

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS LONGA

№ 1 (457) УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО
1–15 января 2011 Подписные индексы: **32584** (по каталогу «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»), **79067** (по каталогу «Почта России»)



СПЕЦВЫПУСК

РАФАЭЛЬ

Янина
БЕЛОШАПКИНАРАФАЭЛЬ
САНТИ

Начало

Любому школьнику известно, что фундамент Высокого Возрождения держится на трех титанах: Леонардо, Рафаэль и Микеланджело. Правда, назвать одного из них — Рафаэля — тяжеловесным словом «титан» все же не поворачивается язык, настолько он представляется легким, изящным и светлым. Пожалуй, этого художника правильнее было бы сравнить с юным и прекрасным античным богом, тем более что именно ему удалось органично объединить в своем творчестве гармонию и простоту классических статуй с гуманистическими идеями раннего Возрождения.

За свою короткую жизнь (всего тридцать семь лет) Рафаэль успел создать множество самых разных произведений, каждое из которых поражает красотой линий, духовной наполненностью и совершенно идеальной композицией. Но что еще более важно — гениальность сочеталась в нем с добротой и благородством, а это, согласитесь, во все времена встречается крайне редко.

В «Жизнеописании Рафаэля» самый знаменитый биограф мастеров Ренессанса Джорджо Вазари перечисляет достоинства великого художника: его скромность, обаяние, усердие... Даже если он обладал хотя бы половиной описанных добродетелей, то и в этом случае заслужил бы наше восхищение.

Итак, перенесемся в 1483 г. в итальянский город Урбино, где в семье художника Джованни

Сантис родился сын Рафаэль. Сам Джованни обладал небольшим дарованием, зато, по-видимому, являлся хорошим учителем и воспитателем, во всяком случае, именно он преподнес своему отпрыску первые уроки живописи. Кстати сказать, в ребенке вряд ли можно было разглядеть задатки будущего гения, но, несомненно, эти занятия заложили камень, на котором впоследствии воздвиглось великодушное здание его творчества.

Рано потеряв родителей, двенадцатилетний Рафаэль поступил в обучение к еще одному урбинскому художнику, Тимотео Вити, а в 1500 г. переехал в Перуджу — в мастерскую к прославленному мастеру Пьетро Перуджину, оказавшему огромное влияние на сложение стиля Рафаэля. Одна из его первых самостоятельных работ, «Распятие», настолько «перуджиновская» по стилю и духу, что авторство узнается исключительно по собственноручной подписи начинающего художника.

Однако чем дальше, тем яснее становилось, что ученик превосходит своего учителя: достаточно взглянуть хотя бы на «Мадонну Конестабиле» или «Обручение Марии», написанные в эти годы. Уже тогда Рафаэль продемонстрировал свое умение превосходно строить композицию, хотя фигуры в его работах все еще оставались хрупкими и легкими, как у мастеров Кватроченто.

Уроки великих

Между тем до Перуджи дошли слухи о зарождающемся во Флоренции «классическом стиле» и о славных мастерах Леонардо и Микеланджело. Желая познакомиться поближе с новыми веяниями, Рафаэль в 1504 г. отправился по Флоренцию.

Общительный и обаятельный юноша быстро свел знакомство с представителями местной художественной школы, но не примкнул ни к одной из многочисленных мастерских, решив заняться



Автопортрет
1506. Галерея Уффици,
Флоренция

Положение во гроб
1507. Галерея Боргезе, Рим

самостоятельным изучением новых тенденций в искусстве. Прежде всего он увлекся изучением перспективы и студиями человеческой фигуры — от флорентийского периода осталось очень много рисунков, демонстрирующих фантастическое трудолюбие молодого художника.

Как раз в первое десятилетие XVI в. вся Флоренция заочно наблюдала за состязанием двух гениев, Леонардо и Микеланджело, работавших в то время над росписями Палаццо Веккьо. Среди восторженных зрителей был и Рафаэль, ухватившийся за шанс поближе познакомиться с искусством этих уже признанных корифеев. С первых шагов на живописном поприще было ясно, что Рафаэль быстро схватывает все, что считает для себя правильным. И он сразу же начал старательно подражать Леонардо и Микеланджело. В результате из-под его кисти вышла картина «Положение во гроб», так сильно отличающаяся от прежних нежных и лиричных произведений, будто писал ее совсем другой человек. Этой работе нельзя отказать в драматизме и духовном напряжении (пожалуй, даже несколько преувеличенном), но композиционное построение, слишком запутанное и беспорядочное, явно оставляет желать лучшего.

Молодой живописец и сам, скорее всего, понимал, что пошел не по тому пути. На какое-то время он даже отказался от сложных многофигурных произведений, как бы заново начав изучать законы композиции. Ярче всего эти поиски проявились в серии прелестных работ, совершенно покоривших современников. «Мадонна дель Грандука», «Мадонна со щегленком», «Прекрасная садовница», «Мадонна Альба» — все они наполнены неизъяснимым духовным очарованием, но в то же время демонстрируют внимательному

Лоджия Рафаэля
во дворце папы римского
1518–1519. Ватикан, Рим

исследователю постоянную работу художника — его неустанные поиски лучшего решения.

Впрочем, глядя на нежные и пленительные лица рафаэлевских мадонн, меньше всего хочется думать об их рукотворности. Однако уроки великих (о которых те и сами не подозревали) не прошли даром. Леонардо научил Рафаэля строить композицию, очищая ее от всего лишнего, и грамотно компоновать картины, а Микеланджело показал, как человеческое тело может передавать весь спектр чувств и переживаний.

Станцы

Поворотным в жизни Рафаэля стал 1508 год. Он уже добился определенной известности во Флоренции, получал достаточно заказов в Урбино, Перудже и других городах центральной Италии и имел все основания быть довольным жизнью. Именно тогда пришло приглашение из Рима заняться созданием фресок для залов Ватиканского дворца. Дело в том, что в Риме работал знаменитый земляк и дальний родственник Рафаэля — архитектор Донато Браманте, узнавший об идее папы Юлия II и тут же порекомендовавший ему своего талантливого соотарица.

К началу XVI в. Флоренция начала понемногу сдавать позиции «культурного лидера» Италии, уступая место Риму, куда в то время перебрались многие замечательные мастера. Именно Рим стал столицей настоящего стиля Высокого Возрождения. Так стоит ли удивляться, что Рафаэль не задумываясь бросил все свои занятия и полный надежд отправился выполнять папский заказ. Его ждали великие дела. Здесь, в Вечном городе, талант Рафаэля расцвел полностью. Исчезли нежность и лиричность флорентийских образов, им на смену пришло искусство монументальное, мужественное и совершенное.

В Ватикане Рафаэлю предстояло расписать три примыкающих друг к другу зала, называемые станцами. Общая тема росписи была очевидна — прославление церкви. В оформлении первого зала, Станцы делла Сеньятура (*segnatura* — подпись, здесь папа подписывал документы), четко прослеживалась тема культурной и просветительской роли христианства. Цикл начинается с фрески под названием «Диспута», иллюстрирующей догмат о таинстве евхаристии. Вторая фреска, «Афинская школа», изображает триумф философской мысли, а на третьей стене представлен Парнас, населенный музами и самыми знаменитыми античными поэтами.



Мадонна ди Фолиньо
1512. Ватиканская пинакотека



Пожар в Борго. Станца
дель Инчендио
Около 1516. Ватиканский
дворец, Рим
Совместно с Дж. Романо



Видение Иезекииля
1515–1518. Галерея Питти,
Флоренция

Изгнание Элиодора
Около 1512
Станца д'Элиодоро
Ватиканский дворец, Рим



Мадонна дель Грандука
1505. Галерея Питти,
Флоренция

Мадонна Альба
1510–1511. Национальная
галерея, Вашингтон



В 1511 г. работа над первым залом была завершена, на очереди стояла Станца д'Элиодоро, названная так по главной фреске «Изгнание Элиодора». По папской задумке в этой комнате должны были быть представлены эпизоды из истории церкви, когда ее служители оказывались в опасной ситуации, но с божьей помощью преодолевали все напасти.

Следует сказать, что в то же время по соседству Микеланджело расписывал потолок Сикстинской капеллы — и снова его мощный, драматичный стиль, как и несколько лет назад, захватил Рафаэля. Под воздействием Микеланджело его живопись обрела большую пластическую силу, светотеневую контрастность и динамику. В росписях Станцы д'Элиодоро Рафаэль достиг вершин своего мастерства, создав идеальный фресковый комплекс, совершенный и по композиции, и по колориту, и по светотеневому решению.

Но уже при оформлении следующего зала, Станцы дель Инчендио (Комната Пожара), он как бы немного отошел на второй план, создавая лишь эскизы для будущих композиций. Вся же основная работа легла на плечи его многочисленных учеников (в мастерской Рафаэля работали несколько десятков помощников — прямо скажем, небывалое количество для тех времен). И дело тут совсем не в том, что художник охладил к заказу, хотя в истории искусства такое случалось сплошь и рядом. Просто Рафаэль, не в пример многим своим коллегам, обладал мягким характером и повышенным чувством ответственности. Не умея сказать «нет», он считал своим долгом обязательно закончить то, что начал. Между тем количество заказов росло с фантастической скоростью, справиться с ними в одиночку было просто нереально.

Не ломая стереотипы

Рафаэль уже считался знаменитым мастером, но ватиканские станцы его еще более прославили. Новый заказ, полученный сразу же после завершения Станцы д'Элиодоро, эту славу упрочил. На сей раз Рафаэлю поручалось создать рисунки ковров, предназначенных для оформления нижней части стен Сикстинской капеллы (верхняя уже была украшена фресками художников Кватроченто). Размноженные в гравюрах, эскизы ковров с историей апостолов Петра и Павла заставили имя Рафаэля греметь по всей Европе, хотя справедливости ради надо заметить, что они значительно уступали росписям ватиканских станц, являющихся прекрасным образцом истинного классического стиля, простого и благородного, как и гуманистические идеалы эпохи Возрождения. В композициях ковров стали заметны первые признаки упадка стиля: с одной стороны, некоторая сухость и рассудочность, а с другой — излишняя динамика, присущая стилю барокко, шедшему на смену ренессансу.

С именем Рафаэля связаны также росписи виллы Фарнезина, выполненные по заказу одного из самых влиятельных и богатых римлян, банкира Агостино Киджи. Однако есть все основания полагать, что в выполнении этой работы главным образом принимали участие ученики Рафаэля — Джованни да Удине, Джулио Романо и другие, хотя общая идея декорации, безусловно, принадлежит самому мастеру.

В основе фрескового цикла лежит миф об Амуре и Психее. Интересно наблюдать, как в росписях постепенно происходит отход от традиционных принципов декорирования, когда рисунок должен был накладываться на плоскость, ни в коем случае «не прорывая» ее. Рафаэль пока не ломает этот стереотип, но уже готовит для этого почву. Для сцен в люнетах он выбирает эпизоды, происходящие на небесах, а самые главные росписи на потолке, «Совет богов на Олимпе» и «Свадьба Амура и Психеи», изображены так, что кажется, будто они написаны на коврах, подвешенных к потолку. Таким образом, сама роспись не противоречит правилам: герои представлены на плоской поверхности, без использования сложных ракурсов, — но в то же время сама плоскость вроде бы отсутствует, зритель видит легкий ковер, за которым может подразумеваться глубокое пространство.

Следующим крупным заказом стали росписи лоджий Ватикана — пятьдесят две фигурные композиции, представляющие на потолке библейские сцены и гротески на столбах, явно созданные под впечатлением от недавно обнаруженных росписей «Золотого дома» Нерона в Риме. Восторженные рассказы о Лоджиях Рафаэля гуляли по Европе и однажды залетели в далекую Россию, так что даже в Эрмитаже мы можем сегодня видеть их копию, выполненную по заказу императрицы Екатерины Второй. И тем не менее именно в этой работе участие Рафаэля, по всей видимости, было минимальным — за исключением главной идеи и основного руководства. До наших дней не дошло ни одного собственного рисунка Рафаэля для этого цикла.

Портретист, архитектор, хранитель древностей

Из-за всех этих масштабных проектов художнику было довольно трудно выкроить время для камерного искусства, станковых картин. И все же произведения, созданные в римский период, стали важной вехой на пути развития творчества Рафаэля, особенно это касается портретов. Крайне редко случается, чтобы художник-монументалист был одновременно и выдающимся портретистом, тонким психологом. Но гений потому и гений, что ему дано переступать через определенные границы.



Портреты Рафаэля принадлежат к числу самых совершенных творений мировой живописи — они полны жизни и симпатии художника к своим героям. В каждом из персонажей он старается найти черту, на основе которой впоследствии создается образ. Есть среди работ Рафаэля и совершенно новый тип портрета, не встречавшийся до сих пор в итальянской живописи. Это поколеное изображение (тогда как прежде преобладали поясные), даже не столько портрет, сколько историческая картина, как, например, портреты пап Юлия II и Льва X.

Разумеется, Рафаэль не прекращал писать и алтарные образы, хотя опять-таки большая часть из них создавалась в «соавторстве» с учениками. И как же римские картины отличаются от тех, что были написаны во Флоренции! Мадонна и младенец, кажется, повзрослели, стали отрешенной и серьезной. Нежные юные матери превратились в величественных и мудрых матрон. Камерные сценки ушли в прошлое, теперь художник предпочитает изображать Святое семейство в окружении святых.

И еще одна деталь: если в прежние времена Рафаэль любил использовать в качестве фона какой-нибудь пасторальный уголок, то теперь он все чаще старается перенести действие на небеса («Мадонна ди Фолиньо», «Видение Иезекииля», «Преображение»), — самый яркий пример воплощения этой тенденции мы видим в знаменитой «Сикстинской мадонне».

Новый папа Лев X был от художника в полном восторге, поэтому почти все крупные государственные проекты доверялись только Рафаэлю. А вскоре ему пришлось попробовать себя в роли архитектора — после смерти Браманте папа назначил его руководителем постройки собора Св. Петра. Впрочем, одним этим собором дело не ограничилось, на Рафаэля посыпались архитектурные заказы не только из Рима, но и из других городов.

Кроме того, Лев X поручил своему любимцу контроль над римскими древностями — художнику надо было досконально изучить сохранившиеся античные памятники и на их основе попытаться создать чертёж Древнего Рима, чтобы потом воссоздать его во всем блеске былой славы. Увы, Рафаэлю не было суждено довести начатое до конца, да и кто бы выдержал такую нагрузку? С детства он не отличался крепким здоровьем, а постоянное напряжение подорвало и без того слабые силы. В марте 1520 г. художник свалился в горячке, с которой истощенный организм уже не мог справиться. Не прошло и месяца, как великого мастера не стало.

К своим тридцати семи годам Рафаэль сделал столько, что иному хватило бы на долгую жизнь в искусстве. Он создал исключительные по монументальности и размаху фресковые циклы, написал множество алтарных образов, прославивших его как самого нежного и лиричного певца женской красоты, оставил замечательные портреты своих современников... Искусство Рафаэля — светлое, радостное. Он никогда не стремился запутать зрителя тайнами бытия, как Леонардо, не пытался ломать стереотипы, выражать через свои творения метания души, как Микеланджело. Нет, он всегда искренне наслаждался красотой окружающего мира и от чистого сердца дарил эту радость своим зрителям.

Похоронили художника в римском Пантеоне. Надгробие его украшает статуя Мадонны, на камне написано: «Здесь покоится тот Рафаэль, при жизни которого великая природа боялась быть побежденной, а после его смерти она боялась умереть».



РАФАЭЛЬ САНТИ
Обручение Марии
1504. Пинакотекка Брера, Милан

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Обручение Марии

А лтарную картину «Обручение Марии» Рафаэль написал в 1504 г. Незадолго до этого Пьетро Перуджино, его учитель, закончил собственную работу, посвященную той же теме. При первом взгляде на два эти произведения поначалу чувствуешь себя участником игры «Найди десять отличий», настолько они кажутся похожими по стилю и композиции, но уже через мгновение осознаешь абсурдность этой мысли. Оба «Обручения» так же отличаются друг от друга, как и их создатели. В эту пору Рафаэль уже не был простым учеником, стремящимся во всем подражать своему наставнику. Безусловно, он многое почерпнул у Перуджино, но именно «Обручение» демонстрирует, насколько далеко он продвинулся в искусстве построения пространства и композиции, не говоря уж о рисунке.

В обоих случаях основное действие происходит на первом плане. В самом центре помещена фигура первосвященника, совершающего обряд. По сторонам от него — Мария и Иосиф, за которыми толпятся гости и отвергнутые женихи. В глубине картины возвышается круглый храм. Таково общее построение. Обратимся теперь к частностям, которые, как выясняется, способны полностью изменить восприятие картины.

В те годы обряд бракосочетания проходил не совсем так, как сейчас, например, не было никакого обмена кольцами. Поэтому мы видим только, как жених протягивает невесте обручальное кольцо, а она надевает его на палец. Впрочем, в версии Перуджино кольцо-то как раз и незаметно, оно скрыто за рукой Иосифа. Рафаэль строит повествование несколько иначе, делая акцент именно на этом, главном, по его мнению, моменте церемонии. К тому же художник меняет местами

Голова женщины
1504. Музей Ашмола,
Оксфорд



Идущая женщина
1507. Музей Ашмола,
Оксфорд



отметить, что в произведении Перуджино все персонажи аккуратно расставлены в ряд на первом плане, тогда как Рафаэль достаточно свободно размещает их в пространстве.

Изображение небольшого храма удивительно гармоничных пропорций занимает всю верхнюю часть картины, так что линии его никак не пересекаются с линиями фигур. Если в «Обручении» Перуджино здание выглядело тяжеловатым и несколько давило своей массой на изображенных людей, то Рафаэль избегает этого эффекта, отодвинув храм дальше в глубину.

Совершенно очевидно, что молодой художник поверил в собственные силы. Пусть фигуры на картине выглядят еще слишком хрупкими, пусть им пока не хватает полновесности и силы, а их движения немного напоминают танцевальные па, как это было характерно для искусства Кватроченто, но в этом произведении уже чувствуется поступь классического стиля, который вскоре станет основополагающим в искусстве Рафаэля и навеки прославит его создателя.

героев — теперь фигура Марии оказывается слева и именно на ней и сосредоточивается внимание зрителя (ведь мы воспринимаем изображение именно слева направо).

Кроме того, священник, который на картине Перуджино стоит совершенно безучастно, здесь соединяет руки брачующихся, не только принимая непосредственное участие в действии, но таким образом еще больше отмечая значимость этого события. Все прочие герои расположены так, чтобы закрепить это ощущение. Только фигура одного из отвергнутых женихов, ломающего свой посох о колено, несколько нарушает симметрию, но не искажает общего впечатления. Надо

Педагогический университет «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ» предлагает

для жителей Москвы и Московской области

Лицензия Департамента образования
г. Москвы 77 № 000349,
рег. № 027477 от 15.09.2010

ОЧНО-ЗАОЧНЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

Курсы организованы совместно с Московским институтом открытого образования. По окончании обучения слушатели получают удостоверение государственного образца о повышении квалификации (с нормативным сроком освоения 72 часа). Занятия начинаются: на втором потоке — с **7 февраля 2011 г.**, в летних интенсивных группах — с **1 июня 2011 г.** Стоимость обучения — 5400 рублей за один курс. Членам педагогического клуба «Первое сентября» и выпускникам наших курсов предоставляется скидка 10%. Количество мест в группах ограничено! Прием заявок заканчивается по мере формирования групп.

Обращаем ваше внимание на то, что мы предлагаем пройти обучение на курсах повышения квалификации еще в этом учебном году!

Перечень курсов второго потока 2010/2011 учебного года (февраль – апрель)

АВТОР	НАЗВАНИЕ КУРСА	ДЛЯ КОГО ПРЕДНАЗНАЧЕН КУРС	АВТОР	НАЗВАНИЕ КУРСА	ДЛЯ КОГО ПРЕДНАЗНАЧЕН КУРС
Калуцкая Е.К.	Современные образовательные технологии преподавания обществознания в школе	Для учителей истории и обществознания	Рокитянская Т.А.	Музыкальная грамота в образах и движениях	Для учителей музыки, учителей начальных классов, педагогов ДОУ, педагогов дополнительного образования
Копина С.А.	Недирективные методы в работе школьного психолога	Для школьных психологов	Садовничий Ю.В.	Подготовка старшеклассников к ЕГЭ и вступительным экзаменам по математике	Для учителей математики
Круглова Т.А., Щеглова И.В., Илященко Л.А.	Актуальные вопросы методики преподавания в начальной школе (в условиях введения Федеральных государственных образовательных стандартов)	Для учителей начальной школы	Сальтина М.Г.	Мастерство режиссера школьного театрального коллектива	Для классных руководителей, руководителей школьных театров и театральных студий
Леонтьева Т.Н.	Построение курса русского языка в старших классах и приемы работы с текстом	Для учителей русского языка и литературы	Сапожникова Т.Б., Полякова И.Б.	Современные методы и приемы преподавания изобразительного искусства детям	Для педагогов изобразительного искусства, педагогов дополнительного образования, учителей начальных классов
Мейстер Н.Г.	Творческое развитие детей средствами художественного моделирования из бумаги	Для педагогов дошкольных образовательных учреждений, педагогов дополнительного образования	Смирнова О.В.	Методика обучения школьников 8–11-х классов работе с теоретико-литературными понятиями в процессе анализа художественных текстов	Для учителей русского языка и литературы
Николаева В.В.	Подготовка учащихся к государственной аттестации по французскому языку: французские сертификационные экзамены, олимпиады и конкурсы	Для учителей французского языка	Соболева А.Е., Савицкая Н.С.	Игровые методы эффективного обучения младших школьников правописанию и чтению	Для учителей начальных классов, логопедов, детских психологов
Панфилова М.А.	Современные психолого-педагогические технологии использования сказок и игр в работе с детьми и подростками	Для педагогов, классных руководителей, представителей администрации школ, школьных психологов	Струкова Л.Н.	Информационно-компьютерные технологии на уроках английского языка (на основе курса Британского Совета Learning Technologies)	Для учителей английского языка
Парамонова Н.В.	Социально-психологический тренинг в школе (подготовка ведущих тренинговых групп)	Для школьных психологов	Струкова Л.Н.	Методика обучения английскому языку детей младшего школьного возраста (на основе курса Британского Совета Primary Essentials)	Для учителей английского языка
Пинская М.А.	Оценивание в условиях нового Федерального государственного образовательного стандарта	Для директоров, заместителей директоров школ, педагогов, классных руководителей	Цикина Т.И.	Технологии использования компьютерных средств при подготовке и проведении уроков и внеклассных мероприятий	Для всех педагогов
Резапкина Г.В.	Организация профориентационной работы в школе	Для педагогов, классных руководителей, школьных психологов			

ЗАЯВКИ МОЖНО ПОДАТЬ по телефону (499) 240-02-24 (с 15-00 до 19-00 по рабочим дням) или на сайте Педагогического университета «Первое сентября» <http://edu.1september.ru> (последнее предпочтительнее, после подачи заявки с вами свяжется сотрудник Педуниверситета)



РАФАЭЛЬ САНТИ
Портрет Бальдассаре Кастильоне
1514–1515. Лувр, Париж

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Портрет Бальдассаре Кастильоне

В начале XVI века трудно было найти в Италии человека, не слышавшего о Бальдассаре Кастильоне. Он был человеком огромной эрудиции и обаяния, эталоном художественного вкуса. Дипломат, поэт, философ, он выгодно отличался от окружающих не только талантами, но также цельностью, уравновешенностью и гармоничным складом характера. Не удивительно поэтому, что два светлых человека — Кастильоне и Рафаэль, познакомившись, быстро нашли общий язык и стали довольно близкими друзьями.

Начальное гуманистическое образование Бальдассаре Кастильоне получил в Милане, при дворе герцога Лодовико Моро, узурпировавшего власть и стремившегося собрать при себе все сливки итальянского общества и самых известных деятелей культуры, включая Леонардо да Винчи. На протяжении нескольких лет жизни Кастильоне выполнял дипломатические миссии при разных дворах — Мантуанском, Урбинском, отправлялся в качестве посла в Рим и Испанию.

Однако подлинную славу он заслужил на литературном поприще — своей «Книгой о придворном», построенной в виде диалога, в котором участвуют лучшие люди того времени, аристократы, высказывающие свое мнение относительно образа идеального придворного. Таковым мог считаться человек всесторонне образованный и изысканно воспитанный, обладающий приятной внешностью и добрым нравом. Герой Кастильоне обязан уметь сочинять стихи и музыку, разбираться в науках, обладать тонким политическим чутьем, быть верным советчиком своего господина и радеть не о личном, а исключительно о государственном благе.

В этом, конечно же, совершенно утопическом образе нашли воплощение гуманистические представления об идеальной личности и в то же время отразилась вера автора в достоинство человека и его поистине безграничные возможности.

Книга принесла известность Кастильоне не только в Италии, но и далеко за ее пределами и

была переведена на несколько европейских языков.

Думается, что Рафаэль вполне разделял взгляды друга. Не зря в своих портретах он, как правило, старался показать не столько конкретного человека, сколько свое о нем представление. В случае с Бальдассаре Кастильоне художнику даже не надо было придумывать идеальный образ, настолько придворный соответствовал представлениям об идеале.

Кастильоне изображен на портрете в зрелом возрасте, его спокойный и приветливый взгляд обращен прямо на зрителя. Удивителен этот взгляд: в нем соединились и достоинство, и одухотворенность, и налет легкой грусти (или это му-

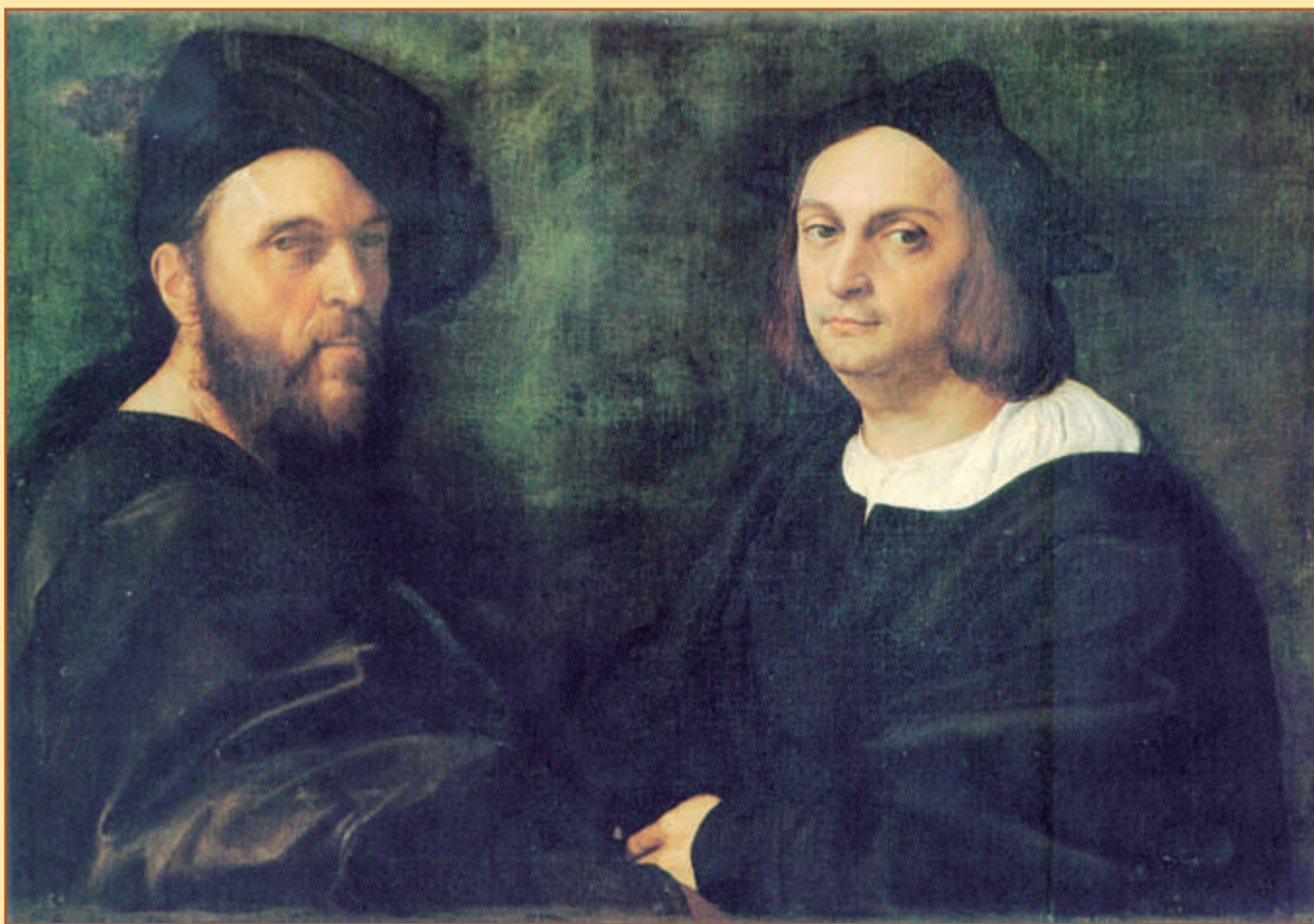
Рафаэль с другом
1518. Лувр, Париж



Портрет Аньюло Дони
1506. Палаццо Питти,
Флоренция



Портрет Пьетро Бембо
1504. Музей изобразительных
искусств, Будапешт



длость?). Все внимание художника сосредоточено на лице героя портрета, однако он не забывает и об остальных деталях.

Фигура Кастильоне, кажется, собрана и очерчена единой замкнутой линией, проходящей через плечи и сомкнутые руки. Портрет написан почти в монохромной цветовой гамме, строящейся на оттенках черного, коричневого и белого. Цвета мерцают и переливаются, перетекают друг в друга, так что даже при очевидной ограниченности колорита возникает ощущение удивительно богатой красочной палитры.

Перед нами не просто картина — это зримое представление Рафаэля о совершенном человеке, воплощенное в конкретной личности Бальдассаре Кастильоне, блестящего придворного, известного литератора и хорошего друга. Это, пожалуй, единственный в своем роде совершенно реальный идеальный портрет.

Двойной портрет
(Андреа Навагеро
и Агостино Безанно?)
1516. Галерея Дориа
Памфилия, Рим



РАФАЭЛЬ САНТИ
Портрет папы Льва X с кардиналами
1513–1517

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Портрет папы Льва X с кардиналами

В последние годы жизни Рафаэль пользовался покровительством папы Льва X, являвшегося большим почитателем его таланта. Среди многочисленного творческого наследия художника есть и великолепный портрет этого понтифика.

Папа Лев X (урожденный Джованни Медичи) происходил из знаменитого флорентийского рода и был вторым сыном Лоренцо Великолепного. Он довольно рано стал служителем церкви, а в 13 лет мальчика уже назначили кардиналом-мирянином, хотя характер его вряд ли соответствовал такой должности. Папство само приплыло в руки Джованни, и он сделал все, чтобы превратить эту обременительную и ответственную ношу в увеселительный аттракцион («Будем наслаждаться папством, раз Бог дал его нам», — так, если верить слухам, сказал однажды новоявленный Лев X).

Уже сама церемония принятия сана, по рассказам очевидцев, «своею пышностью скорее напоминала триумфальный парад императора, чем скромную религиозную процедуру». Новый папа тут же принялся устраивать торжественные приемы и пиры, сравнимые со знаменитыми пиршествами римских императоров, и участвовать в масштабных охотах. Понятно, что при таком положении дел на вопросы религии времени просто не оставалось.

Немало внимания Лев X уделял также культуре во всех ее проявлениях: любил редкие книги, увлекался музыкой и изящной словесностью, активно занимался градостроительством, за что снискал славу «покровителя искусств». «Из него мог бы выйти замечательный папа, — сказал один из историков, — если бы к своим достижениям в области искусства он добавил хоть малую толику понимания религии».

Лев X тратил огромные суммы на постройку грандиозного собора Св. Петра, впрочем, равно как и на возведение других церквей и дворцов. На все эти удовольствия и увлечения требовалось очень много денег, приходилось распродавать церковные владения, но, видимо, полученных

средств было недостаточно, и папа сделал по своему гениальный ход — организовал продажу индульгенций. С тех пор любой грешник мог получить письменное и заверенное отпущение своих грехов, как прежних, так и будущих. Папские посланцы — продавцы индульгенций колесили по всей Европе.

Нетрудно догадаться, что подобный бизнес оказался более чем выгодным делом и деньги рекой потекли в папские сундуки. Правда, в конце концов эта торговля, как говорится, вышла ему боком — когда одна из индульгенций попала в руки небезызвестного Мартина Лютера. Именно этот факт послужил предпосылкой к составлению его 95 тезисов, что привело впоследствии к появлению протестантизма. Как раз в эти непростые для Льва X времена Рафаэль принял за его портрет.

Понтифик изображен не один, а в компании двух кардиналов: Луиджи де Росси и Джулио де Медичи (оба — родственники папы). Взгляд одного устремлен прямо на зрителя, другой преданно смотрит на папу в ожидании его приказаний. Сам же Лев X, внушительный и холерный мужчина с лупой в руках, только что оторвал взгляд от манускрипта, украшенного прекрасными миниатюрами.

Если бы не священническое облачение, ничто ни в облике, ни в окружении не выдало бы в герое главу католической церкви. Зато все детали — драгоценная книга, дорогая пурпурная скатерть



Портрет папы Юлия II
1503–1513. Национальная
галерея, Лондон



Портрет кардинала
Фрагмент фрески
«Встреча папы Льва I
с Атилией»
1512–1514
Станца д'Элиодоро
Ватиканский дворец, Рим



Портрет кардинала
1512. Музей Прадо, Мадрид

на столе, колокольчик изящной работы — указывают на его богатство, тонкий вкус и интерес к изящным искусствам.

Великолепно выписана фактура ткани — ворсистость бархата, переливы атласа и шелка, мерцание золота. Вся картина построена на сочетаниях звучных красных тонов — пожалуй, это единственный намек на высокое положение изображенных людей в церковной иерархии.

Передавая внешний облик Льва X, Рафаэль был далек от того, чтобы льстить своему высокому покровителю, написав немолодого уже человека с одутловатым лицом и слегка настороженным взглядом, выдающим затаенную тревогу. Однако по свидетельству Вазари, папа и не думал выражать недовольство, напротив, щедро награждал художника.



Портреты кардиналов
Алессандро Фарнезе
и Антонио дель Монте
Фрагмент фрески
«Григорий IX передает
на хранение Декретарии»
1511. Станца дела Сеньятура
Ватиканский дворец, Рим

Встреча папы Льва I
с Атилией
1512–1514
Станца д'Элиодоро
Ватиканский дворец, Рим



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Мадонны Рафаэля

При мысли о Рафаэле перед внутренним взором предстает прежде всего череда его нежных и пленительных мадонн, и это не случайно. Тема Богоматери стала для Рафаэля самой главной, в пору творчества идеальное воплощение. Пожалуй, никому другому ни до ни после не удалось создать такие возвышенные и прекрасные образы, ставшие воплощением идеала материнской любви. Не зря художника называли «мастером мадонн».

Рафаэль обратился к этой теме уже на самом раннем этапе своего творчества, в пору обучения в мастерской Перуджино. Очень тонко чувствующий стиль своего наставника, молодой художник старательно ему подражал, поэтому и первые изображения Богоматери написаны так, как если бы их создателем был именно Перуджино. Но проходит совсем немного времени — и перед нами уже настоящий живописец, пусть и не до конца еще нашедший свой собственный стиль.

Посмотрим, например, на «Мадонну Конестабиле», самую раннюю по-настоящему рафаэлевскую мадонну. Молодая женщина в синем покрывале одной рукой придерживает своего сына, в другой — держит книгу. Оба, мать и младенец, кажутся, углубились в чтение, их фигуры составляют замкнутую группу.

Плавные линии — наклон головы Марии, складки спадающего с ее плеч плаща, абрисы тонких золотых нимбов — прекрасно вписываются в форму тондо, избранную Рафаэлем. Вторят им и очертания далекой гряды холмов и зеленых долин на заднем плане. Вся картина пронизана тонким лиризмом. Мария еще совсем молоденькая девушка, трогательная и кроткая. Такова и природа, которая ее окружает — весенние деревья с едва распутившимися листочками, нежная зелень равнин, высокое чистое небо...

Уже в этом небольшом произведении начинающего художника (в ту пору Рафаэлю не исполнилось и девятнадцати лет) проявились черты, которые впоследствии заставят заговорить о нем как о величайшем мастере, — изящество линий, гармония форм, почти идеально построенная композиция. Впрочем, Рафаэль отнюдь не считал, что ему можно почитать на лаврах, и продолжал упорно работать.

«Мадонна дель Грандука» была создана почти сразу же после переезда художника во Флоренцию. В мягкости и лиризме картины еще слышны отзвуки умбрийского Кватроченто. Предельно простая композиция построена на сочетании вертикалей фигур, как любил делать Перуджино. Хрупкая фигурка Мадонны, нежно и задумчиво смотрящей на сына, окутана полумраком — види-

Мадонна со щегленком
Около 1506. Галерея Уффици,
Флоренция



Прекрасная садовница
1507. Лувр, Париж



Святое семейство
(Мадонна с безбородым
Иосифом)
1505. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург



мо, в этом проявилось желание Рафаэля создать эффект, сходный с леонардовским sfumato, что ему, однако, не совсем удалось. Сумерки, полумрак вообще мало соответствовали светлой натуре мастера из Урбино, и в своих последующих работах он предпочитал обращаться к пейзажным фонам, залитым яркими солнечными лучами.

За время пребывания во Флоренции Рафаэль благодаря легкому характеру и приятным манерам свел знакомство не только с местными художниками, но с деловыми людьми, ставшими впоследствии заказчиками тех очаровательных сцен материнской любви, которыми мы не устаем восторгаться по сей день.

Живописец вырос, набирался творческих сил, вместе с ним менялись и его мадонны. Статичность ранних изображений уступает место большей свободе и раскованности поз и жестов. В большинстве случаев тема матери с ребенком решается как жанровая. Маленький Христос частенько выглядит обыкновенным малышом, резвым, игривым и порой немного капризным, так что Марии приходится останавливать его и увещевать. Подобную трактовку образов мы встречаем во многих работах флорентийского периода — «Мадонна со щегленком», «Мадонна в зелени», «Прекрасная садовница»...

Большой поклонник творчества Рафаэля А. Бенуа называл эти картины «чарующими живописными сонетами» и, думается, был абсолютно прав. Их изящество и гармония не могут не зачаровать любого, кто взглянет на них. Во флорентийских мадоннах окончательно закрепились черты стиля Рафаэля, проявившиеся еще на первом этапе творчества, — плавность линий, гармоничность цветовых сочетаний, полная естественность поз и жестов. Главная новая черта, возникшая в это время, — пирамидальная композиция, заимствованная у великого Леонардо. Как правило, центром ее является фигура Богоматери, у ног которой играют маленькие Иисус и Иоанн Креститель.

Отдельного упоминания достойна «Мадонна с безбородым Иосифом». Безыскусная семейная сценка представлена возвышенно и благородно. Печальны и молчаливы Мария и Иосиф — кто знает, быть может, они погружены в раздумья о будущем, о той судьбе, на которую обречен их ребенок. Рафаэль избегает любых лишних деталей, фигуры заполняют почти все пространство картины.

Несмотря на кажущуюся простоту, композиция меж тем довольно сложна и точно выверена. Мадонна и младенец вписаны в треугольник, причем голова Христа является смысловым центром всей картины. Фигура Иосифа слева завершает группу, приводя ее в соответствие с вертикальным форматом полотна. В то же время очертания голов, нимбов, плеч и мягких складок одеяний переключаются с полукруга арки на заднем плане, сквозь которую виднеется идиллический пейзаж. Лики Марии и ее мужа возвышены, но в то же время индивидуальные — это не собирательные образы, а вполне конкретные люди. Хотя речь у нас идет о мадоннах, особое внимание все же надо обратить на Иосифа, настолько непохожего на традиционные свои изображения, что картину до

сих пор называют не просто «Святое семейство», но именно «Мадонна с безбородым Иосифом».

В 1509 г. Рафаэль покинул Флоренцию, переехав в Рим. В Вечном городе вечная тема звучала совсем по-другому. Рафаэль редко теперь обращается к камерным полуфигурным композициям, вместо пейзажа все чаще использует нейтральный темный фон, совершенно отпавшие жанровые подробности детских игр Христа и Иоанна. Кроткие и трогательные юные матери уступили место владицицам мира, настоящим богиням добра и красоты, прекрасным и властным.

Такова, например, «Мадонна ди Фолиньо», написанная в память о чуде, когда в дом заказчика картины Сиджисмондо Конти ударила молния. Мария с младенцем восседают на облаке, поддерживаемом ангелочками, на фоне сияющего солнечного диска. К ним устремлены благоговейные взоры стоящих на земле Иоанна Крестителя, святых Франциска и Иеронима, а также самого заказчика. Богоматерь взирает на них с небес нежно и серьезно.

Совершенно новое решение своего изблюбленного образа Рафаэль представляет в картине «Мадонна в кресле». Пожалуй, это самая «земная» из всех многочисленных мадонн. Смуглая темноволосая красавица в ярком наряде платье порывисто обнимает сына — это не столько Богоматерь, сколько просто мать, гордая своим ребенком. Открыто и вместе с тем немного тревожно смотрит она на зрителя и, кажется, еще крепче прижимает к себе сына, стараясь оградить его от напастей, поджидающих за кольцом ее рук. Младенец Иисус и маленький Иоанн Креститель тоже выглядели бы самыми обычными детьми, если бы не тонкие золотые нимбы над их головами.

Для этой сцены Рафаэль избрал форму тондо. Группа фигур, занимающая почти всю картинную плоскость, идеально вписана в круг. Ощущение единства композиции достигается путем мастерского использования динамичных поз и жестов и почти по-микеланджеловски вылепленных объемов. Даже колорит картины необычен для Рафаэля: вместо нежных почти прозрачных красок во флорентийских работах здесь звучат насыщенные желтые, голубые, красные и зеленые цвета.

Многолетние поиски идеального образа Богоматери нашли свое завершение в «Сикстинской мадонне» — пожалуй, самой знаменитой работе Рафаэля и одной из самых знаменитых картин во всей истории искусства.

Свое название она получила от Сикстинского монастыря в Пьяченце, где хранилась до «переезда» в Дрезденскую галерею. В образе Марии слились внешняя и внутренняя красота, чистота и благородство, сдержанное волнение, любовь и печаль. Раздвигается тяжелый занавес, и перед взорами зрителей предстает Богоматерь, несущая сына в жестокий мир. Спокойно сидит на ее руках маленький Христос, его глубокий пристальный взгляд полон недетской серьезности. Мария знает, какая страшная судьба его ожидает, но знает также, что не в силах изменить его участь — оттого столько горечи в ее глазах.

Ничто в облике Марии не напоминает Царицу Небесную: наряд прост, ноги босы, но в то же время достаточно одного взгляда, чтобы понять — вот она, Владычица Неба и Земли, заступница всего человечества. Святой Сикст благоговейно взирает на нее, прижимая одну руку к сердцу, а второй указывает на нас, зрителей — людей, которых призван был спасти Ее сын.

Справа от Мадонны — святая Варвара, покровительница города Пьяченцы, с кротко потупленным взором. В нижней же части картины два очаровательных ангелочка, больше похожих на античных амурчиков, опершись на невидимый парпет, задумчиво и с любопытством наблюдают за происходящим. Два этих в общем-то проходных персонажа получились настолько выразительными и живыми, что стали в наше время едва ли не самыми узнаваемыми героями мирового искусства, чье изображение появляется на блокнотах, футболках, магнитах и прочих сувенирных мелочах.

В Рафаэлевых мадоннах, как в зеркале, отразилась внутренняя красота их творца. Создавая идеальные образы прекрасных дев, художник как бы передавал нам частичку своей возвышенной и благородной души. Наверное, мир стал бы чуточку хуже, если бы в нем не было мадонн Рафаэля.





РАФАЭЛЬ САНТИ
Сикстинская мадонна
1513–1514. Дрезденская галерея

Янина
БЕЛОШАПКИНАЖенские
портреты

Нежный и лиричный «мастер мадонн», великолепный монументалист, Рафаэль был в то же время и замечательным самобытным портретистом. Интересно, что у его работ в этом жанре есть одна довольно специфическая, но очень симпатичная особенность: еще Энгр отмечал, что Рафаэль писал всех людей добрыми и честными. И в самом деле, за редким исключением он предпочитал изображать своих героев такими, какими они ДОЛЖНЫ БЫТЬ, извлекая на свет все лучшее, что было заложено в них природой. Даже удивительно, как ему при этом удавалось оставаться верным натуре, предельно точно передавать характерные черты моделей и не опускаться до банального приукрашивания.

Портреты Рафаэля достаточно четко разбиваются на две группы — ранние, преимущественно флорентийские работы, написанные под воздействием творчества Леонардо да Винчи, и портреты зрелой поры, созданные в период пребывания художника в Риме. Но абсолютно для всех произведений этого жанра характерна «графичность» и четко очерченный контур, в отличие от того же Леонардо, любившего окутать своих героев легким сфумато.

В целом портретный стиль Рафаэля отличается ясностью и определенностью, даже некоторой суровостью (особенно в римский период), поэтому неудивительно, что среди его творческого наследия мы обнаружим не так уж много женских портретов. Но сохранившиеся принадлежат к числу самых прекрасных творений художника. Мастер яркого и сильного дарования, умевший создавать монументальные фресковые комплексы, в этой области он становился вдруг нежным и внимательным.

Талант Рафаэля-портретиста начал раскрываться после его переезда во Флоренцию. К этому периоду относится одна из первых работ в портретном жанре — так называемая «Донна Гравида» («Беременная»). Совсем молодой художник смог прекрасно передать самоуглубленное состояние будущей матери, прислушивающейся к себе. Ее лицо строго и серьезно, а приподнятые брови придают ему немного удивленное выражение. Очень подробно выписаны все детали костюма, квадратный вырез платья с черной отделкой контрастирует с округлыми очертаниями лица и живота, к которому дама прижимает левую руку. Ярко-красные рукава платья также привлекают внимание к нижней части картины.

Примерно в то же время была написана «Дама с единорогом», которая еще в XVIII в. считалась изображением святой Екатерины — ее плечи покрывал плащ, а рядом виднелись разбитое колесо и пальмовая ветвь. Только в начале XX в. рентгеновское исследование выявило, что все эти детали — поздние добавления. Картину расчистили, и она предстала перед глазами зрителей в своем первоначальном виде.

Единорог — мифическое животное, обычно представлялся в виде грациозной лошади с острым и длинным рогом на лбу и был символом целомудрия и чистоты, ибо считалось, что его может усмирить только невинная дева. Изображение единорога украшало герб Фарнезе, потому и появилась версия, будто картина Рафаэля не просто аллегорическое изображение, а вполне конкретный портрет одной из представительниц этого семейства, Джулии Фарнезе. Правда, единорог в руках у изображенной дамы напоминает скорее милую домашнюю зверюшку, нежели то свирепое и грозное создание, о котором рассказывают мифы и легенды.

Композиция портрета строится явно с оглядкой на Леонардо — полуфигура в трехчетвертном повороте, лицо обращено прямо к зрителю, пейзажный фон. Нежное личико девушки серьезно и сосредоточенно, огромные глаза смотрят прямо и будто даже немного сурово, губки плотно сжаты — создается впечатление скрытного и строгого характера героини, не желающей пускать чу-

жаков в свой внутренний мир. Только легкомысленные завитки золотых волос, выбивающиеся из прически, заставляют внимательного зрителя задуматься, не водятся ли чертенята в этом тихом омуте (между нами говоря, Джулия Фарнезе не была такой уж невинной овечкой, хотя, возможно, и производила подобное впечатление).

Совершенно другой образ предстает перед нами в портрете Маддалены Дони, хотя для создания его использовались абсолютно такие же художественные средства, что и в «Даме с единорогом». Тот же идиллический пейзаж на заднем плане, очень похожее композиционное решение — поворот фигуры в три четверти, руки скрещены, но чистота и строгость уступают место гордости и величавости.

Изображение Маддалены является парным к портрету ее супруга Аньоло Дони, одного из самых просвещенных и интересных людей своего времени, и как же разительно отличаются друг от друга муж и жена! В облике Аньоло читаются ум и достоинство, изящество и скромность, Маддалена же самоуверенна и торжественна. Тщательно выписаны все детали ее богатого наряда и украшений. Губы поджаты, взгляд полон снисходительности — эта дама знает себе цену и демонстрирует окружающим свое превосходство. Нежный весенний пейзаж с тонким деревцем, похоже, не очень органично сочетается с этим настроением, но, возможно, таким образом Рафаэль хочет намекнуть, что его героиня в глубине души не совсем такая, какой кажется.

К этой группе работ примыкает еще одна, так называемая «Немая». Возможно, на портрете изображена Джованна Фельтрия делла Ровере, сестра урбинского герцога, большая поклонница

таланта Рафаэля (именно она написала рекомендательное письмо, с которым молодой художник впоследствии смог представиться флорентийскому гонфалоньеру). Некоторые исследователи сомневаются в авторстве Рафаэля, однако портрет действительно очень близок по всем параметрам предыдущим работам, кроме разве что отсутствия пейзажного фона. Но особенно замечательно выражение лица изображенной женщины, ощущение того, что она действительно не может говорить, хотя чисто внешне это никак не проявляется. Недаром, видимо, художник во время своего пребывания во Флоренции так тщательно изучал анатомию.

Все флорентийские портреты Рафаэля написаны фактически в едином ключе, являя собой некий синтез урбинских традиций (идиллическая картина природы на заднем плане большинства портретов, чистота линий, строгость образов) и влияния великого современника Леонардо да Винчи, у которого Рафаэль позаимствовал композиционную схему. Они еще близки искусству мастеров Кватроченто, стремящихся досконально выписать внешность человека, не имея намерения закрепить на холсте отдельные черты его характера или мимолетные переживания. Переезд в Рим полностью изменил стиль и настроение портретов, наполнивших новым драматизмом и превратившихся фактически в исторические картины.

Герои Рафаэля, с одной стороны, обычные люди, с которыми он постоянно общался, а с другой — некие образы, олицетворяющие определенные характеры. Такой стиль не слишком подходил для изображения прекрасных дам, с которыми художник встречался в Риме. От этого периода до нас дошел всего один бесспорно принадлежащий его кисти женский портрет, известный в истории искусства под названием «Донна Велата» («Дама под покрывалом»).

До сих пор мы не знаем ее имени, хотя Вазари в «Жизнеописании Рафаэля» утверждает, что на этом портрете изображена «женщина, которую он очень любил до самой смерти и с которой он написал портрет настолько прекрасный, что она была на нем вся как живая».

Принято считать, будто прекрасная незнакомка есть не кто иной, как легендарная Форнарина, знаменитая возлюбленная Рафаэля, черты которой узнают даже в «Сикстинской мадонне» и «Мадонне в кресле».

Маргарита Лути была дочерью пекаря (отсюда ее прозвище, от итальянского слова *forno* — печь). Рафаэль встретил ее, когда работал над росписью виллы Киджи, находившейся неподалеку от дома очаровательной булочницы. Так начался этот роман, один из самых известных в истории мировой живописи.

Как сложилась жизнь Форнарины после смерти Рафаэля? Стала ли она обычной куртизанкой или закончила свои дни в монастыре? Мы вряд ли когда-нибудь узнаем об этом, да не так уж это и важно. Главное, что ее облик уже много веков дарит зрителям минуты восторженного созерцания.

Композиция портрета «Донна Велата» та же, что в самых ранних работах, но этим сходство и ограничивается. Пространство во флорентийских картинах всегда было чуть условным, сейчас же оно становится едва ли не трехмерным. Правда, с первого взгляда может показаться, будто фон не проработан и не отличается особой глубиной, однако это абсолютно неверно, ведь именно бархатистая пустота оттеняет прелестные черты девушки.

Взгляд зрителя сначала скользит по полукруглой линии, очерченной покрывалом, как бы постепенно приближаясь к самому лицу. Героини ранних портретов были статичны, они застыли, придавая своему лицу нужное выражение, как перед фотокамерой. В отличие от них донна Велата хотя и сохраняет абсолютное спокойствие, но, кажется, готова в любой момент переменить позу — выровнять покрывало, сползающее с головы, поправить перекрутившиеся завязки на платье, закрепить выбившийся из прически локон.

В этом портрете Рафаэль не только проявляет себя как мастер, способный запечатлеть ускользающий момент (чего не удавалось сделать никому из его предшественников), но и демонстрирует свой талант колориста. Сложная игра переходящих друг в друга тонов, тонко подобранные цветовые сочетания в немалой степени способствуют возникновению ощущения гармонии и покоя, которыми веет от этого портрета.



Донна Гравида
(Беременная)
1505–1506. Палаццо Питти,
Флоренция



Дама с единорогом
1505. Галерея Боргезе, Рим



Портрет
Маддалены Дони
1506. Палаццо Питти,
Флоренция



Портрет женщины
(Немая)
1507. Национальная
галерея, Урбино





РАФАЭЛЬ САНТИ
Донна Велата (Дама под покрывалом)
1516. Галерея Палатина, Флоренция

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Станцы

Рафаэль приехал в Рим прежде всего для того, чтобы выполнить заказ папы Юлия II на оформление трех небольших залов Ватиканского дворца. Все росписи, как нетрудно догадаться, должны были прославлять христианскую религию, указывая на культурную роль церкви и раскрывая мистическое и историческое значение христианства. Однако все исследователи творчества Рафаэля в один голос призывают зрителей не углубляться в культурологические и философские тонкости концепции и тем более не стараться узнать всех до единого персонажей, изображенных на фресках. Самое главное в этом комплексе — поразительное мастерство Рафаэля, идеальное соотношение архитектуры и живописи, чувство ритма и мастерское построение пространства. Действительно, остается только поражаться, как удалось художнику так зрительно расширить небольшие залы, наполнить их светом и воздухом.

Первая комната, к росписи которой приступил Рафаэль, Станца делла Сеньятура, демонстрировала те духовные силы, на которых зиждется христианство, — это теология, философия, поэзия и юриспруденция. Работа началась с фрески под названием «Диспута», хотя название это весьма относительно, ибо ни о каком диспуте речь не идет, скорее наоборот, на наших глазах утверждается один из незыблемых церковных догматов — таинство евхаристии.

Композиция фрески делится на две части — земную и небесную, а духовным центром ее является дарохранительница, стоящая на алтаре, к которому ведут несколько ступеней. Именно к ней с обеих сторон устремляется поток верующих: здесь и пылкие юноши, и величественные ученые-богословы, вымышленные персонажи и реальные исторические личности. Вокруг алтаря стоят четыре отца церкви — Иероним, Григорий, Амвросий и Августин, причем для каждого из них художник тоже находит индивидуальные характеристики. В верхней части фрески в окружении святых и ангелов восседает Христос, указывающий на свою рану, рядом с ним Мария и Иоанн, над ним изображение Бога Отца, а под ним, как раз рядом с дарохранительницей, парит голубь, олицетворяющий Святого духа.

Обратив взгляд на противоположную стену, мы вдруг окажемся среди ученых, населяющих, пожалуй, самую известную фреску Рафаэля «Афинская школа». По композиции она близка фреске «Диспута»: в обоих случаях прослеживается деление на две части, используется мотив арки, однако здесь художник явно чувствует себя гораздо увереннее. Он уже не видит необходимости четко обозначать центр, вокруг которого строилось бы повествование, зато свободно размещает в пространстве несколько самостоятельных групп, что в общем-то логично, ведь, в отличие от теологии, где существует строгая иерархия, философская мысль должна быть разнообразной.

В «Афинской школе» мы можем встретить представителей самых разных направлений. На вершине лестницы стоят самые известные античные ученые, Платон и Аристотель. Первый в соответствии со своим учением указывает на небеса, второй простирает руку над землей. Вокруг них толпятся многочисленные слушатели, ближе всех — Сократ со своим кружком. На ступеньках лестницы лежит Диоген, а пишущий человек, перед которым держат доску с музыкальными аккордами, по-видимому, Пифагор. Из опознаваемых личностей можно назвать также Птолемея, Зороастра и Евклида, остальных вычислить гораздо сложнее, да, собственно говоря, и не обязательно.

Рафаэль довольно четко разграничивает группы направлений науки: внизу — естествоиспытатели, справа — геометры и астрономы, слева — представители грамматики, арифметики и музыки, все они как бы скрепляются между собой фигурой Диогена. Безупречность пропорций и ритма создает впечатление легкости и простора, хотя на фреске изображено более пятидесяти фигур. Живописное пространство затягивает зрителя, так что он начинает себя чувствовать непосредственным участником происходящего.

Месса в Больсене
1512. Станца д'Элиодоро
Ватиканский дворец, Рим



Третья стена Станцы делла Сеньятура представлялась самой проблемной, так как в ней пробито окно. Художнику пришлось изыскивать возможности справиться с затруднением. Отчасти ему это удалось, но пока только отчасти. Окно превратилось в вершину горы Парнас, где гордо восседает Аполлон в окружении муз и античных поэтов, среди которых можно узнать Гомера и Сафо. Как и в двух предыдущих случаях, в основу построения композиции положен мотив концентрических кругов, хотя следует признать, что добиться такого ощущения единства пространства, как во фресках «Диспута» и «Афинская школа», Рафаэлю все-таки не удалось (спишем это на невыгодную форму стены).

В 1511 г. роспись Станцы делла Сеньятура была окончена. Видимо, Рафаэль остался доволен своей работой и даже, как бы в качестве подписи, изобразил в правом углу «Афинской школы» себя самого. Теперь на очереди была Станца д'Элиодоро, названная так по сюжету одной из украшающих ее фресок. В отличие от предыдущей «аллегорической» комнаты, новая станца по задумке папы призвана была проиллюстрировать страницы из истории церкви, касающиеся ее военных и дипломатических успехов.

В этих росписях окончательно оформился и заиграл новыми красками классический стиль Рафаэля. Фигуры героев стали пластичнее и крупнее (очевидно, не без влияния Микеланджело, работавшего по соседству в Сикстинской капелле), больше внимания уделяется светотени. Рафаэль оперирует теперь мощными массами, от чего фрески кажутся менее изящными, но зато более динамичными и монументальными. Кто бы мог подумать, что утонченный и нежный «мастер мадонн» способен на такую суровость и страсть?

Главная история этой станцы — «Изгнание Элиодора из храма». Во второй книге Маккавеев рассказывается о сирийском полководце Элиодоре, решившем присвоить деньги вдов и сирот, хранившиеся в Иерусалимском храме. Однако первосвященник воззвал к небесам, и по его молитве явился всадник в золотом доспехе, покаривший нечестивца.

В этой сцене папе Юлию II было приятно видеть намек на изгнание французов из Италии. Рафаэль совместил в одной фреске последовательные эпизоды истории: слева — волнующая толпа и торжественное явление Юлия II (которого, разумеется, не было в первоисточнике), в центре — молящийся первосвященник, а справа — само изгнание грешного полководца.

Обратите внимание, что кульминационная сцена помещена с краю. Зритель по традиции первым делом смотрит в середину фрески и... ничего не видит, только потом его взгляд сдвигается по диагонали в поисках главного события. За счет

этого необычного приема композиция становится как никогда динамичной и стремительной. Небесный всадник поднимает своего коня на дыбы, спустя мгновение он обрушится на нечестивца, а к ним уже со всех ног спешат юноши с розгами. Как видим, Рафаэль изображает не саму сцену наказания, а лишь подготовку к нему, момент ожидания, что тоже являлось довольно необычным.

В росписях соседних стен художнику снова пришлось столкнуться со старой проблемой, оконной нишей, однако на сей раз он настолько блистательно справился с задачей, что «обработанное» окно уже кажется не досадной помехой, а необходимой деталью живописного повествования. Особенно ярко это проявляется в «Освобождении Петра из темницы».

Из-за оконной ниши плоскость стены разбивается на три части, в каждой из которых Рафаэль помещает разновременные моменты рассказа. Вверху — темница, куда мы можем «заглянуть» сквозь тюремную решетку и увидеть спящих стражников и блистающего ангела, старшегося разбудить Петра. Справа ангел и Петр выходят из узилища, а слева мы наблюдаем пробуждение и тревогу тюремщиков, обнаруживших пропажу.

Но самое интересное в этой фреске — световые эффекты, которые использует Рафаэль. В пределах одной плоскости гармонично совмещено несколько источников света: бледно-голубые лунные лучи, нежно-розовая занимающая зарю, отблески факелов, но ярче всего — сияние, исходящее от ангела. Краски горят, как пожар, а в сочетании с реальными солнечными лучами, льющимися через окно, это сияние становится почти нестерпимым. Пожалуй, никакая другая роспись не выглядит такой простой и вместе с тем такой чудесной в прямом смысле этого слова.

На противоположной стене, тоже прорезанной окном, Рафаэль написал «Мессу в Больсене» — историю, повествующую о неверующем священнике, в чьих руках во время совершения службы гостия (хлеб евхаристии) окрасилась кровью. Над оконной нишей в самом центре сцены изображен алтарный стол, перед которым на коленях стоит изумленный священник, созерцающий чудо. Он не вскакивает, не жестикулирует, борьба происходит у него в душе. Тем заметнее и выразительнее проявляются удивление и священный трепет, постепенно нарастающие в толпе людей за его спиной в левой части фрески. Зато, как бы в противовес, правая часть совершенно спокойна — здесь молится папа (Юлий II, снова пожелавший «поучаствовать» в событиях) со своими кардиналами и швейцарской гвардией.

Последняя фреска Станцы д'Элиодоро, «Встреча Льва I с Атилой», скорее всего Рафаэлю не принадлежит, настолько она выбивается из общего ряда великолепных работ, вышедших из-под его кисти, равно как и фрески Станцы дель Инчендио. Разница в стиле бросается в глаза даже неискушенному зрителю — более вычурные позы и жесты, более яркие и даже кричащие цвета, слишком сложные композиции. Очевидно, что художник, поглощенный другими в изобилии сыпавшимися на него заказами просто не успевал справляться со всем сразу и доверил роспись своим ученикам.

Но те фрески, что он успел создать, навсегда останутся в сокровищнице мирового искусства как непревзойденные образцы монументального классического стиля.

Список персонажей на фреске «Афинская школа»

1. Зенон Кийский или Зенон Элейский
2. Эпикур
3. Фредерико II, герцог Мантуи
4. Аниций Манлий Торкват Северин Боэций, или Анаксимандр, или Эмпедокл Акрагантский
5. Аверроэс
6. Пифагор
7. Алкивиад или Александр Македонский
8. Антисфен или Ксенофонт
9. Гипатия (возлюбленная Рафаэля, Маргерита)
10. Антисфен или Ксенофонт
11. Парменид
12. Сократ
13. Гераклит Эфесский (Микеланджело)
14. Платон (Леонардо да Винчи)
15. Аристотель (державший Никомахову этику)
16. Диоген
17. Плотин
18. Евклид или Архимед с учениками
19. Страбон или Зороастр
20. Клавдий Птолемей
21. Протоген
22. Апеллес (Рафаэль)





РАФАЭЛЬ САНТИ
Афинская школа

1508–1511. Станца дельла Сеньятура. Ватиканский дворец, Рим

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических
наук

Самостоянье человека

ТЕМЫ И ВОПРОСЫ
ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

Причины популярности

Макс Дворжак писал о Рафаэле: «Его имя было для них (современников. — Е.М.) некой программой, а программа эта оставалась действенной вплоть до XVIII столетия. Ею восхищались в такой же точно степени, что и искусством Античности. Поэтому мы должны прежде всего выяснить, что же именно в ней содержалось».

Деятели отечественной культуры с высоким пиететом относились к искусству Рафаэля. Для А.С. Пушкина имя Рафаэля было синонимом гениального творца, равного только античному мастеру, изваявшему божественный образ Афродиты:

*Где ты, ваятель безымянный
Богини вечной красоты?
И ты, харитию венчаный,
Ты, вдохновенный Рафаэль?
Забудь еврейку молодую,
Младенца Бога колыбель,
Постигни прелесть неземную,
Постигни радость в небесах,
Пиши Марию нам другую,
С другим младенцем на руках.*

Кто знает край, где небо блещет...

Анализ даже столь маленького отрывка указывает, что место Рафаэля в искусстве в начале XIX в. определялось в рамках грандиозных временных и трансцендентальных координат — мифический золотой век Античности через Рафаэля напрямую увязывался с современностью, а сам мастер мыслился небожителем, пишущим символ веры христианства.

Очерченная Пушкиным временная перспектива творчества Рафаэля: Античность — христианство — современность, судя по искусству XX века, актуальна до сих пор. Достаточно сослаться на работу С. Дали «Гваделупская Богоматерь», в которой автор без всякой иронии, которая так характерна для Дали в отношении к традиции, процитировал «Сикстинскую мадонну» Рафаэля. Этот образ взят патриархом сюрреализма как незыблемая константа, как архетип, сопрягаемый с любой национальной традицией, в том числе и латиноамериканской традицией синтеза католицизма и индейской культуры.

Авторитет Рафаэля незыблем на уровне не только элитарной, но и современной массовой

культуры — образы Рафаэля остаются в числе наиболее популярных в среде массового потребителя. В последнее время, согласно исследованиям психологов, дети все чаще выбирают классические образы, в том числе и работы Рафаэля, в качестве образца бытия. На основании вышесказанного можно сформулировать одну из первых проблемных тем: поиск причин популярности «проекта «Рафаэль»».

Ритмическое оживление пространства

Вторая проблема носит более общий характер и касается вопросов привлекательности классического искусства Ренессанса в целом. В истории искусства известен такой феномен, как, с одной стороны, готовность представителей северных регионов Европы учиться у мастеров Возрождения и, с другой — невозможность полного постижения ими магии классики.

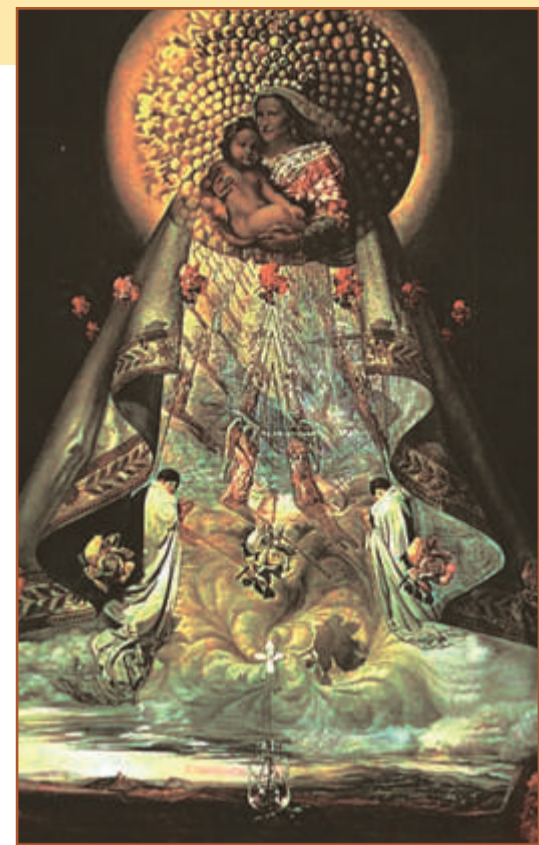
Интересным ракурсом этой проблемы может быть следующий: связаны ли особенности классического искусства итальянского Ренессанса с национальной ментальностью, видением формы в рамках римско-итальянской культурной традиции?

Основатель формальной школы искусствоведения Г. Вёльфлин обращал внимание на разность характера восприятия формы в разных национальных культурах и указывал, что германцу «тяжело в полной мере почувствовать ценность, придаваемую телесным качествам и манерам представителей романской расы».

Вёльфлин справедливо считал, что смыслы фрески Рафаэля «Диспута» постигаются на уровне «телесно-духовного мотива движения», и Рембрандт изобразил бы суть философии иначе, чем Рафаэль. Поэтому зрителю, не итальянцу, не остается ничего иного, как «начать с чтения по складам», «анализировать фигуру за фигурой, заучивая наизусть, а после обратить внимание на связи, на то, как один элемент предполагает и обуславливает другой».

Следует воспринимать «движение тел в целом, проявить восприимчивость к мотивам красиво опирающихся, стоящих или сидящих фигур... Подлинное достоинство этих картин искать не в отдельных моментах, но в их целостном строе, в ритмическом оживлении пространства».

Надо понимать, что «главное ударение стоит не на отдельном лице, не на психологическом контексте, но на размещении фигур в пределах поверхности и на соотношениях их пространственного взаиморасположения».



Одним словом, необходимо вживаться в смыслы пластики тела, композиционно-пластического решения групп людей и пространства.

Внушающие свойства формы

Вёльфлин считал, что к Рафаэлю можно прийти и иным путем: «от чувств, однако существенная сторона художественного замысла открывается только тому зрителю, который смог выйти за пределы душевного соучастия — в область формального созерцания».

При всей сложности постижения смыслов формы последняя, однако, обладает способностью воздействовать на зрителя мгновенно, на уровне подсознания. На эту особенность фресок Рафаэля указал швейцарский художник-символист А. Бёклин, который отмечал, что в росписях Станцы д'Элиодоро присутствует крупная декоративность, производящая впечатление даже на самых грубых и необразованных зрителей.

Именно эти внушающие свойства формы сам Бёклин использовал в своем стремлении уйти от изображения действительности и запечатлеть в своих картинах неизобразимые смыслы из мира вневременных сущностей. В силу беспокойного состояния души и разорванности сознания человеку современного мира куда легче постичь язык форм в трагическом искусстве Бёклина, чем в гармоническом искусстве Рафаэля. Когда мы наслаждаемся работами Рафаэля, просто не отдаем себе отчета, почему они нам нравятся.

Согласно Г. Вёльфлину, можно было бы сказать, что Рафаэлю «присуща усредненность, общедоступность, когда бы понятия эти не толков-

Парнас
1510. Станца делла Сеньятура
Ватиканский дворец, Рим



вались как пренебрежительная оценка. Это блаженное среднее состояние настолько редко встречается в наше время, что для большинства легче теперь найти дорогу к Микеланджело, чем к открытой, радостной, дружелюбной личности Рафаэля».

Срединность, ощущение должного, гармония радостного восприятия жизни — возможно, это является толчком к пониманию популярности творчества Рафаэля.

О достоинстве личности

Что мы чувствуем прежде всего, вступая во взаимодействие с такими работами, как «Афинская школа» или «Донна Велата»? Потрясающее чувство свободы. Под воздействием этих картин мы как бы сосредотачиваемся, наши чувства и душа извлекаются из внешнего мира и концентрируются в нас самих, совмещаются не только с нашей телесной оболочкой, но и с доминантой нашей личности. Свобода и самодостаточность — именно это позволяет почувствовать себя если не центром вселенной, то хотя бы центром самого себя, своего микрокосма.

Очень часто в литературе о Возрождении говорится о концепции богочеловека, воплощенной в архитектуре посредством купола ренессансного храма. При этом не упоминается о малой модели центрирования человека — об уникальном, придуманном Ф. Брунеллески, сферическом своде, который членит любые галереи его сооружений (Воспитательный дом, церкви Сан-Лоренцо и Сан-Спирито) на ячейки индивидуальных вселенных.

Находясь на ступенях Воспитательного дома под сенью идеальной полусферы, испытываешь невероятное чувство самодостаточности и гармонической слиянности с небом и землей, которые ощущаются доступными, находящимися на расстоянии вытянутой руки.

Невольно вспоминаются строчки А.С. Пушкина: «Самостоянье человека, залог величия его». Если искать краеугольный камень, на котором человек выстраивает свою личность, то этим камнем может быть только самостояние. Только через самостояние человек обретает себя и реализует смысл собственного существования.

Для создания адекватной пластической формулы подобной философской максимы требуются поколения, историческая традиция личностной самодостаточности.

Г.Д. Гачев возводит эту традицию для Италии к великому прошлому Римской империи, в которой «человеческое существо становилось или слишком мало значащим индивидуумом, важным только для себя самого, или слишком великим: императором, цезарем, сверхчеловеком... Отсюда в искусстве Рима проступают две тенденции. Первая — монументализм архитектурных сооружений... Вторая тенденция — это скульптурный портрет... Рим породил новый тип человека: индивидуум, человек-атом, отделывшийся от Целого и ведущий частную жизнь. И Данте среди свары гвельфов и гибеллинов говорил о себе: «Я сам себе партия».

Я. Буркгардт отмечает «первородство Италии в отношении развития личности в европейской семье».

Он пишет, что уже в Средние века в Италии развитие личности «принимает своеобразный характер, далеко не сходный с тем, какой мы видим на севере. В конце XIII столетия проявление индивидуального характера становится уже распространенным явлением: индивидуальность освобождается от тяготевшего над ней отлучения, и личность специализируется во всех направлениях, не стесненная никакими условностями... Индивидуальность смело и решительно вступает в свои права и занимает свое место в истории. Италия в XIV в. не знает ни ложной скромности, ни лицемерия в какой бы то ни было форме; никто не опасается быть чем он есть и не походить на других».

Один из идеологов Ренессанса, Пико делла Мирандола, в «Речи о достоинстве человека» указывает, что в становлении личностного начала в человеке главную роль играет христианская идея свободы воли. Он вложил в уста Бога следующие слова: «Я поставил тебя, — говорит Творец Адаму, — в средоточие мира, чтобы ты мог всматриваться вокруг и видеть всё сущее. Я сотворил тебя ни как небесное существо, ни как земное, ни



Диспута (справа)
Аллегория Силы,
Мудрости и Умеренности
(слева)
Григорий IX передает
на хранение Декретарии
(слева внизу)
1509–1511
Станца дельа Сеньятура
Ватиканский дворец, Рим

смертным, ни бессмертным для того, чтобы ты мог сам сделать себя таким или иным... Ты один можешь развиваться, возрастая по своей воле, в тебе кроются семена многообразной жизни».

Расшифровка гармонии

Г. Гачев отмечает, что в Италии «сила каменной гравитации действует даже на небо, которое притягивается землей и нисходит, спускается на нее по своей благодати — в форме купола на итальянские храмы. Италия — космос нисходящей вертикали... Возвышение «земли» и снижение «неба», света ведет к тому, что они как бы придвигаются вплотную друг к другу, лицезрят взаимно и не имеют нужды в посреднических стихиях».

Согласно Гачеву, взаимодействие неба и земли в Италии реализуется через стихию камня и света. С одной стороны — «гений камня обитает на Апеннинском полуострове... Камень! Это хранитель формы! Вечность! Определенность! В итальянской живописи — четкие очертания, а не расплывчатые пятна». С другой стороны — «лазурь, полусфера небосвода объемлет камень Апеннин. Камень и сияние — вот главные элементы, составляющие Итальянский Космос».

Вот мы и приблизились к расшифровке гармоний Рафаэля: самостояние индивидуума через целостность пластики тела, свободно пребывающего в сияющей пустоте гармоничного союза неба и земли.

Среди многофигурных композиций Рафаэля высшей формульностью обладает группа фигур Платона и Аристотеля, осененная ореолом сияющей арки небес. В портрете идеальная гармония представлена наиболее четко в полотне «Донна Велата», где свободная накидка образует сияющий белизной свод над олицетворением самой «возвышенной женственности», облеченной высшим достоинством, по выражению Вёльфлина.

Для алтарной картины образцом свободно самостояния человека, заключающего в себе вселенную, является образ Богородицы в «Сикстинской мадонне». «Архитектоническая мощь» (Г. Вёльфлин) ее фигуры, покрывало, образующее замкнутую сферу вокруг божественного младенца, подчеркивают, что явление Марии знаменует «рождение божественного Космоса или универсального Бога», «начала нового мирового единства», «бездны ядра», включающего в себя все противоречия собственной природы и будущей жизни» (К.Г. Юнг).

В «Сикстинской мадонне» на языке антропоморфных образов предстает мистический символ христианской веры, единого Бога, вмещающего в себя всю вселенную. Как и подобает ми-

стическому символу, в алтарном образе Рафаэля он действует на нас мгновенно, подобно озарению, в момент раздвижения небесного занавеса.

В «Афинской школе» дана иная пластическая формула целостности, достигаемая на основе диалектического синтеза в духе античной рационалистической философии. Указующие персты Платона и Аристотеля разделяют и в то же время связывают мир идеальных небесных существ (идей, или ноуменов, по Платону) и природу (предмет естественной философии Аристотеля). Означаемая ими оппозиционность верха и низа, небесного и земного сливается в диалектическом синтезе полусферы арки, опирающейся на землю и одновременно вознесенную в горние сферы.

Смыслы синтезируются даже на уровне цветового решения одеяний: голубизна небес охватывает земную сущность коричневой тоги Аристотеля, а астральный холод сиреневых одежд Платона согревается земным пламенем красного плаща.

В «Донне Велате» целостность личности достигается на основе волевой константы личности, о которой лучшим образом свидетельствует «величественно распрямленная осанка... взгляд не ищущий, но уверенный и ясный» (Г. Вёльфлин), замыкающий жест на себя, множественность центрирующихся вокруг фигуры круговых линий, скульптурная полноценность пластики изображения.

Восприятие воплощенной в изобразительном знаке (точка, круг, мандала) или пластике (композиции тела, групп лиц, пространства) идеи целостности и центрированности, по мысли К.Г. Юнга, включает механизмы «погружения в себя... Следовательно, погружаясь в себя и описывая это погружение, мы переживаем и определяем основы нашего бытия, то есть «основываем» себя».

Высшая суть произведений Рафаэля состоит именно в этом — они являют нам в зримых формах реальности идеальные сущности и образцы «самостояния», данные «по воле Бога самого» как «залог величия» человека.

ЛИТЕРАТУРА

Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. — Смоленск: Русич, 2003.

Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. — М.: Айрис-пресс, 2004.

Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. — М.: Алгоритм; Эксмо, 2008.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. XVI столетие. Т. 2. — М.: Искусство, 1978.

Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. — М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2005.

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических
наук

Звено в цепи

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Анализ фигур Платона и Аристотеля на фреске «Афинская школа» М. Дворжак заканчивает очень показательным выводом. Он пишет, что «их художественных предков можно обнаружить у Джотто, у Мазаччо, у Донателло и Фра Бартоломео; они представляют собою последнее звено той цепи, что связывает аналогичные персонажи в итальянском искусстве. Точно так же обстоит дело и с другими фигурами фрески, со всей композицией в целом... Высокий стиль Рафаэля основывается на предпосылках, далеких от новизны, — и всё же он воздействует как нечто новое».

Новизна Рафаэля по сравнению с предшественниками, по мнению Дворжака, состоит в «иной ориентировке той идеальности, которая лежит в основе произведений подобного рода», в том, что идеальное у Рафаэля носит не трансцендентный, как в Средние века, или естественно-природный, как в Кватроченто, а чисто эстетический характер. Творчество Рафаэля можно сравнить с плавильным котлом, в котором переплавляются все достижения предшественников, или с полноводной мощной рекой, вбирающей в себя все многообразие малых и больших рек, впадающих в нее.

Г. Вёльфлин считал, что Рафаэль обладал уникальным талантом — «талантом к восприятию, внутренней способностью меняться». Он умел учиться, учиться хорошо, схватывая самую суть чужой парадигмы творчества, улавливая новые, наиболее перспективные тенденции в искусстве.

Рафаэль начинал как художник умбрийской школы и приверженец религиозно-идеалистического направления в итальянском искусстве. Будучи учеником Перуджино, он настолько полно воспринял манеру своего учителя, что, по мнению Вазари, картины учителя и ученика невозможно было отличить. В настоящее время работы Перуджино (1, 2, 3) отпугивают однообразием и стереотипностью персонажей. Однако творчество этого мастера отличалось рядом особенностей, которые привлекали его современников и оказались весьма ценными для становления Рафаэля как художника-классика. У Перуджино Рафаэль взял общую установку на внутреннее умиротворение и покой, самоуглубленный, направленный внутрь себя взгляд персонажей, плавную, обобщающую детали линию, умение чувствовать настроение пейзажа и архитектуры, способность увязывать фигуративную и архитектурную стороны изображения, подчеркивать изначальную тектоничность форм.

Приехав из провинции во Флоренцию, Рафаэль не растерялся и смог выбрать среди работающих в то время там художников наиболее перспективных. Зрелый Леонардо и молодой Мике-



(1)



(2)



(3)

ланджело времен их знаменитого состязания и написания «Битвы при Ангиари» и «Битвы при Кашине» стали его учителями в области выработки приемов большого драматического стиля. Под их влиянием на первый план в творчестве Рафаэля выдвигаются проблемы движения, композиционной целостности и большой формы. Тишина и покой отступают перед драматизмом, контрастами и событийностью.

Влияние драматизма скульптурной группы Микеланджело «Пьета», мотивов мощной пластики тондо «Мадонна Дони» (4) чувствуется в одной из первых флорентийских работ Рафаэля — «Положение во гроб».

Разработки Леонардо в области композиции, его знаменитые формулы треугольной, а позднее пирамидальной композиции, организующей и приводящий в единство все детали живописного изображения, целенаправленно осваиваются и вводятся Рафаэлем в алтарные картины с изображением Мадонны с младенцем и другими персонажами («Мадонна дель Грандука», «Мадонна со щегленком», «Мадонна в зелени»).

Рафаэль пристально изучает картон Леонардо «Мадонна со св. Анной» (5) и осваивает на его примере приемы сложного перекрестного движения внутри группы, о чем свидетельствует композиционная драматургия таких работ, как «Мадонна Альба» и «Мадонна в кресле». Прямое подражание знаменитой «Джоконде» Леонардо в портрете Маддалены Дони «производит наивное впечатление», но, как считает В.Н. Гращенков, «Рафаэль не помышлял соперничать с ним глуби-



(7)



(6)



(5)



(8)



(4)

ной интерпретации духовной жизни своей модели. Портрет Леонардо привлек его классической ясностью и завершенностью своей композиционной формулы».

По мнению Г. Вёльфлина, из флорентийских мастеров Рафаэль был ближе всего к Фра Бартоломео («Мистическое обручение Екатерины Сиенской в присутствии святых» (6)), чье влияние будет чувствоваться в том, как Рафаэль решает тип алтарной картины с Мадонной на троне в окружении святых («Мадонна под балдахином» (7)) и даже в выборе композиции произведений римского периода. Так, композиция «Диспуты» восходит к сцене Страшного суда, но в идеально-праздничной редакции Фра Бартоломео.

Римский период творчества Рафаэля отмечен новым чувством монументальности и масштабности, соотносимым с величием античного Рима. Гращенков пишет, что «Рим одним лишь величественным масштабом своей архитектуры из века в век властно захватывал воображение всех когда-либо посещавших его. Этот грандиозный масштаб, порожденный жизнью имперского Рима, был стихийно унаследован Римом средневековым... Этот никогда не умирающий дух римского величия (*grandezza*) обрел новую жизнь в эпоху Возрождения... античная традиция, античная подоснова римской художественной жизни была впервые осознана людьми Возрождения. Античность была для них великим национальным наследием... Приобщение к самому духу римской художественной традиции, к римскому масштабу оказало определяющее воздействие на формирование стиля Высокого Возрождения с его монументально-героическим идеалом».

Кроме величественных развалин, в Риме на тот момент было строящееся Браманте грандиозное здание собора Св. Петра. Синтезом и того и другого стала архитектура фрески «Афинская школа» Рафаэля. Вазари по этому поводу свидетельствует, что в разработке архитектурной декорации фрески принимал участие Браманте, с которым Рафаэль был дружен.

В Риме Рафаэль продолжает творческий диалог как с Микеланджело, так и с другими мастерами, чьи работы производили на него впечатление или чьи находки были созвучны его замыслам. Классическая безмятежность Станцы делла Сеньятура сменилась драматизмом Станцы д'Элиодоро, где чувствуется влияние Микеланджело: в драматизме истолкования событий, в характере трактовки фигур как общей массы, в использовании сильных контрастов света и тени.

Гибкость и способность ассимилировать самые разные художественные традиции Рафаэль демонстрирует и на примере фрески «Изведение апостола Петра из темницы» (8). Ее композиция, по мнению М. Дворжака, «на редкость архаична, словно бы Рафаэль следовал образцам, представленным во фресках эпохи Треченто... В этом триптихе есть нечто волшебное, чему содействуют световые эффекты... вспоминаются произведения нидерландских художников, Корреджо и венецианцев. Не исключено, что Рафаэль испытывал влияние со стороны последних — ведь Себастьяно дель Пьомбо работал в Риме, — подчинив, однако, заимствованные элементы своему композиционному стилю и включив их, подобно драгоценным камням, в прочную оправу посредством той художественной дисциплины, которая составляет суть всего его искусства».

Дворжак абсолютно верно сформулировал суть творческого метода Рафаэля, и именно в этом ключе можно говорить о любых мотивах в творчестве Рафаэля, резонирующих с творчеством его предшественников и современников.



(9)

ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Рафаэль по своей сути был мощным генератором абсолютных по своей художественной значимости пластически содержательных формул и решений. Это предопределило его популярность на протяжении четырех столетий, включая XIX в., и принципы его взаимоотношений с последователями. Точное определение характера этих взаимоотношений дал все тот же Дворжак: образы Рафаэля «должны были казаться современникам и последующим поколениям теми парадигмами абсолютных решений, которым можно только подражать, ибо превзойти их невозможно».

Именно в качестве хранителя и наследника великого классического искусства Рафаэля возникла Болонская академия, организованная братьями Аннибале и Агостино Карраччи на рубеже XVI–XVII вв. Л. Бернини хвалил в свое время Аннибале Карраччи за верность «изяществу и рисунку Рафаэля». Творчество мастеров Болонской академии связано с формированием доктрины классицизма в искусстве, которая во всем опиралась на сформулированные Рафаэлем принципы большого стиля.

Примером претворения формальных принципов живописи Рафаэля может служить совместная работа братьев Карраччи и Доменикино — роспись галереи Фарнезе в Риме (9). В распространении стилистики Рафаэля и найденных им пластических формул в XVII–XVIII вв. большую роль сыграли не столько его знаменитые станцы, сколько созданные им картоны для ковров Сикстинской капеллы. Их назвали «скульптурами Парфенона в новом искусстве», стремясь подчеркнуть их большое влияние на художественную жизнь.

Картоны Рафаэля были репродуцированы в огромных количествах в рисунках и гравюрах и стали учебным материалом и источником готовых пластических решений для европейских художников на протяжении столетий. Их влияние присутствует даже в классицистическом театре — в том, как группировались и какие позы принимали артисты на сцене. Такова, например, пластическая формула из картона «Наказание Анании» (10), состоящая из корчащегося на земле грешника и возвышающихся над ним фигур апостолов Петра и Павла. Выразительная жестикуляция одного — простертая длань карающего правосудия и указание другого на источник онога на небе использовались в течение столетий в сценах наказания злодея.

Французские классицисты, в том числе и Н. Пуссен, учились у Рафаэля придавать драматическим событиям классическую размеренность,



(11)



(10)

«позволяющую вновь обнаружить приближение к Античности, проявляющееся не в воздействии отдельных форм, но в подражании классической торжественности и уравновешенности» (М. Дворжак).

В целом Рафаэль создал паттерн представлений европейцев об Античности. Дворжак пишет, что во фреске «Парнас» отражен «характер понимания Рафаэлем Античности: сочетание определенного идеала красоты и умеренной патетики с духовной грацией, — понимание, которое продолжало оказывать воздействие вплоть до появления Винкельмана и к которому вновь вернулись «назарейцы».

В этом направлении можно проследить следующую цепочку родственных произведений: идиллические пейзажи Аркадии в картинах Пуссена («Царство Флоры» (11), «Пейзаж с Полифемом»), звучащие гармонии вдохновения А.А. Иванова в картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (12), вариант «Парнаса» (13) А.Р. Менгса, «оплотнённые сновидения» Пюви де Шаванна, в которых «неизменно ощущима ностальгия по классической гармонии», реализуемая через сочетание «семантической отвлеченности и ясно артикулированной пластики живописной формы» (С.М. Даниэль) («Священная роща, возлюбленная искусствами и музами»).

Как ни странно это звучит, но Рафаэль способствовал становлению не только классицизма, но и барокко. В этом большую роль сыграла его последняя алтарная картина «Преображение» (14). Анализируя это произведение Рафаэля, Дворжак приходит к выводу, что «чудо здесь предстает перед нами не только как объективный факт: его воздействию на чувства очевидцев уделяется большее внимание, чем в произведениях искусства предшествующего периода. Вследствие этого возникает композиция, ведущая к алтарному образу того типа, который характерен для эпохи барокко... В последующие столетия слава благосклонна к Рафаэлю, — пишет искусствовед, — из-за того, что незадолго до смерти он вступил на этот путь».

Алтарные образы мадонн принесли Рафаэлю популярность в XIX в. Во времена позитивизма, практицизма и прагматизма, господства ре-



(12)



(13)



(14)



(15)



(16)

листической парадигмы в искусстве усиливается тяготение массового зрителя к идеальному, что присутствует в произведениях Рафаэля в чистом виде. Популярностью пользовались ранние флорентийские работы, в которых гармония идеальной формы, линий, лиричность пейзажа сочетались с пленительным чувством тихой созерцательности и образом одухотворенного материнского счастья. С середины XVIII в. другая работа Рафаэля — «Сикстинская мадонна» стала превращаться в одно из самых популярных произведений мирового искусства. В определенный период она служила неким абсолютным мерилем успешности развития искусства.

Значительна также роль Рафаэля в зарождении и становлении некоторых жанров искусства Нового времени. Так, например, фреска «Месса в Больсене», написанная на исторический сюжет, стала исходным пунктом в сложении жанра исторической картины. Дворжак отмечает, что «персонажи Рафаэля увиденны взглядом историка и постигнуты во всей их временной и духовной неповторимости. Благодаря этому изображение обретает дух исторической значимости, которая в сочетании с художественной значимостью создает новый тип живописного произведения на исторический сюжет». Этот род исторической живописи продолжал оказывать воздействие на формирование исторического мышления в рамках классицистического канона на протяжении долгого времени, о чем свидетельствуют работы Ж.Л. Давида, К. Брюллова и А.А. Иванова.

В жанре портрета Рафаэль в своих поздних работах, таких как «Портрет Юлия II» и «Портрет папы Льва X», совершает значимый для истории портрета переход от описательного подхода к драматическому, шаг в сторону становления особого рода повествовательного портрета. Для Рафаэля недостаточно было описать модель, требовалось также найти и запечатлеть характерную для личности ситуацию, схватить определенный момент жизни. Для него становятся важными не только черты лица, но и характерное движение, жест, вещное окружение, даже близкие портретируемому люди, как это имеет место в «Портрете папы Льва X с кардиналами».

Найденная Рафаэлем в изображении римского понтифика формула тройного портрета была гениально развита позднее Тицианом в его крайне откровенном с психологической точки зрения «Портрете папы Павла III с племянниками» (15). Линия рафаэлевского «Портрета Юлия II» была продолжена тем же Тицианом в «Портрете папы Павла III», а затем Д. Веласкесом в «Портрете Иннокентия X». Эту традицию на современном этапе подхватил Ф. Бэкон в своем фантастическом и крайне экспрессивном парафразе на «Портрет Иннокентия X» (16) Веласкеса.

ЛИТЕРАТУРА

Гращенков В.Н. Рафаэль. — М.: Искусство, 1971.

Даниэль С.М. Европейский классицизм. — СПб.: Азбука-классика, 2003.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. XVI столетие. Т. 2. — М.: Искусство, 1978.

Александр
МАЙКАПАР

ЧУДО ЧИСТОТЫ И ГАРМОНИИ

РАФАЭЛЬ И МУЗЫКА

Моцарт живописи

Рафаэль, в отличие от Леонардо да Винчи, Тициана, Тинторетто, Веронезе и многих других художников Возрождения, не играл на музыкальных инструментах, не сочинял музыку и, по-видимому, не слишком хорошо знал музыкальную грамоту. Но точно так же, как немисливо утверждать, что Леонардо, несмотря на его самооценку (*uomo senza lettere* — человек без образования), был необразованным человеком, нельзя говорить о музыкальности Рафаэля с пренебрежением. Более того, о музыкальности Рафаэля можно и нужно говорить, имея в виду несколько ее аспектов. Один из них — необычайная гармоничность (композиционная, красочная и графическая) творчества Рафаэля. Это побуждало многих, вслед за Гёте, Стендалем и Листом, сравнивать его с Моцартом.

Гёте множество раз называет Рафаэля и Моцарта в одном ряду: «И вот я не могу отделаться от мысли, что демоны, чтобы подразнить человечество и посмеяться над ним, выдвигают отдельные личности, которые столь привлекательны, что всякий стремится сравняться с ними, и так велики, что никто до них не достигает. Так, они выдвинули Рафаэля, у которого и мысль и дело были равно совершенны; некоторые из его лучших последователей приближались к нему, но ни один не сравнялся с ним. Так и Моцарт выдвинут ими как нечто недостижимое в музыке». (*Эккерман И. Разговоры с Гёте. Часть II. СПб., 1905.*)

Из подобных сопоставлений Стендаля приведу лишь одно — наиболее поэтичное: «В минуты мечтательной, полной очарования грусти, которые нам случалось испытывать в конце осени, около старинного замка в аллее, под сенью высоких кленов, где полнейшую тишину нарушает изредка лишь звук падающих листьев, вас влек к себе гений Моцарта. Вам хотелось тогда услышать, как одной из его мелодий оглашает лес далекая валторна. Его нежные мечты и робкая радость гармонируют с последними ясными днями, когда красота природы как будто окутана легкой дымкой, что придает им еще больше очарования, и когда, если даже и покажется солнце во всем своем блеске, все-таки чувствуется, что оно покидает вас. Вернувшись в замок, вы охотнее остановитесь перед «Мадонной» Рафаэля, а не перед великолепной головой Аполлона Бельведерского».

Познания в музыке

Мой рассказ о другом аспекте музыкальности Рафаэля — об эрудиции в области музыкально-эстетических проблем его времени. Эти знания Рафаэля можно в какой-то степени «реконструировать» по его произведениям, так или иначе связанным с музыкой или изображающим ее атрибуты.

«Рафаэль, — отмечал известный музыковед Б. Яворский, — дважды задавался целью изобразить действие музыки — «Парнас» и «Цецилия».

Однако разговор о музыкальности Рафаэля необходимо начать с гораздо более ранних его работ. В этой связи интересно, что уже одна из самых первых полностью самостоятельных картин художника — «Коронование Марии» дает некоторое основание для определения той музыкальной концепции, которую он воспринял от предшествующего поколения живописцев через Пьетро Перуджино, своего учителя, влияние которого было очень сильным и ощущалось на протяжении всего творчества Рафаэля.

Мы видим здесь небольшой небесный ансамбль инструментов, очень похожий на тот, что изображен на картине самого Перуджино «Алтарь Валломброза», для которой Рафаэль написал несколько фигур. Образ ангельского оркестра базировался, особенно в XV в., на толковании 150-го псалма, где говорится: «Хвалите Бога



во святине Его <...> Хвалите Его со звуком трубным <...> Хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных».

Здесь перечисляется довольно большой ансамбль инструментов — струнных (гусли, псалтериум), духовых (орган, трубы), ударных (кимвалы). В XV в. многие художники, в том числе и в Италии, изоцрялись в изображении целых небесных оркестров. И хотя на этой картине Рафаэля переизбыток инструментов нет, само присутствие их здесь говорит именно о такой распространенной в то время образной концепции.

Выше уже отмечалось, что Рафаэль нотную грамоту, по-видимому, не знал или знал довольно слабо. Этот вывод сделан, правда, на основании одного лишь документа, а именно нотной записи на ленте в руках двух путти на картине «Мадонна под балдахином». Приходится констатировать, что, несмотря на попытку изобразить вполне конкретные ноты, их запись оставляет желать гораздо большей точности — нотные знаки не складываются в осмысленную музыкальную фразу, ритмическая группировка произвольна.

Пифагорейская теория

Позднейшее творчество Рафаэля вплоть до ватиканских фресок не дает для нашей темы никакого материала, так как в это время художник не изобразил ни одного музыкального инструмента. Первый серьезный повод для обсуждения музыкальных проблем предоставляет цикл фресок Станцы делла Сеньятура. Но прежде необходимо обратить внимание на те влияния, которые Рафаэль мог испытывать в этой области.

Возвращение Рафаэля в Урбино в 1507 г. было, по-видимому, с радостью воспринято герцогом Гвидобальдо и его женой. Здесь художник встретился с Пьетро Бембо и Бальдассаре Кастильоне; их общекультурное влияние на него было очень сильным. Осмелюсь предположить, что оно также сказало и в области музыки. Музыкальность Бембо хорошо известна. Он ясно осознавал все трудности искусства музыки, в частности игры на клавикорде.

И значительно позже, живя в Риме, Рафаэль, безусловно, должен был сталкиваться с музыкой, и более всего при дворе папы Льва X — здесь му-



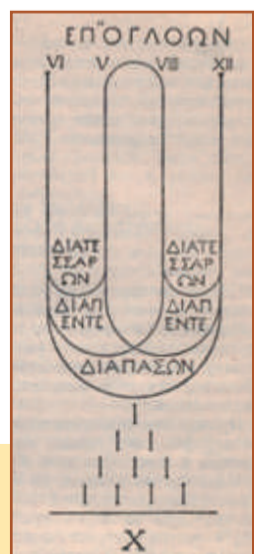
РАФАЭЛЬ
Диспут о таинстве
причастия
1509–1510. Станца делла
Сеньятура. Ватикан, Рим

РАФАЭЛЬ
Коронование Марии
1503–1504. Апостольская
пинакотекка, Ватикан, Рим

Г. МЕМЛИНГ
Музицирующие ангелы
Часть политиха
1485. Городской музей,
Антверпен



РАФАЭЛЬ
Афинская школа
Деталь:
диаграмма Пифагора
1509–1510. Станца делла
Сеньятура. Ватикан, Рим



зыка была особенно в почете. Сам папа хорошо знал музыкальную теорию, играл на органе. Обладая, по свидетельствам современников, неплохим голосом, он часто и охотно пел, любил обсуждать профессиональные вопросы со своими придворными музыкантами.

Итак, целый ряд деталей в цикле фресок Станцы делла Сеньятура — одних более важных, других менее — можно собрать с целью проанализировать идеи Рафаэля, связанные с музыкой.

На первой по времени фреске, «Диспут о таинстве причастия» (1509), среди других изображен царь Давид, держащий в руках свой атрибут — псалтериум.

Псалтериум ко времени Рафаэля совершенно вышел из употребления, и художнику наверняка требовалась консультация для его изображения. Мы видим инструмент очень архаичного типа.

Несколько большее значение для нашей темы имеет фреска «Афинская школа». Здесь среди многочисленных персонажей на переднем плане мы видим Пифагора, перед которым скрижаль.

На этой скрижали различим рисунок в виде диаграммы, образованной четырьмя струнами античной лиры, должным образом соединенными и пронумерованными римскими цифрами.

Соотношение длины этих струн выражает пифагорейскую теорию музыкальных интервалов, которые обозначены здесь их греческими названиями: диапазон (октава), диаленте (квинта), диатессарон (кварта) и эплоглон (секунда). Под этой диаграммой изображено так называемое совершенное пифагорейское число — X как сумма первых четырех чисел, имеющих пропорцию всех основных музыкальных консонансов — октавы, квинты и кварты (1 : 2 : 3 : 4).

Итак, эта диаграмма является безусловным доказательством знакомства Рафаэля с основами античной музыкальной теории. Он должен был знать ее и как архитектор. Вообще эти знания были очень широко распространены, и обладание ими, вполне естественное по тем временам, не может ставиться в особую заслугу и приниматься в качестве веского доказательства в пользу особой музыкальной образованности. Иное дело «Парнас» — фреска, к которой мы теперь обращаемся.

Музыкальные инструменты на «Парнасе»

На фреске «Парнас» мы видим четыре музыкальных инструмента — у Аполлона (в центре), Сафо и двух муз по обе стороны от Аполлона — Евтерпы и Эрато. О каждом из этих инструментов необходимо сказать отдельно. Но пока — о самих персонажах.

Аполлон (Феб) — в греческой мифологии олимпийский бог, сын Зевса и Лето; целитель, пастух, музыкант, покровитель искусств, прорицатель (оракул в Дельфах). В роли бога поэзии и музыки Аполлон обитает на горе Парнас в обществе девяти муз; отсюда одно из его имен — Аполлон Мусагет. Изображался с кифарой или лирой.

Сафо, или Сапфо (VII–VI вв. до н.э.) — древнегреческая поэтесса. Жила на острове Лесбос (Малая Азия). Стояла во главе кружка знатных девушек, которых обучала музыке, слаганию песен и пляскам. В центре ее лирики

Пифагорова диаграмма
Прорис
«Афинская школа»

— темы любви, нежного общения подруг, девичьей красоты.

Евтерпа — покровительница музыки, лирической поэзии. Изображалась с флейтой (часто — с двойной, или авлосом), иногда с трубой или другим музыкальным инструментом.

Эрато — покровительница лирической и любовной поэзии. Изображалась с лирой (у Рафаэля — с кифарой), виолой, тамбурином или, реже, треугольником.

Прежде чем прокомментировать изображение музыкальных инструментов на фреске, обратимся к имеющимся свидетельствам более ранних этапов работы художника над этим сюжетом и посмотрим, какие изменения были внесены в окончательный вариант произведения.

Речь пойдет в первую очередь о гравюре Маркантонио Раймонди и так называемом оксфордском рисунке Рафаэля — наброске композиции с проработкой обнаженных фигур.

На первый взгляд, большинство инструментов здесь кажутся подлинными, античными. Это две лиры — у Аполлона и крайней правой музы, а также сирикс (или флейта Пана) — у музы справа от Аполлона. Кроме того, мы видим популярную в XV—XVI вв. трубу у музы слева. Поначалу может создаться впечатление, что гравюра отразила один из завершающих этапов работы над фреской. Однако в гравюре столько отличий от фрески, что невольно закрадывается подозрение о наличии более раннего оригинала для нее.

Так, обе лиры на гравюре — это псевдоантичные инструменты; они не могут звучать не только потому, что у них нет резонаторов, но главным образом ввиду отсутствия струн. Однако инструменты изображены так, как того требовал распространенный в то время канон. Более того, у самого Рафаэля мы не раз находим такие лиры в работах, предшествовавших «Парнасу». Подобную лиру держит, например, Аполлон — статуя в нише в «Афинской школе». Ее мы находим и у Поэзии здесь же, в Станце делла Сеньятура, и у Аполлона в сцене его состязания с Марсием. Другие художники также изображали псевдоантичные лиры (например, Мантенья в своем «Парнасе»). Все это мог видеть и Маркантонио — видеть и изобразить.

Условен и неточен также и сирикс на гравюре. У него все трубки одного размера, в то время как на подлинной флейте Пана они должны быть разной величины, чтобы издавать звуки, различные по высоте. Одним словом, ничто в гравюре не говорит еще о знакомстве Маркантонио (следовательно, и Рафаэля) с подлинными античными инструментами.

Ситуация резко меняется на той стадии работы, которая зафиксирована оксфордской копией первоначального наброска Рафаэля.

У Аполлона мы видим схематично изображенный инструмент, который на фреске окажется чудесной лирой да браччо. Следует сказать и об инструментах обеих сидящих муз: у правой — подлинная античная кифара, у левой — двойная трубка, напоминающая древнегреческий авлос.

В чем причина такого изменения? Откуда пришло это знание подлинных античных инструментов? Здесь следует добавить и инструмент, который держит Сафо на фреске. Похоже, что при разработке сцены Рафаэль почувствовал потребность или, быть может, ему посоветовали сделать археологическую проверку этих античных инструментов.

Однако к временам Рафаэля не сохранилось ни одного подлинного инструмента Античности. Настенные изображения сделаны в слишком условной манере, чтобы служить надежной информацией в такой тонкой области, как конструкция инструментов. Статуи Аполлона дошли в слишком поврежденном виде. И все-таки оказался один такой источник информации, сохранившийся к началу XVI в. в довольно хорошем состоянии, — это древнеримские саркофаги с изображениями муз. Один из них, хранящийся в настоящее время в Национальном музее в Риме, демонстрирует поразительное родство с рафаэлевской фреской.

Сейчас многие его детали утрачены или повреждены, но имеются рисунки Франческо ди Джорджо и, как предполагается, Амико Аспертини, на которых изображены детали и, в частности, музы с инструментами. Рисунки эти относятся к тому времени, когда саркофаг был еще цел. Именно таким мог видеть его Рафаэль.

Наиболее точно у Рафаэля воспроизведена кифара у музы справа от Аполлона. Отклонение

РАФАЭЛЬ
Парнас. Сафо



РАФАЭЛЬ
Парнас
Деталь. Евтерпа с трубой

МАРКАНТОНИО
РАЙМОНДИ
Парнас (по Рафаэлю)
Гравюра. 1517–1520



НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК
Копия композиционного
эскиза Рафаэля
к «Парнасу»
XVI в. Музей Ашмола,
Оксфорд



РАФАЭЛЬ
Парнас
Деталь. Эрато с кифарой



Древнеримский
саркофаг
с изображением муз
Национальный музей, Рим



ФРАНЧЕСКО
ДИ ДЖОРДЖО
Муза с лирой
Галерея Уффици, Флоренция

на Парнасе, где эхом должно отразиться серебристое звучание аполлоновской лиры да браччо. С восхитительной логикой и иконографическим вкусом Рафаэль исключает из композиции также и буколически звучащий сирикс, имеющийся на гравюре Маркантонио. Таким образом, авлос соединился с трубой, а археологическая достоверность — с аллегорической убедительностью. Евтерпа вобрала в себя Каллиопу.

Теперь необходимо ответить на самый, пожалуй, трудный вопрос: почему Рафаэль дал в руки Аполлону не античный инструмент, а современную художнику лиру да браччо? Ответ следует искать в первую очередь в программе «Парнаса» и шире — всего цикла «Станцы».

Главная идея всей системы композиций — преемственность (в самом широком смысле) античной и современной Рафаэлю культур. Именно поэтому художник объединяет античных и современных поэтов. Мы видим такое же соединение теологов в «Диспуте», персонажей в «Афинской школе». Несмотря на анахронизм, который станет особенно очевидным, если учесть, что античная музыка вообще не знала смычковых инструментов, само название инструмента Аполлона — лира да браччо — напоминало об Античности. Быть может, эту связь с Античностью Рафаэль хотел подчеркнуть еще и тем, что сделал эту лиру с девятью струнами, что могло символизировать либо девять муз, либо девять ладов древнегреческой музыки.

И последнее. Почему Рафаэль, изобразивший на этих фресках наряду с античными поэтами и художниками своих современников, не показал ни одного музыканта, среди которых при папском дворе были достаточно известные? О причинах этого можно высказать лишь предположения, и первое из них, что слава этих композиторов жила в их церковных полифонических сочинениях, то есть на музыке, стиль которой неуместен на «Парнасе».

«Св. Цецилия» и современная Рафаэлю музыка

Если «Парнас» дал повод говорить об осведомленности Рафаэля в области античных музыкальных инструментов, то «Св. Цецилия» раскрывает знание художником современных ему проблем музыкальной эстетики.

Об этой картине с восхищением отзывались и современники художника, и ее почитатели во все последующие века. Ей посвящали латинские и итальянские стихи. Гёте с восторгом пишет о ней в «Итальянском путешествии»: «Начну с «Цецилии» Рафаэля! Я много знал о ней, но сейчас увидел ее своими глазами. Рафаэль всегда делал то, что хотел сделать другие, но я могу сказать лишь одно: это Мадонна Рафаэля. Пятеро святых рядом друг с дружкой, ни до одного из них нам, собственно, дела нет, но их земное бытие воссоздано так совершенно и несомненно, что этой картине желать вечной жизни, примириться даже с мыслью, что сам ты обратишься в прах».

Особняком в искусствоведческой литературе стоит статья Ф. Листа об этой картине, написанная в 1838 г., — быть может, первый иконографи-

от оригинала можно обнаружить лишь в отсутствии на фреске поперечных вязок у кифары, назначения которых Рафаэль, по-видимому, не понял и предпочел вообще не рисовать их. А служат они для настройки инструмента.

Непонимание назначения этой же детали в инструменте мы видим и на изображении лиры Сафо. Предмет у нее в руке, напоминающий рог, который у Рафаэля кажется мало связанным с самим инструментом, на самом деле является рукояткой, служащей также для настройки. Но очень примечательно, что Рафаэль одним из самых первых рисовал совершенно незнакомый до того тип лиры — инструмент, сделанный из панциря черепахи.

Сложнее обстоит дело с трубой у музы слева от Аполлона. Форма раструба и мундштук показывают, что это именно медный духовой инструмент. Однако на его стволе отчетливо изображены отверстия, которые свойственны деревянным духовым. Они были бы уместны на той двойной трубке, которая видна на оксфордском рисунке и которая напоминает авлос. Такие же отверстия на инструменте с двойным стволом — у музы на упомянутых римских саркофагах. Таким образом, Рафаэль изобразил некий гибрид инструментов.

Это смешение различных инструментов не вызвано незнанием или невнимательностью художника. В чем же тогда причина? У нас нет другого объяснения этому, чем данное американским искусствоведом Э. Уинтерницом. Э. Уинтерниц считает, что на всех предварительных этапах работы над фреской муза с этим инструментом должна была считаться Евтерпой, поскольку ее атрибутом был именно авлос. Но также необходимо было изобразить считавшийся обязательным атрибутом Каллиопы — трубу. «Возможно, — пишет американский исследователь, — что наличие двух духовых инструментов излишне

чеккий анализ картины, наиболее, как нам кажется, глубокий и яркий из того, что вообще написано об этом произведении. И если Гёте говорит, что ни до кого, кроме самой св. Цецилии, нам дела в картине нет, то Лист с поразительной пронизательностью видит в облике остальных участников «священного собеседования» (*sacra conversazione*) персонификацию различных жанров музыки и типов ее воздействия.

Каждый, вероятно, согласится, что, кроме восхищения, картина эта порождает и множество вопросов, без ответа на которые мы не в состоянии полностью ее оценить, а быть может, даже понять. И если Вазари только лишь констатирует, что у ног Цецилии «разбросаны музыкальные инструменты, которые кажутся доподлинно существующими, а не написанными», то мы вправе спросить, почему они разбросаны в полном беспорядке на земле, а многие из них к тому же повреждены? Почему органетто (или органино) — маленький орган-портатив — Цецилия держит так, что на нем не только нельзя играть, но из него даже вываливаются некоторые трубки? И еще множество таких «почему» возникает у нас, когда мы смотрим на эту чудесную и во многом загадочную картину.

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо в первую очередь сказать о главном персонаже — св. Цецилии. Житие св. Цецилии, одной из первых христианских мучениц, жившей в III в., было известно еще с раннего Средневековья (примерно с VI века). В XIII в. доминиканский монах Иаков из Ворагина составил большой свод житий святых, куда вошло и житие св. Цецилии. Позже, в XV в., это собрание получило название «Золотая легенда» и стало широко использоваться в качестве источника информации при создании картин, изображавших тех или иных святых.

В частности, в страстях Цецилии имелась такая фраза: «Ведомая под звуки музыкальных инструментов в дом своего жениха в день бракосочетания, Цецилия взывала к Богу, моля Его сохранить ее душу и тело незапятнанными». Именно эта фраза послужила причиной последующих недоразумений, приведших к тому, что традиция сделала св. Цецилию покровительницей музыки. Дело в том, что слово *contantibus* (по другим источникам — *contantibus organis*) по-латыни означает вообще музыкальные инструменты. Однако в XV в. слово *organis* стали понимать буквально, как «орган». Как раз в это время особой популярностью пользовались небольшие органы-портативы, и св. Цецилию часто изображали, особенно художники, жившие к северу от Альп, именно с таким инструментом. Позже, когда на смену портативам пришли органы больших размеров, святому стали изображать играющей на них. Примеров можно привести десятки.

Что касается рафаэлевской «Св. Цецилии», то никогда раньше ее не изображали так странно обращающейся со своим инструментом. Художник показал ее в тот момент, когда она игрой на органе привела себя в состояние экстаза. Уже Вазари констатировал это: «На картине изображена св. Цецилия, которая, ослепленная сиянием небесного хора поющих ангелов и вся во власти гармонии, прислушивается к божественным звукам. В ее чертах видна та отрешенность, которую можно наблюдать на лицах людей, находящихся в состоянии восторга».

«Музыка вызывает экстаз» — такова была краткая формула Йоханнеса Тинкториса, знаменитого музыкального теоретика второй половины XV века. Теперь св. Цецилия в состоянии вос-

РАФАЭЛЬ
Св. Цецилия. Деталь



принимать небесную музыку ангелов, и орган ей больше не нужен.

Органы и другие музыкальные инструменты изображены очень хорошо. Вазари сообщает в жизнеописании ученика и помощника Рафаэля Джованни да Удине, что «Рафаэль, весьма любивший талант Джованни, работая над... образом святой Цецилии... поручил Джованни написать орган, который держит святая, воспроизведенный им с натуры столь отменно, что кажется рельефным, а также музыкальные инструменты у ног святой, и, что важнее всего, написанное им схоже с тем, что сделано Рафаэлем, настолько, что кажется, будто это одна рука».

Даже если считать это свидетельство вполне достоверным, оно никак не отражается на реконструкции рафаэлевских музыкально-эстетических воззрений. Но, чтобы закончить с органом, который на первый взгляд кажется действительно написанным как будто с натуры, необходимо обратить внимание, что художник изобразил его все-таки неверно. Левая рука св. Цецилии, которая, по всем правилам физики и акустики, должна играть в басу, здесь касается самых маленьких трубок, то есть издает самые высокие звуки, в то время как правая, наоборот, самые низкие.

Вероятнее всего, это искажение было продиктовано чисто графическими соображениями — линия верхнего края трубок на картине в какой-то степени повторяет контур самой св. Цецилии. Если бы инструмент был изображен правильно, эта линия сильно выделялась бы в направлении Марии Магдалины и звучала бы резким диссонансом во всем графическом строе картины. Примечательно, что Маркантонио, всегда так много «исправлявший» Рафаэля, оставил эту ошибку на своей гравюре. Не заметил ее и Ф. Лист.

Проблемы музыкальной эстетики

Что касается инструментов на земле, то мы видим здесь виолу да гамба, тамбурин, треугольник, литавры, флейты, цимбалы — все они отражают музыкальный обиход того времени, хотя их и не так много, как позже будет на знаменитой аллегорической картине Яна Брейгеля Старшего «Слух», насчитывающей около тридцати инструментов. Для того чтобы понять, почему инструменты изображены в таком разрушенном виде — дека виолы проломлена, струны порваны, кожа литавр прорвана и так далее, — следует обратиться к истории музыкальной эстетики.

В связи с «Коронованием Марии» уже отмечалось, что изображение инструментов у музицирующих ангелов на небесах было отражением и трактовкой того, о чем мы читаем в 150-м псалме. Но к началу XVI в. эта трактовка стала вытесняться иными идеями, в частности идеей превосходства вокальной музыки над инструментальной. Эта идея не была новой, она обсуждалась еще со времен Боэция (VI в.), но к времени Рафаэля стала доминировать. Таким образом, мы можем говорить об отходе художника от старой концепции, основанной на трактовке 150-го псалма, как это было в «Короновании Марии».

С. Моссаковски, посвятивший картине обстоятельное исследование, в частности пишет: «Не случайно, что поющие ангелы не используют му-

зыкальные инструменты, ведь человеческий голос, будучи прямым выражением души и в то же время тесно связанный со словами, которые в религиозных песнопениях сплошь и рядом являются божественными, имеет, согласно Августину и другим отцам церкви, характер, наиболее соответствующий самой важной, то есть религиозной, функции музыки, как трактовал ее Августин в «Исповеди».

Интересно, что, в то время как Рафаэль совершенно недвусмысленно отразил идею господства вокальной музыки над инструментальной, Маркантонио либо не понял ее, либо сознательно проигнорировал, поскольку на его гравюре мы видим ангелов играющими на инструментах. Здесь он «исправил» Рафаэля!

Почти все, высказывавшиеся о «Св. Цецилии» Рафаэля, говорили о гармонии, которую излучает картина. Но, как правило, дело ограничивалось лишь констатацией самого факта. Между тем Моссаковски считает возможным говорить о рационалистическом выражении этой идеи, «зашифрованной» в композиции поющих ангелов. Основания для такого анализа могут казаться особенно вескими в свете пифагорейской теории (о которой говорилось выше в связи с «Афинской школой»).

Суть дела в следующем. На картине изображено шесть ангелов. В центре помещены три ангела, поющие по одной книге. Слева к ним присоединился один, поющий по своему отдельному листу, который он держит в левой руке, в то время как правой он поддерживает книгу, по которой поют другие, давая тем самым понять, что он не совсем самостоятелен, а принадлежит к их группе. И, наконец, справа мы видим еще двух ангелов, поющих по другой книге. Эта группировка перестанет казаться случайной, если обратить внимание на последовательность чисел: 2, 3 и 4 с одной стороны и 3, 4 и 6 с другой.

В первой последовательности крайние числа в системе пифагорейской теории музыкальных консонансов — 2 и 4 — относятся как 1 : 2 и выражают математическую пропорцию самого совершенного музыкального консонанса — октавы. Промежуточное число 3 в отношении к первому и третьему дает пропорции квинты (2 : 3) и кварты (3 : 4). Во второй последовательности октава (3 : 6 = 1 : 2) делится также на квинту (4 : 6 = 2 : 3) и кварту (3 : 4).

Добавим, что если в «Афинской школе» на диаграмме имеется еще и пропорция диссонанса — эпголона (то есть секунды), вносящего элемент неустойчивости и борения, отражающийся, между прочим, в жестах двух главных персонажей — Платона и Аристотеля, то в «Св. Цецилии», призванной отразить абсолютную победу гармонии, группировка ангелов символизирует только консонансы.

«Св. Цецилия» — произведение глубоко символическое, построенное на соединении многих философских, этических и эстетических концепций, причем проблемы музыкальной эстетики занимают в ней значительное место. И несмотря на то что ее программа, безусловно, была разработана в большей степени с участием Лоренцо и Антонио Пуччи, роль Рафаэля нельзя преуменьшать.

Закончить разговор о «Св. Цецилии» и о музыкальной эрудиции Рафаэля мне хотелось бы словами из статьи Ф. Листа:

«Я не знаю, благодаря каким таинственным чарам,— но эта картина предстает перед моим духовным взором в двух планах: как волшебное прекрасное выражение всего благороднейшего и идеальнейшего, чем обладает человеческая форма, как чудо грации, чистоты и гармонии и одновременно — притом без малейшего усилия воображения — как совершенный символ искусства, неразрывно связанный с нашей жизнью. Я столь же отчетливо воспринимал поэзию и философию этой картины, как и рисунок ее линий, и красота ее идеи столь же сильно меня захватила, как и красота пластическая». И далее после анализа идей, заключенных в картине, Лист резюмирует: «Для меня, увидевшего в «Св. Цецилии» символ, — этот символ существует. Если это заблуждение, то, конечно, заблуждение простибельное музыканту, и я хотел бы надеяться, что и вы также его разделяете».

Интересно, что почти одновременно со статьей о «Св. Цецилии» Лист пишет фортепианную пьесу «Обручение» (*Sposalizio*), навеянную одноименной картиной Рафаэля.



РАФАЭЛЬ САНТИ



1483
Дата рождения



1501–1502
«Святой Себастьян»

1502
«Мадонна с младенцем и святыми»

1502–1503
«Распятие»

1503
Портрет Елизаветы Гонагаго

1504
«Сон рыцаря»

1508
«Мадонна Темпи»



1510–1514
Портрет Томмазо Ингирами



1517
«Крестный путь»



1515
Портрет Биндо Альтовити



1520–1524
Зал Константина

1520
Дата смерти

ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА, АРХИТЕКТУРА

1484
С. Боттичелли.
«Юдифь возвращается домой с головой Олоферна»



1485
Д. Браманте.
Церковь Санта-Мария делье Грацие в Милане



1492
Микеланджело.
«Битва с кентаврами»



1491
М. Фрязин, П. Солари.
Грановитая палата в Московском Кремле



1500
Пинтуриккьо.
«Портрет мальчика»



1500
А. Дюрер.
«Автопортрет»

1515
М. Грюневальд.
«Изаенгеймский алтарь»

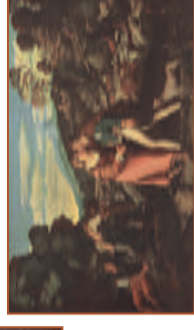


1516
И. Босх.
«Блудный сын»



1520
Ф. Приматиччо, Д. Россо.
Росписи дворца в Фонтебло

1520
Я. Пальма-старший.
«Маков и Рахиль»



ЛИТЕРАТУРА, МУЗЫКА



1485
Л. Медичи.
«Триумф Вакха и Ариадны»

1486
П. делла Мирандола.
«Речь о достоинстве человека»



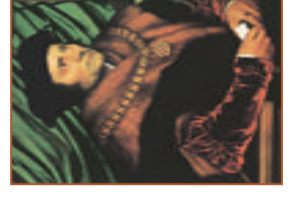
1494
С. Брант.
«Корабль дураков»



1503
Л. Фернандес.
«Фарс о Прабосе, Антоне и солдате»



1503
Н. Макиавелли.
«Государь»



1520
Л. Ариосто.
«Чернокнижник»

1520
П. Помпонаци.
«О причинах естественных явлений, или О волшебстве»



ИСТОРИЯ И НАУКА



1483–1485
Ричард III Йорк — король Англии

1484–1492
На папском престоле Иннокентий VIII



1492
Экспедиция Колумба достигает о-ва Сан-Сальвадор



1494
Начало Итальянских войн между Францией, Испанией и Священной Римской империей

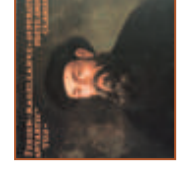


1501
Война Руси с Ливонским орденом и его разгром около крепости Гельмед



1513–1521
На папском престоле Лев X

1517
Ф. Скорина открывает первую на Руси типографию



1520
Ф. Магеллан выходит в Тихий океан через пролив, получивший его имя

1520
В Риме опубликована папская булла об отлучении Мартина Лютера от церкви

Леонид
ВОЛЫНСКИЙ

Взгляд Мадонны

«Сикстинская мадонна» Рафаэля, пожалуй, самая известная картина Дрезденской галереи. В 1754 г. она была куплена у церкви Сан-Систо в Пьяченце придворными саксонского курфюрста Августа III. Продажа вызвала в Италии скандал, который забылся, когда в алтаре церкви появилась копия картины. Из родового замка курфюрста «Мадонна» была привезена в одно из зданий дворцового ансамбля Цвингер в Дрездене. В 1831 г. дрезденская коллекция стала общедоступной, а с 1855-го заняла постоянное место в открывшейся Дрезденской картинной галерее — первой галерее в современном смысле этого слова.

В апреле 1945 г. здание галереи было разрушено в результате англо-американской бомбардировки. Многие из спрятанных в укрытие картин оказались испорчены, а 507 уничтожены. После войны спасенные картины были вывезены в Советский Союз, отреставрированы и возвращены в Дрезден.

Писатель и театральный художник Леонид Вольтинский (1913—1969) в чине лейтенанта Советской армии с группой из пяти солдат разыскал место захоронения картин Дрезденской галереи, организовал их спасение и эвакуацию. Об этом автор написал в повести «Семь дней» (1958). Предлагаем вашему вниманию отрывки из главы «Сикстинская мадонна».

Лишь к полуночи добрались до здания гостиницы при дрезденской бойне, бог весть какими судьбами уцелевшего... Все, кто еще не спал, сошли вниз и стояли молча вокруг полуторки, пока мы, то и дело вскрикивая: «Осторожно!», стоймя опускали на землю высокий плоский ящик... Никто не нарушил тишину, пока мы, опустив ящик плашмя на мозаичные плиты пола, снимали крышку. Картина, зажатая по периметру войлочными амортизаторами, лежала — вернее, висела в пространстве ящика лицевой стороной вниз. Была видна изнанка — сшитый из трех продольных полотнищ холст. Понадобилось еще несколько времени, чтобы снять амортизаторы...

И вот наконец можно было поднять картину. Я погрешил бы против правды, если б сказал, что в эту торжественную минуту тишина сменилась взрывом восторга. Все стояли по-прежнему молча, сосредоточенно глядя на босоногую женщину, легко идущую по клубящимся облакам. И я молчал вместе со всеми, сознавая все значение происходящего и, должен сознаться, изо всех сил борясь с чувством, похожим не то на обиду, не то на смущение... Я, взволнованный ожиданием необыкновенного, сетовал в душе на всеобщее молчание, показавшееся мне тогда выражением равнодушия. И в то же время сам боялся признаться себе в том, что картина не поразила меня с первого взгляда, как я ожидал.

И вот теперь, когда она навсегда стала для меня самой любимой, я спрашиваю себя порой: почему неискушенные в искусстве люди, не проронившие ни звука в минуту встречи с ней и будто бы равнодушные к тому, что увидели, потом, преодолевая смущение, то и дело подходили и подолгу стояли перед ней и уходили на цыпочках молча?.. Не знаю, смогу ли я достаточно ясно ответить.

В «Сикстинской мадонне» действительно нет ничего необыкновенного. Сюжет ее прост и вовсе

Зал картин Веронезе и «Сикстинская мадонна» Рафаэля в Дрезденской галерее

П.А. РОТАРИ
Польский король
Август III
1755. Дрезденская галерея



не драматичен. Живопись не блещет ни яркостью, ни богатством оттенков. Краски на первый взгляд тускловаты и, если хотите, однообразны: приглушенные синие, розово-красные, зеленые и коричневатые тона повторяются, чередуясь, в одеждах Мадонны и святой Варвары, стоящей, преклонив колено, справа; даже парчовая риза папы Сикста написана намеренно скупой: ее золото не сверкает, а тускло теплится на блеклом серовато-голубом фоне.

Ничто в картине поначалу не задерживает вашего внимания; взгляд ваш скользит, не останавливаясь ни на чем, до того мгновения, пока не встретится с другим. Идущим навстречу взглядом. Темные, широко поставленные глаза покойно и внимательно глядят на вас, окутанные прозрачной тенью ресниц; и вот уже в душе у вас шевельнулось что-то неясное, заставляющее насторожиться.

Вы снова оглядываете картину: коленопреклоненного Сикста с добродушным, обветренным лицом крестьянина; Варвару, скромно потупившую взор; задумчивых, замечтавшихся ребятшек (их ангельские крылышки, право же, кажутся вам пристроенными шутки ради, для удовольствия малышей).

Вот любопытный факт: взгляды многочисленных мадонн, написанных в разное время Рафаэлем, обращены на младенца... Пусть младенец играет цветком; пусть, соскользнув с материнских коленей, тянется к птичке... взгляд матери любовно и неотрывно следит за каждым его движением.

И только две мадонны, из всех написанных Рафаэлем, глядят прямо на вас: это Сикстинская и «Мадонна в кресле»... Впервые здесь художник

нарушает тихое уединение матери, как бы призывая ее взглянуть в широкий мир. Быть может, именно в этом обращенном ко всем и к каждому выражении доверия, побеждающего тревогу, и состоит секрет неуязвимого очарования «Сикстинской мадонны»...

— Ты знаешь, — сказал мне как-то лейтенант Горбик, — перед ней не чувствую себя посторонним... ну зрителем, что ли... иную картину смотришь, будто подглядываешь... ведь там, за рамой, своя жизнь, там о тебе и знать не знают. А эта... эта сама видит каждого. Ждет от тебя чего-то, надеется... Защитить ее хочется, вот что...

Так, пусть несвязно... отметил добрейший наш Горбик поразительную особенность этой картины. «Сикстинская мадонна» действительно никогда не имела зрителей в общепринятом смысле этого слова. Каждый, приближаясь к ней, невольно становится участником живого, будящего мысль общения; и этот беззвучный, но внятный, длящийся вот уже пятое столетие разговор между ней и людьми составляет одно из необъяснимых словами чудес искусства.

ЛИТЕРАТУРА

Вольтинский Л.Н. Семь дней. Зеленое дерево жизни. — М.: Детская литература, 1971.

Моджеро М. Шедевры живописи из собраний лучших художественных галерей Европы. — СПб.: Славия, 1995.

Материалы к уроку по теме «Рафаэль» вы найдете на диске-приложении к № 4/2011



ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

Выходит два раза в месяц

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор Марк САРТАН
Ответственный секретарь Эльвира ТАХТАРОВА
Билд-редактор Елена КНЯЗЕВА
Верстка и дизайн: Анна МАХОТИНА
Подготовка иллюстраций: Владимир СОЛДАТЕНКО
Корректор Галина ЛЕВИНА
Набор: Татьяна СЕМЕНОВА

НА ОБЛОЖКЕ:

РАФАЭЛЬ САНТИ. Мадонна в кресле

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ:

32584 (по каталогу «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»), 79067 (по каталогу «Почта России»)

Газета распространяется по подписке

Цена свободная
Тираж 5000 экз.
Тел. редакции: (499) 249-3410

Тел./факс: (499) 249-3138

E-mail: artred@1september.ru

Сайт: art.1september.ru

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № 77-7241 от 12.04.01 в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 02.12.10, фактически 02.12.10
Заказ № Отпечатано в ОАО «Чеховский полиграфический комбинат» ул. Полиграфистов, д. 1, Московская область, г. Чехов, 142300

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165
Тел./факс: (499) 249-3138
Отдел рекламы: (499) 249-9870
Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

Телефон: (499) 249-4758
E-mail: podpiska@1september.ru



Документооборот Издательского дома «Первое сентября» защищен антивирусной программой Dr.Web

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: Артем Соловейчик (генеральный директор)
Коммерческая деятельность: Константин Шмарковский (финансовый директор)
Развитие, IT и координация проектов: Сергей Островский (исполнительный директор)
Реклама и продвижение: Марк Сартан
Мультимедиа, конференции и техническое обеспечение: Павел Кузнецов
Производство: Станислав Савельев
Административно-хозяйственное обеспечение: Андрей Ушков
Педагогический университет: Валерия Арсланян (ректор)

ГАЗЕТЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Первое сентября, Английский язык, Библиотека в школе, Биология, География, Дошкольное образование, Здоровье детей, Информатика, Искусство, История, Классное руководство и воспитание школьников, Литература, Математика, Начальная школа, Немецкий язык, Русский язык, Спорт в школе, Управление школой, Физика, Французский язык, Химия, Школьный психолог