

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 71

***Якопо
Тинторетто***

Москва
Директ-Медиа
2011

Якопо
Тинторетто
1518–1594



П. Веронезе. Брак в Кане. 1563

Юность художника

Иногда, приступая к рассказу о каком-либо историческом событии или личности, бывает трудно решить, с чего начать. Самое, казалось бы, простое – начать *ab initio* (лат. – «от начала»). И тогда получается: «В год такой-то произошло то-то (родился тот-то)...» Такой подход вполне оправдан, но в данном случае оставим его и начнем по-другому. И даже не с самого Якопо Тинторетто, а с... Паоло Веронезе и его произведения «Брак в Кане» (1563, Лувр, Париж). И вот почему. Эта картина без долгих предисловий вписывает Тинторетто в определенную историческую эпоху (пока не будем говорить, Возрождение ли это еще или уже маньеризм и барокко), ярчайшим представителем которой он стал.

На переднем плане автор изобразил группу музицирующих людей. Сто лет спустя после написания полотна венецианский художник и писатель Марко Боскони в своем труде «Сокровища венецианской живописи» (1674) идентифицировал их, и оказалось, что на полотне запечатлены Тициан Вечеллио, Якопо Басано, Якопо Тинторетто и сам Паоло Веронезе. Крупнейшие художники венецианской школы живописи представлены в той иерархии, в которой они сохранили свое значение в истории живописи: Тициан – глава школы (он играет на басовом инструменте, дающем основу гармонии), в соотношении с ним инструменты более высокого звучания – в руках музыкантов (то есть художников) более молодого поколения. Это единственный групповой портрет главных представителей венецианской школы живописи XVI века.

Якопо (Джакопо) Робусти, по прозвищу Тинторетто, родился в Венеции 29 сентября 1518 (в некоторых документах указывается другая дата – 1519). Его отцом был Джованни Баттиста Комин¹. Фамилию Робусти, как недавно было установлено, Джованни Баттиста получил в связи с тем, что стойко (итал. – «robusto») защищал городские ворота Падуи при атаке на город войск Лиги Камбраи (коалиция государств против Венецианской республики, 1508–1518). Прозвище же художника появилось из-за рода деятельности его родителя, который был красильщиком (итал. – «tintore»), и, строго говоря, оно означает «маленький красильщик» (итал. – «tintoretto»; в сущности – «сыннишка красильщика»). Якопо был старшим сыном в семье, где впоследствии на свет появился еще двадцать один ребенок.

Сведений о юности Тинторетто, кроме самых общих, крайне мало. Дж. Вазари, автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) – главнейшего источника данных о жизни итальянских художников Возрождения, – в этом случае не очень помогает. Тинторетто для Вазари еще не был «наиболее знаменитым», чтобы всерьез им заниматься, поэтому не удостоился отдельной статьи. Информация о нем помещена в биографию другого венецианского



Ужин в Эммаусе. 1542–1543

живописца – Баттисты Франко. Но и эти крохи важны, так как дают представление о работах Тинторетто, которые сгорели во время пожара во Дворце дождей в 1577. Больше сведений содержится в жизнеописании художника (*La vita di Giacopo Robusti*), сделанном венецианцем Карло Ридольфи в 1642. Но и они – это нужно иметь в виду – часто неточны.

В детстве Якопо, прирожденный художник, изрисовал все стены в мастерской отца. Известно, что, став постарше, он научился хорошо играть на арфе (необычный выбор инструмента для юноши), но страсть к живописи взяла верх. Отец рано заметил и оценил талант мальчика и, когда Якопо было около пятнадцати лет (примерно в 1533), отправил его к Тициану, чтобы посмотреть, что может получиться из сынишки. Это один из достоверных фактов юности Тинторетто. У великого мастера молодой человек пробыл очень недолго, возможно, всего дней десять. Тот буквально поспешил избавиться от него, распознав вероятного будущего соперника. «Жесткую борьбу с Тинторетто Тициан продолжал до последнего дня жизни. Словно какое-то творческое бешенство овладело старым мастером»². Но и у самого юноши были большие амбиции:

он вознамерился преобразить венецианскую живопись, привнес в нее, как он представлял себе, выдающиеся находки в области красочности и изящности форм, чем славилась картина художников флорентийской и римской школ; знанием анатомии, которая проявляется в изображении человеческих фигур и их драматических взаимосвязей в сложных мизансценах. Он собирался также наделить свою живопись обостренными контрастами света и тени.

Все перечисленные особенности стиля Тинторетто (а он добился своего) проявились в его произведениях не сразу. Исполнение ранних, еще незрелых работ живописца указывает на то, что он, возможно, пристально изучал творения Андреа Скьявоне, Париса Бордоне или Бонифацио да Верона. Тинторетто благоговел перед Тицианом, но как человек совершенно не был похож на своего кумира, а его творчество привлекало другого рода патронов и заказчиков – скорее представителей среднего класса, нежели аристократов за редким исключением.

Почти всю свою жизнь мастер прожил в Венеции, в скромном доме на Фундаменте деи Мори. Это одно из тех обстоятельств, которое позволило П. Муратову, выдающемуся знатоку итальянского искусства, утверждать: «Из всех великих венецианских

художников только Карпаччо и Тинторетто можно хорошо узнать в Венеции. <...> Только Карпаччо и Тинторетто до сих пор дома, в Венеции. И даже самое представление о Венеции нераздельно связано с воспоминанием о зеленоватых, точно видимых сквозь морскую воду, картинах первого и потемневших все еще пламенно живописных полотнах второго»³.

Дж. Вазари, характеризуя – пусть и кратко – живописца, говорит, что тот «обладал всяческими талантами и в особенности любил играть на разных музыкальных инструментах и вообще был человеком приятным во всех отношениях». «Но в области живописи он был необуздан, норовист и решителен – самая взбалмошная голова, когда-либо встречавшаяся в живописи...» – пишет Вазари⁴.

По-видимому, довольно правдивую картину жизни художника на Фундаменте деи Мори нарисовал П. Муратов: «В этом отдаленном и тихом квартале, откуда видна лагуна и за ней вдали снежные горы, Тинторетто провел всю жизнь. То немного, что известно о нем, указывает, что и в жизни также он держался «в стороне» от других. <...> Этот человек, ни перед чем не отступивший ни в искусстве, ни в жизни, любил музыку. Его любимым развлечением были домашние концерты, в которых принимали участие он сам и его дочь, отличная музыкантша и недурная портретистка. Дом Тинторетто, в котором жилось так духовно и так углубленно и в котором по вечерам звучали спинет и лютня, представляется каким-то оазисом среди регламентированного праздника, среди деловитой и парадной Венеции того времени»⁵.

«Рисунок Микеланджело, а краски Тициана»

На стене мастерской на канале Сан-Лука Тинторетто начертил девиз – «Il disegno di Michelangelo ed il colorito di Tiziano». Так он выразил свое главное устремление юности: соединить достижения двух ве-

ликих художников. Юноша трудился без усталости, создавал картины с поразительной быстротой, порой, правда, подвергаясь критике за небрежность письма. Он изучал античные образцы и при этом проводил необычные эксперименты, оборудовав мастерскую невиданным доселе способом. К потолку художник привешивал множество человеческих фигурок, которые изготовлял из воска, и исследовал, как их можно изобразить в разных ракурсах и при разном освещении. В создании световых эффектов Тинторетто тоже был весьма изобретателен: он помещал фигурки в коробки с отверстиями и рассматривал их при лунном и искусственном (от свечи) свете. Эти эксперименты, судя по всему, напоминали представления в кукольном спектакле. Отсюда в картинах художника такое обилие персонажей, данных «в сокращениях», то есть в перспективных деформациях, из-за которых сами фигуры и их взаимосвязи выглядят экспрессивно. Работа в мастерской занимала все время и полностью поглощала мысли Тинторетто.

Творческую карьеру живописца принято делить на три этапа. Первый – ранний – длился до 1548. К нему относится полотно «Ужин в Эммаусе» (1542–1543, Музей изобразительных искусств, Будапешт). В отличие от более поздних холстов композиция этого, еще ренессансного по стилю, спокойна и уравновешенна. Он еще не походит на те творения, которые позже дадут основание для характеристики, данной художнику Дж. Вазари. Персонажи расположены параллельно плоскости картины, хотя в поздних произведениях Тинторетто будет использовать глубокую перспективу пространства, что станет характерной особенностью его живописи. Освещение равномерно – еще одно резкое отличие от последующих полотен, в которых огромную роль играют световые контрасты. Драматизм и напряженность сцены автор передает, прежде всего, через действия героев: за исключением

Омовение ног. Около 1547





Чудо святого Марка. 1548

Христа, отличающегося величавым спокойствием, почти все они изображены в движении; ученики и слуги общаются между собой, поворачиваются или наклоняются. В работе чувствуется пока только намек на будущие экстравагантные ракурсы и «сокращения» в построении человеческих фигур, но именно они сделают Тинторетто тем Тинторетто, который войдет в историю живописи.

Что касается традиционной трактовки этого евангельского сюжета, то следует отметить интересное авторское решение: среди учеников, встретивших на пути в Эммаус воскресшего (но не узнанного ими поначалу) Спасителя, изображен Иаков Старший (на картине слева от Христа). Он был одним из двенадцати, сыном Зеведея (рыбака из Галилеи) и братом Иоанна Богослова; присутствовал при Преображении Христа и во время моления о чаше в Гефсиманском саду. По Луке, один из учеников, увидевший Учителя на дороге в Эммаус, – Клеопа (Лк. 24: 18), второй не поименован. В кратком рассказе у Марка (15: 12–13) имена апостолов не называются. Матфей и Иоанн об этом событии не сообщают. В западной

традиции считается, что вместе с Клеопой Господа увидел и не узнал Петр⁶. Итак, показывать в этой сцене Иакова было отнюдь не традиционно. Однако на картине именно он – апостола можно узнать по его атрибутам: раковине, дорожной суме и посоху. Таким его изображали путешествующим в Кампостеллу (согласно его житию).

В этой работе (как и во многих других произведениях Тинторетто) можно отметить влияние Тициана. У него, кстати, тоже есть полотно «Ужин в Эммаусе» (1530-е, Лувр, Париж), где один из учеников (справа) также запечатлен странником и напоминает Иакова.

Тинторетто на протяжении своей творческой карьеры создал картины на все главные события Тайной вечери. Их было три: омовение Христом ног учеников, предсказание Спасителем предательства Иуды и установление Таинства причащения.

«Омовение ног» (около 1547, Музей Прадо, Мадрид) – самая ранняя из работ художника на эту тему. Сюжет основан на рассказе Иоанна (Ин. 13: 3–17). Когда Спаситель подошел омыть ноги Петру, тот воскликнул: «Господи! Тебе ли умыть мои ноги?» Именно этот момент и показал Тинторетто (сцена в правом нижнем углу): Иисус стоит на коленях перед

апостолом, жест которого говорит о том, что он протестует против такого самоуничтожения Учителя. Надо знать, что, окончив служение ученикам, Христос возлег с ними и сказал: «Вы называете Меня Учителем и Господом, и правильно говорите, ибо Я точно то. Итак, если Я, Господь и Учитель, умыл ноги вам, то и вы должны умывать ноги друг другу. Ибо Я дал вам пример, чтобы и вы делали то же, что Я сделал вам».

Остальные ученики свободно расположились в изображенном венецианском обширном помещении и, кажется, занимаются каждый своим делом, не обращая внимания на беседу Иисуса с Петром, относясь к ней как чему-то обыденному и малозначащему. В этом, как и во многих чисто живописных деталях – построении пространства, колорите, позах и ракурсах фигур, – сказалось оригинальное решение Тинторетто весьма популярного сюжета. Но при всей самостоятельности трактовки мастер все же опирается на традиционные для изображения омовения ног правила: он, в частности, представляет одного из учеников развязывающим сандалию (фигура в левом нижнем углу). Таким обычно показывали Иуду. Во времена Тинторетто подобные коды были хорошо известны зрителям, благодаря чему они гораздо полнее, чем мы, «прочитывали» сюжет картины.

«Чудо святого Марка» – чудо Тинторетто

Второй период творчества Тинторетто – зрелый – продолжался приблизительно до 1570 и ознаменован созданием ключевого для мастера произведения – «Чудо святого Марка» (1548, Галерея Академии, Венеция).

Эта картина была представлена в Скуоле Гранде ди Сан-Марко в 1548 и принесла Тинторетто славу выдающегося художника. В полотне воплотилось то, о чем мечтал живописец, выводя свой девиз на стене мастерской: соединились рисунок (композиция, а именно – сложность ракурсов персонажей) Микеланджело и тонкость красочных градаций Тициана.

Святой Марк особо почитаем в Венеции, поскольку считается покровителем этого города. Сцены из его жизни занимают важное место в творчестве художников-венецианцев, в том числе и Тинторетто. Полотно было написано для Скуолы ди Сан-Марко при Сан-Джованни Паоло. Впоследствии мастер исполнил целый цикл картин на сюжеты из жития святого: «Спасение святым Марком тонущего сарацина», «Похищение тела святого Марка из Александрии» (1562–1566, Галерея Академии, Венеция), «Нахождение (обретение) тела святого Марка» (около 1562, Пинакотека Брера, Милан).

В связи с этой работой исследователи не только говорят о ее ключевом значении в творчестве самого художника, но и называют первым выдающимся творением маньеризма⁷ в Венеции⁸. Для искусства маньеризма

характерна трансформация фигур. Крупнейший западный теоретик искусства Э. Панофски называет это «искажением и искривлением уравновешенных общезначимых форм классики» (то есть идеалов Возрождения) ради большей выразительности. И теперь «перед нами выступает идеал S-образной *figura serpentuanta* (лат. – «змеевидная фигура»), иррациональной в своих пропорциях и движениях и сравнимой с колеблющимися языками пламени»⁹. Приведенная характеристика стиля в целом удивительно точно подходит к данной конкретной картине.

Сюжет произведения основан на рассказе из «Золотой Легенды» Иакова Ворагинского (XIII век) – собрания житий святых, из которого художники Возрождения черпали сюжеты для своих творений. Дж. Вазари так поясняет то, что изобразил Тинторетто: «Марк спускается с неба, дабы освободить мучившегося ему мученика от пыток, для которых приготовлены различные орудия, которые ломаются и которые палач уже не может применить к этому мученику. И на картине этой великое множество фигур, сокращений [имеются в виду перспективные сокращения фигур], доспехов, зданий, портретов и тому подобного, придающего ей большую нарядность»¹⁰.

«Тинторетто понимает, что картина подобна театральному зрелищу, но главное для него не историческая истина, а подлинность вызываемого чувства, – констатирует Дж. К. Арган, авторитетный историк итальянского искусства. – Он тщательно продумывает постановочную часть: осужденный раб, палач с поломанными орудиями пытки, святой, спускающийся с неба, подобно *deus ex machina*¹¹ (лат. – «Бог из машины»); само чудо занимает малую часть картины; большая занята изумленной, пораженной, раздающейся в разные стороны толпой. <...> Сосредоточие света и цвета создает впечатление свершившегося чуда. Для достижения подобной силы цвет не может быть лишь краской, наложенной на полотно: он должен набраться энергии, приобрести внутреннюю нарядность. Поэтому мазки отличаются жесткостью, стремительностью, резкостью. <...> Цвет обретает качество беспокойного маньеристического рисунка, что придает ему необыкновенную энергию и пробуждает мгновенное зрительное впечатление»¹².

Рассматривая «Чудо святого Марка», можно воочию увидеть свидетельства преклонения Тинторетто перед Микеланджело: слетающий с неба святой Марк вызывает в памяти фигуру Бога в «Обращении Савла» великого флорентинца (1542–1550, капелла Паолина, Ватикан) и тот свет на фреске, который изливается на теперь уже бывшего гонителя христиан. Кроме того, поза приговоренного к пытке раба схожа с фигурой святого Петра, пригвожденного вверх ногами к кресту, на фреске Микеланджело «Распятие святого



Портрет Якопо Соранцо. Около 1550



Вверху: Вулкан, застигающий Венеру и Марса. 1550

Внизу: Сотворение животных. 1550





Введение Марии во храм. 1553–1556

апостола Петра» (1542–1550, капелла Паолина, Ватикан). Полотно «Чудо святого Марка» заставляет думать, что Тинторетто должен был посетить Рим и видеть капеллу Паолина и потолок Сикстинской капеллы в реальности, а не только рисунки и гравюры с них.

В венецианской церкви Мадонна дель'Орто находится произведение Тинторетто «Введение Марии во храм» (1553–1556). Дж. Вазари так говорит о нем: «На створках органа он написал маслом Богоматерь, входящую по ступеням во храм; это вещь законченная, самая лучшая и самая радостная в этой церкви»¹³.

«Золотая Легенда», в которой рассказывается о детстве Девы Марии, повествует: «Когда Ей исполнилось три года, взяли Ее в Храм. И было у Храма пятнадцать ступеней, или степеней восшествия, потому что Храм был высоко поставлен по числу пятнадцати псалмов восхождения. <...> И когда Дева Мария оказалась на

самой верхней ступени, поднявшись туда без всякой помощи, как если бы Она была совершеннолетней, и когда родители Ее принесли свои жертвы, оставили они дочь в Храме с другими девами. И каждый день ангелы посещали Деву Марию»¹⁴.

Этот сюжет встречается в западном христианском искусстве с XIV века либо в виде отдельной сцены, либо как часть цикла сцен из жизни Богоматери. Тинторетто показывает, как Девочка поднимается по ступеням Храма, направляясь к первосвященнику, который ожидает Ее наверху. Отметим, что автор точен — он изображает пятнадцать ступеней¹⁵. Обычно на картинах Она выглядит старше трехлетнего возраста. Родителей маленькой Марии — престарелых Иоакима и Анну — разные мастера пишут по-разному. Они могут стоять у подножия лестницы, идти позади Дочери или же помогать Ей подняться (что, кстати, противоречит тексту). У Тинторетто Дева Мария восходит одна. Введение Марии во Храм — тема значительная,

Рождение Иоанна Крестителя. Около 1554



Портрет мужчины с золотой цепью. 1550-е



Портрет молодого человека. Около 1555



Леда и лебедь. 1555



Иосиф и жена Потифара. Около 1555





Сусанна и старцы. Около 1555

ведь именно в Храме Пречистая Дева окончательно приготовилась к тому, чтобы стать «избранным сосудом» для воплощения Сына Божия.

Сюжет картины «Сусанна и старцы» (около 1555, Художественно-исторический музей, Вена) основан на рассказе из ветхозаветной Книги Даниила (Дан. 13). История не канонична (то есть ее нет в еврейском тексте, она существует только в переведенном с еврейского на греческий варианте – Септуагинте), но в христианскую Библию включена.

Место действия – Вавилон эпохи пленения там еврейского народа. Рассказывается о том, как двое иудейских старейшин тайно возжелали Сусанну – молодую и красивую жену зажиточного иудея Иоакима и как они задумали обольстить ее. Женщина любила проводить время в купальне у себя в саду, и старцы однажды спрятались там, чтобы дожидаться ее появления. Когда Сусанна отослала служанок и разделась, сластолюбцы вышли из своего укрытия. Они пригрозили бедняжке, что если она не отдастся им, то они обвинят ее в прелюбодеянии – преступлении, каравшемся смертью. Но не желавшая грешить Сусанна вырвалась от них и закричала, зовя на помощь. Клеветники осуществили свою угрозу, и поначалу женщина на

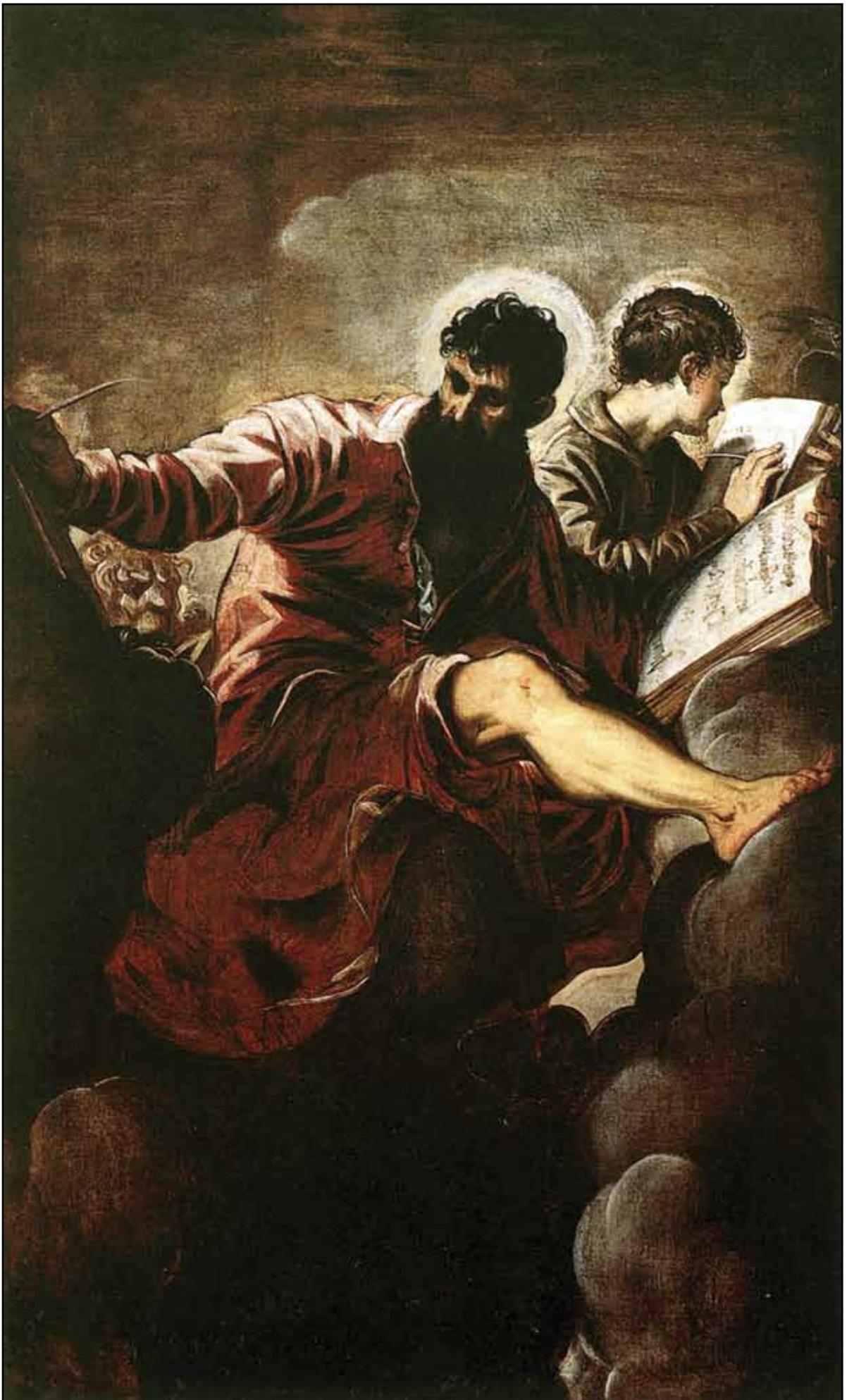
всеобщем суде была признана виновной (ведь против нее свидетельствовали не кто-нибудь, а старейшины). Однако Даниил сумел доказать ее невиновность. Кстати, в еврейском имя Сусанна означает «лилия» – символ чистоты.

Художники Ренессанса часто выбирали для своих картин эту историю как хороший повод изобразить обнаженное женское тело.

При взгляде на полотно Тинторетто нельзя не вспомнить Тициана, будто незримо присутствовавшего в мастерской коллеги. Оно создано в стиле и до некоторой степени в колорите тициановских «поэзий»¹⁶. «Сусанна и старцы» – творение Тинторетто, которое вовсе не кажется выполненным в спешке (в чем художника часто упрекают). Оно написано тонко и виртуозно, будто овеяно нежной и серебристо-голубоватой прохладой, излучает свежесть и легкий холодок. Сусанна выходит из купальни, ее левая нога еще в воде. Все одухотворено и воплощено в пленительных красках: сама героиня, ее тело, пейзаж с серебристой полоской ручья, тонкими небольшими топольками, холодноватым сиянием роз... Женщина



Видение святого Петра. Около 1556



Евангелисты Марк и Иоанн. 1557



Евангелисты Матфей и Лука. 1557

смотрит на себя в зеркало (его не видно). За всей этой идиллией, тайно выглядывая из своих укрытий, в нарочито нелепых позах наблюдают старцы (один – ближе, на переднем плане в нижнем левом углу, другой – вдалеке). Перед зрителем лишь миг ветхозаветной истории, но знание ее исхода создает особый эмоциональный контекст для восприятия картины.

В 1560 Тинторетто вновь обратился к новозаветному сюжету в произведении «Крещение Христа» (1560, Музей Прадо, Мадрид). Исследователи отмечают, что в этом полотне мастер отошел от иконографических канонов. Создается впечатление, будто им руководило чувство очевидца и он торопился запечатлеть своей кистью открывшееся ему зрелище.

Сцена, как и положено, происходит в водах Иордана. Христос в одной набедренной повязке стоит по щиколотки в воде, смиренно склонив голову перед Иоанном Крестителем, который находится на берегу и льет воду на голову Иисуса (крещение обливани-

ем, в отличие от крещения посредством погружения в воды реки). В руке у Иоанна плоская чашка (в отличие от изображений северных мастеров, которые складывали руки Иоанна чашечкой). Над головой Сына Божьего парит Голубь Святого Духа. В искусстве Контрреформации именно Спаситель стоит коленопреклоненным перед Крестителем (в отличие от изображений Крещения в более ранние эпохи, когда коленопреклоненным перед Христом изображался Иоанн). Эта трактовка восходит к писаниям христианских мистиков XVI века, делавших акцент на смирении Христа, показывая его принимающим – несмотря на его безгрешность – обряд очищения.

В основе сюжета картины «Брак в Кане Галилейской» (1561, Санта-Мария делла Салюте, Венеция) лежит рассказ Иоанна (Ин. 2: 1–11). На брачном пире закончилось вино. Иисус, которого зритель узнает сразу, хотя Он изображен на дальнем плане, по просьбе Своей Матери чудесным образом превратил воду в вино. Конечно, христианская Церковь видит в этом действии прообраз Евхаристии. Поэтому изображенные предметы тоже имеют, как почти всегда в произведениях старых мастеров, символическое значение: например, шесть водоносов – это шесть веков

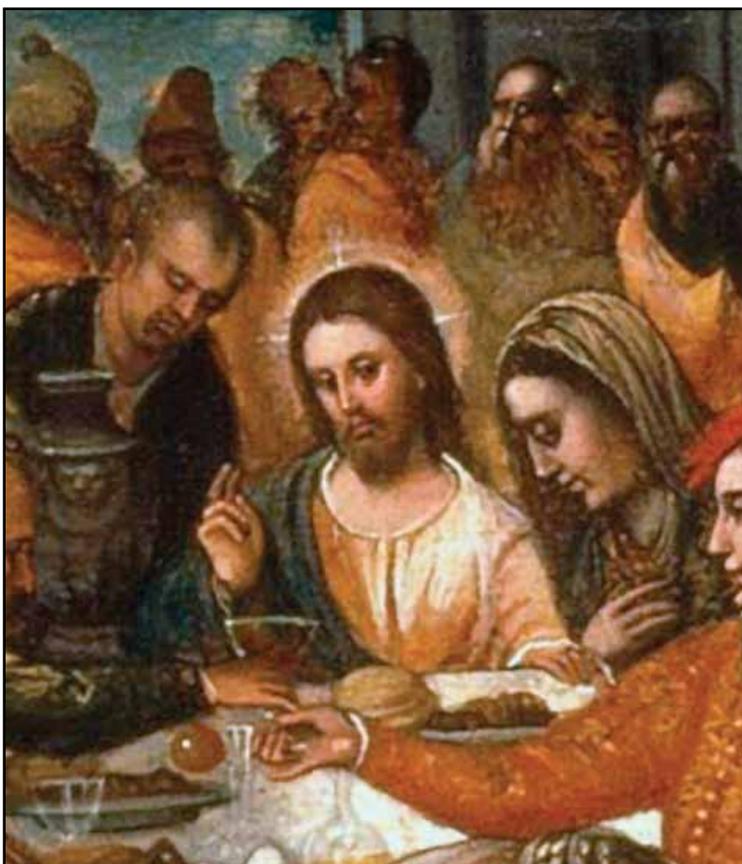
Крещение Христа. 1560





Брак в Кане Галилейской. Фрагмент

Брак в Кане Галилейской. 1561



(имеются в виду библейские века-эпохи): Адама, Ноя, Авраама, Давида, Иехонии и Иоанна Крестителя. Христос явил Себя в седьмом веке, и Его царствие будет длиться до дня Страшного Суда, то есть до начала восьмого века, у которого уже не будет конца.

При всей оригинальности композиционного решения Тинторетто (пространство разворачивается резко вглубь¹⁷; Христос с Матерью хоть и во главе стола, как того требует иерархия персонажей, но не на том месте, где их писали традиционно¹⁸), акцент сделан – в соответствии с канонической иконографией – на шести водоносах, в которых, собственно, и произошло чудо превращения воды в вино. Они фигурируют на переднем плане. Верный себе (и венецианскому обычаю) Тинторетто превращает новозаветную сцену в пышное многолюдное современное ему пиршество. При этом символический смысл евангельского рассказа затушевывается.

Чрезвычайно интересно сравнить две созданные в одно и то же время (!) картины на эту тему – кисти Веронезе и Тинторетто: у первого наблюдается еще ренессансная трактовка (сцена развернута фронтально, наподобие фриза), у второго – уже барочная



Битва святого Георгия с драконом. Около 1560



Страшный суд. 1560–1562



Нахождение (обретение) тела святого Марка. Около 1562

(необычайно резко подчеркнута глубина пространства).

Сюжет полотна «Нахождение (обретение) тела святого Марка» (около 1562, Пинакотека Брера, Милан), как и остальные, подобные ему, основан на рассказе Иакова Ворагинского из «Золотой Легенды». Когда в 468 при императоре Льве I тело¹⁹ святого Марка привезли в Венецию, оно было погребено под мраморными колоннами в специально построенном соборе Святого Марка. Всего несколько человек знали, где именно находится саркофаг, но с их смертью уже никто не мог указать точное место. Все верующие были опечалены, но в конце концов их молитвы дошли до

небес: камни, скрывавшие могилу святого, отвалились, а мощи, таким образом, оказались обретенны²⁰.

Краткий рассказ Иакова Ворагинского под кистью Тинторетто обрел, что называется, плоть и кровь: сюжет предстал в виде пышной театральной сцены с богатыми декорациями и ракурсами персонажей, достойными кисти гениального Микеланджело. Картину нужно «читать», начиная с заднего плана. В ней еще жива традиция, идущая из Средневековья и оставшаяся прочной в эпоху Возрождения: на едином живописном пространстве представлять, словно кадры фильма, несколько последовательно разворачивающихся эпизодов одной истории.

Итак, художник изобразил сумрачный зал в стиле

ренессансной архитектуры с простирающейся вглубь перспективой. (Кстати, изобретение Тинторетто – расположить саркофаги как своего рода лоджии.) Ее завершает открытая могила, которую ярко освещают факелами двое из тех, кто явился в склеп отыскать тело святого Марка. Они безуспешно ищут останки евангелиста, так как даже не представляют, где они покоятся. Затем появляется сам Марк (на переднем плане слева), для того чтобы показать свою могилу. Согласно трактовке Э. Гомбриха, святой повелевает прекратить поиски. Но скорее, наоборот, он указывает на истинное место погребения. Для всех смертных, собравшихся здесь, он невидим: никто не вступает с ним в диалог, его не замечают. По чудесному внушению святого саркофаг с телом найден и открыт. Еще один из пришедших (фигура в центре) поднимает факел, чтобы осветить гроб, но искусственный свет меркнет в том сиянии, которое исходит от лучезарной фигуры явившегося мученика. Этот прием заимствован из изображения Рождества Христова, когда новорожденный Младенец излучает столь яркое сияние, что оно поглощает свет свечи Иосифа. В это время трое других спускают на полотнище обретенное тело святого Марка. Так было принято показывать снятие с креста тела Господа. Весь передний план занят фигурами, составляющими дополнительные сцены: старый священник воздел руки над мертвым телом; здесь

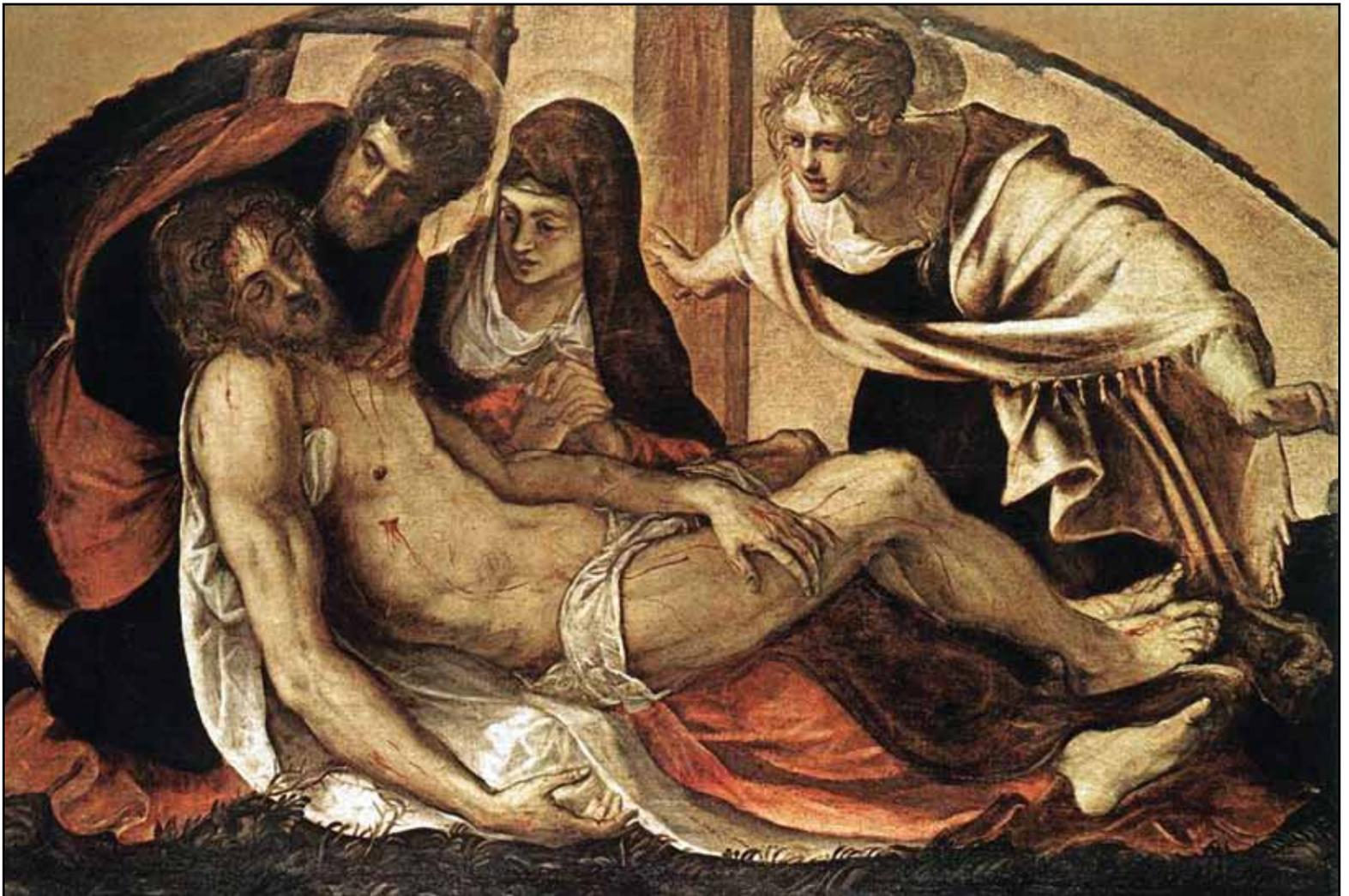
же слепец, который ввиду явленного чуда, судя по всему, вот-вот прозреет. Рядом исцеляется бесноватый: из его рта улетучивается демон в виде клубов дыма. Необыкновенные дела, творимые святыми, – усмирение стихии, излечение бесноватых и слепых, – как правило, повторяют чудеса Христа. Фигура бесноватого на картине Тинторетто заставляет вспомнить такого же персонажа из «Преображения» Рафаэля (1519–1520, Ватиканская пинакотека, Рим).

Полотно должно было поразить современников своей экспрессией. Резкие контрасты света и тени, стремительное схождение перспективных линий, возбужденная жестикуляция персонажей – все это сначала вызывало шок у зрителей. Однако сейчас совершенно ясно, что именно такие художественные средства необходимы были живописцу, чтобы создать впечатление мистического чуда.

Труд двадцати лет

В своих «Образах Италии» П. Муратов писал: «Нет более благородной цели в прогулках по Венеции, чем поиски Тинторетто. Для этого надо побывать во многих церквах, обойти весь город. <...> Но, прежде всего, побывать в двухэтажном здании

Оплакивание Христа. 1563





прекрасной архитектуры начала XVI века, называемом Скуола ди Сан-Рокко»²¹. Именно для этой скуолы Тинторетто написал «Распятие» (1565).

Скуолами в Венеции начиная с XIII века именовали сообщества мирян, объединившихся для благотворительных или иных благородных целей, своего рода братства, избравшие покровителем какого-нибудь святого. Братство Сан-Рокко из них было самым состоятельным и уважаемым. В первой половине XVI века члены организации выстроили для себя великолепное здание неподалеку от церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари. Во второй половине столетия оно было украшено картинами, почти все из которых написаны Тинторетто.

Начало сотрудничества живописца со Скуолой Сан-Рокко приходится на 1559. Именно тогда члены объединения поручили ему создать полотна для церкви своего покровителя. Затем поступил заказ на украшение самого здания скуолы. Часть заказа мастер исполнил вскоре после получения, над другой трудился с 1567 по 1577. Большое «Распятие» в здании братства помечено 1565, и между этим годом и 1579 изображения Страстей Господних заняли свое место в Зале Совета, а ветхозаветные сюжеты – в верхнем большом зале. С 1580 по 1594 для нижнего зала была написана серия картин, иллюстрирующих Евангелие. Всего помимо росписи плафонов и создания множества декоративных панно Тинторетто должен был исполнить около двадцати больших композиций. Работа живописца по убранству Скуолы ди Сан-Рокко колоссальна и по объему, и по масштабу. Считается, что весь громадный цикл создан мастером без помощи учеников.

Интеллектуальная свобода Ренессанса подразумевала, что художники, обращавшиеся к религиозным сюжетам, не были связаны вопросами строгой догмы. Это была эпоха, когда человек выдвигался на первый

Распятие. 1565

план, и даже религиозные произведения передавали, в первую очередь, человеческие отношения.

Огромное «Распятие» (536x1224 см) находится в трапезной. Композиция заполняет всю стену большого квадратного помещения (так называемого Альберго). Однако обычно в этой части дома в монастырях и зданиях скуол располагались произведения на тему, связанную именно с трапезой, – «Брак в Кане Галилейской», «Ужин в Эммаусе». Наиболее часто встречалась «Тайная вечеря». Леонардо да Винчи, например, создал свою гениальную одноименную фреску (1495–1497) для трапезной миланского монастыря Санта-Мария делла Грацие.

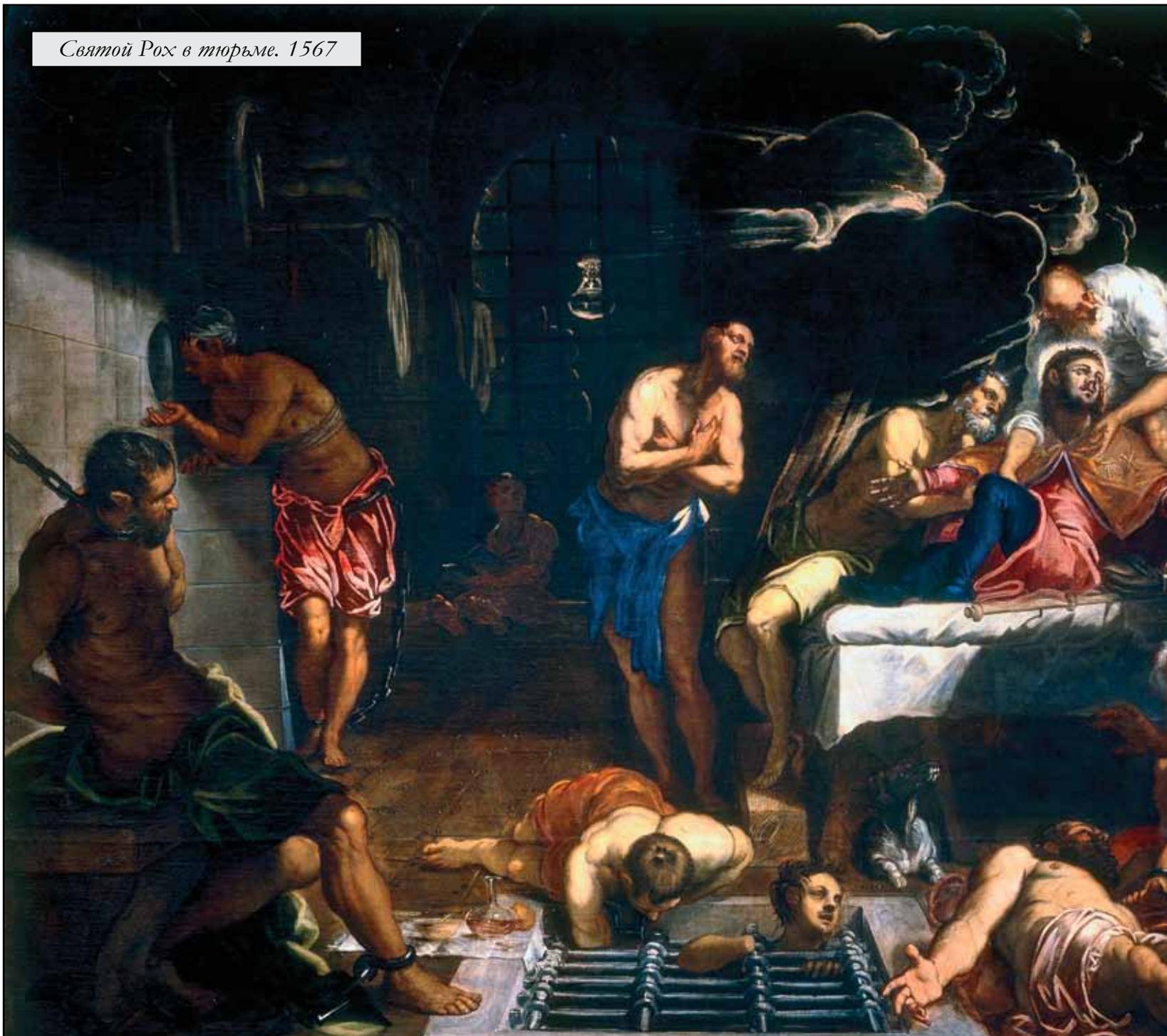
Сюжет «Распятия» трактован очень широко: композиция охватывает не только собственно распятие Христа и двух разбойников, но включает множество людей. Картина производит впечатление трагического движения, в которое вовлечены и люди, и кони и где отдельные персонажи кажутся мелкими, а при этом все событие – грандиозным.

На переднем плане у подножия Креста без чувств падает Дева Мария, поддерживаемая Иоанном, которому Спаситель вверил заботу о Ней после Своей смерти. В Евангелии нет текста, который давал бы основание для изображения Матери Божией, падающей в обморок, – мотива, ставшего излюбленным у художников Ренессанса. Живописцы опирались на литературные творения средневековых монахов и авторов-мистиков. Подчеркивая скорбь Девы Марии, те, естественно, считали, что Она терзалась событиями Страстей. Писатели утверждали, что Она трижды теряла сознание и падала в обморок: по пути на Голгофу, у распятия Христа и после снятия Его с креста. В Средние века Матерь Божию обычно изображали стоящей прямо. Традиция менялась постепенно: в наиболее ранних



Христос перед Пилатом. 1566

Святой Рох в тюрьме. 1567



ренессансных образцах Она все еще стоит на ногах, но ее поддерживают святые жены и Иоанн. В XV веке Ее уже показывали обессиленной, опускающей на землю. Этот мотив, однако, был резко осужден Тридентским собором, указавшим художникам на слова святого Иоанна Богослова (19:25): «При кресте Иисуса стояла Матерь Его». Из-за этого изображение Матери Божией без чувств редко встречается со второй половины XVI века (на закате Возрождения). «Распятие» Тинторетто – такой пример.

Лицом к распятию (спиной к зрителю) с воздетыми к Спасителю руками стоит Мария Магдалина. Исследователи узнают ее, исходя из иконографических канонов, которым при всей свободе трактовки библейских сюжетов, характерной для того времени, художники все же следовали. Лица женщины не видно, но это и

не важно: в евангельских картинах персонажей определяют по их атрибутам и установленным иконографическим характеристикам. Так, женщина с поднятыми вверх руками и распущенными волосами в работах на тему распятия – это всегда Мария Магдалина.

Полотно почти панорамно и раскрывается взору зрителя постепенно: когда посетитель находится в большом зале, то в проеме двери видны только подножие креста и фигуры рядом, образуя законченную, замкнутую композицию. Зритель подходит к двери, и тогда перед его взором предстает распятие. Но, только войдя в зал, можно охватить взглядом сцену полностью во всей ее грандиозности. Картина висит так, что свет, льющийся из боковых окон, как бы раздвигает вширь все помещение, а с того места, с которого зритель ее рассматривает, она благодаря



перекрестным потокам света в разное время дня освещена по-разному.

Если бы потребовалось привести пример маньеризма в творчестве Тинторетто, то картина «Девы мудрые и девы неразумные» (вторая половина XVI века, Музей Бойманс-ван Бейнинген, Роттердам) оказалась бы лучшим. Не нужно никаких специальных доводов — достаточно приложить к фигурам Дев мудрых такие характеристики, как «манера», «манерность», чтобы мысль о маньеризме возникла сама собой. Жеманны и манерны, конечно, не собственно библейские девы, а их изображения в живописи маньеризма (именно у Тинторетто).

Произведение является иллюстрацией Христовой притчи: «Тогда подобно будет Царство Небесное десяти девам, которые, взяв светильники свои, вышли на-

встречу жениху. Из них пять было мудрых и пять неразумных. Неразумные, взяв светильники свои, не взяли с собою масла. Мудрые же вместе со светильниками своими взяли масла в сосудах своих. И как жених замедлил, то задремали все и уснули. Но в полночь раздался крик: вот, жених идет, выходите навстречу ему. Тогда встали все девы те и поправили светильники свои. Неразумные же сказали мудрым: дайте нам вашего масла, потому что светильники наши гаснут. А мудрые отвечали: чтобы не случилось недостатка и у нас и у вас, пойдите лучше к продающим и купите себе. Когда же пошли они покупать, пришел жених, и готовые вошли с ним на брачный пир, и двери затворились; после приходят и прочие девы, и говорят: Господи! Господи! отвори нам. Он же сказал им в ответ: истинно говорю вам: не знаю вас. Итак, бодрствуйте, потому что не



Девы мудрые и девы неразумные. Вторая половина XVI века

знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий». (25: 1–13).

Девы мудрые на переднем плане, их сосуды с маслом зажжены, они готовы встретить Жениха. Тинторетто, как и многие другие художники Возрождения, писавшие картины на эту тему, изображает пир в буквальном смысле (пиршественный стол на втором этаже палатцо). Вообще, вся трактовка сюжета делает акцент на буквальном живописном воспроизведении евангельского рассказа. И хотя зритель, безусловно, чувствует нравственный подтекст, который несет в себе полотно в качестве иллюстрации евангельской притчи, оно, прежде всего, дает эстетическое наслаждение изысканностью линий, пленительностью красочной палитры, разнообразием мизансцен.

В творчестве Тинторетто есть картины и на мифологические темы. Например, «Спасение Арсинои» (вторая половина XVI века, Картинная галерея, Дрезден). Арсиноя – дочь Фегея, царя Псофиды (в греческой мифологии), она вышла замуж за Алкмеона, который подарил ей волшебные ожерелье и пеплос (женская верхняя одежда из легкой ткани в складках, без рукавов, надевавшаяся поверх туники) Гармонии. Но, преследуемый эриниями (богинями мести)

за убийство своей матери Эрифилы, Алкмеон вынужден был бежать во владения речного бога Ахелоя, где женился на Каллирое, потребовавшей для себя ожерелье и пеплос Гармонии. Тогда он вернулся в Псофиду и стал просить первую жену отдать подарки под предлогом, что собирается посвятить их дельфийскому оракулу (Аполлону). Фегей убедил дочь исполнить просьбу, однако один из слуг Алкмеона выболтал правду об истинных мотивах хозяина. Обманутый тесть пришел в такую ярость, что приказал сыновьям убить зятя. Арсиноя, не ведая о двоеженстве мужа, стала проклинать своего отца и братьев за смерть любимого, желая им самой мучительной смерти. Разгневанные братья заключили ее в сундук и продали в рабство тегейскому царю Агапенору. Но сыновья Алкмеона и Каллирои (чудесным образом по молитве их матери быстро выросшие из младенцев во взрослых) отомстили за отца, убив сыновей Фегея, и освободили Арсиною.

Как и подавляющее большинство произведений художников эпохи Возрождения, эту картину нужно понимать в нескольких значениях. Во-первых, ее можно воспринимать буквально, то есть как избавление от опасности некоей женщины. Цепи (оковы) говорят зрителю, что ее не просто спасли от разбушевавшейся стихии, но именно освободили из заточения.



Спасение Арсинои. Вторая половина XVI века

То же подтверждают башня, служащая фоном для действия, и веревочная лестница. Так непосредственно может восприниматься сюжет полотна. Однако есть и другой вариант его прочтения. Историю Арсинои поведал римский писатель Лукан. В Средние века она была пересказана во многих французских повестях (ведь спасение дамы – излюбленный сюжет рыцарского романа). Тинторетто опирался именно на эти переложения. В таком случае зритель, помня о том, что еще со времен Средневековья (а в эпоху Возрождения в еще большей степени) античные сюжеты интерпретировались и окрашивались сквозь призму христианской теологии и морали, вправе усматривать в произведении намерение художника наделить сюжет христианскими смысловыми «обертонами». Обстоятельства спасения и его атрибуты в таком случае являются символами, своего рода кодами для понимания картины. Так, дама – символ (или аллегория) души (обнаженная – чистая, открытая, невинная душа), лодка (корабль) в бурном море означает Церковь и спасение через нее, башня – целомудрие, лестница – символ восхождения к Богу.

Помимо прочего, Тинторетто был превосходным портретистом. Известны, например, два сделанных им изображения архитектора Якопо Сансовино. Первое – около 1550 (галерея Уффици, Флоренция), второе – «Портрет Якопо Сансовино» – 1560–1570 (некоторые источники называют 1571, то есть уже

Портрет Якопо Сансовино. 1560–1570





Моисей высекает воду из скалы. 1577

после смерти Сансовино, место хранения – там же).

Якопо Сансовино (1486–1570) – знаменитый архитектор и скульптор, значительно изменивший облик Венеции, сделавший город таким, каким его знают. Между созданием двух работ прошло четверть века. Естественно, на зрителя с них смотрят разные люди. На раннем портрете Сансовино еще полон сил и энергии, нет и намека на седину.

Другое дело – позднее изображение. Перед зрителем старик, в котором уже нет былой деловой решительности, но взгляд его еще живой и проницательный, в нем отражаются глубокий ум и работа мысли. Дата создания произведения указывает на то, что Тинторетто, во-первых, написал его не сразу (вероятно, процесс шел с большими перерывами, поскольку художнику было не свойственно долго трудиться над своими картинами), во-вторых, что Сансовино, признанный мастер, запечатлен в тот период жизни, когда уже завершил активную творческую деятельность (ушел от дел он в 1568). Дж. Вазари так характеризует эту личность: «Что же касается его душевных качеств,

Вакх и Ариадна. 1578





он был очень скромен и во всем предвидел будущее, уравновешивая его с прошедшим. В делах своих он был рачителен, не взирал ни на какие трудности и никогда не пренебрегал своими обязанностями ради удовольствий. <...> До последних лет своей жизни он сохранил память свежести необычайной и до мельчайших подробностей вспоминал и детство свое, и разграбление Рима, и многие удачи и невзгоды, в свое время им пережитые»²². Именно такого человека видит зритель, рассматривая этот психологически очень глубокий портрет. В нем Тинторетто нисколько не уступает Тициану.

В 1579 создано полотно «Юдифь и Олоферн» (Музей Прадо, Мадрид). Долгое время ему давали иную датировку и считали работой раннего периода творчества художника, однако теперь его относят, наоборот, к позднему.

Книга Юдифи (Иудифи) – неканоническая книга Ветхого Завета. Юдифь – еврейская вдова, символ борьбы иудеев против их угнетателей в древности на Ближнем Востоке. Обычно она изображается держащей голову Олоферна, ассирийского военачальника, которого обезглавила мечом. История гласит, что однажды ассирийская армия осадила иудейский город Вифулию. Когда его жители уже были готовы

Юдифь и Олоферн. 1579

сдаться, Юдифь, богатая и красивая вдова, придумала способ спасти их. Она украсила себя так, «чтобы прельстить любого, кто взглянет на нее» (Книга Юдифи, 10:5), и отправилась со своей служанкой в стан ассирийцев. Притворившись, будто покинула своих, она добилась доступа к военачальнику врагов – Олоферну – и предложила ему помочь победить иудеев. После нескольких дней пребывания гостьи у ассирийцев Олоферн, покоренный ею, решил устроить пир, на который пригласил Юдифь. Когда пир окончился, в шатре остались только они вдвоем, но Олоферн, хоть и был прельщен красотой женщины, пьяным упал на свое ложе. Это был шанс для Юдифи. Она стремительно выхватила меч врага и двумя быстрыми ударами отсекла ему голову, которую отдала своей служанке (та спрятала ее в мешок). Затем им удалось пройти через лагерь и вернуться в Вифулию прежде, чем ассирийцы обнаружили, что произошло. Однако вскоре все стало известно, и вражеское войско, приведенное в замешательство, обратилось в бегство, преследуемое воодушевленными израильтянами.

В отличие от традиционной интерпретации



Вверху: Рай. Около 1579

Внизу: Возникновение Млечного пути. Около 1575–1580





сюжета художниками Возрождения, у которых эта история трактуется с весьма заметным оттенком эротизма (Юдифь соблазнила Олоферна), Тинторетто облачает вдову в роскошные одежды. Сцена происходит в лагере ассирийского военачальника, и художник скрупулезно воссоздает интерьер шатра, блеск металла оружия, прозрачность стекла посуды. Юдифь в центре композиции, у ее ног – окровавленное оружие, которым она только что отрубила голову Олоферна, принеся тем самым свободу своему народу. Обезглавленное тело распростерто на кровати, и служанка уже готова спрятать голову в мешок.

Картина, очевидно, создавалась в расчете на то, что будет висеть значительно выше уровня глаз зрителя, потому Тинторетто воспользовался своим излюбленным приемом – перспективным сокращением пропорций тел (на этот раз – Олоферна и служанки). Кстати, мастерское применение такого приема – один из доводов для новой, более поздней датировки полотна.

По заказу императора Священной Римской империи Рудольфа II для украшения его пражской резид-

Благовещение. 1583

денции Тинторетто написал картину «Возникновение Млечного Пути» («Нрав Геркулеса», 1575–1580, Национальная галерея, Лондон). Это одно из лучших полотен художника на сюжеты из античной мифологии. Суть изображаемого сводится к рассказу, содержащемуся в «Исторической библиотеке» (4:9) античного автора I века до н. э. Диодора Сицилийского. Геркулес был сыном смертной Алкмены из Фив, которую полюбил Юпитер. Когда от этой любви у женщины родился сын, она унесла его за пределы города и оставила одного, так как боялась гнева жены Юпитера Юноны. Но Минерва, богиня мудрости, благоволящая к Геркулесу, придумала способ, который не только спас ему жизнь, но и обеспечил бессмертие. Как бы случайно она привела Юнону туда, где лежал младенец, и, пробудив в ней сострадание, уговорила прижать ребенка к груди. Геркулес же так сильно укусил грудь, что молоко Юноны, обладавшее свойством одарять бессмертием, брызнуло в небо и



Федериго II Гонзага завоевывает Парму. 1578–1580

превратилось в Млечный Путь. А в тех местах, где несколько капель упало на землю, выросли лилии.

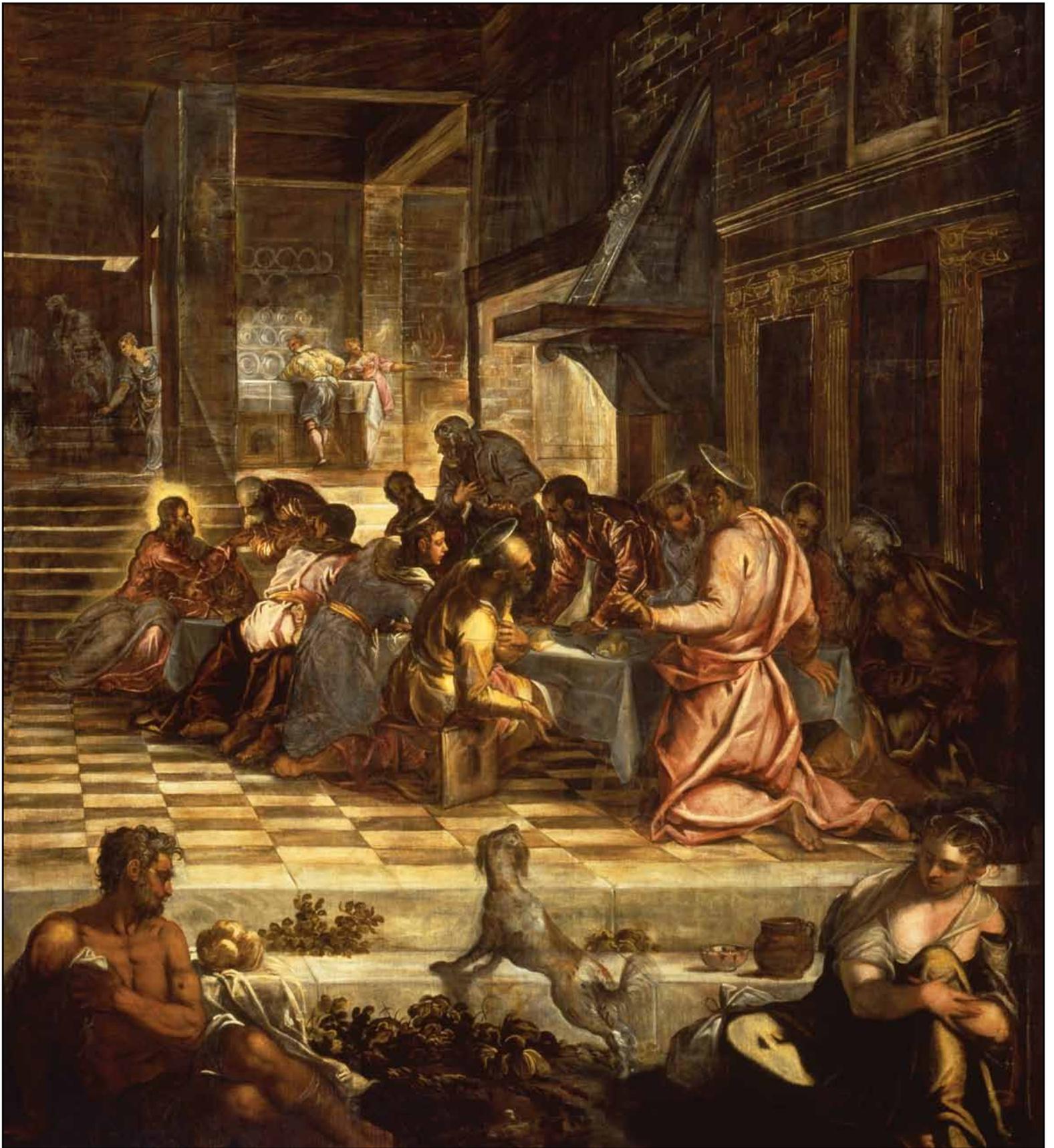
На картине Тинторетто, замечательной своими живописными достоинствами, изображено много персонажей и деталей, имеющих аллегорическое и символическое значение. В нижней части расположены амур, держащий в руках стрелы и зажженный факел – символы пламенной любви. Величественный орел, парящий рядом с Юпитером, считался его посланцем, а порой даже персонификацией. В когтях птица держит необычный предмет: своего рода двухконечную вилку, символизирующую пучок языков пламени, – это попытка изобразить молнию, атрибут бога-громовержца. Справа на картине находится пара павлинов – они традиционно сопровождают Юнону, богиню неба и покровительницу брака.

В 1578 в основу сюжета полотна «Федериго II Гонзага завоевывает Парму» (1578–1580, Старая пинакотека, Мюнхен) Тинторетто положил событие более чем сорокалетней давности. Федериго II Гонзага (1500–1540) в девятнадцать лет стал первым герцогом Мантуи. После битвы при Мариньяно он в коалиции с Проспе-

ро Колонна овладел (по заданию тогдашнего папы Льва X) Пармой.

Находясь в близком окружении и предыдущего папы, Юлия II, герцог еще юношей оказался среди тех, кого Рафаэль запечатлел в «Афинской школе» – одной из фресок знаменитой Станца делла Сеньятура. Дж. Вазари пишет об этой росписи: «Среди них [фигур, окруживших на фреске Донато Браманте] имеется портрет находившегося в то время в Риме Федериго II, герцога Мантуанского, в образе безупречно красивого юноши, удивленно разводящего руками и наклонившего голову»²³. При жизни герцога его замечательный портрет написал также Тициан (1529). Федериго, между прочим, тот самый герцог Мантуанский, который в качестве персонажа оперы Дж. Верди «Риголетто» поет знаменитую песенку «La donna è mobile» («Сердце красавицы склонно к измене...»).

Полотно Тинторетто – это многофигурная батальная сцена. Масштабность изображенного наводит на сравнение с «Битвой Александра с Дарием» (1529) А. Альддорфера из той же мюнхенской Старой пинакотеки. Не менее значительна аналогия с «героической общечеловеческой эпопеей» Микеланджело как важнейшим и респандищим воплощением материальных и



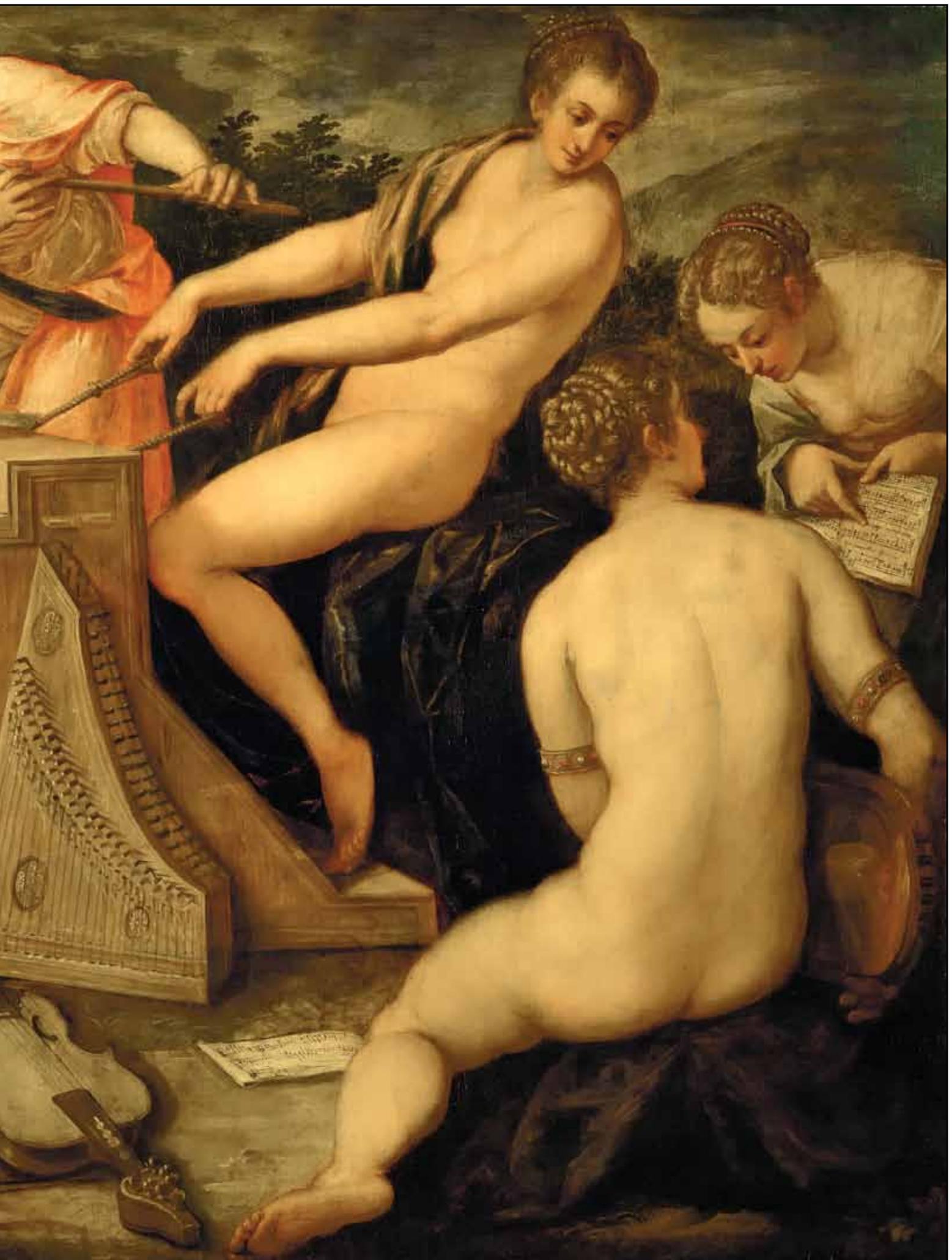
духовных сил человеческого бытия (согласно М. Дворжаку²⁴). Тинторетто, верный себе, воспроизводит фигуры с весьма значительными «перспективными сокращениями». Федерико II Гонзага, изображенный в правом верхнем углу, предстает гигантом, прилагающим (в качестве полководца) огромные усилия к руководству бесчисленным воинством. Организованная колонна его солдат движется в направлении городской стены и там приступает к осаде Пармы, взбираясь по приставным

Тайная вечеря. 1579

лестницам. Одновременно из города по акведуку отступают защитники, очевидно, ввиду бессмысленности сопротивления. Воинский арсенал производит впечатление, особенно пушки. Картина «Федерико II Гонзага завоевывает Парму» прекрасно передает героический пафос. Не будем оценивать его с точки зрения справедливости и гуманности – это вопрос щекотливый.

Концерт. 1582







Христос на Тивериадском озере. 1570-е–1580-е

Поздние творения

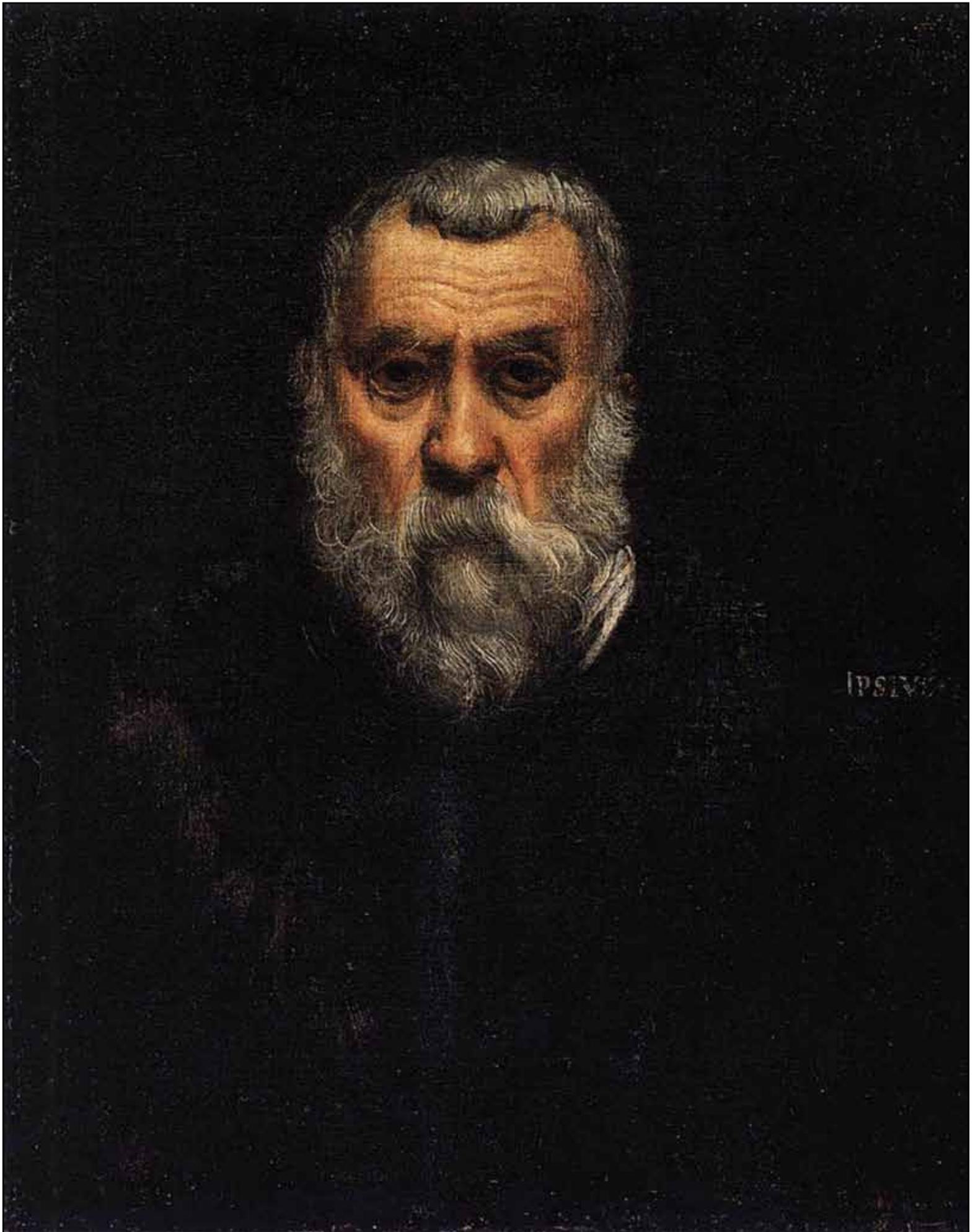
Глубокое впечатление производит «Автопортрет» (1588, Лувр, Париж) Тинторетто. Из смутного мрака неопределенного зыбкого фона выступает лицо уставшего и даже изможденного старика. Ни малейшей попытки приукрасить себя, представить в «выгодном» облике, импозантно. Лицо говорит о тяжелых душевных муках и нравственных страданиях старика. И именно ясно ощущаемая внутренняя глубокая работа модели притягивает нас и заставляет вновь и вновь обращаться к изображению. Вместе с тем портрет не приглашает к тихой совместной задушевной беседе: взгляд Тинторетто хотя и направлен на зрителя, но скользит мимо него, обращен вдале или — что почти то же самое — внутрь самого художника. Это трагический образ мудрого старца. Тинторетто, каким он представлен здесь, несомненно, принадлежит к числу великих стариков — Микеланджело, Тициана, Старика (с «Портрета старика» Рембрандта), Гете, Толстого...

Последняя картина мастера — «Тайная вечеря» (1592–1594, церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция). Она изображает так называемую литургиче-

скую часть Тайной вечери, то есть момент, когда Спаситель установил Таинство Причащения. «И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, преломил, дал им и сказал: примите, ядите; сие есть Тело Мое. И, взяв чашу, благодарив, подал им: и пили из нее все. И сказал им: сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая» (Мк. 14: 22–24).

Обычно в подобных композициях запечатлевали либо благословение Христом чаши с вином и хлеба, либо вкушение учениками хлеба Причастия. Также по традиции, идущей от старых мастеров, Иуда изображался сидящим отдельно от Учителя и всех остальных апостолов, по другую сторону стола. Тинторетто тоже поместил его обособленно, чтобы у зрителя не оставалось сомнений в том, что это именно Иуда, автор лишил его нимба (что вполне естественно). Из других учеников без труда можно идентифицировать Иоанна — самого молодого и находящегося (в соответствии с евангельским рассказом) ближе всех к Христу.

В живописном плане картина необычайно интересна. Ее композиция до некоторой степени напоминает полотно «Брак в Кане Галилейской», однако исчезает характерное для последнего резкое ограничение пространства. Стол трапезы стоит по диагонали, что сразу привлекает внимание и подчеркивает



Автопортрет. 1588

Бегство в Египет. 1583





Убиение младенцев. 1583





Избиение младенцев. Фрагмент

Избиение младенцев. Фрагмент





Даная. Вторая половина XVI века

динамику сцены. Драматические столкновения, экспрессивность чувств героев (здесь много персонажей, не указанных в Евангелии и добавленных автором, что, впрочем, делали и другие мастера того времени) переданы художником в более мягкой манере, нежели в предшествующих произведениях. В работе два источника света: нимб Христа (большой, чем у каждого из апостолов) и пламенеющий светильник, в лучах которого витают ангелы. Все это создает мерцающую симфонию света, передающую ощущение мистического таинства, преображающего, казалось бы, обычную трапезу. Это прощальное творение Тинторетто невольно заставляет думать о наступающем вскоре веке Рембрандта...

Художник умер в городе на воде в 1594.

Судьба наследия Тинторетто сложна. Более четырехсот лет мировое искусствоведение не может определиться, считать его представителем Возрождения или нет. Так, например, М. Алпатов в своем большом труде о великой эпохе прямо утверждает: «Тинторетто

был одним из последних венецианских мастеров Возрождения»²⁵. Тогда как другой авторитетный ученый – Б. Виппер²⁶ – вообще не включает живописца в число художников Ренессанса, относя его стиль к маньеризму. Еще более резко мнения на этот счет сталкиваются в западном искусствоведении. Итальянский искусствовед Дж. К. Арган рассматривает творчество Тинторетто в главе «Маньеризм в Венеции»²⁷. Тогда как другой не менее крупный итальянский ученый Р. Лонги восклицает: «Маньеризм!» Под этим удобным предлогом немецкие могильщики от истории искусств погрузили уже однажды в погребальные фуры «запеленутое» в саван тело Тинторетто»²⁸.

В чем причина столь различных оценок стиля мастера и того места, которое он занимает в истории искусства? По-видимому, в том, что в его творчестве сочетаются разные черты, одни из которых принадлежат эстетике Ренессанса, другие – более поздним художественным направлениям. Целый ряд картин Тинторетто (на мифологические сюжеты, а также многие портреты) еще вполне принадлежит искусству Ренессанса (и в таком случае живописец завершает



Христос с Марией и Марфой. Фрагмент. 1570–1575

эту эпоху). В других своих творениях (в большинстве случаев на новозаветные сюжеты) Тинторетто использует такие приемы композиции (особенно в том, что касается выстраивания пространства и необычайного акцента на выявлении его глубины) и собственно живописной трактовки (в частности, «лепки» фигур, а также света и использования эффектов светотени), которые гораздо теснее смыкаются с будущим стилем барокко (через маньеризм, считающийся либо интерлюдией между Ренессансом и барокко, либо начальной стадией собственно барокко).

Можно поразиться, сколь проницателен был сам художник уже в юности, когда начертил свой знаменитый девиз – «Рисунок Микеланджело, а краски Тициана»: во всем его дальнейшем творчестве то, что окажется вдохновенным искусством Микеланджело, тяготеет к маньеризму²⁹, а то, что творениями Тициана, – к Ренессансу³⁰. Таким образом, споры, к какому стилю отнести произведения Тинторетто, очевидно, не прекратятся никогда, и все зависит от того, какие картины мы рассматриваем. Неоспоримым остается лишь один факт: Якопо Тинторетто – один из величайших мастеров европейского искусства.

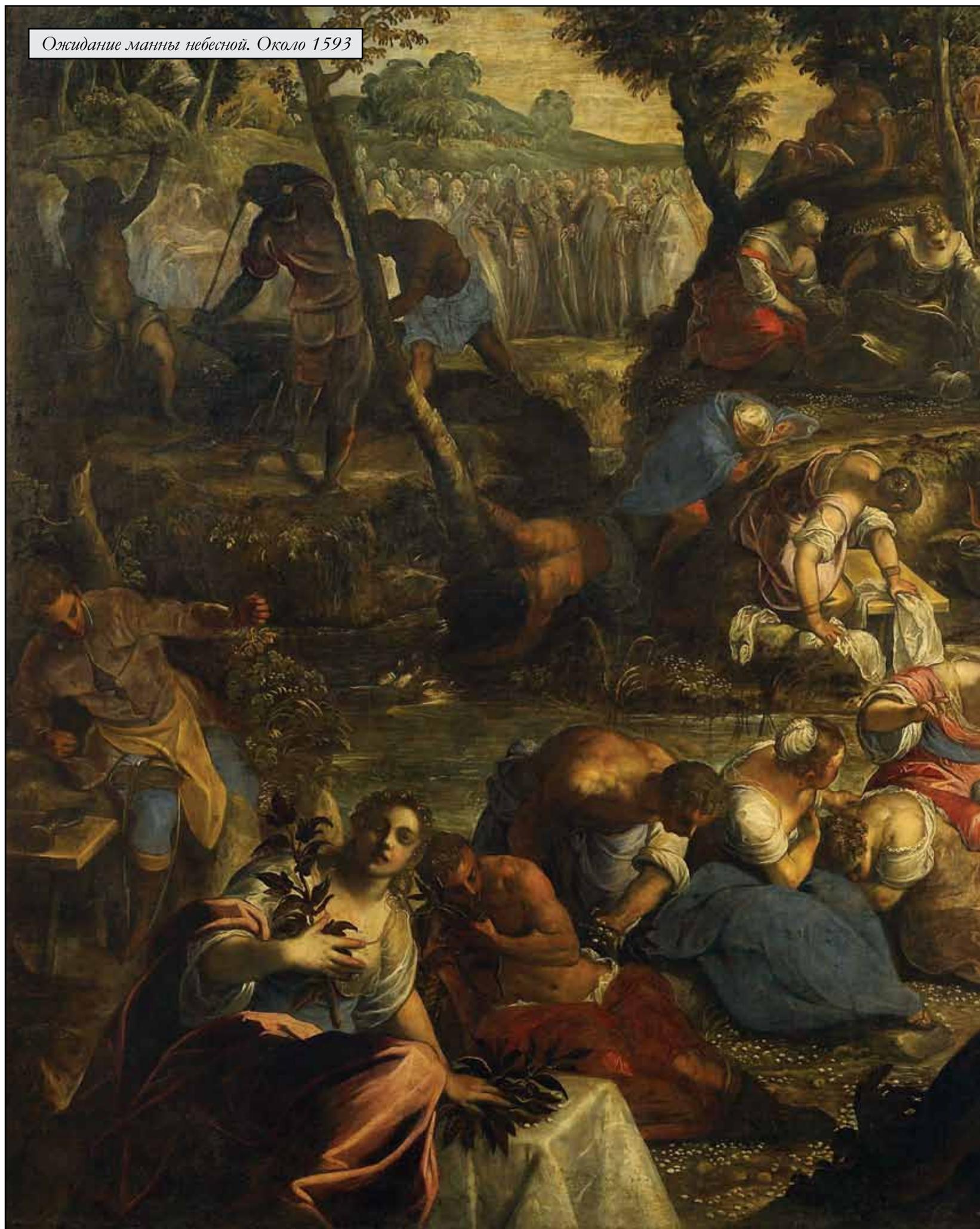
Снятие с креста. Вторая половина XVI века



Портрет женщины с обнаженной грудью. 1570



Ожидание манны небесной. Около 1593







Погребение Христа. 1592–1594



Тайная вечеря. 1592–1594

Примечания:

- 1 Это установил испанский искусствовед Мигуэль Фаломир, куратор музея Прадо (Мадрид) и обнародовал во время выставки произведений Тинторетто в этом музее в 2007. Западное искусствоведение приняло эту версию.
- 2 Вишпер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII – XVI века. Т. 2. – М. 1977. С. 188.
- 3 Муратов П. П. Образы Италии. – М. 1993. С. 13.
- 4 Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. – М. 2001. С. 44–45.
- 5 Муратов П. П. Указ. соч. С. 14.
- 6 Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М. 1996. С. 458.
- 7 Маньеризм – западноевропейский литературно-художественный стиль XVI – первой трети XVII века. Характеризуется отходом от принципов искусства Возрождения, причем в формах утрирования и гипертрофирования утвердившихся в искусстве Возрождения технических приемов и изобразительного стиля.
- 8 Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. – М. 1978. С. 143.
- 9 Панофски Э. Idea. – СПб. 1999. С. 56–57.
- 10 Указ. соч. V. С. 48.
- 11 В античном театре так называли божество, появляющееся в развязке спектакля при помощи механических приспособлений и решающее проблемы героев.
- 12 Артан Дж. А. История итальянского искусства. Т. 2. – М. 1990. С. 97.
- 13 Дж. Вазари. Указ. соч. V. С. 47
- 14 Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Vol. II. Princeton. 1993. P. 152.
- 15 Пятнадцать «степенных псалмов» (Пс. 120–134 [в православной Библии – Пс. 119–133]), известные как Псалмы Восхождения или иначе именуемые «Малая Псалтирь паломников». Их пели иудейские паломники, когда совершали свои празднества, приходя в Иерусалим, или они пелись каждый на своей – одной из пятнадцати – ступени, которые, согласно Иосифу Флавию, отделяли двор женщин от двора мужчин в Храме.
- 16 Именно к этому периоду относится серия картин Тициана на эротические сюжеты: 1554 – «Даная» и «Венера и Адонис» (в музее Прадо, Мадрид), «Персей и Андромеда» (Собрание Уоллес, Лондон); 1559–1560 – «Похищение Европы» (Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон), «Диана и Актеон» (Национальная галерея, Эдинбург) – картины, которые он называл «поэзиями». И они действительно являют собой в высшей степени поэтические видения далекого мира, весьма отличного от чувственных красот его ранних мифологических картин.
- 17 Позже – через тридцать лет – это получит еще более яркую трактовку в «Тайной вечери» (1592– 1594. Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция).
- 18 Смысловой и композиционный центр подчеркнут тем, что все перспективные линии сходятся именно в голове Христа, и мы без труда находим эту ключевую фигуру, хотя и не выставленную на переднем плане.
- 19 Эту дату дает «Золотая Легенда», но она не верна. Трудно сказать, какое из обретений тела святого Марка имел в виду Тинторетто: в 828 венецианские купцы нашли его в Александрии, в церкви, построенной в 310; в 829 останки были погребены в Венеции в соборе Святого Марка; при перестройке собора в конце XI века они были утеряны, а затем повторно обретенны чудесным образом в тайнике, находившемся в пилястре базилик. См.: Мария Да Вилла Урбани. Собор Сан Марко. – Венеция. 2006. С. 12.
- 20 Jacobus de Voragine. Op. cit. Vol. I. P. 245.
- 21 Муратов П. П. Указ. соч. С. 16–17.
- 22 Дж. Вазари. Указ. соч. V. С. 404–405.

- 23 Дж. Вазари . Указ. соч. III. С. 138.
24 Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. – М. 1978. С. 34–35.
25 Алпатов М. В. Указ. соч. С. 138.
26 Виппер Б. Р. Указ. соч.
27 Арган Дж. К. Указ. соч. С. 95–100.
28 Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. – М. 1984. С. 239.
29 Наследие Микеланджело (во всяком случае, плафон Сикстинской капеллы и фрески в капелле Паолина, то есть именно то, что наибольшим образом повлияло на Тинторетто) многими авторитетными учеными оценивается как истоки маньеризма. См. Дворжак М. Указ. соч. С. 126 и далее.
30 Полная принадлежность Тициана к Ренессансу – пусть позднему – ни у кого не вызывает сомнения.

Список иллюстраций:

- стр. 3 – **П. Веронезе. Брак в Канне.** 1563. Холст, масло. Лувр, Париж
стр. 4 – **Ужин в Эммаусе.** 1542–1543. Холст, масло. Музей изобразительных искусств, Будапешт
стр. 5 – **Омовение ног.** Около 1947. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
стр. 6 – **Чудо святого Марка.** 1548. Холст, масло. Галерея Академии, Венеция
стр. 8 – **Портрет Якопо Соранцо.** Около 1550. Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция
стр. 9 – **Вулкан, застигающий Венеру и Марса.** 1550. Холст, масло. Старая пинакотекка, Мюнхен
Сотворение животных. 1550. Холст, масло. Галерея Академии, Венеция
стр. 10 – **Введение Марии во храм.** 1553–1556. Холст, масло. Церковь Мадонна делль'Орто, Венеция
стр. 11 – **Рождение Иоанна Крестителя.** Около 1554. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Портрет мужчины с золотой цепью. 1550-е. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
Портрет молодого человека. Около 1555. Холст, масло. Галерея Дориа Памфили, Рим
стр. 12 – **Леда и лебедь.** 1555. Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция
Иосиф и жена Потифара. Около 1555. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
стр. 13 – **Сусанна и старцы.** Около 1555. Холст, масло. Художественно-исторический музей, Вена
стр. 14 – **Видение святого Петра.** Около 1556. Холст, масло. Церковь Мадонна делль'Орто, Венеция
стр. 15 – **Евангелисты Марк и Иоанн.** 1557. Холст, масло. Церковь Мадонна делль'Орто, Венеция
стр. 16 – **Евангелисты Матфей и Лука.** 1557. Холст, масло. Церковь Мадонна делль'Орто, Венеция
Крещение Христа. 1560. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
стр. 17 – **Брак в Кане Галилейской.** 1561. Холст, масло. Санта-Мария делла Салюте, Венеция
Брак в Кане Галилейской. Фрагмент
стр. 18 – **Битва святого Георгия с драконом.** Около 1560. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
стр. 19 – **Страшный суд.** 1560–1562. Холст, масло. Церковь Мадонна делль'Орто, Венеция
стр. 20 – **Нахождение (обретение) тела святого Марка.** Около 1562. Холст, масло. Пинакотекка Брера, Милан
стр. 21 – **Оплакивание Христа.** 1563. Холст, масло. Пинакотекка Брера, Милан
стр. 22 – **Распятие.** 1565. Холст, масло. Скуола Сан-Рокко, Венеция
стр. 23 – **Христос перед Пилатом.** 1566. Холст, масло. Скуола Сан-Рокко, Венеция
стр. 24–25 – **Святой Рох в тюрьме.** 1567. Холст, масло. Скуола Сан-Рокко, Венеция
стр. 26 – **Девы мудрые и девы неразумные.** Вторая половина XVI века. Холст, масло. Музей Бойманс-ван Бейнинген, Роттердам
стр. 27 – **Спасение Арсиной.** Вторая половина XVI века. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден
Портрет Якопо Сансовино. 1560–1570. Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция
стр. 28 – **Моисей высекает воду из скалы.** 1577. Холст, масло. Скуола Сан-Рокко, Венеция
Вакх и Ариадна. 1578. Холст, масло. Дворец Дожей, Венеция
стр. 29 – **Юдифь и Олоферн.** 1579. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
стр. 30 – **Рай.** Около 1579. Холст, масло. Лувр, Париж
Возникновение Млечного пути. Около 1575–1580. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
стр. 31 – **Благовещение.** 1583. Холст, масло. Скуола Сан-Рокко, Венеция
стр. 32 – **Федерико II Гонзага завоевывает Парму.** 1578–1580. Холст, масло. Старая пинакотекка, Мюнхен
стр. 33 – **Тайная вечеря.** 1579. Холст, масло. Скуола Сан-Рокко, Венеция
стр. 34–35 – **Концерт.** 1582. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден
стр. 36 – **Христос на Тивериадском озере.** 1570-е–1580-е. Холст, масло. Национальная картинная галерея, Вашингтон
стр. 37 – **Автопортрет.** 1588. Холст, масло. Лувр, Париж
стр. 38–39 – **Бегство в Египет.** 1583. Холст, масло. Скуола Сан-Рокко, Венеция
стр. 40–41 – **Избиение младенцев.** 1583. Холст, масло. Скуола Сан-Рокко, Венеция
Избиение младенцев. Фрагмент
Избиение младенцев. Фрагмент
стр. 42 – **Даная.** Вторая половина XVI века. Холст, масло. Музей изящных искусств, Лион
стр. 43 – **Христос с Марией и Марфой.** Фрагмент. 1570–1575. Холст, масло. Старая пинакотекка, Мюнхен
Портрет женщины с обнаженной грудью. 1570. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
Снятие с креста. Вторая половина XVI века. Холст, масло. Музей изящных искусств, Кан
стр. 44–45 – **Ожидание манны небесной.** Около 1593. Холст, масло. Собор Сан-Джорджо Маджоре, Венеция
стр. 46 – **Погребение Христа.** 1592–1594. Холст, масло. Собор Сан-Джорджо Маджоре, Венеция
стр. 47 – **Тайная вечеря.** 1592–1594. Холст, масло. Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *А. Майкапар*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 71 «Якопо Тинторетто»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Якопо Тинторетто.**
«Битва святого Георгия с драконом»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 01. 02. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№