

ВРЕМЕНА





ЛЕОНАРДО  
РАФАЭЛЬ  
ТИЦИАН

*СОКРОВИЩЕ ЖИВОПИСИ*

*Нина Геташвили  
Ольга Морозова  
Евгений Яйленко*

УДК 75  
ББК 85.14  
Г44

Дизайн обложки *Ибрагима Халбаева*

**Геташвили, Нина Викторовна**

Г44 Леонардо. Рафаэль. Тициан. Сокровище живописи /Нина Геташвили, Ольга Морозова, Евгений Яйленко. — Москва: Издательство АСТ, 2026. — 320 с. ; ил. — (История и наука Рунета. Лекции).

ISBN 978-5-17-175832-5

Книга «Леонардо. Рафаэль. Тициан» — это одновременно биография и художественный путеводитель. В ней соединяются история жизни трёх мастеров, тонкий анализ их картин и размышления об их вечной актуальности. Перед читателем разворачивается целая панорама Ренессанса: от научных изысканий Леонардо до небесной ясности Рафаэля и красочного величия Тициана.

Это издание — для тех, кто хочет понять не только искусство прошлого, но и то, почему оно формирует наше восприятие красоты и смысла сегодня. Автор показывает, как личные судьбы художников и дух эпохи переплетаются в их творениях, а также помогает увидеть в знакомых шедеврах новые детали и смыслы. Книга станет проводником в мир, где искусство рождается из страсти, веры и поисков истины, и где каждое полотно говорит с нами языком, не утратившим силы за столетия.

УДК 75  
ББК 85.14



*Научно-популярное издание*

Серия «История и наука Рунета. Лекции»

Нина Викторовна Геташвили  
Ольга Владиславовна Морозова  
Евгений Валерьевич Яйленко  
**ЛЕОНАРДО. РАФАЭЛЬ. ТИЦИАН**  
**Сокровище живописи**

Руководитель редакционной группы *Е. Толкачева*. Руководитель направления *А. Двадненко*  
Ответственный редактор *А. Селезнева*. Технический редактор *Н. Чернышева*. Компьютерная верстка *А. Гренш*

Подписано в печать 04.08.2025. Формат 70×90/16. Усл. печ. л. 23,4. Печать офсетная. Гарнитура *Brugada*.  
Бумага офсетная. Тираж 2000 экз. Заказ №

Общероссийский классификатор продукции ОК-034-2014 (КПЕС 2008): 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Произведено в Российской Федерации. Изготовлено в 2026 г.

Изготовитель: ООО «Издательство АСТ»

129085 г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, строение 1, комната 705, помещение 1, этаж 7

Наш электронный адрес: [www.ast.ru](http://www.ast.ru)

«Баспа Аст» ЖШҚ

129085, Мәскеу қ., Звёздный гулзар, 21-үй, 1-құрылыс, 705-бөлме, 1 жай, 7-қабат.

Біздің электрондық мекенжайымыз: [www.ast.ru](http://www.ast.ru). Интернет-дүкен: [www.book24.kz](http://www.book24.kz)

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-талаптарды

қабылдаушының өкілі — «РДЦ-Алматы» ЖШС

Алматы қ., Домбровский көш., 3«а» үй, Б литері, 1 кеңсе. Тел.: 8(727) 2 51 59 90,91.

факс: 8 (727) 251 59 92 ішкі 107; E-mail: [RDC-Almaty@eksmo.kz](mailto:RDC-Almaty@eksmo.kz), [www.book24.kz](http://www.book24.kz)

Тауар белгісі: «АСТ». Өндірілген жылы: 2026. Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Өндірілген мемлекет: Ресей. Сертификация — қарастырылмаған

ISBN 978-5-17-175832-5

© Н.В. Геташвили, наследники, текст, 2026  
© О.В. Морозова, текст, 2026  
© Е.В. Яйленко, текст, предисловие, 2026  
© Эрмитаж, 2026  
© Издательство АСТ, 2026

# ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Итальянское изобразительное искусство эпохи Возрождения представляет собой одно из ярчайших явлений в истории мировой культуры. В этот период жили и творили великие художники и скульпторы, создавшие непревзойденные произведения искусства. Никогда больше, ни до, ни после Возрождения, не случалось такого, чтобы на протяжении сравнительно короткого в масштабах всеобщей истории отрезка времени — около ста пятидесяти лет — жило и работало так много необычайно одаренных, гениальных людей. Если бы было возможно вывести точную математическую формулу, которая бы выразила со-

Алтарь Барбариго.  
Джованни Беллини.  
1488. Церковь Сан-Пьетро  
Мартире, Мурано



отношение между количеством гениев и всех остальных людей, живущих в один и тот же исторический период, для Италии эпохи Возрождения такой показатель казался бы максимальным. Уже одно это притягивает к ней наше заинтересованное внимание, и нам хочется лучше узнать и ту эпоху, и ее удивительное искусство.

Уже сам термин «Возрождение» (или «Ренессанс», от французского слова *renaissance*) содержит в себе указание на одну из важнейших особенностей итальянской культуры и искусства этого времени. Речь идет, разумеется, о «возрождении Античности», — понятии тем более актуальном, что земля Италии хранила — и хранит — множество напоминаний о славном прошлом.

Повсюду можно было видеть руины огромных зданий, возведенных в пору расцвета Римской империи: в окружении средневековой городской застройки возвышались

Джотто. Изгнание торгующих из храма.  
1303–1313. Капелла дель Арена, Падуя





Фра Анджелико.  
Благовещение.  
Около 1432–1433.  
Музей Диочезано, Кортона



Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.  
После 1483. Академия, Каррара, Бергамо

стены полуразрушенных дворцов и грандиозных амфитеатров, распятия и церковные алтари античных храмов украшали интерьеры, приспособленные под христианское богослужение. Воображение людей того времени постоянно устремлялось к замечательным памятникам прошлого. Но если у поэтов и ученых эти впечатления органично соединялись с образами, почерпнутыми из книг древних авторов, вместе с ними складываясь в волнующие воображение картины жизни навсегда ушедшей эпохи, то художники и скульпторы преследовали иные цели. В их сознании произведения античного искусства представляли, прежде всего, как образцы непревзойденного художественного совершенства, тайна которого была скрыта в изумительных по красоте формах классических статуй и рельефов.

Разумеется, сам по себе интерес к Античности и ее искусству не представлял чего-то нового и необычного. Отдельные вспышки такого интереса отличают художественную культуру всего западного Средневековья — достаточно напомнить об искусстве знаменитого Каролингского возрождения (IX век). Однако нигде увлечение классическим наследием не проявилось с такой настойчивостью и так ярко, как в Италии. Одним из примеров такого «возрождения до Возрождения» может служить творчество скульптора Никколо Пизано, работавшего в Тоскане в последней трети XIII века. Рельефы созданной им проповеднической кафедры, которая и по сей день находится в интерьере здания баптистерия в Пизе, обладают

отчетливо выраженным сходством с памятниками древнеримской скульптуры. Несомненно, Пизано отталкивался от увиденных им античных образцов, преемственность от которых заявляет о себе в ясном и упорядоченном пространственном построении рельефов и в характере пластической моделировки лиц и складок одежд.

И ранний «классицизм» Никколо Пизано, и некоторые другие родственные ему явления можно рассматривать как несомненное предвосхищение тех пяти художественных процессов, которые изменят облик итальянского искусства уже в следующем столетии. Однако по-настоящему движение Возрождения набрало силу лишь тогда, когда идея «подражания древним» вышла за рамки узкого круга профессионалов и получила повсеместное распространение в качестве общепризнанной и не подлежащей сомнению художественной доктрины.

Главное достоинство античных мраморов состоит в том, что в них нашла свое наиболее полное и законченное выражение идея «подражания природе», еще в древности провозглашенная в качестве основополагающей эстетической установки для всякой творческой деятельности. Она проявила себя в той поразительной, доходящей до полного иллюзионизма правдивости, с которой в камне или бронзе воссозданы физические особенности оригина-

Пьетро Каваллини.  
Благовещение.  
1291. Базилика Санта-  
Мария-ин-Трастевере, Рим





Донатто Браманте.  
Темплетто.  
1502–1503. Рим

нала. В том иллюзионизме, который позволяет угадывать в холодных мраморных формах статуи телесные, полные дыхания жизни формы античной модели — война или атлета, императора или императрицы.

«Великое совершенство» античных статуй вызывало не только восхищение, но и стремление к подражанию им в создании столь же совершенных произведений, соревнованию, к соперничеству с древними. Иными словами, следование древним образцам понималось не просто как заимствование готовых форм, но как умение работать по тем же самым правилам и с соблюдением всех основополагающих закономерностей того художественного канона, что был принят в классическую эпоху.

Однако именно здесь и таилась главная трудность. Ведь для того, чтобы хотя бы приблизиться к уровню античных оригиналов, необходимо было отказаться от уже ставших привычными норм и стереотипных технических приемов, внушенных и тысячелетней традицией средневекового искусства, и индивидуальным творческим опытом. Более того — необходимо было радикальное изменение всего художественного мировоззрения, определявшегося тогда совсем иными, чем в Античности, эстетическими требованиями. Так мы подходим вплотную к пониманию самой сути произошедших в эпоху Возрождения глобальных перемен. Но нигде эти перемены не сказались с такой очевидностью, как в области изобразительного искусства.

На протяжении длительного времени положение в живописи определялось интенсивным византийским влиянием, широко проникавшим на итальянскую почву на протяжении всего XIII столетия. Сложившийся здесь местный вариант традиции византийского искусства уже в эпоху Возрождения получил наименование «византийской манеры».

Характерным примером «византийской манеры» может служить огромный алтарный образ «Мадонна с Младенцем на троне». Но на примере этой иконы можно также увидеть, как сквозь нивелирующую стилистику иконописи то там, то здесь пробиваются ростки нового художественного мировоззрения: типично византийские элементы художественного языка, такие, как плоскостность форм и золотой фон, сочетаются здесь с робкими попытками передать пластические объемы тела (особенно нижней части фигуры Богоматери). Изображение Богоматери с Младенцем в центральном поле иконы по краям окружено поясом из небольших прямоугольных композиций — клейм, содержащих в себе сцены земной жизни Марии. Благодаря обилию повество-



вательных подробностей и насыщенности сюжетным действием они образуют выразительный контраст икониче-ски-неподвижному изображению в среднике иконы.

Смысл дальнейшего развития итальянской живописи на протяжении конца XIII — первой половины XIV века состоит в постепенном изживании византийских элементов, в отказе от иконных принципов изображения и в выработке нового художественного языка, ведущего к появлению совершенно новой живописной формы — картины. Важным звеном этого процесса служило творчество выдающегося художника Пьетро Каваллини, работавшего в Риме в последней четверти XIII века. Здесь ему приходилось выполнять работы по обновлению позднеантичных стенных росписей, мозаичных и фресковых циклов IV–V веков, украшавших интерьеры римских базилик. Эта задача потребовала от художника усвоения тех элементарных технических навыков в области построения живописного пространства и пластической моделировки изображенных фигур, которыми в совершенстве владели многие позднеантичные мастера.

Понятно, что и собственное творчество Каваллини складывается под ощутимым влиянием впечатлений, полученных от изучения образцов монументальной живописи IV–V веков. Около 1291 года художник приступает к оформлению римской церкви Санта-Мария ин Трастевере, где создает цикл мозаичных композиций на тему

Андреа Палладио.  
Вилла «Ротонда».  
1551–1567. Близ города  
Виченцы Франческо

жизни Марии. В этих сценах отчетливо заметен отход от живописных принципов византийского искусства: появляется ощущение глубины живописного пространства, фигуры становятся трехмерными, их позы и жесты уточняются, а композиционное построение упорядочивается.

Новшества Каваллини впоследствии послужили основой для живописной реформы Джотто. Начиная с Джотто, итальянские художники находили для себя возможным изображать ветхозаветные и евангельские сцены в виде вполне достоверных, чисто «земных» событий. Наивной, но в общем точной оценкой произведений Джотто могло бы послужить высказывание о том, что в них все происходит буквально «как в жизни», «как на самом деле». Этот эффект был достигнут за счет ослабления религиозно-догматического элемента (всегда ощутимого в византийском искусстве), но главным образом — благодаря применению новых художественных приемов построения пространства.

Поскольку изобразительная система Джотто принципиально ориентирована на воссоздание зримого облика реального мира, главное свойство которого заключается как раз в пространственной протяженности, то упомянутым приемам отводится в ней главное место. В своих композициях Джотто охотно прибегает к передаче перспективных сокращений, показывая уходящие в глубину стены домов или церковных зданий, любит изображать человеческие фигуры в сложных ракурсах.

Пространство у Джотто — это реальная среда, где протекает действие библейских сюжетов, где отдыхают, спорят или неторопливо прогуливаются люди. Джотто и его последователи осуществляли свои пространственные построения, двигаясь чисто эмпирическим путем, действуя методом проб и ошибок, проще говоря — выполняя их, что называется, «на глазок». Отсюда частые неточности ракурса в композициях Джотто и его учеников, и отсюда же — известная монотонность их однообразных перспективных конструкций. На смену этой ремесленной, еще средневековой по самой своей сути, практике, осуществлявшейся с большим или меньшим успехом в зависимости от индивидуальных навыков каждого живописца, должно было прийти нечто иное, что позволило бы придать творческому процессу большую системность и унифицированность. Это произошло в начале XV века, когда были открыты законы линейной перспективы, и именно с этого времени можно вести непосредственный отсчет истории искусства Возрождения. Открытие линейной перспективы в 1410-х

годах обозначает демаркационную линию, межевой знак, резко отделяющий друг от друга два исторических периода — позднее Средневековье и Раннее Возрождение.

Действие перспективы основывается на свойстве человеческого глаза, точнее — на его способности узнавать глубину в изображении сходящихся линий.

В системе классической линейной перспективы все линии, параллельные друг другу (и одновременно перпендикулярные картинной плоскости), должны сходиться в одной точке, лежащей на горизонте. Благодаря открытию перспективы отныне стало возможным добиваться неведомой прежде иллюзии глубины трехмерного пространства на плоскости картины или фрески, а художники получили универсальную и емкую формулу пространственного построения.

Если искусство Раннего Возрождения отмечено деятельной работой творческой мысли, занятой постоянным поиском всего нового, овеяно духом непрекращающегося творческого эксперимента, то следующий за ним исторический период, Высокое Возрождение, предстает нашему взору в образе идеально законченного, раз и навсегда определенного целого, в котором воплотились все достижения предшествующего этапа. В творчестве Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне и Тициана соединились все наивысшие достижения искусства Раннего Возрождения. Поистине, классической ясностью и торжественной величественностью отмечены все выдающиеся произведения, принадлежащие этому периоду, — от «Тайной вечери» до росписей ватиканских станц Рафаэля, от его «Сикстинской Мадонны» до построек Браманте. Показательно, что в эту пору ренессансное искусство как будто возвращается в свою первоначальную среду, к той точке, откуда ведет свое начало новое художественное мировоззрение, — в Рим, так как большинство произведений Высокого Возрождения либо находятся здесь, либо — как та же «Сикстинская Мадонна» — были созданы в этом городе. Но даже в эту пору наивысшего подъема искусства Возрождения в героических, эмоционально-взволнованных образах Микеланджело уже звучит нарастающее предчувствие иной эпохи, которой будет суждено решительно отринуть классические традиции.

Показательно, что первые симптомы кризиса со всей отчетливостью проявляются именно в области построения живописного пространства. Уже в конце 1510-х годов флорентийские художники Якопо Понтормо и Россо Фьорентино выполняют несколько картин, в художественном строе которых обозначен резкий отход от господствовавших в те годы

Пармиджанно.  
Мадонна с длинной шеей.  
1534–1540. Галерея Уффици,  
Флоренция



эстетических критериев. Пространственные планы в этих необычных картинах то наползают друг на друга, так что картинная композиция получает сходство с барельефом, то, напротив, непомерно растягиваются в глубину, уводя взгляд зрителя в бесконечную даль. Масштабные соотношения между человеческими фигурами выглядят совершенно произвольными, что усиливает ощущение нарочитой неясности, намеренной усложненности и запутанности, которые оставляют эти странные произведения. Но в первой трети XVI века под воздействием различных причин такое оптимистическое представление о мире уступает место новому мировоззрению, понимающему окружающий человека мир, да и самого человека, уже совершенно по-другому. Эта перемена не замедлила выразиться и в искусстве, о чем свидетельствует широкое распространение в нем образов и форм нового, антиклассического по своему духу, направления — маньеризма.

Несмотря на то что художники-маньеристы стремились максимально использовать творческий опыт своих предшественников, прежде всего — Рафаэля и Микеланджело, заимствуя из их картин готовые формулы решения самых разных живописных проблем, на деле они уходили все дальше от достижений искусства Высокого Возрождения.

Однако было бы несправедливым отмечать в художественной культуре середины и второй половины XVI столетия лишь те симптомы, которые свидетельствуют об упадке искусства. Так, необычайно высокой оценки заслуживает деятельность Джорджо Вазари. Посредственный художник, он, однако, снискал себе славу первого выдающегося историка искусства, выпустив в 1550 году первое издание своего замечательного труда — «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (второе, дополненное издание вышло в свет в 1568 году). Благодаря Вазари в нашем распоряжении оказывается огромный массив фактических сведений, обладающих огромной ценностью в глазах современных историков искусства: можно совершенно определенно сказать, что без его труда научное изучение всего искусства Возрождения было бы просто невозможно.

*Е. Яйленко*



# ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Handwritten text in a cursive script, likely from a notebook or manuscript, partially obscured by the title.

Handwritten text in a cursive script, continuing the notes or descriptions.



Handwritten text below the diagram, possibly a label or description.



Handwritten text in a cursive script, likely a continuation of the notes or descriptions.

Handwritten text in a cursive script, likely from a notebook or manuscript, partially obscured by the title.

1452-1519

