

ТИЦИАН

Тициан наделил свои образы героическим величием и нашел манеру колорита столь мягкую и в красках столь правдивую, что поистине можно сказать — он сравнился в ней с природой.

Лодовико Дольче



Гениальный итальянский художник Тициан с небывалой глубиной выразил гуманистические идеалы Высокого Возрождения. Творчество Тициана поражает всеобъемлющим подходом и интересом к разным явлениям окружающего мира, будь то человеческая натура или природа, история или религия, музыка или мифология. Реалистическая, чувственная и темпераментная природа его искусства, стихийность его живописного и колористического мастерства сыграли ведущую роль не только в венецианском искусстве XVI века, но оказали длительное и действенное влияние на великих художников XVII столетия, таких, как Рубенс, ван Дейк, Веласкес, Рембрандт и Пуссен.

ТИЦИАН

МАСТЕРА
МИРОВОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА



ТИЦИАН

Автор-составитель И. А. СМЕРНОВА

МОСКВА
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»
1987

ББК 85.143(3)
Т 46

Рецензент
кандидат искусствоведения
Н. А. БЕЛОУСОВА

Т 4903020000-107 85-88
624(01)-87

© Издательство «Изобразительное искусство», 1987

В 1508 году в художественной жизни Венеции произошло примечательное событие. Тридцатилетний художник Джордžio из Кастельфранко, прозванный современниками Джорджоне, окончил росписи фасада Немецкого подворья (Фондако деи Тедески), поразившие современников еще неизвестной венецианскому искусству тех лет свободой и совершенством живописной манеры, непривычными светскими сюжетами, глубиной и богатством красочного звучания, величавой обобщенностью языка. Эти фрески, вызвавшие столь живое восхищение венецианцев, принесли в город на лагуне дыхание новой эпохи — Высокого Возрождения. Но источники рассказывают, что знатоки особенно хвалили росписи не главного, а бокового фасада Фондако. И они с удивлением узнали, что их автором был не мастер из Кастельфранко, а его совсем юный помощник Тициан Вечелли из Кадоре. Так впервые прозвучало в Венеции имя, которое составило эпоху в искусстве Италии.

В первом десятилетии XVI века, когда венецианцы впервые заговорили об этом молодом мастере из Кадоре, искусство итальянского Возрождения, имевшее уже двухвековые традиции, вступило в пору своего самого блестящего расцвета. Около 1505 года Леонардо да Винчи пишет знаменитую «Джоконду», в 1508 году молодой Микеланджело, уже создавший гигантскую статую Давида, начинает роспись плафона Сикстинской капеллы, в 1509 году двадцатилетний Рафаэль приступает к фрескам папских апартаментов в Ватикане, Браманте разрабатывает план грандиозного собора св. Петра. Художники Флоренции и Рима, постепенно сосредоточившиеся при папском дворе, создают новый стиль, полный героического пафоса, монументального размаха, проникнутый грандиозностью мировосприятия. Но уже через несколько лет современники ставят рядом с именами этих величайших мастеров Флоренции и Рима имя Тициана.

Творческая жизнь Тициана охватывает почти три четверти трагического и бурного шестнадцатого столетия. Тициану довелось увидеть Италию и

в годы наивысшего подъема ее духовных сил, героической борьбы итальянских городов против поднявших голову феодальных кругов, и в годы торжества феодально-церковной реакции, глубокого кризиса всей культуры Возрождения. Но венецианский художник, прошедший долгий и сложный путь познания действительности, от воспевания ее чувственной, полнокровной красоты до философского обобщения ее трагических противоречий, пронес идеалы Возрождения через всю свою жизнь, оставшись и в поздние годы мастером этой эпохи.

Первая достоверная дата в жизни Тициана, которую упоминают его биографы, писатели XVI века Вазари и Дольче, это 1508 год, когда Тициан, будучи помощником Джорджоне, участвовал в росписях Фондако деи Тедески, теперь полностью разрушенных влажной атмосферой Венеции. О более ранних годах жизни мастера до сих пор мы знаем мало. Точно не известен даже год его рождения. Об этом авторы XVI века дают крайне противоречивые сведения. Так, Рафаэлло Боргини утверждает, что Тициан дожил до 99 лет, то есть родился в 1477 году; хорошо знавший художника Джордžio Вазари пишет, что Тициан родился в 1480 году, но упоминает на других страницах «Жизнеописаний», что в 1566 году художнику было 76 лет. И, наконец, венецианский писатель Лодовико Дольче, тесно связанный с Тицианом и его окружением, пишет, что в 1508 году Тициану было около двадцати лет. Сведения Дольче признаются сейчас наиболее правдоподобными. Вероятно, художник родился около 1488—1490 годов.

Тициан не был уроженцем Венеции. Его родиной был маленький городок Пьеве ди Кадоре, затерявшийся среди крутых пиков живописных и суровых Доломитовых Альп, на самом севере венецианских владений. Семья Вечелли была одной из самых старинных и известных в городе: еще в 1321 году на пост подеста, главы города, был избран некий Гуечелло ди Томмазо ди Поццале, потомки которого стали носить фамилию Вечелли. Постепенно эта семья, члены которой посвящали себя и торговле (даже сам Тициан и его брат

Франческо получали немалые доходы от торговли зерном), и юриспруденции, иногда избирали карьеру военных, приобрела большое влияние в городе. Представители семьи Вечелли из поколения в поколение занимали видные посты в городском магистрате (в том числе и отец Тициана Грегорио Вечелли), были преданы Венецианской республике и в критический для нее момент, во время войны с германским императором Максимилианом (1508), оказали ей важнейшие услуги.

В этом маленьком городке провел первые годы жизни и будущий художник. Его отец, несмотря на свои разнообразные обязанности чиновника Венецианской республики, видимо, интересовался гуманистической образованностью и позаботился привить ее детям: об этом свидетельствует речь одного из горожан, произнесенная на похоронах брата Тициана Франческо, в которой говорится, что Франческо уже в детстве получил широкое образование¹. Видимо, такое же образование получил и Тициан.

Но будущий художник недолго оставался в Кадоре. Биографы Тициана говорят, что ему было 9—10 лет, когда родители отправили его и Франческо в Венецию учиться живописи. Видимо, это произошло около 1501 года, когда в Венецию переехал дед Тициана Конте, опытный юрист. Маленький горец, который в Кадоре знал об искусстве почти понаслышке, очутился в атмосфере сложной и блестящей культуры, большого искусства.

Венеция, с которой оказалась связанной вся долгая жизнь Тициана, была центром культуры яркой и своеобразной, во многом непохожей на культуру флорентийско-римского Возрождения. Богатейшая и могущественная Венецианская республика, державшая в своих руках всю торговлю между Европой и странами Востока, жившая интенсивной и деятельной жизнью, практическими интересами, вступила в эпоху Возрождения позже, чем ведущие центры итальянской культуры XIV—XV веков. Лишь в середине XV века венецианцев начинают интересовать новые изобразительные принципы, главным центром формирования которых была Флоренция; все более широкое распространение получает гуманизм. Но новая светская культура с самого начала получила в Венеции несколько иной облик, чем во Флоренции, этой «колыбели Возрождения». Во Флоренции раннее Возрождение сформировалось в момент подъема гражданского самосознания, борьбы за независимость и социальные завоевания, достигнутые еще в конце XIII века, в период коммунальных революций. Отсюда резкость и глубина поворота, произошедшего во флорентийской культуре, программность новых

принципов, утверждающихся в ней, последовательность их воплощения, стремление к их теоретическому обоснованию. Архитекторы, опираясь на принципы ордерной системы, воплощают в зодчестве идею логической организованности, ясности, гармонической соразмерности мироздания. Теоретики искусства призывают художников подражать природе и искать в ней «правильные меры», упорядоченность, согласие. Одним из самых могущественных средств «подражания природе» и одновременно создания образа упорядоченного, логически организованного мира стала для флорентийских художников линейная перспектива. Стремление к рациональности, научной достоверности построения формы создало в искусстве флорентийцев культ рисунка, ставшего своеобразным инструментом познания закономерностей действительности.

Венецианцы жили в несколько ином мире. Чуть ли не с первых лет существования этого города, возникшего на бесплодных островах, отделенных от материка четырехкилометровым проливом, они не знали власти феодалов и с давних пор были заняты иными интересами: расширением торговых связей, завоеванием колоний, устройством торговых факторий, борьбой с соперниками — Пизой и Генуей. В этот богатейший город, город мраморных дворцов и гондол, сама жизнь которого казалась современникам вечным праздником, Возрождение пришло более стихийно, без резкого переворота в культуре. Уже средневековое искусство Венеции проникнуто декоративной красочностью и светскостью, архитектура готических дворцов и церквей поражает изощренным богатством орнаментики, причудливой живописностью и праздничностью облика. Когда в XV веке венецианские художники начинают все более решительно обращаться к окружающему миру, их в меньшей степени, чем флорентийцев заботит овладение теоретическими основами искусства. Но мастерам этого города, жизнь которого была столь кипучей и праздничной, действительность открывается во всем красочном многообразии. Их пленяет облик реальной Венеции, ее дворцы и каналы, экзотическая праздничная толпа. Неутомимые рассказчики и историки, они одновременно и поэты, чувствующие музыку ритма, богатство цвета, движение света и теней. В их картинах есть декоративная нарядность и ясная гармония, они пленяют сиянием эмалево-драгоценных красок. В атмосфере этого блестящего, полного гедонистического любования красотой мира искусства и очутился приехавший в Венецию юный художник.

Годы ученичества будущего мастера сложились так, что они как бы приобщили его к важнейшим этапам, которые прошла венецианская художест-

венная культура за несколько столетий. Как сообщает Дольче, первым учителем Тициана был мозаичист Себастьяно Цуккато, с семьей которого художник до старости поддерживал дружеские отношения. Как и многие мозаичные мастерские Венеции, мастерская Цуккато работала над украшением древнейшей церкви Венеции собора св. Марка, построенного в XI веке византийскими мастерами и с тех пор в течение нескольких столетий украшавшегося мозаиками. Маленький Тициан, помогая учителю, трудившемуся в полумраке огромного собора, впервые соприкоснулся с самым началом большой традиции венецианской живописи. Видимо, именно под сводами собора св. Марка, вглядываясь в мозаики греческих и венецианских мастеров, будущий художник научился ценить монументальную обобщенность языка, величавое благородство линий, гармонию красочных сочетаний, драгоценность и насыщенность цвета. Но учеба у Цуккато длилась недолго. Вскоре Тициан перешел в мастерскую Джентиле Беллини, а затем стал учеником его сводного брата Джованни. Юный мастер, до сих пор знавший лишь архаичные традиции, сохранившиеся в мастерских мозаичистов, мир торжественных и сумрачных образов средневековья, попал в окружении братьев Беллини в совершенно иную среду, в творческую атмосферу, пронизанную духом раннего Возрождения — радостью открытия красоты и ценности окружающего мира, поисками нового, реалистически достоверного языка. Семья Беллини уже в течение полувека возглавляла художественную жизнь Венеции. Отец братьев Беллини Якопо был одним из зачинателей венецианского Возрождения. Творчество его сыновей и их современника Витторе Карпаччо стало кульминационным пунктом развития искусства раннего Возрождения в Венеции.

Джентиле Беллини, уступавший в одаренности брату, был, как и его великий современник Карпаччо, поэтом и бытописателем Венеции. В его больших, немного суховатых картинах легендарные события разворачиваются на площадях Венеции, становятся предлогом для увлекательного рассказа о дворцах Большого канала, гондолах с позолоченными носами, белокурых патрицианках в парчовых одеяниях, сенаторах, облаченных в вишневые бархатные тоги, простолюдинах, монахах; эти композиции пронизаны чисто венецианским интересом к реальности в ее бесконечном многообразии и неповторимости. Джентиле, видимо, познакомил Тициана и с правилами перспективы и построения композиций.

Ученические годы Тициана завершает пребывание в мастерской Джованни Беллини. Джанбелли-

но, как сокращенно звали его венецианцы, был в это время уже стариком (он родился в 1430 году), но переживал период самого большого творческого расцвета. В течение нескольких лет молодой художник работал рядом с большим мастером, наделенным редким, полным очарования даром. Джанбеллино не увлекали, подобно его брату, подробные повествования. В его алтарных картинах часто нет действия: несколько святых стоят у трона богородицы, наделенной величественной красотой венецианки. Эти композиции немногословны, просты и торжественны, их гармоническая завершенность предвосхищает стиль Высокого Возрождения. Они по-венециански великолепны: мадонны восседают на мраморных тронах, на фоне пышной архитектуры, святые облачены в тяжелые одеяния из парчи и бархата, красочная гамма приобретает еще неизвестную итальянцам глубину и красоту звучания. Обратившись вслед за Антонелло да Мессина к технике масляной живописи, он первый почувствовал огромные колористические возможности этой техники, его картины светятся драгоценными, объединенными легким золотистым тоном красками. Искусство Джанбеллино, гармонически ясное, поэтичное, чистое, его бесхитростные и полные достоинства образы не могли не захватить молодых художников. Недаром из его мастерской вышли самые талантливые венецианские мастера первой половины XVI века — Джорджоне, Себастьяно дель Пьомбо, Тициан.

Но в начале XVI века, в годы, когда во Флоренции и Риме уже работали Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, искусство Джанбеллино должно было казаться чересчур спокойным, наивно-невозмутимым, к тому же несколько архаичским и скованным по языку. Италия вступила в новую эпоху — драматический и бурный мир чинквеченто — шестнадцатого столетия. Ставшая еще на рубеже XIII—XIV веков родиной раннекапиталистических отношений и новой светской культуры, страна вступает теперь в период глубочайших социальных и духовных потрясений. Уже утратившая частично свое экономическое могущество, политически раздробленная, раздираемая междоусобицами, Италия становится с конца XV века яблоком раздора между двумя крупнейшими монархами Европы — французскими королями и Габсбургами, одновременно владевшими германским и испанским престолом. Полчища оккупантов обрушиваются на Италию, разоряя некогда цветущие города; вновь поднимает голову и приобретает политический вес уцелевшая феодальная знать. Угроза потери независимости, усиление феодальной реакции вызвали в итальянских городах решительный отпор, мощ-

ный подъем патриотических чувств, национального самосознания, широкую волну антифеодалных настроений. Два первых десятилетия XVI века — это история героической борьбы больших и малых итальянских государств и городов против иноземных захватчиков и наступающей реакции, это годы, когда лучшие умы страны мечтают о великой, политически единой Италии, когда жители различных городов, ранее упорно именовавшие себя флорентийцами, миланцами, венецианцами, с гордостью называют себя итальянцами. В эту эпоху, когда итальянским городам пришлось отстаивать ренессансные устои жизни в бою, с оружием в руках, сами идеалы Возрождения приобретают необычайную яркость и отчетливость: мир представляется людям этого времени полным драматических волнений и в то же время небывало грандиозным. Этим духом грандиозности проникнуто и искусство Высокого Возрождения, воплощает ли оно представление о действительности, полной величавой и светлой гармонии, или создает образы, наделенные титанической силой духа, пронизанные пафосом борьбы. Мастера Высокого Возрождения, обобщив поиски своих предшественников, стремившихся овладеть секретом «подражания природе», вдохновляются теперь идеей «превзойти природу», создать возвышенный синтез всего прекрасного и значительного, что они видят в действительности.

В эту бурную и сложную эпоху новые веяния захватывают и Венецию. В героический период своей истории республика св. Марка вступает в 1508 году, когда в ее владения вторгаются войска императора Максимилиана, а в следующем году против Венеции выступает могущественный союз европейских и итальянских государств, так называемая Камбрейская лига. Борьба за независимость, в которую яркую страницу вписал и родной город Тициана Кадоре, принесла венецианцам немало испытаний — войска оккупантов несколько раз захватывали все материковые владения республики и доходили до самой лагуны, — но немало и героических деяний, таких, как знаменитая победа при Кадоре (1508) или 11-месячная оборона Падуи (1509), и увенчалась к началу 20-х годов полной победой Венецианской республики.

Но начальный период Высокого Возрождения складывается в Венеции еще до национально-освободительных войн, на рубеже XV—XVI веков. Этот краткий период — всего лишь одно десятилетие — отмечен расцветом новой культуры, необычайно своеобразной и поэтичной. В столь сложную и драматическую эпоху, какой было для Италии начало XVI века, совершенно закономерно появление наряду с героическим подъемом и тяготения к замк-

нутости, созерцательности, камерности. Именно эти настроения господствуют в венецианской культуре начала XVI века, когда республика св. Марка переживает период затишья, кажущегося, но обманчивого спокойствия. В эти годы рождается поэтическая мечта о мире безоблачного счастья и задумчивой тишины, далеко от шумной и тревожной жизни городов, о наслаждении красотой природы, дарующей человеку душевное успокоение. В Венеции начинают зачитываться написанной еще в конце XV века поэмой Саннадзаро «Аркадия», воспевающей безмятежную жизнь пастухов на лоне природы, увлекаются буколической поэзией Вергилия и Горация. Воспевание природы становится излюбленной темой молодых венецианских писателей-гуманистов, Пьетро Бембо и других; тема тихого счастливого бытия человека в природе заполняет венецианское искусство, оттесняя на задний план традиционную религиозную тематику.

В конце первого десятилетия XVI века к этой утонченной культуре приобщается и молодой Тициан, воспитанный в мастерской Беллини в традициях бесхитростно-поэтического искусства венецианского кватроченто, живший в патриархальной атмосфере ремесленной среды, к которой еще были близки художники XV века. Но в 1507 году Тициан покинул старого Джованни Беллини и поступил в мастерскую тридцатилетнего Джорджоне из Кастельфранко. Три года, вплоть до безвременной смерти Джорджоне, Тициан работал с этим замечательным мастером, чье искусство явилось настоящим переворотом в венецианской живописи. Эти три года сыграли большую роль в творческой судьбе Тициана.

В мастерской Джорджоне, молодого, полного обаяния, разносторонне одаренного, — он был не только художником, но и талантливейшим музыкантом, — тесно связанного с кругами блестяще образованной патрицианской молодежи, Тициан попал в новую для него атмосферу смелых творческих исканий и утонченной гуманистической образованности. Видимо, Джорджоне был прямо или косвенно связан с кружком видных гуманистов, объединившихся вокруг замечательного ученого и книгоиздателя Альдо Мануцио, и ввел в эту среду Тициана: в 1522 году, заканчивая картину Джанбеллино «Встреча Александра III и Фридриха Барбароссы», Тициан изобразил на ней всех членов академии Альдо Мануцио. Мастер редкого лирического дара, Джорджоне был и смелым реформатором, именно он приобщил венецианское искусство к плавности и гармонической свободе языка Высокого Возрождения; недаром Вазари называл его одним из основоположников «современной



1. Пейзаж с двумя мальчиками. Около 1510

манеры». Он ввел в итальянское искусство новую светскую тематику, открыл поэзию природы, неразрывно связанной у него невидимыми нитями с прекрасными, полными задумчивости, чуть грустной одухотворенности персонажами. И в то же время он оставался венецианцем, преклоняющимся перед материальной красотой реального мира; в еще большей мере, чем его предшественники, он почувствовал, какие широкие возможности открывают для этого краски, цвет. Есть основания полагать, что он в меньшей мере, нежели Джованни Беллини или Карпаччо, уделял внимание подготовительному рисунку — рентгеноскопия «Грозы» (Венеция, галереи Академии) и «Трех философов» (Вена, Музей истории искусств) показывает, что, уже работая над холстом, он правил и существенно менял композицию. Эту манеру работать над композицией унаследовал от него и Тициан; Вазари пишет: «...он считал непреложным, что писать прямо краской, без подготовительных эскизов на бумаге, есть истинный и лучший способ работы и что это и является истинным рисунком»².

Таков был путь формирования творческой личности Тициана. Уже во второй половине 1500-х го-

дов появляются его первые самостоятельные работы. Они еще тесно связаны с традициями его предшественников — Джованни Беллини и Джорджоне. Но молодой мастер обладал слишком яркой художественной индивидуальностью, чтобы полностью подчиняться обаянию простодушно-величавого, ясного искусства Джанбеллино или полного тончайшей поэзии, неуловимого движения чувств творчества мастера из Кастельфранко. Одаренный более открытым, мощным творческим темпераментом, окончательно сформировавшийся как художник в эпоху героического общенационального подъема, он по-иному видит мир.

Его привлекает не созерцательное спокойствие или лирическая самоуглубленность, а величавая широта, жизненная активность, полнота физических и духовных сил. Нередко это роднит Тициана, при всей непохожести их дарований, с великим флорентийцем Микеланджело.

Вазари и Ридольфи оставили нам подробное описание картины Тициана «Бегство в Египет», которую многие исследователи сейчас отождествляют с большим полотном, хранящимся в ленинградском Эрмитаже, и считают одной из самых ранних

дошедших до нас работ художника. Действительно, в передаче человеческих фигур еще есть скованность и неуверенность, больше того, в них слабо проступают характерные черты тициановского идеала³. Первый план с тщательно выписанными растениями, птицами и животными решен с кватрочентистской обстоятельностью. Но свободно, мягко и обобщенно написанный пейзажный фон и по живописной манере, и по мотивам очень близок пейзажным фонам позднего Джорджоне и его последователей, то есть картина не могла быть закончена раньше 1507 года, момента поступления Тициана в мастерскую Джорджоне.

Видимо, наиболее ранней из портретных работ Тициана является вотивная картина, изображающая венецианского епископа Якопо Пезаро, главнокомандующего папским флотом, и папу Александра VI Борджа перед св. Петром (Антверпен, музей). И сама композиция, и простодушно-благочестивая фигура св. Петра, и вымощенная квадратными плитами площадка выдают верного ученика Джованни Беллини, воспроизводящего излюбленные мотивы своего учителя. Однако в кристально ясный, полный незамутненной тишины мир кватрочентистов вторгаются реальные фигуры молодого прелата и тучного старика папы. Объединенные небывало мощным ритмом величественно и тяжело падающих складок одеяния, они вырисовываются на фоне моря и покрытого облаками неба острообразными, динамичными силуэтами. Эти образы наделены совершенно неизвестной кватрочентистам внутренней активностью, духовной энергией, которая, как бы освещая их изнутри, придает им яркую неповторимость. Вкрадчивая плавность движения, придворная учтивость жеста, снисходительное, деланно-добродушное выражение старчески рыхлого лица папы составляют яркий контраст почти юношеской угловатости позы и жестов, резкости движений, твердости открытого и мужественного лица молодого прелата.

Традиции алтарных картин Джанбеллино с их уравновешенной симметрией композиции можно проследить и в более позднем полотне Тициана «Св. Марк на троне со святыми Козьмой, Дамианом, Рохом и Себастьяном» (около 1511—1512). Но в еще большей мере оно принадлежит героической эпохе чинквеченто. Укрупненность и сдержанная динамика всех масс, импозантность фигуры св. Марка, патетика взглядов и жестов сообщают картине Тициана непривычный для Венеции торжественный характер (недаром полагают, что она написана в честь героической обороны Падуи).

Годы совместной работы Тициана и Джорджоне (1507—1510) ставят перед исследователями немало

проблем. Несомненно, вся утонченная интеллектуальная атмосфера, окружавшая мастера из Кастельфранко, мир гуманистических идей и блестящей образованности, своеобразие и поэзия искусства Джорджоне должны были захватить Тициана, как и других венецианских художников. Видимо, Вазари прав, утверждая, что некоторые картины Тициана этих лет было невозможно отличить от картин Джорджоне. В то же время Тициан был не учеником, а первым помощником Джорджоне; документы свидетельствуют, что он заканчивал ряд работ мастера из Кастельфранко, участвовал на равных с ним правах в росписи Фондако деи Тедески, то есть был уже самостоятельным мастером, больше того, в некоторых поздних работах Джорджоне можно проследить воздействие Тициана. Неудивительно поэтому, что не всегда удается разграничить круг работ этих двух мастеров, творивших в таком тесном контакте друг с другом.

Бесспорные картины Тициана говорят о том, что за годы совместной работы с Джорджоне молодой художник очень сильно изменился. Он воспринял обобщенный и мягкий язык Высокого Возрождения, его образы окончательно утратили застылость, приобрели тонкую, поэтическую одухотворенность, мягче стала красочная гамма, в его творчество вошли новые, джорджоневские темы. Но несколько элегическая созерцательность, утонченность Джорджоне остается ему чуждой и проявляется лишь в немногих картинах Тициана, например в «Явлении Христа Марии Магдалине» (около 1511—1513). В большинстве картин Тициана этих лет господствует иное начало. Такова, написанная видимо по подмалевку Джорджоне «Цыганская мадонна» (1508—1510).

Юная черноглазая мадонна, видимо, во многом навеяна образами героинь Джорджоне; ее мягко прописанное, тихо склоненное лицо пленяет выражением нежности; чуть печальная задумчивость матери передается и ее не по-детски серьезному малышу. Мягкий, спокойный пейзаж (повторяющий один из мотивов фона «Спящей Венеры» Джорджоне), нежная и светлая красочная гамма, построенная на изысканном сочетании спокойных зеленых, прозрачно-голубых и красновато-вишневых тонов, вносят ноту светлой умиротворенности, задумчивой тишины. Но в картине есть и нечто новое — небывалая широта, активная жизненная сила. Мадонна мягко склоняет голову, но складки ее плаща падают тяжело и торжественно, фигура молодой женщины вырисовывается монолитным, величественным силуэтом, ее красоте свойственны не задумчивая нежность и поэтичность, а цветущее полнокровие, яркость, чувственное обаяние.



II. Группа деревьев. Около 1515

Очень важным этапом формирования творческой личности Тициана было его пребывание в Падуе. Видимо, Тициан переехал в 1511 году в этот ближайший к Венеции город на материке, спасаясь от эпидемии чумы. Доблестно выдержавшая незадолго перед этим 11-месячную осаду имперских войск, Падуя раскрыла перед Тицианом, впитавшим всю гедонистическую праздничность венецианской культуры, совершенно новый для него мир искусства. Эпически величавые фрески основоположника ренессансной живописи флорентийца Джотто, полные суровой героики росписи падуанца Мантеньи приобщили Тициана к «большому стилю» раннего Возрождения, к лаконической собранности языка великих монументалистов XIV—XV веков, всему грандиозному духу их искусства, полного гуманистического пафоса. В декабре 1511 года он закончил в Падуе три росписи в помещении братства св. Антония (Скуола ди Санто), изображающие сотворенные этим покровителем Падуи чудеса.

Падуанские фрески Тициана еще далеки от совершенства; Тициан, не прошедший флорентийской школы рисунка, не слишком уверенно владеет формой и линией, его рисунок негибок, приблизителен,

форма иногда проработана грубовато. Но молодой художник раскрывается перед нами в совершенно новом качестве. Вышедший из школы, где традиции монументальной живописи были развиты мало, Тициан предстает перед нами как настоящий монументалист. Все в его фресках приобретает особую весомость, собранность, значительность. Действие разворачивается перед нами в величавом строгом ритме, композиции строятся на крупных обобщенных массах, фигуры героев, придвигаясь вплотную к зрителю, вырисовываются на фоне пейзажа лаконичными монументальными силуэтами. Эта монументальная обобщенность языка, тяготение к большой форме сочетается с чисто венецианской мягкостью цветовых сочетаний, придающей тициановским фрескам особую свежесть и привлекательность. Но если в те же годы Рафаэль и Микеланджело воплощают в своих фресках некий синтез действительности, Тициан, унаследовавший от своих предшественников умение ценить выразительность конкретного, неповторимого, приметы окружающей художника реальной жизненной среды, переносит действие религиозной легенды в современность, создавая своеобразные исторические кар-

тины. Особенно замечательна, пожалуй, лучшая из фресок «Чудо с новорожденным», где на фоне монументального здания и далекого пейзажа перед нами предстают полные величия и в то же время почти портретные фигуры монахов, нобилей, нарядных юношей, знатных дам. Они уже не соседствуют пассивно рядом друг с другом, как в картинах Беллини, а охвачены драматизмом события: новорожденный, которого высоко поднимает упавший на колени св. Антоний, защищает от клеветнических наветов свою мать, горделивую белокурую венецианку. Само ощущение жизни становится у Тициана более конкретным и современным, жизнь теряет качество некоего отвлеченного, вневременного покоя, наполняется волнением, столкновением противоборствующих сил.

Падуанские фрески показывают острый интерес Тициана к портрету, впоследствии ставшему одним из излюбленных им жанров. Уже в мастерской Джорджоне Тициан пишет первые станковые портреты, которые, по свидетельству Вазари, были очень близки работам мастера из Кастельфранко. Но дошедшие до нас портреты Тициана конца первого — начала второго десятилетия XVI века уже очень отличны от лирических, полных несколько неопределенной взволнованности портретов Джорджоне. Герои Тициана причастны другому миру — миру активных человеческих деяний. Таков великолепный мужской портрет из лондонской Национальной галереи, так называемый «Ариосто» (около 1508—1509). Весь образный строй этого портрета захватывает зрителя своей сконцентрированной энергией. Монолитно и горделиво предстает перед нами на серо-голубом фоне мощно и лаконично вылепленная фигура, вырисовываясь почти скульптурным, пластически собранным силуэтом; драгоценная сине-голубая красочная гамма, в которую вкраплены ярко-белое пятно рубашки и черное — плаща, приобретает особую активность звучания. Лицо, здоровую свежесть красок которого подчеркивают черные волосы, прописано мягко и в то же время отчетливо, наделено характерностью и силой. В ясном рисунке изгиба полных губ, очертаниях прямого носа с чуть раздувающимися ноздрями, спокойном, уверенном взгляде угадываются черты властного и энергичного характера. Сумрачной внутренней силой поражает почти одновременный с «Ариосто» мужской портрет из Вашингтонской Национальной галереи.

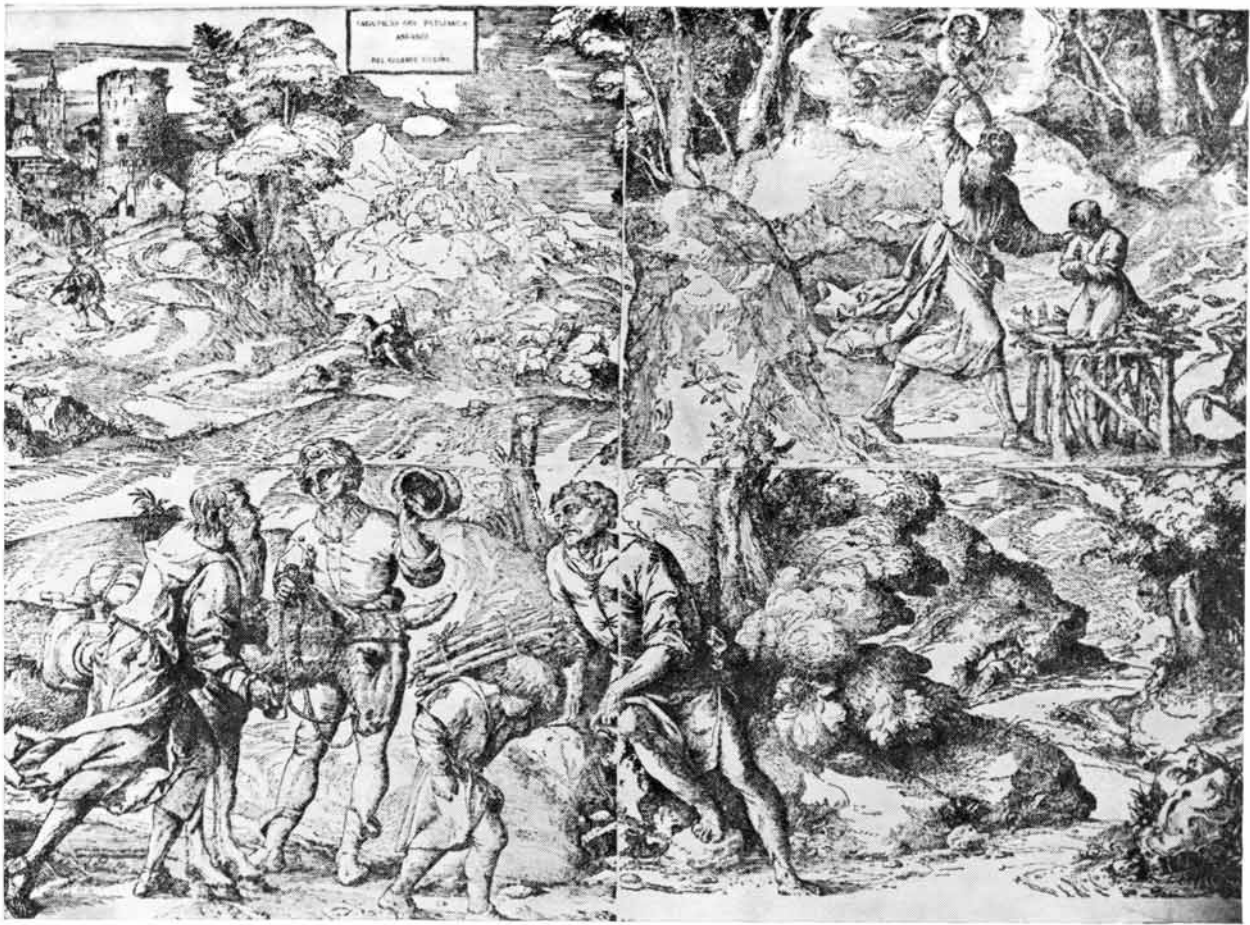
Монументальность, строгая простота и вдохновенная сила чувства главного персонажа отличают прославленный «Концерт» флорентийской галереи Питти. В написанном немного позже, около 1511 года, портрете неизвестной дамы, так называемой

«Скьявоны», то есть славянки, появляются импозантность, монументальная широта, которые выдают стремление к созданию нового героического стиля, нарастающее в творчестве Тициана 1510-х годов.

Еще более полно раскрываются эти тенденции в таких его работах 1510-х годов, как «Мадонна с вишнями» (Вена, Музей истории искусств), «Мадонна со святыми» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров). Эти станковые композиции кажутся монументальными — так величественны сильные, полные жизни фигуры, так торжествен ритм крупных тяжелых складок одежд, так интенсивны розово-красные, лазурно-синие, темно-пурпурные красочные тона.

Одновременно Тициан, как и другие венецианцы (в частности, Пальма Веккио), в 10-е годы XVI века постоянно обращается к излюбленной еще Джорджоне теме сельской идиллии. В этих интонациях решает он даже религиозные темы: такова целая серия святых семейств (Эдинбург, Национальная галерея Шотландии; Лондон, Национальная галерея и др.). По-видимому, еще чаще трактовались в духе сельской идиллии мифологические и аллегорические сцены, о чем свидетельствуют гравюры Лефебра с ныне утраченных ранних мифологических картин Тициана и ряд пейзажных рисунков с фигурами пастухов (например, рисунок, хранящийся в венской Альбертине). До наших дней дошли всего две такие композиции Тициана середины 10-х годов XVI века — «Три возраста» и «Земная и Небесная любовь». Правда, они относятся к числу самых его значительных работ этого десятилетия.

В «Трех возрастах» традиционная аллегория детства, юности, старости трактована как поэтичная пасторальная сцена. В этом небольшом полотне есть еще нечто от чистоты, просветленности, тихого покоя Джорджоне, и в то же время жизнерадостность его более мажорная, открытая, а юные герои наделены новой степенью жизненной конкретности. Но окончательно находит Тициан новую трактовку темы в монументальном полотне «Земная и Небесная любовь» (около 1515). Название картины условно, в XVIII веке ее называли «Красота приукрашенная и неприукрашенная». Впоследствии было предпринято много попыток расшифровать сюжет картины: ее считали и воплощением неоплатонической идеи любви, и изображением Венеры и Медеи или Венеры и Елены, пытались связать ее сюжет с античным мифом об Адонисе; о том, что тема картины связана с образом Венеры, свидетельствуют фигура Амура, вылавливающего цветы из воды, и шиповник — атрибут Венеры. Но



III. Уго да Карпи по рисунку Тициана. Жертвоприношение Авраама. 1515

так или иначе несомненно одно — в полотне Тициана торжествует мажорное, гедонистически-праздничное восприятие действительности. Мир, полный жизненных сил, чувственной прелести, величественно разворачивается перед нами. На зеленой лужайке, в непосредственной близости от нас, покоится мраморный саркофаг, наполненный водой. Восседающие на нем прекрасные женщины — обнаженная и одетая — склоняются друг к другу, объединенные невидимой плавной дугой, образуя подобие живой арки, царственно господствующей над широко и спокойно расстилающейся вдали долиной, озером, пологими холмами. Этот величавый мир излучает особую, активную радость бытия, пронизан динамичным ритмом деятельной жизни. Прекрасны и полны жизни героини картины — золотоволосая венецианка в роскошном наряде и порывисто склонившаяся к ней обнаженная богиня, над плечами которой взметнулся вишнево-красный плащ. Величава природа — долина, по которой мчатся охотники, озеро с изрезанными берегами, небо с его широко и привольно раскинувшимися облаками. Полнозвучна и празднична красочная гамма: на зелено-коричневом фоне пейзажа драго-

ценными эмалевыми тонами светится обнаженное тело богини, рубиновым огнем вспыхивает ее плащ, мягко серебрятся тона атласного платья, сероватобелый мрамор саркофага. В эти годы Тициан еще не открыл всю эмоциональную и выразительную мощь красочной стихии; он работает в тонкой и бережно спавленной манере, сливая мазки в эмалевую поверхность, чисто и спокойно прорисовывает контуры, цвет еще остается локальным, почти декоративным. При этом сам цвет приобретает теперь все большую насыщенность и полноту звучания, отдельные краски сливаются в полотнах Тициана в великолепной торжественной гармонии, вызывая ощущение огромной жизненной полноты изображенного, бесконечности материального многообразия мира.

Конец 10 — начало 20-х годов XVI века является важнейшим рубежом в творчестве Тициана; это время завершения поисков ранних лет и начала творческой зрелости, время огромного взлета, когда впервые столь полно раскрылись мощь и диапазон его дарования. Тициан теперь становится признанным главой венецианской школы, получает должность официального художника республики

св. Марка, имеет большую мастерскую. Слава его уже распространилась за пределами Венеции: еще в 1513 году Пьетро Бембо пригласил его работать при дворе папы Льва X, однако Тициан отказался, по словам его биографа Ридольфи, «так как двор — это пристанище зависти, ненависти, унижения»⁴; в 1516 году его заказчиком становится феррарский герцог Альфонсо д'Эсте.

В годы расцвета творческих сил Тициан окончательно порывает с традициями предшественников, героика Высокого Возрождения пронизывает его искусство.

Этот период открывается созданием гигантской алтарной композиции «Ассунта» («Вознесение Марии») для венецианской церкви Фрари. Даже в глазах современников картина эта знаменовала подлинный переворот в искусстве Венеции; недаром об окончании ее как о важнейшем событии упоминает венецианский историк XVI века Марино Санудо в своих «Дневниках».

Традиционный облик венецианской алтарной картины создал Джованни Беллини, в простых и гармоничных композициях которого все полно величавого покоя, ощущения тихого счастья, иногда, впрочем, приобретающего оттенок благочестивой умиротворенности. Картина Тициана ошеломила заказчиков-монахов церкви Фрари настолько, что они сначала не согласились ее принять: столь дерзко-кошунственной она им показалась.

«Ассунта» написана маслом на доске, но ее невозможно назвать станковой картиной — это подлинное произведение большой монументальной живописи. На этой грандиозной, подчиняющей себе все обширное внутреннее пространство церкви картине перед нами предстает мир титанов, полный бурного движения, патетической взволнованности, драматической силы чувств. Традиционная эмалевость масляной живописи приобретает у Тициана синтетическую обобщенность и мощь фресковой росписи, рисунок, сопоставления красочных пятен поражают своими монументальными масштабами, напряженной экспрессией. Гигантские, почти трехметровые фигуры апостолов и Марии выделяются на фоне золотистого сияния могучими, полными патетики силуэтами. Группу столпившихся внизу апостолов, потрясенных вознесением мадонны, пронизывает бурное волнение. Их единый порыв как бы концентрируется в центральной части картины, где на тяжелой гирлянде облаков и ангелочков плавно и царственно возносится к небу Мария. Эта величественная женщина ничем уже не напоминает героинь раннего Тициана — скорее ей сродни полные пророческого волнения сивиллы Микеланджело. Ее сильная фигура пронизана могучим движе-

нием, подобно парусу, раздуваются складки плаща, ярко-красные и синие тона ее одежд на фоне золотого сияния звучат весомо и торжественно, как полнзвучные удары колокола. Полная патетики поза, энергичный жест воздетых к небу рук, смело и широко вылепленное лицо поражают огромной концентрацией душевных сил, героической воли.

Недаром современник и биограф Тициана Лодовико Дольче увидел в «Ассунте», «устрашающую духовную силу (*terribilità*), и величие Микеланджело»⁵.

Так Тициан создает в «Ассунте» свой венецианский вариант героического стиля Высокого Возрождения. Однако эта линия большого монументального искусства отнюдь не была единственной в его творчестве этих лет. Одновременно с «Ассунтой» он начал в 1516 году для феррарского герцога Альфонсо д'Эсте знаменитый «Динарий кесаря».

Несомненно, сюжет картины был выбран заказчиком, избравшим своим лозунгом в борьбе с папством слова, сказанные Христом в ответ на вопрос фарисея, платить ли дань римскому императору: «Воздайте богу богово, а кесарю кесарево». Однако очевидно, что Тициана взволновал глубокий философский смысл этого сюжета. Все усугубляющиеся противоречия жизни Италии заставляют мастеров начала XVI века острее ощущать драматическое несовпадение больших гуманистических идеалов и реальной действительности.

Еще в конце XV века Леонардо да Винчи противопоставляет в своей «Тайной вечере» человеческое благородство и человеческую низость. В начале же XVI века, в эпоху трагических для Италии потрясений, деятели культуры особенно часто размышляют о драматической сложности жизни: недаром Микеланджело пишет в Сикстинской капелле погруженного в мрачное раздумье пророка Иеремию, Рафаэль в «Сикстинской мадонне» сообщает нежной и кроткой женщине жертвенную решимость героини, а историк Макиавелли горько заключает: «Ведь о людях вообще можно сказать, что они неблагодарны, изменчивы, лицемерны, трусливы перед опасностью, жадны до наживы»⁶. Тициан, столь остро чувствующий дух времени, не мог не увидеть в жизни и эту драматическую сторону. Уже в его падуанских фресках появляется тема столкновения светлого и темного начала, решенная еще в эпически-светском плане. В «Динарии кесаря» она решается в ином, глубоко психологическом плане, приобретает общечеловеческое звучание.

Картина удивительно проста, лишена даже намека на эффектность. Художник, как бы размышляя, сопоставляет на плоскости две фигуры. В этом

сопоставлении нет открытого драматизма: фарисей, появляясь справа из-за рамы картины, протягивает противнику золотую монету; обернувшись к искусителю, Христос смотрит на него одновременно внимательно и рассеянно. Но простота этой композиции обманчива. Отказавшись от каких-либо деталей и аксессуаров, монументализировав фигуры героев, сосредоточив на них все внимание, Тициан достиг огромной емкости и образной сконцентрированности. Фигура Христа величаво господствует в картине, заполняя ее почти целиком, выделяется на темном фоне мощным аккордом розово-красных и синих тонов. Она вылеплена напряженными контрастами светотени. Предпочитавший в эти годы сплавленную манеру письма Тициан начинает здесь работать открытыми ударами широкой кисти, пишет складки одежд Христа такими энергичными, крупными мазками, что всю фигуру как бы пронизывает внутреннее движение. И в то же время она излучает возвышенное спокойствие. Мягкий поворот головы, жест тонкой руки Христа человечны и просты, задумчивое, почти кроткое лицо притягивает своей сложной духовной жизнью. В противоположность энергично вылепленным складкам одежды оно написано бережно, легко, прозрачно, с тончайшими переходами золотисто-янтарных тонов; оно как бы светится изнутри, живет и дышит, в легкой вибрации мазка и движении почти неощутимых прозрачных теней приобретает неуловимую изменчивость. Это прекрасное лицо одухотворено сложным выражением, в котором можно угадать спокойную сдержанность, мудрость, доброту; взгляд темных глаз, полуприкрытых покрасневшими веками, кажется усталым и печальным. Герой Тициана наделен и душевным величием, и печальным пониманием несовершенства действительности.

Если в образе Христа преобладает идеально-возвышенное начало, то в облике фарисея решительно подчеркнута некая заземленная конкретность — его рука смугла и жилиста, горбоносый профиль резок, лицо морщинисто, в ухе поблескивает серьга. Это как бы сама реальность, наделенная энергией и настойчивостью. Мощно и плотно написанная фигура едва появляется из-за рамы, но она наполнена такой жизненной силой, что кажется способной затмить светлый облик Христа. Тему встречи двух столь чуждых друг другу миров, мира возвышенных идеалов и реальной действительности, как бы скрепляет и завершает выразительный контраст прекрасной тонкой руки Христа, которая никогда не коснется монеты, и сильной большой руки фарисея, крепко сжавшей круглый кусочек золота.

Стремление понять личность человека в ее сложности, движении чувств, раскрывшееся в «Динарии кесаря», определяет и характер тициановских портретов начала 20-х годов. Они немногочисленны, но художник предстает перед нами в них как выдающийся портретист. На этих работах лежит отпечаток «большого стиля», они торжественнее и импозантнее работ предшествующего периода, формат увеличивается, фигура изображенного широко и величаво разворачивается на плоскости, вырисовываясь чеканно точным, безупречно вписанным в рамки холста силуэтом, ритмический строй приобретает плавность и широту. Но теперь Тициан вглядывается в современника более пристально, более остро чувствует его причастность к течению жизни с ее контрастами, радостями и тревогами. Это новое восприятие личности заставляет Тициана изменять традиционные приемы портрета, искать более тонкий, дифференцированный, ритмический и живописный язык. Он находит теперь неповторимый композиционный строй для каждого портрета, особенно пристально вглядывается в лицо, которое пишет уже не в монотонной сглаженной манере своих ранних портретов, а с тончайшими градациями цвета и светотени. Незаметное усиление или ослабление тона подчеркивает в каждом лице нечто неповторимое: то надменно выпяченную нижнюю губу, то смуглый румянец или бледность щек; чуть протирая красным веки, Тициан придает взгляду усталость, светотень лепит лица то очень бережно, становясь почти неуловимой, то более отчетливо и резко. Даже второстепенные детали приобретают необычайную многозначительность, вплетаясь в образный строй портрета: такова знаменитая надорванная перчатка и отклонившаяся от резкого поворота золотая цепочка в луврском «Юноше с перчаткой», заставляющие нас ощутить нервную порывистость, скрытую страстность внешне столь безупречно спокойного, полного самообладания юного героя.

Даже очень близкие друг другу портреты поражают тем, как сложен и многообразен для Тициана этих лет мир современников. Таковы «портреты-близнецы» из Лувра: прославленный «Юноша с перчаткой» и менее известный, но великолепный портрет молодого мужчины. Они близки по размерам, изображают людей почти одного возраста, одетых в один и тот же костюм (известно, что Тициан делал с натуры только голову заказчика, а остальное писал, уже не обращаясь к модели), поражают безупречной и простой гармонией ритмов и цветовых пятен, благородной сдержанностью и богатством красочной гаммы; на темном фоне тона черной одежды, проложенные по теплоте коричне-

во-охристому, кое-где просвечивающему подмалевку, тронутые сероватыми тенями, образуют изысканный и живой контраст с тонами белой рубашки, золотисто-смуглыми красками лица. Но в то же время все в них неповторимо. В поэтичнейшем портрете юноши с перчаткой величавая простота, прирожденная грация и непринужденность сочетаются с внутренней напряженностью, собранностью, твердостью, скрытым волнением. Вся фигура, на первый взгляд столь спокойная, пронизана движением, подчеркнутым узким треугольным вырезом на груди, открывающим белое пятно рубашки и стремительно отклонившуюся при повороте цепочку, беспокойным ритмом рук. Прекрасная голова, покоящаяся на высокой шее, окруженной хрупким венчиком складок воротничка, приподнята чуть напряженно, настороженно-серьезное выражение придают лицу легкие тени, собравшиеся в уголках губ; кажется, что губы вздрагивают от сдерживаемого волнения. Во всем угадывается чистая и страстная, живущая всей полнотой духовной жизни натура.

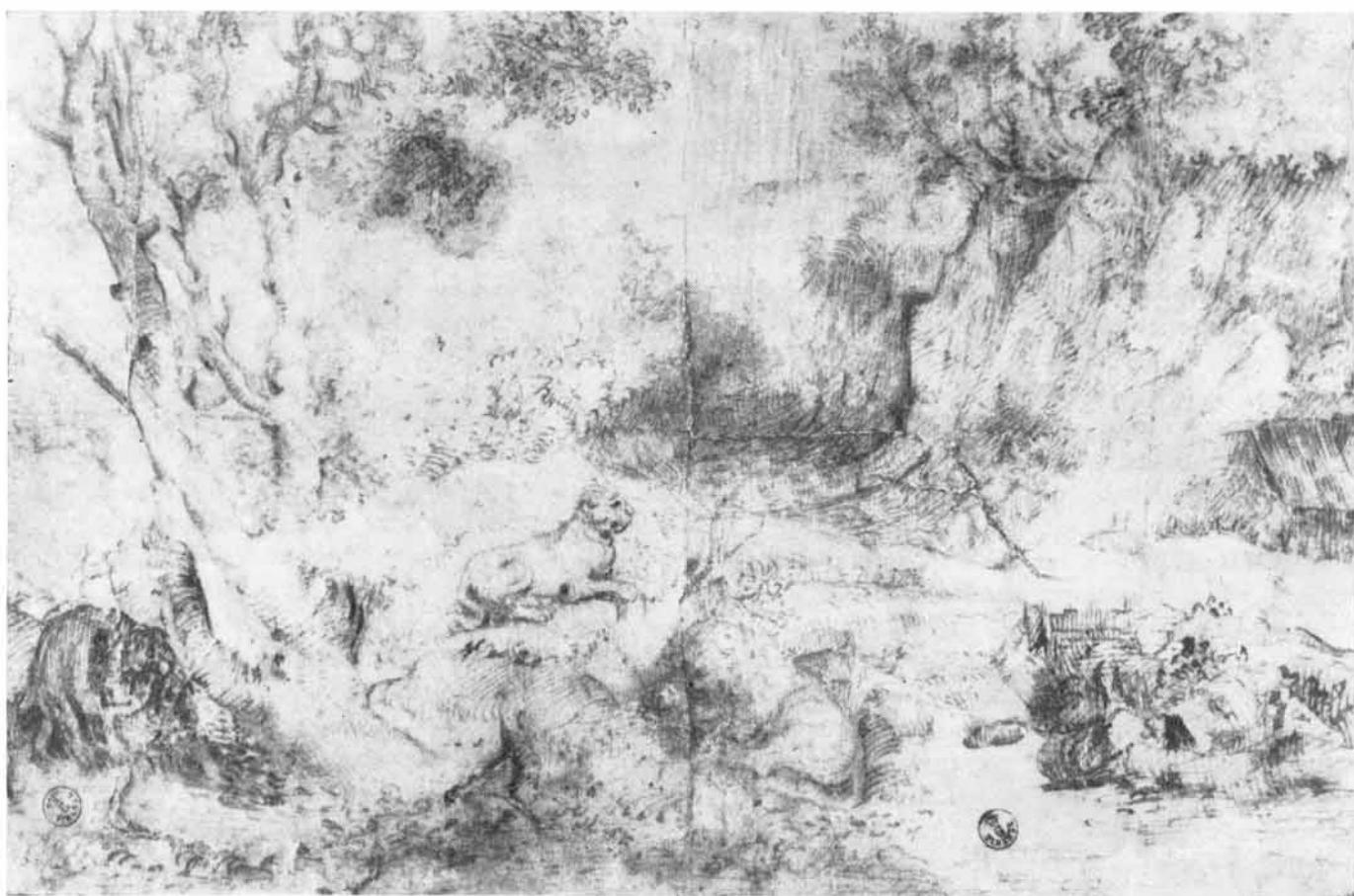
Совершенно иной образ раскрывается на втором луврском портрете. Поза молодого мужчины кажется более сложной и динамичной, но волнение заменяется сосредоточенностью. Силуэт более плавлен и замкнут, ритм более спокоен, складки черной одежды прикрывают острый треугольник рубашки. Поворот чуть наклоненной головы кажется более задумчивым, вылепленное сильными контрастами света и тени лицо мужественно и чуть печально, устало и рассеяно смотрят из-под покрасневших век глаза.

Еще более полно раскрывается характер в портрете Винченцо Мости, секретаря феррарского герцога. Изысканные по простоте и богатству сочетания холодных сине- и темно-серых, серебристо-белых тонов одежды особенно остро выделяют живые горячие краски смуглого лица. На сходном контрасте был построен лондонский «Ариосто», но этот ранний портрет с его пластической четкостью форм кажется статичным по сравнению с портретом Мости, где живописная мягкость трактовки форм, неуловимое движение светотени как бы пронизывают лицо и фигуру скрытой динамикой жизни. Отсюда и то богатство характера, которое угадывается в облике Мости, утонченной красоте и спокойной уверенности лица, блеске угольно-черных глаз, тонкой улыбке, чуть тронувшей яркие губы.

Многофигурные композиции Тициана конца 10 — первой половины 20-х годов продолжают героическую линию «Ассунты». Мир, раскрывающийся в них, полон бурного движения, все приобретает в нем особую яркость и жизненную энергию, эмо-

циональную полноту и конкретность — будь то суровый драматизм евангельских сцен или языческая радость вакханалий. Характерно само обращение к последней теме, знаменующее новую трактовку образа античного мира. Серия вакханалий была написана в 1518—1523 годах для феррарского герцога Альфонсо д'Эсте. Три полотна Тициана вместе с законченным им «Пиром богов» Джованни Беллини, а также мраморными рельефами работы скульпторов семьи Ломбарди (теперь — в Эрмитаже) должны были украшать рабочие покои герцога. Видимо, темы их были выбраны при участии величайшего итальянского поэта той эпохи феррарца Лодовико Ариосто. Они почерпнуты из античной литературы: «Праздник Венеры» и «Вакханалия» мадридского музея Прадо навеяны текстами Филострата (в частности, «Вакханалию» правильнее было бы назвать «Праздник на Андросе»), а тема картины «Вакх и Ариадна» взята из «Свадьбы Фетиды и Пелея» Катулла и других источников.

«Вакханалии» Тициана воплощают новую для итальянской живописи интерпретацию античной темы, отчасти предвосхищенную лишь Рафаэлем в его фреске «Триумф Галатеи» (Рим, вилла Фарнезина, около 1514). Античность для Тициана — это прообраз ликующего праздника бытия. Все в этих картинах пронизано отголоском неких могучих сил. Природа окончательно утратила элегическую камерность облика, мощные стволы деревьев вплотную придвинулись к переднему плану, земля вздымается крутыми холмами, тяжелые кучевые облака торжественно проплывают по небу. На этом фоне перед нами предстает то шумное празднество маленьких амуров, то полная вакхического веселья толпа прекрасных женщин и юношей, то кортеж Вакха, являющегося испуганной Ариадне. Ликующий ритм движения нарастает от картины к картине. В веселую сумятицу маленьких амуров, которые пляшут, целуются, дерутся, стремительным вихрем врываются две вакханки, как бы предвосхищая динамичный ритм «Праздника на Андросе». В «Вакхе и Ариадне» ритм пляски вакханок и силенов, эффектная поза Вакха приобретают патетичность. Все более полнозвучной и праздничной становится красочная гамма, на фоне зелено-голубых и коричневых красок пейзажа перламутрово-нежными и золотисто-смуглыми тонами светятся обнаженные тела, мелькают белые, лилово-розовые, лазурные одежды. Образы, в особенности женские, приобретают не только удивительную жизненную наполненность, но и гедонистическую чувственность. Такова прославленная вакханка из «Праздника на Андросе», возлежащая на первом плане во



IV. Рисунок к гравюре «Св. Иероним в пейзаже». 1530-е

всем очаровании своей откровенно чувственной, язычески дерзкой красоты.

Но в «Вакханалиях» Тициана совершенно нет ни грубоватости, ни откровенной эротики языческих сцен Рубенса. Такое восприятие просто не свойственно художнику Возрождения, эстетический идеал которого всегда сохраняет свой возвышенный характер. Неудивительно, что в «Вакханалиях» языческое ликование сливается с высокой поэзией, гармоническим, просветленным восприятием мира, неудивительно, что в «Празднике на Андросе» все пронизано радостным, легким, почти изящным ритмом движения: отдельные фигуры (например, юноша в лилово-розовой тунике в правом углу картины) как бы предвосхищают поэтическую грацию образов Ватто. Не случайно «Вакханалии» с их слиянием чувственного и идеально-возвышенного стали в XVII веке источником вдохновения для столь разных мастеров, как Рубенс и Пуссен.

После окончания цикла «Вакханалий» Тициан более десяти лет не обращается к античной теме. В 20-е годы он пишет преимущественно монументальные религиозные композиции, в которых перед нами предстает мир жизни деятельной, полной ти-

танической активности. Но восприятие жизни стало у художника более сложным, в героическую приподнятость звучания постепенно вплетаются нотки драматической борьбы. Так, великолепная фигура св. Себастьяна (алтарный образ «Вознесение Христа» брешийской церкви Санти Надзаро э Чельсо, 1522) предстает перед нами в титаническом напряжении всех сил, пытаюсь, подобно «Рабу» Микеланджело, разорвать связывающие ее путы. Картина эта свидетельствует и о том, что, стремясь изображать человеческую фигуру в сложных позах и ракурсах, Тициан начинает изучать ее более внимательно, тщательно штудировать натуру, его рисунок теперь приобретает особую крепость и уверенность.

Драматическим пафосом проникнута и одна из лучших картин 20-х годов «Положение во гроб» (Париж, Лувр). Как и на всех работах этих лет, на ней лежит отпечаток героически-монументального стиля: могучие фигуры апостолов, вырисовывающиеся на сумрачном и тревожном фоне вечернего пейзажа, торжественно склоняются над умершим, образуя подобие арки. Но в бережности жестов их сильных рук, поддерживающих мертвое тело,

горестном порыве юного Иоанна и Магдалины, скорбной самоуглубленности старухи Богоматери, напряженном горении красок заката на небе раскрывается глубокое драматическое звучание.

В более патетическом плане была решена большая алтарная картина «Убиение Петра Мученика», написанная в 1528—1530 годах для венецианской церкви Санти Джованни э Паоло и сгоревшая там в XIX веке. Картина, облик которой нам сохранили копии и гравюры, была одной из высших точек героического стиля Тициана. Бурное, нарастающее по диагонали из глубины движение, ярость убийцы, ужас бегущего монаха, напряженность позы поверженного святого находили мощный аккомпанемент в ритме взволнованно склоняющихся могучих деревьев с пышными колеблющимися кронами.

Тяготение к патетической приподнятости есть и в одной из самых прекрасных алтарных картин Тициана «Мадонне Пезаро», написанной в 1519—1526 годах для церкви Фрари по заказу епископа Якопо Пезаро, героя уже упоминавшейся ранней тициановской композиции. В противоположность выполненной для той же церкви «Ассунте» Тициан возвращается здесь к излюбленной теме венецианского кватроченто, изображая так называемое «Святое собеседование»: мадонну на троне и у его подножия — святых Франциска и Петра, а также заказчиков картины, членов семьи Пезаро. Но ничто в картине не напоминает о благочестивой тишине и покое алтарей кватроченто. В «Мадонне Пезаро» все полно могучего дыхания жизни. Композиция строится на больших массах, торжественно-взволнованном нарастании ритма. Фигуры заказчиков и святых образуют подобие гигантских ступеней, по которым наш глаз медленно поднимается к сдвинутому вправо трону. Из глубины вправо нарастает и шаг двух огромных, возносящихся к небу колонн. Но, хотя по монументальному величию, ощущению могучей динамики бытия «Мадонна Пезаро» может соперничать с «Ассунтой», образы героев принадлежат теперь к более конкретной, современной художнику жизненной сфере. Мадонна, восседающая на высоком троне, — это совсем юная женщина, простодушно склонившаяся, чтобы лучше рассмотреть предстоящих. Христос, наделенный очарованием маленького ребенка, сосредоточенно и серьезно стягивает покрывало с головы матери. Так центром всей величавой грандиозной композиции становятся мотивы, покоряющие своей простотой и естественностью, данные в жизненном, почти жанровом аспекте. Эти мотивы уже предвещают начало нового периода в искусстве Тициана.

Конец 20-х годов, когда Тициан вступает в эпоху полной творческой зрелости, является важней-

шим рубежом в жизни и культуре Италии. Постепенно нараставший экономический и политический кризис позволил теперь силам феодальной реакции, опираясь на поддержку монархической Испании, перейти в наступление. В 1530 году большинство итальянских государств и римский папа признали свою зависимость от феодальной Испании, а Медичи при поддержке папы и императора Карла V задушили восстание во Флоренции, которая из «колыбели Возрождения» превратилась в один из главных оплотов феодальной реакции. Укрепившиеся в бывших центрах Возрождения силы реакции ведут наступление на ренессансное наследие не только в политической, но и в культурной жизни Италии. Эту идеологическую реакцию в 40-е годы возглавляет католическая церковь, которая начинает воинствующий поход против свободомыслия Возрождения, восстанавливает деятельность средневековой инквизиции, издает списки запрещенных книг, куда попадают имена крупнейших мыслителей Возрождения, благословляет создание ордена иезуитов, ставшего самым гибким и страшным орудием в борьбе церкви за власть над умами. В эту трагическую эпоху, когда рушатся устои Возрождения и флорентийско-римская культура вступает в период глубокого кризиса, Венеция остается единственным итальянским государством, сохранившим достаточное могущество, чтобы быть независимым от наступающей реакции и политически, и духовно. Она не подчиняется власти испанской монархии, сохраняет привычные ренессансные устои жизни, республиканский строй, который теперь кажется современникам чуть ли не идеалом общественного устройства. Теперь республика св. Марка становится главным оплотом и ведущим центром культуры Возрождения, куда устремляются архитекторы, писатели, художники из разоренных войнами городов Центральной Италии, все те, кого на родине преследуют за религиозные и политические убеждения.

В этот период, когда Венеция живет в окружении все сгущающейся реакции, ее культура приобретает новый широкий характер, наполняется высокой актуальностью, пронизывается антифеодальной направленностью. Яркий талант выходя из Центральной Италии писателя Пьетро Аретино, участвовавшего в своих письмах и «Предсказаниях» двора и феодальных правителей Италии, сделал Венецию центром антифеодальной публицистики. Венецианцы теперь далеки от утонченных и несколько отвлеченных идей гуманистов начала XVI века, их интересы приобретают особую актуальность, проникнуты проблемами современности. В литературе этого времени идиллические мотивы сменяются красоч-

ными, полнокровными зарисовками пейзажей и уличных сцен, жанровых эпизодов, лирическую поэзию вытесняет драматургия, театр. Комедии Аретино наполняет пестрая шумная жизнь эпохи, а Анджеоло Беолко, предшественник театра масок *commedia dell'arte*, вносит в театральное искусство яркое простонародное начало. Этот интерес к современности — ее общественным проблемам, человеку и окружающей его среде, приметам истории и быта — накладывает отпечаток и на изобразительное искусство. Недаром для 30-х годов XVI века характерно возрождение в Венеции традиций монументального исторического полотна на религиозную или светскую тему, насыщенного подробностями венецианской жизни (таковы, например, полотна Париса Бордоне и Бонифацио Веронезе).

Новые тенденции венецианской культуры наиболее полно раскрываются в творчестве Тициана. В это время духовную жизнь Венеции возглавляет знаменитый «триумvirат» — Тициан и его друзья писатель Аретино и архитектор Сансовино. В круг друзей Тициана входят такие деятели венецианской культуры, как издатель Франческо Марколини, писатель и теоретик искусства Лодовико Дольче; двери его дома открыты для флорентийских изгнанников — республиканцев. Судя по свидетельствам современников, лучшее, что создавалось венецианской мыслью этих лет, получало горячий отклик в домах Тициана и его друга Аретино. Художник живет всей полнотой интересов своего времени. Недаром Лодовико Дольче пишет: «Он великолепный, умный собеседник, умеющий судить обо всем на свете»⁷. 30—40-е годы — это, пожалуй, самый счастливый и плодотворный период его деятельности. Во всем величии раскрывается теперь могучая стихия его реализма: человек и мир в его полотнах, сохраняя свою титаничность, приобретают и все большую неповторимость; элементы исторической и жанровой картины начинают все больше вливаться в полотна религиозно-мифологического содержания и даже в портреты.

Новые реалистические принципы Тициана этих лет раскрываются прежде всего в его живописной системе. В ранних работах художника при всей их красочной нарядности роль краски была еще традиционна; хотя, моделируя лица, Тициан все больше использовал нюансировку цвета и тона, форму строили в основном рисунок и светотень. Краска же оставалась лишь одним из компонентов четко и чисто проработанных форм, их драгоценной оболочкой, отдельные красочные пятна объединял принцип декоративной гармонии. В картинах 1510-х годов — «Динарий кесаря», «Ассунта», «Земная и Небесная любовь» — одежды сияют эмалево-

чистыми праздничными тонами, но трудно сказать, из какой ткани они сделаны — краска лишь отчасти передает материальное, чувственное многообразие мира. В течение 20-х годов живописная манера Тициана постепенно меняется, а к началу 30-х годов эти изменения уже отливаются в новые живописные принципы. Тициан теперь пишет все более легко и свободно, у него появляется сила красочной лепки, движение энергично наложенного мазка, наполняющее форму трепетом жизни; очертания теряют чеканную твердость, как бы плавятся, так, что все изображенное погружается в мягкую воздушную атмосферу. Цвет становится более сложным, богатым, дифференцированным, все больше подчиняется общей теплой и приглушенной тональности, приобретает глубину. Тона небесной синевы, зелени лугов и рош, краски одежд как бы сближаются, не теряя при этом своей насыщенности, но составляя единый организм картины. В этом единстве тициановских полотен есть новая степень жизненной правды, природной естественности, более острое ощущение полноты и динамики бытия. Одновременно живописное видение художника обретает и новую степень материальной конкретности. Тонкая нюансировка цвета, разнообразие фактуры мазка, то пористого и плотного, то легкого, прозрачного, помогают ему передать с неизвестной ему ранее эмоциональной полнотой и конкретностью всю прелесть материального богатства мира — теплоту и нежность обнаженного тела, шелковистость волос, холодную гладкость и упругость шелка, пушистую мягкость мехов, блеск стальных лат.

В 30-е годы творчество Тициана приобретает и новую широту диапазона. Снова его привлекает поэтическое очарование сельской сцены, которая теперь проникнута более открытым, конкретным, энергичным видением мира. Таковы два прекрасных сельских «святых собеседования» — «Мадонна с кроликом» и «Мадонна со св. Екатериной», — написанных в 1530 году. В гравюрах 30-х годов тема сельской сцены становится доминирующей. Но одновременно Тициана притягивает и традиция венецианской монументальной исторической картины. Он воскрешает ее в не дошедшей до нас «Битве при Сполето», которая, судя по копиям, была полна героической взволнованности и в то же время впервые изображала реальное событие, а не битву титанов, как на батальных композициях Леонардо и Микеланджело. Другое монументальное полотно «Введение во храм», написанное в 1534—1538 годах для Скуола дель Карита, переносит нас, подобно картинам кватрочентистов, на площадь итальянского города. Вверх поднимаются громады пышного ренессансного дворца с коринфскими мраморными



V. Этюд всадника к картине «Битва при Сполето». Около 1537

колоннами и величественные аркады уходящего вглубь портика; на заднем плане вздымаются горные кручи и сизо-голубые вершины Доломитовых Альп, родины художника; первый план заполняют его современники — светловолосые патрицианки, сенаторы в черных и пурпурных тогах, простолюдины, у подножия лестницы, по которой неторопливо и торжественно шествует маленькая Мария, уселась старая торговка с корзиной яиц. Такое решение монументальной картины совершенно немислимо для мастеров флорентийско-римской школы XVI века. Тициан же, стремясь заполнить полотно приметами пестрой жизни эпохи, обращается даже к забытому наследию кватрочентистов, заимствуя отдельные детали из одноименной картины Чима да Конельяно. Но эти бытовые мотивы не делают картину жанровой. Она пронизана строгим вертикальным ритмом, фигуры героев полны величия, их позы и жесты удивительно емки и значительны; маленькая, полная детской прелести фигурка Марии естественно и величаво смотрится на фоне огромного здания, а восседающая на первом плане старуха напоминает микеланджеловских сивилл из росписей Сикстинской капеллы.

Столь же необычна и «Венера Урбинская», написанная в 1536 году для урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере, — одна из лучших картин Тициана этих лет. Поза лежащей богини навеяна «Спящей Венерой» Джорджоне. Но поэтичная нимфа, божественная покровительница вечной и прекрасной природы, превращается у Тициана в золотоволосую венецианку, которая томно нежится в постели, лениво сощурив синие глаза; у ног ее вместо традиционного амура дремлет длинноухая собачка, а в глубине, за полуотдернутым пологом, открывается нарядная комната венецианского дворца и совершенно жанровая сценка — служанки, достающие из сундука наряды своей госпожи. Античная богиня приобретает облик современницы художника. Но перед нами не портрет венецианской куртизанки; перенесясь в действительность XVI века, Венера не стала обыденной, будничной. Эта прекрасная женщина, столь реальная, вышедшая из мира XVI века, предстает у художника как олицетворение большого и значительного идеала безмятежного счастья, радости бытия, земной, чувственной и в то же время высокой красоты. Картина торжественна и спокойна; строгая и простая

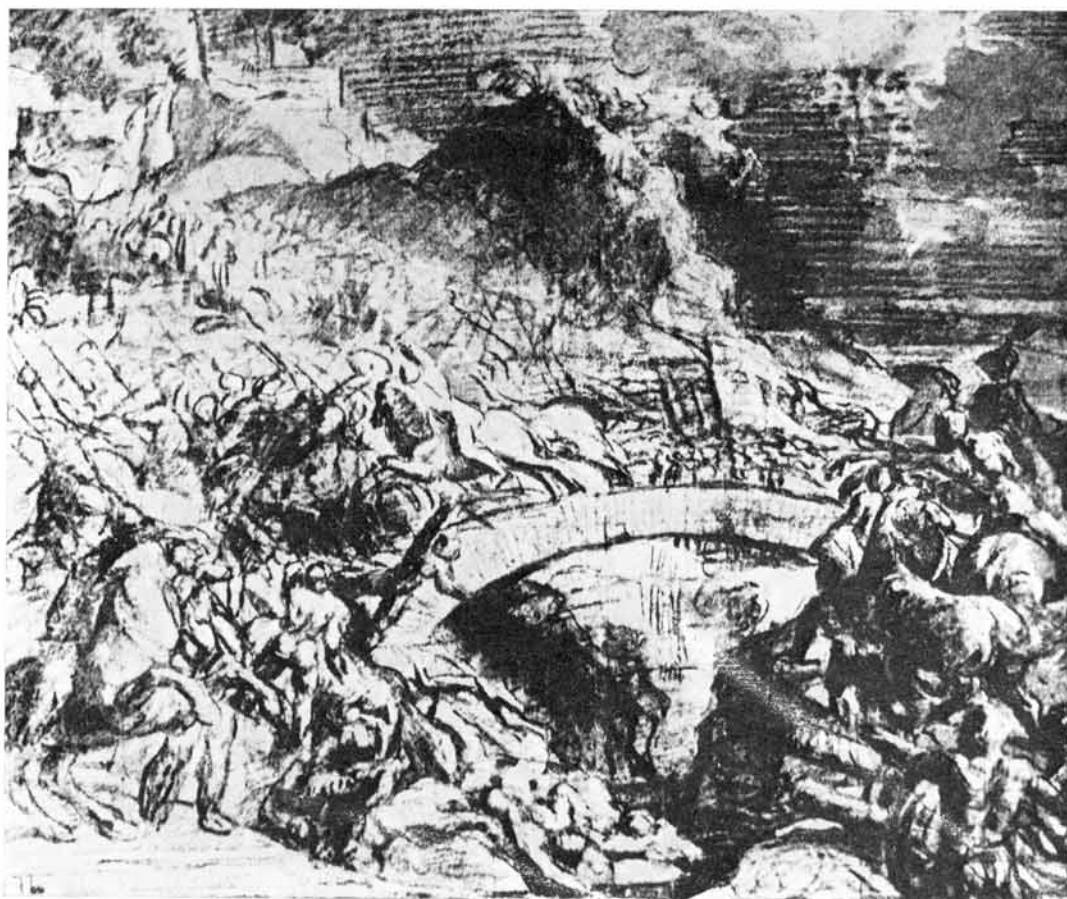


VI. Этюд всадника к картине «Битва при Сполето». Около 1537

ритмика организует интерьер, подчиняя его простому и ясному чередованию горизонталей и вертикалей; томная поза Венеры царственно величава, гибкие линии ее тела полны музыкальной плавности, одухотворенной легкости. Кисть Тициана передает всю чувственную прелесть мира, серебристо-белые тона простыни подчеркивают теплоту и нежность янтарно-золотистых тонов тела богини, легкие, как бы тающие мазки передают мягкое свечение светлых волос, шелковистость и изысканные лилово-розовые оттенки цветов шиповника, которых небрежно касается богиня. Но все живописное богатство тонов и оттенков цвета подчиняется сдержанно-строгой гамме: темно-зеленый тон полога и глубокие пурпурно-красные тона прикрытого белой простыней ложа, подчеркивая сияющую нежность обнаженного тела Венеры, определяют торжественно-приглушенное звучание всех красок картины. Так создается новый синтез жизненной правды и высокого гуманистического идеала, доселе неизвестный искусству Италии.

Иную сторону действительности, во всей ее сложности и многогранности, раскрывают замечательные тициановские портреты 30-х годов. Они

продолжают ту линию портрета-характера, которая наметилась еще в 20-е годы в портрете Альфонсо д'Эсте. Но анализ характера модели, чувство типических черт современника стали еще более глубокими и определенными. Портреты высокопоставленных заказчиков Тициана, с которых на нас взирают лица угрюмых надменных вельмож, холодных и расчетливых авантюристов, становятся подлинными историческими документами. Эти образы поражают не только беспристрастностью трактовки: они живут небывало сложной, напряженной жизнью. Молодой Ипполито Медичи, имевший сан кардинала, но состоявший на службе у венгерского короля в качестве военачальника, предстает перед нами на великолепном портрете 1533 года в простой и естественной позе на темном нейтральном фоне. Но все в портрете пронизано внутренним драматизмом, сдержанной страстностью: напряженно и глухо звучат на темном фоне тона фиолетово-вишневого кафтана и шапочки, концентрируя наше внимание на необычайно характерном, мягко и точно написанном смуглом тонком лице с высокомерно изогнутыми темными бровями, надменно сжатыми губами. Лицо кажется почти спокойным, но неуло-



VII. Эскиз к картине «Битва при Сполето». Сколо 1537

вимые нюансы — переданный легкими лессировками румянец, пробивающийся сквозь смуглоту щек, порозовевшие от напряжения крепко сжатые губы, горящий взгляд больших черных глаз — раскрывают сложную натуру гордого и сдержанного, но и полного ярких страстей человека.

Еще поразительнее портрет урбинского герцога Франческо Мария дела Ровере (1536—1538). Пожалуй, это самый эффектный из написанных художником в 30-е годы портретов, напоминающий своей триумфальной приподнятостью идеальные портреты римских цезарей, выполненные в 1536 году Тицианом для мантуанского маркиза и известные нам по копиям и гравюрам. Урбинский герцог предстает перед нами в позе полководца, горделиво опирающегося о свой жезл, на полном красочного великолепия полотне; глубокие тона пурпурной драпировки, блеск драгоценных вороненых лат, вспыхивающих красноватыми рефlekсами, мерцание переданной легкими прикосновениями кисти золотой насечки образуют изысканный контраст с тонами сероватой стены. Но в облике победителя, предстающего на этом парадном полотне в окружении полководческих жезлов и раз-

вевающих перьев шлема, есть нечто непривычное: его фигура, над которой оставлено необычно много пустого пространства, кажется малорослой и не очень внушительной, а серовато-смуглое костлявое лицо живет неожиданно сложной жизнью. Художник подчеркивает болезненную складку на лбу, накладывает красные лессировки на тяжелые веки, придавая взгляду ввалившихся голубых глаз усталость и равнодушие. За импозантной внешностью полководца, грубоватого, решительного солдата, художник открывает болезненного, целиком ушедшего в невеселые раздумья человека. Нотки усталости, печальной самоуглубленности еще более отчетливо звучат в простом и строгом портрете супруги герцога Элеоноры Гонзага (1536—1538), столь не похожем по глубине характеристики на большинство женских портретов Тициана, таких, как «Bella» (1536), излучающая обаяние пышной и чувственной красоты венецианки.

Понски Тициана 30-х годов находят свое полное завершение в его работах следующего десятилетия, этого необычайно важного этапа творческого развития художника. Пожалуй, никогда еще



VIII. Эскиз к портрету урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере. Около 1537

Тициан не приближался так к познанию явлений современности в их сложности и взаимозависимости. Но в эти годы первого яростного натиска церковной реакции, нарастания настроений разочарования и усталости в самой Венеции, пережившей ряд тяжелых потрясений, в мировосприятии художника произошли значительные изменения. Новые, часто неразрешимые вопросы, ощущение напряженных коллизий действительности вторгаются в его искусство. Даже в немногочисленных мифологических композициях исчезает чувство счастливой гармонии бытия. «Даная» (1545—1546) неаполитанского музея Каподимонте по жизненной полноте и значительности образа, высокой красоте всего строя картины, богатству и благородной сдержанности красочной гаммы может быть сопоставлена только с «Венерой Урбинской». Но величавая безмятежность уступает теперь место эмоциональной насыщенности, все приобретает взволнованность и динамику, композиция строится на перебивающих друг друга диагоналях, колеблющемся, беспокойном ритме кривых линий.

В религиозных композициях Тициана господствуют теперь новые темы — драматической борьбы,

требующей от героев сверхчеловеческого напряжения сил, и страдания, поругания, унижения героя. Иным становится язык художника: в его картинах нарастают напряженность и волнение, появляются резкие и неожиданные ракурсы, патетика жестов, нарочитая усложненность поз, которые иногда заимствуются из вычурного языка маньеристов; благородство и мягкость красочной гармонии иногда уступают место резкой диссонансности звучания отдельных тонов. Так, грандиозным пафосом борьбы пронизаны панно «Жертвоприношение Авраама», «Каин и Авель», «Давид и Голиаф» (Венеция, церковь Санта Мария делла Салюте, около 1543—1544), где гигантские, полные динамики и энергии фигуры предстают перед нами в головокружительных ракурсах на фоне клубящихся облаков. В другом аспекте решена луврская картина «Коронавание тернием» (около 1542), композицию которой впоследствии Тициан повторил незадолго до смерти в прославленном мюнхенском варианте. Сам этот факт говорит о том, что картина очень много значила для Тициана, была глубоко связана с волновавшими его чувствами. Правда, в луврской картине есть элементы переусложненно-

сти: поза юноши в серебристо-серовой кольчуге, преклонившего колени, вычурна; голубые, синие, красные, желтые тона звучат слишком резко. Но в картине есть и подлинный драматизм — мощь каменной кладки стены, ритм стремительно перекрещивающихся копий, яростная исступленность движений палачей особенно подчеркивают обреченность и одиночество героя.

Шедевром Тициана 40-х годов является картина «Се человек» (1543). Продолжая традиции своих монументальных композиций 30-х годов, Тициан снова переносит действие евангельской легенды в действительность XVI века. На ступенях лестницы и на площади, перед Пилатом, указывающим со словами «се человек» на истерзанного пытками Христа, шумит пестрая, нарядная толпа: воины, изысканные юноши, всадники в рыцарском и восточном облачении, стражники с алебардами. Как и «Введение во храм», картина полна монументального размаха и великолепия: композиция строится на укрупненных, динамических ритмах, язык поз и жестов аффектирован и даже переусложнен, большая патетическая сила есть в красочном строе полотна, насыщенном звучании ярко-красных, ослепительно белых, темно-вишневых, голубых, лимонно-желтых тонов. Историческая драма разыгрывается в мире, полном бурного волнения. Оно захватывает участников события стремительным движением; на заднем плане, ярко освещенные, колышутся руки не видимых нами людей, победоносно поднимаются на фоне неба алебарды, копьа, развевающийся стяг; даже облик зданий, увиденных в легком ракурсе снизу, приобретает динамику и беспокойство. Драматическая напряженность и театральная эффектность этой композиции предвещают новые тенденции в венецианской живописи, подготавливают почву для ранних полотен Тинторетто. И в то же время Тициан отличается от его младших современников укрупненное, сконцентрированно-яркое видение личности. Поэтому «Се человек» решается у него как драма характеров, его персонажи наделены огромной жизненной силой и в то же время такой степенью конкретности, что в них проступают черты реальных современников художника. Замечательна смелость, с которой выбирал художник прототипы для своих персонажей: моделью для самодовольного Пилата, торжествующим жестом указывающего на истерзанного Христа, был его друг Пьетро Аретино, а в облике тучного фарисея в ярко-красном плаще, наделенного острой, почти зловещей выразительностью, изображен, видимо, дож Ландо.

При всей значительности религиозно-мифологических композиций Тициана 40-х годов ведущее

место в его искусстве принадлежит в это время портрету. С одной стороны, это, несомненно, является результатом большой популярности Тициана-портретиста и широкого распространения портретного жанра в придворной среде. Но, с другой стороны и Тициан, по-видимому, все больше притягивают неповторимая личность современника, яркие и сложные характеры, рожденные новой исторической эпохой, отмеченные честолюбием, жадной властью, неумными страстями, раздумьями и сомнениями.

Портретная галерея Тициана 40-х годов обширна и многообразна. К этому периоду сейчас относят около пятидесяти портретов (правда, часть их, видимо, была написана сыном Тициана Орацио и племянником Чезаре). На этих полотнах перед нами предстают и «великие мира сего» — папа Павел III и его родные, «повелитель полумира» император Карл V, — и друзья Тициана — писатель Пьетро Аретино, историк Бенедетто Варки, — и совсем неизвестные нам люди, вроде феррарского юриста Ипполито Риминальди. Эти портреты нередко обладают такой точностью и глубиной характеристики, поражают таким проникновением в самую суть человека, что становятся как бы историческими документами. Но в них есть и нечто более важное: неизвестная еще искусству XVI века глубина познания человека и всей сложности его взаимоотношений с окружающим миром.

Портреты Тициана этих лет очень многообразны типологически — от почти камерных до парадных, от решенных традиционно до выполненных в духе композиций исторического характера.

Многие работы Тициана этих лет внешне близки тому типу торжественного и спокойного поколенного портрета, который сложился в его творчестве на протяжении 20—30-х годов. Но теперь художник находит в людях не просто яркие и резкие черты характеров, но и большее многообразие личностей и темпераментов. Индивидуальность портретируемого выявляется в неповторимости композиции, ритмике силуэта, движении, позе, жесте, всей структуре полотна. Лица по-прежнему лепятся тщательно, небольшими, плотными мазками, но все аксессуары пишутся в свободной, открытой манере, краски ложатся на холст широко и стремительно, детали иногда только намечены, по гребням складок пробегают стремительные блики, цвета как бы втекают, неумовимо переходят один в другой. Живописная свобода, противоположная культивировавшейся в маньеристическом портрете этого времени холодной иллюзорной законченности, наполняет тициановские образы пульсирующей жизнью.

Один из лучших портретов Тициана этихлет—портрет его друга Пьетро Аретино (1545), вызвавший неодобрение заказчика, утверждавшего, что Тициан поленился закончить холст. В действительности же перед нами превосходный портрет. Массивная фигура «бича монархов», облаченного в великолепное одеяние, тяжело и торжественно разворачивается перед нами, заполняя всю плоскость холста; в резком горделивом повороте предстает характерное, с крупными чертами, ярким чувственным ртом лицо знаменитого публициста. Все в этом человеке кажется незыблемо-монументальным, и в то же время все излучает неистощимую энергию. Силуэт фигуры массивен и глух, но проложенные по контуру плеча и руки блики сообщают ему внутреннюю динамику; неумовимо изменчивыми кажутся смело, почти эскизно прописанные зеленовато-золотистые, вишнево-коричневые, лиловые тона его костюма. Мощная диагональ атласного, бликующего отворота одежды подчеркивает стремительность движения головы, властность и живость взгляда больших темных глаз. Перед нами натура поистине титаническая и в то же время колоритная и сложная личность, отмеченная самоуверенностью, сластолюбием, горделивым тщеславием.

Сходные принципы портретной характеристики видим мы и в замечательном портрете главы контрреформации папы Павла III Фарнезе (1543). В облике этого восьмидесятилетнего старца также есть нечто титаническое. Его фигура выделяется на темном фоне внушительным, стремительно расширяющимся книзу силуэтом, чья динамика подчеркнута пробегающими по контуру длинными мазками пробелки. Фигура вылеплена с редкой даже для Тициана живописной мощью. Торжественность и богатство звучания вишневой пелерины и белой сутаны подчеркивают всесокрушающую силу, исходящую от этого старца. В этой силе есть что-то угрожающее: беспокойны и колючи написанные отрывистыми размашистыми мазками складки бархатной пелерины, угловатый силуэт фигуры придает старику сходство с хищной птицей, пристальным буравящим взглядом смотрят на нас темные глаза, едва намеченные губы изгибаются в неуловимой саркастической усмешке, из широкого рукава сутаны выглядывает костлявая, очень пристально и многозначительно прописанная рука. Образ старого первосвященника приобретает обобщающий, собирательный смысл, становится символом целой эпохи.

В 1545—1546 годах Тициан снова вернулся к этому образу в групповом портрете Павла III и его внуков Алессандро и Оттавиано Фарнезе, на-

писанном художником в Риме, куда он приехал в первый и последний раз в 1545 году по приглашению папы. Это произведение поражает великолепием и размахом замысла. Тициан превращает портрет в монументальное полотно, изображая фигуры заказчиков в полный рост, находит торжественную и невиданную по красоте и смелости красочную гамму, построенную на всем богатстве красных тонов — от вишневого и пурпурного до розово-лилового и карминно-красного.

Сама сюжетная завязка — прием папой одного из внуков, юного Оттавиано, — как бы обязывала художника найти всецело парадное решение. Но Тициан открывает за внешней видимостью церемонной сцены совершенно иную действительность, где все пронизано атмосферой подозрительности и взаимной вражды. Папа, немощный и дряхлый, поворачивается к входящему внуку неожиданно быстрым, скользящим движением, втянув голову в плечи, скосив на Оттавиано острый подозрительный взгляд. Хотя лицо Павла III не закончено, Тициан явственно наметил в нем выражение настоженной недоверчивости. Оттавиано Фарнезе — такой, каким увидел его художник, всецело ее заслуживает. Его фигура склонилась в почтительном поклоне, но слишком близко придвинулась к папе; выделяясь на фоне красных тонов глухим коричнево-черным пятном, она почти зловеще нависает над хилой фигуркой старца, в движениях молодого царедворца Тициан открывает нарочитую мягкость и вкрадчивость. Художник пристально вглядывается в его смиренно склоненное лицо, с хищным горбоносым профилем, полными чувственными губами, маленьким вялым подбородком; он заставляет Оттавиано смотреть на папу сквозь опущенные ресницы неожиданно в упор. Видимо, это лицо, порочное, лицемерно-почтительное, особенно привлекло художника — недаром он полностью закончил его. За маской деланной кротости художник открывает холодного, жестокого, решительного человека. Немой диалог двух честолюбцев оттеняет великолепное скупающее равнодушие молодого кардинала Алессандро, безразлично взирающего на нас из-за плеча папы. Широко известно, что через несколько лет после написания этого портрета Павел III пал жертвой интриг Оттавиано. Кажется, что Тициан в этом произведении как бы предугадал ход истории. В действительности же можно говорить скорее не о предвидении, а о необычайно глубоком проникновении в самую суть того типа человека — эгоистичного, беспощадного в достижении своих целей честолюбца, — который возрос в сфере феодально-католической реакции, в душной атмосфере дворов, где, как писал друг Тициана Аретино,



IX. Этюд фигуры монаха. 1530-е

«царит жестокость и жадность временщиков и бליдниц, где грабят, принуждают и убивают»⁸. Портрет семьи Фарнезе не имеет никаких параллелей в искусстве Италии этих лет; мы присутствуем как бы при рождении нового жанра — своеобразной исторической картины, построенной на драматическом столкновении реальных социально-типичных характеров, картины, предвосхищающей драматические коллизии Шекспира. Элементы исторической картины есть и в ряде других портретов Тициана 40-х годов. Таков портрет герцога дель Васто (1541—1542), обращающегося перед сражением с речью к войскам, — недаром Аретино в своем письме назвал эту картину «историей».

Как своеобразная историческая картина решен и знаменитый конный портрет императора Карла V (1548).

В 1548 году по приглашению императора шестидесятилетний художник отправился в Аугсбург. Во второй раз он был там в 1550 году. Видимо, старый мастер далеко не случайно решил предпринять два столь далеких путешествия через Альпы. Кажется, что в 30—40-е годы Тициан находится в зените славы. Но уже в это время появляются

первые признаки охлаждения к художнику некоторых заказчиков. С начала 30-х годов в ряде итальянских центров все более широкое распространение получает новое, антиренессансное художественное течение — маньеризм. Вначале полный смятения, болезненной сдвинутой всех представлений о мире, субъективной произвольности, в 40-е годы маньеризм превратился в холодное, вычурное, официальное искусство. При дворах итальянских правителей, ранее мечтавших о том, чтобы их запечатлела кисть Тициана, теперь все больше ценятся эффектные, с ювелирной тщательностью выписанные портреты флорентийца Бронзино, умевшего придавать своим моделям высокомерную неприступность, прятать чувства и мысли заказчика за маской надменного безразличия. В 40-е годы Тициан почти не получает заказов от новых правителей Мантуи, Феррары, Урбино; Вазари рассказывает, что флорентийский герцог Козимо Медичи отклонил предложение Тициана написать его портрет. Видимо, не случайно не был закончен и портрет семьи Фарнезе. Должность официального художника Венецианской республики, вероятно, тоже отчасти тяготила Тициана; уже в 30-е годы он не



Х. Этюд шлема. 1550-е

выполняет своих обязательств, и в 1537 году потерявший терпение Совет десяти передал ряд заказов, по праву принадлежавших Тициану, провинциальному мастеру Порденоне, а в 50-е годы вообще отстранил его от должности, передав ее Якопо Тинторетто.

Так уже в 40-е годы творчество Тициана расходится с вкусами и требованиями официальных кругов. После возвращения из Рима он не получает значительных заказов и, видимо, поэтому принимает приглашение Карла V приехать в Аугсбург. Император был давним заказчиком Тициана: уже в 30-е годы художник написал его портрет и был награжден титулом графа Палатинского. Властитель огромной феодальной империи, в которую входили Германия, Австрия, Испания, Нидерланды, только что открытые области Америки, Карл V всегда выступал в союзе с феодально-католическими кругами Европы. Но в то же время он был человеком довольно широкой гуманистической образованности. Он был полон пиетета к итальянскому искусству и, видимо, не сковывал своими требованиями Тициана. Во всяком случае, два портрета императора, написанные Тицианом, далеки от тех

портретных традиций, тех представлений о портрете государя, которые складывались в это время в придворной среде.

На портрете, хранящемся в мюнхенской Старой Пинакотеке, Карл V предстает перед нами не в ореоле блеска и величия, а как бы наедине с собой, погруженным в размышления. Ничто в этом немолодом человеке с болезненно-бледным лицом, облаченном в строгий, почти бюргерски простой черный костюм, не напоминает о том, что перед нами император. Спокойно, чуть согнувшись сидит он перед нами в кресле; в просвете лоджии за его спиной открывается сумрачный пейзаж — небо, закрытое свинцовыми облаками, блеклые тона зелени, плоская равнина с одинокими деревьями. Все в этом портрете полно сдержанности и величия: безупречна и строга архитектура полотна, расчлененного ритмом вертикалей и горизонталей архитектуры, чеканным и собранным силуэтом вырисовывается на фоне золотисто-коричневатой стены и красного ковра фигура императора, великолепно вписан в архитектурное обрамление далекий пейзаж. Неподдельным величием наделен и сам Карл; недаром монументальный архитектурный фон ка-

жется естественным и органичным для этого чопорного человека, в позе, усталых жестах, повороте головы которого чувствуется прирожденная значительность. И в то же время портрет пронизан атмосферой печальных раздумий, самоуглубленности, одиночества. Император не наделен титанической энергией Аретино и Павла III. Его лицо с болезненно сдвинутыми бровями, бледность которого подчеркнута глухими черными тонами берета и одежды, написанное неуловимыми перетекающими мазками, поражает своим сложным противоречивым выражением отрешенности, глубокой невеселой задумчивости. Вся его фигура, выделяющаяся резким нервным черным силуэтом на фоне мягких, приглушенных тонов архитектуры и пейзажа, кажется удивительно одинокой; контраст черной одежды и красного ковра почти драматичен, стена расступается просветом лоджии торжественно и печально, открывая пустынный ландшафт.

Человек, предстающий перед нами на холсте Тициана, кажется прошедшим сложный путь, полный взлетов и падений, поражений и побед, сомнений и разочарований. Портрет становится как бы биографией; недаром, глядя на него, не поражаешься тому, что потрясло современников Карла V, когда в начале 50-х годов он отрекся от власти и удалился в монастырь. Но в портрете Тициана есть и нечто большее — впервые художник приходит к такому глубокому проникновению в сложность человеческой жизни, человеческой судьбы.

Совершенно в ином плане решен второй портрет Карла V. На этом огромном полотне художник изображает императора в утро перед битвой под Мюльбергом. Облаченный в драгоценные доспехи рыцарь выезжает на гарцующем вороном коне из-за могучих деревьев, поднимающихся слева, на чуть холмистую, уходящую далеко к горизонту равнину, освещенную лучами восходящего солнца. Сверкая доспехами, глядя прямо перед собой, плотно сжав бледные губы, он медленно и торжественно проезжает на фоне облачного неба. Диагональ копья, резко пересекая картину, подчеркивает собранную целеустремленность его движения. Раскрывающийся перед нами мир грандиозен и величав, полон почти сказочной красоты. Кисть Тициана лепит формы энергично и мягко, передавая серебристое свечение драгоценных, украшенных золотой насечкой доспехов, глубокие пурпурные тона покрывающей коня попоны, нежный трепет розовато-алой перевязи на груди всадника, оттенки лилового, золотистого, розового на освещенном солнцем небе, связывая эти богатейшие и сложные тона палитры в единую гармонию с зеленовато-бурыми тонами пейзажа. Может показаться,

что монументальный размах, блистательное великолепие этого портрета предвосхищают эффектные конные портреты XVII века, эпохи барокко. Но Тициан остается мастером Возрождения, которого и здесь интересует прежде всего человек, а не государь. Конные портреты XVII века всегда приподнято-театральны, конь поднимается на дыбы у самой рамы картины, фигура всадника возносится над линией горизонта, бурно развеваются великолепные плащи и мантии, жест победно простертой руки полон патетики — все подчинено тому, чтобы окружить изображенного ореолом пышности и блеска. Известно, что Аретино в одном из писем к Тициану советовал ему написать официальный парадный портрет, изобразив рядом с Карлом V аллегорические фигуры Религии и Славы, соответствующие изображенному событию, битве под Мюльбергом, где Карл V одержал победу над протестантскими князьями Германии. Но Тициан, отказавшись от сочиненной Аретино программы, нашел удивительно органичное и поэтическое решение темы — перед нами предстает не горделивый триумфатор, а одинокий рыцарь, полный чуть печальной сосредоточенности, медленно и спокойно проезжающий на рассвете по пустынной долине.

Особое место среди тициановских портретов 40-х годов занимает портрет феррарского юриста Ипполито Риминальди, долгое время считавшийся изображением неизвестного англичанина. В большинстве портретов Тициана 40-х годов человек предстает перед нами в постоянном взаимодействии, даже столкновении с окружающим миром. Действительность напоминает о себе везде — и в конкретности фона, и в жизни блестяще написанных аксессуаров, и в ярко выраженной активности самих героев. В портрете Риминальди, простом и скромном, человек предстает перед нами как бы отчужденным от напряженности ритма современности, кипения страстей, целиком замкнутым в себе, в мире глубокого и сосредоточенного размышления. Этот образ тесно связан с самыми личными и сокровенными исканиями Тициана; кажется, что художник искал его долгие годы — и создавая благородное печальное лицо Христа в «Динарии кесаря», и всматриваясь в полное сдержанного волнения лицо «Юноши с перчаткой», и воспроизводя строгий облик неизвестного синеглазого мужчины на другом луврском портрете. Люди интеллекта, мысли, наделенные глубокой, тонко чувствующей душой, далекие от мира честолюбивых страстей и корыстных расчетов, но постоянно ощущающие его присутствие и власть, привлекают Тициана.

Портрет Риминальди необычно прост. Перед нами на фоне серовато-оливковой стены предстает

целиком ушедший в свои мысли молодой мужчина в строгом черном одеянии. Ничто не нарушает атмосферы глубочайшей душевной сосредоточенности. Статная фигура феррарского юриста вырисовывается на фоне стены плавным замкнутым силуэтом. Она почти статична; только легкое, как бы машинное движение пробегает по плавным, асимметричным кривым, очерчивающим силуэт, чуть повернута голова, слегка сдвинулась тяжелая золотая цепь на груди. Сдержанная, почти незаметная в своем звучании красочная гамма, сочетание черных, белых, серо-оливковых тонов, слегка оживленное коричневатым пятном перчаток и слабым мерцанием золотых звеньев цепи. Но перед нами не просто полный привлекательности и благородства человек. Необычайно пристально вглядывается Тициан в лицо Риминальди, поворачивая его почти в фас к зрителю, выделяя на фоне темных приглушенных тонов очень светлым пятном, повторяя линию его овала изгибом тяжелой золотой цепи. Это прекрасное лицо, обращенное прямо к нам, кажется печально-отрешенным; взгляд голубых глаз рассеян и задумчиво скользит куда-то в сторону, легкие, почти неощутимые тени обрисовывают чуть запавшие щеки, бледные розоватые губы приоткрылись как бы в недоуменном вопросе, их уголки устало опущены, темно-русые волосы небрежно падают на высокий чистый лоб. Это лицо живет необычайно сложной жизнью; Тициан пишет его в особой одухотворенно-трепетной манере, он строит форму с безупречной архитектоничностью, но мазок превращается в свободное, как бы вибрирующее пятно, наложенное то плотно, то легко и прозрачно. Переходы тонов, градации светотени становятся особенно неуловимыми. Лицо Риминальди приобретает от этого странную изменчивость, его скорбные прекрасные черты освещаются сложнейшим движением чувств и мыслей. Голубые глаза, написанные неожиданно плотно и определенно, выпуклые и блестящие, кажутся особенно отрешенными, сосредоточенно-глубокими, почти застывшими на этом полном духовной жизни лице. Перед нами предстает человек, всецело ушедший в невеселые размышления о самом сокровенном, познавший всю сложность жизни, сомнений и разочарований. Недаром стало традиционным сравнение Риминальди с шекспировским Гамлетом. И, хотя эти образы отнюдь не адекватны, хотя Тициана и Шекспира разделяет половина столетия, сравнение это отнюдь не произвольно. И Риминальди, и Гамлет принадлежат позднему Возрождению, эпохе, когда идеалы гуманизма вступили в трагический конфликт с новой социальной организацией, когда человек, усвоивший благородные за-

веты гуманизма, чувствует себя чужим и одиноким в мире корысти, предательства, честолюбия, познает ощущение жизненного разлада, трагической неодолимости противоречий действительности.

Эта тема все более настойчиво звучит в позднем творчестве Тициана, охватывающем последнюю четверть XVI столетия. Позднее творчество Тициана — это одна из самых значительных глав истории итальянского искусства, это завершающий этап всего Возрождения. Но перелом в искусстве Тициана происходит не сразу. Пятидесятые годы XVI века можно рассматривать как своеобразный переходный период, когда в картинах Тициана с особой силой звучат многие мотивы предшествующих десятилетий и одновременно появляется целый ряд новых тенденций.

1550-е годы были временем весьма интенсивной деятельности старого мастера. После его вторичного пребывания в Аугсбурге в 1550—1551 годах мастерская Тициана буквально завалена заказами. Он пишет целые серии картин для Карла V, его сына Филиппа II, брата Максимилиана II, сестры Марии Венгерской и других Габсбургов. Снова очень многообразной становится тематика его полотен: портреты, аллегии, алтарные картины, циклы мифологических композиций, которые сам Тициан называл «поэзиями». В его искусстве преобладают мажорные интонации; тяготение к зрелищности, бурной динамике, эмоциональной приподнятости, появившееся еще в 40-е годы, становится все более определенным. В то же время искусство Тициана теряет былую цельность; разнообразие определяющих его тенденций как нельзя больше свидетельствует о том, какой серьезный перелом переживает художник. В аллегорических композициях официального назначения, таких, как написанная по заказу Габсбургов «Аллегория Славы» (1551—1554), где изображены представители этой династии в клубящихся облаках, перед божественной Троицей, или написанная для дожа Grimani «Аллегория Веры» (1556—1560), появляется оттенок внешней эффектности и риторичности. Эти черты свойственны и некоторым алтарным картинам, например «Нисхождению св. духа» (Венеция, церковь Санта Мария делла Салюте). Оттенок репрезентативности появляется и в ряде парадных портретов (портрет Филиппа II в музее Прадо, «Герцог Атри в охотничьем костюме»). Последний из этих портретов не имеет равных по театрализованности во всем портретном наследии Тициана, хотя в его зрелищности есть и подлинный пафос, подчеркнутый праздничностью красочной гаммы, энергией свободного, широкого письма, великолепием пейзажной панорамы с необъятным

пространством облачного неба и далями, набросанными быстрыми мерцающими мазками.

Тяготение к эффектности, бурной динамике есть и в первом из дошедших до нас автопортретов художника (около 1555). Старый художник изобразил себя в полной стремительного движения позе, его фигура вылеплена мощными темпераментными ударами кисти, в почти эскизной манере, глаза блестят гневно и возбужденно, пальцы нетерпеливо барабанили по столу. Все в этом портрете пронизано подлинной героикой чувств и эмоций.

Однако ведущее место в творчестве Тициана 50-х годов занимает мифологическая тематика, и именно здесь наиболее полно раскрываются его самые значительные искания. Тициан никогда не обращался к античным мифам так часто, как в 50-е годы. Отчасти это связано с характером заказов, которые исходили от испанского короля Филиппа II. Именно для него написано большинство мифологических композиций Тициана. Но именно отчасти, так как Тициан не случайно предпочитает в эти годы заказы такого рода. На переломе XVI столетия, в годы усиления духовной реакции, он заново открывает для себя античность как мир, воплощающий лучшие радости земного бытия. Пожалуй, никогда еще этот мир не был для Тициана столь конкретным, осязаемым, близким, никогда еще художник не вкладывал в его изображение такую личную горячую страсть. «Вакханалии», «Земная и Небесная любовь», «Венера Урбинская» кажутся полными безмятежной гармонии, светлого, безоблачного счастья по сравнению с работами 50-х годов. В них перед нами предстает мир горячих земных страстей, взволнованный и драматичный, полный движения.

Особенно пленительны картины, которые художник писал для себя; это настоящий гимн полнокровной, цветущей женской красоте. Сама эта тема, столь свойственная венецианской живописи, звучит теперь у него по-новому. Когда-то в «Венере Урбинской» Тициан превратил богиню в реальную венецианку, но юная красота ее гибкого тела, предстающего перед нами на фоне простых гладких тканей и небольшого интерьера, звучала торжественно и строго. Теперь Тициан притягивает весь блеск, вся пышность материального бытия; зрелая, открыто-чувственная красота его героинь получает великолепную драгоценную оправу — бархат, золотистая парча, легкие скользящие шелка, меха, золотые диадемы, мерцающие нити жемчуга, написанные с небывалым живописным блеском, становятся как бы излучением этой торжествующей несколько тяжеловесной красоты.

Такова прославленная «Венера перед зеркалом» (около 1555) — картина, с которой художник не расставался до самой смерти, хотя ее наверняка добивались покупатели: недаром в мастерской Тициана был написан с нее ряд копий. Все в этом великолепном полотне притягивает своей эмоциональной наполненностью, живописной красотой. Величаво восседающая богиня стремительно поворачивается к зеркалу, которое с усилием поддерживает амур; вся композиция пронизана торжествующим движением, строится на сложном сплетении то взлетающих, то сталкивающихся диагоналей и кривых. В мерцании вспышек жемчужных нитей, золотых браслетов, драгоценных камней, в обрамлении темно-зеленого занавеса, малинового бархата и темного меха шубки, тусклого серебряного свечения поверхности зеркала, как в створках полукруглой раковины, горделиво и нежно покоится сияющее обнаженное тело богини. Она наделена всей чувственной привлекательностью цветущей пышнотелой венецианки, очарованием женственности и в то же время величавым достоинством античной богини; ее прекрасное лицо, освещенное легкой улыбкой счастья, притягивает своей значительностью. Картина эта — подлинный шедевр Тициана-живописца. Никогда еще он не владел так эмоциональной и изобразительной стихией красок, не воссоздавал на холсте столь непосредственно и блестяще жизнь материи, плоти; теперь он не только видит тончайшие оттенки и цветовые переходы, но и лепит сложный живописный рельеф, накладывая краску в освещенных частях густо, гладко или пористо, в затененных — так прозрачно, что просвечивает теплый подмалевок и фактура холста; тени ложатся столь же нежно и прозрачно, как на живом теле, становятся мягкими и теплыми в складках бархата; быстрые блики передают не столько форму жемчужин и драгоценных украшений, сколько их жизнь, матовое свечение.

Очень близка по звучанию этому полотну прелестная «Девушка с фруктами» берлинского музея, по традиции считающаяся портретом дочери Тициана Лавинии и, несомненно, написанная с большим личным чувством — недаром художник изобразил на фоне горную панораму столь любимого им Кадоре. Вновь перед нами праздничное, великолепное, полное движения полотно. Молодая белокурая венецианка в золотисто-коричневом парчовом платье предстает перед нами на фоне пурпурного занавеса и вечернего горного пейзажа, легко и свободно поднимая над головой тяжелое серебряное блюдо с фруктами и цветами, подобная прекрасной богине природы. Каждая деталь этого

портрета кажется подлинной живописной драгоценностью, живет в мерцании и тончайших переходах золотистых оттенков, изысканно сопоставленных с более густыми пурпурными тонами занавеса и легкими розовыми тонами цветов. Золотистые отблески играют на парчовом платье, чуть тронули розоватые тона нежной кожи, в белокурых волосах мерцает золотая диадема, огромный, написанный плотными пористыми мазками лимон превращается в подобие расплавленного слитка золота, ярко вспыхивают на вечернем небе розовые краски заката, зажигаясь более темными красновато-коричневыми рефлексам на склонах сизоголубых гор. Вновь перед нами мир, излучающий сияние полнокровной, цветущей красоты.

Особое место в творчестве Тициана 50-х годов занимает цикл мифологических композиций, написанных для Филиппа II и названных самим художником «поэзиями», очевидно, потому, что их сюжеты взяты из «Метаморфоз» Овидия. В тициановских «поэзиях» находят свое дальнейшее развитие темы, мотивы, образы, к которым он обращался в более ранних мифологических картинах. Так, «Даная» (Мадрид, Прадо, 1554) является новым усложненным вариантом композиции, написанной в 1545—1546 годах для Оттавиано Фарнезе. В то же время в картинах этого цикла, создававшегося на протяжении целого десятилетия, постепенно складывается новое, иногда неожиданное, глубоко личное истолкование античности. Это мир неистовых языческих страстей и жестоких драм. От картины к картине в цикле нарастает драматизм мироощущения и напряженность изобразительного языка. Мир, изображаемый Тицианом, теперь не только полон взволнованности, бурного движения — это было свойственно Тициану и раньше, — меняется сам его облик. Его чувственная красота тревожна, лишена гармонического начала. Позы и жесты античных богинь и нимф резки, иногда переусложнены, почти угловаты. Сады с фонтанами и руинами, безбрежные морские пейзажи, на фоне которых разыгрывается действие, полны беспокойного движения; краски становятся более блеклыми, обнаженные тела светятся бледными тонами, на фоне облачных небес вспыхивают тревожно развешенные светло-голубые или розовато-красные шарфы и плащи. Эта тревожная атмосфера передается всем живописным языком. Именно в «поэзиях» складываются элементы тициановской «поздней манеры» с ее эскизной свободой и мерцанием неуловимых переходов тонов. В работах конца 50-х годов этот свободный живописный язык необыкновенно одухотворяет чувственную красоту изображенного мира. Таковы «Диана и

Актеон» и «Диана и Каллисто» (Эдинбург, Национальная галерея Шотландии), таково прославленное «Похищение Европы» (Бостон, музей И. Гарднер), где быстрые, стремительно сталкивающиеся мазки обозначают огромный, полный бурного движения мир — беспокойную поверхность моря, убегающие вглубь, в пелену тумана, изрезанные берега и горные вершины, нависшие плотной завесой тучи и гордо проплывающее на фоне этой смятенной вселенной царственное, могучее животное, несущее на спине охваченную любовным экстазом царскую дочь. Чувственная страсть приобретает здесь почти пантеистический характер, она как бы сливается со стихийными силами природы. Наконец, в замечательной «Охоте Дианы», над которой Тициан работал до середины 60-х годов, господствует поэтически-одухотворенное начало.

В конце 50-х годов меняется и характер религиозных композиций Тициана. Снова привлекает его тема поругания и драматической гибели героя, к которой он обратился еще в начале 40-х годов. Но если тогда она решалась в традициях венецианской исторической картины, переносилась в пеструю суету современной художнику жизни, то теперь он отказывается от подробностей, сосредоточивает все внимание на трагической сущности изображенного.

Такова алтарная картина «Мученичество св. Лаврентия» (1557—1559), решенная как драматическая ночная сцена. Тайнственный луч света, с трудом пробивающийся сквозь плотную завесу облаков, тлеющие угли костра, красноватое пламя факелов выхватывают из мрака атлетическую фигуру святого, высвечивают контуры фигур палачей, мерцают на колоннах античного дворца, скользят по статуе языческой богини, придавая всему изображенному новое драматическое единство. В написанном в 1559 году для Филиппа II «Положении во гроб» (Мадрид, Прадо; там же более поздний вариант 1565 года) фигуры близких Христа, столпившихся у саркофага, сливаются в единую взволнованную группу, заполняющую всю плоскость холста. Склоняясь над могучим телом мертвого героя, они образуют как бы торжественную арку, охваченные всепоглощающим чувством скорби; почти застывшими кажутся горестные лица Богоматери и поддерживающего мертвое тело старика, угловата в своей самозабвенной стремительности поза второго святого; над всей группой, подобно белокрылой птице, отчаянно взметнулась распростершая руки Мария Магдалина.

Пятидесятые годы XVI века были переломными в жизни Италии. Страна вступила в эпоху драматических потрясений, мучительной переоценки

всех ценностей. Окончательно потерявшая политическую свободу, раздробленная и разоренная Италия попала в тиски феодально-католической реакции. Католическая церковь разрабатывает строжайшую систему контроля над всеми областями духовной жизни, стремясь вернуть себе власть над умами. Издаются индексы запрещенных книг, на площадях итальянских городов сжигают труды Боккаччо, Ариосто, Эразма Роттердамского, все более активной и беспощадной становится инквизиция. Даже в свободолюбивой Венеции усиливается натиск реакции. Так, в 1552 году за отрицание таинства исповеди был заключен в тюрьму исповедник Тициана и Аретино, а в 1573 году инквизиция устроила судилище над Паоло Веронезе за слишком светскую трактовку религиозной темы. Правда, Венеция по-прежнему занимает особое положение среди других итальянских государств, сохраняет свою политическую самостоятельность, время от времени пытается отстаивать и свою духовную независимость, дерзко вступая в открытые конфликты с римскими папами. По-прежнему здесь находят убежище инакомыслящие. Жизнь самой республики св. Марка кажется полной прежней праздничности и блеска. Культура ее сохраняет лучшие ренессансные традиции; никогда Венеция не видела одновременно столько великих талантов, как в эту эпоху, когда расцветает дарование Веронезе и Тинторетто, замечательного архитектора Андреа Палладио, в провинции работают такие большие реалисты, как портретист Морони и мастер крестьянского жанра Якопо Бассано. Но Венеция уже вступила в пору заката. Ее силы истощены в неравной борьбе с турками, которые наносят республике св. Марка удар за ударом; некогда славившаяся стабильностью своей внутренней жизни, она теперь раздирается внутренними противоречиями: поднимает голову бюргерская оппозиция, в низах растет глухое недовольство, патрицианская верхушка, стремясь удержать власть в своих руках, устанавливает еще более жесткий олигархический режим, перенимая методы и приемы феодальной реакции.

Тициан должен был ощутить трагическую сущность произошедших сдвигов особенно остро. Они знаменовали для него как бы крушение вселенной, драматическую гибель того прекрасного мира, который создали в своем воображении ренессансные мыслители. В новой, охваченной духовной реакцией Италии он чувствует себя особенно одиноким. Глубокий старик, похоронивший всех близких друзей (в 1556 умер Аретино, в 1570 — Сансовино), он, видимо, получает все меньше заказов; из некогда обширного круга постоянных заказчи-

ков теперь остался только один — Филипп II. Многие картины, написанные в эти годы, не находят покупателей и остаются в доме Тициана; возможно, с некоторыми из них он не хотел расставаться сам. Но именно теперь, окруженный атмосферой одиночества и непонимания, Тициан создает свои величайшие шедевры.

Позднее творчество Тициана — одна из самых замечательных страниц в истории европейского искусства. Ни один мастер XVI века, за исключением Микеланджело, не смог так глубоко осмыслить трагедию крушения ренессансного мироздания. Мир, предстающий перед нами на полотнах позднего Тициана, находится в особых сложных взаимоотношениях с реальной действительностью. Он не адекватен ей, как на картинах художников XV века, не является просто ее квинтэссенцией, как у мастеров Высокого Возрождения, не наделен той конкретностью и полнотой чувственного, материального бытия, которые раньше всегда так привлекали Тициана, лишен примет современности. Это как бы часть космоса, наедине с которым остаются герои художника. Их фигуры, занимающие почти всю плоскость холста, предстают на смутно освещенном отблесками заката или светом факелов фоне, в котором угадываются очертания сумрачных пейзажей или циклопической архитектуры. Этот мир полон дыхания жизни, но его материальность более сложного порядка, чем чувственная конкретность реальных форм, которая увлекала ранее Тициана. Теперь художник создает тот неповторимый способ видения мира, приходит к той особой живописной структуре полотна, которая известна под названием «поздней манеры» Тициана.

Современники Тициана нередко видели в его «поздней манере» простую незаконченность и небрежность. Известно, что однажды Тициан даже подписал картину «Благовещение» (Венеция, церковь Сан Сальваторе, около 1566) необычной фразой: «Tician fecit fecit» (Тициан сделал, сделал); его биографы рассказывают, что заказчики, найдя картину незаконченной, потребовали ее доработки, тогда Тициан добавил к обычной своей подписи «Тициан сделал» еще одно слово «сделал».

Тициановская «поздняя манера» является замечательным живописным открытием. Отказываясь от свойственной ему ранее тончайшей драгоценной живописной моделировки, Тициан теперь строит форму открытым крупным мазком, то стремительно нанесенным кистью, то даже втертым пальцем, лепит ее не светотенью, а невероятно смелыми, неожиданными, неисчерпаемыми по богат-

ству красочными созвучиями. Поверхность холста превращается в фантастический хаос, стремительный вихрь мазков, каждая определенная форма и цветовое пятно как бы возникают на наших глазах из совокупности самых различных тонов. Так, светящееся сгустком белого тумана платье Лукреции («Тарквиний и Лукреция») соткано из желтоватых, сероватых, вишневых, светло-зеленых тонов; светлая, грязновато-золотистая одежда Тарквиния написана без единого светлого мазка желтыми, сиреневыми, вишневыми, кирпично-красными, бледно-голубыми, зеленоватыми пятнами краски; тело святого Себастьяна в эрмитажной картине вылеплено неожиданными созвучиями золотисто-коричневых, красно-оранжевых, зеленых, черных тонов. Неисчерпаемые в своем богатстве цветовые оттенки, разбросанные по всей поверхности холста, образуют единую серебристо-бурую или буро-коричневую красочную стихию: из ее мощных колебаний у нас на глазах рождается тот грандиозный и трагический мир, который создает поздний Тициан, мир, находящийся в вечном движении, становлении и одновременно поколебленный до основания. В вибрации, мерцании отдельных тонов, в неуловимом перетекании цвета как бы растворяется чувственное начало материи, но рождается такая трепетная, глубокая духовность, какой еще никогда не знала европейская живопись.

«Поздняя манера», которая давала столь удивительное слияние чувственно-материального и духовного начала, столь новую и личную интерпретацию мира, которая превратила краску в некую полную жизни и одухотворенности стихию, сложилась в творчестве Тициана не сразу. И в 60-е годы он иногда возвращается к живописной манере середины 50-х годов. В прославленной «Кающейся Магдалине» (Ленинград, Государственный Эрмитаж) кисть художника с упоением передает цветущую красоту героини, чувственную прелесть прекрасного полуобнаженного тела, бронзово-рыжих волос, легкую полосатую шелковую ткань. Но эта материальная конкретность, снискавшая картине такую популярность и столь органичная в полотнах 50-х годов, несколько заземляет образ. Поэтому искреннее горе прекрасной венецианки иного порядка, чем вселенский трагический пафос «Мученичества св. Себастьяна» — одной из самых значительных работ Тициана, написанных в «поздней манере».

В 60—70-х годах старый художник по-прежнему обращается к античной теме, развивая ту ее интерпретацию, которая наметилась уже в «поэзиях». Так, в «Наказании Амура» (около 1565) безмятежная на первый взгляд сцена дана торжест-

венно и почти смятенно, полуобнаженные женские тела переданы стремительным скользящим мазком, ткани теряют свою материальную драгоценность, приобретают новую одухотворенную жизнь, небо охвачено тревожными розово-красными, пурпурными, фиолетовыми отблесками заката.

Картина «Пастух и нимфа» из венского музея (начало 1570-х) напоминает своей темой об истоках творчества Тициана — пасторалях Джорджоне и его круга. Но излюбленный художником мотив неузнаваемо преобразен трагическим величием «поздней манеры». В хаосе, каком-то даже кипении мазков, чьи оттенки сливаются в сумрачную серебристо-бурую гамму, смутно вырисовываются очертания беспредельного и безотрадного ландшафта — сломанного бурей дерева на первом плане, уходящей вдаль равнины, над которой нависает низко срезанное рамой картины, полное красноватых отблесков облачное небо. Традиционные герои античных идиллий — пастух и нимфа — кажутся одинокими, как бы последними оставшимися в живых в этом грозном, погруженном в сумерки мире. Плавные замкнутые очертания подчеркивают отрешенность этих фигур. В облике нимфы, представленной в неловкой, мучительно-неудобной позе, есть нечто угрожающее, ее лицо, резко обращенное к нам, подобно застывшей маске. В одухотворенности склонившегося к ней пастуха угадываются печаль и тревога.

К числу самых драматических работ позднего Тициана относится неоконченное полотно «Тарквиний и Лукреция» (начало 1570-х). Римская легенда о доблестной Лукреции, вынужденной уступить насилию, но затем покончившей с собой, дидактически трактовалась в эпоху Возрождения как триумф добродетели. У Тициана трагическая сущность события передана с огромной сконцентрированностью и эмоциональной силой. В этой картине драматическое напряжение чувств как бы доведено до величайшего накала — резкие взволнованные удары кисти заставляют полыхать красноватыми, кровавыми рефлексам одежды Тарквиния, как бы сминаят хрупкую фигурку Лукреции, которая на фоне темно-вишневого занавеса кажется одновременно и наделенной живой плотью, и подобием некой одухотворенной светящейся среды. Тициан выбирает кульминационный момент драмы; сама композиция, позы героев, отчаянный жест взметнувшейся руки Лукреции полны стремительности и резкости. И в то же время это момент какой-то странной паузы; несильная тонкая рука Тарквиния заносит кинжал странным машинальным движением, его затененное лицо лишено жестокости, скорее задумчиво, узкое полудетское личико Лукреции,

обращенное к насильнику, полно печали и покорности. Подобно Шекспиру, Тициан как бы угадывает в человеческой драме новый пласт, видит трагическую обреченность своих героев.

В последний раз Тициан обращается к античности в «Аполлоне и Марсии» (1570-е), избрав один из самых жестоких греческих мифов — миф о Марсии, осмелившемся состязаться с Аполлоном и наказанном лучезарным богом, который содрал с дерзкого живьем кожу. Это, пожалуй, самая фантастическая из картин позднего Тициана — в коричневато-золотистых отблесках перед нами возникает мир, подобный Дантовому аду.

Поздние полотна Тициана, в особенности такие, как «Тарквиний и Лукреция», могут показаться гениальными живописными экспромтами. В действительности же теперь художник работает над каждым полотном необычайно вдумчиво и взыскательно, долгие месяцы вынашивая волнующий его образ. Венецианский писатель XVII века Марко Боскони со слов ученика Тициана Пальмы Младшего подробно описал процесс работы старого мастера над картиной. По словам Боскони, сделав подмалевок красным, черным, желтым и белым, Тициан «...поворачивал холсты лицом к стене и оставлял их так в течение нескольких месяцев; а когда снова брался за кисти, он изучал их так сурово, будто они были его смертельными недругами, чтобы обнаружить в них ошибки; и, обнаружив что-либо, не соответствовавшее его замыслу, он как благодетельный хирург... начинал прибавлять и убавлять... Работая так, переделывая фигуры, он доводил их до высшего совершенства, какое может дать Природа и Искусство. И затем, дав краскам просохнуть, он снова повторял ту же работу. И так постепенно он облакал фигуры в живую плоть, снова и снова повторяя тот же процесс, пока им, казалось, не хватало только дыхания; никогда не писал он фигуры *alla prima*... Последние мазки он накладывал, объединяя пальцами света, сближая их с полутонами и объединяя одну краску с другой; иногда он пальцем накладывал темный штрих где-либо в углу, чтобы усилить его, иногда — мазок красного, подобный капле крови... И Пальма заверял меня, что оканчивал он картины больше пальцами, чем кистью»⁹.

В картинах «Пастух и нимфа», «Тарквиний и Лукреция» все пронизано чувством трагического крушения некогда прекрасного мира. Но трагизм Тициана никогда не граничит с отчаянием и безнадежностью. И в эти годы для Тициана человек остается значительным, полным достоинства, моральной стойкости, душевного величия; он может быть побежденным, но не сломленным.

Известнейшая картина ленинградского Эрмитажа «Св. Себастьян» (видимо, вторая половина 1560-х), которую писатель XVII века Карло Ридольфи назвал «героическим мученичеством святого Себастьяна», принадлежит к самым впечатляющим работам художника. Обнаженная фигура юного мученика, пронзенного стрелами, подобная могучей колонне, господствует над тонущей в полумраке вселенной. Мощные удары кисти, сталкивающиеся, стремительно перерезающие полотно по горизонтали, свивающиеся в клубки длинные мазки смутно обозначают очертания коричневатобурого, погруженного в сумрак пейзажа, облачного неба, освещенного зловещими красноватыми отблесками, белесого дыма костра на первом плане. Кажется, что вокруг юного героя в столкновении и борьбе, хаотическом вихре каких-то грозных сил рушится вся вселенная. И на фоне этого потрясенного до основания мира его стройная и сильная фигура, мощно вылепленная неожиданными и сложными цветовыми созвучиями, приобретает незыблемость и грандиозность. Даже в зрелые годы немногие образы Тициана были овеяны той высокой героикой, какую излучает св. Себастьян эрмитажной картины, одинокий, страдающий и титанически-величественный.

В написанном около 1570 года «Короновании терновым венцом» (Мюнхен, Старая Пинакотекa) Тициан повторяет композицию известной картины 40-х годов (Париж, Лувр). Но теперь она приобретает новую, трагическую глубину. В беспокойном движении красочных мазков возникают очертания тонущей во мгле, тускло освещенной чающим пламенем светильника колоссальной арки портала, лихорадочно и ожесточенно движутся фигуры палачей, скрещиваются над головой Христа копы; в тревожном мерцании неуловимо перетекающих красок даже изысканные лимонно-желтые, синезеленые, винно-красные тона одежды молодого стражника приобретают повышенную одухотворенность, пронзительную напряженность звучания. И в центре этого ожесточенного движения предстает спокойная и благородная фигура как бы погруженного в забытие Христа, устало и скорбно прикрывшего глаза. Это поверженный титан, сохранивший всю свою моральную силу, полный бесконечного превосходства над окружающим. Герои позднего Тициана гибнут под натиском темных сил действительности, изведав и душевную боль, и физическое страдание. Но они остаются для художника высшим воплощением человечности, высокого благородства.

Старый мастер открывает теперь в человеке новую красоту — красоту познавшей страдание, но

несломленной человеческой души. Этой духовной красотой притягивает и образ Христа в небольшой композиции «Несение креста» (1560-е, варианты картины — в ленинградском Эрмитаже и в мадридском музее Прадо).

После 1570 года Тициан пишет очень мало. Филиппу II, продолжавшему требовать картины (за которые он, впрочем, никогда так и не расплатился с художником), Тициан посылает теперь старую, начатую еще для Альфонсо д'Эсте и переписанную около 1570 года картину «Испания приходит на помощь религии» и аллегория «Битва при Лепанто» (около 1571—1575), написанную, вероятно, его учениками. Все угасающие силы глубокого, почти девяти столетнего старика сосредоточены на одном — он пишет «Оплакивание Христа» (Венеция, галереи Академии, 1573—1576), предназначенное для его любимой церкви Фрари, где Тициан мечтал быть похороненным. Эта картина, законченная после смерти Тициана его учеником Пальмой Младшим, звучит как торжественный реквием. Кажется, что вся вселенная сузилась теперь до размеров небольшого пространства, отгороженного от пустоты огромной, сложенной из мощных блоков камня нишей; за извивающимися, как языки пламени, статуями Моисея и сивиллы в буре сумраке смутно проступает непроницаемая гладь глухой стены. На фоне этого холодного камня предстает горстка людей с их беспредельным горем, которое приобретает почти символическую значительность. Оно проявляется сдержанно и строго, как сдержанно все в этой картине. Подобно величавой надгробной статуе, замерла Мария, чье неподвижное лицо захватывает всепоглощающей глубиной чувства, в горестном смирении опустился на колени старик Никодим. Но и в этой глубочайшей скорби нет сломленности. Группа людей резко и решительно перерезает по диагонали незыблемые линии каменной кладки, завершаясь выпрямившейся во весь рост фигурой Марии Магдалины, которая бурно врывается в этот оцепеневший от горя мир, простирая руки, полная непокорности и протеста.

Картина «Оплакивание Христа» осталась недописанной. 27 августа 1576 года во время эпи-

демии чумы девяти столетний художник скончался. За десять лет до смерти Тициан написал свой последний автопортрет (Мадрид, Прадо). Это удивительный портрет-исповедь, раскрывающий духовный мир великого мастера, как бы квинтэссенция его позднего творчества. Если в берлинском автопортрете все было пронизано излучением импульсивной, темпераментной натуры, то теперь образ художника предстает перед нами во всем величии души, очищенной и просветленной горькими раздумьями, скорбью, одиночеством. Тициан, который почти всегда писал лица в своих портретах в три четверти, теперь избирает непривычную композицию, поворачивая фигуру почти в полный профиль; вырисовываясь на золотисто-коричневом фоне глухой монолитной черной массой, она приобретает особую отрешенность. Старый мастер предстает перед нами как бы отвернувшимся, отгородившимся от всего мира, целиком ушедшим в свои размышления. Ничто не отвлекает нашего внимания от величавого строгого старческого профиля, белая полоска воротничка, обозначенного энергичными скупыми мазками, намеченная несколькими прикосновениями кисти золотая цепь на груди лишь акцентируют его очертания.

Лицо художника, написанное плотно и смело, кое-где протертое оранжево-красным, подчеркивающим пергаментную бледность кожи, исполнено творческой мудрости, взгляд глубоко посаженных глаз полон духовной силы, зоркости. Этот величественный старец далек от покорности судьбе. В нем есть внутренняя близость с его героями, сохраняющими благородное мужество под ударами палачей. И в то же время в почти аскетической сдержанности портрета, гордой отрешенности всего облика художника, скорбной одухотворенности его лица виден тот глубокий трагизм, который пронизывает все его поздние работы.

Творчество Тициана и его младших современников Веронезе и Тинторетто завершает эпоху Возрождения. И, хотя эта эпоха выдвинула целую плеяду великих мастеров, именно Тициан оказал особенно значительное воздействие на многих больших живописцев последующих поколений: от Рубенса и Веласкеса до Делакруа и Сурикова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Ticozzi S. Vite dei pittori Vecelli a Cadore. Milano, 1877.*

² *Vasari G. Opere. Milano, 1906, т. 7, с. 427.*

³ Один из видных знатоков венецианского искусства Дж. Фьокко предположил, что фигуры написал брат Тициана Франческо.

⁴ *Ridolfi C. Le Maraviglie dell' arte. Berlin, 1914, т. 1, с. 179.*

⁵ *Dolce L. Dialogo della pittura. Firenze, 1913.*

⁶ *Макиавелли Н. Соч. М., 1934, с. 283.*

⁷ *Dolce L. Dialogo della pittura. Firenze, 1913, с. 97.*

⁸ *Aretino P. Lettere. Paris, 1608—1609, т. 5, с. 2.*

⁹ *Boschini M. Le ricche minere della pittura. Veneria, 1674.*

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТИЦИАНА

Около 1488— 1490	Родился в городе Пьеве ди Кадоре в семье Грегорио Вечелли	1522	Закончен полиптих, заказанный Аверольди. Продолжается работа над «Вакханалиями». Написан портрет дожа Антонио Гримани
Около 1500— 1501	По свидетельству биографов (Дольче, Вазари), Тициан переезжает в Венецию и поступает в мастерскую мозаичиста Цуккато, затем учится у Джентиле и Джованни Беллини	1523	Закончен цикл «Вакханалий» для Альфонсо д'Эсте. В феврале художник едет в Феррару. Получает первые заказы от Федерико Гонзага, маркиза Мантуи. По заказу дожа Андреа Гritti пишет его портрет и фреску «Св. Христофор» во Дворце дожей
1507	По сообщению Вазари, Тициан переходит из мастерской Джованни Беллини в мастерскую Джорджоне, где остается до смерти последнего (1510)	1524 ноябрь	Тициан работает в Ферраре
1508	По свидетельству Дольче, Тициан и Джорджоне расписывают фасад Фондако деи Тедески в Венеции	1525	Художник женится на Чечилии, от которой у него уже родились сыновья Помпоньо и Орацио
1511 11 апреля	Получает задаток за начатые росписи в Скуола ди Санто в Падуе	1526	Закончена «Мадонна Пезаро» для церкви Фрари
2 декабря	Тициан закончил росписи в Скуола ди Санто в Падуе	1527	Сближается с Аретино и Сансовино, которые переехали в Венецию после разгрома Рима. Посылает в Мантую маркизу Федерико Гонзага портреты Аретино и Джироламо Адорно
1513	Получает приглашение от Пьетро Бембо поступить на службу к папе Льву X, которое отвергает. Начинает писать большую композицию «Битва» для Дворца дожей. По свидетельствам документов, в это время Тициан уже имеет собственную мастерскую и двух помощников	1528	Снова работает в Ферраре. Занимает первое место в конкурсе на написание для церкви Санти Джованни e Паоло картины «Убиение Петра-мученика»
1516	От приора монастыря Фрари фра Джермано получает заказ написать алтарную картину «Ассунта». Начинает работать для герцога Феррары Альфонсо д'Эсте. С 31 января по 22 марта Тициан находится в Ферраре	1529	Работает в Ферраре и Мантуе
1517	После смерти Джованни Беллини (1516) получает «Сенсерия» Фондако деи Тедески — привилегию писать портрет правящего дожа и годовое содержание в 100 дукатов. Художник исполняет ряд поручений Альфонсо д'Эсте	Конец 1529— начало 1530	Пишет в Болонье первый портрет императора Карла V. 27 апреля 1530 года закончена картина «Убиение Петра-мученика». 5 августа умирает жена Тициана Чечилия
1518 20 марта	«Ассунта» окончена и помещена в главном алтаре церкви Фрари	1531	Художник делает рисунки для изделий из серебра, изготавливаемых Якопо Сансовино для маркиза Гонзага. Переселяется из мастерской на Сан Самуэле в дом на Бирн Гранде
1519 24 апреля	Получает от епископа Якопо Пезаро заказ на картину для церкви Фрари (окончена в 1526 году). Продолжает писать «Вакханалии» для Альфонсо д'Эсте, работа над которыми задерживается. Это вызывает переписку между герцогом и его поверенным в Венеции. 17 октября едет в Феррару	1532	При посредстве Себастьяно Серлио художник получает заказы от урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере
1520	Получает заказ от Альвизе Гоцци на алтарную картину для церкви Сан Франческо в Анконе. Пишет «Св. Себастьяна» для полиптиха, заказанного Альтобеллю Аверольди и предназначенного для церкви Санти Надзаро e Чельсо в Брешии.	1533	Тициан пишет в Болонье второй портрет императора Карла V и получает титул графа Палатинского
		1534— 1535	Тициан выполняет ряд работ для Франческо Мария делла Ровере
		1536	Начинает писать парные портреты герцога Урбинского и его жены Элеоноры Гонзага. Начинает цикл картин «12 цезарей» для правителя Мантуи Федерико Гонзага

1537	Продолжается работа над циклом «12 цезарей»		
1538—	Пишет ряд портретов		
1542			
1543	Тициан едет в Болонью по случаю встречи императора Карла V и папы Павла III. Пишет портрет Павла III по его заказу	1555	Венецианское правительство лишает Тициана «Сенсерии» Фондако деи Тедески, которая передается Якопо Тинторетто
1545	Пишет портреты Даниэле Барбаро и Пьетро Аретино. Последний посылает свой портрет флорентийскому герцогу Козимо I Медичи. Художник работает также в Пезаро и Урбино. В октябре Тициан прибывает из Урбино в Рим, где его принимают Пьетро Бембо, кардинал Алессандро Фарнезе и другие. В сопровождении художника Себастьяно дель Пьомбо он осматривает художественные памятники Рима. Микеланджело вместе с Вазари посещают Тициана в его мастерской. Тициан пишет портрет Павла III с внуками, портреты членов семьи Фарнезе, «Данаю»	1556	Умирает друг Тициана Пьетро Аретино
1546	19 марта Тициан получает диплом почетного гражданина Рима. Возвращается в Венецию через Флоренцию, где предлагает свои услуги герцогу Козимо I Медичи и получает отказ. Пишет портрет дожа Франческо Донато	1559	Умирает брат Тициана Франческо Вечелли. Тициан посылает Филиппу II «Положение во гроб», «Диану и Актеона», «Диану и Каллисто», заканчивает картины «Похищение Европы» и «Актеон, раздираемый псами»
1547	После смерти художника Себастьяно дель Пьомбо Тициан просит предоставить ему должность, которую занимал дель Пьомбо при папском дворе, и получает отказ. Принимает приглашение Карла V посетить Аугсбург	1560—	Тициан посылает ряд картин Филиппу II
1548	В январе Тициан вместе с сыном Орацио, племянником Чезаре и Ламбертом Сустрисом отправляется в Аугсбург, где остается до осени. В Аугсбурге пишет портреты Карла V и представителей немецкой знати. В конце октября через Инсбрук возвращается в Венецию	1561	
1550	Совершает второе путешествие в Аугсбург. Пишет портрет Филиппа II	1562	Посылает Филиппу II «Похищение Европы», а затем «Тайную вечерю»
1551	В августе возвращается из Аугсбурга в Венецию	1565	Тициан едет в Пьеве ди Кадоре, где по его рисункам пишутся фрески
1552	Тициан посылает несколько картин испанскому королю Филиппу II	1566	Получает монополию от Совета десяти на воспроизведение его картин Корнелиусом Кортон и Николо Больдрини. Тициана посещает Джорджо Вазари, который собирает материал для его биографии. Тициан вместе с Палладио и Тинторетто избран членом флорентийской Академии рисунка
1553	Пишет несколько «поззий» для Филиппа II и портрет дожа Маркантонио Тревизана	1568	Заканчивает три плафона для Палаццо Пубблико в Брешии. Художник пишет письмо императору Максимилиану II, предлагая ему ряд мифологических композиций
1554	Посылает «Венеру и Адониса» Филиппу II по случаю бракосочетания последнего с королевой Марией Тюдор и обещает закончить ряд других «поззий». Пишет портрет дожа Франческо Веньера	1570	Умирает друг Тициана архитектор Якопо Сансовино
		1573	Окончена написанная для Филиппа II картина «Битва при Лепанто»
		1574	Посылает секретарю Филиппа II список картин, за которые испанский король еще не уплатил художнику
		1575	Снова просит Филиппа II уплатить за посланные ему картины
		1576	27 февраля написано последнее письмо Тициана, снова адресованное Филиппу II, в котором художник еще раз просит уплатить ему за картины. 27 августа 1576 года Тициан умирает, 28 августа он торжественно похоронен в венецианской церкви Санта Мария Глорियोза деи Фрари

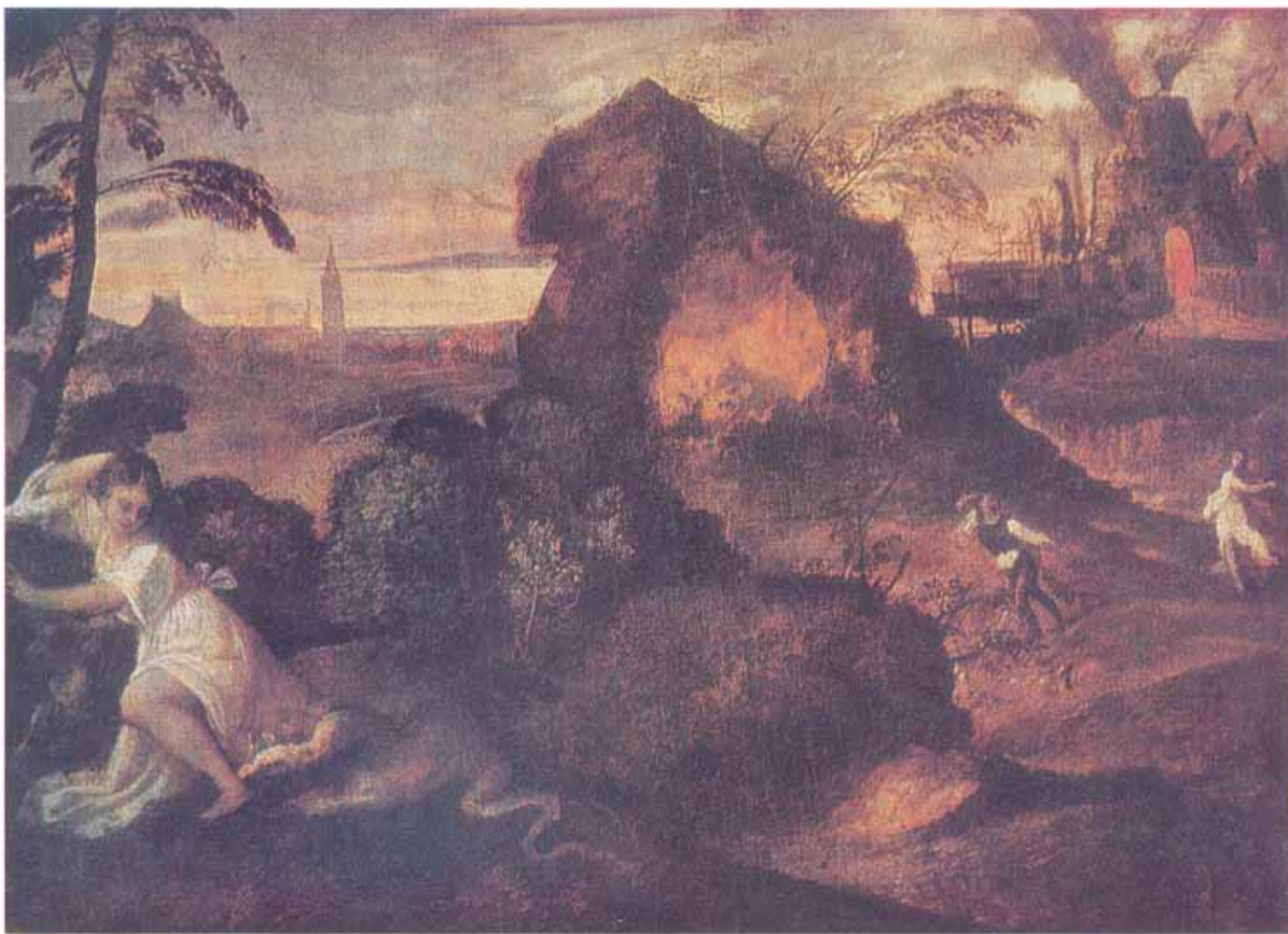
РЕПРОДУКЦИИ



1. Бегство в Египет. До 1510
Холст, масло. 206Х336
Ленинград, Государственный Эрмитаж

2. Бегство в Египет. Фрагмент





3. Смерть Эвридики. До 1510
Дерево, масло. 39×53
Бергамо, Академия Каррара



4. Якопо Пезаро и папа Александр VI
перед св. Петром. До 1510
Дерево, масло. 145×183
Антверпен, Королевский музей



Портрет молодого человека
(так называемый «Ариосто»), До 1510
Холст, масло. 81,2×66,3
Лондон, Национальная галерея

6. Портрет молодого человека. Фрагмент





7. Женский портрет (так называемая «Скьявона»)
Около 1511
Холст, масло. 118×97
Лондон, Национальная галерея



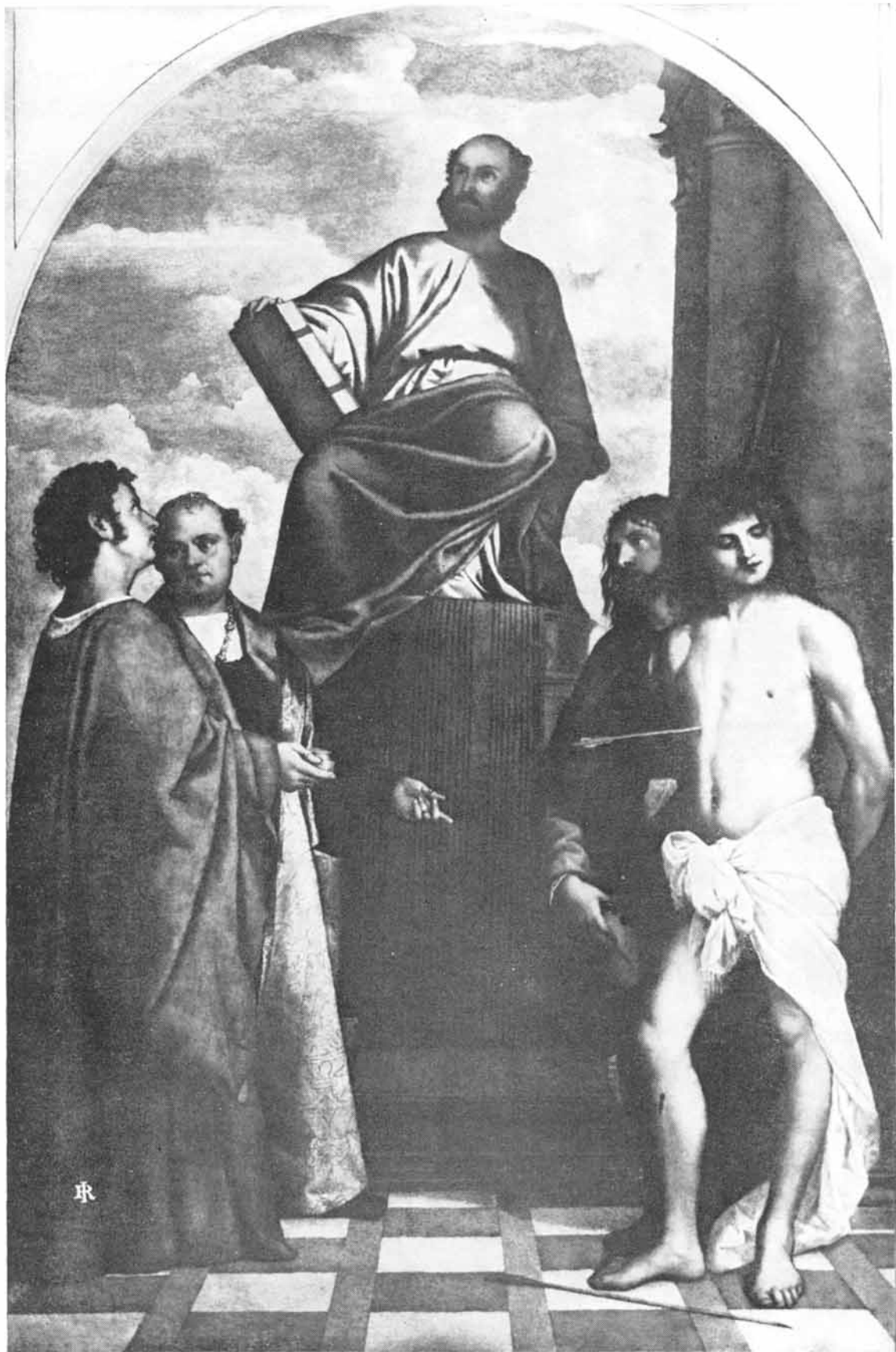
8. Цыганская мадонна. Около 1511—1512
Дерево, масло. 65×83,5
Вена, Музей истории искусств



9. Чудо с новорожденным. 1511
Фреска. 320×315
Падуя, Скуола дель Санто



10. Явление Христа Марии Магдалине. Около 1511—1512
Холст, масло. 109×91
Лондон, Национальная галерея



11. Св. Марк на троне со святыми Козьмой, Дамьяном, Рохом и Себастьяном. Около 1511—1512
Дерево, масло. 230×119
Венеция, сакристия церковь Санта Мария делла Салюте



12. Портрет молодого человека. Около 1515
Холст, масло. 100X84
Лондон, Национальная галерея



13. Концерт. Около 1510—1512
Холст, масло. 109×123
Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея

14. Концерт. Фрагмент





15. Три возраста. Около 1512—1513
Холст, масло. 90×150,7
Эдинбург, Национальная галерея Шотландии
(собственность герцога Сазерленда)



16. Три возраста. Фрагмент

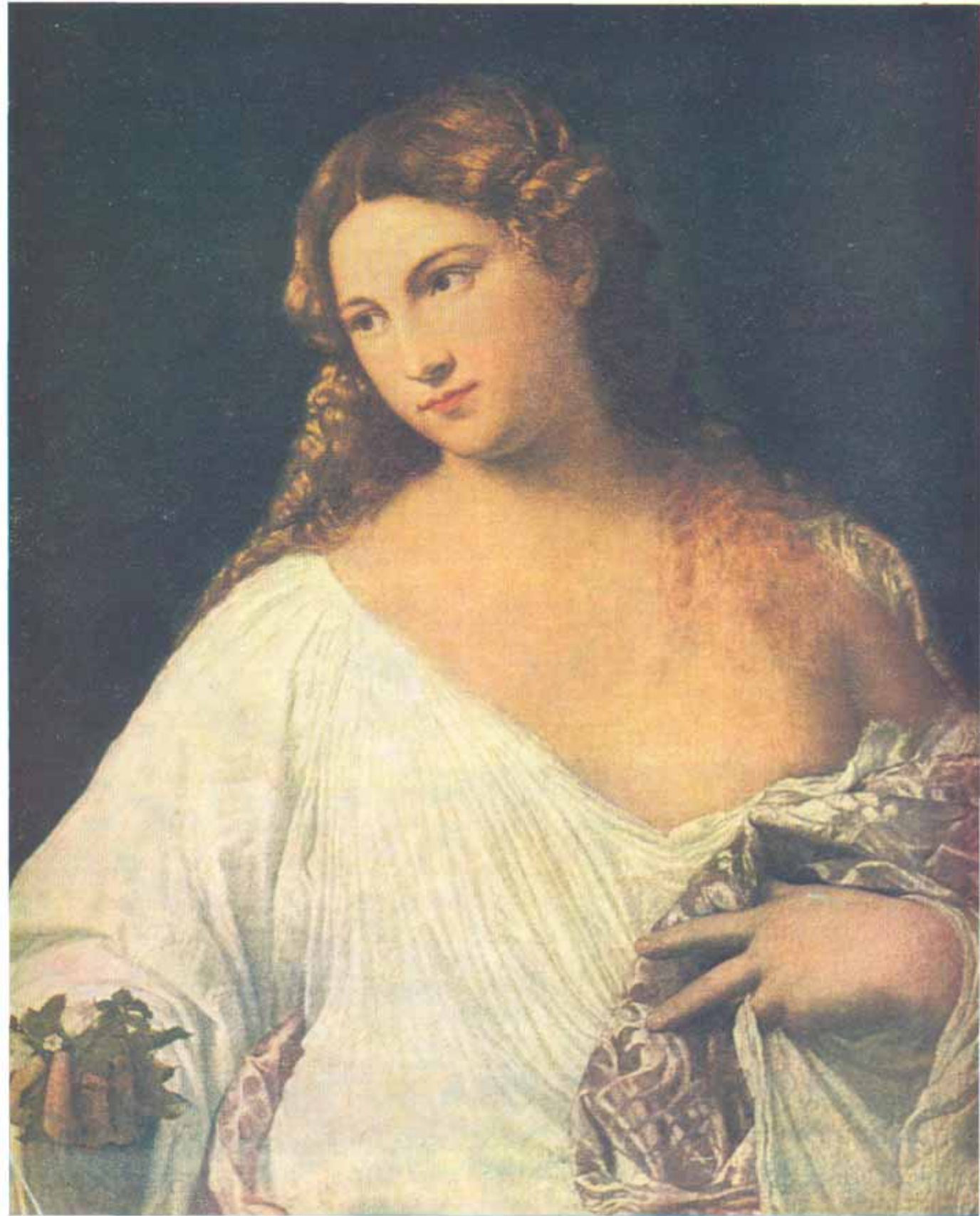


17. Земная и Небесная любовь. Около 1514—1515
Холст, масло. 118×279
Рим, галерея Боргезе





18. Этюд к портрету молодой дамы. Начало 1510-х
Бумага, итальянский карандаш, мел. 41,9×26,5
Флоренция, Уффици, отдел рисунков



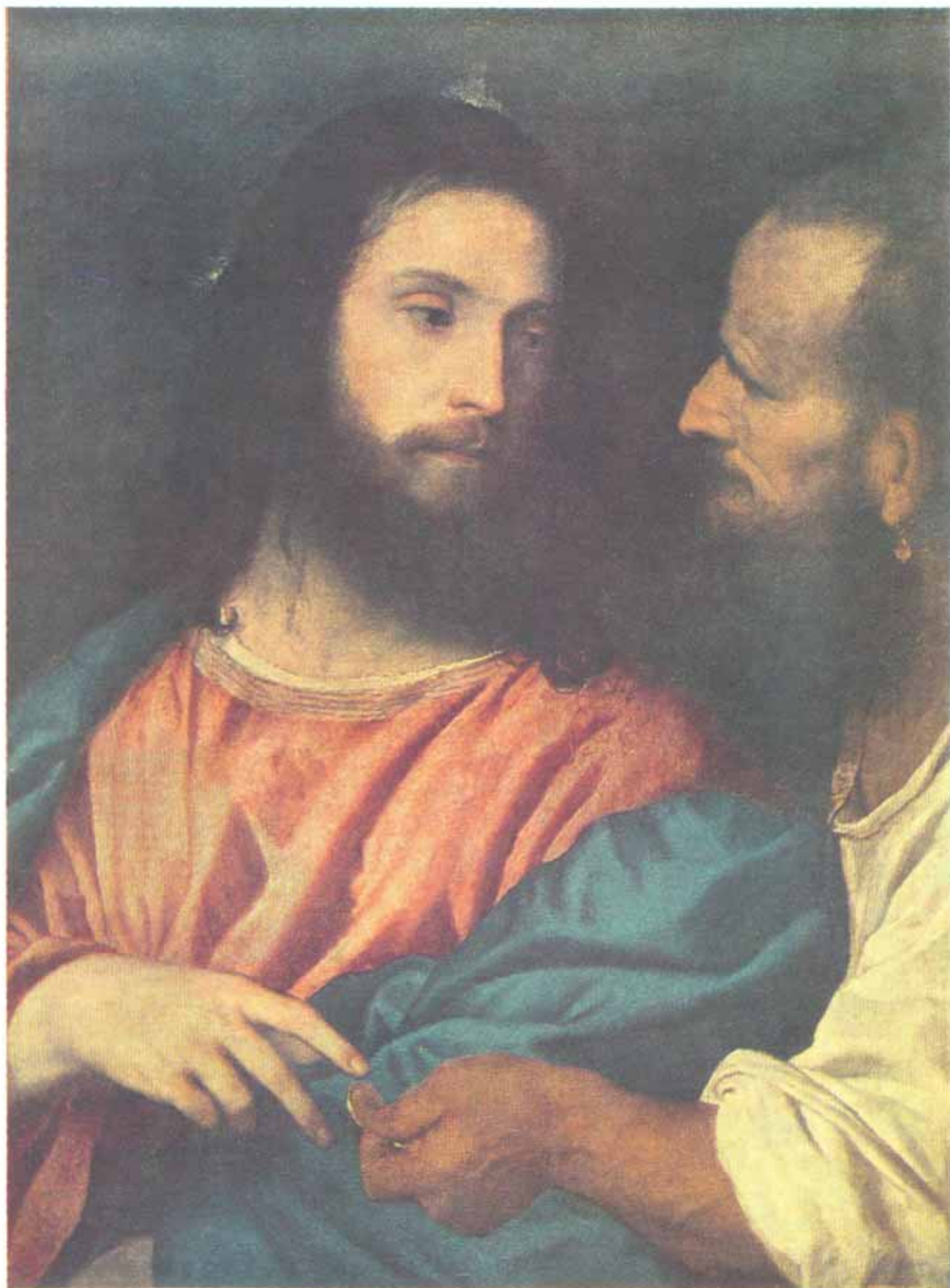
19. Флора. Около 1514—1517
Холст, масло. 79×67
Флоренция, галерея Уффици



20. Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем,
святыми Павлом, Магдалиной и Иеронимом
Вторая половина 1510-х
Дерево, масло. 138×191
Дрезден, Картинная галерея старых мастеров



21. Мадонна с вишнями. Около 1515—1516
Переведена с холста на дерево, масло. 81×99,5
Вена, Музей истории искусств



22. Динарий кесаря. Около 1516
Дерево, масло. 75X56
Дрезден, Картинная галерея старых мастеров

23. Динарий кесаря. Фрагмент





24. Ассунта (Вознесение Марии). 1516—1518
Дерево, масло. 690Х360
Венеция, церковь Санта Мария Глорियोза деи Фрари

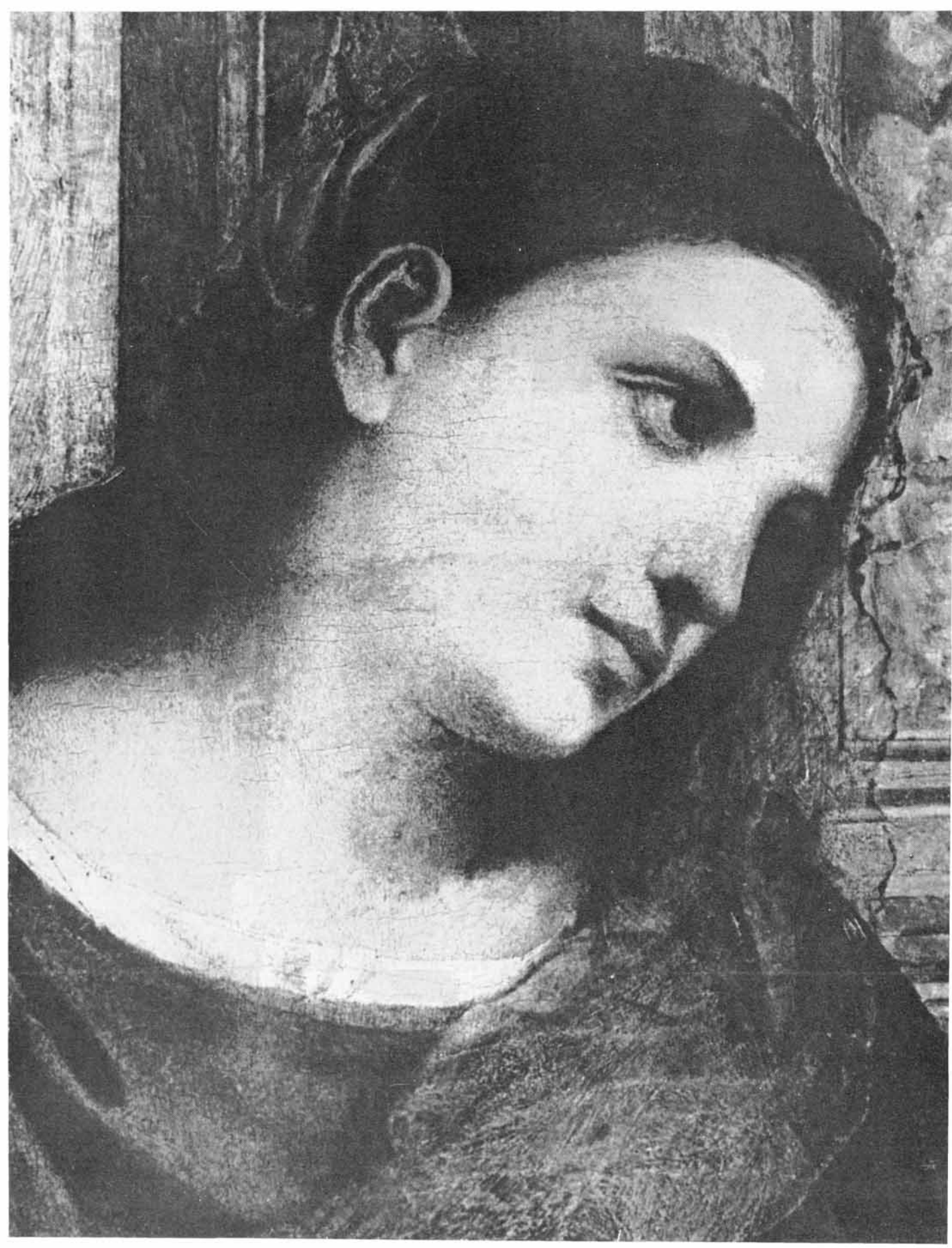


25. Ассунта. Фрагмент



26. Благовещение. Около 1519—1520
Дерево, масло. 199×176
Тревизо, собор

27. Благовещение. Фрагмент





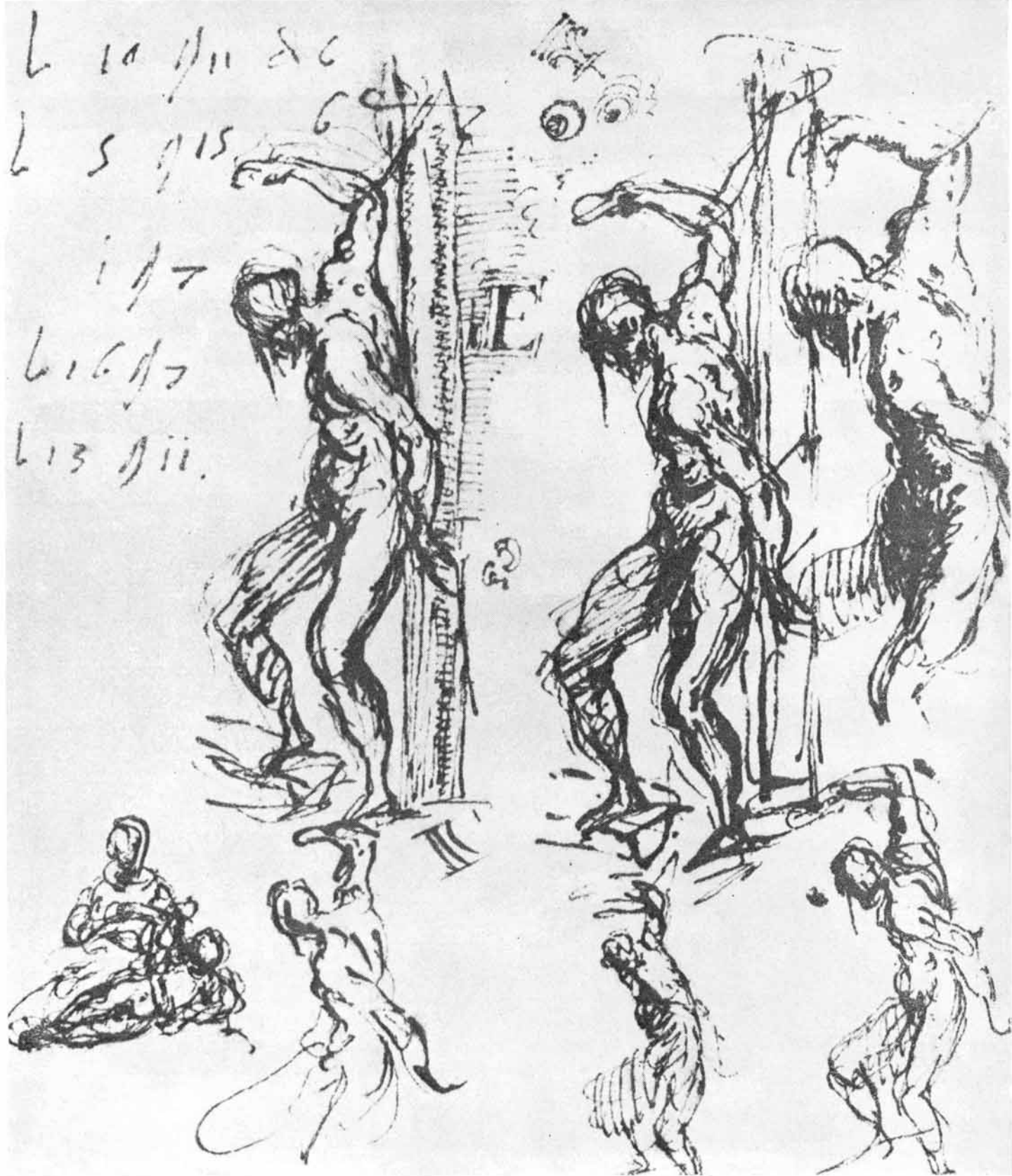
28. Праздник Венеры (Вакханалия младенцев)
Около 1518—1519
Холст, масло. 172×175
Мадрид, Прадо



29. Вакханалия (Праздник на Андросе). Около 1520
Холст, масло. 175×193
Мадрид, Прадо



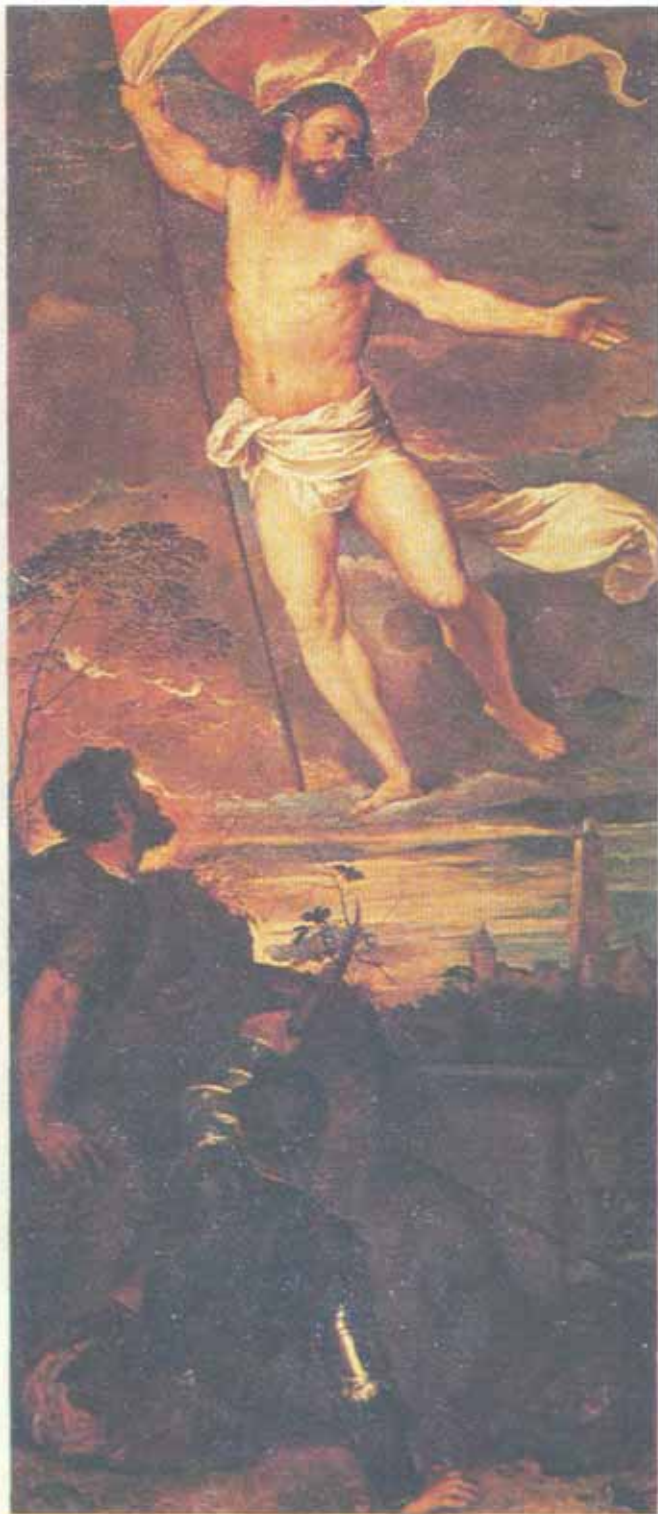
30. Вакх и Ариадна, 1522—1523
Холст, масло. 175×190
Лондон, Национальная галерея



31. Наброски фигуры св. Себастьяна и мадонны
с младенцем. Около 1520
Бумага, перо, бистр. 16,2×13,6
Берлин — Далем, Государственные музеи



32. Этуд фигуры св. Себастьяна. Около 1520
Бумага, перо. 18,3×11,4
Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт

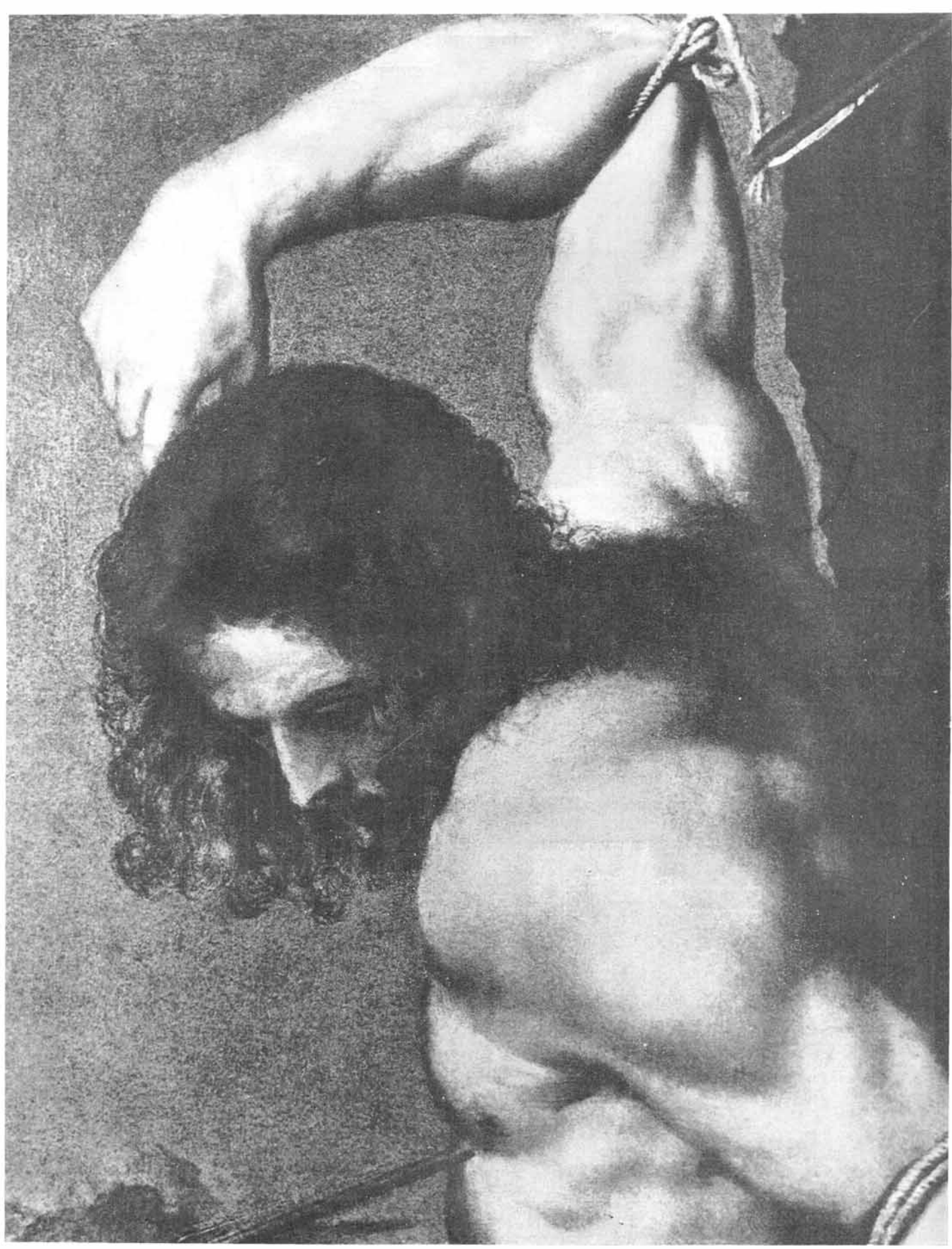


33. Вознесение Христа. Подлинник. Около 1519 - 1522
Дерево, масло. 278X252
Брешия, церковь Санти Надзаро e Чельсо



34. Архангел Гавриил. Створка подлѣтѣхъ
«Вознесение Христа»

35. Св. Себастьян. Створка подлѣтѣхъ
«Вознесение Христа»

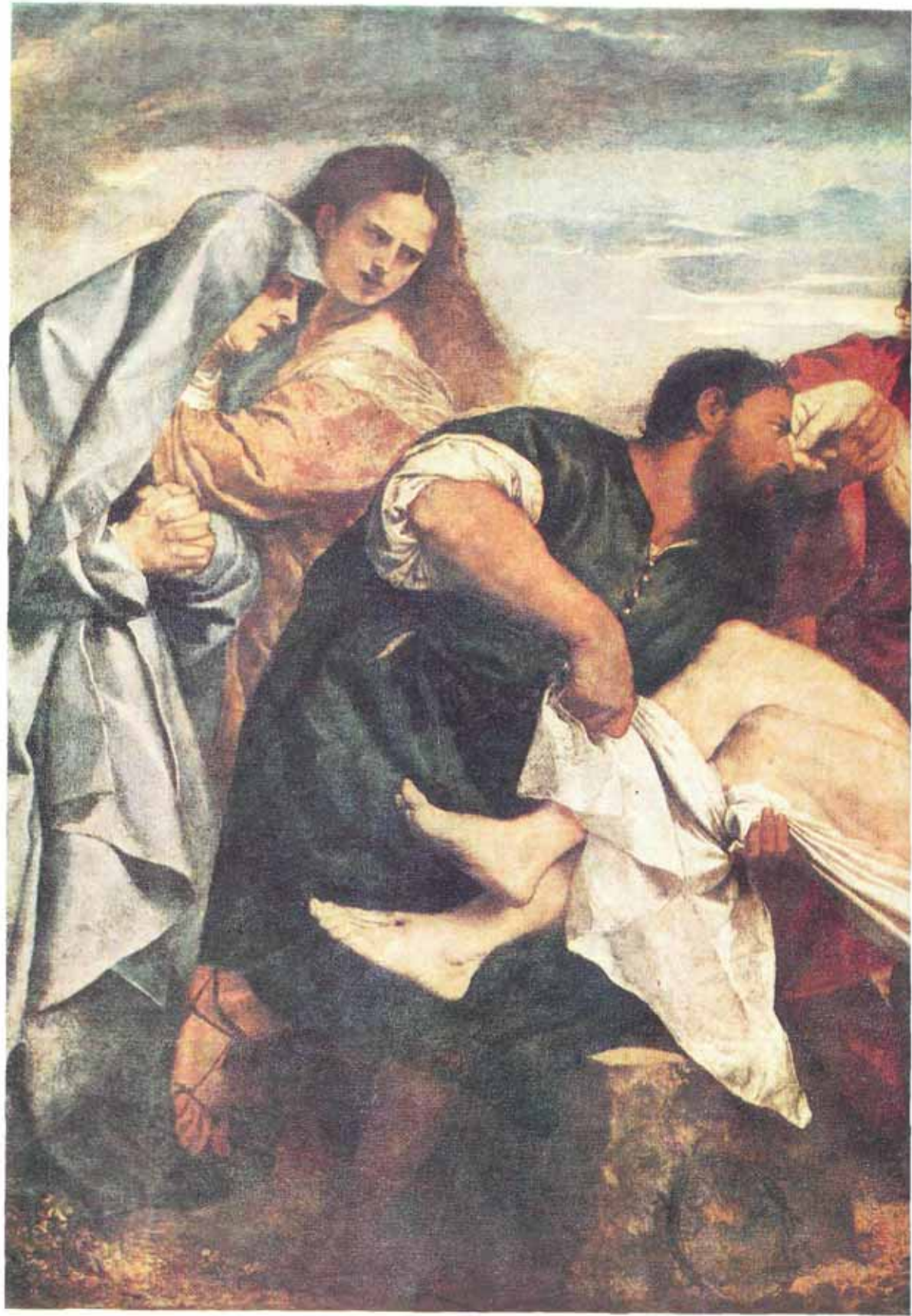




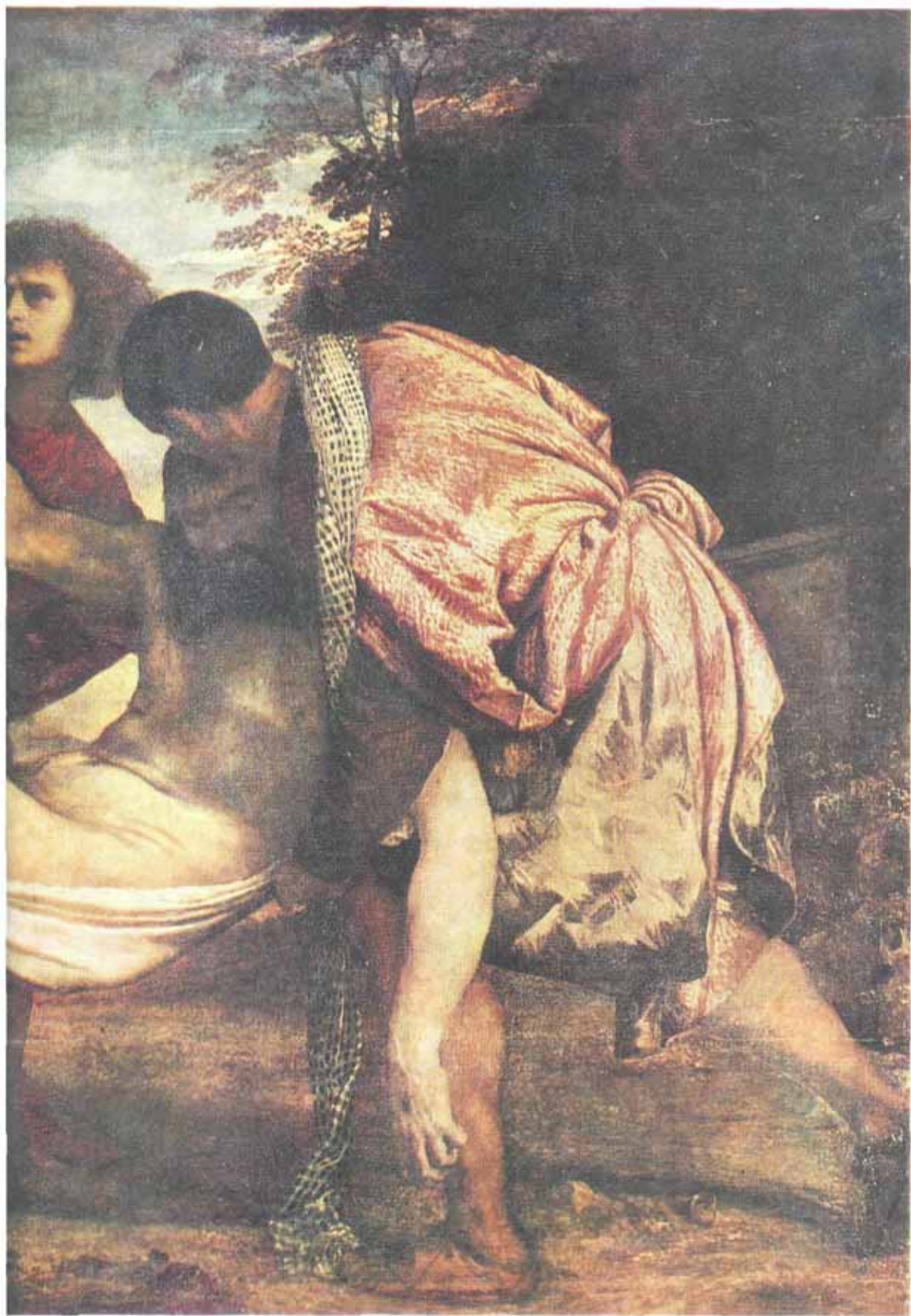
36. Мадонна Пезаро, 1519—1526
Холст, масло. 478×268
Венеция, церковь Санта Мариа Глорियोа деи Фрари

37. Мадонна Пезаро. Фрагмент





38. Положение во гроб. Около 1525—1526
Холст, масло. 148×205
Париж, Лувр





39. Юноша с перчаткой. Начало 1520-х
Холст, масло. 100×89
Париж, Лувр

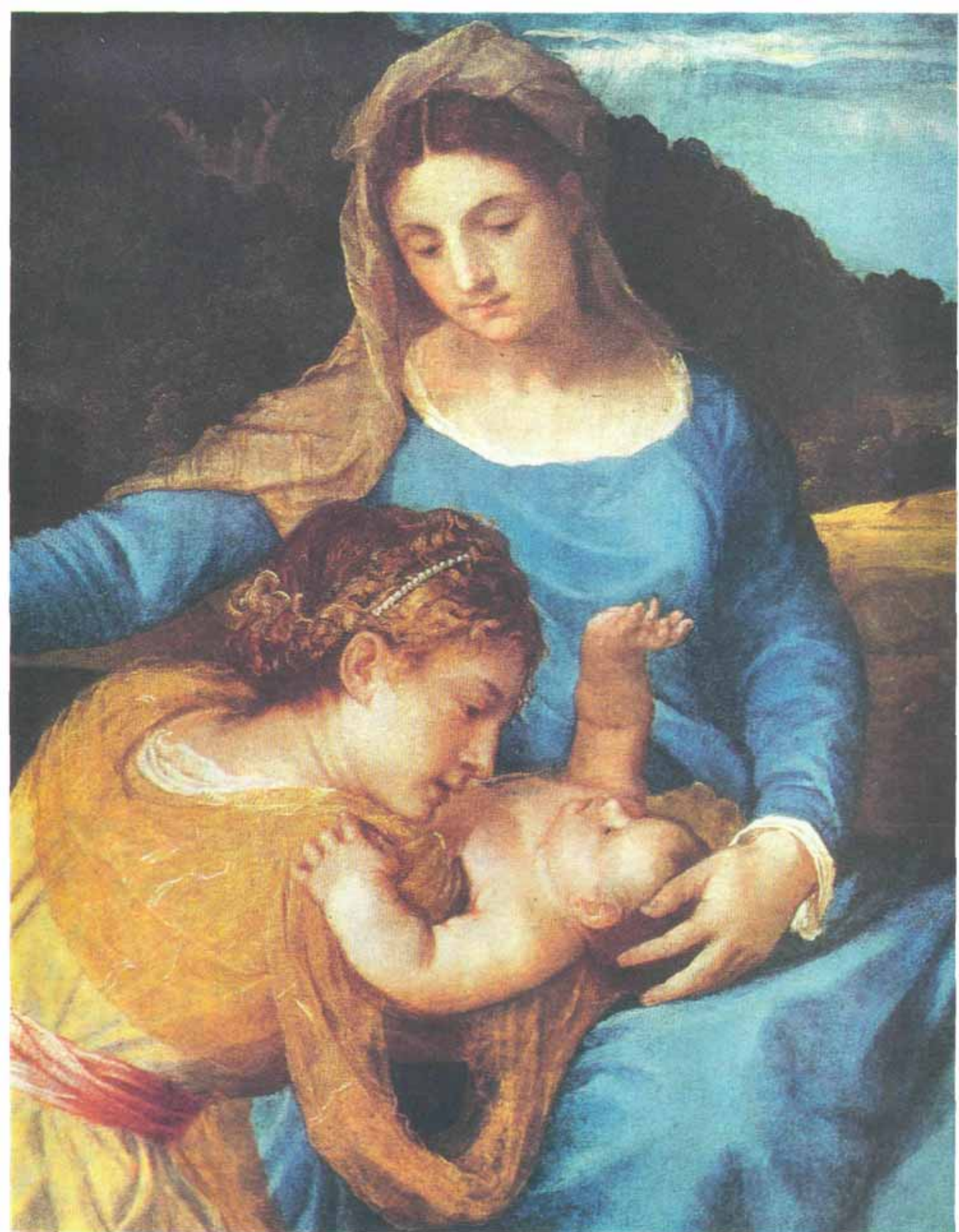


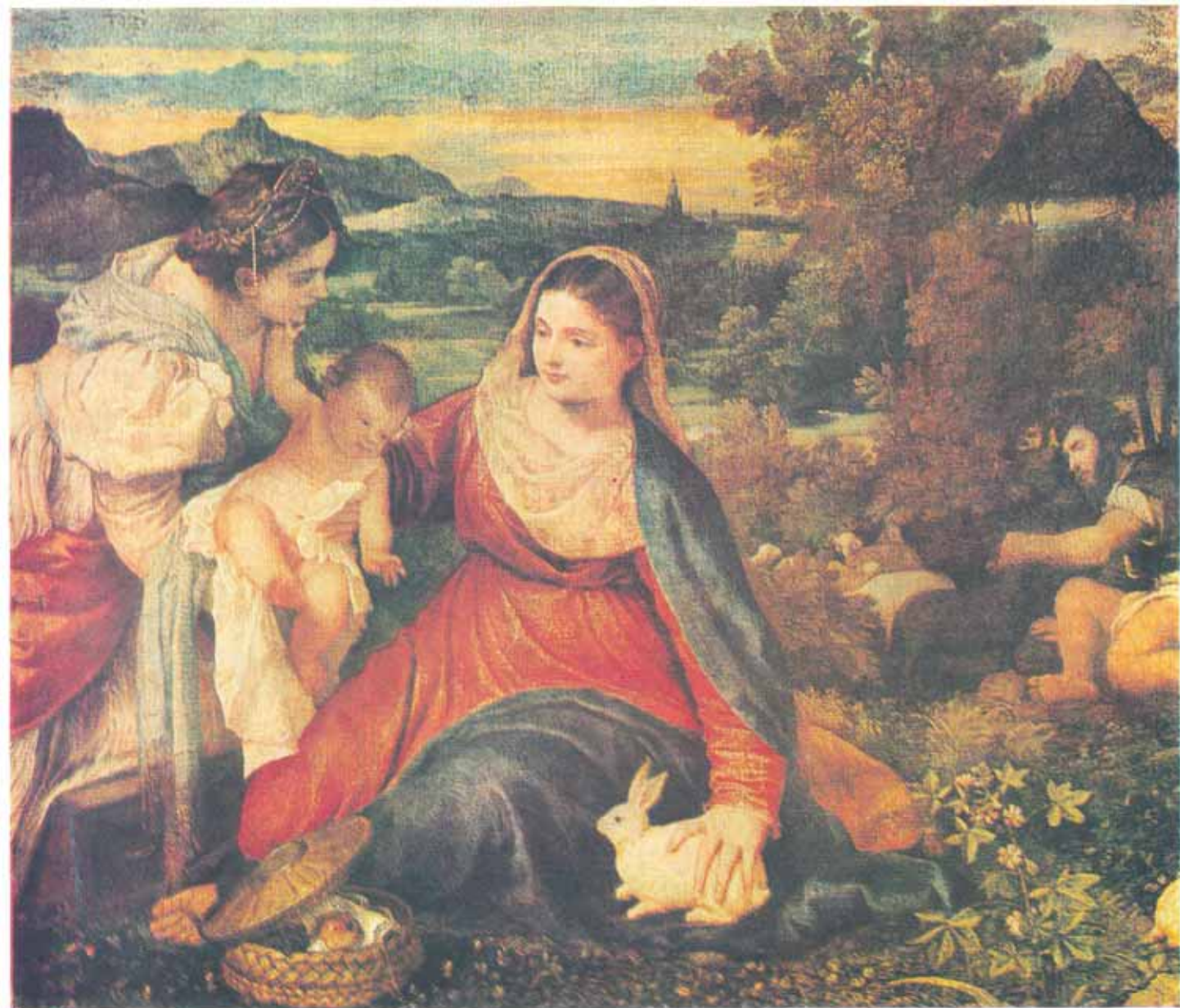
40. Портрет Винченцо Мости. Около 1525—1526
Переведен с дерева на холст, масло, 84×66
Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея



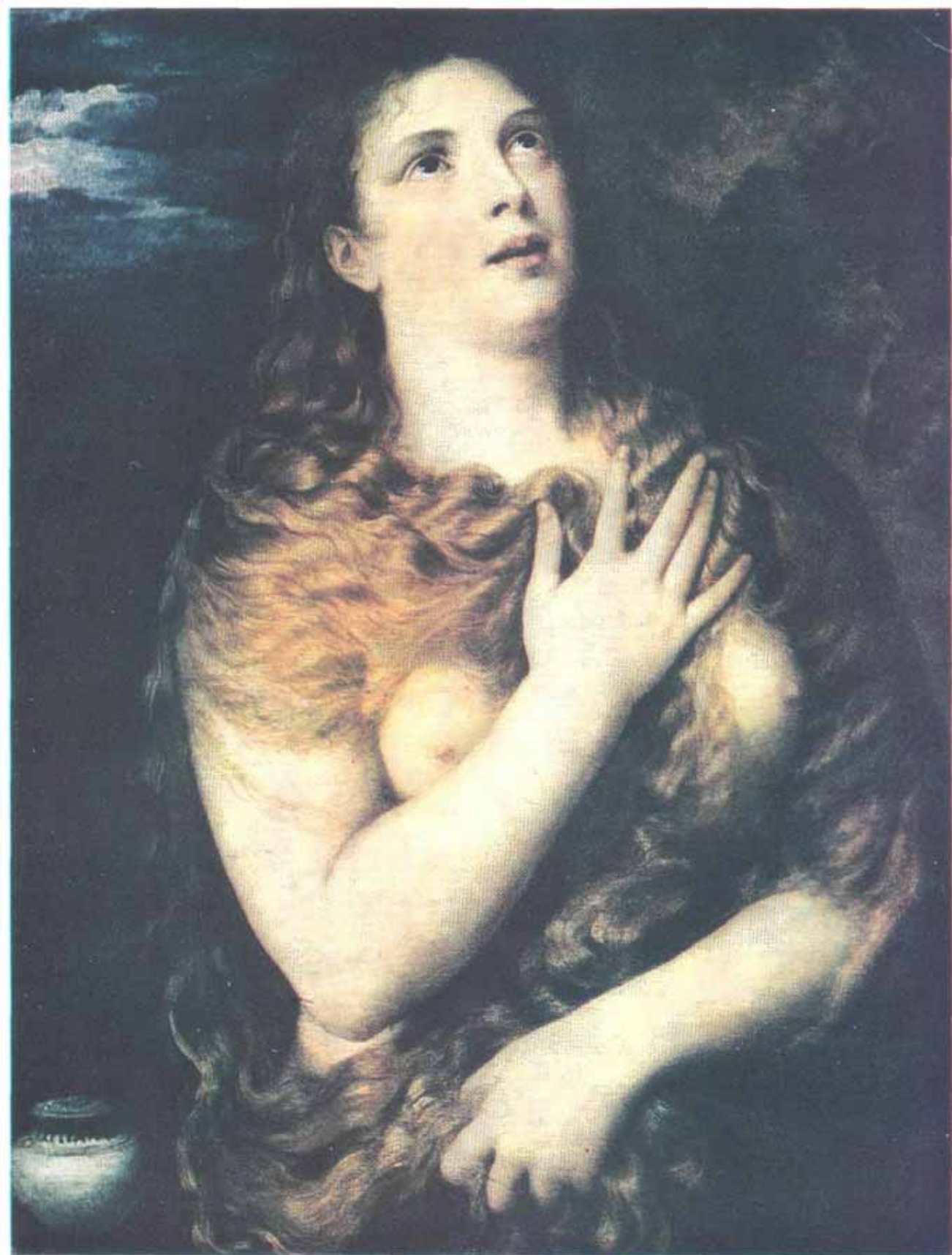
41. Мадонна с младенцем, св. Екатериной и маленьким
Иоанном Крестителем. Около 1530
Холст, масло, 101×142
Лондон. Национальная галерея

42. Мадонна с младенцем, св. Екатериной и маленьким
Иоанном Крестителем. Фрагмент





43. Мадонна с младенцем и св. Екатериной
(Мадонна с кроликом). 1530
Холст, масло. 74×84
Париж, Лувр



44. Кающаяся Мария Магдалина. Начало 1530-х
Дерево, масло. 84×69
Флоренция, palazzo Питти, Палатинская галерея



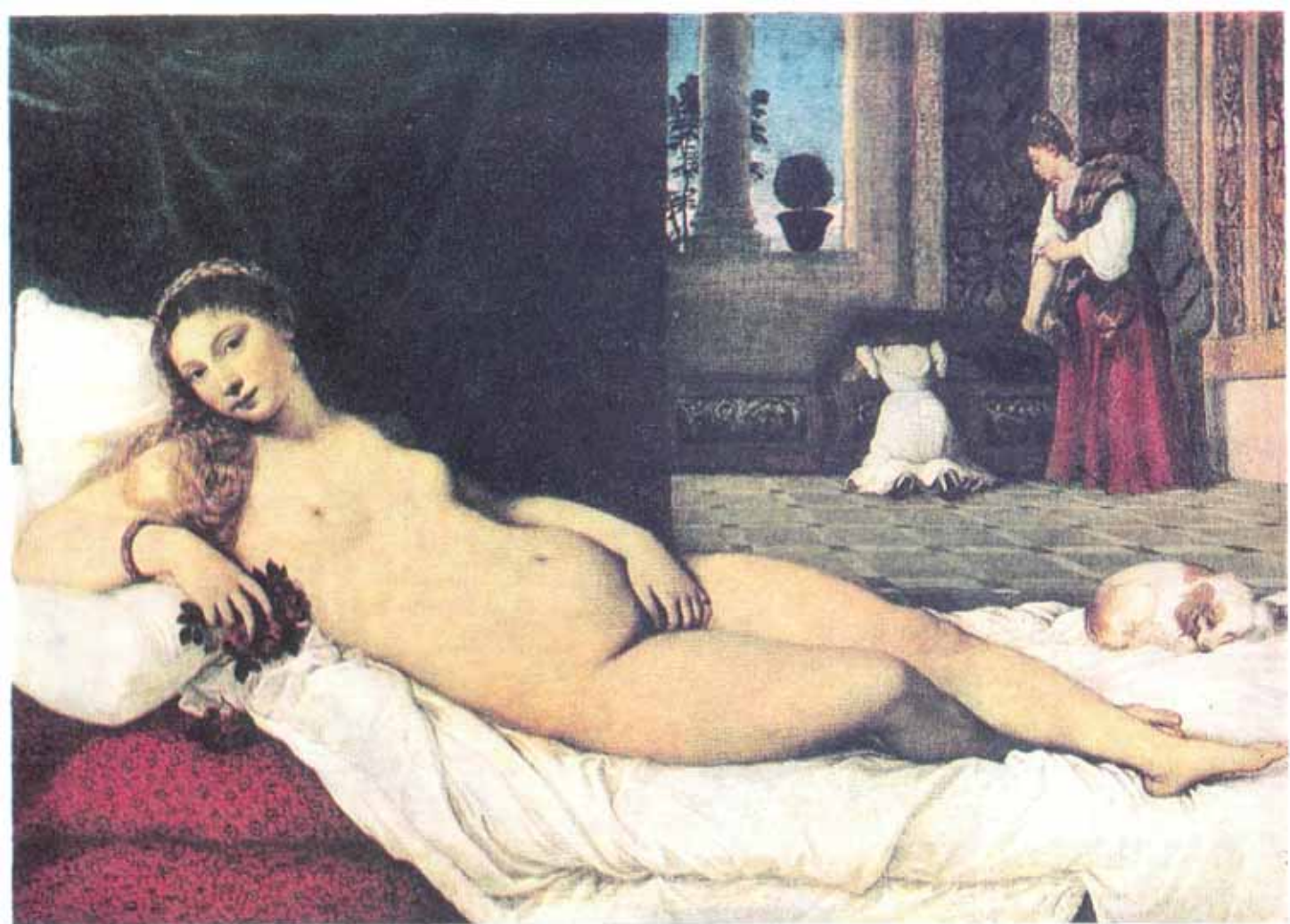
45. Портрет кардинала Иннокенто Медичи. 1533
Холст, масло. 138Х106
Флоренция, palazzo Питти, Палатинская галерея



46. Портрет дожа Андреа Гritti. Около 1535—1538
Холст, масло, 133×103
Вашингтон, Национальная галерея (коллекция Кресс)



47. Женский портрет (так называемая «Bella»). 1536
Холст, масло. 75Х69
Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея



48. Венера Урбинская. Около 1538.
Холст, масло. 119×165
Флоренция, галерея Уффици







51. Портрет урбинского герцога Франческо Мария
делла Ровере. 1536—1538
Холст, масло. 114×100
Флоренция, галерея Уффици



52. Портрет урбинской герцогини Элеоноры Гонзага
1536—1538
Холст, масло. 111×102
Флоренция, галерея Уффици



53. Портрет урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере. Фрагмент

54. Портрет урбинской герцогини Элеоноры Гонзага. Фрагмент

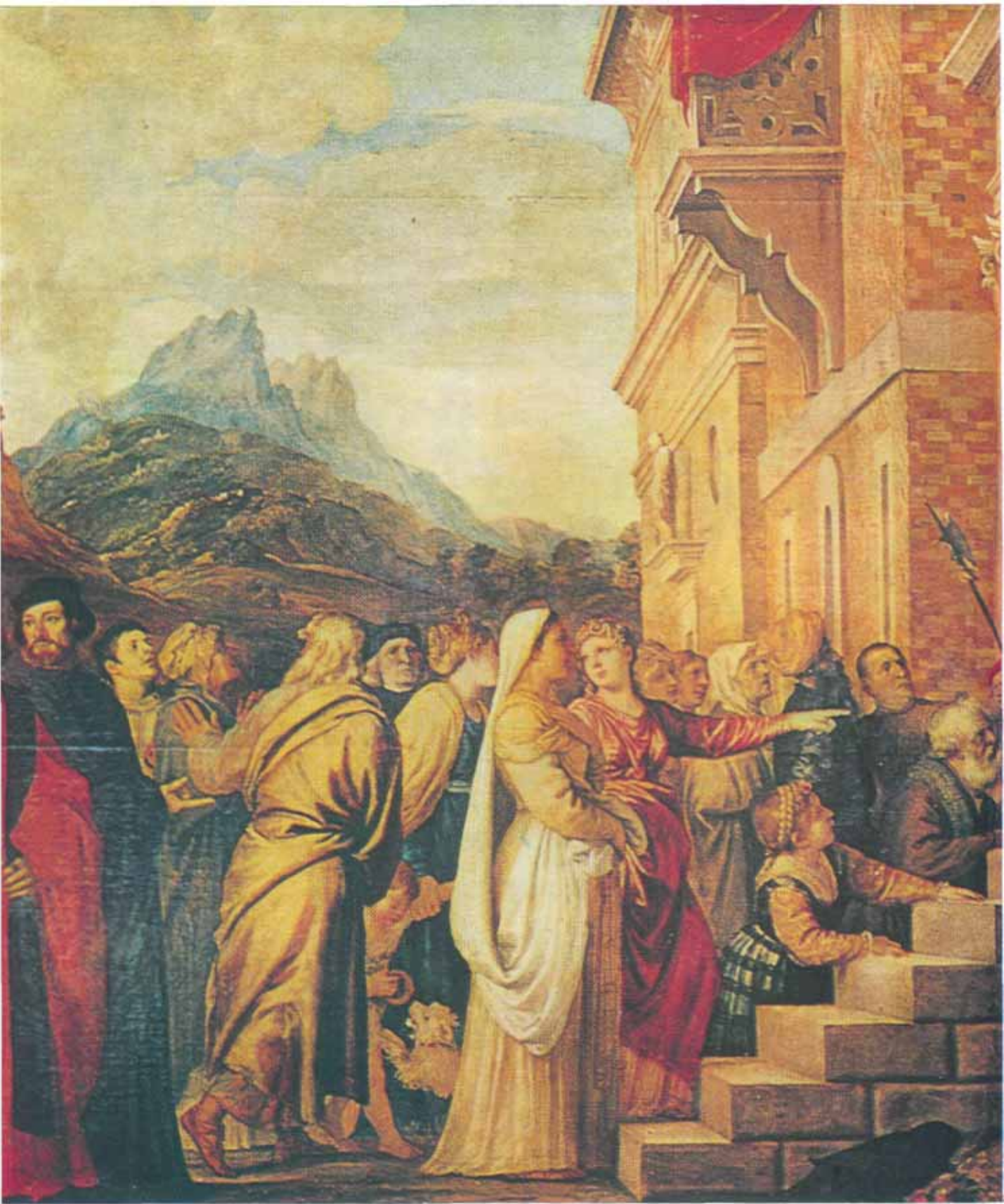




55. Введение во храм. 1534—1538
Холст, масло, 375×775
Венеция, галерея Академии

56. Введение во храм. Фрагмент

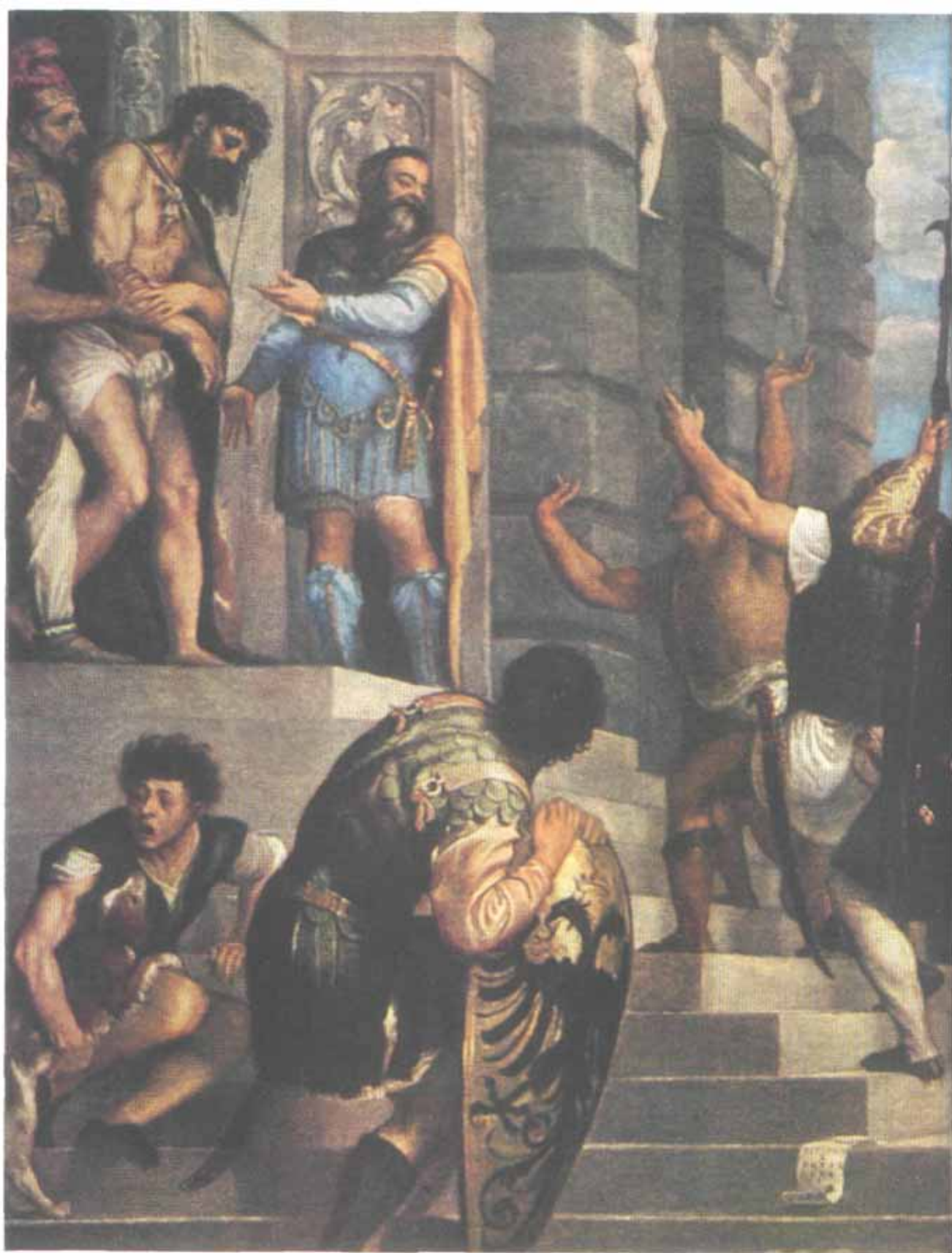




57. Введение во храм. Фрагмент



58. Жертвоприношение Авраама. 1543—1544
Холст, масло. 328×282
Венеция, церковь Санта Мария дельла Салюте



59. «Се человек», 1543
Холст, масло. 242×361
Вена, Музей истории искусств









62. Портрет Рануччо Фарнезе. 1542
Холст, масло. 89,7×73,6
Вашингтон, Национальная галерея (собрание Кресе).



63. Портрет Рануччо Фарнезе. Фрагмент



64. Портрет папы Павла III. 1543
Холст, масло. 106×85
Неаполь, Национальные музеи Каподимонте

65. Портрет папы Павла III. Фрагмент





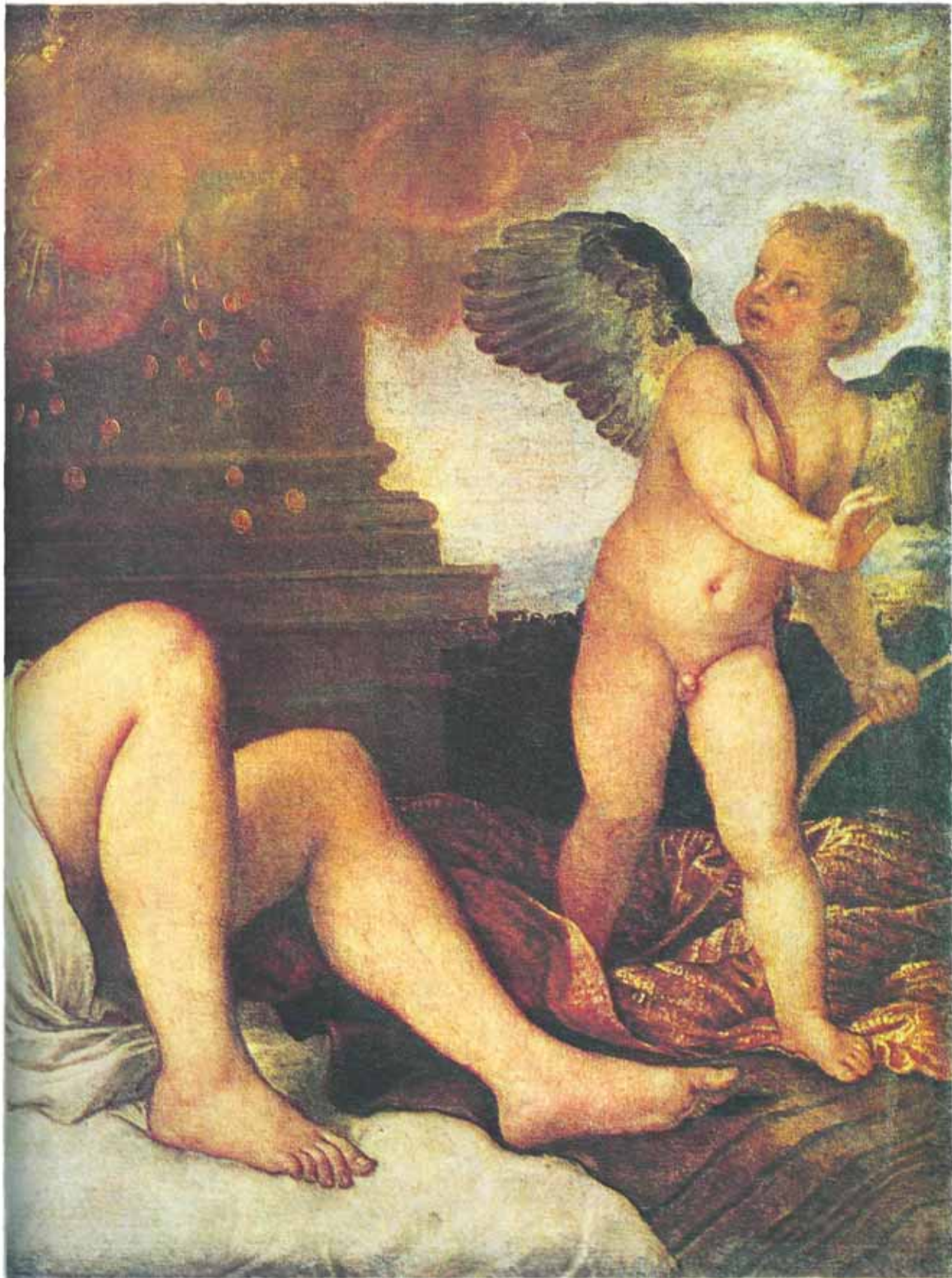
66. Портрет папы Павла III с его внуками Алессандро и Оттавиано. 1546
Холст, масло, 210×174
Неаполь, Национальные музеи Каподимонте



67. Обращение маркиза дель Васто к солдатам
1540—1541
Холст, масло. 223×165
Мадрид, Прадо



68. Дана́я. 1545—1546
Холст, масло. 120×172
Неаполь, Национальные музеи Каподимонте





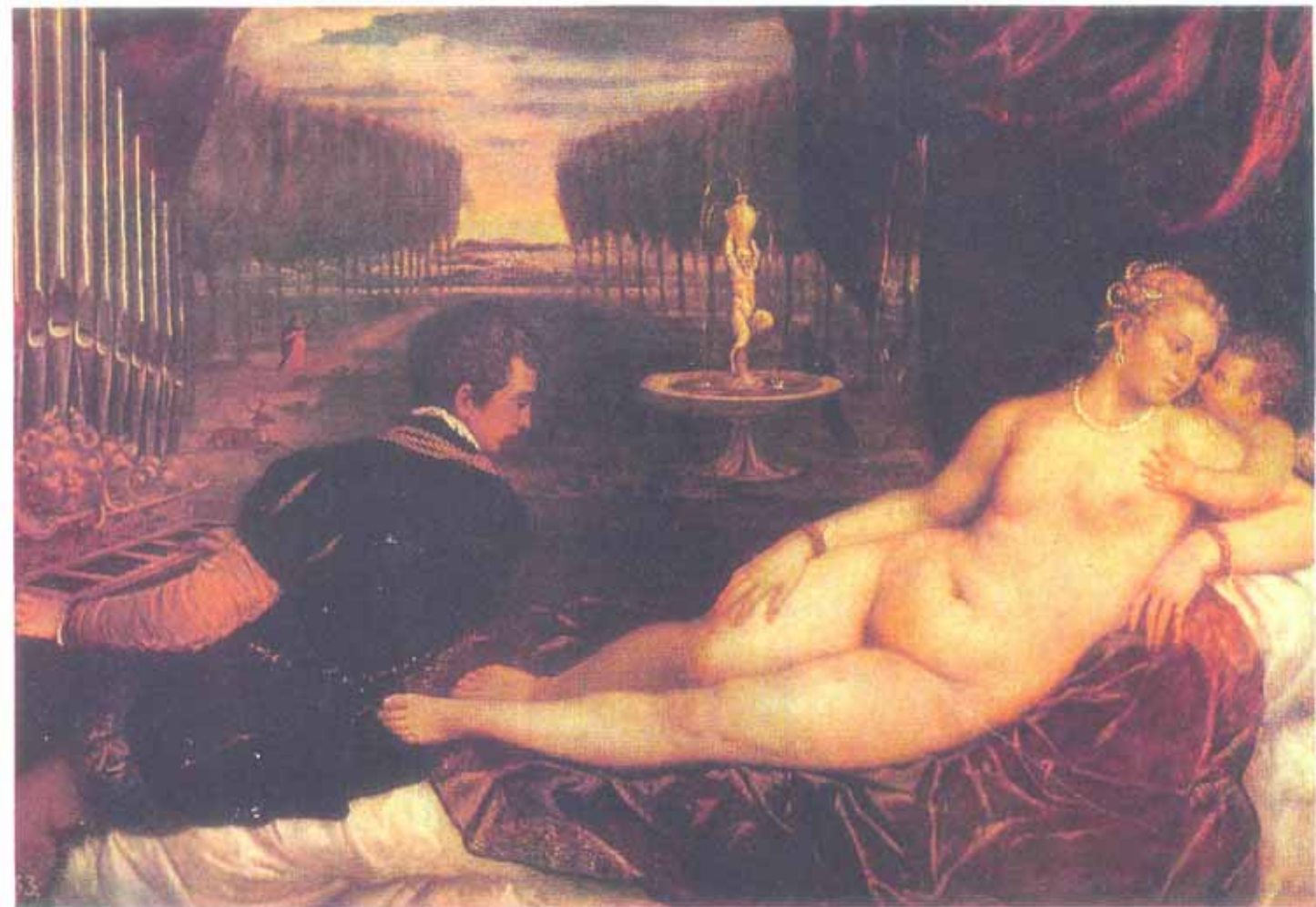
69. Портрет Ипполито Риминальди. Середина 1540-х
Ходет, масло. 111×93
Флоренция, palazzo Питти, Палатинская галерея

70. Портрет Ипполито Риминальди. Фрагмент





71. Портрет Пьетро Аретино. 1545.
Холст, масло, 108×76
Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея

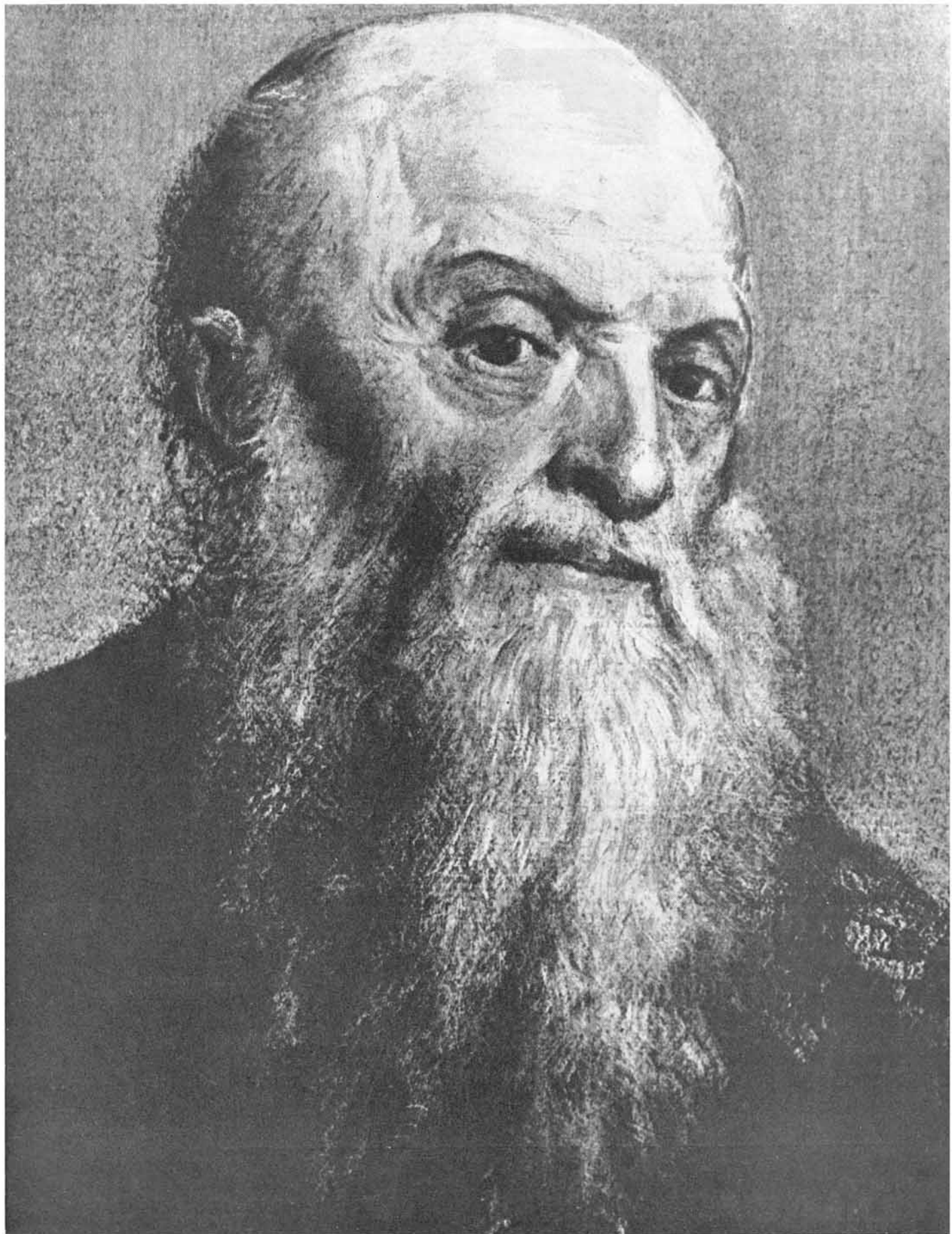


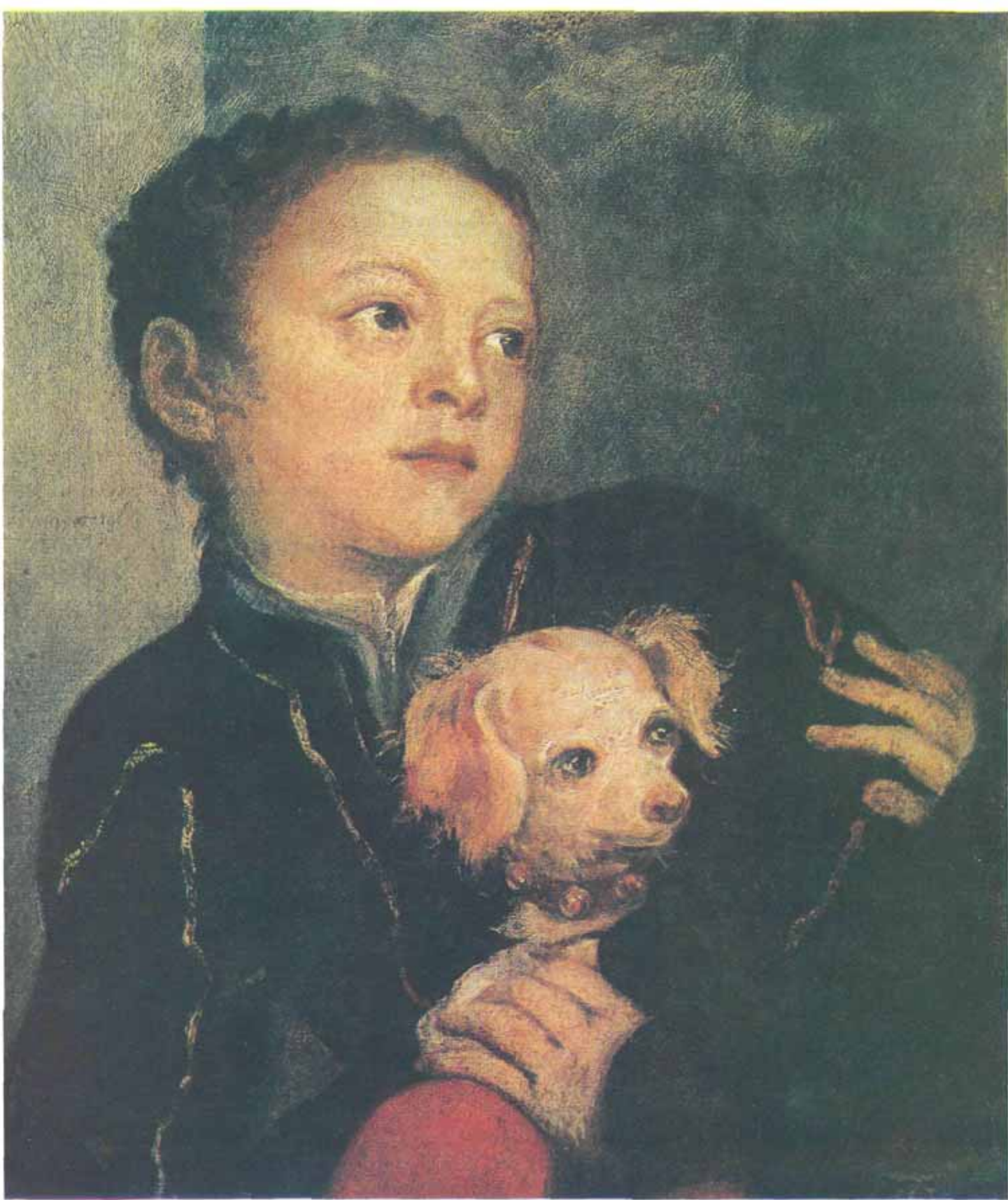
72. Венера с органистом и амуром. Ок. 1548
Холст, масло. 148х217
Мадрид, Прадо

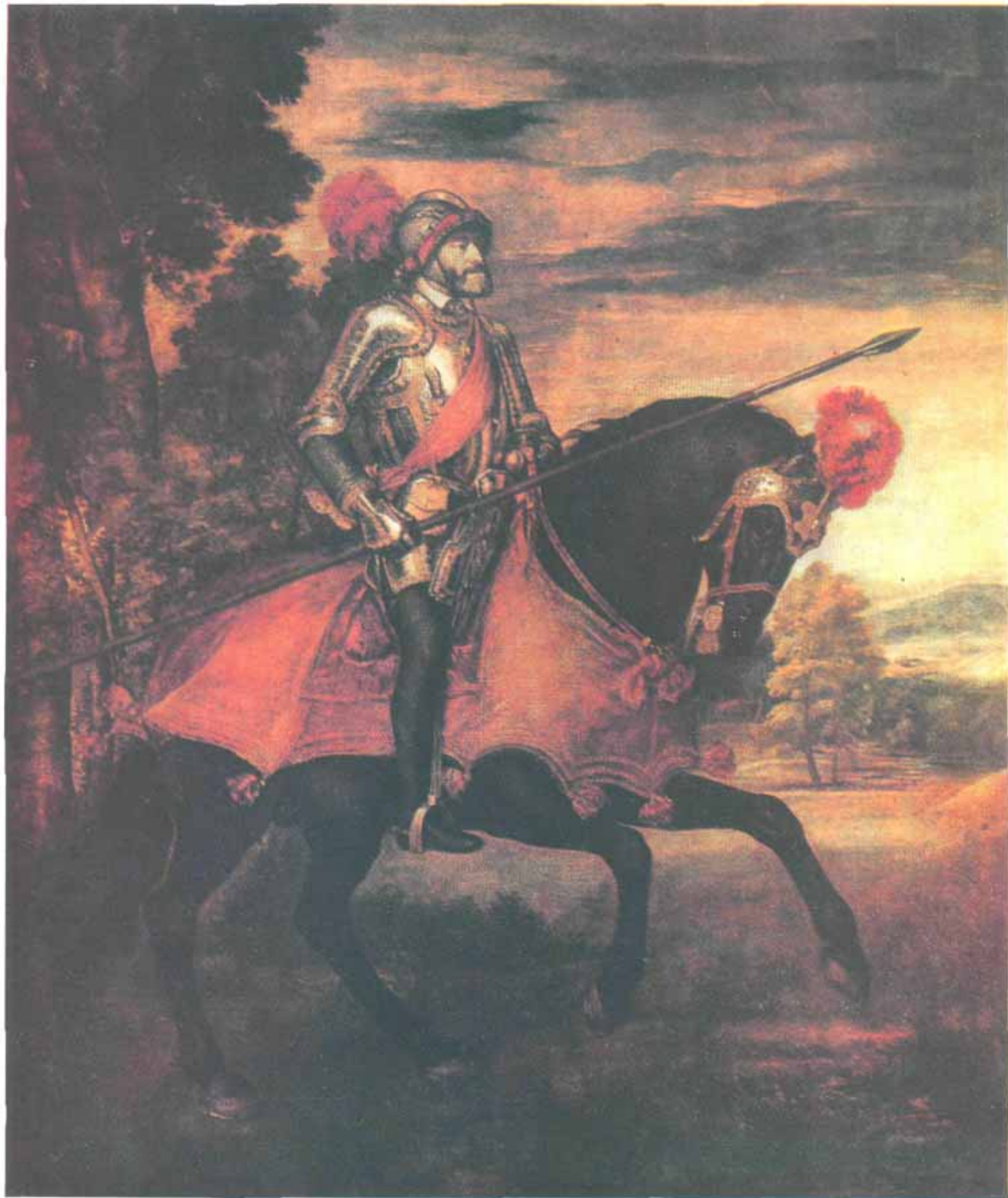


73. Групповой портрет семьи Вендрамин. До 1547
Холст, масло. 206Х301
Лондон, Национальная галерея









76. Конный портрет императора Карла V
(Карл V под Мюльбергом). 1548
Холст, масло. 332×279
Мадрид, Прадо



77. Конный портрет императора Карла V. Фрагмент



78. Портрет императора Карла V. 1548
Холст, масло, 205×122
Мюнхен, Старая Пинакотека



79. Портрет Джованни Франческо Аквавива,
герцога Атри. Около 1552
Холст, масло. 223×151
Кассель, Картинная галерея



80. Венера и Адонис. 1553—1554
Холст, масло. 186×207
Мадрид, Прадо

81. Венера и Адонис. Фрагмент





82. Девушка с фруктами. Около 1555
Холст, масло, 182×102
Берлин — Дале, Государственные музеи



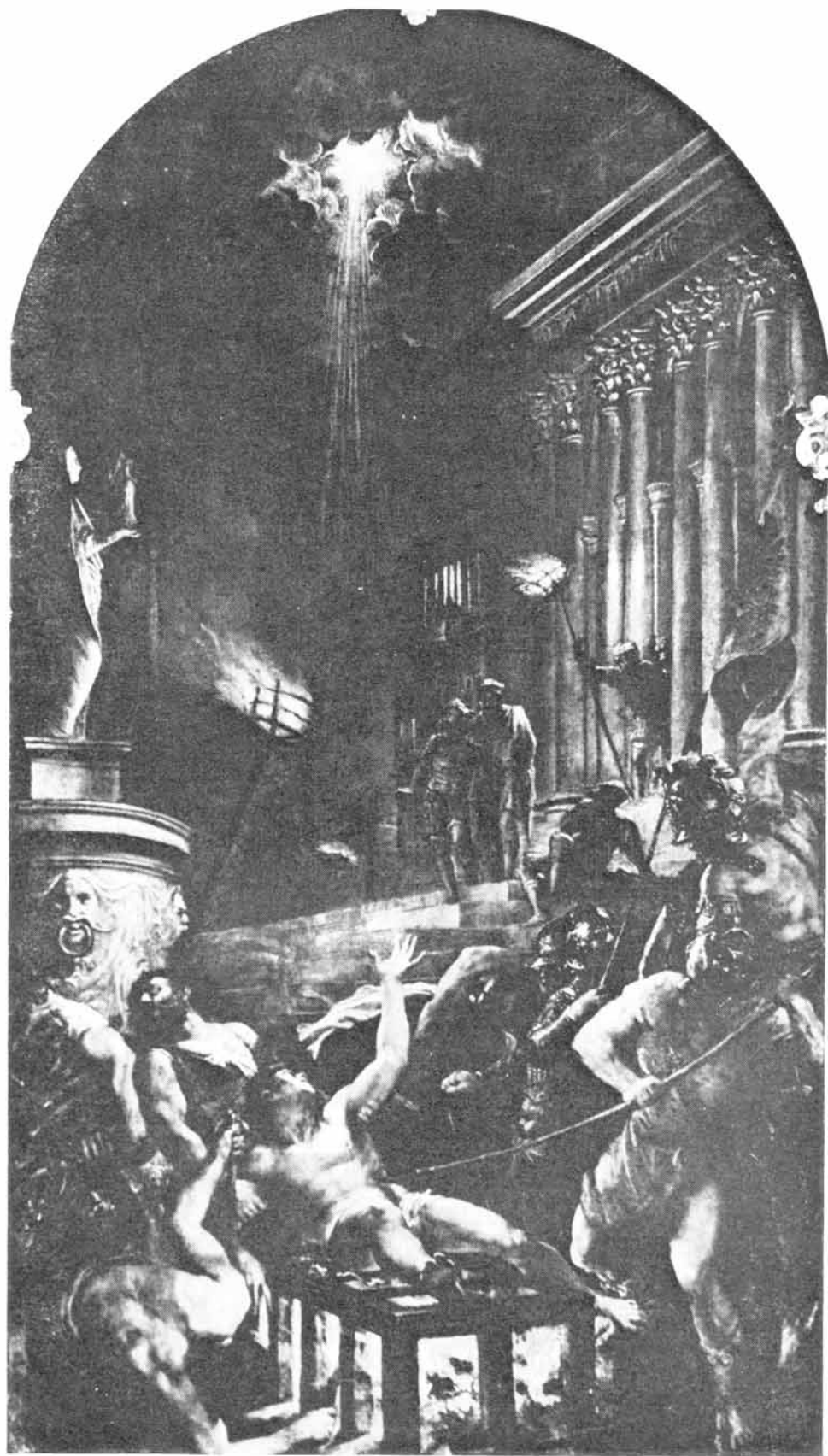
83. Девушка с веером. Около 1555
Холст, масло. 102×86
Дрезден, Картинная галерея старых мастеров



84. Диана и Актеон. 1556—1559
Холст, масло. 188×206
Эдинбург, Национальная галерея Шотландии
(собственность герцога Сазерленда)

85. Диана и Актеон. Фрагмент

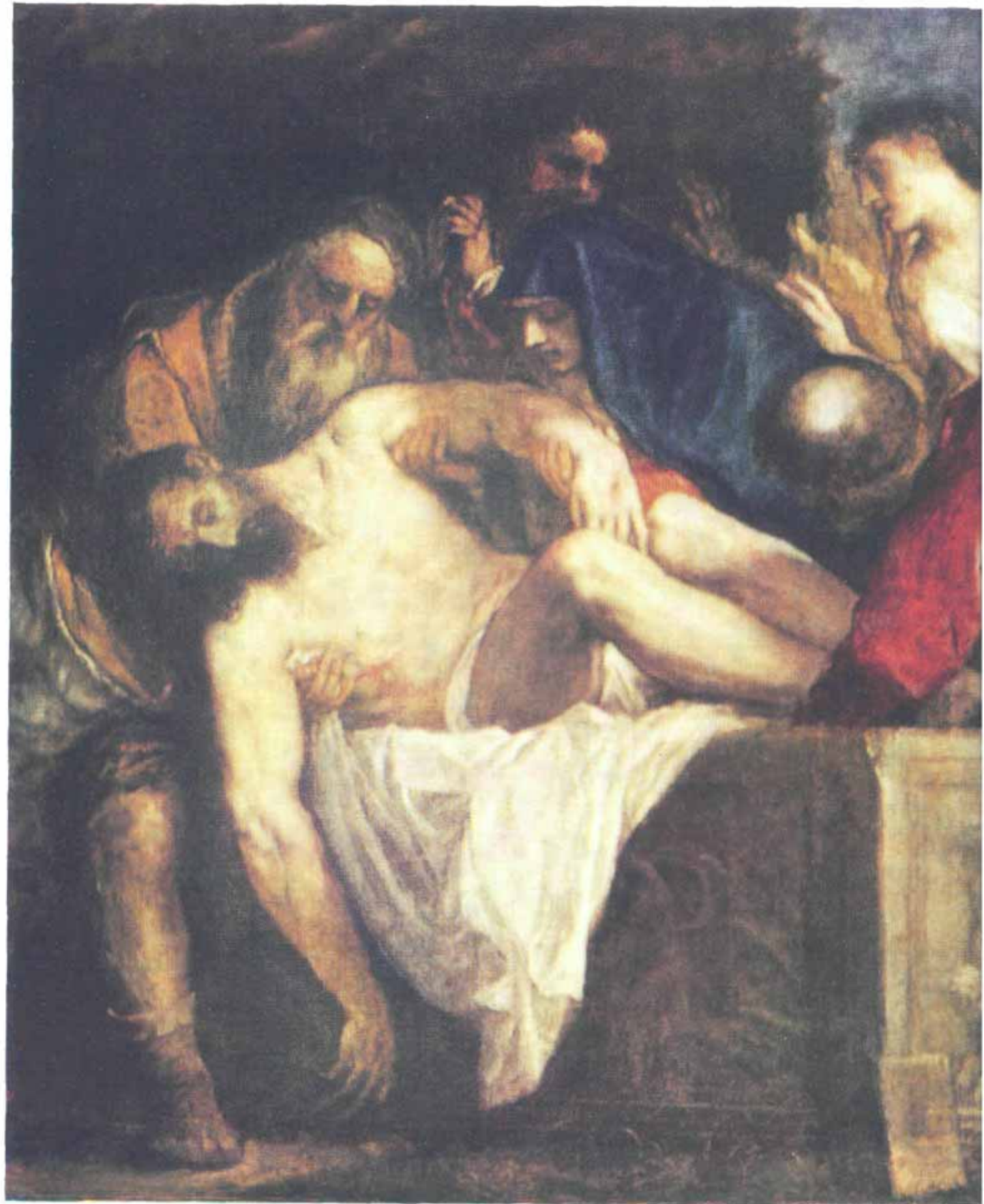




86. Мученичество св. Лаврентия. Около 1557—1559
Холст, масло. 500×280.
Венеция, церковь Джезуити

87. Мученичество св. Лаврентия. Фрагмент







88. Положение во гроб. 1559
Холст, масло, 137X175
Мадрид, Прадо



89. Портрет мужчины с пальмовой ветвью. 1561
Холст, масло. 138×116
Дрезден, Картинная галерея старых мастеров

90. Портрет мужчины с пальмовой ветвью. Фрагмент





91. Кающаяся Мария Магдалина
Первая половина 1560-х
Холст, масло, 118Х97
Ленинград, Государственный Эрмитаж

92. Кающаяся Мария Магдалина. Фрагмент





93. Благовещение. Середина 1560-х
Холст, масло. 410×240
Венеция, церковь Сан Сальваторе

94. Благовещение. Фрагмент



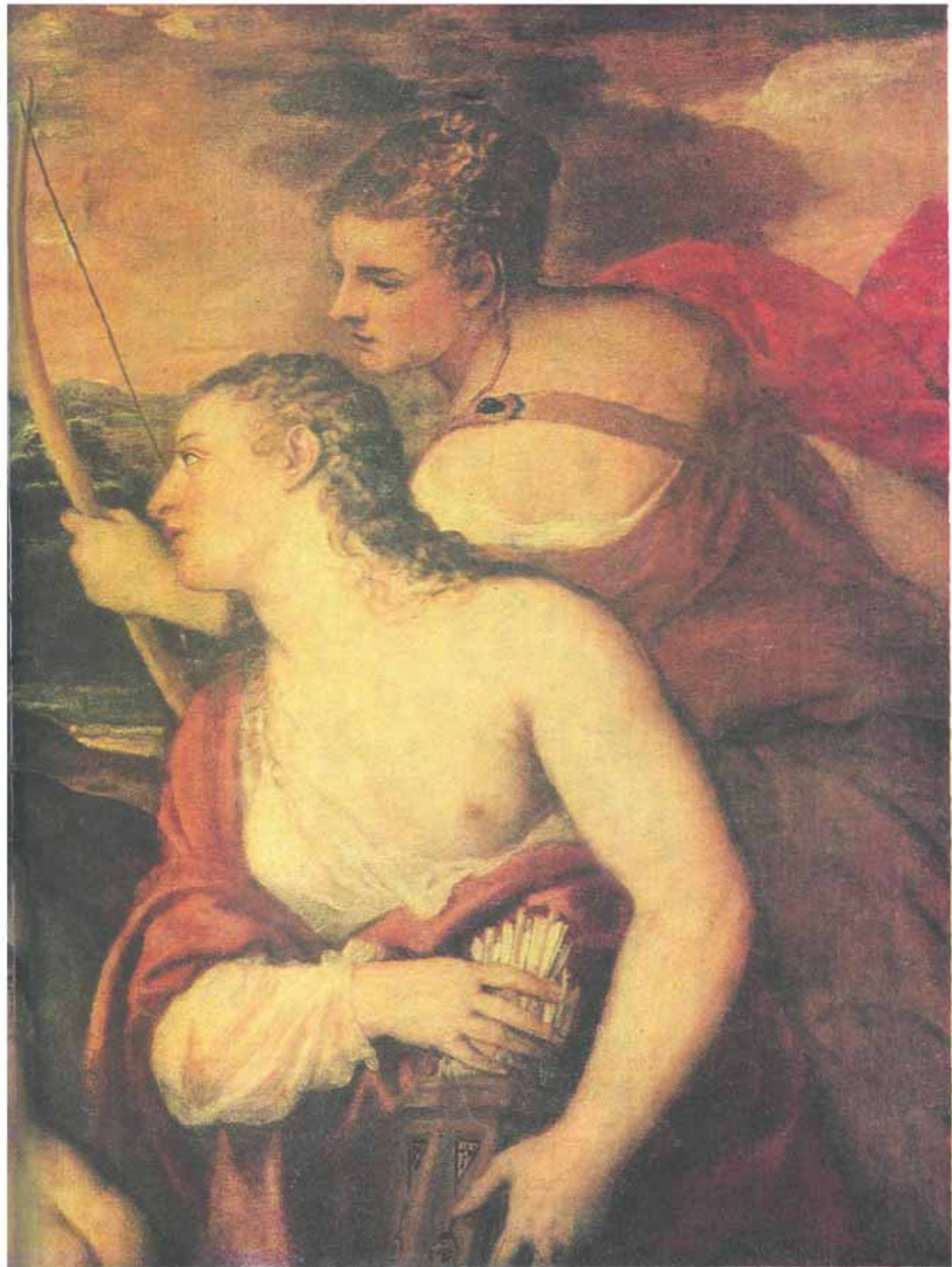


95. Охота Дианы. 1556 — середина 1560-х
Холст, масло. 179×198
Лондон, Национальная галерея





97. Наказание Амура. Около 1565
Холст, масло. 118×135
Рим, галерея Боргезе

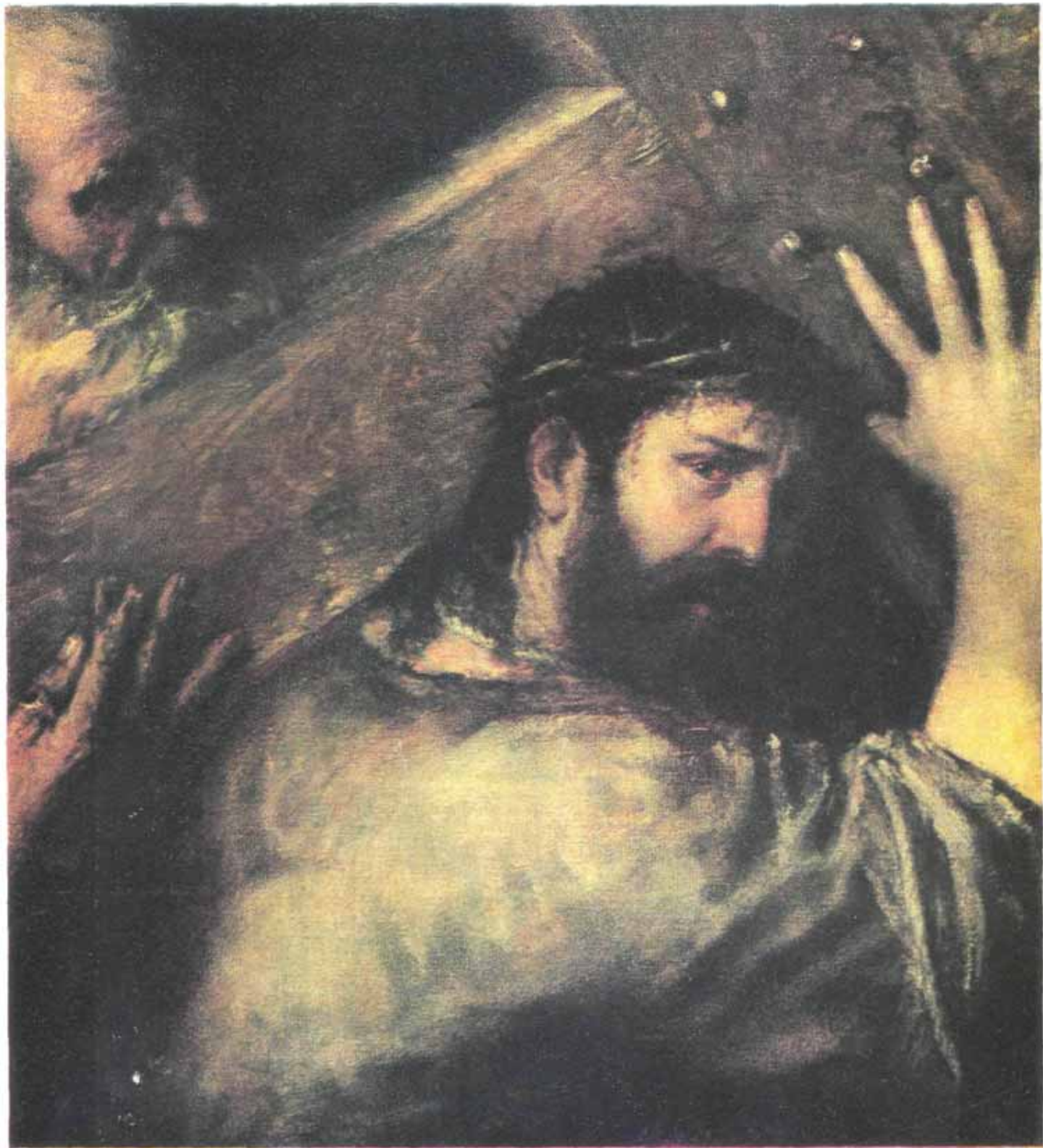




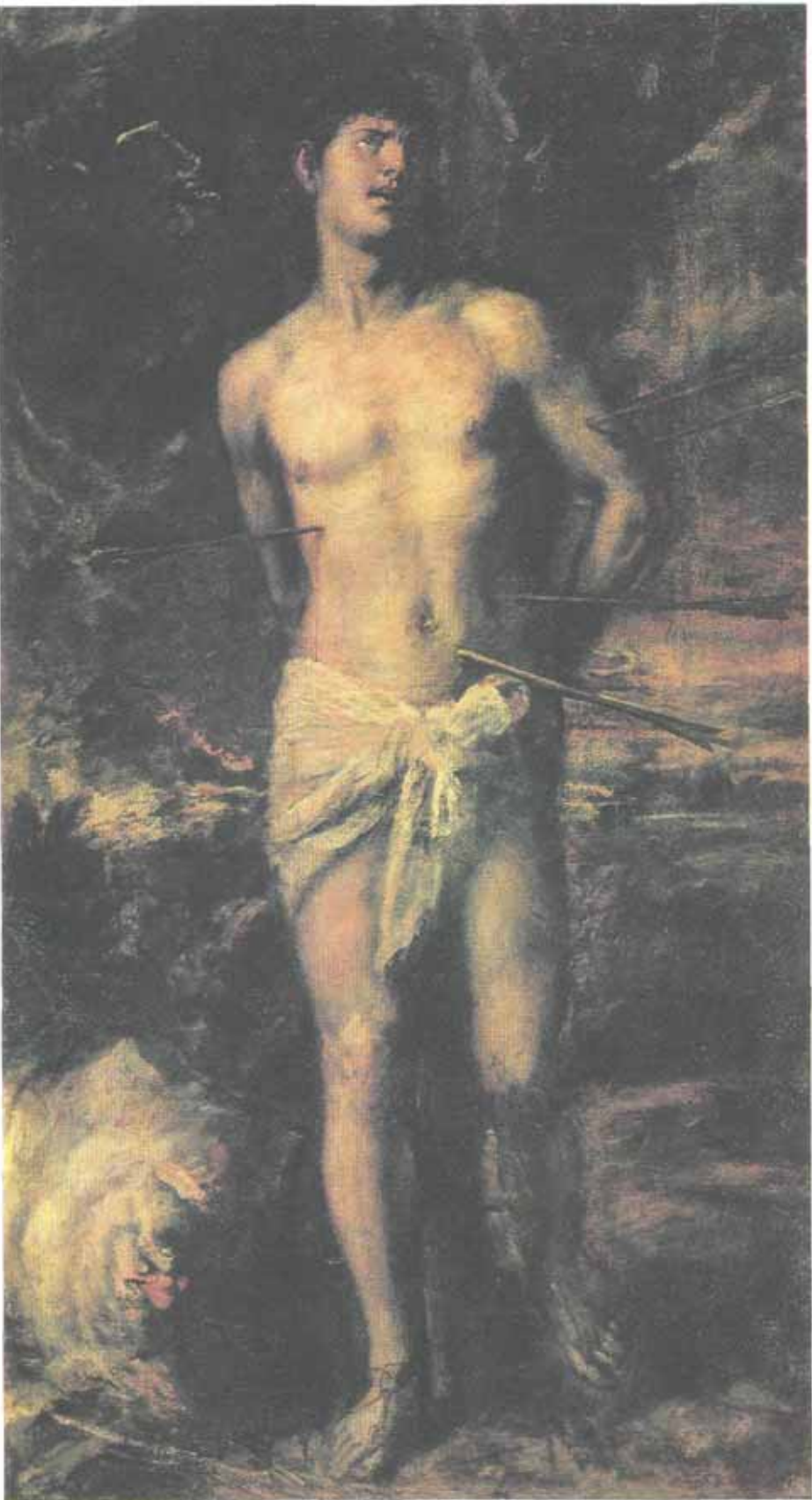
98. Портрет Якопо де Страда. Около 1566—1568
Холст, масло. 125×95
Вена, Музей истории искусств



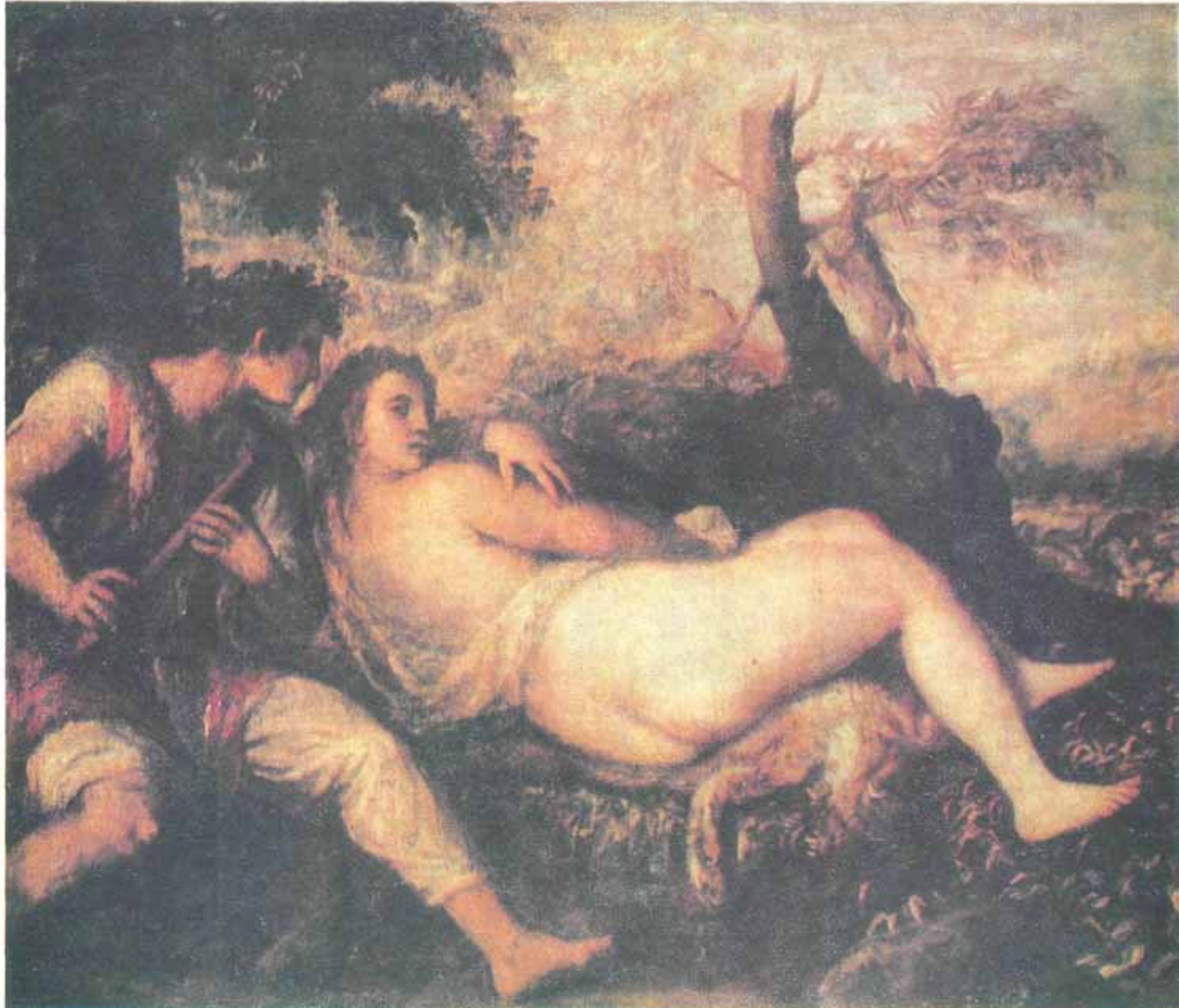
99. Автопортрет. Вторая половина 1560-х
Холст, масло. 86×65
Мадрид, Прадо



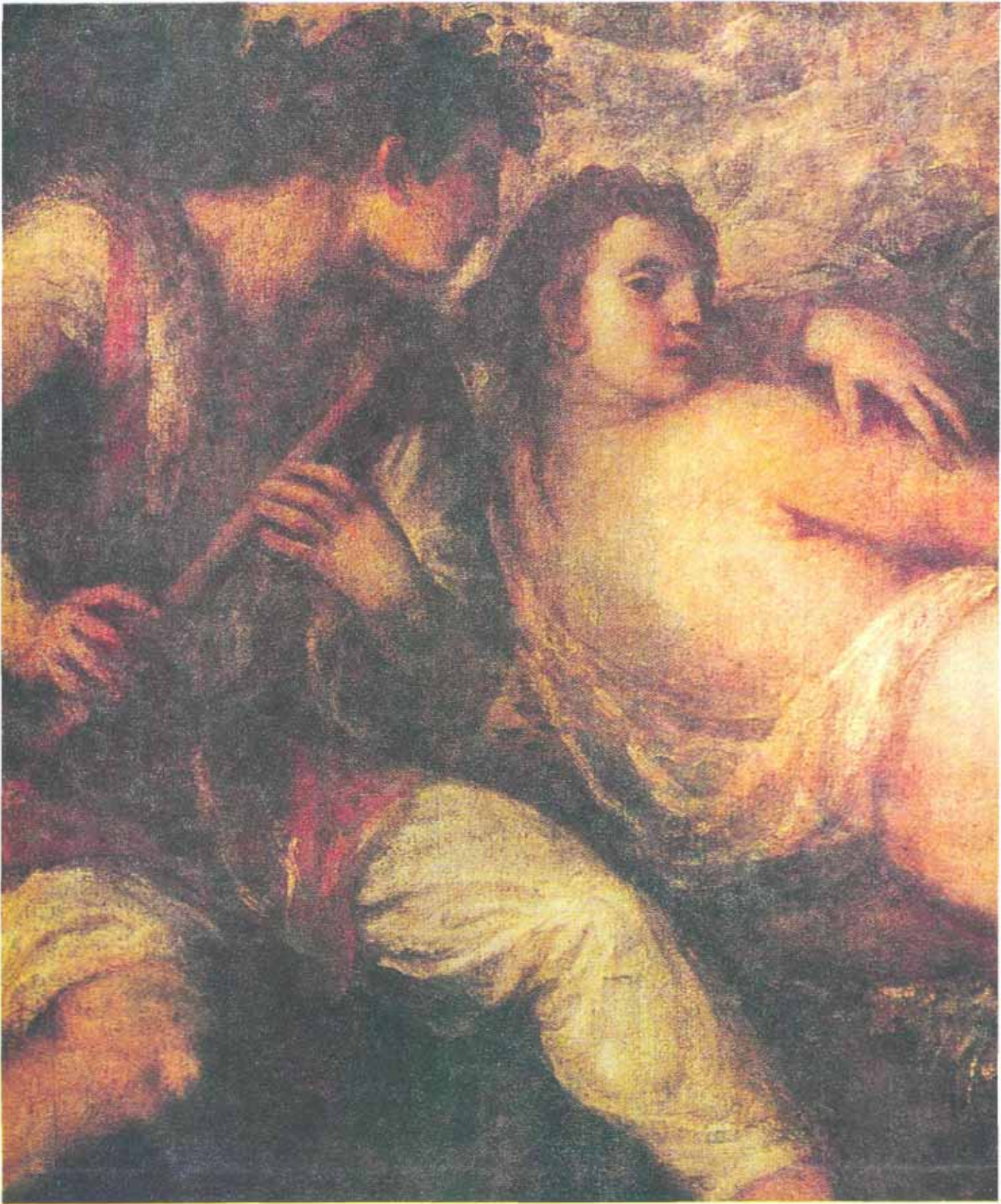
100. Несение креста. Около 1565
Холст, масло, 89,5Х77
Ленинград, Государственный Эрмитаж



101. Св. Себастьян. Около 1570
Холст, масло. 210×115
Ленинград, Государственный Эрмитаж



102. Пастух и нимфа. Начало 1570-х
Холст, масло. 149,5×187
Вена, Музей истории искусств

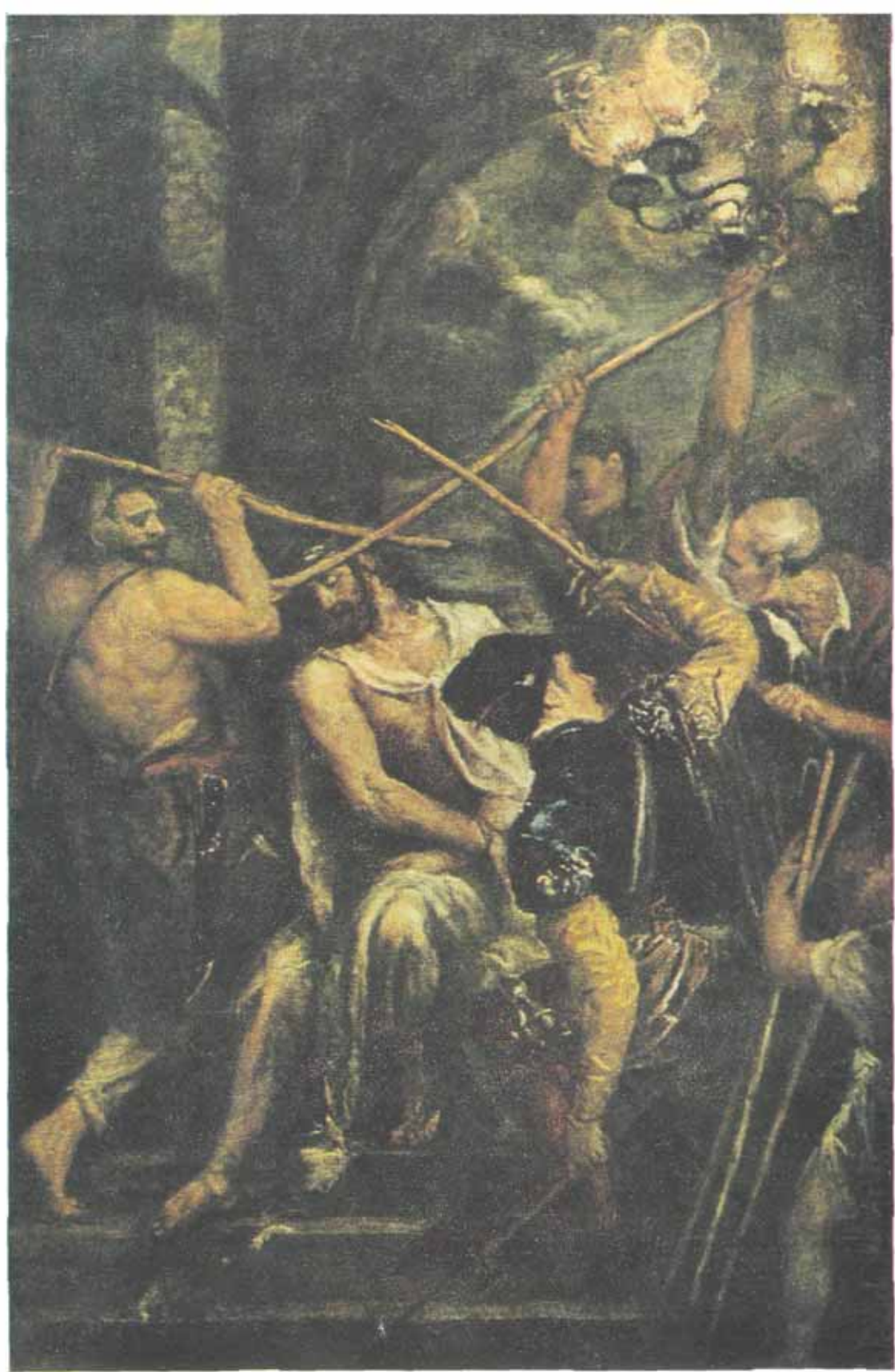




104. Тарквиний и Лукреция. 1570-е
Холст, масло. 114×100
Вена, Картина галерея Академии
изобразительного искусства



105. Наказание Марии. 1570-е
Холст, масло. 212Х207
Кромержиж, бывший епископский дворец,
картинная галерея



106. Коронование терновым венцом. Начало 1570-х
Холст, масло. 280×181
Мюнхен, Старая Пинакотека



107. Оплакивание Христа (Пьета). 1576
Холст, масло. 353X348
Венеция, галерея Академии

В ТЕКСТЕ:

I. Пейзаж с двумя мальчиками. Около 1510

Бумага, перо, бистр. 23,6×21,3

Вена, Альбертина

Один из самых ранних рисунков Тициана, выполненный в манере, напоминающей гравюры. Является наброском сельской сцены, по мотивам близкой к картинам и гравюрам круга Джорджоне

II. Группа деревьев. Около 1515

Бумага, перо, бистр. 21,8×32

Нью-Йорк, музей Метрополитен

Рисунок был широко известен в венецианской художественной среде. Он неоднократно использован не только в картинах и гравюрах Тициана, но и в работах его современников (в частности, у Якопо Бассано)

III. Уго да Карпи по рисунку Тициана

Жертвоприношение Авраама. 1515

Гравюра на дереве, напечатана на четырех листах. 78,6×102,2

Гравюра дошла в двух состояниях (первоначальные отпечатки и отпечатки с доработанной доски).

Надпись на гравюре в первом состоянии: *In Venetia per Ugo da Carpi. Stampata per Bernardino Benaglio. Cum privilegio cesso per lo illustrissimo Senato* (В Венеции у Уго да Карпи. Напечатана Бернандино Бенальо. По патенту, предоставленному прославленному Сенатом).

Надпись на гравюре во втором состоянии: *Sacrificio del patriarcha Abrama del celebre Tiziano* (Жертвоприношение патриарха Авраама знаменитого Тициана). Сотрудничество Тициана с ксилографами началось еще в 1508 году, когда по его рисункам была выпущена серия гравюр на дереве «Триумф Веры». «Жертвоприношение Авраама» представляет редкий для Италии пример монументальной гравюры, по размерам подобной станковой картине. В противовес серии религиозных композиций 1510-х годов, решенных как идиллические сельские сцены, Тициан в этой гравюре, так же как и в раннем «Бегстве в Египет» (см. комментарии к репродукциям 1,2), решает сельскую сцену в монументально-эпическом плане

IV. Рисунок к гравюре «Св. Иероним в пейзаже». 1530-е

Бумага, итальянский карандаш

Флоренция, Уффици, отдел рисунков

V. Этюд всадника. Около 1537

Бумага, итальянский карандаш, мел. 52,4×30,5

Флоренция, Уффици, отдел рисунков

Рисунок является наброском фигуры одного из всадников для «Битвы при Сполето». С этой композицией связывают также наброски всадников в Мюнхене (Собрание графики) и в Оксфорде (музей Эшмолиан)

VI. Этюд всадника. Около 1537

Бумага, итальянский карандаш

Оксфорд, музей Эшмолиан

См. комментарий к репродукции V

VII. Эскиз к картине «Битва при Сполето». Около 1537

Бумага, итальянский карандаш, мел. 38,3×44,5

Париж, Лувр

Заказ на батальное полотно для Зала Большого совета дворца Дожей был получен Тицианом в 1513 году. Однако, судя по документам, Тициан вплоть до 1537 года не принимался за работу, так как в этом году Большой совет решил затребовать назад выплаченные ему деньги. Возобновив работу летом 1537 года, Тициан завершил ее в августе 1538 года. В 1577 году во время пожара во дворце Дожей монументальное панно Тициана погибло. Традиционно считалось, что оно было посвящено битве при Кадоре, хотя есть серьезно аргументированная гипотеза, что Тициан изобразил битву при Сполето. Луврский рисунок дает представление об общей идее композиции. Один из ее центральных мотивов — мост, разделяющий сражающихся, видимо, восходит к ватиканской фреске Джулио Романо «Битва Константина и Максенция». Во время пребывания в Мантие в конце 20 и в 30-х годах Тициан должен был видеть рисунки и карты Джулио Романо, бывшего придворным художником Федерико Гонзага

VIII. Эскиз к портрету урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере. Около 1537

Бумага, перо, бистр. 24×14,2

Флоренция, Уффици, отдел рисунков

Эскиз представляет первый вариант портрета, задуманного первоначально в полный рост и с полуцарственным завершением. Сетка квадратов доказывает, что эскиз был готов для переноса на холст. Причины, по которым Тициан отказался от первоначального замысла, неизвестны. Выдвинутая некоторыми исследователями гипотеза, что портрет был написан по этому эскизу и затем обрезан, чтобы соответствовать портрету супруги герцога, мало правдоподобна, так как оба

портрета были заказаны и посланы заказчику одновременно (см. комментарий к репродукциям 51—54). Для эскиза Тициану позировал натурщик в герцогских доспехах

IX. Этюд фигуры монаха. 1530-е

Бумага, итальянский карандаш. 38×26,4

Флоренция, Уффици, отдел рисунков

Этюд предназначался для фигуры св. Бернардина в погибшей при пожаре 1577 года во дворце Дожей картине «Дож Андреа Гritti перед мадонной». Композиция картины известна по гравюре

X. Этюд шлема. 1550-е

Бумага, уголь, мел. 45×35,6

Флоренция, Уффици, отдел рисунков

Назначение этого рисунка, сделанного в энергичной свободной манере, неизвестно. Можно предположить, что он выполнен в связи с работой над каким-то портретом: мотив шлема, лежащего на подставке, рядом с фигурой заказчика, встречается в ряде портретов Тициана

В АЛЬБОМЕ

1, 2. Бегство в Египет. До 1510

Холст, масло. 206×336

Ленинград, Государственный Эрмитаж

Картина поступила в Эрмитаж между 1763 и 1774 годами. Во второй половине XIX века находилась в Гатчинском дворце. Возвращена в Эрмитаж в 1924 году.

Авторство Тициана не является общепризнанным. Некоторые специалисты связывали картину с именами Джованни Карини, Париса Бордоне, с мастерами круга Джованни Беллини.

Большинство современных исследователей приписывают ее Тициану, опираясь на свидетельство Вазари, видевшего подобную (или именно данную) картину в доме Андреа Лоредана в Венеции. В 1648 году она, по свидетельству Карло Ридольфи, находилась в венецианском дворце семьи Калерджи-Гримани. Хотя описание «Бегства в Египет» Вазари расходится в некоторых деталях с эрмитажной картиной, их, видимо, можно отождествить, так как введение в какую-либо сцену большого количества животных — нечастый в венецианской живописи начала XVI века мотив. По-видимому, он имеет северное происхождение и может быть связан с пребыванием в Венеции в 1505—1506 годах Альбрехта Дюрера (напомним акварель последнего «Мадонна среди зверей» в венской Альбертине). Вазари утверждает, что картина была написана сразу после окончания совместной работы Тициана и Джорджоне над фресками Фондако ден Тедески, то есть является одной из самых ранних его работ. В то же время Тициан создает в ней новый для Венеции тип евангельской композиции, трактованный как монументальная эпическая по характеру сельская сцена

3. Смерть Эвридики. До 1510

Дерево, масло. 39×53

Бергамо, Академия Каррара

«Смерть Эвридики» входит в группу небольших мифологических композиций горизонтального формата, видимо, предназначенных для украшения свадебных сундуков — кассоне. Эти композиции, выполненные различными художниками, отмечены известным стилистическим единством: главным является идиллический или фантастический пейзаж, в то время как человеческие фигуры носят скорее стаффажный характер. Очевидна близость этой группы к мастерской Джорджоне, с именем которого связывают отдельные композиции. «Смерть Эвридики», которую большинство современных специалистов приписывают Тициану, может быть датирована временем работы Тициана в мастерской Джорджоне (1507—1510). Некоторые мотивы пейзажного фона, в том числе силуэт колокольни, повторяется в «Земной и Небесной любви» и других ранних композициях Тициана

4. Якопо Пезаро и папа Александр VI перед св. Петром. До 1510

Дерево, масло. 145×183

Надпись более позднего происхождения: *RITRATTO DI VNO DI CASA PESARÓ IN VENEZIA CHE FV FATTO GENERALE DI SANTA CHIESA. TITIANO F.* (Портрет одного из членов дома Пезаро в Венеции, главнокомандующего святой Церкви. Писал Тициан)

Антверпен, Королевский музей

Картина входит в группу наиболее ранних работ Тициана, написанных до поездки в Падую (1510—1511). Поступила в антверпенский музей в 1823 году, до этого находилась в ряде частных собраний, в первой половине XVII века была в собрании Карла I в Англии. Картина была заказана Тициану знатным венецианцем Якопо Пезаро, командовавшим флотом папы Александра VI Борджа, в память о победе над турецким флотом у берегов Кипра в 1502 году. Видимо, с этим событием связана и тема антиклизированного рельефа на подножии трона св. Петра, посвященного Венере Киприде, родившейся, по античному мифу, из морской пены у берегов Кипра. Существуют разногласия о датировке картины. Некоторые исследователи предполагают, что картина была начата около 1510 года, а фон и обе портретные фигуры написаны десятилетием позже, когда Тициан начал работу над вторым заказом Якопо Пезаро — алтарем «Мадонна Пезаро» (см. комментарий к репродукциям, 36, 37)

5, 6. Портрет молодого человека (так называемый «Ариосто»). До 1510

Холст, масло. 81,2×66,3

Надпись на парапете: T. V.

Лондон, Национальная галерея

С XVII века портрет находился в английских коллекциях, куплен в лондонскую Национальную галерею в 1904 году. Некогда без достаточных оснований считался портретом Ариосто. Отождествляется также с описанным Вазари портретом Барбариги, выполненным Тицианом в годы работы в мастерской Джорджоне. Была также выдвинута гипотеза, что это автопортрет, на том основании, что его композиция послужила образцом для одного из автопортретов Рембрандта и «Автопортрета с цветком» Ван Дейка

7. Женский портрет (так называемая «Скьявона»). Около 1511

Холст, масло. 118×97

Надпись на парапете: T. V.

Лондон, Национальная галерея

Название портрета «Скьявона» (то есть славянка) условно. Происходит из коллекции Мартиненго в Брешии, где упоминается в 1640 году. В 1900—1912 годах находился в коллекции Креспи в Милане, в 1914—1942 годах — в собрании Герберта Кука в Ричмонде. В лондонскую Национальную галерею передан в 1945 году сыном последнего владельца Френсисом Куком. Г. Кук, как и другие исследователи творчества Джорджоне, связывал портрет с именем последнего. В настоящее время большинство специалистов не сомневаются в авторстве Тициана, ставшем особенно очевидным после проведенной в Национальной галерее расчистки холста. До сих пор не нашел убедительного объяснения необычный замысел портрета с массивным парпетом, украшенным мраморной стелой с выбитым на ней женским профилем. Возможно, он является вторым портретом изображенной на холсте женщины. Просвечивание рентгеном показало, что первоначальный замысел Тициана был иным: на подмалевке вместо стелы с рельефом намечена фигура пажа. Модель Тициана неизвестна, но несомненно, что женщина, изображенная на рельефе, обладает большим портретным сходством с героиней падуанской фрески «Чудо с ребенком». Возможно, она происходила из семьи попечителей падуанской Скуола дель Санто

8. Цыганская мадонна. Около 1511—1512

Дерево, масло. 65×83,5

Вена, Музей истории искусств

Название картины условно. Происходит из собрания эрцгерцога Леопольда Вильгельма Габсбурга в Брюсселе (инвентарь 1659 года). Как и другие картины этого собрания, после смерти Леопольда Вильгельма перешла в венскую коллекцию Габсбургов. В начале XX века некоторые специалисты приписывали ее Джорджоне. В настоящее время авторство Тициана признается всеми исследователями его творчества. Существует гипотеза, что подмалевок был выполнен Джорджоне; просвечивание рентгеном показало, что в процессе работы облик мадонны был несколько изменен. Монументализированная манера исполнения картины позволяет датировать ее временем написания падуанских фресок. В городском музее Ровиго есть копия с поздней надписью: *TITIANYS F.*

9. Чудо с новорожденным. 1511

Фреска. 320×315

Падуя, Скуола дель Санто

Фреска изображает чудо с новорожденным младенцем, заговорившим, дабы оправдать свою мать, обвиненную в прелюбодеянии. Она является одной из трех композиций Тициана, посвященных чудесам св. Антония Падуанского и написанных им в помещении Скуола (братства) при церкви св. Антония в Падуе (так называемой Санто). Эти фрески — первые документированные работы Тициана. Самый ранний документ от-

носится к 1 декабря 1510 года, когда Тициан получал часть установленной суммы гонорара; последующие платежи относятся к 1511 году (23 апреля, 9 и 22 мая, 11 июля). 2 декабря 1511 года Тициан получил в Венеции окончательный расчет за работу

10. Явление Христа Марии Магдалине. Около 1511—1512
Холст, масло. 109×91

Лондон, Национальная галерея

По свидетельству К. Ридольфи (1648), картина находилась в собрании Музелли в Вероне и считалась работой Тициана. Во второй половине XVII века попала в собрание герцогов Орлеанских, где была до 1798 года, когда это собрание было распродано в Англии. Хранилась в частных английских коллекциях, в Национальной галерее — с 1856 года. Авторство картины не вызывает сомнений. Правая часть пейзажного фона с холмом и деревенскими строениями повторяет один из мотивов пейзажа в «Спящей Венере» Джорджоне, законченной Тицианом

11. Св. Марк на троне со святыми Козьмой, Дамианом, Рохом и Себастьяном. Около 1511—1512

Дерево, масло. 230×119

Венеция, сакристия церкви Санта Мария делла Салюте
Картина написана для церкви Санто Спирито или Изола, очевидно, вскоре после возвращения Тициана в Падую. В 1659 году перенесена в сакристия церкви Санта Мария делла Салюте на Большом канале. Это первая большая алтарная картина Тициана. Триумфальный характер композиции, посвященной покровителю Венеции св. Марку, позволяет предположить, что она написана в память о значительном для республики историческом событии. По-видимому, она была заказана в честь обороны Падуи в 1509 году или избавления Венеции от эпидемии чумы в 1510 году (о последнем говорит введение в композицию св. Рох — целителя чумы)

12. Портрет молодого человека. Около 1515

Холст, масло. 100×84

Лондон, Национальная галерея

Происходит из коллекции Э. Вуда. Вплоть до последнего времени находился в собрании графа Галифакса в Гэрроуби Холл. В настоящее время экспонируется в лондонской Национальной галерее. Сравнительно малоизвестный широкой публике, портрет является одной из лучших портретных работ раннего Тициана

13, 14. Концерт. Около 1510—1512

Холст, масло. 109×123

Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея

Картина упомянута в 1648 году К. Ридольфи как работа Тициана, находившаяся во Флоренции в доме Паоло делла Сера. В 1654 году была куплена кардиналом Леопольдо Медичи, а после его смерти в 1675 году вошла в основную коллекцию Медичи и помещена в палаццо Питти. Тема музицирования, переплетенная с темой трех возрастов, достаточно широко распространена в венецианской живописи двух первых десяти-

летий XVI века и, видимо, связана с кругом Джорджоне. Авторство картины вызвало много споров. Многие авторитетные ученые приписывали ее Джорджоне (или Джорджоне с помощниками). Последнего мнения придерживался и автор настоящей книги (см.: Смирнова И. А. Тициан и венецианский портрет XVI века. М., 1964). Однако после того, как автору довелось увидеть эту картину расчищенной на выставке 1979 года в палатце Питти, посвященной реставрации работ Тициана, и ознакомиться с ее рентгенограммами, стала очевидна работа современных исследователей, приписывающих картину Тициану. Реставрация картины, освободившая ее от поздних записей (особенно искажавших фигуру юноши в берете с перьями), сделала также несомненным то, что картина написана одной рукой — рукой Тициана, без участия помощников

15, 16. Три возраста. Около 1512—1513

Холст, масло. 90×150,7

Эдинбург, Национальная галерея Шотландии (собственность герцога Сазерленда)

Видимо, именно эта картина, находившаяся в доме Джованни ди Кастельболомезе в Фазенце, упомянута в 1566 году Вазари. По сообщению Зандарта (1675), находилась в XVI веке также у некоего кардинала из Аугсбурга. В XVII веке была в римском собрании шведской королевы Кристины, затем у римского князя Одескальки. В 1722 году была куплена герцогом Орлеанским. В 1798 году, после распродажи орлеанского собрания, перешла в коллекцию Бриджуотер. В 1803 году вместе со всей коллекцией перешла по завещанию к герцогам Сазерленд. С 1946 года экспонируется вместе с другими картинами коллекции Сазерленд в Национальной галерее Шотландии. В процессе недавней реставрации и просвечивания картины рентгеновскими лучами обнаружено, что в подмалевке она отличается от окончательного варианта, в частности первоначально голова нимфы была повернута в сторону зрителей

17. Земная и Небесная любовь. Около 1514—1515

Холст, масло. 118×279

Рим, галерея Боргезе

Картина происходит из собрания кардинала Шипионе Боргезе, в инвентаре его коллекции она упомянута в 1613 году под названием «Красота приукрашенная и красота неприукрашенная». Теперешнее название картины восходит к XVIII веку. Герб, изображенный на саркофаге, на котором сидят обе женщины, позволяет утверждать, что картина написана для Николо Аурелио, секретаря высшего правительственного органа Венеции Совета десяти. На серебряном блюде, стоящем на краю саркофага между женщинами, изображен герб падуанской семьи Багаротто. Это доказывает, что картина была заказана Тициану в честь состоявшейся в 1514 году женитьбы Николо Аурелио на Лауре Багаротто. С этим событием, видимо, связан аллегорический смысл картины. Его расшифровке посвящена обширная литература. Наиболее развернутая и обоснованная интерпретация картины принадлежит Э. Панофски, который видит в ней сложную многозначную аллгорию неоплатонической концепции любви, воплощенную в образах двух Венер — небесной, символизирующей духов-

ную любовь, и земной, символизирующей чувственную любовь. В духе этой концепции Панофски трактует и рельеф на саркофаге, в котором видит сцену ритуального очищения от плотского начала. Другие трактовки картины приведены в тексте. Сцену, изображенную на саркофаге, часто истолковывают также как наказание возлюбленного Венеры Адониса ее супругом Марсом

18. Этюд к портрету молодой дамы. Начало 1510-х

Бумага, итальянский карандаш, мел. 41,9×26,5

Флоренция, Уффици, отдел рисунков

Рисунок из Уффици является единственным дошедшим до нас портретным этюдом Тициана. Облик молодой женщины и изобразительное решение сближают его с живописными работами Тициана начала 1510-х годов, такими, как «Скьявона» и «Цыганская мадонна»

19. Флора. Около 1514—1515

Холст, масло. 79×63

Флоренция, галерея Уффици

Впервые упоминается в 1639 году, когда была куплена правителем Фландрии эрцгерцогом Леопольдом Вильгельмом у испанского посла Альфонсо Лопеса. В инвентаре коллекции Леопольда Вильгельма не упоминается; однако известно, что позже картина попала в австрийские собрания Габсбургов и была передана во Флоренцию в 1793 году в порядке обмена. Название картины «Флора» условно и впервые появляется у граверов XVII века И. Зандарта (1606—1688), Л. де Булоня (1609—1674), Дж. Пиччини (около 1669). В наши дни наряду с традиционным истолкованием изображенной Тицианом женщины как богини цветов и весны Флоры были предложены и другие интерпретации (портрет куртизанки, нимфа и т. д.). В середине 1510-х годов Тициан написал еще несколько картин, в которых фигура главной героини восходит к тому же прототипу, что и «Флора». Упомянем «Саломею» (Рим, галерея Дориа), «Даму за туалетом» (Париж, Лувр), «Аллегорию Суеты Сует» (Мюнхен, Старая Пинакотека)

20. Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем, святыми Павлом, Магдалиной и Иеронимом. Вторая половина 1510-х

Дерево, масло. 138×191

Дрезден, Картинная галерея старых мастеров

Картина происходит из дворца Каза Гримани ден Серви в Венеции. Куплена в дрезденское королевское собрание в 1747 году. Стилистически близка к той же группе картин, что и «Мадонна с вишнями» (см. комментарий к репродукции 21). Некоторые исследователи считают, что написана при участии мастерской Тициана

21. Мадонна с вишнями. Около 1515—1516

Переведена с холста на дерево, масло. 81×99,5

Вена, Музей истории искусств

Картина происходит из собрания эрцгерцога Леопольда Вильгельма в Брюсселе (инвентарь 1659 года). Воспроизведена Тенирсом в гравированном альбоме этого

собрания «Theatrum Pictoricum» (1660). После смерти Леопольда Вильгельма перешла в австрийское собрание Габсбургов. По-видимому, является самой ранней в группе стилистически близких друг другу композиций, таких, как «Мадонна со святыми Ульфом и Бригиттой» (Мадрид, музей Прадо), «Мадонна со св. Антонием и младенцем Иоанном Крестителем» (Флоренция, галерея Уффици), «Мадонна со святыми Стефаном, Иеронимом и Георгием» (Вена, Музей истории искусств)

22, 23. Динарий кесаря. Около 1516

Дерево, масло. 75×56

Подпись: *TITIANVS F.*

Дрезден, Картинная галерея старых мастеров
Картина была написана для герцога Феррары Альфонсо д'Эсте. По свидетельству Вазари, она украшала дверцу шкафа в кабинете герцога. В 1598 года перешла в коллекцию семьи д'Эсте в Модене. Куплена для дрезденского королевского собрания в Модене в 1746 году. «Динарий кесаря» является первым заказом, полученным Тицианом от Альфонсо д'Эсте. Как упоминалось в тексте, сюжет картины был, видимо, предложен заказчиком, избравшим слова Христа: «Воздайте богу богово, а кесарю кесарево» лозунгом в борьбе с римскими папами, пытавшимися вернуть себе давно уже утраченную власть над Феррарой, формально входившей в число папских владений

24, 25. Ассунта (Вознесение Марии). 1516—1518

Дерево, масло. 690×360

Подпись: *TICIANVS*

Венеция, церковь Санта Мария Глорियोла ден Фрари
Заказана Тициану приором монастыря Санта Мария Глорियोла ден Фрари в 1516 году. В хронике Марино Санудо, официального историографа Венецианской республики, засвидетельствовано, что она была помещена в главном алтаре церкви Фрари 20 марта 1518 года в день праздника св. Бернардина. С 1817 по 1918 год картина находилась в галерее Венецианской Академии, затем была снова возвращена в церковь Фрари. Сохранились два подготовительных наброска в картине — группа апостолов (Париж, Лувр) и этюд фигуры св. Петра (Лондон, Британский музей)

26, 27. Благовещение. Около 1519—1520

Дерево, масло. 199×176

Тревизо, собор

Картина написана для капеллы Малькостро собора в Тревизо, построенной в 1519 году по распоряжению каноника Броккардо Малькостро. Последний изображен в картине на заднем плане. Некоторые исследователи полагают, что отдельные детали в картине, в том числе портрет Малькостро, были выполнены учеником Тициана, уроженцем Тревизо Парисом Бордоне. Время работы Тициана над «Благовещением» ознаменовано его первой встречей с будущим соперником, фриуланским живописцем Дж. А. Порденоне, выполнившим в 1519—1520 годах росписи капеллы Малькостро

28. Праздник Венеры (Вакханалия младенцев). Около 1518—1519

Холст, масло. 172×175

Мадрид, Прадо

«Праздник Венеры (Вакханалия младенцев)» составляет вместе с «Вакханалией (Праздником на Андросе)» музей Прадо и картиной «Вакх и Ариадна» лондонской Национальной галереи единый цикл, посвященный Вакху и Венере, написанный Тицианом в 1518—1523 годах для феррарского герцога Альфонсо д'Эсте. Три картины Тициана и законченный Тицианом «Праздник богов» Джованни Беллини, видимо, объединены программой, составленной феррарскими гуманистами. В осуществлении этой программы первоначально должны были принять участие феррарский живописец Доссо Досси, флорентинец фра Бартоломео и Рафаэль, с которыми велись переговоры о написании картины «Триумф Вакха». В 1517 года Рафаэль даже получил авансом 50 дукатов, но соглашение не состоялось. Около 1518 года заказ был передан Тициану. «Праздник Венеры» является первой картиной цикла. Ее сюжет, включающий два эпизода — сбор фруктов и поклонение Венере, — почерпнут у Филострата. Картина находилась в Ферраре до 1598 года, когда после присоединения Феррары к папским владениям она вместе с другими картинами феррарской коллекции была перевезена в Рим и стала собственностью кардинала Альдобрандини. До 1639 года находилась в Риме в палатце Людовизи, затем была подарена испанскому королю Филиппу IV

29. Вакханалия (Праздник на Андросе). Около 1520

Холст, масло. 175×193

Подпись: *TICIANVS F.*

Мадрид, Прадо

Входившая в тот же цикл, что и «Праздник Венеры», картина имела и сходную судьбу: в 1598 году она была перевезена из Феррары в Рим и стала собственностью Альдобрандини, в 1639 году была подарена Филиппу IV.

Сюжет картины почерпнут у Филострата и изображает прибытие Вакха на остров Андрос

30. Вакх и Ариадна. 1522—1523

Холст, масло. 175×190

Подпись: *TICIANVS F.*

Лондон, Национальная галерея

Картина завершает цикл «Вакханалий», написанных Тицианом для Альфонсо д'Эсте. Из переписки последнего с его поверенным в Венеции Джакомо Тебальди следует, что в конце августа 1522 года Тициан уже начал работу над картиной. В другом письме Тебальди от 14 октября 1522 года сообщается, что художник еще не закончил работу. Картина была завершена в конце 1522 или начале 1523 года и 30 января 1523 года отправлена в Феррару. После упразднения в 1598 году Феррарского герцогства, так же как и другие картины цикла, перешла к кардиналу Альдобрандини. До 1806 года оставалась в Риме, в палатце Людовизи, затем была продана в Англию.

В сюжете картины, по-видимому, совмещены два момента — триумф Вакха после его возвращения из Индии, описанный у Катулла, и встреча Вакха с покинутой Тезеем Ариадной. Некоторые мотивы картины почерпнуты у Овидия и Филострата

31. Наброски фигуры св. Себастьяна и мадонны с младенцем. Около 1520
Бумага, перо, бистр. 16,2×13,6
Берлин — Далем, Государственные музеи
Шесть набросков фигуры св. Себастьяна, уточняющие позу и положение рук, связаны с работой Тициана над алтарем церкви Санти Надзаро э Чельсо в Брешии

32. Этюд фигуры св. Себастьяна. Около 1520
Бумага, перо. 18,3×11,4
Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт
Рисунок предназначен для фигуры св. Себастьяна брешинского алтаря

33—35. Вознесение Христа. Около 1519—1522
Дерево, масло. Полиптих, состоящий из 5 частей: «Вознесение Христа» (центральная часть) — 278×122; «Епископ Аверольдо со святыми Назарием и Цельсием» и «Св. Себастьян» (нижние боковые створки) — 169×65 каждая; «Архангел Гавриил» и «Дева Мария» (верхние боковые створки) — 79×65 каждая
Надпись на колонне под ногой св. Себастьяна: *TITIANUS FACIEBAT MDXII*

Брешия, церковь Санти Надзаро э Чельсо
Полиптих был заказан епископом Брешии Альтобелло Аверольдо, папским легатом в Венеции. В 1520 году, судя по письму Дж. Тебальди Альфонсо д'Эсте, фигура св. Себастьяна уже была закончена и Тебальди убеждал феррарского герцога купить ее. Брешианский полиптих с его эффектами ночного освещения, использованием сложного языка динамических поз, ракурсов, контрапостов знаменует новый этап творчества Тициана. Фигура св. Себастьяна, вызвавшая восхищение современников, является в этом смысле программной — недаром Тициан выполнил для нее ряд подготовительных рисунков (теперь — в графических собраниях Берлина и Франкфурта-на-Майне). Это одно из первых свидетельств обращения Тициана к языку движений и жестов, разработанному римской школой, к языку, который он воспринял в работах своего будущего соперника фряуланца Порденоне

36, 37. Мадонна Пезаро. 1519—1526

Холст, масло. 478×268

Венеция, церковь Санта Мария Глорноза деи Фрари
Картина была заказана Тициану для одного из боковых алтарей церкви Фрари его давним заказчиком Якопо Пезаро (см. комментарий к репродукции 4). Рядом с алтарем находятся надгробия самого Якопо Пезаро (1466—1547) и Бенедетто Пезаро (1433—1503). Якопо Пезаро изображен на картине слева, справа в сенаторской тоге изображен Бенедетто, за ним — Антонио, Витторе, Фантино и Джованни. У подножия трона изображены св. Петр и св. Франциск. В наши дни было выдвинуто предположение, что колонны были добавлены позже, однако последние исследования не подтвердили этого

38. Положение во гроб. Около 1525—1526

Холст, масло. 148×205

Париж, Лувр

Картина происходит из мантуанской коллекции герцогов Гонзага, купленной в 1627 году английским королем Карлом I Стюартом. В 1649 году куплена Ябахом для Людовика XIV, затем находилась в Версале, с 1785 года — в Лувре. По-видимому, была написана Тицианом для Федерико Гонзага

39. Юноша с перчаткой. Начало 1520-х

Холст, масло. 100×89

Подпись: *TITIANVS F.*

Париж, Лувр

Портрет происходит из коллекции герцогов Гонзага в Мантуе. По-видимому, был приобретен в 1627 году английским королем Карлом I Стюартом вместе с другими картинами мантуанской коллекции. Куплен антикваром Ябахом для французского короля Людовика XIV. В 1683 году упомянут в инвентаре коллекции Людовика XIV в Версале.

Тициан завязал отношения с двором Федерико Гонзага в 1523 году, что позволяет уточнить датировку портрета. Кто был моделью Тициана, неизвестно. Была сделана попытка отождествить «Юношу с перчаткой» с генуэзским посланником Джироламо Адорно. Портрет последнего вместе с портретом Пьетро Аретино был послан в Мантую в 1527 году. Однако Джироламо Адорно умер в 1523 году в возрасте 33—35 лет, что исключает возможность считать его моделью «Юноши с перчаткой»

40. Портрет Винченцо Мости. Около 1525—1526

Переведен с дерева на холст, масло. 84×66

На обратной стороне картины поздняя надпись: *TOMMASO MOSTI DI ANNI XXV L'ANNO MDXXVI TITIANO DE CADORE PITTORE* (Томмазо Мости в возрасте 25 лет, 1526 год, Тициан из Кадоре живописец) Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея

Картина происходит из коллекции кардинала Леопольдо Медичи и после его смерти в 1675 году поступила в палаццо Питти. В соответствии с надписью на обороте долго считалась портретом Томмазо Мости, секретаря феррарского герцога Альфонсо д'Эсте. Однако, поскольку Томмазо был духовным лицом, а на портрете изображен молодой человек в светской одежде, было выдвинуто предположение, что моделью Тициана был брат Томмазо Винченцо Мости, фаворит Альфонсо д'Эсте

41, 42. Мадонна с младенцем, св. Екатериной и маленьким Иоанном Крестителем. Около 1530

Холст, масло. 101×142

Лондон, Национальная галерея

Происхождение картины неясно. Иногда ее отождествляют с работой Тициана, упомянутой М. А. Миккелем в его «Сведениях о произведениях искусства» и виденной им в 1532 году в доме антиквара Андреа Одони в Венеции. Есть также предположение, что она происходит из феррарской коллекции Альфонсо д'Эсте. Возможно, затем находилась в резиденции Эскориала в Испании, позже — во Франции. В лондонской Национальной галерее находится с 1860 года

43. Мадонна с младенцем и св. Екатериной (Мадонна с кроликом). 1530
Холст, масло. 74×84
Подпись: *TICIANVS F.*
Париж, Лувр
Картина происходит из коллекции Гонзага в Мантуе. Видимо, ее имел в виду Джакомо Малатеста, упомянувший в письме от 5 февраля 1530 года о начатой Тицианом картине «Мадонна со св. Екатериной». В XVII веке была в коллекции кардинала Ришелье, с 1665 года находилась в Версальском дворце Людовика XIV, затем перешла в Лувр
44. Кающаяся Мария Магдалина. Начало 1530-х
Дерево, масло. 84×69
Подпись: *TICIANVS*
Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея
Картина написана для урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере, ставшего в 30-е годы одним из главных заказчиков Тициана. Вазари, отзываясь о ней с восхищением, видел ее вместе с другими работами Тициана в гардеробной урбинского герцога. В 1631 году вместе со всей урбинской коллекцией перешла во владение флорентийских Медичи в качестве наследства последней представительницы урбинской династии Виттории делла Ровере, вступившей в брак с Фердинандом II Медичи.
Картина является самым ранним вариантом одной из любимых тем Тициана. Найденный им образ стал прототипом для целой серии поздних композиций. Реплика картины, вышедшая из мастерской Тициана, находится в Пинакотеке Амброзиана в Милане. Существует также ряд поздних копий
45. Портрет кардинала Ипполито Медичи. 1533
Холст, масло. 138×106
Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея
Ипполито Медичи (1511—1535) — незаконный сын Джулиано Медичи, герцога Немурского. В 1529 году папа Климент VII Медичи сделал его кардиналом. По сообщению Вазари, Ипполито Медичи, бывший военачальником венгерских войск императора Карла V, представил в 1530 году Тициана Карлу V в Болонье. Портрет Ипполито Медичи был написан Тицианом также в Болонье в 1533 году. Ипполито изображен в венгерском костюме. После смерти Ипполито в 1535 году в возрасте 24 лет его портрет перешел во флорентийские коллекции Медичи
46. Портрет дожа Андреа Гритти. Около 1535—1538
Холст, масло. 133×103
Поздняя надпись: *TITIANVS E. F. / ANDREA GRITTI DOGE DI VENETIA*
Вашингтон, Национальная галерея (коллекция Кресс)
Портрет происходит из коллекции Карла I Стюарта, затем в собрании графов Чернини в Вене. После расчистки, произведенной в вашингтонской Национальной галерее, авторство Тициана не вызывает сомнений. Портрет написан не позже 1538 года, так как в этом году дож Гритти умер. Однако некоторые специалисты предлагают датировать его серединой 1540-х годов. В музее Метрополитен в Нью-Йорке есть реплика портрета, вышедшая из мастерской Тициана
47. Женский портрет (так называемая «Bella»). 1536
Холст, масло. 75×69
Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея
Портрет происходит из урбинского собрания, поступил в коллекцию флорентийских герцогов Медичи в 1631 году с наследством Виттории делла Ровере. Возможно, именно этот портрет упоминается в письме урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере как «Дама в синем»
- 48—50. Венера Урбинская. Около 1538
Холст, масло. 119×165
Флоренция, галерея Уффици
Как и другие картины урбинского собрания, поступила во Флоренцию в 1531 году вместе с наследством Виттории делла Ровере. Обычно отождествляется с доппида (обнаженной женщиной), упомянутой наследником урбинского престола Гвидобальдо делла Ровере в письме к Тициану в 1538 году. Есть предположение, что некоторые детали в картине намекают на состоявшееся незадолго до этого бракосочетание Гвидобальдо (розы в руке Венеры и мирт в горшке на окне — символы Венеры, спящая в ее ногах собака — символ супружеской верности)
- 51, 53. Портрет урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере. 1536—1538
Холст, масло. 114×100
Подпись: *TITIANVS F.*
Флоренция, галерея Уффици
Франческо Мария делла Ровере (1480—1538) — правитель Урбино с 1508 года. Портрет был заказан, как доказывают документы, в 1536 году и послан заказчику в 1538 году. Тициан, видимо, сделал с натуры только этюд лица, а сам портрет писался в Венеции, куда художнику были посланы драгоценные доспехи герцога. В одном из писем своему поверенному в Венеции Леопарди герцог просит передать Тициану, что доспехи очень дорогие и с ними надо обращаться аккуратно. Судя по подготовительному рисунку в Уффици, в этих доспехах Тициану позировал в Венеции натурщик. Пьетро Аретино посвятил этому портрету восторженное письмо и сонет, посланные им 7 ноября 1537 года поэтессе Веронике Гамбара.
Портрет поступил во Флоренцию из Урбино в 1631 году с наследством Виттории делла Ровере
- 52, 54. Портрет урбинской герцогини Элеоноры Гонзага. 1536—1538
Холст, масло. 111×102
Флоренция, галерея Уффици
Как и другие картины урбинской коллекции, портрет поступил во Флоренцию в 1631 году вместе с наследством Виттории делла Ровере. Был заказан и закончен одновременно с предыдущим. Аретино в письме поэтессе Веронике Гамбара от 7 ноября 1537 года приводит текст своего сонета, посвященного этому портрету. Элеонора Гонзага, супруга Франческо Мария делла Ровере, происходила из рода мантуанских маркизов Гонзага, была дочерью Франческо II Гонзага и его жены Изабеллы д'Эсте, одной из самых образованных женщин этого времени. Спящая собачка, изображенная

рядом с герцогиней, — традиционный атрибут супружеской верности

55—57. Введение во храм. 1534—1538

Холст, масло. 375×775

Венеция, галерея Академии

Композиция представляет собой монументальное настенное панно, написанное Тицианом для Скуола делла Карита — одного из венецианских религиозно-филантропических братств. В настоящее время здание Скуола делла Карита включено в галерею венецианской Академии. Тициан изображает широко распространенный в эпоху Возрождения эпизод из «Золотой легенды» Якопо де Вораджине (XIII в.): Мария-девочка поднимается по ступеням храма, приветствуемая первосвященником. Зрители, присутствующие при этой сцене, по-видимому, члены братства Карита. На фоне изображены римская пирамида Цестия и горный пейзаж окрестностей Кадоре

58. Жертвоприношение Авраама. 1543—1544

Холст, масло. 328×282

Венеция, церковь Санта Мария делла Салюте

Один из трех плафонов на холсте, написанных Тицианом для церкви Санто Спирито ин Изола. Первоначально заказ был дан Джорджо Вазари, уехавшему из Венеции в 1542 году, а в 1543 году передан Тициану. В 1656 году «Жертвоприношение Авраама» вместе с двумя другими плафонами («Каин и Авель», «Давид и Голиаф») было передано в церковь Санта Мария делла Салюте

59—61. «Се человек». 1543

Холст, масло. 242×361

Подпись: *TITIANVS EQVES CES F 1543*

Вена, Музей истории искусств

По сообщению Вазари, картина написана для фламандского купца Джованни д'Анна (ван Хаанена), имевшего в Венеции дом на Большом канале в приходе Сан Бенедетто. В 1574 году ее там видел французский король Генрих III. По свидетельству Ф. Сансовино, в 1580 году она находилась там же. В 1620 году куплена герцогом Бекингемским. В 1648 году приобретена правителем Фландрии эрцгерцогом Леопольдом Вильгельмом для его брата императора Фердинанда III. В 1718 году передана из Вены в собрание Габсбургов в Праге, в 1723 году возвращена в Вену. К. Ридольфи (1648) утверждал, что под видом Пилата изображен Пьетро Аретино, под видом бородатого всадника — император Карл V, под видом всадника в тюрбане — турецкий султан Сулейман. Современные исследователи принимают только первое утверждение Ридольфи, так как сходство Пилата с Аретино несомненно. Возможно также, что под видом старика в красной тоге изображен дож Микеле Ландо, заключивший в 1540 году мир с султаном Сулейманом Великим

62, 63. Портрет Рануччо Фарнезе. 1542

Холст, масло. 89,7×73,6

Подпись: *TITIANVS F.*

Вашингтон, Национальная галерея (собрание Кресс) Портрет происходит из флорентийского собрания Контини-Бонакossi. В собрании Кресс с 1948 года. До расчистки считался старой копией. В наши дни авторство Тициана признается большинством исследователей.

Рануччо Фарнезе (1530—1565) — младший сын пармского герцога Пьера Луиджи Фарнезе и внук римского папы Павла III. В 1542 году 12-летний Рануччо был послан Павлом III в Венецию в качестве приора Мальтийского ордена. Портрет Рануччо, написанный Тицианом, упоминается Дж. Ф. Леони в письме кардиналу Алессандро Фарнезе от 22 сентября 1542 года

64, 65. Портрет папы Павла III. 1543

Холст, масло. 106×85

Неаполь, Национальные музеи Каподимонте

Папа Павел III Фарнезе (1468—1549, избран папой в 1534 году) вошел в историю как один из вдохновителей и организаторов католической реакции. С его благословения в 40-х годах XVI века был издан индекс запрещенных книг, возобновлена деятельность инквизиции, основан орден иезуитов, созван Тридентский церковный собор, выработавший программу искоренения ренессансного свободомыслия.

Портрет написан в Болонье, куда Павел III прибыл для переговоров с императором Карлом V. Упомянут в письме Аретино Тициану от 10 июля 1543 года как уже законченный. Из этого же письма следует, что Тициан снова отказался от должности при папском дворе.

Вместе с другими работами, выполненными для Павла III и его родственников, портрет находился во владении семьи Фарнезе вплоть до второй половины XVIII века, когда коллекция Фарнезе была унаследована неаполитанским королем Карлом III от его матери, последней представительницы этого рода

66. Портрет папы Павла III с его внуками Алессандро и Оттавиано. 1546

Холст, масло. 210×174

Неаполь, Национальные музеи Каподимонте

Павел III изображен Тицианом с двумя внуками, сыновьями пармского герцога Пьера Луиджи Фарнезе, Алессандро Фарнезе (1520—1589) получил кардинальский сан в 14-летнем возрасте. Впоследствии — видный церковный деятель, покровитель ордена иезуитов. Оттавиано Фарнезе (1524—1586) — муж побочной дочери императора Карла V. С 1548 года, после убийства пармской знатью его отца Пьера Луиджи, испирированного Оттавиано, — герцог пармский. Впоследствии — испанский наместник во Фландрии.

Некоторые детали портрета остались незаконченными. Просвечивание рентгеном показало, что Тициан, видимо, работал без предварительного эскиза, прямо на холсте, уточняя и меняя позы. Так, голова Алессандро переписана и сдвинута в сторону по сравнению с первоначальным наброском.

До 1662 года картина находилась в palazzo Фарнезе в Риме, затем перевезена в Парму. Во второй половине XVIII века вместе со всей коллекцией Фарнезе перешла по наследству неаполитанскому королю Карлу III

67. Обращение маркиза дель Васто к солдатам. 1540—1541
Холст, масло. 223×165

Мадрид, Прадо

Портрет находится в Мадриде с 1666 года, до этого, видимо, был в собрании мантуанских герцогов и у английского короля Карла I Стюарта.

Датировка портрета устанавливается по письмам Пьетро Аретино дель Васто от ноября и декабря 1540 года и февраля 1541 года. Подробно описывая портрет, Аретино называет его «историей».

Альфонсо д'Авалос, маркиз дель Васто (1502—1546), принадлежал к знатной итальянской семье. Был одним из военачальников императора Карла V и участвовал во многих его кампаниях.

Композиция картины выдает знакомство с так называемой «Abdlocutio» («Обращением к войскам императора Константина») Джулио Романо. Тициан в это время еще не видел фрески Джулио Романо в ватиканских Станцах, но он в 30-е годы имел возможность общаться с Джулио Романо в Мантуе и, вероятно, видел его эскизы и картоны. В не дошедшей до нас и известной по копиям композиции Тициана «Битва при Сполето» (1538) некоторые мотивы навеяны «Битвой Константина и Максенция» Джулио Романо. Сохранились старые копии картины в Мадриде (Прадо) и в Неаполе (Национальные музеи Каподимонте)

68. Даная. 1545—1546

Холст, масло. 120×172

Неаполь, Национальные музеи Каподимонте

Картина была написана во время пребывания Тициана в Риме для герцога Оттавиано Фарнезе. Вазари рассказывает, как он и Микеланджело посетили Тициана в отведенном ему помещении в ватиканском Бельведере во время работы художника над этой картиной. По словам Вазари, Микеланджело, похвалив манеру и колорит Тициана, жалел, что венецианцы недостаточно хорошо владеют рисунком.

Картина происходит из коллекции Фарнезе в Парме. В Неаполь поступила во второй половине XVIII века как наследство короля Карла III.

Композиция Тициана стала основой для его более поздних работ на эту тему, из которых наиболее известными являются написанные в 50-х годах XVI века «Данаи» мадридского музея Прадо, венского Музея истории искусств и ленинградского Эрмитажа

дествлять модель Тициана с различными историческими персонажами вплоть до Оттавиано Фарнезе и Пьетро Аретино, но доводы в пользу этих версий малоубедительны

71. Портрет Пьетро Аретино. 1545

Холст, масло. 108×76

Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея

Портрет был послан Аретино флорентийскому герцогу Козимо I Медичи и с тех пор находится во Флоренции. Аретино остался недоволен портретом, который показался ему написанным слишком эскизно. В письме Тициану в Рим в октябре 1545 года он упрекает Тициана, что портрет скорее набросан, чем закончен. В письме Козимо I, датированном тем же месяцем, извещая герцога об отправке портрета во Флоренцию, он говорит о великолепной передаче портретного сходства и жалуется, что бархат и парча наряда написаны слишком небрежно; Аретино ядовито добавляет, что ему следовало бы заплатить Тициану побольше и тогда портрет был бы написан более тщательно

72. Венера с органистом и амуром. Около 1548

Холст, масло. 148×217

Подпись: TITIANVS F.

Мадрид, Прадо

Обычно отождествляется с картиной, упомянутой в 1548 году в одном из писем Тициана и написанной для Карла V. В мадридском королевском собрании впервые упоминается в 1626 году. В 50—60-е годы Тициан написал несколько вариантов этой композиции. В их числе:

1. «Венера с органистом и собачкой». Начало 1550-х. Холст, масло. 136×220. Мадрид, Прадо.

2. «Венера с органистом и амуром». Начало 1550-х. Холст, масло. 115×210. Берлин — Дале, Государственные музеи.

Очевидно, картина написана для Филиппа II, портретное сходство с которым придано органисту.

3. «Венера с лютнистом и амуром». Середина 1560-х. Холст, масло. 165×209. Нью-Йорк, музей Метрополитен.

4. «Венера с лютнистом и амуром». Середина 1560-х. Холст, масло. 150×196. Кембридж (Англия), музей Фитцьюильям

- 69, 70. Портрет Ипполито Риминальди. Середина 1540-х

Холст, масло. 111×93

Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея

Портрет происходит из собрания урбинских герцогов и поступил во Флоренцию в 1631 году с наследством Витторини делла Ровере. Считался портретом герцога Норфолкского, фигурировал в инвентарях палаццо Питти как «Портрет молодого англичанина», «Мужчина с голубыми глазами». Предположение, что на портрете изображен феррарский юрист Ипполито Риминальди, было выдвинуто на основании портретного сходства с подписным портретом Риминальди в галерее Сан Лука в Риме, написанном, возможно, в мастерской Тициана. Однако проблему нельзя считать решенной окончательно, так как сходство это не очень велико. В последнее время были предприняты новые попытки отожд-

- 73—75. Групповой портрет семьи Вендрамини. До 1547

Холст, масло. 206×301

Лондон, Национальная галерея

Картина упомянута в инвентаре коллекции Вендрамини в 1569 году. Продана с торгов в Венеции в 1636 году. Находилась в собрании Антониса Ван Дейка (инвентарь 1644 года). В 1645 году куплена герцогом Нортамберлендом. Находилась в собрании Нортамберлендов до 1929 года, когда она была куплена лондонской Национальной галереей.

Семья Вендрамини принадлежала к числу наиболее знатных патрицианских семей Венеции. На портрете изображены Габриэле Вендрамини (1484—1552), меценат и коллекционер, заказчик Джорджоне и Тициана, и его брат Андреа Вендрамини (1481—1547) с семью сыновьями

ями. Изображенные преклоняют колени перед реликвией — крестом, подаренным в 1369 году канцлером Кипра одному из Вендраминов, возглавлявшему Скуола ди Сан Джованни Эванджелиста (Братство Иоанна Богослова) — одно из самых влиятельных объединений мирян в Венеции. На портрете Тициана в центре представлен Габриэле Вендрамин, положивший руку на алтарь, слева от него его брат Андреа Вендрамин. За спиной Андреа его старший сын Леонардо (р. 1523), ниже — Лука (р. 1528), Франческо (р. 1529) и Бартоло (р. 1530). Справа — младшие сыновья — Федерико с белой собачкой (р. 1535), Джованни (р. 1532) и Филиппо (р. 1534).

Основой для датировки портрета является тот факт, что Андреа Вендрамин и его старший сын Леонардо умерли в 1547 году, а младшему из детей Андреа в это время уже сравнялось 12 лет, в то время как на картине он выглядит моложе. Поэтому вероятнее всего портрет написан в середине 40-х годов

- 76, 77. Конный портрет императора Карла V (Карл V под Мюльбергом). 1548

Холст, масло. 332×279

Мадрид, Прадо

Карл V Габсбург (1500—1558) — император так называемой Священной римской империи германской нации, включавшей в себя Германию, Австрию, Нидерланды. От матери унаследовал также корону Испании вместе с Неаполем, Сицилией и испанскими владениями в Америке. Поставил в зависимость от себя большинство итальянских государств. В 1556 году отрекся от престола в пользу своего брата Фердинанда I, получившего императорский титул, и сына Филиппа II, ставшего королем Испании.

По свидетельствам документов, портрет написан в Аугсбурге в апреле — сентябре 1548 года. Поступил в Испанию в 1556 году вместе с наследством сестры Карла V королевы Марии Венгерской. Карл V изображен на портрете в тех же доспехах и на том же коне, что и в день битвы при Мюльберге, где он разбил оппозиционных ему немецких князей-лютеран во главе с саксонским курфюрстом Иоганном Фридрихом. Предполагается, что в композиции портрета Тициан мог исходить из гравюры Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол». Портрет пострадал тотчас же после его завершения, когда сушился на открытом воздухе: при сильном порыве ветра холст был порван от удара о дерево и был реставрирован немецким живописцем Амберггером. Вторично картина пострадала в XVIII веке при пожаре в мадридском Алькасаре (королевском дворце)

78. Портрет императора Карла V. 1548

Холст, масло. 205×122

Подпись и дата: *TITIANVS F. MDXLVIII.*

Мюнхен, Старая Пинакотека

Портрет написан в 1548 году в Аугсбурге, по-видимому, для баварского герцога, так как издавна входил в баварские собрания. Упоминается в мюнхенских инвентарях с XVII века. Существует предположение, что пейзаж написан фламандским художником Ламбертом Сустрисом, учеником Тициана, сопровождавшим его в Аугсбург

79. Портрет Джованни Франческо Аквавива, герцога Атри. Около 1552

Холст, масло. 223×151

Подпись: *TITIANVS FECIT*

Кассель, Картинная галерея

Судьба портрета прослеживается с первой половины XVIII века, когда он находился во французских собраниях. В 1756 году приобретен основателем галереи в Касселе ландграфом Гессена Вильгельмом VIII. Обычно картина отождествляется с упомянутым в 1552 году в одном из писем Аретино портретом Джованни Франческо Аквавива, герцога Атри. Джованни Франческо Аквавива (около 1510—1569), уроженец Неаполя, связанный кровным родством с Арагонской династией, с юных лет жил в изгнании при французском дворе и пользовался покровительством французских королей. В 1547—1548 годах посетил Рим, возможно, несколько позже побывал в Венеции. Однако вопрос о том, кто изображен на портрете, не является окончательно решенным, так как достоверных изображений герцога Атри, за исключением медалей, не сохранилось, а триумфальный характер портрета мало согласуется с тем, что известно о портретируемом

- 80, 81. Венера и Адонис. 1553—1554

Холст, масло. 186×207

Мадрид, Прадо

Картина написана для Филиппа II и входит в серию «поэзий». Закончена в 1554 году, о чем свидетельствует одно из писем Филиппа II. Сюжет взят из «Метаморфоз» Овидия (X). Есть также предположение, что одним из источников Тициана была поэма Диего Уртадо да Мендоса «Сказание об Адонисе», опубликованная в Венеции в 1553 году. Как и другие «поэзии», картина пользовалась большой известностью, и в мастерской Тициана было сделано несколько ее повторений. Наиболее значительные из них находятся в лондонской Национальной галерее (холст, масло. 177×187), в музее Метрополитен в Нью-Йорке (холст, масло. 106×133), в Национальной галерее в Вашингтоне (холст, масло. 106×136), в собрании Нормантон, Сомерли, Рингвуд (холст, масло. 157×200)

82. Девушка с фруктами. Около 1555

Холст, масло. 182×102

Берлин — Далем, Государственные музеи

До второй мировой войны принадлежала ныне не существующему Музею императора Фридриха в Берлине. Куплена в 1832 году во Флоренции у аббата Челотти. Возможно, именно этот портрет упомянут в 1648 году К. Ридольфи: «Девушка с корзиной фруктов в руках, как говорят, — дочь Тициана по имени Корнелия». Долгое время считался портретом дочери Тициана Лавинии (Ридольфи ошибочно назвал ее Корнелией). Однако изображенная молодая женщина не обнаруживает портретного сходства с Лавинией, портреты которой находятся в Дрезденской галерее и Музее истории искусств в Вене. Возможно, картина является не портретом, а изображением Помоны, аллегорией изобилия природы. Существует ряд вариантов картины, вышедших из мастерской Тициана

83. Девушка с веером. Около 1555
Холст, масло. 102×86
Дрезден, Картина галерея старых мастеров
Видимо, картина происходит из Феррары. Поступила в Дрезден в 1746 году из герцогского собрания в Модене. Как и «Девушка с фруктами», считалась без каких-либо оснований портретом дочери Тициана Лавинии, что оспаривается современными специалистами. Веер-флажок в руке девушки являлся в XVI веке непременной деталью убора невесты. В XVII веке портрет копировал Рубенс, копия находится в венском Музее истории искусств
- 84, 85. Диана и Актеон. 1556—1559
Холст, масло. 188×206
Эдинбург, Национальная галерея Шотландии (собственность герцога Сазерленда)
Картина вместе с парной к ней и также находящейся в Эдинбурге композицией «Диана и Каллисто» входит в цикл «позий», написанных Тицианом для Филиппа II. Тициан упоминает о работе над «Дианой и Актеоном» и «Дианой и Каллисто» в письме Филиппу II в 1556 году; 19 июня 1559 году он извещает Филиппа II, что картины заканчиваются. В 1560 году они были получены заказчиком. В 1704 году испанский король Филипп V подарил их французскому послу в Испании герцогу де Грамону, а последний преподнес их регенту Франции герцогу Орлеанскому. В 1798 году обе картины купил герцог Бриджвотер. В 1946 году герцог Сазерленд передал их для экспонирования в Национальную галерею Шотландии.
В венском Музее истории искусств находится реплика «Дианы и Каллисто» (Тициан и мастерская). Обе картины неоднократно копировались
- 86, 87. Мученичество св. Лаврентия. Около 1557—1559
Холст, масло. 500×280
Подпись: *TITIANVS VECELLIVS AEQVES F.*
Венеция, церковь Дезеуити
Алтарная картина «Мученичество св. Лаврентия» была заказана Тициану в 1548 году для церкви Санта Марии деи Кроцифери, но заказ был выполнен художником только к концу 50-х годов. В 1656 году церковь перешла к иезуитскому ордену (отсюда ее теперешнее название). В 1715—1730 годах в связи с перестройкой церкви картина была перенесена со второго алтаря справа на первый алтарь слева в капеллу Лоренцо Педзана. В музее Прадо в Мадриде находится более поздний вариант той же композиции, вышедший из мастерской Тициана и первоначально находившийся в Эскориале
88. Положение во гроб. 1559
Холст, масло. 137×175
Подпись: *TITIANVS VECELLIVS AEQVES CAES.* 1559
Мадрид, Прадо
Картина заказана в 1558 году Филиппом II. В сентябре 1559 года отправлена в Испанию. С 1574 по 1837 год находилась в замке-монастыре Эскориал в одной из капелл Иглесия Вьеха (Старой церкви). С 1837 года находится в музее Прадо. В том же музее находится
- более поздний вариант картины, написанный Тицианом около 1570 года при участии мастерской
- 89, 90. Портрет мужчины с пальмовой ветвью. 1561
Холст, масло. 138×116
Поздняя надпись: *MDLXI... NATVS AETATIS SVAE XLVI TITIANVS PICTOR ET AEQVES CAESARIS* (1561... от рождения 46 лет. Тициан художник и имперский рыцарь)
Дрезден, Картина галерея старых мастеров
Портрет происходит из дворца Ка Марчелло в Венеции. Куплен в дрезденское собрание в 1743 году. Ящичек с красками, пальмовая ветвь, а также возраст изображенного, указанный в надписи (видимо, повторяющей первоначальную), позволяют предположить, что моделью Тициана был художник Антонио Пальма (около 1515—1575). Антонио Пальма, племянник Якопо Пальма Веккио и отец Якопо Пальма Джоване, принадлежал к известной художественной династии, работавшей в Венеции на протяжении всего XVI века
- 91, 92. Кающаяся Мария Магдалина. Первая половина 1560-х
Холст, масло. 118×97
Подпись: *TITIANVS.*
Ленинград, Государственный Эрмитаж
Поступила в Эрмитаж в 1850 году из собрания Барбариги в Венеции. Семья Барбариги в 1581 году приобрела дом Тициана в Венеции со всеми находившимися там картинами. Таким образом, «Кающаяся Мария Магдалина», как и «Св. Себастьян», принадлежит к числу картин, оставшихся в доме Тициана после его смерти. Иконографической основой эрмитажной композиции является картина Тициана начала 1530-х годов из флорентийской галереи Питти, мотивы которой Тициан теперь усложнил и обогатил новыми деталями. Из мастерской Тициана в 50—60-е годы вышло несколько вариантов «Кающейся Магдалины», по мотивам близких эрмитажной, но значительно уступающих ей по качеству (Неаполь, Национальные музеи Каподимонте; Варезе, частное собрание; Эскориал и др.). Имеется ряд повторений и поздних копий
- 93, 94. Благовещение. Середина 1560-х
Холст, масло. 410×240
Подпись: *TITIANVS FECIT FECIT* (Тициан сделал сделал). Надпись в правом нижнем углу: *ignis ardens non comburens* (огонь, который пылает, но не сжигает)
Венеция, церковь Сан Сальваторе
Документов, позволяющих точно датировать картину, не сохранилось. Заключена в обрамление из серого камня работы видного архитектора и скульптора Якопо Сансовино. Объяснение необычной подписи дал в 1648 году К. Ридольфи, утверждающий, что Тициан, повторив слово «сделал», подчеркнул законченность картины. Вторая надпись является намеком на библейскую Неопалимую купину — один из символов чистоты мадонны
- 95, 96. Охота Дианы. 1556 — середина 1560-х
Холст, масло. 179×198
Лондон, Национальная галерея

Картина не окончена. Предполагается, что она должна была входить в цикл, посвященный Диане и заказанный Тициану Филиппом II в 1556 году. Видимо, картина не была выполнена в срок и работа над ней продолжалась в 60-е годы XVI века. В XVII веке картина находилась в собрании эрцгерцога Леопольда Вильгельма в Брюсселе и вместе с другими картинами этой коллекции была воспроизведена в 1660 году в «Theatrum Pictoricum» Тенирса. Видимо, затем находилась в римской коллекции шведской королевы Кристины, позднее — в палаццо Одескальки в Риме, в 1721—1792 годах — у герцогов Орлеанских. С конца XVIII века — в частных английских собраниях. Последний владелец картины лорд Хервуд передал ее во временное пользование лондонской Национальной галереи, но в 1971 году она была выставлена на продажу на аукционе Кристи и приобретена американским миллиардером Полем Гетти. В 1972 году выкуплена у него для лондонской Национальной галереи на деньги, собранные в Англии по общественной подписке

97. Наказание Амура. Около 1565

Холст, масло. 118×135

Рим, галерея Боргезе

Приобретена кардиналом Шипионе Боргезе в 1608 году. В инвентаре 1613 года и других инвентарях XVII века фигурирует под названием «Три грации». Это название, как и теперешнее, условно. Существуют различные трактовки аллегорического содержания картины, ни одна из которых не является исчерпывающей. Суть тициановской аллегории заключается, видимо, в неоплатонической концепции любви, ее двух ступеней — земной и духовной — небесной. Отсюда тема двух Амуров, один из которых — Антэрос — воплощает чувственную любовь. Повязка, накладываемая на глаза Антэроса, символизирует обуздание чувственной любви, ее очищение. Женщина, накладывающая повязку, обычно отождествляется с Венерой, но некоторые исследователи видят в ней богиню целомудрия Весту. Нимфы, которые держат атрибуты Амура, лук и стрелы, трактуются как Грации, аллегории Чистоты и Наслаждения, весталки и т. п.

98. Портрет Якопо де Страда. Около 1566—1568

Холст, масло. 125×95

Подпись: *TITIANVS F.* На письме написано: *Al Mag. co il Sig. or Titian(o) Vecellio... Venezia* (Великолепному синьору Тициану Вечеллио... Венеция). В картуше надпись XVII века: *JACOBVS DE STRADA. CIVIC. ROMANVS. CAESS. ANTIQVARIVS. ET COM; BELIC. AN. AET. LI C/MDLXVI* (Якопо де Страда, римский гражданин, императорский антиквар и военный комиссар 51 года. 1566)

Вена, Музей истории искусств

Портрет происходит из собрания эрцгерцога Леопольда Вильгельма в Брюсселе, после смерти которого перешел в венское собрание Габсбургов.

Якопо де Страда, уроженец Мантуи, был известен как художник, архитектор, археолог, коллекционер и торговец произведениями искусства. Находился на службе у герцога Альбрехта Баварского, затем у Габсбургов,

при венском дворе Фердинанда I и Максимилиана II, и пражском дворе Рудольфа II. Был также военным советником всех трех императоров

99. Автопортрет. Вторая половина 1560-х

Холст, масло. 86×65

Мадрид, Прадо

В мадридских инвентарях портрет упоминается с 1666 года. Возможно, происходит из коллекции Рубенса. Иногда отождествляется с упомянутым у Вазари автопортретом Тициана начала 1560-х годов

100. Несение креста. Около 1565

Холст, масло. 89,5×77 (холст надставлен)

Ленинград, Государственный Эрмитаж

Картина происходит из дома Тициана, купленного в 1581 году семьей Барбариги. В Эрмитаж поступила в 1850 году из собрания Барбариги. Является авторским повторением подписной композиции, хранящейся в музее Прадо в Мадриде (около 1565; холст, масло. 67×77)

101. Св. Себастьян. Около 1570

Холст, масло. 210×115

Ленинград, Государственный Эрмитаж

Одна из лучших работ Тициана, написанных в «поздней манере». Картина не окончена. Осталась в доме Тициана после его смерти. В Эрмитаж поступила в 1850 году из собрания Барбариги в Венеции. Поза св. Себастьяна, возможно, навеяна одноименной статуей флорентийского скульптора XV века Антонио Росселлино, которую Тициан мог видеть во время посещения Флоренции в 1546 году

102, 103. Пастух и нимфа. Начало 1570-х

Холст, масло. 149,5×187

Вена, Музей истории искусств

Происходит из собрания Бартоломео делла Наве в Венеции (инвентарь 1636 года). В 1638—1649 годах — в собрании герцога Гамильтона в Лондоне, затем — в коллекции эрцгерцога Леопольда Вильгельма в Брюсселе (инвентарь 1659 года). После смерти последнего перешла вместе со всей его коллекцией к австрийским Габсбургам.

Существуют различные расшифровки сюжета картины: ее персонажей отождествляют с Эндимионом и Дианой, Анхизом и Венерой, Парисом и Эноной, Дафнисом и Хлоей, героями «Неистового Роланда» Ариосто Ангеликой и Медором и т. п. Поза лежащей нимфы навеяна гравюрой Джулио Кампаньолы, близкого к Джорджоне, и статуей Дня работы Микеланджело (надгробие Джулиано Медичи). Основные мотивы пейзажа — большое дерево и ствол сломанного дерева справа — повторяют мотивы ранней пасторальной сцены Тициана «Три возраста» (см. комментарии к репродукциям 15, 16)

104. Тарквиний и Лукреция. 1570-е

Холст, масло. 114×100

Вена, Картинная галерея Академии изобразительного искусства

Картина происходит из собрания Шрофф в Вене, в 1907 году перешла в другое частное собрание, затем куплена Венской Академией изобразительного искусства. Происхождение и история картины неизвестны. К легенде о Лукреции и Тарквинии Тициан обратился также в большом подписном полотне, написанном для Филиппа II около 1568—1571 годов (ныне — Кембридж, музей Фитцвильям)

105. Наказание Марсия. 1570-е

Холст, масло. 212×207

Кромержиж, бывший епископский дворец, картинная галерея

Впервые картина упоминается в 1655 году в собрании лорда Арэндела в Англии, затем перешла в руки коллекционеров братьев Имстеред из Кельна. Коллекция последних была куплена в 1673 году чешским епископом Карлом Лихтенштейн-Кастельгорном и завещана им в 1691 году Оломоуцкому епископству. Позднее вся коллекция была переведена из Оломоуца в епископский дворец в Кромержиже

106. Коронование терновым венцом. Начало 1570-х

Холст, масло. 280×181

Мюнхен, Старая Пинакотека

Картина является поздним вариантом подписной композиции Тициана 1540-х годов (Париж, Лувр) и наряду со «Св. Себастьяном» и «Пастухом и нимфой»

принадлежит к самым значительным работам Тициана, написанным в «поздней манере». Оставалась в доме Тициана после его смерти, куплена у наследников его младшим современником Тинторетто. После смерти последнего в 1594 году продана его сыном Доменико Тинторетто баварскому курфюрсту

107. Оплакивание Христа (Пьета). 1576

Холст, масло. 353×348

Надпись на пьедестале сделана учеником Тициана Пальмой Джоване: *QVOD TITIANVS INCHOATVM RELIQVIT/PALMA REVERANS ABSOLVIT/ DEOQ. DICAVIT OPVS* (Что Тициан оставил начатым, Пальма почтительно завершил, посвятив богу)

Венеция, галерея Академии

Картина была написана Тицианом для капеллы Распятия церкви Санта Мария Глорноза ден Фрари, где он хотел быть похороненным. Однако после смерти Тициана картина была помещена в церкви Сант'Анджело, после упразднения которой была передана в Венецианскую Академию. Не существует единого мнения о том, какова доля Пальмы Джоване в завершении картины. По-видимому, ему принадлежит некоторые детали фона. Отдельные мотивы картины имеют символический смысл: пеликан, вскармливающий птенцов своей кровью, изображенный на своде ниши, — традиционный символ Христа; сивилла Трапезундская, статуя которой изображена слева, по преданию, предсказала смерть Христа. На маленькой вотивной картине, прислоненной к постаменту этой статуи, изображены в молитвенных позах Тициан и его сын Орацио

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Лазарев В. Н. Поздний Тициан // Искусство. 1938. № 5.
- Гурвич Н. А. Тициан. М., Л., 1940.
- Розентау Ш. М. Тициан. М., 1940.
- Колпинский Ю. Д. Тициан // Искусство. 1951. № 6.
- Фомичева Т. Д. Тициан. Л., 1961.
- Смирнова Н. А. Тициан и венецианский портрет XVI века. М., 1964.
- Такач-Харати М. Тициан / Пер. с венг. Будапешт, 1963.
- Тициан: Альбом/Авт.-сост. И. А. Смирнова. М., 1971.
- Тициан: Альбом/Авт.-сост. П. К. Кустодиева. М., 1973.
- Тициан: Альбом/Авт.-сост. Л. А. Ефремова. М., 1977.
- Тициан: Альбом/Авт.-сост. Т. П. Знамеровская. М., 1977.
- Белоусова Н. А. «Любовь земная и небесная» Тициана и «Фьяметта» Боккаччо // Искусство. 1977. № 3.
- Каган Л. Л. Тициан и испанский портрет XVII в. Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979.
- Немилов А. Т. Тициан за Альпами // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979.
- Ротенберг Е. И. Тициан и его место в искусстве Возрождения // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979.
- Смирнова Н. А. Тициан и тема «сельской идиллии» в венецианской живописи XVI века // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979.
- Поцца Нери. Тициан / Пер. с ит. М., 1981.
- L. Dolce. Dialogo della pittura intitolato "L'Aretino". Venezia. 1557
- G. Vasari. Vite die più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Firenze, 1568.
- P. Aretino. Lettere. Paris, 1608—1609
- C. Ridolfi. Le Maraviglie dell'arte. Venezia, 1648
- M. Boschini. Carta del navegar pittoresco. Venezia, 1660
- M. Boschini. Le ricche minere della pittura veneziana. Venezia, 1674
- J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle. Tiziano, la sua vita e i suoi tempi. Firenze, 1878
- B. Berenson. Venetian Painters of the Renaissance. London, 1894
- C. Phillips. The Earlier Work of Titian. London, 1897
- C. Phillips. The Later Work of Titian. London, 1898
- G. Gronau. Tizian. Berlin, 1900
- L. Hourtigue. La jeunesse de Titien. Paris, 1918
- T. Hetzer. Die frühen Gemälde Tizians. Basel, 1920
- D. von Hadeln. Zeichnungen des Tizian. Berlin, 1924
- T. Hetzer. Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt-am-Main, 1935
- W. Suida. Tizian. Roma, 1935
- H. Tietze. Tizian. Leben und Werk. Wien, 1937
- R. Pallucchini. Tizian. Bologna, 1953
- G. A. Dell'Aqua. Titien. Milano, 1956
- F. Valcanover. Tutta la pittura del Tiziano. Milano, 1960
- J. Walker. Bellini and Titian at Ferrara. London, 1956
- J. Neumann. Le Titien. Marsyas écorché vif. Prague, 1962.
- L. Skarsgård. Research and Reasoning. A Case Study on an Historical Inquiry: Titian's "Diana and Acteon". A Study in Artistic Innovation. Göteborg, 1968.
- C. Cagli, F. Valcanover. L'opera completa del Tiziano. Milano, 1969.
- H. Keller. Tizians Poesia für König Philipp II von Spanien. Wiesbaden, 1969.
- R. Pallucchini. Il Tiziano. V.v. I—2. Firenze, 1969.
- E. Panofsky. Problems in Titian, Mostly Iconographic. New York, 1969.
- H. E. Wethey. The Paintings of Titian.
- I. The Religious Paintings. London, 1969.
- II. The Portraits. London, 1971.
- III. The Mythological and Historical Paintings. London, 1975.
- M. A. Muraro e D. Rosand. Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento. Vicenza. 1976.

ТИЦИАН

Альбом

Автор-составитель
доктор искусствоведения *И. А. Смирнова*
Художник *И. И. Омельченко*

Редактор *И. А. Белинцева*
Художественные редакторы *В. М. Мельников,*
В. П. Басилайканова
Цветную корректуру выполнила *Л. В. Егорова*
Технические редакторы *Л. П. Богатова, А. М. Винокур,*
И. А. Клыкова
Корректоры *И. А. Радченко, Н. М. Скляренко*

ИБ № 959

Сдано в набор 12.08.86. Подписано в печать 5.08.87.
Формат 60×90/8. Бумага мелованная 120 г.
Гарнитура литературная. Печать высокая. Изд. № 13-470.
Объем 21,0 печ. л., 21,06 уч.-изд. л., 86,88 уч. кр.-отт.
Тираж 35 000. Заказ 3711. Цена 7 р. 70 к.

Издательство «Изобразительное искусство»
129272. Москва, Сушевский вал, 64

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. 129243, Москва,
Мало-Московская, 21

