

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО

Часть 45

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 45

ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ПЕРУДЖИНО стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

„Поклонение волхвов“ — 1475	стр. 6
„Передача ключей апостолу Петру“ — 1481—1482	стр. 8
„Пьета“ — 1485	стр. 10
„Благовещение“ — 1489	стр. 12
„Видение святого Бернарда“ — 1490	стр. 14
„Портрет Франческо делле Опере“ — 1494	стр. 16
„Снятие с Креста“ — 1495	стр. 18
„Аполлон и Марсий“ — 1495—1500	стр. 20
„Распятие“ — 1496	стр. 22
„Богоматерь Справедливость“ — 1501	стр. 24
„Святой Иероним“ — 1512—1515	стр. 26

ПЕРУДЖИНО И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ стр. 28

ПЕРУДЖИНО В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala; стр. 3: Scala; стр. 4: внизу: Scala; стр. 5: сверху: Scala; стр. 6 — 13: Scala; стр. 15: Artepht; стр. 16 — 18: Scala; стр. 19: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 20 — 26: Scala; стр. 27: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 28: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 29: сверху слева: Scala, сверху справа: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: Scala; стр. 30: Scala; стр. 31: сверху: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: RMN; стр. 32: Художественная библиотека Бриджмен.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Начальник отдела сбыта: Виталий АНОХИН +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер KB 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ №10202416
„Великие художники“ © Eagle Moss International Ltd. 2003

На обложке:
Поклонение волхвов
(фрагмент)

1475; 241x180 см
Национальная галерея Умбри,
Перуджа

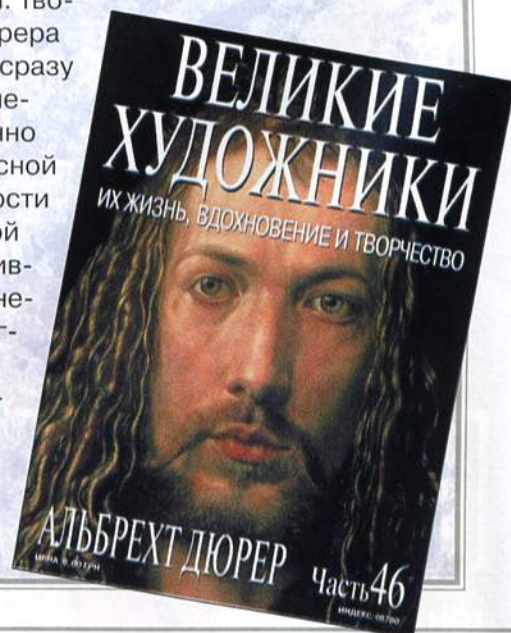
Коллекция „Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: ДЮРЕР (1471—1528)

Альбрехт Дюрер — „самый итальянский“ из немецких художников, тем не менее, стиль его по духу и форме остался истинно немецким. Творения Дюрера узнаются сразу по соединению типично ренессансной классичности с немецкой экспрессивностью и некоторой угловатостью, жесткостью формы.



Пьетро Перуджино

Захватывающее путешествие в мир живописи — яркое и насыщенное впечатлениями — вот что такое жизнь Пьетро Перуджино, смыслом которой являлось беззаветное служение искусству.

Когда родился Пьетро Ваннуччи, по прозвищу Перуджино, — точно не известно. Всезнающий Вазари утверждает, что это произошло в 1445 году, хотя друг Перуджино, Джованни Санти — отец великого Рафаэля — считает, что Пьетро появился на свет немного позже, около 1450 года, и с этим сегодня соглашается большинство историков искусства. Недалеко от Перуджи, в маленьком умбрийском местечке Читта делла Пьеве, семейство Ваннуччи владело большей частью недвижимости, а его глава, отец будущего художника, Кристофоро Ваннуччи был членом городского совета. Его жена, Лючия ди Нунцио Бетти, занималась воспитанием детей: в семье росли шесть дочерей и двое сыновей.

ЗАБЛУЖДЕНИЯ ВАЗАРИ

Необходимо заметить, что факты биографии Перуджино, изложенные Вазари в его эпохальной работе „Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих“ (1550), мягко говоря, слегка грешат против истины. Современник многих великих мастеров, признанный авторитет в области истории искусства, специалист, чьи суждения долгое время считались объективными, оценки — справедливыми, а сведения — безусловно правдивыми, на этот раз изменил себе. Вазари с упоением описывает страшную нужду, в которой прошло детство Перуджино, и делает вывод, что именно бедность сформировала его характер и наложила отпечаток на всю его дальнейшую жизнь: „Пьетро был человеком весьма мало религиозным, и его никогда нельзя было уверить в бессмертии души. Словами, прекрасно выражавшими его гранитный дух, он упорно отвергал всякий путь добра; возлагал все надежды только на земные блага и за деньги сделал бы все что угодно“. Тяга к накопительству и, как следствие, скупость и прижимистость Перуджино, по мнению Вазари, переходили все границы разумного. В качестве доказательства историк искусства приводит, с его точки зрения, просто убийственный аргумент: когда Пьетро около 1470 года прибыл во Флоренцию „без гроша в кармане“, он на протяжении многих месяцев, „не имея даже постели, спал в убогом сундуке“, и даже потом, получая немаленькие гонорары, он так и не купил себе кровать, устраниваясь на ночь все в том же сундуке!



▲ Автопортрет

1500; 40х30,5 см
фреска
Палаццо деи Приори,
Перуджа

Перуджино было не более 50, когда он написал этот автопортрет

Почему же Вазари — к слову, большой любитель роскоши и самозабвенный транжира — воссоздал такой, прямо скажем, нелестный образ бедного, скупого и амбициозного художника Перуджино? Скорее всего, он не мог простить Пьетро его провинциального происхождения, совершенно искренне считая, что великий художник просто обязан быть флорентийцем! Ведь не зря же в вышеупомянутых „Жизнеописаниях...“, в главе, посвященной жизни и творчеству умбрийца Перуджино, Вазари посвящает огромный фрагмент описанию красот Флоренции — города, где „совершенствуются люди искусства, в особенности, живописцы“ — как будто хочет доказать, что на самом деле Пьетро обнаружил и раскрыл свой талант только по прибытии в тосканскую столицу..

ВЕЛИЧАЙШИЙ ХУДОЖНИК ИТАЛИИ

Флорентийская художественная среда, безусловно, повлияла на становление живописца Перуджино. Однако если бы он не был столь щедро одарен природой, зерно его таланта, даже упав на благодатную флорентийскую почву, вряд ли дало бы те всходы, благодаря которым определение „художник Перуджино“ обогатилось эпитетом „великий“.

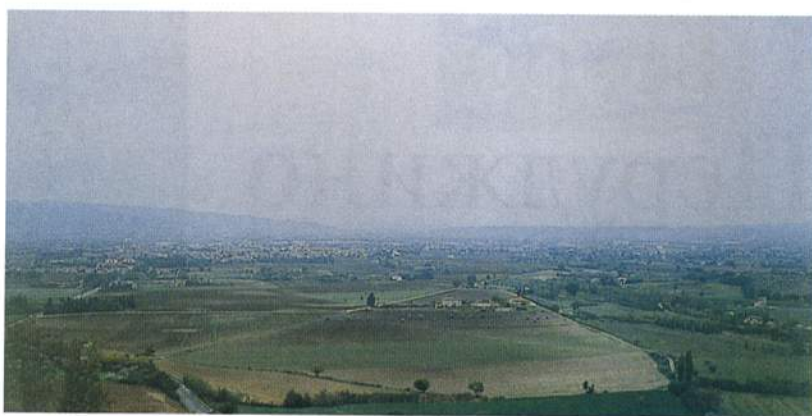
Вероятно, первые уроки рисования

“ Пьетро из Перуджи, знаменитый художник. Если утрачена была живопись — то он вернул ее искусству. Если не известна была она — то он ее открыл. Лета Господня 1500 ”

Перуджино, надпись на „Автопортрете“

он брал еще подростком у некоего Франческо ди Бонифацио, художника из Перуджи и, по мнению Вазари (которое, как мы уже убедились, не всегда бывает объективным), „мастера, не особо ценимого среди коллег“. Бонифацио якобы внушал молодому Пьетро, что „живопись — это, прежде всего, ремесло, которое должно приносить доход“. Как бы там ни было на самом деле, но уже первые живописные опыты доказывают несомненный талант молодого Перуджино. Вскоре художник переселяется из Перуджи в Арещо, где, как известно, знакомится с Пьеро делья Франческа (ок. 1411—1492) и изучает его работы. Очевидно, именно делья Франческа посоветовал Перуджино продолжить обучение во Флоренции, в известной мастерской Вероккио (1435—1488), где в то время постигали азы профессии Боттичелли (1445—1510) и Леонардо да Винчи (1452—1519).

Перуджино довольно быстро удалось добиться признания у флорентийских коллег, а с годами слава о нем распространилась далеко за пределы тосканской столицы. Даже Вазари был вынужден признать, что „Пьетро добился известности не только во Флоренции, но и во всей Италии (...), а также во Франции, Испании и других странах“. Перуджино было всего тридцать лет, когда в 1480 году он был приглашен папой Сикстом IV в Рим, где, наряду с другими известнейшими художниками, расписывал фресками знаменитую Сикстинскую капеллу. Эта вызвавшая всеобщее восхищение работа считается вершиной творчества мастера, и к моменту ее окончания в 1482 году Пьетро из Перуджи, или Перуджино — как стали его называть повсеместно — признается величайшим художником Италии.



▲ Вид умбрийского селения

Источник вдохновения для своих прекрасных пейзажей Перуджино искал в природе родных мест

▼ Венера (фрагмент плафона в Палаццо деи Приори в Перудже)

1500, фреска

Перуджино, великий религиозный художник, не обходит своим вниманием и мифологические сцены

ПОКЛОННИКИ И НАСМЕШНИКИ

В конце XV века Перуджино находится на пике популярности, число его заказчиков неуклонно растет, поэтому художник открывает несколько мастерских, набирает целую армию помощников и, как выразился историк искусства Роберто Лонги (1890—1970), „ставит производство картин „на поток“. Кроме этого, мастер оформляет виллу Лоренцо Медичи (1449—1492) в Кареджи и регулярно выезжает в Рим для выполнения заказов Папы. В возрасте сорока с лишним лет мастер, несмотря на исключительную занятость, находит наконец время для создания семьи: в 1493 году он берет в жены 20-летнюю дочь архитектора Франчелли, красавицу Кьяру, которая родит Перуджино семерых сыновей. Отношения между супругами были настолько нежными и трогательными, что Вазари вновь не удержался от язвительного замечания: „Пьетро особенно гордился роскошными волосами своей жены и всегда так расхваливал их на людях, что поговаривали даже, будто он сам ее причесывает“. В 1494 году Перуджино выезжает в Венецию. В большом зале Дворца Дожей он должен был исполнить несколько картин, однако этот проект по неизвестным причинам был заморожен. Мастер продолжает работу во Флоренции, и вскоре в одну из его мастерских поступает на учебу молодой Рафаэль (1483—1520). В 1501 году Пьетро открывает мастерскую в Перудже, поскольку, как утверждает Вазари, „ему стало тесно во Флоренции: здесь появится новый гений — Микеланджело, и сюда же возвращается из Милана Леонардо“. За весь период с 1500 по 1505 годы умбрийский художник получает во Флоренции всего два заказа: „Битву Любви и Целомудрия“ для герцогини мантуанской Изабеллы д'Эсте и цикл картин в церкви Сантиссима Аннунциата. Обе работы вызвали неприятие заказчиков, на что мастер недоуменно отреагировал: „Эти картины ничем не отличаются от тех, которыми раньше вы так восхищались. Если сегодня они вам уже не нравятся, то что же я могу поделать?“ Перуджино не перестает работать вплоть до самой своей смерти в феврале 1523 года.





КАЛЕНДАРЬ

ок. 1450 — Пьетро Ваннуччи появился на свет в Читта дела Пьеве, недалеко от Перуджи

1470 — молодой художник живет в Ареццо и учится у Пьеро делла Франческа, затем направляется во Флоренцию, где в мастерской Вероккио знакомится с Леонардо да Винчи и Боттичелли

1480 — Перуджино прибывает в Рим, где принимает участие в оформлении Сикстинской капеллы. Его фрески вызывают восхищение и приносят европейскую славу

1493 — художник берет в жены Кьяру Франчелли

1501 — в Перудже открывает новую живописную мастерскую

1523 — в феврале этого года умирает в Кастелло ди Фонтиньяно, близ Перуджи

ХУДОЖНИК-КОЧЕВНИК

Перуджино появился на свет в Умбрии, недалеко от Перуджи, и там же закончил свой жизненный путь протяженностью в семьдесят с небольшим лет.

Большую часть этого срока мастер провел в поездках по провинциальным городам Италии, в большинстве из которых он открывал собственные мастерские, где обучал молодых художников основным принципам своей живописной манеры, а также организовывал разнообразные конкурсы талантливой молодежи. Так же, как и Лотто, Перуджино часто называют „самым кочевым художником“ итальянского Ренессанса.

▼ Вид Перуджи

▲ Вознесение

1500; 266x229 см

фреска

Палаццо деи Приори,
Перуджа

Этот евангельский сюжет был одним из любимых мотивов Перуджино



Поклонение волхвов — 1475

Поклонение
волхвов
(Богоявление)

1475; 241х180 см
Национальная галерея
Умбри, Перуджа

Перуджино неоднократно обращался в своем творчестве к теме Поклонения волхвов. Представленную здесь работу иногда называют также „Богоявление“, что позволяет отличить ее от других, написанных на ту же тему. Богоявление, в широком смысле, означает явление Христа язычникам и распространение христианства во все страны, среди всех народов, на все века. Поэтому волхвов (иначе: царей), которых, по преданию, звали Каспар, Мельхиор и Балтазар, чаще всего изображали как юношу, человека средних лет и старика — так, как это сделал Перуджино.

Это одна из первых работ мастера, поэтому в ней отчетливо проявляются самые разные влияния, которым стиль умбрийского художника был подвержен на раннем этапе его творчества. Так, чертами лица самый молодой из волхвов очень напоминает персонажей Боттичелли из его картины на ту же тему, находящейся сегодня во флорентийской галерее Уффици. Дерево на дальнем плане — это дань уважения одному из первых учителей Перуджино — Пьеро делла Франческа, а фоновый пейзаж в целом напоминает картины природы, характерные для раннего периода творчества Леонардо да Винчи. А глубокие тени и насыщенные тона этой работы создают настроение эмоционального напряжения, чем, вероятно, художник обязан своему учителю флорентийцу Вероккио.

Следует отметить, что на раннюю манеру Перуджино оказала влияние не только флорентийская школа живописи, но и умбрийская, в стиле которой тогда еще были слышны отзвуки позднеготического искусства, что отчетливо проявилось в технике рисунка.

Эту работу долгое время приписывали кисти перуджинца Фьоренцо ди Лоренцо. Однако сегодня специалисты считают, что то, как рассеивается над горизонтом мягкий серебристый свет, явно указывает на манеру Перуджино, а лицо самой крайней слева фигуры — скорее всего его автопортрет.

Сомнения возникали и по поводу авторства картины, представляющей сцену из жития святого Бернарда Сиенского — францисканского монаха, аскета и проповедника, известного тем, что самоотверженно помогал больным чу-

мой и многих „именем Божиим исцелил“. Картина „Святой Бернард, исцеляющий от язв дочь Джованни Петрацио да Рieti“ была в конце концов признана работой Перуджино, главным образом, из-за типичного для его стиля мерцающе-вибрирующего света, окутывающего пейзаж на дальнем плане и мягко освещающего сцену на переднем.

▼ Святой Бернард, исцеляющий от язв дочь Джованни Петрацио да Рieti

1473; 80х56 см
Национальная галерея
Умбри, Перуджа





Передача ключей апостолу Петру — 1481—1482

„Передача ключей апостолу Петру“ — фреска, украшающая Сикстинскую капеллу в Ватикане — признана одной из самых совершенных работ Перуджино, принесшей ему известность и славу во всей Италии. Исследователи считают, что все составляющие монументальной живописи (техника рисунка, построение композиции, колорит, светотеневая моделировка) в этой работе доведе-

ны до совершенства. Библейский эпизод передачи ключей называется также „Поручение Христа Петру“ (Мф. 16: 18—19): „И Я говорю тебе: ты — Петр [камень], и на сем камне Я создам Церковь Мою (...) И дам тебе ключи Царствия Небесного...“ Перуджино изображает коленопреклоненного апостола Петра получающим эти ключи от Христа, стоящего в окружении учеников (кстати, сегодня в церковной геральдике символом власти

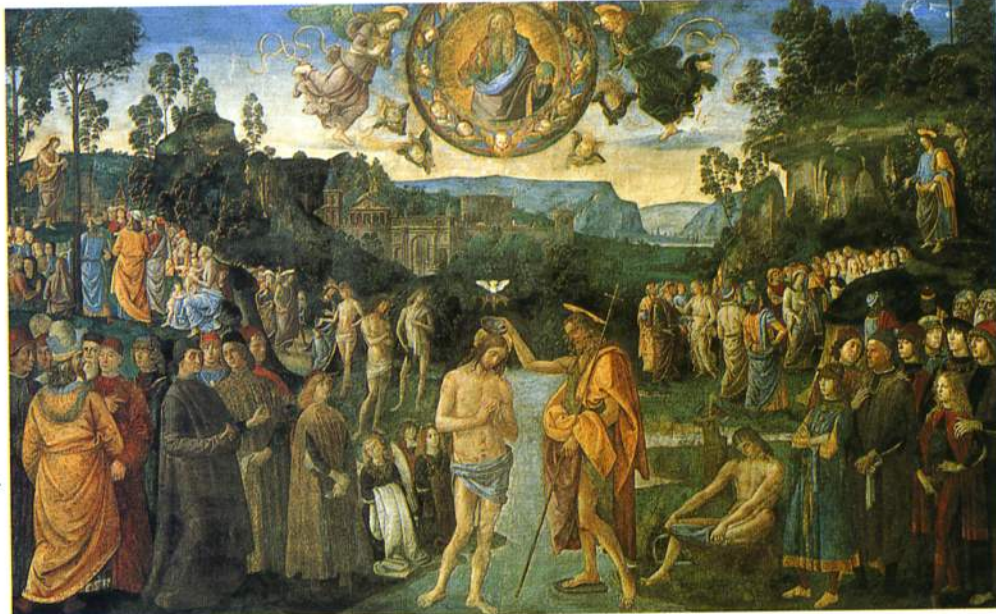


▼ **Передача ключей**
апостолу Петру

1481—1482; 340х550 см
фреска
Сикстинская капелла,
Ватикан

► **Крещение**

1481—1482; 340х550 см
фреска
Сикстинская капелла,
Ватикан



Церкви как раз являются скрещенные ключи)... „И дам тебе ключи Царствия Небесного, — продолжал Иисус, — и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах...“ (Мф. 16: 19).

В основе композиции этой картины лежит разделение ее на две части — симметрично расположенные группы персонажей. Подобный прием часто встречается в работах Мазаччо (1401—1428) и Пьеро делья Франческа. Вместе с тем, здесь Перуджино отходит от влияния последнего, создавая фризную многоплановую композицию. Если геометризированные фигуры делья Франческа глубоко погружены в среду, то у Перуджино они отчетливо выделяются на фоне далекого пейзажа. Здесь же проявилось и новаторство умбрийского художника, заключающееся в захватывающем ритме движения фигур персонажей, рождающем ассоциацию с музыкальным произведением. Этот эффект динамичного, „говорящего“ изобразительного ряда проявляется в чередовании ракурсов (профиль, сзади, три четверти, анфас), в сочетании с волнообразными, округлыми жестами персонажей, напоминающих нам о работах Гирландайо (1449—1494). Выразительный психологизм лиц и мягкость форм усиливают полифоническое звучание этой работы Перуджино.

„Крещение Христа“ — это вторая фреска умбрийского художника в Сикстинской капелле. Но если предыдущую Перуджино исполнил сам — и в этом у специалистов нет никаких сомнений, то на этот раз он явно прибегнул к помощи своих учеников, о чем выразительно свидетельствует гетерогенная (разнородная) фактура картины. Исследования работы подтвердили, что фигуры Христа и Иоанна Крестителя, вне всяких сомнений, были исполнены самим Перуджино — так же, как и лица персонажей с левой части переднего плана.

“ Умение Перуджо заполнять как узкие участки композиционного пространства, так и широкие площади с помощью приемов простых и понятных лучше всего проявилось в его „Передаче ключей“ из Сикстинской капеллы ”

Мария Репинская

Пьета — 1485

„Пьета“ Перуджино представляет собой весьма необычную работу.

Здесь художнику удалось настолько достоверно передать скорбь и страдания людей, оплакивающих мертвого Иисуса,

что это вызывает сопереживание зрителя, несмотря на то что эти сильные эмоции мастер изображает без излишней аффектации, свойственной работам многих его коллег, обращавшихся к этой теме. Гений Перуджино состоит именно в этом умении раскрыть внутренний мир своих персонажей, ничего специально не приукрашивая и не преувеличивая. Оливковый оттенок тела умершего Иисуса подчеркивается яркой синевой платя Марии, а впечатление мертвенного холода, исходящего от Него, усиливается по контрасту с плотными, яркими тонами одежды остальных персонажей. Размещенная на горизонте, где-то за

“ В „Пьете“ искусство Перуджино поднялось на вершину лиризма ”

Пьетро Скарпеллини, итальянский историк искусства, XX век

манском саду“ или „Борение (или Агония) в саду“ (от греч. agonia — „борьба“). После Тайной Вечери и непосредственно перед своим арестом Христос удалился на гору Елеонскую, чтобы помолиться. „Борение“ означает здесь духовную борьбу между двумя сторонами природы Иисуса: человеческой, наполняющей его душу страхом перед неминуемыми мучениями (и естественным желанием избежать их) и божественной, которая придает ему силы: „Отче мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты“ (Мф. 26: 39). И в этот момент, согласно Евангелию от Луки, „явился же Ему Ан-

фигурой Богородицы, точка схода объединяет все элементы композиции в единое целое... Картина „Моление о чаше“ представляет собой иллюстрацию к евангельскому эпизоду, известному также под названиями „Моление в Гефсиманском саду“ или „Борение (или Агония) в саду“



◀ Моление о чаше

1485; 166x171 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция



гел с небес и укреплял Его. И, находясь в борении, прилежнее молился“ (Лук. 22: 43—44). Окончив молитву, Иисус вернулся к ученикам и нашел их спящими. Еще дважды уходил он молиться, а они все спали. Тогда Он приходит в третий раз „и говорит им: вы все еще спите и поживаете? Вот приблизился час, и Сын Человеческий предается в руки грешников“ (Мф. 26: 45). Перуджино представляет Христа преклонившим колени на скали-

том возвышении. Ниже изображены крепко спящими его ученики Петр, Иаков и Иоанн. Вдалеке, на фоне, очевидно, Иерусалима, видны фигуры воинов, которых ведет за собой Иуда. „Встаньте, пойдем, — сказал Иисус ученикам, — вот, приблизился предающий Меня“ (Мф. 26: 46). Атмосфера сцены напряженно-драматическая: оживление и суматоха вдали контрастируют с меланхолическим настроением переднего плана.

▲ Пьета

1485; 168х176 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

Благовещение — 1489

Благовещение ►

1489; 212x172 см
Санта Мария Нуова,
Фано

Эта авторская версия популярного евангельского сюжета была создана мастером в Фано — небольшом городке области Марке. Художник получил там так много частных заказов, что для работы над ними был вынужден набрать помощников и открыть мастерскую при местной церкви Санта Мария Нуова, настоятель которой вместо арендной платы взял с художника обещание создать картину для оформления одной из ее стен. Так появилось это „Благовещение“.

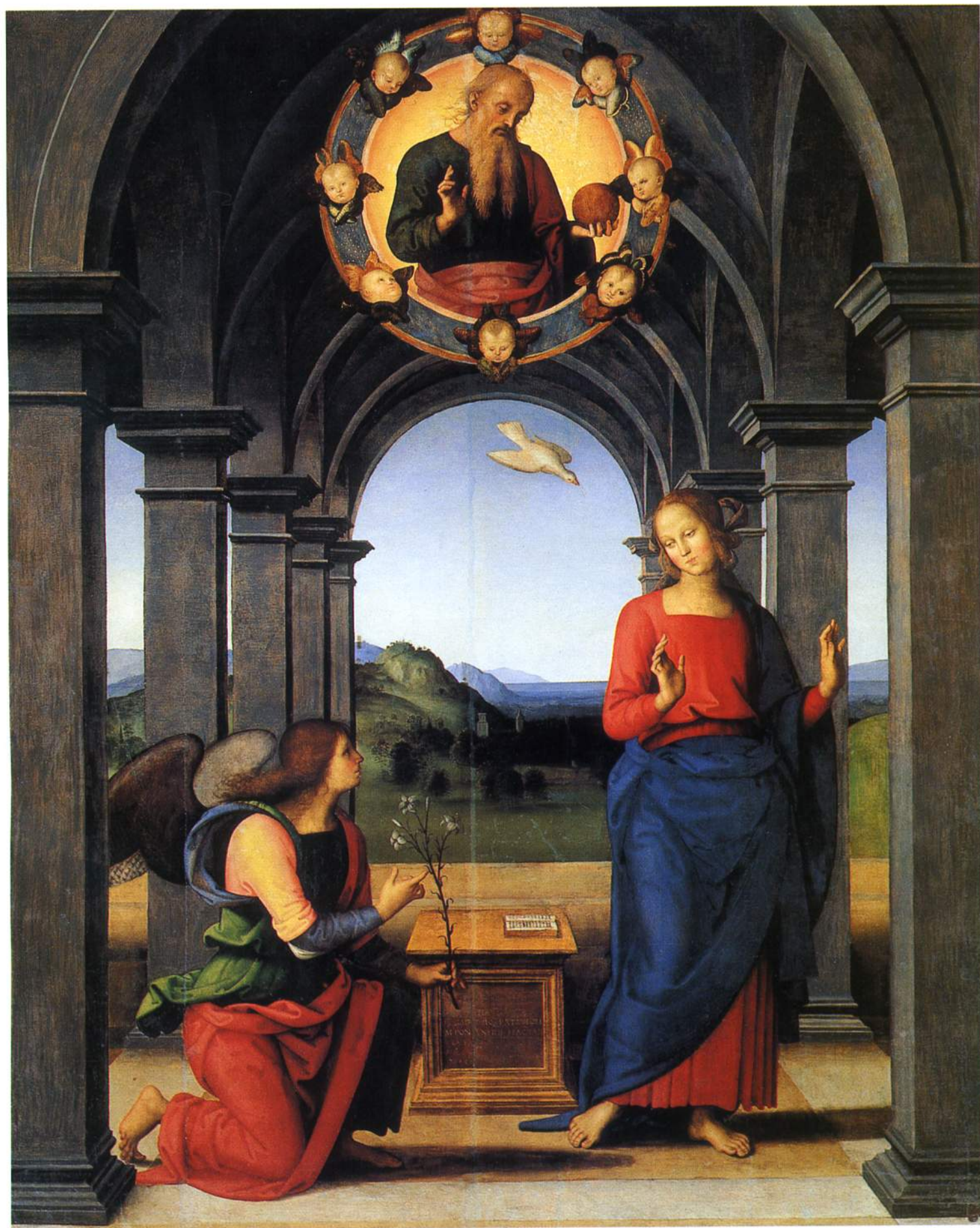
Настоящим новшеством для ренессансной живописи стало размещенное художником в верхней части композиции изображение Бога Отца в круглом обрамлении, украшенном фигурками шестикрылых серафимов. Сверху — точнее, с небес — к Деве Марии устремляется белая голубка — аллегорическое воплощение Святого Духа. Архитектура этой сцены повторяет уже однажды найденное в „Пьете“ решение. Арочная галерея — архитектурный мотив, который будет не раз повторяться в работах Перуджино конца восьмидесятых годов, но самое совершенное выражение найдет в картине „Видение святого Бернарда“, написанной художником в 1490 году. Что касается фонового пейзажа, то, по мнению многих специалистов, в „Благовещении“ он получил самую поэтическую интерпретацию из всех картин природы, запечатленных в работах Перуджино, не считая разве что изысканно-меланхолического пейзажа в „Молении о чаше“. Роберто Лонги, известный историк искусства, высоко ценивший творчество Перуджино в целом, особенно восхищался его пейзажами: „Перуджино умеет воссоздать настолько прекрасные картины природы — заключенные в свод прозрачного неба и оттененные его ярким светом, — что кажется, будто его пейзажи оживают на глазах и открывают невиданные ранее вещи: вот уходящая в бесконечную даль тропинка, вот шелестящие листвой деревья причудливой формы, а вот нежно журчащий ручей и трепещущая на ветру молодая травка“.

Широкую известность Перуджино принесли его работы, представляющие Мадонну с Младенцем. Художнику удалось соединить в образе Богоматери духовный идеал и черты земной женщины. В этом и состоит тайна привлекательности Мадонны Перуджино: их совершенная красота не отторгает их от зрителя — наоборот, она кажется обычной, близкой и понятной каждому.



Мадонна
с Младенцем

не датировано; 94x64 см
Музей ди Каподимонте, Неаполь



Видение святого Бернарда — 1490

Картина „Видение святого Бернарда“ относится к наиболее зрелым работам Перуджино, поскольку была написана в 1490 году, то есть в период наивысшего расцвета его таланта. Монах-цистерянец и теолог Бернард Клервоский был известен видениями Девы Марии, происходящими у него вследствие безграничного почитания — можно даже сказать, культа Богоматери, которой он фанатично поклонялся при жизни и за что, собственно, и был канонизирован после смерти. На картине Перуджино святой Бернард предстает юным и безбородым, облаченным в белую сутану монаха цистерянского ордена. Художник изображает святого в тот момент, когда перед ним возникает Дева Мария в сопровождении двух ангелов, чьи грациозные фигуры вызывают восхищение своей неземной красотой, и невольно создается впечатление, будто они движутся, медленно приближаясь к святому Бернарду. Этот плавный, размеренный ритм обусловлен различным направлением линий наклона их голов, создающим иллюзию колебательных движений маятника. Трое мужчин в правой части картины создают единую группу, монолитность и статичность которой подчеркивается застывшей позой сидящего за кафедрой святого Бернарда.

Как и во многих других работах Перуджино, в „Видении святого Бернарда“ существует тесная связь между природой и архитектурой. Эмоциональность сцены и ее торжественный характер возникают из-за строгого и четкого с точки зрения геометрии оформления интерьера, как бы уравнивающего открытое, кажущееся бесконечным пространство, вид на которое открывается в просветы аркады. Несколько построек в готическом стиле, а также тонкие высокие деревья, сквозь которые проглядывает небо — этот далекий пейзаж наполнен спокойным солнечным светом — подобным тому нежному сиянию, которое исходит от лика Девы Марии.

**“ Шедевры
Перуджино, причем
каждый по-своему,
открывают перед нами мир,
наполненный неземным
спокойствием и гармонией ”**

Е. Х. Гомбрих, 1995

Видение святого
Бернарда

1490; 173x160 см
дерево

Музейная коллекция,
Мюнхен

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Техника живописи Перуджино характеризуется двумя, на первый взгляд, противоречивыми чертами: точностью линий и живостью рисунка. Поражает, например, выразительность и четкость контуров глаз и губ персонажей — не говоря уже о руках и одеждах ангела, стоящего крайним слева. С другой стороны, фигуры в целом отличаются легкостью и плавностью линий, которые обычно появляются вследствие свободных, стремительных движений руки художника. Именно сочетание тщательности и выверенности с легкостью и непринужденностью рождает ту неземную красоту персонажей, которая является отличительной особенностью живописи Перуджино.





Портрет Франческо делле Опере — 1494

Портрет
Франческо делле
Опере

1494; 52x44 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

По прошествии веков стало очевидно, что талант Пьетро Перуджино остался в тени искусства его известнейшего ученика — Рафаэля, которого еще при жизни прозвали „Божественным“. Однако сегодня большинством исследователей не поддается сомнению и тот факт, что портреты умбрийского мастера не только имели огромное влияние на становление Рафаэля-портретиста, но и мало в чем уступали его произведениям, исполненным в этом жанре. Изображение Франческо делле Опере — наверное, самый совершенный из портретов работы Перуджино: он исполнен очень старательно, о чем свидетельствуют точно переданные черты лица персонажа. Тщательная, тонкая работа позволила Перуджино не только добиться поразительного, по мнению современников мастера и заказчика, сходства с моделью, но и раскрыть некоторые черты характера портретируемого: суровый взгляд мужчины свидетельствует о его решительном характере, а сжатые губы и твердый подбородок еще более усиливают впечатление его негибаемой силы воли и властности натуры. Мастерски переданная фактура кожи лица персонажа с затемнениями на скулах позволяет говорить о Перуджино как о портретисте-реалисте, стиль которого близок манере фламандских мастеров — в частности, Мемлинга (ок. 1440—1494). Франческо делле Опере был знатным флорентийцем, представителем известной династии граверов и ювелиров. Пристально глядя на зрителью в глаза, он сжимает в руке частично развернутый свиток с надписью „Tímete Deum“ (лат.: „Бойтесь Бога“): этими словами начиналась одна из проповедей Савонаролы, захватившего власть во Флоренции в том же году, в котором был написан этот портрет. Этой исторической деталью Перуджино еще больше подчеркивает суровость портретируемого и его озабоченность сложной политической обстановкой в тосканской столице. Фоновый пейзаж можно определить как „затишье перед бурей“, а его колорит, по выражению Пьетро Скарпеллини, наделяет

композицию „особым пространственным дыханием“.

Картина, представляющая Марию Магдалину, возникла через четыре года после „Портрета Франческо делле Опере“. Современники мастера считали это произведение „странным“, беспокойным и даже мрачным. Образ Марии Магdalины воплощает в себе тот идеал амбивалентной красоты, которой Перуджино наделял практически всех женщин на своих картинах.

▼ Мария
Магдалина

1498; 47,2x34,3 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция







Снятие с креста — 1495

Работу над этой картиной Перуджино начинает вскоре после своего первого путешествия в Венецию в 1494 году. Эта поездка имела огромное влияние на его искусство вообще и на эту картину в частности. Палитра художника становится более теплой, чем раньше, и по колориту эта работа напоминает некоторые произведения Витторе Карпаччо (ок. 1460—ок. 1525) — одного из основоположников венецианской школы живописи. Выразительный контраст зеленого с белым на рукаве Марии Магдалины, поддерживающей голову умершего Христа, акцентирует внимание зрителя на том, как заботливо и нежно она это делает. Кроме того, сам способ передачи фактуры ткани был явно позаимствован Перуджино у венецианских мастеров, поскольку он никогда ранее не изображал складки и полы подобным образом: создается впечатление, что одежды Иосифа Аримафейского (в изголовье Христа) и Никодима (у Его ног) вышли из-под кисти Джованни Беллини (ок. 1433—1516). Особого внимания исследователей была удостоена крайняя справа женщина: ее лицо было выписано мастером настолько тщательно (особенно, если сравнить ее глаза, брови и губы с чертами лица остальных персонажей), что это изображение стали считать портретом молодой жены художника Кьяры, с которой он вступил в брак за два года до написания этой картины.

По мнению Джорджо Вазари, „Снятие с креста“ принадлежит к числу наилучших работ Перуджино: „Здесь он использовал совершенно новый для себя колорит, чем вызвал восхищение других флорентийских художников, обычно пользующихся более сдержанной палитрой. Весьма удачно выписаны фигу-

ры трех Марий, которые не плачут, как это обычно изображается на картинах такого типа, а смотрят на умершего Христа с любовью и нежностью. В глубине картины художник изобразил пейзаж, признанный красивым уже только потому, что никто раньше не видывал столь натурально изображенных картин природы — так писать фон научились гораздо позже“. Вазари вполне справедливо обращает внимание на безусловные достоинства фонового пейзажа, поскольку, в отличие от других картин Перуджино, слишком выразительный, насыщенный цветом ближний план заставляет зрителя невольно забыть о существовании дальнего.

Написанная в следующем году „Мадонна с Младенцем в окружении святых“ — работа камерная по настрою и монументальная по форме. Она отличается уравновешенной композицией, подчеркнутой не только архитектурой, но и симметричным расположением святых по обе стороны трона, на котором восседает Мария с Младенцем.

◀ Снятие с креста

1495; 214х195 см

Галерея Палаatina, Флоренция

Мадонна с Младенцем ▶ в окружении святых

1496; 193х165 см

Пинакотека, Ватикан



Аполлон и Марсий — 1495—1500

Большинство своих произведений Перуджино создает по заказу, однако иногда, имея немного свободного времени, он работает, что называется, „для себя“, создавая картины исключительно в свое удовольствие. „Аполлон и Марсий“ относится к числу именно таких работ.

Согласно мифу, флейту изобрела Афина, но поскольку другие боги стали насмехаться над тем, как безобразно надуваются ее щеки при игре на этом инструменте, богиня выбросила и прокляла его. Марсий (сатир, один из свиты Вакха) подобрал флейту и научился играть на ней. В конце концов, он был вызван Аполлоном на своеобразный музыкальный ринг: флейта Марсия против божественной кифары. Поскольку судьями состязания были музы, победителем, конечно же, был признан Аполлон. По условиям поединка, победивший сам должен был придумать наказание для побежденного. Аполлон оказался изобретательным палачом: он привязал Марсия к сосне и содрал с него кожу... Интересно, что как во времена классической античности, так и в эпоху Ренессанса считалось, что нежные пере-
ливы струнных инструментов имеют духовно возвышающее

▼ Битва Любви и Целомудрия (Триумф Целомудрия)

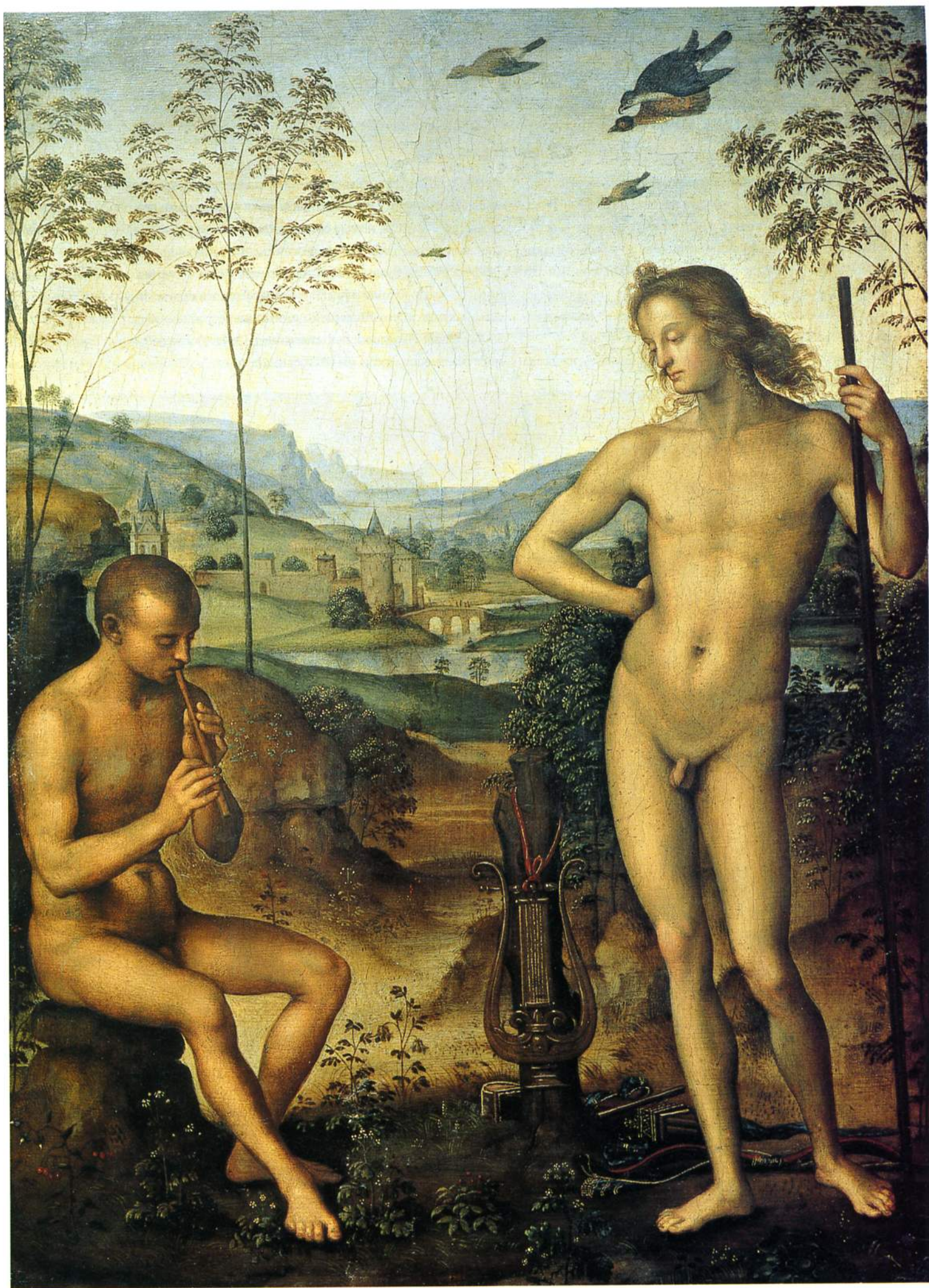
1505; 160x191 см
Лувр, Париж

воздействие — в то время как грубый, вулгарный звук языковых духовых инструментов возбуждает низменные страсти (тем более, что язычковый инструмент традиционно считался фаллическим символом). По сути, эта тема была аллегорическим выражением противопоставления интеллектуального начала эмоциональному. Между тем, некоторые историки искусства полагают, что рядом с Аполлоном изображен, скорее, Дафнис (сицилийский пастух, сын Гермеса), которого прекрасный бог учит играть на флейте. В пользу этой версии выдвигается довольно интересный аргумент: лицо этого персонажа представляет собой портрет Лоренцо Великолепного, любимым мифологическим персонажем которого был именно Дафнис... Картина „Битва Любви и Целомудрия“ была создана по заказу Изабеллы д'Эсте, женщины требовательной и властной, которая более чем в пятидесяти письмах информировала художника о своем видении картины. Результат разочаровал всех: не привыкший к указаниям и ограничениям, Перуджино работает без настроя и создает произведение, лишенное той удивительной красоты, которая была свойственна его предыдущим работам.



Аполлон и Марсий ►

1495—1500; 39x29 см
Лувр, Париж



Распятие — 1496

„Распятие“ является одной из самых известных и совершенных с точки зрения живописи работ Перуджино. Исходя из размеров этого шедевра — около пяти метров в высоту и восьми в длину — можно было бы предположить, что работа над ним продолжалась в течение многих месяцев. А между тем, мастеру удалось создать это произведение за сравнительно короткий срок — всего лишь несколько недель — очевидно, в порыве гениального вдохновения.

Сегодня эта фреска находится там же, где и была написана Перуджино, — на одной из стен небольшой (и до сих пор — слабо освещенной!) флорентийской церкви Санта Мария Маддалена деи Пацци. В работе над „Распятием“ художник ввел реальные архитектурные элементы интерьера церкви — в частности, каменные колонны — в композиционное пространство фрески. Благодаря этому, пока еще ред-

ко встречающемуся в живописи того времени приему, интерьер церкви становится как бы продолжением живописного пространства, а зритель, наряду с изображенными здесь святыми, становится свидетелем драматической сцены Распятия Христа. Эффект участия зрителя в этой сцене создается еще и благодаря расположению самого Креста с телом распятого на нем Иисуса — кажется, что Распятие находится на пограничье мира воображения художника, представляющего Муку Господню, и мира реальности, откуда мы ее созерцаем.



Распятие ►

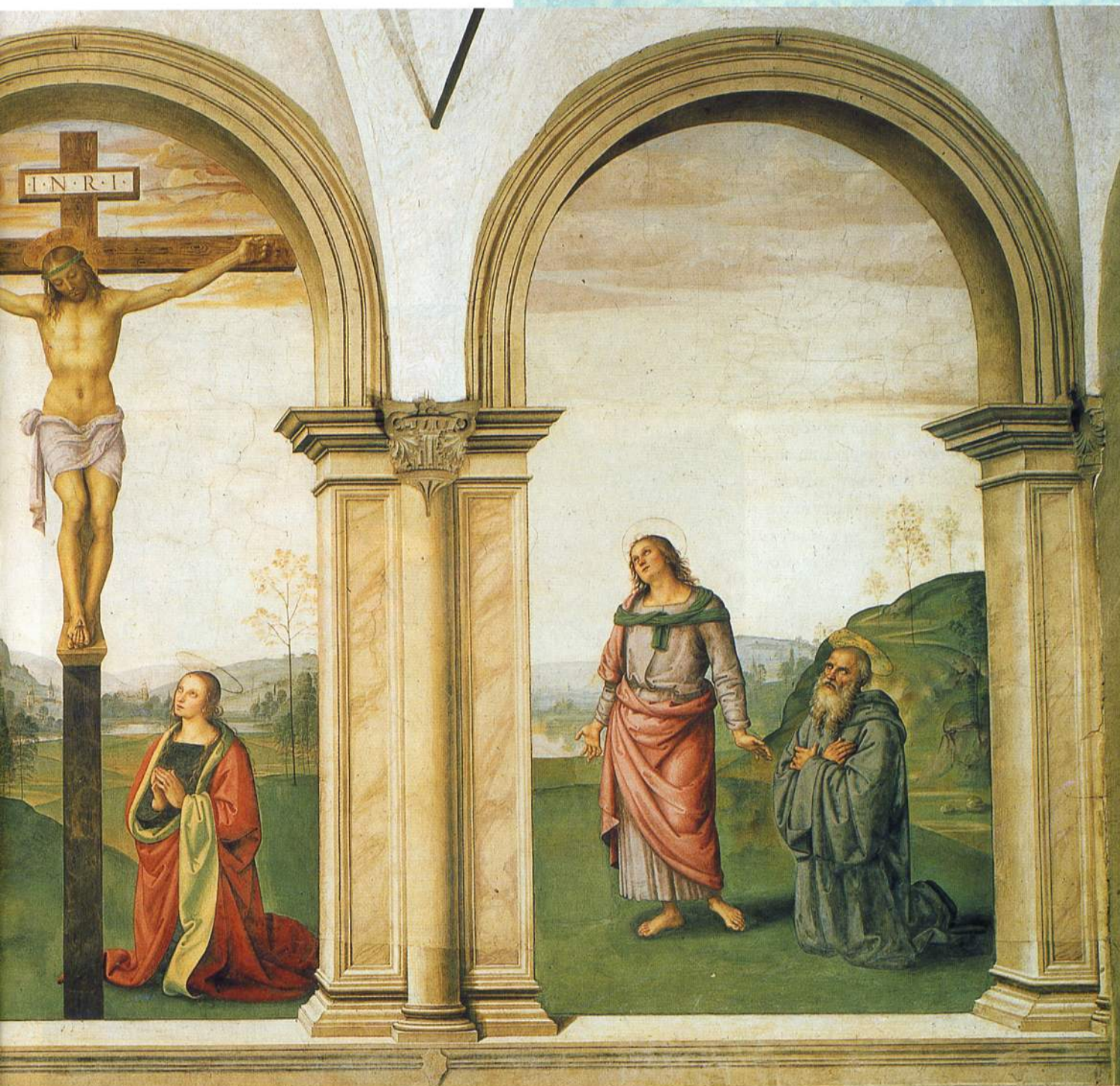
1496; 480x812 см
фреска

Церковь Санта Мария Маддалена
деи Пацци, Флоренция

При этом следует отметить необычайную простоту этой композиции. Расположение фигур создает треугольник, на вершине которого — божественный лик Иисуса. Сцена лишена какого бы то ни было движения: Перуджино таким образом раскрывает свой замысел — запечатлеть момент наивысшей человеческой скорби по распятому Христу, скорби, ввергающей в состояние опустошенности и оцепенения. Фоновый пейзаж, просветленный вблизи и затуманенный вдали, полностью соответствует эмоциональной тональности фрески.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Работы Перуджино отличаются выразительными колористическими эффектами, назначение которых всегда строго определено, поскольку умбрийский художник пользуется цветом как средством для создания композиционных форм. Так, в „Распятии“ богатство оттенков белого в небе создает впечатление его реальности и заодно придает глубину композиционному пространству. Точно так же, разнообразными оттенками зеленого и голубого художник показывает долины и горы вдали и в то же время подчеркивает фигуру сидящей у подножия Распятия Марии Магдалины, оттеняя алый цвет ее одежды.



Богоматерь Справедливость — 1501

В XV веке на всей территории современной Италии, и особенно в Умбрии, огромное значение в жизни общества имеют религиозные братства. Очень часто, с целью добиться еще большей известности и расширить сферу своего влияния, главы этих общин заказывают именитым художникам картины религиозного содержания с обязательным изображением среди божественных персонажей членов своего братства.

Картину „Богоматерь Справедливость“ Перуджино написал для братства Сант Андреа делла Джустизиа („giustizia“ — итал.: справедливость), которое брало под свою опеку приговоренных к смертной казни. Облаченные в белые монашеские сутаны с накидками на лицах, напоминающими „маски палачей“, представители этого братства изображены на дальнем плане картины коленопреклоненными в молитве. Эта работа, помимо ее художественной значимости, являлась данью уважения Перуджино родному городу, который был не только административным, но и религиозным центром Умбрии: на переднем плане композиции мастер разместил самых почитаемых умбрийцами святых: слева — святого Франциска Ассизского, справа — святого Бернарда Сиенского.

С художественной точки зрения спокойное и набожное лицо святого Франциска полностью соответствует стилю Перуджино, зато жесткие, суровые черты святого Бернарда наталкивают исследователей на мысль, что в этой работе художнику помогал кто-то из его многочисленных учеников.

В верхней части картины мы видим Мадонну с маленьким Иисусом в окружении ангелов, размещенных симметрично по обе стороны чудесного трона из облаков. Божественные слуги на самом деле статичны, однако развевающиеся полы их одежд создают впечатление движения этих персонажей вокруг Мадонны и Младенца, которое усиливается пятью фигурами маленьких серафимов, каждый из которых имеет по три пары крыльев. Это круговое движение в верхней части картины ярко контрастирует со статичностью поз молящихся внизу персонажей.

„Богоматерь Утешение“ — еще один браз Мадонны с Младенцем, написанный Перуджино для одного из религиозных братств Перуджи. Композиция этой картины напоминает предыдущую — разве что здесь Мадонна находится не на небесах, а на земле, а облачение мо-

нахов, изображенных на заднем плане, отличается от одеяний членов братства Справедливости.

Эта работа Перуджино восхищает своим богатым колоритом: живые, насыщенные цвета одежды Мадонны кажутся очень выразительными на фоне приглушенной тональности пейзажа.

▼ Богоматерь Утешение

1498; 183х130 см
Национальная галерея
Умбрии, Перуджа



Богоматерь
Справедливость

1501; 218x140 см
Национальная галерея
Умбри, Перуджа





Святой Иероним — 1512—1515

Святой Иероним (IV век) был одним из четырех латинских отцов церкви. В молодости он приехал учиться в Рим, где и был крещен. Его огромным вкладом в развитие христианства был перевод Библии на латынь, известный под названием „Вульгата“, поскольку латынь тогда была народным языком, т. е. языком простых (лат.: „vulgaris“) людей.

Святой Иероним сочетал в своей жизни деятельность ученого-теоретика и аскета-практика. В Риме он был возведен в сан священника, но из-за своего острого языка нажил себе много врагов и вынужден был уехать. По пути в Антиохию Иероним заехал в Вифлеем и остался там до конца своей жизни. Существует трогательная легенда, объясняющая постоянное присутствие льва рядом со святым. Оказывается, когда святой Иероним жил в святой обители, на монастырском подворье появился хромой лев. Монахи в панике кинулись врассыпную, и только один Иероним, сохраняя присутствие духа и полнейшее спокойствие, обследовал больную лапу льва и вытащил из нее глубоко вонзившуюся занозу. С тех пор, в знак благодарности, лев, подобно преданному псу, стал повсюду сопровождать святого Иеронима. Известно также, что как и у многих других аскетов — к примеру, Фомы Аквинского или Франциска Ассизского, у святого Иеронима периодически возникали галлюцинации эротического характера. И тогда он, считая это дьявольским искушением, неступленно бил себя камнем в грудь до тех пор, пока греховные мысли о плотских утехах не покидали его.

На картине, хранящейся сегодня в коллекции Национальной галереи Умбри в Перудже, мы как раз видим момент „очищения через страдания“:

святой в правой руке держит камень, по его груди стекает несколько капель крови, а на лице запечатлено выражение мольбы о прощении. Создается впечатление, что в данный момент, стоя на коленях перед Распятием, святой Иероним не столько провозглашает молитву во славу Господа, сколько умоляет Его об избавлении от собственных грехов. Следует обратить внимание на деревянное Распятие, которое вроде бы находится на одном плане со святым Иеронимом, но в то же время кажется значительно удаленным от него. С помощью этого приема Перуджино стремится показать недостижимость личности Христа — даже для святых.

В коллекции Музея изящных искусств во французском городе Каен находится еще одна картина Перуджино, представляющая святого Иеронима и написанная несколькими годами раньше упомянутой выше. Здесь мы находим ту же, традиционную для изображений этого святого кардинальскую шляпу, а также его верного спутника — льва.



◀ Святой Иероним

1512—1515; 131x107,5 см

Национальная галерея Умбри, Перуджа

Святой Иероним ▶

ок. 1499—1502; 89x72,5 см
Музей изящных искусств, Каен

Перуджино, или Очарование камерности

Перуджино, считавшийся в свое время величайшим художником не только Италии, но и всей Европы, долгое время был гораздо менее известен, чем большинство его современников, которые при жизни не пользовались такой популярностью, как он. Сегодня утонченное, полное очарования искусство этого мастера стремительно обретает новых поклонников.

Перуджино был наделен исключительной способностью соединять в своих работах принципы и приемы, характерные для самых разных стилей, направлений и школ, неизменно сохраняя при этом уникальные черты индивидуальной манеры.

ТАКИЕ РАЗНЫЕ ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ

При изучении работ Перуджино, в них можно заметить проявление самых разнообразных влияний. Сначала это была поздняя готика Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1427), чуть позже — стиль мастеров раннего Ренессанса — в частности, Пьеро делла Франческа и Вероккио, в мастерских которых в свое время учился Перуджино, и, наконец, характерный стиль умбрийской школы живописи, в основе которого лежат мистицизм, лиризм, изысканная выразительность жестов и мимики — черты присущие работам Фьоренцо ди Лоренцо, мастера из умбрийской столицы, с которым Перуджино связывали дружеские отношения.

До прибытия во Флоренцию молодой Пьетро попадает в Арешо, где знакомится с Пьеро делла Франческа и сопровождает его в поездках по Италии: Сан Сеполькро, Урбино, Перуджа — работа под началом этого ма-

стера наложила глубокий отпечаток на все дальнейшее творчество Перуджино. Именно у делла Франческа он учится выстраивать композицию своих картин — на первый взгляд, несложную, но, вместе с тем, необычайно выразительную. Кроме того, Перуджино позаимствует из работ своего учителя нежные, кажущиеся нереальными пейзажи, наполненные мягким рассеянным светом. Следующим этапом профессионального становления Пьетро станет работа в мастерской флорентийского художника Вероккио, выразительное влияние манеры которого наблюдается в ранних работах Перуджино, отличающихся резкими четкими контурами и выразительной светотенью, а также статичностью и монументальными формами персонажей и почти натуралистической трактовкой человеческого тела.

Однако со временем влияние учителей Пьетро проявляется в его работах уже не столь отчетливо, как раньше, и посте-

пенно выкристаллизовывается его собственный, оригинальный стиль: рисунок становится более мягким, формы более изящными, работы — динамичней и интересней. По мнению Пьетро Скарпеллини, итальянского историка XX века и большого знатока и ценителя творчества Перуджино, главной отличительной чертой стиля Пьетро становится «особая волнистость линий и контуров, создающая

“ Одна из главных
причин успеха
Перуджино — в его
оригинальной манере
представления красоты
как сплава меланхолии
и отречения ”

Пьетро Скарпеллини, 1984



▲ Пьетро делла Франческа: Воскресение Христа

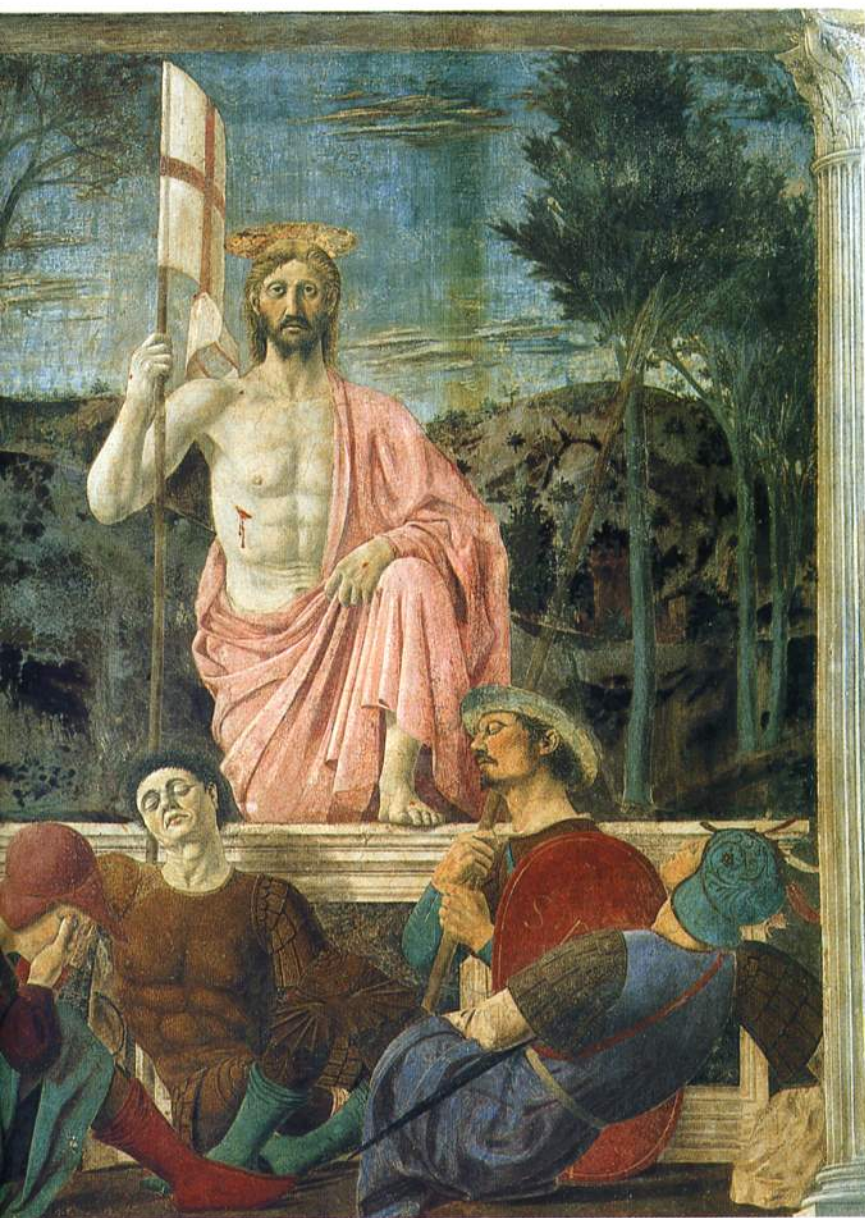
1465—1470; 225х200 см
фреска
Пинакотекa Комунале,
Борго Сан Сеполькро

Молодой Ваннуччи путешествовал с Пьеро делла Франческа по городам Италии и многому у него научился

◀ Джентиле да Фабриано: Сретение

1423; 26,5х66 см
Лувр, Париж

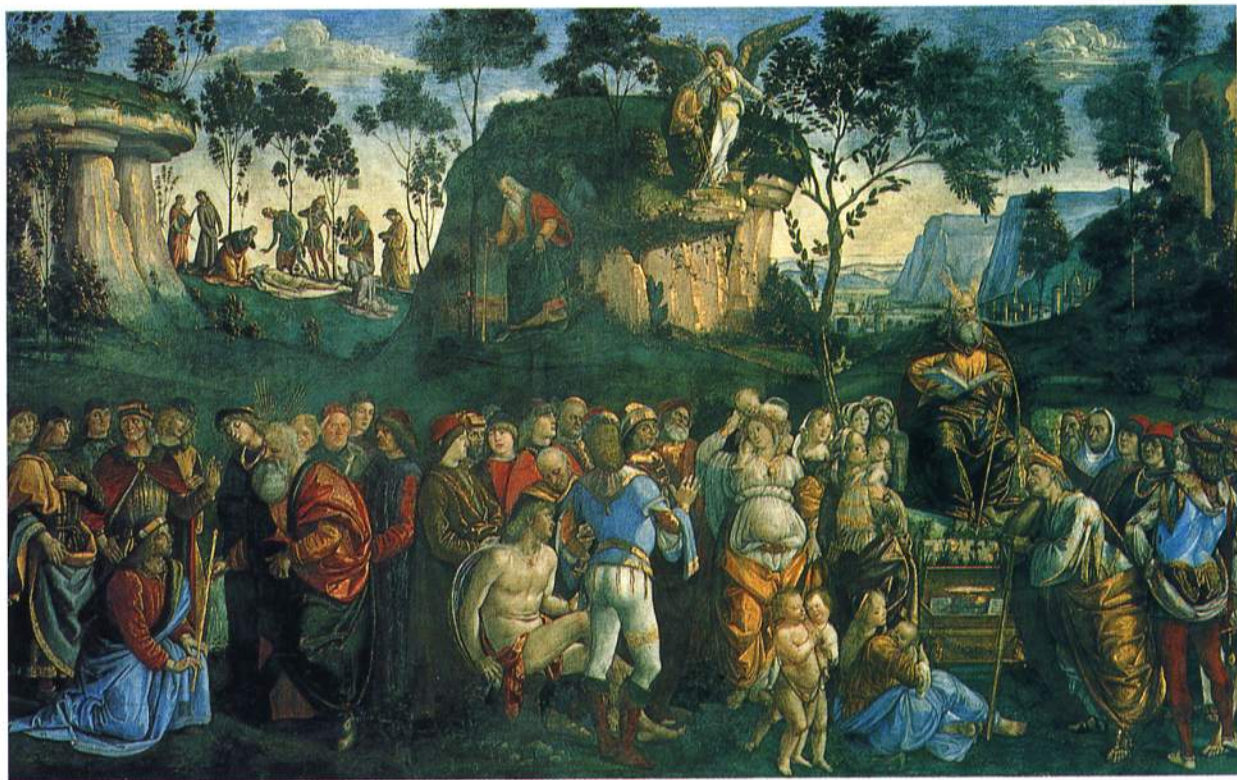
На начальном этапе творчества Перуджино его искусство попадает под влияние стиля готического мастера Джентиле да Фабриано



определенный ритм — так, что его произведения кажутся не только художественными, но и музыкальными“.

„ПРОСТРАНСТВО ЧУВСТВ И ВНУТРЕННИЕ ЭМОЦИИ“

Такая гармония форм и утонченный ритм, объединяющие отдельные элементы картины в единое целое, мастерски сочетаются у Перуджино с редко встречающейся в произведениях других художников четкой, тщательно продуманной организа-



▲ Верроккио: Мадонна с Младенцем

ок. 1470; 106,5x76,5 см
Национальная галерея
Шотландии, Эдинбург

В 1470 году Перуджино поступает в мастерскую известного мастера из Флоренции — Верроккио, где совершенствует свой талант живописца

◀ Лука Синьорелли: Завещание и смерть Моисея

1480; фреска
Сикстинская капелла,
Ватикан

Несколько работы Перуджино кажутся „ангельскими“, настолько картины Синьорелли трагичны и суровы

цией композиционного пространства. Все это делает работы этого мастера ясными и доступными для понимания, а значит, заранее обреченными на успех у публики. Популярность его стиля можно также объяснить и тем фактом, что Перуджино совершенно по-новому интерпретирует перспективу. Он решительно игнорирует традиционные принципы ее построения, и получается, что художественное пространство у него становится, скорее, абстрактным, чем геометрически выверенным. Как отмечает Роберто Лонги, «Перуджино подчиняет структуру пространства исключительно своим эмоциям». Именно в этом и состоит одно из главных нововведений художника: в его работах пространство является не сценой, на которой разворачивается действие и размещаются персонажи, а одним из тех смысловых элементов, которые призваны раскрывать внутренний мир этих персонажей и оттенять их переживания. Иными словами, уравновешенная композиция пространства для Перуджино — это не только геометрическая упорядоченность, а, точнее, не столько она, сколько сама природа чувств. Реставратор Национальной галереи Умбрии Розария Менкарелли с удивлением констатирует, что «впечатление целостности и движения, производимое картинами Перуджино, меньше всего зависит от перспективы и расположения фигур в композиционном пространстве, поскольку каждая фигура сама по себе целостна и динамична».

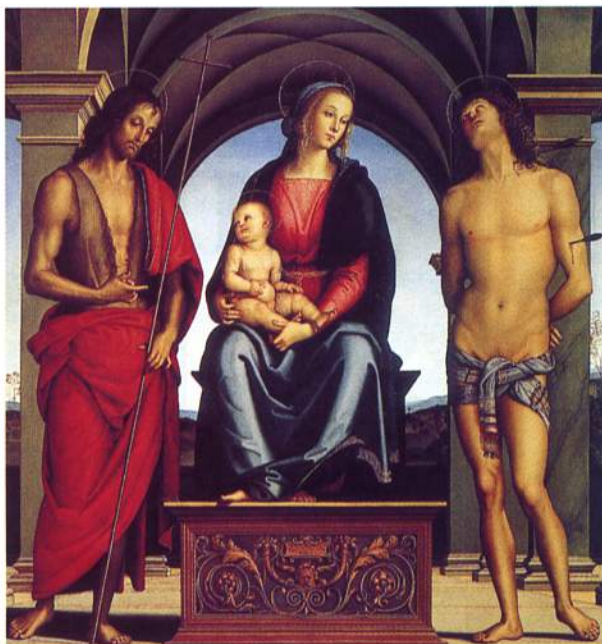
Герцог миланский Лодовико Сфорца, мудрый политик и тонкий ценитель искусства, как-то отметил в своем дневнике, что слышал от своего флорентийского агента, будто Перуджино является «уникальным мастером, потому что его работы звучат, и звучание это невыразимо приятное — просто ангельское». И действительно, в большинстве картин мастера, написанных им в период с 1480 по 1490 годы, явственно ощущается эта нежная мелодичность, вызывающая у зрителя настроение светлой грусти. Именно это чудесное свойство живописи Перуджино стало причиной того, что его стиль был признан «приятным для глаз», а сам он стал самым популярным художником Италии.

Перуджино, как и Боттичелли, увлекался поисками наиболее удачных решений для изображения человеческих переживаний и разного рода психических проявлений. В конце концов, он выбирает для этого живопись плавными и нежными мазками. Андре Шастель (1912—1990) по этому поводу отмечал: «Перуджино пишет исключительно прозрачными, плавными, мазками, и в итоге получаются поразительной кра-

соты персонажи, источающие какой-то внутренний свет своих чувств». Шастель противопоставляет такой подход Перуджино практике его ровесника, Луки Синьорелли (1445—1523), который «вводит резкие пятна, театральное освещение» и таким образом достигает «внешней аффектации персонажей, оставляя закрытым их внутренний мир».

ПОСТОЯННО МЕНЯЮЩИЙСЯ СТИЛЬ

Как известно, в 1494 году Медичи были изгнаны из Флоренции, и фактическая власть в городе перешла к монаху Савонароле (1452—1498), повергающего флорентийцев в ужас своими «зловещими проповедями» с обещанием скорого конца света. Это может показаться странным, но в это смутное время в живописи Перуджино, да и в его жизни, не произо-



▲ **Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и св. Себастьяном**

1493; 178х164 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

Перуджино представил архитектуру абсолютно новым для всей европейской живописи способом

▼ **Фьоренцо ди Лоренцо: Поклонение волхвов**

1487; Национальная галерея, Перуджа

Этот художник работал в Перудже одновременно с Перуджино и являлся одним из лучших умбрийских живописцев





ПЕРУДЖИНО В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусств

ФРАНЦИЯ

КАЕН • Музей изящных искусств

ПАРИЖ • Лувр

РУАН • Музей изящных искусств

ГЕРМАНИЯ

ФРАНКФУРТ • Государственный музей искусств

МЮНХЕН • Старая пинакотека

США

ЧИКАГО • Художественный институт

ДЕТРОИТ • Институт искусств

НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен

ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Национальная галерея

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици, Галерея

Палатина, Галерея Академии, Церковь

Санта Мария Маддалена деи Пацци

ПЕРУДЖА • Национальная галерея Умбрии,

Колледжо дель Камбио

РИМ • Сикстинская капелла, Ватиканский музей

◀ Карпаччо: Чудо с реликвией святого Креста

1494; 365x389 см

Галерея Академии, Венеция

В 1494 году в Венеции Перуджино открывает для себя стиль Карпаччо, под влиянием которого колорит его работ станет богаче

ПРЕДВЕСТНИК КЛАССИЦИЗМА

Не вызывает сомнений тот факт, что творчество Перуджино имело огромное влияние на всю умбрийскую живопись, но, в первую очередь, оно проявилось в работах его гениального ученика Рафаэля. Совершенная гармония композиции учителя, его спокойные, полные достоинства и словно светящиеся изнутри Мадонны — все это найдет отражение в творчестве этого мастера. Более того, Рафаэль усовершенствует технику рисунка Перуджино и станет настоящим творцом классического искусства, предвестником которого явился умбрийский мастер. И все-таки следует заметить, что при всех очевидных достоинствах живописи Рафаэля, его персонажи лишены того таинственного очарования, которое было свойственно персонажам Перуджино.

◀ Рафаэль: Прекрасная садовница (Мадонна с Младенцем и святым Иоанном Крестителем)

1507—1508; 122x80

дерево, масло; Лувр, Париж



шло никаких особых изменений. Ему не было никакого дела ни до религиозных фанатиков, которые сжигали на кострах светские книги и картины, ни до монахов-доминиканцев с его апокалиптическими настроениями, и, по большому счету, ни до самого конца света. Мастера вообще мало волновало то, что напрямую не касалось его работы и происходило за пределами его мастерской. Хотя он и работал для Медичи, но все же был с ними не настолько близок, чтобы болезненно переживать их изгнание — и уж тем более каким-то образом отражать происходящее вокруг события в своих работах. Может быть, поэтому некоторые историки искусства утверждают, что зрелый стиль Перуджино был неподвластен никаким изменениям, хотя внимательный анализ его картин позволяет уточнить: изменениям, не имеющим ничего общего с собственно живописью. Потому что стоило художнику дважды (в 1494 и 1497 гг.) посетить Венецию, как в его работах отчетливо проявились черты манеры Джованни Беллини, а также Карпаччо — особенно в колорите и методике передачи фактуры ткани. Рафаэль, без сомнения, многим обязан школе Перуджино, но когда он выработал свой собственный стиль, учитель, в свою очередь, позаимствовал у него некоторые приемы.

ПЕРУДЖИНО (ок.1450—1523)

Перуджино — один из самых великих художников итальянского Ренессанса. Его работы вызывали восхищение как в правящих кругах, так и в художественных, как в Умбрии, так и в Тоскане, как в Италии, так и в Европе. Красота его персонажей вызывает двойственное чувство: с одной стороны, они кажутся таинственными, а с другой — удивительно знакомыми. И

дело здесь именно в том, что тот духовный идеал, который сокрыт в этих персонажах, открывается не каждому, а лишь тому, кто готов его увидеть. Тот же парадокс можно наблюдать и в пейзажах Перуджино: несмотря на исключительно реальное изображение природы, пейзаж кажется сказочным — словно из другого мира. В нем переплетаются поэзия и конкретика, воз-

вышенность и натурализм. Все это свидетельствует о том, что Пьетро Перуджино — величайший представитель эпохи Возрождения, составивший славу и гордость умбрийской школы живописи и всего итальянского искусства в целом.



◀ Мадонна с Младенцем, святой Екатериной и святой Розалией

1493; 86,5х63 см
Музей истории искусств, Вена

