

Гении мировой живописи

Санти РАФАЭЛЬ



Альбом
содержит
более 100 репродукций
выдающегося живописца,
создавшего
собственный стиль и
оказавшего
большое влияние
на развитие
европейской живописи



Владимир Жабцев

Санти Рафаэль

Минск
Харвест

УДК 75.071.1(450)Рафаэль(084)
ББК 85.103(4Ита)
Ж12

Серия основана в 2007 году

Жабцев, В. М.

Ж12 Санти Рафаэль / В. М. Жабцев. — Минск : Харвест, 2010. — 128 с. : ил. —
(Гении мировой живописи).

ISBN 978-985-16-8414-0.

Рафаэль Санти (1483—1520) — великий итальянский художник, один из крупнейших представителей искусства Высокого Возрождения. Непревзойденный мастер кисти оказал значительное влияние на многих выдающихся европейских живописцев, придал итальянской живописи особую окраску.

Настоящее издание знакомит читателя с характерными сторонами творчества Рафаэля. Представленные в книге в хронологическом порядке репродукции дают возможность проследить становление Санти как художника, а также оценить его вклад в процесс формирования мирового художественного искусства.

Все произведения живописи сопровождаются характеристиками, которые содержат не только название картины, но и сведения о времени написания, размере, использованных материалах, а также последнем месте хранения полотна.

УДК 75.071.1(450)Рафаэль(084)
ББК 85.103(4Ита)

ISBN 978-985-16-8414-0

© Подготовка, оформление.
ООО «Харвест», 2010

ВВЕДЕНИЕ

«Сколь велики милость и щедрость, проявляемые небом, когда оно сосредоточивает иной раз в одном лице бесконечные богатства своих сокровищ и все те благодеяния и ценнейшие дары, которые оно обычно в течение долгого времени распределяет между многими людьми, ясно видно на примере Рафаэля Санти из Урбино, чьи выдающиеся достижения ни в чем не уступали его личному обаянию. Он был от природы одарен той скромностью и той добротой, которые нередко обнаруживаются в тех, у кого некая благородная человечность их натуры, больше чем у других, блистает в прекраснейшей оправе ласковой приветливости, одинаково приятной и отрадной для любого человека и при любых обстоятельствах. Природа именно его и принесла в дар миру в то время, когда, побежденная искусством в лице Микеланджело Буонарроти, она в лице Рафаэля пожелала быть побежденной не только искусством, но и добронравием», — так начинает Джорджо Вазари жизнеописание одного из величайших художников эпохи Возрождения — Рафаэля Санти. Рафаэль не открывал новых миров в отличие от Леонардо и Микеланджело. Он не смущал современников дерзостью своих исканий, а стремился к высокому обобщению всего того, что было достигнуто до него.

Будучи наделенным от природы горячей любовью к прекрасному и глубоким пониманием земной и небесной красоты, мастер обладал мягким уравновешенным характером и необычайным трудолюбием. В отличие от Леонардо Рафаэль полностью принадлежал своему времени. В его произведениях нет ничего странного, таинственного и загадочного, в них все ясно и прозрачно, все прекрасно и совершенно. Все творчество мастера пронизано жизнеутверждающим началом, он с необычайным талантом смог воплотить в своих картинах положительный идеал прекрасного человека.

Художник рано достиг всеобщего признания, папа Лев X даже намеревался увенчать его шапкой кардинала — небывалой для живописца наградой, и лишь преждевременная смерть Рафаэля помешала этому. В совершенстве владея умением облекать свои высокие замыслы в чарующие формы, он, несмотря на непродолжительность своей жизни, оставил после себя огромное количество произведений, в которых постепенно переходил от совершенного к прекрасному.

ЮНЫЙ ГЕНИЙ

Рафаэль Санти родился в Урбино — столице маленького итальянского герцогства — в 1483 году. Его отец Джованни Санти был придворным поэтом и живописцем урбинских герцогов, и мальчик уже с раннего детства рос в атмосфере искусства. Урбино во второй половине XV века был одним из заметных центров итальянской гуманистической культуры со своими художественными традициями, и это во многом определило необычную судьбу Рафаэля. Наибольшего расцвета Урбино достиг во время правления герцога Федерико да Монтефельтро (1444—1482 гг.), который был известен не только как знаменитый кондотьер, но и как покровитель искусства и науки. Его усилиями была собрана уникальная по количеству и качеству рукописей библиотека. В Урбино творили многие художники, чье творчество связано с расцветом искусства Раннего Возрождения в Италии. Здесь работал живописец Пьеро дела Франческа — крупнейший представитель умбрийской школы XV века. Известно также, что в Урбино прошли юношеские годы близкого к папскому престолу знаменитого гуманиста и великолепного архитектора Донато Браманте, создателя главного храма западного христианства — собора Святого Петра в Ватикане.

Первые навыки живописного мастерства Рафаэль почерпнул у своего отца Джованни. Но обучение продолжалось недолго. В восьмилетнем возрасте Рафаэль потерял мать, а через три года умер и отец. Одиннадцатилетний мальчик остался сиротой на попечении своего дяди фра Бартоломео, который определил его в ученики к придворному художнику урбинских герцогов Тимотео Вити. Во время почти пятилетнего пребывания Рафаэля в его мастерской юный художник уже более сознательно освоил художественные традиции умбрийской школы. Значительное влияние на формирование творческого облика Рафаэля оказало также искусство Пьеро дела Франческа с его стремлением к совершенному воплощению идеальных представлений о гармонии мироздания, с его поисками изначальных, первичных элементов ясной и упорядоченной, уподобленной простейшим сферическим телам, формы. Большое значение имели опыты Пьеро дела Франческа в области цвета, его взаимодействие с освещением и окружающим предметами воздухом. Известно, что поклонником творчества этого яркого представителя Раннего Возрождения был и отец юного художника.

Время отрочества Рафаэля совпало с бурным расцветом в Италии живописного искусства, и в то же время Урбино как художественный центр стремительно терял свое значение. Семнадцатилетний Рафаэль полностью освоил все, что мог ему дать провинциальный учитель, и стремление к совершенству побудило его отправиться в Перуджу, в мастерскую знаменитого в то время художника Пьетро Кристофоро Ваннуччи по прозвищу Перуджино.

В мастерской этого живописца Рафаэль усвоил все лучшие особенности его стиля, главным образом стремление к выразительной поэтичной трактовке сюжетов, нежной гармонии красок, благородству форм, характерных для всей умбрийской школы.

Значительное влияние Пьетро Кристофоро Ваннуччи можно увидеть в первых самостоятельных работах молодого



Автопортрет. 1506. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция.

Автопортрет написан Рафаэлем в двадцатитрехлетнем возрасте. Голова его и плечи четко вырисовываются на гладком фоне. Контур необыкновенно тонок, чуть волнист. Само исполнение портрета позволяет предположить, что художник уже приобщился к живописным открытиям Леонардо.

Долгое время считалось, что это — подлинный автопортрет Рафаэля, теперь его авторство оспаривается некоторыми. Но, как бы то ни было, именно он дает нам представление о самом гармоничном художнике Высокого Возрождения — «божественном Санцио».

художника. Композиционные приемы, формы фигур, типы красоты, колорит, характерные для Перуджино, встречаются на протяжении нескольких лет и у Рафаэля.

Вскоре талантливый ученик полностью овладел стилем своего учителя, и в его первых известных работах уже без труда можно обнаружить ту музыкальную плавность линий и то же свободное расположение фигур в окружающем пространстве. Лишь к 1504 году Рафаэль постепенно освобождается от влияния своего учителя, не отрицая его искусства, но перерабатывая его в более совершенные, более гармоничные формы.

Кроме того, заимствуя некоторые сюжеты мастера, Рафаэль смог обогатить их новыми повествовательными мотивами и более строгой композиционной логикой. К числу таких произведений относится его картина «Обручение Марии и Иосифа».



*Пьетро Перуджино. Автопортрет. Фрагмент фрески в зале приемов
правления биржи в Перудже. 1497–1500.*



Святой Себастьян. 1501–1502.
43 × 34 см. Дерево, масло.
Галерея Академии Каррара, Бергамо.

«Св. Себастьян» — это типичная ранняя работа Рафаэля, ее декоративная красота и элегическое настроение очень напоминают полотна Перуджино.

На картине изображен мученик III века н. э. Себастьян, командир преторианцев знатного рода, уверовавший во Христа. Император Диоклетиан приговорил его к казни. Юношу привязали к столбу в Колизее, и отряд легионеров выпустил в него тысячу стрел. Себастьяна оставили умирать.

Мать одного казненного христианина выходила мученика, она убеждала его бежать из Рима. Но Себастьян открыто заявил о своей вере и на ступенях императорского дворца выступил в защиту осужденных христиан.

Диоклетиан вторично приказал казнить Себастьяна. Братья по вере нашли его тело и похоронили в катакомбах рядом с могилами св. Петра и св. Павла.

Себастьян был канонизирован Католической Церковью. В V веке на его могиле построен храм. В прошлом св. Себастьяна призывали на помощь больные чумой, он считается покровителем солдат, лучников, гончаров.

Обычно этого святого изображали юношей, привязанным к столбу и пронзенным стрелами. На картине Рафаэля Себастьян держит стрелу — символ его мученичества. Он облачен в красный плащ и рубашку с золотой вышивкой, волосы его изящно уложены.



**Общий вид
Перуджи.**

Перуджа имеет древнюю историю, уходящую корнями во времена Римской империи. В средние века город попеременно находился во власти восточно-римских императоров, лангобардов и пап. И только в XIV веке он стал независим и подчинил своей власти довольно значительные владения. В 1543 году Перуджа вошла в состав папских владений, получив в 1553 году частичное самоуправление.

Ранее Перуджа была довольно значительным культурным центром. Так, еще в XIII веке здесь был основан университет. В эпоху Возрождения город играл выдающуюся роль как центр умбрийской художественной школы. Жители Перуджи и сегодня гордятся древними памятниками архитектуры и искусства, созданными их далекими предками.



Пьетро Перуджино.
Обручение Марии. Около
1500–1504. 234 × 185 см.
Дерево, масло. Музей
изящных искусств, Кан.



**Обручение Марии
и Иосифа. 1504.**
170 × 117 см. Дерево,
масло. Галерея Брера,
Милан.

Эта картина по сюжету близка произведению Перуджино. Но здесь Рафаэль уже не подражает своему учителю, а соревнуется с ним. Очевидно, молодой художник позаимствовал у знаменитого мастера схему композиции. Однако он привнес в нее некоторые тонкости, детали и частности, которые придают картине поистине рафаэлевское очарование. В отличие от Перуджино, Рафаэль изобразил здание целиком и отнес его в глубину, что расширило пространство, которое обрело воздух и какую-то реальную глубину. В самой композиции он сознательно нарушил строгую симметрию, что придало всей группе большую естественность и позволило убедительнее раскрыть основную тему сюжета — обмен кольцами. Правда, в некоторых лицах Рафаэль оставляет перуджиновский канон красоты как последнюю дань своему учителю: правильный овал лица с заостренным подбородком. В целом же, по сравнению с несколько тяжеловатой верхней частью перуджиновской композиции, у Рафаэля все удивительнейшим образом располагается гармонично и на своем месте.



Сон рыцаря. 1504—1505.
17 × 17 см.
Дерево,
масло. Национальная
галерея,
Лондон.

Основой сюжета для этой картины, вероятно, стала легенда, связанная с Гераклом, известная еще с античных времен, а вернее уже поздний, литературно переработанный ее вариант. История повествует о том, что герою, Гераклу или рыцарю (в данном случае), во сне являются две женские фигуры, одна из которых олицетворяет Порок, а другая — Добродетель. Два жизненных пути. И каждая из них соблазняет героя следовать ее дорогой.

В картине еще заметно влияние Перуджино, но сам факт изображения фигуры рыцаря в достаточно сложном ракурсе уже говорит о растущем мастерстве молодого художника.

Для большей цельности и устойчивости композиции Рафаэль несколько искусственно в центре, за спиной спящего, поместил вертикаль дерева. Интересно и то, что и Порок, и Добродетель представлены здесь в виде равно изящных и милостивых девушек. Если не знать сути сюжета, то трудно представить себе, что речь идет о выборе диаметрально противоположных жизненных позиций.

*Три Грации.
1504–1505.
17 × 17 см.
Дерево,
масло. Му-
зей Конде,
Шантийи.*



Предполагают, что эта миниатюра создавалась как парная картина ко «Сну рыцаря». Заказчик изящного диптиха остается неизвестным, хотя существует гипотеза, согласно которой эта работа была выполнена для Франческо Мария делла Ровере, сына Джованни Фельтриа и наследника престола урбинских герцогов.

Грации в римской мифологии (в древнегреческой — хариты) — благотворительные богини, олицетворяющие радостное, доброе и вечно юное начало жизни, дочери Юпитера, нимф и богинь. Имена Граций (харит), их происхождение и число в разных мифах различны.

В древние времена богинь изображали в ниспадающих мягких складках хитонах, а позднее — обнаженными, чтобы ничто не скрывало их божественной красоты. По греческим мифам, богини были неразрывно связаны с природой и покровительствовали искусствам. В чем-то они близки Аполлону. Здесь уже явно прослеживается стремление Рафаэля к воплощению гуманистических идеалов Возрождения. В этом произведении художник, следуя античной традиции, изобразил богинь обнаженными и обнимающимися, с яблоками в руках. Предполагается, что это яблоки Гесперид — плоды вечной молодости.



**Битва
святого
Георгия с
драконом.
1505.
31 × 27 см.
Дерево, ма-
сло. Лувр,
Париж.**

Св. Георгий Победоносец — по церковному преданию, происходил из знатного рода и занимал высокое положение в войске. Когда во время правления императора Диоклетиана начались гонения на христиан, он сложил с себя военный сан и сам стал проповедником. Как сторонник христианства Георгий был обезглавлен после жестоких истязаний.

Легенда приписывает Георгию победу над змеем-людоедом. Впоследствии самому поединку был придан более глубокий религиозный смысл: благодаря молитве Георгия обессилевший и укрощенный змей (дракон) сам падает к ногам святого. Георгия обычно изображают воином на белом коне, поражающим дракона копьем.

В картине Рафаэля присутствуют чисто умбрийские приметы ландшафта, пространственная широта далей. Прозрачные и декоративные кроны деревьев в глубине, крепко, уверенно прорисованная, материально написанная лошадь со всадником. Это еще не выходит за пределы перуджиновской стилистики, но показывает по крайней мере незаурядность многообещающего дарования еще очень молодого художника.

Полотно было приобретено Людовиком XIV у наследников кардинала Мазарини в 1661 году и вместе с королевской коллекцией вошло в сокровищницу Лувра.



*Битва святого Георгия
с драконом. 1505–1506.
28 × 22 см. Дерево, масло.
Национальная картинная
галерея, Вашингтон.*

К сюжету о св. Георгии Рафаэль обращался неоднократно. Этот вариант был написан художником по заказу Гвидобальдо да Монтефельтро.

НЕБЕСНОЕ И ЗЕМНОЕ

Рафаэль приехал во Флоренцию осенью 1504 года с рекомендательным письмом от Джованни Фельтрии к гонфалоньеру Пьеро Содерини и поэтому, вероятно, с надеждой на получение общественных заказов, которых до этого времени не имел. Сегодня уже невозможно восстановить все биографические подробности жизни живописца, но можно предположить, что он и ранее бывал в этом городе, когда у Перуджино была там своя мастерская.

К тому времени как Рафаэлю исполнилось всего двадцать лет, за его плечами был уже немалый художественный опыт и прекрасный культурный багаж школы отца Санти и Перуджино. Благотворными были и диспуты с учителями о перспективе, архитектуре и «фламандских полотнах», очень популярных при Урбинском дворе. Немало знаний Рафаэль также почерпнул из произведений Синьорелли и еще более — Пьеро делла Франческа.

Переезд во Флоренцию сыграл огромную роль в творческом становлении Рафаэля. Здесь молодой мастер окончательно преодолел отсталость и провинциализм, характерные для его первых учителей. Тут он полностью погрузился в кипучую творческую атмосферу передового искусства. Ведь этот прекрасный город, несмотря на политические неурядицы, все еще оставался центром художественной культуры Возрождения.

Во Флоренции творили Леонардо и Микеланджело, здесь вызревали неведомые доселе принципы нового классического искусства, основанного на изучении анатомии, законов перспективы и канонов монументальной композиции. Рафаэль с жадностью впитывал благородные традиции флорентийской школы и, вероятно, был знаком с творчеством ее новых представителей, от Гирландайо до Лоренцо ди Креди, от Леонардо до Микеланджело. Но все-таки главным образцом для молодого живописца стал Леонардо да Винчи. Следуя его методу, Рафаэль работал с натурой, изучал анатомию, механику движений, сложные позы и ракурсы, много времени уделял поиску компактных, ритмически сбалансированных композиционных решений.

Во Флоренции тема Мадонны с Младенцем стала наиболее значительной в творчестве художника. Рафаэль стремится внести в образы Матери и Младенца полноту жизни, добиться максимальной раскованности — и создает серию мадонн, где тема решается как жанровая сцена. Младенец приобретает невиданную прежде резвость, игривость, порой даже черты озорства — и в глазах, и в улыбке, и в поведении. Он то настойчиво тянет ручку за корсаж Матери, так что Ей движением и взглядом приходится Его увещивать, то впадает в некую меланхолическую капризность.

Рафаэль легко влился во флорентийскую жизнь благодаря хорошим манерам, врожденной обходительности и деликатности, в дальнейшем сделавшим его отличным



Флоренция.

Флоренция, что означает «цветущая», — прекрасный город в долине реки Арно, который имеет древнюю и богатую историю. Папа Бонифаций VIII (1294—1303) называл ее «квинтэссенцией мира», а более поздние восторженные почитатели этого города давали ему не менее поэтичные названия: «наследница древних Афин», «драгоценнейший алмаз в диадеме, которой украсил землю итальянский народ», «сосуд, содержащий роскошнейший цветок человеческого гения».

Правящая группа была сильна не только богатством и властью, но и просвещением. Стремясь к устройству государства на началах свободы и разума, она заложила основы тех форм, которые впоследствии получили развитие в социально-политической и духовно-культурной жизни других европейских народов. В этом смысле Флоренцию иногда образно называют «яйцом нового мира».

придворным. Будучи чужеземцем и потенциальным конкурентом флорентийских художников, он подружился со многими из них настолько, что был приглашен участвовать в «зимних вечерах» в мастерской архитектора Баччо д'Аньоло, где встречался весь цвет художественной элиты города. Рафаэль обзавелся друзьями и среди литераторов, музыкантов, деловых людей, влиятельных представителей крупной буржуазии, для которых им написаны столь же обворожительные, сколь и знаменитые мадонны, которые впоследствии так пленяли всех иностранцев.

За время пребывания Рафаэля во Флоренции им было написано более десяти картин с изображением Мадонны и Младенца в различных вариантах. В них лирическая тема светлой материнской любви приобретает особую значимость. Известный искусствовед Александр Бенуа определил эти вариации как «чарующие живописные сонеты». Все они возвышают и идеализируют человека, воспевают красоту, гармонию и изящество. В их прекрасных образах отразилась поэтическая душа молодого Рафаэля.

Плавность линий, ясность колористических отношений, четкость композиционных решений, естественность поз и жестов, красота идеального лица Мадонны подчеркивают возвышенную поэтичность этих картин. В композициях, развивающих тему Мадонны с Младенцем и маленьким Иоанном Крестителем, художник ориентируется на пирамидальную схему, используемую Леонардо.

Эти произведения Рафаэль создавал для знатных заказчиков и богатых горожан, многие из которых были его друзьями, открывшими ему двери в частные собрания и мастерские живописцев, чтобы он мог видеть хранящиеся там произведения, ревностно оберегаемые от посторонних взглядов.

«Мадонна со щеглом» предназначалась Лоренцо Нази, «Мадонна в зелени» («Мадонна на лугу») — Таддео Таддеи, близкому другу художника, который, по свидетельству Вазари, «всегда хотел видеть его в своем доме и за своим столом», и, наконец, «Прекрасная садовница», датируемая 1508 годом (а не 1507-м, как считалось раньше), — вероятно, сиенцу Филиппо Сергарди.

Улица старой Флоренции, приоткрывающая к собору Санта Мария дель Фьере.



Во времена правления Лоренцо Великолепного, внука основателя династии Медичи — Козимо облик Флоренции изменился до неузнаваемости. Украшенная грандиозными красивыми церквями и монастырями, роскошными дворцами, она окончательно утратила тот несколько строгий вид, который сохраняла при жизни старого Козимо. Парки и сады создали мягкий фон для каменных масс монументальных строений и привели весь облик города в соответствие с характером ландшафта. Именно в это время Флоренция приняла тот законченный облик, и теперь чарующий редким своеобразием.



Собор Санта Мария дель Фьере. Флоренция.

Во второй половине XV века Флоренция представляла собой сильное государство-республику, управляемое Козимо Медичи. Это был самый богатый флорентинец, банкир не только Италии, но и всей Европы. Своей щедростью он привлек к себе широкие массы и легко захватил власть, которую сумел сохранить до самой смерти в 1464 году. Он покровительствовал промышленности и торговле, литературе и искусству, что принесло ему популярность как среди народа, так и в высших слоях общества. Козимо не разрушил республиканских учреждений, но привлек в правительство преданных людей и, соблюдая республиканские традиции, демонстративно жил как гражданин, без титула, гвардии и двора. И все-таки, благодаря доверию большинства населения и ослаблению авторитета старой знати он был абсолютным государем, диктатором, но не тираном. Он ограничил свободу своих сограждан, но принес им благоденствие и вполне заслуженно получил титул «отца отечества». Таким образом, Козимо основал династию, под покровительством которой стала бурно развиваться флорентийская культура.



Мадонна Конестабиле. Мария с Младенцем. 1502. Диаметр 17,9 см. Дерево, масло, перенесено на холст. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Это первый известный образ Мадонны, где Рафаэль еще следует традициям Раннего Возрождения. Юность художника и некоторая робость стиля придают этому произведению особое очарование.

В круге, точно вписанном в квадрат, изображена молодая женщина, укрытая синим платком. Она держит в правой руке молитвенник, левой прижимает к себе маленького сына. И малыш, и его мама смотрят в книгу, которая связывает их в единую компактную группу.

Склоненная голова Мадонны, плащ, мягко спадающий на плечи, головка Младенца, золотые очертания нимбов — все эти плавные абрисы, весь ритм этих округлых линий находят естественное завершение в круглом обрамлении картины. Форма тондо оказывается внутренне необходимой, она скрепляет образное единство фигур и пейзажа и придает всей сцене гармонический характер.

Мадонна с Младенцем изображены на фоне пейзажа — спокойной гряды холмов, зеленеющих равнин, тонких стройных деревьев, прозрачных вод озера, высокого голубого неба, на котором вырисовываются узоры ветвей. Облик юной Мадонны, трогательно чистой, задумчивой и кроткой, как-то удивительно созвучен образу весенней пробуждающейся природы, полной прозрачности и тишины.

Картина во многом еще близка искусству Перуджино и вдохновлена его рисунком (Берлинский гравюрный кабинет). Но, несмотря на явную зависимость юноши от искусства учителя, в этой работе уже ощущается своеобразие его дарования и присущий его творчеству лиризм, который проявляется и во взгляде Мадонны, и в наклоне Ее головы, и в каждом деревце пейзажа, и во всей композиции в целом.

Картина была создана для герцога Альфано ди Диаманте в Перудже. В XVIII веке она перешла по наследству к графам Конестабиле делла Стаффа (откуда и происходит ее название). Из их собрания полотно было приобретено в 1871 году для Зимнего дворца и в 1881 году вошло в коллекцию Эрмитажа.



Мадонна на троне с Младенцем, Иоанном Крестителем и святым Николаем. 1505. Национальная галерея, Лондон.



**Мария на троне с Младенцем
и Иоанном Крестителем. 1503–1505.
169 × 169,5 см. Дерево, темпера. Музей
Метрополитен, Нью-Йорк.**

Эта картина является центральной частью алтаря, принадлежащего семейству Колонна. Справа изображены Апостол Павел и св. Маргарита. Слева — апостол Петр и св. Екатерина Александрийская.

Первоначально алтарь был создан для женского монастыря Сант Антонио в Перудже. Он был разделен в XVII веке. Люнет (Благословляющий Бог-Отец) и пределла (Моление о Чаше) также хранятся в музее Метрополитен.



*Мадонна Террануова. Мария с
Младенцем и двумя святыми.
1504–1505. Диаметр 87 см.
Дерево, масло. Государствен-
ные музеи, Берлин.*



**Малая Мадонна Каупера. 1504–1505.
58 × 43 см. Дерево, масло. Национальная
картинная галерея, Вашингтон.**

**Мадонна Грандука. Мария с
Младенцем. 1506. 84 × 55 см.
Дерево, масло. Палаццо
Питти, Флоренция.**

В этой картине еще явно просматривается следование традициям умбрийской школы. В образе Мадонны подчеркнуты кротость и некоторая робость жеста, которым Она держит Младенца. Этому перуджиновскому настроению вполне соответствует и строгая композиционная структура полотна, которая нарушается лишь легким наклоном головы Мадонны.

Однако темный фон, из которого мягко выступает группа Мадонны с Младенцем, — это уже дань тогдашним флорентийским канонам. Очевидно, что Рафаэль здесь стремился создать эффект леонардовского полумрака, стремясь добиться той сумрачной дымки, которая так поразила его в картинах великого мастера. Вообще же, таинственный леонардовский стиль, видимо, не был созвучен творческой природе Рафаэля, и в большинстве последующих мадонн художник использовал пейзажный фон и дневное освещение.

Эта простая полуфигурная композиция относится к числу первых флорентийских работ Рафаэля. Первоначально картина, видимо, предназначалась частному заказчику. Ее датируют примерно 1506 годом, исходя из очевидного влияния стиля Леонардо да Винчи. Первое упоминание о полотне относится к 23 ноября 1799 года в письме директора галереи Уффици Томмазо Пуччини к великому герцогу Фердинанду III Лотарингскому, который из-за наполеоновских волнений в то время находился в Вене. В своем послании Пуччини известил герцога о неизвестной ранее картине Рафаэля, принадлежавшей флорентийскому купцу, и просил разрешения на ее покупку. Поскольку в результате грабежей французов дворец Питти лишился ценнейших рафаэлевских произведений, Фердинанд III без колебаний пошел на затраты. Позднее, увидев полотно, герцог был настолько очарован, что пожелал взять его с собой в изгнание в Вюрцбург. Вернувшись во Флоренцию, он велел поместить картину в своих покоях, а не в публичной галерее дворца Питти. Так она стала «Мадонной великого герцога».

Недавно благодаря радиографическому исследованию под слоем черной краски обнаружено наличие другого фона, а находящийся в галерее Уффици рисунок свидетельствует, что Рафаэль вначале собирался изобразить Мадонну на фоне пейзажа.





Мадонна в зелени. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем. 1506. 113 × 88 см. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена.

Картина изображает Марию с малышами на фоне некоего идеалистического пейзажа. Лицо молодой златокосой Матери воплощает тот идеал женской красоты, который Рафаэль искал в течение всей жизни и не мог, по его собственному признанию, найти ни в одной реальной женщине. Мария с нежностью смотрит на малышей — Иисуса и Иоанна, которые играют у Ее ног. На лугу краснеют маки, вдали видна речка, за ней — окутанные синевой горы. Мария изображена босиком, в синем убранстве без каких-либо дорогих украшений, которые так любил Перуджино.



Мадонна со щеглом. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем. 1507. 107 × 77 см. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция.

Эта картина была заказана Рафаэлю его другом Лоренцо Нази по случаю его бракосочетания с Сандрой Каниджани в начале 1506 года.

Явным источником вдохновения для «Мадонны со щеглом» был Микеланджело. Именно из его скульптурной группы («Мадонна Брюгге») Рафаэль позаимствовал мотив Младенца, опирающегося босыми пальчиками на ногу Богоматери.

Об этой работе с восторгом отзывался и Вазари в своем жизнеописании: «Величайшая дружба связывала Рафаэля и с Лоренцо Нази, для которого, только в эти дни поженившегося, он написал картину с изображением Младенца Христа, стоящего у колен Богоматери, и молодого св. Иоанна, весело протягивающего ему птичку, к величайшей радости и к величайшему удовольствию и того, и другого.

Оба они образуют группу, полную какой-то ребячливой простоты и в то же время глубокого чувства, не говоря о том, что они так хорошо выполнены в цвете и так тщательно выписаны, что кажутся состоящими из живой плоти, а не сделанными при помощи красок и кисти. Это же относится и к Богоматери с Ее благостным и поистине божественным выражением лица, да и в целом — и луг, и дубрава, и все прочее в этом произведении в высшей степени прекрасно».

Впоследствии во время обвала дома Нази полотно было повреждено в нескольких местах, и сын заказчика Джованбаттиста отдал его в реставрацию. В 1646 году картина появилась в собрании Медичи. Проведенные исследования под рентгеновскими лучами (1972, 1983) выявили наличие семнадцати разрозненных фрагментов, соединенных длинными поперечными гвоздями и дополненных тремя небольшими и одной большой вставкой внизу слева с почти полностью обновленной живописью. В таком состоянии холст находится уже несколько веков, и реставраторы до сих пор не решаются к нему подступиться.



*Бриджуотерская Мадонна.
Около 1507. 81 × 56 см. Дерево,
масло, перенесена на холст.
Собрание графа Элмера,
Лондон.*



*Мадонна семейства
Колонна. Около 1507.
77,5 × 56,5 см. Дерево,
масло. Государственные
музеи, Берлин.*

*Мадонна под балдахином.
Дерево, масло. 279 × 217 см.
Уффици, Флоренция.*

Рафаэль начал эту работу в 1507 году для капеллы семьи Деи церкви Санто Спирито, но, уехав на следующий год в Рим, оставил ее незавершенной. Картина представляет собой замечательный образец развития композиционного мастерства художника.

После пребывания у разных владельцев в конце XVII века полотно было приобретено Великим герцогом Фердинандо Медичи.



***Прекрасная садовница. Мария с Младенцем
и Иоанном Крестителем. 1507 (1508?).
122 × 80 см. Дерево, масло. Лувр, Париж.***

Это произведение завершает целый цикл различных композиций из трех фигур на фоне идеального пейзажа, в которых Рафаэль сочетал поэтику и изящество умбрийской школы с монументальностью форм и величавостью флорентийского искусства.

Живописец обладал счастливой способностью учиться и творить одновременно. Источником его вдохновения на этом этапе стала «Мадонна в гроте» Леонардо да Винчи. Рафаэля привлекли новые композиционные решения (пространственная пирамида) и методы светотеневой моделировки. Но при этом молодой художник избрал свой путь.

Ему был чужд интеллектуальный и теологический смысл космоса Леонардо, и он сознательно упростил исходную концепцию, но одновременно извлек из первоисточника некую идеальную эстетическую формулу, которая в силу своей гениальной простоты и кристальной ясности превратилась впоследствии в классический образец.



Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте. Мария с Младенцем Иисусом, младенцем Иоанном Крестителем и ангелом. Около 1483—1486. 198 × 123 см. Холст, масло. Лувр, Париж.

Это произведение создавалось первоначально по заказу одного из религиозных братств в Милане. Однако расхождения с заказчиками из-за оплаты привели к тому, что Леонардо оставил картину у себя, окончательно завершив ее между 1490—1494 годами. Рафаэль, вероятно, мог ее видеть во время проживания Леонардо в Флоренции (с 1503 по 1506 г.).

«Мадонна в гроте» может считаться первой монументальной алтарной композицией Высокого Возрождения. Здесь мы видим только четыре расположенные на первом плане фигуры — Мадонна, Младенец Христос, Иоанн Креститель и ангел. Их образы можно назвать идеально прекрасными, но в то же время они сохраняют всю полноту жизненной выразительности. Отпечаток серьезности присущ даже очаровательным детям.

В полотне нашел выражение тип леонардовской женской красоты. Тяжелые полуопущенные веки и слегка наклоненная голова придают лицу Мадонны особую одухотворенность. Материнская любовь Мадонны выражена не только в жесте Ее руки, как бы благословляющем и оберегающем Ее Ребенка, но и в Ее глубокой внутренней сосредоточенности.

В картине нет ясно выраженного сюжетно-повествовательного раскрытия темы. Вместо четкой фиксации определенного момента Леонардо нашел один из важнейших изобразительных принципов Высокого Ренессанса, который можно определить как воплощение человеческого образа в состоянии гармонии бытия, особого внутреннего и внешнего равновесия. Это не отдельный момент; это своеобразное «длящееся» состояние, свободное от внутренней скованности.



Леонардо да Винчи.
Мадонна в гроте.
Мария с Младенцем
Иисусом, младенцем
Иоанном Крестителем
и ангелом. Фрагмент.
Около 1483–1486.
Холст, масло. Лувр,
Париж.



Леонардо да Винчи.
Мадонна в гроте. Мария
с Младенцем Иисусом,
младенцем Иоанном
Крестителем и ангелом.
Фрагмент. Около
1483–1486. Холст,
масло. Лувр, Париж.



Святое Семейство, или Мадонна с безбородым Иосифом. 1506. Холст, темпера, масло, переведена с дерева. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Иосиф, Мария и Младенец образуют удивительно простую и естественно расположенную группу. Здесь Рафаэль очищает свои образы от всего будничного, отбрасывает случайные черты и бытовые детали, возводя их на пьедестал совершенства. Тёплые и плавные линии контуров, переключки цветовых пятен, продуманное расположение фигур рождает в картине чувство гармонии, величия и простоты, присущее произведениям Рафаэля. Художник отступает от традиционной иконографии Иосифа, изображая его без бороды, — отсюда второе название полотна.

Перед нами идиллическая сцена семейного быта. Минута тихого молчания, невыразимо поэтических внутренних переживаний. Эти чувства идеально чисты, они выражают святую теплоту материнства и настроение божественной чистоты и светлого мира.

Фигуры заполняют почти всю поверхность картины и как бы развернуты в плоскости рельефа. Голова Младенца в центре композиции. Ясно выступает схема треугольника в образах Мадонны и Младенца. Фигуру Младенца художник дает в сложном развороте, в чем несомненно сказывается влияние Леонардо. Но в то же время Рафаэль стремится к величайшей простоте и гармоничности изображения. Три фигуры живописец объединяет в непринужденную, но неразрывно связанную группу. Композиция полотна построена на повторяющихся и перекликающихся мотивах круга и полукруглой арки. Пластичность форм, контрасты линий, их наклонов живо чувствуются рядом с вертикалями пилястров и посохом Иосифа. Его фигура прекрасно завершает группу, приводя ее в согласие с прямоугольной формой картины и выдвигая ее главные образы.

Уже в самых ранних произведениях Рафаэля очевидны его неповторимо индивидуальные черты. Молодой художник стремится к жизненной конкретности. Замечательно то, что в отличие от традиционной иконографии (старый Иосиф изображался с большой бородой, подчеркивавшей его возраст) живописец изобразил старика безбородым. Эта деталь оказалась настолько характерной, что картина Рафаэля получила название «Мадонна с безбородым Иосифом».

Иосиф, немолодой человек с очень характерными и далеко не привлекательными чертами лица, является разительным контрастом идеальной красоте Иисуса и Марии. Вероятно, в образе Иосифа Рафаэль запечатлел конкретную личность — заказчика картины. Во всяком случае, эта фигура, очевидно написанная с натуры, воссоздана без всяких прикрас, с характерными чертами и выражением лица.



Святое Семейство под пальмой. 1506. Диаметр 101,4 см. Дерево, масло. Собрание графа Элсмера, Лондон.

Наряду с образами мадонн Рафаэль создавал и более развернутые композиции под общим названием «Святое Семейство», где Дева Мария изображалась с Иосифом, Анной и другими близкими ей людьми. Эти сюжеты также пользовались спросом у флорентийских аристократов, и художник создал несколько таких произведений в различных вариациях.



*«Святое Семейство» Каниджани.
Святое Семейство со святой Елизаветой
и Иоанном Крестителем. 1507.
131 × 107 см. Дерево, масло. Старая
Пинакотека, Мюнхен.*



Святое Семейство с аг-
нцем. 1507. 29 × 21 см.
Дерево, масло. Прадо,
Мадрид.



Мадонна Эстерхази. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем. 1508. 29 × 21,5 см. Дерево, масло. Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт.

Эту картину традиционно относят к последней флорентийской Мадонне Рафаэля. Работа не закончена, но она остается одним из превосходных образцов его композиционного мастерства.

Слева внизу маленький Иоанн Креститель играет с какой-то лентой. Младенец Христос, сидящий на плаще Матери справа на высоком камне, настойчиво тянется к ленте, указывая на нее пальцем. Он явно просит Мать пустить его к мальчику с соблазнительной игрушкой. Мария правой рукой решительно удерживает Сына от рокового шага, а может быть, хочет подхватить Младенца и перенести его к Иоанну. Но второму истолкованию решительно мешает глубоко печальное выражение лица Матери.

Фигура Марии делит всю картину на две половины, которые в значительной степени отличаются по настроению. Справа, где расположена фигура Иисуса, преобладают мягкие, ласкающие взгляд линии пологих холмов, по которым тут и там разбросаны привлекательные кучи кустарника. Слева, на стороне Иоанна Крестителя, сразу за его головой громоздятся острые скалы, а дальше, над гладью водоема, в окружении зелени видны мраморные кирпичные стены и грозно высятся островерхие башни и шпили.



Святая Екатерина Александрийская. 1508. 71 × 53 см. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон.

Св. Екатерина Александрийская (до крещения Досифея) родилась в Александрии в 294 году и была обращена в христианство сирийским монахом, крестившим ее под именем Екатерина. По преданию, после крещения во сне к ней явился Иисус Христос и вручил кольцо, назвав Своей невестой. Она приняла мученическую кончину в период правления императора Максимиана в начале IV века. Под угрозой колесования ей предложили отречься от христианской веры, но святая осталась непреклонной и с глубокой верой в Христа выбрала смерть.

В картине явно видна попытка Рафаэля перейти к героическим образам и попробовать свои силы в передаче более сильного эмоционального состояния своих героев.



Святое
Семей-
ство. 207 ×
140 см.
Холст, ма-
сло. Лувр,
Париж.

*Святое
Семейство.
39 × 30 см.
Дерево, ма-
сло. Лувр,
Париж.*



*Мадонна Альба. Мария с Младен-
цем и Иоанном Крестителем.
Около 1511. Диаметр 98 см. Де-
рево, масло, перенесена на холст.
Национальная картинная галерея,
Вашингтон.*

Благодаря Рафаэлю Италия долгое время считалась родиной красоты, воплощенной в его мадоннах. Он постоянно возвращался к этой теме, как во Флоренции, так и в Риме. И хотя в Вечном городе облик Девы Марии приобрел более земные черты, он не стал от этого менее прекрасным.

Здесь образы Мадонны Рафаэля взрослеют, становятся содержательнее, наполняются совершенно новыми человеческими качествами и сложной духовной жизнью.

Гений Рафаэля сумел вырвать священный образ Мадонны из узкой сферы религиозных воззрений и придать ему земное обаяние. С другой стороны, образу человека он придал божественную красоту.



Мадонна в короне. Мария и Иоанн Креститель поклоняются спящему Младенцу Иисусу. 1510—1517. 68 × 144 см. Дерево, масло. Лувр, Париж.

Если флорентийские мадонны Рафаэля — это изящные, трогательные и чарующие юные матери, то образы, созданные им в Риме, то есть в период его полной художественной зрелости, приобретают иные черты. Это уже богини добра и красоты, властные своей женственностью, облагораживающие и смягчающие человеческие сердца, сулящие миру одухотворенную божественную гармонию.



Мадонна в кресле. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем. 1513–1514. Диаметр 71 см. Дерево, масло. Палаццо Питти, Флоренция.

Женщина, изображенная на этом тондо, гораздо ближе к нашему земному миру, нежели кроткие светловолосые мадонны флорентийского периода, с их просветленной, молитвенной задумчивостью и тихим умилением.

На темном фоне, придвинувшись почти вплотную к зрителю и настойчиво заполняя всю плоскость полотна, перед нами предстают крепко прижавшая к себе сына смуглая черноволосая красавица в праздничном крестьянском наряде и взирающий на нее маленький Иоанн Креститель. Это полная гордости, счастья и затаенной тревоги мать и дети, похожие на маленьких титанов. Картина пронизана ощущением жизненной энергии, а мягкую и несложную красочную гамму ранних полотен заменяют теперь насыщенные созвучия голубых и охристо-желтых, розово-красных и изумрудно-зеленых тонов. Этот образ, наверное, самый «земной» из рафаэлевских мадонн, и в то же время он предстает перед нами как воплощение светлой красоты и высокой гармонии.



Мадонна дель Импанната.
1514. 160 × 127 см. Дерево,
масло. Галерея Уффици,
Флоренция.

Картина была заказана одним из противников Медичи, флорентийским банкиром Биндо Альтовити, проживавшим в Риме. В собрание Медичи она поступила после конфискации находившегося во Флоренции имущества Альтовити.

Ранее это произведение приписывалось мастерской Рафаэля. В настоящее время оно считается принадлежащим кисти самого художника.



Мадонна перед занавесом. Мария с Младенцем
и Иоанном Крестителем.
1514. 65,8 × 51,2 см. Дерево,
масло. Старая Пинакотека,
Мюнхен.



*Святое Семейство под дубом с Иоанном
Крестителем. 1518. 144 × 110 см. Дерево,
масло. Прадо, Мадрид.*

Станцы Рафаэля

Осенью 1508 года Рафаэль переехал в Рим, куда по рекомендации знаменитого Браманте, строителя собора Святого Петра, его пригласил папа Юлий II.

Папа Юлий II был личностью колоритной и незаурядной, а роль его в истории тогдашней Европы была весьма значительной. В сущности, он продолжил дело объединения Италии под властью римской курии, которое проводил в жизнь еще его предшественник папа Александр VI, хотя и был его непримиримым врагом.

Этот первосвященник был крутого и решительного нрава. Несмотря на сан и на годы, он садился на коня и сам руководил папской армией в сражениях. «Долой варваров!» — таков был его боевой клич, причем под «варварами» он подразумевал испанцев и французов, грабивших и унижавших Италию. И клич этот, напоминая о величии древнего Рима, воодушевлял итальянцев на борьбу в те немногие годы, когда казалось, что папская власть может создать единое и независимое итальянское государство. Папа завоевал Болонью, Перуджу и другие города, ранее не подчинявшиеся его воле. Политика его была не только смелой, но и гибкой. В борьбе с Венецианской республикой, население которой было тоже итальянским, он не погнушался вступить в союз с «варварами», то есть с теми же испанцами и французами. Впрочем, как только Венеция была побеждена, он объединился с ней для борьбы против Франции.

Как и его предшественники, Юлий II ставил интересы Ватикана выше общенациональных интересов Италии. Недаром Макиавелли видел основное несчастье Италии в том, что Церковь не обладала достаточной силой, чтобы объединить страну, но была достаточно сильной, чтобы помешать ее объединению не под своим главенством. И все же именно при этом понтифике Рим стал крупнейшим политическим и культурным центром Италии.

Юлий II не был особенно тонким ценителем искусства, но он понимал, что именно оно может возродить былую славу вечного города и прославить его самого. Во время его понтификата в Риме работали знаменитейшие архитекторы и художники, сюда же были приглашены Микеланджело и молодой Рафаэль. Одновременно под руководством Браманте разворачивалось строительство величайшего храма Католической Церкви — собора Святого Петра.

Оказавшись в Риме, где в это время буквально в воздухе витала идея создания могущественного государства и где развалины Колизея, триумфальные арки и статуи цезарей напоминали о величии древней империи, Рафаэль попал в исключительно благоприятную для себя творческую обстановку. При папском дворе он получил возможность встречаться с выдающимися людьми — поэтами, писателями, художниками, учеными-гуманистами. И здесь необычные способности молодого живописца получили новый творческий импульс. Юношеская робость и некото-

рая женственная мягкость уступили место мужественному началу, а эпические мотивы восторжествовали над лирическими образами, породив беспрецедентное по своему совершенству искусство великого мастера. Не в последнюю очередь, видимо, это было связано с влиянием Микеланджело, который в это же время работал над росписями Сикстинской капеллы.

Рафаэлю была поручена фресковая роспись трех комнат, расположенных друг за другом и входящих в личные папские апартаменты. Позднее они получили название «Станцы Рафаэля». Содержание фресок было определено самим папой Юлием II и подробно разработано учеными-гуманистами, группировавшимися вокруг папского двора. Хотя сюжетами фресок служили легенды, предания и события давних времен, они должны были связываться с событиями современности и служить прославлению Церкви и самого заказчика — папы Юлия II. И здесь артистический гений великого художника проявился в полном объеме и ярком блеске.

Каждая фреска включала в себя библейский эпизод, сюжет античной мифологии или реальное историческое событие, которые к тому же являлись и аллюзиями на современность. В них Рафаэль ввел портреты знаменитых людей прошлого и своих современников.

Такое разнообразие образов и сюжетов требовало каким-то образом объединить их в одно целое. Особенно несоместимыми казались образы христианской религии и соседствующие рядом герои из языческой мифологии. Однако Рафаэль блестяще справился с этой невероятно сложной задачей, хотя содержание фресок вышло далеко за пределы прославления Церкви и светское начало во многом вытеснило религиозное.

Ватиканские станцы расписывались с 1508 по 1518 год, но сам художник принимал непосредственное участие в их росписи в 1508—1512 годах. Может быть, это простое совпадение, но время напряженной работы Рафаэля над росписями станц в точности совпадает со временем работы Микеланджело в Сикстинской капелле — четыре года.

Как пишет Вазари, «Рафаэль сознавал, что в анатомии он не может достичь превосходства над Микеланджело. Как человек большого рассудка он понял, что живопись не заключается только в изображении идеального нагого тела, что ее поле шире... Не будучи в состоянии сравняться с Микеланджело в этой области, Рафаэль постарался сравняться с ним, а может быть, и превзойти его в другой».

Четыре фрески и свод станцы дела Сеньятура полностью принадлежат кисти Рафаэля.

В создании росписей станцы д'Элиодора (Изгнание Илиодора) наряду с Рафаэлем активное участие принимали художники из его мастерской, в том числе один из самых знаменитых его учеников — Джулио Романо.

Станца дель Инчендио ди Борго (Пожар в Борго) названа по одноименной фреске, которая считается лучшей в этой комнате. Здесь же расположены фрески «Битва в Ости» и «Коронация Карла Великого». Росписи выполнялись по эскизам Рафаэля его учеником Джулио Романо. Сюжеты росписей, прославляющие главу Святейшего Престола и Католическую Церковь, взяты из ее истории и связаны с деятельностью двух пап — Льва III и Льва IV.

Четвертая комната, зала Великого Константина, украшалась уже после смерти Рафаэля его учеником Джулио



Папский дворец в Ватикане.

Апостолический дворец, также называемый Папский дворец или Ватиканский дворец, — официальная резиденция Папы Римского в Ватикане. В комплекс зданий Апостолического дворца входят Папские апартаменты, правительственные учреждения Римско-Католической Церкви, несколько часовен, Ватиканские музеи и Библиотека Ватикана. Во дворце более 1000 помещений, имеющих мировую известность благодаря находящимся в них величайшим произведениям искусства. Жемчужиной этой мировой сокровищницы считаются Сикстинская капелла и Станцы Рафаэля. Ватиканские станцы (комнаты) — это сравнительно небольшие помещения (9 × 6 м) с парусными сводами. Каждая стена, очерченная аркой, образует подобие полукруглого люнета, который практически целиком украшен фресковой росписью кисти Рафаэля и его учеников. Эти Станцы и сегодня считаются величайшими произведениями искусства Ренессанса.

Романо. Здесь находятся три фрески его работы, в которых представлены эпизоды из жизни императора Константина.

В общем, художественное оформление этих комнат поражает ясностью и стройностью сложнейших сюжетов с огромным количеством образов, выполненных в традициях лучших античных шедевров. Это — поистине величественная славная история Италии в красках, гимн величию человека, его духовной и физической красоте, достижениям его мысли. Каждая композиция безупречно гармонирует с архитектурой покоев и в то же время является совершенно самостоятельным произведением.

Даже в настоящее время, несмотря на богатейшее собрание великих памятников искусства, которыми так гордится Рим, станцы с их монументальными фресками производят одно из самых сильных и глубоких впечатлений. Находясь в этих комнатах, погружаешься в чарующую атмосферу мифов, легенд и древних исторических хроник.

И хотя не все станцы украшались непосредственно Рафаэлем, сегодня они по праву носят общее название «Станцы Рафаэля» в знак высокого уважения к его огромному вкладу в создание этих необычайных по красоте произведений искусства.



**Станца делла Сеньятура.
Фрески «Афинская школа»
и «Парнас». Общий вид.
Ватикан.**

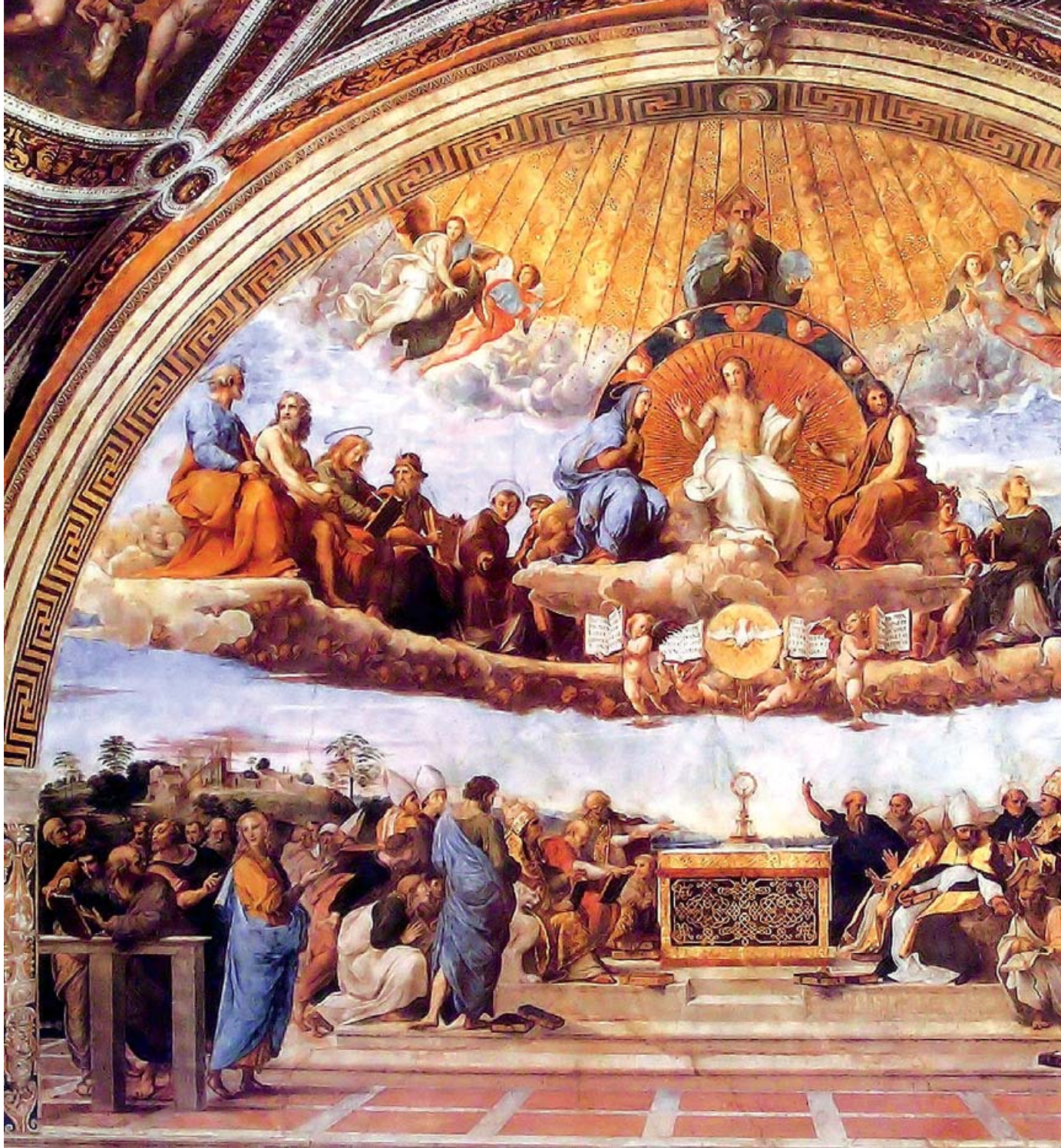
Вначале понтифик поручил живописцу украсить фресковыми росписями кабинет папы (Станца делла Сеньятура), где подписывались самые значимые документы и хранилась папская печать. Понятно поэтому, что такой заказ сделал бы честь любому самому знаменитому художнику. Здесь следует отметить, что фресковая роспись станц была задачей не только почетной, но и невероятно трудной. Сначала предполагалось, что эта работа будет выполняться несколькими мастерами (Рафаэль должен был расписать свод), но Юлию II настолько понравилась предложенная Рафаэлем программа росписей, что он назначил живописца единственным исполнителем проекта. В основе идеи, видимо, лежало учение Аквината, утверждавшего, что существуют два источника познания: таинства веры и правда разума и что между ними не может быть противоречий, так как у них единое начало — Бог.

Сюжетами росписей, расположенных в четырех люнетах, стали четыре сферы духовной деятельности человека: Религия (Диспут о причастии), Наука (Афинская школа), Искусство (Парнас) и Законодательство (Торжество права). В них была воплощена квинтэссенция гуманизма и прославление достижений человеческой мысли в разных сферах деятельности.



Станца делла Сеньятура.
Фрески «Диспут о Причастии» и «Торжество права» (Правосудие). Общий вид. Ватикан.





Сюжетом этой великолепной фрески стало утверждение основного догмата Христианской Церкви — Таинства Евхаристии, но было бы точнее сказать — прославление католицизма.

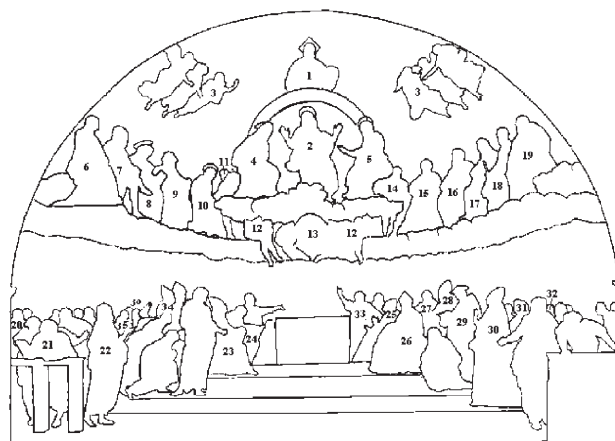
Эта тема, очевидно, была предложена церковными иерархами. Дело в том, что христианская догматика складывалась в жесткой идеологической и теологической борьбе с многочисленными ересями. При этом практически главной формой межцерковного общения от первых веков христианства до конца Средневековья становились дискуссии, в которых иногда принимали участие даже монархи. В диспутах при этом главенствовали две основные темы: сущность Троицы и смысл главного церковного таинства — Святого Причастия (Евхаристии).

Здесь изображен скорее апофеоз Таинства Святого Причастия, а не спор о его смысле. Но Рафаэль изображает не пассивное собрание святых и верующих, а некое важное событие активно объединяющее всех его участников.

Композиция и, соответственно, все мироздание разделены у Рафаэля на две ипостаси — земную и небесную. И на земле, и на небе — христиане, вместе образующие соборное тело Церкви. Внизу, в четко обозначенном центре, стоит алтарь простой формы с дарохранительницей. В ней хранятся hostии — лепешечки пресного теста, которые принимают причащающиеся верующие католики. Ковчег с просфорой внизу и фигура Христа вверху указывают на его двойное присутствие на земле и на небесах.



**Диспут о Причастии.
1508–1509. Фреска.
Ватикан.**



**Диспут
о При-
частии.
1508–1509.
Фреска.
Схема.
Ватикан.**

Понятно, что лица, которые изображены в небесной и земной иерархии, были изначально определены учеными и теологами, возможно, при участии самого папы Юлия II.

В верхней части композиции изображены:

1. Бог-Отец.
2. Иисус-Христос.
3. Ангелы.
4. Мария.
5. Иоанн Креститель.
12. Ангелы с четырьмя Евангелиями.
13. Святой Дух в виде голубя.

Слева от Марии и справа от Иоанна Крестителя восседают 12 фигур (слева направо):

6. Св. Петр.
7. Праотец Адам.
8. Евангелист Иоанн.
9. Царь Давид.
10. Св. Лаврентий.
11. Пророк Иеремия.
14. Иуда Маккавей.
15. Св. Стефан.
16. Моисей.
17. Евангелист (?).
18. Праотец Авраам.
19. Апостол Павел.

В земной ипостаси уже изображены реальные лица, в том числе и современники Рафаэля:

20. Фра Беато Анжелико.

21. Донато Браманте, который присутствует и в «Афинской школе» в образе Эвклида.

22. Франческо Мария делла Ровере, герцог Урбинский, племянник Юлия II.

Ближе всего к алтарю с двух сторон:

23. Папа Григорий Великий (с чертами Юлия II).

24. Св. Иероним со львом.

25. Св. Амвросий Медиоланский.

26. Блаженный Августин, диктующий писцу.

27. Фома Аквинский.

28. Папа Иннокентий III.

29. Бонавентура.

30. Папа Сикст IV (Франческо делла Ровере, дядя Юлия II).

31. Данте.

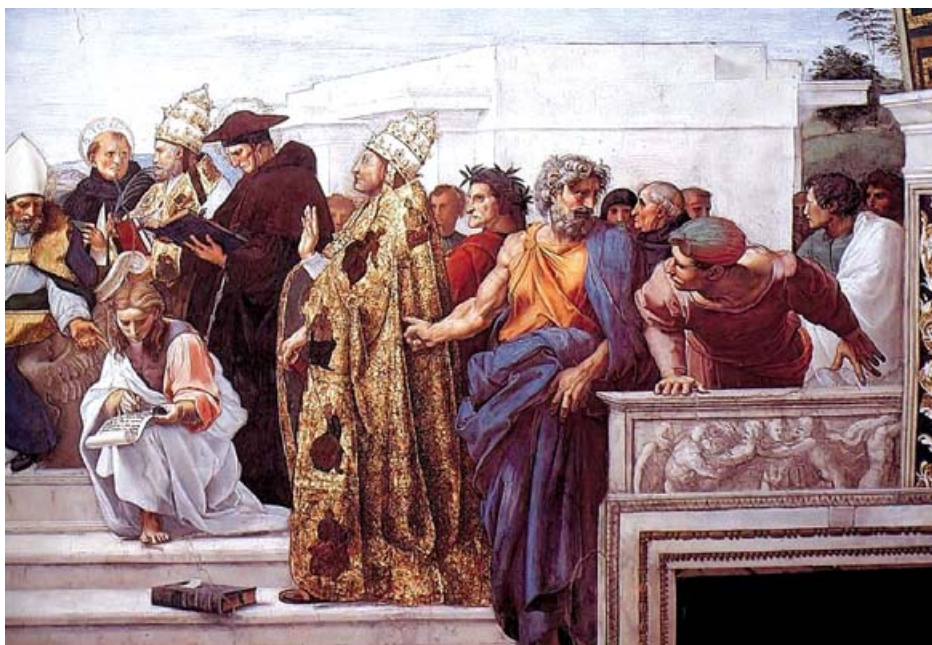
32. Савонаролла, еле заметный за спинами.

33. Предположительно, Платон.

34. Отцы Церкви

35. Скорее всего, св. Франциск.

36. Видимо, св. Антоний.



*Диспут
о Причастии.
Фрагмент.
1508–1509.
Фреска.
Ватикан.*



*Диспут о При-
частии. Фраг-
мент. 1508—
1509. Фреска.
Ватикан.*

Интересно, что среди богословов Рафаэль поместил и Данте, видимо, признавая его заслуги как теолога. Второй раз поэт изображен во фреске «Парнас» среди остальных гениев поэтического искусства. Сохранившиеся подготовительные рисунки к «Диспуту» показывают, что Рафаэль первоначально и, видимо, с натуры набросал большинство фигур обнаженными в соответствующих позах и ракурсах, проверив анатомию, а затем уже облек их в одежды. В частности, он много работал над левой частью фрески. Если присмотреться, то при идеальном равновесии в рисунке

правой и левой части в нижнем ярусе слева динамика выражена более ярко в стремительности движений, разворотов, жестикуляции многих фигур. Это, видимо, связано с тем, что зритель, входящий в комнату, проходит вначале мимо этой стороны фрески, и особая легкость и подвижность этой части композиции соответствуют его собственному движению. Потом оно плавно и гармонично замедляется.

Чтобы усилить ощущение трехмерного пространства, Рафаэль изображает облака, на которых восседают небожители, в виде полукруга, вследствие чего и плоскость фрески воспринимается как некое пространственное углубление. Тот же эффект использован и в нижней части композиции. Идеальное равновесие пространства, изображения и сохраненной плоскостности архитектурной основы, то есть стены, Рафаэль довел до совершенства. С одной стороны — пространственный прорыв, а с другой — ненарушимость материальной, реальной архитектуры, на которую нанесено живописное изображение.

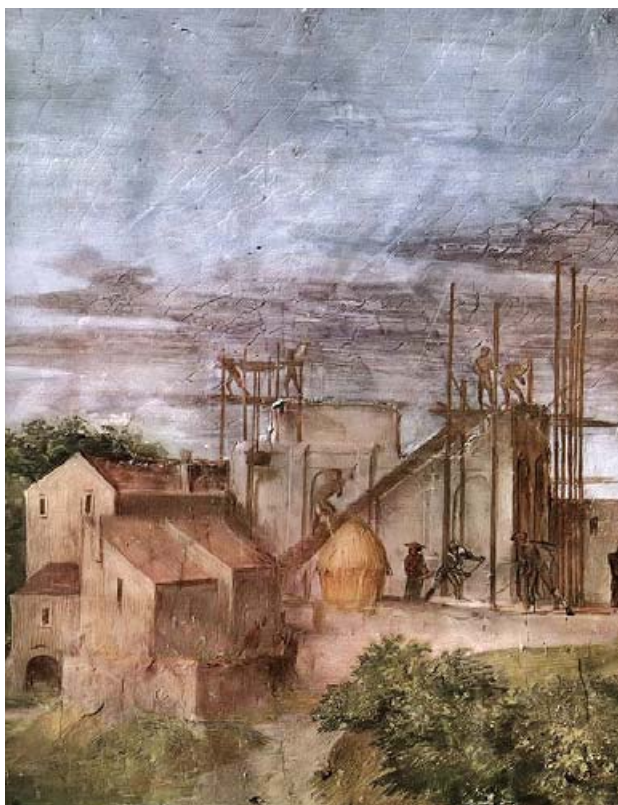
Диспут
о Причастии.
Фрагмент.
1508–1509.
Фреска.
Ватикан.



Диспут о Причастии.
Фрагмент. 1508–1509.
Фреска. Ватикан.



*Диспут о Причастии.
Фрагмент. 1508—1509.
Фреска. Ватикан.*



Диспут о Причастии. Фрагмент. 1508—1509. Фреска. Ватикан.



Диспут о Причастии.
Фрагмент. 1508—1509.
Фреска. Ватикан.



Диспут о Причастии. Фрагмент. 1508—1509. Фреска. Ватикан.

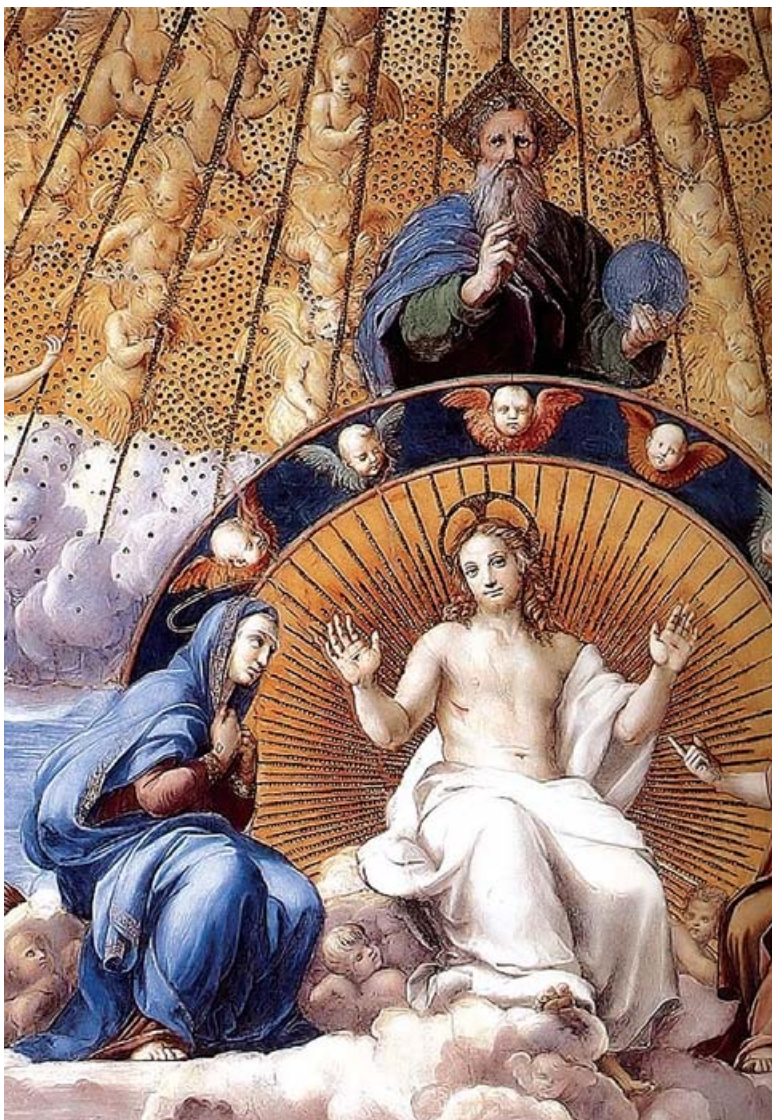


Диспут
о Причастии.
Фрагмент.
1508—1509.
Фреска.
Ватикан.



Диспут о При-
частии. Фраг-
мент. 1508—
1509. Фреска.
Ватикан.

Диспут о Причастии. Фрагмент. 1508—1509. Фреска. Ватикан.



Диспут о Причастии. Фрагмент. 1508—1509. Фреска. Ватикан.



*Торжество
права (Право-
судие). 1508—
1509. Фреска.
Ватикан.*

В основном создавалась по эскизам Рафаэля его учениками.

Смысл этой фрески заключается в идее слияния церковной и светской власти на основе всеобщих законов и при содействии божественных сил.



*Торжество права (Право-
судие). Фрагмент. 1508—
1509. Фреска. Ватикан.*

Выше окна изображены три изящные женские фигуры, олицетворяющие основные добродетели: мудрость, умеренность и силу.



*Торжество права (Правосудие). Фрагмент. 1508—1509.
Фреска. Ватикан.*

Слева от окна изображен император Юстиниан, представляющий свой кодекс Трибониану.

Юстиниан I, известный как Юстиниан Великий, — император Византии (Восточной Римской империи) с 527 по 565 год. Во время его правления с помощью талантливого министра Трибониана была произведена знаменитая кодификация римского права. Основными его составляющими стали Дигесты, Кодекс Юстиниана и Институции. Юстиниан связывал благосостояние государства с благосостоянием Церкви и считал себя носителем высшей церковной власти, так же как и светской.



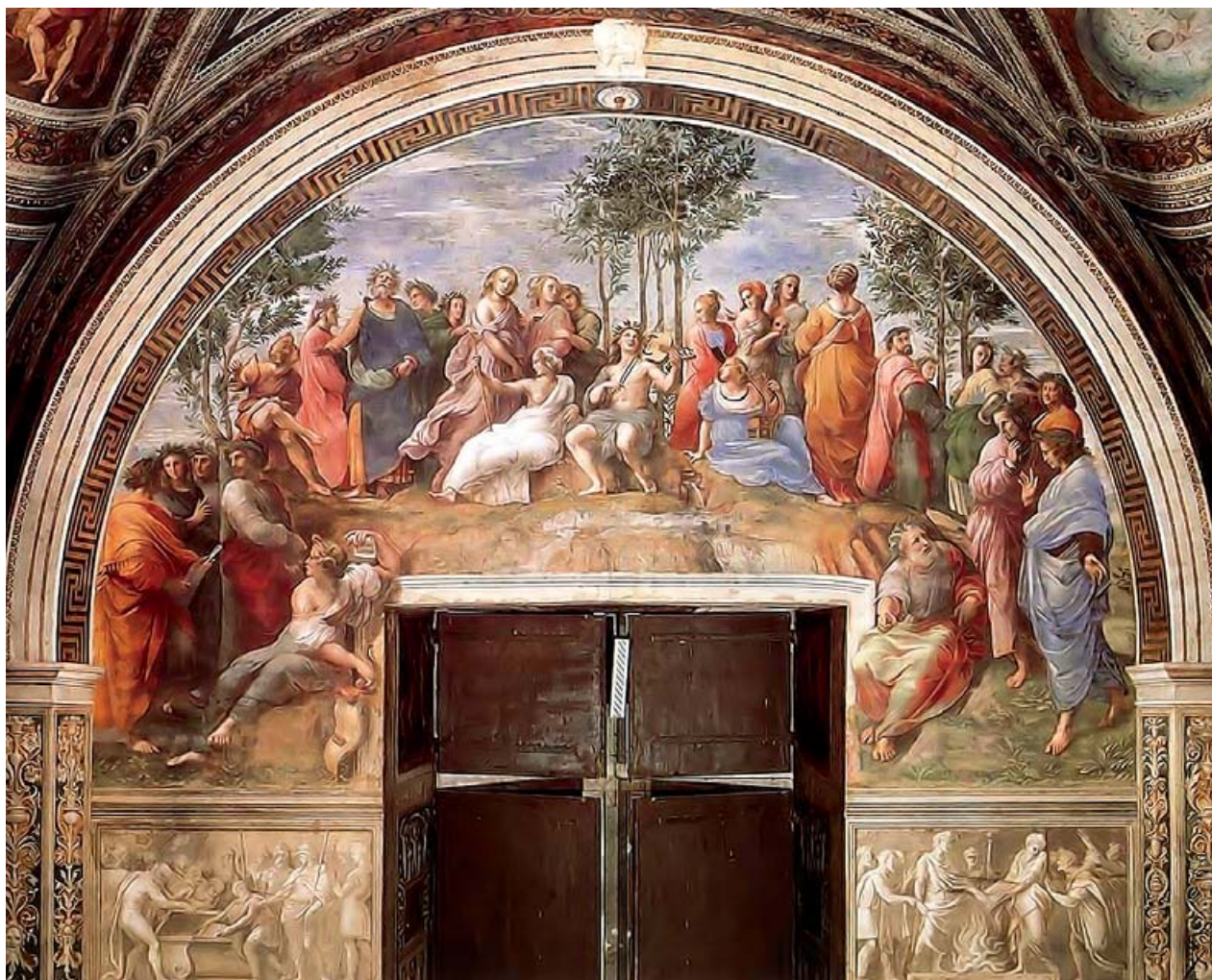
**Торжество права.
(Правосудие). Фрагмент.
1508—1509. Фреска.
Ватикан.**

Справа от окна — папа Григорий XI (прекрасный портрет Юлия II) в окружении клириков передает декреталии (папские указы) юристу.

Григорий XI — Папа Римский с 30 декабря 1370 года по 27 марта 1378 года. Француз по национальности. Под влиянием св. Екатерины Сиенской вернул папский престол из Авиньона в Рим, закончив таким образом 70-летнее так называемое авиньонское пленение пап.



**Торжество
права.
(Право-
судие).
Фрагмент.
1508—1509.
Фреска.
Ватикан.**



**Парнас. 1508–1509.
Фреска. Ватикан.**

Фреска была написана на стене с дверью, и художник превосходно воспользовался этой естественной рамой, изобразив как раз над ней вершину Парнаса. На скалах этой горы, возле струй Ипокрены, восседает сам Аполлон в лавровом венце, едва прикрытый плащом, и, вдохновенно подняв глаза к небу, играет на итальянской скрипке. Девять муз, окружающих Бога, также изображены с современными Рафаэлю музыкальными инструментами. Слева изображены слепой Гомер, Вергилий, Данте, Петрарка, Анакреонт, Сафо; справа — Теренций, Ариост, Овидий, Юраций.

Предполагают, что в образе Сафо, которую Платон назвал «десятой музой», на первом плане изображена известная римская куртизанка.



Парнас. Фрагмент. 1508—
1509. Фреска. Ватикан.

Парнас. Фрагмент. 1508—1509. Фреска. Ватикан.



Парнас. Фрагмент. 1508—1509. Фреска. Ватикан.



*Парнас. Фрагмент. 1508—
1509. Фреска. Ватикан.*



*Парнас.
Фрагмент.
1508—1509.
Фреска.
Ватикан.*

Парнас.
Фрагмент.
1508—1509.
Фреска.
Ватикан.



Парнас. Фрагмент. 1508—
1509. Фреска. Ватикан.

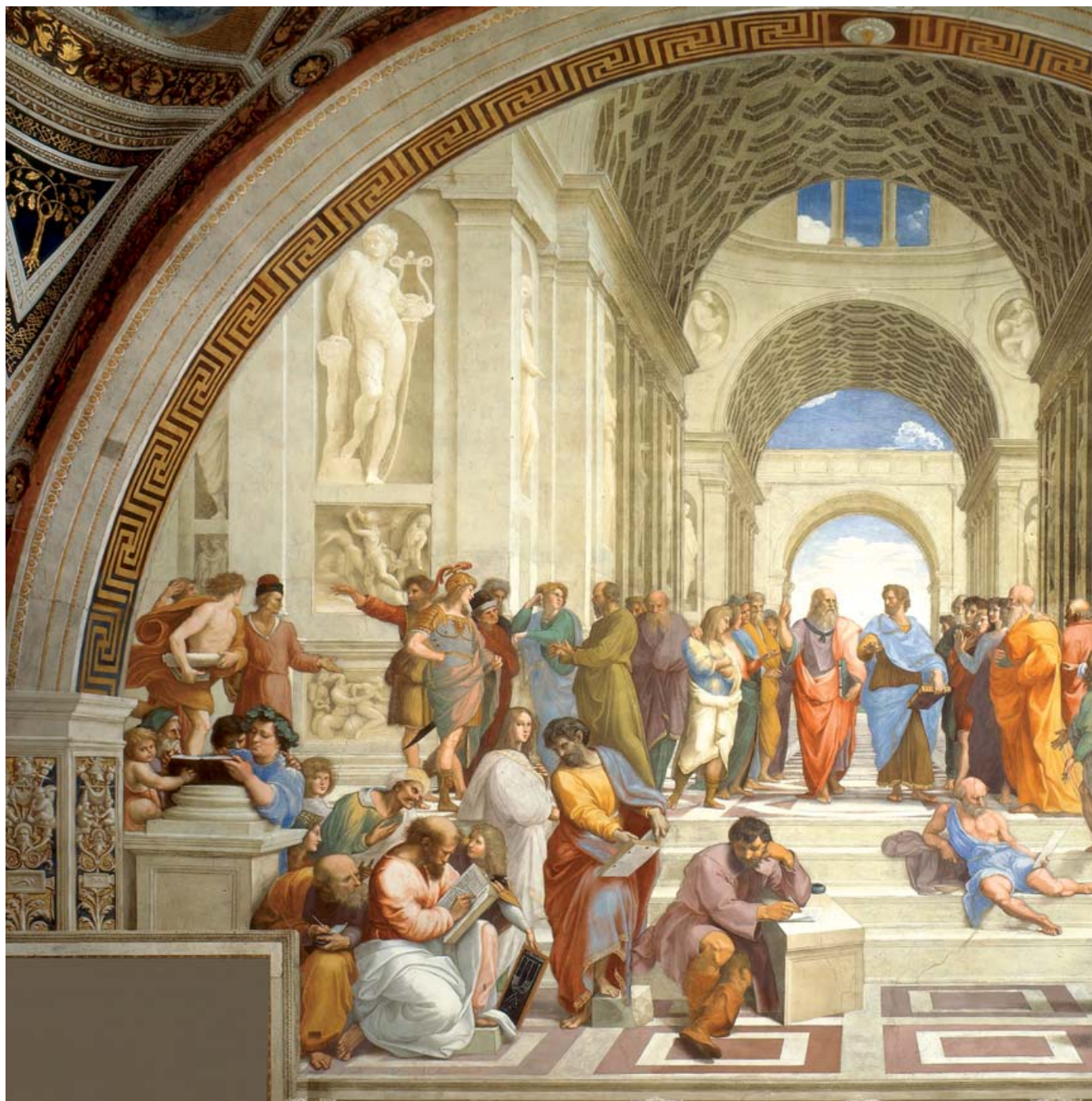


Парнас. Фрагмент. 1508—
1509. Фреска. Ватикан.





Парнас. Фрагмент. 1508—
1509. Фреска. Ватикан.



Афинская школа. 1509—
1511. Фреска. Ватикан.



Наиболее значительной по масштабу и сложности исполнения стала фреска «Афинская школа», в которой художник воплотил величие различных направлений философии и науки в их гармоничном согласии, что относилось к числу важнейших идей гуманистов. Под сводами величественного здания расположились группами древнегреческие философы и ученые.

«Афинская школа» — название, не вполне соответствующее изображенному сюжету, потому что здесь кроме афинских философов много и тех, кто никогда не бывал в Афинах. Да и жили они в разное время и физически никак не могли встречаться друг с другом.

Рафаэль создает некий обобщенный образ идеального общества самых известных мыслителей. Это некое царство философии, где сосуществуют и прекрасно уживаются самые разные направления человеческой мысли во всем ее разнообразии, могуществе и духовной высоте. Здесь представлены и геометрия Эвклида, и математика Пифагора, и пифагорейское учение о музыке, и астрономические представления древних. Видимо, Рафаэля консультировали ученые и гуманисты папского двора, которых в Риме в начале XVI века было достаточно много.

Кроме того, как предполагают исследователи, едва ли не каждая фигура символизирует и какое-то свойство человеческой природы и человеческого знания, какое-то определенное человеческое достоинство, будь то энергичность или умеренность.

В центре композиции находятся Платон и Аристотель, олицетворяющие античную мудрость и представляющие две школы философии. Платон указывает пальцем на небо, Аристотель простирает руку над землей. Воин в шлеме (Алкивиад, полководец и ученик Сократа) внимательно слушает Сократа, который, что-то доказывая, загибает пальцы. Слева, у подножия лестницы, Пифагор, в окружении учеников, занят разработкой математических проблем. Человек в венке из виноградных листьев — Эпикур. Человек, сидящий в задумчивой позе, опершись на куб, — Микеланджело в образе Гераклита. На ступеньках лестницы расположился Диоген. Справа Евклид, склонившись над доской, измеряет циркулем геометрический чертеж. Ступени лестницы символизируют этапы овладения истиной. Рядом с Евклидом стоят Птолемей (держит в руках земной шар) и, вероятно, пророк Зороастр (держит небесный глобус). Чуть правее стоит сам художник (смотрит прямо на зрителя).

Все они находятся в каком-то величественном храме Познания, архитектурные элементы которого разработаны с такой убедительностью, что само здание кажется не столько выдуманным, сколько написанным с реально существующего. Это та идеальная среда, без которой невозможно само существование героев Рафаэля. Их художественные образы неотделимы от окружающих архитектурных форм. Фигуры в свободном движении располагаются на геометрическом узоре и на ступенях. Статуи и рельефы, украшающие этот классический храм, еще более усиливают органическую взаимосвязь форм и ритмов архитектуры с человеческими фигурами. Наконец, эта связь достигает своего полного синтетического единства в центре композиции, где уходящие вдаль вертикали архитектурного пространства замыкаются аркой над фигурами Платона и Аристотеля.

Вероятно, здесь отразились определенные архитектурные идеи Высокого Возрождения, выразителем которых был Браманте.

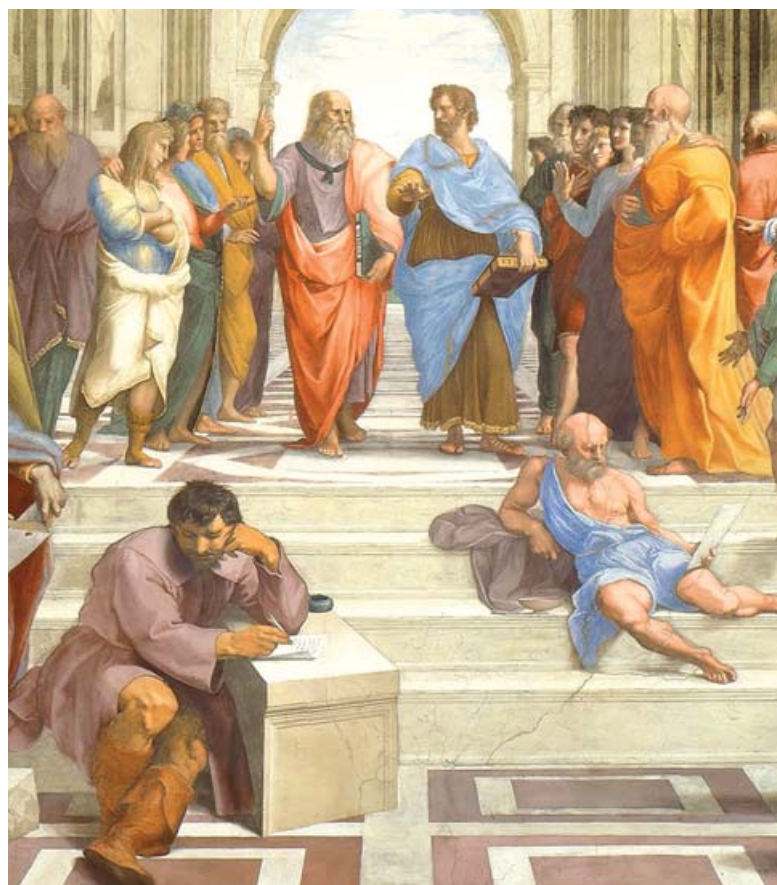


Афинская школа. 1509—1511. Фреска. Схема. Ватикан.

Художник поставил перед собой задачу невероятной сложности. И гений его проявился уже в самом подходе к ее решению. Он разделил мыслителей на несколько обособленных групп, каждая из которых символизирует определенное философское или научное направление. Одни осматривают два глобуса — Земли и неба, другие увлечены решением геометрической задачи. Напротив — уединенный мечтатель. Возле него почтенный мыслитель вносит исправления в солидный фолиант под восхищенными взглядами одних и напряженным вниманием других. От этих людей отходит юноша, еще не избравший себе учителя, готовый к поискам истины.

Некоторые образы древних философов и ученых имеют и реальные прототипы современников Рафаэля: Микеланджело, Леонардо да Винчи и др.

1. Леонардо да Винчи в образе Платона и Аристотель.
2. Пифагор.
3. Диоген Лаэртский.
4. Микеланджело в образе Гераклита.
5. Автопортрет.
6. Эпикур.
7. Алкивиад (ученик Сократа).
8. Сократ.
9. Евклид.

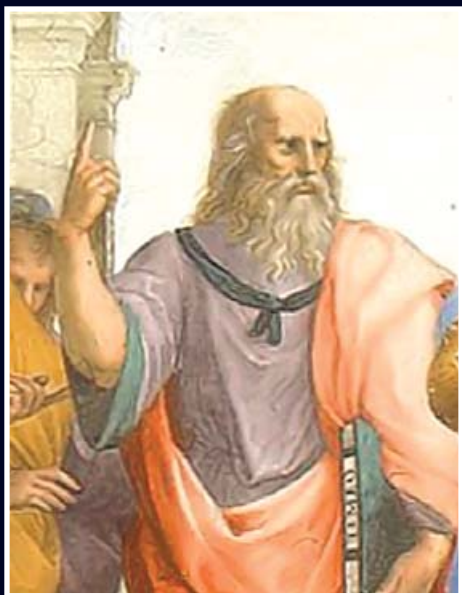


Афинская школа. Фрагмент. 1509—1511. Фреска. Ватикан.

Хотя на фреске представлено свыше 50 фигур, свойственное Рафаэлю чувство пропорций и ритма создает впечатление удивительной легкости и простора. Даже центральные фигуры Платона и Аристотеля, безусловно господствующие в этой огромной композиции, вроде бы не выделяются среди остальных, хотя сразу же воспринимаются как оптический, смысловой и духовный центр изображения.



Афинская школа. Аристотель. Фрагмент. 1509–1511. Фреска. Ватикан.



Афинская школа. Платон. Фрагмент. 1509–1511. Фреска. Ватикан.

Платон держит в руках натурфилософский диалог «Тимей», Аристотель — «Этику». Эти две центральные фигуры олицетворяют отличия философских подходов к изучению мироздания. Седовласый Платон, которому Рафаэль придал сходство с Леонардо да Винчи, указывает рукой на небо в знак того, что первичен дух; Аристотель простирает руку ладонью вниз в знак того, что первична материя.

Особенность перспективного изображения центральной части фрески, ощущение глубины пространства, непосредственно связанного с Платоном и Аристотелем, создается, условно говоря, стенами, поскольку пол закрыт группой философов, а потолок передан сложными криволинейными поверхностями, не имеющими привычной наглядности плоских потолков.



Афинская школа. Фрагмент.
1509–1511. Фреска. Ватикан.



Афинская школа. Пифагор,
окруженный учениками.
Фрагмент. 1509–1511.
Фреска. Ватикан.

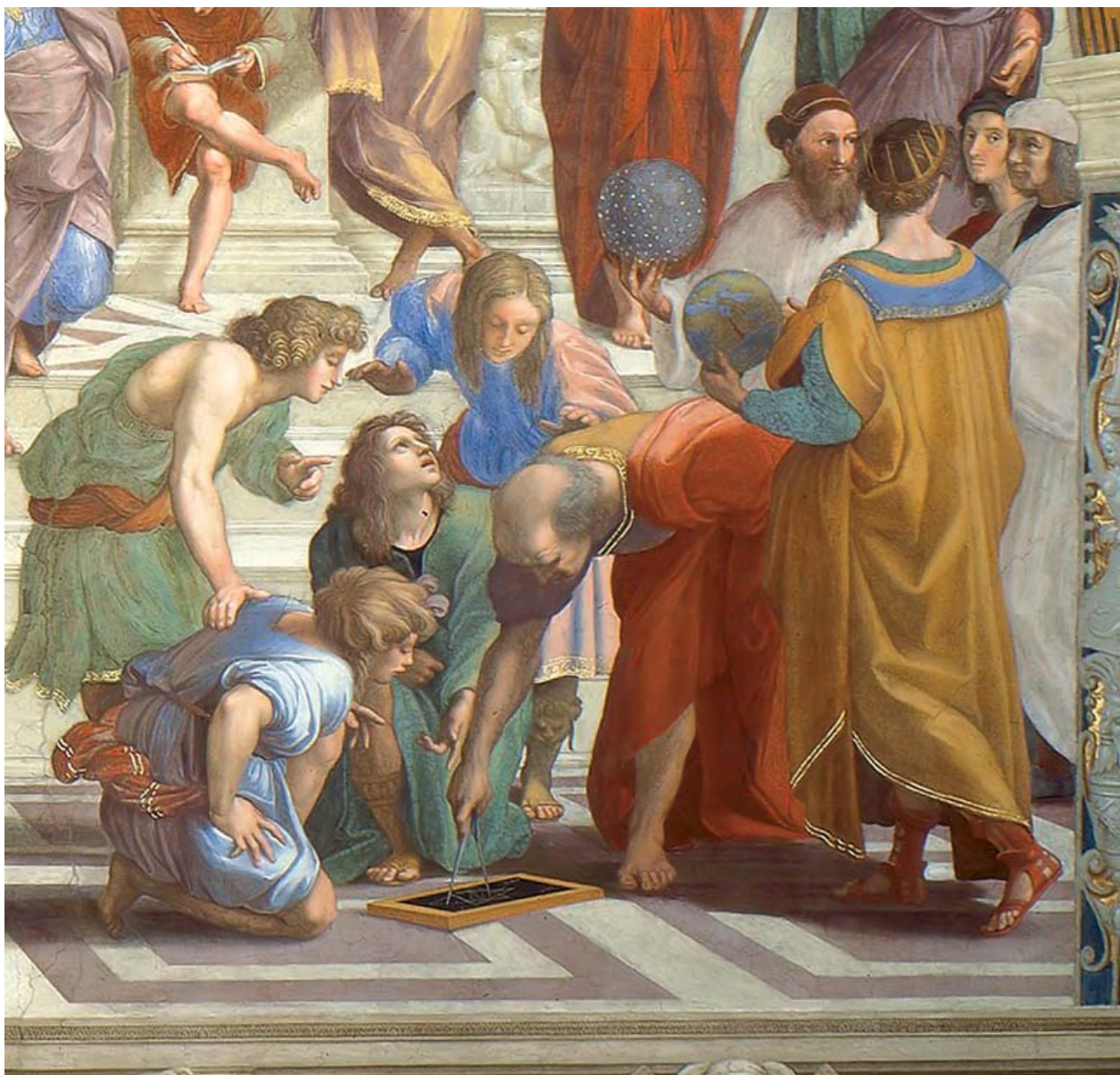
Слева, внизу у лестницы, Пифагор, окруженный учениками, объясняет очередную теорему зачарованным слушателям. Один из них придерживает грифельную доску. Пифагор олицетворяет собой точные науки и музыку.



Афинская школа. Аверроэс
(вверху), Анаксимандр (сле-
ва), Пифагор (справа).
Фрагмент. 1509–1511.
Фреска. Ватикан.



Афинская школа. Фрагмент. 1509–1511. Фреска. Ватикан.



**Афинская школа. Фрагмент. 1509–1511.
Фреска. Ватикан.**

У подножия лестницы, справа, расположена группа юношей, окруживших Евклида, который что-то измеряет циркулем на грифельной доске. В его облике узнается архитектор Браманте. К математикам приближается обращенный к нам спиной статный человек в царской короне со сферой в руке — великий астроном древности Птолемей

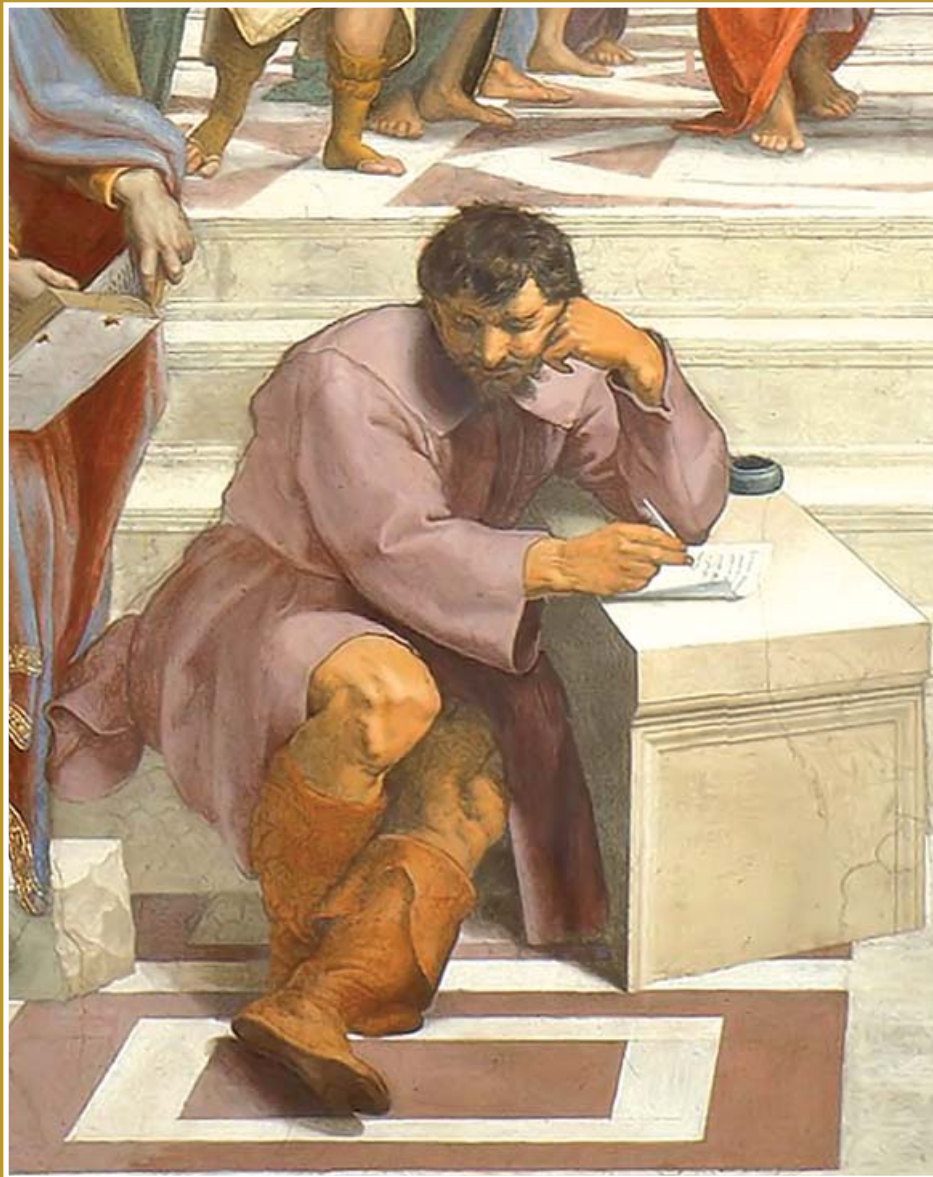


*Афинская школа. Заратустра, Клавдий
Птолемей и Протоген. Фрагмент.
1509—1511. Фреска. Ватикан.*



*Афинская школа.
Фрагмент. 1509—1511.
Фреска. Ватикан.*

В группе справа находятся и двое молодых людей. В облике одного из них без труда узнается сам Рафаэль, второй — художник Содомы, участвовавший в росписи свода Станцы.



*Афинская школа. Фрагмент.
1509–1511. Фреска. Ватикан.*

На переднем плане, несколько обособленно от других, сидит задумавшийся Микеланджело в образе Гераклита.

Афинская школа.
Фрагмент. 1509–1511.
Фреска. Ватикан.



Афинская школа. Алкивиад.
Фрагмент. 1509–1511.
Фреска. Ватикан.

На заднем плане слева Сократ что-то доказывает воину, скорее всего, своему ученику и полководцу Алкивиаду.



*Станца делла
Сеньятура.
Свод. Ватикан.*

Свод станцы дела Сеньятура объединяет все четыре фрески, выполненные в люнетах. На четырех медальонах изображены четыре аллегорические фигуры, олицетворяющие собою четыре духовные силы — религию, науку, право и красоту, которые стали источниками итальянского Возрождения. Рядом с ними по четырем углам потолка представлены композиции на библейские сюжеты.



Станца
делла Се-
ньятура.
Философия.
Фрагмент.
Ватикан.



Станца
делла Се-
ньятура.
Религия.
Фрагмент.
Ватикан.



Станца
делла Се-
ньятура.
Поэзия.
Фрагмент.
Ватикан.



Станца делла Сеньятура.
Суд Соломона. Фрагмент.
Ватикан.



Станца делла Сеньятура.
Аполлон и Марс.
Фрагмент. Ватикан.



Станца делла Сеньятура.
Правосудие. Фрагмент.
Ватикан.



Станца делла Сеньятура.
Первоисточник движе-
ния. Фрагмент. Ватикан.



Станца делла Сеньятура.
Адам и Ева. Фрагмент.
Ватикан.



*Портрет папы Юлия II.
1511–1512. 108,7 × 81 см.
Дерево, масло. Националь-
ная галерея, Лондон.*

Римский Папа Юлий II (1443—1513), в миру Джулиано делла Ровере, вступил на престол в 1503 году в преклонном возрасте и главной своей целью поставил восстановление могущества папского престола. Стараясь расширить церковные владения, понтифик проводил воинственную политику, но среди тревог бурного понтификата он находил время думать о внутреннем благоустройстве Церкви, об исправлении нравов духовенства, об упорядочении администрации. Особенно замечательна его инициатива в деле поощрения искусства, великие памятники которого должны были, по идее Юлия II, свидетельствовать о могуществе Христианской Вселенской Церкви.

С его мировоззрением связывалось желание сделать Рим главным центром художественной деятельности, направляемой высшим авторитетом Церкви. Благодаря его деятельности Вечный город превратился в роскошное средоточие пышно созревшего Ренессанса. Желая видеть весь Рим перерожденным в новых роскошных формах, папа прокладывал новые благоустроенные улицы, украшал церкви, строил мосты. К делу возведения величественных храмов, дворцов и памятников он привлекал и богатейших представителей римской знати, вызывая у них дух соперничества. Рим к концу его понтификата, по свидетельству современников, из грязного плебейского города преобразился в великолепную столицу мирового владыки.



Станца д'Элиodoro. Фрески «Освобождение Апостола Петра из темницы» и «Встреча с Атиллой». Общий вид. 1511–1514. Ватикан.

По окончании росписи своего кабинета Юлий II поручил Рафаэлю украшение станцы д'Элиodoro. Комната названа по содержанию одноименной центральной фрески, которая называется «Изгнание Илиодора».

Сюжеты этого фрескового цикла посвящены драматическим эпизодам из христианской истории, содержавшие аллюзии на современные политические события и прославляющие чудесное покровительство, оказываемое Богом Церкви. Лионеты занимают четыре композиции: Изгнание Илиодора, Месса в Больсене, Встреча Льва I с Аггиллой и Освобождение апостола Петра из темницы.

Станцы Рафаэля

Станца
д'Элиodoro.
Фрески
«Изгнание
Илиодора»
и «Месса
в Больсене».
Общий вид.
1511–1514.
Ватикан.



Станца
д'Элиodoro.
Фрески
«Месса в
Больсене»
и «Встреча
Льва I с
Атиллой».
Общий вид.
1511–1514.
Ватикан.





Изгнание Илиодора.
1511–1514. Фреска. Ва-
тикан.



В основу сюжета фрески положен ветхозаветный эпизод, описанный во второй книге Маккавейской, где повествуется о том, как по заданию царя военачальник Илиодор явился в Иерусалимский храм для изъятия из него всех сокровищ. Но божественные силы не позволили свершиться святотатству — в тот момент, когда Илиодор хотел приступить к своей миссии, внезапно появились чудесный всадник и крылатые юноши с плетьюми. После встречи с ними Илиодора вынесли на носилках, а сокровища остались неприкосновенными. Считается, что в этом сюжете содержится намек на изгнание французов из Папской области. Слева изображен сидящим папа Юлий II. Художником прекрасно передан характер этого сильного и властного человека.

**Изгнание Илиодора. Фраг-
мент. 1511–1514. Фрес-
ка. Ватикан.**



Изгнание Илиодора. Фрагмент. 1511—
1514. Фреска. Ватикан.



Месса в Больсене. 1511—1514. Фреска. Ватикан.

Композиция рассказывает о чуде, которое произошло в 1263 году, когда во время богослужения хостия (лепешка пресного хлеба, используемого в Таинстве Евхаристии) в руках у неверующего священника обогрилась кровью. При этом событии присутствует коленопреклоненный папа Юлий II, а справа расположилась группа швейцарских гвардейцев из папской стражи, одетых в яркие костюмы.



Месса в Больсене. Фрагмент. 1511—1514. Фреска. Ватикан.



Месса в Больсене. Фрагмент. 1511–1514. Фреска. Ватикан.



Месса в Боль-
сене. Фраг-
мент. 1511—
1514. Фреска.
Ватикан.



Месса в Боль-
сене. Фраг-
мент. 1511—
1514. Фреска.
Ватикан.



Освобождение апостола Петра из темницы. 1511–1514. Фреска. Ватикан.

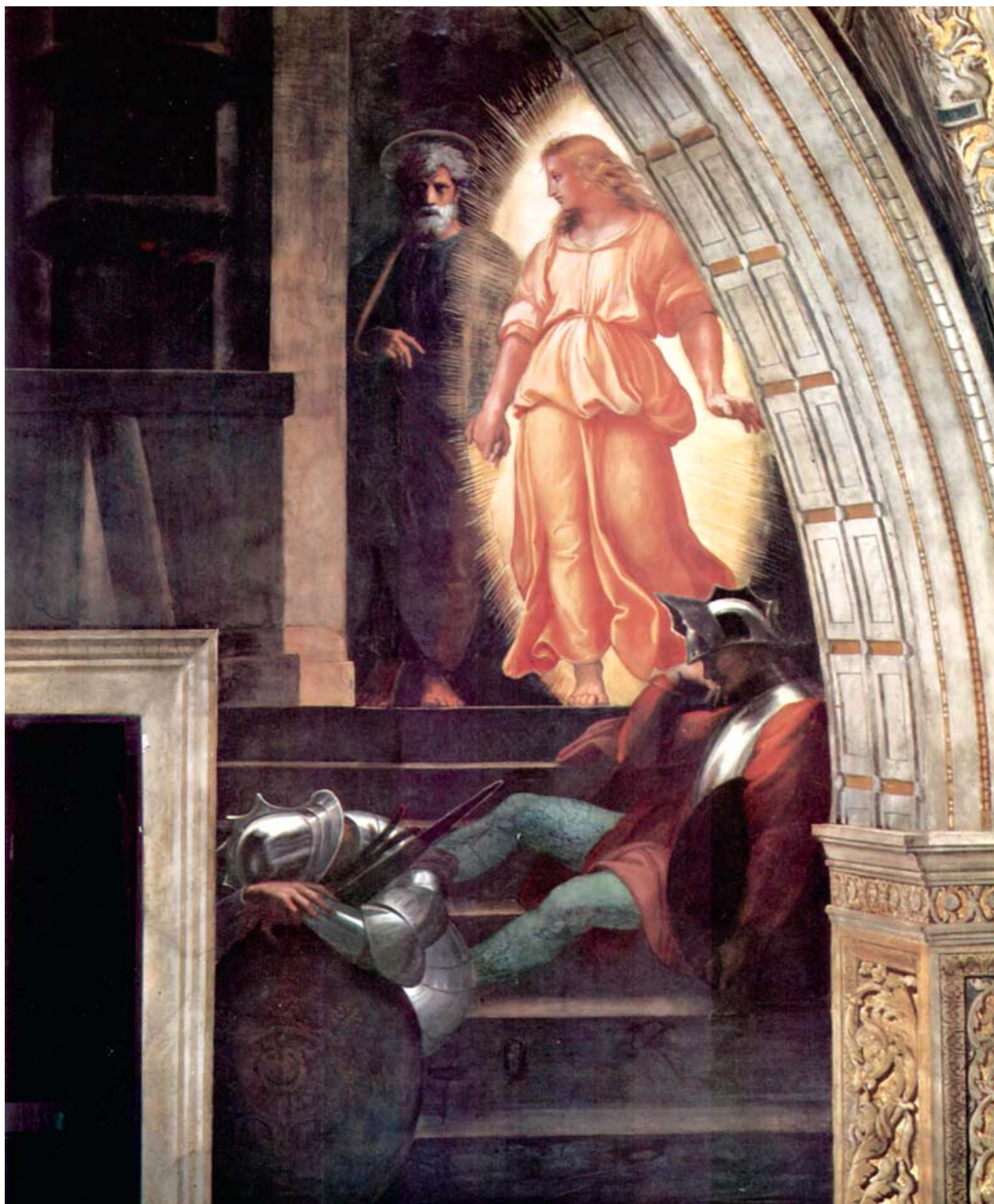
За основу сюжета здесь взят евангельский эпизод из жизни апостола Петра, повествующий о его чудесном освобождении из темницы ангелом. Композиция делится на три части. В центре в темнице за решеткой изображен спящий апостол Петр, над которым склоняется ангел. В правой части ангел выводит Петра из темницы, в то время как стража спит, в левой — проснувшиеся стражники, обнаружив исчезновение Петра, поднимают тревогу.

Рафаэль с большим мастерством использует в этой фреске ночное освещение, способствующее созданию драматического настроения и глубокой выразительности. Великолепно сочетается свет от трех источников: луны, ореола ангела и факелов стражей.

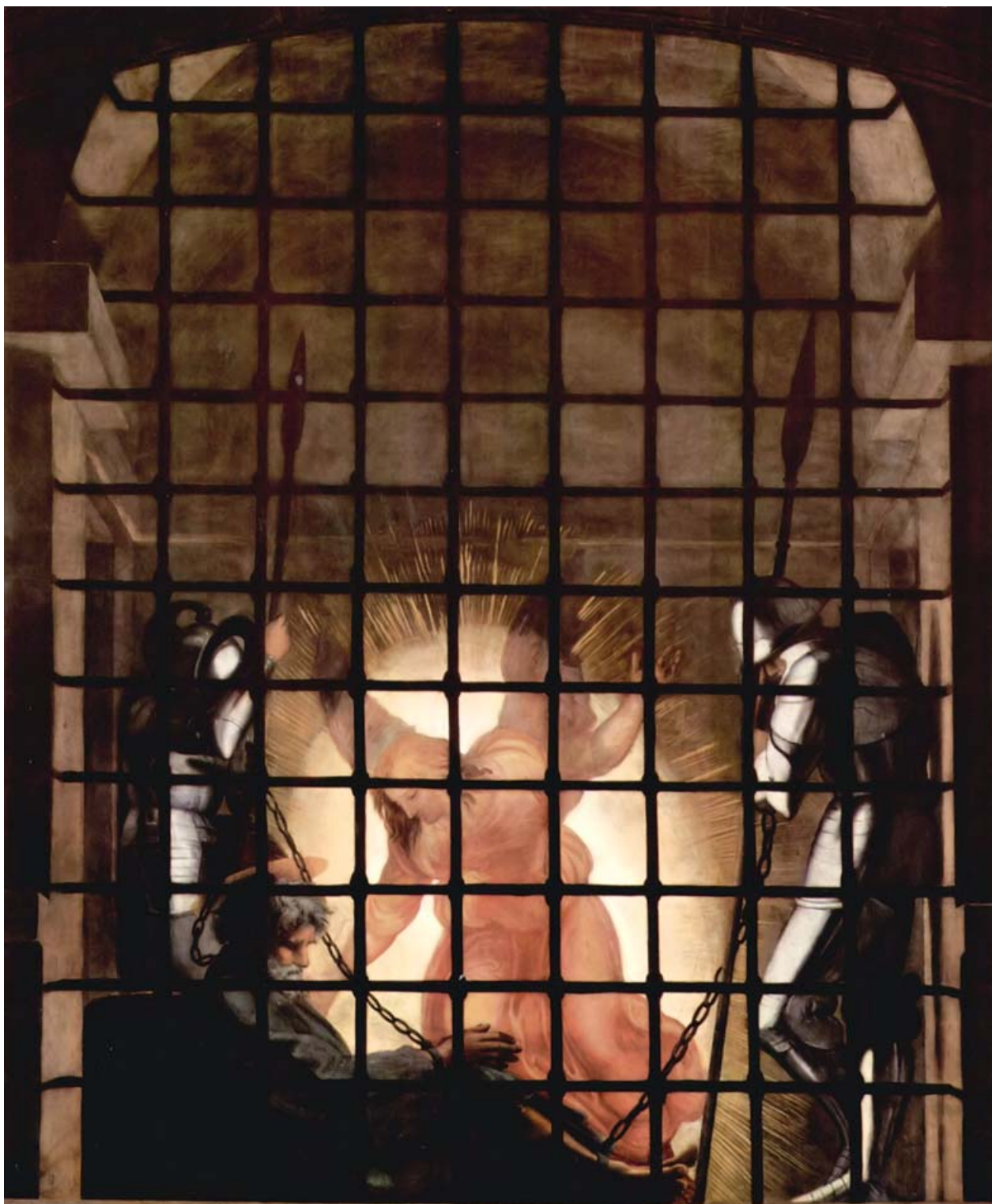
Фреска, вероятно, была написана уже после восхождения на папский престол папы Льва X в 1513 году, так как в ее содержании можно обнаружить намек на эпизод из его жизни. Будучи еще кардиналом, он был в битве при Равенне в 1512 году взят в плен французами, но ему удалось бежать.



Освобождение апостола Петра из темницы.
Фрагмент. 1511–1514. Фреска. Ватикан.



Освобождение апостола Петра из темницы.
Фрагмент. 1511–1514. Фреска. Ватикан.



Освобождение апостола Петра из темницы.
Фрагмент. 1511–1514. Фреска. Ватикан.



Встреча Льва I с Атиллой.
1511–1514. Фреска. Ватикан.

Сюжет этой фрески можно также рассматривать как аллерию на борьбу с Францией. За его основу взят эпизод из древней римской истории о нашествии в Италию полчищ гуннов во главе с Атиллой. Как повествуют исторические хроники, папа Лев I в сопровождении знатных римлян встретился с вождем гуннов и уговорил его уйти за Дунай. По одной из версий, Атиллу кроме папы Льва отговорили идти на Рим советники, опасаясь скорой кончины вождя (что действительно произошло, хотя и без захвата Рима) после захвата столицы мира, подобно тому, как умер Аларих (вождь вестготов, завоевавший и разграбивший Рим) после захвата Рима.

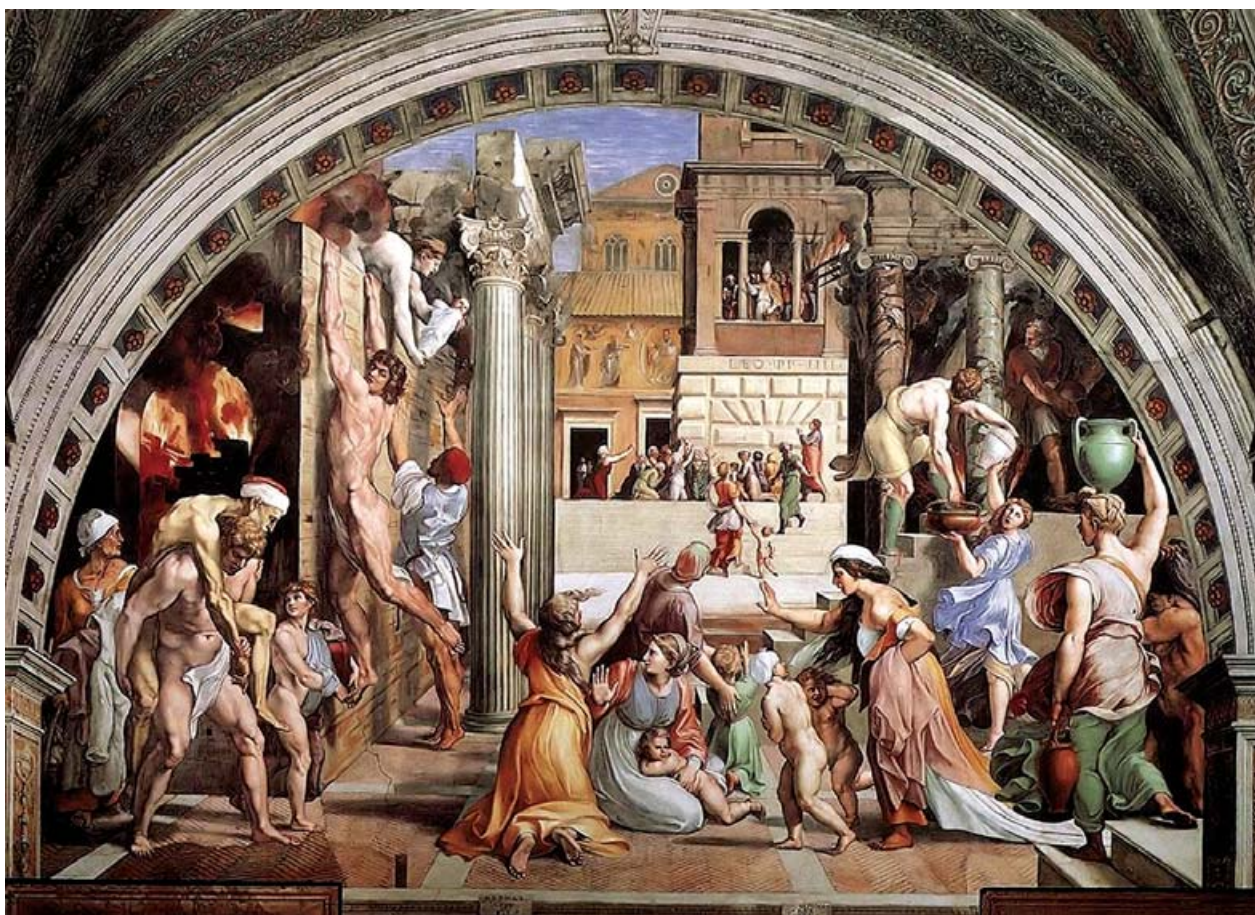
Сегодня историки единодушны в том, что причины, побудившие Атиллу отказаться от дальнейших завоеваний, носили вполне прозаический характер: это эпидемия чумы, поразившая войска, и успешные действия византийской армии в его тылу. Тем не менее Церковь того времени приписывала чудесное избавление от нашествия варваров Божьему покровительству.

Работа была начата при Юлии II и закончена после его смерти в 1513 году. Таким образом, мы видим, что преемник Юлия II Лев X предстает перед нами дважды в разных качествах: как кардинал и как папа. Значительная часть этой фрески написана учениками Рафаэля.



Станца д'Элиodoro.
Свод. 1511–1514.
Ватикан.

В росписи свода использованы сюжеты из Ветхого Завета, в которых также подчеркивается тема Божественного влияния на человечество: Неопалимая Купина, Предупреждение Ноя о потопе, Сон Иакова, Жертвоприношение Авраама.



Станца дель Инчендио ди Борго. Пожар в Борго. 1517. Фреска. Ватикан.

Эта фреска посвящена чуду избавления Рима от пожара папой Львом IV, вступившим на Святой Престол в 847 году. Во время его правления в одном из районов Рима (Борго) возник пожар, который, согласно легенде, папа остановил одним крестным знамением. Льву IV приписываются и другие чудеса, совершенные еще при жизни. Впоследствии он был причислен к лику святых.

В сюжете этой фрески использованы фрагменты из описания пожара Трои Вергилием (70—16 гг. до н. э.) в его Энеиде. По Вергилию, Эней покинул горящую Трою вместе с сыном Юлом, женой Креусой, унося на плечах старого беспомощного отца Анхиса. На фреске Эней изображен слева. В центре размещены женские фигуры, усиливающие драматизм ситуации. В глубине пространства видна часть собора Святого Петра, причем со старым фасадом, еще существовавшим во время работы Рафаэля над росписью станц. В окне виден силуэт папы Льва IV, совершающего крестное знамение.

Достоин удивления композиционное мастерство Рафаэля, органично совместившего в одном пространстве две эпохи, отстоявшие друг от друга почти на тысячелетие. Смысловая связь двух событий очевидна: если Эней и его потомки основали Рим (опять же, по Вергилию), то понтифик его спас.



Станца дель Инчендио ди Борго. Пожар в Борго. Фрагмент. 1517. Фреска. Ватикан.



Станца
дель Инчен-
дио ди Бор-
го. Пожар
в Борго.
Фрагмент.
1517.
Фреска.
Ватикан.



Станца дель Инчендио
ди Борго. Пожар в Борго.
Фрагмент. 1517. Фреска.
Ватикан.



*Станца дель Инчендио ди Борго.
Коронация Карла Великого. 1517.
Фреска. Ватикан.*

Папа Лев III (750—816) вступил на престол в 795 году и с первых же дней понтификата взял курс на союз с франкским и лангобардским королем Карлом Великим, которому римляне, по предложению папы, присягнули в верности. Король был великим воином и мудрым политиком, покорившим многие племена и народности и значительно расширившим пределы своего королевства. Кроме того, он был преданным союзником Католической Церкви. В 800 году Лев III возложил на голову Карла императорскую корону и присвоил титул императора Римской империи. Этим актом Церковь признавала легитимность власти Карла на огромной, завоеванной им территории, а Святой Престол при этом получал поддержку одного из могущественнейших правителей Средневековья. Коронация в базилике св. Петра была одним из плодов тесного альянса между Церковью и государством, который Карл усердно насаждал. Будучи глубоко набожным (он посещал церковь по четыре раза в день) и неплохо осведомленным в теологии, Карл заботился как о материальных, так и о духовных потребностях своих подданных и потому рассматривал себя в качестве богоданного защитника Церкви, а также ее повелителя и законодателя. Многие советники и чиновники Карла были из клириков, и он вознаграждал преданных слуг, даруя им богатые аббатства и епископства.

По своим художественным достоинствам эта фреска значительно уступает всем предыдущим как по техническому исполнению, так и по композиционному решению. Поэтому, с точки зрения современных исследователей, авторство Рафаэля в ней представляется сомнительным.



**Станца дель Инчендио
ди Борго. Битва в Остии.
1517. Фреска. Ватикан.**

Во времена понтификата папы Льва IV районы Италии постоянно находились под угрозой нападения сарацин, захвативших Сицилию. По вступлении на Святой Престол Лев IV в первую очередь занялся укреплением города и возвел вокруг него крепостную стену. Вскоре флот сарацин был разбит при Остии союзнической эскадрой Рима, Неаполя и других городов. По церковному преданию, эта победа приписывалась неустанным молитвам и подвижническому труду Льва IV. Во время его правления были укреплены другие города Папского государства и восстановлены церкви, пострадавшие от набегов.



**Явление Креста. Зала
Константина. Фреска.
Ватикан.**

На этой фреске изображен эпизод с чудесным появлением перед войском Константина Креста в сияющем облаке. На сияющем луче, исходящем от облака, проявилась надпись: «Под этим знаком победишь». Чудо явление Креста стало предзнаменованием победы.

Константин I Великий объединил под своей властью Восточную и Западную части Римской империи. Как повествуют исторические хроники, в ночь перед битвой со своим соперником Максенцием к Константину во сне явился Христос, который повелел начертать на щитах и знаменах своего войска буквы РХ. На следующий день Константин увидел в небе очертание Креста.

Войска Константина победили, и с тех пор император активно внедрял в пределах империи свободу вероисповедания, покровительствовал христианам, поощрял возведение церквей.





*Победа Константина над Мак-
сенцием. Зала Константина.
Фреска. Ватикан.*

Большая фреска была написана сразу после смерти Рафаэля его учеником Джулио Романо. Это одна из самых больших батальных композиций, которые когда-либо были написаны до этого времени.



*Крещение Константина.
Зала Константина.
Фреска. Ватикан.*

Перед самой кончиной Константин принял христианство и был крещен арианским епископом Евсевием Никомедийским.

Гобелены

После смерти Браманте Рафаэль был назначен главным архитектором Ватикана и с увлечением отдался новому для себя делу. Он участвовал в строительстве собора Святого Петра, руководил археологическими раскопками в Риме, выполнял важнейшие заказы Святого Престола. В эти же годы им были созданы эскизы ковров-гобеленов для Сикстинской капеллы. Они должны были располагаться под росписями, изображающими сцены из жизни Моисея и Христа, и стать их сюжетно-историческим продолжением. Прежние ковры, которые вывешивались на стенах, в первом уровне Сикстинской капеллы в церковные праздники, по мнению папы Льва X, обветшали и подлежали замене. Кроме того, эта замена позволяла понтифику увековечить свой герб в наиболее важной капелле христианского мира. Этот герб, исполненный по рисунку Рафаэля, и сегодня украшает края новых гобеленов.

Тканые ковры всегда считались одной из самых роскошных форм украшения. Лучшие всего они выполнялись во Фландрии — в Аррасе, Брюгге и Брюсселе.

За четыре года художник совместно с учениками создал семь огромных картонов на сюжеты из «Деяний апостолов»

Гобелен «Чудесный лов рыбы» изображает сюжет библейского повествования, который описывает одно из чудес Иисуса. Когда рыбакам, среди которых было и несколько Его последователей, не удалось выловить стоящего улова, трудясь всю ночь, следуя повелению Господа, они еще раз заплыли на глубину и забросили сети — улов превзошел их самые смелые ожидания. Под весом рыбы начали рваться сети, угловые лодки стали тонуть. И тогда прозрели рыбаки, а Симон, которого Иисус назвал Петром (Камнем), осознал случившееся как Божье чудо, вместе с чем пришло также и осознание собственной греховности.

Чудесный изобильный лов рыбы был прообразом Божьего призвания для апостолов. Отныне они перестали заниматься рыбной ловлей и стали на путь служения Господу — «ловцами человеков» для Царства Божьего.



по натуральным размерам будущих ковров, которые были затем вытканы во Фландрии под руководством мастера ван Альста. Известно, что рисунки были закончены в конце 1516 года, так как имеется документальное свидетельство, по которому конечная оплата была сделана 20 декабря 1516 года.

Интересно, что эти подлинные первоначальные картоны, в которых рука мастера видна во всей своей силе, забытые на столетие, все же сохранились. Разрезанные на фрагменты они оставались на складах ткацкой фабрики в Брюсселе. И лишь в XVII веке эти картоны были обнаружены Рубенсом и по его рекомендации приобретены английским королем Карлом I. Понятно, что эти картоны не предназначались для длительного хранения. Но и сегодня, спустя пятьсот лет, некоторые из них поражают зрителей своей сложной композицией и реалистичностью.

Гобелены были впервые вывешены в Сикстинской капелле в 1519 году, причем имели огромный успех. Сегодня они хранятся в сокровищнице Ватикана.

Чудесный лов рыбы. Рисунок гобелена Сикстинской капеллы. 1515. 360 × 440 см. Темпера на бумаге, наклеенной на холст. Музей Виктории, Лондон.

В «Деяниях апостолов» говорится, что, находясь в Афинах, св. Павел был возмущен при виде множества языческих идолов.

«Некоторые из эпикурейских и стоических философов стали спорить с ним; и одни говорили: „что хочет сказать этот суеслов?“, а другие: „кажется, он проповедует о чужих божествах“, потому что он благовествовал им Иисуса и воскресение. И, взяв его, привели в ареопаг и говорили: можем ли мы знать, что это за новое учение, проповедуемое тобою? Ибо что-то странное ты влагаешь в уши наши. Посему хотим знать, что это такое? Афиняне же все и живущие у них иностранцы ни в чем охотнее не проводили время, как в том, чтобы говорить или слушать что-нибудь новое.

И, став Павел среди ареопага, сказал: Афиняне! по всему вижу я, что вы как бы особенно набожны. Ибо, проходя и осматривая ваши святыни, я нашел и жертвенник, на котором написано: „неведомому Богу“. Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам» (Деян 17, 18–23).



Святой Павел проповедует в Афинах. Рисунок гобелена Сикстинской капеллы. 1515. 390 × 440 см. Темпера, бумага на холсте. Музей Виктории, Лондон.



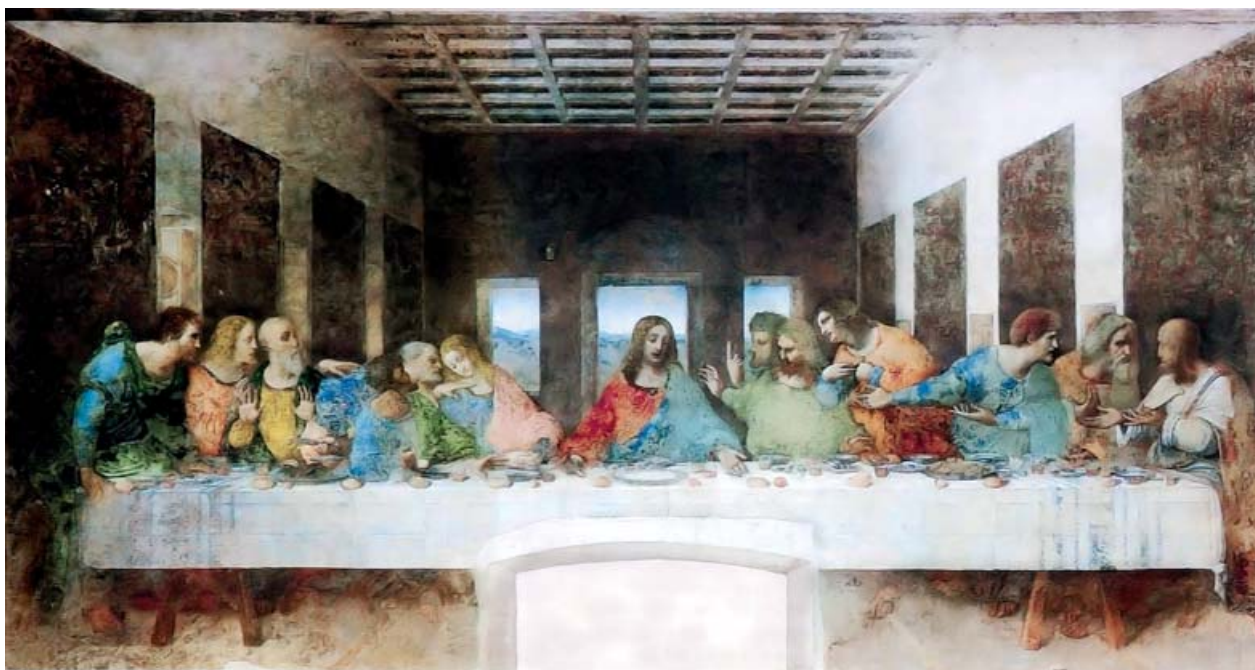
Паси овцы мои. Рисунок гобелена Сикстинской капеллы. 1515. 345 × 535 см. Темпера, бумага на холсте. Музей Виктории, Лондон.

Эта картина раскрывает первый эпизод из книги «Деяния апостолов», где Иисус благословляет апостолов на путь великого служения Господу в последний день перед вознесением.

В этом изображении есть любопытная деталь. Среди одиннадцати апостолов (без предателя Иуды) находится явно женский образ в алом плаще. С другой стороны,

в книге точно перечисляются все одиннадцать апостолов — мужчин. Если это действительно женщина, то она может быть только Марией Магдалиной. Но тогда где же одиннадцатый апостол?

Еще более удивительно то, что эта загадочная женщина имеет некоторое сходство с образом на фреске Леонардо да Винчи «Тайная вечеря».



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495—1497. 420 × 910 см. Масляная темпера. Фреска. Трапезная монастыря Санта Мария делле Грацие, Милан.



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фрагмент. 1495—1497. Масляная темпера. Фреска. Трапезная монастыря Санта Мария Деле Грацие, Милан.



**Смерть Анании. Рисунок
гобелена Сикстинской
капеллы. 1515. 385 × 440 см.
Темпера, бумага на холсте.
Музей Виктории, Лондон.**

В этом рисунке для гобелена Рафаэль блестяще передает один из эпизодов деяний апостола Петра. Древний мир здесь предстает живым и материальным. Группы полны напряженности и драматизма. Выражения лиц и жестов красноречивы и показывают различное отношение зрителей к происходящему.

Анания — один из обратившихся в христианство вследствие апостольской проповеди. Когда последователи Христовы, владевшие землями, продавали их и приносили деньги к апостолам, Анания с женой своей Сапфирой, продав имение, некоторую часть принесли и положили к ногам апостолов, а большую часть утаили. Обличенный апостолом Петром во лжи Святому Духу, Анания пал бездыханным. Эта же участь постигла и его жену.

В доказательство Божественности Святого Духа апостол Петр в этом повествовании прямо именует Его Богом: *«Анания! Для чего ты допустил сатане вложить в сердце твое мысль солгать Духу Святому?»* и замечает далее: *«Ты солгал не человекам, а Богу»* (Деян 5, 3, 4).



Исцеление хромого. Рисунок гобелена Сикстинской капеллы. 1515. 385 × 440 см. Темпера, бумага на холсте. Музей Виктории, Лондон.

Во время апостольского служения ученики Христа для подтверждения своей божественной миссии часто совершали чудеса исцеления, что привлекало к ним многочисленных последователей, которые затем обращались в истинную веру. В «Деяниях апостолов» описывается чудо исцеления человека, хромого от рождения.



Святой Павел перед проконсулом. Рисунок гобелена Сикстинской капеллы. 1515. 385 × 440 см. Темпера, бумага на холсте. Музей Виктории, Лондон.

Во время первого апостольского путешествия апостол Павел (тогда еще Савл) приехал на остров Кипр, где ему удалось обратить в христианство и крестить самого проконсула Кипра, Сергия Павла. Этот правитель давно искал истинной веры и до прихода апостолов находился под влиянием одного лжепророка Вариисуса, который выдавал себя за посланника Божия, но Савл, исполнившись Духа Святого, разоблачил обман этого волхва и поразил его слепотой. Проконсул Сергий Павел, увидев это чудо, уверовал во Христа и немедленно принял крещение, а Церковь с тех пор стала и Савла называть римским именем — Павел.

СИКСТИНСКАЯ МАДОННА

Несмотря на непродолжительность своей жизни, Рафаэль оставил после себя огромное количество произведений, среди которых далеко не просто выделить лучшее. Однако общепризнанным шедевром кисти мастера стал образ Мадонны, написанный для церкви бенедиктинского монастыря Святого Сикста в Пьяченце и украшавший собой главный алтарь этого храма.

Созданию этого шедевра предшествовала романтическая история любви Рафаэля к простой римлянке — семнадцатилетней дочери булочника Маргарите Лути, которая была его натурщицей, любовницей, а впоследствии — известной куртизанкой.

В 1514 году Агостино Чиги, богатый землевладелец, банкир и страстный поклонник искусств, соперничавший даже с самим Папой Римским Львом X, пригласил великого Рафаэля Санти для украшения фресками своего роскошного дворца, известного сегодня как вилла Фарнезина.

Тридцатилетний Рафаэль прибыл на виллу и приступил к росписям ее главной галереи. Вскоре стены галереи украсились знаменитой фреской «Триумф Галатеи» и нужно было начинать роспись плафона. Однако Рафаэль медлил. Он никак не мог найти нужный образ для изображения Психеи. Однажды во время прогулки художник неожиданно встретил девушку, которая покорила его своей ангельской чистотой, скромностью и грацией. Не девушка — богиня! Это была дочь пекаря Франческо Лути из Сиены, жившего в Риме на Виа дель Говьерно Веккьо в районе Трастевере (где до сих пор показывают ее дом с «окошком Форнарины»).

Пылкий Рафаэль стал умолять прекрасную незнакомку согласиться быть его моделью, и после долгих уговоров и уплаты значительной суммы денег получил согласие ее отца. Так дочка пекаря стала натурщицей, любовницей и музой великого итальянского живописца. Рафаэль обожал свою юную Форнарину, как он про себя называл ее («форнарина» — значит булочница). Он без устали писал с нее полотно за полотном, создавая образы святых, не тронутых пороком дев, и в первую очередь образ Девы Марии. В предместьях Рима он снял для своей возлюбленной виллу, щедро оплачивая все расходы, он осыпал ее драгоценностями, разodel в дорогие наряды, превратив простую дочь пекаря в блистательную принцессу. Этот роман отнимал у Рафаэля уйму времени и жизненных сил. Художник никогда не хотел видеть, стал пренебрегать заказами, забросил занятия с учениками. Приостановились и работы по росписи виллы. Банкир, озабоченный неожиданным промедлением, предложил Рафаэлю перевезти свою возлюбленную на виллу и выделил для нее несколько роскошно убранных комнат рядом с апартаментами мастера. Рафаэль с радостью воспользовался предложением. Именно тогда он написал с нее свое бессмертное творение — «Сикстинскую Мадонну».





**Триумф Галатеи. 1514.
295 × 225 см. Фреска. Вилла
Фарнезина, Рим.**

Фреска находится в бывшей пиршественной зале виллы Фарнезина и выполнена по заказу римского банкира и мецената Агостино Киджи — ее первого владельца. В 1577 году вилла перешла в собственность семейства Фарнезе; отсюда и происходит ее название.

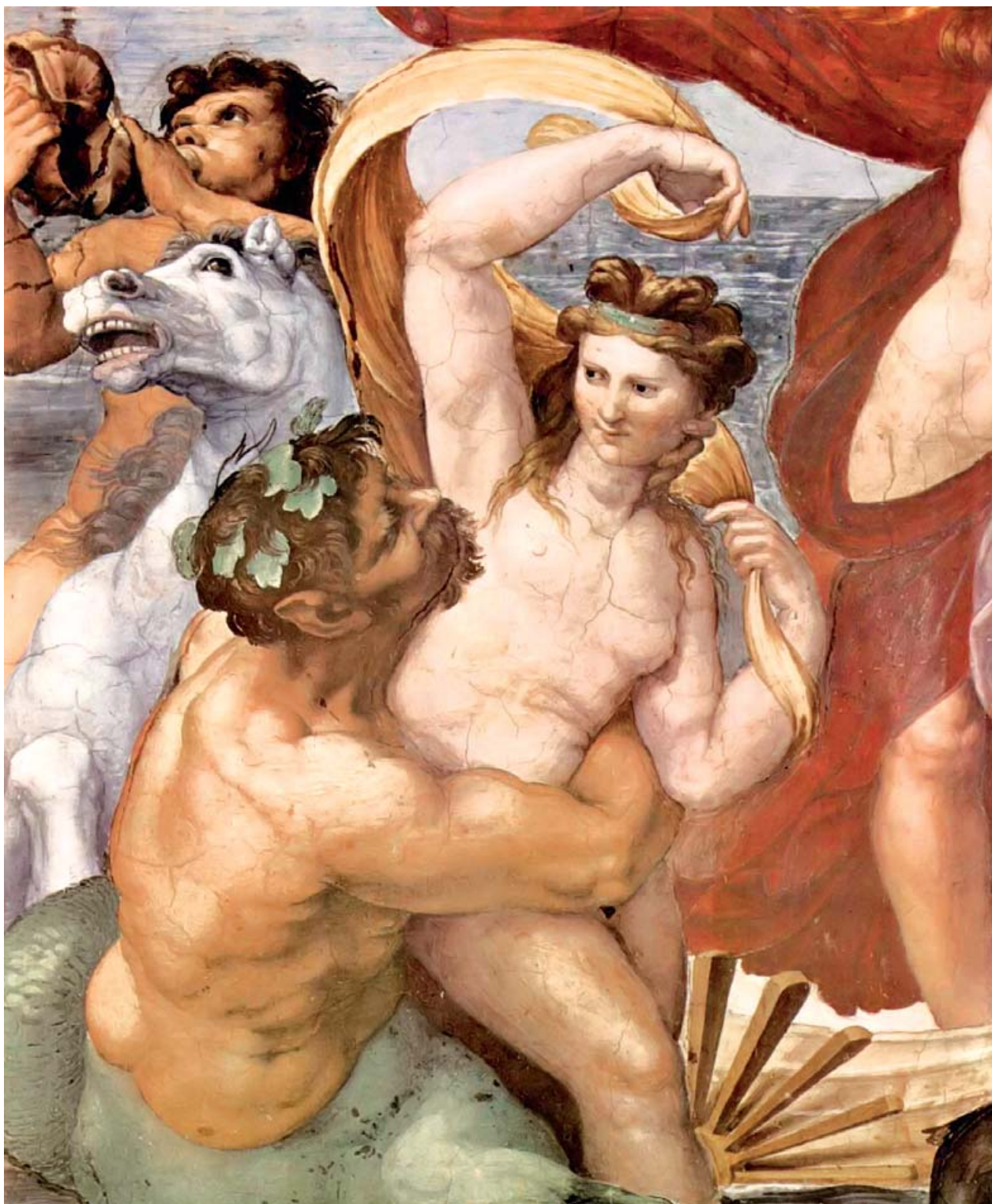
При создании композиции Рафаэль не был ограничен ни темой, ни сюжетом, как это имело место при росписи ватиканских станц, и здесь его фантазия и любовь к античному проявились в полной мере. В качестве сюжета живописец использовал литературную обработку античного мифа о прекрасной нимфе, отвергнувшей любовь великана Полифема, флорентийского поэта Анджело Полициано.

Окруженная тритонами, nereидами и парящими в воздухе амурами, Галатея мчится по волнам, стоя на раковине, увлекаемой двумя дельфинами. Несмотря на сложность композиции, художнику удалось передать стремительность движения и вместе с тем создать впечатление безупречного равновесия и гармонии, вызвавшее всеобщее восхищение. Бальдассаре Кастильоне с восторгом отзывался об этой фреске, восхваляя красоту созданного им образа Галатеи.

В ответ Рафаэль писал: «Что до Галатеи, то я почел бы себя великим мастером, если бы в ней была хоть половина тех великих вещей, о которых Ваша милость мне пишет. Но в словах Ваших я узнаю любовь, которую Вы ко мне питаете. И я скажу Вам, что для того, чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; при условии, что Ваша милость будет находиться со мной, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Несет ли она в себе какое-либо совершенство — мне трудно судить, но очень стараюсь его достигнуть».



**Триумф Галатеи.
Фрагмент. 1514. Фреска.
Вилла Фарнезина, Рим.**



Триумф Галатеи. Фрагмент. 1514. Фреска.
Вилла Фарнезина, Рим.



*Сикстинская Мадонна.
Мария с Младенцем, папа
Сикст II и святая Вар-
вара. 1515–1519. 265 ×
196 см. Холст, масло. Кар-
тинная галерея, Дрезден.*

«Сикстинская Мадонна» — самое знаменитое произведение великого Рафаэля Санти. Образ был написан мастером без участия учеников и помощников, поэтому ни в одном произведении на религиозную тему художественная личность Рафаэля не отразилась с такой полнотой и яркостью, как в этой картине. Св. Сиксту, стоящему перед Мадонной, как бы открывается неземное видение, таившееся за вдруг отдернутой в обе стороны занавесью. Пресвятая Дева с Младенцем Христом на руках парит в небесах, устремляясь навстречу зрителям, и Ее стопы лишь слегка касаются легких облаков. В окружающем Ее нежно-золотистом свете вырисо-

вываются туманные очертания малюток-ангелов, и лишь в самом низу картины два из них изображены достаточно отчетливо. Св. Варвара, смущенная необычностью происходящего, отвела свой взор, считая себя недостойной лицезреть божественное видение. Внизу на балюстраде изображена тиара — головной убор Римского Папы.

В 1754 году «Сикстинская Мадонна» была приобретена живописцем Джованнини для саксонского курфюрста Фридриха-Августа II (польского короля Августа III) за огромные по тем временам деньги (20 тыс. дукатов). В настоящее время она является главным и бесценным сокровищем Дрезденской галереи.



Сикстинская Мадонна. Мария с Младенцем, папа Сикст II и святая Варвара. Фрагмент. 1515–1519. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден.

Мадонна держит доверчиво приникшего к Ней Иисуса по-матерински заботливо и бережно. Гений Рафаэля словно заключил Божественного Младенца в магический круг, образуемый левой рукой Мадонны, Ее ниспадающим покрывалом и правой рукой Иисуса. Взгляд Ее, направленный сквозь зрителя, полон тревожного предвидения трагической судьбы Сына. В образах Мадонны и Ее Сына Рафаэль воплотил идеал божественной красоты. Юная женщина, преисполненная чистоты и благодати, несет в мир его будущего Искушителя, глубоко проникнутая сознанием Своего высокого призвания. Она смотрит прямо перед собой, но Ее взор не устремлен ни на что определенное: Божественный Сын не оставляет в Ней места ни для какого другого чувства.

Младенец, с выражением необычайной нравственной силы в блестящих больших и неподвижных глазах, — нежное существо, которому дивным образом придана экспрессия духовного могущества. Во всем христианском искусстве трудно найти что-либо подобное этому детскому образу, наполняющему душу священным трепетом.



Сикстинская Мадонна. Мария с Младенцем, папа Сикст II и святая Варвара. Фрагмент. 1515–1519. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден.

Ниже Богоматери, у Ее ног — коленопреклоненный папа Сикст II, принявший мученическую смерть в 258 году н. э. и причисленный к лику святых, просит Марию о заступничестве за всех, кто молится Ей перед алтарем.



Сикстинская Мадонна. Мария с Младенцем, папа Сикст II и святая Варвара. Фрагмент. 1515–1519. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден.

В глубине картины, на заднем плане, едва различимые в золотой дымке, смутно угадываются лица ангелов, усиливая общую возвышенную атмосферу. Взгляды двух ангелов на переднем плане обращены к Мадонне. Присутствие этих крылатых симпатичных малышей, больше напоминающих мифологических амуров, придает полотну особую теплоту и человечность.



*Плафон лоджии Психеи.
1517–1518. Фреска.
Вилла Фарнезина, Рим.*



*Плафон лоджии
Психеи. Фрагмент.
1517–1518. Фреска.
Вилла Фарнезина, Рим.*

ПОРТРЕТЫ

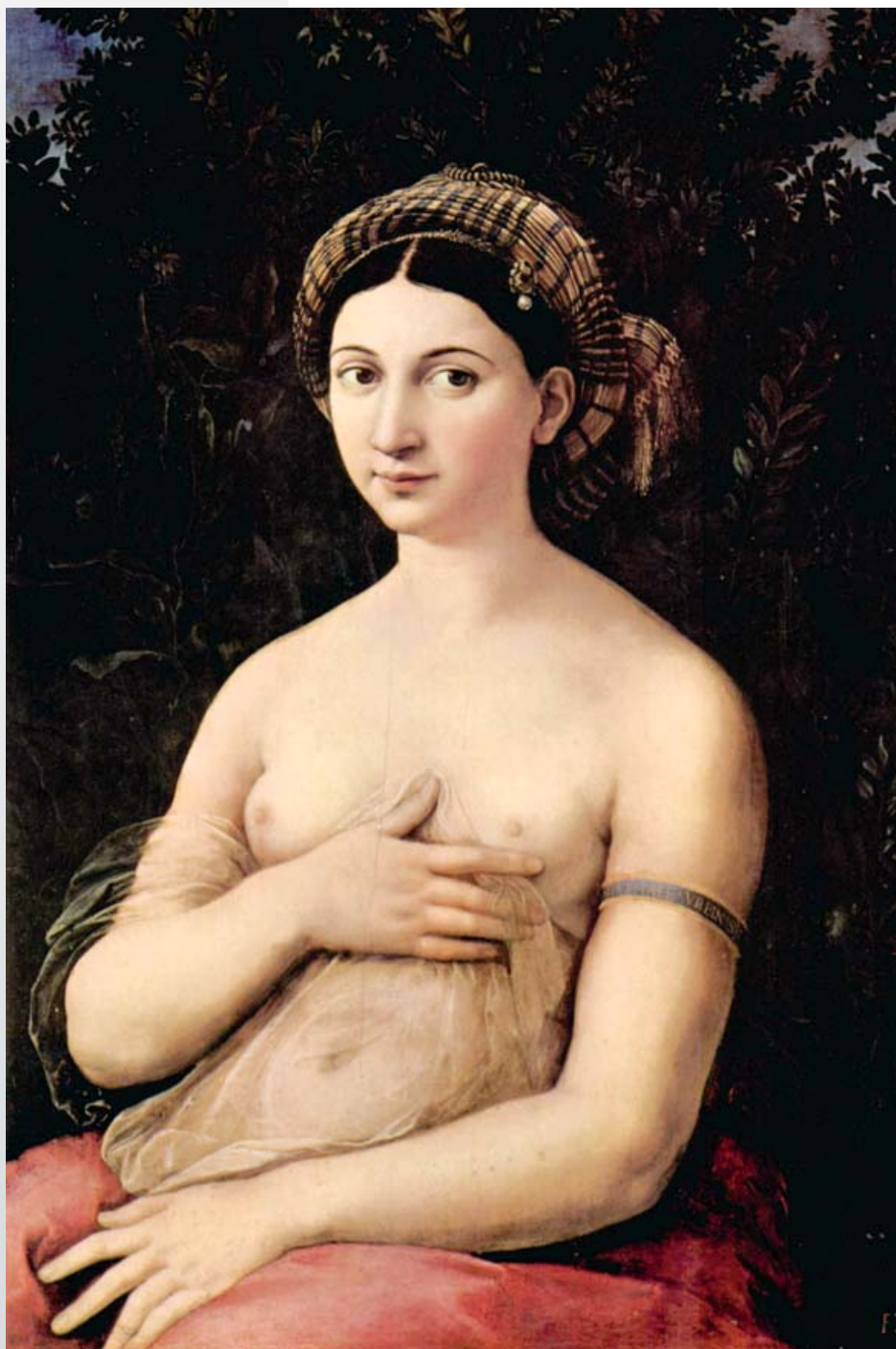
Одной из ярких страниц в творчестве Рафаэля стали его портреты. В этом жанре он начал пробовать свои силы еще во Флоренции. Однако его произведения, созданные в это время, еще несут в себе следы влияния умбрийской школы и творчества Леонардо.

Безусловно, в основе всего портретного искусства Рафаэля с самых первых работ лежит огромный труд рисовальщика. Совершенствуя свое мастерство, живописец много рисует, исследует натуру, ищет свой стиль.

Сегодня известно чуть больше десяти портретов работы Рафаэля, но они в полной мере раскрывают этапы стремительного роста его мастерства как художника-портретиста. Но полностью рафаэлевский талант портретиста раскрылся лишь в Риме. Наиболее ценными и привлекательными чертами его поздних портретов стали реалистичность образов, высокое чувство колорита, удивительно тонкая моделировка, прекрасный рисунок и, что самое главное, убедительное сходство с моделью.

Портрет молодой женщины. 1518—1519. 85 × 60 см. Дерево, масло. Национальная галерея античного искусства, Рим.

Существует достаточно обоснованная гипотеза, что на этом портрете изображена возлюбленная Рафаэля Маргарита Лути, которую живописец нежно называл Форнариной. Модель выполнена полуобнаженной, в полупрозрачном одеянии, прикрывающей грудь в стыдливом движении. Ее руку украшает браслет с надписью художника «RAPHAEL URBINAS». Очистки XXI века позволили выяснить, что прежде существовал пейзажный фон, замененный Рафаэлем на миртовое дерево. Кроме того, руку модели украшало кольцо, позже записанное, что послужило почвой к возникновению различных гипотез об истинных отношениях между изображенной женщиной и мастером. Считается, что эта же женщина выполнена на другой картине Рафаэля — «Дама с покрывалом» («Донна Велата»). Примечательно, что в волосах у обеих женщин одна и та же заколка с жемчужиной.



**Дама с покрывалом («Донна Велата»). 1512–1516.
82 × 60,5 см. Холст, масло.
Палаццо Питти, Флоренция.**

Безусловно, облик Мадонны — это собирательный образ совершенной женской красоты. На это указывает и сохранившееся письмо самого Рафаэля к своему другу Бальдассаре Кастильоне, где художник высказывается о возникновении в его воображении женского идеала на основании множества впечатлений от виденных им красивых женщин. Однако, уже его современники обнаружили несомненное сходство внешности Мадонны с образом прекрасной молодой женщины на портрете дамы с покрывалом. По мнению Вазари, здесь изображена Маргарита Лути Форнарина, прекрасная проститутка и возлюбленная Рафаэля.

Портрет вначале принадлежал флорентийцу Маттео Ботти. В 1622 году он был передан наследниками в коллекцию Козимо II Медичи.



**Портрет
Елизаветы
Гонзага.
1502–1508.
2,9 × 37,3 см.
Дерево, ма-
сло. Галерея
Уффици,
Флоренция.**

Как указывает старая надпись на оборотной стороне картины, этот образ принадлежит Елизавете Гонзага, жене урбинского герцога Гвидобальдо да Монтефельтро и покровительнице юного Рафаэля. В 1631 году портрет был привезен из Урбино во Флоренцию Витторией делла Ровере.



**Портрет Гвидобальдо да Монтефельтро. 70,5 × 49,9 см.
Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция.**

Герцог Урбинский Гвидобальдо да Монтефельтро был сыном Федерико да Монтефельтро — профессионального воина и мудрого правителя. Изнеженный и болезненный сын не мог состязаться со своим отцом на военном поприще, однако продолжил его дело в развитии культуры. В его правление в Урбино был основан университет, существующий и поныне, а при дворе царил атмосфера утонченной духовности. Это привлекало в Урбино многочисленных просвещенных гостей, и возвышенные вечерние беседы нередко продолжались до рассвета. Эти беседы побудили одного из их участников, писателя и дипломата графа Бальдассаре Кастильоне, написать книгу «Иль Кортеджиано» («Придворный»). В знаменитой некогда книге, сохранившей для потомков дыхание урбинских вечеров, писатель-гуманист Кастильоне размышлял о том, каким должен быть совершенный, гармоничный, идеальный человек.

Портрет попал во Флоренцию в 1631 году вместе с другими произведениями, принадлежавшими Виттории делла Ровере.



Портрет Франческо Мария делла Ровере. 1504. 47,4 × 35,3 см. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция.



**Портрет молодого человека. Около 1504. 54 × 39 см.
Дерево, масло. Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт.**

Франческо Мария — сын Джованни делла Ровере и Джулианы Фельтрии, сестры Гвидобальдо да Монтефельтро. В 1504 году он был усыновлен своим дядей и назначен наследником Урбинского герцогства. Вероятно, по этому случаю и написан портрет.

Сегодня история создания этой картины неизвестна, но сам портрет красноречиво свидетельствует о стремлении Рафаэля к изображению прекрасного.

Портрет молодой женщины с единорогом.
1505–1506. 65 × 51 см.
Холст, масло. Галерея
Боргезе, Рим.

В музейном каталоге галереи Боргезе эта картина числилась как «Св. Екатерина» и она имела совершенно другой вид. Руки женщины были сложены иначе, плечи покрывал плащ, рядом были изображены разбитое колесо и пальмовая ветвь — символы мученичества святой. Во время реставрации в 1935 году выяснилось, что эти элементы были приписаны другой рукой гораздо позднее, и после снятия верхнего слоя полотна приобрело первоначальный вид.

Единорог — мифическое животное, символизирующее целомудрие. Обычно его представляли в виде грациозной лошади. На Рафаэлевской картине он похож на ягненка с витым острым рогом.

Художник придал лицу молодой женщины выражение невинности, кротости, серьезности — непропорционально маленький рот, плотно сжатые губы, большие глаза говорят о скрытном, неразговорчивом, созерцательном характере. Однако свободная прическа с легкомысленными завитками светлых волос, обрамляющими миловидное юное лицо девушки, говорит о ее скрытом кокетстве.



Женский портрет («Беременная»).
1506. 66 × 52,7 см.
Дерево, масло. Галерея
Уффици, Флоренция.

В этом портрете уже ощущается стремление молодого художника к реалистическому изображению модели. Рафаэль тщательно выписывает платье, украшения, особенно головной убор женщины. Квадратный вырез платья, резко очерченный черной лентой, контрастирует с округлой формой лица и живота молодой женщины. Левая рука, внимание к которой привлекается украшениями, возложена на живот, что является характерным жестом для беременных женщин. Лицу придано строгое, спокойное выражение приподнятые брови делают взгляд немного удивленным. Рафаэль мастерски отобразил самоуглубленное состояние будущей матери, что является редкостью для портретов подобного рода.



*Портрет Аньоло Дони.
1506. 63 × 45 см. Дерево,
масло. Палаццо Питти,
Флоренция.*

Аньоло считался одним из самых знающих и щедрых ценителей живописи во Флоренции начала XVI века. Он был заказчиком Микеланджело, Фра Бартоломео и других известных художников. О его страсти к коллекционированию упоминает в своих жизнеописаниях Вазари.

О высоком социальном положении и редкой рафинированной культуре можно судить прежде всего по одежде, сочетающей изысканность и элегантность материала и покроя с отсутствием какого бы то ни было бахвальства и показного великолепия. Возвышая своего современника и знатного заказчика, Рафаэль в то же время дал ему точную психологическую характеристику.

На портрете мы видим уверенного в себе умного и горделивого человека. Это парная картина к портрету его жены Маддалены Дони. На оборотной стороне обоих полотен имеются монохромные сцены, согласно недавно проведенной атрибуции, принадлежащие мастеру Серумидо: «Всемирный потоп» — на обороте портрета Аньоло и «Девкалион и Пирр» — на обороте портрета Маддалены. Обе сцены связаны с темой плодородия.

Портреты были приобретены в 1826 году Леопольде II Лотарингским у наследников Дони.

Жена Аньоло — Маддалена Дони — представительница известного флорентийского патрицианского рода. Она и величава, и торжественна, и надменна. Властный и неумолимо-снисходительный взгляд говорит о том, что она знает себе цену и очень хочет, чтобы и другие это знали. С нескрываемым удовольствием демонстрирует Маддалена массивную золотую цепь на поясе, крупный медальон, осыпанный бриллиантами с огромной жемчужиной. Тонкое нежное деревце пейзажа, возможно, намекает на присущие девушке изысканные чувства, чему явно противоречит ее дородное пышущее здоровьем тело.



*Портрет Маддалены Дони.
1506. 63 × 45 см. Дерево,
масло. Палаццо Питти,
Флоренция.*



Портрет дамы (Немая). 1507. 64 × 48 см. Дерево, масло. Национальная галерея Марке, Урбино.

Этот портрет прекрасен как по технике исполнения, так по глубокому проникновению в сущность человеческой природы. По композиции он несколько напоминает «Мону Лизу» Леонардо да Винчи, хотя написан на сплошном темном фоне. Но особенность этого портрета не только в этом. Самое удивительное в нем то, что при внимательном изучении образа создается впечатление, что на картине изображен именно человек, не умеющий говорить. Это на редкость внимательный взгляд, характерный для глухонемых, читающих по губам, положение кисти левой руки с отставленным указательным пальцем, крепко сжатые губы. Это работа уже по-настоящему великого мастера.

Возможно, на полотне изображена Джованна Фельтрия делла Ровере, сестра герцога Урбинского Гвидобальдо да Монтефельтро, восторженная покровительница художника из Урбино. В 1504 году эта дама собственноручно написала письмо, с которым Рафаэль представился флорентийскому гонфалоньеру.

В 1975 году картина была похищена из герцогского дворца в Урбино. К счастью, через год она была найдена в Швейцарии.

Портрет кардинала. 1510–1511. 79 × 61 см. Дерево, масло. Прадо, Мадрид.

Эту картину будущий король Карл IV приобрел еще до восшествия на престол. Так она попала в Испанию.

Личность кардинала до сих пор с точностью не установлена (большинство исследователей сходятся в том, что это Бандинелло Суари). В этом раннем римском портрете уже можно увидеть все те качества Рафаэля-портретиста, которые так поражают нас в его более поздних работах. На теплом темном фоне ярким силуэтом мы видим фигуру не старого, но уже мудрого прелата. Красные тона одеяния, как бы подчеркивая и выделяя, сосредоточивают наше внимание на лице, умных и пронзительных глазах, орлином носе и тонкой нити крепко сжатых губ. Достаточно острый и очень упрямый подбородок говорит о целеустремленности и силе характера.



Это самый замечательный портрет работы Рафаэля. С 1661 года он находится в коллекции Лувра и сейчас занимает одно из значительных мест в музее.

Граф Бальдассаре Кастильоне — дипломат, философ, поэт, был покровителем и другом Рафаэля, который находился с ним в постоянной переписке и полностью разделял его гуманистическую философию.

Такая личность сама по себе органично подходила к представлениям художника об идеальном человеке. Поэтому так естественно, что мастерство живописца, его колористический дар непринужденно соединились на полотне с внутренней характеристикой модели. Создавая этот портрет, Рафаэль воплотил в реальном образе идеал совершенного человека эпохи Возрождения. В портрете отвлеченное понятие идеала, раскрытое в образе конкретного человека, выступает в неразрывном гармоническом единстве, составляя законченность, глубину и силу реалистического искусства Рафаэля.

Взгляд Кастильоне спокойно обращен к зрителю. Может даже показаться, что в нем заметны некоторая вялость и застылость, но это ощущение тут же проходит, когда видишь тонкие, до мельчайших деталей отточенные черты лица, которые могут быть присущи только деятельному и достаточно энергичному человеку. Фигура Кастильоне собрана, очерчена замкнутой линией, огибающей плечи и свободно соединенные руки.

Особое внимание художник уделил лицу. Нежнейшая, едва уловимая серебристая гамма тонов объединяет черные, коричневые, серые, зеленоватые и белые цвета одежды. Ее цвет мерцает и переливается в перламутровых отливках, нигде не раздражая глаз диссонансами и явными контрастами.



**Портрет Бальдассаре
Кастильоне. 1514–1515.
82 × 67 см. Холст, масло.
Лувр, Париж.**



**Портрет Бин-
до Альтовити.
1512–1513.
Национальная
галерея искус-
ства, Вашинг-
тон.**

Флорентиец Биндо Альтовити от своего отца унаследовал банк в Риме и со временем стал одним из богатейших и влиятельнейших людей в Италии. Он предоставлял деньги папам и в то же время был щедрым меценатом. Кроме этого портрета для него была написана «Мадонна дель Импанната».



**Портрет Том-
мазо Ингирами.
1515—1516.
90 × 62 см. Дере-
во, масло. Лувр,
Париж.**

Томмазо Ингирами был с 1510 года хранителем Ватиканской библиотеки. Именно в это время там работал художник, что, видимо, послужило основанием для создания портрета. Как работа Рафаэля с точным указанием сюжета, это произведение впервые упоминается в 1663 году среди произведений, находящихся в собственности кардинала Леопольде.

Портрет является ярким примером воспроизведения реального облика модели. Живописец не выделяет в образе каких-либо основных черт характера, а, напротив, нивелирует эти качества, для того чтобы добиться ощущения внутреннего равновесия, спокойной гармонии человеческой личности. Соответственно этому строится спокойный замкнутый силуэт фигур, подчеркиваются крупные обобщенные массы и линии. В этом и других портретах римского периода Рафаэль проявил себя как выдающийся колорист, умеющий чувствовать цвет в его сложных оттенках и тональных переходах.

**Портрет
Иоанны Ара-
гонской. 1518.
120 × 95 см.
Холст, масло.
Лувр, Париж.**

Об этой женщине практически ничего не известно. Можно лишь предположить, что героиней этого шедевра стала Хуана (Иоанна) Арагонская, дочь незаконного сына Фердинанда (короля Кастилии, Арагона, Сицилии и Неаполя) Альфонса Арагонского, архиепископа Сарагосы. Об этой женщине лишь известно, что около 1520 года она вышла замуж за Хуана (Джованни) Борджиа Энрикеса, третьего герцога Гандийского, констебля Неаполя и внука папы Александра VI, который имел многочисленное внебрачное потомство.

Брак между незаконной внучкой короля Фердинанда и незаконным внуком папы Александра VI был несчастлив, и Хуана вскоре умерла от родов. В некотором смысле этот портрет является яркой иллюстрацией низменных нравов аристократии того времени.

Безусловно, этот парадный портрет достоин восхищения. Он был выполнен в мастерской Рафаэля по заказу Биббена, писателя, секретаря и кардинала при папе Льве X, и отправлен в качестве подарка французскому королю Франциску I. Как было принято в ту эпоху, такими портретами обменивались с целью последующего заключения брачных соглашений. В данном случае намерения, видимо, не получили дальнейшего развития, а портрет остался в королевской коллекции.



*Портрет
папы Льва X
с кардинала-
ми Джулио
деи Медичи и
Луиджи деи
Росси. 1518—
1519. 154 ×
119 см. Дере-
во, масло. Га-
лерея Уффици,
Флоренция.*



Лев X (в мирской жизни Джованни Медичи) — второй сын Лоренцо Великолепного — изображен с Джулио Медичи — будущим папой Климентом VII — и Луиджи де Росси, родственником по материнской линии. Портрет был отправлен из Рима во Флоренцию урбинскому герцогу Лоренцо Медичи, племяннику Льва X.

Джованни (1475—1521) получил блестящее гуманистическое образование во флорентийской академии под руководством поэта и поклонника античности Анджело Полициано и в тринадцать лет уже был кардиналом. Он много путешествовал по Франции и Германии, некоторое время был наместником папы Юлия II в Перудже, а затем, во время войны между священной

лигой и Францией, — легатом Болоньи и главнокомандующим папскими войсками. После смерти Юлия II (в 1513 году) Джованни вступил на Святой Престол под именем Льва X и привнес в Церковь все достоинства и недостатки современных ему гуманистов.

Просвещенный знаток всех видов литературы и искусства Лев X восстановил римский университет, тратил огромные суммы на библиотеки, постройки, картины, учредил особую коллегия для издания греческих классиков, приглашал к своему двору самых знаменитых художников, ученых и артистов. Глубоко реалистичный портрет кисти великого Рафаэля даст прекрасное представление о личности этого человека.



Портрет папы Льва X с кардиналами Джулио деи Медичи и Луиджи деи Росси. Фрагмент. 1518–1519. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция.

На портрете понтифик изображен с лупой в руке за рассматриванием рукописной книги, украшенной миниатюрами, что подчеркивает его интерес к искусствам.



***Портрет папы Льва X с кардиналами Джулио деи Медичи и Луиджи деи Росси.
Фрагмент. 1518—1519. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция.***

Папа Лев X был прямой противоположностью своему суровому и воинственному предшественнику. Именно ему принадлежит знаменитое высказывание: «Будем наслаждаться папством, раз Бог дал его нам». И вот Рафаэль показал этого папу дородным и холемым эпикурейцем, сидящим с лупой в руке перед книгой,

украшенной драгоценными миниатюрами. Лев X был большим любителем редких книг и красивых вещей, он покровительствовал художниками и сам музицировал, увлекался изящной словесностью и философией. С его правлением совпадает наивысший расцвет искусств и наук в Риме.

«БОЖЕСТВЕННЫЙ САНЦИО»

В жизни Рафаэля, видимо, не было жестоких кризисов и изломов. Он развивался последовательно и плавно, много работая, внимательно усваивая опыт учителей, вдумчиво изучая античные памятники.

Все его искусство предельно гармонично, уравновешено, прекрасно, и самый высокий разум соединяется в нем с чело-
веколюбием и душевной чистотой. В последние годы своей жизни Рафаэль был признанным главой всей римской художественной школы. Даже с помощью многочисленных учеников он не успевал справляться с поручениями Ватикана и заказами римской знати. Любимый и прославляемый всеми, он был богат, вел широкий образ жизни и строил грандиозные планы, серьезно увлекшись обширными архитектурными и декоративными работами.

Об отношении к Рафаэлю его современников можно судить по характерному письму Челио Калканьи, первого секретаря папы Льва X, математику Якову Циглеру: «Это молодой человек исключительной доброты и замечательно-го ума. Он отличается большими добродетелями. Он и является, может быть, первым среди всех живописцев в области как теории, так и практики, а, кроме того, и архитектором столь большого дарования, что придумывает и приводит в исполнение вещи, представлявшиеся людям самого высокого ума неосуществимыми... Сам город Рим восстанавливается им почти в его прежнем виде, согласно описаниям древних авторов. Он вызывает такое восхищение папы Льва и всех римлян, что чуть ли не все смотрят на него как на некоего бога, посланного небом, чтобы вернуть вечному городу его былое величие. Наряду с этим он настолько чужд горделивости, что дружески обходится с каждым, не избегает ничьих суждений и замечаний. Никто, как он, не находит удовольствия в обсуждении другими своих планов, так как благодаря этому он может поучиться и сам поучить других, в чем он и видит цель жизни».

Огромную популярность Рафаэля при жизни можно объяснить тем, что он создал стиль, понятный и приятный всем без исключения. Его искусство — это в полном смысле слова «золотая середина» между его вечно ищущими, мятущимися, страдающими от невозможности достичь идеала собратьями по живописи. В упорной работе Рафаэль постепенно пришел к идеальному совершенству формы, ясности и уравновешенности, присущих римскому классицизму. Будучи блестящим мастером композиции, он вводил в свои произведения архитектурные формы, приобретавшие стилиобразующее значение.

В целом искусство Рафаэля — это воплощение ясной соразмерности, строгой уравновешенности и чистоты стиля. Однако несколько его произведений занимают особое место в творчестве. Это «Положение во гроб», «Несение Креста», «Видение пророка Иезекииля» и «Преображение Христово».

Имя Рафаэля еще при жизни было источником множества легенд, домыслов и сплетен. Однако, по свидетельству Вазари, которого трудно упрекнуть в предвзятости, художник был очень влюбчивым человеком, и предметами его страсти были многочисленные женщины, которые отнимали много сил, а его сексуальные похождения были темой пересудов всего Рима. Вот как об этой стороне жизни пишет Вазари: «Известно, что Бернардо Довицио, кардинал Биббiena, будучи его ближайшим другом, уже много лет как пытался его женить. Рафаэль же прямо не отказывал кардиналу в исполнении его желания, но всячески тянул, говоря, что он хочет еще подождать три или четыре года. По истечении этого срока и неожиданно для Рафаэля кардинал вновь вернулся к этой теме. Тому, как человеку воспитанному, волей-неволей пришлось сдерживать свое слово, и он согласился жениться на одной из племянниц кардинала. Однако, в величайшей досаде тяготясь этими узами, художник старался оттянуть этот брак. И на это были свои причины. Дело в том, что Рафаэль уже много лет служил при папском дворе, и Лев X был должен ему очень крупную сумму денег. В связи с этим мастеру прозрачно намекнули, что сразу же по окончании начатой им залы и в награду за его труды и заслуги ему будет дарована красная шапка кардинала. В ожидании этого Рафаэль продолжал заниматься своими любовными делами, превыше всякой меры предаваясь этим утехам».

По свидетельству его современников, к этому времени Рафаэль часто жаловался на свое самочувствие, и не последней причиной этого общего недомогания стала чрезмерная страсть к Маргарите. В конце концов психологические стрессы и творческие перегрузки подорвали здоровье мастера, и он окончательно слег в сильном жару. Врачи же, вместо того, чтобы какими-либо средствами укрепить его силы, сделали больному кровопускание, окончательно ослабив его здоровье. Рафаэлю ненадолго стало лучше, и он, решив, что опасность миновала, пригласил к себе Форнарина, без которой не мог прожить даже дня. Это вконец погубило славного мастера, и во время буйного эротического действия художник умер.

Немало легенд было сложено и вокруг имени Форнарины. Юное создание с ангельским личиком якобы имело порочную натуру. Эта простая булочница была не только любовницей Рафаэля, но продолжала встречаться и со своим бывшим женихом, а затем вступила в связь и с владельцем виллы Агостино. И лишь один Рафаэль, не ведавший о неверности своей подруги, почти сгорал от любви. Несмотря на вполне приличное состояние, оставленное Рафаэлем, Маргарита не изменила образа жизни. Не прекращая связи с Агостино Чили, она стала едва ли не самой дорогой куртизанкой Рима. Так что прообраз сикстинской Святой Девы совсем не отличался благочестием. По другой версии, она была заключена в монастырь, где вскоре умерла. По крайней мере, ее имя упоминается в списках одного из монастырей.

Великий Рафаэль скончался в Великую Пятницу, 6 апреля 1520 года, в день своего рождения в возрасте 37 лет. В тот же день один из современников, сообщая о смерти Рафаэля, написал: «Окончилась его первая жизнь. Его вторая жизнь, заключенная в посмертной славе, будет продолжаться вечно и в его произведениях, и в том, что будут говорить ученые в его хвалу».



Алтарь
Бальони.
Централь-
ная часть.
Положение
во гроб.
1507. 184 ×
176 см. Де-
рево, масло.
Галерея Бор-
гезе, Рим.

Это алтарное произведение выполнялось Рафаэлем по заказу Аталанти Бальони в память о ее убитом сыне Грифонетто для их семейной капеллы в церкви Сан Франческо аль Прато в Перудже. Эта картина до сих пор служит напоминанием о жестоких нравах средневековой Италии.

События, связанные с этой трагедией, достаточно подробно описаны в исторических хрониках. В конце XV века в Перудже исключительным влиянием пользовалось семейство Бальони. Они были богаты, владели землями и замками, но жить предпочитали в городских особняках, где вели себя по-королевски — держали кровных скакунов и ручных львов, радили слуг в золотую парчу. Им противостояла аристократическая партия, возглавляемая семейством Одди. Между семьями постоянно возникали вооруженные стычки, которые превращались порой в настоящие сражения прямо в центре Перуджи на глазах у мирного населения. В конце концов, побежденный клан Одди под страхом полного уничтожения покинул город и безраздельными его властителями стали Гвидо и Родольфо Бальони. Но в Перудже

не стало спокойнее, и тайная борьба разгорелась с новой силой уже между отдельными ветвями этого многочисленного семейства. Кульминацией конфликта внутри клана Бальони стало событие, сегодня известное, как «кровавая свадьба».

В 1500 году в Перудже состоялись пышные празднества по случаю женитьбы Асторре (сына и наследника Гвидо) на Лавинии Колонна. Пир, в котором участвовал весь город, продолжался несколько дней, в это же время в недрах среди «обиженных» представителей рода окончательно созрел заговор, в котором принял участие один из племянников Гвидо — Грифонетто (Сын Атланты Бальони). В одну из ночей после праздничного пира заговорщики при поддержке наемников перебили своих главных соперников — Гвидо и его сыновей: Асторре, Симонетто и Джисмондо. Спаслись лишь немногие, но торжество победителей было недолгим, и спустя сутки Джанпаоло Бальони вернулся в Перуджу в сопровождении многочисленного вооруженного отряда. Некоторые из заговорщиков бежали, многие же, в том числе и Грифонетто, были убиты.



Алтарь Бальони. Центральная часть. Положение во гроб. Фрагмент. 1507. Дерево, масло. Галерея Боргезе, Рим.

В это же время некий венецианец сообщил к себе на родину следующее:

«В ночь со Святой Пятницы на субботу, в три часа, скончался благородный и прекрасный живописец Рафаэль Урбинский. Его смерть вызвала всеобщую скорбь... Сам папа ощутил огромную горе, и, по крайней мере, шесть раз посылал справляться о нем во время его болезни, длившейся пятнадцать дней. Вы можете себе представить, что делали другие».

Хотя Рафаэль и не имел среди своих учеников достойных преемников, его искусство долгое время признавалось за образец совершенства и являлось примером для многих поколений художников всего мира. Оно стало эталоном и для академических школ многих стран. Представители академизма видели в его произведениях высшие образцы идеализирующего искусства, недооценивая при этом истинные, глубоко реалистические основы его творчества.

Истинный сын Возрождения, Рафаэль был разносторонним человеком: выдающимся живописцем, талантливым архитектором и мастером портрета. Но больше всего его знают как создателя дивных «Мадонн», которые стали символом идеальной гармонии. Как метко заметил Гёте, Рафаэль сумел создать в искусстве то, о чем другие только мечтали.

Риму Рафаэль отдал все творческие силы, способствуя его превращению после веков запустения и упадка в великий центр культуры и искусства. И весь Рим оплакивал тридцатисемилетнего Рафаэля после его внезапной кончины. В полном расцвете творческих сил умер выдающийся живописец, признанный главой римской художественной школы.

«Когда тело его было выставлено в той зале, где он работал, в головах его был поставлен алтарный образ, на котором только что было им закончено «Преображение Христово» для кардинала деи Медичи, и при виде живой картины рядом с мертвым телом у каждого из присутствующих душа надрывалась от горя. Картину же эту кардинал после смерти Рафаэля поместил на главном алтаре в церкви Сан Пьетро ин Монторио...»

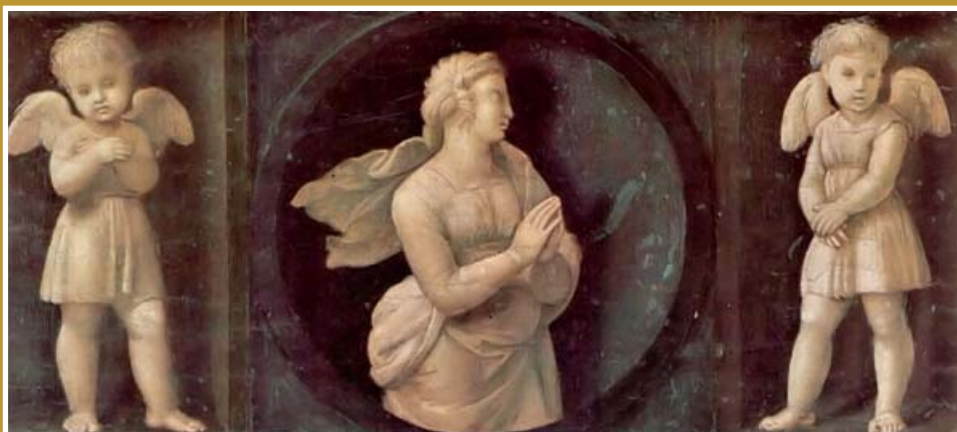
(Вазари)



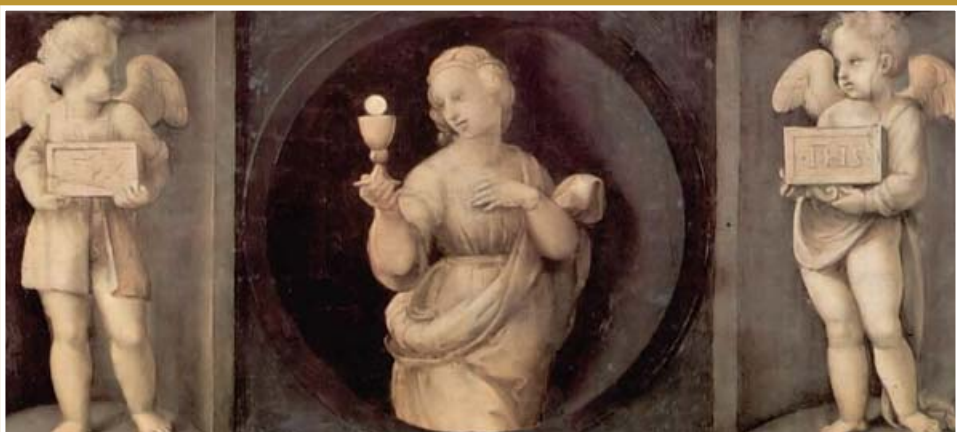
Алтарь Бальони. Центральная часть. Положение во гроб. Фрагмент. 1507. Дерево, масло. Галерея Боргезе, Рим.

Рафаэль скорее всего был очевидцем этой драмы. Первоначально он предполагал написать сюжет «Оплакивание Христа», где в полной мере отражалось бы горе матери, потерявшей сына. Затем Рафаэль избирает другой, кульминационный, момент евангельского события — «Положение во гроб», где усиливает драматическое начало. Сегодня практически все исследователи придерживаются мнения, что изображенный на переднем плане юноша, поддерживающий покрывало, — это Грифонетто.

Алтарь
Бальони.
Предела с
изображе-
ниями глав-
ных добро-
детелей.
Вера (Fides)
и два анге-
ла. 1507.
16 × 44 см.
Дерево,
масло. Ва-
тиканская
Пинакоте-
ка, Рим.



Алтарь
Бальони.
Предела с
изображе-
ниями глав-
ных добро-
детелей.
Надежда
(Spes) и
два ангела.
1507. 16 ×
44 см. Дре-
во, масло.
Ватикан-
ская Пи-
накотека,
Рим.



Алтарь
Бальони.
Предела с
изобра-
жениями
главных
добродете-
лей. Любовь
(Caritas) и
два ангела.
1507. 16 ×
44 см. Дре-
во, масло.
Ватикан-
ская Пи-
накотека,
Рим.





Несение Креста. Около 1516. 318 × 229 см. Дерево, масло. Прадо, Мадрид.

Это необычное и новаторское для Рафаэля произведение свидетельствует о его отходе от классических принципов, господствующих в итальянской живописи начала XVI века. Полотно полно внутреннего напряжения и смятения, а его героям присуща едва сдерживаемая экзальтация. Цветовое решение при общей колористической целостности содержит внутренние диссонансы и построено на контрастах. Несколько нарушенными выглядят пропорции фигур. Дополнительную

экспрессивность всей композиции придают алые пятна и их отсветы. В целом вся картина воспринимается как некое театральное действо.

Первоначально это полотно находилось в одном из неаполитанских монастырей, откуда оно было вывезено в Мадрид в 1661 году. Новый владелец Филипп IV считал картину жемужиной своей коллекции и обещал монастырю за нее ежегодную выплату в размере 4000 дукатов.

Леонардо да
Винчи. Иоанн
Креститель.
1513–1516.
69 × 57 см.
Дерево. Лувр,
Париж.



Святой Иоанн
Креститель.
1516. 135 ×
142 см. Холст,
масло. Лувр,
Париж.



Так же, как и на картине Леонардо да Винчи с тем же названием, юный Иоанн изображен с указующим перстом. Этот символический жест обозначает, что именно Иоанн первым указал людям истинный путь к Господу.



Иоанн Креститель. Около 1517. 163 × 147 см. Холст, масло. Уффици, Флоренция.

Картина написана по заказу Помпео Колонна, вероятно, в 1517 году, когда Лев X назначил его кардиналом. Сюжет, видимо, был выбран, чтобы отдать дань уважения папе Джованни Медичи. Ранее полотно считалось принадлежащим кисти Джулио Романо. В настоящее время эту работу приписывают Рафаэлю.

*Архангел Ми-
хаил. 1518.
268 × 160 см.
Холст, масло.
Лувр, Париж.*

Картина написана для французского короля Франциска I. Архангел Михаил изображен в блеске своей славы в железных и золотых доспехах. Исполненный отваги и грозной силы, он поверх Люцифера ниц и готовится нанести решающий удар.





**Видение пророка Иезекииля. 1518. 40 × 30 см.
Дерево, масло. Палаццо Питти, Флоренция.**

Картина была выполнена по заказу одного из членов болонской семьи Эрколани. В ней представлен Бог-Отец таким, каким Он явился в видении пророку Иезекиилю — в лучезарном сиянии, окруженный херувимами и сопровождаемый символами евангелистов. Образ Бога был, вероятно, навеян античными изображениями Юпитера.



**Автопортрет с другом,
учителем фехтования.
1518. 99 × 83 см. Дерево,
масло. Лувр, Париж.**

Картина находилась в коллекции кардинала Гранвеля с 1607 года и считалась работой Порденоне. Позже, около 1625 года, она появилась в Фонтенбло, а затем в коллекции Людовика XIV. В этом двойном портрете сам художник спокойно стоит позади неизвестного человека, глядя с серьезным выражением лица. Жест друга не предназначен для зрителя, кажется, будто он показывает Рафаэлю что-то, возможно, в зеркале. Личность друга мастера представленного на переднем плане, и сегодня представляет загадку.

Преображение Христово.
1519–1520. 405 × 278 см.
Дерево, масло. Ватикан-
ская Пинакотекa, Рим.

Картина выполнена по заказу кардинала Джулио Медичи, епископа Нарбоннского, и первоначально служила алтарным образом кафедрального собора в Нарбонне.

По свидетельству Вазари, эта композиция была закончена художником незадолго до его смерти. Он работал над ней около двух лет, не прибегая к помощи учеников. Темой этого в высшей степени драматического произведения Рафаэля стало человеческое отношение к Божественному. В нем объединены два евангельских эпизода, следующие друг за другом.

В верхней части изображено чудо Преображения:

«После сих слов, дней через восемь, взяв Петра, Иоанна и Иакова, возиел Он на гору помолиться. И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею. И вот, два мужа беседовали с Ним, которые были Моисей и Илия; явившись во славе, они говорили об исходе Его, который Ему надлежало совершить в Иерусалиме. Петр же и бывшие с ним отягчены были сном; но, пробудившись, увидели славу Его и двух мужей, стоявших с Ним. И когда они отходили от Него, сказал Петр Иисусу: Наставник! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: одну Тебе, одну Моисею и одну Илии, — не зная, что говорил. Когда же он говорил это, явилось облако и осенило их; и устрашились, когда вошли в облако. И был из облака глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, Его слушайте. Когда был глас сей, остался Иисус один. И они умолчали, и никому не говорили в те дни о том, что видели» (Лк 9, 28–36).

В нижней части изображена сцена, в которой апостолы пытаются излечить бесноватого юношу и убеждают в собственном бессилии.

«В следующий же день, когда они сошли с горы, встретило Его много народа. Вдруг некто из народа воскликнул: Учитель! умоляю



Тебя взглянуть на сына моего, он один у меня: его схватывает дух, и он внезапно вскрикивает, и терзает его, так что он испускает пену; и насилу отступает от него, измучив его. Я просил учеников Твоих изгнать его, и они не могли. Иисус же, отвечая, сказал: о, род неверный и развращенный! доколе буду с вами и буду терпеть вас? приведи сюда сына твоего. Когда же тот еще шел, бес поверг его и стал бить; но Иисус запретил нечистому духу, и исцелил отрока, и отдал его отцу его. И все удивлялись величию Божию» (Лк 9, 37–43).



*Преображение Христово.
Фрагмент. 1519—1520.
Дерево, масло. Ватиканс-
кая Пинакотека, Рим.*

Это творение мастера может рассматриваться как художественное завещание мастера, жизнь которого была насыщена волнениями, вдохновением, поисками. Ныне этот последний шедевр живописца составляет славу Ватиканской Пинакотеки.



**Римский
пантеон.**

Имя Рафаэля как при жизни, так и в последующие столетия стало символом абсолютного совершенства. Его преждевременная смерть произвела на современников глубокое впечатление. Мастер был погребен в Римском пантеоне, что стало ярким свидетельством признания его таланта. Сегодня его надгробие украшает мраморная статуя Мадонны с надписью: «Здесь покоится тот Рафаэль, при жизни которого великая природа боялась быть побежденной, а после его смерти она боялась умереть».

Пантеон в Риме — это уникальный памятник древнеримской архитектуры. Круглое здание диаметром около 45 м с портиком перекрыто полусферическим куполом с центрическим световым отверстием. В числе других знаменитых людей здесь захоронен и первый король объединенной Италии Виктор Эммануил II.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3	Афинская школа	56
Юный гений	4	Афинская школа. Аристотель. Фрагмент	59
Автопортрет	4	Афинская школа. Платон. Фрагмент	59
Святой Себастьян	6	Афинская школа. Пифагор, окруженный учениками. Фрагмент	60
Обручение Марии и Иосифа	7	Афинская школа. Аверроэс (вверху), Анаксимандр (слева), Пифагор (справа). Фрагмент	60
Сон рыцаря	8	Афинская школа. Заратустра, Клавдий Птолемей и Протоген. Фрагмент	63
Три Грации	9	Афинская школа. Алкивиад. Фрагмент	65
Битва святого Георгия с драконом. 1505	10	Станца делла Сеньятура. Свод	66
Битва святого Георгия с драконом. 1505–1506	11	Станца делла Сеньятура. Философия. Фрагмент	67
Небесное и земное	12	Станца делла Сеньятура. Религия. Фрагмент	67
Мадонна Конестабиле. Мария с Младенцем	14	Станца делла Сеньятура. Поэзия. Фрагмент	67
Мадонна на троне с Младенцем, Иоанном Крестителем и святым Николаем	14	Станца делла Сеньятура. Суд Соломона. Фрагмент	67
Мария на троне с Младенцем и Иоанном Крестителем	15	Станца делла Сеньятура. Аполлон и Марс. Фрагмент	67
Мадонна Террануова. Мария с Младенцем и двумя святыми	16	Станца делла Сеньятура. Правосудие. Фрагмент	68
Малая Мадонна Каупера	17	Станца делла Сеньятура. Первоисточник движения. Фрагмент	68
Мадонна Грандука. Мария с Младенцем	17	Станца делла Сеньятура. Адам и Ева. Фрагмент	68
Мадонна в зелени. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем	18	Портрет папы Юлия II	69
Мадонна со щеглом. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем	18	Станца д'Элиодоро. Фрески «Освобождение Апостола Петра из темницы» и «Встреча с Атиллой»	70
Бриджуотерская Мадонна	19	Станца д'Элиодоро. Фрески «Изгнание Илиодора» и «Месса в Больсене»	71
Мадонна под балдахин	20	Станца д'Элиодоро. Фрески «Месса в Больсене» и «Встреча Льва I с Атиллой»	71
Мадонна семейства Колонна	20	Изгнание Илиодора	72
Прекрасная садовница. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем	21	Месса в Больсене	74
Святое Семейство под пальмой	24	Освобождение апостола Петра из темницы	77
Святое Семейство, или Мадонна с безбородым Иосифом	24	Встреча Льва I с Атиллой	81
«Святое Семейство» Каниджани. Святое Семейство со святой Елизаветой и Иоанном Крестителем	25	Станца д'Элиодоро. Свод	81
Святое Семейство с агнцем	26	Станца дель Инчендио ди Борго. Пожар в Борго	82
Мадонна Эстерхази. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем	27	Станца дель Инчендио ди Борго. Коронация Карла Великого	85
Святая Екатерина Александрийская	27	Станца дель Инчендио ди Борго. Битва в Ости	86
Святое Семейство. 207×140 см	28	Явление Креста. Зала Константина	87
Святое Семейство. 39×30 см	29	Победа Константина над Максенцием. Зала Константина	88
Мадонна Альба. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем	29	Крещение Константина. Зала Константина	89
Мадонна в короне. Мария и Иоанн Креститель поклоняются стящему Младенцу Иисусу	30	Гобелены	90
Мадонна в кресле. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем	31	Чудесный лов рыбы	90
Мадонна перед занавесом. Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем	32	Святой Павел проповедует в Афинах	91
Мадонна дель Импанната	32	Паси овцы мои	91
Святое Семейство под дубом с Иоанном Крестителем	33	Смерть Анании	93
Станцы Рафаэля	34	Исцеление хромого	94
Станца делла Сеньятура. Фрески «Афинская школа» и «Парнас»	36	Святой Павел перед проконсулом	95
Станца делла Сеньятура. Фрески «Диспут о Причастии» и «Торжество права» (Правосудие)	37	Сикстинская Мадонна	96
Диспут о Причастии	39	Триумф Галатеи	97
Торжество права (Правосудие)	46	Сикстинская Мадонна. Мария с Младенцем, папа Сикст II и святая Варвара	99
Парнас	49	Плафон лоджии Психеи	101
		Портреты	102
		Портрет молодой женщины	102
		Дама с покрывалом («Донна Велата»)	103
		Портрет Елизаветы Гонзага	103

Портрет Гвидобальдо да Монтефельтро	104
Портрет Франческо Мария делла Ровере	104
Портрет молодого человека	104
Портрет молодой женщины с единорогом	105
Женский портрет («Беременная»)	105
Портрет Аньоло Дони	106
Портрет Маддалены Дони	107
Портрет дамы (Немая)	108
Портрет кардинала	108
Портрет Бальдассаре Кастильоне	109
Портрет Биндо Альтовитти	109
Портрет Томазо Ингирами	110
Портрет Иоанны Арагонской	110
Портрет папы Льва X с кардиналами Джулио деи Медичи и Луиджи деи Росси	111

«Божественный Санцио»	114
Алтарь Бальони. Центральная часть. Положение во гроб ...	115
Алтарь Бальони. Пределла с изображениями главных добродетелей. Вера (Fides) и два ангела	117
Алтарь Бальони. Пределла с изображениями главных добродетелей. Надежда (Spes) и два ангела	117
Алтарь Бальони. Пределла с изображениями главных добродетелей. Любовь (Caritas) и два ангела	117
Несение Креста	118
Святой Иоанн Креститель	119
Иоанн Креститель	120
Архангел Михаил	121
Видение пророка Иезекииля	122
Автопортрет с другом, учителем фехтования	114
Преображение Христово	123

Научно-популярное издание

ЖАБЦЕВ Владимир Митрофанович

САНТИ РАФАЭЛЬ

Ответственный за выпуск *И. В. Резько*

Подписано в печать с готовых диапозитивов заказчика 00.00.0000.

Формат 84×108 ^{1/16} .	Бумага	Печать
Усл. печ. л.	Тираж	экз. Заказ

ООО «Харвест».

ЛИ № 02330/0494377 от 16.03.2009.

Республика Беларусь, 220013, Минск, ул. Кульман, д. 1, корп. 3, эт. 4, к. 42.

E-mail редакции: harvest@anitex.by