ТІЦІАН

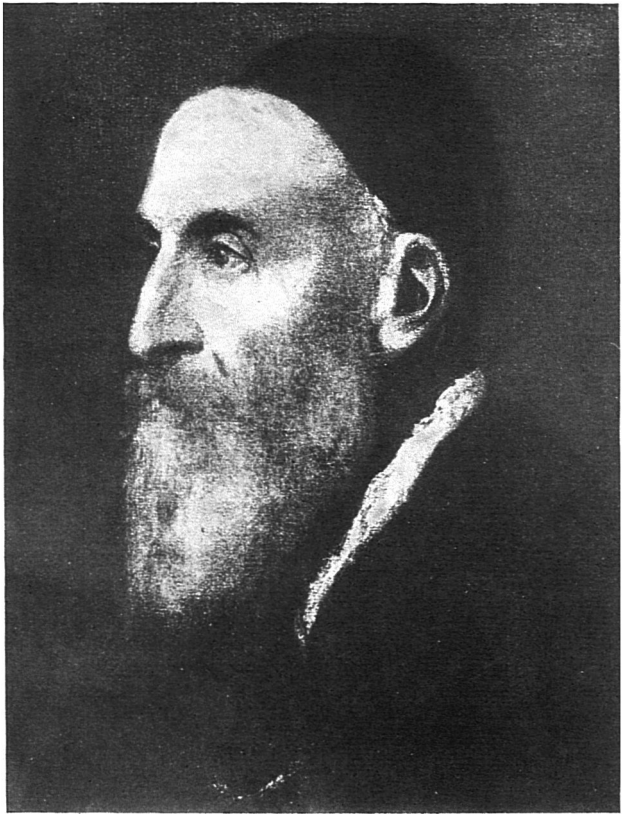
TIZIANO

ÉDITION d'ÉTAT „MYSTESTVO"
KIEV — 1937

ТІЦІАН

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“
КИЇВ — 1937

Редактор Гр. Портнов
Текредактор І. Лось
Техкер Є. Шубін
Коректор М. Степняк



Автопортрет.
Автопортрет.
Portrait de Titien par lui-même.

ТІЦІАН

Тіціан Вечеллі народився в 1476 р. в альпійському містечку Кадорі на північ від Венеції, в сім'ї чиновника старовинної місцевої фамілії. Характер природи цієї суворої гірської місцевості з її різко прозорим повітрям стоїть у цілковитій протилежності насиченій вологою атмосфері Венеції, яка створює таку багату гру світлових нюансів на золоті мозаїк і мармурі її палаців та храмів. Десятирічний хлопчик Тіціан, який приїхав до Венеції вчитися живопису, повинен був гостріше сприймати за контрастом нові зорові враження, ніж художники, які з дитинства звикли до особливостей місцевого пейзажу. Про юнацькі роки майстра нам відомо дуже мало. Хоча нема точних свідчень про те, що він вчився у Джованні Белліні, але не може бути сумніву в тому, що юний Тіціан рано

сприйняв уроки живопису цього майстра, який був гордістю Венеції і головою її художників. Засвоєння Белліні техніки олійного живопису, завезеної до Венеції Антоннелло да Мессіна, який пройшов фламандську внучку, сприяло переходові в його живопису від більш сухої манери ранніх його творів до ширшого і більш живописного стилю тієї пори, коли з ним повинен був познайомитись Тіціан. Олійний живопис, який допускає легше і ширше письмо, ніж застосовувана доти темпера, і дає більш іскріючу і соковитішу фарбу, була використана і іншим чулим до барвистої краси Венеції художником, який вплинув на Тіціана багато більше, ніж Белліні—Джорджоне.

Найранішим відомим твором Тіціана, який належить приблизно до 1502 р., є картина, що зображає венеціанського патриція Якопо Пезаро, переможця турків у морському бою; він стоїть у молитовній позі перед апостолом Петром, піклуванню якого вручає його папа Александр Борджа. Сцена дана на фоні гавані Венеції та її плаваючих суден. Такі композиції не рідкі в творчості Белліні, вплив якого в цій картині безсумнівний, але новими її рисами є порушення центрального становища об'єкта молитви і жива дійсність фону. Картина здається овіяною свіжим морським вітром, а сцена — по-новому реальною. Такі хиби, як слабкість рисунка у фігурі Петра і жорсткі, ламкі складки одягу переборюються майстром у наступному його творі — „Апостол Марк серед святих" (1504 р.). Тут Тіціан виступає вже як майстер колориту, який хоче розподілом світлових і тіньових частин і співвідношеннями

барв сприяти пластичності образу і цільності та звучності загального враження. Застиглість цієї церковної сцени порушується оригінально задуманим освітленням проміння світла крізь хмари, які швидко біжать; при цьому, всупереч вимогам іконописного зображення, голова центральної фігури апостола потрапляє в тінь і лише торс його освітлений. І в освітленні, і в розташуванні фігур майстер шукає насамперед життєвості та натуральності.

Використання барв і світлотіні, як носія в картині певного настрою, як передавача внутрішніх переживань художника — характерна риса оригінального музично-живописного обдарування Джорджоне. Романтичний живопис цього своєрідного рано померлого майстра залишає тривалий слід у творчості молодого Тіціана. Вони були близько знайомі, між ними існували дружні стосунки, що підтверджується їх спільною роботою над фресками фасаду будинку німецького торговельного представництва у Венеції і допомогою Тіціана в завершенні картини Джорджоне „Спляча Венера" (Дрезден).

У двох ранніх Мадоннах Тіціана (так званих Мадонні-циганці і Мадонні з вишнями у віденській галереї) цей вплив Джорджоне очевидний і виявляється не тільки в мрійному виразі обох Мадонн, але і в композиції, побудованій на барвистих і формальних акцентах та їх відзвуках у решті частин картини. Так у першій картині простий і широкий обрис фігури Мадонни змушує її домінувати над неясною далечиною розкинутого за нею пейзажу, а її мрійний вираз зна-

ходить відклик у туманній імлі цього пейзажу (Белліні ж з однаковою увагою виписував і кожне деревце пейзажу і кожну складочку плаща Мадонни). Це підкреслювання в картині головного надає його образам монументальної значності і виявляє в Тіціані представника стилю Високого Відродження, який іде вже в цих ранніх роботах по одному шляху з Рафаелем і Мікель-Анджело.

Романтична сторона мистецтва Джорджоне найкраще відбилася в славетній картині Тіціана, яка має цілком довільно взяту назву „Любов небесна і земна" (Рим, гал. Боргезе, близько 1513 р.). Сюжет цієї картини досі нерозгаданий. Найпевніше він узятий з античної міфології і зв'язаний з богинею кохання Венерою, яка умовляє горду жінку покохати. Тут показаний ранній літній ранок; проміння сходячого сонця рожевим світлом осяює знизу хмари і башту замка, з якого прийшла до цього мармурового басейна жінка. Сцена розигрується в свіжій росяній тіні лаврових дерев. Її поетична таємничість, зв'язана з живо відчутою чарівністю пейзажу — головне, чому картина завжди була найпопулярнішим твором Тіціана. У ній є прекрасно написані місця (фігура богині та її вираз), але є деякі слабкості рисунка (погано сидить одягнена красуня, поверхово написана її права рука). Другою картиною цього ж роду є „Три віки життя" (Лондон).

Особливості портретної майстерності Джорджоне відбилися також у портретах Тіціана цього періоду. В портреті „Юнака з рукавичкою" в Луврі майстер підкреслює не тільки горду вільну поставу цього мо-

лодого патриція, що так характерна взагалі для портретів Ренесансу і що її відзначає він у більшості своїх портретів венеціанської грошовитої аристократії, але й нотку самозаглибленості, меланхолії в задумливому виразі молодого обличчя.

У 1510 р. Джорджоне вмер від чуми, яка лютувала в цьому році у Венеції. Рятуючись від зарази, Тіціан переїхав у Падую і тут виконав фрески в церкві святого Антонія зі сценами з життя цього святого (1511 р.). Але техніка фресок, яка дає трохи мерхлий барвистий тон, була непідходящим засобом передачі тих ефектів світла і повітря, яких шукає Тіціан і які в цих композиціях змушують нас шкодувати про те, що вони не написані олією.

Наймовірніше, в цей же час Тіціан побував і в сусідній з Падуєю Феррарі, бо незабаром після цього він написав для герцога феррарського Альфонсо д'Есте свою славетну картину „Христос і фарисей" (1519 р., дрезденська галерея). Можливо, що для нього ж написана „Флора" (Флоренція) і так звана „Коханка Тіціана" (в Луврі) — дві блискучо виконані напівфігури пишних білявих красунь, в яких Тіціан дає свій трохи чуттєвий ідеал жіночої краси, що є одночасно ідеалом краси венеціанського Ренесансу. Типи красунь Тіціана близькі до типів іншого венеціанського художника, який мав на нього вплив у цю пору — Пальма-Веккіо. Але завдяки тоншому використанню барвистих відношень у Тіціана ці розкішні жінки здаються більш живими, ніж у Пальма, живими не тільки суто зовнішнім, але і внутрішнім, інтимним життям.

Спроби барвистої інструментовки картини, шукання цільності барвистого враження шляхом виділення основного кольору і приведення його в гармонію з вишукано підібраними до нього додатковими кольорами, спроби його перших картин — дістають цілком зріле завершення у „Святому сімействі з святою Магдалиною". Тут Тіціан виступає вже закінченим майстром колориту.

Після смерті Джорджоне і смерті Джованні Белліні (1516 р.), яка сталася після того, Тіціан дістає офіціальне звання державного художника з забезпеченим постійним прибутком і зобов'язанням писати портрет кожного нового дожа і велику картину для залу Великої ради в палаці дожів. У цю ж пору Тіціан одержав від монахів Францісканського монастиря замовлення на велику вівтарну ікону з зображенням „Вознесення богородиці". Тут Тіціан уперше виступає як майстер монументального релігійного живопису. Картина мала знаходитись у величезному церковному просторі і дивитися на неї треба було здалека; тому Тіціан тут напружує всю силу своєї палітри і свого мистецтва композиції, щоб дати величні образи релігійного екстазу богоматері і апостолів. Картина дуже драматична, барви її сліпучі, але все зведене до гармонійної погодженості і врівноваженості, які діють на глядача, як гармонійний церковний гімн. У майстерності зведення до композиційної едності багатоманітності рухів протилежного напряму (контрапостів) Тіціан стоїть на височині найкращих майстрів Ренесансу, перевищуючи їх силою барвистості.

Ту ж монументальну композицію, що використовує

з деякою бравурністю людську фігуру та її контрапости, показує ряд вівтарних ікон цієї пори: вівтар з „Воскресінням“ у Брешіа, „Поклоніння Мадонні“ в Анхоні, „Мадонна у славі з святими“ у Ватікані і „Вознесення богоматері“ у Верроні. Найкраще в них — це не декоративне використання людської фігури в її різноманітних рухах, а ті чарівні ефекти світла і тіні і барвистих поєднань, які значно підвищують емоціональний вплив картини (таємниче вечірнє освітлення з венеціанським пейзажем удалечині на картині в Анхоні). Найвищої точки в цьому роді живопису майстер досягає в славетній Мадонні фамілії Пезаро — монументальній парадній іконі, яка виявляє велику сміливість і дозрілість творчого задуму та вільну широку майстерність виконання. У картині слід відзначити врочистий, піднесений настрій, що його викликають монументальний розмах діагонально побудованої композиції, яка дає, при сприянні архітектурних частин, сильне просторове відчуття, а з другого боку, живу реальність не тільки в групі сім'ї Пезаро, але і в Мадонні з немовлям, овіяних повітрям, таких рухливих у мінливому світлі, що пробивається крізь хмари.

У цьому ряді величезних робіт Тіціан віддає данину тому потягові до величного, значного і героїчного, який характеризує світогляд його епохи і поєднує ці могутні масштаби зображуваного з рідкою життєвістю створюваного враження.

Останньою в цій серії величезних церковних ікон, в якій дедалі повнішим стає звучання монументального образу, є його „Смерть Петра-мученика“, виконана для

вівтаря церкви с. Джовані Паоло (1528 р.), яка в 1867 р. згоріла і відома нам тільки з копій. У драматизмі замислу і в розгортанні могутніх рухів фігур Тіціан тут справді суперничає з Мікель Анджело, з яким він мав нагоду бачитись і розмовляти, коли в 1527 р. Мікель Анджело приїжджав у Венецію. У ту ж пору Тіціан виконує на стіні сходів палацу дожів фрескову монументальну композицію „Святого Христофора, який несе немовля Христа". Не зважаючи на своє формальне завдання—передати максимальне мускульне напруження велетня, який згинається під тягарем немовляти, що за цією легендою уособлює собою весь світ, Тіціан якось наївніше і безпосередніше підходить тут до свого сюжету, ніж у парадній картині Петра-мученика.

Ще яскравіше, ніж у релігійному живописі, Тіціан виступає перед нами представником ідеології Ренесансу в своїх картинах на міфологічні сюжети. Замовцем його в цьому жанрі був все той же феррарський герцог Альфонсо, який уже одержав від нього картину релігійного змісту. Гуманізм і захоплення античним світом розвиваються у Венеції пізніше, ніж у Флоренції та Римі, але вже старий Джованні Белліні на замовлення того ж Альфонсо, писав для нього „Вакханалію". Сюжети подібних картин детально розроблялися для художників ученими і письменниками, якими любили оточувати себе правителі і грошовиті магнати Італії. Для Тіціана теми трьох картин, замовлених герцогом, були складені славетним Лодовіко Аріосто, за описами античного письменника Філострата. Але творча фантазія Тіціана не почувала вузди літературного сюжету.

З насолодою пише він у першій картині, яка зображує „Свято Венери", натовп квітучих оголених дитячих тіл, соковите листя гаю і зелений луг, на який ллється все ростучий потік дітей, що бавляться перед статуєю богині. Радість життя, яка б'є через край, передає палітра Тіціана, що заливає цю сцену яскравим сонячним світлом.

У другій картині — „Вакханалія" — майстер власне повторює композицію Белліні. Але в Тіціана невтримний розгул цієї вакханалії переданий соковитішими барвами, складнішими контрастами світла і тіні, і люди і природа мають повніші квітучі форми (дивись фігури сплячих жінок у правому кутку обох картин) і в їх п'яній веселості більше сміливості та розмаху.

Але колоритно найсильнішою і творчо найвільнішою з трьох картин є „Вакх і Аріадна" (1523 р.), написана на сюжет поеми Катула про Вакха, який несподівано спалахнув пристрастю до краси, покинутої Тезеєм на пустинному острові Аріадни. Суто поганське прагнення ренесансної душі Тіціана до земного щастя, насолод і земного життя не могло знайти більш підходящого сюжету для свого виразу. Яскрава поява юного бога, його бурхливий порив, переданий його контрапостом і полум'яним спалахуванням його червоного плаща на фоні блакитного повітря підготовлюються поступовим наростанням руху в його свиті сатирів і менад, які вириваються з темної гущавини лісу. Мета цього руху переплетених ліній і спалахуючих плям світла — Аріадна, живописне значення якої в картині підкреслене хмарою з вінком з зірок, яка підноситься над нею. Тонкий колористичний розрахунок, який диференціює барву

і знову об'єднує в погоджене звучання, прозорість тіней, перехрещуваних світловими іскрами,— все це багатство і позірна безпосередність живописних прийомів та засобів живописного впливу робить цю картину рідким шедевром мистецтва.

Незабаром після поміщення в церкві Джованні і Паоло, закінченої майстром картини „Смерть Петра-мученика" венеціанський уряд видає декрет, який встановлює смертну кару для кожного, хто перевозить картини Тіціана з місця, призначеного йому замовцем, в інше місце. Це своєрідне формулювання урядової заборони вивозу витворів мистецтва свідчить про велику славу Тіціана. Північно-італійські правителі буквально не давали йому спокою через своїх агентів просьбами про продаж витворів його пензля. Герцоги Есте, Гонзага, Роверe не шкодують коштів, щоб перевершити один одного, як власники шедевру майстра. Володіння цими шедеврами не тільки уславляло власника, як освіченого мецената, але пізніше, коли до числа меценатів приєднався імператор Карл V, набувало і політичного значення, бо за вчасно подаровану імператорові картину Тіціана можна було купити вигідне союзництво, військову допомогу тощо.

Поруч із славою зростало і багатство Тіціана. Майстер умів улаштовувати свої справи і прибутки його були дуже великі. Спочатку він наймав собі дім у кварталі Сан Поло, де жив з скромною жінкою — дочкою цирульника. Свій союз з нею він узаконив лише незадовго до її смерті (в 1530 р.), дбаючи про майбутнє своїх дітей. Він був добрим сім'янином, але вдруге не

одружувався. Весь зовнішній блиск наступного життя його дружині Цецілії не судилося побачити. Уже в перші роки після її смерті Тіціан купує собі великий будинок на Бірі Гранді, в північній частині міста з розкішним садом — великою рідкістю у Венеції, що вславився тими святкуваннями, які він у ньому влаштовував. З 1527 р. в його життя входить людина, яка разом з ним поділяє всю світську блискучу сторону його життя. Це— П'єтро Аретіно — талановитий памфлетист і сатирик, але одночасно цинічний авантюрист, який спритно торгував своїм пером, нечувано вихваляючи того, хто добре платив, а на другий день знищуючи його вкрай одним влучним словом, якщо ворог його заплатив Аретіно більше. При відсутності преси в сучасному розумінні слова гострі памфлети Аретіно відігравали величезну політичну роль, як засіб реклами і пропаганди, і тому найзначніші правителі Европи не шкодували грошей, щоб схилити його на свою користь. Аретіно їх нещадно шантажував і на такі прибутки жив у Венеції широким і розпусним життям. Тіціан, звичайно, бачив розпусність Аретіно, але цінив у ньому талановиту дотепну людину, тонкого знавця живопису, широкого цінителя барвистої, святкової сторони життя, якою він умів упиватися з усією силою великого темпераменту, як справжній представник епохи Ренесансу. Щодо останнього вони цілком сходились, але Тіціан ніколи не дозволяв собі розпусності Аретіно, зберігаючи і в своєму блискучому житті стриманість і гідність людини. Для їх кар'єри і багатства вони були один одному неоцінимими помічниками. Аретіно пропагував

славу Тіціана, а Тіціан випрошував у своїх високопоставлених замовців різні милості для Аретіно.

В Аретіно Тіціан навчився улесливого придворного стилю листів і спритного поводження з правителями та царедворцями, з метою одержати від них бажані блага. Той же Аретіно зблизив його з своїм покровителем, герцогом Мантуї Федеріго, який замовив йому свій портрет і дав можливість зустрітися з імператором Карлом V (у Болоньї в 1530 р.). Тут майстер виконує його перший портрет, який поклав початок тривалому зв'язкові з цим могутнім замовцем. Імператор оточує Тіціана увагою і осипає придворними титулами. Той же Федеріго Гонзага знайомить майстра з чоловіком своєї сестри Леонори герцогом урбінським Франческо Марія Ровере. Усі ці вельможі вимагають від нього насамперед портретів і Тіціан у цю пору свого життя стає переважно портретистом правителів і князів. Потрапивши в це оточення головних діячів реакції, яка настала в Італії, починаючи з 30-х років * і вела за собою розчарування в гуманістичних ідеалах Відродження, Тіціан, проте, не відгукується в цю пору на ту кризу стилю у Флоренції та Римі, яка зв'язана з ламанням світогляду італійської буржуазії, на кризу, яка виявляється в переході від ренесансного, об'єктивно-реалістич-

* Головним оплотом реакції в Європі був Карл V, імператор німецький і король іспанський. Він користується економічною кризою, яка дуже послабила становище італійської буржуазії, для походу на Італію, де підкоряє собі одне за одним італійські міста, заміняючи в них республіканську форму правління монархічною і сприяючи придушенню буржуазної свободи. Венеція в цей період уникла долі інших італійських міст.

ного сприйняття світу до суб'єктивно-романтичного світовідчуття. З об'єктивізмом стороннього спостерігача (у Венеції наслідки цієї реакції позначилися лише пізніше) він і в портретах продовжує розвивати свій узагальнено-реалістичний стиль, спиняючись з любов'ю живописця на суто зовнішній барвистій стороні моделі, але одночасно даючи поглиблену, часто нещадну характеристику зображеної особи. Тіціан ніколи не спиняється на боротьбі суперечних рис у психіці людини, на настроях моменту, а шукає лише характерних рис портретованого, завжди зв'язаних у нього з громадським становищем, з класовою суттю. Тому деякі свої зображення князів і правителів, які завжди мають, при всій простоті підходу до них, парадно-репрезентативний характер, він уміє підносити до рівня історичного портрету.

До таких портретів цієї пори 30-х років слід віднести імператора Карла V з собакою (Мадрід), герцога урбінського, а особливо дожа Андреа Грітті (Відень), у портреті якого монументально-репрезентативний характер викликає насамперед уявлення про дану людину, як про символ влади венеціанського уряду, не зважаючи на живі характерно-індивідуальні риси його обличчя. Портрет французького короля Франціска I був написаний за медаллю цього короля, бо в житті він його ніколи не бачив. Проте, і тут він зумів відзначити суть його характеру — своєрідну сумішку тонкого і грубого в цій людині, підкресливши і вільну величність його постави. Не менш характерний портрет Аретіно—цинічного і сміливого, чуттєвого і трохи вульгарного в яскра-

вій розкішності його костюма. Стримана простота чорного костюма вишуканих і замкнених у своїй класовій бундючності патриціїв дає майстрові змогу блиснути своїм мистецтвом колориту, створюючи і тут гармонію різних нюансів одного тону (портрет чоловіка в Берліні, так званого, англійця у Флоренції та ін.).

Менш характерні його жіночі портрети, в яких він не бачить відповідного матеріалу для відтворення типу епохи, який його цікавить: звичної до насильства і веління і невтримної в своїх бажаннях людини, величної, проте, в своїй силі і сміливості. У жіночих портретах він спиняється на живописній стороні зображення і тут його шедевром є, так звана, „Белла" в палаццо Пітті у Флоренції (1536 р.), портрет молодої жінки в розкішному вбранні. В уважних очах і в стиснутих губах гарного рота цієї жінки, яка стоїть з спокійною гідністю, відзначені розум і темперамент, але особливо вражає передача живої, дихаючої поверхні її обличчя, плечей і шиї, модельованих найніжнішими прозорими лісируваннями та гра світла в неї в очах і на коштовному її убранні. Надзвичайно старанна і майстерно різноманітна манера письма змушує припускати тут також замовлення вельможної особи, якій треба було догодити. Але навряд чи „Белла" — герцогиня. Проти цього говорить її безсумнівна схожість з жінкою на картині „Лежача Венера" у Флоренції, виконаній Тіціаном для герцога урбінського. Наймовірніше Белла — яканебудь фаворитка герцога, але в живописному відношенні — це найвище досягнення портретної майстерності Тіціана цього періоду.

Винятковий інтерес Тіціана до завдань портретної майстерності в цю пору його життя породив розмови про те, що він уже більше нічого не зробить у галузі монументально-декоративного живопису. Щоб спростувати ці чутки, Тіціан бере замовлення духовного братства Милосердя (Scuola della Capità) на велику картину на тему „Введення у храм богородиці" (1534 р.). Ця величезна картина, яка займає цілу стіну залу, є чудом живопису, тонкою гармонією сріблясто-блакитних тонів, пожвавленою червоними і заспокоєною чорними акцентами. Але чуда в релігійному розумінні тут дуже мало: тема, трактована як вуличний, церемоніальний хід у Венеції, дуже реалістична. У присутньому натовпі багато прекрасних портретів і жанрових деталей (стара жінка з кошиком яєць). Любов Тіціана до сонячного, святкового в житті змусила його підійти саме з цього боку до зображуваного сюжету.

Уже близько 20 років Тіціан перебував на постійному окладі у венеціанського уряду, проте, взятого на себе зобов'язання написати велику історичну картину для залу Великої ради все ще не виконав. Венеціанська синьйорія, нарешті, втратила терпець, бачивши після закінченого ним „Введення у храм", які великі приватні замовлення він виконує, не приступаючи до своїх старих зобов'язань. Вона пригрозила, що змусить його повернути всі одержані за цей час від синьйорії гроші, якщо він негайно не приступить до картини для палацу дожів. Це вплинуло. У 1538 р. він відкриває в залі Ради свою велику фреску „Битва при Кадорі". На жаль, оригіналу ми не знаємо, бо картина

загинула під час пожежі в 1577 р. Тільки з маленької копії і гравюри ми можемо судити про цю повну драматизму і бурхливого руху композицію.

В усіх картинах Тіціана, виконаних одночасно з цією фрескою, можна відзначити нову рису підвищеного руху і пафосу в фігурах та композиції — наприклад, в „Іоанні Богослові, який роздає милостиню", в „Биченні" (Лувр) і у великому „Суді Пілата" (Відень).

Уже згадувана криза ренесансного світогляду, зв'язана з ростучою в Італії реакцією, породила у Флоренції та Римі нові форми, так званого, маньєристичного стилю, який на протилежність пластичному, врівноваженому стилеві Ренесансу, відзначається неспокійним ритмом і нестійкістю в композиції. Цей неспокійний настрій знаходить відгук і у венеціанському мистецтві, але в Тіціана поки виявляється лише в підвищенні драматизму замислу. З боку живописної форми він все продовжує шукати максимальної яскравості життєвого враження, і цей яскравий реалізм, ця живописна сила, в передачі реальної форми є тим, що особливо вражало сучасників у його живопису. У „Суді Пілата" шукання самого життя в мистецтві приводить майстра навіть до деяких тривіальностей у зображенні натовпу, який кричить і хвилюється. Принаймні, самому Пілатові, який нагадує своїми рисами Аретіно, надано пози і виразу базарного закликача покупців. Проте, такі крайності в дусі нідерландського реалізму в творчості Тіціана є лише епізодом.

До 40-х років слава Тіціана, все зростаючи, поширюється далеко за межі Італії. Імператор двічі закли-

кає його в Аугсбург на сесію рейхстагу, де майстер знайомиться з вищими сановниками імперії. Обличчя ряду цих вельмож, які відіграли таку сумну роль в історії (наприклад, герцог Альба), відображені його пензлем. У Венеції, в своєму будинку, на Бірі Гранді Тіціан веде справді князівське життя, оточений поклонниками. Для повноти його світової слави не вистачало лише близькості до папського престолу. Вже при папі Льві X (1513 р.) Тіціан дістав запрошення працювати у Ватікані, але тоді він визнав за краще відмовитись і використати цю почесну пропозицію, як засіб впливу на синьйорію для влаштування міцної матеріальної бази своїй кар'єрі в себе на батьківщині. Коли папа Павел III з сім'ї Фарнезе, з яким Тіціан бачився у Феррарі, при зустрічі тут папи і імператора, також висловлює бажання бачити його в Римі, Тіціан приймає запрошення, сподіваючись влаштувати там кар'єру свого сина і дістати для нього від папи вигідне місце священника (1545 р.). Папа не виправдав надій Тіціана, але прийняв його у Ватікані з князівськими почестями, і тут його відвідав навіть Мікель Анджело, який цурався людей. У портреті, писаному з папи у Феррарі (1543 р.), Тіціан з рідкою гостротою розкриває психіку цього старика, відомого своєю жадібністю, прагненням до збагачення своїх родичів, які вчинили йому чимало прикростей і розчарувань. Ще гостріше, з нещадністю історичного документа, сімейні і придворні стосунки цього папи розкриті в іншому портреті, який зображає Павла III з своїми онуками, улесливими царедворцями Алессандро і Оттавіо Фарнезе. Картина лишилася незакін-

ченою. Можливо, що папа, зляканий такою оголюючою характеристикою, сам заперечував проти її закінчення.

Великим історичним портретом є зображення Карла V верхи із зброєю, переможцем при Мюльбергу *. Хворий і стомлений Карл, зусиллям своєї залізної волі, досягає цієї останньої з своїх воєнних удач. У картині освітлення дано з розрахунком виділити тільки вершника, залишаючи коня в тіні. На темному фоні, подібно до привиду, виділяється бліде обличчя імператора і його рука в блискучих латах, що тримає спис. Це образ людини розчарованої і надзвичайно стомленої, але все ж величної в своїй залізній енергії, і одночасно дуже схожий, якщо його порівняти з іншим більш інтимним портретом хворого Карла в кріслі (Мюнхен). Тільки Тіціан умів у портреті так поєднувати цілковитий реалізм з героїзацією образу.

Виняткової сили характеристики він досягає також у портретах спадкоємця і наступника Карла V, його сина Філіппа II.

До часу перебування Тіціана належать дві його картини, які зображають оголених жінок — „Венера" (Уффіці) і „Даная" (Неаполь, музей). Жіноча оголеність доти тільки зрідка траплялася в живописі Тіціана, а тепер, коли він узявся за цю тему, йому було вже 70 років. Він безсумнівно повертався тут до замислу, який раніше виник у нього. Звичайним прийомом його було почати картину в момент зародження її замислу

* При Мюльбергу Карл V здобув перемогу над протестантськими князями на чолі з Йоганом Фрідріхом Саксонським (1547 р.).

і потім надовго відкласти її закінчення. Часто лише через багато років він знову витягав і ставив перед собою початий твір і з запалом знову брався за роботу. Так виконана коло 1538 р., так звана, „Лежача Урбінська Венера" веде свій початок від Венери Джорджоне, яку Тіціан допомагав закінчувати своєму товаришеві в роки молодості. Венера, виконана в Римі,— дальший розвиток Венери Урбінської. Повна чуттєвої чарівності, але одночасно дуже юна і спокійно ясна, урбінська красуня перетворюється тепер у повну пристрасті дужу жінку, томний погляд якої виражає її почуття, що їх викликає схвильоване нашіптування амура. Ще відвертіший чуттєвий образ Данаї. У всіх трьох Тіціан, з винятковою майстерністю передаючи теплу, ніжну схвильовану поверхню тіла, тонко варіює його висвітлення, переходячи від освітлення ясного свіжого ранку в покоях урбінської красуні до вечірніх півтонів у другої Венери, яка лежить за пурпурною завіскою, і в Данаї. Майстерне трактування освітлення в цих картинах не менш цікаве на деталях обстанови, ніж на голому тілі. В головах другої Венери стоїть на столику скляна посудина з букетом квітів, що може вважатись одним з найкращих зразків натюрморту в італійському живопису. Свіжою передачею квітів цей букет стоїть вище за натюрморти в картинах XVII ст. як італійських, так і голландських.

Перебування Тіціана при імператорському дворі в Аугсбургу (1548 і 1550 рр.) ще більше підносить престиж майстра у Венеції і синьйорія осипає його ласкою. В домі на Бірі Гранді живуть, по-старому все

так само розкішно, але загалом там стає тихше. Улюблена дочка Тіціана — Лавінія стає дорослою і займає місце хазяйки дома. До цього часу належить її портрет золотисто-зеленого тону з блюдом фруктів (у берлінській галереї). Але щастя батька нетривале: дочка виходить заміж і кидає його. Незабаром умирає Аретіно і майстер все більше почуває свою самітність. У цю пору, яка в інших буває порою цілковитого старечого безсилля (йому вже минуло 80 років), Тіціан не тільки цілком бадьорий і посилено працює, але з юною сприйнятливістю відгукується на шукання своїх молодих сучасників і сам шукає в своєму мистецтві нових шляхів і засобів для передачі вже інших настроїв.

У Венеції в цю пору виступає новий геній живопису, мистецтво якого різко поривае з стилем Ренессансу і базується на новому, динамічнішому відображенні дійсності, яке дедалі більше відходить від класичної врівноваженості в світовідчутті Ренесансу. Мистецтво Тінторетто, повне руху і драматизму, прагне прорвати рамки просторово-обмеженого зображення пластичних образів Ренесансу і передати, суто живописними засобами, порив у безмежність. Воно, безумовно, збуджує Тіціана. Драматична і динамічна сторона нового стилю захоплює його і він шукає в своєму мистецтві нових засобів виразу для розв'язання нових художніх завдань епохи. Ніхто не скаже, що Тіціан тепер підпадає впливу Тінторетто. Він не любив його і не пустив його вчитися в свою майстерню і продовжує лишатися самим собою, але збіг перших виявів його нової манери з роком виставки першого майстер-

ного твору Тінторетто „Чудо св. Марка" не випадковий. Картина Тінторетто штовхає цього вічно юного старика шукати нових прийомів у своєму мистецтві для передачі антиренесансних настроїв, які неминучо повинні були народитись і у Венеції, зважаючи на неміцність економічної та політичної ситуації і ростучого непокоєння торговельних магнатів Венеції, які тримали урядову владу.

В картинах Тіціана тепер замість класичного спокою, чудової рівноваги акцентів і музично-мелодійного ритму в рухах з'являється барочне нагромадження мас, які в діагональному напрямі перетинають картину і підхоплюються єдиним поривчастим рухом. Сама фактура його живопису стає іншою. Живопис Тіціана ніколи не був гладким і одним з головних секретів його чарівної дії є тонке варіювання характеру відкритого мазка, який розбиває пластичну закругленість форми і винятково передає рухливу гру світла на поверхні цієї форми. В останній період своєї творчості Тіціан все більше розбиває цю поверхню на окремі світлі площини, тим самим посилюючи враження рухливості живої форми, приступної людському оку лише в тих мінливих образах, яких їй надає світло, що падає на неї. Разом з цим розчинюванням форми в світлі фактура живопису стає дедалі більш розірваною, вона лише на певній віддалі дає враження цільності пластичного образу. Світлова проблема цілком захоплює майстра і композиція його також зводиться до контрастів світла і тіні.

Нові живописні спроби Тіціана так змінили вигляд

його картин, що коли він виставляє замовлену йому для церкви Сан-Сальваторе картину „Благовіщення", ніхто не хоче вірити, що це його твір, і він з прикрості, підписуючи його своїм ім'ям, двічі повторює в підпису слово „зробив" (fecit, fecit).

Зразком живописної композиції цього періоду є „Покладення в труну" в Мадріді з навскіс розташованою групою фігур, які дуже тісно, до краю заповнюють всю площу картини. Схвильованість і драматичний пафос у цій картині передаються контрастами світла і тіні і рухами фігур, обличчя яких залишаються в тіні.

Найголовнішим твором цієї пори є „Трійця", або так звана „Глорія" в Мадріді, картина, виконана на замовлення Карла V, сюжет якої імператор сам обговорював з художником під час перебування його в Аугсбургу. Насиченість релігійних картин цього часу пафосом і збудженістю релігійного екстазу викликається поширюваним в Італії рухом контрреформації, який особливо підтримував Карл V. Ця „Глорія" повинна була відобразити ідеї контрреформації *. Зображено поклоніння трійці „святих" пророків і мучеників, серед яких вміщені Карл, що молиться і одягнений у саван, його дружина Ізабелла і спадкоємець Філіпп. Драматичне збудження панує в побудові груп. Фігурою, яка спиняє це збудження, є нерухома, закутана в синій плащ Марія. Найсильніші світлові і кольорові акценти

* Церковна політика контрреформації, яка бореться з поширенням протестантських учень, починається з скликання Тридентського собору (1545 — 1563 р.). Постанови собору спрямовані не тільки проти реформістів, але і проти ідеології Ренесансу.

лежать не на головній групі трійці, даної в блідозолотистих тонах, що підкреслюють її віддаленість і нереальність, а розподіляються по діагоналі в групі святих. Ця картина є найсвітлішою, але одночасно багатством нюансів найбільш тональною в творчості Тіціана.

Навпаки, найтемнішою і найбільш контрастною є картина „Мучеництво св. Лаврентія" (у церкві єзуїтів у Венеції). Блимання і спалахкування факелів, їх відблиски на оголених членах мученика і його катів і на ряді монументальних колон, які заводять зір у глибину темряви, де видно неясні фігури, створюють примарне і моторошне враження і роблять цю картину однією з найсильніших композицій з нічним освітленням у XVI ст.

Але віддавши данину контрреформації і переконавшись, що і в цьому роді живопису він так само всемогутній, як і в інших, Тіціан знову повертається до ближчого його природі суто поганського уславлення краси людського тіла. У прекрасній Магдаліні (Ленінград, Ермітаж) і в славетній „Венері перед дзеркалом" Тіціан дає чудові пластичні фігури, які нагадують грецький мармур, дихаючі пишним і здоровим життям. Вишукана розкішність колориту і фарби, які на диво зберегли свіжість, знову повертають нас до його більш раннього періоду захоплення пишними барвистими симфоніями.

Проте, з стикання з Тінторетто Тіціан вийшов збагаченим і злиття його власної манери з динамікою Тінторетто підносить його на нові висоти. Досить тільки порівняти першу Данаю, створену в Римі для внука

папи Оттавіо Фарнезе, з її повторенням для Філіппа II (Мадрід), щоб відчути вищу життєвість драматичнішого стилю Тіціана. Скульптурна фігура амура в першій картині поступається місцем у другій--живій фігурі старої служниці, а більш контрастно сильна передача грозових хмар з відблисками блискавки на тілі Данаї і одягу старухи створюють бурхливий і драматично насичений у своїй цільності настрій. Так само порівняння таких його ранніх міфологічних картин, як „Вакх і Аріадна", з пізніми композиціями з міфу про Діану (Лондон) показує, наскільки Тіціан могутніше ставить тепер світлові акценти, розкішніше моделює тіла і цільніше та більш насичено дає барвисту композицію. Старик бурхливіше переживає свої образи, ніж дозрілий чоловік, і передає більш дійсне, палке почуття. У той же час він стає дедалі простішим і значнішим. В останні роки свого життя він мріє про героїчні фігури, які живуть у повному повітря і світла просторі. Такі монументальні фігури Тіціан дає у „Вихованні Амура" (галерея Боргезе в Римі) і „Адамі і Єві" (Мадрід).

Одночасно в живопису Тіціана можна відзначити дедалі сильнішу тенденцію до панування світла в картині і поглинання ним не тільки пластичної форми, але її кольору. Його картина „Св. Ієронім в пустині" (Париж), в її загальному коричневому тоні, здається монохромною, не зважаючи на червоний план фігури. Картина „Св. Севастьян" у Ленінграді (Ермітаж) справляє таке ж монохромне враження, яке грунтується, проте, на безлічі нюансів, що коливаються.

Але колір, підлягаючи світловим відношенням, не зникає в останніх картинах Тіціана, в яких майстер продовжує давати вишукані барвисті акорди, хоч і розчинені в світлі і немов дематеріалізовані. Прикладом останніх досягнень майстра в цьому напрямі є його „бичування" в Мюнхені, яке повторює композицію його більш ранньої картини того ж сюжету в Луврі та дає, проте, зовсім нову живописну концепцію теми. Рідкої краси поєднання рубіново-червоної і сапфірово-синьої фарби з золотом грають на передніх фігурах груп, але вони стають несамостійними і невловимо коливаються в трепетному світлі висячої лампи. Рухлива світлотінь, породжена цим невірним штучним освітленням, підкреслює драму цієї сцени в її внутрішньому психічному аспекті, скрадаючи суто фізичну, відштовхуючу сторону зображених мук.

Живописна чулість майстра до сприйняття живої форми з боку її вічної мінливості і рухливості дедалі зростає в його творчості до останніх днів його сторічного життя.

Це вловлювання руху, трепету життя в людині дозволяє йому в останній період його творчості підійти до людини щільно, не тільки з боку зовнішнього, але і з боку внутрішнього психічного життя.

Виняткова, загадково життєва сила цього могутнього генія живопису, сила, яка не піддавалася руїнній дії часу, була зламана випадковою причиною: він умер від чуми під час епідемії її у Венеції в 1576 р.

Він не був універсальним художником у розумінні опанування всіх видів пластичних мистецтв, як Мі-

кель Анджело, Леонардо і Рафаель, але в галузі живопису його мистецтво універсальне, бо він спіткав усі його таємниці і поєднав у ньому всі досягнення наступних сторіч.

Тіціан — такий же титан епохи Відродження, як і ці великі майстри, а в суто живописній формі, може, сильніше і повніше за них відбив ту живу радість земного буття, що так характерна для світосприймання епохи.

В. Шилейко

ІЛЮСТРАЦІЇ
ИЛЛЮСТРАЦИИ
ILLUSTRATIONS

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

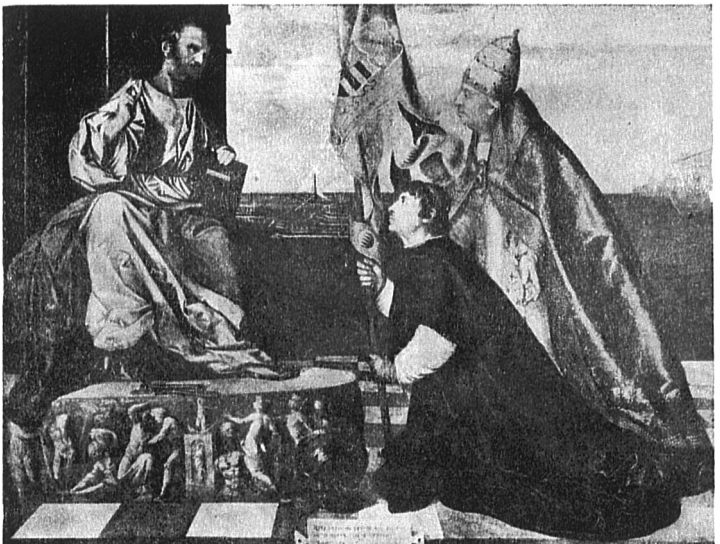
Стор.

Автопортрет 5
Якопо Пезаро з папою Александром VI перед апостолом Петром. Антверпен 37
Чотири святих перед ап. Марком. Венеція . . . 38
Джорджоне. Спляча Венера. Дрезден 39
Мадонна з немовлям (так звана Мадонна-циганка) Відень 40
Мадонна з вишнями. Відень 41
Любов небесна й земна. Рим. 42
Амур, що грає біля басейна. Деталь 43
Три віки життя. Лондон. 44
Юнак з рукавичкою. Париж. 45
Чудо св. Антонія. Фреска. Падуя. 46
Христос і фарисей. Дрезден. 47
Портрет Томазо Мості секретаря герцога феррарського. Флоренція. 48

Стор
Флора. Флоренція. 49
Жіночий портрет. Малюнок. Флоренція. 50
Мадонна зі святими. Дрезден. 51
Вознесення Марії. Венеція. 52
Малюнок до вівтарної ікони в Брешії 53
Мадонна зі святими Франціском й Власієм та замовцем Алкона. 54
Мадонна в хмарах і шість святих. Рим. 55
Мадонна родини Пезаро. Венеція. 56
Св. Христофор. Венеція. 57
Свято Венери. Мадрід. 58
Вакханалія. Мадрід. 59
Вакх та Аріадна. Лондон. 60
Портрет Федеріго Гонзага, герцога мантуанського. Мадрід 61
Портрет Карла V з собакою. Мадрід. 62
Портрет герцога урбінського. Флоренція. . . . 63
Портрет герцогині урбінської. Флоренція . . . 64
Портрет Франціска I. Париж. 65
Портрет дожа Андреа Грітті. Відень 66
Портрет т. зв. англійця. Деталь. Флоренція. . . 67
Портрет Аретіно. 68
Портрет молодої жінки (т. зв. „Белла"). Флоренція. 69
Введення до храму богородиці. Венеція. 70
Вершник. Рисунок. Мюнхен. 71
Христос і Пілат перед натовпом. Відень 72
Бичування. Париж 73
Портрет папи Павла III з онуками. Неаполь. . . 74
Кінний портрет Карла V. Мадрід. 75

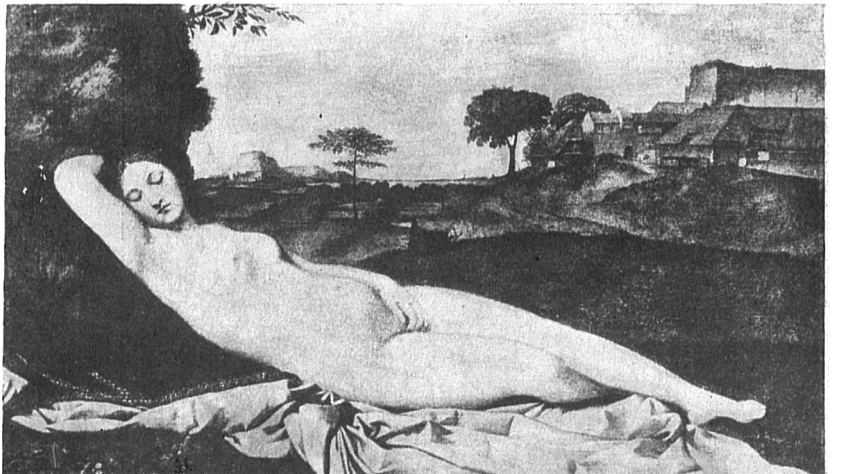
Стор.

Портрет Карла V в кріслі. Мюнхен 76
Портрет Філіппа II. Мадрід 77
Жертвоприношення Авраама. Венеція. 78
Венера (т. зв. Урбінська). Флоренція. 79
Лежача Венера з амуром. Флоренція 80
Ваза з квітами. Деталь. Флоренція 81
Портрет Тіціанової дочки Лавінії. 82
Св. тройця серед святих. (Глорія). Мадрід . . . 83
Мучеництво св. Лаврентія. Венеція 84
Венера перед дзеркалом. 85
Даная. Неаполь 86
Венера й Адоніс. Мадрід 87
Магдалина, що кається. Ленінград 88
Діана, що викриває проступок німфи Каліcто. Лондон. 89
Виховання Амура. Рим 90
Адам і Єва. Мадрід 91
Св. Ієронім. Мілан 92
Св. Севастьян. Ленінград. 93
П'єта. Венеція 94
Ескіз тріумфальної арки. Москва. 95



Якопо Пезаро з папою Александром VI перед ап. Петром. Антверпен.
Якопо Пезаро с папой Александром VI перед ап. Петром. Антверпен.
L'évêque Jacopo Pesaro présenté à st. Pierre par le pape Alexandre VI. Anvers.

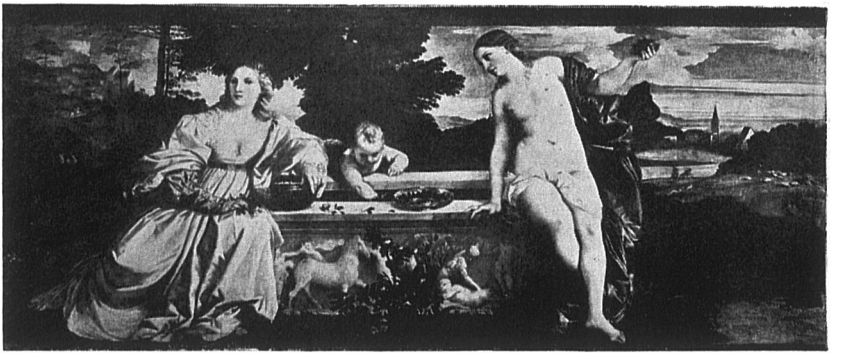
Чотири святих перед ап. Марком. Венеція.
Четверо святых перед ап. Марком. Венеция.
S-t Marc et quatre saints. Venise.



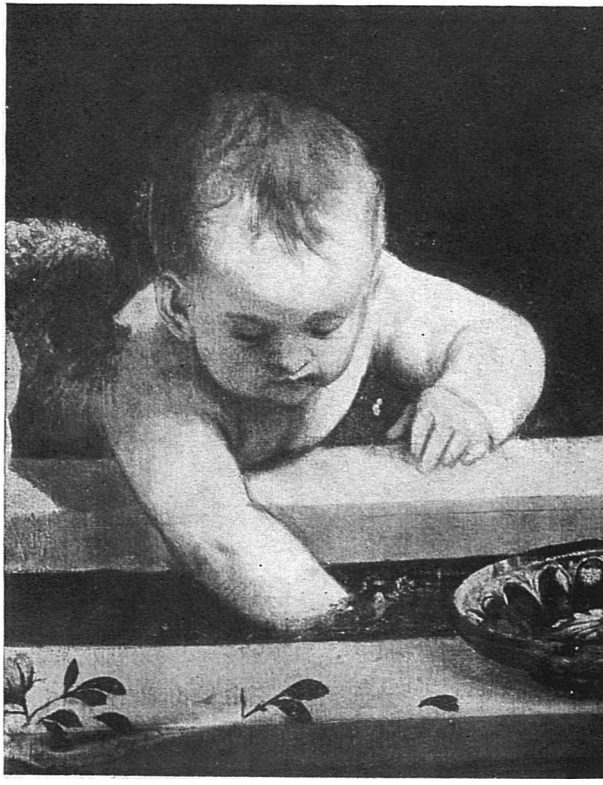
Джорджоне. Спляча Венера. Дрезден.
Джорджоне. Спящая Венера. Дрезден.
„La Venus endormie" par Giorgione. Dresde.

Мадонна з немовлям (так звана „Циганка“). Відень.
Мадонна с младенцем (так назыв. „Цыганка“). Вена.
La Vierge au parapet (la Bohemienne). Vienne.

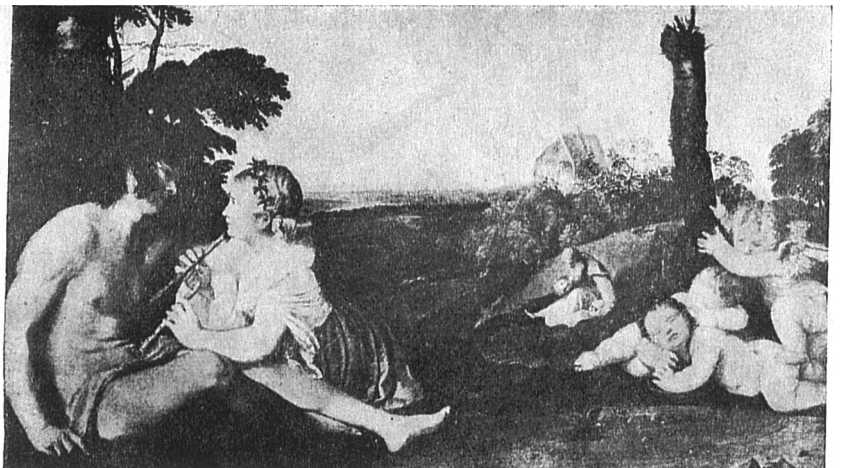
Мадонна з вишнями. Відень.
Мадонна с вишнями. Вена.
La Vierge aux cerises. Vienne.



Любов небесна й земна. Рим.
Любовь небесная и земная. Рим.
L'amour sacré et l'amour profane. Rome.



Амур, що грає біля басейна. Деталь.
Амур, играющий у бассейна. Деталь.
L'enfant, jouant sur le bord de la cuve de mambre (détail).



Три віки життя. Лондон.
Три возраста жизни. Лондон.
Les trois âges. Londres.

Юнак з рукавичкою. Париж. Лувр.
Юноша с перчаткой. Париж. Лувр.
Le jeune homme au gant. Paris. Louvre.

Чудо св. Антонія. Фреска. Падуя.
Чудо св. Антонія. Фреска. Падуя.
Le miracle de s-t Antoine (fresque). Padoue.

Христос і фарисей. Дрезден.
Христос и фарисей. Дрезден.
Le Christ au denier. Dresde.

Портрет Томазо Мості, секретаря герцога феррарського. Флоренція.
Портрет Томазо Мости, секретаря герцога феррарского. Флоренция.
Le potrait de Tomaso Mosti, secretaire du duc de Ferrare. Florence.

Флора. Флоренція.
Флора. Флоренция.
La Flore. Florence.

Жіночій портрет. Малюнок. Флоренція.
Женский портрет. Рисунок. Флоренция.
Le portrait d'une femme (dessin). Florence.

Мадонна зі святими. Дрезден.
Мадонна со святыми. Дрезден.
La Vierge avec les saints. Dresde.

Вознесення Марії. Венеція.
Вознесение Марии. Венеция.
L'Assompsion de la Vierge. Venise.

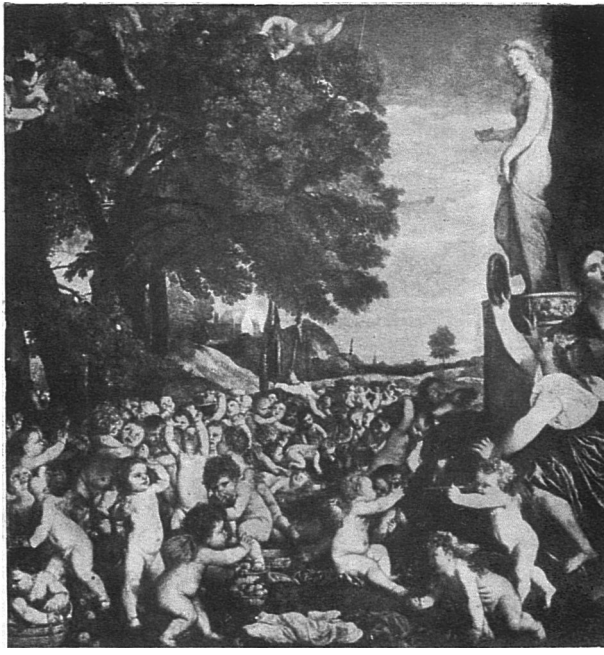
Малюнок до вівтарної ікони в Брешії.
Рисунок к алтарной иконе в Брешии.
Dessin pour un maître autel à Brescia.

Мадонна зі святими Франціском і Власієм та замовцем. Анкона.
Мадонна со святыми Франциском и Власием и заказчиком. Анкона.
La Vierge avec s-t Francoie, s-t Blaise et le donateur. Ancone.

Мадонна в хмарах і шість святих. Рим.
Мадонна в облаках и шесть святых. Рим.
La Vierge dans les nues avec six saints. Rome.

Мадонна родини Пезаро. Венеція.
Мадонна семьи Пезаро. Венеция.
La Vierge des Pesaro. Venise.

Св. Христофор. Венеція.
Св. Христофор. Венеция.
S-t Christophe. Venise.



Свято Венери. Мадрід.
Праздник Венеры. Мадрид.
L'Offrande à Venus. Madrid.

Вакханалія. Мадрід.
Вакханалия. Мадрид.
Le Bacchanale. Madrid.

Вакх та Аріадна. Лондон.
Вакх и Ариадна. Лондон.
Bacchus et Ariadne. Londres.

Портрет Федеріго Гонзага, герцога мантуанського. Мадрід.
Портрет Федериго Гонзага, герцога мантуанского. Мадрид.
Le portrait de Federigo Gonzaga, duc de Mantoine. Madrid.

Портрет Карла V з собакою. Мадрід.
Портрет Карла V с собакой. Мадрид.
Le portrait de Charles Quint avec le chien. Madrid.

Портрет герцога урбінського. Флоренція.
Портрет герцога урбинского. Флоренция.
Le portrait du duc d'Urbino. Florence.

Портрет герцогині урбінської. Флоренція.
Портрет герцогини урбинской. Флоренция.
Le portrait de la duchesse d'Urbino. Florence.

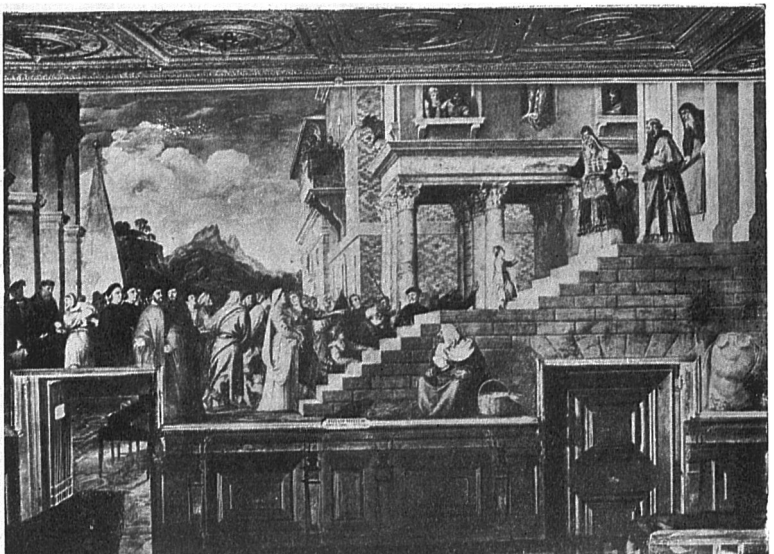
Портрет Франціска I. Париж. Лувр.
Портрет Франциска I. Париж. Лувр.
Le portrait de Ftançois I. Paris. Louvre.

Портрет дожа Андреа Грітті. Відень.
Портрет дожа Андреа Гриттіі. Вена.
Le portrait d'Andrea Gritti duc de Venise. Vienne.

Портрет т. зв. англійця. Деталь. Флоренція.
Портрет так наз. англичанина. Деталь. Флоренция.
Le portrait (dit portrait d'un anglais). Détail. Florence.

Портрет Аретіно. Флоренція.
Портрет Аретино. Флоренция.
Le portrait d'Aretin. Florence.

Портрет молодої жінки (т. зв. Белла). Флоренція.
Портрет молодой женщины (так наз. Белла). Флоренция.
Le portrait d'une jeune femme (dit La Bella). Florence.

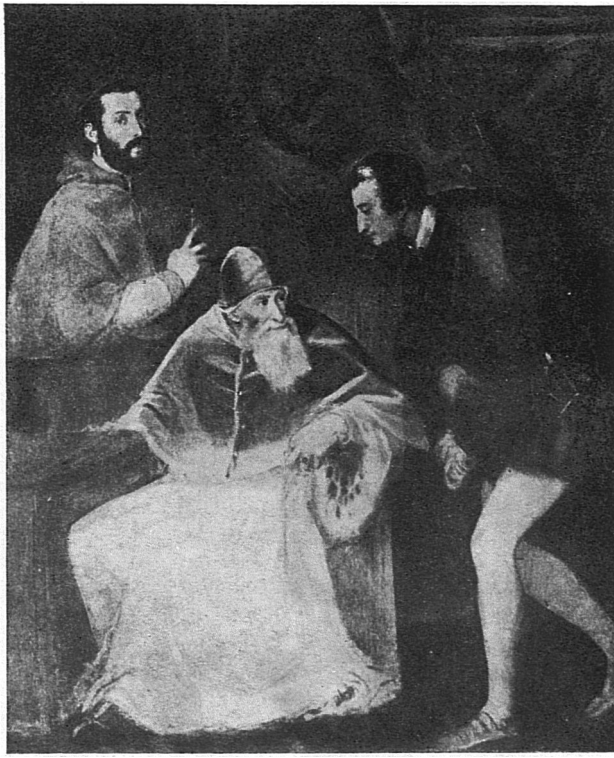


Введення до храму богородиці. Венеція.
Введение во храм богородицы. Венеция.
La présentation au Temple. Venise.

Вершник. Малюнок. Мюнхен.
Всадник. Рисунок. Мюнхен.
Un chevalier (dessin). Munich.

Христос і Пілат перед натовпом. Відень.
Христос и Пилат перед толпой. Вена.
Le Christ et Pilate devant le peuple. Vienne.

Бичування. Париж. Лувр.
Бичевание. Париж. Лувр.
Le couronnement d'épines. Paris. Louvre.



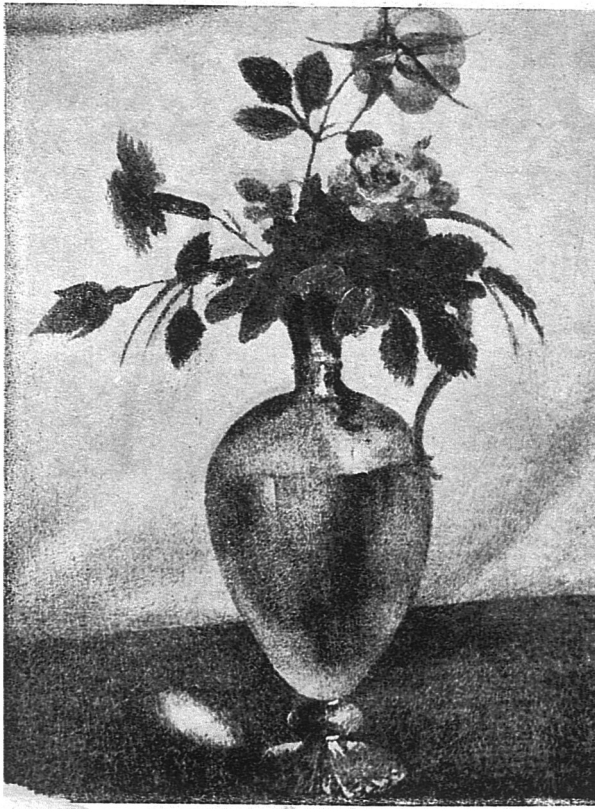
Портрет папи Павла III з онуками. Неаполь.
Портрет папы Павла III с внуками. Неаполь.
Le portrait du pape Paul III avec ses petits fils. Naples.

Портрет Карла V. Мадрід.
Портрет Карла V. Мадрид.
Le portrait de Charles Quint. Madrid.

Портрет Карла V в кріслі. Мюнхен.
Портрет Карла V в кресле. Мюнхен.
Le portrait de Charles Quint en fauteuil. Munich.

Портрет Філіппа II. Мадрід.
Портрет Филиппа II. Мадрид.
Le portrait de Philippe II. Madrid.

Жертвопринесення Авраама. Венеція.
Жертвоприношение Авраама. Венеция.
La sacrifice d'Abraham. Venise.

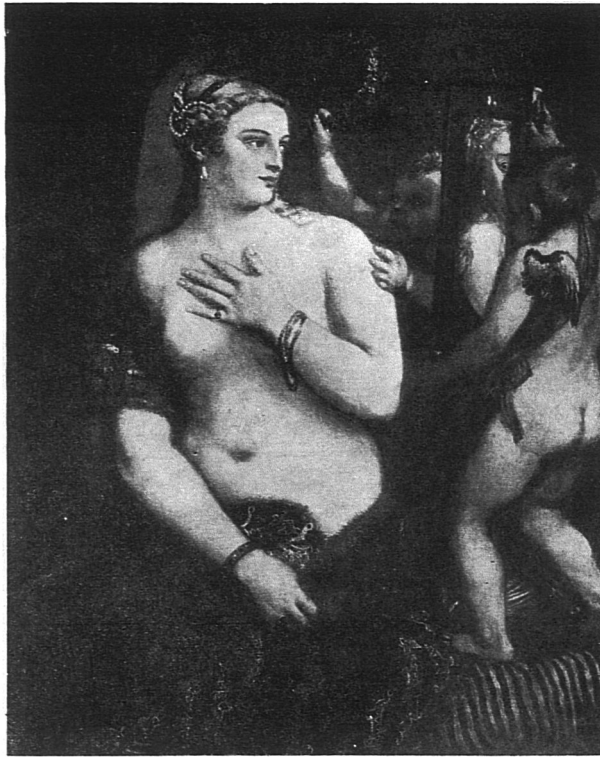


Св. ...ми. Деталь. Флоренція.
La s-te- ... Деталь. Флоренция.
... urs. Détail. Florence.

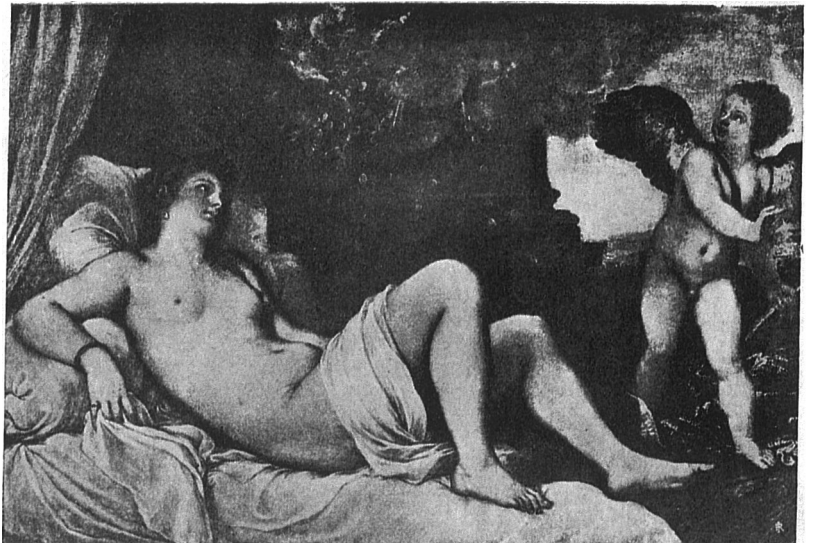
Портрет Тіціанової дочки Лавінії.
Портрет дочери Тициана Лавинии.
Le portrait de Lavinie — fille de Titien.

Св. тройця серед святих. (Глорія). Мадрід.
Св. троица среди святых. (Глория). Мадрид.
La s-te Trinite avec les saints (La Gloria). Madrid.

Мучеництво св. Лаврентія. Венеція.
Мученичество св. Лаврентия. Венеция.
Le martyre de s-t Laurent. Venise.



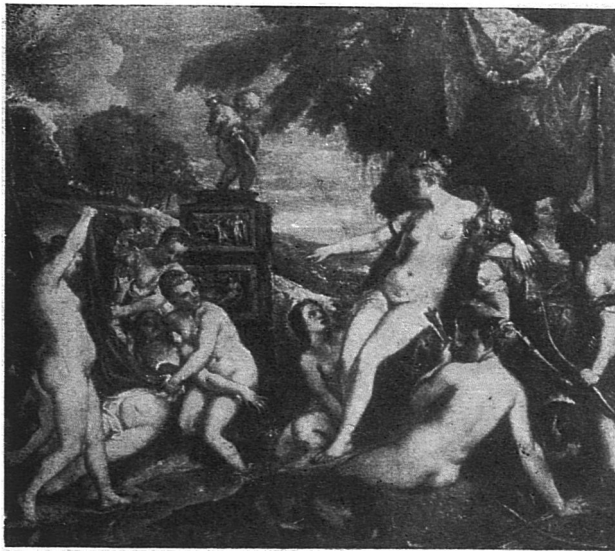
Венера перед дзеркалом.
Венера перед зеркалом.
Vénus au miroir.



Даная. Неаполь.
Даная. Неаполь.
Danaé. Naples.

Венера й Адоніс. Мадрід.
Венера и Адонис. Мадрид.
Vénus avec Adonis. Madrid.

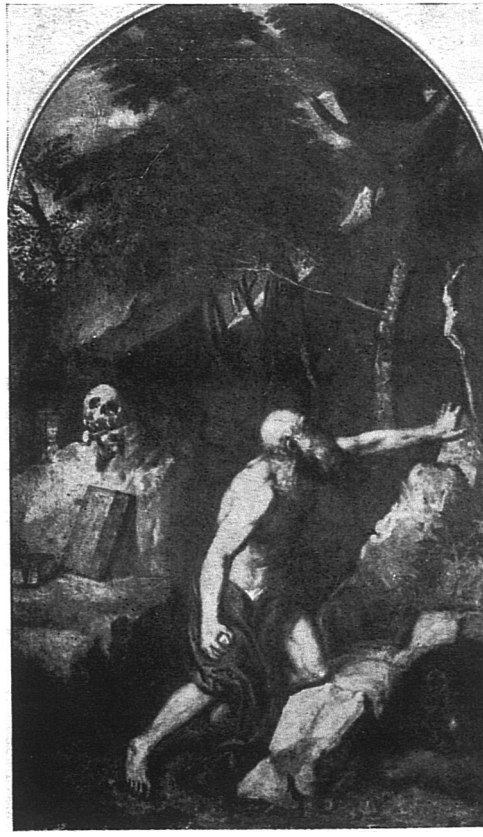
Магдалина, що кається. Ленінград.
Кающаяся Магдалина. Ленинград.
Madeleine repentante. Léningrade.



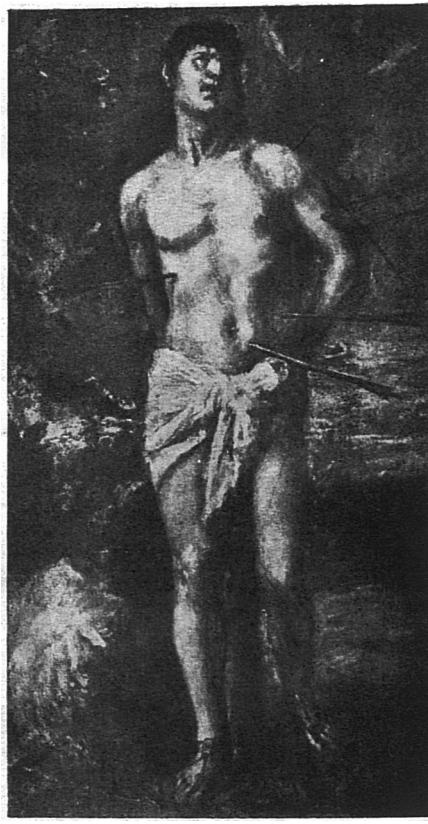
Діана, що викриває проступок німфи Каліcто. Лондон.
Диана, разоблачающая проступок нимфы Калисто. Лондон.
Diane decouvre la faute de Callisto. Londres.

Виховання Амура. Рим.
Воспитание Амура. Рим.
L'éducation de l'Amour. Rome.

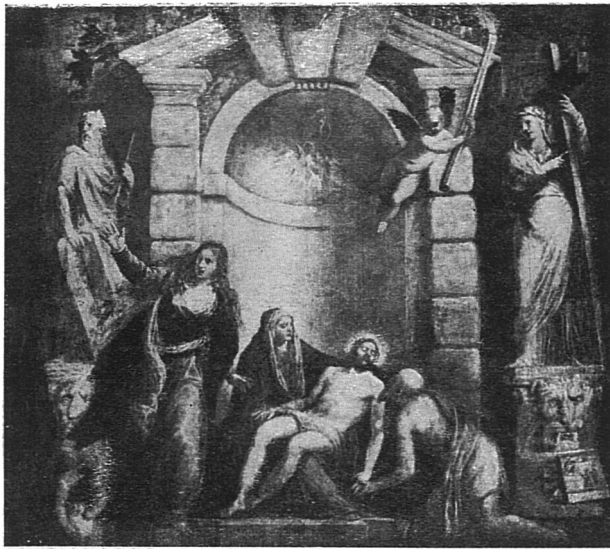
Адам і Єва. Мадрід.
Адам и Ева. Мадрид.
Adam et Éve. Madrid.



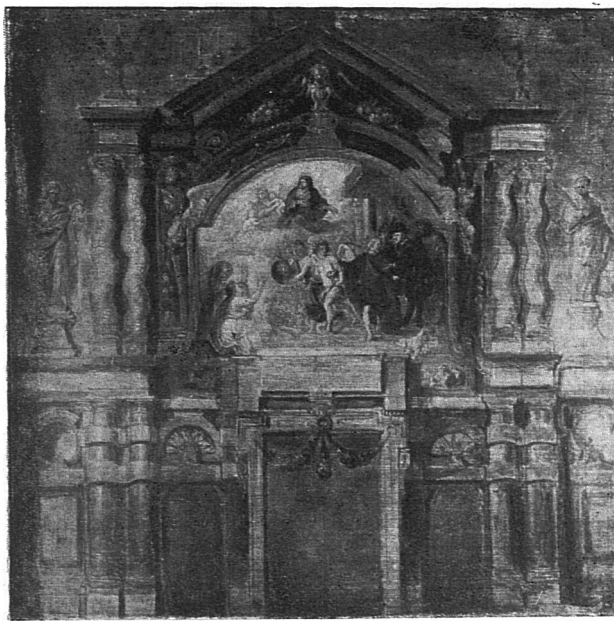
Св. Іероні́м. Мілан.
Св. Иеро́ним. Милан.
S-t Jerôme. Milan.



Св. Севастьян. Ленінград.
Св. Севастьян. Ленинград.
S-t Sébastien. Léningrade.



Пьета. Венеція.
Пьета. Венеция.
(Pietà). Venise.



Ескіз тріумфальної арки. Москва.
Эскиз триумфальной арки. Москва.
Esquisse d'une arc de triomphe. Moscou.

Здано до складання 28/V-37 р. Підписано до друку 7/VIII-37 р.
Уповн. Головліту № 2696. Тир. 3.000 — 3 друк. арк. Зам. № 240.
Папір: 1 ½ арк., ф. 64 × 94 — 70,4 кг. 1 папер. арк. — 115 т. літ.

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво".
Харків, Пушкінська вул., № 40

Ціна 2 крб. 75 коп.
Оправа 75 коп.