

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 оригиналe, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном 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.



Пейзаж Тициоретто. Нарцисс (или Гилад). Галерея Колонна в Риме.

I.



УДЬБА живописи Венеції якак, нешали останньої Італії. Повний расцвітъ, високій творческій энтузіазмъ не замінились здѣсь сразу общимъ упадкомъ и упиніемъ. Здѣсь искусство бароко можно считать не античной «золотого вѣка», а изумительнымъ его «носаціюлюмъ», временами даже почти превосходящимъ въ своїй значительности и прасти самыe славные моменты настоящаго Возрожденія.

На то были глубокія основанія. Положеніе, и Венецію не пощадили нещастія политическаго и религіознаго характера. Шкілько разъ ее атакивали въ боїны, начавши съ еще въ дні французскихъ нашестій и посѣтальствъ Цезаря Борджіа; одно времія Венеція увидѣла своими противниками чуть ли не всѣ европейскія государства (Лига Камбрія); французскія и

германскія войска вторгались въ венецианскія области съ перерывами цѣлую четверть вѣка. Еще болѣе пришлося Венеції страдать отъ турокъ. Мало-помалу она теряла свое владычество надъ восточной частью Средиземного моря. Рѣшительный подрывъ ея торговли прѣчилили въ то же время открытие «кошѣтія» Африки и нового материка — Америки. Теперь не все заморское, не все изощренное, драгоценное и царное проходило черезъ си конторы и склады. И тѣмъ не менѣе «Яснѣйшая Республика» могла считаться попрежнему гордой и блестящей царицей Адріатики, самымъ цѣльнымъ и организованнымъ изъ европейскихъ государствъ, и, наконецъ, могучимъ оплотомъ христіанства. Въ то же время попрежнему ея граждане, хотя и страдавшіе въ своихъ материальныхъ интересахъ, были еще самыми богатыми людьми въ Европѣ, и попрежнему ихъ жизнь была самой яркой, изысканной и прелестительной. Читая письма Аretина, глядя на картины старца Тиціана и молодого Веронезе, кажется точно къ нихъ изображено какое-то существование боговъ. Чудно сплелись въ Венеціи необычайный героизмъ съ извѣженностю, здоровье съ неустаннымъ наслажденіемъ, искренняя религиозность съ чувственностью. И даже еще два вѣка спустя, когда вся остальная Италия была уже въполномъ разложеніи, Венеція (и только она) могла дать такого «атлета жизни», какъ Казанову, такого жизненного писателя, какъ Гольдони и такихъ истинно великихъ художниковъ, какъ Гварди и Тіеполо.

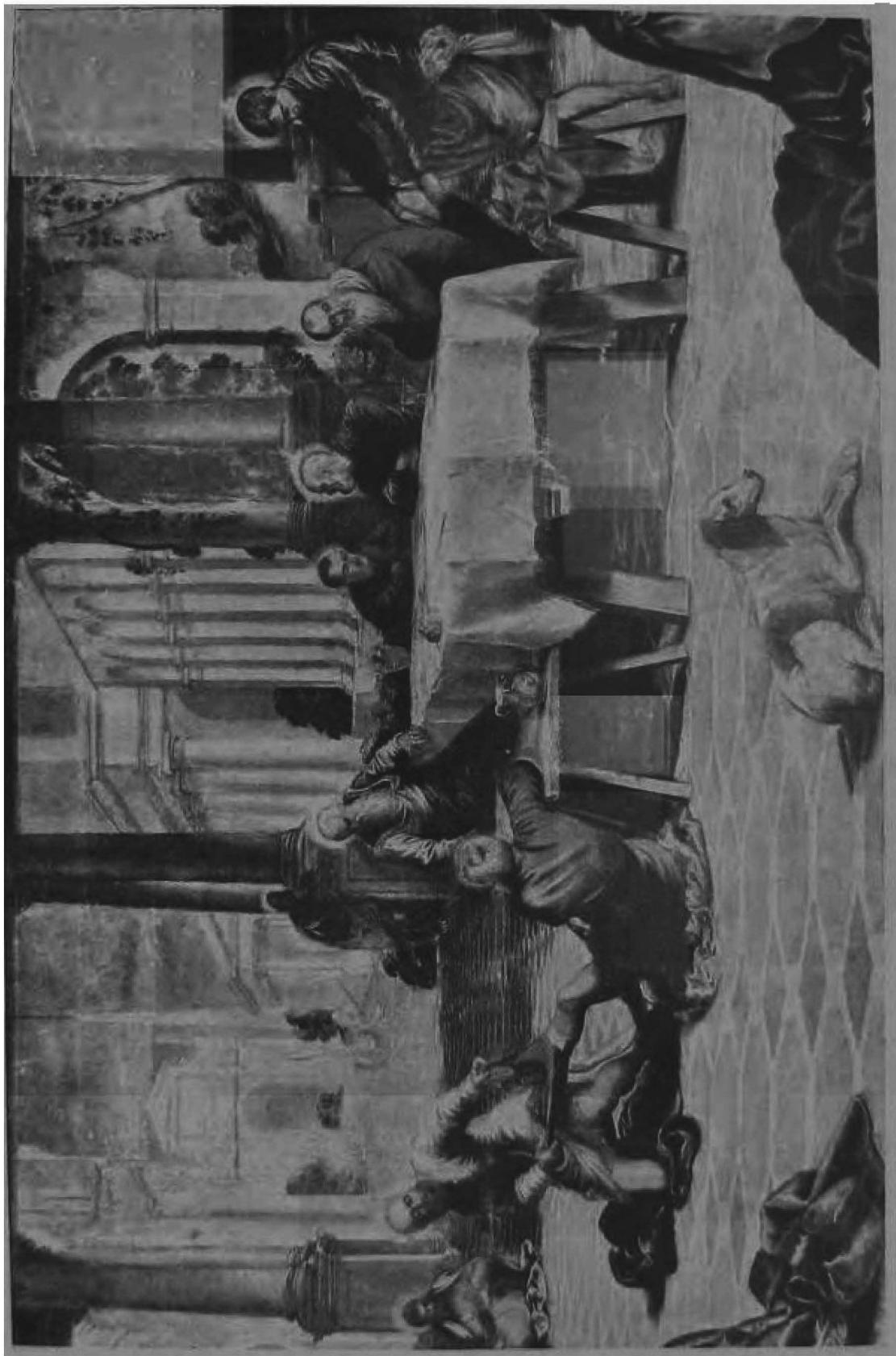
Въ новомъ поколѣніи венецианскихъ художниковъ, которые пришли на смену «кругу Тиціана», сказываются черты, общія всему искусству того времени. Характерно, пожалуй, для этого момента и то, что Тиціанъ, долгіе годы отказывавшійся посѣтить Римъ, все же рискнулъ это сдѣлать въ 1544 году, а Тинторетто заявилъ 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 сѣпкамъ². И вотъ въ венецианцѣ этотъ кульгъ искусствъ Буонарроти, распространившійся по всей Европѣ, не означаетъ ослабленія творческихъ силъ или какого-либо духовнаго поработленія. Тинторетто только казалось, что онъ идетъ вслѣдъ за Микель Анджело, на самомъ же дѣлѣ онъ былъ охваченъ общимъ духомъ времени — духомъ мятежности, противорѣчивыхъ колебаний отчаянія къ экстазу, духомъ, замѣнившимъ прежнюю ясность. То, о чёмъ провидецъ Микель Анджело стать вѣдѣть (и вѣдѣть 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 позже, гласила: «Рисуетъ Микель Анджело и колоритъ Тиціанъ».

² Тинторетто, какъ кажется, не покидалъ Венеціи совсѣмъ, если не считать кратковременнаго пребыванія его въ Мантую въ 1580 г., куда онъ вѣзъ въ сопровожденіи всей своей семьи, чтобы присутствовать при разѣваніи картины, написан-

ныхъ имъ для герцога Гульельмо. Въ молодости у него не было срестья, во зрячомъ же возрастѣ и не старость не заставили времена, чтобы совершить далекое и трудное по тѣмъ временамъ путешествіе. — Въ бытность Микель Анджело въ Римѣ Якобо было двѣнадцать лѣтъ.

Н. Тимирязевский. Ильинские часы. Эскиз панно в фойе вокзала.



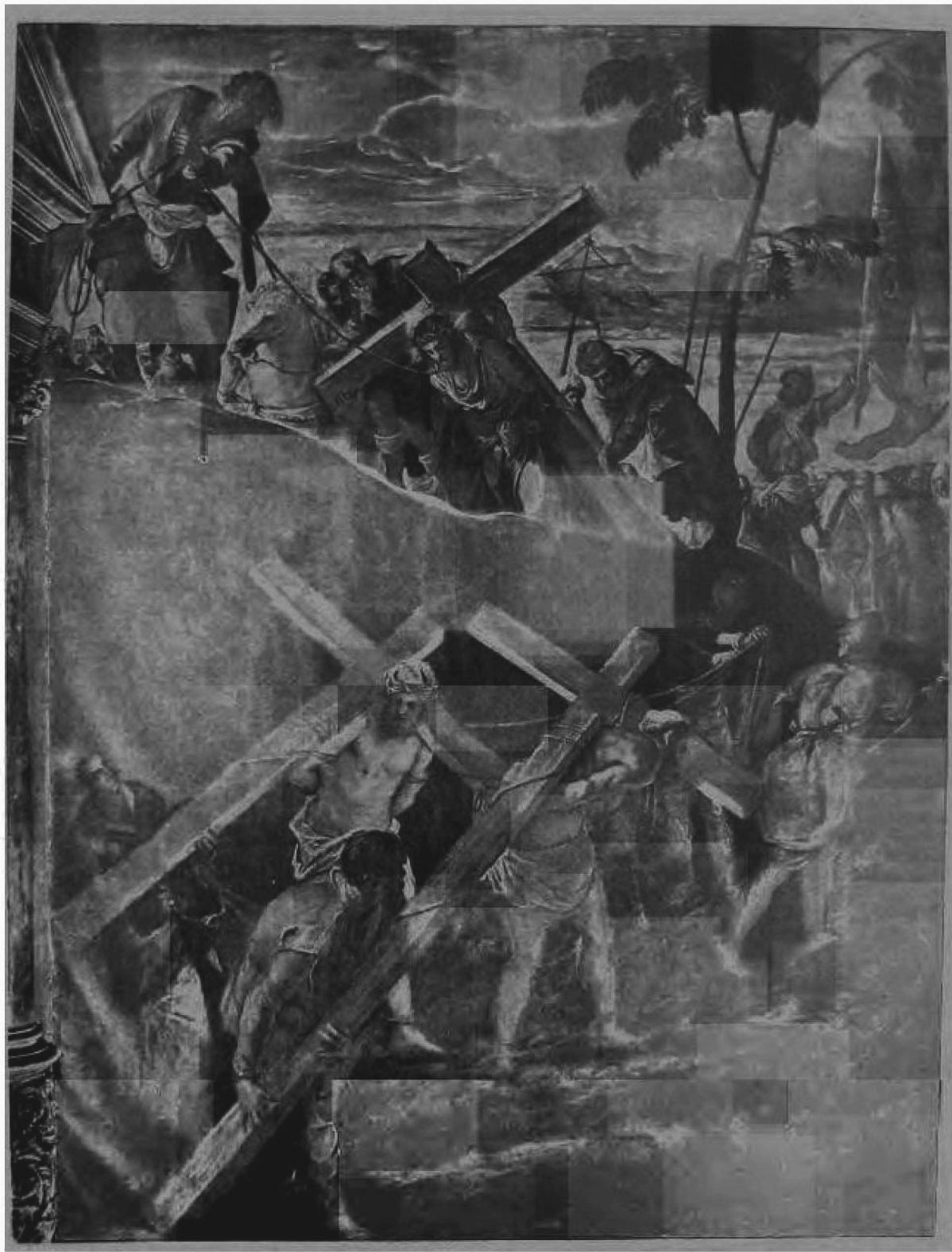
теперь усилило распространяться по всему миру. Духъ мятежности и разлада затеснилъ Европу религиозными войнами, затеснилъ инквизиционные костры, омрачилъ душу христіанъ безысходнымъ горемъ. Все искусство барокко именно полно душевного трагизма. Превозначенная грандиозность въ архитектурѣ и въ пластикѣ того времени не только вызвана желаніемъ тягаться съ величіемъ древнихъ, но еще въ большей мѣрѣ выражаетъ душевное состояніе «утверженія во что бы то ни стало», какого-то «изступленія» принципій, за которые приходилось терзовать не только жизнью: но и совѣтомъ.

Въ остальной Италии, всюду, гдѣ Святѣшій Приказъ быстро забралъ въ свои свѣти дисциплину душъ, а іезуитская схоластика снабдila сыновь церкви суррогатомъ вѣры, гдѣ къ тому же невѣроятныхъ гнусности, проявлявшіяся съ полнымъ цинизмомъ въ общественной и государственной жизни, до корней растали моральные основы, — тамъ искусство стало лживымъ, шаблоннымъ или жеманно-чувственнымъ. Въ Венеціи же, гдѣ религіозная мысль подъ эгидой индифферентизма правящаго класса оставалась больше независимой, гдѣ чувство человѣческаго достоинства не было задавлено окончательно, гдѣ лучшіе умы могли оставаться зрителями, сълавшими за перенитіями европейскихъ трагедій какъ бы со стороны, не участуя въ нихъ прямымъ образомъ, — тамъ искусству, отражавшему многое изъ того, что происходило «вокругъ», не пришлось лукавить по существу, оно не падо, не увидало и въ то же время осталось чуждымъ непомѣрной гордыни.

Увы, мы почти ничего не знаемъ, что думалъ, что говорилъ Тинторетто, этотъ «Микель Анджело Венеція», не сохранилось писемъ его, и лишь два-три анекдота указываютъ на то, что его творчество было какой-то «маніей» работы, что онъ обладалъ энергией предѣльной степени и быть къ тому же чуждъ корысти. Достаточно, однако, взглянуть на картины Тинторетто, чтобы понять, кто передъ нами. Куда двинулась «увѣсистость», «солидность» Тициана, Пальмы, Моретто, мягкая чувствительность Джорджоне и Лотто? Еще съ посѣщеніемъ Тинторетто имѣть то общее, что и его фантазія не знаетъ границъ, что избытокъ темперамента мѣшаетъ и ему работать планомѣрно. Но зато не осталось въ живописи Якопо Робусті 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 «импресіонистъ» какъ во выѣздахъ своихъ обличахъ, такъ и въ передачѣ душевныхъ движений². И въ то же время Тин-

² «Импресіонистъ» Тинторетто, отaklıшій акварельное блѣде рисунокъ, не находилъ себѣ полного признания. Вазарі не можетъ, при всемъ стечіи уваженія къ художнику, которого онъ называетъ «самой странной головой во всей живописи», «могучимъ и героическимъ живописцемъ».

скрыть своего недоволенія на то, что ему въ творчествѣ Тинторетто казалось «шуткой», «случаємъ» и «приязнью». По его словамъ, Тинторетто «часто выставлялъ иконки, даже готовые, самые грубые рисунки, въ которыхъ виделъ каждыи ударъ исти». Про гениальную картину,



Иван Тавтoreцкiй. Шестнадцатое августа. Сквозь Санд-Роки в Венецию.

Тинторетто уже чуждо желание сообщать всему «вещественность» и растрогать зрителя простодушнымъ иллюзионизмомъ. На его картинахъ призраки замѣнили тѣла, а борьба съ тьмой — всякую иную работу обѣ убѣдительномъ правдоподобіи⁴.

Тинторетто становится для насъ яснымъ лишь съ 1547 года, когда ему было уже двадцать девять лѣтъ и имъ была написана прекрасная картина церкви San Marcuola «Тайная вечеря»⁵. Сразу передъ нами грандиозный композиторъ и безподобный красочникъ. Слѣдующее произведение молодого мастера, относящееся къ 1548 году, «Чудо св. Марка» (Венецианская Академія), охватываетъ какой-то лихорадочностью, почти «бѣсноватостью». Все здесь иное, нежели до сихъ поръ было въ Венеции, да и гдѣ бы то ни

въ первыи S. Maria dell' Orto «Страшный судъ» тѣ же историкъ говорятъ: «Кто взглянетъ на эту картину въ дѣмъ, тѣль поглядеть на изумленіе, но если разсмотрѣть отдельныи ея части, то кажется, что все падковы въ шутку». Кротиковали Тинторетто и другие его современники и среди нихъ Аргентъ, отославший къ нему съ отрывкомъ «стечской вражности». Но какъ съѣдѣши за часъ въ бѣзы отношения Тинторетто и критикамъ. «Когда, — говорилъ онъ, — выставляешь свои произведения публично, то нужно воздерживаться отъ всѣхъ отъношеній тѣль жеста, гдѣ они выставлены, выжидая момента, когда всѣ стѣны (критики) будутъ выслушены въ людѣ правдигутъ въ виду картины». Въ другихъ словахъ Тинторетто слышится раздражение. На вопросъ, почему старые мастера писали такъ грубо, а онъ, Тинторетто, такъ небрежно, онъ отвѣчаетъ: «Потому что у стариковъ не было столько докучныхъ соображеній».

Тинторетто писалъ первыи про событія лучшими, лабы получать сильные контрасты и достичь воспачатляющей съѣтотѣи. Такими образами, хотя бы въ одной этой чертѣ онъ аплестелъ преемственникомъ Рембрандта. Съ той же цѣлью онъ, передъ тѣль, какъ начать картину, «внѣшнія фагуры изъ поска, однажъ ихъ тщательно и поѣмѣши среди маленькихъ моделей кошать, че-рѣзъ окна которыхъ отъ пропускать сѣти. Къ такимъ моделей собственною приготовленіи прибѣгъ и художникъ пасѣдователь Тинторетто — Греко. Сохранилась характерная изрече-нія мастера, указывающія на его отношеніе къ рисунку и къ вопросу, какое значение оно должно иметь въ живописи. Изъ этого видно можетъ даже покоряться, что длинныи красочники, картины которыхъ буквально пылаютъ, презирать красочность, какъ такову. Однако, по-потому ли онъ и пишетъ, что толчайшей съѣтотѣию Тинторетто сумѣетъ предать краскамъ особую силу звучности. Аѣло, мѣль, не въ отдельныхъ колеракъ, а въ томъ, какъ ихъ распределить, сократить, а это распределеніе и сокращеніе можно обозначить словомъ рисунокъ. «Красивыи краски, — говоритъ онъ, — можно купить въ заложахъ на Риалто, однако, рисунокъ можно добить лишь изъ сокровищницъ духа (бѣзъ малаго труда и бесконечнаго изобрѣтанія). Подаи раздумки, оѣтъ подразумѣвается нечто иное, иначе освѣщеніе и въсегда не то самое, что позже вѣнчать же словомъ обозначали тосканцы и римляне. Однажды Тинторетто пообщалъ фла-

мандскіе живописцы, только что вернувшись изъ Рима. Разглаголяли ихъ тщательно до сухости исполненные рисунки головъ, венецианскій мастеръ задругъ спросилъ, долго ли они имѣли помы работали. Тѣхъ самодовольно отвѣчали: кто — десять дней, кто — пятьдесятъ. Тогда Тинторетто сходилъ къ стѣнѣ въ черной красной, набросилъ и вскорѣ вѣнчалъ штириками фигуру, склонилъ ее сѣло въ изумлѣніи и обозвалъ: «Мы, бѣдныи венецианцы, умѣемъ лицо така рисовать».

Лисоро Банбустъ, превосходный по ремеслу спро-екто отца «задекскіи красильщицы» — Тиціотто, родился въ концѣ 1518 года въ Венеции. Кто былъ его учителемъ, въ точности неизвестно, и нельзя вполнѣ вѣрить тому, что онъ пользовался руководствомъ Годмана, хотя и рассказываютъ о по-слѣднемъ, что онъ, видя въ Тинторетто опасного соперника, отказалъ ему отъ дальнѣйшего руководства (то же самое рассказывается о Беннифедо Веронезе и Бассіо). Имено съ Тиціоттомъ Тинторетто, хотя и проводилъ большую часть времени въ Прадо. Главныи образецъ Тинторетто въ эти годы посыпалъ себѣ росписи фрескими фрескалъ, по-этихъ его работъ, въ соколѣвнѣ, изъ чего же дошло до нашего времени, времѣнѣ Жако-Франсуа, зарисовавшаго Дамлетти. Несомнѣнно, что существуютъ большии черты сходства между Тинторетто и парижанами (особенно Пармейжанами), а также иногда онъ напоминаетъ Доссі въ своей склонности къ наклонѣ контрастамъ и къ там-тистичному освѣщенію. Съ произведеніями Пар-маджаны, окружавшими вонбѣ колоссальное панорамное раз带给 по раз带给 фирмальской стороны живописи въ XVI в., онъ могъ быть знакомъ по грави-рамъ и рисункамъ. Съ искусствомъ Корреджо — вѣроятно, здѣшніи краскоппо, по произведенію того же Пармейжано и парижанъ. Вороченье, склонялъ Тинторетто съ Корреджо скорѣе «теоретическими», чѣмъ «практическими», т. е. онъ старѣе изошагон тѣнѣ ис-задачами, искола пра-вилъ къ здѣшнѣ же прѣяданіи даи цѣль убѣщена. Риминъ вѣдь учили Тинторетто изобража-ю памяту и только по-своему. См. въ Тинторетто



Иако Тинторетто. Введение во храмъ Пресвятой Дѣви. Церковь Мадонна д'Оро въ Венеции.

было². Законы равновѣсія нарушены; массы гнутся, извиваются, нависаютъ въ головокружительномъ вихрѣ. Картина въ цѣломъ исполнена тревоги — не столько потому, что этого требовалъ художникъ, сколько потому, что «тревожнымъ» было все міровоззрѣніе творца изумительного произведения. Рядомъ съ «Чудомъ св. Марка» въ галлереѣ вспять зваменитая

Книга «Vita di Jacopo Robusti», Venezia, 1643; и то же памѣдованіе въ общемъ трудахъ историка и венецианской жизни именемъ «Meraviglie»; Н. Thedo «Tintoretto» (въ монографіи члана Клюнфуса), Leipzig, 1905 г.; это же «Tintoretto. Kritische Studien» въ «Merckleburgsche Jahresthefte», XXIII, 427 и XXIV, 7 и 426, XXVII, 25; F. Galanti «Il Tintoretto» въ «Atti della R. Accademia di Belle Arti dell' anno 1870», Venezia, 1872; «Illustrazione della chiesa e Scuola di S. Giorgio» изъ «Monumenti storici delle

R. Doria. Ven. di storia patria», сер. IV, Экскеланса, т. III, 1885; Fr. Preston Sterry «Life and genius of T.», London, 1894; Rossetti User «T.» въ серіи «The great artists».

² Въ починутыхъ въ предыдущемъ примѣрѣ картинахъ мастера царятъ еще вѣкотворное спокойствіе, какъ въ католицизмѣ, такъ и въ православіи. Это и выставляетъ относить къ бѣзбо раниему періоду. Не зиненіи также благою шага спокойствія и «Убийца кичера» изъ Сан Мартина.

Леона Тинторетто. Сусалла и старцы. Продо. Мадрид.

«Assunta», но это сosoбство вредить геніальному шедевру Тиціана, ибо передъ лихорадочнымъ видѣніемъ младшаго собрата его картина кажется «застывшей», смертвѣй, слишкомъ тѣлесной. Именно «тѣла» иѣть въ Тинторетто, хотя онъ и хвастаетъ своими знаніями анатоміи, дерзкими ракурсами, прекрасной передачей золотистой поверхности кожи. Тѣлесныи было все искусство венеціанцевъ до Тинторетто, не отказалось отъ «тѣла» и масквоздь одухотворенное творчество Джамбелино и Джорджоне. У Тинторетто же взаимнъ этого является иѣчто нѣвѣсомое, призрачное, легкое какъ свѣтъ, какъ воздухъ⁷.

Не знаеть Тинторетто и тѣлеснаго, «устойчиваго», внимательно переданного съ натуры пейзажа, столь характернаго для венеціанской живописи.

⁷ Тѣ же восковыи фигуры, о которыхъ говорилось въ примѣнѣи 4, Тинторетто подѣливалъ подъ шатою, чтобы изучать движущиisя при взглядѣ на нихъ снизу («sotto in su») эффекты ракурсовъ. Такимъ образомъ, оно видится въ этомъ отношеніи продолжателемъ Корреджо, которого слѣдуетъ считать настоящимъ отрокомъ юношеской «плаковой» живописи. Плаковые кутистки мы можемъ найти въ видѣ исключений и рѣчи: у великихъ перспективиста Мантеньи, у Фонти, у Мелоццо. Въ первыи половины XVI в. (уже подъ впечатлѣніемъ Корраджо) чисто-плаковые ракурсы картины изгладили: Джузеппе Романо — въ Мантубѣ, Романо — въ Гризинѣ. Досси и Гирофало — въ Фернандѣ, и другие. Напротивъ того, Микель Ангело еще на видѣй умѣтельнѣ проводить тотъ же аккордъ тихъ притомъ (ракурсовъ иѣть въ композиціи «Сотвореніе мира», и «Богодѣя» плафона «Сиестинский» — прости какъ бы картина, подѣвшаяся

поль потолокъ), и зачаста приориуетъ его Рафаэля («Фарнезина»). Тинторетто прибѣгаешьъ къ радикальной внешности, кстати и некстати. Большинствъ его картинъ производить впечатлѣніе, будто фигуры коснется покругъ зрителя или будто иѣхъ видны съ какихъ-то необычайныхъ точекъ, то сверху то снизу. И иногда въ цебъятномъ творѣніи мастера эта страсть его къ ракурсамъ и къ «вращающейся композиціи» становится иланчайшой, иногда даже отъ неї проявляются шаблонность. Нѣкоторыи фигуры повторяются у него почти поллюстрииъ нѣкоторыи позы въ своей прощенности право непознаніи (издѣлѣй, изъображавшіе кутистки въ шатре Вулкана — на картинѣ во Дворцѣ дожей). Всѣ эти черты, особенно «вращеніе фигуръ», оканѣтаки унаследованы отъ Тинторетто Греко и доказаны имъ въ Тинтореттовыхъ случаяхъ до карикатурности, хотя изъ единаго плафона иѣхъ и не изящно.



Якопо Тинторетто. Благовещение. Скуола Сан-Рокко, Венеция.

У него пейзажъ снова получаетъ скорѣе значеніе фона. Часто въ картинахъ Даордіоне, Тиціана, Лотто, Пальмы и даже Бонифаціо кажется, что сначала эти художники увидали 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 несомнѣвально обратный: сначала онъ «видѣлъ фигуры», придумывалъ наѣхъ какои-то «трагическій орнаментъ», а затѣмъ уже заполнялъ оставшееся пространство между ими подходящими мотивами. Въ позднихъ картинахъ онъ, при этомъ даже прибѣгаешь къ некоторымъ патетикамъ, «подставляя» подъ ноги действующихъ лицъ скамьи или обломки архитектуры, «подпирая» ихъ спины грандіозными деревесными стволами или, сообразно съ нуждами композиціи, произвольно избирая высоту горизонта. Иногда онъ идетъ еще дальше: дѣлить картины на верхній и нижній ярусы и заставляетъ фигуры, размѣщенные въверху, 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, исполненныя глубокаго чувства природы, въ его произведеніяхъ отдавленыя человѣческія ощущенія и переживанія тонутъ въ чувствахъ и переживаніяхъ стихій.

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 обусловливается внутреннимъ вдохновеннымъ горѣніемъ мастера. Картины Тинторетто и цѣлыя 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 винное безуміе, не то мучительный и сладкий дурманъ, овладѣвающій тѣмн., кто, стоя на палубѣ корабля, отдается всецѣло простору, залитому сѣбомъ. Этому пьянящему впечатлѣнію отъ картинъ Тинторетто способствуетъ отсутствіе всего какъ бы «осознательнаго», яснаго. 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 производить впечатлѣнія мертвой схемы, чего-либо затверженаго и ремесленно принятаго на вѣру. Есть, пожалуй, что-то «пролетарское» въ той «бездемонности» съ которой художникъ обращается со всѣмъ самыи царственнымъ, важнымъ и святымъ⁶. Но всегда сказывается у него и высшее благородство духа — абсолютная свобода, не знающая другого хѣрила, кроме собственного вѣчно пылающаго и хмѣлящаго вдохновенія⁷.

Различаютъ двѣ «манеры» въ зрѣлѣмъ творчествѣ Тинторетто, начинающемся съ полнаго фортескіо — съ упомянутой картины, украшившей «Школу св. Марка» и изображающей чудо, сотворенное евангелістомъ уже послѣ своей мученической смерти. «Первая манера» отличается преображеніемъ сѣвта надъ тьмой, «золота» надъ «серебромъ», цветистости надъ сведеніемъ всѣхъ красокъ къ «общему тону», наконецъ, болѣе тщательной и реалистичной передачей деталей. «Вторая манера» развилась при писанії безконечной серии картинъ, которыми художникъ покрылъ стѣны и потолки вене-

⁶ «Бездемонность» Тинторетто вохмушала мнозиѣ притѣзъ, въ томъ числѣ Якова Бурхарда, который считалъ, что въ картинѣ San Trociano Тинторетто поднялъ Тайну секретъ до грубой (дешевой) парчики, въ Рѣскини, который побѣзами выраженними блѣдымъ другимъ картинамъ мастера на-тотъ же предметъ. Однако, имена изъ этой черты мы должны привести изъ Тинторетто величайшаго представу Рембрантта. На душевоподгрубоѣ частинѣ мастира привѣтъ къ «трин-

віальными» пиробностямъ, во глубокое проникновеніе въ слова Евангелія, глоющихъ образомъ обращенныхъ къ «малымъ сѣвамъ». Подробнѣе къ этому вопросу мы рѣжимъся вернуться на конецъ IV-ой части.

⁷ Характерно, между прочимъ, для мастера, что онъ отказался отъ титула рыцаря, который ему сибиралось выдавать у Генриха III Французскаго, пробывшаго одинъ пріѣздъ въ Венецию на пути изъ Поззи.