

ТИЦЦИАН



СЛОВО/SLOVO

Филиппо Педрокко

ТИЦЦИАН

СЛОВО/SLOVO

Перевод с итальянского И.Е.Прусс

Издание подготовлено группой СЛОВО-ART
Редакторы: Н.А. Борисовская, Е.С. Гордон
Дизайн русского издания и компьютерная верстка: К.Е. Журавлев
Корректор: З.В. Белолуцкая

Серия:
ВЕЛИКИЕ МАСТЕРА ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА

© 1993 SCALA, Istituto Fotografico Editoriale, S.p.A., Antella (Firenze)
© 1995 СЛОВО/SLOVO, Москва, издание на русском языке

ISBN 5-85050-086-3

Printed in Italy



НАЧАЛО ТВОРЧЕСТВА

Тициан Вечеллио родился в Пьеве ди Кадоре в семье со старыми и благородными традициями. Документов, которые с точностью удостоверяли бы дату его рождения, не существует. Эта немаловажная проблема, связанная с установлением хронологии раннего периода его творчества, долго обсуждалась исследователями. В конце концов сложились три версии.

В регистре умерших, сохранившемся в приходе Сан Канчано в Венеции, где Тициан окончил свои дни 27 августа 1576 года, действительно указывается, что он «умер в возрасте ста трех лет»: отсюда заключалось, что художник родился в 1473 году. С другой стороны, предположение, что Тициан прожил более ста лет, подтверждается отрывком из письма, посланного им Филиппу II первого августа 1571 года, в котором он жаловался, что ему уже девяносто пять лет. Однако это противоречит тому, что писали некоторые современники Тициана. Вазари во втором издании своих *Жизнеописаний*, вышедших в свет в 1568 году и описывающих встречу биографа с художником в Венеции в 1566 году, утверждает, что в то время тому было семьдесят шесть лет. Дольче в 1557 году писал, что «ему не было еще двадцати лет», когда в 1508-1509 годах Тициан работал над фресками Фондако деи Тедески [Немецкого подворья]. Из этих свидетельств следует, что дату рождения Тициана надо отнести к периоду между 1488 и 1490 годами.

Третья гипотеза основывается на предполагаемой датировке одной из юношеских работ Тициана - votivного алтарного образа, ныне находящегося в Антверпене, который изображает Якопо Пезаро и папу Александра VI перед святым Петром. Эта картина была написана в ознаменование победы, одержанной над турками при Санта Маура 30 августа 1502 года папским флотом под руководством Якопо Пезаро, поддержанным венецианским флотом, которым командовал его кузен Бенедетто.

По мнению некоторых критиков, алтарный образ в память о сражении мог быть исполнен вскоре после этого события. Отсюда молено заключить, что дата рождения Тициана относится к первой половине девяностых годов XV века, поскольку художнику к моменту исполнения картины - чтобы заслужить на это доверие - должно было исполниться хотя бы двадцать лет.

Из трех гипотез вторая кажется нам наиболее приемлемой. В самом деле, даже если пренебречь сведениями, сообщаемыми современниками Тициана и несомненно исходящими от самого художника, и считать, что он действительно родился в 1473 году, то его дебют как живописца состоялся очень поздно, когда ему было более тридцати лет. С другой стороны, датировка 1502-1506 годы, предлагаемая для алтарного образа из Антверпена, недостоверна: по нашему мнению, он создан в более поздний период

творчества, несколько ранее маленькой алтарной картины (ныне в сакристии церкви Санта Мария делла Салюте), датируемой 1510 годом, с которой имеет много общего.

Современные Тициану источники согласны в том, что как художник он сформировался очень рано. Попав в Венецию почти ребенком, он стал обучаться вместе с братом Франческо в мастерской Себастьяно Дзуккато, отца венецианских мозаичистов Валерио и Франческо, работавших в соборе Сан Марко, затем перешел в мастерскую Джентиле и Джованни Беллини, в то время наиболее почитаемых венецианских художников. Здесь он встретился с восходящими звездами венецианской живописи - Себастьяно дель Пьомбо и Джорджоне. Вместе с последним в 1508 и 1509 годах Тициан расписывал (видимо, поочередно) наружные стены только что пере-

строенного Фондако деи Тедески. Джорджоне было поручено исполнение фресок на главном фасаде, выходящем на Большой канал, а более молодому Тициану - фресок на боковой стене, обращенной к Калле дель Бузо.

Немногое сохранилось от этой внушительной декорации, восторженно встреченной современниками: в галерее Франкетти в Ка д'Оро в Венеции находятся разрозненные части *Обнаженной Джорджоне* и пять фрагментов, исполненных рукой Тициана. Если сопоставить, например, так называемую *Юдифь* (или *Справедливость*) Тициана с *Обнаженной Джорджоне*, легко заметить существенное различие двух художников в этот период творчества. Тициан динамичен и мужественен в изображении могучей женской фигуры, запечатленной в момент, когда она попирает окровавленную голову; его рисунок четок и цвет



2. Юдифь. 1508-1509
212 x 345 см
Венеция, Ка д'Оро

3. Роша Полидора.
Около 1508
35 x 162 см
Падуа, Городской музей

4. Рождение Адониса
Около 1508
35 x 162 см
Падуа, Городской музей

5. Орфей и Эвридика
1508
39 x 53 см
Бергамо, Академия
Карраре



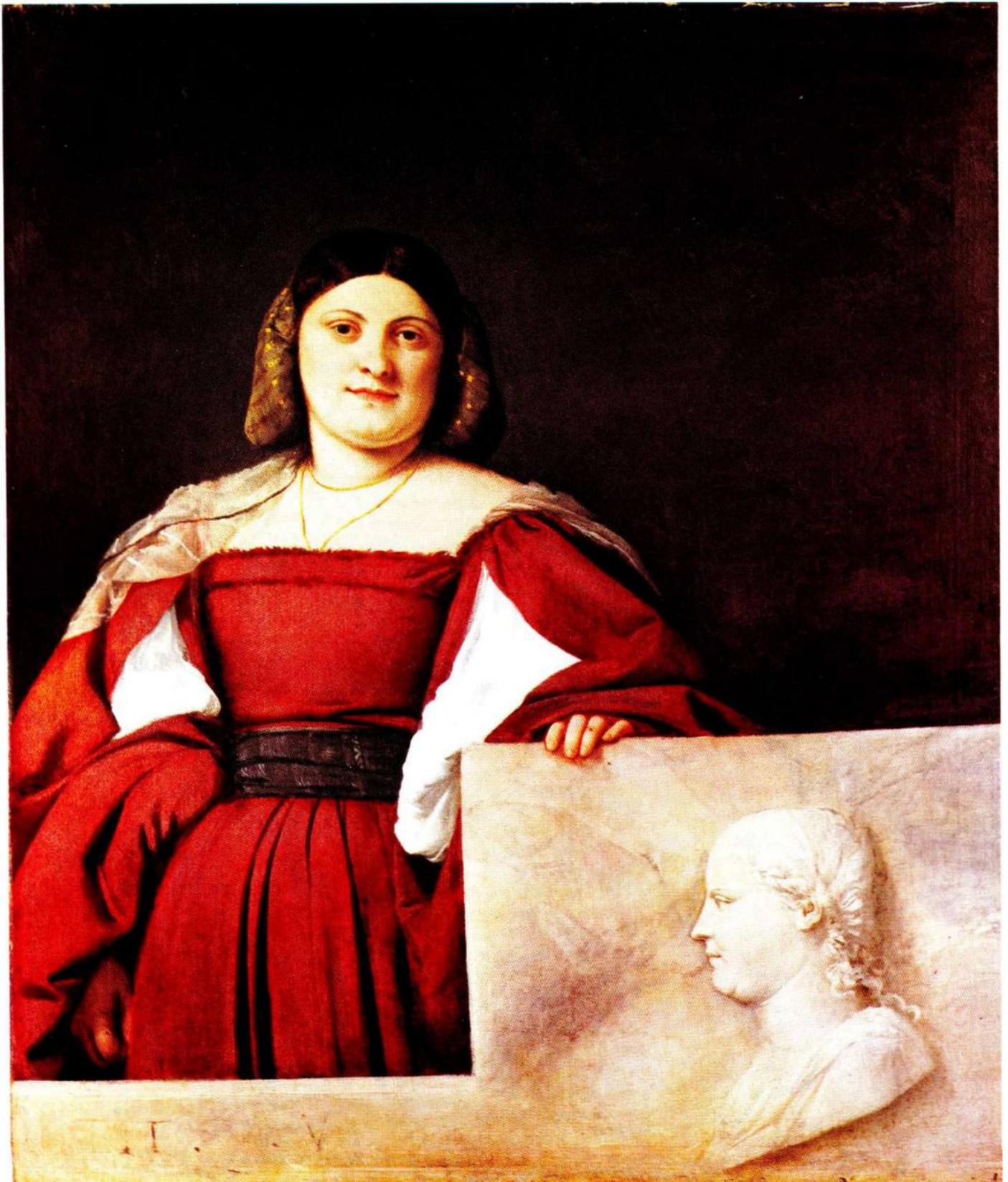


реалистичен. У Джорджоне, напротив, господствует стилизованная элегантность, а колорит несколько условен и форсирован (тот «цвет, ярко-красный и пылающий», о котором еще в 1760 году говорил Антон Мария Дзанетти). В очень трудное для Венеции время между концом 1508 и началом 1509 года, когда на горизонте возникла страшная угроза, исходящая от Камбрейской лиги, росписи Фондако деи Тедески, возможно, стремились прославить гражданскую и воинскую доблесть венецианцев, способных противостоять любому врагу, в том числе немецким императорским войскам. В целом фрески Тициана обнаруживают дух скорее северный, чем классический. Как в этом, так и в других произведениях, относящихся к началу деятельности Тициана, очевиден его интерес к творчеству многочисленных художников, «приехавших из западных стран» и работавших в то время в Венеции. Среди них, естественно, возвышалась фигура Альбрехта Дюрера, впервые приехавшего в город на лагуне в 1494-1495 и появившегося здесь еще раз в 1505-1506 годах, когда немецкие купцы из Фондако деи Тедески пригласили его написать *Мадонну с чешками* для церкви викариата Сан Бартоломео. Нет сомнений в том, что молодой Тици-

ан был в числе тех местных живописцев, которые, как писал Дюрер своему другу Пиркхеймеру в 1506 году, толпами осаждали его мастерскую, стремясь заполучить его рисунки и «похитить» идеи.

Внимание Тициана к северному искусству подтверждает также Вазари, рассказывавший, что Тициан в молодости приютил в своем доме немецких художников, чтобы научиться у них секретам пейзажной живописи, и что он писал животных «с натуры». Вазари упоминал в этой связи картину *Бегство в Египет*, которую Тициан исполнил для Андреа Лоредана (ныне ее отождествляют с полотном, находящимся в Санкт-Петербургском Эрмитаже). Многие другие произведения Тициана, относящиеся к началу творчества - от передних стенок кассоне из Городского музея в Падуе до *Эндимиона* из собрания Барнса в Мерионе и *Орфея и Эвридики* из Бергамо, - также свидетельствуют о глубоком интересе к реалистической передаче природы. Ярким реализмом отмечены портреты этого периода, среди которых высокими живописными достоинствами выделяются *Мужской портрет* (старая критика ошибочно считала его изображением Ариосто; на самом деле, он, видимо, изображает Барбариго,





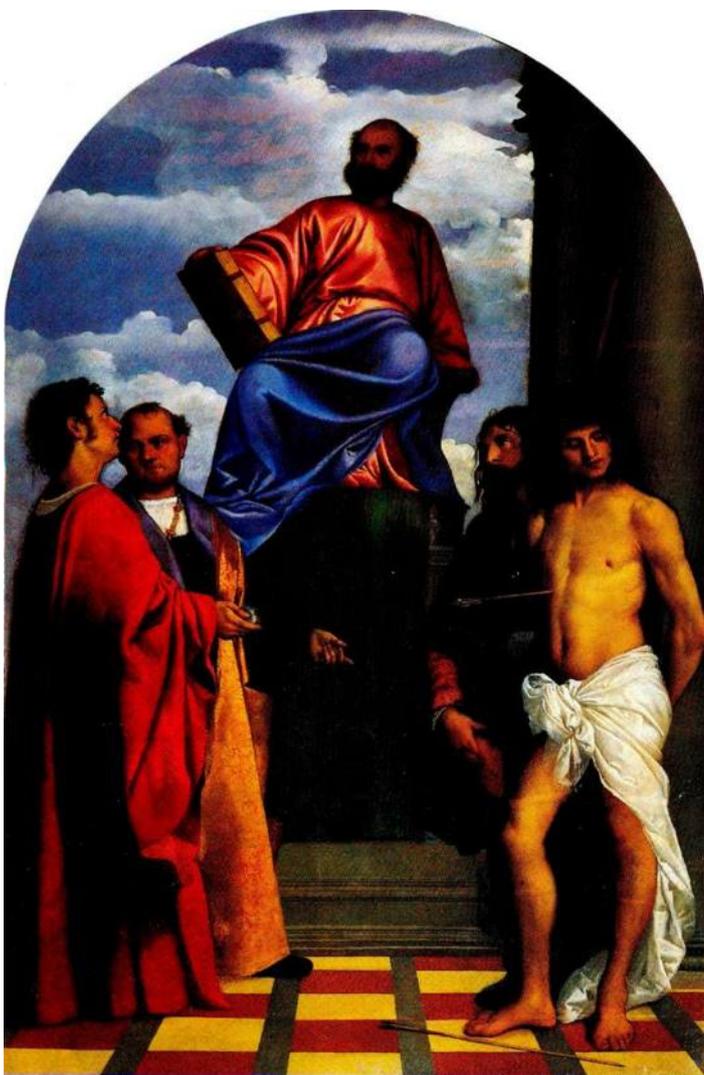
6. Мужской портрет. 1508-1510
81 x 66 см
Лондон, Национальная галерея

7. Женский портрет, называемый Ла Скьявона
(Славянка). 1508-1510
117x97 см
Лондон, Национальная галерея

первого покровителя Тициана) и женский портрет, называемый *Ла Скьявона* (т.е. - *Славянка*) - оба в Национальной галерее в Лондоне. Со смелостью, лишенной всяких предрассудков, Тициан по-новому строит композицию: пластика фигур выявляет горделивость облика, а цвет усиливает световую моделировку, подчеркивая психологические особенности портрета.

«ОН НАУЧИЛСЯ ИСКУССТВУ СОВЕРШЕННОЙ ЖИВОПИСИ»

В своих портретах Тициан противопоставил возвышенному благородству Джорджоне невиданную трезвость, жесткость взгляда. Этот контраст менее очевиден в его живописи на религиозные сюжеты, о которой можно судить по небольшой картине, исполненной для церкви Санто Спирито ин Изола (ныне в сакристии церкви Санта Мария делла Салюте) по случаю окончания трагической эпидемии чумы, поразившей город в 1510 году. Изображенные здесь фигуры четырех святых, защитников от чумы, попарно размещенные по сторонам алтаря (Косьма и Дамиан слева, Рох и Себастьян справа), на котором восседает Святой Марк, патрон города, свидетельствуют о новых художественных устремлениях Тициана. Формы классически благородны, фигуры тяготеют к иератичности, идущей от живописи Беллини, но святые слева - образы, несомненно, портретные - наделены исключительной реалистической характерностью, явно контрастирующей с мечтательной кротостью фигур, изображенных справа. Таким образом, кар-



тина из Санто Спирито играет значительную роль в художественном развитии Тициана: в это время, вскоре после смерти Джорджоне в возрасте тридцати трех лет в 1510 году, Тициан начинает размышлять над его искусством. И это обращение к произведениям Джорджоне приводят Тициана к созданию высочайших - как по изобразительному языку, так и по поэтическому вдохновению - творений: *Концерта* (из галереи Питти), *Сельского концерта* (Лувр), *Noli me tangere* [Не прикасайся ко мне] (Национальная галерея в Лондоне) и *Аллегии трех возрастов* из Эдинбурга, которые не случайно приписывались то одному, то другому художнику.

Концерт из галереи Питти изображает три фигуры, резко выделяющихся на темном фоне, - певца, человека, играющего на клавесине, и доминиканского монаха, держащего виолу да гамба. Несколько робкая фигура певца отодвинута на второй план, тогда как фигуры музыканта, обернувшегося назад, не прекращая играть, и монаха, наделенные драматической выразительностью поз и пластической энергией, характерной для тициановских портретов (как это видно в так называемом *Ариосто* из Лондона), доминируют на переднем плане.

Еще большую ностальгическую близость к Джорджоне обнаруживает *Сельский концерт* из Лувра. Пасторальный сюжет словно сдерживает проявление характерных для раннего творчества Тициана стилистических и психологических приемов. То, что парижская картина принадлежит Тициану, в настоящее время представляется несомненным; однако заимствования у Джорджоне столь многочисленны - в диалектике цвета и света и в общей композиционной структуре, - что это в полной мере оправдывало сомнения, заставлявшие в прошлом приписывать картину мастеру из Кастельфранко. Для Тициана типичны напряженность колорита и рисунка, жизненность сцены, интенсивность цвета, словно излучающего свет, подчеркнутая чувственность фигур двух великолепных обнаженных женщин, которые кажутся более вызывающе-обольстительными и телесными, чем, например, *Спящая Венера* Джорджоне из Дрездена.

В *Аллегии трех возрастов* из Эдинбурга молодой Тициан достигает поэтических вершин. Справедливо отмечалось, что «впечатления от мастеров античности перенесены здесь в мир, лишенный всякой идеализирующей красоты или интимной мечтательности, для того чтобы передать чувство

8, 9. Святой Марк на троне со Святыми Дамианом, Косьмой, Рохом и Себастьяном. 1510
230 x 149 см
Венеция, церковь Санта Мария делла Салюте







10. Концерт. 1511-1512
86,5 x 123,5 см
Флоренция, галерея Питти

11. Сельский концерт. 1511-1512
105 x 136,5 см
Париж, Лувр

12. Три возраста жизни. 1511-1512
90 x 151 см
Собрание герцога Сазерлендского; экспонируется
в Национальной галерее в Эдинбурге

радости жизни, которое рождается от сопоставления форм, размещенных в широких хроматических зонах и сияющих красочным великолепием, в пространстве, где чередуются вибрирующий свет и воздушные полутени». Именно таким использованием глубокого, насыщенного цвета, подчеркнутого светом, заставляющим сиять красочные оттенки, Тициан отличается от Джорджоне, даже когда тематически ему близок.

Эти три картины помимо стилистических моментов объединяет тема, «зерном» которой является концепция музыкальной гармонии как отражения гармонии мира. В отличие от них в *Noli me tangere* Тициан оставляет программы, излюбленные образованной средой гуманистов, чтобы обратиться к религиозным сюжетам. Однако и здесь

еще очевидна близость Тициана к искусству Джорджоне: так, например, в правой части картины, где изображены дома, окруженные древними степями, без изменений воспроизведен аналогичный мотив из дрезденской *Венеры* Джорджоне.

Воспоминание о произведениях мастера из Кьястельфранко ощутимо также во фресках Тициана, созданных в 1511 году для Скуола дель Санто в Падуе. Кроме трех исполненных композиций - *Чудо с новорожденным* на северо-западной стене, *Чудо с отрезанной ногой* и *Чудо с ревнивым мужем* на северо-восточной стене, - Тициан задумал и четвертую, однако выполнил для нее только поразительную синопсию, открытую лишь в 1969 году. Сюжет этой последней фрески точно не известен, возможно, она повествует об одном из многочисленных чудес, совершенных Святым Антонием Падуанским после своей смерти. Необходимость соответствовать «францисканскому» толкованию сюжетов, то есть рассказать о чудесах святого широкой публике доступным ей языком и с отчетливой дидактической направленностью, привела Тициана к упрощенным выразительным решениям. Однако это не помешало повествованию оставаться величественным, раскрывающим мысль о трагических превращениях судьбы, служащих человеку предостережением, а передача чувств отличается драматическим характером.

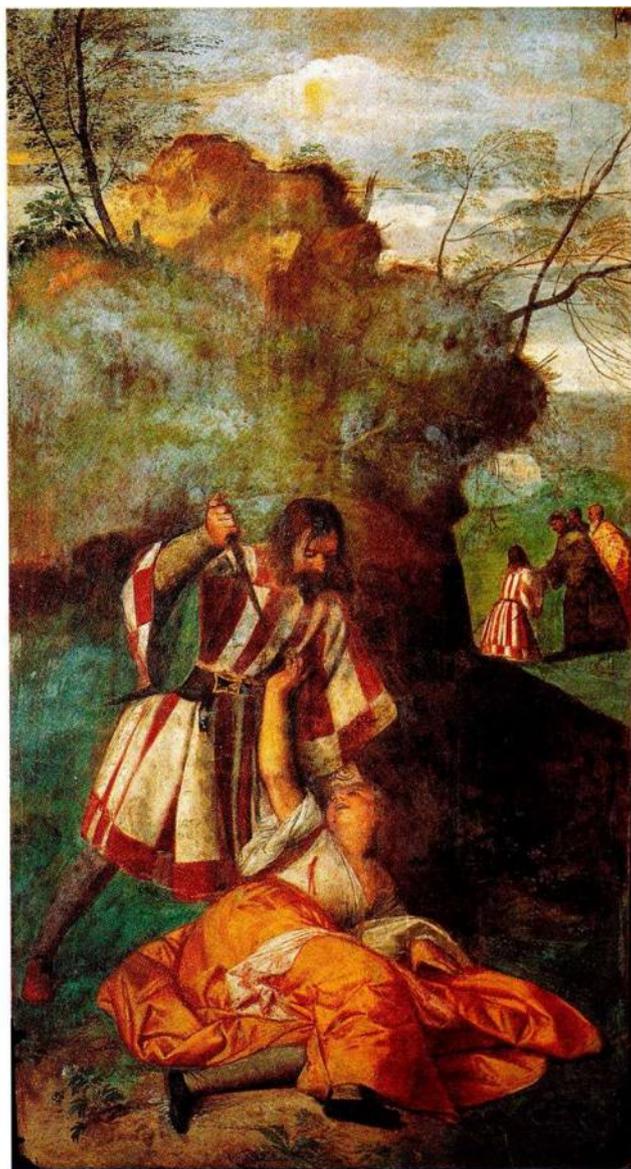


13. Noli me tangere. 1511-1512
109 X 91cm
Лондон, Национальная галерея

14. Чудо с новорожденным. 1511
320x315 см
Падуя, Скуола дель Санто

15. Чудо с отрезанной ногой. 1511
327 x 220 см
Падуя, Скуола дель Санто

16. Чудо с ревнивым мужем. 1511
327 x 123 см
Падуя, Скуола дель Санто



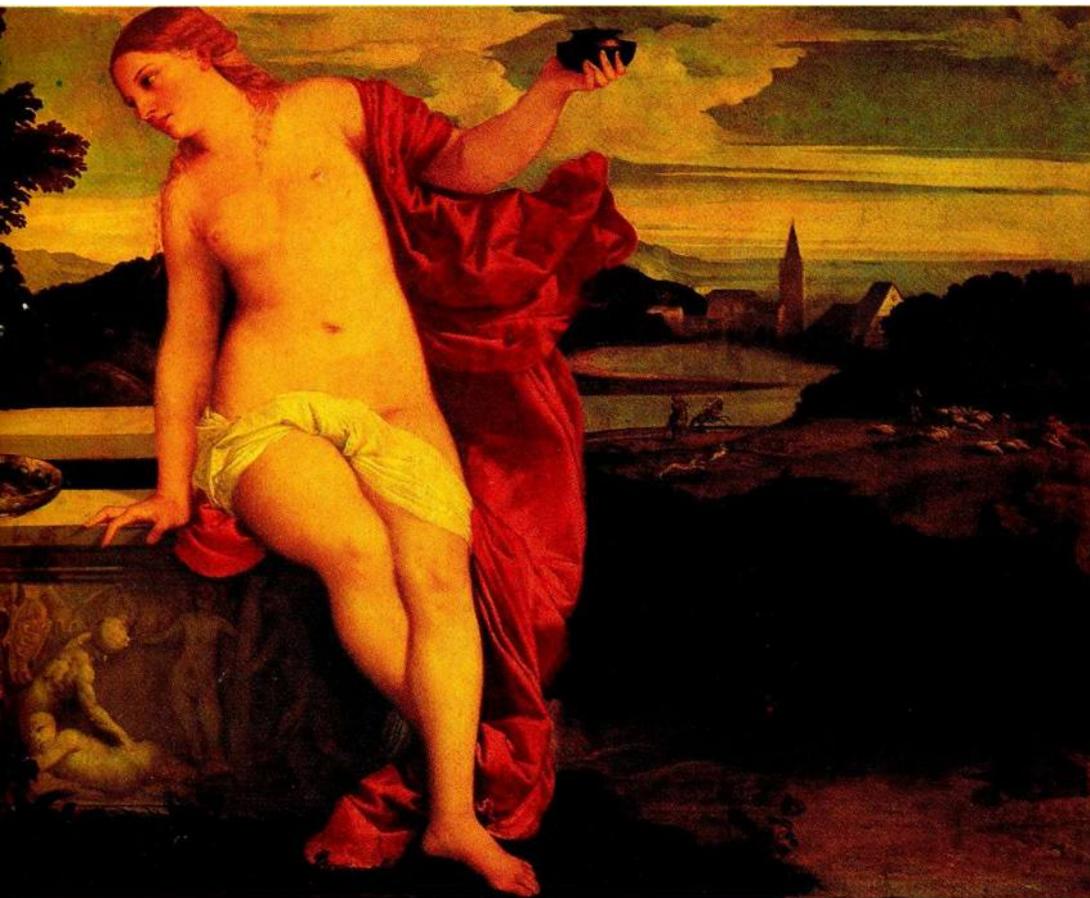


17. Святое собеседование
1512–1514
138 x 185 см
Мамиано (Парма), собрание
Маньяни Рокка

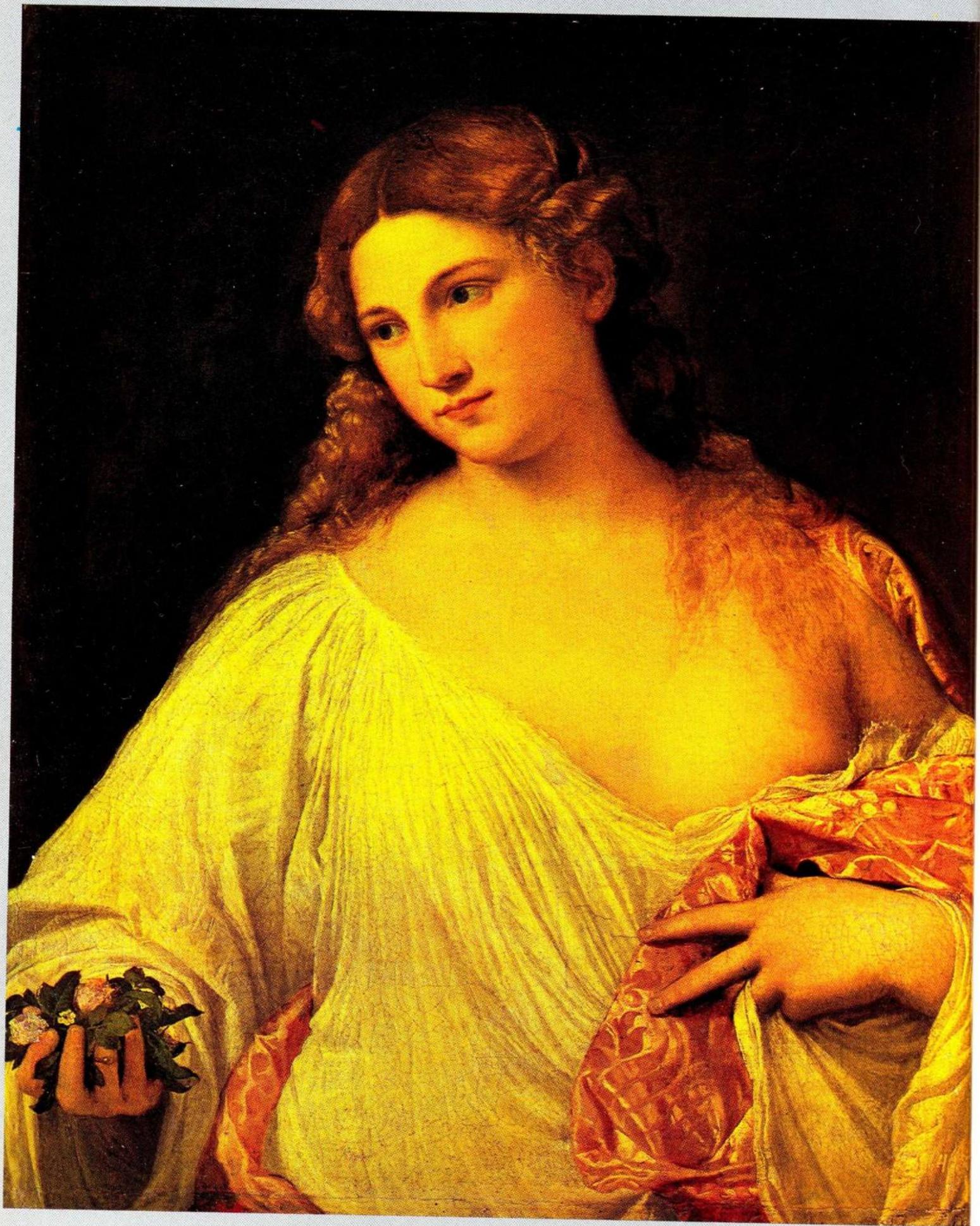


Часто утверждается, что на тичиановскую поэтику этого периода творчества повлияли страшные события первого десятилетия XVI века, кульминация которых припала на 1509 год, когда Республика потерпела тяжелейшее военное поражение при Аньяделло от войск Камбрейской лиги, и имперская армия подошла к границам лагуны, поставив под угрозу само существование Венеции. Тициан смог решительно противопоставить этому кошмару новый героический гуманизм, в котором проявилась его вера в человека - символ разумности мироздания. Особое выражение это нашло в многочисленных портретах, где психологическое проникновение в образ сочетается с поразительным пластическим чувством. Эти же качества присутствуют и в многочисленных *Святых собеседованиях*, как, например, в грандиозной композиции из коллекции Маньяни Рокка в Мамиано (Парма), датируемой 1512-1514 годами. Донатор - возможно, Доменико Бальби - написан здесь с удивительной психологической тонкостью, но еще больший интерес представляют монументальные фигуры Мадонны и святой Екатерины на первом плане, уверенно господствующие в пространстве и как бы демонстрирующие себя зрителю. Сходную изобразительную логику, но уже в картине на иную тему, мы находим в другом

шедвре этого периода. *Любовь земная и любовь небесная* была написана в 1514 году по случаю свадьбы Лауры Багаротто и канцлера Николо Аурелио, чей герб изображен на классическом барельефе, украшающем бассейн, на котором сидят две Венеры, символ любви божественной (обнаженная) и земной (одетая). Картина, в сложной аллегории своего сюжета отражающая изощренные вкусы образованного заказчика, является отправным пунктом в художественной эволюции Тициана. Воспоминание об античном искусстве в барельефе на передней стороне саркофага подчеркивает аллегорический смысл иконографии. В то же время необыкновенной жизненностью отличаются две женские фигуры, символически противопоставленные, но и неразрывно связанные, так что обе они излучают ту радость жизни, то чувственное ощущение счастья человеческого бытия, которые станут эмблемой венецианского Ренессанса. В этот период Тициан часто пишет для своих богатых заказчиков картины с изображением женских фигур, содержащих тонкие аллюзии на земную любовь. Такова *Флора* из галереи Уффици: это не портрет, а аллегория, связанная с персонажем классического мифа - *Flora meretrix*, - героиней самых популярных и откровенно эротических праздников античного Рима.



18. Любовь земная и любовь небесная. 1514
118x279 см
Рим, галерея Боргезе



«ЛЮДИ СТАЛИ УДИВЛЯТЬСЯ ЭТОЙ НОВОЙ МАНЕРЕ»

Слава Тициана достигла апогея: в 1513 году через посредство кардинала Бембо художник получил от папы Льва X лестное приглашение приехать к папскому двору. Однако он отказался от поездки в Рим и предпочел предложить свои услуги Республике Святого Марка, заявив, что готов заменить состарившегося Джованни Беллини в должности, называемой сенсерия, в Фондако деи Тедески; иначе говоря - стать официальным живописцем Венецианской республики. Чтобы продемонстрировать свои необыкновенные живописные возможности, он вызвался написать в зале Большого Совета в Палаццо Дожей *Битву при Сполето*, «которая является самой трудной [темой] и за которую не брался еще ни один человек до наших дней». Сенсерия была получена Тицианом только в 1517 году, после смерти Джованни Беллини, а большое полотно, изображающее *Битву*, он завершил очень поздно, в 1538 году, когда его первенство в художественном мире Венеции было неоспоримо.

Тогда же Тициан начал переговоры с иностранными дворами; в 1516 году он вошел в контакт с Альфонсо I д'Эсте, феррарским герцогом, для которого работал в течение десяти лет вплоть до завершения Камерино д'Алабастро, исполнив между 1516 и 1518 годами *Празднество Венеры* (ныне в Прадо), за которым последовали *Вакханалия на острове Андрос* (1523-1524), также находящаяся в Прадо, и наконец - *Вакх и Ариадна* из Лондона. Картины на дионисийские темы, к ним относится и *Венера Анадиомена* из Эдинбурга, отличаются богатейшими красочными созвучиями, сочетающимися с элегантностью пластических форм, что характерно для этого периода творчества, названного «классическим», кульминацией которого стал такой изумительный шедевр, как *Вознесение Марии (Ассунта)* из Фрари.

Исполнение этой огромной композиции, написанной на дереве, заняло у Тициана более двух лет, с 1516 по 1518 годы, и стало вехой в его карьере. Здесь он предстал живописцем универсальных возможностей - по силе поэтического вдохновения и по своей художественной культуре. Очевидно, что могучие фигуры апостолов



19. Флора. Около 1515
80 x 63 см
Флоренция,
галерея Уффици

20. Празднество Венеры
1516-1518
172 x 175 см
Мадрид, Прадо



отражают влияние Микеланджело, а иконографически картина восходит к произведениям Рафаэля. Но прежде всего в *Ассунте* проявилась воля Тициана к решительному разрыву с местной изобразительной традицией ради достижения синтеза драматической силы и напряженной динамики, ставшего с этого момента наиболее характерной чертой его художественной манеры.

К этому же периоду относятся такие произведения Тициана, как *Динарий кесаря* из Дрездена, исполненный для Альфонсо д'Эсте, *Мадонна с вишнями* из Вены, в которой архаическая композиция, исходящая от таких образцов, как *Мадонна с чижиком* Дюрера (1506), оживлена светоносностью и силой цвета и величавой пластикой форм.

В 1520 году Тициан завершает и подписывает алтарный образ из церкви Сан Франческо в

21. Вакханалия на острове Андрос. 1523-1524
175x193 см
Мадрид, Прадо

22. Вакх и Ариадна. 1523-1524
175 x 190 см
Лондон, Национальная галерея

Анконе (ныне в Городском музее Анконы), заказанный ему Луиджи Гоцци и изображающий *Мадонну с младенцем во славе со Святыми Франциском и Альвизе и донатором*. Если композиция вдохновлена *Мадонной ди Фолиньо* Рафаэля, то жизненная полнокровность фигур типично тициановская. С еще большей яркостью это проявилось в другом шедевре религиозной живописи Тициана - в полиптихе *Воскресение* из брешианской церкви Санти Надзаро э Чельсо, исполненном

между 1520 и 1522 годами для Альтобелло Аверольди, папского легата в Венеции. В этом произведении можно обнаружить некоторые маньеристические черты, по-видимому, заимствованные у Порденоне, которые усиливают драматический пафос композиции. В обеих последних работах превосходный по живописи пейзаж включает виды, написанные с натуры в Венеции и Брешии.

К первой половине двадцатых годов относятся многочисленные портреты, среди которых есть подлинные шедевры. В их числе предполагаемый *Портрет Винченцо Мости* из Питти, драгоценный по колористическим гармониям и свободе живописи, с какой написаны детали одежды и лицо, выделенное - как то обычно для тичиановских портретов - благодаря светлому пятну, при-

влекающему взгляд (в данном случае - изящному, переливающемуся цветовыми оттенками вороту рубашки); великолепный *Юноша с перчаткой* из Лувра, где гордая значительность тичиановских персонажей на сей раз уступает место чарующей меланхоличности; или *Портрет Федерико Гонзага* из Прадо, в котором обыгрывается контраст синего камзола и белой шерсти верной собачки, изображенной рядом.

Двадцатыми годами XVI века датируются два других шедевра, исполненные - что является еще одним подтверждением неоспоримого главенства Тициана в художественной среде Венеции - для главных монастырских церквей города - Фрари и Санти Джованни э Паоло, где хоронили знаменитых людей Серениссимы - Светлейшей, как называли Венецианскую республику.





23. Венера Анадиомена. 1519-1525
76 x 57,3
Собрание герцога Сазерлендского; экспонируется
в Национальной галерее в Эдинбурге

Вотивный образ *Мадонна Пезаро*, помещенный в алтаре Непорочного зачатия во Фрари, был заказан в 1519 году, но Тициан окончил его только семь лет спустя. В этой композиции традиционная схема *Святого собеседования* - изображение Мадонны с младенцем, святых и донаторов - полностью обновлена, и алтарный образ стал предлогом для создания грандиозного группового портрета членов семьи Пезаро, с несравненным реализмом запечатленных при ярком солнечном свете, заставляющем играть краски на знаменах и одеяниях.

Столь же новаторским, как *Мадонна Пезаро*, был и алтарный образ с изображением *Убиения Петра Мученика*, заверченный 27 апреля 1530 года для монахов монастыря Санти Джованни э Паоло. К сожалению, картина погибла во время пожара 16 августа 1867 года, разрушившего капеллу Розарио, куда по трагическому стечению обстоятельств ее перенесли для реставрации. До нас дошли только восторженные свидетельства современников о картине («самая совершенная, самая прославленная, наиболее грандиозно задуманная и лучше всего исполненная из всего того, что когда-либо было сделано Тицианом за всю

24, 25. Вознесение Марии (Ассунта). 1516-1518
690 X 360 см

Венеция, церковь Фрари





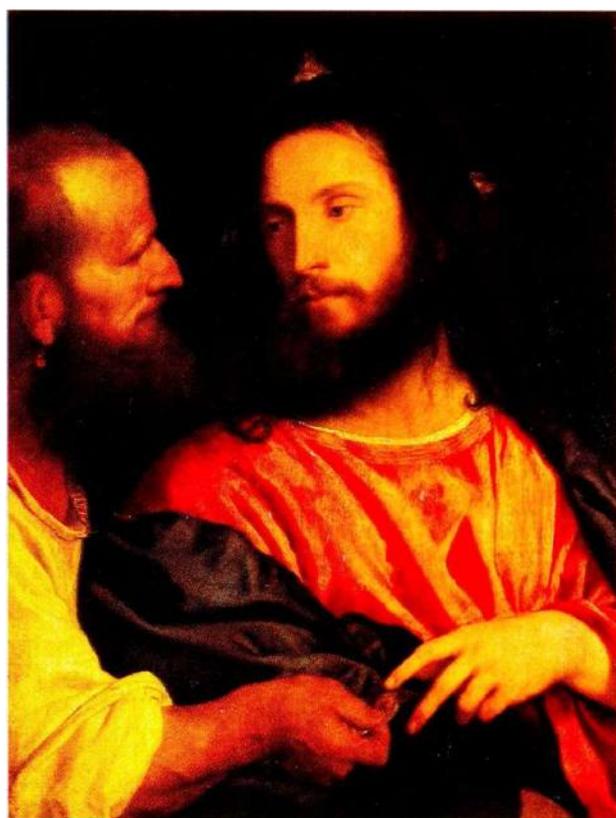




26. Мадонна с младенцем во славе, со Святыми Франциском и Альвизе и донатором. 1520
312 x 215 см
Анкона, Городской музей

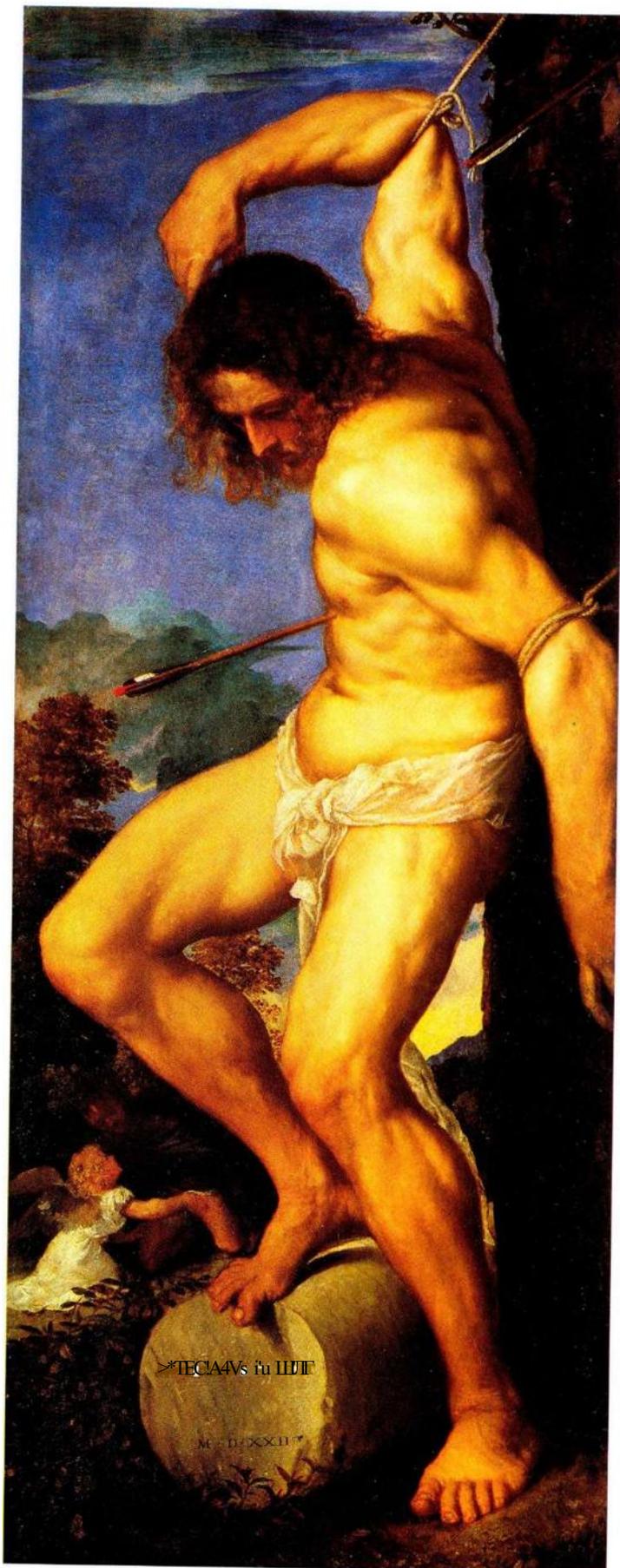
27. Мадонна с вишнями. 1517-1518
81 x 99,5 см
Вена, Музей истории искусства

28. Динарий кесаря. 1516-1518
75 x 56 см
Дрезден, Картинная галерея

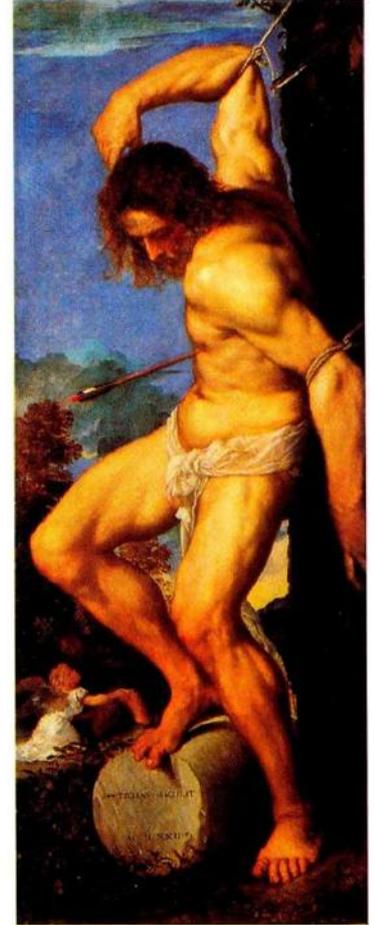
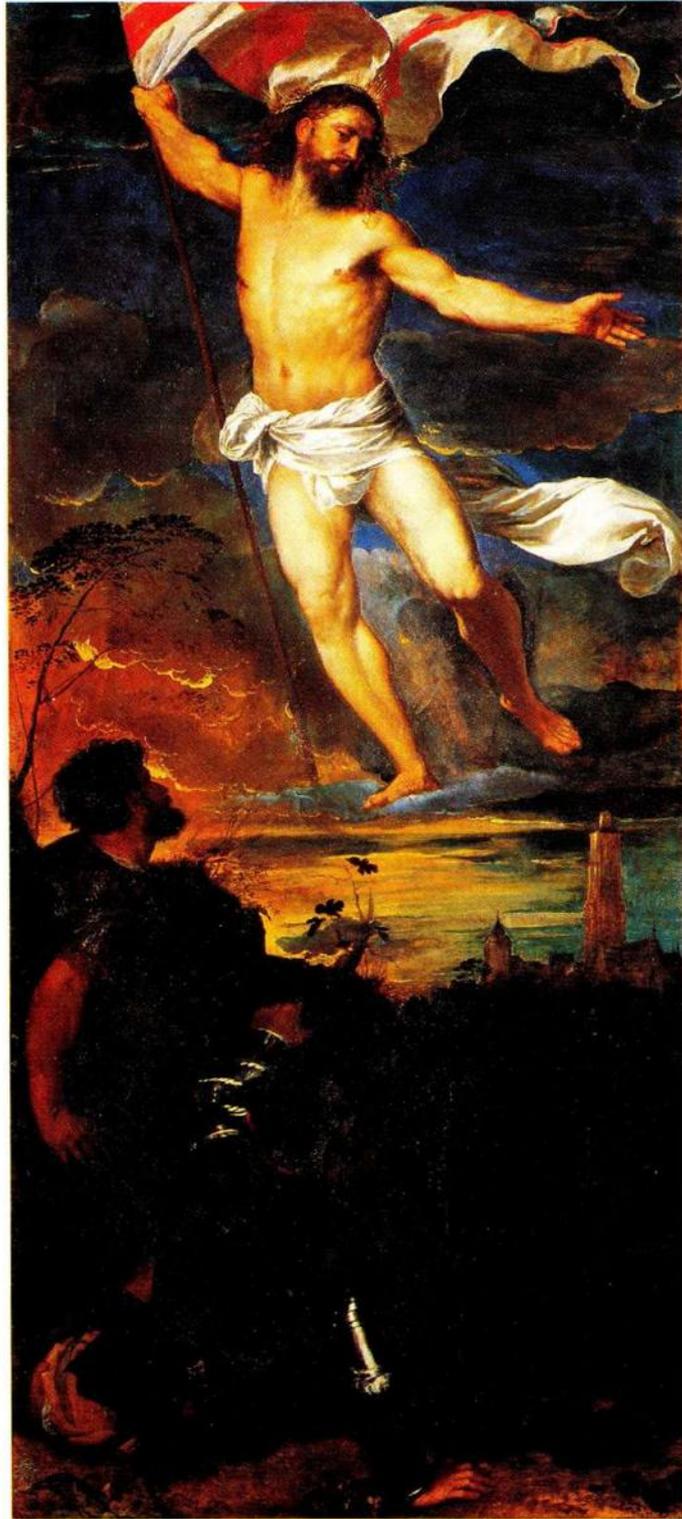




29. I Голитпих Аверольди. Деталь
Святые Надзаро и Чельсо и Альтобелло Аверольди



30. Полиптих Аверольди. Деталь
Святой Себастьян



31. Полиптих Аверольди. 1522
Брешиа, церковь Санти Надзаро э Чельсо

его жизнь», - писал Вазари) и несколько старых копий, вроде той, что ныне находится в алтаре. Эта копия, исполненная, видимо, ЛЮТТО, позволяет представить необычайную динамику тичиановской композиции с главными персонажами на фоне темного мрачного леса. Усматриваются некоторые композиционные аналогии между этим алтарным образом и предшествующими - трогательной сценой *Положения во гроб* (рубеж 1520-1530-х; Лувр), где исполненные напряженного драматизма фигуры также размещены на первом плане на фоне деревьев, или *Мадонной с младенцем, маленьким Иоанном Крестителем, и*



32, 33. Полиптих Аверольди. Детали
Ангел и Дева Мария из Благовещения

34. Святой Христофор. 1523
300 x 179 см
Венеция, Палаццо Дожей



святой Екатериной из Лондона, написанной в 1530 году, вероятно, для герцога Мантуанского, а также *Поклонением пастухов* из Питти, чарующей ночной сценой, исполненной между 1532-1533 годами для Франческо Мария делла Ровере.

Творческая деятельность Тициана в этот период отличается неистовой активностью. Начиная с 1523 года он возобновил отношения с Федерико Гонзага, которого посетил в Мантуе в 1529 году; новый дож Андреа Гritti заказал Тициану, официально живописцу Серениссимы, картины для Палаццо Дожей: портреты, упоминавшиеся уже *Битву при Сполето* и «вотивную картину», которую Тициан завершил только в октябре 1531 года и которая также погибла при пожаре 1577 года. В то время в карьере художника произошел еще один важный поворот: благодаря посредничеству Федерико Гонзага Тициан встретился в 1529 году в Парме со своим будущим покровителем, императором Карлом V. Во время второй встречи в Болонье в 1533 году Карл V

возвел Тициана в графское достоинство с титулом графа Палатинского и рыцаря Золотой шпоры. Тогда же художник исполнил портрет императора, ныне хранящийся в Прадо.

В Венеции Тициан поддерживал тесную дружбу с Пьетро Аретино и Якопо Сансовино, приехавшими сюда в 1527 году после разгрома Рима императорскими войсками; так возник «триумvirат», в течение долгого времени определявший характер венецианской художественной культуры. Положение императорского живописца предоставляло Тициану множество привилегий и принесло ему широкую известность, недостижимую ни для какого другого мастера. Не случайно поэтому Ариосто в 1532 году в поэме *Неистовый Роланд* упоминает Тициана среди величайших современных художников, наряду с Рафаэлем и Микеланджело; не случайно все итальянские



35. Портрет Федерико Гонзага. 1523-1526
125 x 99 см
Мадрид, Прадо

36. Юноша с перчаткой. 1520-1525
100 x 89 см
Париж, Лувр

37. Портрет Винчеицо Мости. 1520-1525
85 x 66 см
Флоренция, галерея Питти



f



38. Положение во гроб
1525-1530
148x212 см
Париж, Лувр

39. Поклонение пастухов
1532-1533
95 x 115 см
Флоренция,
галерея Питти

40. Мадонна Пезаро
1519-1526
478 x 266,5 см
Венеция, церковь Фрари



дворы стремятся иметь его произведения. Для урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере, помимо его величественного портрета и парного к нему изображения его жены Элеоноры Гонзага, Тициан в начале тридцатых годов исполнил *Кающуюся Магдалину* (ныне в галерее Питти), подлинный триумф чувственной красоты, и таинственную *La Bella (Красавицу)*, также

находящуюся в Питти. Для сына герцога, Гвидобальдо, в 1538 году он написал так называемую *Венеру Урбинскую* (Уффици), быть может, самый соблазнительный женский образ, созданный кистью Тициана. Если в позе *Венеры* из Уффици есть еще воспоминание об аналогичной композиции Джорджоне (Дрезденская галерея), которую молодой Тициан завершил после смерти





41, 42. Мадонна с младенцем, маленьким Иоанном Крестителем и святой Екатериной. 1530
101 x 142 см
Лондон, Национальная галерея



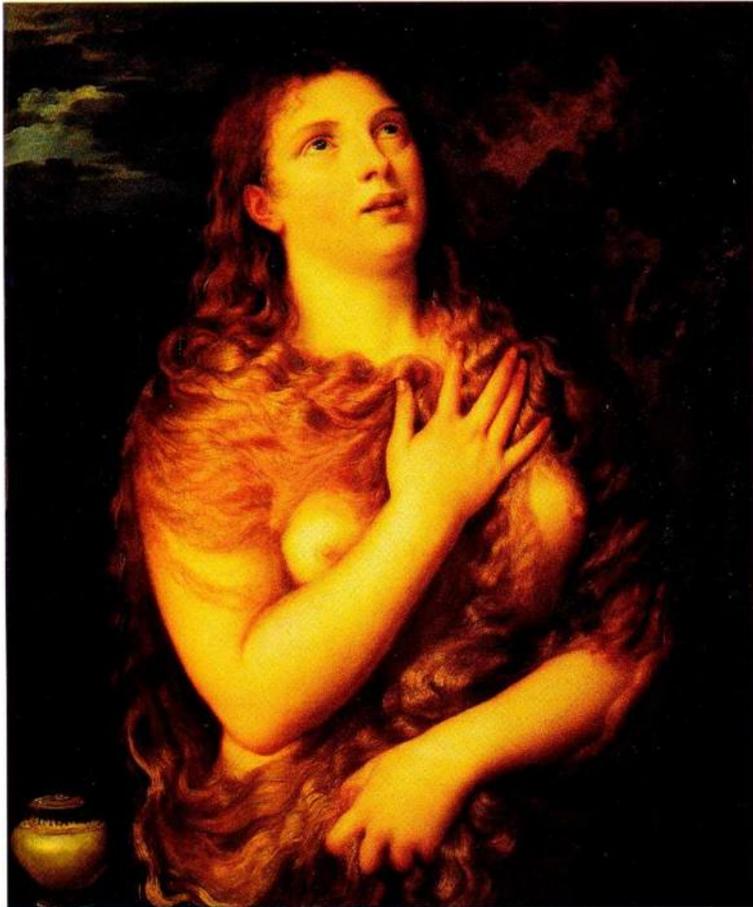
43. Портрет Ипполито Медичи. 1532-1534
139 x 107 см
Флоренция, галерея Питти

44. Портрет Карла V. 1533
192 x 111 см
Мадрид, Прадо

45. Портрет Франческо Мария делла Ровере. 1538
114 x 100 см
Флоренция, галерея Уффици

46. Портрет Элеоноры Гонзага делла Ровере. 1538
112 x 102 см
Флоренция, галерея Уффици





47. Мария Магдалина. Около 1533
84x69,2 см
Флоренция, галерея Питти

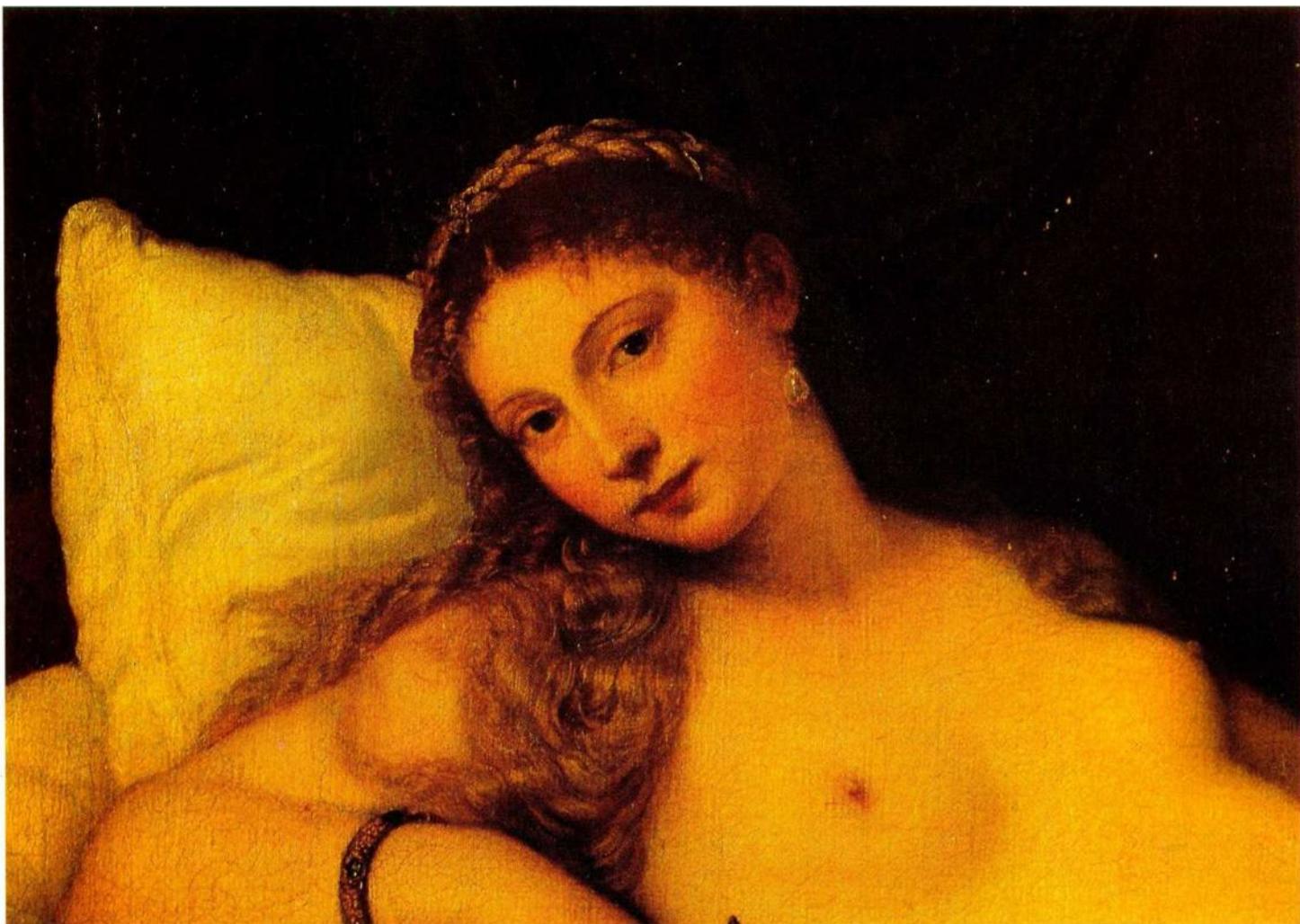
48. 50. Венера Урбинская. 1538
119 x 165 см
Флоренция, галерея Уффици

49. Ла Белла (Красавица). 1536
89 x 75,5 см
Флоренция, галерея Питти



мастера из Кастельфранко, то дух этой картины совершенно иной. Исчезла всякая идеализация, Венера изображена как богиня только чувственной любви - куртизанка в своем алькове.

1538 год снова стал решающим для Тициана: несмотря на настойчивость испанских послов, пытавшихся убедить его уехать в Мадрид, мастер и на этот раз решил остаться в Венеции, где он завершил *Битву при Сполето* для Палаццо Дожей, над которой работал с 1513 года. Это большое полотно также погребло при пожаре 20 декабря 1577 года; от него остались лишь немногие подготовительные рисунки и копия в Уффици. Они, как и свидетельства тех, кто видел картину в Палаццо Дожей, с очевидностью говорят о том, что Тициан, насыщая ее волнением и героическим порывом, подчеркнутыми неистовой динамикой фигур, ориентировался на композиции, которые Микеланджело и Леонардо предполагали исполнить для Палаццо Веккьо во Флоренции. Сходный характер носило другое произведение, к сожалению, утерянное, - *Благовещение*, исполненное в 1537 году для монастыря Санта Мария дельи Анджели в Мурано (отказавшегося принять картину) и известное только по гравюре Каральо.



ТИЦИАН И МАНЬЕРИЗМ

В 1539 году Тициан завершил *Введение Марии во храм* для Скуола Гранде ди Санта Мария делла Карига, ныне находящееся в галерее Академии в Венеции. Важнейшую роль в этой картине, поразительной по сияющей красочности и реализму деталей, играет архитектурная перспектива, вдохновленная театральной декорацией. И в этом, и в других аспектах произведения сказался интерес Тициана к римско-тосканскому искусству, именно с 1539 года представленному в Венеции Порто и Сальвиати, а позднее Вазари, впервые приехавший в город в 1541 году для постановки на сцене *Таланты* Аретино.

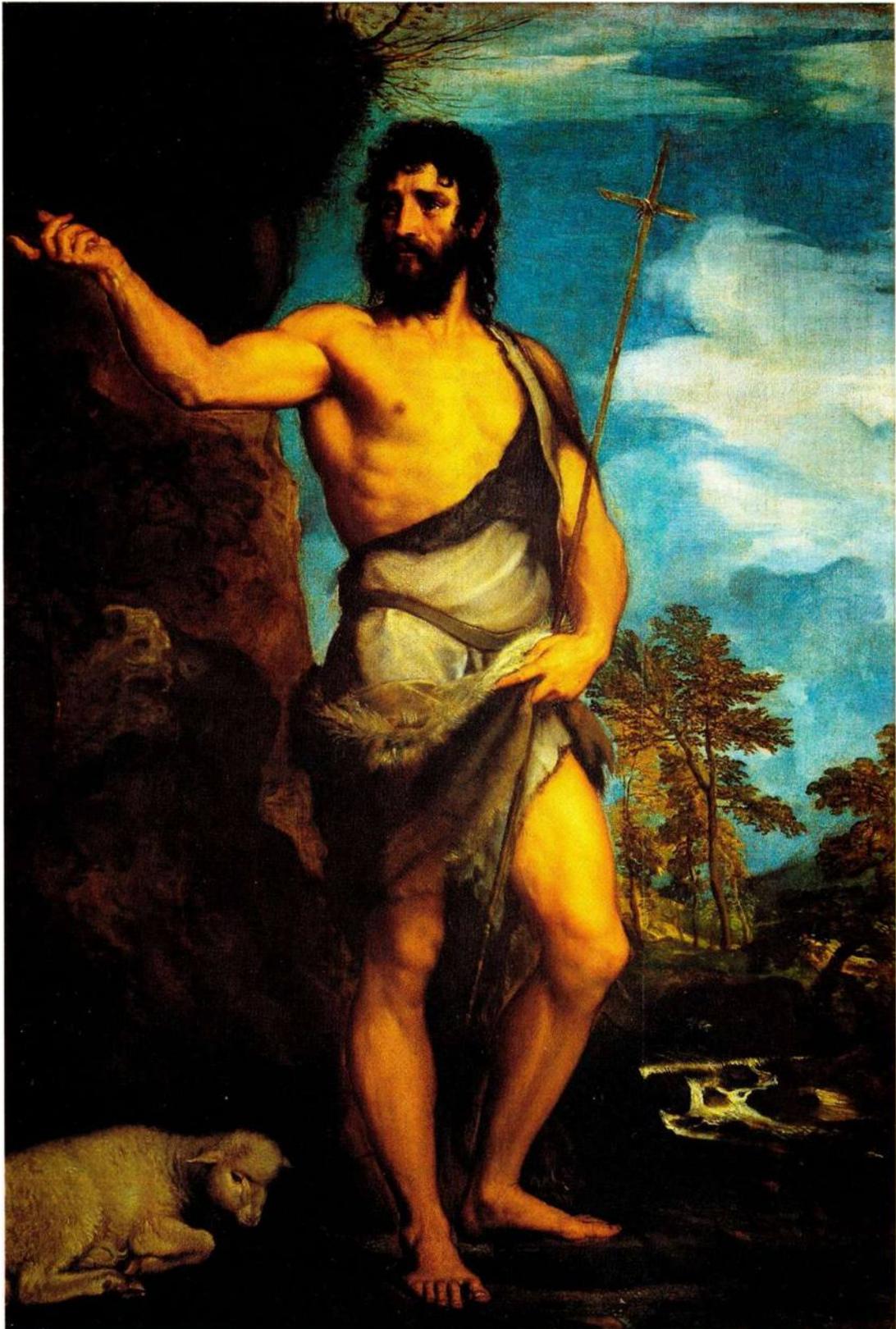
Взаимоотношения Тициана с этими художниками и с маньеризмом в целом оценивались критиками по-разному. Несомненно, что Тициан - по сравнению с Порденоне, первым провозвестником маньеристического языка в городе на лагуне, - стал гораздо свободнее по отношению к искусству Микеланджело, придававшему столь большое значение ракурсам, что можно отметить и в предшествующих тициановских работах: достаточно вспомнить *Ассунту* из Фрари. Его соприкосновение с маньеризмом представляется скорее уступкой моде (Сальвиати, Порто, Вазари были приглашены в Венецию представителями интеллектуальной элиты,





51–53. Введение
Марии во храм
1539
345 x 775 см
Венеция, галерея
Академии





политически близкой папскому двору), чем следствием истинного обращения в новую веру. Если кто-либо из живописцев и мог вдохновить его более других, то это Джулио Романо, чьи произведения Тициан видел в Мантуе. Действительно, именно из мантуанских композиций Джулио Романо больше, чем от тосканских художников, работавших в Венеции, заимствовал он изображения мускулистых обнаженных тел, вращающееся движение фигур,

контрапосты и хиазмы, которые мы обнаруживаем в живописи Тициана этого периода, начиная с *Коронования терновым венцом* (1540; Лувр) и *Иоанна Крестителя* (1540; Галерея Академии в Венеции) до трех плафонных композиций для Санта Мария делла Салюте (1542-1544). В подобных произведениях, а также в других картинах на светские темы, как *Обращение Альфонсо д'Авалосе к войскам* (1540-1541), или мифологические сюжеты, папри-



54. Иоанн Креститель. 1540
201 x 134 см
Венеция, галерея Академии

55. Жертвоприношение Авраама. 1542-1544
828 x 384 см
Венеция, церковь Санта Мария делла Салюте

мер в так называемой *Венере дель Пардо* (1540; Лувр), маньеристическая патетика достигла у Тициана кульминации: брутальный, декламационный пафос сообщает изображению драматизм. Нельзя при этом не отметить, что несмотря на скульптурность объемов, смелые ракурсы, подчеркнутые светотеневые контрасты в изобразительном языке Тициана неоспоримо господствует независимая и свободная стихия цвета.

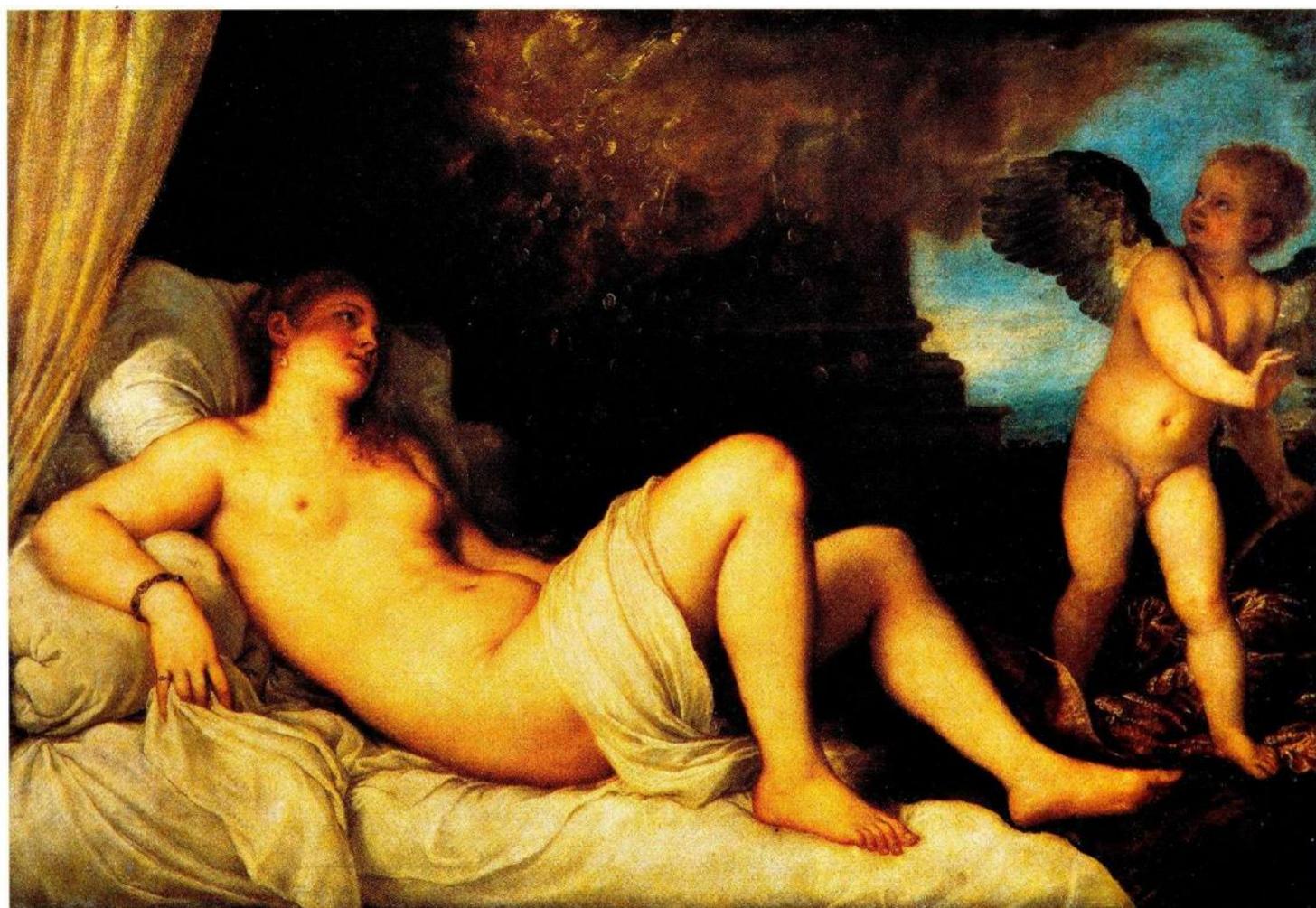


56. Обращение Альфонсо д'Авалос к войскам. 1541
223 x 165 см
Мадрид, Прадо

К периоду так называемого маньеристического кризиса восходит серия поразительных портретов: от *Портрета кардинала Пьетро Бембо* из Вашингтона, датируемого 1539-1540 годами, до *Портрета Рануччо Фарнезе*, возможно, написанного в Венеции в 1542 году, когда двенадцатилетний внук папы был назначен приором церкви Сан Джованни деи Фурлани, принадлежащей Мальтийскому ордену. К этой же серии относятся *Портрет папы Павла III Фарнезе* (ныне в Неаполе) и *Портрет дворянина*, за интенсивно голубой цвет глаз прозванный *Портретом молодого англичанина* (Питти), а также *Портрет дожа Андреа Гритти* (Вашингтон), написанный несколько лет спустя

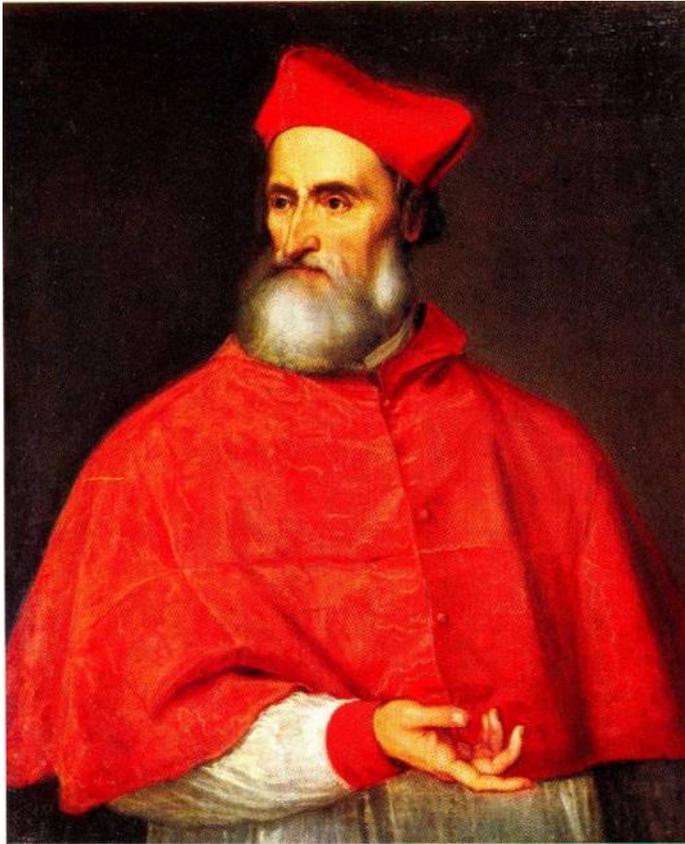
после его смерти в 1538 году, и портрет друга художника, Пьетро Аретино (Питти). В этих портретах Тициан с резкостью, граничащей с цинизмом, передает не только физиогномические особенности портретируемых, но и их психологические черты: героическая духовная сила дожа-воина, дерзкое высокомерие тосканского поэта, выстраданная религиозность папы, строгость и сдержанность *Молодого англичанина* выражены изумительными красочными симфониями.

Начиная с 1539 года, благодаря Аретино Тициану удастся завязать отношения с могущественным семейством Фарнезе, к которому принадлежал папа Павел III, и, как мы уже видели, исполнить



57. Венера дель Пардо. 1540
196 x 385 см
Париж, Лувр

58. Даная. 1544
117x69 см
Неаполь, музей Каподимонте



59. Портрет Пьетро Бембо
1539-1540
94,5 x 76,5 см
Вашингтон, Национальная
галерея искусств

60. Портрет дворянина, называемый
Молодой англичанин. 1544-1545
111 x 96,8 см
Флоренция, галерея Питти



портреты юного Рануччо и самого папы. В 1545 году, приняв приглашение кардинала Алессандро Фарнезе, пообещавшего папский бенефиций для сына Тициана, священника Помпонио, художник наконец решил отправиться в Рим. Он выехал из Венеции в сентябре 1545 года и после краткого пребывания в гостях у герцога Урбинского в Марках 9 октября приехал в Рим. Именно на этом этапе творчества Тициана поездка в Рим, которая позволила бы ему увидеть истоки маньеристической поэтики - произведения Рафаэля и Микеланджело, - кажется почти необходимой. Тем не менее создается впечатление, что Тициан преодолел маньеристический кризис начала сороковых годов еще до того, как отправился в путешествие. И действительно, в его багаже была замечательная *Даная* (ныне в Неаполе), написанная незадолго до отъезда из Венеции для Оттавио Фарнезе, внука Павла III, - ясное доказательство перелома, происшедшего в то время в тициановской поэтике, его разрыва с маньеризмом. Физическая импозантность фигуры *Иоанна Крестителя* или атлетических персонажей библейских историй, населяющих плафоны Санто Спирито ин Изола, уступает



61. Портрет Павла III Фарнезе. 1545-1546
106 x 85 см
Неаполь, музей Каподимонте



62. Портрет дожа Андреа Гритти. 1544-1545
133,6 x 103,2 см
Вашингтон, Национальная галерея искусств

63. Портрет Пьетро Аретини. 1545 →
96,7 x 77,6 см
Флоренция, галерея Питти



место натуралистической чувственности, где вновь проявляется его интерес к свободному и насыщенному колориту, особенно в пейзаже.

Разумеется, подобное произведение не могло быть в полной мере оценено римской художественной средой того времени; Вазари рассказывает, как великий Микеланджело посетил Тициана, чтобы отдать ему дань уважения; увидев *Даная*, он очень хвалил ее «за колорит и манеру», однако, уходя, пожалел, «что в Венеции с самого же начала не учат хорошо рисовать и что тамошние художники не знают хороших приемов работы».

В этих условиях пребывание Тициана в Риме ни в какой мере не могло привести в его искусство какие-либо серьезные новшества, настолько велика была дистанция - как в поэтике, так и в концепциях, отделявшая его от художественного стиля, господствовавшего в городе пап. Тем не менее он оставался там в течение нескольких месяцев

потому, в частности, что надеялся - как оказалось впоследствии тщетно - получить обещанную для Помпонио бенефицию. Тициан написал три портрета для семьи Фарнезе, среди которых выделяется *Портрет Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе* (Неаполь, Каподимонте), истинный шедевр психологической проницательности, которую подчеркивает почти тревожная вибрация цвета.

Римский эпизод, скучным эхом отозвавшийся в письмах Тициана (только в одном, адресованном Карлу V, он упомянул о своем интересе к классической скульптуре: «Я учусь, - писал художник, - у этих чудесных античных камней»), окончательно завершился в первые месяцы 1546 года. Девятнадцатого марта на Капитолии ему было пожаловано звание почетного гражданина Рима, вскоре после чего он уехал во Флоренцию, где задержался на короткое время по пути в Венецию.



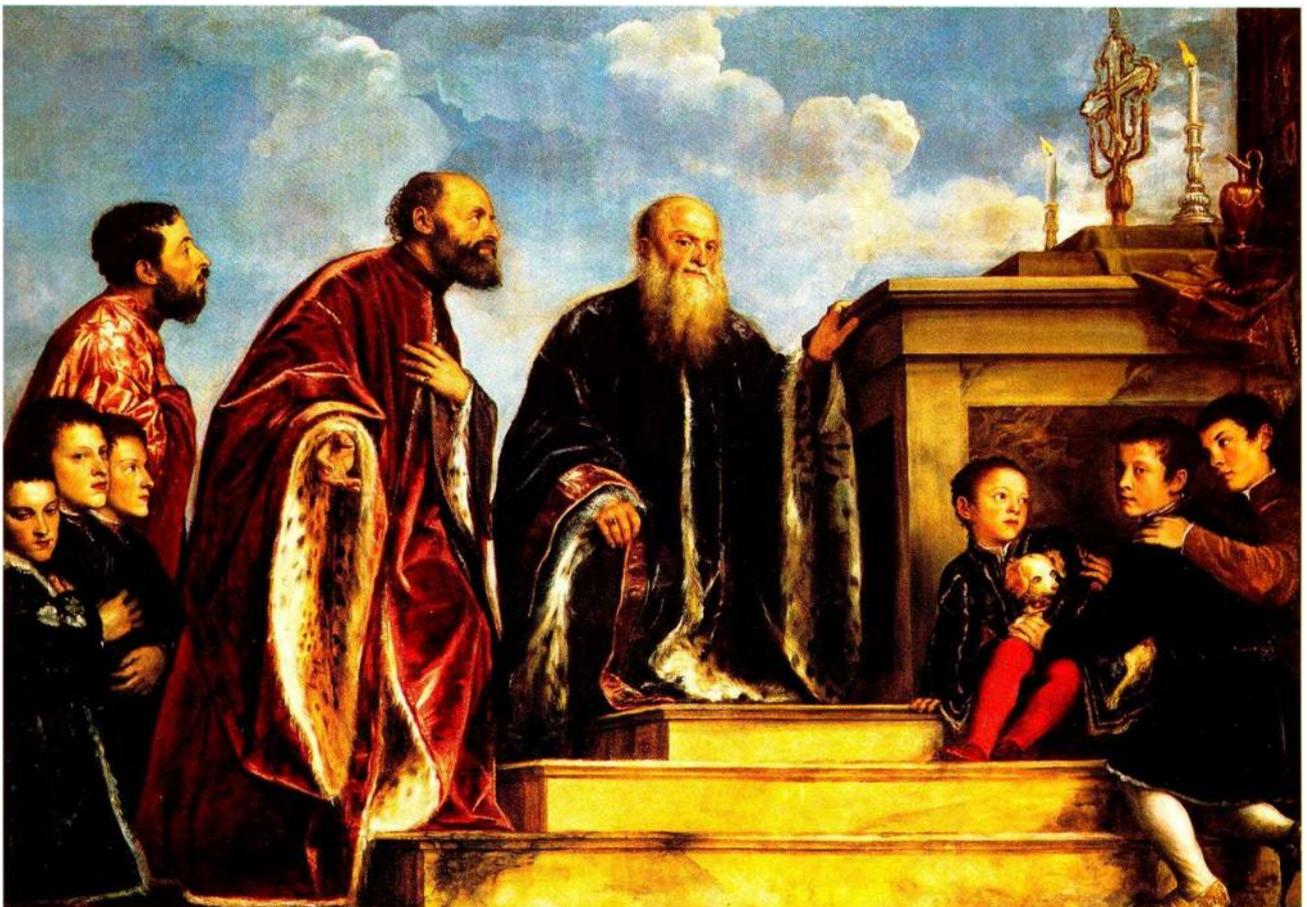
Здесь его ожидали многочисленные работы, незаконченные из-за неожиданного отъезда, и среди них великолепный вотивный *Портрет семейства Вендрамини* (Лондон), начатый около 1543 года и завершенный по возвращении. В нем Тициан вновь обратился к композиционной схеме, использованной им двадцатью годами раньше в *Мадонне Пезаро* из Фрари. С большим реализмом, в спокойных пластических формах он запечатлел окруженного сыновьями и внуками старого Габриэле, коленопреклоненного перед алтарем со

святой реликвией - Крестом, собственностью братства Сан Джованни Эваиджелиста. Как и прежде, в картине господствуют насыщенные и сияющие красочные тона.

Одновременно Тициан работал над центральным полотном плафона в зале собраний Скуола Гранде ди Сан Джованни Эваиджелиста (его завершение он предоставил своим ученикам) и заканчивал, также в сотрудничестве со своей мастерской, алтарный образ для церкви в Серравалле, начатый в 1552 году.

ВД, 66. Вотивный портрет семейства
Вендрамин. 1547
206 x 301 см
Лондон, Национальная галерея

65. Портрет Павла III с Алессандро
и Оттавио Фарнезе. 1546
214 x 174 см
Неаполь, музей Каподимонте





КАРЛ V И ФИЛИПП II

В начале 1548 года Тициан вновь покинул Венецию и отправился в Аугсбург, где встретился с Карлом V, возвратившимся сюда после великой победы над Протестантской лигой при Мюльберге. Тициана сопровождали его сын Орацио и Ламберт Сустрис, молодой нидерландский художник, недавно появившийся в его мастерской. В Аугсбурге Тициан оставался до октября 1548 года; в этот период он писал главным образом портреты императора и придворной знати. Среди них выделяется «официальный» конный портрет *Карл V при Мюльберге* (ныне в Прадо), где Тициан показал гордость и воинскую доблесть старого монарха. Настроение этого портрета очевидно контрастирует с беспокойством и меланхолией, пронизывающими «частное» изображение того же Карла V, сидящего в кресле у открытой лоджии (Мюнхен), в котором художник передает его душевные страдания,

связанные с причинами религиозного и политического порядка.

Помимо портретов, Тициан работал в то время над первой версией *Венеры с органистом и собачкой* (Прадо) - сюжетом, имевшим большой успех, который художник и его мастерская многократно повторяли. Там же в Аугсбурге Тициан получил от королевы Марии Венгерской заказ на исполнение четырех полотен для плафона в ее летней резиденции, замке Бинше во Фландрии. Картины должны были изображать (с несомненными моралистическими намерениями) героев античных мифов, проклятых богами и низвергнутых в Аид, где они были обречены на вечные муки, - Тития, Сизифа, Тантала и Иксиона. Сцены с Титием и Сизифом Тициан исполнил в июне 1549 года по возвращении в Венецию; другие две,

67. Конный портрет Карла V при Мюльберге. 1548
332 x 279 см
Мадрид, Прадо

по-видимому, вообще никогда не были написаны. В картинах, посланных во Фландрию и впоследствии оказавшихся в Прадо, поражает то, что Тициан вновь обратился к экспрессивным маньеристическим приемам, вдохновленным главным образом Микеланджело, но в то же время он сочетает их со светоносностью колорита и цветовыми гармониями совершенно другого характера, чем в предшествующих им плафонах Санто Спирито ин Изола с их гладким и монохромным письмом.

К этому же стилистическому периоду принадлежит алтарная картина из церкви Сан Джованни Эвангелиста в Венеции, датировка которой остается спорной. Однако колорит, построенный на пылающих красочных тонах, среди которых выделяется белое одеяние святого, позволяет отнести эту сложную композицию, еще явно напоминающую о Порденоне, ко времени, близкому времени исполнения «проклятых» из Прадо.

В начале ноября 1550 года Тициан, которому исполнилось уже более шестидесяти лет, предпринял второе путешествие в Аугсбург, чтобы встретиться с Карлом V, собравшим в этом немецком городе сейм. Император сообщил о своем намерении в ближайшем будущем отказаться от трона, оставив императорскую корону брату Фердинанду, а испанскую корону - сыну, принцу Филиппу. Последний с этого момента становится главным заказчиком Тициана. Вскоре художник исполнил для него портрет в рост (ныне в Прадо) - замечательный образец официального портрета, в котором словно бескровная, лишенная жизненной энергии фигура Филиппа, закованного в великолепные доспехи, выхватывается из тени вспышкой света, тогда как световой луч оживляет, заставляя сиять, большой пернатый шлем, лежащий на красном бархате стола позади принца. В эмблематическом изображении - символе военной и политической мощи Филиппа - Тициану удается достичь глубины психологического проникновения во внутренний мир этой противоречивой личности, мечущейся между фанатической религиозностью и мучительно подавляемой чувственностью.

Тициан возвратился в Венецию в августе 1551 года. С этого времени он меньше работает для местных заказчиков, освободив поле деятельности для художников более молодого поколения - от Тинторетто до Веронезе и Якопо Бассано. Тициан предпочел сосредоточиться на многочисленных заказах, получаемых от Габсбургов и их окружения. Работа для мадридского двора и в особенности для Филиппа II, который взшел на трон в 1556 году, не была успешной с материаль-



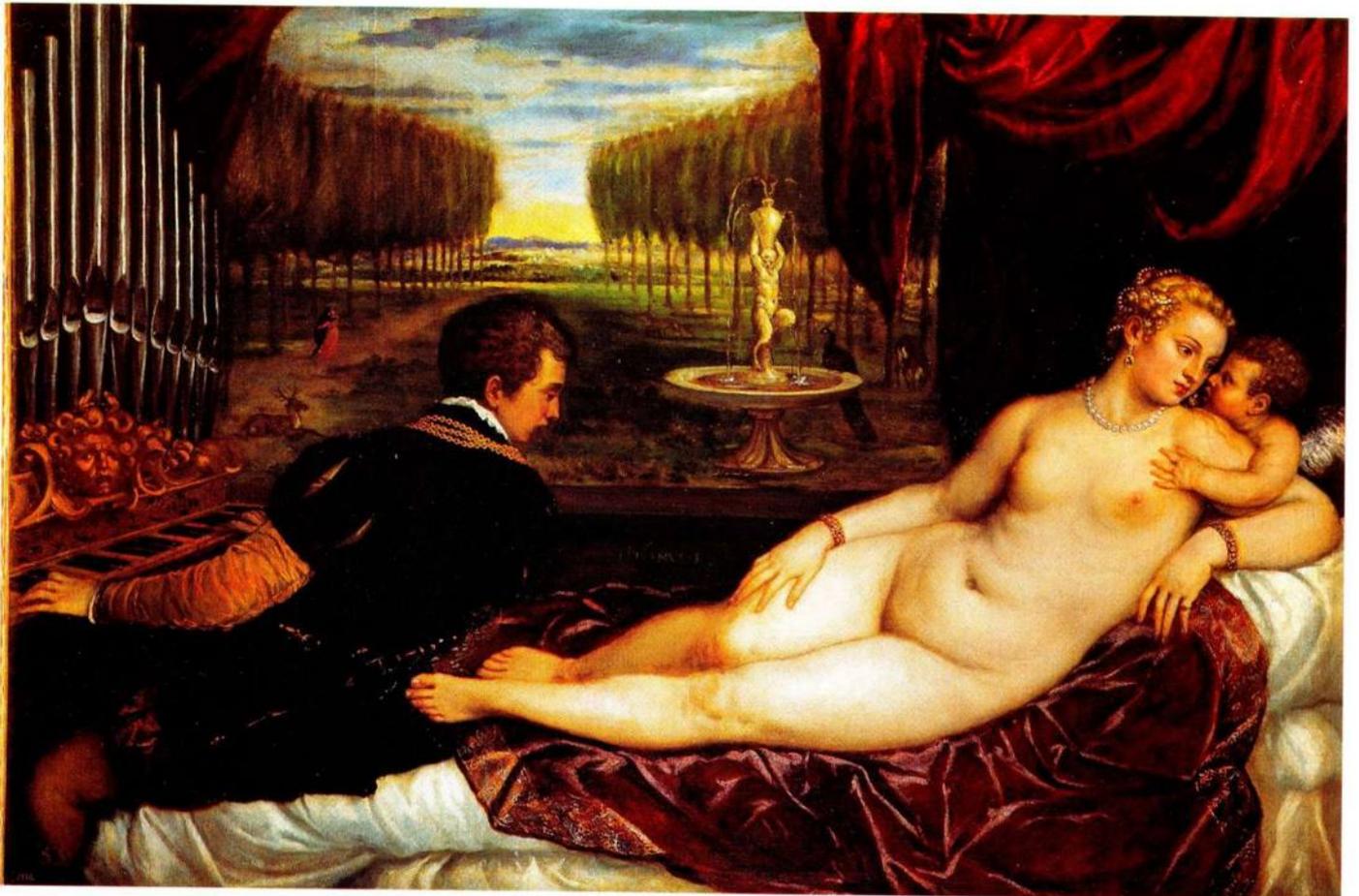
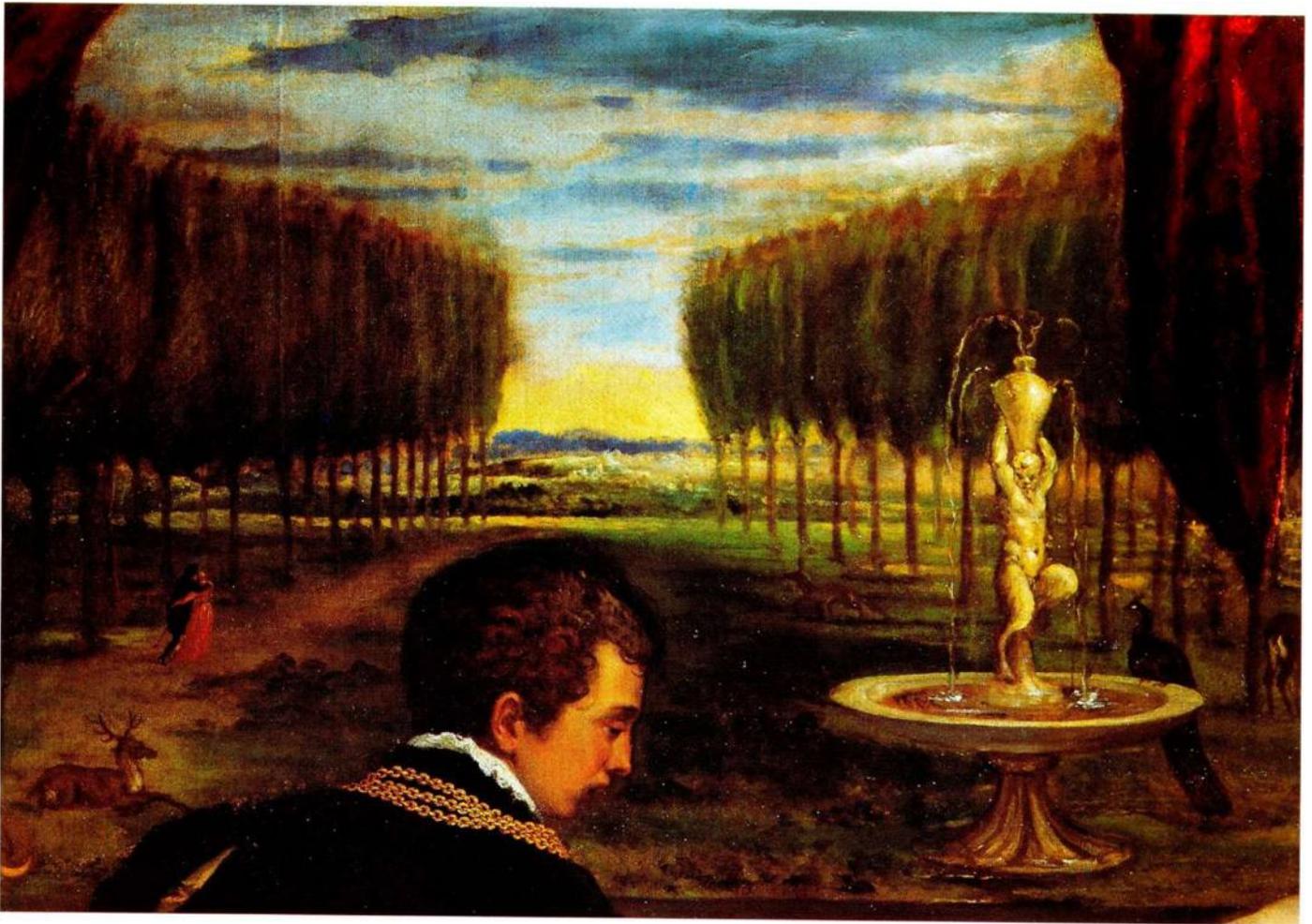
68. Портрет Карла V у открытой лоджии. 1548
205 x 122 см

Мюнхен, Старая Пинакотека

ной точки зрения, о чем свидетельствуют многочисленные письма Тициана королю с просьбами - остававшимися по большей части безрезультатными - об уплате обещанных денег; с другой стороны, эти отношения были исключительно благотворны, поскольку Тициан пользовался полной свободой в выборе темы, интерпретации и исполнении заказанных произведений.

Он писал также портреты людей, связанных с императорским двором, среди них - *Портрет принца - епископа Тренто Кристофоро Мадругио* (ныне в Сан-Паулу) и *Портрет капитана с амуром и собакой* (Кассель); социальное значение персонажей подчеркивалось тем, что они изображались в рост, как то было прежде только в портретах Карла V и принца Филиппа.

Одновременно Тициан работал над *Поклонением*





69, 70. Венера с Амуром и органистом. 1548
148 x 217 см
Мадрид, Прадо

71. Сизиф. 1549
237x216 см
Мадрид, Прадо



Святой Троице, находящимся в Прадо: это большое полотно было ему заказано Карлом V во время пребывания в Аугсбурге, и художнику понадобилось почти четыре года для его завершения. Сложная иконография, порожденная религиозной экзальтированностью мадридского двора, образующего в картине как бы единое целое с Небесным царством, позволила по-разному интерпретировать произведение, считавшееся то изображением *Рая*, то - *Страшного суда*. Справа в ракурсе под фигурами *Карла V*, его жены *Изабеллы*, принца *Филиппа* и других высокопоставленных особ появился и автопортрет *Тициана*, словно

художник хотел засвидетельствовать свою принадлежность к этому миру, свою связь с ним.

Также для Габсбургов, между 1553 и 1554 годами, он завершил «мифологические поэзии» с очевидным эротическим смыслом (обе находятся в Прадо): *Венеру и Адониса* и *Данью*. Если *Даная* представляет собой по существу вариант картины, выполненной десятью годами раньше для семьи Фарнезе (вместо амура здесь появляется - что более соответствует тексту Овидия - фигура старой кормилицы, собирающей в фартук золотые монеты, в которые превратился Юпитер, чтобы овладеть молодой девушкой), то картина



72. Святой Иоанн Милостивый. 1548-1549
264 x 148 см
Венеция, церковь Сан Джованни Элемосинарио

73. Портрет Филиппа II в доспехах. 1551
193 x 111 см
Мадрид, Прадо

74. Капитан с амуром и собакой. 1551
223 x 151 см
Кассель, Картинная галерея

Венера и Адонис, напротив, сама стала прототипом многочисленных реплик. В обоих случаях встреча возлюбленных происходит на фоне теплого света заката, когда мягкие красочные тона как бы растворяются друг в друге. Фигуры молодых обнаженных женщин несомненно вдохновлены скульптурами Микеланджело - *Авророй* и *Ночью* из капеллы Медичи, однако истинно титиановским остается колорит картин, где краски словно мерцают от пронизывающего их света, подчеркивая экстаический накал чувств.

Захватывающей поэтической силой отличается также *Венера перед зеркалом* из Вашингтона (1554-1555), иконографически восходящая к знаменитой римской статуе богини из собрания Медичи.

В конце пятидесятих годов Тициан завершил три значительных алтарных образа. В 1557 году он закончил *Благовещение* для церкви Сан Доменико Маджоре в Неаполе; в 1558 - *Распятие Христа с Мадонной и Святыми Домиником и Иоанном* для церкви Сан Доменико в Анконе и в 1559 - *Мученичество святого Лаврентия* для венецианской церкви Крестоносцев (впоследствии - церкви Иезуитов), заказанное ему в 1548 году Лоренцо Массоло. Все три алтарные картины, среди которых высоким живописным качеством выделяется венецианская, имеют общие стилистические черты: в них Тициан обратился к ночным сценам, используя совершенно новую живописную технику. Густая красочная магла из сгустков красочного пигмента, как бы пронизанного светом (белила, камедь, ярко-желтый, карминно-красный)





75. Поклонение святой Троице. 1554
346 x 240 см
Мадрид, Прадо

76. Благовещение. 1557
232 x 190 см
Неаполь, музей Каподимонте

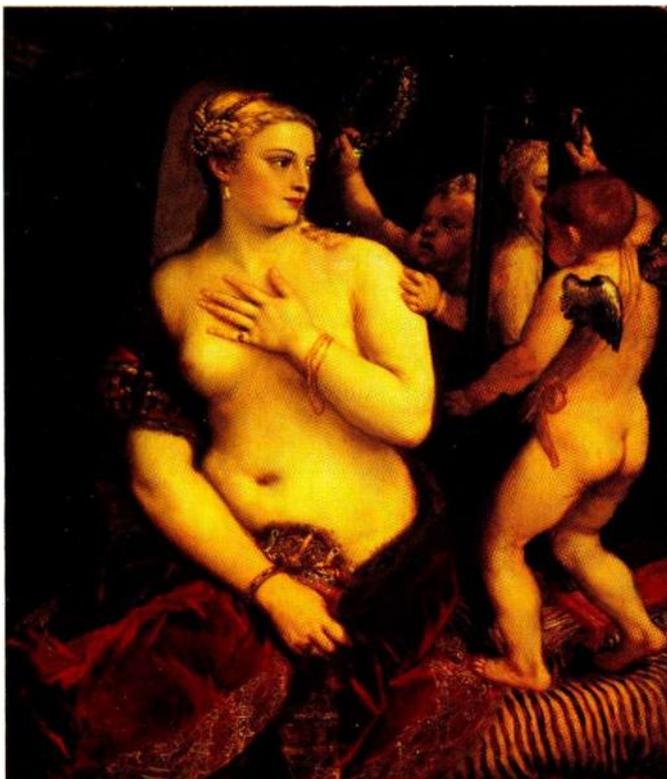
образует поверхность картины, создавая эффект освещения, исходящего изнутри. Эта техника, которой Тициан будет пользоваться до самой смерти, замечательно описана Марко Боскини на основе свидетельства Пальмы Младшего, в молодости бывшего учеником Тициана: «Тициан покрывал свои холсты красочной массой, словно служившей основанием для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел также энергично сделанные подмалевки, нанесенные ударами густо насыщенной кисти чистым красным тоном, призванным наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную,

то в черную, то в желтую краску, он придавал рельефность освещенным частям. 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 удостоив даже взглядом: когда он брал их снова в работу, 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 соответствующие его тонкому замыслу, он принимался действовать, подобно благодетельному хирургу, без всякой жалости удаляющему опухоли... Работая таким образом, он корректировал фигуры, пока не достигнет той высшей гармонии, которая способна была выразить красоту Природы и Искусства. Чтобы дать возможность высохнуть картине, он быстро переходил к следующей, производя



77. Даная. 1533-1554
129 x 180 см
Мадрид, Прадо

78. Венера перед зеркалом. 1554-1555
124,5x 105,5
Вашингтон, Национальная галерея искусств



над ней аналогичную операцию. Выбрав надлежащий момент, он покрывал затем этот костяк, представлявший своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живой плотью, доводя ее посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ей, казалось, недоставало только дыхания. Никогда он не писал фигуры *alia prima* (т.е. с одного раза)... Последние мазки он наносил легкими ударами пальцев, сглаживая переходы от ярчайших бликов к полутонам и втирая один тон в другой. Иногда он тем же пальцем наносил темный штрих в какой-нибудь угол, чтобы усилить это место, иногда мазок красного, подобный капле крови, чтобы оживить поверхность холста. Именно так доводил он до полного совершенства свои фигуры. И Пальма мне говорил, что он заканчивал картины более пальцами, нежели кистью».

Таким образом, Тициан пришел к разделению рисунка и пластики при изображении фигур: отныне точность в передаче деталей и локальность цвета, долгое время характерные для про-

изведений Тициана, сменились живописью, сотворенной только красками, нанесенными широкими мазками, которые он в завершение смешивал, растирая их пальцами, точно так, как делает скульптор, когда лепит из глины.

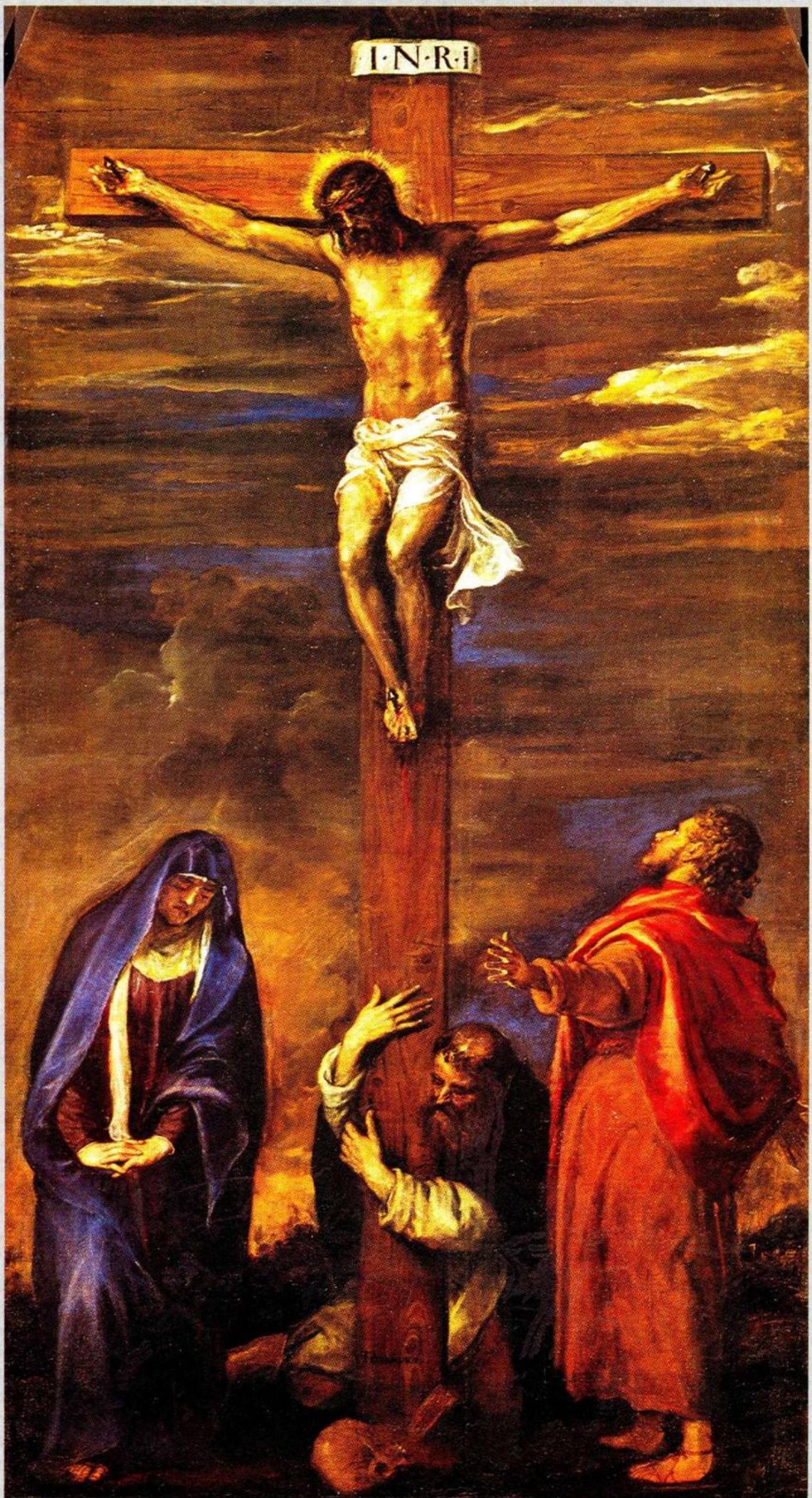
Эта стилистическая фаза, получившая название «магического импрессионизма», не была достойно оценена современниками, которым казалось, что обращение к такому стремительному и лаконичному стилю вызвано физическим увяданием старого художника и в особенности - утратой им остроты зрения. Чтобы убедиться в несправедливости подобного суждения, достаточно рассмотреть такое произведение, как *Положение во гроб*, посланное в 1559

79. Венера и Адонис. 1553-1554
186 x 207 см
Мадрид, Прадо



году Филиппу II и находящееся ныне в Прадо, - волнующий образец мастерской живописи и глубокого психологизма и первый пример патетических, пронизанных чувством отчаяния религиозных композиций, которые Тициан будет писать в последние годы жизни.

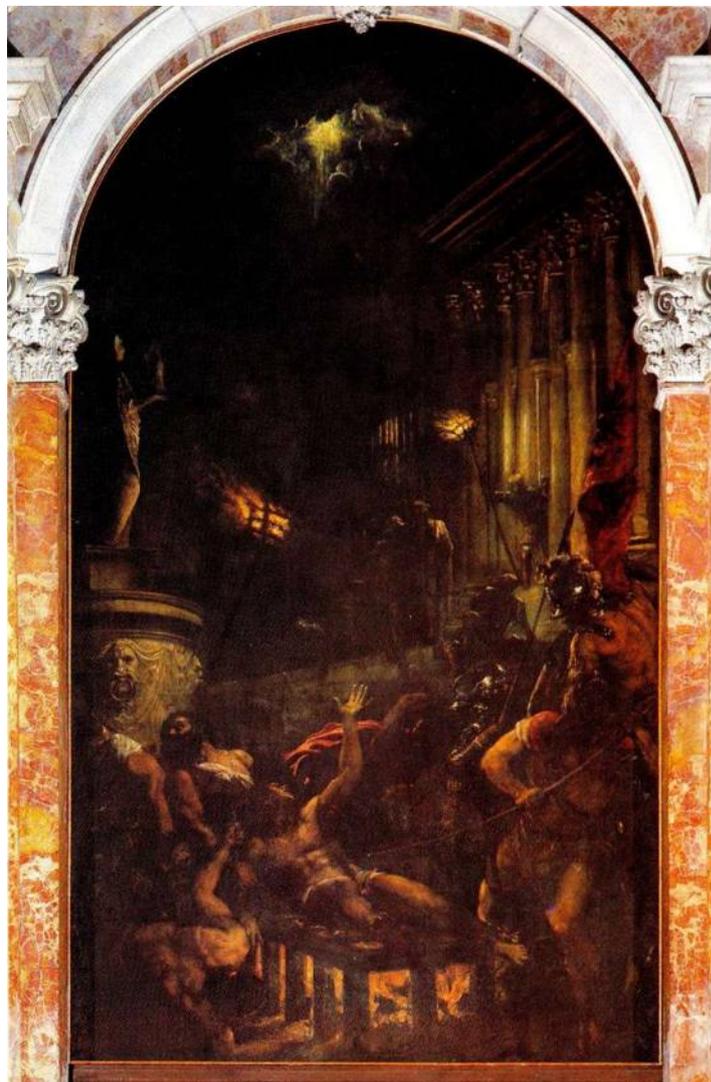
С точки зрения стиля очень близки друг другу две знаменитые «мифологические поэзии», написанные в это же время для Филиппа II (ныне в Эдинбурге): *Диана и Ксисто* и *Диана и Актеон*. Снова трагический характер сюжетов (охотник Актеон случайно увидел Диану с нимфами, купающимися в источнике, за что был превращен богиней в оленя и растерзан собаками; Каллисто, нимфа - спутница богини Дианы, и давшая, как и та, обет девственности, забеременела от Юпитера и была изгнана, когда богиня раскрыла ее тайну) заставляет художника придавать картинам драматизм, усиленный вибрацией



насыщенных и подчеркнута контрастных тонов.

К этой же, чрезвычайно активной фазе творчества Тициана принадлежат и другие картины на мифологические сюжеты, исполненные для Филиппа II в последующие годы: ослепительное *Похищение Европы* из Бостона, датируемое 1559-1562 годами, также пронизано беспокойством и отчаянием; *Диана и Актеон* из Лондона с драматической сценой в пейзаже, изображающей юного охотника, раздираемого сворой собак, в которой господствуют мертвенно-бледные тона, предвещающие смерть; *Персей и Андромеда* (1562-1563) из коллекции Уоллес в Лондоне с превосходным изображением страшного чудовища, появляющегося в ночи из морских глубин, из бурлящих волн, освещенных светом луны.

Два единственных в своем роде шедевра Тициана восходят, по всей вероятности, к 1562 году: *Автопортрет* (Берлин) и *Благовещение* для венецианской церкви Сан Сальваторе. В *Автопортрете* мы видим старого художника (ему уже более семидесяти лет), с театральной величием вырисовывающимся на темном фоне. На нем серебристо-белая рубашка, широкая темная одежда, отороченная мехом. Он не прибегает ни к каким атрибутам, связанным с профессией живописца. На личность Тициана намекает только золотая цепь, гордо напоминающая о звании Рыцаря Золотой шпоры, полученном им в 1533



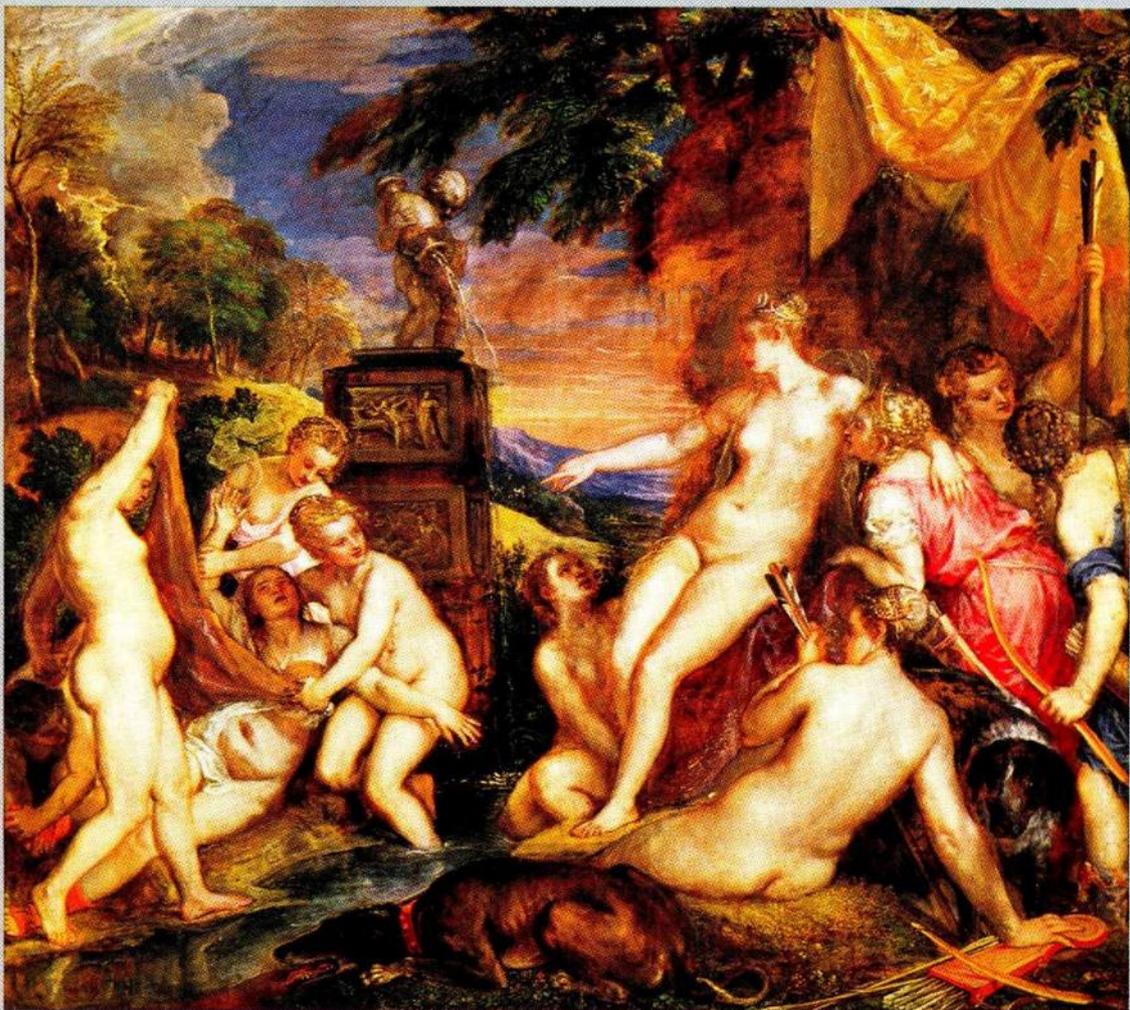
80. Распятие с Богородицею и святыми Домеником и Иоанном
1558

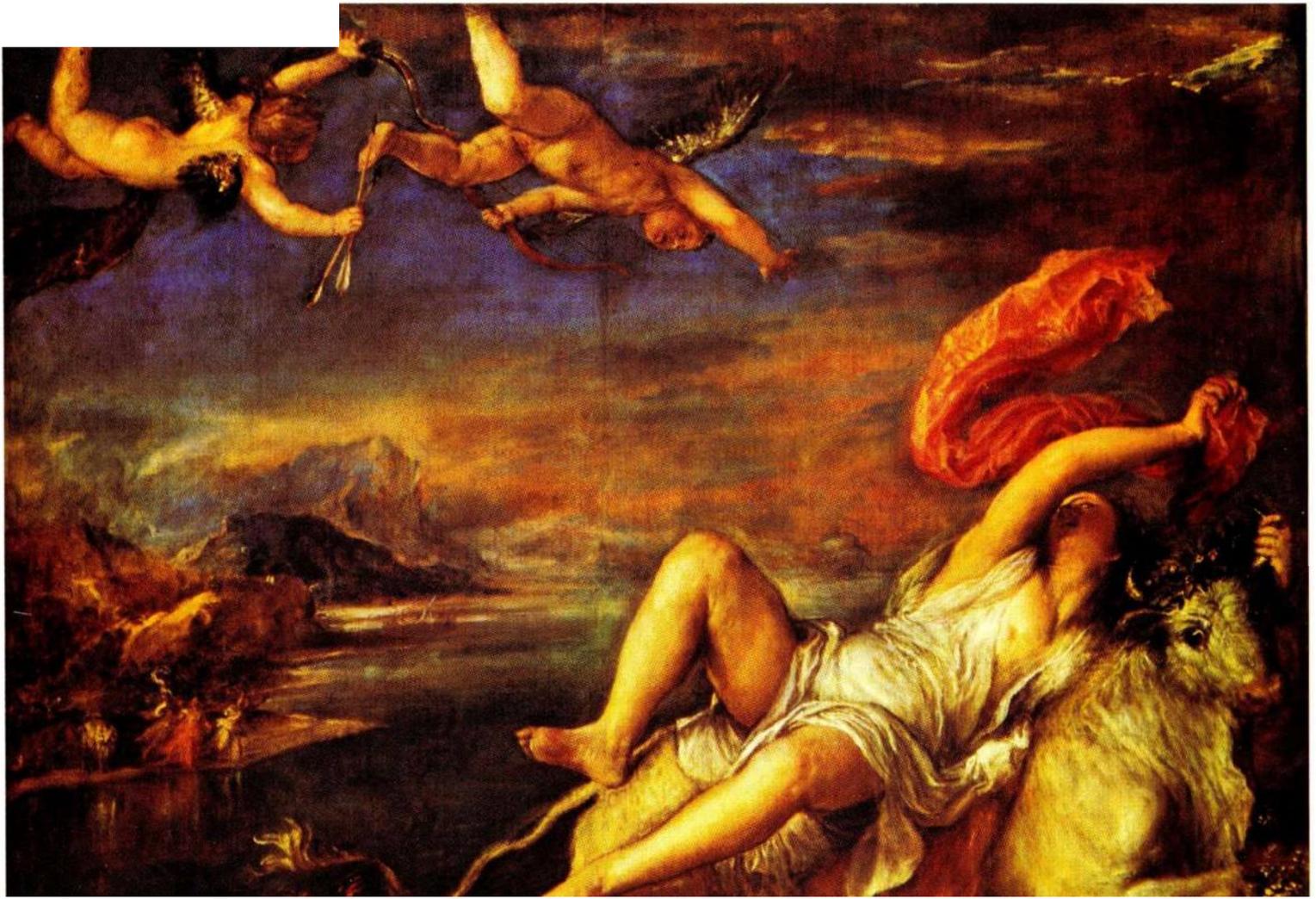
375 x 197 см
Анкона, церковь Сан Доменико

81. Мученичество святого Лаврентия. 1559
498 x 277 см
Венеция, церковь Иезуитов

82. Положение во гроб. 1559
137 x 175 см
Мадрид, Прадо







83. Диана и Актеон. 1559

190,3x207 см

Собрание герцога Сазерлендского; экспонируется
в Национальной галерее в Эдинбурге

84. Диана и Каллисто. 1559

187x205 см

Собрание герцога Сазерлендского; экспонируется
в Национальной галерее в Эдинбурге

85. Похищение Европы. 1559-1562

175 x 205 см

Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер

году от Карла V. В прошлом часто указывали, что это произведение осталось незавершенным, ссылаясь на дробность мазка и отсутствие четких контуров, характерных для позднего стиля Тициана. Однако то, что эта картина и почти все современные ей произведения кажутся незаконченными, - не случайно, но является выражением осознанной поэтики: формы получают исключительную экспрессию благодаря световым эффектам, благодаря тому, что через состояние незавершенности, «поп finito», передается тревога, смятение и душевная неудовлетворенность творца. Поразительное техническое мастерство старого Тициана также служит передаче душевного переживания. Этот аспект его творчества смогла понять современная критика, оценившая позднюю манеру художника. Нельзя, разумеется, утверждать, что светозарное *Благовещение* из церкви



Сан Сальваторе, заказанное Тициану в 1559 году богатым торговцем Антонио Корнови делла Веккья и завершенное, видимо, в 1562 году, является произведением «несовершенным» (то есть незаконченным), как пишет Вазари. Речь идет об одном из величайших творений последних лет жизни Тициана, в котором проявляются различные - противоречивые, но основополагающие - элементы его позднего стиля: гамма вибрирующих, сдержанно-чувственных красочных тонов в фигуре ангела, чьи волосы и распахнутые крылья в сиянии света кажутся сотворенными из расплавленного золота; свободные мазки, лишающие формы отчетливости; бездна беско-

86. Диана и Актеон. 1562
179 x 189 см
Лондон, Национальная галерея

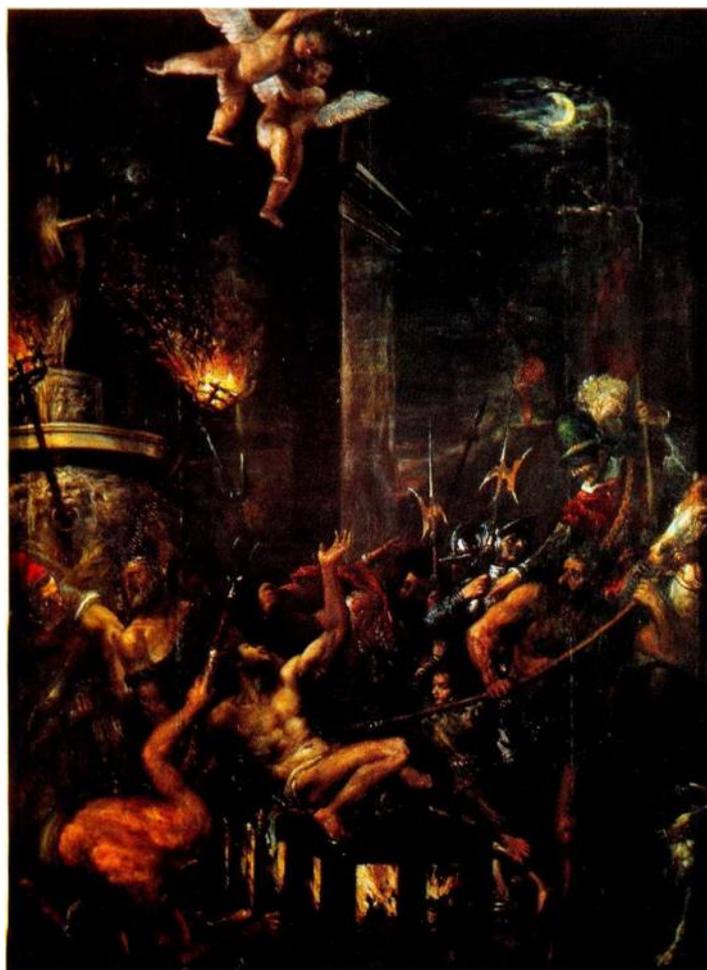
87. Благовещение. 1559-1562
403 x 235 см
Венеция, церковь Сан Сальваторе

нечного, раскрывшаяся в пламенеющем небе, взорвавшемся, подобно фейерверку, мириадами ангелов, словно короной окруживших голубя Святого Духа.



ПОСЛЕДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Старый Тициан переживал трагически-беспокойные годы, в его душе жили отчаяние и страх смерти: в 1556 году неожиданно умер Пьетро Аретино, близкий друг художника на протяжении почти тридцати лет жизни; в 1558 году в одиночестве монастыря де Юсте ушел из жизни Карл V, с которым его связывало давнее и искреннее чувство благодарности и уважения; в 1559 году скончался брат Франческо, верный и скромный сотрудник Тициана в исполнении многих живописных работ. Насколько тяжело переживались Тицианом эти утраты, позволяют судить его письма, адресованные Филиппу II, но прежде всего эти события его жизни отразились в живописи. В *Положении во гроб* из Прадо, написанном в 1565 году, композиционно близком картине на тот же сюжет, посланной Филиппу II в 1559 году, смятенные жесты присутствующих при погребении выражают их отчаяние из-за смерти Спасителя. Даже в мифологическом сюжете, который, казалось бы, должен быть полон радости, как в картине *Венера, завязывающая глаза Амуру*, написанной около 1565 года, он находит предлог для повествования, полного внутренне-



го беспокойства, проявляющегося в печальных и задумчивых лицах, в напряженном цвете неба, словно охваченного пожаром.

То же относится и к выполненным в это время многочисленным вариантам композиций на тему *Кающаяся Мария Магдалина*, прототипом которых признается полотно из Санкт-Петербургского Эрмитажа: их напряженный драматизм выступает с особой отчетливостью, когда сопоставляешь этот шедевр старого Тициана с картиной на аналогичный сюжет, написанной в 1533 году для герцога Урбинского и хранящейся в Пигги. То же и со второй картиной на тему *Мученичество Святого Лаврентия*, посланной в декабре 1567 года в Испанию и предназначавшейся для главного алтаря церкви монастыря Сан Лоренцо в Эскориале: она повторила композиционную схему, использованную в предшествующем алтарном образе на этот же сюжет, написанном в 1559 году для церкви Крестоносцев, но изобразительный язык отличается особым, полным отчаяния драматизмом, в котором экспрессивные возможности тициановской поэтики последнего периода творчества доведены до крайней степени.

В это время, когда Тициан сосредоточился главным образом на религиозных сюжетах, он нашел в себе силы еще раз обратиться к портрету, исполнив между 1567 и 1568 годами два шедевра: *Автопортрет* из Прадо и *Портрет Якопо Страда* из венского Музея истории искусств.

По сравнению с предшествующим автопортретом, находящимся ныне в Берлине, Тициан в новом *Автопортрете* полностью изменил постановку фигуры, изобразив себя в профиль одетым в черное с кистью - символом своей профессии - в руке и с золотой цепью на шее, которую мы уже видели в берлинском портрете. Но главное отличие в том, что берлинский автопортрет выражал уверенность и внутреннюю силу, которые ныне исчезли: несколько лет, отделяющие один портрет от другого, сказались на внешнем облике старого художника, но более всего - на его вере в себя.

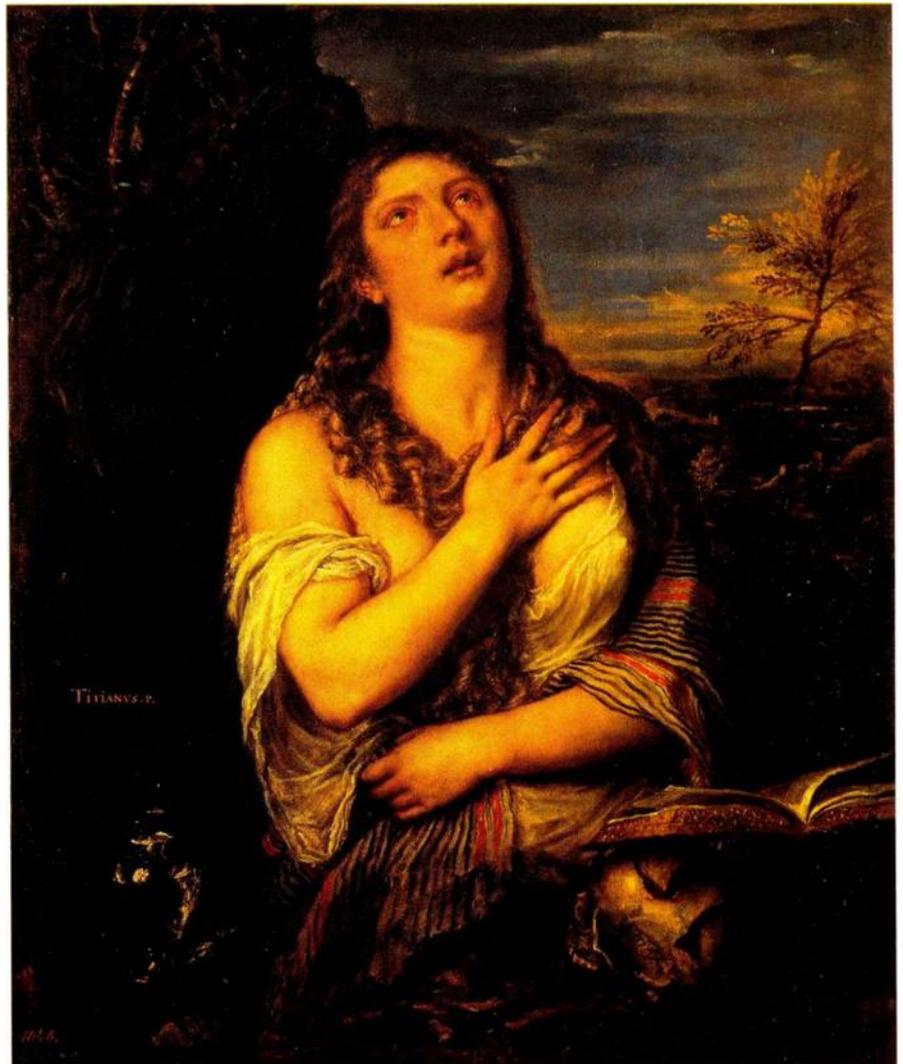
Столь же великолепен по живописи *Портрет Якопо Страда*, знаменитого антиквара, написанный как бы небрежными мазками коричневых и охристых тонов, на котором выделяется камзол черного бархата, надетый на красную рубашку, и серебристая лисья шуба, брошенная на плечи. Изображение деталей, указывающих на его профессиональные занятия (статуэтка, монеты, книги, рама), не отвлекает внимание от характеристики лица Якопо Страда, чей взгляд вопросительно обращен за пределы картины, к зрителю. С этими произведениями можно сблизить

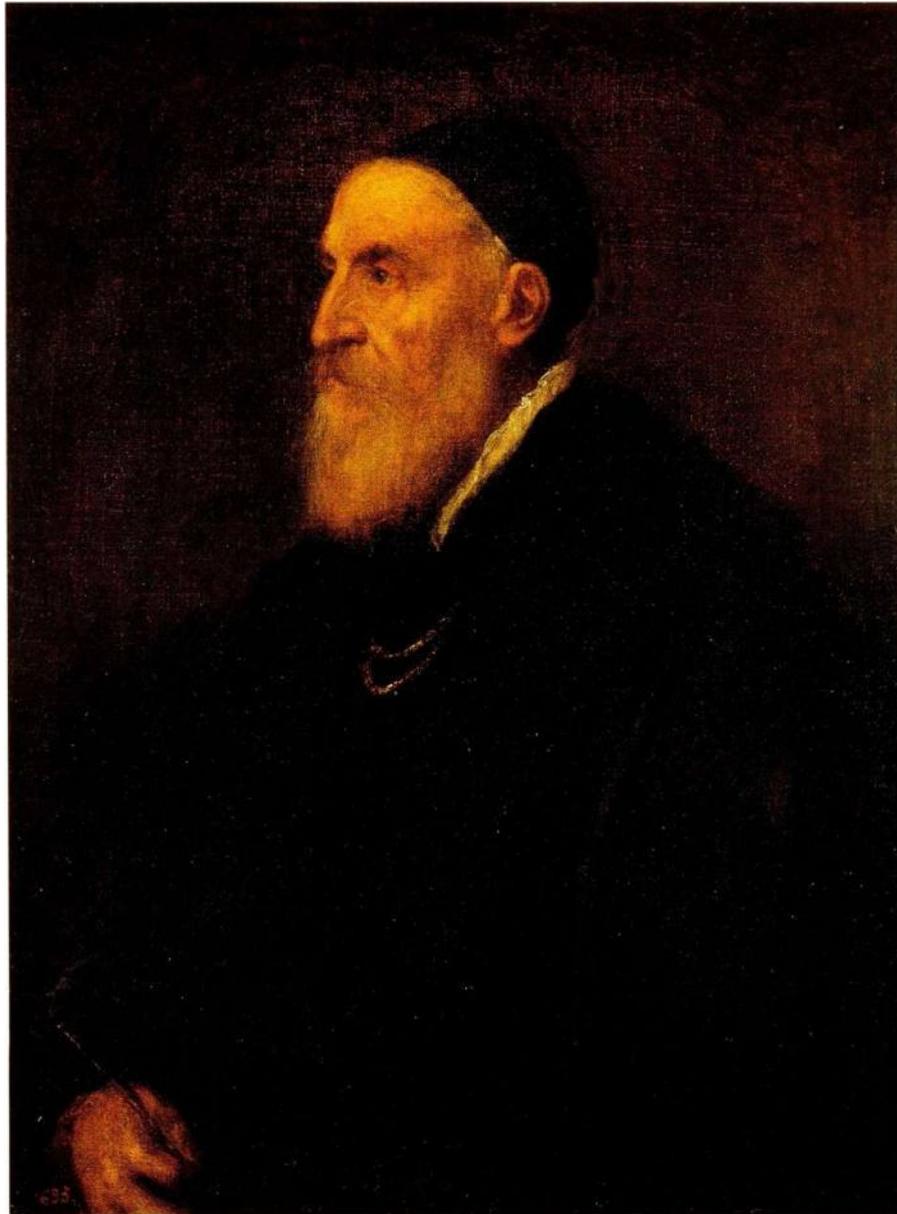


88. Мученичество святого Лаврентия
1567
175 x 172 см
Эскориал, монастырь Сан Лоренцо

89. Венера, завязывающая глаза Амуру
Около 1565
118 x 185 см
Рим, галерея Боргезе

90. Кающаяся Мария Магдалина
Около 1565
118x97 см
Санкт-Петербург, Эрмитаж





Аллегория Времени, которым управляет Благоразумие из Лондона, где портреты Тициана, его сына Орадио и внука Марко соединены с головами животных: соответственно - с волком, львом и собакой, что намекает на прошлое, настоящее и будущее. Надпись в верхней части картины - *ex praeterito praesens prudenter agit, ni futurum actione deturpet* (опираясь на прошлое, настоящее поступает благоразумно, чтобы не повредить будущему) - является ключом к расшифровке сложной иконографии картины.

По мере приближения к семидесятым годам хронология тициановских произведений становится все более приблизительной, в какой-то степени из-за стилистической однородности. В то время исполнено много картин на религиозные сюжеты, среди которых трогательная *Мадонна с младенцем* из Лондона и маленький алтарный

образ, написанный, возможно, в 1566 году для капеллы семьи Вечеллио в архидьяконской церкви в Пьеве ди Кадоре. Достоянна внимания серия картин, посвященных Страстям Христа - *Коронавание терновым венцом* из Мюнхена, *Поругание Христа* из Сен-Луи, *Се человек* из Санкт-Петербурга и две версии *Несения креста* из Санкт-Петербурга и Мадрида. В этих произведениях, проникнутых глубоким драматизмом, красочные мазки становятся все более импровизационными, как бы хаотическими; художник отвергает натуралистическую описательность, чтобы акцентировать эмоциональную сторону сюжета и передать собственное к нему отношение. Этим можно объяснить изображение пота, смешанного с кровью, который покрывает истязаемое тело Христа в картине из Мюнхена, или мрачные вспышки сернистых тонов в маленьком полотне из Сент-Луиса.



91. Автопортрет. 1567-1568
86x69 см
Мадрид, Прадо

92. Портрет Якопо Страда. 1567-1568
125 x95 см
Вена, Музей истории искусства





93. Аллегория Времени,
которым управляет Благоразумие. 1565-1570
75,6 x 68,7 см
Лондон, Национальная галерея

94. Мадонна с младенцем. 1565-1570
75 x 63 см
Лондон, Национальная галерея



95. Коронование терновым венцом. 1570-1575
280 x 182 см
Мюнхен, Старая Пинакотека

96. Поругание Христа
1570-1575
109x92 см
Сент-Луис, Художественный музей

97. Несение креста. 1570-1575
98 x 116 см
Мадрид, Прадо

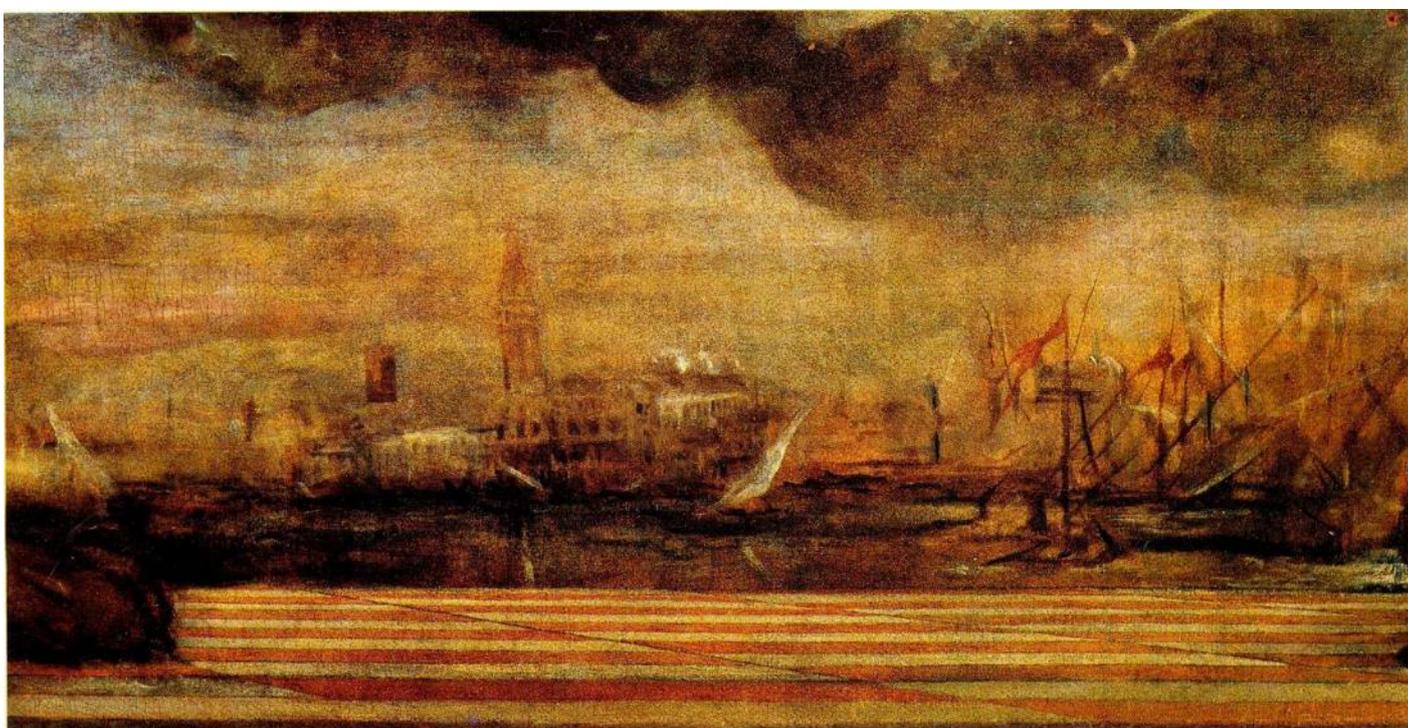




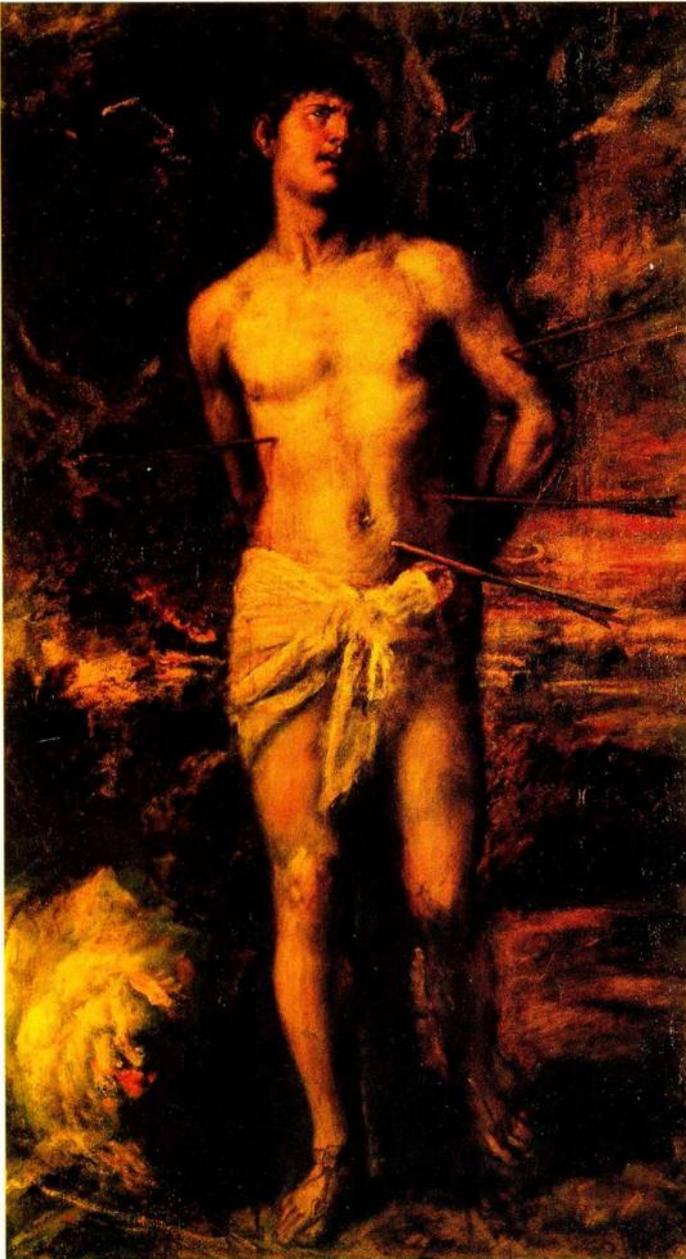
98. Тарквиний и Лукреция. 1571
189,9 x 145,5 см
Кембридж, Музей Фитцвильям

99, 100. Дождь Антонио Гримани,
колени преклоненный перед Верой
в присутствии Святого Марка
1575-1576
373 x 496 см
Венеция, Палаццо Дожей

101. Испания приходит на помощь
Религии. Около 1575
168 x 168 см
Мадрид, Прадо







102. Святой Себастьян. 1575
212 x 116 см
Санкт-Петербург, Эрмитаж

Отношения с Филиппом II продолжались до конца жизни Тициана: среди последних картин, отправленных в Испанию, особенно значительна *Тарквиний и Лукреция* (ныне в Кембридже) - сцена, поражающая динамикой, подобной вспышке молнии, подчеркнутой скольжением лучей света на первом плане. В Вене сохранилась

картина, в которой можно увидеть «первую идею» этой композиции. Она больше, чем какое-либо другое произведение, позволяет представить то, о чем рассказывал Пальма Младший - как Тициан пальцами втирал краски, завершая свои полотна.

Таким образом, мы подошли к 1575-1576 годам, когда Тициан заканчивал последние свои произведения. Два из них - официальные заказы: одно, для Палаццо Дожей, изображает *Дожа Аугустино Гримани, коленапреклоненного перед Верой в присутствии Святого Марка* и выполнено с явным участием помощников; другое, посланное Филиппу II - *Испания приходит на помощь Религии*, написано в память об участии испанского флота в битве при Лепанто и целиком принадлежит самому Тициану.

Полотна, завершающие творчество Тициана, относятся к последним месяцам, если не дням его жизни. Большая часть из них после смерти художника оставалась в его мастерской и была продана сыном Тициана, Помпонио, различным венецианским коллекционерам. Среди них - *Святой Себастьян* из Санкт-Петербурга, написанный в сернистых тонах, - шедевр живописной виртуозности, особенно проявившейся в необыкновенном пейзажном фоне; *Ребенок с собаками* (Роттердам), чей таинственный сюжет искусствоведы не могут с достоверностью объяснить; а также *Пастух и нимфа* из Вены - живопись, пронизанная мерцающим светом, в котором нашли свое воплощение наиболее выразительные и характерные эффекты палитры позднего Тициана.

Ощущение приближающейся смерти овеяет шедевр, над которым Тициан работал летом 1576 года, когда в Венеции свирепствовала страшная чума, унесшая - среди многих других - любимого сына художника, Орацио. Иконография *Наказания Марсия* из Кромержижа имеет своим источником фрески Джулио Романо в зале *Метаморфоз* в Палаццо дель Те в Мантуе: словно изнутри горящие коричнево-красные тона фона, темная колористическая гамма, едва оживленная неожиданными вспышками света, подчеркивают леденящую жестокость мифологического сюжета. «Скрытый» смысл этого произведения интерпретировался по-разному, однако присутствие в правой части картины самого Тициана в облике Мидаса позволяет отдать предпочтение гипотезе, которая видит в ней горестные размышления художника над собственной жизнью, над своими иллюзиями о возможности «преобразить материю в драгоценное живописное изображение, угасшими из-за осознания

103. Ребенок с собаками. 1575–1576
99,5 x 117 см
Роттердам, Музей Бойманс-ван
Бейнинген



104. Пастух и нимфа. 1575–1576
150 x 187 см
Вена, Музей истории искусства





абсолютной ничтожности художественного творчества перед бедствиями истории».

Оплакивание Христа из галереи Академии в Венеции предназначалось для капеллы Христа в церкви Фрари (благодаря этому Тициан надеялся получить разрешение быть там погребенным). Но когда художник умер 27 августа 1576 года, картина еще не была полностью закончена и завершил ее с помощью небольшой ретуши Пальма Младший. Это грандиозное полотно на тему смерти, евхаристической жертвы и воскресения является живописным завещанием Тициа-

на. Как и в других произведениях этого времени, здесь царит глубокий драматизм и сдержанная печаль: об этом свидетельствуют трагическая фигура кричащей в отчаянии Магдалины или страшные львиные головы на цоколях статуй, обрамляющих нишу,- предвестие потустороннего мира, неизвестного и потому еще более пугающего. По поверхности картины бегут трепещущие, лихорадочные мазки, нанесенные кистью и пальцами старого художника, и свет скользит по фигурам, выделяющимся на серебристом архитектурном фоне.



105. Наказание Марсия. 1575-1576
212x207 см
Кромержиж, Картинная галерея

106. Оплакивание Христа. 1576
353 x 348 см
Венеция, галерея Академии

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Исторические события

1502 Венецианский и папский флот наносят поражение турецкому флоту при Санта Мауро.

1503 Юлий II делла Ровере, едва вступив на папский престол, осуждает венецианские завоевания в Романье.

1504 Договор в Блуа Людовика XII, короля Франции, и императора Максимилиана, направленный против Венеции.

1508 Создание Камбрейской лиги, направленной против Венеции.

1509 Венецианцы терпят поражение при Аньяделло от армии Камбрейской лиги.

Андреа Гритти отвоевывает Падую и защищает ее от штурма императорских войск.

1510 Эпидемия чумы в Венеции.

1513 Умирает папа Юлий II, его преемником становится Лев X.

1516 Вступив в союз с Францией против папы и Испании, венецианцы вконец завоевывают Брешию.

1519 Умирает император Максимилиан; Карл V объединяет Империю и Испанское королевство.

1521 Умирает дож Леонардо Лоредан; дожем становится Антонио Гримани.

1523 Умирает Антонио Гримани; его сменяет Андреа Гритти.

Венеция становится союзником Карла V против Франции.

Избран папа Климент VII.

1527 Разгром Рима императорскими войсками.

1528 Венеция объединяется с Францией против Карла V.

1529 Камбрейский договор между Францией и Карлом V; Венеция придерживается нейтралитета.

Болонский мирный договор санкционирует господство Испании над Италией.

1530 Карл V коронован в Болонье Климентом VII как король Италии и император Священной Римской империи.

1534 Павел III занимает папский престол.

1536 Новая эпидемия чумы в Венеции.

1538 Умирает Андреа Гритти.

Разбитые турками в битве при Превеза, венецианцы теряют полуостров Мореа.

1539 Пьетро Ландо избран дожем. В Толедо умирает Изабелла Португальская, жена Карла V.

1545 Открывается Тридентский собор.

Умирает дож Пьетро Ландо, дожем становится Франческо Дона.

1547 Победа Карла V при Мюльберге над протестантами.

1548 Императорский сейм в Аугсбурге.

1549 Умирает Павел III, папой становится Юлий III.

1553 Принц Филипп женится в Лон-

Жизнь и произведения Тициана

1488/1490 Родился в Пьеве ди Кадоре.

1508-1509 Работает над фресками Фондако деи Тедески.

1510-1511 Создает фрески в Скуола дель Санто в Падуе.

Сельский концерт (Лувр) и *Концерт* (Питти).

1513 Отказавшись от приглашения Пьетро Бембо приехать в Рим, Тициан предлагает свои услуги Венецианской республике, прося о сенсерии в Фондако деи Тедески.

Открывает мастерскую в Сан Самуэле.

1516 Тициан вступает в переговоры с двором герцога д'Эсте: поездка в Феррару.

Заказана *Ассунта*.

1517 Тициан получает сенсерию в Фондако деи Тедески после смерти Джованни Беллини.

1518 Завершена *Ассунта*.

1519 Тициану заказан алтарный образ *Мадонна Пезаро*.

Поездка в Феррару, чтобы передать заказчику *Празднество Венеры*.

1520 Алтарь Гоцци в Анконе. Еще одно путешествие в Феррару. Работа над *Политихом Аверольди*.

1522 Подписывает и датирует *Политих Аверольди*.

1523 Вручает Альфонсо д'Эсте в Ферраре *Вакха и Ариадну*.

Работает в Палаццо Дожей.

1524-1525 Еще одна поездка в Феррару.

1525 Женится на Чечилии, с которой имел уже двух сыновей, Помпонио и Орацио.

1526 Завершена *Мадонна Пезаро*.

1528 Заказ на *Убиение Петра Мученика* для церкви Санти Джованни э Паоло.

1529 Встречается в Парме с Карлом V.

1530 Завершает алтарный образ с изображением Петра Мученика. При родах дочери Лавинии умирает жена Тициана, Чечилия.

1531 Работает для Федерико Гонзага. Переезжает в дом на Бири Гранде, в приходе Сан Канчано, где будет жить до самой смерти.

1533 От Карла V в Болонье получает титул графа Палатинского и рыцаря Золотой шпоры.

Тициан отказывается переехать в Мадрид.

1536 Работает для Франческо Мария делла Ровере.

1537 Монахини монастыря Санта Мариа дельи Анджели отказываются принять *Благовещение*; Тициан дарит его королеве Изабелле.

1538 Заканчивает *Битву при Сполето*. У Тициана отобрана сенсерия в Фондако деи Тедески.

Венера Урбанская.

1539 *Введение Марии во храм*. Тициану возвращена сенсерия.

События культурной жизни

1500 Краткое пребывание Леонардо да Винчи в Венеции.

Якопо де'Барбари публикует *Панораму Венеции*.

Карпаччо завершает цикл *История святой Урсулы*.

1501 Джованни Беллини пишет *Портрет дожа Лоредан*.

1502-1507 Карпаччо работает над картинами для Сан Джорджо дельи Скьявони.

1504 Джорджоне пишет *Мадонну Кастельфранко*.

В Венеции опубликован трактат Луки Пачоли *О божественной пропорции*.

1505 Джованни Беллини пишет *Святое собеседование* для церкви Сан Дзаккария.

Лоренцо Лотто исполняет алтарную композицию для церкви Санта Кристина в Тивероне.

1506 Альбрехт Дюрер в Венеции: *Мадонна с четками*.

Умирает Джентиле Беллини.

Гроза Джорджоне.

1508 Джорджоне работает над фресками в Фондако деи Тедески.

1509 Себастьяно дель Пьомбо завершает створки органа в церкви Сан Бартоломео.

1510 Умирает Джорджоне.

Карпаччо исполняет алтарную композицию для церкви Сан Джоббе.

1513 Джованни Беллини создает алтарную композицию церкви Сан Джованни Кризостомо.

1514 *Пиршество богов* Джованни Беллини.

1515 Умирает Пьетро Ломбардо.

1516 Умирает Джованни Беллини.

1520 Порденоне расписывает фресками капеллу Малькьостро в соборе в Тревизо.

1520-1521 Порденоне исполняет фрески в соборе в Кремоне.

1524 Джулио Романо обосновывается в Мантуе.

Лотто исполняет фрески в Трескоре.

1525 Пьетро Бембо публикует *Рассуждение в прозе о народном языке*.

1526 Умирает Карпаччо.

1527 Аретино и Сансовино приезжают в Венецию.

1529 Пребывание в Венеции Микеланджело.

Якопо Сансовино становится прото-руководителем строительства в соборе Сан Марко.

1534 *Бегство в Египет*. Бассано.

1535 Порденоне и Скьявоне обосновываются в Венеции.

1538 Картины Порденоне для Палаццо Дожей.

1539 В Венецию приезжают Франческо Сальвиати и Джузеппе Порта.

1540 *Рождество* Сальводо.

1541 В Венецию приезжает Джорджо Вазари.

Святой Антоний раздает милостыню Лотто.

доне на Марии Тюдор.

Умирает дож Франческо Дона, ему наследует Маркантонио Тревизан.

1554 Умирает дож Маркантонио Тревизан, дожем становится Франческо Веньер.

1556 Карл V отрывается от престола и уединяется в монастыре; императорская корона переходит к Фердинанду I, а испанская - к Филиппу II.

Вновь страшная эпидемия чумы в Венеции.

Умирает Франческо Веньер, его наследником избран Лоренцо Приули.

1558 Умирает Карл V.

1559 Мирный договор в Като-Камбрези кладет конец религиозной войне в Европе.

Умирает Лоренцо Приули, дожем становится Джироламо Приули.

1563 Завершается Тридентский собор.

1566 Избрание папы Пия V.

Сулейман II восходит на Османский престол.

1567 Умирает Джироламо Приули; Пьетро Лоредан - новый дож Венеции.

1570 Турки завоевывают большую часть Кипра.

Умирает Пьетро Лоредан.

1571 Венеция заключает союз с Испанией и папой против турок.

Победа христианского флота при Лепанто.

1573 Сепаратный мир с Сулейманом II, в результате которого венецианцы теряют Кипр.

1575 Страшная эпидемия чумы в Венеции, продолжавшаяся до середины следующего года, унесла 50 000 чело-

1540 *Коронование терновым венцом*, (Лувр).

1541 *Обращение Альфонсо д'Авалос к войскам* (Прадо).

1542 *Портрет Рануччо Фарнезе* (Вашингтон).

1543 *Портрет Павла III Фарнезе и Портрет Изабеллы Португальской*.

1544 Завершает картины для плафона церкви Санто Спирито ин Изола.

1545 Едет в Рим по приглашению Алессандро Фарнезе.

1546 Получает звание почетного гражданина Рима; возвращение в Венецию.

1548 Встречается в Аугсбурге с Карлом V.

Конный портрет императора Карла V, Портрет принца Филиппа.

1549 Пишет *Проклятых* для королевы Марии Венгерской (Прадо).

1550 По приглашению Карла V вновь едет в Аугсбург.

1551 Возвращается в Венецию; принят в члены братства Скуола ди Сан Рокко.

1552 Начало переписки с принцем Филиппом. Посылает принцу различные картины.

1553 *Венера и Адонис и Даная* (Прадо).

1554 Посылает Карлу V *Поклонение святой Троице* (Прадо).

1557 Принимает участие в жюри, созданном для оценки декорации плафона в Библиотеке святого Марка; награду получает Веронезе.

1558 *Распятое* для церкви Сан Доменико в Анконе.

Умирает Карл V.

1559 Умирает брат Тициана, Франческо.

Диана и Актеон и Диана и Каллисто (Эдинбург).

1561 Умирает дочь Лавиния.

1562 *Похищение Европы* (Бостон); *Благовещение* для церкви Сан Сальваторе.

1564 Торговля лесом с герцогом Урбинским.

Поездка в Брешию.

1566 Получает монополию Совета Деянти на гравюры со своих картин, исполненные Корнелиусом Кортотом.

Встречается с Вазари, посетившим его мастерскую.

Вместе с Палладио и Тинторетто становится членом Академии рисунка во Флоренции.

1568 *Портрет Якопо Страда* (Вена).

1569 По просьбе Тициана сенсерия передана его сыну Орацио.

1570 *Тарквиний и Лукреция* (Кембридж).

1571 В письме к Филиппу II сообщает, что ему девяносто пять лет.

1575 Посылает Филиппу II картину *Испания приходит на помощь Религии* (Прадо).

1576 Тициан еще раз напоминает Филиппу II о необходимости уплаты долгов за исполненные им картины.

Оплакивание Христа (Венеция) и *Наказание Марсия* (Кромержж).

27 августа умирает; его дом подвергается разграблению.

Вазари расписывает плафон в зале палатцо Корнер-Спинелли.

1547 *Тайная вечеря* Тинторетто.

1548 *Чудо с рабом* Тинторетто.

1549 Лоренцо Лотто окончательно покидает Венецию.

1550 Первое издание *Жизнеописаний* Вазари.

1551 Веронезе создает алтарную композицию для капеллы Джустиниани.

1553-1556 Паоло Веронезе, Понкино и Дзелотти исполняют плафоны в зале Совета Десяти в Палаццо Дожей.

1555 Паоло Веронезе начинает работу над украшением церкви Сан Себастьяно.

1556 Умирает Пьетро Аретино.

1558 Скарпаньино завершает Скала д'оро (*Золотую лестницу*) в Палаццо Дожей.

1560-1561 Веронезе пишет фрески на вилле Барбаро в Мазер.

1561-1562 Бассано исполняет *Распятое* для церкви Сан Теонисто в Треви-зо.

1563 *Пир в Кане Галилейской* Паоло Веронезе.

1564 Тинторетто приступает к работе над картинами, предназначенными для украшения Скуола ди Сан Рокко.

1566 Якопо Сансовино исполняет статуи *Марса и Нептуна* для Палаццо Дожей.

1567 В Венецию приезжает Доменико Теотокопули, прозванный Эль Греко.

1568 Джорджо Вазари публикует второе издание *Жизнеописаний*.

1570 Умирает Якопо Сансовино.

Опубликованы *Четыре книги об архитектуре* Андреа Палладио.

1571 *Тайная вечеря* Паоло Веронезе.

1574 Пожар в зале Коллегии и в зале Сената в Палаццо Дожей, во время которого погубило множество картин.

1575 *Снятие с креста* Якопо Бассано.

1576 Эль Греко переезжает в Испанию.

1577 Во время второго пожара в Палаццо Дожей погибают картины Джованни и Джентиле Беллини, Виварини, Карпаччо, Паоло Веронезе, Тинторетто и Тициана.

БИБЛИОГРАФИЯ

- L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557
G.M. VERDIZZOTTI, *Breve compendio della vita del famoso Uziario Vecellio di Cadore*, Venezia, 1622
G.F. WAAGEN, *Life of Titien*, London, 1854 (3 vol.)
J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *Titian, His Life and Times*, London, 1877 (2 vol.)
B. BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, 1894
G. GRONAU, *Titian*, London, 1921
J. FISCHER, *Titian*, Stuttgart, 1924
W. SUIDA, *Tiziano*, Roma, 1933
H. TIETZE, *Tizian. Leben und Werk*, Wien, 1936 (2 Bd.)
R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Firenze, 1969 (2 vol.)
T. PANOFSKI, *Problems in Titian. Mostly iconographic*, London, 1969
F. VALCANOVER, *Tiziano. L'opera completa*, Milan, 1969
E.H. WETHEY, *The Complete Paintings of Titian*, London, 1969-1975 (3 vol.)
A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milan, 1980
D. ROSAND, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven-London, 1982
M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Tiziano. Corpus dei disegni*, Milan, 1989
Н.А. ГУРВИЧ. *Тициан*. Л., 1940
Ш. РОЗЕНТАЛЬ. *Тициан*. М.-Л., 1940
М.В. АЛПАТОВ. *Всеобщая история искусств*. М., 1949, т.2
Т. ФОМИЧЕВА. *Тициан Вечеллио*. Альбом. М., 1960
М.В. АЛПАТОВ. *Этюды по истории западноевропейского искусства*. М., 1963
В. П. ГРАЩЕНКОВ. *Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки истории, теории и практики*. М., 1963
И.А. СМИРНОВА. *Тициан и венецианский портрет XVI века*. М., 1964
И.А. СМИРНОВА. *Тициан*. Альбом. М., 1970
ДЖОРДЖО ВАЗАРИ. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*, т. V., М., 1971
В.Н. ЛАЗАРЕВ. *Старые итальянские мастера*. М., 1972
Б.Р. ВИППЕР. *Итальянский Ренессанс XIII-XVI веков*. М., 1977, т. 2
Л.А. ЕФРЕМОВА. *Тициан*. Альбом. М., 1977

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Автопортрет - 91
Аллегория Времени,
которым управляет Благоразумие - 93
Ассунта - 24, 25
Благовещение (Неаполь, Каподимонте) - 78
Благовещение (Венеция, церковь Сан Сальваторе) - 87
Вакханалия на острове Андрос - 21
Вакх и Ариадна - 22
Введение Марии во храм - 51-53
Венера перед зеркалом - 78
Венера Анадиомена - 23
Венера, завязывающая глаза Амуру - 89
Венера с Амуром и органистом - 69, 70
Венера дель Пардо - 57
Венера Урбинская - 48, 50
Венера и Адонис - 79
Вотивный портрет семейства Вендрамин - 64, 66
Даная (Мадрид, Прадо) - 77
Даная (Неаполь, Каподимонте) - 58
Диана и Актеон (Эдинбург, Национальная галерея) - 83
Диана и Актеон (Лондон, Национальная галерея) - 86
Диана и Каллисто - 84
Динарий кесаря - 28
Дож Антонио Гримани, коленопреклоненный перед
Верой в присутствии Святого Марка - 99,100
Женский портрет,
называемый Ла Скьявона (Славянка) - 7
Жертвоприношение Авраама - 55
Иоанн Креститель - 54
Испания приходит на помощь Религии - 101
Капитан с амуром и собакой - 74
Кающаяся Мария Магдалина - 90
Коронование терновым венцом - 95
Ла Белла (Красавица) - 49
Любовь земная и любовь небесная - 18
Мадонна с младенцем - 94
Мадонна с младенцем, маленьким Иоанном Крестителем
и святой Екатериной - 41,42
Мадонна с вишнями - 27
Мадонна с младенцем во славе, со Святыми Франциском
и Альвизе и донатором - 26
Мадонна Пезаро - 40
Мария Магдалина - 47
Мужской портрет - 6
Мученичество святого Лаврентия (Эскориал, монастырь
Сан Лоренцо) - 88
Мученичество святого Лаврентия (Венеция, церковь Ие-
зуитов) - 81
Наказание Марсия - 105
Несение креста - 97
Noli me tangere - 13
Обращение Альфонсо д'Авалос к войскам - 56
Оплакивание Христа - 106
Орфей и Эвридика - 5
Пастух и нимфа - 104
Поклонение пастухов - 39
Поклонение святой Троице - 75
Положение во гроб (Мадрид, Прадо) - 82
Положение во гроб (Париж, Лувр) - 38
Полиптих Аверольди - 29-33
Портрет Винченцо Мости - 37
Портрет дворянина, называемый
Молодой англичанин - 60
Портрет дожа Андреа Гритти - 62
Портрет Ипполито Медичи - 43
Портрет Карла V (1533) - 44
Портрет Карла V при Мюльберге - 67
Портрет Карла V у открытой лоджии - 68
Портрет Павла III - 61
Портрет Павла III с Алессандро
и Оттавио Фарнезе - 65
Портрет Пьетро Аретино - 63
Портрет Пьетро Бембо - 59
Портрет Федерико Гонзага - 35
Портрет Филиппа II в доспехах - 73
Портрет Франческо Мария делла Ровере - 45
Портрет Элеоноры Гонзага - 46
Портрет Якопо Страда - 92
Поругание Христа - 96
Похищение Европы - 85
Празднество Венеры - 20
Прерванный концерт - 10
Распятие с Богородицей и святыми Домеником
и Иоанном - 80
Ребенок с собаками - 103
Рождение Адониса - 1, 4
Роца Полидора - 3
Святое собеседование - 17
Святой Иоанн Милостивый - 72
Святой Марк на троне со святыми - 8, 9
Святой Себастьян - 102
Святой Христофор - 34
Сельский концерт - 11
Сизиф - 71
Тарквиний и Лукреция - 98
Три возраста жизни - 12
Флора - 19
Чудо с новорожденным - 14
Чудо с отрезанной ногой - 15
Чудо с ревнивым мужем - 16
Юдифь - 2
Юноша с перчаткой - 36



ВЕЛИКИЕ МАСТЕРА ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА



Эта картина была написана в 1540 году в Венеции. В ней изображены монахи и отшельник, встречающиеся в горах. Картина написана в стиле венецианской школы живописи. В центре картины изображены монахи и отшельник, встречающиеся в горах. Картина написана в стиле венецианской школы живописи. В центре картины изображены монахи и отшельник, встречающиеся в горах. Картина написана в стиле венецианской школы живописи.