

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



РАФАЭЛЬ

Часть 38

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 38

РАФАЭЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ РАФАЭЛЯ стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

„Обручение Марии“ — 1504	стр. 6
„Архангел Михаил, низвергающий демона“ — 1505	стр. 8
„Мадонна со щегленком“ — 1507	стр. 10
„Положение во гроб“ — 1507	стр. 12
„Афинская школа“ — 1509—1510	стр. 14
„Изгнание Гелиодора“ — 1511—1514	стр. 16
„Триумф Галатеи“ — ок 1512—1514	стр. 18
„Святая Цецилия“ — 1514—1516	стр. 20
„Мадонна делла Седия“ — 1514	стр. 22
„Лоджия Психеи“ — 1517	стр. 24
„Преображение“ — 1518—1520	стр. 26

РАФАЭЛЬ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

РАФАЭЛЬ В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala; стр. 3: Scala; стр. 4: вверху: Scala, в центре: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 5: Scala; стр. 6: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 7: Scala; стр. 8 и 9: RMN; стр. 10 — 16: Scala; стр. 17: RMN; стр. 19: Scala; стр. 20: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 21 — 23: Scala; стр. 24: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 25: RMN; стр. 26 до 28: Scala; стр. 29: вверху слева и справа: RMN, в центре: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 30: вверху слева: Художественная библиотека Бриджмен, в центре слева: Scala, внизу слева: RMN, в центре: Scala; стр. 31: Scala; стр. 32: Scala.

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: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: 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 КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 102/02300
„Великие художники“ © EagleMoss International Ltd. 2003

На обложке:
Положение во гроб
(фрагмент)

1507; 184x176 см
деревянное, масло
Галерея Боргезе, Рим

Коллекция

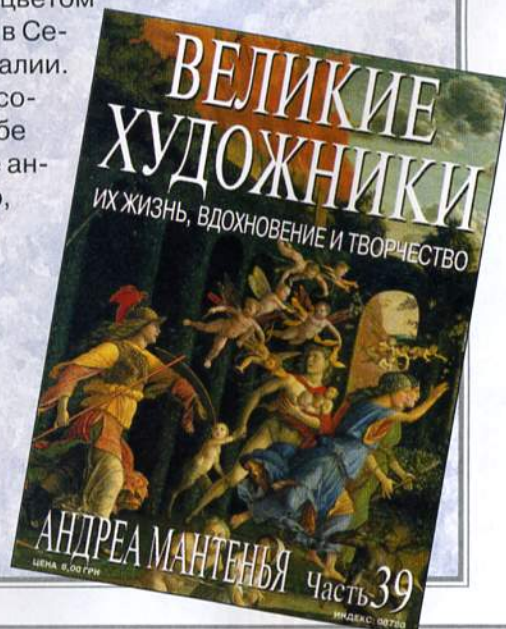
„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания 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: МАНТЕНЬЯ (1431–1506)

Творчество Андреа Мантеньи стало главным связующим звеном между ранним Возрождением во Флоренции и более поздним расцветом искусства в Северной Италии. Его стиль сочетал в себе увлечение античностью, открытие новых методов точной передачи природы и изучение перспективы.



Рафаэль

Урбино, Флоренция, Рим — эти города составили славный маршрут, следуя которому Рафаэль достиг вершины художественного совершенства. „Человек с большим сердцем и необычайным талантом“, прежде чем покинуть этот мир в возрасте тридцати семи лет, находясь в зените славы, мастер из Урбино успел раскрыть свой необычайный дар и в живописи, и в архитектуре, и в археологии.

рить известного художника Пьетро Перуджино (ок. 1448—1523) принять талантливого юношу в ученики, на что Пьетро, „человек весьма учтивый и любивший открывать молодые таланты“, ответил согласием. Надо заметить, что Рафаэль без энтузиазма отнесся к решению отца. Ему казалось, что и в родном городе было у кого поучиться: как раз в то время в Урбино работал Пьеро делья Франческа (ок. 1411—1492). Неизвестно, уехал бы юноша в Перуджу, если бы не печальные обстоятельства: в 1491 году умирает его мать, а тремя годами позже и отец, успевший до этого жениться вторично. Несколько лет мальчик живет вместе с мачехой, но, очевидно, почувствовав себя чужим в собственном доме, он решает уехать из Урбино. Первое документальное свидетельство о пребывании Рафаэля в мастерской Перуджино датируется 1496 годом. Вазари отмечает, что „Рафаэль, изучая манеру Пьетро, подражал ей так точно во всех отношениях, что копии его ничем не отличались от оригиналов учителя“. И до сих пор, изучая работы Перуджино того периода и зная наверняка, что в них присутствуют следы кисти Рафаэля, исследователи все же затрудняются в их определении... В 1500 году имя Рафаэля впервые появляется в списке „магистров живописи“ Перуджи. Это свидетельствовало о том, что в семнадцатилетнем художнике признали зрелого мастера.

ИЗ ФЛОРЕНЦИИ В РИМ

Если верить Вазари, то решение покинуть мастерскую своего учителя возникло у Рафаэля в Сиене. Работая над оформлением местного церковного книгохранилища вместе со своим приятелем Пинтуриккио (1454—1513), Рафаэль однажды услышал, „как некоторые сиенские художники с величайшей похвалой отзывались о том картоне, на котором Леонардо да

Винчи прекрасно изобразил группу всадников для украшения залы Совета во флорентийском дворце, а также об обнаженных фигурах, еще более прекрасных, которые исполнил Микеланджело в соревновании с Леонардо“. Рафаэль оставляет работу в Сиене и, „забыв о своих выгодах и удобствах“, решает не возвращаться в Перуджу, а отправляется напрямую в тосканскую столицу.

Рафаэлю Санти (иногда — Санцио), более известный как Рафаэль, родился в марте 1483 года в семье живописца Джованни ди Санти ди Пьетро — по мнению Вазари (1511—1574), „художника посредственного, но человека здравомыслящего и способного направить сына по тому доброму пути, который, по несчастью, не удался ему самому в молодости“. Урбино, родной город Рафаэля, в эпоху Ренессанса был одним из главных центров культурной жизни Италии, в чем была несомненная заслуга его правителя — Федерико да Монтефельтро. Герцог Урбинский благоволил к Джованни ди Санти, а в 1488 году даже назначил его придворным художником.

МОЛОДОЙ МАСТЕР

Когда Рафаэль подрос, отец, заметив его склонность к изобразительному искусству, стал привлекать сына к работе при дворе герцога да Монтефельтро — благо заказов у художника было много, и помощь юного художника была как нельзя кстати. Однако через пару лет Джованни начинает понимать, что талант его сына настолько велик, что далее удерживать его около себя на подсобных работах, не давая возможности учиться и развивать свои способности, означало бы гневить Господа, который столь щедро одарил Рафаэля. Джованни отправляется в Перуджу с тем, чтобы угово-

▲ Автопортрет художника (фрагмент)

1506; 45х33 см
дерево, масло
Галерея Уффици

Уже в молодом возрасте Рафаэль становится признанным мастером живописи

“ Я слышал, как Микеланджело говорил, что Рафаэль малую толику таланта получил от рождения, остальное же приобрел благодаря долгому обучению ”

А. Кондиви, 1553

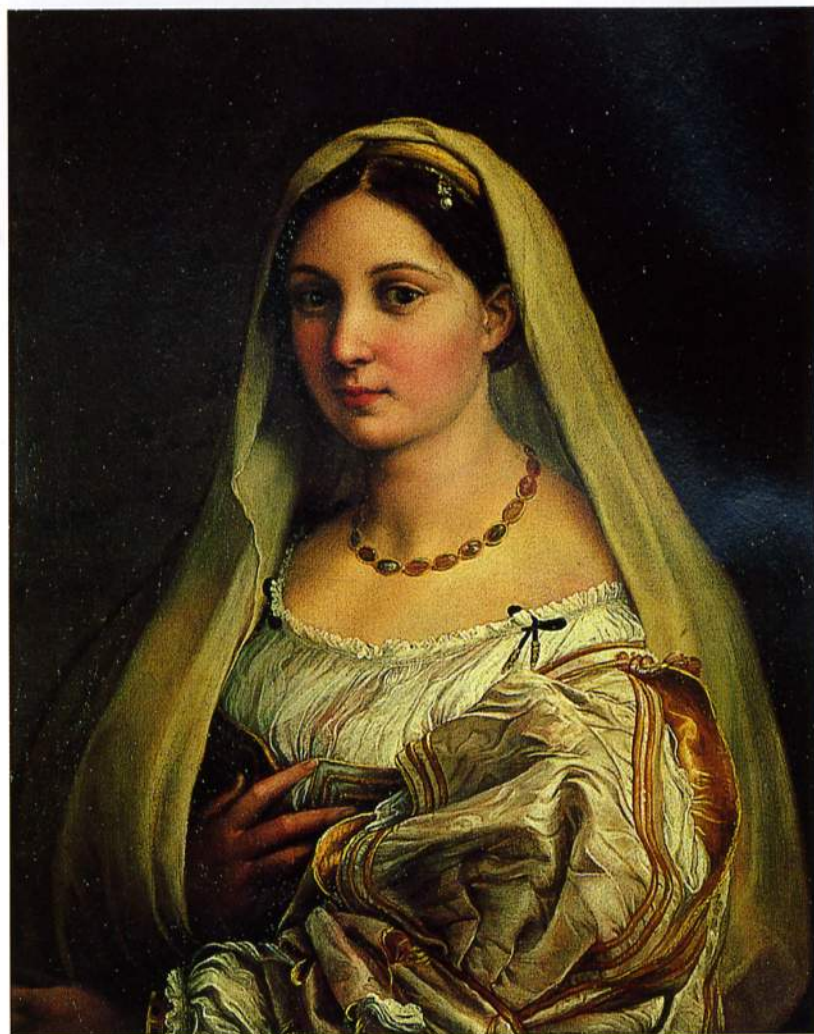
Идет 1504 год. Флорентийское искусство переживает упадок, однако отголоски его былой силы и красоты еще слышны в творчестве „последних великих“ этого города — Леонардо да Винчи (1452—1519) и Микеланджело (1475—1564), которые, впрочем, совсем скоро покинут Флоренцию... Рафаэль понимает, что, оказывается, он еще и не видел настоящего искусства. „Новый, неизданный мир открылся его взору“, — отмечает Вазари. И продолжает: „Рафаэль изучал старинные работы Мазаччо, а виденные им произведения Леонардо и Микеланджело заставили его еще усерднее приняться за работу, в результате чего его манера приобрела необычайное совершенство“.

В это время в Риме архитектор Браманте (1444—1514) по заказу папы Юлия II начинает осуществление грандиозного замысла — строительства собора святого Петра, крупнейшей в мире христианской святыни. Браманте, будучи родом из Урбино, с высочайшего соизволения Папы, приглашает своего земляка Рафаэля поучаствовать в этом проекте. Художник прибывает в Вечный Город в конце 1508 — начале 1509 годов.

РИМСКАЯ СЛАВА

В Риме Рафаэль встречается со своим учителем Перуджино, который вместе с Содомой (1477—1549) и Лотто (1480—1556) расписывает залы личных апартаментов Папы в Ватикане. Художник подключается к этой работе и, как сообщает Ва-

зари, „его утонченный и красивый стиль так поразил Юлия II, что Папа приказал в одном из залов убрать картины других мастеров, давних и новых — так, чтобы только фрески одного Рафаэля были удостоены надлежащих почестей“. Вскоре Рафаэль становится главным оформителем папского дворца, а



Мадонна
с Младенцем
и святым
Иоанном
Крестителем
(эскиз к картине
„Мадонна
Альба“)

1511; 42,2x27,3 см
сангина
Музей изящных искусств,
Лилль

Каждый эскиз Рафаэля
может быть назван
шедевром



▲ Дама в
покрывале
(„Донна
Велата“)

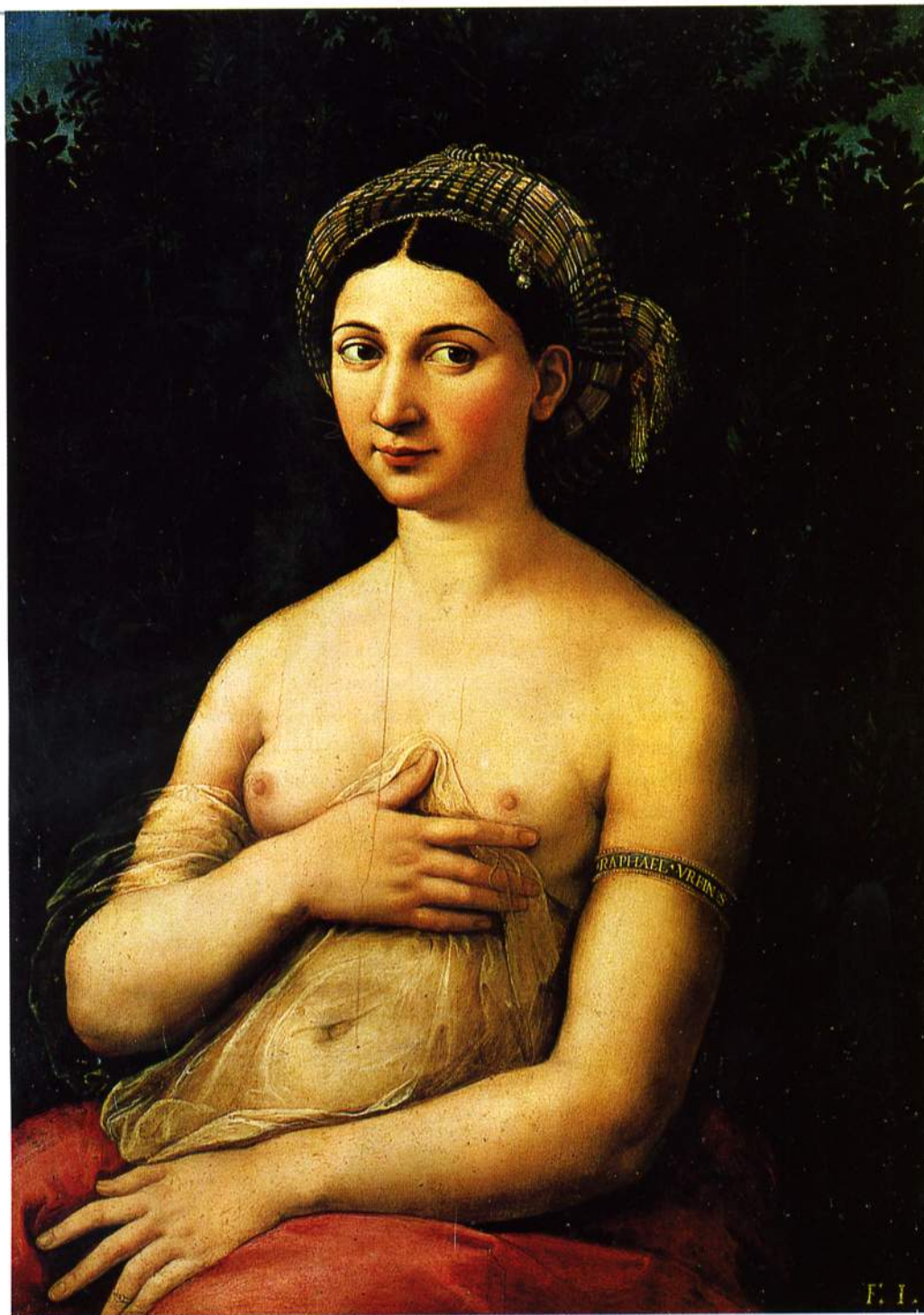
1516; 85x64 см
дерево, масло
Галерея Палаatina,
Флоренция

Рафаэль пишет
прекрасные портреты.
Особенно его пленяет
женская красота

▲ Вид собора
святого Петра с
высоты птичьего
полета (1936)

После смерти Браманте в
1514 году Рафаэль
становится управляющим
строительством этого
собора





КАЛЕНДАРЬ

- 1483 — Рафаэль Санти появился на свет в Урбино предположительно 26 или 28 марта
- 1491 — 7 октября умирает его мать
- 1494 — 1 августа умирает его отец, Джованни Санти
- 1496 — Рафаэль учится и работает в Перудже, в мастерской Пьетро Перуджино
- 1504 — Рафаэль переезжает во Флоренцию
- 1509 — приезжает в Рим, где работает над оформлением новых апартаментов папы Юлия II
- 1514 — начинает работу в качестве архитектора, управляющего строительством ватиканского собора святого Петра
- 1515 — 27 августа его назначают хранителем памятников Древнего Рима
- 1517 — заканчивает роспись Лоджии Психеи на Вилле Фарнезина
- 1518 — начинает работу в галереях Ватикана
- 1520 — Рафаэль умирает 6 апреля в Риме, похоронен в Пантеоне

КРАСОТА, УВИДЕННАЯ СЕРДЦЕМ

В 1760 году Казанова писал: „Нет художника, который мог бы сравниться с Рафаэлем в передаче красоты человеческого тела, но если можно было бы спросить у этого художника, что есть красота, он наверняка бы ответил, что он не знает, поскольку уловил ее сердцем“. Действительно, в изображении обнаженной натуры, а точнее — в чувственности, которой Рафаэль наделяет своих персонажей, ему нет равных. И это неудивительно, ведь художник прожил яркую жизнь, наполненную любовными переживаниями и, по некоторым сведениям, завершил свой земной путь в объятиях любимой женщины — прекрасной Форнарины.

▲ Портрет Форнарины

1518—1519; 85х60 см
дерево, масло
Национальная галерея,
Рим

◀ Перуджино: Обручение Марии

ок. 1503—1504
236х186 см
дерево, масло
Музей изящных искусств,
Кан

Отец Рафаэля, горячий поклонник творчества Перуджино, мечтал, чтобы Рафаэль учился только у этого мастера

среди его помощников — известные мастера Джулио Романо (1499—1546) и Джанфранческо Пенни (1488—1528).

Слава о Рафаэле разносится далеко за пределы Рима. Художник выполняет заказы как официальные, так и частные. Портреты Бальдассаре Кастильоне, донны Велата и другие, а также цикл несравненной красоты Мадонн были признаны шедеврами еще при жизни автора. Кроме этого, Рафаэль оформляет Виллу Фарнезина — дворец известного римского банкира Чиги, а также работает над созданием сценических декораций к театральным постановкам по произведениям поэта Лодовико Ариосто (1474—1533). После смерти Брамante в 1514 году новый папа Леон X назначает Рафаэля управляющим строительством собора святого Петра. Рассказывая об этом назначении своему дяде, Рафаэль в письме упоминает имена Джулиано да Сангалло (1445—1516) и фра Джокондо, которых Папа приставил к новоиспеченному управляющему, чтобы они помогли ему „набраться опыта в архитектуре и разгадать пару удивительных тайн, существующих в этом

искусстве“. В 1517 году Рафаэль завершает работу над знаменитой Лоджией Психеи на Вилле Фарнезина, а год спустя приступает к росписи ватиканских галерей.

Рим, как известно, был древним городом и хранил в своих недрах огромное наследие некогда могущественной империи. Желая вернуть городу былое величие, Папа распоряжается провести археологические раскопки, во время которых Рафаэлю, еще в 1515 году назначенному „хранителем памятников Древнего Рима“, предписывалось зарисовывать все, что будет извлечено на поверхность. Художник с радостью приступает к работе, завершить которую ему так и не удалось: 6 апреля 1520 года, в возрасте 37 лет, Рафаэль внезапно умирает. „О счастливая и блаженная душа, к тебе мысленно обращается всякий, кто восторгается оставленными тобой работами. Лучше было бы и живописи умереть вместе с тобой, ибо, когда смежил ты очи, и она стала почти слепой. А нам, тебя пережившим, остается лишь вечно хранить в сердце прекраснейшее воспоминание о тебе и речами своими прославлять твою память“ (Вазари).

Обручение Марии — 1504

В 1503 году несложные дела принудили Пьетро Перуджино ненадолго покинуть своих учеников и выехать во Флоренцию. Воспользовавшись отсутствием мастера, Рафаэль с приятелями отправился в городок Читта ди Кастелло. Там молодые художники получили заказ от семейства Альбиццини на оформление фамильной часовни Сан Франческо. Рафаэль украсил одну из стен этой часовни картиной „Обручение Марии“, которую, по мнению Вазари, „всякий принял бы за работу Перуджино, если бы не было там подписи Рафаэля“. Действительно, в этот период художник находится под сильным влиянием стиля своего учителя. Особенно заметна школа Перуджино в тщательно продуманном размещении фигур в композиционном пространстве „Обручения“. Безошибочное, с архитектурной точки зрения, представление здания храма, находящегося в глубине художественного пространства картины, демонстрирует выдающийся талант Рафаэля в области архитектуры, который в будущем ярко проявится во время работы художника на этом поприще. Изображенный здесь храм является важнейшим элементом композиции всей картины: подчеркнутый перспективой, он определяет переход от переднего плана к заднему. Холмистая местность, виднеющаяся вдали, была написана Рафаэлем в память о знакомых с детства деревенских пейзажах родного Урбино... Картина была завершена в 1504 году, и, поскольку это была первая самостоятельная работа Рафаэля, он впервые получил право ее подписать, чем и воспользовался сполна: своим именем и датой создания картины двадцатилетний честолюбец украсил портал изображенного им храма.

Сцена церемонии обручения Марии представлена на переднем плане. Эпизода нет в Евангелии, поэтому Рафаэль опирался в своей работе на тек-

“ Единственное, что неизменно присутствует во всех его работах без исключения, — это *venusta*, или красота ”

Поль Жове, ок. 1520

ты апокрифов, а также на известную „Золотую легенду“ — произведение, написанное монахом Иаковом Ворагинским (ок. 1230—1298) и представляющее собой сборник христианских преданий и притч. Согласно одной из легенд, когда Ма-

рии исполнилось 14 лет, священники собрали всех претендентов на ее руку и сердце. Каждому из них вручили по ветви, и тот, в чьих руках она расцветет, станет мужем Марии. Победил Иосиф, и этот факт вызвал недовольство его соперников — Рафаэль мастерски изображает их эмоции.

Картина „Три грации“ была написана в тот же период, что и „Обручение Марии“. Однако в этой работе влияние Перуджино заметно ослабевает, а в динамизме представленной сцены, энергичных, свободных мазках и теплоте колорита проявляется оригинальный стиль Рафаэля.

Обручение Марии

1504; 170x117 см
дерево, масло
Пинакотека ди Брера,
Милан

Три грации

1504—1505; 17x17 см
дерево, масло
Музей Конде, Шантийи





Архангел Михаил, низвергающий демона — 1505

Картины „Архангел Михаил, низвергающий демона“ и „Святой Георгий, борющийся с драконом“ были написаны Рафаэлем практически одновременно — их разделяет всего лишь несколько месяцев. Однако написанный ранее „Архангел Михаил“, в сравнении со второй картиной, значительно проигрывает: рука художника здесь менее уверен-

на и мазки кисти не такие нежные, живопись жесткая, колорит слишком пестрый, а рисунок лишен утонченности и элегантности. Разница между двумя этими картинами показывает, насколько стремительным было развитие таланта Рафаэля.

Обе работы были созданы в сложный исторический момент начала контрреформаторской борьбы Церкви, поэтому они на-



◀ Архангел Михаил, низвергающий демона

1505; 31x27 см
дерево, масло
Лувр, Париж



◀ Святый Георгий,
борющийся
с драконом

1505; 32x27 см
дерево, масло
Лувр, Париж

полнены политическим смыслом: Михаил и Георгий символизируют благородство и отвагу защитников веры в противостоянии с коварными протестантами (в глазах Церкви — еретиками).

В Книге „Откровение Иоанна Богослова“ („Апокалипсис“) (12:7—9) читаем: „И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона (...) И низвержен был великий дракон, древний змий (...)“. По мнению теологов, источник этой цитаты, вероятно, дохристианский, однако Церковь объясняла его в категориях христианского конфликта — Христос против Антихриста. Рафаэль изображает кульминационный момент противостояния: поверженный дьявол, изображенный, согласно традиции, в облике дракона, распростерт под ногами архангела, облаченного в кольчугу и вооруженного щитом и мечом. Предводитель небесного воинства изображен с крыльями — в отличие от другого победителя дракона, святого Георгия. В глубине картины разыгрывается сцена наказания обманщиков и злодеев, которая была опи-

сана Данте (1265—1321) в его „Божественной комедии“.

„Святого Георгия“ в 1504 году Рафаэлю заказал герцог Урбинский Гвидобальдо да Монтефельтро (сын Федерико). По легенде, дракон, который держал в страхе столицу Лидийского царства, потребовал принести ему в жертву царевну Клеодолнду, однако Георгий, бывший в то время трибуном римской армии, прорвался к логову чудовища и, осенив себя крестным знаменем, вступил с ним в схватку. В конце концов, рыцарь пригвоздил дракона копьём к земле, а затем зарубил его мечом. Свидетели этой битвы, в том числе и сам царь Лидийский, увидели силу Господа и тотчас приняли крещение. С тех пор святой Георгий стал выразителем торжества свободы и добродетели над угнетением и пороком. Рафаэлю удалось передать динамику сражения, играя на контрастах как в композиции (драматическая сцена размещена на фоне безмятежно-идиллического пейзажа), так и в колорите, основу которого составляет сочетание черного, белого и ярко-красного цветов.



Мадонна со щегленком — 1507

◀ Мадонна со щегленком

1507; 107х77 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

Эту картину Рафаэль написал в 1507 году во Флоренции. Работа была заказана неким Лоренцо Нази и приурочена к дню его бракосочетания. Ровно сорок лет спустя, в 1547 году, при обвале дома Нази картина была сильно повреждена. Впоследствии Ридольфо Гирландайо (1483—1561), сын известного художника и страстный почитатель творчества Рафаэля, попытался восстановить этот шедевр. Благодаря его самоотверженному труду, работа вновь заиграла всеми красками, однако следы повреждений заметны и сегодня... „Мадонна со щегленком“ считается одной из лучших картин Рафаэля флорентийского периода. Здесь художник моделирует формы преимущественно цветом, практически не прибегая к использованию светотени. Композиция этой работы выстроена в форме треугольника: фигуры Мадонны и Младенца, а также маленького Иоанна Крестителя идеально вписываются в эту композиционную конструкцию, позаимствованную в свое

время Рафаэлем у Леонардо да Винчи. Погруженная в лирическую атмосферу теплого летнего вечера, представленная сцена дарит ощущение светлой радости, тишины и покоя. Фигура женщины в алом платье и синей накидке написана энергичными, решительными мазками — может быть, поэтому в ней столько жизненных сил, она мало похожа на традиционно бледных Мадонн, гораздо больше напоминая пышущих здоровьем молодых крестьянок.

Интересна история „Дамы с единорогом“. Современный вид этого произведения является результатом его реставрации в 1935 году. Представьте себе удивление реставраторов, которые в процессе обработки одной из картин Рафаэля (на ней была изображена святая Екатерина Александрийская со всеми традиционными атрибутами), внезапно обнаружили портрет светской особы — молодой женщины, сжимающей в руках единорога. Полагаясь на авторитет выдающегося историка искусств Роберто Лонги (1890—1970), специалисты отнесли „Даму с единорогом“ к флорентийскому периоду в творчестве Рафаэля, а точнее, к 1505 году, поскольку именно в это время Рафаэль увлекся фоновыми пейзажами в духе Леонардо. Тем не менее, здесь нет леонардовской „затуманенности“ очертаний: пейзажи Рафаэля по-рафаэлевски ясны.

▼ Дама с единорогом

1505—1506; 65х51 см
дерево, масло
Галерея Боргезе, Рим



**“ Художники не должны
видеть вещи такими,
какими они являются
на самом деле, ведь им дано
смотреть на мир иначе — более
полно и, одновременно,
более просто. А для этого
им нужно сохранять
в своей душе вечную
молодость и чувство упоения
от общения с природой ”**

Фридрих Ницше, 1889



Положение во гроб — 1507



◀ Положение во гроб

1507; 184х176 см
дерево, масло
Галерея Боргезе,
Рим

Прежде чем украсить экспозицию римской галереи Боргезе, работа Рафаэля „Положение во гроб“ многократно переходила из одного собрания в другое. Картина была заказана Аталантой Баглиони в память о сыне, который погиб во время печально известной братоубийственной войны за власть в Перудже. Изначально картина находилась в этом городе, в часовне собора Сан Франческо аль Прато, затем, в 1608 году, была тайно перевезена в Рим и подарена папой Павлом V кардиналу Боргезе. Многочисленные ходатайства жителей Перуджи о возвращении картины в их город остались без ответа, и горожане вынуждены были довольствоваться копией. Оригинал же в конце XVII века отправился в парижский дворец Камиля Боргезе, в 1807 году был куплен Наполеоном I и только девять лет спустя вернулся в Рим.

Перед началом работы над этой прекрасной картиной Рафаэль исполняет многочисленные эскизы и рисунки, представляющие различные версии этой сцены. Эти подготовительные работы помогут ему потом идеально разместить в композиционном пространстве фигуры всех персонажей. Композиция выстроена вдоль двух расходящихся в разные стороны линий: группа женщин, окружающих и поддерживающих Мать Иисуса, устремляется вправо, а тело Христа и несущих Его мужчин — влево. Фигура находящегося в центральной части картинного пространства молодого, атлетически сложенного человека объединяет обе части этой сложной композиции в единое целое. Согласно Евангелию от Иоанна, этот юноша, поддерживающий плащаницу с телом Христа у Его ног, — Никодим, а Иосиф Аримафейский, традиционно изображаемый более старшим по возрасту, чем Никодим, держит полотнище в изголовье Христа. Все фигуры изображены очень точно. Тело Христа напоминает скульптуры Микеланджело, в особенности, его известную „Пьету“. На бледном лице потерявшей сознание Богородицы застыло выражение невыносимых страданий и почти физической боли. Мария Магдалина в скорби склоняется над телом Христа, а Иосиф с немым укором вглядывается в небеса, словно хочет спросить у Бога, почему Он позволил убить своего Сына... В Евангелии от Иоанна сказано, что гробница Христа была расположена в саду, неподалеку от места распятия. Поскольку Рафаэль изобразил все-таки эпизод перенесения тела, а не момент положения его в гроб, то ему предстояло решить проблему расположения сцены таким образом, чтобы подтвердить название картины и слова Евангелия одновременно. И художник блестяще справляется с задачей, акцентируя внимание зрителя на двух фигурах, стоящих на пригорке возле Креста и как бы напоминающих о том, что приближается время положить тело в гроб.

Афинская школа — 1509—1510

Вскоре после прибытия в Рим в 1509 году Рафаэль по поручению папы Юлия II начинает работу по оформлению фресками парадных комнат папского дворца, получивших название ватиканских станц (stanza — итал.: комната). Количество станц было огромным, поэтому над росписями трудилась целая армия именитых художников, однако вскоре остался лишь Рафаэль в компании нескольких учеников. Причиной увольнения в одночасье более чем двадцати художников послужило... плохое настроение Юлия II. Оформление станц осуществлялось согласно тщательно разработанной программе под девизом „Vero, Bene, Bello“, что означает „Истина, Добро, Красота“. Вазари сообщает, что Папа регулярно навещал в станцы и лично контролировал ход работ. Однажды он в очередной раз осмотрел одну из фресок Рафаэля, а потом оценил то, что было выполнено другими. И внезапно взорвался: „Приказываю немедленно сбить всю эту мерзость, которую они здесь намалевали!“ Затем, повернувшись Рафаэлю, он тихо произнес: „А ты работай, мой мальчик. Ты один знаешь, как это надо делать“. Фреской, вызвавшей столь лестную оценку Папы, как раз и была „Афинская школа“. В центре изображены греческие философы Платон (указывающий на небо) и Аристотель (державший руку параллельно земле), которые рассуждают о философских категориях души и разума. Платона Рафаэль наделил чертами своего великого современника Леонардо да Винчи. Слева вверху изображены Сократ и Ксенофан; чуть ниже, в лавровом венке на голове пристроился беззаботный Эпикур, советовавший получать удовольствие от каждого прожитого дня, рядом — Пифагор, что-то помечающий в большой книге. Справа внизу, согнувшись над доской, что-то чертит Эвклид, явно похожий на архитектора Браманте, рядом с ним расположился Зороастр с глобусом... Вторым справа внизу Рафаэль изобразил самого себя в черном берете, а одинокая фигура Гераклита, сидящего на переднем плане, опершись на левую руку — это портрет Микеланджело, который явился знаком уважения Рафаэля к своему конкуренту, как раз в то время расписывавшему свод Сикстинской капеллы. „Афинская школа“ — аллегория, представляющая свособразный Храм ученых, идею создания которого Рафаэль почерпнул в одной из работ известного философа-гуманиста Марсилио Фицино (1433—1499).



▲ Афинская школа

1509—1510; 770 см у основания
фреска
Станца дельла Сеньятура, Ватикан



“„Афинская школа“ представляет собой своеобразную поэму, посвященную всем областям человеческого знания. Поэму настолько объемную, что ее можно сравнить разве что с „Раем“ Данте, да и это сравнение оказывается слабым ”

Ф. де Санти, 1870

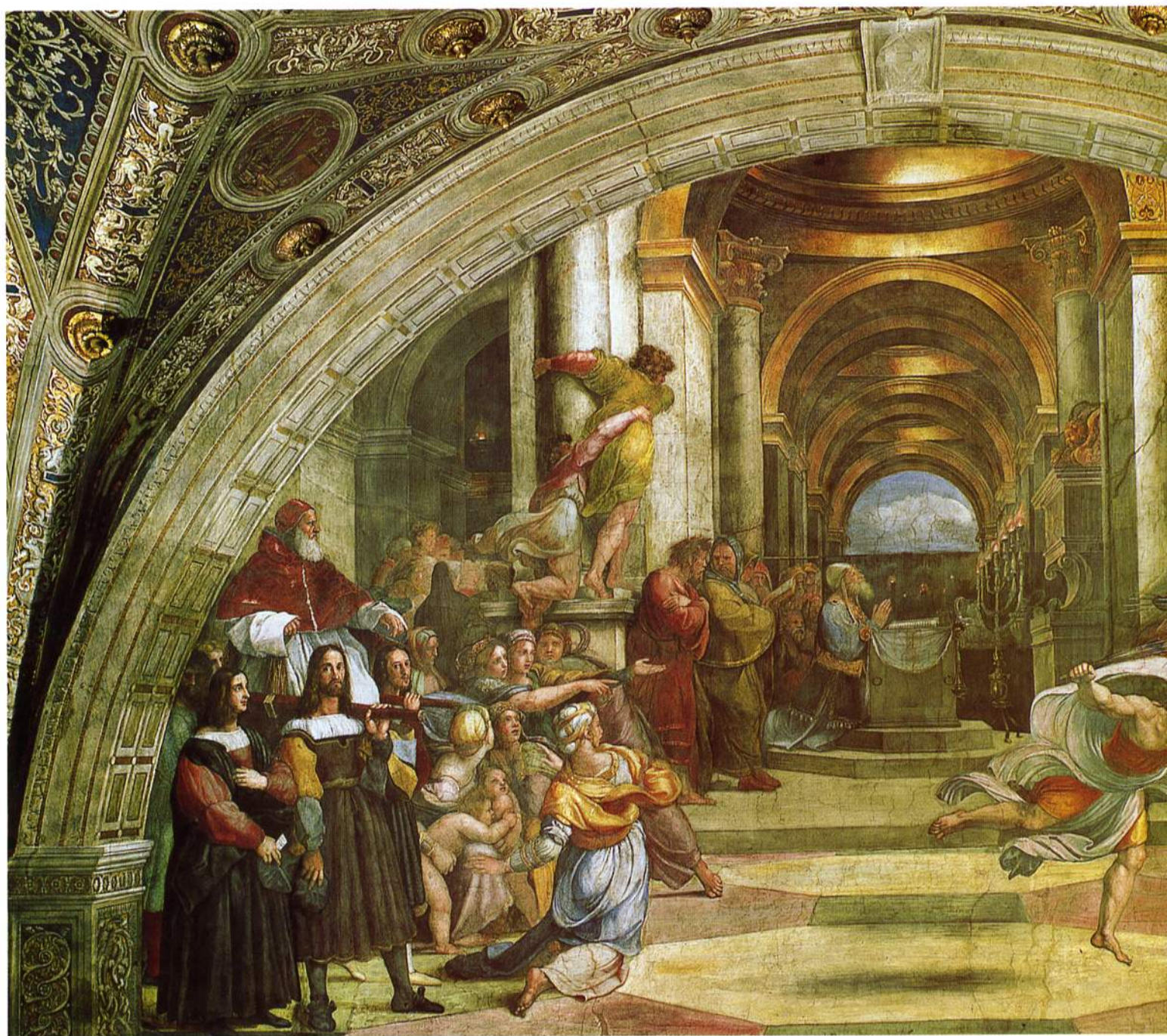
Изгнание Гелиодора — 1511—1514

▼ Изгнание Гелиодора

1511—1514; 750 см у основания

фреска

Станца д'Элиодоро, Ватикан



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Эскизы Рафаэля к фреске „Изгнание Гелиодора“ сегодня приравниваются к шедеврам. Исполненные при помощи уверенных, энергичных, необычайно ритмичных движений руки, эти картоны (рисунки на толстой бумаге, являющиеся проектом фрески в масштабе 1:1) поражают целостностью композиции и совершенством рисунка. Если картон соответствовал всем требованиям, художник мелко перфорировал линии рисунка, после чего сразу же переносил его на стену, посыпая угольным порошком. Далее ученики, под присмотром мастера, работают над фреской по полученному образцу.

Голова молодого человека ►
(эскиз к „Изгнанию Гелиодора“)

1511; 26,7х23,7 см
уголь, мел и серая тушь
Лувр, Париж



В 1511 году Рафаэль начинает работу над очередной фреской в ватиканских станцах. „Изгнание Гелиодора“ станет одной из четырех больших картин, украсивших комнату, которая войдет в историю под названием Зал Гелиодора (Станца д'Элиodoro) — именно благодаря этой фреске.

Тема фрески, как обычно, была выбрана Папой. Последнее столетие дохристианской эры иудеи в Палестине находились под властью персидских царей из династии Селевкидов. Верный слуга одного из них, Гелиодор, был послан в Иерусалим, чтобы вывезти из храма Соломона его несметные сокровища. Согласно апокрифу, когда Гелиодор со своими воинами ворвался в храм, он увидел устрашающего вида всадника верхом на богато снаряженном коне, и „конь этот ринулся на Гелиодора и принялся топтать его своими копытами“. Два молодых спутника этого всадника нанесли Гелиодору несколько ударов бичами. Обычно эти двое изображались с крыльями, поскольку были ангелами, но Рафаэль позволил себе отступить здесь от традиционного представления сцены. Этот апокрифический рассказ считался тождественным по смыслу библейскому сюжету о Христе, изгнавшем торговцев из храма...

Несмотря на определенное сходство архитектурной структуры „Изгнания Гелиодора“ и „Афинской школы“, контраст между этими работами поразителен. Если „Афинская школа“ проникнута духом гуманизма и торжества человеческого достоинства, то в „Изгнании...“ царит атмосфера насилия и жестокости. Сцена настолько динамична, что создается впечатление, будто через мгновение лошадь выскочит из кадра, два ангела воспарят в небеса, а взволнованные женщины в порыве милосердия бросятся на помощь пострадавшему Гелиодору. Один лишь папа Юлий II, изображенный в роли стороннего наблюдателя, сохраняет спокойствие и уверенность в себе. Цвет в картине играет роль дополнительного источника энергии — здесь Рафаэль отдает дань уважения венецианской школе живописи и особенно яркому ее представителю Лоренцо Лотто (1480—1556), гениально использовавшему возможности колористической игры.

Триумф Галатеи — ок. 1512—1514

Исполненные Рафаэлем росписи ватиканских станций делают его самым популярным живописцем Рима. Художник получает множество заказов от состоятельных горожан. Одним из таких заказчиков стал банкир Агостино Чиги, отличавшийся безупречным художественным вкусом и известный своей страстью к живописи и зодчеству. В 1510 году Чиги возводит дворец под названием Вилла Фарнезина и, следуя традиции приглашать для оформительских работ именитых художников, предлагает Рафаэлю расписать стены одного из залов.

Нимфа Галатея — дочь морского старца Нерея. В нее влюбляется сицилийский циклоп Полифем, сын самого Посейдона, но Галатея отвергает его любовь: ее сердце принадлежит сыну бога плодородия, лесов и полей Фавна — Акиду. Однажды, обезумев от неразделенной любви и ревности, Полифем подстерегает возлюбленного Галатеи и безжалостно убивает его, обрушив на него скалу. Галатея превратила кровь погибшего возлюбленного в прекрасную прозрачную реку. Легенда гласит, что с тех пор она сопровождает путешествующих по воде и оберегает их от всевозможных несчастий.

Галатея изображена Рафаэлем в соответствии с традиционным представлением — в колеснице-раковине, запряженной дельфинами. Окружающие ее фантастические существа и пускающие стрелы маленькие амуры образуют композицию, проникнутую настроением всеобщего ликования и радости, подчеркнутого изысканным сочетанием искрящихся золотистых тонов, в которых выполнены обнаженные тела, яркой синевы моря и нежной голубизны неба. Сцена очень динамична, насыщена персонажами, полна жизни и движения.

Существует версия, что в работе над этой фреской Рафаэль черпал вдохновение из творческого наследия греческого поэта Феокрита (ок. 315—250 до н. э.), поэтому „Триумф Галатеи“ являет собой яркое свидетельство преклонения художника перед античной литературой и мифологией. Кроме того, эта фреска чем-то неуволимо похожа на шедевр Боттичелли (1445—1510) „Рождение Венеры“...

Технику моделирования тел Рафаэль явно позаимствовал у Микеланджело. Вазари сообщает, что „Рафаэль знал, что ему не достичь совершенства Микеланджело, его чрезвычайной зоркости, поэтому и рассудил, как человек огромнейшего ума, что живопись не ограничивается писанием нагих тел, что область ее шире, что совершенным живописцем можно назвать и того, кто умеет хорошо и легко изобретать сюжеты картин и фантазировать“.

Триумф Галатеи ►

ок. 1512—1514; 295х225 см
фреска
Вилла Фарнезина, Рим

**“ Когда вспоминают картины
Рафаэля, то часто говорят
об эклектичности его живописи
(эклектика — здесь: смешение стилей),
забывая оценить при этом остроту
его критического ума,
позволившего сочетать опыт самых
разных школ и художников ”**

А.М. Бриццо, 1966



Святая Цецилия — 1514—1516

Эту картину Рафаэль написал по заказу Елены дель Олио для семейной капеллы в церкви Сан Джованни ин Монте в Болонье.

На картине изображена святая Цецилия в окружении святых Павла, Иоанна Евангелиста, Августина и Марии Магдалины. Подобный подбор святых не случаен, поскольку, по мнению Вазари, именно они „наилучшим образом олицетворяют христианскую философию любви“. Согласно известной легенде, Цецилия была дочерью римского патриция, который воспитал ее в духе христианства. Ее сосватали знатному человеку по имени Валериан, но после свадьбы она сказала ему, что дала обет целомудрия, и умолила его считаться с этим. За то, что Цецилия ради небесного блаженства отказалась от земных радостей, она была наделена Господом удивительным даром: ей было слышно пение ангелов на небесах. Однако этого дара было недостаточно, чтобы выразить небесную гармонию, переполнявшую ее душу, поэтому она изобрела орган, звуки которого более всего были похожи на ту божественную музыку, которую она слышала. Святую Цецилию считают покровительницей музыки и музыкантов.

Некоторые исследователи считают картину „Святая Цецилия“ типичной сценой *saeta conversazione* — „святого собеседования“, однако другие опровергают эту точку зрения, утверждая, что облик святых „слишком приземлен“. Так, по мнению Вазари, „святая Павел положил голову на руку, покоящуюся на обнаженном мече, и в нем столько же мудрой созерцательности, свойственной святому, сколько и мужественной суровости, присущей обычному человеку; одет он в простой красный плащ поверх зеленой тунники, а ноги его и вовсе босы“. Натюрморт с музыкальными инструментами, замыкающий нижнюю часть композиции — совершенно новый для Рафаэля прием. Существует версия, что эти инструменты принадлежат кисти Джованни да Удине (1487—ок. 1564) — ученика и коллеги Рафаэля.

Представляя „Святую Екатерину“, Рафаэль отказался от изображения ее традиционных атрибутов — короны, указывающей на ее принадлежность царскому роду, пальмовой ветви, меча и книги, оставив лишь колесо — как атрибут ее мученичества. Фигура святой резко выделяется на фоне пейзажа, окутанного теплым солнечным светом.

“ В своей художественной жизни Рафаэль постоянно стремится к идеальной красоте — яркой и могучей, выходящей за рамки человеческих возможностей и более достойной, чем любая сущая красота ”

А. Вентури, 1935

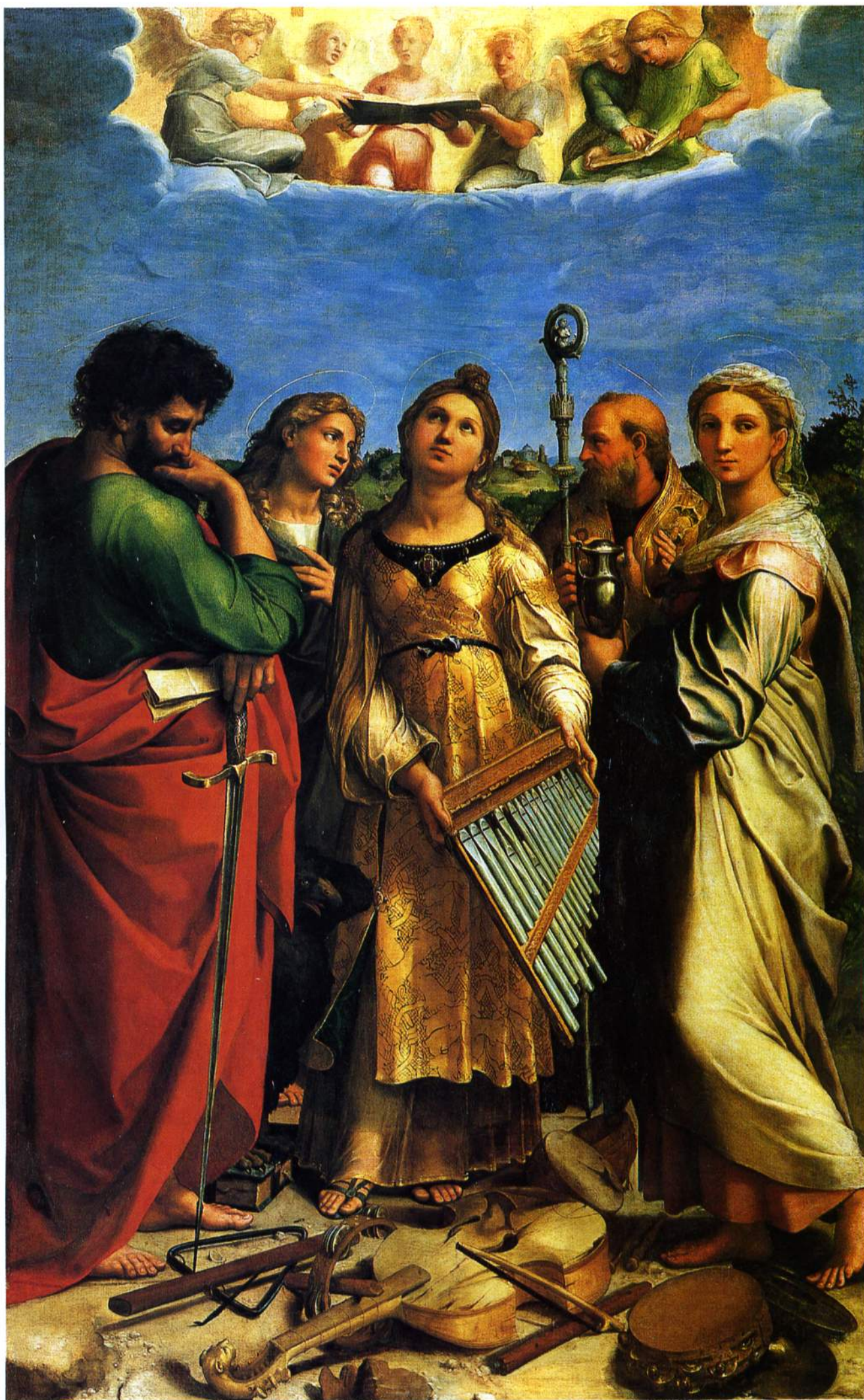
Святая Цецилия ►

1514—1516; 220х136 см
Национальная
пинাকотеска,
Болонья

▼ Святая Екатерина
Александрийская

1508; 71х54, 5 см
дерево, масло
Национальная галерея,
Лондон





Мадонна делла Седия — 1514

Значительную часть творческого наследия Рафаэля составляют картины, на которых изображена Мадонна с маленьким Иисусом на руках. Этот мотив оставался неизменным, менялись лишь фигуры из окружения Мадонны. К примеру, на картине „Мадонна дель Импанната“ (название происходит от занавеса (итал.: раппо), который закрывает изображенную на заднем плане стену), написанной для Биндо Альтовити, среди тех, кто окружает Марию и Младенца, — святая Елизавета (сидит), склонившаяся над ней святая Екатерина, а также святой Иоанн Креститель. Эту картину Рафаэль написал в соавторстве со своими коллегами-помощниками по окончании очередного этапа оформления залов ватиканского дворца. Известна копия этой картины, выполненная в XIX веке французским художником Энгром (1780—1867), одним из горячих поклонников творчества Рафаэля.

„Мадонна делла Седия“ (или „Мадонна в кресле“) относится к числу немногих работ римского периода, выполненных Рафаэлем без помощи учеников, и является одним из величайших шедевров мастера. Отличительной чертой этой картины

является совершенно новое решение столь излюбленного Рафаэлем образа: нигде больше образ Мадонны не наделялся такой жизненной полнотой и земной пленительностью.

На темном фоне, придвинувшись почти вплотную к зрителю и заполняя все композиционное пространство, перед нами предстает вписанная в тондо (итал.: круг) группа — крепко прижавшая к себе сына красавица в традиционном крестьянском наряде и маленький Иоанн Креститель.

Образ этой румяной молодой женщины, с гордостью демонстрирующей миру своего ребенка, менее всего соответствует традиционному представлению Богоматери, поклоняющейся божественному Младенцу. Живопись картины наполнена богатыми хроматическими эффектами, построенными на светлых и очень теплых, живых тонах. Рафаэль намеренно погружает сцену в тот особенный свет, который

принято называть божественным и который привносит в атмосферу картины ощущение покоя и умиротворенности.

Французский художник Огюст Ренуар (1841—1919) обратил внимание на этот шедевр во время своего пребывания во Флоренции в 1881 году и записал в своем дневнике: „Я слышал великолепные отзывы об этой картине („Мадонна делла Седия“) и хотел посмотреть на нее, чтобы, во-первых, удовлетворить свое любопытство, а во-вторых, составить собственное мнение о ней; однако увиденное превзошло все мои ожидания. Эта выразительная и весьма приятная для глаз работа не поддается никаким сравнениям и оценкам“.



◀ Мадонна дель Импанната

1513—1514; 158x125 см

дерево, масло

Галерея Палатина, Флоренция

Мадонна делла Седия ▶

1514; 71 см в диаметре

дерево, масло

Галерея Палатина, Флоренция



Лоджия Психеи — 1517

Когда Рафаэль завершил работу над „Триумфом Галатей“, банкир Чиги поручил ему оформление следующего зала на вилле Фарнезина. Этот зал вошел в историю искусства под названием Лоджия Психеи, поскольку сюжетной основой росписей стала легенда о Психее в изложении древнеримского поэта Апулея (ок. 125—ок. 180), автора знаменитых „Метаморфоз“. По версии Апулея, Психея была настолько прекрасна, что могла соперничать по красоте с самой Афродитой (Венерой). Богиня решила известить девушку и подослала к ней своего сына Эроса (Амура), чтобы он наказал ее. Однако Амур (Апулей называл персонажей римскими именами) был пленен красотой Психеи, перенес ее в свой чертог и посещал только по ночам, чтобы Психея не могла увидеть его лица. Однажды Психея решилась нарушить запрет и с зажжен-

ной лампой в руках подошла к спящему сыну Венеры. Восторженно смотрит она на прекрасного бога и не замечает, как капля раскаленного масла с лампы падает на его нежную кожу. Амур исчезает. Психея долго разыскивает его, проходит через множество испытаний и даже становится рабыней Венеры, исполняя все ее прихоти (момент предьявления Афродите сосуда с живой водой, за которой Психее пришлось спускаться в Аид, запечатлен на представленном здесь эскизе из Лувра). В конце концов Психея в сопровождении Гермеса попадает на Олимп, где получает от Юпитера бессмертие и навсегда соединяется с Амуром... Сохранилось множество рисунков, которые Рафаэль исполнил в процессе подготовки к этой работе, однако непосредственно реализацией проекта по эскизам мастера занимались его ученики во главе с Джованни да Удине, что, впро-

▼ Гермес,
вводящий
Психею на
Олимп

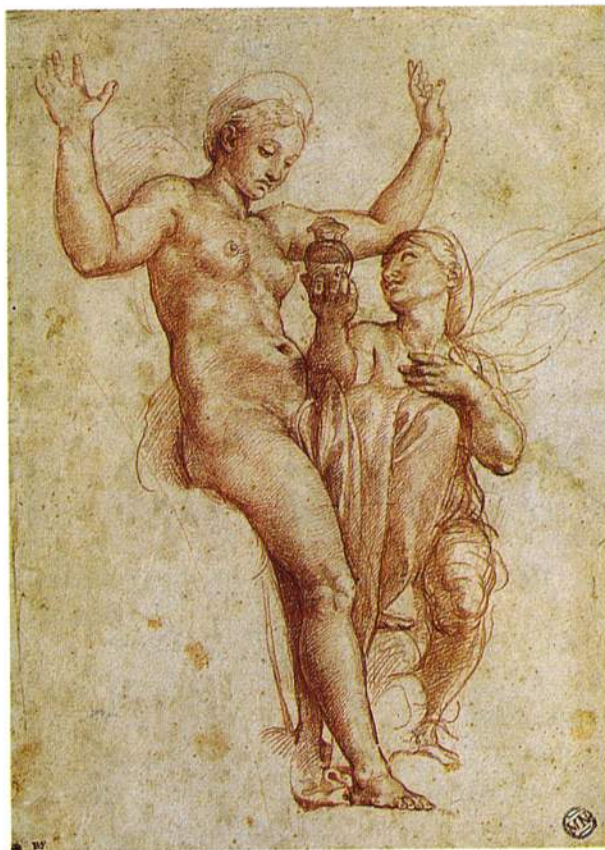
1517; 405x1200 см
фреска
Лоджия Психеи, Вилла
Фарнезина, Рим



чем, не умаляет бесспорных достоинств этих росписей. В плафоне зала размещены две большие фрески, на одной из которых изображен свадебный пир Амура и Психеи, а вторая, которую вы видите здесь, представляет богов, которые принимают Психею на Олимпе. Росписи Лоджии Психеи — гимн любви и красоте. В письме к своему другу Бальдассаре Кастильоне Рафаэль признается: „Для того, чтобы нарисовать одну красивую девушку, я должен увидеть многих красавиц. Однако если бы ты был рядом, проблема выбора самой красивой из них не стояла бы так остро: ты помог бы мне. А так, поскольку рядом со мной нет истинных ценителей (как нет и истинно красивых женщин), — я должен придумывать красавиц сам“. Поиск совершенной красоты — вот в чем состоит главный смысл творческих устремлений художников эпохи Ренессанса.

Психея, ▶
подающая
Венере сосуд
с живой водой
(эскиз для
Лоджии Психеи
на вилле
Фарнезинна)

1516; 26,5x19,7 см
Лувр, Париж



Преображение — 1518—1520

Картину на сюжет Преображения Господня заказал Рафаэлю в 1517 году кардинал Джулио Медичи для кафедрального собора в Нарбонне, где он был епископом. Закончить работу Рафаэлю помешала скоропостижная смерть. Одни исследователи считают картину так и не завершенной, другие предполагают, что ее дописывали ученики мастера, однако все отмечают, что даже в таком виде она представляет собой бесспорный шедевр. В 1797 году Наполеон перевез „Преображение“ во Францию, и в Ватикан картина вернулась лишь после свержения императора в 1815 году. В результате транспортировки она была сильно повреждена, а первая реставрация только ухудшила ее состояние. Следующая реставрация, проведенная уже в семидесятых годах XX века, максимально приблизила вид картины к тому, который она имела четыре столетия назад.

Традиционно художники изображали Христа, стоящим на горе (чаще — просто на холме) между Моисеем и Илеей, в то время как апостолы полулежат у Его ног, прикрывая глаза от яркого света. Рафаэль выбирает другой композиционный ход для своей картины: на ней Спаситель изображен парящим в воздухе, как при Вознесении. Окутывающее его фигуру сияние — то самое „облако светлое“ — озаряет остальных персонажей. Нижняя часть картины, согласно иконописной традиции, представляет эпизод, который непосредственно следовал за сошествием Христа с горы: Рафаэль изображает чудо исцеления больного эпилепсией мальчика. Испуг, смятение, удивление, суета в этой части картины контрастируют с величественным спокойствием, исходящим от фигуры Христа. Многообразие поз и жестов выражает различные чувства персонажей и подчеркивает индивидуальность каждого из них. Экспрессивность фигур подчеркивается светом, падающим слева. Возможно, что этот прием, ранее не встречающийся в его живописи, Рафаэль изобрел во время работы над театральными декорациями. Позже этот особенный способ освещения у Рафаэля позаимствует Караваджо (1573—1610).

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

В результате изучения картины при помощи современной рентген-аппаратуры ученые установили, что сначала Рафаэль изобразил Христа, двоих пророков и святого Иоанна обнаженными и лишь потом „одел“. Фигуры подвергались бесконечным авторским правкам, многократно изменялось и расположение фигур в пространстве, а чрезмерная экспрессивность рисунка сглаживалась ретушью. Достигнув необходимой ему гармонии и выразительности рисунка, Рафаэль брался за кисти. В выборе колорита для этой картины художник придерживался так называемой венецианской палитры, то есть подбирал цвета с точки зрения их светоносности.

Преображение (фрагмент) ►

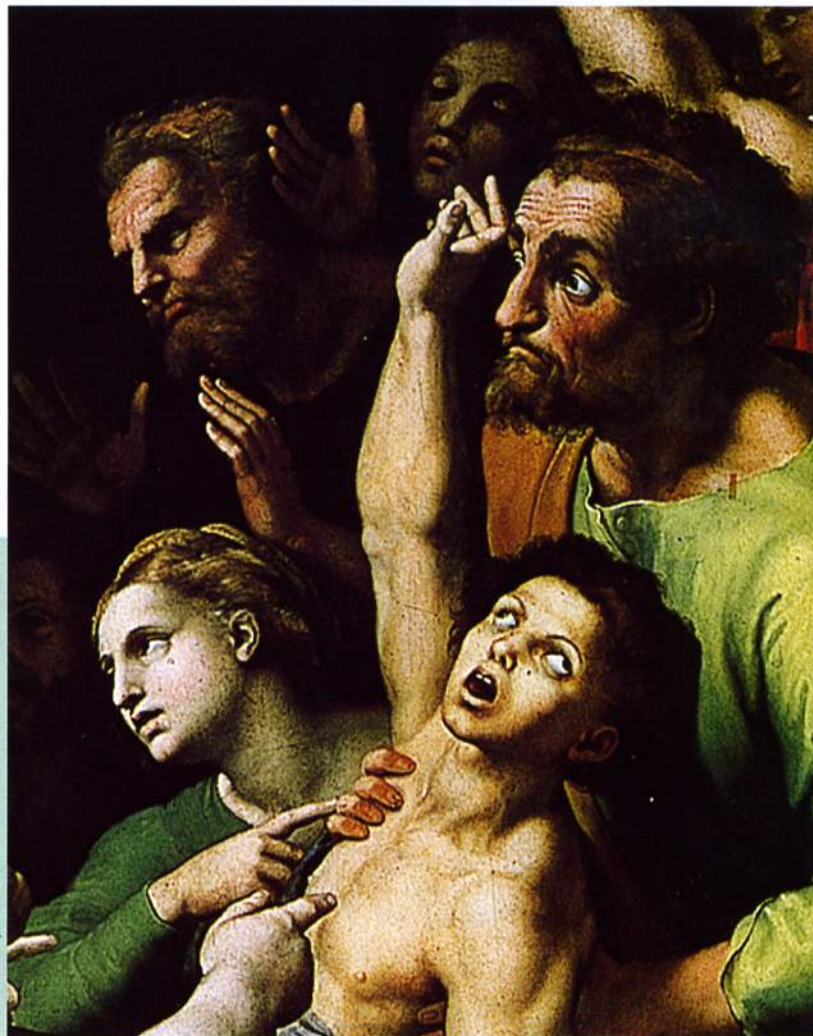
1518—1520; 405х278 см
дерево, масло
Ватиканский музей, Ватикан

Преображение ►

1518—1520; 405х278 см
дерево, масло
Ватиканский музей, Ватикан

“Здесь покоится
тот самый Рафаэль,
при жизни которого мать-природа,
прародительница
всего сущего, опасалась быть
превзойденной, а после его смерти —
едва не умерла от печали”

Эпитафия на надгробии Рафаэля в Пантеоне





Рафаэль-гуманист

Великому художественному дару Рафаэля было суждено раскрыться в полной мере. Во-первых, этому способствовала среда, в которой будущий живописец воспитывался, с детских лет ощущая потребность в творческом самовыражении, а во-вторых, мощной подпиткой для его таланта явилась господствовавшая в эпоху Ренессанса философская концепция гуманизма.

В начале XV века очагом философской мысли Италии считался город Урбино, достигший в своем развитии апогея в период правления герцога Федерико да Монтефельтро, блестящего гуманиста, создавшего здесь один из самых знаменитых в Европе центров культуры и искусства. По свидетельству известного автора биографических хроник Веспасиано да Бистиччи (1421—1498), Федерико „представлял собой государя макиавеллиевского типа, скорее схожего с лисой, чем со львом“. „Он был готов пойти на любые ухищрения, — продолжает да Бистиччи, — только для того, чтобы его бесценная коллекция картин пополнилась еще одним шедевром, а когда узнавал, что где-то — в Италии или за ее пределами — существуют уникальные книги, которые отсутствуют в его библиотеке, приказывал во что бы то ни стало доставить раритеты“. Личные собрания картин и книг герцога да Монтефельтро были открыты для посещения всем желающим, и это обстоятельство способствовало тому, что ученые и художники со всех уголков Италии направляли свои стопы в Урбино — как паломники в Мекку. С окончанием эпохи правления Федерико да Монтефельтро Урбино постепенно теряет свои позиции культурного центра. Флоренция — вот новая обитель итальянской философской мысли, не говоря уже о значении этого города в развитии искусства Ренессанса. Однако пик „флорентийского Возрождения“ приходится, главным образом, на XV столетие. По мнению историков искусства, переезд Рафаэля и Микеланджело в начале XVI века из Флоренции в Рим свидетельствовал о явном упадке тосканской столицы и начале зарождения в Вечном Городе нового культурного центра эпохи Ренессанса, совпавшего с восхождением на папский престол в 1503 году Юлия II (1443—1513) — самого могущественного церковного владыки из всех Пап и самого выдающегося покровителя искусств из всех римских правителей. Во время его понтификата на папский двор стекаются лучшие умы и величайшие таланты той эпохи: живопис-

▼ Микеланджело: Пьета

1499; выс. 174 см
ширина у основания — 195 см
мрамор
Собор святого Петра, Ватикан

Рафаэль многому научился, анализируя работы Микеланджело



цы, скульпторы, архитекторы, литераторы, музыканты, ученые — все они встречались там и общались друг с другом. Никогда еще Рим не видел столь амбициозного соперничества, никогда еще вследствие подобной конкуренции не достигались такие ошеломляющие результаты!

В Риме Рафаэль вращается в высших художественных и литературных кругах, его друзьями становятся известный поэт, составитель первой грамматики итальянского языка Пьетро Bembo (1470—1547), автор эпической поэмы „Неистовый Орландо“ Лодовико Ариосто (1474—1533), памфлетист Пьетро Аретино (1492—1556), а также Бальдассаре Кастильоне (1478—1529) — автор трактата „Придворный“, представляющего собой своеобразный кодекс идеального придворного — воспитанного, всесторонне образованного и развитого человека, настоящего дворянина-гуманиста. Легко заметить, что среди римских друзей Рафаэля нет ни одного художника: говорить о дружбе в условиях жест-

кой конкуренции, существовавшей в рамках одного цеха, очевидно, не приходится. Тем не менее, Рафаэль живо интересовался творчеством своих коллег. Ревностно относясь к чужому успеху, он при посредничестве архитектора Браманте тайно проникает в Сикстинскую капеллу во время отсутствия там Микеланджело, чтобы оценить его росписи.

ГАРМОНИЯ ЖИВОПИСИ

Отличительной чертой итальянского Возрождения было постепенное стирание четких границ между отдельными об-



▲ Леонардо да Винчи: Святая Анна...

1510; 168x130 см

дерево, масло

Лувр, Париж

Рафаэль создает своих Мадонн под впечатлением от живописи Леонардо да Винчи

ластями человеческого знания и искусством. Рафаэль стремится не только быть в курсе новейших достижений науки, но и пытается использовать их в своем творчестве, следуя принципам, изложенным в одном из трактатов выдающегося архитектора и теоретика искусства Леона Баттисты Альберти (1404—1472), в котором он проводил параллель между музыкой и архитектурой: „Те же числовые соотношения, которые делают звуки приятными для слуха, приносят наслаждение глазам и душе“. Рудольф Витковер, историк архитектуры, рассматривая фреску „Афинская школа“, подчеркнул уважительное отношение Рафаэля к теории глубоких связей, существующих между музыкой и наукой: „На доске, стоящей перед сосредоточенно пишущим что-то Пифагором, Рафаэль изображает на схематическом рисунке четырех струн лиры пифагорейскую систему звуковой шкалы. Эта сцена как нельзя лучше де-



CLARVS IN SIGNI VENITVR TRIVMPHO •
QVEM PAREM SVMMIS DVICIBVS PERHENNIS •
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •
SCPTA TENENTEM ~

◀ Пьеро дела Франческа: Триумфальная колесница Федерико да Монтефельтро

ок. 1472; 72x33 см

дерево
галерея Уффици,
Флоренция

Рафаэль выстраивал перспективу по образцу Пьеро дела Франческа

▲ Портрет Бальдассаре Кастильоне

1514—1516; 82x67 см

Париж, Лувр

Кастильоне — друг Рафаэля, автор „Придворного“ (1528), работы, представляющей идеального дворянина эпохи Ренессанса

монстрирует разнообразие художественных интересов Рафаэля. Особенно важен тот факт, что немного дальше Рафаэль представляет славного продолжателя исследований Пифагора — Платона, который в одной руке держит книгу, а пальцем второй указывает на небо. Рафаэль пред-

ставляет собственную интерпретацию мировой гармонии, которая базируется на учении Платона, в своих философских изысканиях опиравшегося на теорию Пифагора о подчинении любой гармонии четким математическим правилам“.

БЕССМЕРТНОЕ ТВОРЕНИЕ

Все творческое наследие Рафаэля из Урбино несет на себе печать античной культуры, но особой данью уважения искусству далекого прошлого явились гротески, которыми он, при активном участии своих учеников, украшает ватиканские галереи.



◀ Пирующая пара, с невольником

Фреска из Геркуланума, I век до н.э.
Национальный археологический музей, Неаполь

Античные фрески, найденные при раскопках, стали для Рафаэля новым источником вдохновения



◀ Гротеск дела Лоджетта

1519; фреска
Ватиканский дворец, Ватикан

Рафаэль решает оформить ватиканские галереи гротесками, которые в большинстве своем будут выполнены Джованни да Удине

▲ Гротеск дела Лоджетта (фрагмент)

1519; фреска
Ватиканский дворец, Ватикан

В гротесках фантазия автора сочетается с точностью исполнения



◀ Автопортрет с другом

ок. 1518—1519; 99x83 см
Париж, Лувр

Фигура на переднем плане: по одной версии это один из учеников Рафаэля, по другой — действительно его друг Аретино

XVI век называют золотым веком гротеска. Пережив период своего расцвета в эпоху античности, он был незаслуженно забыт. Можно сказать, что своим возрождением он обязан как раз итальянскому Возрождению, поскольку в числе достижений этой эпохи оказались не только гениальные произведения искусства и поразительные научные открытия, но и археологические раскопки древнеримских построек, называемых гротами. От этого слова и произошло название лепных орнаментов,

“ Рафаэль — это сила, которой подвластно все и которая не оставляет ни одного неподвижного или лишнего элемента, не знает ни одного необратимого движения и старается стереть все противоречия между тем, что можно понять умом и тем, что не поддается разуму, между землей и небом ”

Андре Шастель, 1959



НАСЛЕДИЕ РАФАЭЛЯ

Рафаэль оставил огромное наследие. Уже при жизни его считали одним из самых плодотворных художников своей эпохи, причем не только по количеству выполненных работ, но и по числу учеников и последователей. На картинах и рисунках Рафаэля, которые разбросаны сегодня по музеям мира, учатся все новые и новые поколения живописцев и рисовальщиков. Энгр (1780—1867), всю свою жизнь преклонявшийся перед талантом мастера из Урбино, не раз копировал его самые известные работы. Даже Делакруа (1798—1863), предпочитавший сочный колорит точному рисунку и не считавший Рафаэля мастером цвета, задавался вопросом: кто из современных ему художников мог бы сравниться с Рафаэлем и Микеланджело? И сам же ответил на свой вопрос, исполнив под впечатлением от известной фрески Рафаэля собственную великолепную версию „Изгнания Гелиодора“.

▲ Делакруа: Изгнание Гелиодора из храма (фрагмент)

1855—1861; 751х485 см
масло, восковые краски
Потолок капеллы Сент-Анж
в церкви Сент-Сюпитис,
Париж

которыми древние римляне украшали стены своих домов, что подтвердили открытые в XV веке руины „Золотого Дома“ Нерона (I в. н. э.). Чуть позже, в результате проведенных в Помпее раскопок, понятие гротеска расширилось и стало означать, помимо лепного орнамента, еще и направление в стенной росписи. Вазари объясняет: „Гротеск в живописи является видом декорации, встречающейся в античных настенных росписях, где художники изображали разных чудовищ, созданных либо по капризу природы, либо по капризу живописца. Придумывая формы, не вписывающиеся ни в какие правила, авторы этих работ могли изобразить лошадиные копыта в виде листьев, а человеческие ноги — в виде ног журавлиных, рождая таким образом самые неожиданные и экстравагантные ассоциации. Кто имел наиболее буйное воображение, тот и считался самым талантливым мастером гротеска“. Этот вид фресок порывает с рациональными принципами эстетической концепции Ренессанса. Продолжая черпать мотивы из искусства античности, Рафаэль в своей работе над гротесками руководствовался совершенно отличными от классических принципами. И здесь перед ним открывались совершенно новые горизонты. Гротеск явил собой своеобразный бунт художников против всех существующих догм и канонов. Работая в этом жанре, живописцы подчас игнорировали не только законы перспективы, но и законы морали, с большим размахом и неусмысленной фантазией изображая сцены, наполненные юмором и эротикой. Так зарождалось новое направление в искусстве — маньеризм. Среди учеников Рафаэля наиболее талантливым в области гротеска окажется Джованни да Удине (1487—ок. 1564).

РАФАЭЛЬ В МУЗЕЯХ МИРА

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Государственный музей
ДРЕЗДЕН • Национальная галерея
ГАННОВЕР • Галерея земли Нижняя
Саксония
МЮНХЕН • Старая Пинакотекка

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусств

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо

США

БОСТОН • Музей Изабеллы Стюарт
Гарднер
БАЛТИМОР • Музей искусств,
Художественная галерея Уолтерс
ДЕТРОИТ • Художественный
институт
ФИЛАДЕЛЬФИЯ • Музей искусств
МАЛИБУ (Лос-Анджелес) • Музей Поля
Джети
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен
ПАСАДЕНА (Лос-Анджелес) • Музей
Симона Нортон
РЕЛАЙ • Музей искусств Северной
Каролины
ВАШИНГТОН • Национальная галерея
искусств
ВОРЧЕСТЕР (Массачусетс) • художе-
ственный музей

ФРАНЦИЯ

ШАНТИЙИ • Музей Конде
ЛИЛЛЬ • Музей изящных искусств
ПАРИЖ • Лувр
СТРАСБУРГ • Музей изящных искусств

ВЕНГРИЯ

БУДАПЕШТ • Музей изобразительного
искусства

ИТАЛИЯ

БЕРГАМО • Академия Каррара
БОЛОНЬЯ • Национальная Пинакотекка
БРЕСЦИЯ • Пинакотекка Тозьо
Мартиненго
ЧИТА ДИ КАСТЕЛЛО • Пинакотекка
Комунале
ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици,
Галерея Академии
МИЛАН • Пинакотекка ди Брера
НЕАПОЛЬ • Национальная галерея ди
Каподимонте
ПЕРУДЖА • Национальная галерея
Умбрии, Колледжио дель Камбио
РИМ • Академия святого Луки, Галерея
Боргезе, Галерея Дориа-Памфили,
Вилла Фарнезина, Национальная
галерея античного искусства
ВАТИКАН • Ватиканский дворец,
Ватиканский музей

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЭДИНБУРГ • Национальная галерея
Шотландии
ЛОНДОН • Королевская галерея
Хэмптон-Корт, Национальная
галерея, Музей Виктории и Альберта

РОССИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

РАФАЭЛЬ (1483—1520)

Художественную карьеру Рафаэль начинает в конце XV века под руководством своего учителя Перуджино, однако довольно быстро выходит из-под его влияния для того, чтобы дальше учиться самому — у своих великих современников Микеланджело и Леонардо да Винчи. На основе их открытий и творче-

ских достижений он создает свой стиль, который был уникален уже только тем, что нравился всем без исключения. Пребывание Рафаэля в Риме совпадает с периодом расцвета Вечного Города, а его ватиканские росписи и строительство собора святого Петра принесли ему широкую известность и славу выдающегося

живописца и талантливого архитектора. Некоторые художники шли к признанию своего таланта тернистой дорогой протяженностью в долгую жизнь, Рафаэлю же хватило для этого двух десятков лет. Одни только „Мадонны“ могли бы прославить его имя в веках, а ведь они составляют лишь часть его огромного творческого наследия.



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

1507—1508; 122x80 см
дерево, масло
Лувр, Париж

