Ю.А. ВЕРТИНСКАЯ
Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vertinskaya_yul@mail.ru

Y.A. VERTINSKAYA
Art researcher, Chair of Art history and human science, Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: vertinskaya_yul@mail.ru

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» — ЭВОЛЮЦИЯ СЮЖЕТА В ЖИВОПИСИ ЯКОПО РОБУСТИ

«THE LAST SUPPER» — THE EVOLUTION OF THE PLOT IN WORKS OF JACOPO ROBUSTI

Настоящая статья посвящена творчеству Тинторетто, его роли в эволюции художественного воплощения сюжета «Тайной вечери» в рамках венецианской школы живописи. Творческая жизнь мастера была связана с постоянным поиском, одержимостью в обретении скрытых законов живописных произведений. Истории Тинторетто со смелыми экспериментами в области живописной формы, сложными драматическими решениями стали востребованы в свете возобновившегося интереса к повествовательному жанру, характеризовавшего венецианскую художественную практику середины XVI века. В этом время с учетом позиций развивающейся Контрреформации религиозная живопись играет важную роль, и циклы картин по заказу церквей, братств, скуол обычно посвящены темам Ветхого Завета, в частности, сюжету «Тайной вечери». В своей творческой карьере Тинторетто неоднократно обращался к изображению данного сюжета, но это ни коим образом не связано со скудностью воображения мастера, а, безусловно, обосновано теми возможностями, которые данный сюжет предлагал художнику для передачи его религиозных воззрений, творческих исканий и духовного развития. «Ни один художник не возвращался так часто к теме “Тайной вечери” и не дал этой теме такого глубокого и всестороннего истолкования, как Тинторетто.

По меньшей мере восемь раз Тинторетто писал “Тайную вечерю” в монументальных композициях, в различных вариантах человеческих взаимоотношений, обнаруживая сложные противоречия своих творческих исканий» (1). При всем формальном несовершенстве, так часто приписываемому Тинторетто его современниками, его творческая раскованность, пронизанная интеллектуальным составляющим маньеризма, позволяла ему совершать открытия, не страшась ошибок. С каждой последующей интерпретацией «Тайной вечери» Тинторетто преодолевает сложившиеся каноны, предлагает новые решения, отходя от формального художественного изображения в композиционном плане, противопоставляет действительности живописную действительность, сочетающую реальные и мистические элементы, предлагает динамичные картины, обусловленные художественным распределением в композиции фигур, цвета и эффектов освещения. С «Тайной вечери», созданной для церкви Сан-Тровазо, художник представляет сюжет в жизненной конкретности, объединяя иконографический нонконформизм и новое пространственное решение, в последующих работах для Скуола Гранде ди Сан-Рокко, собора Сан-Джорджо-Маджоре Тинторетто доводит свои идеи до предела, используя абсурдно длинные и обширные перспективы, элементы архитектуры, развитый прием кьяроскуро. Влияние предшествующего поколения венецианских художников, задержавшегося и пришедшего немного позднее из Рима и Флоренции маньеризма в Венецию позволили выработать Тинторетто новый, индивидуальный стиль, отличительные качества которого — иконографический нонконформизм, смелость мастерского рисунка, живая драматичность композиции, уникальная живописность в распределении света и теней. Знакомство Тинторетто с выдающимися интеллектуалами, литераторами и художниками своего времени становится орудием для исследований и поиска новых возможностей. Благодаря широкой палитре экспериментальных решений Тинторетто отходит от установленных канонических правил и образов, с тем чтобы найти убедительные визуальные решения, способные эмоционально воздействовать на зрителя, предвосхитившие и определившие наиболее перспективные пути развития живописи барокко.

This article focuses on the work of Tintoretto, his role in the evolution of the artistic evolution of the plot of the Last Supper within the framework of the Venetian school of painting. The creative life of the master was associated with a constant search, an obsession with finding the hidden laws of paintings. Tintoretto's istorias with bold experiments in the field of pictorial form, complex dramatic decisions became in demand in light of the renewed interest in the narrative genre that characterized the Venetian artistic practice of the mid-16th century. At this time, taking into account the positions of the developing Counter-Reformation, religious painting plays an important role, and cycles of paintings commissioned by churches, brotherhoods, scuolas are usually devoted to themes of the Old Testament, in particular to the theme of the Last Supper. In his creative career, Tintoretto has repeatedly turned to the depiction of this plot, but this is in no way due to the scarcity of the master's imagination, but is undoubtedly justified by the possibilities that this plot offered the artist to convey his religious views, creative quests and spiritual development. «No artist has turned so often to the theme of The Last Supper and has not given this theme such a deep and comprehensive interpretation as Tintoretto. At least eight times, Tintoretto made The Last Supper in monumental compositions, in various versions of human relationships, revealing the complex contradictions of his creative quests» (1). With all the formal imperfection so often attributed to Tintoretto by his contemporaries, his creative relaxedness, permeated with the intellectual components of Mannerism, allowed him to make discoveries without fear of mistakes. With each subsequent interpretation of the Last Supper, Tintoretto overcomes the established canons, proposes new solutions, departing from the formal artistic depiction in the compositional plan, opposing the reality of the pictorial reality, combining real and mystical elements, offers dynamic pictures due to the artistic distribution of figures, colors and lighting effects in the composition. In the Last Supper, created for the Church of San Trovaso, the artist presents the plot in life concreteness, combining iconographic non-conformism and a new spatial solution, in subsequent works for the Scuola Grande di San Rocco, the Cathedral of San Giorgio Maggiore Tintoretto takes his ideas to the edge, using absurdly long and wide perspectives,

elements of architecture, developed chiaroscuro technique. The influence of the previous generation of Venetian artists, Mannerism that came a bit later to Venice from Rome and Florence, allowed Tintoretto to develop a new, individual style, the distinctive qualities of which are iconographic nonconformism, the boldness of masterful drawing, lively dramatic composition, unique picturesqueness in the distribution of light and shadows. Tintoretto's acquaintance with prominent intellectuals, writers and artists of his time becomes a tool for research and the search for new opportunities. Thanks to a wide palette of experimental solutions, Tintoretto departs from the established canonical rules and images in order to find convincing visual solutions that can emotionally affect the viewer, anticipating and determining the most promising paths for the development of Baroque style.

Ключевые слова: Тинторетто, венецианская школа живописи, повествовательная живопись, маньеризм, «Тайная вечеря».
Keywords: Tintoretto, Venetian school of art, narrative painting, Mannerism, Last Supper.

Деятельность Тинторетто пронизывает все уголки Венеции. Полные реализма и визуальной экспрессии, огромные полотна составляют основу его творческого наследия и украшают наиболее представительные здания Венеции, такие как Дворец дожей, Скуола Сан-Рокко, церковь Мадонна-дель-Орто, собор Сан-Джорджо-Маджоре, собор Санта-Мария дела Салюте и другие.

В 2019 году к 500-летию со дня рождения Тинторетто (как предполагается, год рождения приходится на 1519, по некоторым данным — на 1518) в Венеции, во Дворце дожей, в окружении знаменитых живописных циклов, выполненных мастером для Дворца дожей в 1564–1592 годах и представленных по случаю в их оригинальной развеске, и параллельно в Галереи Академии были проведены полномасштабные выставки, а также выпущена карта-путеводитель города с указанием всех объектов, будь то церкви, музеи, скуолы, где находятся работы Тинторетто.

Со-куратор выставки, искусствовед Фредерик Илчман (Национальная галерея, Вашингтон) пояснял, что Тинторетто работал в огромных масштабах и стремился покрыть живописью каждую стену своего

родного города, и он действительно так думал и стремился к большому размаху.



Рис. 1. Карта Венеции, выпущенная к 500-летнему юбилею со дня рождения Тинторетто, 2019 год (2)

С конца XIV века и в XVI веке традиционной темой ведущих художественных центров Италии, Флоренции, Рима, охваченных идеями ренессансного гуманизма, становится признание статуса художника как божественно вдохновленной личности, несущей высокую художественную истину; статуса искусства как всепроникающего, определяющего и формирующего реальность. Свое важное место в культуре позднего Возрождения занимает Венеция. Так, если с приездом Микеланджело и Рафаэля в Рим на искусство вечного города начинают оказывать влияние тосканские художественные идеи, то Венеция, начиная с XV века, идет по своему уникальному пути в развитии колорита и композиции, формируя самостоятельную школу живописи с учетом локальных особенностей. Краски лагуны, сердце Серениссимы — собор Святого Марка с роскошной мраморной облицовкой, барельефами на фасаде, квадригой из позолоченной бронзы, с мозаичным убранством, безусловно, всегда были сильным стимулом для венецианских художников, вдохновляющим их творческое воображение и обуславливающим особенности света, цвета венецианских произведений. Любые новшества и научные аспекты в сфере искусства, философские знания, появляющиеся и развивающиеся в период Возрождения, принимаются в Венеции скорее не как вызов традиции, а как возможность обогащения и дальнейшего развития и воплощения применительно к локальной культуре. Но все нововведения Венеция принимает постепенно и с осторожностью. Дело в том, что Венеция в общеполитическом и социальном развитии была достаточно консервативна, и такой консервативный подход не мог не отразиться на живописной школе, что привело примерно в начале XVI века к ситуации отсутствия единообразного пути развития, к фактической отсталости одних членов художественной школы и появлению нового поколения художников, для которых новаторство становится определяющим, среди

которых, наряду с Тицианом, предстает и Тинторетто. Как отмечает Фредерик Илчман, картина «Чудо Раба», также известная как «Чудо святого Марка» (1548 год), знаменует переход венецианской повествовательной живописи от эпохи Карпаччо к эпохе Тинторетто» (3).

Понимание принципов формирования венецианской школы и художественной культуры Возрождения в изобразительном искусстве Венеции невозможно без обращения к творчеству таких мастеров, как Джентиле Беллини (1429–1507), Джованни Беллини (1430–1516), Антонелло да Мессина (1430–1479), Витторе Карпаччо (1465–1520), Джованни ди Никколо Мансуэти (1465–1527), Чима да Конельяно (1459–1517), Лоренцо Лотто (1480–1557), Джорджоне (1478–1510), Себастьяно дель Пьомбо (1485–1547), Пальма иль Веккио (1490–1528), Порденоне (1484–1539), Бонифачо де Питати (1487–1553), Париса Бордоне (1500–1571), Тициана (1490–1576), ученика Белинни и Джорджоне, удостоившегося титула первого художника Венецианской Республики, который также способствовал проникновению идей маньеризма из Центральной Италии в Венецию. В сравнении с тосканской художественной традицией, которая, по словам Джорджио Вазари (4) лучшая в мире в силу классического подхода с преобладанием роли рисунка, венецианская художественная традиция ориентирована на визуальные и чувственные аспекты живописи, утонченное обращение со цветом. Вазари отмечал, что сильные колористические начала были развиты в Венеции лишь по той причине, что венецианцы, в отличие от тосканцев, не умели выполнить хороший рисунок. Давая характеристику венецианской школе, Джулио Арган отмечает, что «в нее входит группа замечательных, весьма непохожих и подчас противоположных друг другу художников, которые, однако с одинаковой страстью занимаются поисками эмоционального воздействия на зрителя, венецианская школа отвергает рецепты и нормы, которые в тосканском и римском маньеризме, особенно после Тридентского собора, сковывали и нивелировали по форме и содержанию художественную продукцию» (5). Историк искусства Роберт Эколс старается примирить точки зрения, отмечая, что это всего лишь вопрос различных способов восприятия, что рисунок концептуален, основан на восприятии идеальной формы, а цвет чувственен, основан на непосредственном восприятии через органы чувств.

Если примерно до 1520–1530-х годов в культуре Венецианской Республики сохраняется первенство живописи, проникнутое аб-

солютным и исключительным чувством венецианского характера и специфики, то уже в последующий период происходит постепенная трансформация, обусловленная как проникновением и развитием художественных идей маньеризма в рамках венецианской художественной традиции, так и выдвижением на передний план роли и значения архитектуры. Разграбление Рима в 1527 году послужило причиной бегства в Венецию ряда выдающихся личностей, «бича государей» Пьетро Аретино, Якопо Сансовино, который становится главным архитектором Венеции и после смерти которого на смену приходит Андреа Палладио. Пребывание в Венеции влиятельного маньеристического болонского архитектора и теоретика Себастяно Серлио, а также Сансовино стимулировали возрастающий интерес к архитектуре на фоне развернутых Дожем Андреа Гритти мероприятий по архитектурному обновлению Венеции. В 1539 году в Венецию приезжают флорентиец Франческо Сальвиати (настоящее имя Франческо де Росси), привнеся с собой bella maniera Рима и Флоренции, и Джузеппе Порта, также известный как Джузеппе Сальвиати. 1542 году в Венецию прибывает Джорджо Вазари, которого приглашает Пьетро Аретино в качестве сценографа для своей постановки La Talanta. Вазари проработает в городе недолго, создавая работы не для публичных мест, но его buona maniera окажет влияние на дальнейшее развитие рисунка в рамках венецианской школы живописи. Вазари определял свой стиль как maniera moderna или bella maniera, buona maniera (6), являющийся истинным продолжением творчества и наследия Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэля. Благодаря сложившемуся сообществу архитекторов, художников, писателей, poligrafi, процветающей книгопечатной деятельности и деятельности по продаже книг, Венеция середины XVI века представляла уникальный интеллектуальный контекст для развития искусства. Франческо Марколини, венецианский издатель, становится объединяющим центром для интеллектуалов, литераторов и художников. Публикация Марколини «Le sorti intitolate giardino d'i pensieri» (Судьбы под названием сад мыслей) представляет собой одну



Рис. 2. Фронтиспис книги «Le sorti intitolate giardino d'i pensieri» («Le sorti»), 1540 год

из самых красивых иллюстрированных итальянских книг XVI века, которая становится документальным источником распространения художественных идей маньеризма в Венеции.

Маньеризм, возникший изначально и распространивший свое влияние на территории от Рима до Тосканы, позднее выродившийся в рамках данных территорий, со слов Джулио Аргана, в «абстрактно теоретизирование и академические формулы» (7), приходит в Венецию примерно в 1530–1540-х годах. Для венецианской школы живописи основополагающими принципами которой является эмоциональное воздействие на зрителя через визуальный образ, колористическое начало, маньеризм становится источником новых художественных идей и настроений. И речь не идет о пассивно воспринимаемом и формальном влиянии нового стиля, наоборот, маньеризм привносит новые приемы построения композиции, перспективы, энергии воплощаемых образов и ведет к усилению жизненности, драматизма художественных работ таких мастеров, как позднего Тициана, Тинторетто, с целью «…превращения зрительного впечатления в нравственное восприятие, в чувство. Эмоция должна быть глубоко пережита, вплоть до обнаружения своих глубинных причин. Маньеристическое "искусство рисунка" может способствовать ее анализу, разбору, более близкому с ней знакомству в целях выявления ее внутренней природы и нравственной основы» (8). Джон Шерман не соглашается с оценкой Тинторетто как художника-маньериста, ставит такую квалификацию под сомнение «…что его (прим. Тинторетто) цели и идеалы могут быть должным образом истолкованы в рамках маньеризма; его работа иногда изящна, а иногда немного абстрактна, но она никогда не бывает приглаженной и всегда полна дисквалифицирующей энергии» (9). С мнением Шермана можно согласиться лишь в части повышенного динамизма и энергии работ Тинторетто, чему способствует эмоциональная выразительность художественного языка мастера, делая узнаваемым его личный стиль, «почерк», манеру, проникнутые глубоким духовным началом, нравственными идеалами мастера. В XVI веке, следуя тому, что флорентийские меценаты придавали большее значение чем когда-либо прежде всего имени и кисти мастера, Джорджо Вазари предлагает термин «maniera» для явления, используемого первоначально как обозначение личного стиля, «манеры» конкретного художника. Вазари отмечает, что живопись художников XVI века отличается от живописи коллег XV века, у первых живописцев

присутствует индивидуальная манера, которая намного превосходит искусство предыдущего периода. «В лице Тинторетто традиционные темы обрели творца, который не только обогатил их новыми наблюдениями или идеальными фигурами, но и воплотил их совершенно по-новому в художественном отношении, — и который, претворив в своем новом стиле достижения предшествующего периода венецианской живописи, игру светотени и утвержденное маньеристами превосходство духовного фактора, вознес эти элементы в сферу фантастического живописного изложения, исполненного духовной значимости» (10).

Истории Тинторетто со смелыми экспериментами в области живописной формы, сложными драматическими решениями, органичны и были востребованы в свете возобновившегося интереса к повествовательному жанру, характеризовавшего венецианскую художественную практику середины XVI века. В этом время с учетом позиций развивающейся Контрреформации религиозная живопись играет важную роль, и циклы картин по заказу церквей, братств, скуол обычно посвящены темам Ветхого Завета, в частности, это «Тайная вечеря». В своей творческой карьере Тинторетто неоднократно обращался к изображению сюжета «Тайной вечери», но это ни коим образом не связано с отсутствием воображения, а обосновано большими возможностями, которые этот сюжет предлагал художнику для передачи его религиозных воззрений, творческих исканий и духовного развития. В ранних работах Тинторетто использует еще принцип построения композиции, наблюдаемой в преимущественном большинстве картин на сюжет «Тайной вечери», из которых фреска Леонардо да Винчи (1495–1498 годы в доминиканском монастыре Санта-Мария-делле-Грацие в Милане) является известным примером. Так, созданная в 1547 году «Тайная вечеря» для венецианской церкви Сан Маркуола выполнена в конвенциальной манере, где сцена изображена фронтально, фигуры Христа и апостолов симметрично сидят за столом. Изображение простое и свободное, упорядоченное композиционное пространство еще не отличается особой глубиной, прием кьяроскуро используется ограниченно. Тем не менее, гнетущая атмосфера драматического события призывает взгляд зрителя к духовному сосредоточению.

Следующее изображение «Тайной вечери» было выполнено Тинторетто в 1559 году для церкви Сан Феличе в Венеции. Работа оставалась в церкви до 1818 года, позднее попала во Францию, где была



Рис. 3. Тайная вечеря. 1559 год, в настоящее время — Церковь Святого Франциска Ксавьера в 7 округе Парижа, Франция



Рис. 4. Тайная вечеря. 1563–1564 годы, Сан Тровазо, Венеция

подарена Церкви Святого Франциска Ксавьера в Париже, где находится и сейчас. Художник изображает сюжет в его наивысшем человеческом напряжении, где ярость дискуссий между апостолами, контрастирующая со спокойствием Христа, органично подчеркнута сильными световыми эффектами. Тинторетто применяет контрастную светотень как средство художественной выразительности, в том числе для построения пространства, выявления пластической мощи героев и усиления общего эмоционального воздействия художественного произведения. Особое внимание Тинторетто уделяет правильности сценического размещения основных персонажей, хореографии жестов, выбору декораций и костюмов. По остроте композиционная схема еще не может состязаться с поздними изображениями сюжета, но уже здесь Тинторетто делает первый шаг в своих новаторских начинаниях; стоит отметить, что решение по размещению стола уже не полностью плоскостное и немного имеет отклонение в сагиттальной плоскости.

Как точно выразился Фредерик Илчман, пусть применительно к картине «Чудо святого Марка» (1548 год), но мы со всей смелостью можем провести аналогию и полагать, что как данная работа, так и последующие работы Тинторетто знаменуют переход венецианской повествовательной живописи от эпохи Карпаччо к эпохе Тинторетто. Работы Тинторетто, интерпретирующего и превращающего библейские сюжеты в неисчерпаемые драматические представления, — это новый уровень художественного мышления и комплекса художественных идей. При тщательности выбора наиболее трагических сюжетов и композиции с элементами ар-

хитектуры, формирующей художественное пространство картины, Тинторетто удается сочетать пластический объем с живописным видением образов в пространстве, что создает новое понимание языка рисунка.

Работа для церкви Сан-Тровазо была создана примерно в 1563–1564 годы и представляет собой интерес с точки зрения поиска новых образных и пространственных решений, повышенной экспрессии и отхода от принятого традиционного иконографического решения. Сравнить ее хотя бы с одним из серии колоссальных многофигурных полотен Паоло Веронезе, «Тайная вечеря» (1573 год, Галерея Академии в Венеции), позднее, после вмешательства Святой инквизиции, названной «Пир в доме Левия». Веронезе выполнил работу для церкви Санти-Джованни-э-Паоло в Венеции. По словам Аргана, «его живопись задумывается как самостоятельная декорация…», поэтому сюжет «Тайной вечери» изображен как веселое пиршество в роскошном дворце, не имеющее никакого отношения к строгому религиозному канону, нет даже намека на священное действие и трагичность момента. Именно в этом и состояла суть обвинения против Веронезе. Но в его задачи не входило отражение христианского таинства, в соответствии со строгими канонами, его целью было изобразить богатые декорации, архитектурное убранство, эмоции от пиршества и красоту венецианской жизни. Благодаря достаточно либеральной религиозной атмосфере в Венеции, стороны спора в итоге ограничились изменением названия на «Пир в доме Левия», без каких-либо изменений в само живописное полотно.

У Тинторетто вместо богатого зала с роскошной ренессансной архитектурой полотна Веронезе действие перемещено в полуподвал, свет в который скудно проникает откуда-то из глубины. Стол, как основополагающий элемент сценического действия и, в принципе, являющимся таковым для всех версий сюжета «Тайной вечери», имеет трапециевидную форму. Возле стола, расположенного под углом к плоскости картины, сидят на обыкновенных стульях апостолы, более схожие в своих образах с жителями Венеции, popolani. Изображение эмоционального порыва, охватившего апостолов в ответ на слова Христа о том, что



Рис. 5. Тайная вечеря. 1573 год, Галерея Академии, Венеция



Рис. 6. Тайная вечеря. Перформативная инсталляция Дмитрия Крымова. Венеция. Церковь Сан-Фантин. 2019 год



Рис. 7. Тайная вечеря. 1561–1563 годы, Венеция, скуола Сан-Симеоне Профета

кто-то из них предаст его, здесь производит наиболее сильное впечатление на зрителя. В «Тайной вечери» для Сан Тровазо можно увидеть уникальный, ясный, в каком-то смысле «народный» стиль религиозной живописи Тинторетто. Благодаря духовному единению людей, мотиву чуда, а также мастерской работе с динамикой пространства и выразительными возможностями цвета и света, Тинторетто и сегодня сохраняет свое влияние на актуальный художественный процесс.

Так, в 2019 году в рамках 58-й Венецианской биеннале современного искусства Пушкинский музей (г. Москва) совместно со Stella Art Foundation и Mail.ru Group представил в Венеции (церковь Сан-Фантин) специальный проект «В конце пребывает начало...» — выставку работ современных художников, посвященную 500-летию со дня рождения Тинторетто. Специально для данного проекта в алтаре церкви Сан-Фантин по мотивам «Тайной вечери» из церкви Сан-Тровазо театральный режиссер Дмитрий Крымов создал перформативную инсталляцию, позволяющую зрителю стать сопричастным к происходящему.

Работа «Тайная вечеря» для венецианской Скуолы дель Сантиссимо Сакраменто ди Сан Симеоне Профета является оригинальной в своем роде и в ней, наряду с «Тайной вечерей» (1574–1575 годы) для церкви Сан Поло, мы уже можем видеть намечающееся характер изменений, который в полной мере будет представлен в «Тайной вечере» в Скуоле Гранде ди Сан Рокко, «Тайной вечере» для собора Сан-Джорджо-Маджоре. Сцена приобретает драматическое звучание за счет особенностей композиции. В «Тайной вечере» для венецианской Скуолы дель Сантиссимо диагонально расположенный стол одновременно побужда-

ет зрителя взглянуть на картину со стороны, а также играет роль связующего звена между основным пространством, где происходит Тайная вечеря, и боковым коридором, который простирается вправо по направлению к камину. Что отличает «Тайную вечерю» в Сан-Поло от более ранней версии для церкви Сан-Тровазо, так это решение художественного пространства, которое характеризуется большой компактностью художественного пространства, а особая экспрессия задается дробным ритмом клетчатого пола в венецианском стиле.



Рис. 8. Тинторетто. Тайная вечеря. 1579–1581, Зал второго этажа, Sala Capitolare, Скуола Гранде ди Сан Рокко, Венеция

Именно Тинторетто представил радикально новый взгляд на живописное пространство. Перелом, произошедший в конце 40-х годов, приводит к отказу от линейного, плоскостного построения в сторону активной пространственной экспансии композиции. С каждой последующей интерпретацией «Тайной вечери», сочетающей реальные и мистические элементы, иконографический нонконформизм, драматический кьяороскуро, смелые эксперименты в области живописной формы создают зрительное ощущение, сопряженное с глубокой одухотворенностью и мистическим волнением.

При общей отрицательной критике Джорджо Вазари в отношении Тинторетто и симпатии к Тициану, главное высказывание Вазари как нельзя лучше отражает сущность личности и творчества Тинторетто — «il pi ilterribile cervello che abbia avuto mai la pittura» («самый потрясающий мозг в искусстве живописи, который когда-либо был»)(11). Он позволял и помогал Тинторетто передавать в своих работах ту особую трепетность и глубокое ощущение духовной тайны происходящего и, в целом, пробудить веру и любовь к Богу. В работе для Скуола Гранде ди Сан Рокко Тинторетто демонстрирует свою удивительную способность предложить зрителю новую интерпретацию одного из самого изобра-

жаемого сюжета в живописи и в то же время достигает того ощущения чудесного в повседневной жизни, которое характерно для завершающей части его карьеры. На переднем плане две фигуры нищих и собака (отсылка к милосердной деятельности братства), стремительное сокращение, головокружительный перспективный вид с монохромным клетчатым полом в венецианском стиле ведет к кухне и изображению шумных слуг на заднем плане. Глубокое архитектурное пространство достигается за счет перенесения линии перспективы в левую часть картины, к которой ведут также и линия стола, клетчатого пола. Выбирая за основу дневной источник света, проникающий из окна справа, Тинторетто добавляет вторичные источники света для освещения определенных частей картины, такие как камин слева или свет, освещающий комнаты справа на заднем плане.

«Тайная вечеря», законченная в 1594 году для Собора Сан-Джорджо-Маджоре, кажется, всячески отрицает сбалансированность и ясность изложенной когда-то Леонардо версии сюжета. Тинторетто осознанно продолжает стилистическое неповиновение за счет уходящей вдаль вправо перспективы, создающей ощущение глубины пространства. Стол расположен под острым углом к плоскости картины. Включение в диагональ композиции длинного стола можно интерпретировать как создание единства, где переплетено земное и божественное (парящие сверху бестелесные дымчатые ангелы), и как то, что стол с Христом и апостолами наоборот разделяет два мира. Включение бытового начала понадобилось Тинторетто для того, чтобы дать зрителю глубже почувствовать событие с Христом как реальность сегодняшнего дня. Расположив стол таким образом и задав композиционное решение, Тинторетто также связал полотно с пространством алтаря чтобы, когда молящиеся вставали для молитвы, они могли видеть «Тайную вечерю» уже в менее остром и обычном ракурсе. Картина подобна театральному представлению, где главное — не историческая истина, а подлинность вызываемого чувства, что говорит о глубоком христианском характере вдохновения Тинторетто.



Рис. 9. Тайная вечеря. 1592–94 годы. Собор Сан-Джорджо-Маджоре. Венеция

В «Тайной вечере» Тинторетто развивает применение приемов маньеризма, в частности, сложную и радикально асимметричную композицию, применение космического света как части пространства, создающего необычные и драматические области цвета, от темно-коричневого до практически черного, так и света, направляющего взгляд зрителя, который высвечивает фигуру Христа, улучшает скульптурные качества фигур апостолов и простых людей. Обилие внешних художественных воздействий растворилось в неповторимой творческой индивидуальности этого последнего из великих мастеров итальянского маньеризма. Бурной пластикой фигур, повышенным динамизмом композиций, сложными и неожиданными драматическими решениями Тинторетто напрямую предвосхитил творчество художников барокко — от Караваджо до Рубенса, от Пальмы младшего до Тьеполо. Это стало возможным в силу того, как говорил Вазари (12), что повествования мастера сделаны «по-своему» и вопреки тому, что делают другие художники.

Примечания:

1. *Арган Д.* История итальянского искусства. Том 2. — М.: Радуга, 1990. [5].

2. Ibid [7].

3. Ibid [10].

4. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих— Москва: Искусство, 1956–71. [4].

5. Ibid [6].

6. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (т. 5). — Москва: Искусство, 1956–71. Рассказ о Тинторетто включен в «Жизнеописание Баттисты Франко».[11], [12].

7. *Виппер Б.Р.* Тинторетто. — М.: Издательство ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1948. [1].

8. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том 2. — М.: Искусство, 1978. [8].

9. *Ilchman F.* Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560. — Columbia University, 2014. [3].

10. Itinerary Tintoretto in Venice. — URL:https://www.visitmuve.it/en/educational-services/tintoretto-itinerary/ (дата обращения: 07.05.2021) [2].

11. Shearman John. Mannerism. — London, Penguin Books, 1990. [9].

Список литературы:

1. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (т. 5). — Москва: Искусство, 1956–71. Рассказ о Тинторетто включен в «Жизнеописание Баттисты Франко».

2. *Виппер Б.Р.* Тинторетто. — Москва: Издательство ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1948.

3. В конце пребывает НАЧАЛО… Специальный проект Пушкинского музея, посвящен 500-летию со дня рождения великого венецианского художника Якопо Робусти, прозванного Тинторетто. — URL:https://pushkinmuseum.art/media/pushkin21/tintoretto/14685_map_ru.pdf (дата обращения: 07.05.2021).

4. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том 2. — Москва: Искусство, 1978.

5. Онлайн архив Музей Метрополитен (Нью-Йорк). — URL:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/353655 (дата обращения: 07.05.2021).

6. *Hauser A.* Mannerism: The crisis of the Renaissance and the origin of modern art: In 2 vol. Vol. 1: Text. — London: Routledge & Paul, 1965.

7. *Ilchman F.* Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560. — Columbia University, 2014.

8. *Nichols T.* Tintoretto: Tradition and Identity. — Reaktion Books; Second edition, 2015.

9. *Shearman John.* Mannerism. — London, Penguin Books, 1990.