

Л

ГЛАВА

37

ГЛАВА



**Первое кино**

**Якопо Тинторетто**

**1518 – 1594**

А

Якопо Робусти, прозванный Тинторетто. Единственный среди титанов Венецианской школы XVI века, кто родился в Венеции. Скорее всего, А. Д. 1518, хотя предлагались и другие даты (между 1512 и 1524). Умер он – подобно Джорджоне и Тициану – во время эпидемии чумы, но не из-за нее. Его отец был красильщиком ("*tintore*"), отсюда и прозвище "*tintoretto*" (мальш-красильщик), которое обрело статус фамилии, в том числе и благодаря малому росту Якопо.

Низкий рост титанам никак не мешал (vide Наполеон Великий). Тинторетто вошел в элиту титанов, что является трюизмом, в то время как менее банальным тезисом является мнение Джона Уокера, бывшего директора Национальной галереи искусств в Вашингтоне: *«Если спросить кого-либо из современных мастеров, кто был величайшим из венецианских художников, вполне возможно, что тот ответит – Тинторетто»* (1963). Да, такое возможно, хотя чаще указывали бы на Тициана (лично я бы поставил на Джорджоне). Уже в XIX веке Джон Рёскин считал Тинторетто более великим, чем Тициан. Сторонники Тинторетто (сколь бы не бессмысленными были подобного рода рейтинги) имеют целую кучу аргументов. В его лучших произведениях – псевдотеатральных композициях, предвосхищающих кинематограф – виден не только венецианский зенит Маньеризма, но и сокровищница эстетических нововведений, равно как и чудесная живопись, освобожденная от каких-либо канонов и управляемой безудержной, визионерской фантазией и просто нечеловеческой техникой. Кисть Тинторетто предлагает публике "*embarass de richesse*": цирковой пафос и очаровывающую поэзию, хаос и геометризацию, тишину и взрывы, лиризм и трагическую драму, графику и цвет, свет и тени, тонкость и нервность, статичность камня и движение, которого живопись до этого не знала. Все, что было придумано в живописи до него, Тинторетто освоил до абсолютного совершенства, чтобы жонглировать всем этим с лихим воображением, будто бы съехавший с катушек демиург, творец мира, и с аристократическим жестом, с той превосходной свободой кисти, которая до настоящего времени вызывает восхищение, лишённое какого-либо сарказма. Жан Делюмо назвал все это *«ловкостью, практически слишком уж совершенной»* (1967).

Для большинства современников эта ловкость Тинторетто не была слишком уж совершенной, скорее – поверхностной, бесцеремонной, а все благодаря тому, что была слишком уж быстрой. Художника прозвали "*il furioso*", ходили сплетни, будто он пишет тремя кистями одновременно. Широкие, размашистые мазки или молниеносные касания кисти, быстрые полосы или точки – этот *«эскизный»* способ наложения красок придавал основную фактуру этим полотнам. Среди легких, светлых, как бы неохотно брошенных импасто и среди жемчужно переливающихся «пуантилистических» капелек часто просвечивают сплетения нитей холста (в зрелой фазе творчества художник наносил пигменты практически сухой кистью, что не скрывало структуры полотен и придавало картинам вид эскизов, но никак не завершенных работ). Глядя на технику Тинторетто мы чуть ли не слышим этот свист кистей, результатом которого стало более 300 произведений, в большинстве своем – гигантских (из них около сорока считаются шедеврами *par excellence*).

В довольно часто цитируемой сегодня историками "**La Carta del navegar pittoresco**" (1660) Марко Босчини читаем: *«Если бы ты видел нашего Тинторетто, когда он пишет картины, то мог бы подумать, что видишь одного из неупокоенных духов, такую смелость и легкость руки демонстрировал он»*. Быть может, здесь и жужжит некая нотка осуждения; у современников Тинторетто осуждения частенько смешивались с комплиментами, он восхищал и сердил одновременно. Джорджио Вазари отдает ему *«кесарево»*, но сильно крутит носом, поскольку терпеть не может беглой техники Тинторетто, которая станет бросать на колени только зрителей XX века. Пьетро Аретино хвалит молодого Якопо, тем не менее, упрекая его за *«небрежность»*, *«юношескую спешку в исполнении»* и утверждая, будто бы Тинторетто пишет персонажей *«быстрее, чем размышляет о том, что должен писать»*. И нужно было самому быть гением, чтобы распознать гениальность маленького венецианского красильщика – один лишь Тициан мог сделать это без труда. И, как расска-



Якопо Тинторетто  
«Крещение Христа», фрагмент  
(1579/81, холст, масло  
Скуола Сан-Рокко, Венеция, Италия)

зывает анекдот, сделал это. Его мы находим у хроникера венецианского искусства Карло Ридольфи ("Maraviglie dell' arte" – Чудеса искусства, 1648). Ридольфи утверждает, будто бы Тинторетто был учеником Тициана, и что мастер уже через десяток дней выгнал слишком способного парня из мастерской – из ревности!

Действительно ли Робусти был учеником Вечеллио? Мы не знаем, а точнее: у нас нет уверенности. Поговаривают, будто бы учителями Тинторетто были Бонифацио де Питати, Андреа Скьявоне, Порденоне, Парис Бордоне и т.д. Могли быть, но могли и не быть, подтверждений этому нет, а предпосылками таких предположений являются влияния стилей упомянутых художников на технику Тинторетто. И влияний таких было еще больше, его вдохновляли Джузеппе Сальвиати и Пармиджианино. А Веронезе! Определенный этап творчества Тинторетто (середина 50-х годов XVI века) – этап, из которого лично я более всего люблю малоизвестное вашингтонское «Лето» – называют «веронезевским», поскольку малыш-красильщик обезьянничал тогда мерцающую, плотную пикторальную ткань, колористику и персонажей своего младшего соперника. Наконец, Тициан и Микеланджело, которые оказали на Тинторетто огромное влияние, что вовсе не означает непосредственного обучения. Вполне возможно, что Тинторетто вообще был самоучкой и учителей в ремесле не имел.

Вопрос: а мог ли он, будучи самоучкой, получить звание мастера-живописца (цеховой титул) около двадцатого года жизни (1539)? Так и подмывает признать, что да, ибо он все делал с гоночной скоростью, даже детей (пять дочерей и трое сыновей; все трое стали художниками).

Еще подмывает поверить Ридольфи и видеть гениального Тинторетто в мастерской гениального Тициана, что делается часто, сравнивая манеры и характеры обоих гениев. Тинторетто, похоже, имел характер более приличный (более прямолинейный, откровенный, vulgo: более благородный) и, похоже, вел себя тоже поприличнее, поскольку не бегал в сад

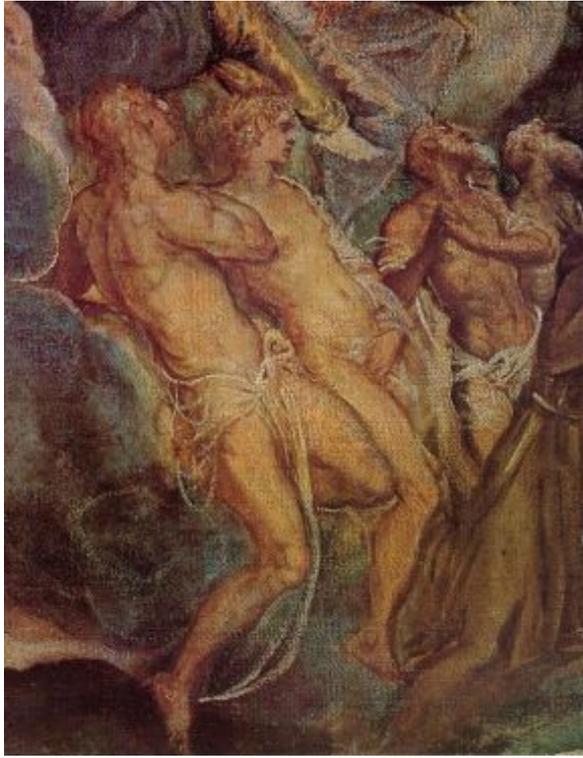


**Якопо Тинторетто «Лето»**  
 (~1555, холст, масло; 105,7x193)  
 Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)  
 Коллекция Самуэля Г. Кресса

Тициана на оргии, режиссируемые мессиром Аретино, несмотря на то, что с Аретино знакомы они были (Тинторетто, что-то рисовал для Аретино, и когда заказчик начал уж слишком придираться, он тут же успокоил критика, вытащив пистолет!). Невозможно проверить байку о том, что клиента, требующего написать контерфект, отослал к Бассано, имеющего реноме «портретиста всякого скота» – а ведь она служит истори... пардон, биографическим хиромантам для возведения статуи святоши. Тициан рисовал исключительно из корысти, Тинторетто же распирало бескорыстие (ему даже случалось отказываться от гонорара, лишь бы только получить для себя конкретную работу) – вот как должен звучать тезис. Правды мы не знаем, а связанные с контрактами штучки Тинторетто для меня пахнут, скорее, прагматизмом, чем отсутствием финансового инстинкта. Давайте-ка лучше вернемся на арену живописи.

Был ли Тинторетто маньеристом, или, скорее: до какой степени был он маньеристом? – вот как звучит вопрос, относительно которого до сих пор ломают копья исследователи. Ответ: он был маньеристом в буквальном смысле. Поначалу он был эклектическим маньеристом, исполнявшим малоценные коктейли из второплановых влияний, затем – маньеристом по определению и высокого класса, и наконец – супер-маньеристом *vel* сверх-маньеристом, то есть, маньеристом самим по себе, одной из тех редких птиц, что парят над стилями, направлениями и эпохами, создавая собственное сверхкачество. Именно это и заставляет снимать с Тинторетто этикетку маньериста. Но ведь подобный номер можно было бы устроить с Тицианом, маньеризм которого довольно слабый, но не в отношении Тинторетто, у которого мы видим весь клинический репертуарчик маньеризма – от удлиненных фигур, изысканных позочек и левитирующих персонажей, до диагональных композиций, анти-венецианской линейности и "*figurae serpentinae*". Когда Тинторетто перескочит через весь этот каталог трюков – он вновь создаст Маньеризм, только еще более безумный. А создаст он Сверхманьеризм или же Тинтореттизм.

Он был вечным перескакивателем, известным бунтарем. Живя и творя в Венеции, он бросил перчатку практически всему, что породило и сформировало Венецианскую школу. Вопреки анти-рисуочности и тонкой градации теней в венецианской живописи – Тинторетто поставил на своеобразную реабилитацию графичности и контраста. Вопреки ностальгической мелодичности пасторальных пейзажей – он поставил на демонические фоны "*manierismo*". А после того, признав маньеристические приемы слишком уж формали-



Якопо Тинторетто «Рай», фрагмент  
(1578-79, холст, масло  
Лувр, Париж, Франция)

зированной игрой трюков ради трюков, своеобразным классицизмом или даже академизмом Маньеризма, он разбил всю эту маньеристскую схоластику с даже большим пылом, чем тот, с которым маньеристы разбивали правила классицизма Ренессанса. Тинторетто взорвал маньеристский канон порывистостью уже, собственно говоря, барочной, чуть ли не сюрреалистической, выстраивая космос, наполненный неземной динамикой в ауре неземного света. А все правила, все каталоги образцов – выбросил в окно, доверяя лишь собственной фантазии и творческой горячке.

С чего весь этот цирк начался? Формально, с «Чуда святого Марка», но практически – с домашнего кукольного театра. Тинторетто любил музыку (он устраивал семейные концерты, играя с дочкой Мариеттой, кстати, неплохой портретисткой), а историки искусства любят находить параллели между его картинами и полифонической музыкой второй половины XVI века, вспоминая, в особенности, венецианских композиторов Габриэли. Только музыкальность всей тогдашней Венецианской школы предмет настолько затасканный, что уже стал банальностью. Как и сценичность, в особенности – «оперного» Веронезе и «театрального» Тинторетто. Когда А. Д. 1994 шумно отмечали 400-ю годовщину смерти Тинторетто, у большинства статей «по случаю» в названиях имелось слово «театр» («Живопись – это театр» и т.п.). Витторио Сгарби писал тогда на страницах "Europeo" о различных аспектах тинтореттизма, но особенно много – о театральности гения:



Якопо Тинторетто  
«Происхождение  
Млечного пути»  
(1572/82, холст, масло;  
148x166  
Национальная галерея,  
Лондон, Великобритания)



Якопо Тинторетто «Умывание ног», фрагмент  
(1547, холст, масло  
Прадо, Мадрид, Испания)

*«Тинторетто более других творцов понимал, что живопись, являющаяся фокусом, иллюзией, обманом, внешней оболочкой – является театром или же наиболее популярной формой художественного выражения, отличающейся громадной силой выражения и коммуникативностью, то есть чем-то, что непосредственно приближается к истинной жизни, хотя правдивой жизнью и не является (...) А если живопись – это театр, то она, как театр, должна быть движением, светом, пространством».*

Тинторетто обожал театр (проектировал театральные костюмы и машины) и желая, чтобы его живопись имела «движение, свет и пространство» родом из театра, он режиссировал сценографию собственных холстов, вылепливая восковые фигурки. Эти куколки он размещал на глиняной модели территории или же размещал в деревянные домики с дверьми и окнами. Затем он вешал архитектурно-марионеточные группы у потолка, чтобы анализировать различные перспективные сокращения и кинетические возможности. В конце концов, подсвечивал все это с различной силой и с разных направлений, чтобы иметь возможность изучить эффекты освещения. Только лишь потом брался за кисть. Вот почему, многие его картины обладают характером подвешиваемых под потолком вертепов: театрально позирующие персонажи выполняют плавные поворотные движения левитирующих в космическом пространстве тел. Или же мы видим внутренности театра кукол, увеличенных до размеров людей, так что этот театр превращается в огромное сценическое пространство, где царят резкие движения и декоративный византизм.

"*Furia delle figurae*" – взрывная динамика персонажей – Тинторетто своей колыбелью должна считать, по-видимому, полную экспрессии сцену стаскивания штанов в «Умывании ног» 1547 года. Через год стартует тинтореттовский орбитальный цирк, вдохновленный сикстинским парадом «космонавтов» (парящих библейских персонажей) Микеланджело. Первым «космонавтом» Тинторетто был святой Марек<sup>1</sup>. Еще раз передаю слово Старби:

<sup>1</sup> Было время, когда предполагалось, что таковым был ангел, парящий над процессией паломников в «Путешествии св. Урсулы», поскольку ту картину датировали как очень раннюю 1545-1546 гг. Л. Колетти – вопреки мнению большинства историков – утверждал (1940, 1953), что «Путешествие» работа позднего периода творчества Тинторетто. Сейчас мы принимаем датировку Р. Палуккини (1950), с 1554-1555 гг. создания, несмотря на заметные в «Путешествии» влияния Скъявоне – примечание автора.



Якопо Тинторетто «Чудо святого Марка»

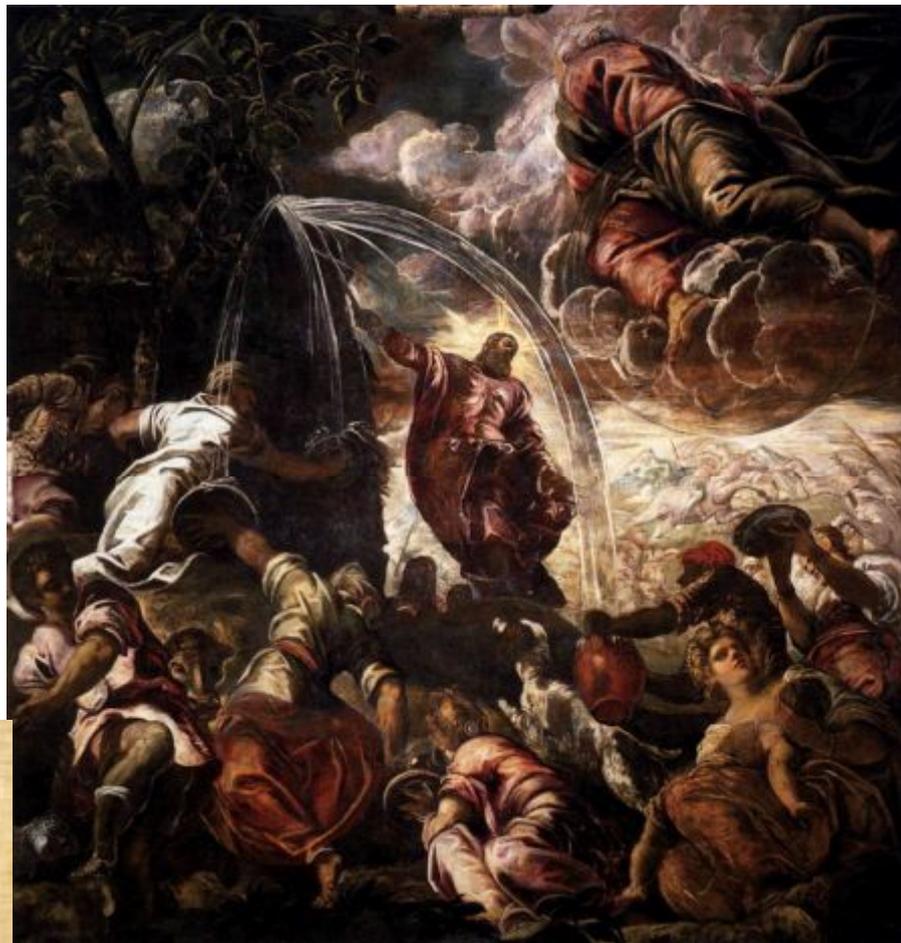
(1548, холст, масло; 416x544

Галерея Академии, Венеция, Италия)

*«Когда мы встанем перед написанным для Скуола Гранде ди Сан-Марко знаменитым «Чудом св. Марка», произведением прославившим его создателя (...), мы видим чистойшей воды театр, такой, который можно спутать с жизнью. Ибо, ну что здесь является невероятностью или неправдоподобием? Если бы плащ святого опал чуть-чуть ниже, возможно, мы бы заметили трос, который удерживает апостола, позволяя тому совершать эволюции в воздухе, и фокус был бы раскрыт, вся магия улетучилась бы. Только в живописи, гораздо сильнее, чем в театре, фикция не является синонимом фальши. То, что глаз зрителя принимает за правду – правдиво. Таким образом, невообразимое чудо становится возвышенной проекцией святости, а человек, слетающий с небес, обретает ранг чудотворца. Именно так Тинторетто воспринимал художественные течения, которые разовьет Контрреформация. Если мы назовем искусство «достойным мошенничеством» (взяв этот оборот из названия трактата Торквато Аккетто XVII века) – это будет означать, что истины веры могут быть представлены глазам христианина в форме волнующих чар (...). Живопись – как совершенная иллюзия» (1994).*

Атеистические подтексты Старби не отрицают того факта, что он довольно метко замечает своеобразную искусственность воздушного выпендрежа куколок Тинторетто. Все эти свисающие с потолка веревки мы чувствуем, хотя и не видим. Так что давайте перестанем впаривать чушь про «совершенную иллюзию». Головокружительные редукиции и взрывная кинетика Тинторетто – это анти-иллюзионистский иллюзионизм tout court! Реализм же получает солидный пинок под зад. Марко Босчини, когда несколько сотен лет назад писал о Тинторетто, хватался за голову:

*«Все кипит и все взлетает, словно стрелы лучника,  
Никогда нигде не видел чар такого рода,  
Камнем стынет ртуть, и тут же – человек парит как птица,  
Властной силою искусства...» (1660)*



**Якопо Тинторетто**  
**«Моисей, высекающий**  
**воду из скалы», фрагмент**  
 (1575/77, холст, масло  
 Скуола Сан-Рокко,  
 Венеция, Италия)

Никто больше не творил тогда проекций, столь далеких от реальности, столь визионерских, родом из таких галлюцинаций, что становятся прямо сюрреалистическими, родом из сна, из кошмара, из безумной фантазии. И никто не дирижировал так группами героев и толпами статистов. Поначалу – будто театральный режиссер, а впоследствии – словно киношный творец монументальных композиций, экспрессивность которых превышает декоративность, поскольку сценой управляют диагональные сечения, драматические световые эффекты и присутствующее повсюду движение. Движение всего – от наискось пульсирующих глубинных планов картины до акробатических пируэтов персонажей. У Тинторетто любая масса преобразуется в вибрацию. Не потому ли Джорджо Вазари (1568) сказал о Малыше-Красильщике: *«Страшнейший мозг в истории живописи»*? Не потому ли Антуан Мария Занетти (1771) вторил ему, когда писал: *«Пугающий гений»*?

Карло Ридольфи говорит (1648), что на стенке мастерской юного Тинторетто висело кредо: *«Рисунок Микеланджело, колорит Тициана»* (что звучит будто девиз, целью которого было все время напоминать основной вектор избирательной кампании, который повесил над своим столом ставший впоследствии президентом США Билл Клинтон: *«Экономика, придурок!»*); эта же, заставляющая не забывать приоритеты, вывеска Тинторетто отдает для меня одним из тех дурно пахнущих анекдотов, которые прищипливают мастерам *post mortem*, чтобы дать краткую характеристику их технике). В отличие от Тициана, Тинторетто очень много рисовал, среди прочего, копируя картины Буонаротти. Когда молодой Фиалетти спрашивает, как стать настоящим художником, мастер Якопо поясняет:

– Нужно рисовать, рисовать, все время рисовать! Сила живописи в рисунке!

*«Сила живописи в рисунке!»* – тезис в Венеции весьма необычный. Основанием этой анти-венецианской ереси стало обожание Якопо линейности Микеланджело. Что вовсе не означает, будто бы он предал Венецию и презирал колоризм. Он был превосходным колористом, в зрелых его картинах превосходства рисунка над цветом мы не видим. Если бы упомянутое превосходство существовало, колорист Сезанн не писал бы Эмилю Бернарду: *«Да, я разделяю ваше восхищение искусством храбрейшего из венецианцев; мы почитаем Якопо Тинторетто»* (1904).



Якопо Тинторетто «Св. Георгий и дракон»  
(1555/60, холст, масло; 157,5x100,3  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)



**Якопо Тинторетто «Похищение Елены»**

(около 1578, холст, масло; 186x307)

Прадо, Мадрид, Испания)

Говоря о палитре Тинторетто, следует поначалу тяжело вздохнув, ибо ее весьма сложно изучать, поскольку она плохо перенесла влияние времени. Любая живопись плохо переносит воздействие времени – это проблема лаков, консервации и химии, то есть, особенностей пигментов, которыми пользовался художник. Выдающийся консерватор произведений искусства, Джон Брейли (глава отдела консервации и реставрации живописи нью-йоркского музея Метрополитен), когда его спросили, всякий ли мастер проигрывает схватку со временем, ответил: *«Абсолютно каждый. И спасения как не было, так и нет»*. Но имеются проигравшие больше других, поскольку имели несчастье использовать краски, гораздо быстрее меняющие цвет или быстро темнеющие. Все произведения Яна Купецкого<sup>2</sup> (ведущего мастера среди позднебарочных портретистов) превратились в «ноктюрны»; уже в 1864 году Энциклопедия Оргельбранда горько сетовала, что его работы *«со временем очень потемнели»*. Тинторетто как раз из тех главных неудачников. Павел Муратов<sup>3</sup>: *«Какого же Тинторетто мы видим в галереях, где потемневшие краски и пожелтевшие лаки придают его произведениям фальшивую тональность? Все те бурые холсты, что носят имя Тинторетто – это руины его искусства»*. А ведь Муратов жаловался в первой четверти XX века; что же мы можем сказать сейчас? Можем лишь горевать о том, что климат Венеции (солёный морской воздух), где хранится больше всего холстов Тинторетто, плохо на них воздействует (те картины художника, которые столетия назад выехали в Вену, Мадрид или Лондон, сохранили живой колорит, более близкий к первоначальной палитре). И теперь мы должны рассуждать относительно хроматики Якопо, пользуясь *«руинами»* великих "oeuvres".

Тинторетто учился *"bel colorire"*, изучая (и копируя) картины Тициана, Веронезе и других великолепных мастеров, но историков более всего волнуют связи между его палитрой и палитрой Тициана и Веронезе. Под их влиянием Тинторетто ликвидирует зрелищные контрасты красок и меняет (около 1550 – 1555 годов) холодную палитру устав-

<sup>2</sup> **Ян Купецкий** (1667-1740), чешско-словацкий художник.

<sup>3</sup> **Павел Муратов** (1881-1950), русский писатель, публицист, переводчик, литературный и художественный критик, с 1922 – в эмиграции; автор книги очерков **«Образы Италии»** (т.1 – 1911, т.2 – 1912, т.3 – 1924, изд. в Берлине). Неоднократно переиздавалась и в наше время.



**Якопо Тинторетто «Сусанна перед зеркалом»**

(1552/54, холст, масло; 146x193,6

Музей истории искусства, Вена, Австрия)

ных маньеристов, заменяя ее палитрой более венецианской, наполненной светлыми золотисто-желтыми тонами, приглушенной зеленью и великолепнейшими тичиановскими красными оттенками, стремящимися к пурпуру или даже фиолетовому, либо же к коричневатым тонам вина (а желтый в это же время приближается к цвету меди). Влияние Тициана окажется более глубинным и длительным, чем влияние Веронезе, только никогда кисть Тинторетто не обретет тичиановской хроматической смелости. *«Тинторетто пересек границы цветовых условностей, свойственных своей эпохе, и приблизился чуть ли не к импрессионизму»*, – пишет Витторио Сгарби. Чуть, Якопо Тинторетто не приблизился даже к псевдо-импрессионизму седого Тициана, то есть, к тичиановской дезинтеграции форм, к тичиановскому уничтожению линии цветом и, посредством силы хроматической материи, к полному отождествлению формы с цветом. Никогда его рисунок не растворился в тичиановской тайне полутонов, в той хроматической магне, с помощью которой Тициан строил собственный мир. Почему? Потому что, когда столь же много, как Тинторетто, вы взяли у Микеланджело – невозможно ждать полной идентификации формы и цвета.

Вступившие в брак *"disegno"* (рисунок) Микеланджело и *"colore"* (цвета) Тициана были для Тинторетто важными изобразительными средствами, но если бы он и вправду желал повесить свое кредо на стене или на дверях мастерской, он, прежде всего, назвал бы другое средство: свет. Травестируя уже упомянутый здесь избирательный лозунг президента Клинтона – можно считать, что векторное, заставляющее помнить про главный приоритет, указание Тинторетто звучало бы так: *«Свет, придурок!»*. Некоторые произведения Тициана и Тинторетто (в особенности, портреты), благодаря этой особенности, пугали, но, как правило, техники обоих гигантов спутать трудно именно потому, что принципиальным языком Тициана стал цвет, а у Тинторетто – освещение! Тинторетто удавалось делать со светом вещи более лихие и сложные, чем делал Тициан. У последнего свет был эффектом внешним – чем-то, что моделирует форму, падая на нее. У Тинторетто тоже, но не всегда. Иногда (как впоследствии у Рембрандта) – тинтореттовский свет исходит изнутри формы.

Знаменитый *«внутренний огонь»* (*"fuoco interiore"*) Тинторетто. Давайте сравним двух голеньких богинь обоих мастеров. Венера Тициана смоделирована светом, исходящим

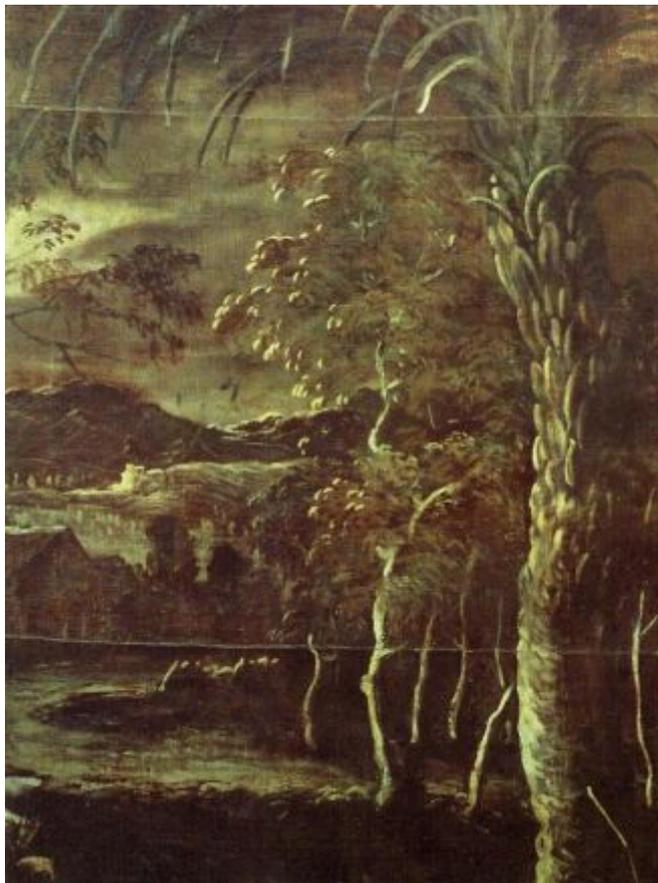


Тициано Вечеллио  
**«Венера перед зеркалом»**  
 (~1555, холст, масло;  
 124,5x105,5  
 Национальная галерея  
 искусств,  
 Вашингтон, США)  
 Коллекция  
 Эндрю У. Меллона

от внешнего источника, в то время, как Сусанна Тинторетто лучится загаром, словно жемчужина с лампочкой внутри, в результате чего, ее тело становится как бы бледным солнцем, имеющим форму женщины. Эти лучи моделируют всю композицию, мерцают среди деревьев, опрыскивают пучки листьев и т.д. – они воздействуют на все остальные формы изнутри. Но пульсирующее ими тело – главный источник света, лучи исходят от него, изнутри. Или, возьмем, ноктюрны обоих гениев. Тициановские красавы, но мистическая флуоресценция тинтореттовской **«Святой Марии Египетской»**, где атомы ночных огней фосфоресцируют, словно снег под луной – это один из красивейших ночных пейзажей во всей живописи белого человека.

Хотя в плане цвета Якопо так и не сравнился с Тицианом, а в плане рисунка – с Микеланджело, он превзошел обоих драматической силой экспрессии. Что в отношении Тициана не было так уж сложно, но превзойти *"terribilità"* Микеланджело было нелегко. Тем не менее, ему удалось – кинетика фигур Якопо выигрывает, наиболее динамичные фигуры Микеланджело по сравнению с ними выглядят статичными, лишенными какого-либо движения. Можно сказать, что эта кинетика венецианца является космонавтско-цирковой: парящие тела вызывающим образом презирают законы тяготения, а их масса столь резко преобразуется во вращения вокруг воображаемых осей, что захватывает все вокруг, и тогда, кажется, вращаются все элементы сцены, не исключая почвы; вся картина обретает желание взлететь по спирали в небеса. При таком вращательном движении змееподобная динамика **«Похищения сабинянок»** Джамболоньи<sup>4</sup> и, тем более, **«Похищения Европы»** Веронезе

<sup>4</sup> Джамболонья, Джованни да Болонья (настоящее имя *Жан де Булонь*; 1529-1608), флорентийский скульптор-маньерист и представитель раннего барокко. Мраморная скульптура **«Похищение сабинянок»** (1583, Лоджия Ланци, Флоренция) — признанный шедевр этого мастера.



**Якопо Тинторетто**  
**«Св. Мария Египетская», фрагмент**  
 (1583/87, холст, масло  
 Скуола Сан-Рокко, Венеция, Италия)

перестают нам imponировать, поскольку они не свободны от гравитации (кстати, Рубенс, засмотревшись на Тинторетто и Джамболонью, впоследствии подарит это резкое, спиральное движение и своему «Похищению дочерей Левкиппа»).

Так что, не один только свет. То, что *«Тинторетто делает из любого, даже мелкого праздника принципиального героя своей живописи»* (Старби) – это истина банальная, любой преподаватель обязан произнести ее. Но он обязан прибавлять: и движение! Свет и движение до изобретения кинематографа – вот два главных героя Тинторетто, доказательством чему могут служить хотя бы те картины, которые я представляю ниже, в качестве своих любимых произведений мастера Якопо.



### Якопо Тинторетто «Распятие»

1565, холст, масло; 536x1224  
 Скуола Гранде ди Сан-Рокко, Венеция, Италия

С XIII века в Венеции появлялись так называемые Школы (Scuole) – благотворительно-религиозные объединения-братства светских лиц, которые в качестве покровителя брали себе какого-нибудь святого. У них имелись собственные пышные резиденции и собственные виды благотворительной, образовательной, религиозно-просветительной и какой-либо иной деятельностью. Тинторетто работал, как минимум, для трех Школ: Школы св. Троицы (Scuola della Trinità), Школы св. Марка (Scuola di San Marco) и Школы св. Роха (Scuola di San Rocco). Здание для последней Школы было завершено в самом начале третьей четверти XVI века, а в 1564 году Братство св. Роха объявило конкурс для художников, желающих декорировать интерьеры Школы. Времени было немного, конкуренты «забавали» рисуночные эскизы проектов. Только один, благодаря своей молниеносной технике кисти, успел выполнить готовое живописное полотно – *"il furioso"* Якопо де домо Робусти. Так он покориł заказчиков, после чего привлек их обещаниями работать чуть ли не даром и в результате «захватил» весь гигантский контракт на декорирование всех интерьеров Scuola di San Rocco.

Писал он все эти декорации *"con furioso entusiasmo"*<sup>5</sup> (Занетти) в 1565 – 1587 годах. Двадцать три сезона, два этажа здания (первый и второй этажи), несколько десятков холстов, большинство из которых обладает размерами спортивной площадки. Сложно сказать, каким было участие сотрудников (некоторые утверждают, будто бы большую часть работы выполнил сам мастер). Было отмечено участие музыкантов, которые аккомпанировали мастеру Якопо при работе, что прекрасно сочетается с темой, столь охотно пережевываемой историками: *«музыкальность венецианского колоризма XVI столетия»*. Отмечены были и слова восхищения – Sala Granse (Большой зал), весь заполненный иллюстрациями из Ветхого (потолок) и Нового (стены) Завета, представляющими один из крупнейших религиозных циклов итальянской живописи – был назван *«венецианской Сикстинской капеллой»*.

Первой комнатой, которую Тинторетто украшал в Школе святого Роха, был Sala dell' Albergo (в прошлом – рефекторий), а первым законченным холстом – **«Распятие»**. Работая над **«Живописью белого человека»**, я не имел удовольствия до сих пор представлять столь гигантской картины. И совсем даже не рекордной. **«Рай»**, созданный Тинторетто для Залы Большого совета венецианского Дворца дождей обладает еще более импонирующими размерами (700 x 2200 см) и считается самым крупным холстом, который когда-либо был

<sup>5</sup> С яростным энтузиазмом (итал.).



покрыт живописным изображением. По праву ли – это уже проблема **«Книги рекордов Гиннеса»**, а не моя. Моей проблемой сейчас является холст из Scuola di San Rocco, которое мастер подписал: *"Iacobus Tintoretus faciebat"* (кстати, еще он подписывался: *"Jachomo Tentoretto pitor"* или как-нибудь еще).

Хроматика **«Распятия»** многих неприятно поражает. Винсент Трояновский думал об этой картине, когда писал: *«Его [Тинторетто] композиции, особенно крупные, содержащие множество фигур, в плане колорита являются негармоничными, поскольку черные массы теней на них сильно контрастируют с более резкими цветами, выдержанными в зеленоватом, свинцовом тоне»* (1911). Черная краска была любимой у Тинторетто, а тинтореттовская зелень когда-то была свежее, но со временем холодела (Мария Ржепиньская: *«явное охлаждение гаммы; зеленоватый призрачный отсвет поздних картин иногда переходит в тона, средние между не слишком насыщенными фиолетовым и коричневым»*, 1986). **«Распятие»** наполнено зеленью, которую следует расположить между ранним и поздним колоритом Тинторетто, не забывая при том, что краски его со страшной силой темнели. Тем не менее, они вызывают восхищение современных творцов (XX век сделал Тинторетто членом олимпийской элиты). Художник Генрих Готлиб пишет после посещения Скуолы ди Сан-Рокко:

*«Два этажа Scuola San Rocco, наполненных гигантскими холстами Тинторетто, распирает вулкан темперамента и живописных видений. Если мы приблизимся к этим картинам, которые на расстоянии воспринимаются, в основном, как желто-коричневые, например, к картине под названием «Распятие», то откроем в ней бесконечную гамму тонов, то резко контрастирующих друг с другом, то хроматически обтекающих форму – будто развитая из одного аккорда мелодия. Но в такую живопись, которую мы наблюдаем в Scuola S. Rocco, переплавляется вся жизнь человека, без тормозов, без оглядки на доктрины и стиль эпохи. Потому-то она такая убедительная и правдивая, и потому мы чувствуем в окружении этих холстов, что живопись может быть для кого-то высвобождением всех сил и жизненной энергии. Несмотря на громадные размеры, холсты эти выглядят словно эскизы, спонтанно рожденные воображением»* (1947).

Не только воображением, но еще и радостью. Сезанн, якобы, увидев луврский эскиз к **«Раю»** для Palazzo Ducale, воскликнул: *«Это сколько же нужно терпения, чтобы создать видение столь необычное!»* Если Сезанн и вправду воскликнул это, то он ляпнул глупость. Ибо гигантские видения мастера Тинторетто порождены не терпением, а безумной радостью творения. Быть может, слишком гигантские? Слишком драматизированные? (уже неоднократно писалось о тинтореттовской *«излишней драматизации»* сцен). Слишком ошеломляющие? Знаменитый критик и теоретик Рёскин, посетив Венецию, издал книжку **«Камни Венеции»** (1851-53), чтобы британские туристы чувствовали себя над лагуной увереннее. Картины из Школы святого Роха он пристойно описал. Кроме одной. **«Распятие»** настолько ошеломило его, что критик забыл про анализ или хотя бы краткое описание произведения, написав лишь, что ему нельзя портить непосредственного контакта между зрителями и этим произведением, *«которое ускользает от какого-либо анализа и выше каких угодно похвал»*. Мне труднее, хотя бы пару слов сказать я обязан.

Первое впечатление: это хаос (в хаотичности крупных групповых сцен венецианца обвиняли часто, иногда – по делу). Мы видим толпу, которая, как нам кажется, беспорядочно клубится вокруг места казни на горе, называемой Голгофой. Только во всем этом безумии имеется геометрический метод, напоминающий нам ортодоксальное Возрождение. Мы имеем здесь строжайшую симметрию произведения с распятым Христом в качестве вертикальной оси кадра, а клубящаяся толпа формирует четкий круг вокруг арены для распятий, и она «взвешенно» размещена в соответствии с подобными пропорциями (левая и правая группы уравнивают друг друга, в то время как средняя группа переднего плана усиливает симметрию, работая как «цоколь» вертикальной оси).

Ренессансна по своему характеру и анатомия главного героя – фронтальная, не деформированная, не безумствующая наискось или в конвульсиях, без маньеристских лихих сокращений и изгибов. Христос статичный, патетичный, достойный, импонирующий, торжествующий – замученный Бог, который в предчувствии собственного трона и величия

раскидывает руки не столько для того, чтобы их приколотили гвоздями, сколько для того, чтобы охватить ими целый мир. Или же, чтобы парить на парашюте или на крыльях, которые у него за спиной приняли вид огромного ореола. Христос «гигантски-прометеевский» (У. Неббия). Тем не менее, не Христос-великан. Он и не страшный, как Иисус Пьеро делла Фраческа, ни чудовищно крестьянский, как мученик Грюневальда, ни преувеличенно мускулистый, как персонажи Синьорелли или Буонаротти. Хотя микеланджеловские "*maniera grande*" и "*terribilità*" были путевыми указателями Тинторетто («Распятие» как раз представляет собой идеальную проекцию данного тезиса), но «накачивание» мышц персонажам а-ля Буонаротти никого из венецианцев не интересовало. Якопо писал Христа для помещений Школы святого Роха неоднократно, иногда по образцам североευропейской (в основном, дюреровской) графики, но только в «Распятии» дал ему классическую (классицистическую) ренессансную анатомию – тело эллинского бога.

Все остальное выводится из Маньеризма и предвосхищает Барокко. Здесь можно найти массу маньеристических упражнений относительно того, чтобы сделать людскую позу или жестикующую наиболее странной. Имеется здесь барочное жонглирование массами и всяческими видами геометрических трюков: горизонтальные полосы и неожиданные диагональные оси, спирали, пирамиды (треугольники), эллипсы; чего еще не хватает? Мастер творит со сценой совершенно неправдоподобные вещи – мы наблюдаем за феноменально подвижным пространством, сжимающимся и разжимающимся, как будто им манипулируют волны таинственных течений. Толпа клубится в экстазе. Статичного нет ничего. Темное, грозное небо, деревья, территория – похоже, все здесь дрожит, трясется, скрипит, поворачивается, кружит, пульсирует и участвует в конвульсивной драме, символизирующей трагедию всего человечества. Это уже не Голгофа – это уже вся Земля, переполненная горячкой убийства по решению суда, "*Imago Mundi*" (Образ Мира) столь же правдивый, сколь революционно правдивой была гелиоцентрическая доктрина Коперника.

Коперниканскую аналогию в отношении живописи Тинторетто провел Отто Бенеш (1958). А кто первым выдвинул киношную, кинематографическую аналогию? Наверное, Эли Фор<sup>6</sup> в 1921 году, хотя еще далеко было до изобретения панорамного экрана<sup>7</sup> (параллель которого с форматом «Распятия» просто идеальна) и до голливудских цветных блокбастеров на библейскую тематику («Распятие» выглядит словно кадр одного из них). Впоследствии уже все станут использовать это сравнение. Сартр в «Королеве Альбемарль» называет Тинторетто умелым режиссером, который «недостаток чувств» заменяет кинематографическим видением пространства. Еще раньше Л. Рудрауф заявлял (1955), что картина Тинторетто доказала, что живопись способна конкурировать с кино, показывая движение, полет, изменчивость и головокружительную, динамичную структуру пространства. Et cetera, et cetera; нам известны многие подобные размышления относительно Тинторетто и кинематографии. Все очень просто: Венеция была колыбелью будущего видения кино.

---

<sup>6</sup> Эли Фор (1873-1937), французский историк искусства и эссеист, автор фундаментальной «Истории искусства» в 5 томах (1919-1921).

<sup>7</sup> В СССР подобный экран (как и кино) называли «широкоформатным».



### Якопо Тинторетто «Тайная вечеря»

1592/94, холст, масло; 366x568

Собор Сан-Джорджо Маджоре, Венеция, Италия

Испанец Диего Веласкес во время первого своего посещения Италии скопировал «Распятие», поскольку оно его восхитило. Еще сильнее был он восхищен «Тайной вечерей», и копию с нее он делал, сходя с ума от восхищения. Я тоже схожу с ума от восхищения, но пером, а не кистью, поскольку пером владеть умею.

"Cena" (по-итальянски «Тайная вечеря»<sup>8</sup>) в репертуаре Тинторетто представляет собой прямо ритуальную позицию, он создал около 10 вариантов этого сюжета. Эта, для церкви Святого Георгия, была художественным завещанием мастера Якопо (который уже раз прощальное произведение гения оказывается вершиной его творчества, кульминацией, визитной карточкой гения?). Многочисленные заказы становились причиной того, что – как и у Тициана – у пожилого Тинторетто большую часть работ выполняла мастерская или братство мастерской. Но самые важные вещи Тинторетто – равно как и Тициан – писал без помощников. «Тайную вечерю» для церкви Святого Георгия он наколдовал сам.

Наколдовал вопреки традиции статичных композиций «Вечери», но одну традиционную систему все же сохранил: участники пируют сидя. А ведь он мог все сделать и по-другому, все-таки у нас конец XVI века, когда ученые вдруг вспоминают, что во времена Христа люди пировали лежа (говоря точнее: полулежа) вокруг стола, для чего служили специальные ложа. Благодаря книгам, таким как "De Triclinio" Чиаккониуса

<sup>8</sup> Не совсем. "Cena" по-итальянски означает просто «ужин», «Тайная (или Последняя) вечеря» – это "l'ultima cena" или же "la Cena". Фонетическое сходство разных языков способно сыграть неосознанную шутку или же придать новое, дополнительное значение выражению или слову. У Вальдемара Лысяка имеется замечательная повесть (переделанная из пьесы) – «Цена» (Cena). Ужин там имеется, причем, тайный, с моментами предательства и евангельскими отсылками. Так что же имел в виду Автор, давая название своему произведению?



**Якопо Тинторетто**  
**«Тайная вечеря»**  
 (1579/81, холст, масло; 538x487  
 Скуола Сан-Рокко, Венеция, Италия)

(1588) или **"Tableaux sacrés"** Ричеома (1601) – художники, ищущие исторической достоверности и желающие представить Древность по-настоящему, начинают изображать Христа с компанией, празднующего *«по-римски»* или *«по-персидски»*. Подобного рода представлений было немного (более всего известны работы Пуссена), но эта мода представляла собой определенное искушение для противников традиции. Правда, анти-традиционалист Тинторетто гнался за новаторством иного рода, так что историческая достоверность для него и для его **"Cena"** значения не имела.

Здесь мы имеем полный репертуар тинтореттовских штук, все на месте. Пространство – «аксонометрическое», управляемое диагоналями, идущее наискось в глубину, оно в пух и прах разбивает традиционные, фронтальные и симметричные проекции **«Тайной вечери»**. В то же время, это очень подвижное пространство, сжимающееся и растягивающееся по закону волшебной-мистической конвульсии, в ритме экспрессивных спазмов. Строительным материалом для этой апоплексии являются маньеризированные тела персонажей и бешеная динамика подсветок различного рода – гораздо больше светов, чем цветов. Какая-то невидимая сила, похоже, засасывает всю сцену, от левого нижнего угла до правого верхнего, что дает нам *«убегающее»* пространство, живущее по законам так называемой *«убегающей перспективы»*, по скосам, столь обожаемым барочной живописью. Классическая гармония **«Тайных вечерей»** а-ля Леонардо да Винчи была здесь нокаутирована слишком сильно даже для великих мастеров Барокко (Рубенс видел в **«Вечере»** из Сан-Джорджо исключительно хаос!), что уж говорить о публике тех времен. Тинторетто был для нее малопонятен, только зрители XX века восхищаются этим изумительным синтезом пластической силы, кинетической энергии, хроматическим и световым мастерством, которого до Тинторетто никто достичь не смог.

Чтобы взяться за другие имеющиеся здесь «изобретения» Тинторетто, я должен сначала упорядочить упомянутое пространство по смыслу. Давайте забудем, что Тинторетто создал *«иллюзионистский эффект кружения стола»* (Л. Колетти, 1944) и на мгновение заставим замереть весь спектакль, а вместе с ним и стол. Что мы видим? Что среди всех диагоналей, идущих от левого нижнего до правого верхнего угла (две линии голов, стол, полосы паркета, край тени от стола) главным является внешний продольный край столешницы, который делит кадр на *"sacrum"* и *"profanum"*. Справа от этой диагонали мы имеем кухонную приземленность, нечто вроде задних помещений харчевни, где среди говора и суеты бегают еще и домашние животные – все это проза, наполненная физической силой и пафосом. Сакральная поэзия, наполненная призрачной тишиной, вечностью и чудом Евхаристии, залитая серно-желтыми бродячими светом, в мистическом полумраке, в неожиданно пульсирующих контрастах красок и оттенков нереального *"chiaroscuro"* – слева от главной диагонали, где Христос является титульным героем. Но исключительно титульным.

Многие мастера (в том числе и Леонардо) помещали Спасителя в середине композиции **«Вечери»**. Тинторетто тоже разместил Иисуса на вертикальной оси кадра, мо-



жете сами проверить линейкой. Но, по причине безумия диагональных *«убегающих перспектив»*, Христа как бы вытолкнули из центра, а точнее: его восали куда-то в глубину вечернего соборща. Мы идентифицируем Его только лишь благодаря тому, что нимб Его чуточку больше, чем нимбы апостолов. Преламаывая хлеб, Сын Божий причащает их. Он раздает им свою кровь и свою плоть в форме вина и опреснока, следовательно: раздает всем нам, спасает все человечество. Он делает главное дело, то самое, ради которого Отец сослал Сына на муки Голгофы, мы же, тем временем, едва замечаем это, потому что хитрый художник утопил Иисуса в маньеристической чаше персонажей и в предбарочной динамике элементов, манящих наш взгляд. Кого же следует именовать истинным героем картины?

Перед тем, как я этого героя назову, давайте приглядимся к его родителям. Мать нам уже известна – ею является уже упомянутое пространство. Пространство конвульсивно жадное, заглатывающее дикие сокращения, акробатические жесты, косые перспективы, кормящееся манией все диагонализировать, спиральной динамикой вздымающихся движений, сталкивающихся направлений, искусных пируэтов и т.д. Глубина, вовлеченная в экстатический пляс пьяных светом призраков. Ибо свет является отцом главного героя сцены – лучащегося кинетизма *vel* кинетического излучения, совсем не важно, как он там зовется.

Тинторетто, постоянно лавирующий между тенью и светом, продвигал экспрессивно-динамическую функцию света очень настойчиво и выработал собственный люминизм, несколько диковатый, наполненный неожиданными контрастами сияния и мрака, с прибавлением галлюцинативного светового мистицизма, что Шарль де Толнай определил как *«спиритуализация живописной материи»* (1960). До *«Тайной Вечери»* из Сан-Джорджио не было лучшей иллюстрации этого синдрома, чем *«Крещение Христа»* из Школы святого Роха, где персонажи второго плана прозрачны, словно сотканые из летучей, прозрачной материи или же вышиты серебряной нитью, блестящей на темном фоне листвы. Нам они кажутся процессией нематериальных сущностей; астральных или лунных духов, которых облучает отсвет, пробивающийся сквозь клубы черных туч.

*«Вечеря»* для церкви Сан-Джорджио стала высшим сеансом мистического люминизма Тинторетто (Сгарби называет это *«бегством в неконтролируемый мистицизм»*). Свет взрывается здесь (да, именно взрывается, а не излучается) от двух источников: от нимба Иисуса и от огромной масляной лампы, висящей под потолком. Это как будто неожиданная вспышка двух сигнальных ракет, осветивших поле битвы. Потолок лижут дымы масляной лампы, принимающие формы херувимов, они волнуются, вибрируют, трепещут крыльями, выстраивая неземную, визионерскую, галлюцинативную атмосферу, наполненную искрящейся люминесценции и сказочным настроем. Таинственная сила, словно ток Божественного эфира, развеивает ее, а точнее – свивает, спаивает, антропоморфирует так, что она *«принимает прозрачную форму фосфоресцирующих привидений, вплавленных в необъятные пространства»* (Джузеппе Фьокко, 1929).

Что, эта тесная вечеря и должна быть *«необъятным пространством»*? Ну да – ведь это же вся вселенная! Это не интерьер харчевни – это внутренняя часть космоса, как будто бы его писал не Тинторетто, а Джордано Бруно, и словно бы не Бог, а Сатана управлял тем безумием, в котором реальность и надреальность, физика и метафизика встретились в буквально экспрессионистском танце. Но, разве Люцифер не означает: *«Несущий свет»*? И разве не был Тинторетто повелителем света? Разве не сделал он из этого холста королевства колдовского люминизма? Свет, словно вибрирующая плазма, слепит и стимулирует движение. Свет, будто ветер, уносит пространство, разливает воздух и закручивает торнадо. Свет волшебный и патетический, святой и святотатственный, тождественный библейскому деянию и являющийся мотором каббалистической экспрессии, творящей жизнь, мир, вселенную, космос, таинственное над-человечество – все на свете.

Михаэль Левей писал о Тинторетто и люминизме Тинторетто: *«Его дерзость принесла нам в дар новый вид художественного мастерства, настолько же личный, как и почерк, где реальности был дан голос только лишь затем, чтобы исполнять роль проводника для света»* (1962). И правда, здесь мы ближе к сюрреализму, чем к иллюзионизму Возрождения; мы ближе к сказке, чем к Библии (благодаря эктоплазматичес-



**Якопо Тинторетто «Крещение Христа», фрагмент**  
(1579/81, холст, масло)  
Скуола Сан-Рокко, Венеция, Италия)

ким, несомым дымным заревом призракам ангелов, сцена приобретает характер народных баек о мертвецах, которые возвращаются, чтобы делиться с живыми хлебом), но ближе всего она искусству кинематографа XX века. Совершенно удивительные, странные, волшебные, сюрреалистические света Тинторетто уже называли «над-светом», имея в виду над-художественный иллюминизм – иллюминизм, принадлежащий иному средству передачи. Сто лет назад мы могли бы предполагать, что речь идет о театральной сценографии. Сегодня же нам известно, что световой покер Тинторетто, вместе с динамикой

его персонажей и пространственных планов, был предсказанием кинематографа братьев Люмьер и империи по имени «Голливуд».

Генезис кинематографического света в живописи белого человека, все эти люминистические эффекты, которые киноискусство откроет заново через несколько столетий, были порождены Тинторетто и его продолжателями (Караваджо, Рембрандт, Жорж де Латур). Это благодаря ним *«и стал свет»*. Но Тинторетто был хронологически первым иллюзионистом пред-кинематографического люминизма, к тому же никто так и не превзошел кинетических цирковых забав Тинторетто, без которых кинематография мало чем отличалась бы от театра. Но насколько же сильно шокировали они несколько сотен лет назад. Как тревожили! Вазари шептал побелевшими губами: *"E il piu terribile cervello che abbia avuta mai la pittura"* – *«Самый чудовищный мозг, который когда-либо проявился в живописи»*...

