

75
0-66
34376



ТИЦИАН

МАССОВАЯ
БИБЛИОТЕКА

ИСКУССТВО





Земля и небесная любовь

М. ОРЛОВА

ТИЦИАН

1477—1576

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
Москва 1945 Ленинград

$\frac{75}{0-66} + 92$ Тригун
M O B A I R A

Около пяти столетий тому назад в горном местечке Пиаве ди Кадоре, лежавшем на большом торговом пути из Италии в Тироль, жил некий Грегорио Вечеллио — солдат Венецианской республики, не раз защищавший северные границы ее владений от притязаний германских императоров и французских королей. Честный и мужественный, он пользовался уважением своих сограждан и на склоне дней занимал в городке различные общественные должности.

Но вряд ли дошло бы до нас его имя, если бы этот человек не был отцом замечательнейшего живописца, каких только знает мировое искусство, славного новатора в своем высоком ремесле, гордости Венеции — Тициана Вечеллио.

Произведения Тициана принадлежат той поре, когда, по выражению Энгельса, совершался «величайший прогрессивный переворот» в истории человечества, поре обновления культуры и искусства, называемой Возрождением.

О жизни Тициана известно сравнительно немного, хотя она была очень долгой, блистательной и плодотворной.

Годом рождения художника большинство его биографов считает 1477 год. Девяти или десяти лет Тициан Вечеллио был послан из родного Пиеве ди Кадоре в Венецию и отдан в ученье. В этом красивейшем городе, расположенном у Адриатического моря, изрезанном каналами и застроенном нарядными дворцами, Тициан провел всю свою жизнь.

Учился он сначала у мастера мозаики Цукатто, а затем у Джентиле и Джованни Беллини, крупнейших венецианских живописцев того времени. Большое влияние оказал на Тициана его сотоварищ по мастерской Беллини, одаренный, рано сложившийся в оригинального художника Джорджоне.

Когда в 1510 году оборвалась жизнь Джорджоне, Тициан закончил его последнюю работу — знаменитую «Венеру», написав в этой картине пейзаж. Можно сказать, что к этому времени он поднялся до уровня самых высоких достижений венецианской школы живописи, славившейся уже своими завоеваниями в области колорита. Тогда же он стал получать крупные заказы от монастырей и церквей.

После смерти Джованни Беллини (1516) Тициан, соперничавший со старым художником в последние дни его жизни, наследовал после него должность официального живописца Венецианской республики.

Успех сопутствовал художнику постоянно. Кроме правительства и монастырей, в числе заказчиков Тициана скоро оказались и знатные любители искусства — герцоги Феррары, Ман-

туи, Урбино. Для них он исполнил множество портретов и различных аллегорических и мифологических картин. В 1545 году папе Павлу III удалось склонить Тициана к поездке в Рим. В пути художника встречали овациями, в Риме его приняли очень торжественно; ему были предоставлены комнаты в папском дворце — Ватикане и заказано несколько портретов папы и членов его семьи. При дворе главы католической церкви находили работу многие выдающиеся художники Италии. В то время стены Ватикана уже были украшены прекрасными росписями Рафаэля. Незадолго до приезда Тициана Микельанджело закончил последнюю из своих фресок для Сикстинской капеллы — «Страшный суд». Тициан успешно выполнил порученные ему работы, однако надолго в Риме не остался.

Слава Тициана дошла до императора Карла V — властителя огромной территории в Средней Европе: Германии, Нидерландов, Чехии и Испании с ее колониями. Венецианец дважды был в Аугсбурге, резиденции Карла, и писал портреты императора, его близких и придворных. Но с каким почетом тот его ни встречал (рассказывают, что однажды высокомерный Карл поднял кисть, оброненную художником), Тициан каждый раз спешил обратно в Венецию. Не соблазнили его и предложения французского короля Франциска I, звавшего знаменитого живописца в Париж. Тициан предпочитал бывать при дворах различных вельмож и государей лишь в качестве почетного гостя, не

превращаясь в слугу. В Венеции художник чувствовал себя привольнее всего.

На протяжении XIV—XV веков передовые европейские города-государства, смело утверждая свою самостоятельность, разрывали тесные путы феодальных отношений и протягивали на огромные расстояния нити торговых связей. Небывалого развития достигли ремесла, зарождалась промышленность, рушились средневековые представления о мире.

Почти каждый из крупных свободных городов Апеннинского полуострова сыграл свою роль в развитии культуры эпохи Возрождения, выдвинул своих ученых, поэтов и художников. В истории искусства этого времени прочное место заняли Сиена, Падуя, Флоренция, Венеция. «Владычице морей», раньше всех других городов скопившей морской торговлей несметные богатства, суждено было здесь сказать последнее слово. Именно в XVI веке, когда в других городах начинавшийся хозяйственный упадок, политические смуты, захват власти тиранами и вторжение иноземцев уже оказывали свое губительное действие на искусство, Венеция, где этот упадок еще не давал себя сильно чувствовать, вырастила школу живописцев, завершивших великую художественную реформу Возрождения. Хотя Венеция после завоевания в 1453 году турками Константинополя потеряла свое бывшее господство над важнейшими морскими торговыми путями, она оставалась еще богатой и политически независимой. К ней перешла теперь роль выдающегося культурного

центра Италии. Недаром атмосферу Венеции так ценил Тициан, не случайно именно здесь расцвело его покоряющее своей жизнерадостностью искусство.

В Венеции к концу XV столетия сложилась интересная художественная школа. Именно в этот итальянский центр была занесена раньше всего из Нидерландов новая техника живописи масляными красками. Природные условия Венеции,— ее необычайно влажная атмосфера, поразительное по красоте освещение,— ждали, казалось, красочных описаний. Известный литератор, современник и друг Тициана Пьетро Аретино, писал: «Прежде всего дома. Хотя и выложенные из настоящего камня, они кажутся сделанными из материала, преображенного искусством. Потом свет, в некоторых местах чистый и живой, в других — хмурый и угасающий. Посмотрим еще на другое чудо — на насыщенные влагой облака... Я дивился разнообразию оттенков, которые облака являли взору. Самые близкие сверкали пламенем солнечного диска, а более отдаленные багровели не столь яркой кинноварью».

В Венецию свозились всевозможные товары, представлявшие разнообразнейшую натуру для художника. Все здесь способствовало тому, что из Тициана вырос великий художник и превосходный живописец.

Счастливо и спокойно жил Тициан в Венеции в своем роскошном доме на Бири-Гранде, где часто собирались его друзья — поэт Аретино и скульптор и архитектор Якопо Сансови-

но. Тициан рано овдовел, но дети окружали его вниманием: дочь Лавиния вела хозяйство, сыновья помогали в работе. Ни в жизни, ни в творчестве Тициан не знал неудач. Он работал упорно и много, и работа его всегда получала признание.

В 1576 году чума, появившаяся в Венеции, скосила Тициана — это титанически крепкое, почти столетнее дерево.

* * *

В чем заключается обаяние произведений Тициана, почему его имя нужно поставить в один ряд с именами величайших деятелей мировой культуры?

Безграничное восхищение человеком — прекрасная особенность искусства Возрождения — роднит Тициана с Леонардо, Рафаэлем, Микельанджело.

Какие новые черты в облике человека, какие новые стороны отношения человека к окружающей его действительности сумел показать венецианец?

Существует мнение, что всякое изображение формы без красок остается символичным, что лишь краски делают его вполне жизненным. К безошибочно точному рисунку Леонардо, к поразительному умению Рафаэля размещать, заставлять двигаться свои фигуры в пространстве картины, к мощной лепке светотенью, какой Микельанджело выражал трепетность, одухотворенность человеческих форм, нужно было присоединить жизненность красок, чтобы мо-

нументальный реализм искусства Возрождения окончательно победил условности средневековой живописи. Нужно было, чтобы на картине нагота засияла теплой белизной живого тела, чтобы мерцали драгоценности, заблестел холодным блеском металл, чтобы свежестью повеяло от листвы и воздушно легкими стали облака. Нужно было открыть человеку бесконечное богатство и разнообразие материального мира, чтобы он познал себя как его часть и уверился в том, что может быть счастлив в земном своем существовании, овладевая тайнами природы, постигая ее великолепие.

Эти живые краски нашел Тициан.

Сиенцы, флорентинцы и первые венецианские живописцы стремились украшать свои произведения красками и вкладывали много старания и ума в их выбор. Но лишь у Тициана цвет стал могучим средством проникновения в природу вещей, основой грядущих побед реализма в живописи.

Своим творчеством Тициан завершил общий расцвет пластических искусств XIV—XVI веков и указал путь развития искусству живописи на много столетий вперед.

* * *

Самыми ранними дошедшими до нас произведениями Тициана являются картина «Папа Александр VI и Якопо Пезаро перед апостолом Петром» (1502), несколько изображений мадонн — «Цыганская мадонна» (1502—1503), «Мадонна с вишнями» и алтарный образ

для церкви Санта Мариа делла Салютэ — четверо святых перед св. Марком, покровителем Венеции (1504).

Все это — картины, где в виде святых изображены современники художника, как часто делали живописцы XV века. В первой мы видим даже портреты — папы и епископа Якопо Пезаро, увековеченного по заказу его семьи в честь победы над турками папского и венецианского флота, одержанной под руководством Якопо. Фигуры написаны с большим умением, картина довольно нарядна, но пестра по краскам: вид моря с галерами кажется еще плоской, приставленной к группе первого плана декорацией. Художник не выходит из круга приемов искусства XV столетия. В «мадоннах» создан величавый образ молодой матери, гордой своим прекрасным младенцем. В особой монументальности, с какой поставлены и вылеплены фигуры, чувствуется воздействие учителя Тициана — Джованни Беллини, а в легком налете мечтательности и грусти на лицах, в мягкости теней и цвета — влияние Джорджоне. «Св. Марк» напоминает алтарные образы Джорджоне, но есть в этой картине и новое: фигуры святых спокойно и свободно группируются вокруг сидящего на высоком постаменте св. Марка, контрасты освещенных и затемненных мест усиливают лепку форм, удивительно широко написано небо. Мощное дарование силится раздвинуть рамки найденных другими приемами.

Огромную роль в формировании культуры Возрождения сыграли памятники античности.

Тициан не был, как многие другие художники Возрождения, ученым знатоком древнего мира. О нем можно сказать, что он дальше своих сотоварищей и современников отошел от пластического идеала греков, и тем не менее с уверенностью можно утверждать, что только знакомство с произведениями античного искусства и литературы, с античной мифологией помогло Тициану стать тем, чем он был в зрелую пору своего творчества.

Во втором десятилетии XVI века художник создал ряд женских образов — «Женщина перед туалетом», «Обнаженная женщина перед туалетом», «Флора» и другие, которые не были ни портретами, настолько мало они индивидуальны, ни аллегориями, настолько они жизненны и конкретны. Эти произведения явились, безусловно, навеянной образами языческих богинь древности (не случайно одну из них Тициан называет Флорой — богиней весны и цветов у римлян) попыткой дать современный, свой собственный идеал женской красоты. Именно в этих произведениях, а не в ранних религиозных композициях начинает проявляться впервые настоящий Тициан.

Еще большее значение в развитии Тициана имеют его картины 1515—1523 годов: «Земная и небесная любовь», «Три возраста» и четыре мифологические сцены, написанные для герцога Феррары, — «Праздник Венеры», «Вакханалия», «Купающаяся Венера» и «Вакх и Арнадна».

Сюжет картины «Земная и небесная лю-

бовь»¹ — очевидно, какое-нибудь сказание древних о Венере — богине любви, явившейся, чтобы внушить это чувство гордой красавице. Живописец претворил его в торжественную оду радостям жизни, бесконечному разнообразию природы.

Мы видим сочные луга, зеленые кущи, нежные дали, мы видим пейзаж, каких не писали до Тициана: оживленный светом, манящий тенью, словно увлажненный росой.

Сияющими, светлыми пятнами вырисовываются на фоне зелени две прекрасные женские фигуры у мраморного бассейна: нагая богиня, написанная теплыми тонами, вся словно согретая чувством, и строгая, сдержанная женщина в пышном переливчато-серебристом платье. Маленький амур вылавливает из воды розы; розовые лепестки разбросаны на краях бассейна. Эта подробность, превосходно сделанная, — последнее слово в красноречивом описании красот природы — от самых общих ее проявлений, как борьба света и мрака, до самых тончайших, как строение хрупкого цветка.

Такое вдохновенное описание в красках радостей земного, физического бытия мог составить только ученик великих мастеров древности и вместе с тем только художник, открывший огромные возможности цвета в живописи.

Тициан не раскрашивает готовой, выявлен-

¹ Точного объяснения этой аллегии нет. Недавно выдвинуто предположение, что она навеяна произведением современного Тициану автора Франческо Колонна — «Сон Полифила».

ной другими способами формы; исчезает у него тень, посторонняя цвету, приглушающая его дымкой (так работал еще и Джорджоне). Тициан мыслит картину прежде всего как некое красочное единство: мастерски выбирая и сопоставляя тона, лепит он форму, вносит в свои полотна яркий свет и глубокие тени. Больше того, цветом умеет он передать особенности материала. Тициан первый из живописцев достигает этого благодаря тому, что каждый наложенный им тон найден настолько верно по своей светосиле, что выражает строение окрашиваемой им поверхности—гладкой или неровной, плотной или рыхлой, матовой или блестящей, с большей или меньшей силой отражающей или поглощающей световые лучи.

Так Тициан находит ключ к тому, чтобы показать средствами живописи не только богатство существующих в природе форм и красок, но и бесконечное разнообразие самой материи.

В картине «Земная и небесная любовь» каждый предмет (один, пронизанный светом, как облака, другой, словно его излучающий,—шелк, человеческое тело, третий, как будто впитавший в себя мрак,—кудрявая крона дерева) начинает обретать свою, особую «материальность» и становится поэтому особенно живым.

Той же влюбленностью в телесность всего существующего проникнуты и другие названные выше мифологические сцены.

В «Празднестве Венеры» — лучшей из кар-

тин, выполненных для герцога Феррарского,— Тициан следует описанию, составленному итальянским поэтом Ариосто со слов древнего автора Филострата. К статуе Венеры принесли свои дары молодые девушки; на лужайке перед изваянием богини резвится множество маленьких амуров. Детские тела Тициан написал с такой непосредственностью, с таким реализмом, как не писал ни один из его предшественников, хотя Возрождение оставило здесь немало превосходных образцов. Пейзаж в этой картине как бы предвосхищает лучшие произведения мастеров этого жанра XVII и XVIII столетий.

Когда после нескольких работ на мифологические сюжеты Тициан получил снова заказы на большие алтарные картины, в этих последних особенности его искусства проявились уже во всей своей силе.

В прославленных «Вознесении Марии» (1516—1519) и «Мадонне дель Пезаро» (1519—1526), выполненной, как и одна из ранних его картин, по заказу семьи Пезаро, Тициан выступает как великий реалист.

Его мадонны и святые — образы мощные, героические, но они лишены какой бы то ни было отвлеченности. Они жизненны и человечны, созданы из плоти и крови, сильные, с крепкими мускулами, загорелой кожей, влажными глазами. Перед этими картинами, кажется, чувствуешь тепло разгоряченных движением тел, слышишь шуршание одежд и дыхание ветра в небе с клубящимися облаками. Огромные эти полотна («Вознесение» достигает

7 метров в высоту) — снова прославление прекрасной материальности мира и человека прежде всего.

Примером подобного же решения образа мадонны со святыми может служить и находящаяся в Эрмитаже (Ленинград) «Мадонна с младенцем и св. Екатериной», написанная уже в конце творческого пути Тициана (1560). Общее настроение счастья, глубокого удовлетворения, упоения жизнью прекрасно выажено в живописно-пластической передаче ясного лица Марии, пухлого тела младенца, юной, девической головы Екатерины с роскошными распущенными волосами.

Алтарная картина Тициана «Св. Пето-мученик» (1530), погибшая во время пожара в 1867 году, с которой сохранилась лишь копия, интересна как попытка создания своеобразного героического пейзажа. Современник художника Ломатцо писал об этой картине: «Тициан показывает громадный лес, где произошло убийство Петра-мученика, наиболее прекрасный, когда-либо изображенный в живописи».

В целом ряде позднейших работ Тициан выступает как интереснейший мастер пейзажа.

«Его можно рассматривать как создателя пейзажа,— писал о нем художник XIX века Делакруа,— он внес в него ту широту, которая отличала его и в передаче персонажей и драпировок».

В другом своем монументальном произведении «Введение Марии во храм» (1538—1540) художник показал легенду о детстве Марии как

реальное событие, происходившее в Венеции. Маленькая девочка, одна, уверенно поднимается по церковной лестнице, удивляя всех своим поведением. В толпе изображены самые разнообразные люди венецианской улицы: старик, строгий сенатор, скромная горожанка с ребенком на руках. В старухе, сидящей у лестницы с корзинкой яиц, венецианцы узнавали хорошо всем знакомую уличную торговку. Тициан следовал традиции ранних мастеров Возрождения, превращавших иконы в бытовые сцены, но с каким мастерством изобразил он такую сценку, какую величественность сумел ей придать!

В этом произведении Тициана продолжает жить дух гражданственности, гордости своим временем, своим городом, своими соотечественниками. Жизнь, быт Венеции вдохновили живописца на создание яркого и торжественного зрелища. Знаменитый русский художник Александр Иванов был поражен силой цвета в этой картине. Он писал: «Яркость цветов — черного, красного, желтого, белого.. делает эту картину бриллиантовой».

Тициан явился, таким образом, создателем грандиозных декоративных росписей, воспевающих венецианский быт, росписей, которыми прославились впоследствии его младшие современники — Веронезе и Тинторетто.

Среди монументальных работ Тициана несколько особняком стоит его единственная батальная композиция — фреска «Битва при Кадоре». Пожар 1577 года уничтожил ее. Но сохранилась гравюра с фрески и, что еще ценнее,

старинная копия маслом. Копия эта заставляет думать, что досадный случай лишил мир ~~многое~~ из самых величайших произведений на тему войны. Тициан изобразил столкновение венецианцев с войсками римско-германского императора Максимилиана I, вторгшимися во владения Венеции и захватившими в 1506 году Пиаве ди Кадоре. Отец и дядя художника отличились в этой кампании. Они показали венецианскому полководцу горный проход, пройдя который, неожиданным нападением венецианцы разбили немецкие полчища.

Долго и любовно обдумывал Тициан свой замысел. Еще в 1513 году он предложил впервые эту тему, и только в 1537 году фреска была исполнена.

Итальянское искусство эпохи Возрождения оставило немало замечательных баталлий. Паоло Учелло изобразил битву как эффектное зрелище, как парадный рыцарский поединок. Леонардо в «Битве при Ангиари» занимала совсем другая сторона войны: всю ее жестокость сумел раскрыть он в изображении одной смертельной схватки. Микельанджело в своих солдатах на картоне «Битва при Кашине» дал образы высокого гражданского мужества. Рафаэль в «Победе Константина» показал действия войска как выражение разумной воли полководца.

Как решил свою тему Тициан? Он развернул картину борьбы огромных людских масс. Битва разыгрывается на фоне родного художнику альпийского пейзажа, на горных дорогах и мостах, среди мирных селений. Мастерски

использована иллюзорная глубина картины. На первом плане слева — побежденные катятся с крутого берега в реку, справа — группа выигрывающих сражение венецианцев во главе с полководцем. У них ищет защиты крестьянская девушка, оказавшаяся в сумятице схватки. На втором плане — мост с мчащимися в атаку под развевающимся знаменем венецианцами, теснящими врага. В глубине — горы, кровли домов, окруженных деревьями.

Полосы света и тени, чередующиеся в картине, падающие как будто от бегущих по небу облаков, усиливают ее необычайный драматизм и страстность. Но ни страха, ни ужаса не внушает она. Исход борьбы ясен: победят те, кто защищает покой горных селений, покой людей, возводивших этот мост, возделывавших эти склоны и втянутых по грубой воле пришельца, подобно девушке, изображенной на первом плане, в водоворот войны.

Свое знакомство с обстоятельствами боя, доказавшего силу венецианского оружия и доблесть его земляков, Тициан использовал не для того, чтобы прославить отдельные подвиги своих близких. Он выразил содержание гораздо более широкое: он дал великолепную картину всеобщего воодушевления в борьбе с врагом.

Впоследствии развивался батальный жанр, углублялось понимание и изображение войны. Но главная идея Тициана — несокрушимость народа в борьбе с иноземцем-захватчиком — никем не была выражена в таких монументальных формах, с такой полнотой.

Глубочайший интерес Тициана к человеку проявился самым удачным образом в его портретных работах. Портреты Тициан писал, начиная с 10-х годов XVI века, исключительно увлекался этим жанром в 30-х и 40-х годах и не оставлял его до конца своих дней. В искусстве портрета он превзошел всех своих великих предшественников и современников и подготовил расцвет реалистического портрета в XVII веке.

Тициан оставил характеристики людей Возрождения, столь же яркие и непосредственные, сколь глубокие и меткие. Полнота живописного воплощения образа сообщает такую жизненность и индивидуальность портретам Тициана, что он может, изображая человека даже вне какой-либо бытовой обстановки, раскрыть его характер, подсказать, как будет этот человек себя вести в тех или других обстоятельствах.

Построены все портреты Тициана очень просто и схоже. Это почти всегда поясные портреты. Спокойно позируют его модели, свободные в час встречи с живописцем от своих привычных дел. И вместе с тем как непохожи все они друг на друга, как знает художник своих современников, как быстро постигает нравы и какие разнообразнейшие способы воссоздания их красками на холсте он находит!

Всегда выразительна, своеобразна и характерна живописная ткань каждого портрета. Несколько основных цветов, соотношения светлого и темного, изменения слоя краски — то густого

и плотного, то переходящего в нежнейшие лесировки — все служит общей психологической характеристике изображаемых лиц.

В портрете «Молодого человека» (1510—1520), наиболее раннем, но очень известном портрете Тициана, перед нами натура прямая, темпераментная и цельная. Сколько сдержанной пылкости в небрежном жесте руки в разорванной перчатке, в блеске отведенных в сторону глаз! Как удачно подчеркивает особенности характера простота одежды, черной с белым!

«Герцог Урбинский» (1536—1538), главнокомандующий военными силами Венеции, полн решимости и, может быть, даже некоторой жестокости. Красный тон драпировки и сталь доспехов введены как очень нужный подтекст к общей характеристике. «Не только крепость его тела, но и его мужественная смелость переданы здесь в красках», — говорил Аретино об этом портрете.

В «Красавице» (1536) создан образ торжествующей молодости. Этой теме подчинено все — от самой постановки фигуры, царственно спокойной, до эффектных контрастов бархата, шелка, драгоценностей с гладкой кожей обнаженной шеи и лица.

Очень интересен портрет ученого-юриста Ипполито Риминальди (1548), который долгое время был известен под названием «Молодого англичанина».

Черное платье Риминальди мягко сливается с темным фоном. Рисунок рук здесь отнюдь не подчеркнут и лишен особой выразительности.

Тем сильнее привлекает к себе внимание лицо изображенного. Кисть Тициана с поразительной остротой передает выражение скрытого напряжения в светлых холодных глазах, заставляет ощутить игру мускулов лица, внешне спокойного, с плотно сжатыми губами. Тень сомнения, кажется, прошла по этому светлому лицу.

В этом портрете, построенном, подобно упомянутому выше «Молодому человеку», в основном на сочетании двух цветов—белого и черного, создан совсем иной образ: человека, живущего сложной, интенсивной внутренней жизнью.

Беспощадную в своей правдивости характеристику дал Тициан своему другу Аретино (1545).

Способный литератор-памфлетист, без всяких угрызений совести торговавший своим пером, любитель всевозможных развлечений и удовольствий, стоит он перед нами, расправив плечи, полный самоуверенности, граничащей с наглостью. Не только краски, горячие, лилово-золотистые, но такие подробности, как широко и мастерски написанные огромные отвороты шелкового камзола и глуховато поблескивающая массивная золотая цепь, подчеркивая кричащее богатство платья, говорят о размахистости, бахвальстве. И вместе с тем это отнюдь не шарж, не карикатура: мы видим обуреваемую страстями, сильную, смелую личность.

Уважение к особенностям человеческого характера являлось отличительной чертой Тициана. Вот почему, совсем не будучи льстецом, он пользовался успехом у своих высокопоставленных заказчиков.

Портреты Тициана, раскрывающие сложную борьбу страстей в человеке, превращаются в портреты-книги, по выражению А. В. Луначарского, или, точнее, в портреты-драмы.

Два гения XVI столетия — Тициан и Шекспир — как будто перекликаются друг с другом: героям одного нехватает только красок, героини другого, кажется, рвутся из золоченых рам, чтобы действовать, говорить, сражаться, властвовать и любить.

Поразителен пользующийся заслуженной славой групповой портрет папы Павла III с внуками (1545).

Жажда власти и богатства для себя и для своего рода красной нитью проходила через все деяния Павла III Фарнезе. Лабиринт интриг служил путем к могуществу семье Фарнезе, и в этом лабиринте отдельные ее члены встречались то как союзники, то как соперники.

Как ясно прочитал все это на лицах Павла III, Алессандро и Оттавио Фарнезе Тициан.

Согбенный старостью, облаченный в парадную папскую мантию, Павел III как будто ищет в своих внуках достойного преемника — смелого честолюбца, кому мог бы он вверить все, вырванное им у жизни. Алессандро вял и безразличен, но Оттавио, настороженным и льстивым движением склонившийся к папе, может быть таким преемником. В этом убежден, кажется, папа, чьи острые глазки устремлены на Оттавио, в этом убеждается каждый, глядя на картину. Но в Оттавио, скромно одетом в черное, поглощенном как будто одной страстью,

одной мыслью,— где найти путь к власти, в нем столько же угодливости, сколько и коварства.

Тициан дал такую верную, многостороннюю характеристику изображенным, что явился провидцем: два года спустя после того, как был написан портрет, Оттавио организовал тайный заговор против папы.

Проникая в особенности внутренней жизни человека, Тициан всегда сохранял интерес к его внешности. Тонко выделяя лицо, он любовался всей осанкой человека, его манерой держаться, носить платье. Чувства, интеллектуальная жизнь обнажались им как скрытый механизм поведения людей, их действий.

Его люди — волевые, деятельные люди эпохи Возрождения.

* * *

Велик Тициан как портретист, но еще более поразительным мастером выступает он в изображении человеческого тела.

Именно красоту тела как такового, красоту этой особой материи, в которой жизнь проясляется самым чудесным и ярким образом, сумел передать Тициан.

В знаменитой «Венере Урбинской» (1536), написанной для герцога Урбинского, свое восхищение человеческим телом Тициан выразил впервые со всей откровенностью и вместе с тем еще с некоторой наивностью. Под видом богини любви изображена молодая обнаженная венецианка. Нежась в постели, она ждет, пока служанки приготовят ей платье. Внутренность

богато отделанной комнаты венецианского дома, служанки, склонившиеся над большим ларем, — все эти занимательные бытовые подробности отодвинуты на второй план, все это служит лишь фоном для прекрасной женщины. Тициан выделяет обнаженную фигуру композиционным приемом, не достигая еще в этой картине, хотя и очень приятной по краскам, той силы живописной передачи тела, какой добьется он позднее.

В других вариантах 1545 года — «Венера с органистом» и «Венера с амуром» — меньше подробностей, женские образы приближаются к одному типу, теряется строгая чистота линий, живопись же становится более сочной.

В 50-х годах Тициан писал почти исключительно мифологические сцены, обнаженное тело. В это время созданы «Даная» (существуют четыре варианта картины, один из которых находится в Эрмитаже), «Венера и Адонис», «Персей и Андромеда», «Венера перед зеркалом», «Диана и Актеон» и др.

Это десятилетие — вершина в творчестве Тициана, на которую поднялся стареющий живописец и где оставался, не зная падений и срывов, до конца своих дней.

Не столько прекрасная закономерность строения человека, найденная еще ваятелями Греции, не столько благородство движений, гармония линий, неподражимо выраженные художниками флорентинской и римской школ, сколько живописная, колористическая красота тела, цветущего и трепетного, привлекала Тициана.

Его Данаи, Венеры, Андромеды — закончен-

ный, определенный женский тип. Этот тип сложился из непосредственных, жизненных впечатлений. С его полотен смотрят белокурые немного тяжелые венецианки. Теперь они лишены индивидуальных, портретных черт. Это тело «вообще», прекрасное бесспорно, вне сомнений. Красота тела, найденная Тицианом, покоряет с первого взгляда своей правдой, как покоряет нас и греческая скульптура.

В десятилетие, о котором идет речь, Тициан, повидимому, широко пользовался своим особым методом работы, который записал, со слов его ученика Пальмы Младшего, Боскини:

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

открывал черты, не соответствовавшие его тонкому замыслу, он принимался действовать подобно доброму хирургу, без всякой жалости удаляющему опухоли, вырезающему мясо, вправляющему руку или ногу. Он покрывал затем эти остовы, представлявшие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ему, казалось, недоставало только дыхания».

В эти годы Тициан — виртуозный колорист, добивающийся в живописи прочного единства пластической, свето-теневой и красочной ее сторон. Он сохраняет цвет в самых темных местах своих полотен и мощными ударами света заставляет краски сиять и переливаться. Он добивается чудесной полновесности форм. С поистине поразительным искусством пишет он теперь обнаженное тело.

Стоит сравнить с «Венерой Урбинской» «Венеру перед зеркалом» (1555), чтобы убедиться в этом. Широта письма вместе с законченностью деталей, со строгим единством всех элементов картины сообщают ей особую величавость.

Ослепительно обнаженное тело Венеры, все остальное погружено в тень. Тень насыщена красками сильными, определенными. Малиновая бархатная шубка, коричневый мех, зеленый занавес, синий платок под зеркалом, шарф, испещренный розовыми и золотистыми полосками, — весь этот сложный и мощный аккорд красок призван выделить чистоту главной ме-

лодии — светлых частей картины, в которых простейшими средствами — смешением белил, красной, черной и желтой красок, как рассказывал Пальма, — передано окутанное золотистым светом, согретое горячей кровью нагое тело. Мягкость бархата, блеск золота, переливы жемчуга — все отступает перед его красотой.

Так не видел и не изображал человеческое тело до Тициана никто, здесь он великий новатор-живописец и последовательный гуманист. Он сумел поднять до степени большого обобщения, высокого идеала телесную природу человека. И это сделал он в годы, когда католическая церковь поднимала уже черный стяг борьбы со свободомыслием Возрождения, когда повсюду в Европе запылали костры инквизиции.

Тициан много сделал для развития разнообразнейших жанров живописи. Он был мастером монументальной картины большого общественного звучания, портрета, обнаженного тела, пейзажа. Нельзя не упомянуть о нем и как о мастере натюрморта.

С величайшей любовью писал он на своих полотнах цветы, плоды, ткани, предметы быта. Он вводил эти изображения в картины не только тогда, когда это необходимо было по ходу действия или когда это могло иметь какое-либо символическое значение; он раскрывал поэзию самих вещей, заключавшуюся для него в материальности и в то же время в бескопечной разнохарактерности всего существующего. Он неустанно прославлял своей кистью

самую плоть вещей. Он оставался верен этому даже тогда, когда изображал такой сюжет, как «Кающаяся Магдалина» (Эрмитаж, 1565). С каким мастерством противопоставил живописец мертвенно-зеленоватым оттенкам черепа, изображенного на первом плане под раскрытой книгой, краски нежных тканей, в которые задрапирована фигура, прозрачность стеклянного сосуда с миром, шелковистость волос. Прочно сумел он связать весь этот натюрморт с темой картины — темой столкновения молодости, радости бытия и ужаса тления.

Тяжелые, мрачные явления наступившей в Европе в XVI веке политической реакции, которые видел Тициан, не могли не наложить известного отпечатка на его искусство. И все же навеянные, повидимому, этими впечатлениями религиозные композиции Тициана с изображениями мученичества, в особенности созданные им в последние годы жизни — «Мученичество св. Лаврентия» (1554—1555), «Венчание тернием» (1570), «Оплакивание Христа» (1573) и др., свидетельствуют совсем не об уступке художника религиозно-мистическим настроениям. Тициан пишет тревожное ночное освещение, находит особую драматическую выразительность в обнаженных мужских фигурах. Истязуемые, подвергаемые страшнейшим пыткам, его герои остаются сильными, несломленными. Одно из замечательных полотен этого цикла, «Св. Себастьян» (1570), украшает Эрмитаж в Ленинграде. С поистине патетической силой выражает Тициан в этой картине гнев-

ный протест против причиняемых прекрасному человеческому телу физических мучений, против всего, что несет человеку страдание.

* * *

Велика была слава Тициана у его современников. Как на учителя, с безграничным почтением смотрели на него художники конца XVI и следующего, XVII столетия.

«Отец искусства!» — восклицал Веронезе. «Тот, кто несет знамя живописи», — говорила о нем Веласкес.

Каждое передовое направление в искусстве отдавало ему дань уважения.

Под кистью Тициана, дерзавшей изображать многое, дотоле остававшееся недоступным живописи, все приобретало жизненность, яркость, значительность, потому что кисть эта служила великой прогрессивной идее утверждения человека как части вселенной, как господина природы. И долго будут жить его произведения, внушающие многим поколениям его потомков чувство собственного достоинства, волю и любовь к жизни.

Редактор И. Суворова

А-18911. Подп. в печ. 12/V 1945 г.
„Искусство“ № 10286. Кол. печ л.
1^{5/16}. Уч изд. л. 144 Зв. в 1 п.
л. 43968. Тираж 14500. Уил. № 160
Цена 2 р. 25 к.

Тип. „Красный печатник“, Москва,
ул. 25 Октября д. 5.

М А С С О В А Я Б И Б Л И О Т Е К А

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Вышли из печати

- Щекотов Н.—«Переход Суворова через Альпы». Картина В. И. Сурикова.
- Щекотов Н.—«Богатыри». Картина Виктора Васнецова.
- Щекотов Н.—«Взятие Иваном Грозным Ливонской крепости «Кокенгаузен». Картина П. П. Соколова-Скаля.
- Жидков Г.—Тропинин В. А.
- Гиляровская Н.—Храм Василия Блаженного.
- Скворцов А.—«Гимн Октябрю». Картина А. М. Герасимова.
- Щекотов Н.—«Петр I и царевич Алексей». Картина Н. Н. Ге.
- Лобанов В.—Саврасов А. К.
- Щекотов Н.—«Запорожцы». Картина И. Е. Репина.
- Скворцов А.—Айвазовский И. К.
- Алпатов М.—Андрей Рублев.
- Ситник К.—Меркуров С. Д.
- Машковцев Н.—Орест Кипренский.
- Зотов А.—Мухина В. И.
- Тихомиров А.—Греков М. Б.
- Варшавский Л.—Антокольский М. М.
- Зотов А.—Щадр И. Д.
- Недошивин Г.—Шубин Ф. И.

Скворцов А. — Боровиковский В. Л.
- Лебедев А. И. — Репин И. Е.
Машковцев Н. — Венецианов А. Г.
Рогинская Ф. — Ярошенко Н. А.
Ромм А. — Памятник Петру I в Ленинграде.
Сокольников М. — Павлов И. Н.
Лебедев А. К. — Стасов В. В.
Щекотов Н. — Герасимов С. В.
Лебедев А. В. — Родотов Ф. С.
Леонов А. — Симон Ушаков.
Недошивин Г. — Федотов П. А.
Машковцев Н. — Крамской И. И.
Михайлов А. — Иогансон Б. В.
Зотов А. — Иванов А. А.

Готовятся к печати

Исаков С. — Бродский И. И.
Лобанов В. — Грабарь И. Э.
Гиляровская Н. — Федоровский Ф. Ф.
Ромм А. — Козловский М. И.
Алпатов М. — Левитан И. И.
Исаков С. — Манизер М. Г.
Сидоров А. — Леонардо да Винчи.
Скворцов А. — Алексеев Ф. Я.

В. 53 г.

76

2 р. 25 к.