

А. Н. Бенуа

История живописи

Том 3

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7.03
ББК 85
Б46

Б46 **Бенуа А.Н.**
История живописи: Том 3 / А. Н. Бенуа – М.: Книга по Требованию, 2023. – 510 с.

ISBN 978-5-458-24450-3

Личность Александра Николаевича Бенуа поражает своим масштабом. Впервые в истории русской эстетической мысли им была обоснована национальная самобытность и международные связи русского искусства нового времени. Ярчайший художник и театральный деятель - А. Н. Бенуа был художественным руководителем блистательных "Русских сезонов" в Париже, одним из основателей и идеологов консолидации талантливейших русских художников в знаменитое объединение "Мир искусства" - безусловно, оказал значительное влияние на развитие европейского искусства XX века, во многом определив его дальнейшее развитие. "История живописи всех времен и народов" - пожалуй, самая значительная работа А. Н. Бенуа по истории мирового искусства. Третий том состоит из следующих разделов: Живопись барокко в Венеции. Нидерландская живопись в эпоху ренессанса. Немецкая живопись в эпоху ренессанса. Итальянская живопись в XVII и XVIII веках

ISBN 978-5-458-24450-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Після Тинторетто. Нарцисъ (или Гіацивъ). Галлерія Колонна въ Римѣ.

I.



УДѢЛА живописи Венеціи якая, нежели остальної Италиі. Полный расцвітъ, высшій творческій энтузіазмъ не замѣнялись здѣсь сразу общимъ упадкомъ и уныніемъ. Здѣсь искусство барокко можно считать не антитезою «золотого вѣка», а изумительнымъ его «послѣсловіемъ», временами даже почти превосходящимъ въ своей значительности и красотѣ самые славыя моменты настоящаго Возрожденія.

На то были глубокія основанія. Положамъ, и Венецію не пощадили менышоныи политическаго и религіознаго характера. Нѣсколько разъ ее атаковали въ войны, начавшіяся еще въ дни французскихъ нашествій и посягательствъ Цезаря Борджіа; одно время Венеція увидѣла своими противниками чуть ли не все европейскія государства (Лига Камбръ); французскія и

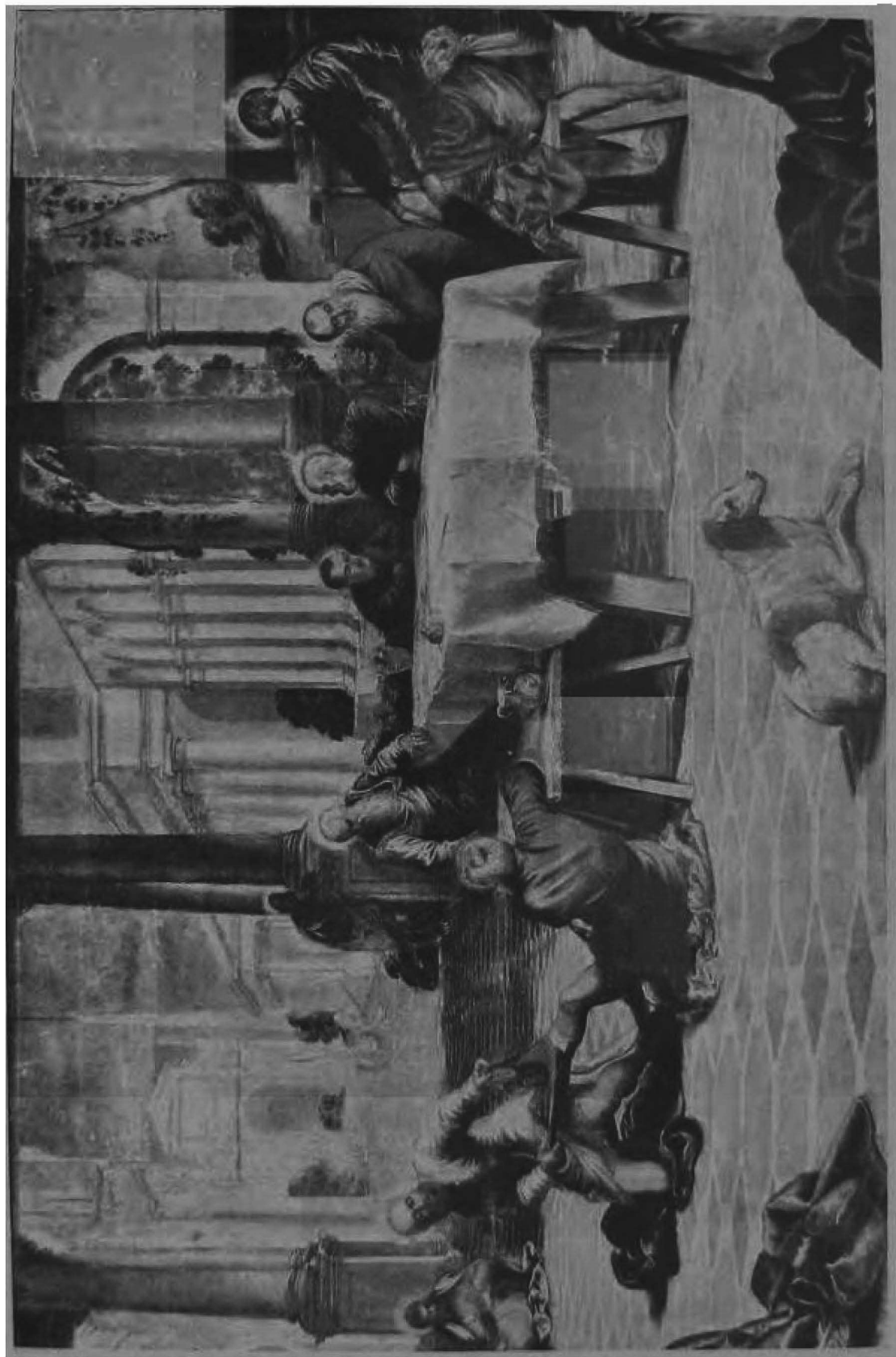
германскія войска вторгались въ венеціанскія области съ перерывами цѣлуи четверть вѣка. Еще болѣе пришлось Венеціи страдать отъ турокъ. Мало-помалу она теряла свое владычество надъ восточной частью Средиземнаго моря. Рѣшительный подрывъ ея торговли причинили въ то же время открытія «копалитія» Африки и новаго материка — Америки. Теперь не все заморское, не все изощренное, драгоцѣнное и ирное проходило черезъ ея конторы и склады. И тѣмъ не менѣе «Исцѣлительная Республика» могла считаться попрежнему гордой и блестящей царицей Адриатики, самымъ цѣльнымъ и организованнымъ изъ европейскихъ государствъ, и, наконецъ, могучимъ оплотомъ христіанства. Въ то же время попрежнему ея граждане, хотя и страдавшіе въ своихъ матеріальныхъ интересахъ, были еще самыми богатыми людьми въ Европѣ, и попрежнему ихъ жизнь была самой яркой, изысканной и прелестительной. Читая письма Аретина, глядя на картины старца Тиціана и молодого Веронезе, кажется точно къ нимъ изображено какое-то существованіе боговъ. Чудно сплелись въ Венеціи необычайный героизмъ съ изнѣженностью, здоровье съ неустаннымъ наслажденіемъ, искренняя религіозность съ чувственностью. И даже еще два вѣка спустя, когда вся остальная Италия была уже въ полномъ разложеніи, Венеція (и только она) могла дать такого «атлета жизни», какъ Казанову, такого жизненнаго писателя, какъ Гольдони и такихъ истинно великихъ художниковъ, какъ Гварди и Тіеполо.

Въ новомъ поколѣніи венеціанскихъ художниковъ, которые пришли на сѣбну «кругу Тиціана», сказываются черты, общія всему искусству того времени. Характерно, пожалуй, для этого момента и то, что Тиціанъ, долгіе годы отказывавшійся посѣтить Римъ, все же рискнулъ это сдѣлать въ 1544 году, а Тинторетто заявилъ надъ дверью мастерской свою зависимость отъ Микель Анджело¹, хотя едва ли онъ могъ лично встрѣтиться съ великимъ «римляниномъ», а съ творчествомъ его познакомился лишь по гравюрамъ и слѣпкамъ². И вотъ въ венеціанцѣ этотъ культъ искусства Буонарроти, распространившійся по всей Европѣ, не означаетъ ослабленія творческихъ силъ или какого-либо духовнаго порабощенія. Тинторетто только казалось, что онъ идетъ вслѣдъ за Микель Анджело, на самомъ же дѣлѣ онъ былъ охваченъ общимъ духомъ времени — духомъ мятежности, противорѣчивыхъ колебаній отъ отчаянія къ экстазу, духомъ, замѣнившимъ прежнюю ясность. То, о чемъ провидецъ Микель Анджело сталъ вѣщать (и вѣщать еще въ тѣ дни, когда Рафаэль на стѣнахъ папскаго дворца въ чарующе улыбчивыхъ образахъ завѣрялъ, что все на свѣтѣ гармонично), то самое

¹ Надпись, помѣщенная нѣтъ, гласитъ: «Рисунокъ Микель Анджело и колоритъ Тиціана».

² Тинторетто, какъ кажется, не покидалъ Венеціи вовсе, если не считать кратковременнаго пребыванія его въ Мантуѣ въ 1559 г., куда онъ ѣхалъ въ сопровожденіи всей своей семьи, чтобы присутствовать при развѣсѣ картинъ, написан-

ныхъ имъ для герцога Гудельмо. Въ молодости у него не было средствъ, въ зрѣломъ же возрастѣ и въ старости не хватало времени, чтобы совершить далекое и трудное по тѣмъ временамъ путешествіе. — Въ бытность Микель Анджело въ Римѣ Людо было двѣнадцать лѣтъ.



М. Ткачуровъ. Иисусъ-христъ. Вспышка въ храмъ.

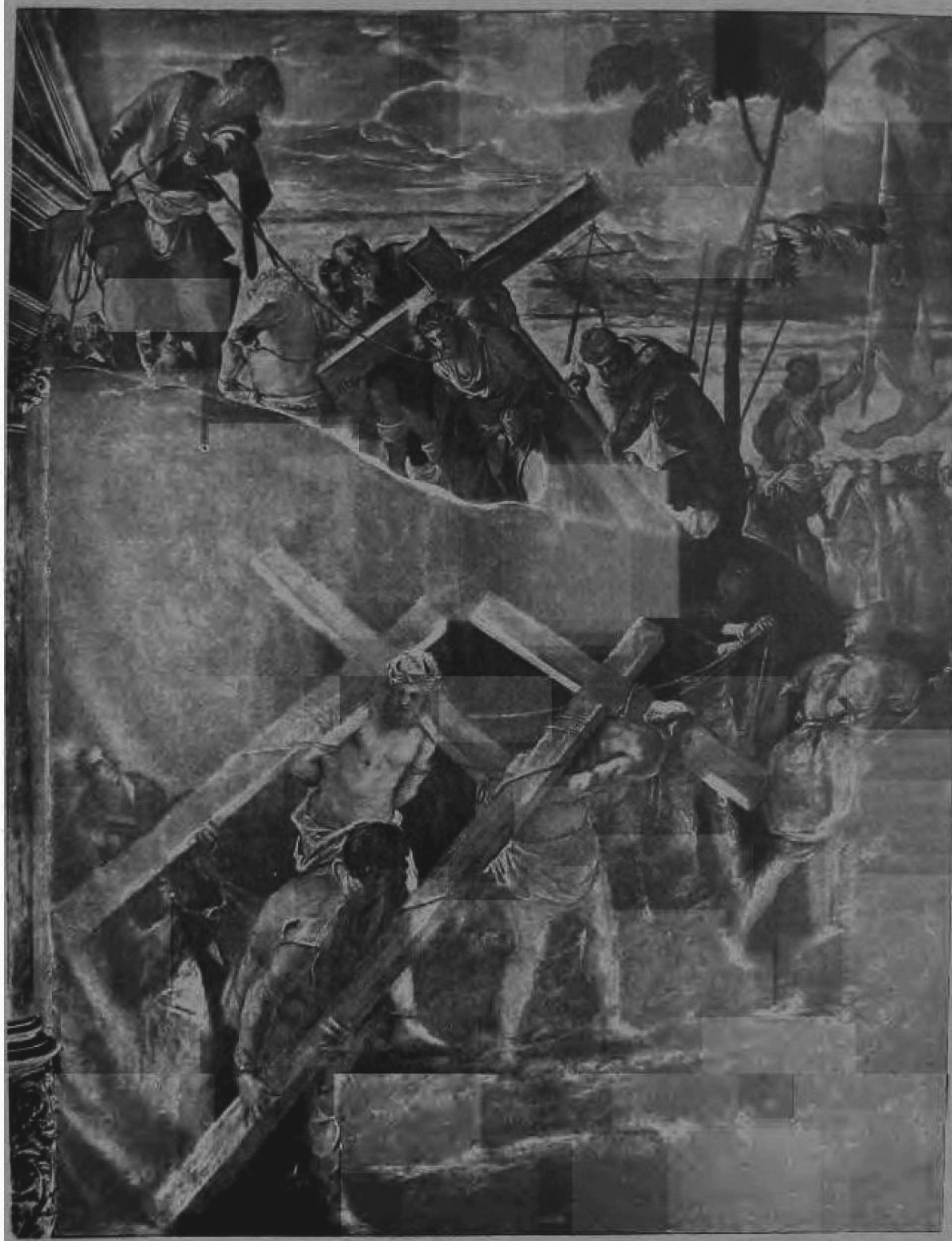
теперь успѣло распространиться по всему міру. Духъ мятельности и разлада затопилъ Европу религіозными войнами, затемъ инквизиціонные костры, опирались душу христіанъ безысходнымъ горемъ. Все искусство барокко именно полно душевнаго трагизма. Прозувеличенная грандіозность въ архитектурѣ и въ пластикахъ того времени не только вызвана желаніемъ тигаться съ величіемъ древнихъ, но еще въ большей мѣрѣ выражаетъ душевное состояние «утвержденія во что бы то ни стало», какого-то «изступленнаго запяленія» принциповъ, за которые приходилось жертвовать не только жизнью, но и совѣстью.

Въ остальной Италіи, всюду, гдѣ Святѣйшій Приказъ быстро забралъ въ свои сѣти дисциплину душъ, а іезуитская схоластика снабдила сыновъ церкви суррогатомъ вѣры, гдѣ къ тому же невѣроятныя гнусности, проявившіяся съ полнымъ цинизмомъ въ общественной и государственной жизни, до корней растлили моральныя основы, — тамъ искусство стало лживымъ, шаблоннымъ или жеманно-чувственнымъ. Въ Венеціи же, гдѣ религіозная мысль подъ эгидой индифферентизма правящаго класса оставалась болѣе независимой, гдѣ чувство человѣческаго достоинства не было задавлено окончательно, гдѣ лучшіе умы могли оставаться зрителями, слѣдившими за перипетіями европейскихъ трагедій какъ бы со стороны, не участвуя въ нихъ прямымъ образомъ, — тамъ искусству, отражавшему многое изъ того, что происходило «вокругъ», не пришлось лукавить по существу, оно не пало, не унизилося и въ то же время осталось чуждымъ непомѣрной гордыни.

Увы, мы почти ничего не знаемъ, что думалъ, что говорилъ Тинторетто, этотъ «Микель Анджело Венеціи», не сохранилось писемъ его, и лишь два три анекдота указываютъ на то, что его творчество было какой-то «маніей» работы, что онъ обладалъ энергіей предѣльной степени и былъ къ тому же чуждъ корысти. Достаточно, однако, взглянуть на картины Тинторетто, чтобы понять, кто передъ нами. Куда дѣвалась «суѣсмысленность», «солидность» Тициана, Пальмы, Моретто, мягкая чувствительность Джорджоне и Лотто? Еще съ послѣднимъ Тинторетто имѣетъ то общее, что и его фантазія не знаетъ границъ, что избытокъ темперамента мѣшаетъ и ему работать планомерно. Но зато не осталось въ живописи Якопо Робусти и слѣда исконныхъ традицій венеціанской школы: ея спокойнаго лиризма, ея внимательнаго изученія натуры. Пламенный, безумно заинтересованный жизнью, онъ все время отражаетъ ее въ цѣломъ, онъ даетъ «общія впечатлѣнія» жизни, онъ въ полномъ смыслѣ слова «импрессионистъ» какъ во внѣшнихъ своихъ обликахъ, такъ и въ передачѣ душевныхъ движеній². И въ то же время Тин-

² «Импрессионизмъ» Тинторетто, отражавшій лирическое бленіе эпохи, не походилъ собой на полное признаніе. Вазари не можетъ, при всемъ своемъ уваженіи къ художнику, котораго онъ называетъ «самой страшной головой во всей живописи», «получить» и «хорошо» живописецъ, «

скрыть своего негодованія на то, что ему въ творчествѣ Тинторетто казалось «шуткой», «случаемъ» и «проявленіемъ». По его словамъ, Тинторетто «никогда не выставилъ ни одного, какъ готовое, единаго грубого рисунка, въ которыхъ видѣлъ каждый ударъ кисти». Про гениальную картину



Якопо Тинторетто. Спуск на Голгофу. Скуола Сан-Рокко в Венеции.

торетто уже чуждо желание сообщать всему «вещественность» и расстрогать зрителя простодушным плаузионизмом. На его картинах призраки замкнули тьма, а борьба света с тьмой — всякую новую работу обь убедительном правдоподобии.

Тинторетто становится для нас ясным лишь с 1547 года, когда ему было уже двадцать девять лет и им была написана прекрасная картина церкви San Marcuola «Тайная вечеря»⁴. Сразу передь нами грандиозный композитор и неподобный красочник. Следующее произведение молодого мастера, относящееся к 1548 году, «Чудо св. Марка» (Венецианская Академия), охватывает какой-то лихорадочностью, почти «бессноватостью». Все здесь иное, нежели до сих пор было в Венеции, да и где бы то ни

было в церкви S. Maria dell' Orto «Страшный суд» тот же историк говорит: «Кто смотрит на эту картину издалека, тот остается в изумлении, но если рассмотреть отдаленные ее части, то кажется, что она написана в шутку». Критиковав Тинторетто и другие его современники и среди них Арегона, относившийся к нему с откровенной «отеческой враждой», кое-какие свидетельства замечает и об отношении Тинторетто к критикам. «Когда, — говорил он, — выставишь свои произведения публично, то нужно воздерживаться от некоторых слов от посещения тех же вещей, где они выставлены, ожидая момента, когда все стиглы (критики) будут выслушаны в людях привыкших к виду картины». В других словах Тинторетто слышится раздражение. На вопрос, почему старые мастера писали так тщательно, вопреки Тинторетто, так небрежно, он отвечает: «Потому что у стариков не было столько докучных совещаний».

Тинторетто писал картины при свете лампы, дабы получить сильные контрасты и достигать впечатляющей светотеней. Таким образом, хотя бы в одной этой черте он являлся идеалистическим Рембрандтом. С той же целью он, перед тем как начать картину, обилит фигуры на фоне, обилит их тщательно и пожелав среди маленьких моделей комнату, через окна которых он пропускал свет. К таким моделям собственноручно приготовлял прибавлял и лучший последователь Тинторетто — Грессо. Сохранились характерные зарисовки мастера, указывающие на его отношение к рисунку и к вопросу, какое значение он должен иметь в живописи. Из этих слов можно даже догадаться, что для него красочность, картины которого буквально пылают, ирригация красочности, как тучная. Однако, по потеху для нас и милают, что толпачней светотеней Тинторетто сумел передать красочность, особую силу звучности. Дро, ведь, не в отдаленных холстах, а в том, как их распределить, сказать, а это распределение и сарказм можно обозначить словом рисунка. «Красивый рисунок, — говорил он, — можно купить в закусках на Риадо, однако, рисунок можно любить лишь из сокровищницы духа гений легкой труда и бесконечной похоти». Под рисунком он подразумевает не чепуху и быта особенно и даже не то самое, что похоти же словом обозначали тосканцы и римляне. Удалены Тинторетто побуждали фла-

минские живописцы, только что возмущались в Риму. Разгадывая их тщательно до сухости попопанные рисунки головы, венецианский мастер вдруг спросил, долго ли они нах нах работали. Он самодовольно отбачил: кто — десять дней, кто — пятнадцать. Тогда Тинторетто сдвинул жест с черной краской, сбросил и всевозможные штрихами фигуру, обилит ее обильно бликами и обилит: «Мы, венецианцы, умеем делать так рисовать».

Jacopo Robusti, прозванный по ремеслу своего отца «изященностью красочности» — Тинторетто, родился в конце 1518 года в Венеции. Кто был его учителем, в точности неизвестно, и нельзя вполне верить тому, что он пользовался руководством Тициана, хотя и рассказывают о писавшем, что он, видя в Тинторетто опасного соперника, отказал ему в дальнейшей руководстве (то же самое рассказывают в Биллафранко Веронезе и Бассано). Невне с Тицианом Тинторетто, хотя и провозглашавший в качестве девицы «краска Тициана», имел очень мало общего даже в начале своей карьеры. Вопрос в том, что сдвинуло считать первыми работами мастера, также еще не выяснено вполне, но скорее к периоду до 1548 г. принадлежат такие картины, как «Святое» в церкви S. Maria del Carmine, как «Нахождение св. Креста» в церкви S. Maria Mater Domini, как «Христос и Мария» в Прадо. Главными образами Тинторетто в эти годы посвящать себя росписи фресками фасадов, но от этих его работ, к сожалению, ничего не дошло до нашего времени, кроме жалких фрагментов, зарисованных Дзанетти. Несомненно, что существуют большие черты сходства между Тинторетто и паризями (особенно Пармезанини), а также иногда с павианцами. До сих пор своей склонности к ярким контрастам и к таинственному освещению. С произведениями Пармезанини, оказавшим в конце колоссальное влияние на развитие фирмальной стороны живописи в XVI в., он мог быть знаком по границам и рисункам. С искусством Корреджо — ирригационно, лишь косвенно, по провозглашению того же Пармезанини и повелевших. Впрочем, скелет Тинторетто с Корреджо скорее «теоретический», чем «практический», т. е. он скорее за идеями, чем за фактами, нежели правдивее к тому же привалять для нас рисунки. Рисунок в удачи Тинторетто вообще по своему и только по своему. См. в Тинторетто



Якопо Тинторетто. Введение во храм Пресвятой Девы. Церковь *Madonna dell'Orto* в Венеции.

было⁹. Законы равновесия нарушены; массы гнутся, извиваются, нависают в головокружительном вихрь. Картина в целом исполнена тревоги — не столько потому, что этого требовал сюжет, сколько потому, что «тревожным» было все мироощущение творца изумительного произведения. Рядом с «Чудом св. Марка» в галереях висят знаменитая

Hindley «Vita di Jacopo Tintoretto», Venezia, 1843; и то же исследование в общем труде историка и венецианской живописи «Miraviglie»; H. Thode «Tintoretto» (в монографии Кнакфуса), Leipzig, 1905 г.; его же «Tintoretto, Kritische Studien» в «Monatsschrift für Kunstw., XXIII, 427 и XXIV, 7 и 426, XXVII, 25; F. Galanti «Il Tintoretto» в «Atti della R. Accademia di Belle Arti dell' anno 1856», Venezia, 1876; «Illustrazione della chiesa e Scuola di S. Marco» в «Monumenti storici delle

R. Repul. Ven. di storia patria», ser. IV. Miscellanea, т. III, 1885; Fr. Preston Storny «Life and genius of T.», London, 1894; Russek User «T.» в серии «The great artists».

⁹ В попытках в предыдущем приложении картины мастера царят еще некоторые несоответствия как в композиции, так и в рисунке. Это и заставляет отнести их к более раннему периоду. Не известны также благочинного спокойствия и «Полная вечеря» из Сан Марко.

«Assunta», но это соседство вредит гениальному шедевр Тичиана, ибо перед лихорадочным видением младшего собрата его картина кажется «застывшей», омертвившей, слишком тьмелой. Именно «тьма» есть в Тинторетто, хотя он и хвастает своими знаниями анатомии, дерзкими ракурсами, прекрасной передачей золотистой поверхности кожи. Тьмелым было все искусство венецианцев до Тинторетто, не отказалось от «тьмы» и насквозь одухотворенное творчество Джамбеллино и Джорджоне. У Тинторетто же взаимно этого является нечто невѣсомое, прозрачное, легкое как свѣтъ, какъ воздухъ⁷.

Не знаетъ Тинторетто и тьмелого, «устойчиваго», внимательно переданнаго съ натуры пейзажа, столь характернаго для венеціанской живописи.

⁷ Тѣ же возмущающія фигуры, о которыхъ говорилось въ примѣчаніи 4, Тинторетто подвѣшивалъ подъ потолкомъ, дабы изучать получающіеся при взглядѣ на нихъ снизу («sotto in su») эффекты ракурсовъ. Такимъ образомъ, онъ являлся и въ этомъ отношеніи продолжателемъ Корреджо, котораго слѣдуетъ считать настоящимъ отцомъ специальной «пифоной» живописи. Пифонные куликины мы можемъ найти въ видѣ исключеній и раньше: у великаго перфекциониста Мазаччо, у Фоммы, у Мелонцо. Въ первой половине XVI в. (уже подъ впечатлѣніемъ Корреджо) чисто-пифонныя ракурсовые картины писали: Джулио Романо — въ Мантуѣ, Ринацино — въ Триентѣ, Давон и Гироламо — въ Феррарѣ, и другие. Напротивъ того, Микель Анджело еще не только рѣшительно проповѣдуетъ тотъ же декоративный принципъ (ракурсовъ нѣтъ въ «Сотвореніи міра», и «Нотопъ» пифона «Свистящій» — почти какъ бы картина, подвѣшенная

подъ потолокъ), и почти игнорируетъ его Рафаэль («Фарнезина»). Тинторетто прибѣгаетъ къ ракурсамъ всюду, когда и нестати. Большинство его картинъ производятъ впечатлѣніе, будто фигуры носятся вокругъ зрителя или будто ихъ видны съ какихъ-то необычайныхъ точекъ, то сверху то снизу. Иногда въ необычномъ твореніи мастера эта страсть его къ ракурсамъ и къ «вращающейся композиціи» становится упрекомъ, иногда даже отъ нея проглядываетъ шаблонность. Нѣкоторыя фигуры повторяются у него почти полнотамъ въ некоторыхъ позахъ въ своей изощренности прямо невозможны (издиримбры, излѣбнопроклаивающіе куликины изъ пещеръ Вулкана — на картинахъ во Дворцѣ дожов). Все эти черты, особенно «вращеніе фигуръ», опять-таки унаследованы отъ Тинторетто Греко и дошли къ намъ въ пѣнотворныхъ случаяхъ до карикатурности, хотя ни одного пифона ихъ и не имѣли.



Якопо Тинторетто. Благовещение. Скуола Сант-Рокко, Венеція.

У него пейзажъ снова получаетъ скорѣе значеніе фона. Часто въ картинахъ Джорджоне, Тиціана, Лотто, Пальмы и даже Бонифаціо кажется, что сначала эти художники увидѣли въ своемъ воображеніи пейзажъ картины (или твердо помнили тотъ или иной изъ видѣнныхъ въ натурѣ мотивовъ), а затѣмъ уже придумали для него фигуры. У Тинторетто путь творчества несомнѣнно обратный: сначала онъ «видѣлъ» фигуры, придумывалъ изъ нихъ какой-то «трагическій орнаментъ», а затѣмъ уже заполнялъ оставшееся пространство между ними подходящими мотивами. Въ позднихъ картинахъ онъ при этомъ даже прибѣгаетъ къ нѣкоторымъ натяжкамъ, «подставляя» подъ ноги дѣйствующихъ лицъ скамьи или обломки архитектуры, «подпирая» ихъ спины грандіозными древесными стволами или, сообразно съ нуждами композиціи, произвольно являя высоту горизонта. Иногда онъ идетъ еще дальше: дѣлитъ картины на верхній и нижній прусы и заставляеть фигуры, размѣщенные вверху, общаться съ фигурами подъ ними. При этомъ, однако, ни въ какомъ случаѣ нельзя сказать, чтобы Тинторетто былъ чуждъ натурѣ.

чтобы онъ къ ней обращался лишь какъ къ складу необходимыхъ реквизитовъ. Напротивъ того, картины его — цѣлостности, исполненыя глубокаго чувства природы, въ его произведеніяхъ отдѣльныя человѣческія ощущенія и переживанія тонутъ въ чувствахъ и переживаніяхъ ствхій.

Исторія живописи не знаетъ болѣе безумнаго, болѣе вдохновенно-импровизаторскаго генія, нежели Тинторетто, не знаетъ она и живописца болѣе цѣльнаго, болѣе вѣрнаго самому себѣ. Но только эта цѣльность не основана на вдумчивомъ «уравненіи» и соглашеніи частей, на разумномъ подчиненіи второстепеннаго главному, но исключительно обуславливается внутреннимъ вдохновеннымъ горвніемъ мастера. Картины Тинторетто и цѣлые циклы его картинъ объединены не столько его мыслью, сколько его страстью, его глубокимъ чисто-художественнымъ (и при этомъ специально живописнымъ) чувствомъ.

Есть что-то пьяное, опьяняющее въ живописи Тинторетто. Не то она напоминаетъ пьяное безуміе, не то мучительный и сладкій дурманъ, овладающій тѣми, кто, стоя на палубѣ корабля, отдается всецѣло простору, залитому свѣтомъ. Этому пьянящему впечатлѣнію отъ картинъ Тинторетто способствуетъ отсутствіе всего какъ бы «осязательнаго», коснаго. Горы превращаются у него въ подобія тучъ, деревья — въ серебристыя искры и узоры, архитектура — въ какой-то миражъ. Но не исчезаетъ въ его произведеніяхъ чувство жизненности. Напротивъ того, ни одна картина Тинторетто не производитъ впечатлѣнія мертвой схемы, чего-либо затверженнаго и ремесленно принятаго на вѣру. Есть, пожалуй, что-то «пролетарское» въ той «безцеремонности, съ которой художникъ обращается со всѣмъ самымъ царственнымъ, важнымъ и святымъ»⁸. Но всегда сказывается у него и высшее благородство духа — абсолютная свобода, не знающая другого мѣрила, кромѣ собственнаго вѣчно пылающаго и хмѣлящаго вдохновенія⁹.

Различаютъ двѣ «манеры» въ зрѣломъ творчествѣ Тинторетто, начинающемся съ полнаго фортиссимо — съ упомянутой картины, украшавшей «Школу св. Марка» и изображающей чудо, сотворенное евангелистомъ уже послѣ своей мученической смерти. «Первая манера» отличается преобладаніемъ свѣта надъ тьмой, «золота» надъ «серебромъ», цвѣтнотности надъ сведеніемъ всѣхъ красокъ къ «общему тону», наконецъ, болѣе тщательной и реалистичной передачей деталей. «Вторая манера» развилась при писаніи бесконечной серіи картинъ, которыми художникъ покрывъ стѣны и потолки вене-

⁸ «Безцеремонность» Тинторетто возмущала многихъ критиковъ, въ томъ числѣ Якова Бурхарда, который считалъ, что въ картинѣ San Giovanni Тинторетто подвигъ Тиннуо пелорю до (грубый (grezzo) паруки. и Рескина, который подобными выраженіями влекмалъ другія картины мастера на «тѣ же сюжеты». Однако, именно въ этой чертѣ мы должны признать въ Тинторетто истиннаго преемника Рембрандта. Не душевная грубость заставляла мастера прибѣгать къ «три-

виальнымъ» подробностямъ, но глубокое проникновеніе въ слова Евангелія, главнымъ образомъ обращенныя къ «малымъ омамъ». Подробнѣе къ этому вопросу мы возвратимся въ концѣ IV-ой части.

⁹ Характерно, между прочимъ, для мастера, что онъ отказался отъ титула рыцаря, который ему собиралось выдать у Генриха III Французскаго, пребывавшаго одинъ время въ Венеціи на пути изъ Поззани.