РАФАЭЛЬ
И ЕГО ВРЕМЯ

Ответственный редактор
Л. С. ЧИКОЛИНИ

МОСКВА
НАУКА
1986

Редколлегия:

Л. М. БРАГИНА,
А. Х. ГОРФУНКЕЛЬ,
А. Н. НЕМИЛОВ,
Р. И. ХЛОДОВСКИЙ,
О. Ф. КУДРЯВЦЕВ

р $\frac{4900000000-057}{042(02)-86}$ 352-86-1

© Издательство «Наука» 1986 г.

К ЧИТАТЕЛЮ

Творчество Рафаэля Санти принадлежит к числу тех явлений европейской культуры, которые не только овеяны мировой славой, но и обрели особое значение — высших ориентиров в духовной жизни человечества. На протяжении пяти веков его искусство воспринимается как один из образцов эстетического совершенства.

Гений Рафаэля раскрылся в живописи, графике, архитектуре. Мастер из Урбино перешагнул грань, разделявшую Раннее и Высокое Возрождение, создал неповторимый синтез художественных достижений своих предшественников и современников, проложил новые пути в ренессансном искусстве.

Его творчество отличают качества классики — особая ясность, спокойствие, благородная простота и гармония. Оно светло и возвышенно. Всей своей сутью оно связано с духовной культурой Возрождения, воплощает идеалы гуманизма, чувства красоты и радости земного бытия.

В истоках творчества Рафаэля лежит опыт мастеров кватроченто, достижения Леонардо да Винчи, Микеланджело, уроки античного искусства. Наиболее совершенные произведения Рафаэль создал в Риме, в условиях тесного и плодотворного взаимодействия с художниками и гуманистами Вечного города. С этого времени он сам во многом определял направление эстетических исканий, оказывал влияние на вкусы, на содержание и стиль изобразительных искусств. Его воздействие ощутимо порой и в изящной словесности.

Рафаэлю и его эпохе посвящена необозримая исследовательская литература. Многогранность и глубина его искусства требуют для дальнейшего осмысления его специфики широкого обращения не только к произведениям самого великого мастера и его окружения, но и к различным сторонам общественной и культурной жизни эпохи Рафаэля. Изучение его творчества в контексте с художественными исканиями, философией, эстетикой, литературой, музыкой Ренессанса позволяет полнее

раскрыть и значение Рафаэля для его времени, и значение времени для формирования и совершенствования гениального художника.

Эти задачи определили характер данного сборника. Разумеется, он не претендует на полноту освещения поистине неисчерпаемой проблематики, связанной с творчеством Рафаэля и его эпохой. Большинство статей подготовлено авторами по материалам конференции в связи с 500-летием со дня рождения Рафаэля, организованной Научным советом по истории мировой культуры АН СССР совместно с Государственным Эрмитажем. Конференция состоялась в Ленинграде 12—14 апреля 1983 г. Редколлегия выражает искреннюю благодарность всем, кто принял участие в подготовке сборника к печати.

Редколлегия

В. Н. Гращенков

ОБ ИСКУССТВЕ РАФАЭЛЯ

Рафаэль был счастливым художником. Он работал много и напряженно, но никогда творчество не было для него горькой мукой, никогда не стремился он в своем искусстве к недосягаемой цели. Быстро поднимаясь по ступеням художественного совершенства, он всякий раз умел почти безошибочно поставить себе задачу, которая соответствовала бы его творческим возможностям,— и когда он был совсем юным живописцем, и когда его гений достиг высшей зрелости. Это прирожденное чувство меры, это естественное тяготение к гармонии получило в его творчестве свое полное и потому счастливое осуществление. Все, что он хотел сказать людям, он успел претворить в своих произведениях, хотя прожил очень недолго — только тридцать семь лет. Его искусство по всему своему строю было ясным, спокойным, возвышенным и идеальным. Оно было поистине классическим [1].

---

[1] Литература о творчестве Рафаэля огромна и стремительно увеличивается за последние годы. Достаточно полные библиографические сведения см.: *Dussler L.* Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries. London, 1971; *Гращенков В. Н.* Рафаэль. Изд. 2. М., 1975; *De Vecchi P. L.* Raffaello: La pittura. Firenze, 1981. См. также информацию о недавних научных конференциях и выставках, посвященных Рафаэлю, в журналах: The Burlington Magazine, 125, 1983, p. 59, 387, 437—439; Ibid., 126, 1984, p. 103—106, 398—403, 456—458; Kunstchronik, 36, 1983, S. 257—267. Каталоги основных выставок: *Brown D. A.* Raphael and America. Washington, 1983; Raphaël dans les collections françaises. Paris, 1983; Raffaello a Firenze: Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine. Firenze, 1984; Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540: Premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello. Firenze, 1983; Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello. Firenze, 1983.

О символико-иконографической интерпретации фресок ватиканских «станц» см.: *Springer A.* Raffael's Schule von Athen.— Die graphischen Künste, 5, 1883, S. 53—106; *Wickhoff F.* Die Bibliothek Julius II.— Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen, 14, 1893, S. 49—64; *Schlosser J. von.* Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura.— Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. Kaiserhauses, 17, 1896, S. 13—100; *Grimm H.* Raffael's Schule von Athen in Dante'scher Beleuchtung.— Repertorium für Kunstwissenschaft, 47, 1926, S. 94—112; *Wind E.* The Four Elements in Raphael's «Stanza della Segnatura».— Journal of the Warburg Institute, 2, 1938, p. 75—79; *Redig de Campos D.* Il concetto platonico-cristiano della Stanza della Segnatura [1938].— *Redig de Campos D.* Raffaello e Michelangelo. Roma, 1949, p. 11—27; *Gutman H. B.* The Medieval Content of Raphael's «School of Athens».— Journal of the History of Ideas, 2, 1941, p. 420—429; *Hartt F.* «Lignum Vitae in Medio Paradisi»: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling.— The Art Bulletin, 32, 1950, p. 115—134; *Biermann H.* Die Stanzen Raffaels. München, 1957; *Gutman H.* Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura.— Zeitschrift für Kunstgeschichte, 21, 1958, S. 27—39; *Badt K.* Raphael's «Incendio del Borgo».— Journal of the Warburg and Coutauld Institutes, 22, 1959, p. 35—59; *Chastel A.* Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris, 1959, chap. 3; *Stridbeck C. G.* Raphael Studies, I—II. Stockholm, 1960—1963; *Oberhuber K.* Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels.— Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 58, 1962, S. 23—72;

В той мере, в какой стремление к равновесию, к гармонии присуще природе и человеку, искусство Рафаэля влекло и будет привлекать к себе людей. Но в той же мере, в какой природа и человек выражают свое жизненное движение в столкновении и борьбе непримиримых противоречий, искусство Рафаэля не могло и никогда не сможет удовлетворить нас до конца. Вот почему на протяжении пяти столетий не умолкает спор о Рафаэле. В то время как одни возносят мастера, почитая его творцом некоей «вечной красоты», другие столь же несправедливо отвергают Рафаэля, делая его ответственным за рождение далекого от жизни академизма. Но для того, чтобы правильно оценить общечеловеческое значение искусства Рафаэля, всегда следует помнить, что оно было выражением идеалов своего времени, своего народа — идеалов итальянского Возрождения.

В произведениях Рафаэля ярко воплотились представления ренессансного гуманизма о свободном человеке, о его физическом и духовном совершенстве, о его исключительном месте в окружающем мире. Эти представления, эти прекрасные мечтания были далеки от подлинной действительности, но в их идеальной форме отразились реальные устремления и достижения новой итальянской культуры, устремления и достижения, унаследованные затем другими народами и другими эпохами.

Светлый гений Рафаэля не был склонен к психологической углубленности в постижении внутреннего мира человека, как к этому стремился Леонардо. Еще более был он чужд духу титанического и одновременно трагического восприятия жизни, столь свойственного Микеланджело. Он в своем искусстве всегда находил должную меру реального и идеального, неповторимую художественную гармонию конкретного и типического,

.....

Einem H. von. Das Program der Stanza della Segnatura im Vatican.— Rheinische-Westphälische Akademie der Wissenschaft. Vorträge. Opladen, 1971; *Traeger J.* Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm.— Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 13, 1971, S. 29—99; *Shearman J.* The Vatican Stanze: Functions and Decoration.— Proceedings of the British Academy, 57, 1971, p. 369—424; *Gombrich E. H.* Raphael's «Stanza della Segnatura» and the Nature of its Symbolism.— *Gombrich E. H.* Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II. London, 1972, p. 85—101; *Pfeiffer H.* Die Predigt des Egidio da Viterbo über das goldene Zeitalter und die Stanza della Segnatura.— Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studie zur Archäologie und Kunstgeschichte. München, Berlin, 1972, S. 237—254; *Zupnick I. L.* The Significance of the Stanza dell'Incendio. Leo X and François I.— Gazette des Beaux-Arts, 1972, p. 195—204; *Habig I.* Die Kirchenlehrer und die Eucharistie. Ein Beitrag zur Disputa Raffaels und in einem Bildthema in ihrer Nachfelge.— Römische Quartalschrift, 68, 1973, S. 35—49; *Горфункель А. Х.* От «Торжества Фомы» к «Афинской школе».— История философии и вопросы культуры. М., 1975, с. 149—166; *Danbolt G.* Triumphus Concordiae: A Study of Raphael's Camera della Segnatura.— Konsthistorisk tidskrift, 44, 1975, p. 70—84; *Pfeiffer H.* Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura. Roma, 1975; *O'Malley J. W.* The Vatican Library and the School of Athens: A Text of Battista Casali, 1508.— The Journal of Medieval and Renaissance Studies, 7, 1977; *Schroter E.* Raffaels Parnass: eine ikonographische Untersuchung.— Actas del XXIII Congressi Internacional de historia del arte. Granada, 1978, t. 3, p. 593—605; *Rash-Fabbri N.* A Note on the Stanza della Segnatura.— Gazette des Beaux-Arts, 94, 1979, p. 97—104; *Ettlinger H. S.* Dominican Influences in the Stanza della Segnatura and the Stanza d'Eliodoro.— Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46, 1983, p. 176—186; *Simi Varanelli E.* La Stanza della Segnatura e la semantica del «templum» petriana e paolina.— Storia dell'arte, no. 49, 1983, p. 169—178. См. также литературу, указанную в прим. 7.

Рафаэль. Автопортрет.
«Станца делла Сеньятура». 1510—1511 гг.

рационального и эмоционального. Оттого созданные им образы обладают такой притягательной силой и таким благородным обаянием. Как тонко заметил Гете, «истинная идеальность именно в том и заключается, что она пользуется реальными средствами для создания правды, вызывающей иллюзии действительности» [2].

Сам Рафаэль очень просто и скромно объяснил идеальную сущность своего искусства в известном письме к Бальдассаре Кастильоне: «Чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; при условии, что Ваша Милость будет находиться со мною, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах я пользуюсь некоторой идеей («certa idea»), которая приходит мне на мысль. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть» [3].

Эта «некоторая идея» Рафаэля восходит к своему платоновскому первоистоку. Но она понимается им более конкретно и чувственно-осязаемо, как некий зримый идеал, которым он руководствуется как образцом [4]. Этот идеал художественного совершенства заметно менялся по мере развития его творчества, приобретая все более полнокровный и содержательный характер. Менялся и гармонический мир Рафаэля, совершая свою эволюцию от камерности к монументальности, от тихого лиризма к драматической героике образов. И всегда формальное совершенство творений мастера было неотделимо от их идейной значительности. В картинах и фресках Рафаэля перед нами предстает идеально-возвышенное изображение церковной легенды, античного мифа и человеческой истории. В его «Мадоннах» воплощена вечная красота материнства с его радостями и печалями. В его портретах запечатлены образы современников, полные спокойствия и величавого достоинства, отмеченные печатью проникновенной одухотворенности.

Искусство Рафаэля выделяется редкостной способностью к широкому художественному обобщению. Его природный талант властно тяготел к синтезу. Соединяя ценности земного бытия и представления самого возвышенного порядка, Рафаэль, как никто другой из мастеров Возрождения, сумел не только постичь совершенство формы, но и уловить самую сущность произведений античного искусства. В зрелые годы он с подлинной страстью предавался изучению античной пластики, монументально-декоративной живописи и архитектуры. Не в «подражании древним», а в творческом приобщении к их художественным идеалам видел он задачу своего собственного искусства. «Классицизм» Рафаэля был глубоко жизненным и органичным. Он отвечал духовным потребностям его эпохи. Историческая заслуга Рафаэля состояла в том, что в своем искусстве он связал в одно целое два разных мира — мир христианский и мир классический. Это «эллинизированное христианство» Рафаэля, взращенное на почве ренессансного неоплатонизма, вобрало

---

[2] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. М.— Л., 1934, с. 458.

[3] *Golzio V.* Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo. Città del Vaticano, 1936, p. 31. Русский перевод цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 2. М., 1966, с. 156—157.

[4] Ср.: *Panofsky E.* Idea. A Concept in Art Theory [1924]. New York, 1968, p. 59—68.

Рафаэль. Обручение Марии.
1504 г. Милан, Брера.

в себя весь опыт предшествующего развития искусства итальянского Возрождения, порвавшего с традициями средневековья. С этого момента новый художественный идеал надолго утвердился в религиозном искусстве Запада. Отсюда такая популярность классических образов Рафаэля у позднейших мастеров. Отсюда же пагубное стремление подражать им.

Конечно, своим быстрым и блистательным развитием Рафаэль был многим обязан той художественной и духовной среде, в которой он формировался. Юношеская пора его искусства неотделима от родного Урбино, тихих горных городков Умбрии. Его молодость была щедро обогащена великим художественным опытом Флоренции. Своей полной зрелости его творчество достигает в Риме, который заставил поэтическую фантазию двадцатипятилетнего Рафаэля жить новыми формами и идеями. «Во всем искусстве,— говорил Гете,— существует преемственность. Когда видишь большого мастера, то находишь всегда, что он умел воспользоваться достоинствами своих предшественников и именно благодаря этому сделался великим. Люди, подобные Рафаэлю, не родятся на пустом месте, они опираются на античное искусство и на все то лучшее, что было создано до них. Если бы они не умели использовать преимущества своего времени, то о них нечего было бы и говорить» [5].

Натура мягкая и женственная, Рафаэль был наделен чуткой восприимчивостью и легко поддавался внешним влияниям. Но от других мастеров он брал только то, что отвечало внутренним потребностям его искусства на данном этапе его развития. Говоря о подобных заимствованиях,— а их в творчестве Рафаэля много,— никто не упрекнет его в эклектичности. Напротив, воспринимая чужие открытия, достижения и просто выразительные мотивы, Рафаэль ассимилировал их столь творчески свободно, что они без остатка растворялись в его произведениях. Правда, на первых порах он с простодушной доверчивостью стремился следовать за своими провинциальными учителями, как то было, например, когда он попал в мастерскую Перуджино. Но уже во Флоренции (1504—1508) он совершенно самостоятельно занимается изучением того, что могла ему дать эта высшая художественная школа Италии.

Он многое почерпнул у Леонардо и молодого Микеланджело, сблизился с Фра Бартоломео. Ему были знакомы работы Донателло и других скульпторов кватроченто. Он впервые серьезно соприкоснулся с произведениями античной пластики. Рисование с натуры и анатомические штудии укрепили реалистические основы его творческого метода. И позднее, будучи уже прославленным мастером, Рафаэль продолжал учиться. Интерес к образам Леонардо не покидал его до конца жизни. Знакомство с фресками свода Сикстинской капеллы, завершенными Микеланджело в 1512 г., оказало заметное влияние на перемены, которые произошли в римском стиле Рафаэля. Колористическое богатство венецианской живописи также не оставило его равнодушным. Занимаясь архитектурной деятельностью, он учился не только у Браманте, но и у античных зодчих. «Я хотел бы,— писал он Кастильоне,— найти прекрасные формы древних зданий, но не знаю, не будет ли это полетом Икара. Хотя Витрувий

[5] *Эккерман И. П.* Указ. соч., с. 318.

Рафаэль. Мадонна на лугу.
1505 или 1506 г. Вена, Музей истории искусства.

и проливает для меня на это большой свет, но не столько, однако, чтобы этого было достаточно» [6].

Овладевая во Флоренции мастерством композиции и умением передавать пластическую экспрессию фигур, Рафаэль словно готовил себя к тому, что ждало его в Риме, где он обосновался с конца 1508 г. Там из скромного провинциального художника, хорошо знакомого любителям искусства автора небольших изящных картин и очаровательных «Мадонн» он сразу превратился в великого мастера, затмевая своей славой даже тех знаменитых современников, у которых еще так недавно учился. Этим чудесным преображением Рафаэль был обязан Риму.

Для историка искусства все в творчестве Рафаэля интересно и поучительно. Более того, без анализа его картин и рисунков ранних лет, без оценки уроков Урбино и Флоренции вся последующая деятельность мастера не будет правильно понята. Однако только в Риме Рафаэль стал тем гением Ренессанса, тем классиком, каким он вошел в историю европейского искусства. Со времен Винкельмана было принято сопоставлять творчество Рафаэля с эллинским искусством эпохи Фидия и Поликлета. Но, конечно, не в Афинах Перикла, а в римской античности следует видеть прямой источник вдохновения Рафаэля. Последнее не нужно понимать однобоко, только как активное приобщение мастера к археологии древнего Рима, столь заметное в последние годы его жизни. Правильнее говорить о сильнейшем воздействии на Рафаэля всего строя римской художественной жизни, самого духа Вечного города.

Широко раскинувшийся на семи священных холмах, окруженный древними Аврелиановыми стенами, Рим величественностью своей архитектуры из века в век властно захватывал воображение всех когда-либо посещавших его. Грандиозный масштаб, порожденный жизнью императорского Рима, был стихийно унаследован Римом средневековым, который использовал многие античные постройки и комплексы, возводил свои огромные базилики и дворцы-крепости на его развалинах. Рим христианский, безжалостно разрушая Рим языческий, постепенно слился с ним в единых формах и ритмах, в едином римском масштабе. Этот никогда не умиравший дух римского величия обрел новую жизнь в эпоху зрелого Возрождения — в постройках и проектах Браманте, в росписи свода Сикстинской капеллы, героически осуществленной Микеланджело, во фресках, алтарных картинах и портретах Рафаэля.

Могучим идейным стимулом этого классического обновления Вечного города стало гуманистическое движение, получившее в патрицианской и гедонистической культуре папского Рима своеобразную окраску. На смену этико-политическим идеям раннего гуманизма пришла философия флорентинского неоплатонизма с ее теологизированными и эстетизированными формами мышления. Неоплатонические концепции, соседствуя и взаимодействуя с богословскими, служили важным источником разного рода ученых программ, используемых живописцами, в том числе и Рафаэлем. С другой стороны, антикварно-археологическое течение итальянского гуманизма приобрело на римской почве необычайный расцвет,

---

[6] *Golzio V.* Op. cit., p. 30 (русский перевод цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 2, с. 156).

положив начало систематическому собиранию антиков и той классической эрудитной традиции, которые — вплоть до XVIII в., до эпохи Винкельмана — стали характернейшей особенностью интеллектуальной и художественной жизни Рима.

То, что Г. Вельфлин называл «классическим искусством» и что другие историки искусства по традиции именуют Высоким Возрождением, было во многом, если не целиком,— творением римской художественной жизни первых двух десятилетий XVI в. И Рафаэль, более чем кто-либо другой, способствовал окончательному сложению того стиля Высокого Возрождения, начало которому положили зрелые работы Леонардо и ранние произведения Микеланджело. Вот почему можно сказать, что искусство Рафаэля римской поры явилось итогом художественного развития всего итальянского Возрождения, во всяком случае — его наиболее классической традиции.

В современном искусствознании широко разрабатываются вопросы, связанные с интерпретацией идейного содержания произведений Рафаэля, с их иконографией и символическим значением образов, особенно когда речь заходит о фресках ватиканских «станц». Объектом специального внимания стала, например, музыкальная иконология композиций мастера[7]. На этом пути было достигнуто много ценного, что позволило углубить и конкретизировать наше понимание идейного мира Рафаэля. Правда, при таком одностороннем подходе искусство мастера нередко представляется лишь пассивной иллюстрацией все более усложняющихся философских, теологических, филологических или историко-политических теорий. При этом каждый исследователь старается дать свою смысловую интерпретацию тому или другому шедевру Рафаэля, привлекая для этой цели все новые и новые тексты того времени или иконологические сопоставления. Здесь невольно приходят на ум слова Гете о том, что «среди ученых решительно имеется склонность окружать художественное произведение мифом, аллегорией и всяческими чуждыми толкованиями»[8].

Но даже признавая научную достоверность многих таких толкований, нельзя не видеть, что они упрощают проблему взаимосвязи мира идей и мира художественных форм. Наконец, безудержная икономания, охватившая современную зарубежную науку, таит в себе еще одну методологическую опасность. Да, Рафаэль, не только многим обязан искусству своих предшественников и старших современников. И не только глубоко воспринял античное художественное наследие. Он опирался и на многовековую традицию религиозного искусства, первоистоки которого открылись ему в раннехристианских мозаиках и фресках Рима. Но в прослеживании единой генетической эволюции христианской иконографии подчас нивелируется — как в художественном содержании, так и в формальном строе — *качественное* различие между образами средне-

[7] *Tolnay C. de.* The Music of the Universe.— The Journal of the Walters Art Gallery, 6, 1943, p. 83—100; *Meyer-Baer K.* Musical Iconography in Raphael's «Parnassus».— Journal of Aesthetics and Art Criticism, 8, 1949, p. 94; *Winternitz E.* Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology [1967]. New Haven and London, 1979, p. 185—201 («Musical Archaeology of the Renaissance in Raphael's «Parnassus»); *Mossakowski S.* Raphael's «St. Cecilia»: An Iconographic Study.— Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, 1968, p. 1—26.

[8] *Гёте В.* Статьи и мысли об искусстве. Л.— М., 1936, с. 60.

Рафаэль. Мадонна Альба.
Около 1509 г. Вашингтон, Национальная галерея.

векового искусства и образами Рафаэля. Вольно или невольно возникает необъективная «медиевизация» Рафаэля, подобно тому как раньше его несправедливо трактовали в духе академического классицизма.

Поэтому и сегодня, как нам думается, важнейшей задачей историка искусства по-прежнему остается анализ формальных особенностей индивидуального художественного языка мастера, без понимания которых самый глубокий семантический анализ его произведения всегда будет недостаточным и легко может оказаться субъективным и тенденциозным.

Все согласятся с тем, что величие Рафаэля не в новизне выбранных им сюжетов (хотя некоторые из них и были определенно новыми) и не в его чуткой способности ассимилировать созданное другими. Его величие состояло в редкостном совершенстве художественного претворения гуманистических идей своего времени, в той кристально-ясной образной форме, в которой воплощались и простые жизненные представления и философски-отвлеченные понятия.

Рафаэль. Мадонна в кресле.
Около 1514—1515 гг. Флоренция, Галерея Питти

Картина или фреска понималась Рафаэлем как абсолютно целостный художественный организм, как новая, эстетически преображенная и облагороженная реальность. В закономерности и внутренней целесообразности структуры создаваемых им образов есть нечто и от классической архитектуры и от творений самой природы. Можно сказать, что в живописи Рафаэль был величайшим мастером композиции — ее зодчим, ее музыкантом. Словно зодчий строил он на плоскости строгую архитектонику пространственной композиции. И с подлинной музыкальностью ритмически связывал ее отдельные части в единое целое. «Рафаэль, как никто, обладал талантом создавать приятное для человеческого глаза»,— писал по этому поводу Г. Вельфлин[9]. Он даже говорил об «архитектур-

ной живописи» Рафаэля [10]. И действительно это так. Даже не прибегая к изображению архитектуры, Рафаэль, когда передавал фигуры в пространстве, мыслил свою симметрическую композицию, ее расчленение и ритмическое построение наподобие архитектуры. Круг или полукружие и закономерно рождающиеся из этих линейных элементов пространственная сфера или полусфера-купол — самые характерные структурные формы его живописных композиций. С непринужденной естественностью подчиняются такому циркулярному движению все части картины или фрески, располагаясь вдоль плоскости и в глубину, то развертываясь по кругу или полукружию, то свертываясь по спирали от краев к центру. Эти центробежные и центростремительные силы композиции взаимно уравновешивают друг друга в пределах обрамления, найденного расчетом художника или уже заданного реальной архитектурой стены.

«Изумительное равновесие линий Рафаэля! — восторженно записал в своем дневнике Делакруа.— ...Именно этому ритму он несомненно обязан своими лучшими красотами» [11]. Вельфлин был глубоко прав, когда говорил о мастерах итальянского Возрождения, что «они рассматривают все „sub specie architecturae“» [12]. Более всего такая формулировка применима к Рафаэлю. И потому традиционное обилие архитектурных мотивов в живописи Ренессанса получает у Рафаэля особую формально-художественную и символическую значимость. А в этой архитектонически упорядоченной системе, схватываемой единым взглядом, исключительно важную смысловую и ритмическую роль приобретают отдельные жесты, отмечающие кульминационные точки в построении живописной композиции и надолго задерживающие наше внимание. Недаром Винкельман писал: «В „Афинской школе“ Рафаэля Платон одним движением пальца говорит все, что нужно» [13].

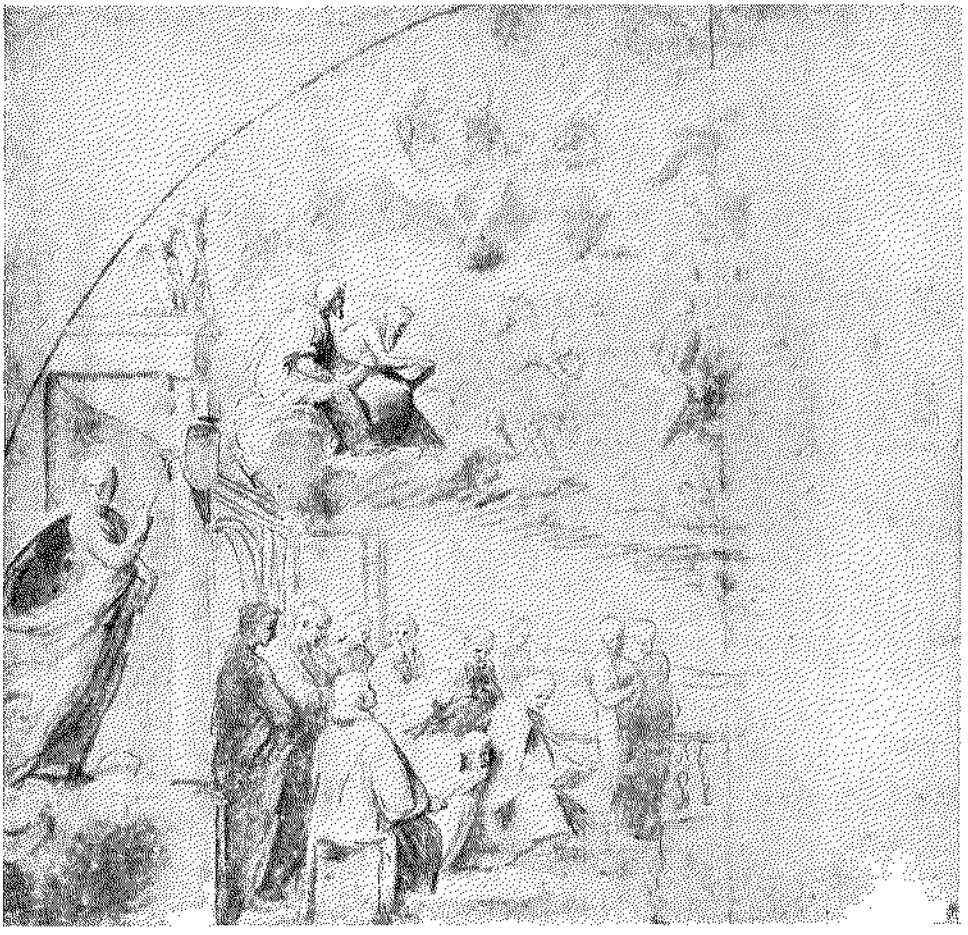
В живописи раннего итальянского Возрождения сталкивались и взаимодействовали два художественных начала — репрезентативное и повествовательное. Здесь многое зависело от индивидуальности самого художника и от той творческой задачи, которая стояла перед ним. Репрезентативное начало, восходившее к отдаленной традиции иконного образа, сказывалось сильнее всего в алтарной картине с ее торжественной симметричностью и фронтальностью композиции, имеющей, как правило, вертикальную доминанту. Но уже пределла к той же алтарной картине строилась как ряд мелкофигурных сценок, представленных с занимательной повествовательностью и оттенком новеллистической жанровости. Еще заметнее в этом плане трактовались разнообразные светские сюжеты в живописи свадебных сундуков (cassoni). Рассказ, снабженный множеством жизненных подробностей, широко проникал и во фресковую живопись — церковную и светскую. А в картинах небольших размеров, предназначенных для жилых интерьеров, религиозные образы в отличие от церковных алтарей давались — не без влияния нидерландской жи-

[10] *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.— Л., 1930, с. 14.

[11] Дневник Делакруа. М., 1950, с. 117.

[12] *Вельфлин Г.* Искусство Италии и Германии в эпоху Ренессанса. М., 1934, с. 172.

[13] *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. М.— Л., 1935, с. 190.



Рафаэль. Эскиз левой части композиции «Диспута».
1509 г. Виндзор.

вописи — более непосредственно и лирично, легко превращаясь в интимное повествование.

Но во фресковой живописи, начиная с Джотто и Мазаччо, можно наблюдать и противоположную тенденцию. Сцены повествовательного характера строились лаконично и строго. Изображенные в них события приобретали эпические черты. И потому независимо от сюжета в них было нечто сакральное. В ренессансных художественных трактатах этот тип многофигурной композиции во фреске и станковой картине не случайно назывался «историей» («istoria»). Приемы построения композиции «истории» легко сближались с репрезентативным строем алтарного образа. А знакомство художников Возрождения с античными рельефами (в первую очередь — на многочисленных саркофагах) немало способство-

вало выработке структурно-ритмических принципов нового классического стиля, утвердившегося в итальянской живописи в период Высокого Возрождения. Тенденцию нового стиля к монументальной укрупненности форм, к простоте и ясности целого Рафаэль довел до высшего совершенства.

Архитектоническая природа живописи Рафаэля явилась прямым следствием той сильной репрезентативной традиции, которую юный мастер унаследовал из искусства родного Урбино, а точнее — из произведений Пьеро делла Франческа. Первоначально он воспринял эту традицию глазами наивного ученика Перуджино, взяв от него и некоторую безликость сентиментально-мечтательных образов. Но позднее гармоническое наследие Урбино было им прочувствовано глубже и плодотворнее. Это произошло после того, как он, следуя примерам флорентинцев, овладел пластикой человеческого тела и выражением живого человеческого чувства. И особенно, когда он вошел в художественную жизнь Рима. Там произошел синтез всего того, что дали ему уроки Урбино и уроки Флоренции.

Вспоминая маленький горный Урбино, мы не назвали тех художников, у которых юный Рафаэль начинал учиться живописному ремеслу. То, что можно назвать «школой Урбино»,— краткий, но блестящий период расцвета этого художественного центра, падающий на 60—70-е годы XV в. Именно тогда по приглашению Федериго да Монтефельтро, властителя Урбино, там работали крупнейшие мастера Италии и даже художники из других стран. Архитектурные идеи Альберти, посетившего Урбино, были использованы при строительстве герцогского дворца, которое вели далматинец Лучано да Лаурана и сьенец Франческо ди Джорджо Мартини. И в прозрачной архитектуре внутреннего дворика этого дворца, и в архитектурных интарсиях, созданных флорентинцами, как и в знаменитом изображении идеального города, до сих пор хранящемся в Урбино, не без основания усматривали влияние искусства Пьеро делла Франческа, часто и подолгу жившего в гостеприимном городе[14].

Благородный стиль этой архитектурной школы, так полно выявившийся и в постройках названных зодчих и в картинах Пьеро делла Франческа, оказал свое решающее воздействие на формирование идеалов Браманте, чья молодость прошла в Урбино, в окрестностях которого он родился. Быть может, не менее важным было воздействие этого стиля, отмеченного духом подлинной классичности, на творчество Рафаэля. И когда много лет спустя Рафаэль и Браманте встретились в Риме, они, несмотря на большую разницу в годах, должны были легко понять друг друга.

Ритуально торжественное, завораживающее магией вневременного бытия, искусство Пьеро делла Франческа подсказало Рафаэлю идею архитектонически организованной живописной композиции, когда живые фигуры проникаются отвлеченной гармонией архитектуры, а архитектура в соразмерных им ритмах одухотворена присутствием человека. Искусство Пьеро открыло Рафаэлю тайну художественного воплощения

[14] См.: *Гращенков В. Н.* Альберти как архитектор.— Леон Баттиста Альберти. М., 1977, с. 178, 183—184.

Рафаэль. Сикстинская мадонна.
1513—1514 гг. Дрезден, Галерея.

реального пространства — то замкнутого в геометрически-перспективные границы классической архитектуры, то открытого вширь в бесконечность воздушного простора. Известно, какое сильное воздействие оказало творчество Пьеро с его, по выражению Р. Лонги, «перспективным синтезом формы и цвета» на новое направление всей умбрийской живописи, в которой его художественные идеи, хотя односторонне и упрощенно, получили широкое распространение. Из рук своих умбрийских учителей, в первую очередь — Перуджино, и воспринял первоначально эти идеи Рафаэль.

Это хорошо видно в его картине «Обручение Марии», написанной в 1504 г. (Милан, Брера). Каждая из фигур в отдельности не представляет интереса. Но все вместе они образуют очень цельную и красивую пространственно-ритмическую группировку. Свободное пространство пустынной площади служит как бы паузой между фигурами, легкое движение которых передано плавными, волнистыми линиями, и спокойными, стройными формами храма-ротонды, купол которого повторяет полуциркульное завершение всей картины. И даже в колорите, пусть и не обладающем прозрачностью и воздушностью Пьеро делла Франческа, Рафаэль сумел найти должную гармонию. Его плотные и чистые краски — красные, синие, зеленые, охристые — хорошо объединяются в легкой желтоватости общего тона, своей теплотой смягчающего излишнюю сухость рисунка и жесткость цвета.

Среди первых картин Рафаэля есть одна, в которой яснее выражены его урбинские впечатления и собственные творческие искания. Это — «Мадонна Конестабиле» (Ленинград, Гос. Эрмитаж), написанная им скорее всего в конце 1502 — начале 1503 г.[15] Грустные воспоминания о рано умершей матери, чарующие картины родных мест слились здесь в единый гармонический образ, в чистую нежную мелодию наивного, но искреннего поэтического чувства. Округлые линии мягко очерчивают фигуры Богоматери и младенца. Им созвучно вторят очертания весеннего пейзажа. Круглое обрамление картины возникает как естественное завершение ритмической игры линий. Хрупкому, девичьему образу Марии, настроению тихой задумчивости хорошо соответствует пустынный ландшафт — с зеркальной гладью озера, с чуть зеленеющими склонами холмов, с тонкими деревцами, еще лишенными листвы, с прохладой сияющих вдали снежных горных вершин. Не столько в отдельных мотивах, сколько в общем духе пейзажа есть нечто очень близкое видам окрестностей Урбино, которые в весеннюю пору прекрасны своим прозрачным спокойствием.

«Мадонна Конестабиле» обладает той цельностью воплощения замысла, которая станет отличительной особенностью всего творчества Рафаэля. Однако эта маленькая картина исполнена еще темперой, с почти миниатюрной тонкостью письма и упрощенной трактовкой фигур и пей-

[15] Р. Лонги датирует «Мадонну Конестабиле» слишком поздно — началом флорентинского периода, т. е. не ранее осени 1504 года (*Longhi R.* Percorso di Raffaello giovine.— Paragone, no. 65, 1955, p. 22). Однако см.: *Dussler L.* Op. cit., p. 7 (предположительно датирует картину 1502—1503 г.); *Фомичева Т.* К вопросу о датировке «Мадонны Конестабиле» Рафаэля.— Сообщения Гос. Эрмитажа, 35. Л., 1972, с. 3—5 (конец 1502 или начало 1503 г.).

Рафаэль. Сикстинская мадонна.
Деталь.

зажа. В ней Рафаэль предстает перед нами как начинающий художник, простодушный и не претендующий на многое. Но уже спустя два-три года, когда он пишет одну за другой свои знаменитые флорентинские «Мадонны», видно, как далеко вперед он ушел. Прежнюю умбрийскую грацию он соединил с чисто флорентинской пластичностью. Образ Богоматери утрачивает былую хрупкость и молитвенную созерцательность. Он становится более земным и человечным, более сложным в передаче нюансов живого чувства.

Особенно известны три его картины тех лет, в которых Мария представлена в полный рост, сидящей на фоне пейзажа, с двумя детьми у ее ног — Христом и Иоанном Крестителем. На одной из них — в «Мадонне на лугу» (1505 или 1506; Вена, Музей истории искусства) — за спиной Богоматери расстилается простор Тразименского озера в окрестностях Пассиньяно, недалеко от Перуджи. Две другие — «Мадонна со щегленком» (около 1506; Флоренция, Уффици) и так называемая «Прекрасная садовница» (1507; Париж, Лувр) — были вариантами на ту же тему, но более компактными по группировке фигур и с более идеальными ландшафтами. Хорошо известно, что этот новый для него тип композиции Рафаэль заимствовал у Леонардо. Он мог воспользоваться и композиционной идеей «Мадонны Брюгге» Микеланджело.

После однообразия художественных приемов Перуджино Рафаэль с особенной остротой должен был осознать все бесконечное богатство зрелого искусства Леонардо, когда он впервые с ним познакомился во Флоренции. В своих картинах он стремится перенять композиционные новшества Леонардо, его «сфумато» — дымчатую светотень, смягчающую жесткость контуров и объемной моделировки, его новое понимание связи человека с природой, наконец, таинственную одухотворенность его образов. Однако он отказался от чуждой ему психологической рафинированности Леонардо во имя более простого и ясного, а потому, быть может, и более доступного выражения красоты материнства. Сложность духовного мира делает образы Леонардо трудными для понимания, загадочными.

«Мадонны» Рафаэля понятны с первого взгляда. Они живут в согласии со своими чувствами, в согласии с природой, с людьми. Красота зрелой женственности неотделима в них от благородной одухотворенности материнства. Эти «Мадонны» были призваны служить религиозным помыслам, как когда-то служили этому иконы. Но в их облике нет ничего, что возбуждало бы мысль об аскетических идеях христианства. Это — счастливое христианство, воспринятое сквозь светские идеалы мировоззрения Ренессанса. В этот мир незамутненной гармонии едва-едва просачиваются нотки затаенной грусти, печального предчувствия.

За флорентинские годы Рафаэль написал не менее пятнадцати картин с изображением Мадонны. Никогда не повторяясь, он искал все новые и новые художественные решения для этого, казалось бы, столь традиционного образа, ставшего для него источником высокого вдохновения. Но вот что примечательно. Менее всего Рафаэля привлекала композиция так называемого «святого собеседования» (sacra conversazione), где Богоматерь изображалась на троне, в окружении святых и ангелов, хотя этот тип алтарной картины был чрезвычайно популярен во всех

Рафаэль. Донна Велата.
Около 1513—1514 гг. Флоренция, Галерея Питти.

художественных школах Италии как в период раннего, так и зрелого Возрождения.

В творчестве флорентинских художников — не только Леонардо и Микеланджело, но и мастеров кватроченто — он встретил и другую трактовку образа Мадонны, волновавшую его. Это те многочисленные, чаще всего полуфигурные изображения Богоматери, где она представлена нежно обнимающей дитя, которое отвечает ей своей лаской. Такое глубоко человеческое перевоплощение древней иконографии «Богоматери Умиления» было особенно выразительным во флорентинской скульптуре,

как это можно, например, видеть в терракотовой группе круга Лоренцо Гиберти (Лондон, Музей Виктории и Альберта). В одном из рельефов Падуанского алтаря Донателло есть изображение Мадонны с младенцем в медальоне, которое, возможно, послужило прямым образцом для «Мадонны Темпи» Рафаэля (около 1507; Мюнхен, Старая пинакотека). Среди его камерных «Мадонн», то беспокойно грациозных, то более строгих, «Мадонна Темпи» — самое пылкое, самое по-человечески непосредственное выражение материнской любви.

Но одновременно Рафаэль ищет новых решений. Изображая Мадонну с двумя детьми в пейзаже, он стремился к более напряженной пластичности в построении группы. Тем самым растет внутренний драматизм образа и его монументальный размах при сравнительно скромных размерах картины. А иной раз сжимая свою композицию до предела, лишая ее свободного пространства, Рафаэль с небывалой для него эмоциональностью умеет передать защитительную силу жарких материнских объятий. Так рождались две его картины римского периода в форме тондо — «Мадонна Альба» (около 1509; Вашингтон, Национальная галерея) и «Мадонна в кресле» (около 1514—1515; Флоренция, Галерея Питти) [16]. Вдохновляющим толчком для этого типа композиции послужили два круглых флорентинских рельефа Микеланджело — «Мадонна Таддеи» и «Мадонна Питти» (оба — начала 1500-х годов). Рафаэль делал с них зарисовки. Одна из них — вольное повторение второго тондо, приспособленное для фигуры Милосердия (Вена, Альбертина). Еще более свободно микеланджеловский мотив истолкован в изображении сидящей на земле Марии с младенцем, которое встречается в беглых эскизах Рафаэля, относящихся к концу его пребывания во Флоренции и имевших характер творческих упражнений.

В «Мадонне Альба» образ идеально прекрасной Марии обрел римскую мужественность и энергию, а движение фигуры сделалось очень пластичным и величавым. Трагическая скованность, лишающая тело свободы движения, столь свойственная пластике Микеланджело, была непонятна Рафаэлю. Подготовительные рисунки к «Мадонне Альба» (Лилль, Музей Викар) хорошо раскрывают процесс стремительного развития замысла и его трезвую проверку на натурной модели. На лицевой стороне того же листа можно видеть два наброска пером — первую идею «Мадонны в кресле». Эту картину Рафаэль строит словно скульптурный барельеф. Круглое обрамление охватывает фигуры тесным кольцом, максимально приближая их к зрителю. Вместо плавного и постепенно успокаивающегося ритмического круговращения, которое распространяется из центра вширь, как это было в «Мадонне Альба», здесь композиция, как спираль, сжимается от краев к центру. Излюбленная Рафаэлем замкнутая сферичность построения получает небывалую сконцентрированность, заставляя почувствовать в нежных объятиях Марии скрытую напряженность. Ее голова повязана пестрым платком, на плечи накинута вышитая крестьянская шаль, вроде тех, что носили простые женщины

[16] Ср.: *Gombrich E. H.* Raphael's «Madonna della Sedia» [1956].— *Gombrich E. H.* Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance I. London, 1966, p. 64—80; *Wasserman J.* The Genesis of Raphael's «Alba Madonna».— Studies in the History of Art, v. 8. Washington, 1978, p. 35—61.

из кварталов римского Трастевере. В образе этой прекрасной римлянки есть нечто героическое. Небольшая картина кажется монументальным произведением, а изображенная в ней трогательная и почти чувствительная сцена получает оттенок возвышенной идеальности. Подобных римских женщин и их цветущих крепышей можно встретить во фресках Рафаэля в «Станца д'Элиодоро».

Но еще во флорентинские годы фантазию Рафаэля посещает иной образ Мадонны — торжественной и печальной, как бы сознающей, какую жертву она должна принести людям. Такая композиция всегда мыслится им как изображение стоящей Марии с младенцем на руках. Иконографически она восходила к типу «Одигитрии» (ср. мозаику абсиды собора в Торчелло), но более всего — к готическим статуям, начиная с произведений Джованни Пизано. С праздничной просветленностью тема жертвы Богоматери представлена в картине Пьеро делла Франческа «Мадонна ди Сенигаллия», которую Рафаэль мог видеть в юности. В одном из своих набросков, сделанном вскоре после переезда во Флоренцию (Флоренция, Уффици), Рафаэль изобразил Марию стоящей фронтально и держащей на руках младенца. Круглое обрамление срезает поколенно ее фигуру, данную на фоне пейзажа. Однако эти умбрийские реминисценции не мешают видеть новизну замысла. Сделав по этому эскизу картину, которая известна под названием «Мадонна дель Грандука» (1505; Флоренция, Галерея Питти), Рафаэль пейзажный фон заменил нейтральным, а тондо — прямоугольным обрамлением, что придало всей композиции более строгий характер. Сохраняя оттенок интимности, образ Мадонны, предстоящей со своим сыном на руках, таит в себе что-то торжественное. В небольшой картине, с нежной, как у Леонардо, светотеневой моделировкой лиц, смутно предугадывается мотив той величественной темы, которая спустя несколько лет будет раскрыта в «Сикстинской мадонне» (1513—1514; Дрезден, Галерея) [17].

Земля и небо, столь часто изображаемые в алтарных картинах как две раздельные зоны, здесь должны были соединиться. Но прежде чем Рафаэль решился перенести свою Мадонну с земли на небо, но только с тем, чтобы она возвращалась на землю, ему пришлось проделать немалый путь творческих исканий. Путь этот не столько прослеживается, сколько угадывается. Несмотря на благоприятное обилие разного рода рисунков, оставшихся от мастера, ни один из них прямо не связан с разработкой замысла «Сикстинской мадонны». Словно и не было дол-

[17] *Posse H.* Raffaels Sixtinische Madonna. Berlin und Dresden, 1922; *Hetzer T.* Die Sixtinische Madonna. Frankfurt a. M., 1947; *Алпатов М. В.* «Сикстинская мадонна» Рафаэля [1954].— *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, с. 100—116; *Putscher M.* Raphaels Sixtinische Madonna Das Werk und seine Wirkung. Tübingen, 1955; *Schöne W.* Raphaels Sixtinische Madonna und die Sixtuskirche in Piacenza.— Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte, N. F., 1955—1956; *Berliner R.* Raphaels Sixtinische Madonna als religiöses Kunstwerk.— Das Münster, 11, 1958, S. 85—102; *Lotz W.* Raffaels Sixtinische Madonna im Urteil der Kunstgeschichte.— Jahrbuch 1963 der Max Planck Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft; *Einem H. von.* Raffaels Sixtinische Madonna.— Konsthistorisk tidskrift, 37, 1968, p. 97—114; *Dussler L.* Op. cit., p. 36—38; *Eberlein J. K.* The Curtain in Raphael's Sistine «Madonna».— The Art Bulletin, 65, 1983, p. 61—77; ibid., 66, 1984, p. 327—331.

гой подготовительной работы, и Мадонна явилась в искусстве Рафаэля как некий чудесный итог всего его творчества. Но это было не так.

В «Мадонне ди Фолиньо» (1511—1512; Рим, Ватиканская пинакотека) Рафаэль представил Марию на небе, восседающей на облаке, с фигурами святых и донатора, оставшихся на земле. В одном из рисунков (около 1511; Чатсворт, собрание герцога Девонширского), близком замыслу этой неудачной картины, Мария изображена уже почти стоящей. В композиционном эскизе к «Диспута» (1509; Виндзор, Королевская библиотека) можно видеть загадочную фигуру, спустившуюся с неба, куда она указывает пальцем, но еще стоящую на облаке, вне пределов земли; ее плащ вздулся от стремительного движения. В этом самом раннем варианте композиции «Диспута» данная фигура призвана быть зримой символической связью между отцами церкви и небожителями. Однако, изолированная от них портиком, она не принадлежит ни к тем, ни к другим. Претерпевшая в последующих эскизах мастера весьма существенное изменение, эта таинственная фигура, так напоминающая некоторые образы Леонардо, интересна нам здесь как выражение идеи, позднее реализованной в «Сикстинской мадонне». Заметим, что та же идея встречается у Микеланджело, когда в 1513 г. он в новом проекте гробницы папы Юлия II хотел увенчать ее огромным рельефом с изображением Мадонны, парящей в воздухе и словно готовой спуститься на землю. Мы, однако, не решились бы утверждать, что Рафаэль видел какой-нибудь копийный рисунок этого проекта, приступая в том же 1513 г. к созданию «Сикстинской мадонны». Но такая возможность не исключена.

Желая представить явление Богоматери как зримое чудо, Рафаэль смело вводит натуралистический мотив раздвинутого занавеса. Обычно подобную завесу открывают ангелы, как это показал Пьеро делла Франческа во фреске «Мадонна дель Парто» в Монтерки. Но в картине Рафаэля занавес раскрылся сам по себе, влекомый неведомой силой. Оттенок сверхъестественности есть и в той легкости, с какой Мария, прижимая к себе тяжелого сына, шествует, едва касаясь босыми ногами поверхности облака.

В своем бессмертном творении Рафаэль соединил черты высшей религиозной идеальности с высшей человечностью, представив царицу небесную с печальным сыном на руках — гордую, недосягаемую, скорбную — спускающуюся навстречу людям.

Когда картина находилась в полукруглом (ныне не существующем) хоре монастырской церкви св. Сикста в Пьяченце, возвышающаяся фигура Богоматери издалека казалась, как в древних мозаиках, парящей; темным и плоским силуэтом она четко вырисовывалась на светлом фоне. Но чем ближе подходишь к картине, тем сильнее определяется и захватывает нас новое впечатление. Исчезает плоскостная бестелесность, фигуры становятся объемными, весомыми, живыми. И тогда мы видим, что Богоматерь уже не парит в воздухе, а как бы идет навстречу нам. Край ее плаща отогнут, покрывало вздувается встречным потоком воздуха. Раздвинутый занавес, являющий нам фигуры, делает иллюзию этого движения почти достоверной. Пространство, расположенное по одну сторону парапета,— то, в котором изображены фигуры,— и реальное пространство

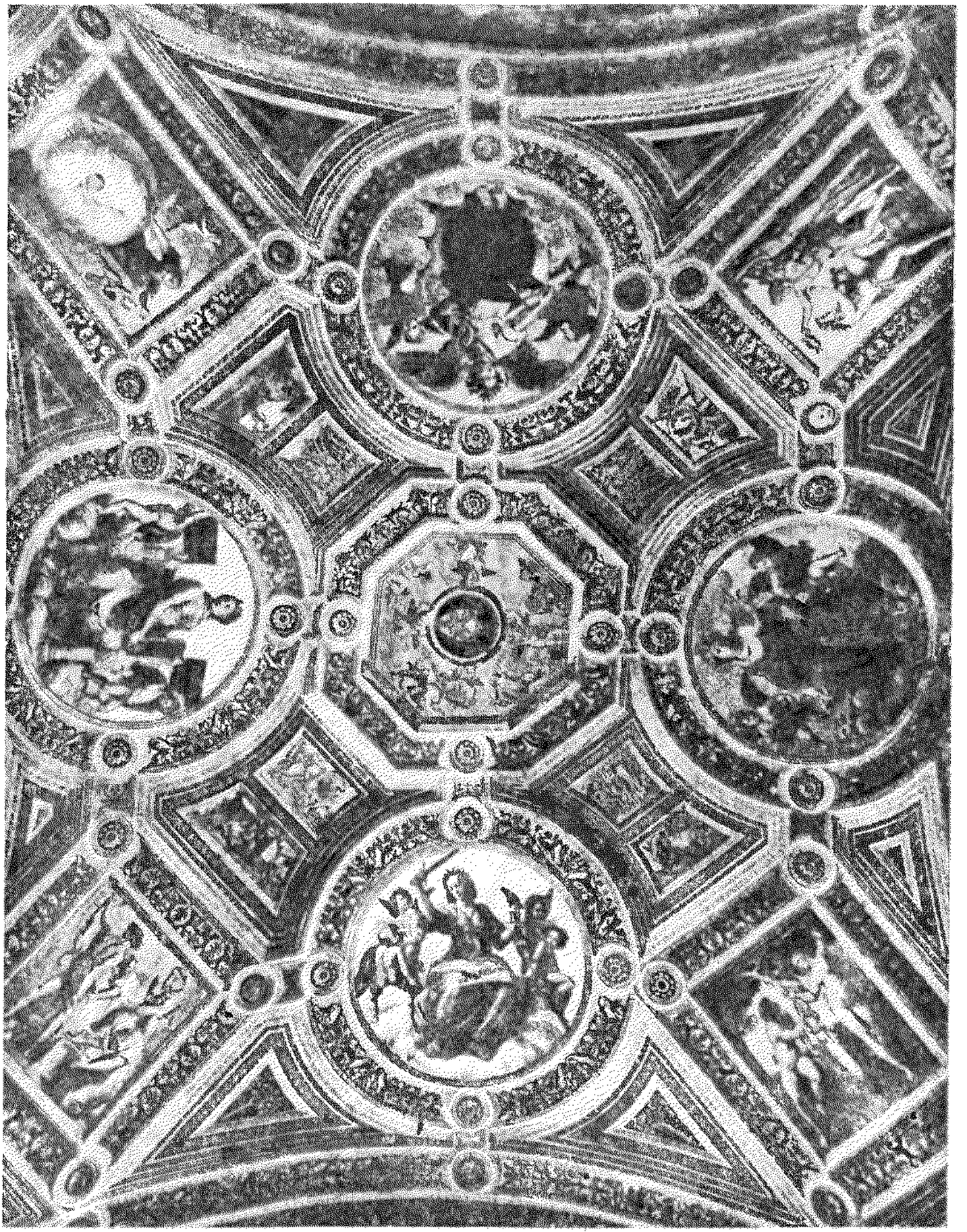
по другую сторону его — то, в котором находимся мы,— мыслится некоей единой средой. Нет нужды подходить к картине вплотную и прикасаться к ней. Ни на минуту не обманываясь в том, что перед нами только закрашенный холст с фигурами, мы не буквально, но чувствами, помыслами оказываемся в непосредственной близости от Богоматери. И если до того казалось, что она спускается к нам, то теперь возникает ощущение, что мы поднимаемся к ней. Однако такое противоречие не становится конфликтным, непримиримым, не вызывает горечи и утомления. Едва возникнув, оно успокаивается. Мадонна словно в нерешительности застыла на месте, замкнутая в своем мире. Мы остаемся у подножия картины.

Отдавая себе отчет в этой сложной метаморфозе чувств, сознаешь, что она вызвана не игрой воображения, но художественными особенностями картины Рафаэля.

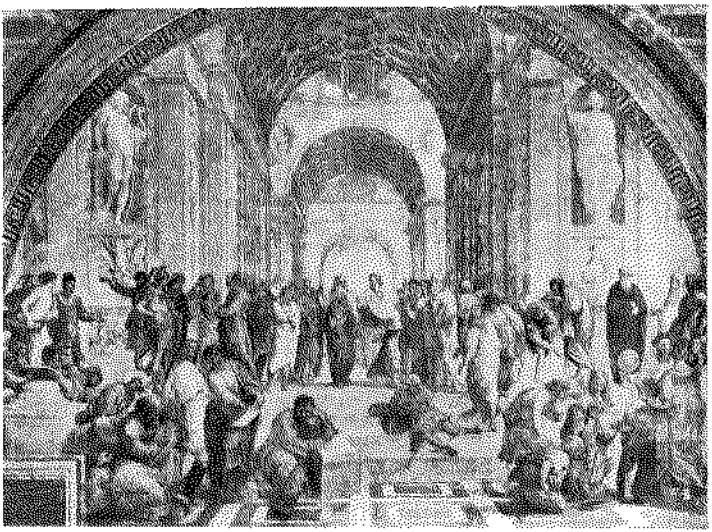
Нетрудно заметить, что в картине нет ни земли, ни неба. Нет привычного пейзажа или архитектурной декорации в глубине. Все свободное пространство между фигурами заполнено облаками, более сгущенными и темными внизу, более прозрачными и лучезарными вверху. Парапет и свисающие края занавеса довольно тесно обрамляют фигуры. Именно поэтому издалека они воспринимаются плоским рисунком, очертания которого позволяют лишь угадывать сложность пространственных интервалов и движений фигур. По мере приближения к картине эта сложность раскрывается зрителю во всей своей выразительности. Примечательно, однако, что пространственность композиции растет не в глубину, а, скорее, из глубины, вместе с движением Мадонны. Взгляд наш не может далеко проникнуть в нейтральный облачный фон и оттого более чутко улавливает пространственный рельеф переднего плана.

Помещенная в левом нижнем углу картины тиара служит отправной точкой для последовательного «прочтения» всей композиции. Это самая неподвижная и неизменная ее часть. От нее вместе с ангелочками у парапета мы поднимаем глаза вверх. Грузная старческая фигура св. Сикста, утопающая в тяжелых складках золототканого папского облачения, застыла в торжественном поклонении. Его протянутая к нам рука красноречиво подчеркивает главную идею картины. И одновременно этот жест активно вовлекает нас в самый центр композиции. Образ Сикста, созерцающего Мадонну, как бы готовит зрителя к встрече с ней. Св. Варвара, склонившаяся у ее ног, завершает эту встречу. Обе фигуры словно поддерживают по сторонам Мадонну, образуя вокруг нее замкнутый круговорот чувств. Эти фигуры вспомогательны, второстепенны, но стоит лишь мысленно их убрать или только изменить их положение в пространстве — и сразу нарушится гармония целого, изменится самый образ Мадонны, смысл всей картины. Благодаря им композиция уподобляется сфере — замкнутой, неизменной, вечной.

Весь ритмический строй картины таков, что неизбежно, вновь и вновь приковывает наше внимание к ее центру, туда, где возвышается над всем Мадонна. Здесь плавные изгибы линий становятся особенно округлыми и завершенными, постепенно заключая в свои очертания верхнюю часть Марии и сына, сидящего у нее на руках. Ни мать ни дитя нельзя представить себе отдельно. Их существование возможно только в этом нерасторжимом единстве.



Рафаэль. Фрески потолка «Станца делла Сеньятура».
1508—1509 гг.



Рафаэль. Афинская школа.
«Станца делла Сеньятура».
1510—1511 гг.

Издалека картина кажется чудесным видением, а Мария — царицей небесной. Рассматривая ее ближе, замечаешь другое. Мария, заступница человеческая, несет навстречу людям своего сына. В этом вечно длящемся одиноком шествии выражен весь скорбный пафос ее жертвенности. Печальная серьезность и недетская торжественность маленького Христа раскрывает неизбежную трагичность их разлуки. Прижимаясь к матери, он ищет в ней опору, а она, легко удерживая его на руках, вместе с кротостью и испугом обнаруживает силу и решимость.

Разные поколения, разные люди усматривали в «Сикстинской мадонне» свое. Одни видели в ней выражение только религиозной идеи. Другие толковали картину с точки зрения скрытого в ней нравственно-философского содержания. Третьи ценили в ней художественное совершенство. Но, по-видимому, все эти три аспекта неотделимы друг от друга.

Картина Рафаэля — художественное олицетворение материнства, его духовной красоты, его гордого счастья, его мученичества. И не удивительно, что Ф. М. Достоевский, отстаивая идею полезности искусства и

красоты, их жизненной необходимости для человечества приводил в качестве самого яркого примера «Сикстинскую мадонну» Рафаэля [18].

О непрекращающихся и порой фантастических попытках ученых исследователей увидеть в картине отражение конкретных фактов и ассоциаций, связанных с обстоятельствами заказа, исходившего от папы Юлия II, мы здесь умолчим.

В идеализированном облике неизвестной дамы под покрывалом — этот портрет так и называется «Донна Велата» (около 1513—1514; Флоренция, Галерея Питти) — есть несомненное сходство с лицом Сикстинской мадонны. Такая слитность индивидуального и типичного наводит на мысль о художественной природе портретного искусства Рафаэля. Его работы флорентинских лет, заимствующие композиционную формулу Леонардо, еще несут на себе печать некоторого прозаизма. И лишь в римскую пору его портреты приобретают ту благородную простоту, которая так пленяет в образе Бальдассаре Кастильоне (около 1515; Париж, Лувр) [19].

Рафаэль изобразил своего друга-покровителя спокойно сидящим, сложив руки у пояса. Его полуфигура представлена в неглубоком трехчетвертном повороте, в то время как бородатое лицо с умным и мягким взглядом обращено прямо на зрителя. Этого незначительного поворота плеч, легкого наклона головы уже достаточно для того, чтобы придать образу высочайшую непринужденность и жизненность. «Законченное искусство,— восторженно замечает по этому поводу Г. Вельфлин,— умеет и неподвижность оживить волшебством жизни» [20]. В обрамлении крупных форм костюма и широкой шляпы приветливое и открытое лицо Кастильоне выделяется своей тонкой одухотворенностью. Приятный теплый тон лица и рук слегка контрастирует с изысканной гаммой черного, серого и белого в одежде. Все в этом гармоническом портрете говорит о жизни в согласии с окружающим миром, на который сам Кастильоне взирает спокойно и благожелательно и в котором он знает свое место, достойное его благородного происхождения и личных качеств. Не делая никаких усилий, он сознает себя выдающимся человеком, каким он и был на самом деле и каким он представляется нам.

Никогда еще возвышенный и горделивый идеал «совершенного человека» не совпадал так полно с действительностью, и никогда еще искусству Возрождения не удавалось передать эту гармонию с такой очевидной ясностью и простотой, с таким впечатляющим реализмом.

Ватиканские фрески Рафаэля, и в первую очередь фрески «Станца делла Сеньятура», вместе с «Тайной вечерей» Леонардо и Сикстинским потолком Микеланджело — вершина монументальной живописи Возрождения. В величавых образах, проникнутых пафосом радостного жизнеутверждения и глубочайшей гармонией, в эпических картинах идеально

---

[18] См.: *Достоевский Ф. М.* Бесы.— Полн. собр. соч., т. 10. М., 1974, с. 372—373. См. также: *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1971, с. 148, 150.

[19] *Shearman J.* Le «Portrait de Baltassare Castiglione» par Raphaël.— Revue du Louvre et des Musées de France, 29, 1979, p. 261—272; *Rosand D.* The Portrait, the Courtier and Death.— Castiglione: The Ideal and Real in Renaissance Culture. New Haven and London, 1983.

[20] *Вёльфлин Г.* Классическое искусство, с. 92.

прекрасной действительности воплотились светлые мечты ранессансного гуманизма о красоте жизни, о высоком призвании человека и безграничных просторах его духовной деятельности, идеальные представления о человеческой истории, в которой торжествует не слепой и неумолимый рок, а истина, добро и справедливость.

Работа, начатая Рафаэлем в конце 1508 г., длилась девять лет: сначала была расписана средняя из трех «станц» — «Станца делла Сеньятура» (1508—1511), затем «Станца д'Элиодоро» (1511—1514) и в заключение — «Станца дель Инчендио» (1515—1517). Прослеживая процесс осуществления этих росписей, можно видеть, как развивался монументальный стиль Рафаэля, как он менялся в своих идейно-художественных побуждениях, как, достигнув кульминации, быстро стал увядать. История создания ватиканских фресок мастера — как бы сжатая, сконцентрированная история всего классического искусства Высокого Возрождения.

Цикл росписей каждой из трех «станц», их отдельные фрески, отдельные аллегорические и исторические сцены и образы, портреты, обильно включенные в композиции,— все имело глубокий смысл. Нет сомнений в том, что в основе каждого цикла и отдельных его композиций лежала литературная программа, предложенная Рафаэлю учеными советчиками или выбранная им самим. Но не следует думать, что такие программы были слишком обстоятельными, регламентирующими все и вся в том, что мастер потом создал на стенах и сводах «станц». Ухищрения современных исследователей, стремящихся реконструировать подобные программы, их сложный теологический, гуманистический или исторический подтекст, их литературные ассоциации в конце концов вызывают чувство протеста. Глубоко прав был в этой связи Э. Гомбрих, когда, рассматривая природу символизма образов «Станца делла Сеньятура», писал: «В иконографии, не менее чем в жизни, мудрость состоит в том, чтобы знать, где остановиться» [21].

Конечно, очень важно знать, *что* изобразил Рафаэль, какими идеями и темами он мог руководствоваться. Но не менее важно понять, *как* он это сделал. Как отвлеченную и дидактическую идею о согласном единстве религии, науки, искусства и права, представленную во фресках «Станца делла Сеньятура», Рафаэль перевел на язык живописи, воплотил в зримой форме, как он *показал* ее в конкретных художественных образах, обладающих такой покоряющей эмоциональной убедительностью. Обо всем этом здесь можно только намекнуть, настолько богат и разнообразен образный мир ватиканских фресок Рафаэля и тех идей, что в них воплощены.

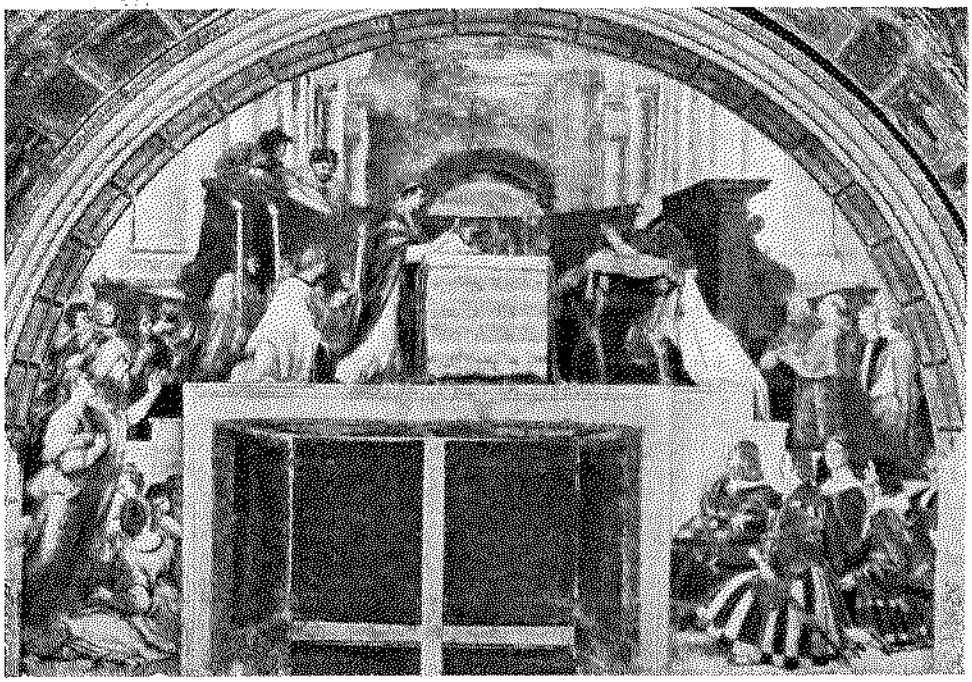
Полукруглые завершения стен каждой «станцы» послужили исходным ритмическим лейтмотивом в построении фресок — их иллюзорного пространства, их архитектурной или пейзажной декорации, их точно рассчитанных группировок фигур. При этом структура фресок была предопределена характером реального помещения. Так, на более узких стенах, прорезанных окнами, фрески строились более плоскостно. Наоборот, широкие стены были украшены фресками с подчеркнутой глубиной композиции. Благодаря такому приему пространство прямоугольной ком-

[21] *Gombrich E. H.* Raphael's «Stanza della Segnatura»..., p. 95.

Рафаэль. Изгнание Гелиодора.
«Станца д'Элиодоро». 1512 г.

наты слегка «раздвигается» и кажется квадратным, т. е. более замкнутым и уравновешенным. В «Станца делла Сеньятура» полукружия, образованные пересечением стен и крестового свода, многократно повторяются в основных ритмах и линиях живописных композиций — то прямо в форме арок и сводов изображенной архитектуры, то в расположении отдельных фигур и групп. Этот мотив полукружия хорошо согласуется с медальонами в декорации потолка, с разного рода кругообразными и сферическими формами во фресках. Его гибкому ритму подчиняются жесткие прямоугольники окон и дверей. И даже треугольные паруса свода, украшенные фресками, имеют выпуклую поверхность, которая своей кривизной делает небольшие плоские изображения особенно объемными и округлыми. Такое архитектурно-ритмическое единство всех частей росписи дополняется согласованностью их колористического строя.

В росписи свода широко применяется золото в сочетании с синим и белым цветом. Все фоны в композициях написаны в виде золотой мозаики; иногда же по синему полю дан золотой орнамент. С золотом свода хорошо согласуется обилие желтых тонов во всех фресках стен, особенно в «Диспута», где верхняя часть неба — золотая, с золотым сиянием вокруг Христа, отсвет которого, постепенно ослабевая, распространяется вниз — на облако, на алтарь и фигуры по обе стороны от него.



Рафаэль. Месса в Больсене.
«Станца д'Элиодоро». 1512 г.

Чуть золотится и светло-серая архитектура в «Афинской школе». Вместе с золотом «спускается» со свода и синий цвет, широко распространяется воздушной голубизной во фресках, делая светлее и просторнее пространство небольшой комнаты (примерно 8×10 м). К золотисто-желтым, синим и белым цветам одежды и драпировок присоединяются, повторяя краски фигур свода, чистые зеленые, блекло-красные и фиолетовые. Так рождается красочное единство всего ансамбля и то настроение счастливой и свободной гармонии бытия, которое прямо подготавливает более глубокое восприятие отдельных фресок. Каждая из них имеет тесные идейные и декоративные связи с другими. И в то же время, подобно станковой картине, обладает полной художественной самостоятельностью.

В «Диспута» беседа отцов церкви и ученых теологов о таинстве причастия изображена как грандиозный триумф христианской церкви, в котором земные персонажи объединяются со зрелищем чудесного явления «Троицы» в окружении святых и ангелов. И это главное содержание фрески раскрывается в самом принципе ее построения. Все фигуры располагаются в пространстве так, что своими группировками, позами, жестами они четко образуют главные линии композиции. От нижних краев движение устремляется в глубину, к самому центру, к алтарю

с дароносицей, а затем, плавно замедляясь, торжественно разворачивается вширь, в верхнем ярусе святых, и ввысь, к Христу, снова возвращаясь из глубины вперед, к краю полукружия стены, обнимающего собой всю композицию и соединяющего воедино ее верхние и нижние части. При таком пространственном построении верхние фигуры не висят в воздухе, а вместе с нижними словно располагаются на поверхности невидимой конхи, подобно тому как это было в раннехристианских мозаиках Рима. Но в композиции Рафаэля нет ничего принужденного, застылого, иератического. Каждая фигура, подчиняясь архитектоническим законам целого, сохраняет присущую ей правдивую естественность. Ее связь с другими фигурами обусловлена не обезличенным спиритуализмом общей аскетической идеи, как в средневековом искусстве, а свободным сознанием высшей истинности тех идеалов, вера в которые собрала их вместе.

Архитектурно-пространственное выражение замысла, в той или иной форме свойственное всем фрескам ватиканских «станц», написанным самим Рафаэлем, достигает своей кульминации в «Афинской школе». В «Диспута» замысел раскрывался через архитектоническое расположение фигур. В «Афинской школе» эту функцию берет на себя архитектура того грандиозного здания, которое по праву может именоваться Храмом науки. Его величественные полуциркульные своды вызывают в памяти и гигантские арки Базилики Максенция-Константина на Римском форуме и проект собора св. Петра, созданный Браманте. А один старый немецкий автор (Т. Хофман) даже вычертил план рафаэлевского храма в виде крестово-купольной композиции [22].

Под сводами этого храма с полной непринужденностью расположились философы древности, олицетворяя свободу и независимость представляемой ими науки, ее различных отраслей и методов. Только постепенно наш глаз начинает различать определенный порядок в кажущемся произволе расположения групп и фигур, их ритмическое сцепление, которое подхватывается мощным звучанием классической архитектуры. На ее фоне фигуры и отдельные группы образуют как бы пространственный круг, разомкнутый на переднем плане и потому легко пропускающий нас в его центр, который, не отмеченный ничем, воспринимается так же явственно, как в архитектуре воспринимается центрическое пространство. Медленно двигающиеся из глубины величайшие философы древности — Платон и Аристотель — входят в круг ученых, становясь его главным средоточием, его истинным центром. За их спиной простирается пустое пространство, уходящее в бесконечную даль. Фигуры Платона и Аристотеля хорошо видны в просвете голубого неба, обрамлены аркой таким образом, что леонардовский жест Платона (и сам он похож на старого Леонардо) подхватывается линией арки, которая, закругляясь, опускается по другую сторону, к Аристотелю, словно примиряя их между собой. В медленно убывающем и снова возрастающем перспективном ритме этих арок идеального Храма науки заключена высокая гармония. Ее законы владеют жизнью художественных образов Рафаэля и через них отражаются в нашем собственном сознании.

[22] *Hofmann T.* Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Bd. 1. Leipzig, 1908.

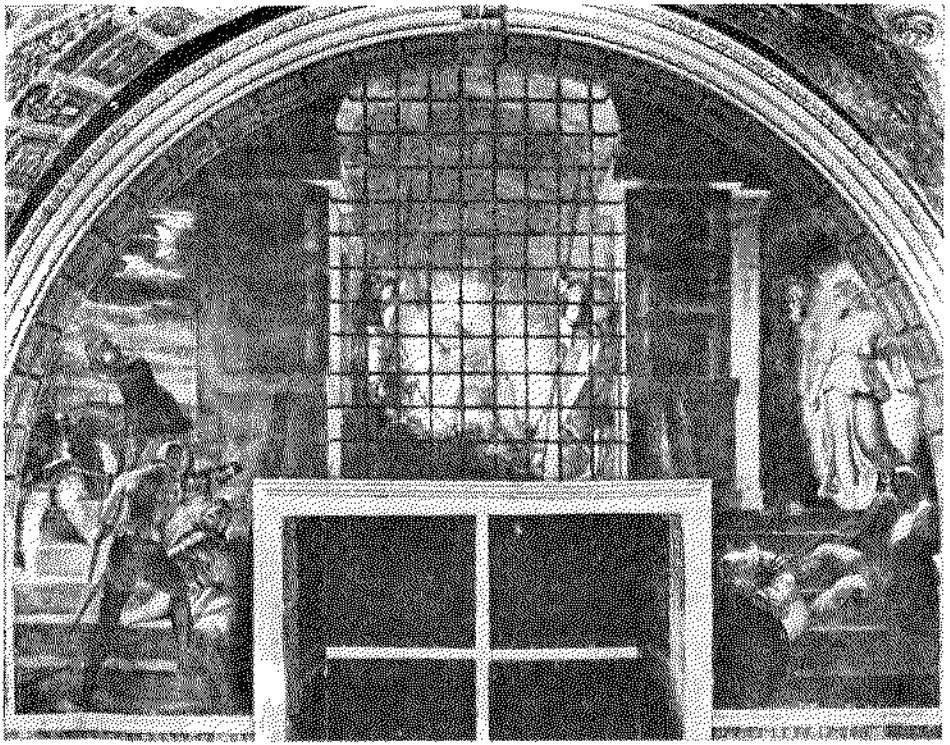
Во второй части своей «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандола толкует проблему единства истины. По его мнению, каждая философская школа древности есть приближение к общей, высшей истине, ибо последняя состоит из множества отдельных истин. Пико задумал написать труд, где хотел примирить и гармонически соединить воедино Платона и Аристотеля. Фрагментом этого замысла был его трактат «О сущем и едином»[23]. Не видим ли мы нечто подобное в «Афинской школе» Рафаэля?

Александр Иванов, восторгаясь картоном «Афинской школы», который он видел в миланской Амброзиане, писал, что здесь образам Рафаэля, его стилю свойственна и грациозность и грандиозность[24]. Его меткую характеристику можно распространить на все композиции «Станца делла Сеньятура». Они, действительно, и грациозны и грандиозны одновременно. Но уже во фресках «Станца д'Элиодоро» стиль Рафаэля изменился. Он стал монументальнее и драматичнее. Фигуры утратили изящество и легкость. Они переданы пластичнее и подчас в экспрессивных движениях и поворотах. Их формы обрели чисто римскую «gravitas». Свои композиции Рафаэль строит теперь на резких контрастах покоя и движения, света и тени. Мир, изображенный во фресках «Станца делла Сеньятура», носил вневременной характер. Его жизнь, то ускоряя, то замедляя свое течение, вращалась в замкнутом кругу гармонического бытия. Фрески «Станца д'Элиодоро» изображают конкретные сцены церковной истории, смысл которых становится ясным в живом осознании интенсивного временного потока, который, быстро нарастая, достигает наивысшей точки и, лишь проходя через нее, получает свое завершение. Самое событие раскрывается как краткий миг, разрешающий своей напряженной паузой коллизию противоборствующих устремлений.

Не стало прежнего спокойствия и в архитектурном построении фресок. Мерному ритму движения в глубину, прозрачной музыке пространственных интервалов пришло на смену стремительное развертывание пространства. Исчезла воздушная голубизна свободного неба. Архитектурные декорации теснятся плотными рядами колонн и столбов, нависают над головой тяжелыми арками. Наш взгляд быстрее, но с бо́льшим напряжением овладевает этим пространством, края которого находятся в неустойчивом равновесии. Все это хорошо видно в композиции «Изгнание Гелиодора». И если во фреске «Парнас» из первой «станцы» восхождение на холм Аполлона и муз не сопряжено с какими-либо усилиями, то в «Мессе в Больсене» из второй «станцы» движение по дуге строится с захватывающим драматизмом. Рядом с образами более условными соседствуют персонажи в современных одеждах, с ярко индивидуальными, портретными лицами. Острее оттеняя друг друга в подобных контрастах, реальное и идеальное образует здесь более сложный и выразительный сплав. И, наконец, во фреске «Пожар в Борго» из третьей «станцы» эмоциональное движение — вопль о помощи — резкими рывками уходит от переднего плана в глубину сцены. Вся эта композиция построена на

[23] The Renaissance Philosophy of Man. Edit. by E. Cassirer, P. Kristeller, J. Randall. Chicago, 1948, p. 219—220.

[24] Александр Андреевич Иванов, его жизнь и переписка 1806—1856 гг. Издал М. Боткин. СПб., 1880, с. 74.

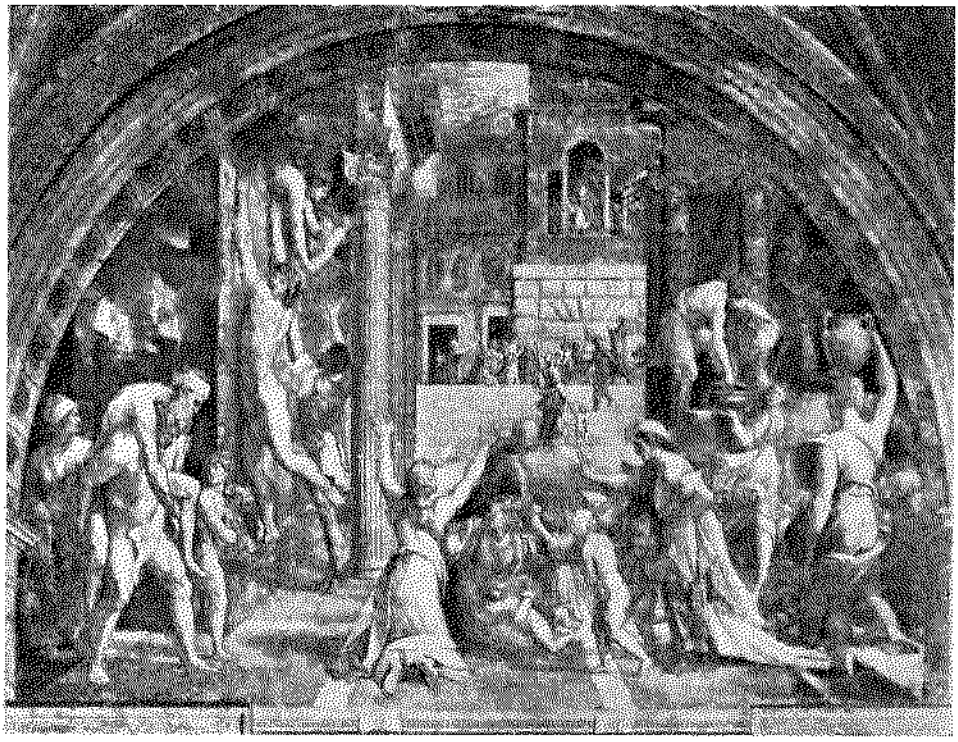


Рафаэль. Освобождение апостола Петра из темницы. «Станца д'Элиодоро». 1513—1514 гг.

диссонансах, что не следует относить только за счет учеников (прежде всего — Джулио Романо), выполнявших фреску; ее замысел, несомненно, еще принадлежал Рафаэлю.

Рассматривая искусство Рафаэля, мы были вынуждены опустить множество самых различных подробностей, подчас крайне важных и интересных. Пришлось пожертвовать множеством великолепных рисунков [25].

[25] О рисунках Рафаэля и их использовании в творческом процессе см.: *Fischel O.* Raphaels Zeichnungen, 1—8. Berlin, 1913—1941; *Middeldorf U.* Raphael's Drawings. New York, 1945; *Pouncey P., Gere J. A.* Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his Circle. London, 1962; *Oberhuber K.* Vorzeichnungen zu Raffaels «Transfiguration».— Jahrbuch der Berliner Museen, 4, 1962, S. 116—149; *Гращенков В. Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963, с. 99—121; *Shearman J.* Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze.— Walter Friedlaender um 90. Geburtstag. Berlin, 1965, p. 158—180; *Pope-Hennessy J.* Raphael. New York, 1970, p. 39—81; *Oberhuber K.* Raphael Zeichnungen, Abteilung 9: Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520. Berlin, 1972; *Gere J. A., Turner N.* Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English Collections. London, 1983; *Joannides P.* The Drawings of Raphael. With a Complete Catalogue. Oxford, 1983; Raphael: Die Zeichnungen. Hrsg. E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, S. Ferino-

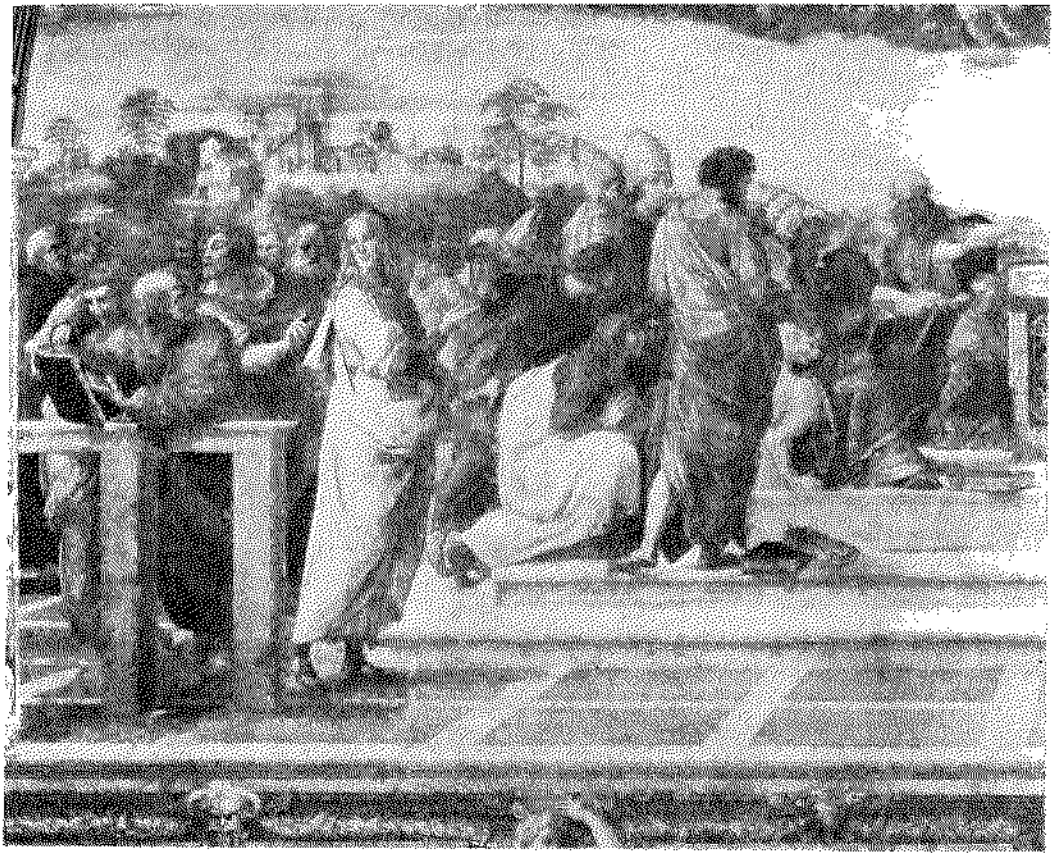


Рафаэль. Пожар в Борго. «Станца дель Инчендио». Около 1516 г.

И все же одну деталь его творческого метода нам хотелось бы показать. Речь идет о длительном существовании одного и того же пластического мотива, используемого мастером применительно к разным задачам. Так, в период его пребывания во Флоренции Рафаэль сделал зарисовку с «Леды» Леонардо, известной теперь лишь по копиям (Виндзор, Королевская библиотека). Этот мотив грациозного контрапоста он вскоре использовал для той ангелоподобной фигуры, которая во фреске «Диспута» из небесного вестника превратилась в земной персонаж, не утративший, однако, своей заметной идеальности. Прорабатывая эту фигуру в рисунках, Рафаэль почти машинально превратил ее в Венеру Анадиомену и так, что перед нами уже готовый эскиз картины, увы, так и не написанной (Флоренция, Уффици). Тот же мотив он вновь повторяет в наброске фигуры Аполлона (Лилль, Музей Викар), которую с некоторыми изменениями мы видим изображенной в виде статуи в нише в архитектуре «Афинской школы». Затем в более энергичном, но плавно разрешае-

Pagden. Wien, 1983; *Forlani Tempesti A.* Rafaello: disegni. Firenze, 1983; *Shearman J.* A Drawing for Raphael's «Saint George».— The Burlington Magazine, 125, 1983, p. 15—25.

Рафаэль. Набросок фигуры для «Диспуты».
Венера Анадиомена
1509 г. Флоренция, Уффици.



Рафаэль. Диспута (левая нижняя часть).

мом контрапосте Рафаэль использует тот же мотив в фигуре Пифагора, проверяя его по натурной модели (Вена, Альбертина). Здесь уже исходным образцом был не Леонардо, а незаконченная статуя апостола Матфея Микеланджело, с которой Рафаэль сделал еще во Флоренции вольную зарисовку (Лондон, Британский музей). Этот мотив, пластически усложненный и драматизированный, он потом блестяще применил для фигуры Галатеи во фреске «Триумф Галатеи» (1513) на вилле Фарнезина. Кстати, все эта дивная кругообразная композиция во многом была навеяна изучением античной и ренессансной скульптуры.

В живописи и рисунках Рафаэля можно встретить немало других излюбленных им мотивов пластического движения фигур. Переходящие из композиции в композицию и меняющиеся в пропорциях вместе с переменами в стиле мастера, они легко узнаются (подобно тому, как легко узнаются отдельные мелодии Моцарта). Их новую жизнь нетрудно проследить в гравюрах Маркантонио Раймонди, в живописи и графике других мастеров Возрождения.

Позднее творчество мастера представляет интересную, но особую проблему. Последние пять лет его жизни были отданы архитектуре и обширным работам монументально-декоративного характера, исполняемым многочисленной мастерской лишь под руководством Рафаэля. Именно эти работы, а не картины, выходившие из его мастерской, представляют наибольший интерес. Они сыграли важную роль в развитии всей итальянской живописи позднего Возрождения.

После исследования Д. Уайта и Д. Ширмена стала ясна система развески рафаэлевских ковров в Сикстинской капелле, по обе стороны от алтаря и вдоль стен[26]. А это многое прояснило в особенностях композиции каждого ковра, очень тонко предусмотренных мастером в зеркальном перевороте композиции в картоне[27]. Но мы не будем касаться этой творческой проблемы, всегда важной для Рафаэля и раньше, когда он, калькируя свои подготовительные рисунки, зеркально переворачивал изображение. Не будем мы говорить и о том, как трактуется архитектура в ватиканских коврах (1517—1519) и картонах к ним (1515—1516). Но нельзя не упомянуть о том смелом мастерстве, с каким открытое пейзажное пространство передано в некоторых композициях («Чудесный улов» и «Передача ключей апостолу Петру»).

Очень важным явлением для последующей традиции монументально-декоративной живописи стали перспективно-иллюционистические росписи и стукковые декорации all'antica, украшающие так называемую «Лоджию Рафаэля» в Ватиканском дворце (1518—1519) и целиком уже исполненные учениками и сотрудниками мастера[28]. Новизной декоративной концепции отличались и фрески «Лоджии Психеи» на вилле Фарнезина (1517—1518), также написанные учениками Рафаэля, но, несомненно, задуманные самим мастером, который контролировал весь ход работ (сохранилось несколько собственноручно выполненных им подготовительных рисунков)[29]. Свод лоджии, выходящей в сад, трактован в виде открытой беседки, перевитой гирляндами цветов и зелени; сквозь их широкие просветы виднеется голубое небо. На самом верху, на плоской части свода, к этим гирляндам как бы подвешены два ковра со сценами совета богов и свадьбы Купидона и Психеи. Они словно предназначались для того, чтобы предохранить от солнечного зноя посетителей,

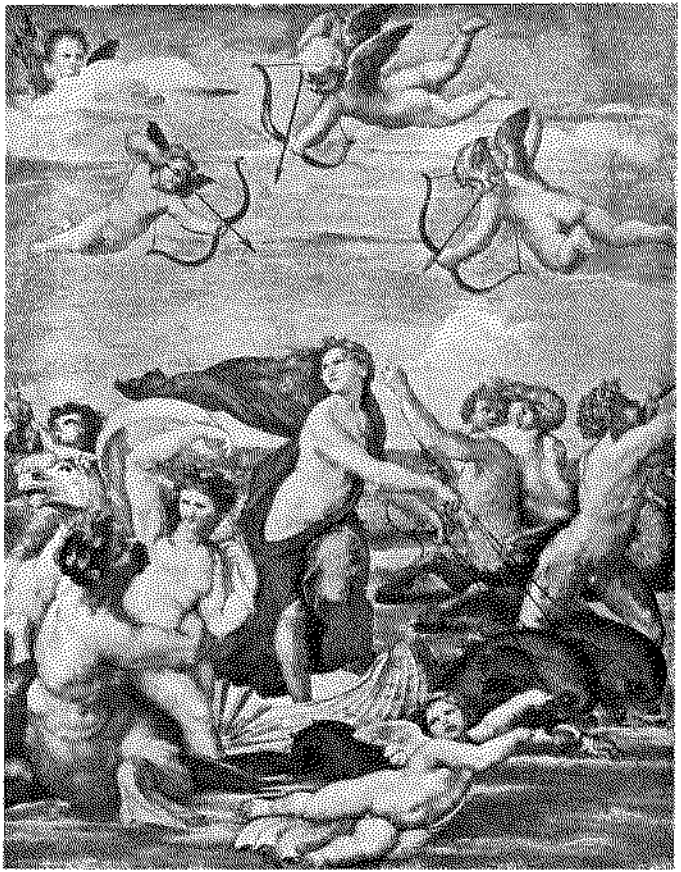
---

[26] *White J., Shearman J.* Raphael's Tapestries and their Cartoons.— The Art Bulletin, 40, 1958, p. 193—221, 299—323. См. также: *Shearman J.* Raphael's Cartoons in the Collection of H. M. the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel. London, 1972.

[27] Впервые этой проблемой занялся Г. Вельфлин (*Wölfflin H.* Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons.— Belvedere, 9, 1930, S. 63—65). См. также: *Oppé A. P.* Right and Left in Raphael's Cartoons.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 7, 1944, p. 82—94.

[28] *Dacos N.* Le Logge di Raffaello: Maestro e bottega di fronte all'antico. Roma, 1977.

[29] *Shearman J.* Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raphaels graphischen Stil.— Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 60, 1964, S. 59—100. В настоящее время в деятельности мастерской Рафаэля справедливо усматривается его активная творческая роль. См., например: *Gould C.* Raphael Versus Giulio Romano: The Swing Back.— The Burlington Magazine, 124, 1982, p. 479—487; *Mancinelli F.* Raphael's «Coronation of Charlemagne» and its Cleaning.— Ibid., 126, 1984, p. 404—408.



Рафаэль. Триумф Галатеи.
1513 г. Рим, вилла Фарнезина.

Рафаэль. Преображение.
1517—1520 гг. Ватиканская пинакотека.

укрывшихся в этой воздушной беседке. С такой же декоративной непринужденностью паруса и распалубки свода украшены фигурами главных героев сказки Апулея, богов, принимавших участие в их судьбе, и порхающими путти. Высказывалось обоснованное предположение, что в люнетах, а может быть, и на стенах лоджии, расписанных под мрамор, должны были быть фрески со сценами земной жизни Психеи, оставшиеся неосуществленными (а один из авторов считал, что эти сцены предполагалось изобразить на коврах)[30].

После смерти Браманте (1514) Рафаэль занял ведущее место в римской архитектурной школе[31]. Такое превращение Рафаэля-живописца в Рафаэля-архитектора было вполне естественным. Вовсе не касаясь этой сферы его деятельности, мы должны только заметить, что она была тесно связана с той архитектурой, которая изображалась в живописи мастера, а еще больше — с теми творческими принципами его искусства, которые по природе своей были так родственны архитектуре. Как и в своей живописи, Рафаэль и в архитектуре очень любил композиции в форме круга. Таким был прелестный храмик Сант Элиджио дельи Орефичи, заложенный им на берегу Тибра тогда же, когда он занимался росписью «Станца делла Сеньятура». Его высоко поднятый вверх купол, который, как известно, всегда символизирует небо, остался чистой полусферой, лишенной каких-либо украшений. Напротив, погребальная капелла Агостино Киджи и его брата в церкви Санта Мария дель Пополо, начатая в 1512 г., была задумана богато декорированной цветными мраморами, мозаиками и живописью, являя собой подлинный синтез всех искусств[32].

В самом центре купольного свода, украшенного мозаиками с изображением языческих планет и христианских ангелов, Вседержитель, заключенный в круг, величаво простирая руки, осенял все пространство капеллы. Этому призывному жесту должна была отвечать композиция алтарного образа, где Рафаэль предполагал изобразить «Вознесение Марии». Великолепную виллу Медичи, известную под именем Мадама, Рафаэль, вдохновляясь руинами виллы императора Адриана в Тиволи, задумал с круглым двором и примыкающим к нему полукружием амфитеатра на склоне холма. И как нечто закономерное воспринимаем мы верхнюю часть запрестольного образа «Преображения» (1517—1520; Рим, Ватиканская пинакотека) в форме круга или даже пространственной сферы. Облику Христа, парящему в ее центре, Рафаэль придал черты автопортретности. Эта работа, не законченная им, стояла у гроба.

Рафаэль умер 6 апреля 1520 г., в тот же день, когда родился (6 апреля 1483 г.). Он был погребен в Пантеоне, купол которого и поныне гордо возвышается своей гигантской чашей над строениями Рима.

---

[30] См.: *Dussler L.* Op. cit., p. 98.

[31] Об архитектурной деятельности Рафаэля см.: *Geymüller E. di.* Raffaello Sanzio studiato come architetto. Milano, 1884; *Hofmann T.* Raffael in seiner Bedeutung als Architect, Bd. 1—4. Leipzig, 1908—1911; *Shearman J.* Raphael as Architect.— Journal of the Royal Society of Arts, 116, 1968, p. 388—409; *Ray S.* Raffaello architetto. Bari, 1974; *Spagnesi G., Fondelli M., Mandelli E.* Raffaello: l'architettura «picta», percezione e realtà. Roma, 1983; *Frommel C. L., Ray S., Tafuri M.* Raffaello architetto. Roma, 1984.

[32] См.: *Shearman J.* The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 24, 1961, p. 129—160.

И. А. Смирнова

«СТАНЦА ДЕЛЛА СЕНЬЯТУРА». ЕЕ НАЗНАЧЕНИЕ И ПРОБЛЕМЫ ПРОГРАММЫ РОСПИСИ

Расшифровке программы рафаэлевской росписи «Станца делла Сеньятура» посвящена достаточно обширная литература[1]; на протяжении целого столетия эта проблема неизменно оказывается в центре внимания исследователей, обращающихся к Рафаэлю. Очевидная связь программы росписей с миром гуманистических идей и представлений эпохи Возрождения делает ее расшифровку принципиально важной для понимания не только творчества Рафаэля, но и для понимания наиболее существенных аспектов ренессансной культуры. И в то же время росписи этого зала относятся к числу тех произведений ренессансного искусства, чья программа чрезвычайно трудна для расшифровки. Тематика этих фресок — Теология, Философия, Поэзия и Правосудие,— определенная уже

[1] О росписях «Станца делла Сеньятура», кроме общих работ о Рафаэле, см.: *Grimm H.* Raphaels Schule von Athen.— Fünfzehn Essays. Berlin, 1882; *Springer A.* Raffaels Schule von Athen.— Die graphischen Künste, V, 1883, S. 53 ff.; *Wickhoff F.* Die Bibliothek Julius II.— Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, XIV, 1893, S. 49—64; *Klazko J.* Dans la «Camera della Segnatura».— Revue des deux monds, 1894; *Schlosser J.* von Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura.— Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, XVII, 1896, S. 13—100; *Arslan W.* Intorno al Sodoma, a Raffaello e alla Stanza della Segnatura.— Dedalo, IX, 1928/29, p. 525; *Gombosi G.* Sodomas and Peruzzis Anteil in den Deckenmalereien der Stanza della Segnatura.— Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1930, S. 14—24; *Wind E.* Platonic Justice Designet by Raphael.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, I, 1937/1938, p. 69; *Wind E.* The Four Elements in Raphael's Stanza della Segnatura.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, II, 1938/1939, p. 75; *Gutman H. B.* The Medieval Content of Raphael's School of Athens.— Journal of the History of Ideas, 1942, p. 420; *Biermann H.* Die Stanzen Raffaels. Versuch einer Gestaltanalyse. München, 1957; *Hoogewerff G. J.* La Stanza della Segnatura.— Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia, XXIII, 1950, p. 317; *Gutman H. B.* Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura.— Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXI, 1958, S. 27—37; *Shearman J.* Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze.— Walter Friedländer zum 90 Geburtstag. Berlin, 1965, S. 158—180; *Redig de Campos D.* L'appartamento pontifico di Giulio II.— Bollettino della unione storia ed arte, IX, 1966, p. 29; *Einem H. von.* Das Programm der Stanza della Segnatura in Vatican. Köln — Opladen, 1971; *Shearman J.* The Vatican Stanze: Functions and Decoration.— Proceedings of the British Academy, LVII, London, 1971, p. 369—424; *Gombrich E. H.* Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism.— Symbolic Images. London, 1972; *Pfeiffer H.* Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die cristlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura. Roma, 1974; *Rash-Fabbri N.* A Note of the Stanza della Segnatura.— Gazette de Beaux-Arts, CIV, 1979, p. 97—104; *Ettlingen H. S.* Dominican Influences in the Stanza della Segnatura and the Stanza d'Eliodoro.— Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46, 1983, S. 176—186; *Varanelli E. S.* La Stanza della Segnatura e la semantica del «templum» Petriana e Paolina.— Storia dell'arte, II, 1983, p. 169—179.

аллегорическими фигурами, изображенными на своде, обманчиво проста. Но их программа была неизвестна уже Вазари[2], первым назвавшему этот зал «комнатой Сеньятуры» и оставившему подробное, хотя и неточное описание фресок.

Более чем столетние попытки раскрыть образные и смысловые связи, объединяющие отдельные композиции и их персонажей, определить соотношение фресок Рафаэля с современными ему идеями, философскими представлениями, историческими событиями, замыслами заказчика убеждают, что мы имеем дело с одной из самых содержательно насыщенных и сложных программ эпохи Возрождения. К тому же с программой как бы «скрытой», вплетенной в тематику и образную ткань росписей так естественно, что она как бы растворяется в них, не оставляя на поверхности каких-либо загадочных, требующих дешифровки знаков (как, например, в «Меланхолии» Дюрера). Сложности для расшифровки создает и сама специфика решения росписей. В отличие от фресок двух соседних покоев — «Станца д'Элиодоро» и «Станца дель Инчендио»[3] — в «Станца делла Сеньятура» предстают не «истории», не легендарные или реальные события, которым можно найти исторические параллели или чье символическое истолкование хорошо известно, а как бы явления, величественные картины возвышенно-прекрасного мира.

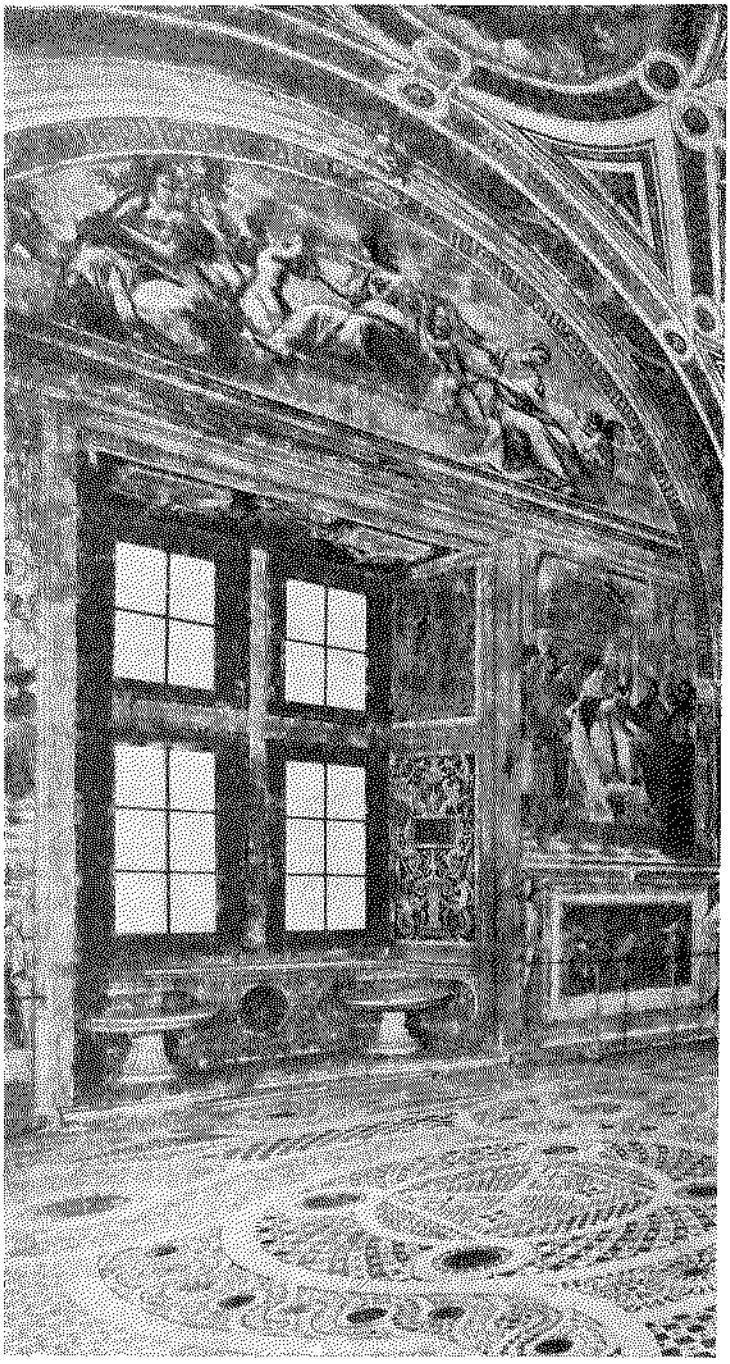
Сложившаяся традиция не без основания связывает характер росписей «Станца делла Сеньятура» и их программу с назначением этого зала. Последнее, однако, является предметом спора не в меньшей мере, чем сама программа. Между тем решение этого вопроса могло бы дать ключ к некоторым аспектам программы. Поэтому мы и хотели бы обратиться именно к нему, отнюдь не претендуя на его решение, но рассмотрев еще раз предлагаемые современными исследователями версии.

Фрески «Станца делла Сеньятура», тот факт, что именно этот зал было предложено в первую очередь расписать Рафаэлю, наконец, местоположение зала свидетельствуют, что ему отводилась особая, по-видимому, очень важная роль. Чтобы уяснить это, позволим себе вкратце напомнить некоторые хорошо известные исторические факты. Росписи ватиканских «станц» составляли существенную часть грандиозных проектов папы Юлия II (понтификат 1503—1513), касавшихся перестройки и украшения Ватиканского дворца и воздвижения нового собора св. Петра.

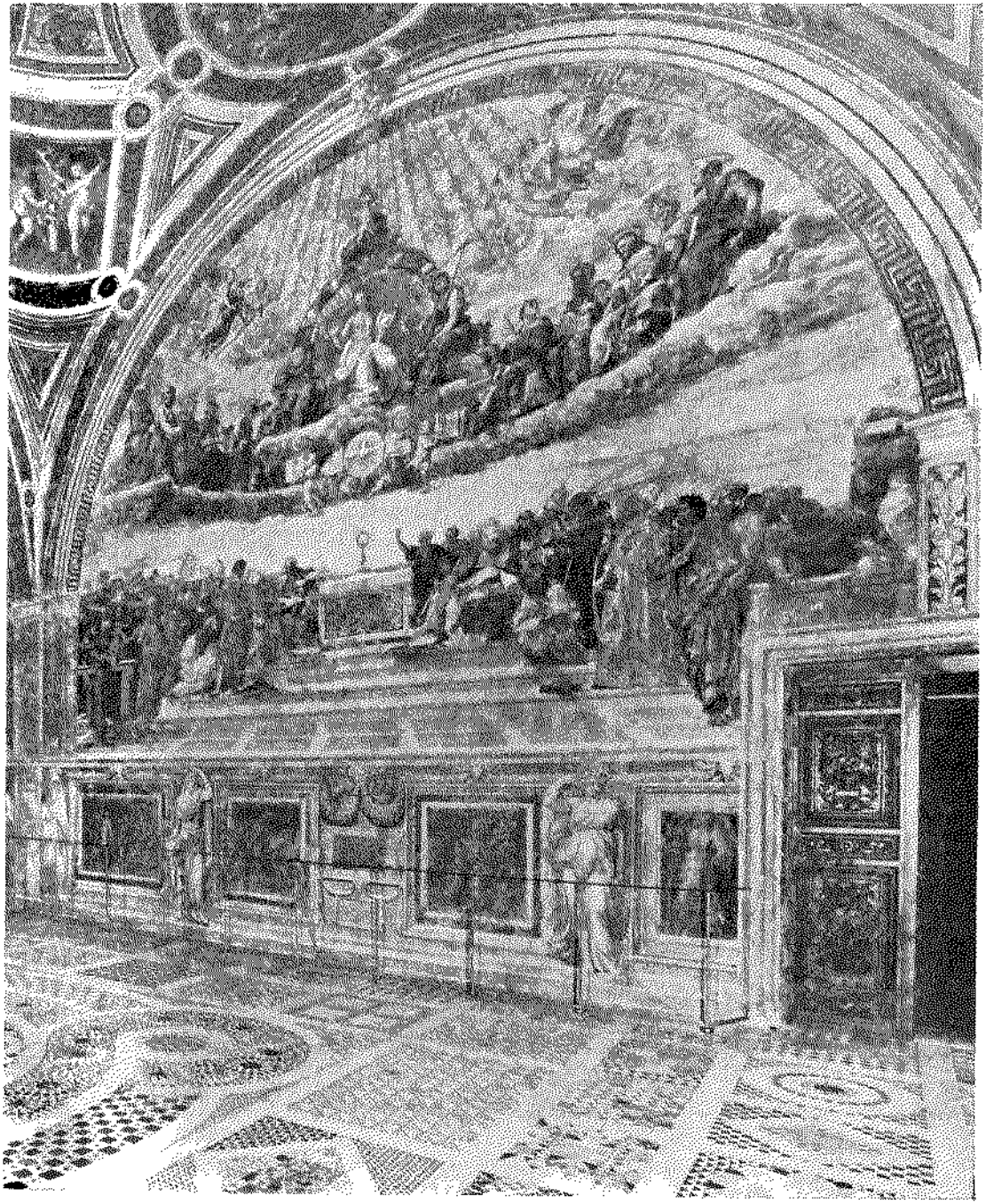
---

[2] Вазари (1568) увидел в фреске, названной им «Диспутой» и посвященной теологии, спор теологов и отцов церкви о святых дарах; «Афинскую школу», обязанную своим названием П. Беллори (1695), Вазари считал изображением теологов, согласующих богословие с философией и алхимией. См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Перевод А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского, т. III. М., 1970, с. 160—165.

[3] См.: *Hartt F.* Lignum vitae in Medio Paradisi. The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling.— The Art Bulletin, XXXII, 1950, p. 116—145, 181—218; *Badt R.* Raphael's Incendio del Borgo.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LXXII, 1959, p. 35—59; *Oberhuber K.* Die Fresken der Stanza dell'Incendio in Werk Raffaels.— Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LVIII, 1962, S. 23—72; *Träger J.* Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm.— Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XIII, 1971, S. 29—99; *Zupnik I. L.* The Significance of the Stanza dell'Incendio. Leo X and Francois I.— Gazette de Beaux-Arts, LXXX, 1972, p. 195—204; *Quednau R.* Päpstliches Geschichtendenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio.— Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, XXXV, 1984, p. 83—129.



«Станца делла Сеньятура». 1508—1511 гг. Рим, Ватиканский дворец.



В свою очередь эти проекты были связаны с честолюбивыми политическими замыслами папы, его представлениями о величии собственной исторической миссии, призванности укрепить авторитет церкви и вернуть папской власти могущество, его притязаниями на роль освободителя Италии.

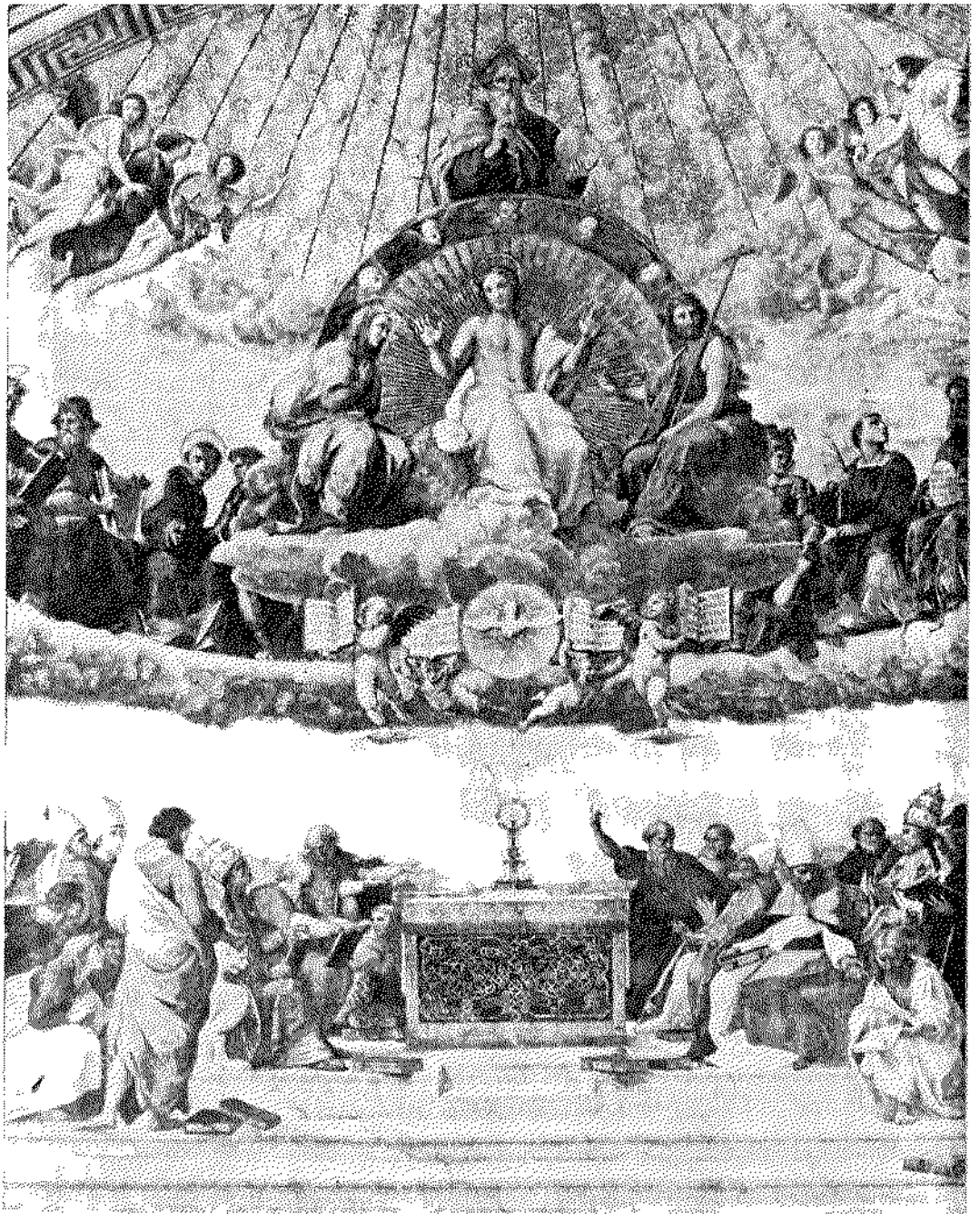
Величию этих притязаний, отчасти совпадавших с общеитальянскими интересами, мечтами гуманистов о восстановлении славы древнего Рима и «золотом веке»[4], совершенно не соответствовала папская резиденция в Риме. Ватиканский дворец, такой, каким он был к началу XVI в., не мог соперничать ни с великолепием и обширностью дворца в Авиньоне, которым папы располагали в долгие годы «Авиньонского пленения», ни с такими замечательными творениями итальянской архитектуры XV в., как дворец урбинского герцога Федериго да Монтефельтро. Старый, сравнительно небольшой Ватиканский дворец был построен еще в XII—XIII вв. Только в середине XV в. при Николае V (1447—1455) появилось новое, трехэтажное, как и старый дворец, крыло, замкнувшее небольшой внутренний двор, так называемый Кортиле дель Папагалло. В верхнем этаже этого нового крыла и примыкающих к нему покоях старого здания (где находилась также личная капелла Николая V, расписанная фра Анджелико) и расположились жилые папские апартаменты (так называемые «верхние покои»). Строительство в Ватикане было продолжено при Сиксте IV, дяде будущего папы Юлия II, когда была построена и в 1480—1481 гг. расписана соединенная с дворцом обширная Сикстинская капелла. В 1485—1487 гг. папа Иннокентий VIII соорудил на склоне Ватиканского холма, среди садов, в 300 м от дворца Николая V виллу Бельведер.

Основными жилыми помещениями пап вплоть до 1490-х годов оставались покои Николая V, но в 1492—1497 гг. по приказанию Александра VI Борджа во втором этаже нового крыла как раз под «верхними покоями» была отделана новая анфилада, так называемые Апартаменты Борджа. Росписи и богатейшая антикизированная орнаментация, выполненные под руководством Пинтуриккио, сообщили этим залам необыкновенно праздничный облик, вероятно, полностью затмивший более скромное убранство покоев Николая V. Но, когда в октябре 1503 г. кардинал Джулиано делла Ровере был избран папой под именем Юлия II, «верхние покои» снова стали эпизодически использоваться как жилые помещения. В ноябре 1507 г. папский церемониймейстер Парис де Грассис записал в своем дневнике, что папа в этот день окончательно решил переселиться в «верхние покои», так как не желал более постоянно видеть перед собой изображение своего предшественника и врага Александра VI[5]. Надо полагать, что это было не единственной причиной.

Нетерпеливый Юлий II переселился в «верхние покои» еще до того, как в них начались работы по украшению сводов и росписи стен; он обрек себя до конца дней на неудобства жизни в помещениях, где стояли

[4] О том, что гуманисты связывали с правлением Юлия II мечты о «золотом веке», свидетельствует латинская поэма Пьетро Бембо. См.: *Rash-Fabbri N.* A Note of the Stanza della Segnatura.— Gazette de Beaux-Arts, CIV, 1979, p. 102.

[5] *Golzio V.* Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo. Città di Vaticano, 1936, p. 14.



Рафаэль. Диспута.
«Станца делла Сеньятура» (фрагмент).

подмостки, штукатурились стены, разводились краски, потому что его присутствие, видимо, должно было постоянно напоминать об исключительном значении, которое придавалось новым апартаментам. Они должны были превзойти величественностью и красотой своего облика апартаменты Борджа и занять важное место в композиции нового грандиозного комплекса, в который по гениальному замыслу Браманте был призван превратиться Ватиканский дворец.

Известно, что главным пунктом проекта Браманте, осуществление которого началось еще в 1504 г., было объединение Ватиканского дворца и виллы Иннокентия VIII, Бельведера, переходными галереями и колоссальным, протянувшимся на 300 м двором Бельведера, предназначенным для отдыха, развлечений, театральных представлений и поднимавшимся по зеленому склону Ватиканского холма тремя расположенными на разных уровнях площадками. В этом проекте, осуществлявшемся очень энергично, корпусу, построенному при Николае V, была отведена особая композиционная роль. Пристроенный к древнейшему зданию дворца, он непосредственно сообщался с ним. В то же время, поскольку его северный фасад обращен в сторону Бельведера, он стал связующим звеном всей композиции нового дворцового комплекса. Эта связь особенно наглядно ощущается в «верхних покоях». Запланированный Браманте двор несколько сдвинут по отношению к северной стороне дворца Николая V и повернут к нему под легким углом, а потому дворец частично скрыт стеной двора, и именно из помещений третьего этажа величественная панорама новой части Ватикана с поднимающимся уступами двором и завершающей его экседрой Бельведера должна была открываться во всей своей грандиозности и красоте. Она и сейчас предстает такой перед зрителем, несмотря на изменения, внесенные впоследствии в проект Браманте [6].

Мы позволили себе это отступление о «верхних покоях» Ватиканского дворца, потому что это и есть те помещения, которые теперь называются Ватиканскими «станцами» — три зала размером около 8×10 м, протянувшиеся анфиладой между двором Бельведера и старым внутренним двориком Папагалло. С восточной стороны анфиладу замыкает четвертый, более обширный зал — теперешний зал Константина. С запада к ней примыкает угловая башня Борджа, где также имеется внутренний зал, сообщающийся со «станцами» [7]. Центральное положение в этой анфиладе занимает «Станца делла Сеньятура» — самая светлая, наиболее хорошо освещенная: одно из ее двух окон выходит в центр дворика Папагалло и получает с одной стороны гораздо больше света, чем соседняя «Станца д'Элиодоро», выходящая на угол этого дворика, к тому же второе окно «Сеньятуры» дает наиболее выигрышную точку зрения на великолепную панораму двора Бельведера и Ватиканский холм с виллой Иннокентия VIII. В наименее выгодном положении находится «Станца

[6] Впоследствии замысел Браманте был искажен многочисленными перестройками, в частности террасы двора были разделены двумя корпусами — библиотекой (конец XVI в.) и так называемым Браччо Нуово (XIX в.).

[7] Башня Борджа, примыкавшая к северо-западному углу корпуса Николая V, в настоящее время встроена в комплекс более поздних помещений. Первоначальная отделка находящегося внутри нее зала не сохранилась. См. также прим. 28.

дель Инчендио», единственная имеющая всего одно окно, частично затененное выступом соседней башни Борджа.

По замыслу Юлия II «станцы» должны были стать парадной, праздничной частью Ватиканского дворца. По-видимому, это были помещения не столь закрытого характера, как располагавшиеся рядом в древнейшей части дворца маленькая спальня папы, молельня, расписанная еще при Николае V фра Анджелико, и два зала, где хранились литургические облачения и происходила церемония торжественного одевания кардиналов и папы для богослужения. В «станцах» же заседал папский трибунал, преемник Юлия II Лев X давал здесь аудиенции, посвящал в кардиналы и т. п.[8]

Можно предположить, что особенно важные функции призвана была выполнять «Станца делла Сеньятура», занимающая центральное место в анфиладе парадных помещений. Об этом говорит и величественная программа ее росписей, и то, что Юлий II пожелал именно ее увидеть законченной в первую очередь. Рафаэль, приступивший к работе, видимо, в конце 1508 г. (когда Содома уже сделал декоративную разбивку свода), закончил росписи этого зала в 1511 г., что удостоверяют надписи на северной и южной стенах[9].

Современные интерпретации программы росписей «Станца делла Сеньятура» так или иначе связаны с двумя различными гипотезами о ее назначении. Большинство исследователей второй половины и конца XIX в., основываясь на том, что росписи посвящены Теологии, Философии, Поэзии, Правосудию, предполагало, что здесь находилась папская библиотека[10]. Эта версия была подробно обоснована Викхоффом (1893)[11], связавшим четыре главные темы росписей с четырьмя основными дисциплинами и факультетами итальянских университетов; он обратил также внимание на существовавшую в те времена традицию группировать книги в библиотеках «in facultatibus» (по факультетам).

Почти одновременно с Викхоффом выступил автор другой гипотезы о назначении «Станца делла Сеньятура» — Клацко (1894)[12], связавший ее название, фигурирующее еще у Вазари, с названием верховного папского суда («Signatura», «Segnatura»), имевшего обширные полномочия и заседавшего под председательством самого папы. Заметим кстати, что

---

[8] См.: *Shearman J.* Funzione e illusione. Milano, 1983, p. 95—96, 221, 225.

[9] Первый документ, относящийся к работе Рафаэля в Ватикане, от 13 января 1509 г. говорит о выплате ему 100 дукатов за «росписи, выполненные в средней комнате» («...ad bonum comptum picturae camerae de medio»). См.: *Golzio V.* Op. cit., p. 370. По-видимому, речь идет о росписи свода, начатой еще в 1508 г. Содомой с помощниками и завершенной Рафаэлем к началу 1509 г. Конец работы в этой «станце», как говорилось, фиксирует дата «1511», проставленная под «Парнасом» и композициями, посвященными Правосудию.

[10] См. прим. 1. Среди исследований конца XIX в., наряду со статьей Викхоффа, особенно интересна работа Шлоссера, установившего связь тематики росписей «Станцы делла Сеньятура» с изображениями семи свободных искусств и нашедшего прототип композиционного решения «Афинской школы» (*Schlosser J. von.* Op. cit.).

[11] *Wickhoff F.* Op. cit.

[12] *Klaczco J.* Op. cit. Статья, указанная в прим. 1, была позднее включена автором в его исследование о Юлии II (*Klaczco J.* Rome et la Renaissance: Jules II. Paris, 1898).

Рафаэль. Аллегория Правосудия.
«Станца делла Сеньятура» (фрагмент).

старая, восходящая к XIX в. традиция неправильно истолковывать название «Stanza della Segnatura» как «Зал подписей» еще не забыта полностью в нашем искусствознании, и ошибка эта вкралась даже в перевод сравнительно недавнего издания «Жизнеописаний» Вазари [13].

[13] Вазари пишет: «...Laonde Raffaello... cominciò nella camera della Segnatura una storia...» (*Vasari G.* Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Ed. G. Milane-

Версия Клацко, что «Станца делла Сеньятура» предназначалась для заседаний верховного папского суда, на многие годы оттеснила на задний план гипотезу Викхоффа и послужила основой для самых различных истолкований программы росписей Рафаэля, от ориентированных на идеи ренессансного гуманизма до сугубо теологических[14]. Но сравнительно недавно она была энергично отвергнута Джоном Ширменом, одним из самых видных и авторитетных исследователей Рафаэля. На протяжении почти трех десятилетий, с конца 1950-х годов одна за другой появляются его работы, посвященные отдельным проблемам творчества Рафаэля, столь насыщенные фактами, так ново и убедительно трактующие документальные данные, что их можно без преувеличения назвать новым этапом изучения рафаэлевского наследия[15]. Ширмен представил в новом свете целый ряд проблем, которые казались уже решенными. К их числу относится вопрос о назначении «Станца делла Сеньятура»[16]. Ширмен возвращается к гипотезе Викхоффа о том, что она была библиотекой, и одновременно выдвигает гипотезу, что в действительности местом заседаний папского суда была соседняя «Станца дель Инчендио».

Эта версия, обоснованная очень тщательно, изложенная Ширменом с присущей ему напористой убедительностью и блестящим полемическим талантом, была по существу безоговорочно принята современными исследователями[17]. Однако нам представляется, что аргументация Ширмена не всегда основана на единственно возможном толковании фактов и документов. Поэтому нам хотелось бы еще раз обратиться к ним и тем толкованиям, которые они допускают.

Прежде всего рассмотрим сохранившиеся сведения о библиотеке Юлия II. Существует ее опись, из которой следует, что в ней было всего 220 книг[18]. Правда, ренессансные библиотеки не были и не могли быть большими. Само количество текстов, которыми тогда располагала европейская культура, совершенно не сопоставимо с цифрами наших дней. Даже в славившейся своей полнотой библиотеке урбинского герцога Федериго да Монтефельтро было всего 800 наименований. И все же библиотека Юлия II была слишком скромной для человека его положения. Вряд ли это было любимое детище, библиотека книголюба, собранная

si, IV, Milano, 1885, p. 330). В русском переводе эта фраза выглядит так: «...И вот Рафаэль... приступил в покое, где подписываются папские указы, к созданию истории...» (*Вазари Дж.* Указ. соч., т. III, с. 160. См. также: *Вазари Дж.* Указ. соч., т. IV, с. 134, где «Станца делла Сеньятура» названа Залом подписей).

[14] Упомянем интерпретацию Уинда (см.: *Wind E.* Platonic Justice...; *idem.* The Four Elements...), истолковавшего символику росписей свода «станцы» в духе идей неоплатонизма, теологическую интерпретацию Гутмана (см.: *Gutman H. B.* The Medieval Content...; *idem.* Zur Ikonologie...), объявившего источником программы «станцы» сочинения теоретика францисканства св. Бонавентуры, наконец, работу Гомбриха (см.: *Gombrich E. H.* Raphael's Stanza...), связавшего программу росписей с высказываниями гуманистов XV в. о роли отдельных наук и ведущем месте юриспруденции.

[15] Список работ Ширмена о Рафаэле см.: *Shearman J.* Funzione e illusione. Milano, 1983.

[16] *Shearman J.* The Vatican Stanze: Function and Decoration. «Proceedings of the British Academy», LVII, 1971, p. 369—424. В дальнейшем мы ссылаемся на итальянское издание этой статьи в сборнике: *Shearman J.* Funzione e illusione. Milano, 1983.

[17] См., например: *De Vecchi P. L.* Raffaello. La pittura. Firenze, 1981.

[18] *Shearman J.* Funzione e illusione..., p. 89.

Рафаэль.
Утверждение декреталий.

→

Рафаэль.
Утверждение декреталий.
Портрет Юлия II.

с такой же тщательностью и вниманием, как драгоценное собрание рукописей его преемника папы Льва X, который даже пожелал быть изображенным на портрете Рафаэля с украшенным миниатюрами манускриптом. Поэтому сразу возникает вопрос, мог ли Юлий II, политик и воин, придавать своей библиотеке такое историческое значение, что сделал ее важнейшим композиционным акцентом задуманного им грандиозного дворцового комплекса? Наконец, мог ли он устроить библиотеку, комнату для занятий, требующих уединения, в центральном, проходном зале, не изолированном от соседних помещений?

Документы эпохи Юлия II не дают точных сведений о том, где помещалась эта библиотека. Но достоверно, что работы по ее украшению были предприняты уже во второй половине 1508 г. 7 марта 1509 г. было выплачено 100 дукатов «Johanni pictori in camera Bibliothece». Ширмен увидел в этом документе прямое доказательство того, что «Стан-

ца делла Сеньятура» в действительности была библиотекой[19]: упомянутый в этом документе «живописец Иоанн» — это немец Иоганн Руйш, участвовавший вместе с Содомой в декоративной разбивке и написании второстепенных деталей свода «Станца делла Сеньятура». Но это отнюдь не значит, что упоминаемую в документе библиотеку можно отождествить с «Сеньятурой». Кроме библиотеки Руйш работал и в других «верхних покоях», о чем свидетельствует еще один документ от 12 октября 1508 г.[20], и «Станца делла Сеньятура» могла быть в их числе. К тому же 100 дукатов, упомянутых в первом документе,— слишком большая

[19] *Shearman J.* Raphael's Unexecuted Project for the Stanze.— Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Berlin, 1965, S. 158—180. Для сравнения укажем, что Рафаэль получил за роспись свода «Станца делла Сеньятура» 100 дукатов (см. прим. 9).

[20] *Golzio V.* Op. cit., p. 21.

плата за то немногое, что Руйш сделал в «Станца делла Сеньятура», и потому речь может идти о другом помещении.

К сожалению, не вносит ясности и еще один документ, свидетельствующий, что 8 марта 1509 г. венецианец Лоренцо Лотто получил плату за работу «в верхних покоях рядом с верхней библиотекой» [21], так как росписи Лотто не сохранились и нет документальных сведений о том, какие именно залы он расписывал. Характерно, что в двух цитированных выше документах говорится о библиотеке; между тем двумя месяцами раньше 13 января 1509 г. Рафаэль получил деньги за работы в «средней комнате» («ad bonum comptum picturae camerae de medio») [22], т. е. теперешней «Станца делла Сеньтура», но библиотекой она не названа. Не потому ли, что речь идет о двух разных помещениях?

Тем более ценны единственные конкретные сведения о библиотеке Юлия II, которые приводятся в книге флорентийского священника Франческо Альбертини «Сочинение о дивном новом и древнем городе Риме», напечатанной в Риме в 1510 г. Альбертини, восхваляя красоту библиотеки, пишет, что она была «украшена изображениями планет и небес» («signisque planetarum et coelorum exornavit») [23]. Это описание, относящееся, очевидно, к сводам, невозможно отождествить с росписью сводов «Станца делла Сеньятура», если только не выдвинуть абсурдного предположения, что речь идет о небесном глобусе Урании — детали в одной из восьми композиций свода. Ширмен со свойственной ему энергией перечеркивает это свидетельство, заявляя, что книжечка Альбертини — это своеобразный проспект, описание желаемого, проектов, только что начатых работ, которые предстают у него, как завершенные [24].

Однако флорентийский священник был человеком добросовестным (о чем свидетельствует и выпущенное им в том же 1510 г. описание достопримечательностей Флоренции [25]). В книжке о Риме он упоминает те работы, которые действительно велись; описывая Ватиканскую библиотеку Сикста IV, говорит о фреске Мелоццо да Форли (правда, не называя последнего), обращаясь к Сикстинской капелле, не забывает о росписях XV в. и т. д. Поэтому трудно себе представить, зачем он стал бы давать достаточно конкретное описание живописной декорации библиотеки, не соответствующее действительности. Ведь росписи свода «Станца делла Сеньятура», как и росписи упоминаемой в документах библиотеки, были завершены к весне 1509 г., и Альбертини должен был видеть их. Напомним к тому же, что его книжка была посвящена Юлию II и, видимо, им санкционирована.

Последнее упоминание о зале библиотеки Юлия II, сделанное всего за месяц до его смерти,— это письмо гуманиста Пьетро Бембо от 20 янва-

---

[21] *Golzio V.* Op. cit., p. 21—22.

[22] *Golzio V.* Op. cit., p. 370.

[23] Цит. по: Francisci Albertini Opusculum de mirabilis novae urbis Romae. Herausgegeben von A. Schmarsow. Heilbronn, 1886, S. 35. Ширмен неправильно перевел эту фразу, утверждая, что речь идет об изображении земных и небесных глобусов и что Альбертини дал такое описание по аналогии с одной из трех библиотек Сикста IV, где были астрономические и геометрические инструменты.

[24] *Shearman J.* Funzione ed illusione..., p. 217—218.

[25] *Albertini F.* Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia. Florentia, 1510 (изд. 2. Firenze, 1863).

ря 1513 г., которое Ширмен считает одним из главных доказательств идентичности библиотеки и «Станца делла Сеньятура». Но это письмо, в котором небольшая библиотека Юлия II сравнивается с библиотеками Птолемея Филадельфа в Египте и Аттала в Пергаме, восхваляется подбор книг, красота помещения, украшенного мраморами и росписями,— это обычный гуманистический панегирик, слишком туманный и общий, чтобы почерпнуть из него конкретные сведения [26].

Таким образом, свидетельство Альбертини позволяет предположить, что библиотеку Юлия II, зал со сводами, изображавшими небеса, созвездия и светила, следует искать за пределами трех «станц». Кстати, историков, пытающихся установить местонахождение библиотеки Юлия II, почему-то мало волнует вопрос, где располагалась несравненно более обширная и богатая библиотека его преемника Льва X. Достоверно, что она не была ни в одной из «станц» [27]. Но ведь она находилась где-то в пределах «верхних покоев»! Тем более в них должно было найтись место для зала с небесами и светилами — библиотеки Юлия II [28].

Обратимся теперь к второй части гипотезы Ширмена, утверждающего, что для заседаний трибунала Сеньятуры Юлий II предназначил теперешнюю «Станца дель Инчендио».

Как говорилось выше, «Станца делла Сеньятура» впервые упоминается под таким названием у Вазари. Он же сообщает, что при папе Павле III сюда был перенесен камин из соседней «Станца дель Инчендио» [29]. Поэтому Ширмен считает, что только при Павле III в 40-х годах XVI в. здесь начал заседать папский трибунал и «станца» получила теперешнее название [30]. Главным же доказательством того, что при Юлии II для заседаний Сеньятуры предназначалась соседняя «Станца

---

[26] *Shearman J.* Funzione ed illusione..., p. 214. Одним из доказательств того, что «Станца делла Сеньятура» предназначалась для библиотеки, Ширмен считает изображение Аполлона и муз в фреске «Парнас», обращая внимание на то, что некоторые библиотеки того времени, по примеру античных, посвящались Аполлону (ibid., p. 91). Следует, однако, заметить, что «Парнас» — одно из самых совершенных и поэтичных творений Рафаэля — не занимает центрального положения в ансамбле росписей.

[27] Ширмен приводит ряд доказательств того, что для аудиенций при Льве X использовалась «Станца д'Элиодоро» (*Shearman J.* Funzione e illusione, p. 221—222). В одном из документов говорится, что «Станца делла Сеньятура» использовалась им для отдыха (ibid., p. 225.).

[28] К сожалению, до сих пор не была серьезно рассмотрена гипотеза о башне Борджа как возможном помещении для библиотеки Юлия II. Между тем известно, что при Льве X здесь находилась сокровищница и гардеробная, а в гардеробных в XVI в. нередко хранились и коллекции произведений искусства (например, у Козимо I Медичи в флорентийском Палаццо Веккио). Использование помещения бывшей личной библиотеки Юлия II (после его смерти перешедшей в Ватиканскую библиотеку) для таких целей было бы вполне естественным.

[29] *Вазари Дж.* Указ. соч., т. IV, с. 134. Впоследствии камин был возвращен в «Станца дель Инчендио». В связи с этими переделками в 40-х годах интарсии фра Джованни да Верона, украшавшие цоколь «Станца делла Сеньятура», были заменены росписями Перино дель Вага в технике кьяроскуро.

[30] *Shearman J.* Funzione e illusione..., p. 211. Ширмен связывает перенос камина с тем, что именно при Павле III в «Станца делла Сеньятура» начал заседать папский суд. Однако это можно объяснить и тем, что Павел III в 40-е годы был дряхлым и немощным 80-летним старцем, и зимой во время заседаний суда ему мало было тепла, шедшего из двух соседних «станц», где были камины.

дель Инчендио», Ширмен считает запись в дневнике папского церемониймейстера Париса де Грассис, известную уже исследователям XIX в. Как свидетельствует де Грассис, 12 декабря 1513 г. преемник Юлия II Лев X посвятил Лоренцо Пуччи в кардиналы «в последней из новых верхних комнат, в той, которая расписана — Сеньятуре Юлия II» («in camera ultima superiori nova idest in ea quae est picta Signatura S. tae memoriae Julii II...») [31].

Но в свидетельстве этом есть какая-то неточность. С одной стороны, топографически последней действительно была «Станца дель Инчендио». С другой стороны, де Грассис называет «Сеньятуру Юлия II» «camera picta», в то время как в конце 1513 г. «Станца дель Инчендио» была единственной из трех, у которой стены не были расписаны; только свод украшали росписи Перуджино (до или ок. 1508 г.). Напротив единственной «станцей», заслужившей определение «camera picta», была теперешняя «Станца делла Сеньятура» [32] — в «Станца д'Элиодоро» росписи были завершены только в 1514 г. Неизвестно, что брал за точку отсчета Парис де Грассис, называя «Сеньятуру Юлия II» последней из «верхних комнат»; но невозможно предположить, что он назвал «camera picta» зал без росписей (работы в «Станца дель Инчендио» начались только летом следующего, 1514 г.). Определение «camera picta» явно указывает на отличительный признак упомянутой Грассисом «Сеньятуры Юлия II» (напомним, что, например, расписанная Мантеньей Камера дельи Спози мантуанского дворца в документах XV—XVI вв. именовалась «camera magna picta» или «camera depincta»).

«Сеньятура Юлия II» еще раз упоминается, уже без каких-либо топографических указаний, и снова в связи с посвящением в кардиналы в дневнике де Грассиса 2 июня 1519 г.[33] Ширмен, цитирующий этот документ, видит в нем еще одно подтверждение того, что «Сеньятура Юлия II» находилась в «Станца дель Инчендио». Но гуманист и историк Паоло Джовио в написанных до 1527 г. «Диалогах о знаменитых мужах», описывая фрески Рафаэля в «Станца дель Инчендио», свидетельствует, что она была приватным обеденным залом («triclinium penitius») Льва X[34]. Очевидно, обеденный зал был устроен здесь, после того как в 1517 г. ученики Рафаэля завершили свою работу в нем. Упомянутая де Грассисом церемония относится к 1519 г. Можно ли считать, что папский «триклиниум» был более подходящим для нее помещением, чем теперешняя «Станца делла Сеньятура»?

Таким образом, источники, на которые опирается Ширмен, могут быть интерпретированы и в пользу того, что назначение «Станца делла Сеньятура» с самого начала соответствовало ее названию. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на некоторые особенности иконографии рафаэлевских фресок, уже замеченные рядом исследователей. Ширмен не затрагивает этих вопросов; его интересует только иконография четы-

[31] Цит. по: *Shearman J.* Funzione ed illusione..., p. 209.

[32] Летом 1513 г. ее отделка была полностью завершена,— в это время цоколь зала украсили интарсии фра Джованни да Верона. См. прим. 29.

[33] *Shearman J.* Funzione ed illusione..., p. 210.

[34] *Golzio V.* Op. cit., p. 192.

рех тондо Перуджино на сводах «Станца дель Инчендио», в которой он находит подтверждение своей гипотезе, что папский суд заседал именно здесь[35]. Между тем в иконографии и тематике росписей «Станца делла Сеньятура» есть аспекты, не находящие объяснения в гипотезе папской библиотеки. Прежде всего хотелось бы в этой связи обратиться к «Диспуте», занимающей вместе с «Афинской школой» ведущее место в ансамбле рафаэлевских росписей (позволим себе употреблять эти традиционные, хотя и условные названия). Росписи двух других, более коротких стен — и «Парнас», и три композиции, посвященные правосудию,— наделены меньшей композиционной, образной, пространственной активностью. Именно «Диспута» и «Афинская школа» наиболее полно, развернуто воплощают образ гармонически прекрасного мироздания Рафаэля. Их пространственное решение создает ощущение «открытости» этого мира для нас, расширяет пространство зала, сообщая ему величественное равновесие центрических помещений, наполняя его светом и воздухом. Но роль этих фресок в создании единого образа прекрасного мира различна.

«Афинская школа» как бы замыкает пространственную композицию зала. Ее пространство сравнительно неглубоко; его активная зона вписана в вытянутый прямоугольник, ограничена передним планом, ступенями и верхней площадкой лестницы, длинным фризом фигур ученых с Платоном и Аристотелем в центре. Интерьер прекрасного купольного храма, открывающийся за спинами «отцов философии», почти лишен пространственной активности; в широком, торжественном ритме арок нет подчеркнутой устремленности в глубину, они скорее величаво вздымаются одна над другой. Движение в этой фреске развивается из глубины к первому плану, на нас. Прекрасный храм, украшенный статуями Аполлона и Минервы, пуст, Платон и Аристотель выходят из-под последней арки, направляясь к ступеням спускающейся к нам лестницы; это движение подчеркнуто расположением двух групп спорящих ученых на первом плане.

В «Диспуте», напротив, пространство величественно и плавно уходит в глубину, подчиненное ритму двух огромных полукружий, объединяющих мир земной и мир небесный. Как неоднократно замечалось, эта композиция уподобляет «Диспуту» гигантской алтарной абсиде раннехристианского храма. Это сходство усугубляет широкая лестница, ведущая к алтарю с торжественно водруженной на нем гостией — облаткой причастия. Таким образом, в гармоническом равновесии ансамбля Рафаэля есть внутренняя ось движения, направленная от «Афинской школы» к «Диспуте», подчеркивающая ведущую роль последней. Пространство в «Диспуте» торжественно распахивается перед нами, продолжая пространство зала, направляя наш взгляд к алтарю.

Это композиционное выделение «Диспуты» делает ее ведущую роль в программе «Станца делла Сеньятура» несомненной. Поэтому, видимо, являются программными и некоторые особенности ее иконографии. Прежде всего, вряд ли случайно уподобление мира небесного явлению «Страшного суда» и сходство облика и позы Христа с изображением

[35] *Shearman J.* Funzione ed illusione...

аллегории Правосудия на своде «станцы». Во-вторых, заслуживает внимания необычная иконографическая схема «Троицы», соединенная у Рафаэля с иконографической схемой «Страшного суда». Каноническая иконография предусматривает изображение в «Троице» голубя, символизирующего св. дух, между богом-отцом и Христом. Именно так решена фреска Рафаэля «Троица» в церкви Сан Северо в Перудже (ок. 1507—1508 гг.), композиция которой стала отправной точкой для композиционного построения верхней части «Диспуты». Но в «Диспуте» Рафаэль изобразил окруженного сиянием голубя у ног Христа, спускающимся вниз, к алтарю с облаткой гостии. Такое же отступление от традиционной иконографии есть и в одном из тондо Перуджино на своде «Станца дель Инчендио». Ширмен связывает тему этого тондо с обращением Христа к апостолам из евангелия от Иоанна: «Мир вам! Как послал меня отец, так и я посылаю вас.— Сказав сие, дунул и говорит им: примите духа святого. Кому простите грехи, тому простится, на ком оставите, на том останутся» [36].

Но если видеть в композиции Перуджино выражение идеи небесного происхождения права судить и даровать прощение, то тем более применима такая интерпретация к фреске Рафаэля, где голубь не сидит у ног Христа, как у Перуджино, а спускается на землю. В связи с этим примечательно и то, что надпись на табличках, которые держат путти, окружающие изображенную на своде над «Диспутой» аллегорию Теологии — «divinarum rerum notitia» («знание божественных вещей»), восходит к гражданскому кодексу Юстиниана. Полностью эта фраза выглядит так: «Jurisprudentia est divinarum atque humanarum rerum notitia, justi atque injusti scientia» («Юриспруденция — это знание божественных и человеческих вещей, наука о справедливом и несправедливом») [37].

Таким образом, программа «Диспуты», несомненно, включает в себя идею суда, правосудия, божественной справедливости. В этом плане особый оттенок приобретает и значение центрального мотива композиции — алтаря с облаткой гостии. Как это давно замечено, «Диспута», обязанная своим названием Вазари, являет нам не спор теологов, а триумф веры, триумф истины. Но изображение гостии связано и с личностью Юлия II. Гостия была предметом особого почитания Юлия II, символом правоты его собственных деяний и божественного покровительства им. Известно, что перед походом на Болонью он отправился в Орвьето, чтобы поклониться реликвии, связанной со знаменитым чудом с гостией в Больсене, а при триумфальном вступлении папы в Болонью перед ним несли гостию. Напомним, что «чудо» в Больсене стало также темой одной из фресок Рафаэля в «Станца д'Элиодоро», где Юлий II изображен как свидетель и соучастник «чуда». Таким образом, тема правосудия, его божественного происхождения, торжества истины оказывается связанной в «Диспуте» с Юлием II и его деяниями.

Как известно, в программе росписей «станцы» немаловажное значение имеют аллегории Теологии, Философии, Поэзии и Правосудия и

---

[36] Евангелие от Иоанна, XX, 21—23.

[37] Цит. по: *Rash-Fabbri N.* A Note on the Stanza della Segnatura.— Gazette de Beaux-Arts, CIV, 1979, p. 97—104.

сопровождающие их надписи. Примечательно, что аллегория Правосудия занимает среди них особенно важное место. Как заметили Уинд, Гомбрих и другие исследователи[38], ей, в отличие от других аллегорий, отведена двойная роль. Рядом с аллегориями Теологии, Философии и Поэзии она выполняет роль одной из наук — юриспруденции. Но одновременно это и Правосудие, Справедливость — одна из четырех главных христианских добродетелей; три другие — Сила, Знание (Мудрость) и Умеренность — изображены в люнете стены под аллегорией Правосудия, как бы у ее ног.

Это особое место аллегории Правосудия в ансамбле росписей «Станца делла Сеньятура» лишь отчасти может быть объяснено тем, что гуманисты, вслед за Цицероном, утверждали божественное происхождение права и законов; поэтому Justitia, трактовавшаяся одновременно как Правосудие и Справедливость, ставилась выше других главных добродетелей[39].

Однако даже в росписях Перуджино в Колледжо дель Камбио в Перудже (ок. 1496—1502), по своему замыслу отдаленно предвосхищающих росписи Рафаэля, Правосудие ничем не выделено среди аллегорических фигур четырех добродетелей, парящих на своих небесных тронах над олицетворяющими эти добродетели героями античности. У Рафаэля аллегория Правосудия выделена более решительно, и больше того — прямо связана с личностью Юлия II. Напомним, что на стене, посвященной Правосудию, под аллегориями Силы, Мудрости и Умеренности Рафаэль поместил две исторические композиции: «Основание гражданского права» и «Основание канонического права». В последней из них под видом папы Григория IX, утверждающего декреталии — свод церковных законов, изображен Юлий II.

Это акцентирование аллегории Правосудия и включение в росписи изображения Юлия II в виде мудрого законодателя, по-видимому, было результатом уточнения первоначальной программы. Существует предположение, что стену, посвященную Правосудию, Рафаэль собирался решить, подобно трем другим стенам, как единую композицию[40]. Но, хотя эти изменения могли быть внесены по настоянию Юлия II, идея Правосудия была, видимо, заложена в программу «станцы» изначально. Как иначе можно объяснить тот факт, что из четырех надписей, сопровождающих аллегорические фигуры на своде, три взяты из юридических кодексов?[41] Случайно ли, что из четырех композиций в углах свода три

---

[38] Работы Уинда и Гомбриха перечислены в прим. 1.

[39] См.: *Garin E.* La Disputa delle arti nel quatrocento. Firenze, 1947.

[40] См.: *Shearman J.* Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze.— Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Berlin, 1965.

[41] Как мы говорили, к кодексу Юстиниана восходит надпись, сопровождающая аллегорию Теологии. Из того же источника взята надпись «jus suum unicuique tribuit» («справедливость воздается каждому»), сопровождающая аллегорию Правосудия.

Надпись «causarum cognitio» («познание причин») в аллегории Философии также восходит к кодексу Юстиниана или «Топике» Цицерона. Аллегории Поэзии сопутствует надпись «numine afflatur» («божественное вдохновение»), взятая из «Энеиды» Виргилия. См.: *Rash-Fabbri.* Op. cit.

(«Грехопадение», «Суд Соломона», «Наказание Марсия») связаны с темой вины, суда и возмездия?[42]

Все это позволяет полагать, что гипотеза о том, что «Станца делла Сеньятура» предназначалась Юлием II для верховного папского трибунала, еще не опровергнута. Разумеется, ни это назначение, ни тема правосудия и его божественного происхождения не исчерпывают программу росписей Рафаэля во всей ее сложности и богатстве значений. Тем более они не исчерпывают величественный, многообразный и прекрасный мир идей и образов, вдохновленный гуманистической концепцией совершенства, гармонии и разума, предстающий перед нами на стенах рафаэлевской «Станца делла Сеньятура». Но интерпретация программы этих фресок не может быть полной без уточнения назначения этого зала.

[42] Мы имеем в виду в данном случае сюжетную сторону, а не многозначную символическую интерпретацию этих тем, предлагаемую рядом исследователей.

А. Х. Горфункель

«ДИСПУТ» РАФАЭЛЯ

Задача исследования идеологического содержания фресок Рафаэля в «Станца делла Сеньятура» — с одной стороны, попытаться включить эти произведения в общее движение гуманистической культуры конца XV — начала XVI в., а с другой — понять и оценить их как исторический документ, как своеобразное отражение философской мысли итальянского Возрождения. Первые результаты нашей работы, связанные преимущественно с рассмотрением «Афинской школы», были уже опубликованы [1]. Предмет данного сообщения — другая композиция этого цикла, известная под названием «Диспут». Впрочем, если название это и приложимо к знаменитой фреске Рафаэля в Ватиканском дворце, то не столько к ее содержанию, сколько к связанной с ней историографической традиции.

Как известно, само название «Диспут» или «Спор о таинстве причастия» возникло достаточно поздно, его нет у Вазари [2], нет и в описании Беллори 1695 г. Впервые оно появилось в путеводителе по Риму 1777 г. [3] и возникло как отражение послереформационных теологических дискуссий. Правда, таинство евхаристии могло быть объектом изображения и до Реформации, так как явилось предметом богословских прений на разных этапах развития христианской догматики. Но, как известно, оно не предусматривалось первоначальной программой Рафаэлевой композиции,— в ранних эскизах вообще отсутствует изображение алтаря с дарохранительницей.

Зато непрекращающиеся споры, по крайней мере на протяжении последних полутора столетий, ведутся вокруг темы «Диспута». По явно преувеличенному, но характерному замечанию А. Гронера, литература об этой фреске Рафаэля «столь богата, как ни об одном другом произведении живописи» [4]. Этот историографический диспут касается не наименования фрески, а ее истолкования. Сам по себе предмет изображения сомнений не вызывает. Одна из четырех стен «Станца делла Сеньятура» посвящена Теологии, подобно тому как Философия есть тема «Афинской школы», Поэзия — «Парнаса» и Право — парной фрески с изображением папы и императора. Над каждой из фресок помещена аллегорическая фигура с изречением, относящимся к данной отрасли знания.

[1] *Горфункель А. Х.* От «Торжества Фомы» к «Афинской школе» (философские проблемы культуры Возрождения).— История философии и вопросы культуры. М., 1975, с. 131—166.

[2] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. II. М.— Л., 1933, с. 178.

[3] *Groner A.* Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Strassburg, 1905, S. 14.

[4] *Groner A.* Op. cit., S. 16.

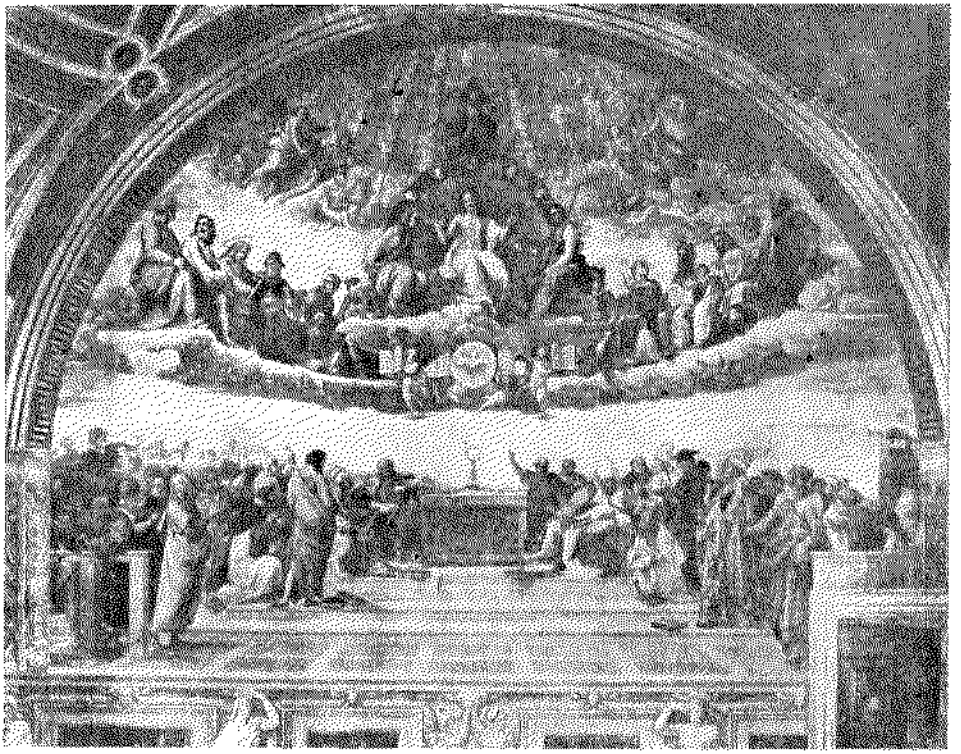
Суть проблемы в том, что представляет собой, как толкуется сама теология «Диспута». В ней видели и последовательно-историческое изображение развития христианского богословия от ранней патристики до начала XVI в. (Браун) [5], и обобщенное представление «носителей и хранителей христианского откровения» (Шпрингер) [6], и «мощное выражение средневековой веры» (Буркхардт и Гронер) [7], и вневременной образ «общины верующих всех столетий» (Ферстер) [8], и предвосхищение лютеранской Реформации (Дальтон) [9], и отражение мистического учения св. Бонавентуры (Гутман) [10].

С различными истолкованиями содержания фрески связаны и попытки отождествления изображенных на ней персонажей — попытки тем менее основательные, чем более детализованные. И здесь повторилась история, уже знакомая нам по «Афинской школе». Подобно тому как там почти для каждой из множества фигур разные исследователи давали от двух до пяти имен древних мыслителей,— так и для «Диспута» можно составить обширный свод имен, прилагавшихся к каждому из персонажей — в зависимости от широты познаний толкователей в истории христианского богословия и от их догматических и конфессиональных пристрастий. Достаточно сказать, что одним и тем же фигурам давались имена Петра Ломбардского и Юстина Философа, св. Бернарда и св. Игнатия, Дунса Скота и Ефрема Сирина.

Уже одна возможность отождествления персонажей «Диспута» в столь широком диапазоне — от бывшего предметом ожесточенных теологических прений Оригена и изрядно забытого ко временам Рафаэля Иоанна Скота Эриугены, Иоанна Златоуста и папы Иннокентия III до поздневизантийского философа Георгия Гемиста Плифона и флорентийских неоплатоников Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандолы — убеждает прежде всего в бесполезности и бесперспективности подобных иконографических изысканий.

Очевидно, единственный выход в этом случае — отказаться от произвольных и бездоказательных построений и согласиться с исследователями, считающими: именно потому, что Рафаэль счел необходимым точно и недвусмысленно обозначить некоторые персонажи «Диспута», все остальные должны остаться безымянными [11]. Действительно, даже в верхнем, деисусном ряду композиции далеко не все 12 фигур могут быть безоговорочно определены по атрибутам и иконографическому типу. Если несомненны апостолы Петр и Павел, праотец Адам и патриарх Авраам, царь Давид и Моисей, то уже об апостолах Иоанне и Иакове Младшем можно говорить лишь с некоторой долей уверенности, о святых Стефане и Лаврентии — весьма осторожно, а две последние, расположенные в центре и полускрытые фигуры, вполне очевидно, точному отождествлению не

[5] *Braun J. W. J.* Raffaels Disputa. Düsseldorf, 1859, S. 82.
[6] *Springer A.* Raffaels Disputa. Bonn, 1860, S. 32.
[7] *Groner A.* Op. cit., S. 58.
[8] *Förster O. H.* Raffaels «Disputa» und «Schule von Athen». 1950, S. 6.
[9] *Dalton H.* Rafael und die Stanza della Segnatura in Vatican zu Rom. SPb., 1870, S. 32—33.
[10] *Gutman H. B.* Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura.— Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 21, Heft 1. Berlin, 1958, S. 30—31.
[11] *Groner A.* Op. cit., S. 35.



Рафаэль. Диспута.
«Станца делла Сеньятура».

подлежат. В еще большей мере подобная осторожность должна соблюдаться по отношению к фигурам нижнего, земного ряда «Диспута». Здесь, несомненно, отождествляются лишь те персонажи, которых можно определить по надписям в нимбах, по названиям книг у них в руках, по иконографическим атрибутам, по соответствию известной иконографической традиции либо по документально засвидетельствованному портретному сходству.

Таковы прежде всего изображения учителей церкви близ алтаря. Это Блаженный Иероним и Григорий Великий слева (у первого на книгах написано: «Библия» и «Послания», у второго — «Liber moralium», толкование на Книгу Иова), Блаженный Августин и св. Амвросий Медиоланский — справа. По надписям в нимбах и иконографическому типу определяются Фома Аквинский и Бонавентура — столпы схоластического, доминиканского и францисканского богословия XIII в. Обоснованными можно считать предположения о портретном сходстве папы справа с Сикстом IV, двух епископов слева — с генералом доминиканского ордена Оливьеро Карафой и известным богословом Томмазо де Вио Гаэтано[12].

[12] *De Maio R.* Savonarola e Curia Romana. Roma, 1969, p. 157—168.

И, наконец, несомненны важнейшие для истолкования «Диспута» фигуры Данте и Савонаролы.

Но само по себе отождествление персонажей явно недостаточно для понимания существа представленной в «Диспуте» теологии. В неустойчивости иконографии, в отсутствии строгого «чина» даже в деисусном ряду «Диспута», в многозначности фигур, в отказе от заранее определенного набора персонажей проявилась во фреске Рафаэля ренессансная свобода, чуждая иерархической и аллегорической структуре, жесткой заданности средневековых композиций, посвященных теологии и семи свободным искусствам. Потому и оказалось возможным разнообразие противоречивых толкований и отождествлений,— в известном смысле «Диспут» Рафаэля допускает их все. Но для верного его понимания следует исходить не из средневековой традиции и не из понятий исторической живописи эпохи академизма. Смысл «Диспута» раскрывается в сопоставлении с другими фресками «станцы».

Цикл росписей «Станца делла Сеньятура» — не школярское соединение под одной крышей четырех дисциплин. Да и сами представленные в них отрасли знания — не схоластические науки средневекового университета. Распределение здесь иное. Вместо трех главных факультетов (теологии, права и медицины) и подготовительного (семи свободных искусств) мы видим в композициях Рафаэля гуманистическое соединение Поэзии, Философии и Теологии. Лишь парная композиция, посвященная Праву, имеет прямое отношение к служебному назначению «станцы». Это изображение императора Юстиниана, издающего свод гражданского права, и папы (имеется в виду Григорий IX, которому приданы портретные черты Юлия II), дарующего декреталии — свод права канонического. Три остальные объединены общей программой.

Воплощение в живописной композиции католического богословия само по себе не ново. Достаточно вспомнить посвященные «Торжеству Фомы» и «Воинствующей и торжествующей церкви» фрески Андреа де Фиренце в Испанской капелле флорентийской церкви Санта Мария Новелла. Но если изображение теологии органично в росписях папского дворца, то соединение ее с философией «Афинской школы» и поэзией «Парнаса» свидетельствует о новой, гуманистической трактовке не только поэзии и философии, но и самого богословия.

Философия, явленная зрителю в «Афинской школе»,— это ренессансная, гуманистическая философия, вдохновленная кругом идей Флорентийской Платоновской академии Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандолы, и для доказательства этого нет нужды отыскивать их портретные изображения в персонажах «Диспута». Это воплощение идеи всеобщего согласия философских учений классической древности (и прежде всего Платона и Аристотеля), а заодно и их единства с мудростью древнего (Зороастр) и нового (фигура в чалме) Востока, гармонии мира и достоинства человека. Только таким образом трактованная философия, уже не схоластическая служанка теологии, а приравненный к ней путь познания мира, природы и человека, могла занять место рядом с теологией «Диспута».

Точно так же и поэзия «Парнаса» истолкована в духе гуманистического учения о поэзии, отстаиваемого еще Петраркой, Боккаччо и Са-

лютати в полемике с нападками схоластических ортодоксов. Ее венчает аллегорическая фигура на плафоне с изречением: «вдохновляется божеством». Изображенные на фреске поэты, от греческой и латинской древности до Данте, приравнены к пророкам. Ибо, согласно учению гуманистов, поэзия не только божественна по своему происхождению, но и по существу она есть особая высокая теология. Аполлон Рафаэлева «Парнаса» — тот Аполлон, к которому Марсилио Фичино обращался (на грани кощунства!) с молитвенными словами, повторяющими известные речения Евангелия от Луки и римской мессы:

> Слава в вышних величайшему Аполлону!
> Слава Музам, Грациям слава!
> Мир, радость и счастье флорентийцам, ликующим встречь
> Солнцу [13].

Кристофоро Ландино, в своем пронизанном идеями Флорентийской академии комментарии к «Божественной комедии» Данте Алигьери, говоря о поэтах, находящихся под покровительством Аполлона и муз, приравнивает муз к девяти ангельским хорам небесной иерархии, а Аполлона — к христианскому богу, подателю и отцу света, вспоминая при этом и популярный среди ренессансных пантеистов стих Вергилия о том, что все в мире пронизано Юпитером [14]. Поэзия для гуманистов, от Петрарки до Фичино, не только «божественное искусство», но и «другая теология», получающая полное оправдание и вознесенная к теологии христинства. «Афинская школа» и «Парнас» знаменуют торжество того возвеличения сперва античной, а затем и вообще «человеческой» философии и поэзии, которое явилось едва ли не главным историко-культурным завоеванием гуманизма.

Но подобное соседство с таким образом истолкованными философией и поэзией не могло остаться безразличным и для самой теологии, как она представлена в «Диспуте» Рафаэля. Идея всеобщего согласия подразумевала внутреннее единство философии и поэзии и христианского богословия. Теология «Диспута» — отнюдь не апофеоз средневековой схоластики. Это новая, ренессансная, гуманистическая теология, близкая к той «Платоновской теологии», что дала наименование главному философскому труду Марсилио Фичино. Обращение к отцам и учителям раннего христианства было вполне в духе гуманистической традиции и, в частности, вызвавшего гнев ревнителей схоластической старины «Похвального слова Фоме Аквинскому» Лоренцо Валлы, в котором он через голову богословских факультетов и орденских школ обратился к авторитету ранней патристики. А появление рядом с ними светил средневековой теологии (и вместе с тем множества пусть не отождествленных, но в самой своей множественности и разнообразии значительных фигур) отвечало идеям всеобщего согласия «Девятисот тезисов» Джованни Пико делла Мирандолы.

«Диспут» — не спор о причастии, вообще не спор, а диалог, подобно тому как диалог философских систем представлен в «Афинской школе».

[13] *Schröter E.* Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Hildesheim — New York, 1977, S. 153.
[14] Ibid., p. 154.

Как и там, в «теологии» единство явлено в многообразии и многообразие — в единстве. Порыв к истинной вере не исключает обсуждения, вплоть до наставления сомневающихся в левой группе фрески (в ней видели и скептиков, и философов-платоников и даже представителей аверроистской «падуанской чумы» неверия). Здесь, как и в «Афинской школе», concordia discors или discordia concors, спорящее согласие или согласный раздор. Поэтому и фигуры здесь не предстоят божественной «Троице» в молитвенном благоговении, а соучаствуют в постижении истины, данной им в откровении. В отличие от схоластических композиций Андреа да Фиренце теология у Рафаэля — не средневековая «сумма», не свод богословия наподобие свода св. Фомы, даже и не иллюстрация к «Платоновской теологии» Марсилио Фичино. Отличие «Диспута» от «Афинской школы» в том, что предмет теологии не человеческая, собственными усилиями постигаемая истина философии, не «познание причин», как сказано в надписи при аллегории философии, а, как гласит изречение при аллегории богословия, «извещение о вещах божественных». Истина здесь не просто постигается, но нисходит свыше.

И, однако, понятие диспута, прения, диалога все же не случайно ассоциируется с этой фреской Рафаэля. Новейший исследователь «Диспута» Г. Пфайфер [15] приводит в этой связи очень важное место из «Исповеди» Блаженного Августина: «Там именно вступишь ты в прение с нами, дабы различали мы между умопостигаемым и чувственным, как между днем и ночью...» [16]

Особенно важным для понимания концепции «Диспута» представляется двукратное изображение на фресках «станцы» Данте Алигьери — своеобразная перекличка «Диспута» и «Парнаса». Данте, трактованный одновременно как поэт и богослов, поэт-пророк, связывает не только обе фрески, но и гуманистически истолкованное поэтическое откровение с откровением религиозным. Это несомненная дань художника и автора программы фресок культу первого из флорентийских «венцов», но вместе с тем это и свидетельство гуманистического понимания поэзии как теологии и теологии как поэзии. Еще более смелым представлялось изображение в «Диспуте» мятежного пророка Джироламо Савонаролы — менее чем через полтора десятилетия после его мученической кончины. «Смелый жест — помещение церковного революционера и сожженного еретика Савонаролы в группе героев веры...— писал по этому поводу А. Эфрос,— дружеская дань симпатиям фра Бартоломео и его восторженным рассказам о флорентийском мученике» [17].

Объяснение слишком недостаточное. Не важнее ли была связь с Савонаролой многих из флорентийских неоплатоников, прежде всего Джованни Пико, но также и Марсилио Фичино, хотя и испугавшегося крайностей савонаролианской диктатуры и обострения конфликта с папским престолом. Во всяком случае воздействие Савонаролы на духовную

---

[15] *Pfeiffer H.* Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura. Roma, 1975, S. 205.

[16] *Augustinus A.* Confessiones, XIII, XVIII, 22. В новейшем русском переводе значится: «Там научишь ты нас...», т. е. опущен момент прения бога с людьми. См.: *Блаженный Августин.* Исповедь.— Богословские труды, вып. 19. М., 1978, с. 217.

[17] *Вазари Дж.* Жизнеописания..., т. II. М.— Л., 1933, с. 218.

и художественную культуру Высокого Возрождения несомненно. Впрочем, смелость здесь не стоит преувеличивать, момент для прославления фра Джироламо был самый благоприятный. Папа Юлий II отнюдь не склонен был брать на себя ответственность за преступления Александра Борджа, а Оливьеро Карафу «плаксы» не без оснований подозревали в тайном сочувствии к Савонароле, по крайней мере в вопросе о созыве церковного собора. В эти годы предпринимались серьезные попытки добиться реабилитации Савонаролы.

Предположив воздействие идей флорентийского неоплатонизма на программу фресок в «Станца делла Сеньятура», мы оказываемся перед вопросом о возможных путях этого воздействия. Конечно, идеи Фичино и Пико, не говоря об их подражателях и эпигонах, носились в воздухе, многие из сочинений неоплатоников были изданы на вольгаре, а главное из подобных переложений, уже упомянутый комментарий Кристофоро Ландино к «Божественной комедии» Данте Алигьери, стало одной из самых популярных книг итальянского чинквеченто. Но никакими документальными свидетельствами о программе фресок и их авторе мы не располагаем.

В опубликованной в 1975 г. монографии Г. Пфайфера[18] было выдвинуто весьма аргументированное предположение о причастности к программе фресок «Станца делла Сеньятура» генерала ордена августинцев-еремитов, крупного богослова и гуманиста Эджидио да Витербо (1469–1532). Почитатели именовали его «первейшим платоником своего времени». Получив образование в августинском Студио в Падуе, он был в дальнейшем тесно связан с гуманистическими кружками в Неаполе, Флоренции и Риме. Поклонник и приверженец Марсилио Фичино, он в знаменитом письме к главе Флорентийской Платоновской академии восторженно приветствовал наступление «золотого века» гуманистической образованности и возрождение платоновской философии[19]. От Джованни Пико он воспринял интерес к Каббале как способу истолкования потаенного смысла Библии. Он был дружен с главой неаполитанских гуманистов Джан Джовиано Понтано, назвавшим его именем один из своих диалогов; комментировал теологическую поэму Саннадзаро; составил похвальное слово в честь латинского поэта гуманиста Антонио Телезио (дяди знаменитого натурфилософа); переписывался с французским гуманистом эразмианцем Жаком Лефевром д'Этаплем; сочинял мадригалы, посвященные Виттории Колонна. Интерес к гебраистским штудиям связал его с Иоганном Рейхлином, в знаменитом «деле» которого он принял деятельное участие, поддержав немецких гуманистов в их борьбе против «темных людей».

Его роль в церковных делах была весьма значительна,— в качестве генерала ордена августинцев (впоследствии кардинала) он решительно выступал против пороков католической церкви, однако был твердым приверженцем иерархии и, поддерживая умеренные внутренние реформы ордена и клира, оставался последовательным сторонником церковного единства, наиболее сокрушительный удар по которому был нанесен из

[18] *Preiffer H.* Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Roma, 1975.
[19] Supplementum Ficinianum, v. 2. Firenze, 1937, p. 315—316.

недр его собственного ордена, монахом-августинцем Мартином Лютером; впрочем, вождь европейской Реформации весьма ценил в своем бывшем начальнике ученость и благочестие.

Эджидио да Витербо открывал своей речью заседания Латеранского собора и явился одним из инициаторов известного постановления, направленного против падуанских аверроистов с их отрицанием бессмертия души и проповедью «двоякой истины». На протяжении многих лет он был влиятельным человеком в римской курии и пользовался неизменным покровительством Юлия II и Льва X[20].

Сочинения и письма Эджидио да Витербо (по большей части не публиковавшиеся при жизни автора) свидетельствуют о нем как о приверженце идей «христианского гуманизма» Платоновской академии. В произнесенной 21 декабря 1507 г. перед папой Юлием II речи «О возвеличении церкви» он прославлял начало золотого века, признаки которого видел в открытии Нового Света, в расцвете возрожденных гуманистами наук и искусств, в обновлении христианского богословия на основе неоплатонизма фичиниановского толка. Мы находим в его произведениях проповедь всеобщего согласия и философского мира, существенного единства Платона и Аристотеля (нашедшего столь явное выражение в «Афинской школе»). Мысль о гармонии мира он подтверждал ссылками не только на патрона своего ордена Блаженного Августина, но и на платоновского «Тимея»[21] (напомним, что именно «Тимей» изображен в руках у Платона на фреске Рафаэля).

Вслед за неоплатониками XV в. Эджидио да Витербо обнаруживает тяготение к идее «всеобщей религии», согласно которой единая истина явлена не только в «наших оракулах», как он, вполне в духе гуманистической антикизирующей терминологии, именует Священное писание христианской религии, но и в сочинениях ветхозаветных пророков, и в творениях мудрецов, философов и поэтов языческой древности. Поиски единства между языческой мудростью и гуманистически истолкованным христианством выводили августинского богослова далеко за пределы средневековой теологической традиции. Философию Платона он провозглашает «не противоречащей истине моего законодателя» (заметим, что в данном случае этот противник «падуанской чумы» использует вполне аверроистскую терминологию)[22]. Поэтов древности, прежде всего Гомера и Вергилия, он уподобляет Моисею; Гермеса, Зороастра и Орфея, вслед за Фичино, объявляет «древнейшими богословами» и видит в мудрости древних как бы потаенное, еще не явленное христианство[23]. Весь этот круг идей находит очевидное отражение во фресках «Станца делла Сеньятура». Заслуживает внимания и то обстоятельство, что три из четырех надписей на плафоне имеют наиболее близкие аналоги в сочинениях именно Эджидио да Витербо, равно как и некоторые сюжеты гризайлей, в частности «Суд Париса», трактованный как символическое изображе-

[20] *O'Malley J. W.* Giles of Viterbo on Church and Reform. A study in Renaissance thought. Leiden, 1968, p. 7—17.
[21] Ibid., p. 21.
[22] Ibid., p. 45.
[23] Ibid., p. 55.

ние таинства «Троицы» — в ином случае не получающий достаточно убедительного объяснения в композиции «станцы» [24].

В изученных до настоящего времени сочинениях Эджидио да Витербо нет упоминаний не только о фресках Рафаэля, но и вообще о памятниках живописи Высокого Возрождения. Но его интерес к художественной жизни Рима начала XVI в. засвидетельствован участием в обсуждении проекта постройки собора св. Петра; известно, что в самом факте реконструкции базилики первого римского епископа он видел один из признаков наступления золотого века. В годы, когда создавался цикл фресок Ватиканского дворца, он не только находился в Риме, но был особенно близок к папе Юлию II и принимал самое деятельное участие в делах курии. Поэтому предположение о его роли в разработке программы «Диспута», «Парнаса» и «Афинской школы» по меньшей мере не лишено оснований. Но если неизбежно гипотетичным остается представление о пути распространения идей флорентийского неоплатонизма, то воздействие их на идейное содержание фресок Рафаэля в «Станца делла Сеньятура» прослеживается достаточно убедительно. Иной системы религиозно-философских воззрений, отвечающей как иконологии фресок, так и общему их идейно-композиционному решению, в Италии эпохи Высокого Возрождения не существовало.

Действительность XVI в., эпохи Итальянских войн, Sacco di Roma, реформационных конфликтов и католической реакции Тридентского собора разрушила гуманистические чаяния, надежды на наступление золотого века всеобщего согласия и мира исповеданий. В новых обстоятельствах смысл фресок Рафаэля был достаточно скоро забыт и искажен, как были забыты так и не дошедшие до печатного станка главнейшие сочинения кардинала Эджидио да Витербо. В гравюре Гизи, выполненной по «Диспуту» в 1552 г., этой фреске Рафаэля, как и «Афинской школе», был придан иной, более ортодоксальный смысл; она была снабжена благочестивой и маловыразительной надписью, сводящей ее содержание к восхвалению триединого бога. Характерно, что Гизи «смазал» портретное сходство одного из персонажей «Диспута» с Савонаролой, чье имя и труды были к тому времени официально осуждены и занесены в Индекс запрещенных книг. Исчезновение фигуры Савонаролы на гравюре Гизи служит косвенным, но едва ли не самым верным подтверждением, что именно еретика из Сан Марко имел в виду Рафаэль и его современники,— иначе монах в клобуке мог бы быть и оставлен в гравированном воспроизведении «Диспута».

«Диспут» Рафаэля вместе с другими фресками «Станца делла Сеньятура» ознаменовал важный итог в развитии итальянского гуманизма, оставшись для потомков вечным свидетельством того своеобразного и неповторимого порыва к «человеческой» и одновременно «божественной» («божественной» и одновременно «человеческой») истине, каким была культура итальянского Возрождения — и только она одна.

---

[24] *Pfeiffer H.* Zur Ikonographie von Raffaels Disputa, S. 182—195.

И. А. Бартенев

РАФАЭЛЬ И АРХИТЕКТУРА

Рафаэль известен прежде всего как живописец, автор произведений изобразительного искусства — картин, росписей. Наша миссия заключается в том, чтобы осветить другую сторону его творческой деятельности, которая подчас находится в тени,— его работу на поприще архитектуры. Вклад Рафаэля в зодчество значителен. Своими архитектурными творениями художник оказал большое влияние на аналогичные работы своих учеников и на все последующее развитие итальянской архитектуры.

Творчество Рафаэля в целом — пример синтетического подхода мастеров эпохи Возрождения к решению задач пластических искусств.

Связи с архитектурой в творчестве Рафаэля осуществлялись по нескольким направлениям. Первое из них — непосредственная работа по проектированию и строительству сооружений. Второе — изображение архитектурных сооружений на живописных произведениях Рафаэля и соответствующие рисунки, графические материалы. Третье — фресковые росписи орнаментально-декоративного порядка. Во всех этих разделах Рафаэлем проделана огромная работа, которая требует обобщения.

До того как мы перейдем к фактическому материалу, следует определить общие моменты, характеризующие взаимоотношения изобразительного искусства и архитектуры в Италии эпохи Ренессанса. Эпоха эта, высочайший период в истории мировой культуры, выдвинула на первый план творческую личность художника, деятельность которого очень часто охватывала несколько художественных профессий. Можно было бы назвать многие имена мастеров Ренессанса, которые проявили свои таланты в нескольких видах искусства сразу. Подобные факты известны. То, что эти художники работали и в области архитектуры, и в области живописи, и в области пластики, сообщало их творчеству особые качества, особые достоинства. Архитектор, обладая навыками и опытом в области скульптуры, как, например, Брунеллеско и Сансовино, во многом расширял свои творческие возможности. Тот, кто, работая в области архитектуры, подобно Браманте, был также живописцем-монументалистом, обладал дополнительными данными для создания художественно насыщенного образа. Совмещение в одном лице нескольких художественных профессий создавало прочное основание для синтетических композиционных решений, замечательные и многообразные образцы которых мы находим в Италии XV—XVI вв.

Целостный, единый подход к искусству — характернейшая черта, основной принцип искусства итальянского Возрождения. Тогда не было «расхождения» в путях развития архитектуры и живописи, так же как архитектуры и скульптуры. Создавая проект здания, зодчий во многих

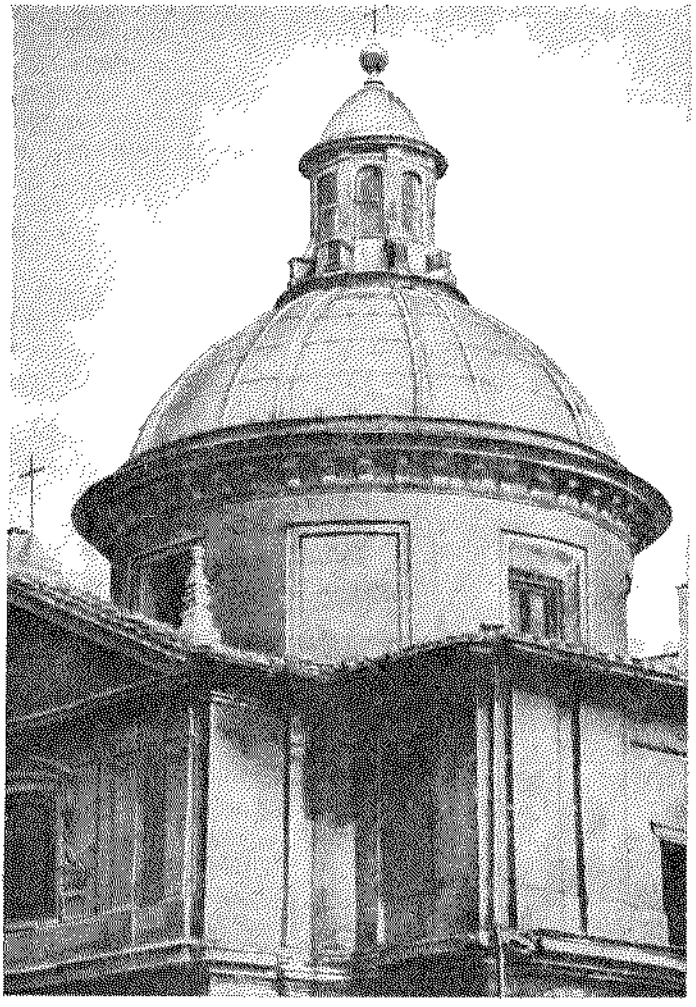
случаях уже с самого начала задумывал применение «смежных искусств». Художники-живописцы не чуждались архитектуры, так же как не чуждались ее и мастера пластики. Это было «в крови» у художников той эпохи и, очевидно, в самой системе формирования мастеров искусств. Можно вспомнить много фактов перехода художников-живописцев на выполнение задач архитектурного порядка и еще большее число фактов переключения скульпторов на работу в том же направлении.

В эту эпоху была распространена преемственность в передаче профессии и самого мастерства — от поколения к поколению, от мастера к его ученикам, непосредственно или опосредованно. Многочисленны случаи, когда юноша проходил обучение в литейном или в ювелирном цехе, затем переходил к работе над скульптурными произведениями, а затем «переключался» на архитектуру. Другие случаи — когда молодой человек начинал учиться рисунку и живописи у одного художника, затем переходил к другому, а после попадал под влияние архитектора и начинал работать с последним. Последовательное обучение различным профессиям — далеко не исключение, скорее — правило. Это — первое, что следует отметить.

Вторая позиция. В Италии рассматриваемого времени по сути не существовало двух «смежных» профессий — живописца-монументалиста и живописца картин, так же как не существовали обособленно скульпторы-монументалисты и мастера мелкой пластики. Художники работали и по росписи сооружений (если мы возьмем живопись), и они же творили станковые произведения. Создавая фрески, живописцы не вносили почти никаких «коррективов» в свои произведения, которые бы отвечали особым условиям существования в архитектурной среде. Все их произведения в равной мере отвечали требованиям реалистической живописи, в них существовало иллюзорное пространство, соблюдались правила перспективы и т. д. В станковых картинах мастеров Возрождения присутствовали черты монументальности, и в то же время настенные росписи обладали всеми признаками реализма, в них не было нарочитой условности и ложной, искусственно создаваемой монументальности. Живопись была единой, и это облегчало совершенствование ее и вместе с тем облегчало соприкосновение художников с архитектурой, решение ими задач по убранству, по росписи сооружений. Молодые живописцы постепенно получали всю сумму навыков, всю ту подготовку, которая давала им возможность в дальнейшем создавать и фресковые росписи, и картины как таковые.

Обо всем этом необходимо вспомнить для того, чтобы объяснить ту легкость и кажущуюся непосредственность, с которой Рафаэль переходил от решения задач станковой живописи к задачам живописи монументальной и от живописи как основного вида своего творчества — к архитектуре. Ко всему этому следует добавить исключительную талантливость художника.

Я уже отметил большое значение для воспитания художников Ренессанса примера их учителей. Рафаэль работал с 1500 г. в мастерской Перуджино. Влияние этого мастера на Рафаэля было определяющим. Нет никакой необходимости развивать эту тему. Хочется только отметить факт работы Перуджино и над картинами, и над фресковыми ком-

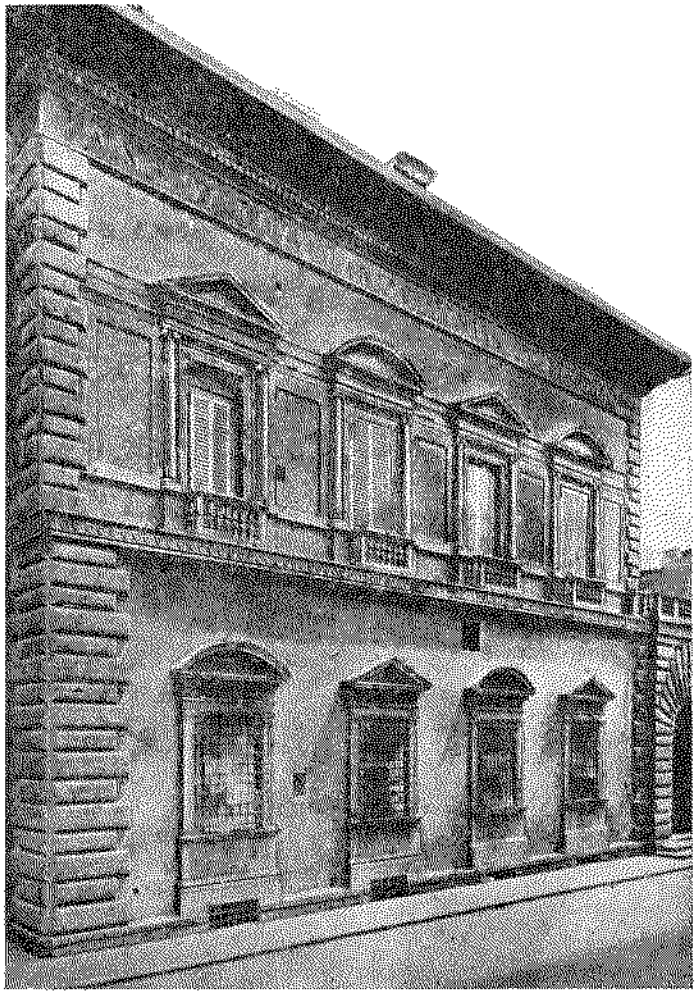


Рафаэль. Рим, Церковь Сант Элиджо дельи Орефичи.

позициями. Опыт его учителя, наряду с другими прекрасными образцами — здесь следует упомянуть о влиянии Леонардо,— дал Рафаэлю возможность после переезда в Рим переключить внимание на живопись монументальную. А живопись монументальная — это уже непосредственное соприкосновение с архитектурой, это уже работа в архитектуре. Именно такое широкое понимание искусства и дало возможность Рафаэлю перейти от рисунка и живописи станковой к живописи монументальной, а затем и к архитектуре, к выполнению архитектурных работ.

Исследователи справедливо отмечают, что ранней зрелости Рафаэля как зодчего способствовало пребывание его в течение почти четырех лет во Флоренции, которая на протяжении всего XV в. являлась художественной и архитектурной столицей Италии. Здесь Рафаэль получил возможность изучить работы основоположника архитектуры раннего Воз-

Рафаэль. Флоренция, Палаццо Пандольфини



рождения Брунеллеско, Альберти. В доме Баччо д'Аньоло он встречался с видными зодчими той поры — Джулиано и Антонио Сангалло Старшим, Кронакой, впервые стал изучать Витрувия и античность. И далее — Рим. В 1508 г. Рафаэль приглашен благодаря рекомендации своего земляка урбинца Браманте в Рим для осуществления работ по украшению Ватикана. Умбрийская и, особенно, флорентийская подготовка была развита и закреплена нахлынувшими на молодого художника впечатлениями, огромным воздействием римской античности. Все это оказало определяющее влияние не только на формирование Рафаэля как архитектора, но и вообще на его становление и развитие как художника.

Но по отношению к архитектуре этот путь, пройденный Рафаэлем, быть может, был особенно важным. Архитектура — могучее искусство, способное впечатлять своими монументальными сооружениями. Испы-

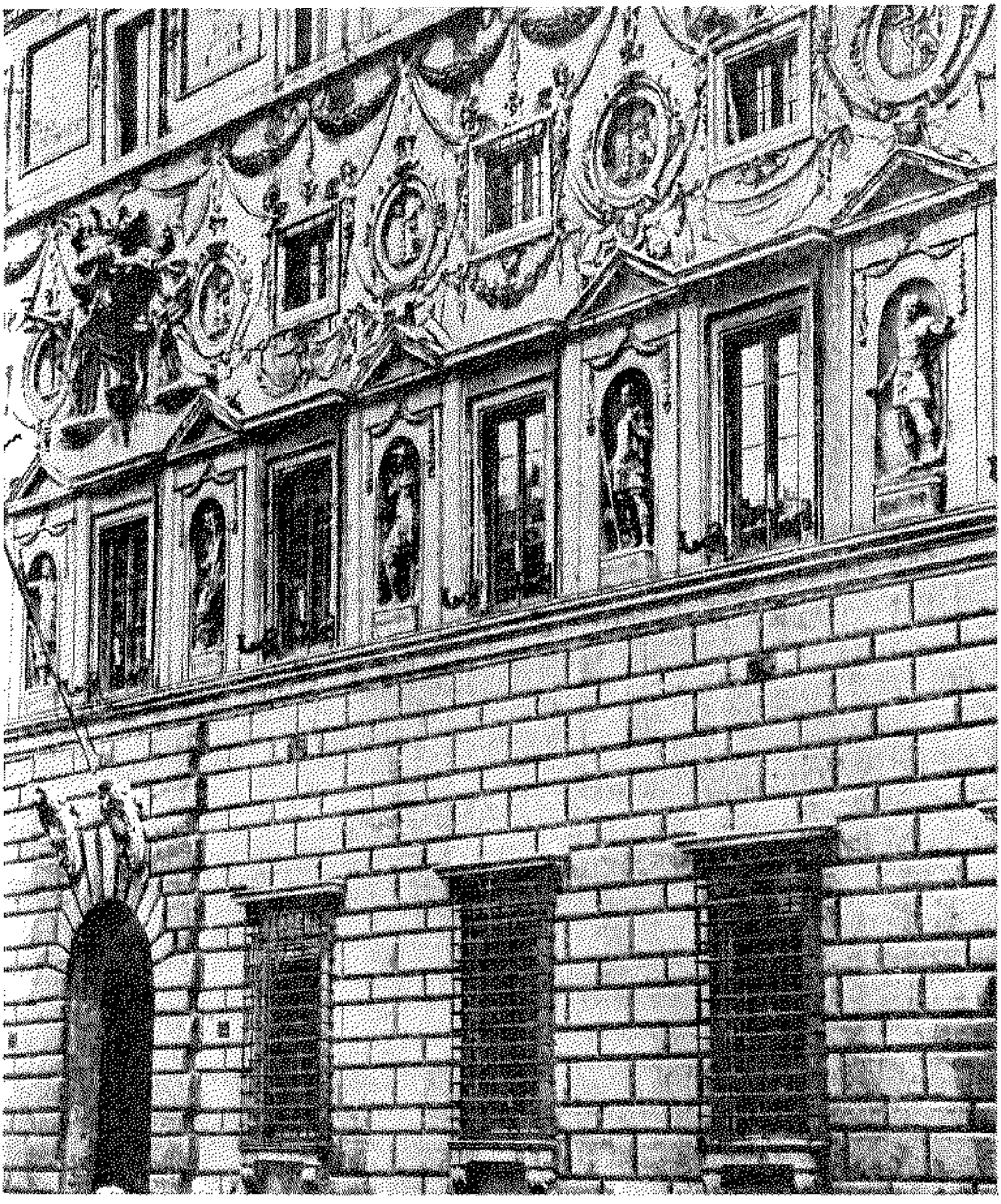
тать силу ее воздействия можно только воспринимая их воочию, наблюдая их в пространстве, в открытой среде. И возможность почти физически ощущать римскую античность — форумы, Колизей, Пантеон и другое — непосредственно, а еще ранее во Флоренции гигантский купол Брунеллеско, палаццо Брунеллеско, Альберти — все это закрепило те впечатления и окончательно определило те художественные идеалы, которые стали проявляться у Рафаэля в самых ранних его урбинских работах.

И теперь уместно непосредственно перейти к работам Рафаэля, связанным с архитектурой. Известно, что архитекторы итальянского Возрождения с раннего времени культивировали тип центрического купольного храма, который они противопоставляли традиционной готической базилике. Это был их идеал, и к утверждению этого идеала они прилагали настойчивые усилия. Процесс этот прослеживается еще в работах Брунеллеско и достигает своего апогея в творениях Браманте, в знаменитом Темпиетто, фактически первой его римской постройке (1502), и, наконец, в грандиозном проекте собора св. Петра. Это же направление проходит и через работы живописцев и прежде всего учителя Рафаэля — Перуджино, который в своей фреске «Передача ключей» Сикстинской капеллы (1481) изображает в центре ротондальный храм.

Прошло двадцать с лишним лет, и к этой же теме возвращается Рафаэль. Композиция Рафаэля «Обручение Марии», находящаяся в галерее Брера в Милане и исполненная художником в качестве заалтарного образа для церкви Сан Франческо в Читта ди Кастелло,— ранняя работа Рафаэля, завершающая умбрийский период его творчества. Вместе с тем она представляется исключительно важной для определения направленности его интересов в области архитектуры (не говоря об ее общих художественных достоинствах). Мы имеем в виду тот архитектурный стаффаж, фон, определяющим элементом которого является ротондальный купольный храм. Объемно-пространственная структура и пластическое убранство этого павильонного сооружения разобраны Рафаэлем досконально и исключительно совершенно в пропорциях, в рисунке. Архитектура ротондального храма Рафаэля собраннее сходной композиции Перуджино «Передача ключей», она более слитна, а пропорции и силуэт отличаются изумительным совершенством и изяществом. Изящество, какая-то особая утонченность и изысканность форм, при полном сохранении ощущения монументальности,— характерные качества Рафаэля как архитектора.

В свете поставленной мной задачи живописные работы Рафаэля, содержащие архитектурные стаффаж, представляют особый интерес. Надо иметь в виду, что интерес Рафаэля к архитектуре проявился прежде всего в живописи. По этим живописным работам с предельной ясностью можно судить о круге представлений художника в области архитектуры, об его архитектурных идеалах и композиционных принципах.

Рафаэль приглашен был в Рим для работ по росписи Ватиканского дворца. Эта работа заняла длительное время. В 1509 г. художник получил постоянную должность «апостольского живописца» при папе Юлии II, поручившем ему росписи «станц». В эти годы он работает параллельно с Браманте, который оказывает на него большое влияние. Несомненно,



Рим, Палаццо Спада.
Фрагмент фасада.

тогда Рафаэль постиг многое в архитектуре. В этот период Браманте разрабатывает проект и начинает строительство собора св. Петра — центрального сооружения эпохи. Нет сомнения, что Браманте посвящает Рафаэля в ход своей работы, что имело большое значение для последующего этапа постройки. Он стал и наставником и покровителем юного мастера.

Работая по Ватиканскому дворцу, Рафаэль главное свое внимание сосредоточил на росписи четырех зал папских покоев. Фрески «станц» Ватикана превосходно связаны с интерьером, они неотделимы от архитектуры. Это один из самых ярких и убедительных примеров подлинного синтеза искусств эпохи Возрождения. Во фресках «станц» превосходно изображена архитектура с привлечением ряда мотивов, очень верно и точно воспроизведенных деталей. Первое место среди них занимает прославленная «Афинская школа», архитектурный фон которой воспроизводит характер интерьера собора св. Петра, начатого строительством по проекту Браманте. Рафаэль и Браманте поддерживали в этот период самые тесные отношения и можно предположить, что весь стаффаж «Афинской школы» был откорректирован Браманте. Для последнего, вполне возможно, он являлся и уточнением, и проверкой задуманной им пространственной композиции.

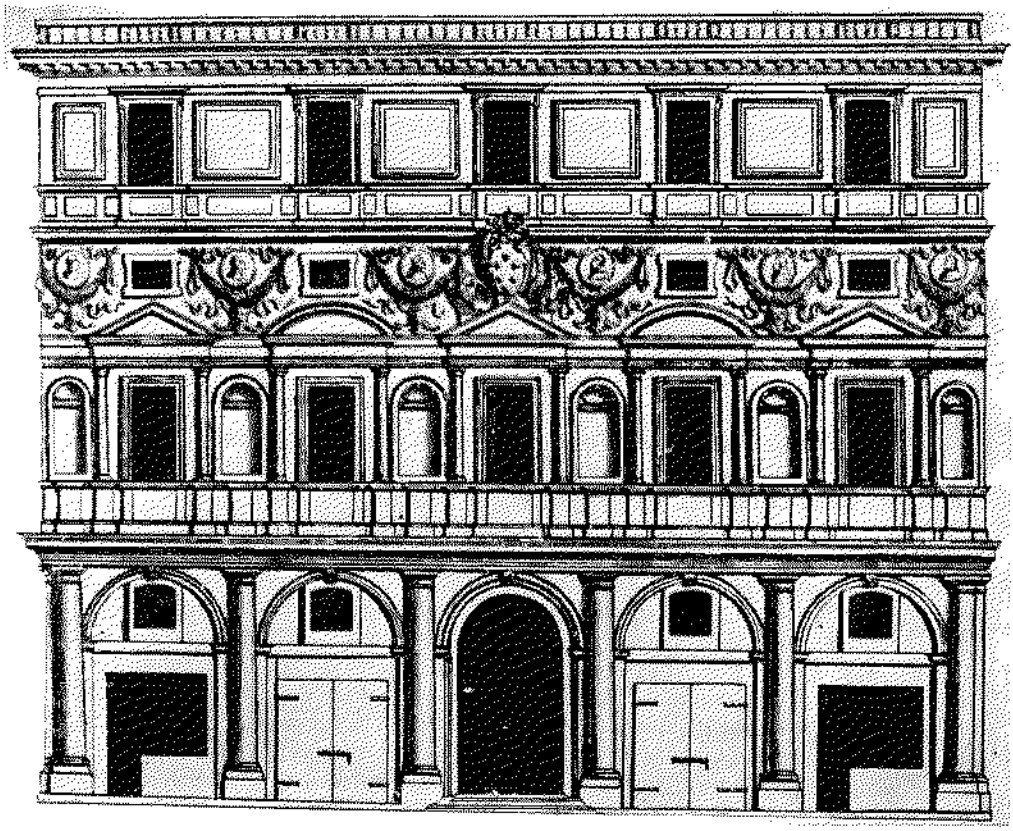
Изображенная здесь величественная архитектура, могучие устои — пилоны храма, оформленные ордером — тосканскими пилястрами, широко «распахнутые» над ними кессонированные своды, парусные системы, ниши со статуями, рельефы — все это нарисовано в высшей степени профессионально, в отличных пропорциях и свидетельствует о свободном владении архитектурными средствами. Характер же архитектуры, как и ротонда фрески «Обручение Марии», воплощает те черты, которые характеризовали архитектуру периода Высокого Возрождения с ее монументальностью, строгостью и лаконизмом форм, с ее уже достаточно полным в это время знанием античности.

Архитектурные фоны, с совершенством переданные, введены и в другие росписи «станц».

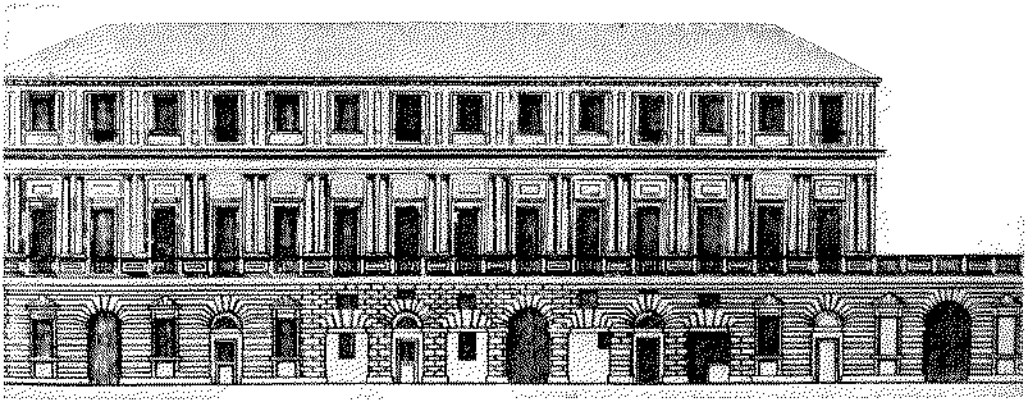
Работая параллельно, в тесном контакте с Браманте, Рафаэль, после его смерти в 1514 г. был назначен руководителем строительства собора св. Петра, с апреля того года — временно, с августа же в помощь ему был привлечен известный североитальянский зодчий Фра Джокондо да Верона, который, будучи многоопытным строителем, должен был восполнить очевидный недостаток технического строительного опыта у Рафаэля. С июля 1515 г. Рафаэль становится главным архитектором собора; обязанности эти он выполнял в течение последующих 5 лет — до смерти в 1520 г.

Заметим, что Рафаэль с прибытием в Вечный город со страстью занялся изучением античных памятников. Когда в 1515 г. умирает Фра Джокондо, Рафаэль был назначен вместо него «хранителем римских древностей». Дальнейшее сближение с древнеримской архитектурой, с ее пластическими формами и с конструкциями упрочило квалификацию мастера в архитектурно-строительном отношении.

Став строителем собора, Рафаэль должен был решить чрезвычайно сложную задачу. Осуществляемый проект Браманте представлял собой



Рафаэль. Рим, Палаццо Бранконио дель Аквила.



Рафаэль. Фасад палаццо Видони (Каффарелли).

центрально-купольный храм, абсолютно симметричный по двум осям. Высшее духовенство было не удовлетворено этим замыслом. В традиции церкви вошли богослужения в базиликальных храмах, которые казались более удобными для богослужений. Кроме того, в состав собора Браманте не была включена западная часть прежней раннехристианской базилики с атриумом. Поэтому кардиналы предпринимали попытки в процессе строительства изменить план собора в сторону всемерного развития входной, западной, части. Переделка плана собора была сложна. Композиция Браманте была столь завершенной и целостной, что нарушение ее строя было делом чрезвычайно затруднительным. Когда основной автор ушел из жизни, натиск духовенства усилился, и Рафаэль принужден был приступить к переработке проекта. Но фактически дело ограничилось проектированием. Рафаэль скоро умирает. Неосуществленный проект его представляет собой попытку присоединить к основному ядру композиции Браманте многонефную западную, входную часть, ограниченную прямоугольными очертаниями. В случае осуществления, главный фасад был бы сильно выдвинут вперед, купольная же часть, соответственно, отошла бы зрительно на дальний план.

Одновременно Рафаэль продолжал после смерти Браманте по рисункам последнего строительство соседнего Ватикана и прежде всего двора Сан Домазо со знаменитыми лоджиями, которые были расписаны им и его учениками и получили название «Лоджий Рафаэля».

Мы уже упомянули об исследовании, изучении Рафаэлем античных древностей. Он сам принимал участие в раскопках «Золотого дома» Нерона и терм Траяна, где были обнаружены античные декоративные орнаментальные росписи, которые произвели на художника, так же как и на его современников, огромное впечатление. Найденные в подземных помещениях, напоминавших гроты, многочисленные орнаментальные мотивы, названные поэтому «гротесками», были смело применены Рафаэлем в лоджиях двора Сан Домазо. Однако речь идет не о копировании тех или иных тем, а о свободном, творческом подходе, о свободной компоновке индивидуально нарисованных мотивов геометрического, антикизирующего архитектурного порядка, изобразительных, растительных, с включением изображений животных и других самых разнообразных тем. В убранство введены живописные вставки. Галерея состоит из 12 пространственных звеньев. Стены, своды, ниши покрыты стукком, по которому и осуществлены росписи.

«Гротески» были использованы Рафаэлем в убранстве парковой лоджии виллы Мадама и в целом ряде памятников XVI в. В широком применении архитектурной декорации подобного типа Рафаэль проявил себя новатором. Мы по праву считаем его основоположником орнаментально-декоративного искусства Высокого Возрождения. То, что он в этом отношении сделал, позднее будет подхвачено и развито его учениками и современниками — Джулио Романо, Джованни да Удине, Бальдассаре Перуцци и др.

Работы по Ватикану и собору св. Петра занимали основное место в деятельности Рафаэля. Но, помимо этого, художник, непосредственно сблизившись с архитектурой, осуществил ряд значительных произведений.

Первая постройка Рафаэля — церковь Сант Элиджо дельи Орефичи, начатая в 1509 г. и возведенная для цеха ювелиров Рима. Сооружение имеет форму греческого равноконечного креста. При небольших, скромных в общем, размерах храм обращает на себя внимание в интерьере разнообразием и стройностью пропорций, очень значительной высотой. Стены совершенно гладкие, почти лишенные деталей и орнаментации, такие же подкупольные пилоны, паруса и венчающий все небольшой куполок. Обилие света, распространяющегося сверху, чистота и изящество форм характерны для Рафаэля.

С 1512 г. мастер проектирует для семьи Агостино Киджи заупокойную капеллу в известной римской церкви Санта Мария дель Пополо. Агостино Киджи — банкир, покровитель и друг Рафаэля. Квадратная в плане, завершенная небольшим плоским куполом и раскрытая в сторону главного нефа церкви, капелла богата по отделке — цветные мраморы, мозаика в куполе, исполненная по картону Рафаэля.

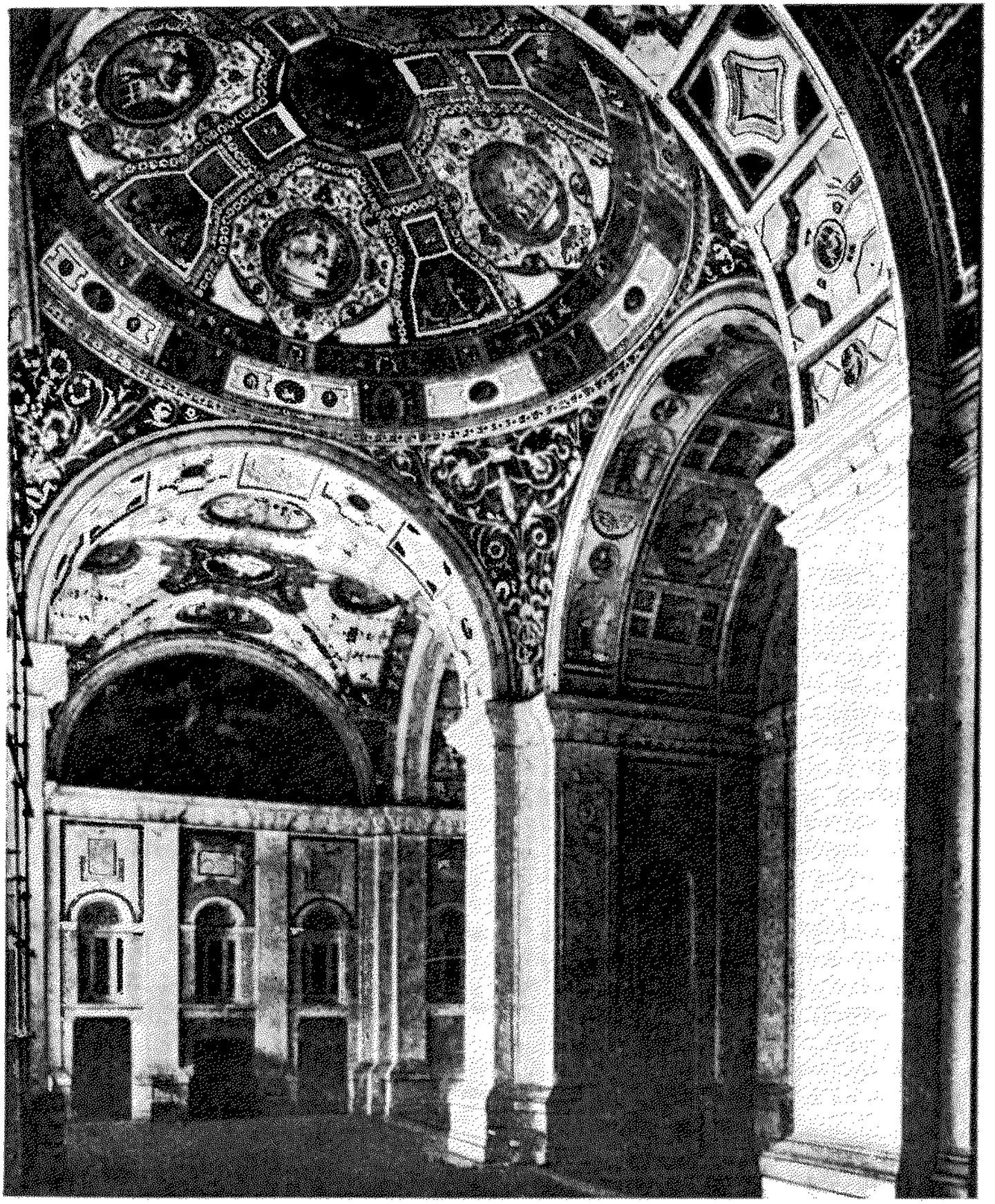
По проектным рисункам Рафаэля было сооружено несколько палаццо. В 1515 г. им было спроектировано палаццо Видони (Каффарелли), построенное Лоренцетто. Фасадное решение этого здания близко к облику римского дома Браманте (1509), который называют также домом Рафаэля, так как последний в нем жил и скончался. Дом Браманте-Рафаэля не сохранился, будучи расположен напротив собора св. Петра, он был снесен при возведении в XVII в. колоннады Бернини. Но палаццо Видони — произведение Рафаэля — существует и в настоящее время. В нем, так же как и в произведении Браманте,— двухъярусная структура, строящаяся на сильном пластическом контрасте массивного рустованного первого этажа и легкого портика второго яруса с парными трехчетвертными колоннами тосканского ордера (вместо полуколонн у Браманте). Композиция, развитая Браманте и Рафаэлем, ознаменовала появление новой системы фасадного решения итальянских палаццо, сменившей фасадные композиции флорентийского типа с их опорой на массивные стенные поверхности, сплошь покрытые рустовкой. Ордер у Браманте и Рафаэля утвердился в качестве главной темы фасадного решения. Система эта в дальнейшем получит достаточно широкое применение, в частности, в творчестве веронского мастера Микеле Сан Микели и Андреа Палладио.

Другое произведение Рафаэля этого типа — палаццо да Брешиа в Риме, ордер здесь введен в виде пилястр.

Исключительный интерес представляет флорентийское палаццо Пандольфини (1515—1520), возведенное по рисункам Рафаэля. Оно являет собой исключение из традиций флорентийского зодчества. Своеобразие его прежде всего в том, что оно, примыкая к саду, не имеет обычного замкнутого двора, а открыто к зелени трехчастной лоджией. Здание двухэтажно, что тоже необычно. Второй этаж имеет значительный отступ по сравнению с нижележащей частью стены.

Сооружение это, наряду с римским палаццо Фарнезе Антонио Сангало Младшего, строившимся в эти же годы, явилось образцом городского особняка-дворца, фасад которого решается особыми средствами, резко отличающимися от того, что мы наблюдали в палаццо Видони. Здесь ордер как организующее фасад начало отсутствует (его роль ограничена

Рафаэль. Рим, Вилла Фарнезина.
Лоджия Психеи.



Рафаэль. Рим, Вилла Мадама.
Вестибюль.

только участием в наличниках окон), стена — гладкая, значение руста также минимально (закрепление углов, выделение центрального входа), основной же удар перенесен на оформление окон, где появляются чередующиеся фронтончики — трехугольные и лучковые, располагающиеся в шахматном порядке. Прекрасен карниз, пластическая разработка которого строится на античных деталях.

Композиционная система фасадов палаццо Пандольфини — палаццо Фарнезе — получит в дальнейшем в XVI—XVII вв., да и в более позднее время и не только в Италии, широчайшее развитие.

Особое место в творчестве Рафаэля и в архитектуре итальянского Ренессанса в целом занимало палаццо дель Аквила в Риме (оконч. в 1520), построенное для Джованни Батисты дель Аквила поблизости от собора св. Петра и снесенное при строительстве колоннады Бернини.

Палаццо отличалось чрезвычайным своеобразием общей организации фасада и его декорировки. Здесь совершенно иное решение, чем в палаццо Видони и в палаццо Пандольфини. Отметим, что чем дальше мы продвигаемся во времени в пределах архитектуры Возрождения и прежде всего в пределах XVI в., тем с большим разнообразием композиционных решений встречаемся. Но в данном случае речь идет об одном мастере и об очень узком «временном участке» — о каких-то 10—15 годах. На фасаде — ордер, но в данном случае он расположен в первом ярусе; полуколонны чередуются с большими арками. Вся вышележащая часть фасада трактована как единая поверхность, ритмически расчленяемая тонкими горизонтальными тягами, оконными проемами, чередующимися с нишами и обильно примененной скульптурой — в виде статуй, стукковых рельефов, многообразных орнаментальных мотивов. Степень рельефности деталей убывала снизу вверх.

Фасад производил впечатление исключительной декоративной насыщенности и особой праздничности. Декорировка, в том числе статуи, была выполнена Джованни да Удине. Вся эта праздничность, несомненно, отражала новые, гедонистические тенденции, возникшие в настроениях высших аристократических кругов римского общества того времени. Средства, примененные здесь Рафаэлем, стилистически созвучны утонченности декоративных мотивов, использованных им в росписях ватиканских лоджий.

Пример, данный Рафаэлем, был подхвачен другими архитекторами, в частности Балдассаре Перуцци, построившим в Риме в 1523—1530 гг. палаццо Спада, любимым учеником Рафаэля Джулио Романо, Пирро Лигорио, автором Казино папы Пия IV в садах Ватикана (вторая половина XVI в.), и другими мастерами.

XVI столетие — период строительства парадных вилл. Имя Рафаэля связано с двумя замечательными сооружениями этого типа — с виллой Фарнезина и Виллой Мадама. Первая из них строилась для упомянутого покровителя Рафаэля Агостино Киджи.

Вопрос о доле участия Рафаэля в сооружении виллы Фарнезина до сих пор еще не решен. Все же, на наш взгляд, следует остановиться на версии об основном авторстве Б. Перуцци. Рафаэль же работал вместе со своими учениками по росписи виллы. Достаточно вспомнить о замечательной фреске «Триумф Галатеи» (1515), о плафоне с историей Аму-

ра и Психеи (1518) для того, чтобы, помимо самой живописи, отметить превосходную, органическую связь ее с архитектурной основой здания.

С 1517 г. началось строительство виллы Мадама близ Рима. Проект был заказан Рафаэлю кардиналом Джулиано Медичи. Вместе с Рафаэлем здесь работали Джулио Романо и Джованни да Удине. Композиция виллы — поистине блестящего творения Рафаэля, в котором он наиболее полно проявил себя как мастер широкого пространственного решения, вобравшего в себя и природную среду и объемно-пластические формы,— совершенно оригинальна. Расположенная на склоне холма Монте Марио она была задумана как ансамбль, построенный в виде системы террас, нисходящих к Тибру. Комплекс был рассчитан как парадное, кратковременное местопребывание высоких особ. Увенчивает виллу основное здание с вестибюлем. Задуманный здесь театр не был осуществлен. Ниже спланированы сады, виноградники. Там же должен был быть создан ипподром. Созданное подверглось разрушению во время вторжения неприятельских войск (Сакко ди Рома, 1527 г.). Строительство было частично завершено к 1538 г., и вилла стала местопребыванием дочери императора Карла V Маргариты (отсюда название виллы). Сохранились части главного здания и примыкающий к нему сад-партер, основанный на субструкциях.

Согласно предположению, композиция виллы была задумана Рафаэлем симметричной. Если это так, то существующая полукруглая стена с ордером составляет половину центрального круглого двора, а основной корпус с трехчастным вестибюлем — правое крыло виллы.

Исключительный интерес представляет знаменитый парадный вестибюль — садовая лоджия. Из трех пространственных ее элементов центральная часть перекрыта куполом, боковые — крестовыми сводами. Центральное звено имеет проход в полукруглый двор, а боковые завершены экседрами с перекрытием типа конхи. Заметим, что трехчастная система лоджии в какой-то мере подсказывается тепидарием римских терм Каракаллы и Диоклетиана. Лепная, стукковая отделка стен (работы Джованни да Удине) и росписи сводов (Джулио Романо) являются великолепным образцом декоративного искусства Высокого Возрождения того же типа, что и убранство ватиканских лоджий Рафаэля. Тут, в лоджии виллы Мадама, скульптурные и живописные орнаментальные средства, введенные художником, те мотивы гротесков, с которыми мы уже знакомы, достигли наиболее полного выражения и сложились в совершенно определенную, ярко выраженную пластическую систему. Для того, чтобы в этом убедиться, достаточно всмотреться во фрагменты отделки стен, в роспись свода. Утонченность деталей, прорисовки и расцветки (в своде) достигли максимально возможного, почти ювелирного по своей отточенности совершенства. Необычайная композиционная изобретательность, многообразие, изящество и изысканность рисунка остаются и доселе непревзойденными, поистине классическими образцами.

Рафаэль — творец всего этого праздничного великолепия — не был, как мы отметили, одинок в своих замыслах и в своем исполнении. Ему сопутствовали ученики, имена которых мы назвали. Они продолжили и развили вновь обретенный стиль. Особенно значительна доля

участия в этом ближайшего ученика Рафаэля Джулио Романо. Работая в Мантуе у герцога Федериго Гонзага, этот художник продолжил линию Рафаэля и как архитектор, и как мастер фресковой живописи. Наиболее яркого выражения его манера достигла в убранстве палаццо дель Те.

Мы назвали только основные работы Рафаэля в архитектуре. Творчество этого великого художника в области зодчества требует более полного рассмотрения. Мы смогли наметить лишь некоторые общие контуры, общие очертания.

Архитектура итальянского Возрождения, так же как и изобразительное искусство этой эпохи, отличается сложностью и в известной мере противоречивостью развития. Рафаэль находился в высшей точке этого процесса, но главная линия движения в архитектуре проходила не через его творчество. Вместе с тем последнее составляет одно из самых ярких явлений в зодчестве Италии эпохи чинквеченто. И своеобразие его художественной индивидуальности в архитектуре в том, что он в основном был художником и прежде всего художником. Занятия его в области архитектуры были одним из проявлений его необычайно богато творчески одаренной личности. Стремление к композиционной строгости и изысканности, воспитанное и подкрепленное античными заветами и формами, дополнялось активным введением и развитием чисто декоративных, орнаментальных и живописных средств, которые порой выступали на первый план — и в его знаменитых ватиканских лоджиях, и в убранстве виллы Мадама, и в особой парадности фасада палаццо Аквила.

Декоративная изощренность и рафинированность, некоторые признаки маньеризма, обнаруживаемые у художников его круга, оказали определенное воздействие на последующие судьбы европейского искусства, в частности и на школу Фонтенебло.

М. Я. Либман

РАФАЭЛЬ И СКУЛЬПТУРА

Творчество Рафаэля-живописца известно всем. Меньшей популярностью пользуется Рафаэль-зодчий, хотя значение его как архитектора очень велико. Проблема «Рафаэль и современная ему скульптура» вовсе внимания не привлекала[1]. Моя задача заключается в том, чтобы разобраться в этой проблеме. При этом a priori исключаем тему «Рафаэль и античность», так как вопрос о заимствованиях художником у древнеримских скульпторов рассматривался неоднократно и потому особого интереса не представляет[2]. Вряд ли стоит останавливаться на тех в общем единичных случаях подражания и копирования Рафаэлем кватрочентистской скульптуры. Он был художником чрезвычайно восприимчивым и вдохновлялся самыми разнообразными образцами.

Хотелось бы заострить внимание на двух аспектах темы «Рафаэль и скульптура»: 1) ансамбль капеллы Киджи в римской церкви Санта Мария дель Пополо — единственный, где Рафаэль выступает как соавтор и вдохновитель скульптора, и 2) Рафаэль и современные ему скульпторы,— вспомним, что живописец работал бок о бок не только с Микеланджело, но и с Андреа и Якопо Сансовино и некоторыми менее значительными мастерами во Флоренции и в Риме.

В 1507 г. с высочайшего разрешения папы Юлия II его друг, банкир и меценат Агостино Киджи приобрел для своей семьи капеллу при римской церкви Санта Мария дель Пополо[3]. В папской булле указывается на назначение капеллы — служить не только местом для молитвы, но также и мавзолеем для Агостино и его наследников. Из завещания Агостино явствует, что строителем капеллы был Рафаэль из Урбино. Это сведение подкрепляется свидетельством Вазари[4].

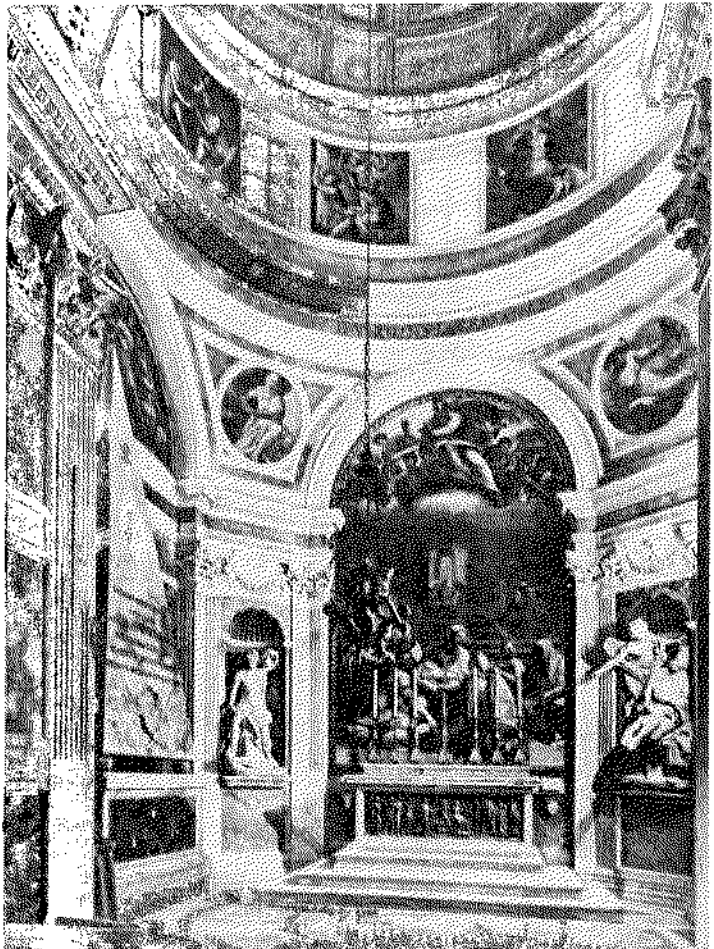
---

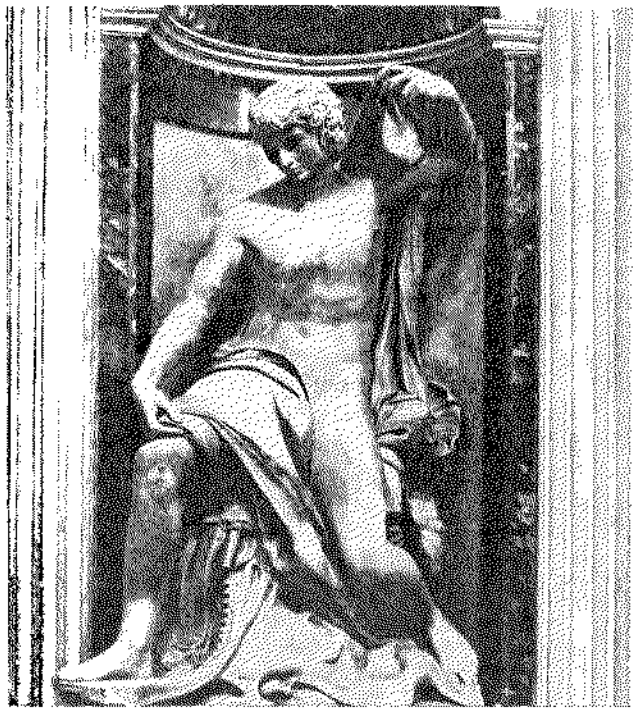
[1] Существует единственная работа, посвященная Рафаэлю-скульптору: *Astolfi C.* Raffaello Sanzio scultore. Roma, 1935. Эта книга была мне недоступна.

[2] Помимо суждений в общих монографиях о художнике назовем труды: *Loewy E.* Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi.— Archivio storico dell'arte, 2. serie, II, 1896, p. 241—251; *Stridbeck C. G.* Raphael studies, II. Raphael and tradition. Stockholm, 1963; *Pogany-Balas E.* The influence of Rome's antique monumental sculptures on the great masters of the Renaissance. Budapest, 1980, esp. p. 66—70.

[3] Основные сведения по истории капеллы Киджи взяты из статьи: *Shearman J.* The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXIV, 1961, p. 129—160. См. также: *Gnoli D.* La sepoltura d'Agostino Chigi.— Archivio storico dell'arte, II, 1889, p. 317 ff.

[4] *Вазари Дж.* Жизнеописания, т. 3. М., 1970, с. 181, 300. По мнению Ширмена (*Shearman J.* Op. cit., p. 130, n. 7), не исключено участие в строительстве Антонио да Сангалло Младшего.





Рафаэль.
Рим. Капелла Киджи
в церкви Санта Мария
дель Пополо.
1513—1520 гг.

Рафаэль и Лоренцетто.
Пророк Илия.
Рим, Капелла Киджи
в церкви Санта Мария
дель Пополо.
Завершена
в 1524—1525 гг.

Рафаэль и Лоренцетто.
Пророк Иона.
Рим, Капелла Киджи,
в церкви Санта Мария
дель Пополо.
1516—1520 гг.

По всей вероятности, в 1513 г. Рафаэль приступил к строительству капеллы. 1516 годом помечены мозаики купола, иными словами — здание к тому времени было закончено. В начале этого года в Риме появился скульптор из Флоренции Лоренцо ди Джованни ди Лудовико по прозвищу Лоренцетто, чтобы воплотить в материале скульптурные замыслы Рафаэля для капеллы. Работа внезапно остановилась в связи со смертью Рафаэля и Агостино Киджи в 1520 г. Наследники Агостино пытались продолжить оформление капеллы, но в середине века работы опять прекратились из-за отсутствия средств. И лишь в 1652 г., по указанию кардинала Фабио Киджи, Лоренцо Бернини приступил к завершению отделки. Он изваял недостающие две статуи и произвел некоторые перестановки внутри капеллы. Около 1660 г. капелла приняла свой нынешний вид.

Капелла Киджи при церкви Санта Мария дель Пополо — одно из самых привлекательных архитектурных сооружений Высокого Возрождения. Капелла невелика; ее площадь — квадрат 6×6 м, высота — около 15 м. Барабан и купол занимают приблизительно одну треть общей высоты. По ширине они соответствуют ширине помещения. Создаются спокойные и гармонические взаимоотношения между отдельными частями архитектурного пространства и целым. Сравнительно большие окна в барабане хорошо освещают интерьер. Убранство состоит из алтарной картины, двух надгробий у боковых стен, четырех больших скульптур, поставленных в ниши угловых пилястров. Купол украшают мозаики, а в барабане между окнами и в парусах — фрески. Так в общих чертах рисовался интерьер капеллы ее создателю — Рафаэлю. Правда, при нем и сразу после его смерти были сделаны только лишь мозаики, одно надгробие, две статуи — Ионы и Илии — и декоративная скульптура — пилястры с капителями, архитравы, орнаментальные пояса. Алтарную картину начал писать в 1530 г. Себастиано дель Пьомбо, а завершил Франческо Сальвиати, хотя предполагалось, что ее напишет сам Рафаэль. Фрески являются работами Франческо Сальвиати 1550-х годов. Бернини изваял, как уже было сказано, две скульптуры и завершил отделочные работы. Он тактично довел предприятие Рафаэля до конца, придерживаясь по возможности первоначального плана, и сохранил таким образом столь редкий для Ренессанса ансамбль, в котором объединились архитектура, живопись и скульптура.

Агостино Киджи был очень богатым человеком. Он стремился соорудить родовую усыпальницу, достойную его положения. В декорировке использованы разноцветные сорта мрамора, бронза, золоченый стукк, фресковая живопись и мозаика. Несомненно, многообразие и многоцветие материала соответствовало и желанию Рафаэля создать сооружение из драгоценных материалов, как это, по его мнению, делали «древние»[5]. Но надо отдать должное вкусу великого живописца — тона камня очень тонко соотнесены друг с другом. Несущие и несомые элементы изваяны из белого и белого с серыми прожилками мрамора, заполнения, стены, ниши, паруса,— из разноцветного камня, розоватого, зеленоватого, оранжевого. Надгробия формы пирамид — серовато-розовые. На этом фоне

[5] Из письма художника Льву X (см.: *Shearman J.* Op. cit., p. 154, note 113).

сверкают четыре большие статуи из ослепительно белого мрамора. Ровный свет, заливающий помещение, светлых тонов материалы — все это придает ансамблю спокойно-возвышенное, удивительно благородное звучание. Оно становится особенно ощутимым после посещения капеллы делла Ровере в той же церкви, где два грандиозных по размерам и пышных по форме надгробия работы Андреа Сансовино заполняют собой все помещение[6].

Спокойно-возвышенное настроение соответствует программе декора. Уже в папской булле эта программа была провозглашена: земное превратить в небесное, преходящее — в вечное[7]. А воплощена она была следующим образом[8]. Над саркофагами возвышаются пирамиды — древний символ вечности и бессмертия. Они помещены под арками, символизирующими триумф (здесь — над смертью). Иона, изрыгаемый рыбой, является провозвестником воскресения Христа, а Илия, увезенный на огненной колеснице в небо,— вознесения. Бог отец, окруженный планетами, в купольной мозаике воплощает небеса, конечную и высшую цель всего земного и преходящего[9]. Статуям Ионы и Илии отводилось большое значение в общей программе капеллы. Этим объясняются и их крупные размеры, и размещение в «узловых точках» интерьера, и то, что они выделяются белизной на фоне ниш цветного мрамора, и, наконец, старательность, с которой они выполнены. Ведь не зря Рафаэль, не будучи скульптором, принял самое деятельное участие в их создании.

«Две статуи, которые Рафаэль предназначил для капеллы, никогда не привлекали того внимания, которое они заслуживают»,— пишет Ширмен[10]. Он не уделяет им в статье должного внимания, но отмечает два важных момента: их живописный характер (Ширмен говорит о «скульптуре живописца») и то, что они явно рассчитаны на постановку в определенных по отношению к алтарю и входу нишах[11]. Мы знаем, что исполнителем этих статуй был Лоренцетто, и для того, чтобы оценить значение Рафаэля и Лоренцетто как их создателей, необходимо сначала познакомиться с этим малоизвестным скульптором.

Лоренцо Джованни ди Лудовико, прозванный Лоренцетто, родился во Флоренции летом 1490 г.[12] Там же он прошел обучение. Совсем молодым человеком он продолжил работу, начатую Верроккьо, над кенотафом кардинала Фортегуэрри для церкви Сан Якопо в Пистойе. На рубеже 1515 и 1516 гг. Рафаэль на короткое время приехал во Флоренцию.

---

[6] Не говоря уже о капелле Черази, где картины Караваджо своей патетической динамикой подавляют посетителя.

[7] «Cupiens terrena in coelestia, et transitoria in aeterna felici commercio commutare» (*Shearman J.* Op. cit., p. 130, note 5).

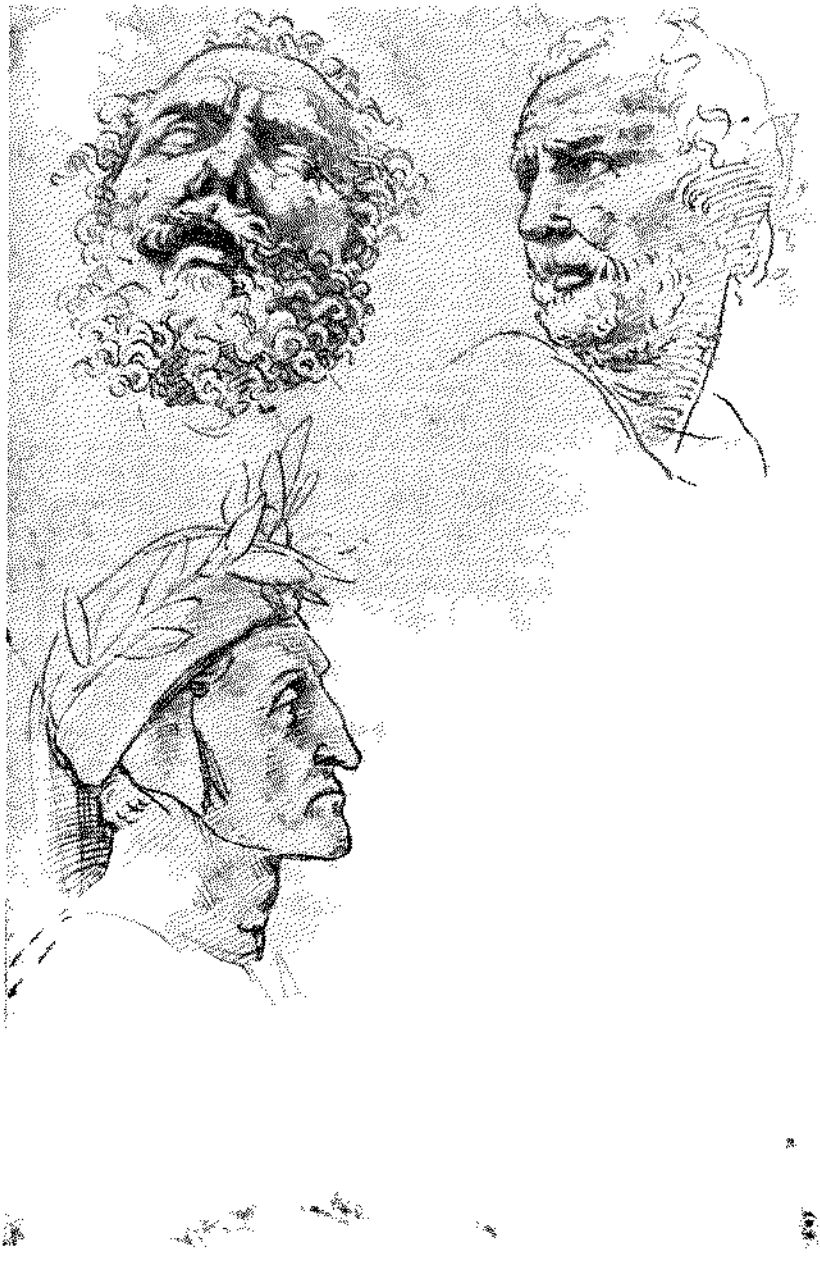
[8] Я следую за Ширменом, большую часть статьи посвятившим иконографическому истолкованию памятника.

[9] *Ширмен* (*Shearman J.* Op. cit., p. 143—150) пытается показать, что первоначально алтарной картиной должна была быть «Ассунта», что прекрасно подошло бы к общей программе капеллы. Картина Себастиано дель Пьомбо однако изображает «Рождество Богоматери».

[10] *Shearman J.* Op. cit., p. 153.

[11] Бернини переставил статуи местами, и это несколько повредило общему впечатлению.

[12] Единственная научная работа о Лоренцетто — диссертация: *Nobis N. W.* Lorenzetto als Bildhauer. Bonn, 1979.



Рафаэль. Головы поэтов для фрески «Парнас».
Рисунок.
Виндзор, Королевская библиотека.

Не исключено, что он искал мраморщика для работы в капелле Киджи и нашел его в лице Лоренцетто. Во всяком случае, скульптор появился в Риме как раз в это время. Поначалу Рафаэль занимал его скромными декоративными работами в Ватикане. В конце 1516 г. Лоренцетто приступил к работе для капеллы Киджи. Еще при жизни Рафаэля он завершил статую Ионы и декоративные рельефы, украшающие капители и архитравы. Статую Илии Лоренцетто изваял с помощью Рафаэлло да Монтелупо, которого привлек к работе в капелле к концу 1524 — началу 1525 г. Тогда же был отлит бронзовый рельеф «Христос и самаритянка». Первоначально рельеф предназначался для передней стенки саркофага Агостино Киджи[13], но впоследствии был укреплен спереди алтарного стола. Лоренцетто принадлежат также пирамида и саркофаг для останков Агостино Киджи.

После смерти Рафаэля Лоренцетто с помощью Раффаэлло да Монтелупо изваял большую статую Мадонны для надгробия великого художника в Пантеоне (1520—1524). Лишившись поддержки Рафаэля, Лоренцетто превратился в обыкновенного мраморщика, выполнявшего задания архитектора Антонио да Сангалло на строительстве собора св. Петра. Умер он в 1541 г.

Лоренцетто был средней руки скульптором. О нем можно было бы и не вспоминать, если бы он не воплотил в материале скульптурные идеи Рафаэля. «Значение Лоренцетто заключается в первую очередь в его положении человека, который нам наглядно передал взгляды Рафаэля на пластику, в силу чего мы можем составить себе полную картину творчества этого художника», т. е. Рафаэля,— пишет исследователь творчества Лоренцетто[14].

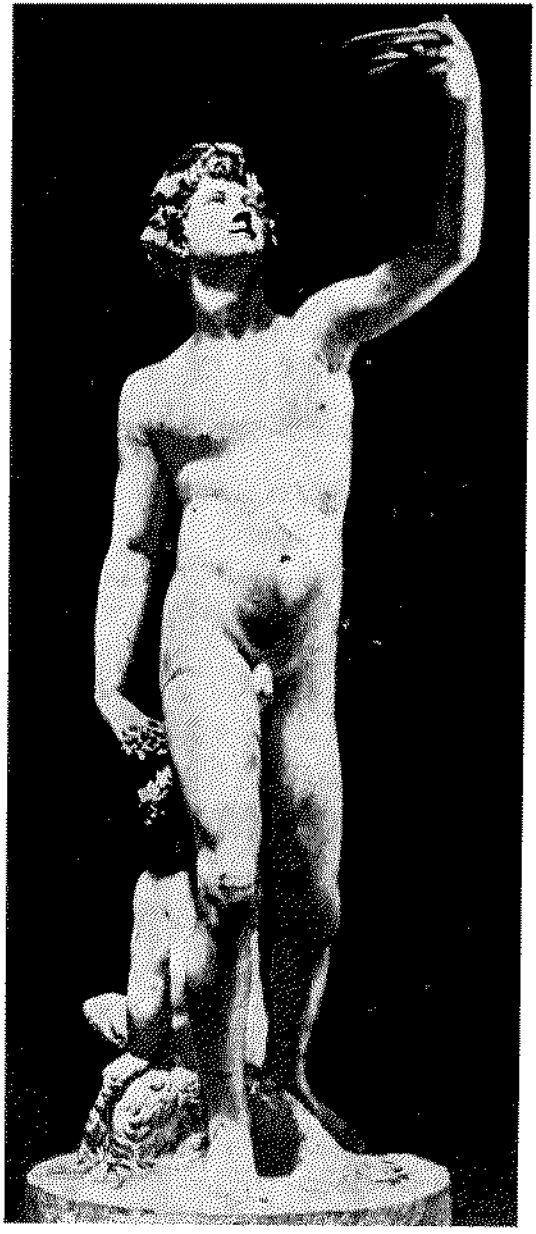
Совместная работа Рафаэля и Лоренцетто заставляет нас поставить вопрос о том, кто в такого рода симбиозе является главным — рисовальщик или исполнитель в материале? История западноевропейского искусства средних веков и эпохи Возрождения знает достаточно случаев, когда идея, эскиз, образец принадлежат одному художнику, а исполнение — другому. И в каждом из этих случаев конкретно решается вопрос о значении того или другого для создания произведения. В Италии такого рода совместная работа живописца и скульптора была широко распространена до начала XV в., в то время как на севере Европы к ней прибегали вплоть до XVI в. Так что для Италии Высокого Возрождения совместное создание статуй для капеллы Киджи Рафаэлем и Лоренцетто представляет анахронизм.

Но симбиоз двух художников в данном случае понятен. Очевидно, Рафаэль был настолько далек от скульптурной деятельности, что нуждался в исполнителе своих пластических замыслов. А поскольку замыслы у него были весьма определенные, он искал и нашел послушного исполнителя. Естественно, что таковым мог стать только посредственный мастер, без сколько-нибудь выраженной индивидуальности, но владеющий техникой обработки мрамора. Им оказался Лоренцетто.

---

[13] Ньоли публикует рисунок Дозио с надгробия Киджи, на котором показано первоначальное место рельефа (*Gnoli D.* Op. cit., p. 320).

[14] *Nobis N. W.* Op. cit., S. 165.



Якопо Сансовино. Вакх.
Флоренция, Национальный музей.
1511—1512 гг.

Думается, что в данном симбиозе главенствующую роль играл Рафаэль, и статуи Ионы и Илии следует рассматривать как воплощение скульптурных идей великого живописца. Так что можно согласиться с вышеприведенным высказыванием Побиса.

О том, что Рафаэль интересовался скульптурой, свидетельствуют не только заимствования из античных статуй и рельефов, воздействие образов Луки делла Роббиа на ряд картин живописца флорентийского периода, не только зарисовки произведений римской скульптуры и падуанских рельефов Донателло. В ряде произведений Рафаэля фигурируют изображения статуй и рельефов, произведения в действительности не существующей скульптуры. Здесь можно назвать гризайли под большими фресками «Станцы делла Сеньятура», изображение статуй в «Афинской школе» и картонах для ватиканских шпалер. Так что Рафаэлю скульптура была не так уж чужда. Живописец хорошо представлял себе образные функции статуй Ионы и Илии в ансамбле капеллы. Они были предназначены для ниш, что исключало с самого начала возможность обхода. Следовательно, статуи были четко рассчитаны на фронтальную точку зрения. Обратимся к их анализу.

Статуя Ионы была создана, как говорилось выше, в 1516—1520 гг. (ее высота равна 183 см). Иными словами, Иона больше натуры. Образцом для головы послужил так называемый Антиной Фарнезе, римская

статуя, находящаяся ныне в Национальном музее в Неаполе. Не исключено, что она принадлежала Агостино Киджи[14а]. Первое, что обращает на себя внимание, это развернутость фигуры в плоскости,— статуя воспринимается как высокий рельеф. И не надо в этом усматривать проявление своеобразной «пластики живописца»[15]. Вернее думать, что в основе плоскостного подхода лежит стремление уместить статую в нише, сдержать ее вторжение в пространство. И это Рафаэлю удалось.

Юный пророк сидит в почти фронтальном развороте, широко расставив ноги и подняв левую руку. Исследователи указывали на некоторое сходство позы Ионы с «ignudi» Сикстинского потолка Микеланджело. Несомненно, Рафаэлю росписи Сикстины были хорошо известны. В какой-то мере расположение ног, размах рук напоминают этих юношей. Но Рафаэлю чужд драматизм и пафос образов Микеланджело, и он создал лирического героя. Если искать параллели, то скорее в творчестве флорентийца Якопо Сансовино, как и Рафаэль, близкого к окружению Браманте. Можно предположить, что оба мастера, Рафаэль и Якопо, встречались и что «Вакх» Сансовино, созданный в 1511—1512 гг., правда, во Флоренции, а не в Риме, мог быть известен Рафаэлю если не в подлиннике, то в рисунках или моделях. Между «Ионой» и «Вакхом» существует не только образная близость, они оба лирические, светлые герои,— но и, при всех отличиях, их композиция похожа: выдвинутая вперед правая и отставленная левая нога, поднятая левая и опущенная правая рука. Основное же отличие заключается в том, что «Вакх» — круглая статуя, свободно вторгающаяся в пространство, «Иона» же, хоть и статуя, но — статуя, запрятанная в нишу. Поэтому в произведении Сансовино идеально выдержан контрапост — юноша размашисто шагает; а в произведении Рафаэля движение заторможено, не чувствуется стремления вперед, юноша даже отклоняется немного назад.

Статуя «Ионы» тонко моделирована. Объемы мягко переливаются друг в друга, мускулатура слабо выделена. В этом она сильно отличается от скульптур Микеланджело и скорее напоминает опять-таки произведения молодого Якопо Сансовино. Вместе с тем моделировка обладает большой точностью. Здесь нет ничего приблизительного, как мы это можем наблюдать в более поздних произведениях Лоренцетто. Создается впечатление, что Рафаэль, превосходный знаток человеческого тела, пристально следил за работой скульптора и снабжал его точными рисунками.

«Илия» (его высота 180 см), хотя и был начат одновременно с «Ионой», завершался уже после смерти Рафаэля — в 1524 или 1525 г. Трудно сказать, что в этой статуе можно отнести за счет Рафаэля, а что — за счет Лоренцетто. Исследователи отмечали сходство черт лица Илии с рисунком Рафаэля к голове Гомера в фреске «Парнас» (Виндзор, Королевская библиотека)[16], указывали также на близость позы Илии и Исайи Сикстинского потолка. В творчестве самого Рафаэля есть схожие мотивы, как, например, изображение Сапфо в «Парнасе». Важно то, что

[14а] *Nobis N. W.* Op. cit., S. 82.
[15] *Shearman J.* Op. cit., p. 153. См. также: *Nobis N. W.* Op. cit., S. 84—85.
[16] *Nobis N. W.* Op. cit., S. 86.

Лоренцетто (?). Тондо «Неверие Фомы».
Кьяравалле.

в статуе Илии, по воле Рафаэля или против нее, воплощена более пространственная композиция, чем в статуе Ионы, композиция скорее в духе Микеланджело (Моисей), чем в духе Якопо Сансовино. Плечо Илии выдвинуто вперед, движение правой руки подчеркивает поворот торса, правая нога отставлена назад, согнута в колене и как бы выталкивает тело вперед. И тем не менее движение это не направлено вовне, наружу, и фигура, несмотря на динамичность, не нарушает границы пространства ниши.

В статуе Илии, как и в Ионе, мы наблюдаем тонкую моделировку объемов. Здесь она чуть более мелочна, слишком выделяются натуралистические детали (можжевеловый куст, почва). Можно предположить, что Рафаэль успел еще сделать подробные рисунки для статуи Илии и присутствовал при ответственном процессе притесывания. Лоренцетто вряд ли сумел бы придумать и самостоятельно осуществить столь сложную композицию. Мелочная обработка поверхности мрамора — на совести скульптора, завершавшего статую после смерти Рафаэля.

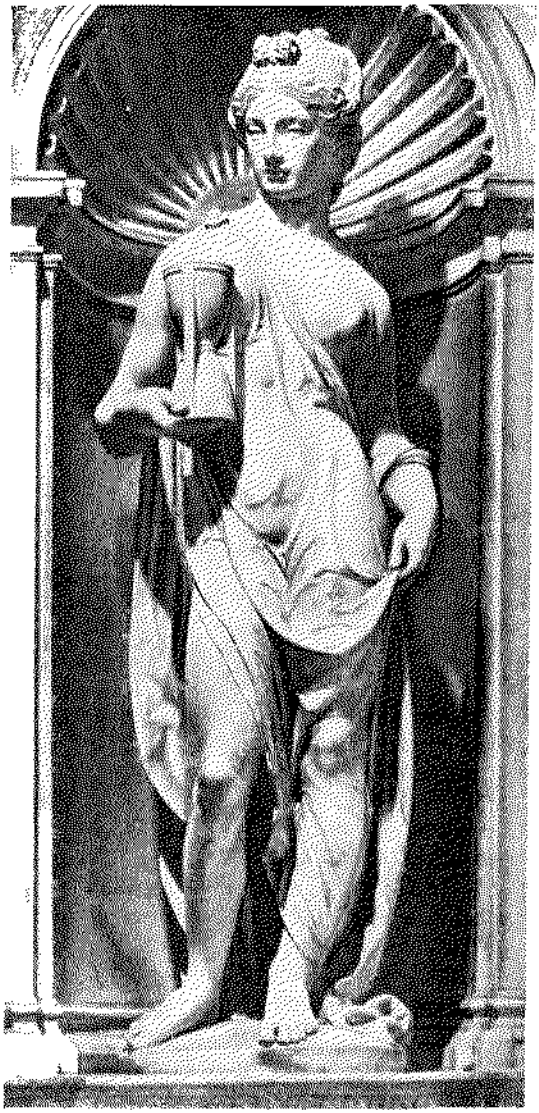
Возникает вопрос: в какой мере произведения Лоренцетто отражают намерения Рафаэля? Ведь не сохранились рисунки великого мастера, послужившие руководством для работы над статуями Ионы и Илии.

Рафаэль. «Неверие Фомы».
Рисунок. Кембридж, Музей Фицуильям.

О задачах, которые Рафаэль ставил перед скульптором, и об их выполнении мы пока что можем судить только по одному примеру. В церкви Кьяравалле находятся два бронзовых круглых рельефа, возможно работы Лоренцетто, с изображениями «Неверия Фомы» и «Сошествия Христа в ад» (диаметр 87 см) [17]. Раньше они фланкировали алтарь капеллы Киджи в римской церкви Санта Мария делла Паче. К этим рельефам сохранились рисунки Рафаэля (Кембридж, Музей Фицуильям; Флоренция, Уффици).

Сравнивая рисунки и их воплощение в материале, можно констатировать следующее. Рельефы внешне точно передают эскизы, но они не выражают эмоций, кажутся академически сухими по сравнению с образцами. Надо думать, что статуи Лоренцетто также представляют в несколько упрощенном и обедненном виде намерения Рафаэля. И все же общая их композиция, да и многие частности дают представление о скульптурных идеях великого живописца.

[17] О них см.: *Hirst M.* The Chigi Chapel in S. Maria della Pace.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXIV, 1961, p. 161—185 (esp. p. 175—177); *Nobis N. W.* Op. cit., S. 257—258.



Андреа Сансовино. Фигура с надгробия. Дж. Бассо делла Ровере. Рим, Санта Мария дель Паче. 1506—1509 гг.

Уже выше шла речь о деградации искусства Лоренцетто после смерти Рафаэля. Эта деградация шла постепенно. Лоренцетто завершал статую Илии по идеям Рафаэля, он же создал опять же совместно с Рафаэлло да Монтелупо в 1520—1524 гг. статую Мадонны для надгробия великого живописца в римском Пантеоне. Эта так называемая Madonna del Sasso — «Мадонна с гробницы» — представляет собой статую из белого мрамора (высота 277 см). Мария изображена стоящей прямо и держащей на левой руке младенца. Ее поза, да и положение Христа не очень ясны. Скульптор увлекся разработкой складок платка, плаща и платья в ущерб статике, динамике и образной выразительности. И все же этой большой статуе нельзя отказать в величавости, присущей образам Высокого Возрождения. Но интересно, что Лоренцетто вдохновлялся в статуе не столько образами Мадонн Рафаэля (что можно было бы ожидать), а произведениями Якопо Сансовино. Это обстоятельство подводит нас ко второму аспекту темы: как воздействовал и воздействовал ли вообще Рафаэль на современную ему скульптуру? Ведь с ним соприкасался не один только Лоренцетто.

В начале XVI в. в скульптуре Средней Италии сложилась несколько неопределенная ситуация. Во Флоренции затухала когда-то славная кватроченти стская традиция. Уже успел заявить о себе молодой Микеланджело, чьи самые первые произведения свидетельствовали о новых — патетических и драматических — устремлениях, о тяге к монументальности и «большому стилю». При всей новизне выразительного и пластического языка, великий скульптор мог опираться

и опирался на замечательных предшественников.

Не так обстояло дело в Риме. Папская столица не имела собственных традиций в области ренессансной скульптуры. Пребывание отдельных мастеров в Риме XV в.— Донателло, Филарете, Поллайоло — не оказало воздействия на местных скульпторов. Начало XVI в., точнее понтификат Юлия II, ознаменовалось более длительными сроками работы видных скульпторов в Риме и, что в нашем контексте очень важно, организацией ими мастерских. Ведь в мастерских проходили обучение молодые художники, в них возникали школы, закладывались традиции. А грандиозные заказы Юлия II, Льва X и лиц из папского окружения (вспомним хотя бы Агостино Киджи) стимулировали создание постоянных мастерских.

Во втором десятилетии в Риме довольно четко вырисовывались две активные группы художников: одна вокруг Микеланджело, другая вокруг Браманте. И если гений Микеланджело волей-неволей подавлял окружение (создается даже впечатление, что он один противостоял всем остальным), то круг Браманте включал в себя равноправных — Рафаэля, скульпторов Андреа и Якопо Сансовино, архитектора Антонио да Сангалло Младшего.

Якопо Сансовино. Св. Иаков Старший. Флоренция, собор. 1511—1518 гг.

Эти группы соперничали. Их художественные намерения были различными. Обе они основывались, как им казалось, на античной классике. Но Микеланджело смело от нее отталкивался, создавал свой стиль, ставший вскоре стилем целой эпохи. А Рафаэль и его друзья развивали линию «классического» (по определению Вельфлина) Возрождения, теснее связанного с древнеримским искусством.

Как мы видим, в круг Браманте входили два скульптора — Андреа Сансовино и его ученик Якопо. Оба они были флорентийцами и оба прибыли, очевидно вместе, в 1505 г. в Рим. Старший, Андреа, к тому времени был вполне сложившимся мастером, чья эволюция шла от позднекватроченти́стских графичности и натурализма в духе Антонио Поллайоло к пластической наполненности и «идеальному» стилю Высокого Возрождения. Эта последняя тенденция заметна в фигурах надгробия Джироламо Бассо делла Ровере в капелле этой семьи в римской церкви Санта Мария дель Пополо (1506—1509).

В эти годы Якопо Сансовино был очевидно еще учеником и помощником Андреа. Лишь уйдя от учителя и вернувшись во Флоренцию, он быстро обрел самостоятельность и создал там свои ранние шедевры — статую Вакха (1511—1512; Национальный музей во Флоренции) и статую св. Иакова Старшего (1511—1518) для флорентийского собора. В 1518 г. он возвратился в Рим, где пробыл до взятия города войсками Карла V в 1527 г., после чего навсегда удалился в Венецию. Там он стал главою местной скульптурной и архитектурной школ.

Андреа Сансовино был лет на 25 старше Рафаэля, и нельзя ожидать, чтобы произведения младшего могли воздействовать на творчество старшего. Действительно, единственная работа Андреа, созданная в контакте с Рафаэлем,— группа «Анна, Мария и Христос» в церкви Сант Агостино в Риме (1512) [18], если и обнаруживает чьи-то воздействия, то скорее Леонардо да Винчи, но не Рафаэля [19].

Зато стоит задаться вопросом: а можно ли обнаружить взаимное воздействие Рафаэля и Якопо Сансовино (первый был всего на три года старше второго). Этот вопрос интересен, ведь после Микеланджело Якопо был самым талантливым скульптором Средней Италии в первые десятилетия XVI в., т. е. в эпоху Высокого Возрождения. К тому же оба они были единомышленниками, представителями «классической» линии.

Искусствоведение склонно считать, что Рафаэль оказал влияние на молодого Сансовино. Особенно это подчеркивает Дж. Поуп-Хеннесси [20]. Оставим в стороне мелкие заимствования. С точки зрения ученого, статуя сидящей Мадонны в римской церкви Сант Агостино, созданная Якопо в 1518 г., «более аутентично рафаэлевская, чем единственная статуя, которую Рафаэль сам нарисовал,— „Иона“ в капелле Киджи Санта Мария дель Пополо...» [21]. Однако статуя Мадонны изваяна с оглядкой не на лирические и скромные Мадонны Рафаэля, а на строгие и холодные образы древнеримских богинь, весталок и патрицианок [22]. Видит Поуп-Хеннесси воздействие Рафаэля на Якопо и в люнете с рельефом Марии

---

[18] Группа была помещена под фреской Рафаэля «Исайя».

[19] Хотя Дж. Поуп-Хеннесси видит в группе черты творчества Рафаэля (*Pope-Hennessy J.* Raphael. N. Y., 1970, p. 225).

[20] *Pope-Hennessy J.* Italian High Renaissance and Baroque sculpture. London, 1963, Text, p. 42—44; *Idem.* Raphael, p. 227—228.

[21] *Pope-Hennessy J.* Italian High Renaissance etc., p. 44.

[22] По М. Д. Гаррард, образцом для Мадонны Сант Агостино послужила статуя Аполлона Кифареда (ныне в Национальном музее Неаполя), находившаяся в те времена в римском собрании Сасси и считавшаяся изображением богини (*Garrard M. D.* Jacopo Sansovino's Madonna in Sant' Agostino: An antique source rediscovered.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXVIII, 1975, p. 333—338).

в надгробном монументе кардинала Сант Анджело в церкви Сан Марчелло (1518–1527, не завершен), с чем можно согласиться, и в венецианских работах скульптора, с чем согласиться нельзя[23]. На почве Венеции Якопо Сансовино радикально изменил свой стиль, ушел от римского классицизма и создал своеобразный местный вариант маньеризма.

Нельзя также утверждать, как это делает английский ученый, что «Вакх» Сансовино являет черты творчества Рафаэля. Выше я попытался показать, что, наоборот, «Иона» Рафаэля–Лоренцетто задуман с оглядкой на сансовиновского «Вакха».

Вместе с тем творчество Рафаэля, несомненно, в какой-то степени влияло на Якопо Сансовино. Это влияние просматривается в статуе св. Иакова Старшего в соборе Флоренции, чья патетическая поза перекликается с позой Аристотеля в «Афинской школе». Но оба художника двигались — по-разному — к достижению классического идеала.

Даже творчество второстепенных скульпторов Средней Италии не обнаруживает сколь-нибудь значительных точек соприкосновения между ними и Рафаэлем. Все это кажется тем более странным, что великие живописцы современники Рафаэля оказывали значительное воздействие на скульптуру. Не будем останавливаться на Микеланджело,— он господствовал над скульптурой всей Италии чиквеченто. Леонардо да Винчи, особенно в свою бытность в Милане, но и во Флоренции, не только выполнял скульптурные работы, но, что для нас важнее, оказывал несомненное воздействие на ломбардских и флорентийских скульпторов. Джорджоне, столь далекий от скульптуры художник, породил целое течение скульпторов-джорджонесков. Достаточно назвать семью Ломбарди.

Так почему же произведения Рафаэля, великого живописца, не привлекли внимания скульпторов? В свою бытность во Флоренции Рафаэль, совсем молодой художник, вырабатывал свой стиль. Осев в Риме, он быстро стал ведущим живописцем с мастерской, учениками, привлек внимание заказчиков, меценатов и ценителей искусства. Но в это же время в Риме поселился Микеланджело — не только знаменитый, не только активный, но обладавший огромной силой воздействия и говоривший со скульпторами на языке скульптуры. Он быстро подчинил себе почти все молодые силы в скульптуре Рима. И если Рафаэль умер скоро — в 1520 г., то Микеланджело продолжал творческую деятельность еще пять десятилетий, и его воздействие не убывало.

Была также достаточно сильная «классическая» линия в среднеитальянской скульптуре Высокого Возрождения. И к ней принадлежали не только оба Сансовино, но и другие, менее значительные мастера, уровня Лоренцетто. Но у них были образцы, более близкие, чем живопись Рафаэля,— а именно античные рельефы и статуи. Их копировали, на них опирались, ими пользовались как эталонами. Если в мастерской Рафаэля были бы еще скульпторы, кроме Лоренцетто, быть может, тогда образовалась бы школа скульпторов-рафаэлесков. Но это лишь предположения. Факт остается фактом: став великим живописцем, основателем течения, длившегося веками, Рафаэль не сумел (а может быть, и не захотел) распространить свое воздействие на скульптуру.

---

[23] *Pope-Hennessy J.* Raphael, p. 228.

А. Н. Немилов

РАФАЭЛЬ И ДЮРЕР

Рафаэля и Дюрера часто сопоставляли, приходя к разным суждениям, в разные времена и с разных позиций. Видимо, такие сопоставления напрашиваются: оба эти художника — современники, уже при жизненно заслужившие славу величайших представителей эпохи и никогда, строго говоря, ее не утрачивавшие. Отрицание Рафаэля нигилистами той или иной эпохи всегда было отрицанием классических идеалов искусства. Романтики при сравнении Рафаэля и Дюрера отдавали предпочтение немецкому художнику, признанному главе национальной школы, именно потому, что он был, подобно Шекспиру, якобы свободен от классики. Позже торжество экспрессионизма, вместе с увлечением Грюневальдом, привело к переоценке Дюрера, как преданного классике, «слишком итальянистического» художника.

Выяснение реальных контактов между Рафаэлем и Дюрером важно для типологии и проблемы национальной определенности искусства эпохи Возрождения[1].

Дюрер был на двенадцать лет старше Рафаэля и на восемь лет пережил его. Предположение о возможности непосредственного их общения заведомо отпадает: во время первого путешествия Дюрера в Италию, в 1495 г., Рафаэль был еще мал, а при втором приезде, в 1505—1507 гг., Дюрер не был во Флоренции, а в Риме (если принять гипотезу о создании им так называемого «Opus quinque dierum» в Риме в 1506 г.) был лишь неделю за полтора года до приезда туда Рафаэля.

Упоминание о непосредственных контактах Дюрера и Рафаэля содержится в биографиях Рафаэля и Маркантонио Раймонди у Вазари. Вазари относит начало этих контактов ко времени, когда слава Рафаэля уже достаточно распространилась — после создания им росписей в «станцах» Ватикана. Он пишет: «Когда же молва об этих и многих других творениях этого знатнейшего художника проникла вплоть до Франции, а также Фландрии, Альберт Дюрер, удивительнейший немецкий живописец и гравер на меди, выпускавший прекрасные оттиски, сделался как бы данником Рафаэля, посылая ему свои вещи, и в том числе головной автопортрет, выполненный им гуашью на тончайшей ткани так, что его можно было рассматривать одновременно с обеих сторон... вещь эта показалась Рафаэлю поразительной, и поэтому он послал ему много листов с собственными рисунками, которыми Альберт особенно дорожил...»[2]

---

[1] Этой теме посвящена статья: *Lamel G.* Raffael und die deutsche Kunst.— Bildende Kunst, 1983, Hf. 7, S. 348—352.

[2] *Вазари Дж.* Жизнеописания..., II. М., 1958, с. 145

Далее автор «Жизнеописаний» говорит о том, что Рафаэль поручил болонцу Маркантонио изучить технику гравюр Дюрера и выполнить оттиски с его собственных рисунков. Степень достоверности подобных рассказов Вазари невысока. В данном случае нетрудно заметить, что Маркантонио Раймонди начал свою деятельность гравера раньше, чем встретился с Рафаэлем. Но в то же время заметим, что чрезвычайно патриотичный Вазари, пожалуй, только о Дюрере из всех упоминаемых им не-итальянцев говорит в таких восторженных выражениях. Любопытно также, что сразу же после упомянутых нами мест в тексте Вазари идет речь о написанной Рафаэлем в 1517 г. для «палермской обители монахов Монтеоливетто, именуемой С.-Марко делло Спазмо, образа на дереве с изображением „Несения креста"» (далее следует описание этой алтарной композиции[3] без какого-либо упоминания о том, что она довольно точно воспроизводит соответствующий лист из «Больших страстей» Дюрера). Впрочем, Рафаэль внес ряд изменений, он не только изменил готически-причудливый типаж и характерные немецкие архитектурные формы на более классические, но и заметно его стремление к более равновесному расположению элементов композиции, что сказалось и в разработке ракурсов и в пластике жестов.

То, что Рафаэль при этом обращается к довольно раннему произведению Дюрера, датируемому не позже 1500 г., объяснимо как большой распространенностью всей дюреровской серии, так и тем, что она была в 1511 г. полностью (с добавлениями) издана с текстами, как и «Апокалипсис».

Существует мнение, что именно это издание «Апокалипсиса», снабженное латинским текстом, повлияло на композиционный замысел правой части фрески «Изгнание Гелиодора из храма» Рафаэля. Здесь подкупает сама хронологическая близость. Отметим и сходство фигуры одного из носильщиков папского кресла в левой части фрески Рафаэля с автопортретами Дюрером, в особенности с его автопортретом в венецианском «Празднике четок», 1505—1506 гг. (Прага, Национальная галерея, из Рудольфинума)[4]. Нелло Поненте[5], правда, предлагает иную трактовку, полагая, что два носильщика — это портреты Джулио Романо и Маркантонио Раймонди, но, видимо, все эти предположения не могут быть твердо обоснованы, тем более, что Вазари утверждает иное: что обе фигуры — портретные изображения реальных носильщиков Юлия II.

Не исключено, что «Всадники» Дюрера повлияли на рафаэлевский замысел, но во всяком случае пластическое воплощение композиции Рафаэля скорее позволяет говорить о полемике с дюреровским пониманием ракурсов и динамики, чем о подражании или заимствовании. Так точно соотносится с листами «Апокалипсиса» и более позднее рафаэлевское «Видение пророка Иезекииля» (1518, Питти). По самому формату почти точно соответствующая гравюрам Дюрера, эта небольшая картина посвящена образу, чрезвычайно близкому к «Апокалипсису».

Летящий над землей Саваоф на четырех устрашающих символах евангелистов, воздымающий руки в горе и негодовании, напоминает

[3] *Вазари Дж.* Указ. соч., II, с. 145.
[4] См.: *Lüdecke H., Heiland S.* Dürer und die Nachwelt. Berlin, 1955, Pl. 14.
[5] *Ponente N.* Qui eté Raphael? Genéve, 1967, p. 95.

в своей основе замысел Дюрера. Но в «Видении Иезекииля» нет трансцендентальной экспрессивности «Апокалипсиса». Патетическая риторика образа, созданного Рафаэлем, в большей мере напоминает плафон Сикстинской капеллы. В этом отношении имеют значение смягчающие драматическую напряженность очаровательные ангелочки-путти, поддерживающие руки Саваофа. Они были бы совершенно немыслимы в композициях дюреровских листов, замысел которых определяет беспощадная категоричность.

Можно предполагать, что пафос гравюр «Апокалипсиса» привлек внимание Рафаэля еще несколько ранее, лишь только он по воле папы Юлия II обратился к созданию монументальных росписей в «станцах». В Лувре хранится рисунок, несомненно связанный с какой-то первоначальной программой этих росписей, на сюжет «Апокалипсиса». В. Кельбер[6] счел его первоначальным эскизом Рафаэля для стены, на которой позже была написана «Месса в Больсене», хотя еще А. Шпрингер связывал этот рисунок с четвертой стеной «станцы», видя в нем набросок к теме «Божественного правосудия»[7]. Эта трактовка во всех отношениях более оправдана и позволяет датировать рисунок, тем более, что папа Юлий II здесь изображен, как и в «Празднике четок» Дюрера, без бороды, она была отпущена в середине 1510 г.

В основе этой композиции Рафаэля лежит, несомненно, дюреровская гравюра «Снятие седьмой печати». Изображения раздачи семи труб и ангела с кадилом совершенно аналогичны, хотя, разумеется, фигуры несколько иначе скомпонованы в зависимости от имеющегося пространства. Но и здесь в еще большей мере проявилось неприятие Рафаэлем экстатичной напряженности, свойственной образам Дюрера. Так, в рисунке отсутствуют птица (или ангел?), гласящая «горе, горе», падающая звезда, небесный огонь и т. д. Зато боковые простенки посвящены «наблюдателям»: Иоанну Патмосскому и папе Юлию II, что придает всей композиции большее спокойствие и эпичность.

Но, обращая внимание на эти принципиальные различия в подходе к образу, нужно иметь в виду и другую сторону: оба художника — люди одной в принципе культуры, и, несмотря на национальные особенности искусства, их эстетические принципы сходны. Именно сопоставление образов Рафаэля и Дюрера позволяет думать, что сближение художественной культуры итальянского и немецкого Возрождения происходило не просто путем рецепции итальянских форм и принципов за Альпами, но во взаимодействии, в котором, несомненно, за Италией сохранялся приоритет, но при этом даже самые значительные представители итальянского искусства Возрождения, даже Рафаэль, не чуждались заимствовать композиционные мотивы.

Часто наблюдается органическое освоение некоторых образных элементов, выработавшихся в результате культурного и художественного общения. Как исходный момент отметим интерес к конкретным формам природы, бесчисленные изображения зверушек, птичек в росписях лоджий Ватикана и в разных произведениях Дюрера. Эта общая тенденция

[6] *Kelber W.* Raphael von Urbino, Bd. 2. Die romische Werke. Stuttgart, 1964.
[7] *Springer A.* Raffaels Schule von Athen.— Die graphischen Künste, V, 1883.

очевидна. Но, быть может, в общих художественных принципах даже более значительна эволюция от разобщенной к слитной композиции, переход к крупномасштабным фигурам и отказ от пейзажных фонов.

В этом отношении нас особенно интересует рафаэлевская «Св. Цецилия» Болонской Пинакотеки (1514—1515). Символика предметов, мелочно и точно переданных (по свидетельству Вазари, «натюрморт» исполнен Джованни да Удине), рассыпанных на переднем плане, сама по себе уже напоминает «Меланхолию» Дюрера, созданную в это же время (1514). Здесь не может быть заимствований,— это параллелизм художественного мышления. Тесно поставленные, задрапированные широкими ниспадающими складками, фигуры, заполняющие почти все пространство картины, особенно значительны именно потому, что образ человека становится художественной самоцелью и подавляет все другие элементы антуража.

Это же ощутимо в картонах «Деяния апостолов», особенно в «Проповеди Павла в Афинах» (1515—1516). То же можно сказать об «Апостолах» Дюрера (1526), но к ним в своем творчестве художник приходит через гравированные фигуры апостолов (1514—1523), через «Апофеоз Троицы» (Вена, 1515), а первые шаги намечаются еще где-то в утраченном Геллеровском алтаре (1508—1509). В Геллеровском алтаре это все еще незрело, в некоторых деталях даже готично — жесткие складки, некоторая разобщенность композиции, самостоятельная роль пейзажа. Композиционная система, где фигуры заполняют всю сцену и главенствуют в ней, не стала всеобщей,— это одна из принятых систем композиции, но важно, что в предшествовавший период ее не было[8].

Спокойная и уверенная монументальность художественного образа Высокого Возрождения сменяется эмоциональной перегрузкой или нарочитым упрощением Позднего Возрождения, маньеризма. И вскоре она исчерпала себя. Именно в последующие годы наблюдается утрата этой системы, переход в Италии к маньеристической, напряженной, внутренне динамичной композиции, а в Германии к разобщенной маньеристической мелкофигурности, стаффажной подчиненности пейзажу. Таковы поздние композиции Кранаха, венчаемые «Источником молодости».

Сравнительный анализ произведений Рафаэля и Дюрера дает представление о той общности, которая была в гуманистической культуре эпохи Возрождения. Общие исходные позиции искусства, опирающегося на познание природы, определили возможность контактов и сходства образных систем в творчестве наиболее значительных представителей различных национальных школ. Причем дореформационный период можно рассматривать как время постепенного сглаживания различий, определяемых локальными традициями.

Творчество Рафаэля выразило не только итальянский, но и общеевропейский стиль искусства Возрождения. Оно явилось как бы замковым камнем величественного свода «чистого стиля» эпохи Возрождения.

---

[8] Так, современник Дюрера Грюневальд ищет монументальной целостности в своем алтарном образе «Св. Маврикий и Эразм» (1517). Монументальность этой композиции подготовлена более ранними, не лишенными готической напряженности, композиционными решениями Изенгеймского алтаря (1513—1515).

А. Е. Майкапар

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭРУДИЦИИ РАФАЭЛЯ

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 так же как о Леонардо, несмотря на его самооценку (uomo senza lettere), нельзя сказать, что он был необразованным человеком, точно так же о музыкальности Рафаэля (uomo senza lettere в музыке) невозможно говорить с пренебрежением. В данной статье речь пойдет не о той музыкальности, которая нашла выражение в необычайной гармоничности — композиционной, красочной и графической — творчества Рафаэля и которая побуждала многих, вслед за Гете, Стендалем и Листом, сравнивать его с Моцартом[1], а о его эрудиции в области музыкально-эстетических проблем его времени. Эти знания Рафаэля можно в какой-то степени «реконструировать» по его живописным произведениям, так или иначе связанным с музыкой или изображающим ее атрибуты.

«Рафаэль,— отмечал известный советский музыковед Б. Яворский,— дважды задавался целью изобразить действие музыки — „Парнас" и „Цецилия"»[2]. 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 худож-

---

[1] Гете 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.* Разговоры Гете, ч. II. СПб., 1905, с. 207).

Из стендалевских сопоставлений приведем 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» (*Стендаль.* История живописи в Италии.— *Стендаль.* Собр. соч., т. VIII. М., 1935, с. 230).

[2] *Яворский Б.* Статьи, воспоминания, переписка, т. I. М., 1972, с. 510.

ника — «Коронование Марии» (1503) — дает некоторое основание для определения той музыкальной концепции, которую он воспринял от предшествующего поколения живописцев через Перуджино. В этом смысле «Коронование Марии» примечательно тем, что ничем не примечательно. 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 псалма, где говорится: «Хвалите бога во святыне 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, псалтирь), духовых (орган, трубы), ударных (кимвалы). В XV в. многие художники, в том числе и в Италии (например, Заноби Макьявелли), изощрялись в изображении целых небесных оркестров[3]. И хотя на этой картине Рафаэля переизбытка инструментов нет, само присутствие их здесь говорит именно о такой распространенной в то время образной концепции.

Уже говорилось, 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». Безусловно, Рафаэлю чужда фотографическая точность. В качестве примера иного подхода укажем на фреску Витторе Карпаччо «Св. Иероним (Августин?) в келье», созданную одновременно с этой Мадонной Рафаэля. В ней с поразительной точностью воспроизведены два законченных музыкальных произведения, их можно сыграть по хорошей репродукции[4]. Что же касается Рафаэля, то 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.

Позднейшее творчество Рафаэля вплоть до ватиканских фресок не дает для нашей темы никакой пищи, так как в это время Рафаэль не изобразил ни одного музыкального инструмента. Первый серьезный повод для обсуждения музыкальных проблем предоставляет «Станца 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 Балдассаре Кастильоне, общекультурное влияние которых на него было очень сильным. Осмелимся предположить, что оно также сказалось и в области музыки. Музыкальность Бембо хорошо известна. Он ясно осознавал все трудности искусства музыки, в частности игры на клавикорде, о чем свидетельствует его известное

---

[3] Этой теме посвящено специальное исследование: *Hammerstein R.* Die Musik der Engel, Untersuchungen zur Musikanschaung des Mittelalters. München, 1962.

[4] Анализу музыкальных произведений на этой фреске посвящено исследование: *Lowinsky E.* Epilogue. The Music in «St. Jerome's Study».— The Art Bulletin 1959, December, p. 298—301.

письмо дочери[5]. Что же касается Кастильоне, то достаточно прочитать страницы, посвященные музыке в его трактате «О придворном», чтобы убедиться в той серьезности, с которой он относился к музыке в деле воспитания идеального придворного. Известно, что трактат этот принял письменную форму в период между 1514 и 1518 гг., но сам Кастильоне говорил о том, что диалоги эти возникли в 1507 г., т. е. в Урбино в то самое время, когда здесь был Рафаэль. Мы еще вернемся к Кастильоне в связи с «Парнасом». Но и значительно позже, живя в Риме, Рафаэль, безусловно, должен был сталкиваться с музыкой и более всего при дворе папы Льва X,— здесь музыка была особенно в почете. Сам папа Лев X хорошо знал музыкальную теорию, играл на органе (орган-позитив имелся в его покоях), обладая, по свидетельствам современников, неплохим голосом, он часто и охотно пел, любил обсуждать профессиональные вопросы со своими придворными музыкантами[6].

Итак, целый ряд деталей в цикле фресок «Станца делла Сеньятура» — одних более, других менее важных — можно собрать с целью проанализировать идеи Рафаэля о музыке. На первой по времени фреске, «Диспут о таинстве причастия» (1509), среди других изображен царь Давид, держащий в руках свой атрибут — псалтирь. Этот инструмент ко времени Рафаэля совершенно вышел из употребления, и художнику наверняка требовалась консультация для его изображения. Мы видим псалтирь очень архаичного типа. Гораздо более поздний псалтериум изобразил Г. Мемлинг в своих «Музицирующих ангелах» алтаря в Генте.

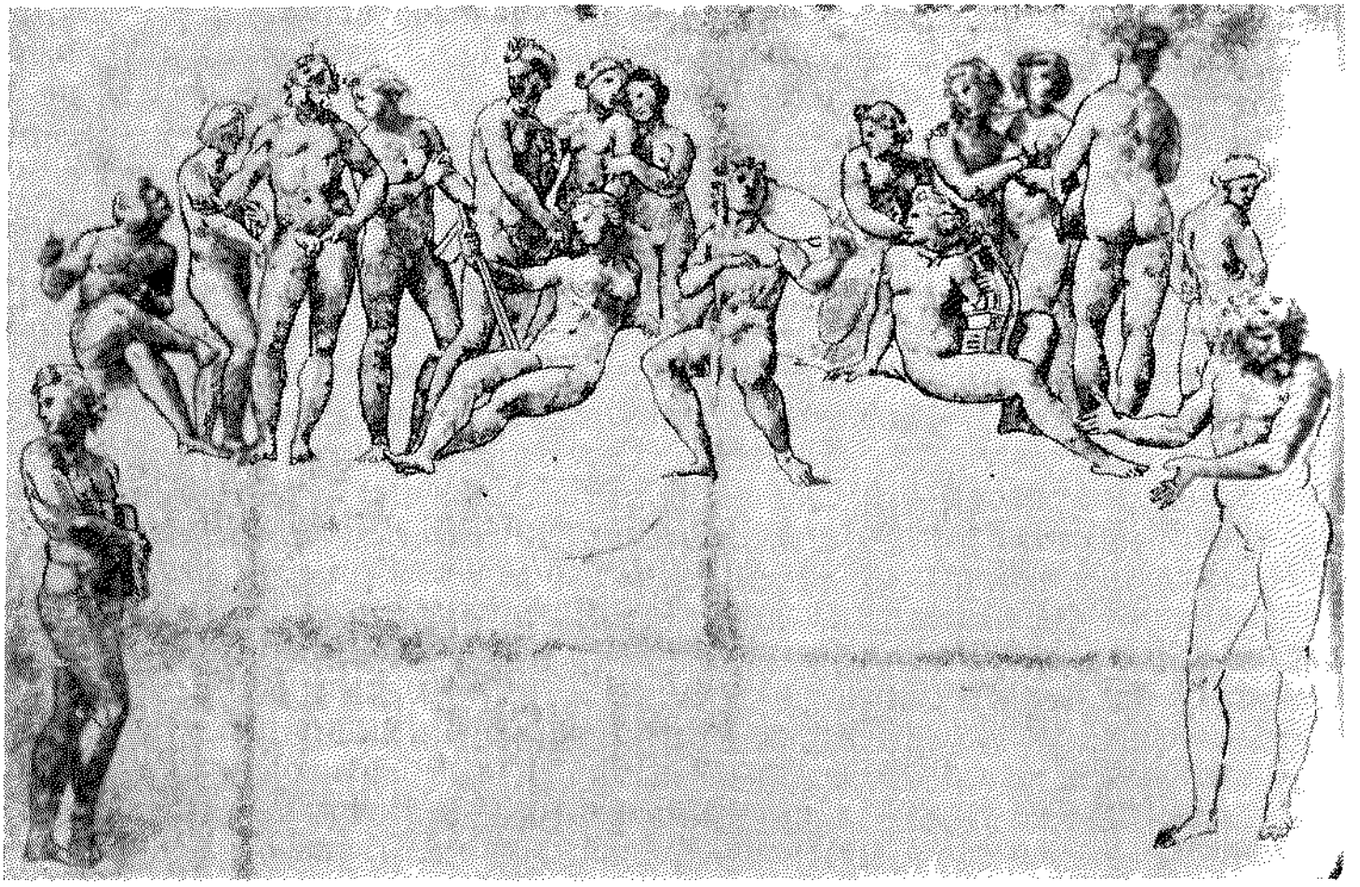
Несколько большее значение для нашей темы имеет «Афинская школа». Здесь среди многочисленных персонажей на переднем плане фрески мы видим Пифагора, перед которым скрижаль. На ней различим рисунок в виде диаграммы, образованной четырьмя струнами античной лиры, должным образом соединенными и пронумерованными римскими цифрами VI, VIII, IX и XII. Соотношение длины этих струн выражает пифагорейскую теорию музыкальных интервалов: октавы (6 : 12=1 : 2), квинты (6 : 9=8 : 12=2 :3), кварты (6 : 8=9 : 12=3 : 4) и секунды (8 : 9). Интервалы обозначены здесь их греческими названиями: диапазон (октава), диапенте (квинта), диатессарон (кварта) и эпоглон (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 рас-

---

[5] «Относительно твоего вопроса,— писал П. Бембо Елене,— как научиться играть на монохорде (старинное название клавикорда.— *А. М.*) должен сказать тебе, что поскольку ты еще очень молода, то не можешь знать, что игра хороша лишь для праздных и легкомысленных женщин. Плохая игра не принесет тебе ни удовольствия, ни славы, а чтобы играть хорошо, надо потратить десять — двенадцать лет, не думая ни о чем другом» (см.: *Bodky E.* The Interpretation of Bach's Keyboard Music.— Greenwood Press Publishers, Westport, Connecticut, 1977, p. 11, note 15).

[6] О музыке при дворе папы Льва X см.: *Pirro A.* Leo X and Music.— Musical Quarterly, XXI, 1935.



Рафаэль. Эскиз к фреске «Парнас».
Гравюра Маркантонио Раймонди с недошедшего эскиза Рафаэля.

пространены, 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», к которому мы теперь обращаемся.

«Парнас» и музыкальная античность

В том, что касается музыки, «Парнас» позволяет говорить о явно исследовательском характере работы Рафаэля. «Сама тема, присутствие Аполлона и муз,— отмечал Дж. Бекатти,— все это как бы приглашение к более близкому контакту с классической атмосферой и античными прототипами, обнаруживающими себя со всей очевидностью в рафаэлевском оригинале, в его собственной интерпретации»[7]. Блестящий анализ этого произведения Рафаэля дан в статье американского музыковеда Э. Винтернитца[8].

На фреске мы видим четыре музыкальных инструмента, три из которых были совершенно необычны для рафаэлевского времени. О каждом

[7] *Becatti G.* Raphael and Antiquity.— The Complete Works of Raphael. Artabras Book. New York, 1969, p. 522.

[8] *Winternitz E.* Musical Archaeology in Raphael's Parnassus.— Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art.— Yale Univ. press, New Haven and London, 1979, p. 185—210.

из них необходимо сказать отдельно. Но сначала обратимся к имеющимся свидетельствам более ранних этапов работы художника под этой фреской 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.

Что касается гравюры Маркантонио, то, на первый взгляд, большинство инструментов здесь кажется подлинными античными. Это две лиры — у Аполлона и крайней правой музы, а также сиринкс (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[9].

Различия эти касаются и музыкальных инструментов. Так, обе лиры на гравюре — это, как оказывается, псевдоантичные инструменты; они не могут звучать не только потому, что у них нет струн, но главным образом ввиду отсутствия у них резонаторов. У этих лир, как утверждает Э. Винтернитц[10], не больше сходства с античными, нежели у лир-гитар, распространенных во Франции наполеоновского времени. Однако инструменты на гравюре изображены так, как того требовал канон их изображения, распространенный в то время. Более того, у самого Рафаэля мы не раз находим такие лиры в работах, предшествующих «Парнасу». Подобную лиру держит, например, Аполлон — статуя в нише в «Афинской школе». Ее мы находим также у Поэзии здесь же, в «Станца делла Сеньятура», 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 сиринкс на гравюре. У него все трубки одного размера, в то время как на подлинной флейте Пана они должны быть разными по величине, 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 оксфордским рисунком Рафаэля. У Аполлона мы видим схематично изображенный инструмент, который на фреске окажется чудесной лирой да браччо. Следует сказать и о инструментах обеих сидящих муз — у правой подлинная античная кифара, у левой — двойная трубка, напоминающая двойной древнегреческий авлос.

---

[9] Точная дата этой гравюры Маркантонио неизвестна, и Э. Винтернитц и Дж. Бекатти убеждены, что гравюра была создана по каким-то предварительным рисункам Рафаэля. Бекатти пишет: «Поскольку первоначальный проект „Парнаса", как показывает гравюра Маркантонио, имел фантастические инструменты...» (*Becatti G.* Op. cit., p. 523). Э. Винтернитц говорит о «необходимости взглянуть на предварительные стадии работы над композицией — в особенности на гравюру Маркантонио...» (*Winternitz E.* Op. cit., p. 186).

[10] *Winternitz E.* Op. cit., p. 190.

В чем причина такого изменения инструментов? Откуда пришло это знание подлинных античных инструментов? Здесь следует добавить и инструмент, который держит Сафо на фреске. «Похоже,— продолжает Бекатти,— что при разработке сцены Рафаэль почувствовал потребность или, быть может, ему посоветовали, сделать археологическую проверку этих античных инструментов» [11].

Однако ко временам Рафаэля не сохранилось ни одного подлинного инструмента античности. Настенные изображения сделаны в слишком импрессионистически-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 достаточно хорошем состоянии,— это древнеримские саркофаги с изображениями муз. Один из таких саркофагов, хранящийся в настоящее время в Национальном музее в Риме, демонстрирует поразительное родство с рафаэлевской фреской. В настоящее время известны и другие подобные саркофаги [12]. Сейчас многие его детали повреждены, но имеются рисунки Франческо ди Джорджо и Амико Аспертини, на которых изображены детали и, в частности, музы с инструментами. Рисунки эти относятся к тому времени, когда саркофаг был цел. Именно таким мог видеть его Рафаэль. Мы уже имели возможность детально проанализировать сходства и различия между саркофагом и фреской [13]. Прокомментируем здесь рафаэлевские изображения кратко.

Наиболее точно воспроизведена кифара у музы справа от Аполлона. Отклонение от оригинала можно обнаружить в отсутствии на фреске поперечных вязок у кифары, назначения которых Рафаэль, по-видимому, не понял и предпочел вообще выкинуть их, нежели рисовать то, чего не понимал. 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 зарисовал совершенно незнакомый до того тип лиры — инструмент, сделанный из панциря черепахи.

Сложнее обстоит дело с трубой у музы слева от Аполлона. По форме ствола и раструба — это труба (на оксфордском рисунке мы видели, что там изображена двойная труба). Форма раструба и мундштук доказывают, что это медный духовой инструмент. Однако на его стволе отчетливо изображены отверстия, которые имеются на деревянных духовых. Они были бы особенно уместны на той двойной трубке, которую видим на оксфордском рисунке и которая, безусловно, напоминает авлос. Такие же отверстия на инструменте с двойным стволом — у музы на упомянутых

---

[11] *Becatti G.* Op. cit., p. 523.

[12] См., например, саркофаг, хранящийся в Риме в палаццо Роспильози: *Fleischauer G.* Etrurien und Rom («Musikgeschichte in Bildern»), Bd. II, 5, DVFM, Leipzig, S. 134, Abb. 135.

[13] Подробнее см.: *Майкапар А.* Рафаэль — исследователь античной музыки.— Музыкальная жизнь, 1982, № 2.

римских саркофагах. Э. Винтернитц полагает, что на фреске Рафаэль изобразил некий гибрид инструментов.

Это смешение различных инструментов никак нельзя объяснить незнанием или невнимательностью художника. В чем же тогда причина? У нас нет другого объяснения этому, чем данное американским музыковедом. Он считает, что на всех предварительных этапах работы над фреской муза с этим инструментом должна была считаться Эвтерпой, поскольку ее атрибутом был именно авлос. Но также необходимо было изобразить считавшийся обязательным атрибут Каллиопы — трубу. «Возможно,— пишет Э. Винтернитц,— что наличие двух духовых инструментов излишне на Парнасе, где эхом должно отразиться серебристое звучание аполлоновской лиры да браччо. С восхитительной логикой и иконографическим вкусом Рафаэль исключает из композиции также и слишком буколически звучащий сиринкс, имеющийся на гравюре Маркантонио. Таким образом, авлос соединился с трубой, а археологическая достоверность — с аллегорической убедительностью. Эвтерпа вобрала в себя Каллиопу» [14].

Теперь необходимо ответить на самый, пожалуй, трудный вопрос: почему Рафаэль дал в руки Аполлону не античный инструмент, а современную ему лиру да браччо? Ответ следует искать в первую очередь в программе «Парнаса» и шире — всего цикла «станцы». Главная идея всей системы композиций — преемственность античной и современной Рафаэлю культур (в самом широком смысле). 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 (конечно же, неверным является утверждение, что Сафо изобрела смычковый инструмент [15]), 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.

Здесь вновь необходимо вернуться к Кастильоне. В его «Придворном» читаем: «Прекрасной музыкой,— отвечал Федерико,— кажется мне та, которая поется с листа уверенно и с хорошей манерой... Но прекраснее всего мне кажется пение под виолу (другое название лиры.— *А. М.*) для декламации; это придает столько изящества и силы впечатления словам, что просто удивительно!» [16]

В свете того, что говорилось о хронологии создания этого трактата, невозможно отказать себе в удовольствии представить, что либо Рафаэль

---

[14] *Winternitz E.* Op. cit., p. 197.

[15] Бернарди, автор XVI в., писал: «Скрипка была изобретена Орфеем, сыном Аполлона и Каллиопы. Античная поэтесса Сафо изобрела смычок, снабженный конским волосом, и была первой, кто употребила скрипку и виолу так, как это делают теперь. Это произошло в 624 году до н. э.» (*Bernardi.* Ragionamenti musicali, 1581, p. 45).

[16] Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 523—524.

мог знать эти мысли еще задолго до создания «Парнаса» и наделить своего Аполлона самыми чудесными свойствами и музыкой, либо, если все же Кастильоне сформулировал эту идею позже, гуманист вдохновился изображением Рафаэля и сказал, что именно такой вид музицирования считает наилучшим.

И последнее: почему Рафаэль, изобразивший на этих фресках наряду с античными поэтов и художников своих современников, не показал ни одного музыканта, среди которых были при папском дворе достаточно известные? (Нельзя считать достоверным, что в облике Аполлона художник запечатлел известного музыканта Сансекондо.) О причинах этого можно высказывать лишь предположения, и первое из них, что слава композиторов, подобных Окегему, Обрехту, Изаку, Жоскену де Пре, Пьеру де ля Рю, Брумелю (кстати, иностранцев), зиждилась на их церковных, т. е. полифонических сочинениях, на музыке, стиль которой неуместен на Парнасе.

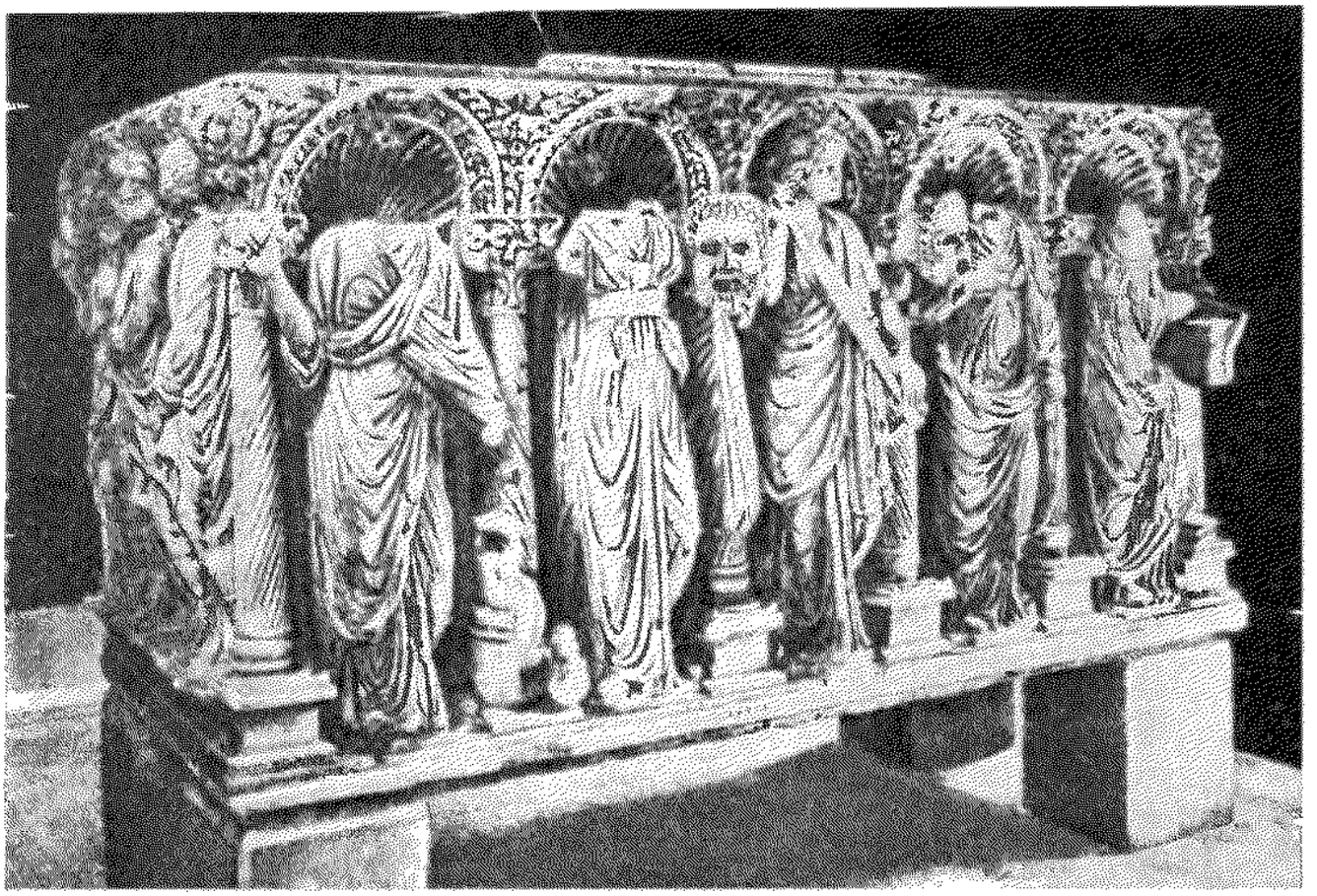
«Св. Цецилия» и современная Рафаэлю музыка

Если «Парнас» дал повод говорить об осведомленности Рафаэля в области античных музыкальных инструментов, то «Св. Цецилия» раскрывает знание художником современных ему проблем музыкальной эстетики. О картине с восхищением отзывались и современники художника, и ее почитатели во все последующие века. Ей посвящали латинские и итальянские стихи. Гете с восторгом говорит 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 хотели 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 желаешь вечной жизни, примирясь даже с мыслью, что сам ты обратишься в прах» [17]. Особняком в искусствоведческой литературе стоит статья Ф. Листа об этой картине, написанная в 1838 г.,— быть может, первый иконологический анализ картины, наиболее, как нам кажется, глубокое и яркое из того, что вообще написано об этом произведении. И если Гете говорит, что ни до кого, кроме самой Цецилии, нам дела в картине нет, то Лист с поразительной проницательностью видит в облике остальных участников «священного собеседования» («sacra conversazione») персонификацию различных жанров музыки и типов ее воздействия. Из новых исследований самым обстоятельным является статья С. Моссаковского [18].

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, и даже понять. И если Вазари только лишь констатирует, что у ног Цецилии «разбросаны

[17] *Гете В.* Собр. соч., т. 9. М., 1980, с. 56.

[18] *Mossakowsky S.* Raphael's «St. Cecilia». An Iconographical Study.— Zeitschrift fur Kunstgeschichte, 1968, H. 1, S. 1—26.



Древнеримский саркофаг с изображением муз.
Рим, Национальный музей.

музыкальные инструменты, которые кажутся доподлинно существующими, а не написанными» [19], 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 — Цецилии. Житие Цецилии, одной из первых христианских мучениц, жившей во II или III в., было известно еще с раннего средневековья (примерно, с VI в.). В XIII в. доминиканский монах Иаков из Ворагина составил большой свод житий святых, куда вошла и биография Цецилии. Позже, в XV в. это собрание получило название «Золотая легенда» и широко использовалось 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

[19] *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 3. М., 1970, с. 172.

незапятнанными»[20]. Именно эта фраза послужила причиной последующих недоразумений, приведших к тому, что традиция сделала Цецилию покровительницей музыки. Дело в том, что слово «cantantibus» (по другим источникам — «sonantibus organis») по-латински означает вообще музыкальные инструменты. Однако в XV в. слово «organum» стали понимать буквально, т. е. орган. Как раз в это время особого расцвета достигли небольшие органы-портативы, и Цецилию можно было часто видеть, особенно у художников, живших к северу от Альп, изображавшейся именно с таким инструментом. Позже, когда на смену портативам пришли органы больших размеров, святую стали изображать играющей на них. Примеров можно привести десятки.

Что касается рафаэлевской Цецилии, то никогда до него ее не изображали так странно обходящейся со своим инструментом. Художник показал ее в тот момент, когда она игрой на органе привела себя в состояние экстаза[21] («музыка вызывает экстаз» — такова была краткая формула Тинкториса, знаменитого музыкального теоретика второй половины XV в.). Теперь она способна воспринимать небесную музыку ангелов, и орган ей больше не нужен.

Орган 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 деревянным 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»[22].

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 будто с натуры, необходимо обратить внимание, что художник изобразил его все-таки неверно. Левая рука Цецилии, которая, по всем правилам физики и акустики, должна играть в басу, здесь касается самых маленьких трубок, т. е. 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 Цецилии. Если бы инструмент был изображен правильно, то 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.

---

[20] *Hall J.* Dictionary of Subjects and Symbols in Art.— Icon Editions, New York, 1979, p. 60.

[21] 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» (*Вазари Дж.* Указ. соч., т. 3, с. 173).

[22] Там же, т. 5, с. 24.

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 и являющейся своеобразным инвентарием музыкальных инструментов его времени. 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 говорилось, 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, а именно идеей превосходства вокальной музыки над инструментальной. Эта идея не была новой, она обсуждалась еще со времен Боэция (VI в.). Но ко времени Рафаэля стала доминировать[23]. Таким образом, мы можем говорить об отходе художника от старой концепции, основанной на трактовке 150-го псалма, как это было в «Короновании Марии».

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 репродукции 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 ограничивается лишь констатацией этого. Между тем С. Моссаковский находит возможным говорить о рационалистическом выражении этой идеи, «зашифрованной» в композиции поющих ангелов[24]. 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. Само число шесть имело широко известное символическое значение и не нуждается в особых пояснениях. Однако символика этого числа не может прояснить гармонию, поскольку последняя выражается лишь соотношением чисел. Таким образом, особый смысл приобретает именно группировка 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, нако-

[23] Подробный анализ самой концепции и ее источников дан в указанной работе С. Моссаковского. Он, в частности, пишет: «Не случайно, что поющие ангелы не используют музыкальные 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“ (X, 33)» (*Mossakowski S.* Op. cit., p. 13).

[24] Ibid., p. 14.

Рафаэль. Св. Цецилия.
1514 г. Болонья, Пинакотека.

нец, справа мы видим еще двух ангелов, поющих по одной 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 — эпоглона (т. е. секунды), вносящего элемент неустойчивости и борения, отраженный 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 большой степени с участием Лоренцо и Антонио Пуччи, роль Рафаэля нельзя преуменьшать.

Закончить разговор о «Св. Цецилии» и о музыкальной эрудиции Рафаэля нам 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 волшебно 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 Лист заключает: «Для меня, увидевшего в „Св. Цецилии“ символ,— этот символ существует. Если это заблуждение, то, конечно, заблуждение простительное музыканту, и я хотел бы надеяться, что и вы также его разделяете» [25].

[25] *Лист Ф.* «Св. Цецилия» Рафаэля.— *Лист Ф.* Избранные статьи. М., 1959, с. 145, 148. Интересно, что почти одновременно с этой статьей о «Св. Цецилии» Лист пишет фортепианную пьесу «Обручение» (Sposalizio), навеянную одноименной картиной Рафаэля.

О. Я. Неверов

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО И ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ МАСТЕРСКОЙ РАФАЭЛЯ

Отнюдь не новым является утверждение о том, что мастера живописи эпохи Возрождения в своих работах широко использовали произведения античной скульптуры. Находки все новых прототипов, сами по себе ценные, уже не могут дать ничего принципиально нового. Так же давно известна роль античных фресок, штуковых рельефов и раннехристианских мозаик Рима в развитии итальянской декоративной живописи XV—XVI вв. Но лишь сравнительно недавно начала выясняться во всем объеме роль образцов древнего художественного ремесла — и специально керамики и глиптики — в творчестве ренессансных живописцев [1].

Мастерская Рафаэля, украшавшая в начале XVI в. интерьеры папских дворцов и вилл, обнаруживает в полной мере, как разносторонне эрудированы были сотрудники великого урбинского мастера, каким богатым и разнообразным был их археологический багаж. Говоря о совершенном типе придворного-эрудита, Бальдассаре Кастильоне писал: «Наш придворный должен понимать в живописи... уметь судить о превосходстве античных и современных статуй, ваз, строений, медалей, камей, инталий и т. п. предметов» [2]. Словно именно к ним были обращены советы гуманиста, такими разносторонними знатоками были сотрудники Рафаэля. Описывая штуковые рельефы Джованни да Удине, Вазари вскользь упоминает источники его вдохновения: «такого рода фигуры, маски и сходные древние сюжеты имеются в достаточном количестве на аретинских вазах, а также на античных камеях, бронзовых штемпелях для медалей и на монетах» [3].

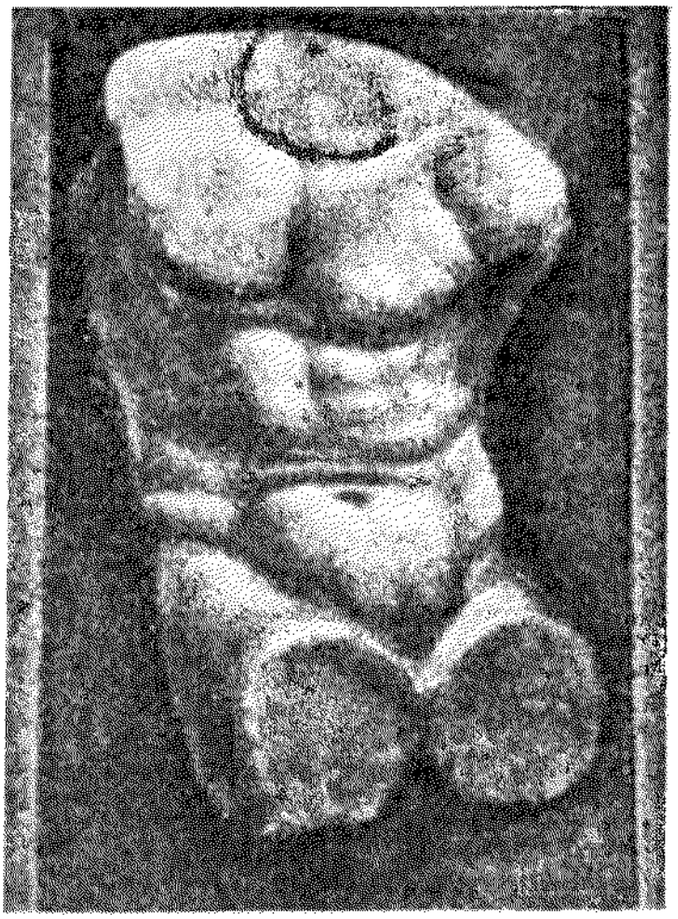
Сохранились данные о том, что некоторые из сотрудников мастерской Рафаэля были собирателями античных коллекций. Порой мы можем судить и о составе их собраний. В инвентаре коллекции Содомы читаем: «древняя пластина из терракоты, на ней — Геракл с быком и женщина с птицами (висящими) на палке» [4]. В собрании Джулио Романо, которое, возможно, частью было унаследовано им от Рафаэля, упомянуты: «Металлическая шкатулка, в которой 30 медалей разных

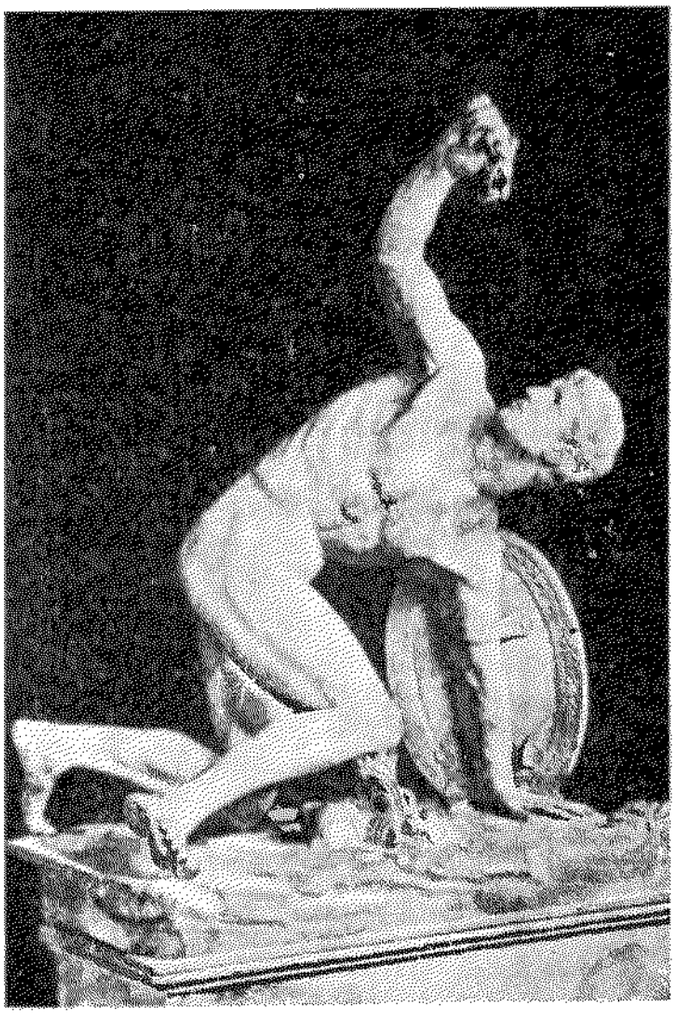
[1] *Yuen Toby.* Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael. Some influences from the minor Arts of Antiquity.— Journal of Warburg and Courtauld Instituts, v. 42, 1979, p. 263; *Dacos N.* Le logge di Raffaello. Roma, 1977, p. 51.

[2] *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano.— *Castiglione B.* Opere volgari e latine. Padova, 1733, p. 60.

[3] *Vasari G.* Vite dei piu eccelenti Pittori, Scultori ed Architetti. Firenze, 1877, p. 103.

[4] *Hill G. F.* Sodoma's collection of Antique.— JHSt, v. XXVI, 1906, p. 288.





типов. Другая шкатулка из дерева, в которой 11 свинцовых медалей с различными фигурами. Древняя глиняная чашечка. Шесть гипсовых голов. Рельеф, также из гипса. Древняя чашечка... Сундук, полный рисунков, картонов, книг, записей...»[5] Упомянутые «медали», это — по-видимому, бронзовые и свинцовые плакетки, а «древние чашечки из глины» — несомненно, аретинские вазы с рельефами.

Мантуанский дом художника украшала статуя Меркурия «греческой работы», стоявшая в специальной нише. Вазари упоминает много римских древностей в самом доме[6].

Одна скульптура из собрания Джулио Романо дошла до нашего времени — торс мироновского «Дискобола». Ныне он хранится в Капитолийских музеях[7]. Эта статуя была отождествлена на основании рисунка в Оксфорде, приписанного Леонардо. Изображение мужского торса в сложном повороте сопровождается надписью: «Рисовано в доме Чамполино в Риме

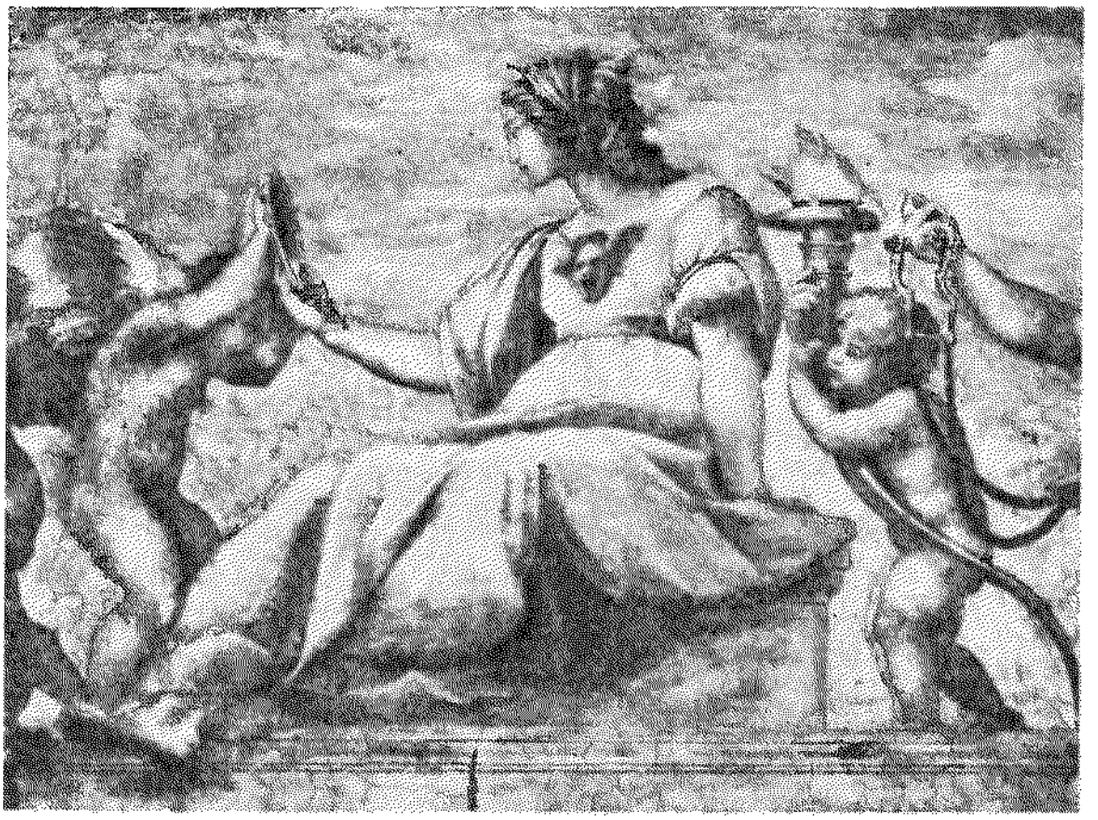
[5] *Dollmayr H.* Giulio Romano und das Klassische Alterthum.— Jahrbuch der Kunsthistor. Samml., Bd. XXII, 1901, S. 179.

[6] *Vasari G.* Op. cit., v. V, p. 59.

[7] *Jones, H. Stuart.* The Sculptures of the Museo Capitolino, Oxford, 1912, N 50, pl. 21; *Helbig W.* Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, Bd. II, Tübingen, 1965, N 1232.

Торс «Дискобола» из собр. Дж. Романо. Рисунок начала XVI в. Оксфорд, Бодлеянская библиотека.

Гладиатор. Мрамор. I в. Рим, Капитолийские музеи.



Рафаэль. Аллегория умеренности.
Фреска. Ватикан (деталь).

Сократ. Рисунок Рафаэля к фреске «Афинская школа».
Милан, Амброзиана.

Геракл.
Сердолик.
XVI в. Гос. Эрмитаж.

Геракл.
Деталь фрески
мастерской Рафаэля
«Свадьба Амура и Психеи».
Рим, Фарнезина.

в 1513 г.»[8] В 1520 г. Джулио Романо приобрел коллекцию древностей Джованни Чамполини. В 1526 г. художник отсылает в Мантую в дар герцогу Гонзага большие ящики с античными скульптурами. По-видимому, упомянутый в одном из них «торс без головы» может быть отождествлен с капитолийской статуей[9]. Подтверждение этому мы видим в виндзорских зарисовках мантуанских скульптур, проданных английскому королю Карлу I в 1627 г.[10] Торс дискобола в начале XVIII в. находился в собрании скульптора Этьена Монно (1658—1733). Им скульптура была дополнена в фигуру сражающегося гладиатора. Из его собрания она и поступила в Капитолийские музеи.

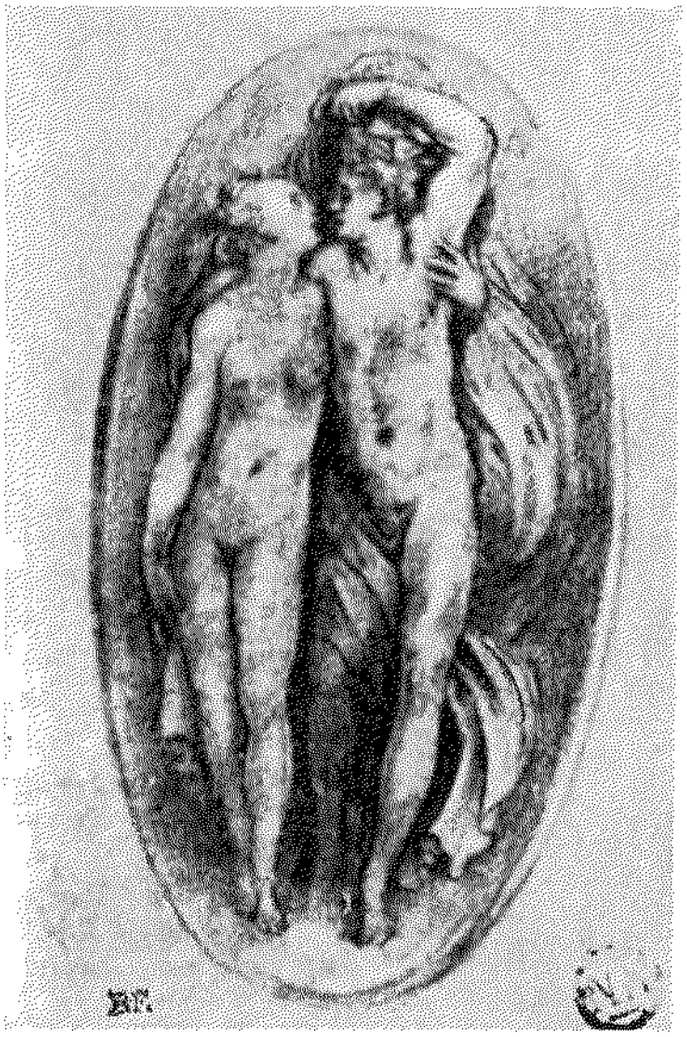
Джулио Романо особенно тонко разбирался в геммах. Вазари в его биографии пишет, что он тратил на них много времени и денег[11]. Известно, что для Бальдассаре Кастильоне он купил древнюю камею с головой Сократа, которую гуманист очень высоко ценил. В письме Андрео Пиперарио последний пишет: «Джулио внушил мне чрезвычайное же-

[8] *Lanciani B.* La raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini.— Boll. Comm. Com. Rom., 1899, p. 107; *Harff F.* Giulio Romano, v. I. New Haven, 1958, p. 68.

[9] *Dollmayr H.* Op. cit., p. 182 («in altra un corpo senza testa»).

[10] *Scott-Elliot A. H.* The Statues from Mantua in the collection of King Charles I.— The Burl. Mag., 1959, June, p. 226, fig. 12.

[11] *Vasari G.* Op. cit., v. V, p. 551.



Октавиан и Ливия.
Литик. I в. до н. э.
Рим, Национальный музей.

Созвездие Близнецов.
Рисунок Перино дель Вага.
Лувр.

лание иметь камею, о которой он мне пишет, что видел ее и что это — вещь замечательной красоты... я буду чрезвычайно доволен, купив ее, и намерен в этом году больше не приобретать антиков... я предпочитаю иметь одну, но замечательную вещь, нежели 50 посредственных» [12]. Посылая матери в Мантую «Мадонну» кисти Рафаэля, античный портрет старика (не Сократа ли?) и мраморную фигуру, он добавляет: «эти вещи для меня дражайшие и прошу вас, ваша милость, не позволять их видеть никому» [13].

Художникам мастерской Рафаэля, видимо, кроме всего, были доступны крупнейшие нумизматические коллекции Рима и собрания глиптики, принадлежавшие Лоренцо Медичи, Пьетро Бембо, Доменико Гримани. Геммы из всех названных собраний использованы в декорациях ватиканских зал и особенно широко — в Лоджиях Рафаэля. Еще до того как мастерская урбинского живописца приступила к украшению лоджий Юлия II, мотивы из античной глиптики появляются в росписях «Станца делла Сеньятура» и в декорации аппартаментов кардинала Бибиены (закончены к 1516 г.). Исследователи считают, что Сократ

[12] *Jay L.* Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Paris, 1817, p. 32.
[13] *Dollmayr H.* Op. cit., p. 182.

Играющие сатиры. Сердолик. I в. Париж, Национальная библиотека.

Играющие сатиры. Штуковый рельеф. Лоджии Рафаэля. Ватикан.

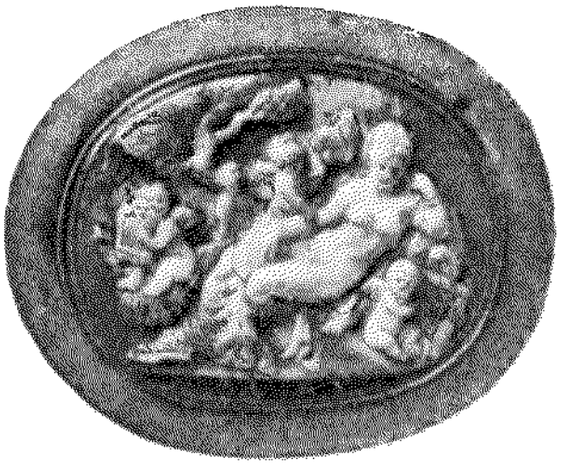
в «Афинской школе» Рафаэля навеян упомянутой камеей из собрания его друга Кастильоне[14]. Фигура Аполлона в той же фреске — заимствована из знаменитой тогда геммы, принадлежавшей Лоренцо Медичи[15]. Когда-то оправить эту гемму, считавшуюся «печатью Нерона», было поручено Гиберти. Мы можем добавить, что среди аллегорий, изображенных в люнетах того же ватиканского зала, фигурка ангела с факелом навеяна античной глиптикой. Если эрмитажный Амур с рогом изобилия может быть отнесен к подражаниям эпохи неоклассицизма, то эллинистическая гемма, хранящаяся в английском частном собрании, близка образцу, использованному Рафаэлем[16]. Амуры-наездники в ванной комнате аппартаментов кардинала Бибиены имеют такое же происхождение[17].

[14] *Fischel O.* Raphael. London, 1948, pl. 75.

[15] *Dacos N., Giuliano A., Pannuti U.* Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le Gemme. Catalogo della Mostra. Firenze, 1973, N 25.

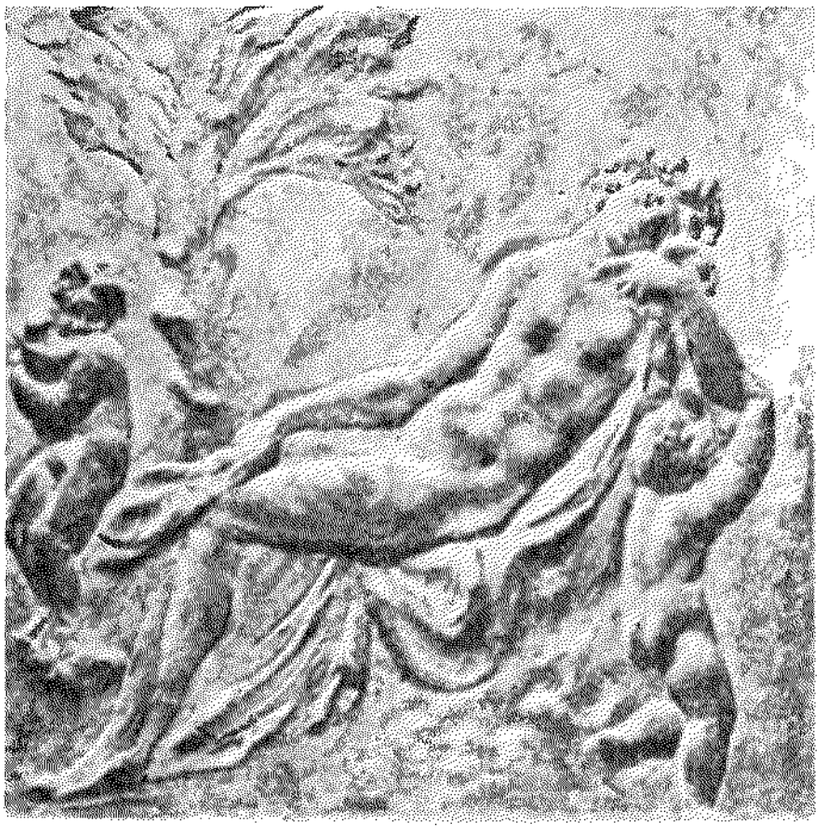
[16] *Boardman J.* Scarisbrick, D. The Ralph Harari collection. London, 1977, N 62. Ср.: ГЭ, инв. № Ж 1307.

[17] *Reinach S.* Repertoire de Peintures du moyen age et de la Renaissance (1280—1580), v. VI. Paris, 1923, p. 186. Ср.: ГЭ, инв. №№ Ж. 1298, 2264; *Reinach S.* Les pierres gravées des collections de Marlborough et d'Orleans. Paris, 1895, pl. 38 (Флоренция, Археологический музей).



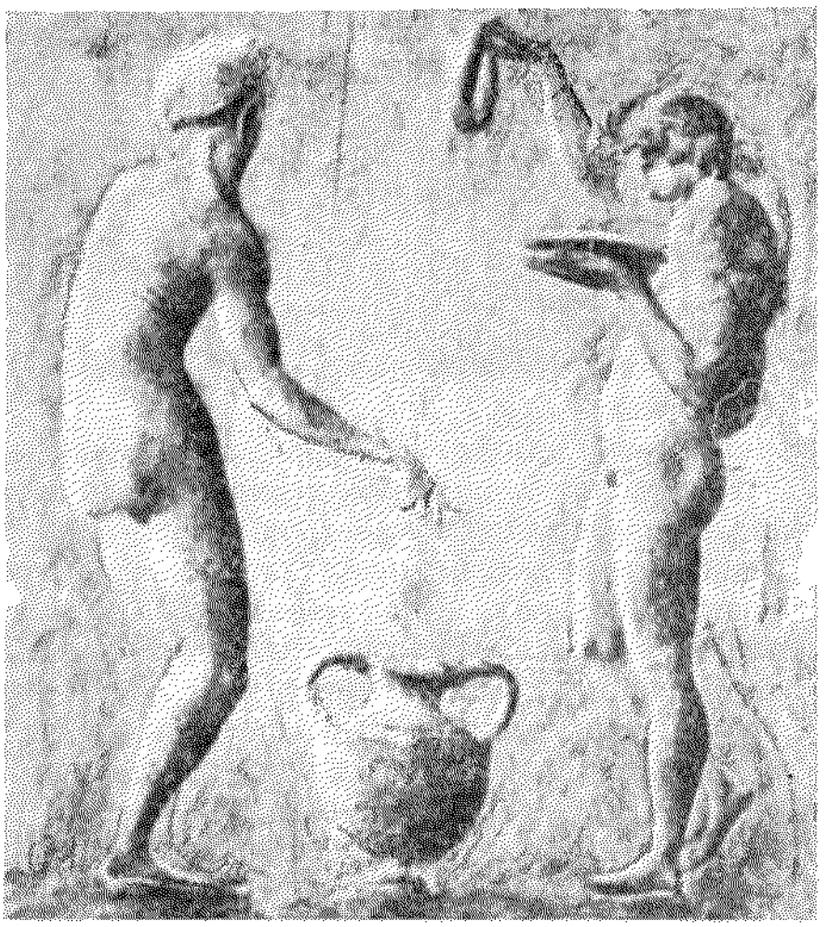
Спящий. Камея.
I в. до н. э. Сардоникс.
Гос. Эрмитаж.

Спящий юноша и путти.
Штуковый рельеф.
Лоджии Рафаэля. Ватикан. →

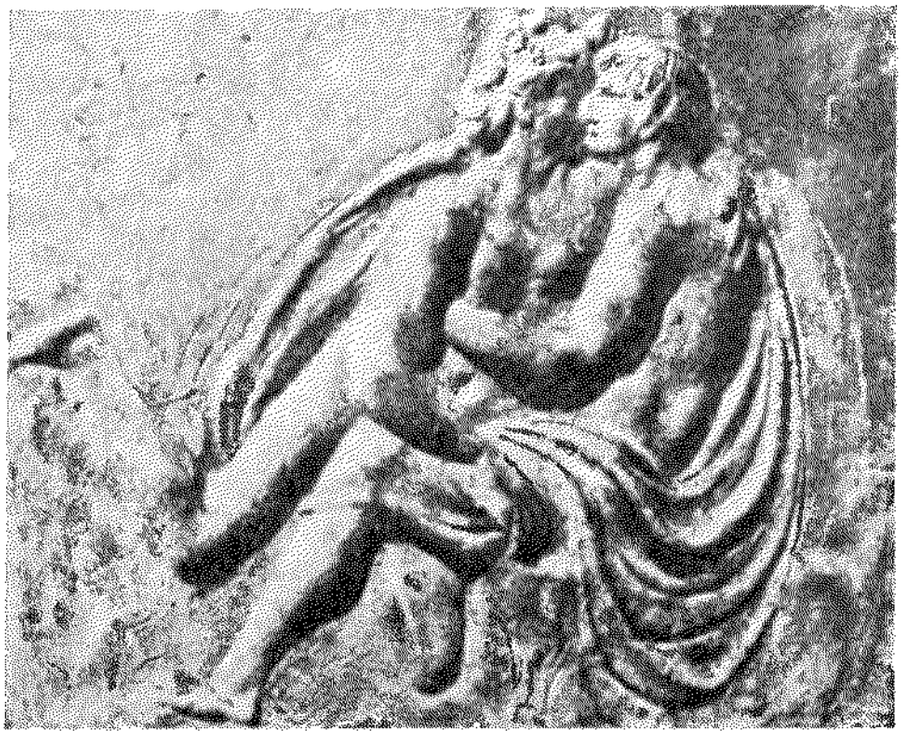


Диана и Актеон.
Халцедон.
I в. Берлин. Гос. музей.

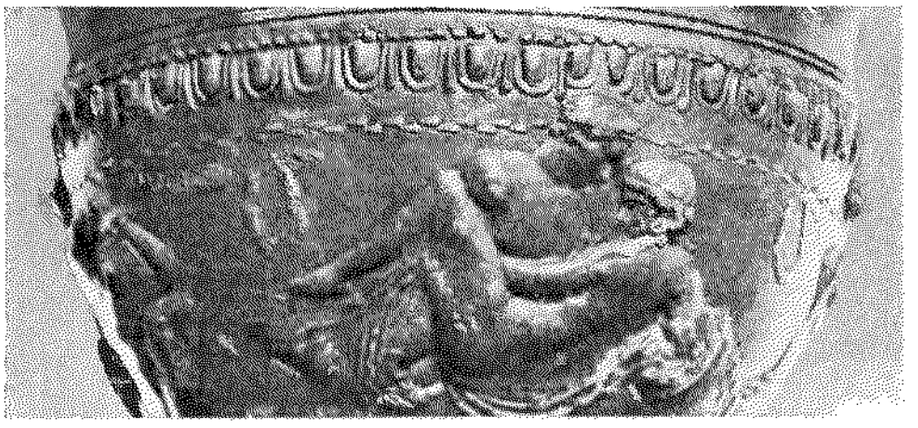
Мете. Празер.
I в. до н. э. Гос. Эрмитаж.



Два юноши. Штуковый рельеф.
Лоджии Рафаэля. Ватикан.



Чета влюбленных. Штуковый рельеф. Лоджии Рафаэля. Ватикан.



Чета влюбленных. Фрагмент аретинской чаши. Оксфорд. Музей Эшмоля.

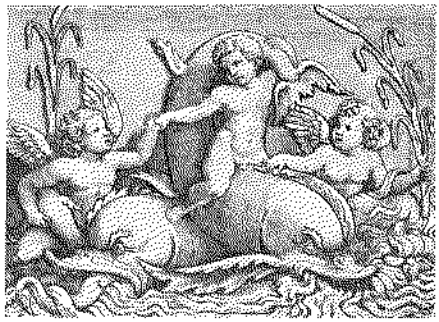
Фигура сидящего Геракла на фреске «Свадьба Амура и Психеи» в декорации виллы Фарнезины навеяна эрмитажной геммой, в XVI в. входившей в коллекцию римского гуманиста Ф. Орсини[18]. Созвездие «Близнецы» в той же вилле заимствовано мастером также из глиптики, достаточно привести античный литик бывшего собрания Христины Шведской[19].

Сходная гемма варьируется в луврском рисунке Перино дель Вага[20]. Но если сам Рафаэль почти всегда трансформирует античный образец, заставляя его органично влиться в общую декоративную систему росписи, то его сотрудники и ученики — Джованни да Удине, Перино дель Вага, Лоренцетто — нередко без каких-либо изменений переносят античные геммы в декорацию ватиканских лоджий. Особенно это часто

[18] *Landon C.* Vie et oeuvre complete de Raphael. Paris, 1813, pl. 101. Ср.: ГЭ, инв. № И 3861; *Reinach S.* Les pierres gravées..., pl. 126, 86.

[19] *Landon C.* Op. cit., pl. 124. Ср.: *Vollenweider M. L.* Steinschneisekunst und ihre Künstler in Späterpublikanischer und augusteischer Zeit. Baden-Baden, 1966, Taf. 36.

[20] *Dacos N.* Le logge..., tav. CLXIV.



Амуры и дельфины. Гравюра А. Гизи по рис. Дж. Романо. Гос. Эрмитаж.

Амуры и дельфины. Камея. I в. до н. э. Сардоникс. Гос. Эрмитаж.

в штуковых рельефах, где само соотношение белых фигур и цветных фонов, как кажется, отражает особенности колорита камей.

Особенно верен образцам Лоренцетто. «Тритолем и Церера» точно воспроизводят утраченную ныне медичейскую камею, до конца XIX в. хранившуюся в собрании Мальборо[21]. Точно так же — группа «Аполлон и Марсий» заимствована из дактилиотеки Медичи[22]. Перино дель Вага верно копирует «Леду» из собрания Ф. Орсини и гемму с играющими сатирами (Париж, Национальная библиотека)[23]. Вазари сообщает: «В этой работе, в том, что касалось штуков и гротесков, Рафаэль сделал

[21] Ibid., tav. 132a; *Dacos N., Giuliano A., Pannuti U.* Op. cit., p. 161, fig. 72.

[22] *Dacos N.* Op. cit., tav. 132; *Dacos N., Giuliano A., Pannuti U.* Op. cit., N 25, fig. 18.

[23] *Dacos N.* Op. cit., tav. 121a; *Nolhac P.* Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini.— Melanges d'archeologie et d'Histoire de l'Ecole française de Rome, IV, 1884, p. 172, N 396. *Dacos N.* Op. cit., tav. 161 (без указания местонахождения геммы).

главным Джованни да Удине, имевшего чрезвычайный и уникальный дар в этом» [24].

«Меркурий» Джованни восходит к утерянной медичейской гемме с Диомедом, видимо, использованной Микеланджело в фигуре одного из «обнаженных» (ignudi) в Сикстинской капелле [25]; его «Кентавр» сохранил лишь движение, присущее кентавру на камее Медичи [26]. «Спящий юноша и путти» Джованни возводится исследователями к медичейской стеклянной камее в Неаполе [27]. Нам кажется, что мастер использовал здесь великолепную эрмитажную камею из сардоникса, в XVI в. входившую в собрание Ф. Орсини [28]. Ее использовал также художник-миниатюрист Атаванте в своей иллюминованной рукописи «Географии» Птолемея (Париж, Национальная библиотека) [29]. Группа «Двое юношей» Джованни да Удине сконтаминована из двух отдельных гемм: «Диана и Актеон» (Берлин, Государственные Музеи) и «Мете» (ГЭ) [30]. И, наконец, «Чета влюбленных» этого мастера навеяна аретинским кубком [31].

Джулио Романо, после смерти Рафаэля (1520 г.) ставший «главою школы», также широко использует памятники античной глиптики. В зале Психеи в мантуанском Палаццо дель Те реминисценций из древних гемм особенно много. В эффектной фреске «Свадьба Психеи и Амура» исследователи отметили в фигурах Аполлона и муз заимствования из венской «камеи Августа» [32]. Мы можем добавить, что муза, сидящая у ног Аполлона, повернувшись спиной к зрителю, навеяна геммой из собрания Доменико Гримани (Гаага, Мюнцкабинет) [33]. Что аллегория Зимы, которую исследователи возводят к одному из рельефов Кампана, подобному тому, что находился в собрании Содомы, скорее всего заимствована мастером также из глиптики. Достаточно сравнить камею в Британском музее и — особенно — инталью в Эрмитаже; только в ней, а не в терракотовых рельефах имеется фигура собаки у ног женщины, возвращающейся с охоты [34].

В зале Орла того же мантуанского палаццо Джулио Романо изобразил «Похищение Европы». И штуковый рельеф, и подготовительный рисунок мастера восходят к античным геммам, вроде фрагмента, храня-

---

[24] *Vasari G.* Op. cit., v. V, p. 96 сл.

[25] *Dacos N.* Op. cit., tav. LXI; *Dacos N., Giuliano A., Pannuti U.* Op. cit., N 26, fig. 19.

[26] *Dacos N.* Op. cit., tav. LXVIII; *Dacos N., Giuliano A., Pannuti U.* Op. cit., N 35, tav. VIII.

[27] *Dacos N.* Op. cit., tav. LXXIX; *Dacos N., Giuliano A., Pannuti U.* Op. cit., N 12, fig. 4.

[28] *Nolhac P.* Op. cit., N 170. ГЭ, инв. № Ж 313; *Неверов О.* Античные камеи в собрании Гос. Эрмитажа. Л., 1971, № 23.

[29] *Dacos N., Giuliano A., Pannuti U.* Op. cit., fig. 88.

[30] *Dacos N.* Op. cit., tav. LXIII, CLIV, 39 (без указания коллекции). ГЭ, инв. № Ж 2268.

[31] *Dacos N.* Op. cit., tav. LXXXIV; *Inen I.* Op. cit., pl. 60.

[32] *Yuen T.* Op. cit., p. 265; *Verheyen E.* Die Malereien in der Sala di Psiche.— Jahrbuch der Berl. Museen, Bd. XIV, 1972, S. 66.

[33] *Неверов О.* Серия гравюр Э. Вико «Из античных камей и гемм» и ее источники (в печати).

[34] *Yuen T.* Op. cit., pl. 58; *Dalton O. M.* Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Period. British Museum. London, 1915, N 208, Ср.: ГЭ, инв. № Ж 2544.

щегося в Берлине [35]. Еще в начале XX в. П. Хюбнером было отмечено, что Рафаэль и его помощники штудировали скульптуру в собрании Гримани [36]. Сегодня, когда появились данные, позволяющие реконструировать коллекцию гемм Гримани, мы можем назвать и дактилиотеку этого прелата-гуманиста одним из важных источников, вдохновлявших мастерскую Рафаэля. Гравюра Адама Гизи по рисунку Джулио Романо «Жертвоприношение» до сих пор ошибочно возводится к рельефу мадридского путеала из собрания Христины Шведской [37]. Но совершенно очевидно, что композиция без изменений взята художником из камеи, принадлежавшей Доменико Гримани (ныне Броклсби Парк, бывш. собрание Беверли) [38]. Вторая гравюра того же мастера по рисунку Джулио Романо воспроизводит эрмитажную камею «Амуры на дельфинах», некогда входившую в коллекцию Гримани [39].

Таким образом, мы сегодня можем не только подчеркнуть важность памятников глиптики, широко штудировавшихся и использовавшихся в мастерской Рафаэля, мы в состоянии указать, какие именно конкретные геммы изучали и использовали в декоративной живописи сотрудники великого урбинского мастера.

---

[35] *Yuen T.* Op. cit., pl. 62.

[36] *Hübner P.* Raffael und die Sammlung Grimani.— Monatshefte für Kunstwissenschaft, H. 2, 1909, S. 275.

[37] Incisori mantovani dell'500, Mostra, Mantova, 1980, N 56.

[38] *Knight A. E.* The Collection of Camei and Intagli at Alnwick Castle known as «The Beverley Gems». London, 1921, p. 12, N 36.

[39] Incisori mantovani.... N 18. ГЭ. инв. № Ж 244. *Неверов О.* Античные камеи, № 48.

Н. Ю. Бирюкова

РАФАЭЛЬ И РАЗВИТИЕ ШПАЛЕРНОГО ТКАЧЕСТВА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Эпоха Возрождения явилась необыкновенно ярким периодом в развитии всех видов прикладного искусства. Гуманистический характер ренессансной культуры обусловил неизвестные ранее особенности этой отрасли художественного творчества. Художественное ремесло, по сравнению со средневековым, приобретает светский характер. Основным его назначением становится создание вещей, предназначенных для убранства жилых и парадных помещений. Это расширение функций может считаться одной из причин расцвета всех ранее существовавших в то время в Западной Европе видов прикладного искусства, так же как и возобновление производств, забытых и пришедших в упадок в предыдущие столетия.

Но еще более важным моментом в развитии прикладного искусства Возрождения следует считать его тесную и органическую связь с так называемым «высоким» искусством — с архитектурой, живописью, скульптурой. Эта связь прослеживается в качественно новом синтезе искусств и, в первую очередь, в активном и как бы само собою разумеющемся участии множества ведущих мастеров кисти и резца в создании произведений прикладного искусства.

Рафаэль в своей разносторонней деятельности не оставил без внимания эту область художественного творчества, внеся в нее как прямо, так и косвенно огромный вклад. Особенно ярко и непосредственно это проявилось в шпалерном ткачестве, и хотя ряд итальянских художников уже до Рафаэля принимал участие в создании картонов для стенных ковров, именно картонам Рафаэля было суждено определить дальнейшее развитие этой важнейшей отрасли прикладного искусства.

Шпалерное ткачество уже в период средневековья относилось к числу наиболее процветающих художественных ремесел. К концу XV — началу XVI в., наряду с Францией, основным центром производства становится Фландрия и главным образом Брюссель. Несмотря на то, что фламандские ткачи, работавшие у себя на родине и в Италии, иногда использовали картоны итальянских художников, композиция шпалер, как правило, все еще находилась в рамках традиций средневекового искусства. В мастерских Брюсселя создаются многочисленные серии на сюжеты исторические, мифологические или религиозные, а также заимствованные из литературных произведений. В качестве примеров можно привести хотя бы шпалеры эрмитажного собрания — из серий «История рыцаря Лебедя», «Роман о Розе», «История Местры», «История Язона»,

исполненные в первых двух десятилетиях XVI в. Сюжеты, изображаемые на стенных коврах, разрабатывались очень детально, действие разворачивалось постепенно, на одной шпалере нередко помещалось несколько эпизодов. Перспективное построение почти отсутствовало, плоскостно трактованные фигуры заполняли все пространство стенного ковра, колорит отличался большим лаконизмом, так как красочная гамма обычно не превышала двух десятков тонов.

Отход от этих композиционных принципов был обусловлен появлением серии картонов для шпалер на сюжет «Деяния апостолов», заказанных Рафаэлю папой Львом X в 1513 г. и законченных в конце 1516 г. Шпалеры, исполненные по этим картонам, предназначались для украшения нижней части стен Сикстинской капеллы.

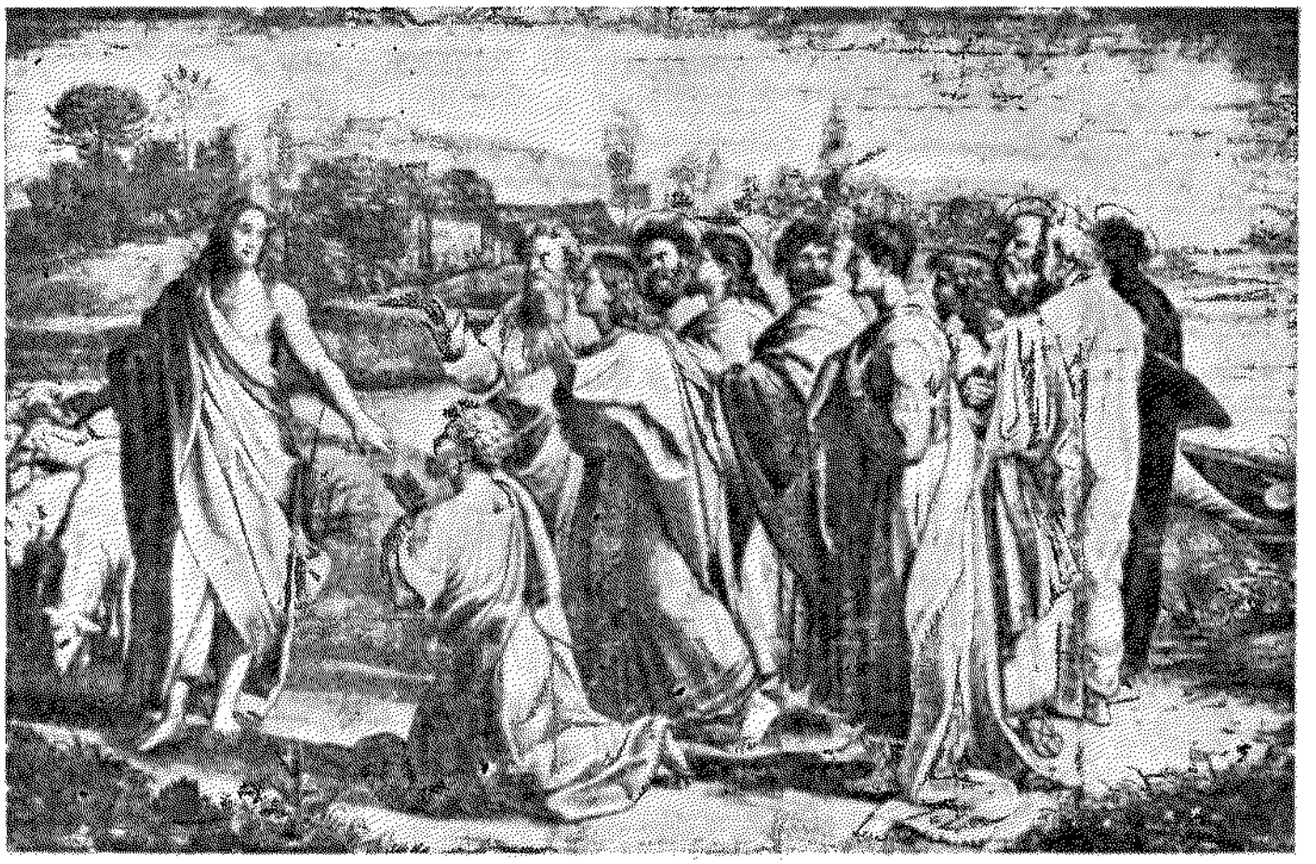
В то время никто не мог соперничать с мастерскими Фландрии. Итальянские мастерские, хотя там работали преимущественно фламандские ткачи, также не могли выполнить столь ответственную работу. Картоны были отправлены в Брюссель, в мастерскую, принадлежавшую ткачу Питеру ван Альсту. В этой мастерской, одной из лучших в Брюсселе, за исполнением картонов Рафаэля наблюдал Бернар ван Орлей, который с этого времени начинает уделять все больше внимания искусству шпалеры. Уже в декабре 1519 г. во время рождественской мессы семь шпалер этой серии украсили стены Сикстинской капеллы.

Серия «Деяния апостолов» включала десять шпалер. Правильнее было бы ее назвать «Историей апостолов Петра и Павла», так как, кроме одного ковра («Побиение камнями св. Стефана»), она была посвящена истории этих апостолов, тем более что сюжеты заимствовались не только из «Деяний апостолов», но и из Евангелия.

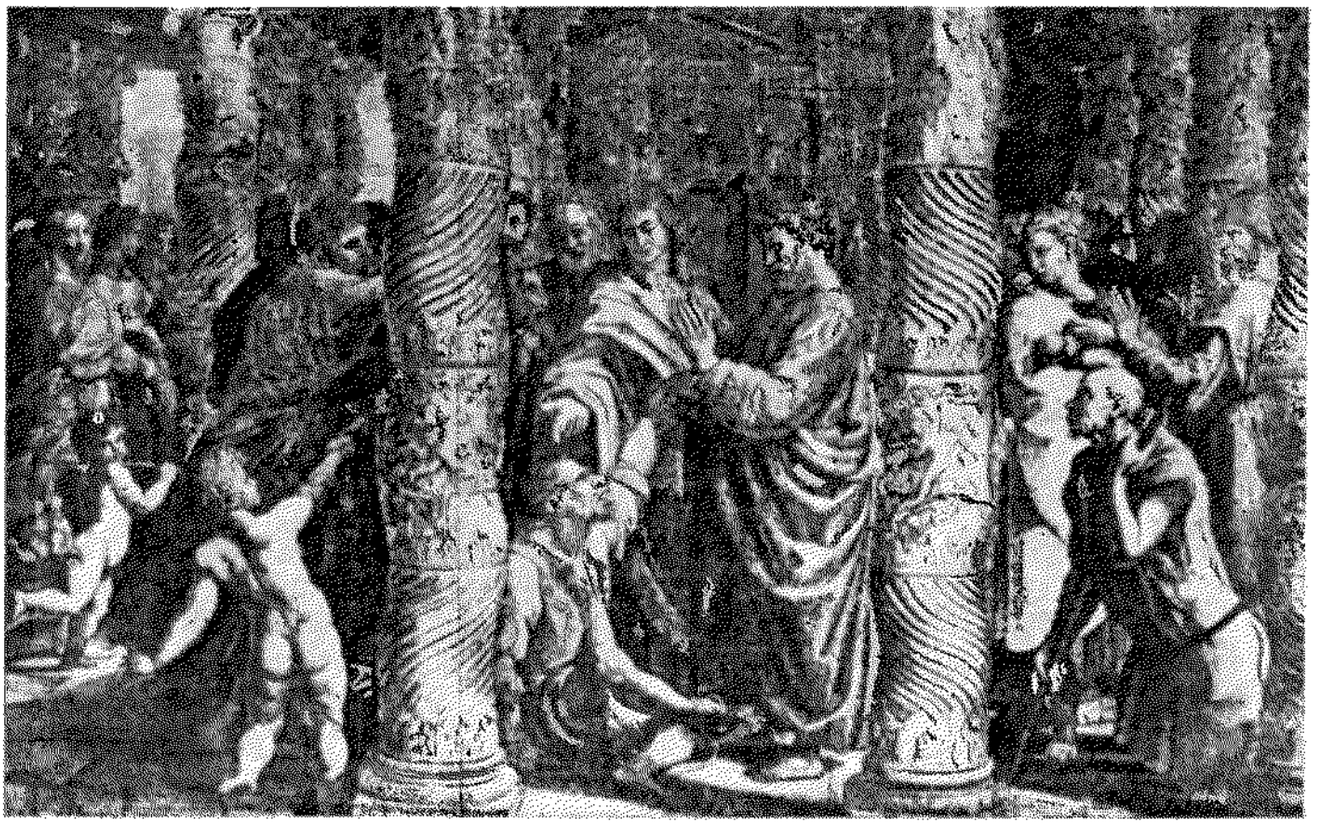
Картоны Рафаэля коренным образом отличались от современных им шпалер. Мало похожие на традиционный стенной ковер, они напоминали своей композицией итальянскую фресковую живопись. Объемно трактованные фигуры не заполняли всю поверхность ковра, а располагались на фоне пейзажей с прекрасно переданным пространством. Многие картоны имели архитектурный фон, например «Исцеление хромого у Красных ворот Иерусалимского храма» или «Жертвоприношение в Листре». На фламандских шпалерах XV в. самые возвышенные сюжеты обрастали множеством бытовых подробностей. Человеческие фигуры, несмотря на несколько графичную трактовку, изображались в пышных, испещренных многими деталями костюмах своего времени. Картоны Рафаэля — монументальны, персонажи одеты в туники или даже изображаются полуобнаженными.

Серия, вытканная для Сикстинской капеллы, имела успех не только в Риме. Ее слава разнеслась по всей Европе. Короли Франциск I и Генрих VIII, император Карл V, а также кардинал Эрколе Гонзага заказали ее повторения в брюссельской мастерской, где все это время оставались оригинальные картоны.

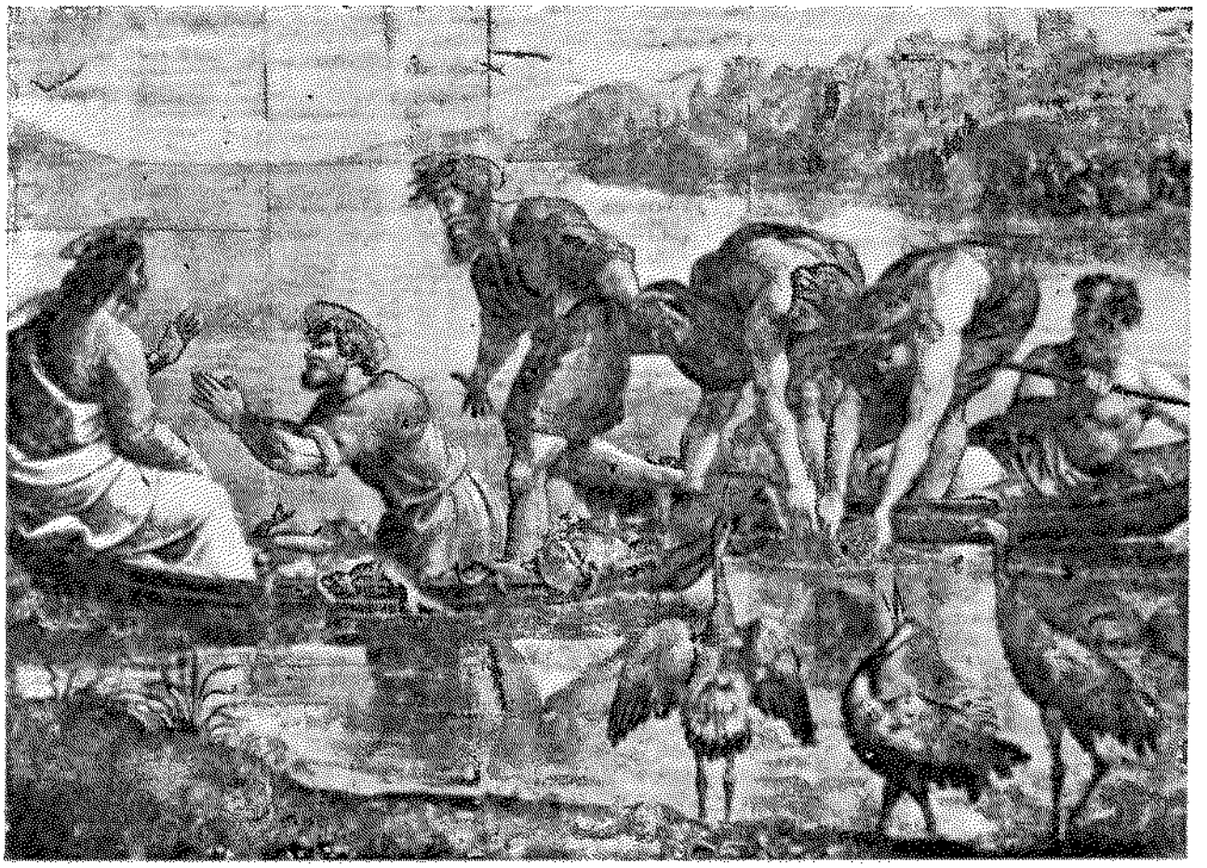
Но картоны Рафаэля и вытканные по ним шпалеры не только способствовали увеличению славы брюссельских ткачей и дальнейшему развитию шпалерного производства этого центра. Они направили по иному, совершенно новому пути развитие композиционных и стилистических особенностей тканого стенного ковра. Воздействие серии «Деяния



Рафаэль. Призвание апостола Петра.
Картон из серии «Деяния апостолов».

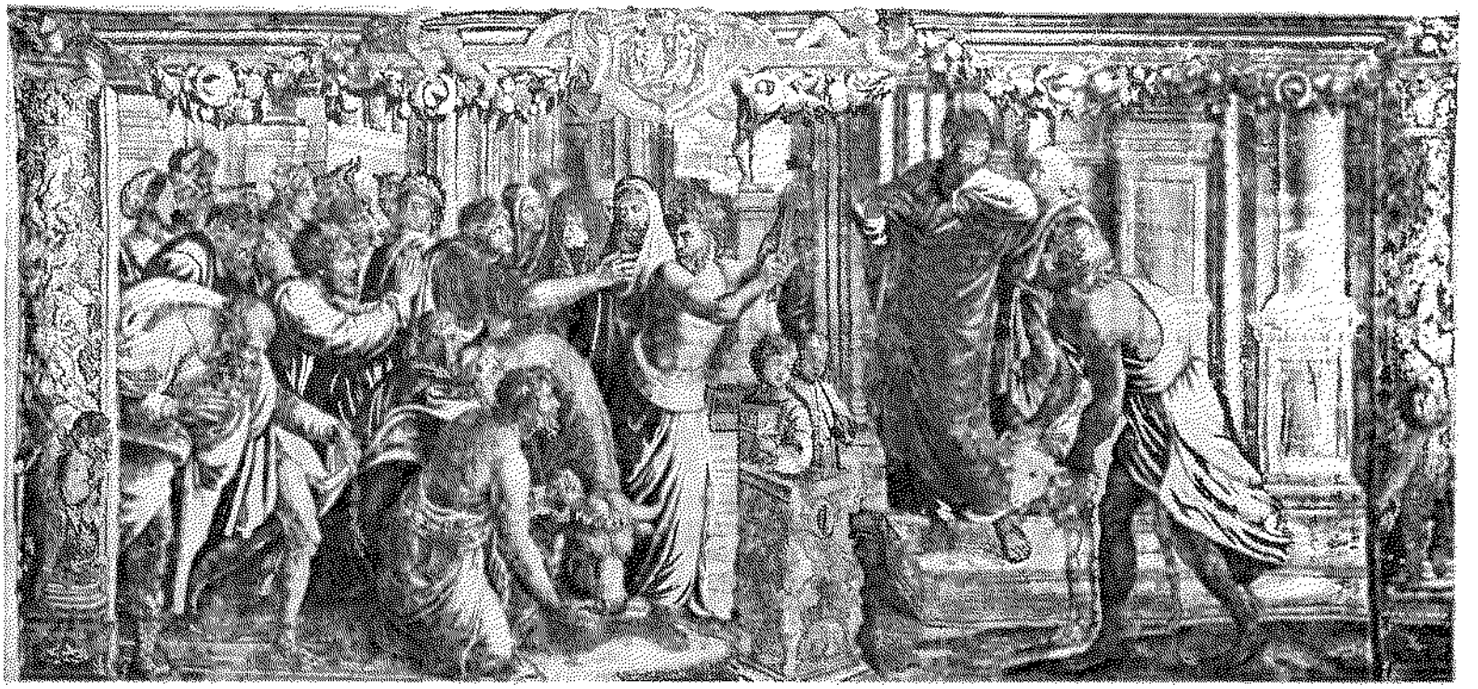


Рафаэль. Исцеление хромого у Красных ворот Иерусалимского храма.
Картон из серии «Деяния апостолов».



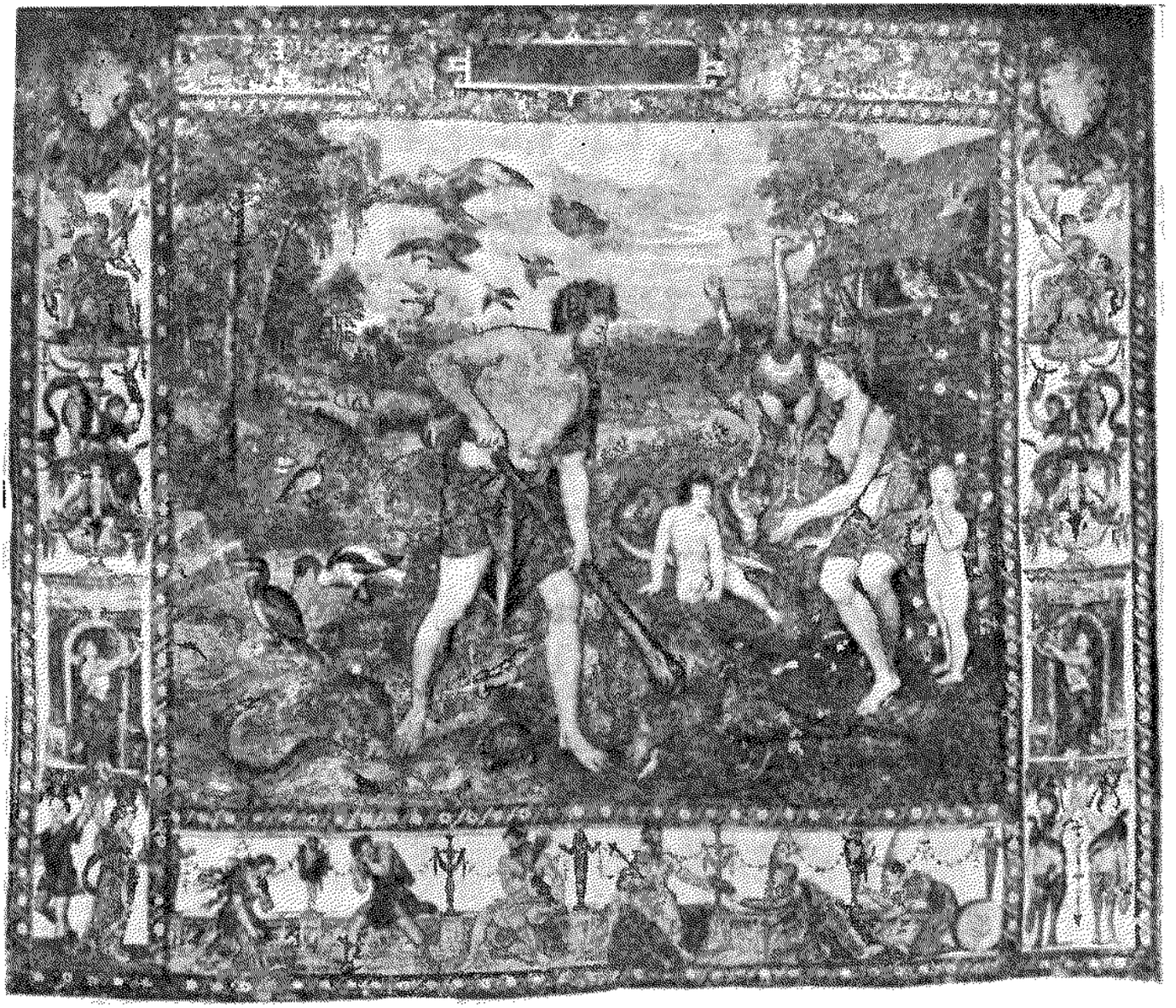
Рафаэль. Чудесный улов.
Картон из серии «Деяния апостолов».

Рафаэль. Жертвоприношение в Листре.
Картон из серии «Деяния апостолов».



Жертвоприношение в Листре.
Шпалера из серии «Деяния апостолов» по картону Рафаэля.
Англия, мануфактура в Мортлейке. XVII в.

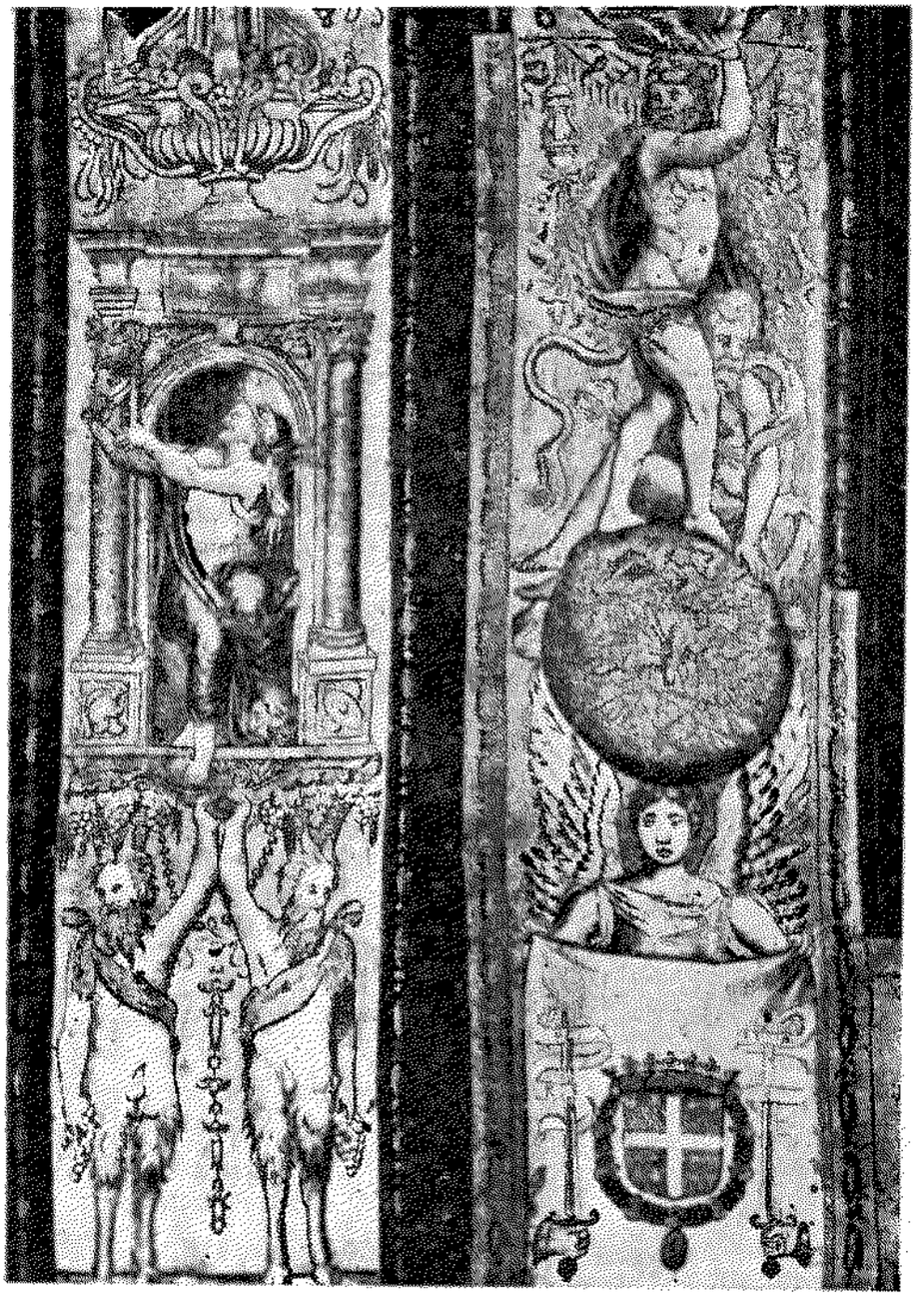
Шпалера из серии «История Иакова»
по картону мастерской Бернара ван Орлея.
Брюссель, мастерская Вильгельма де Кемпенера.
1528—1539 гг. Брюссель, Музей искусства и истории.



Шпалера из серии «История Адама и Евы»
по картону Яна Корнелиса Вармеена.
Брюссель, мануфактура Яна ван Тигена. Ок. 1560 г.

апостолов» сказалось на характере картонов Бернара ван Орлея. Он с большим тактом преломил то новое, что принес в искусство шпалеры Рафаэль. В сериях Бернара ван Орлея или в работах его мастерской изображения уже строятся по законам перспективы, фигуры приобретают объемность и экспрессию, композициям этих шпалер присуща также гармония и уравновешенность, свойственная монументальным композициям эпохи Возрождения. Пример тому — серии «История Авраама» или «Охоты Максимилиана», вытканные в конце 1520-х годов.

Однако, усваивая уроки Рафаэля, создавая ясные монументальные композиции, брюссельский художник сохранил черты, традиционные для брюссельского шпалерного ткачества. Так, на некоторых картонах изображалось последовательное развитие сюжетов, на одном ковре помещалось несколько эпизодов. Бернар ван Орлей также не утратил любовь к обилию бытовых деталей и некоторым элементам стилизации изобра-



Бордюр шпалер ватиканской серии шпалер «Деяния апостолов». Брюссель, мастерская ван Альста. Ок. 1518 г.

жения — условия необходимые для сохранения специфики шпалерного ткачества как самостоятельного вида искусства. Все это видно на шпалерах его серий, в том числе на исполненной в 1528—1539 гг. в его мастерской серии «История Иакова».

Влияние серии Рафаэля «Деяния апостолов» распространилось не только на характер композиции стенных ковров, но и на тип обрамляющих их бордюров. Вертикальные бордюры на коврах ватиканской серии состояли из гротескных мотивов, чередующихся с аллегорическими фигурами. Как известно, гротески, орнаментальный мотив античного происхождения, был воспринят Рафаэлем и развит в его творчестве. Впервые гротески были использованы для бордюров шпалеры ватиканской серии и положили начало новому виду бордюров, соответствующему ренессансному типу орнаментации. Очень скоро бордюр из стилизованных цветов, характерный для шпалер первых двух десятилетий XVI в., сменился бордюром, скомпонованным из гротескных мотивов и аллегори-

Шпалера из серии «История Авраама»
по картону Бернара ван Орлея (фрагмент).
Брюссель, мануфактура Вильгельма Паннемакера.
Ок. 1550 г. Гос. собрание Австрии.

ческих фигур. Подобные бордюры обрамляют шпалеры серии «История Авраама», вытканной в первой половине XVI в. в Брюсселе по картону Б. ван Орлея [1].

Такой же бордюр мы видим на брюссельской шпалере из серии «История Адама и Евы» по картону Яна Корнелиса Вермеена, исполненной около 1560 г. [2]

Влияние Рафаэля продолжали испытывать и последователи Б. ван Орлея, так как композиционные основы ренессансного стенного ковра нашли дальнейшее развитие в творчестве Питера Кека ван Альста, Яна Корнелиса Вермеена и особенно Михеля Кокси.

Кокси, прозванный нидерландским Рафаэлем, прожил долгую жизнь и умер в 1592 г. Он оставил несколько больших серий, из которых наибольшей известностью пользуется «История Ноя». Шпалеры этой серии многократно повторялись не только в XVI в., но и в первой половине XVII в. Серия была заказана около 1553 г. польским королем Сигизмундом Августом (находится ныне в Вавельском замке). Композиция шпалер по картонам Кокси, спокойная и уравновешенная, показывает некоторую тенденцию к идеализации изображения, но сохраняет принципы, заложенные в знаменитой серии Рафаэля.

Не прекращался интерес к шедевру Рафаэля и в последующем веке, и, таким образом, он не только определил характер ренессансного шпалерного ткачества, но, как оказалось, таил в себе резервы для развития некоторых черт стенных ковров стиля барокко, в частности, серий, созданных Рубенсом.

Рубенс в своих картонах для шпалер исходит из тех же композиционных принципов, что и Рафаэль, изображая крупные, объемно трактованные фигуры на архитектурном или пейзажном фоне, заботясь прежде всего о том, чтобы стенной ковер сохранил монументальный характер. Естественно, картонам Рубенса не свойственна ясность и спокойствие ренессансных композиций Рафаэля, в них воплощены динамизм и экспрессия искусства барокко, но картонам Рубенса, как и картонам Рафаэля, присуща органичная связь с архитектурным убранством своего времени, качество необходимое для того, чтобы стенной ковер не утратил особенности этого вида декоративного искусства. Сохранению специфики шпалерного ткачества способствовало и то, что Рубенс, подобно своим предшественникам, умел внести в свои картоны элемент декоративности, проявившийся в трактовке деталей изображения, в колористическом решении. Интересно отметить, что Рубенс в некоторых своих картонах очень близко повторяет композиционные приемы шпалер серии Рафаэля,— достаточно сравнить картон Рафаэля «Исцеление хромого» и шпалеру серии Рубенса «История Константина».

Современники и потомки восхищались серией Рафаэля, гравировали картоны, копировали их для воспроизведения на многих мануфактурах. В 1623 г. Рубенс способствовал их продаже Карлу I для исполнения на английской мануфактуре в Мортлейке, где серия многократно повторялась. Эрмитаж обладает тремя шпалерами этой серии, вытканными

---

[1] Гос. собрание Австрии.
[2] Баварское национальное собрание.

на мануфактуре в Мортлейке: «Чудесный улов», «Исцеление хромого» и «Жертвоприношение в Листре» [3].

Большим успехом пользовалась серия Рафаэля во Франции. В Королевское имущество входило несколько ее экземпляров брюссельского и английского производства. Но, кроме того, шпалеры этой серии копировались уже в первой половине XVII в. на парижских мануфактурах для кардинала Мазарини и сюринтенданта Фуке. В 1667 г. были изготовлены копии картонов, которые под руководством Лебрена воспроизводились на мануфактуре Гобеленов. В 1680-х годах эти картоны повторяли ткачи мануфактуры Бове. В 1682 г. на мануфактуре Гобеленов начинают ткаться шпалеры по картонам, скопированным учениками Французской академии в Риме с росписей ватиканских «станц». Эти стенные ковры имели большой успех и многократно повторялись до конца XVIII в. Шпалеры серии «Ватиканские станцы» находятся ныне в собрании Гос. Эрмитажа [4].

Стремясь осветить лишь в общих чертах столь интересную и важную страницу в истории развития шпалерного ткачества, какой является творчество Рафаэля, мы ограничиваемся только упоминанием роли его учеников, Джулио Романо, а также Джованни да Удине, определивших в своих картонах наряду с их великим учителем многие особенности этой отрасли прикладного искусства, получившие развитие на протяжении XVI, XVII и даже отчасти XVIII в.

В заключение следует отметить, что существующее у ряда исследователей мнение о том, что картоны Рафаэля обусловили и ускорили сближение искусства шпалеры с живописью и способствовали началу утраты его самостоятельности как определенного жанра, лишено сколько-нибудь серьезного основания. То новое, что внес Рафаэль в композицию стенного ковра, было закономерным этапом в развитии этой отрасли прикладного искусства. Не следует забывать, что и средневековая шпалера также развивалась в традициях, свойственных изобразительному искусству своего времени, в частности — миниатюрной живописи.

Основным моментом, определившим расцвет средневековой шпалеры, была ее органическая связь с архитектурой своего времени. Этот фактор остался в силе и для шпалерного ткачества Возрождения. Для интерьера эпохи Ренессанса, так же как и в последующий период господства стиля барокко, естественно, требовались стенные ковры, непротиворечащие стилю архитектурного убранства. Идеальным образцом, так сказать, исходным пунктом для поворота к новым эстетическим нормам явились картоны Рафаэля, и до тех пор пока особенности архитектуры давали возможность использования стенного ковра в интерьере, художники, работавшие в шпалерном ткачестве, не выходя из рамок стиля своей эпохи, находили выразительные средства, позволявшие шпалерному искусству сохранить специфику этой отрасли прикладного искусства.

---

[3] В центре верхнего бордюра находится герб семейства Пемброк. Это обстоятельство позволяет предположить, что шпалеры были привезены в Россию Воронцовыми, находившимися в родстве с графами Пемброк. В середине XIX в. шпалеры стали собственностью калужского купца Мешкова, а затем их приобрел некто фон Гаупт, который продал их в 1886 г. Эрмитажу.

[4] *Бирюкова Н.* Французские шпалеры конца XV—XX в. в собрании Эрмитажа. Л., 1974, с. XVII, №№ 23—25.

О. Э. Михайлова

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМПОЗИЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РАФАЭЛЯ И ЕГО ШКОЛЫ В РОСПИСИ ИТАЛЬЯНСКОЙ МАЙОЛИКИ

Майоличная живопись XVI в. дает нам яркое представление о тесной творческой связи между так называемым высоким искусством и художественным ремеслом, являющейся необходимой предпосылкой для расцвета прикладного искусства.

В начале XVI в., когда керамисты-художники переходят от орнаментальной росписи, включающей лишь отдельные фигуры людей и животных, к сложным многофигурным повествовательным композициям, в росписи итальянских майолик в полной мере оформился стиль Ренессанса. В согласии с общим увлечением античной древностью майоличные мастера с особой любовью черпают сюжеты из мифологии и легендарной истории Рима — главным образом из «Метаморфоз» Овидия [1], римской истории Тита Ливия [2] и очень популярного исторического сборника — «Замечательные деяния и речи» Валерия Максима [3]. Значительно реже встречаются сюжеты, заимствованные из Ветхого и Нового заветов и из жизнеописаний святых.

Как и все мастера прикладного искусства того времени, итальянские керамисты в росписи своих изделий с большим умением используют богатое живописное и граверное творчество конца XV и XVI вв. В зависимости от вкуса времени и моды здесь можно отметить два периода. Так, до 1525 г. керамисты отдают предпочтение Мантенье, Николетто да Модене, Пеллегрино да Сан Даниеле и др. Одновременно они используют и гравюры немецких художников — Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха и Мартина Шонгауера, нередко также — и книжные иллюстрации, в первую очередь гравюры на дереве к знаменитому аллегорическому роману «Сон Полифила» Франческо Колонны [4].

Приблизительно после 1525 г., когда ведущая роль в производстве итальянской майолики от фаэнтинских мастерских переходит к урбинским, художественной фантазией керамистов завладевает Рафаэль и его школа. Наибольшим успехом в это время пользуются гравированные листы Маркантонио Раймонди, Агостино Венециано, Марко да Равенны и Джованни Антонио Каральо.

---

[1] *Ovidius*. Opera omnia. Bologna, 1471.

[2] Первое неполное издание: *Livius Titus*. Historiae Romanae, Roma, 1469. Первое полное издание: *Livius Titus*. Historiae Romanae. Venezia, 1498.

[3] *Valerius Maximus*. Facta et dita memorabilia. Venezia, 1471.

[4] *Francesco Colonna*. Hypnerotomachia Poliphili. Venezia, 1499.

Однако возможность полного и точного воспроизведения в керамической росписи всего гравированного листа представлялась майоличным мастерам лишь в редких случаях. Обычно этому мешала форма изделия. Примерами использования полной композиции гравюры резцом школы Рафаэля без каких-либо ее изменений являются «Марфа приводит Марию Магдалину к Христу», ранее неверно называвшаяся «Мадонна на лестнице» («Madonna della Scala»), и «Христос в доме у Симона Фарисея». Обе гравюры принадлежат резцу Маркантонио Раймонди по композициям, восходящим к идеям Рафаэля, но выполненным вскоре после смерти Рафаэля в 1520—1525 гг. его учениками Джулио Романо и Джованни Франческо Пенни в люнетах капеллы Санта Тринита дей Монти в Риме [5].

Первая композиция изображена на чаше с полихромной росписью из Гос. Эрмитажа, изготовленной в 1527 г. в Фабриано [6]. Об этом свидетельствует надпись на обороте. Следует отметить, что данная чаша — единственный известный нам экземпляр, указывающий на существование майоличной мастерской в Фабриано. Все майолики, приписываемые этой мастерской, всегда сравниваются с нашим образцом.

Вторая композиция изображена на полихромном блюде, изготовленном в Фаэнце [7]. Блюдо расписано около 1540 г. и в художественно-стилистическом отношении стоит близко к работам известного фаэнтинского керамиста Бальдассаре Манара.

Применяясь к форме изделий, майоличные мастера обычно используют неполностью композицию гравюры, внося в нее те или иные поправки. Последние, однако, не меняют общего впечатления от композиции листа. Фон пейзажный или архитектурный является обычно результатом собственной фантазии керамистов. В собрании Гос. Эрмитажа находится много майолик с полихромной росписью, воспроизводящих в таком виде композиции Рафаэля. Остановимся на некоторых из них.

На одной из чаш [8] изображена фигура сидящего императора с гравюры Маркантонио Раймонди по композиции Рафаэля [9]. Роспись чаши была выполнена крупнейшим майоличным живописцем Возрождения Николо Пеллипарио из Кастель Дуранте — творцом нового, сюжетного стиля в майоличной росписи. Именно Николо Пеллипарио начал широко использовать для росписи в качестве образца гравюру главным образом римской школы. Эта чаша — одна из четырех подписанных его работ и имеет дату 1521 г. Однако керамист изображает императора сидящим

---

[5] *Shoemaker I. H., Broun E.* The Engravings of the Marcantonio Raimondi.— The Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas, 1981, Обе фрески в настоящее время не сохранились.

[6] ГЭ, инв. № Ф 419, д. 35,3 см. Поступила в 1885 г. из собрания А. П. Базилевского.

[7] ГЭ, инв. № Ф. 364, д. 35,8 см. Поступило в 1885 г. из собрания А. П. Базилевского.

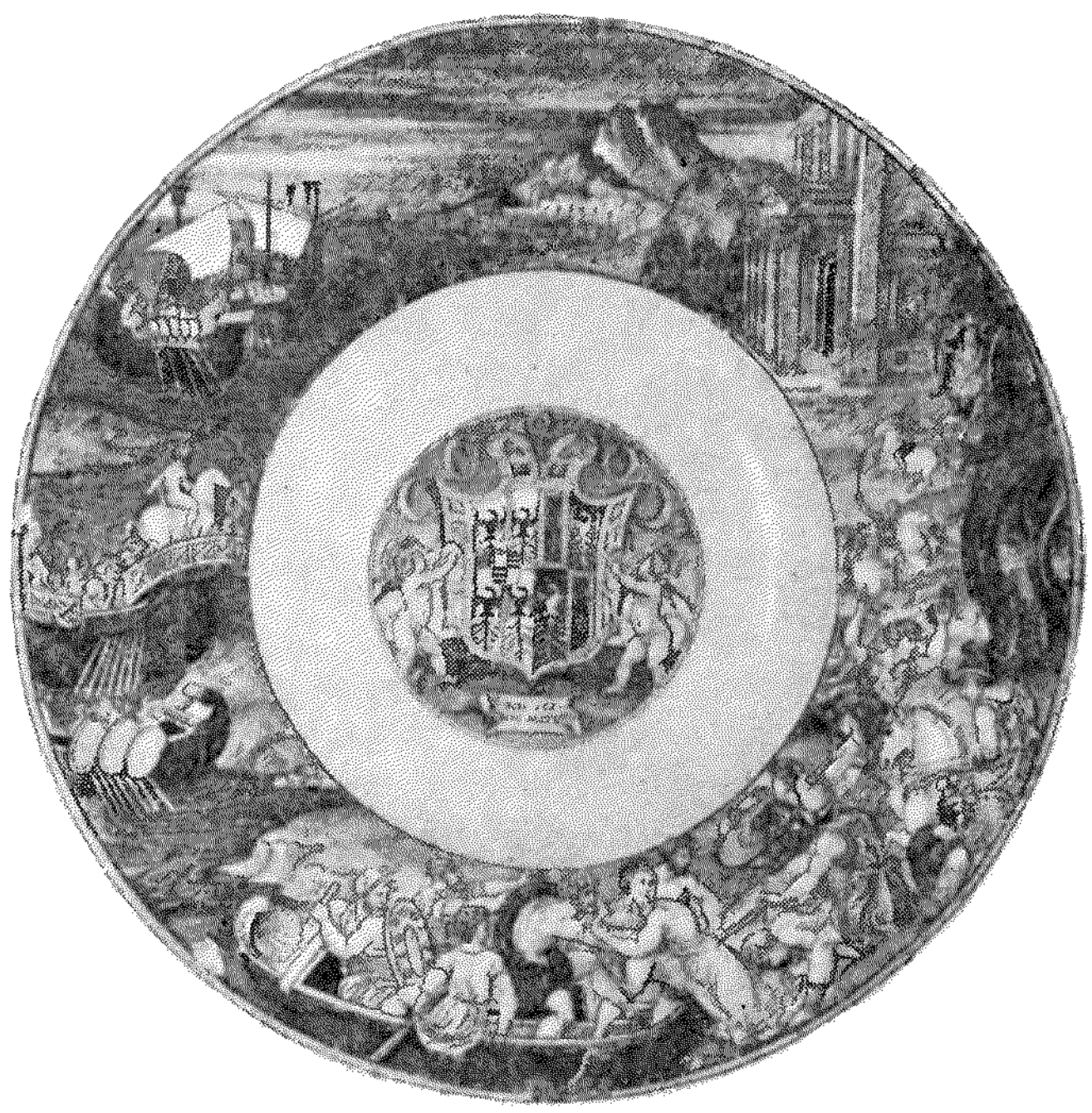
[8] ГЭ, инв. № Ф. 363, д. 26 см. Поступила в 1885 из собрания А. П. Базилевского. На обороте, кроме даты, монограмма мастера.

[9] *Bartsch J. A. B.* Le peintre graveur. Leipzig, Vienna, 1808—1854, v. XIV, N 332: The Illustrated Bartsch. New York, 1978 — v. 26, N 442. В дальнейшем ссылка дается в сокращении: B., том, № неиллюстрированного Бартча (напр.: B. XIV, 332).

Гравюра резцом Маркантонио Раймонди с рисунка Дж. Романо, восходящего к композиции Рафаэля. 1520—1525 гг.

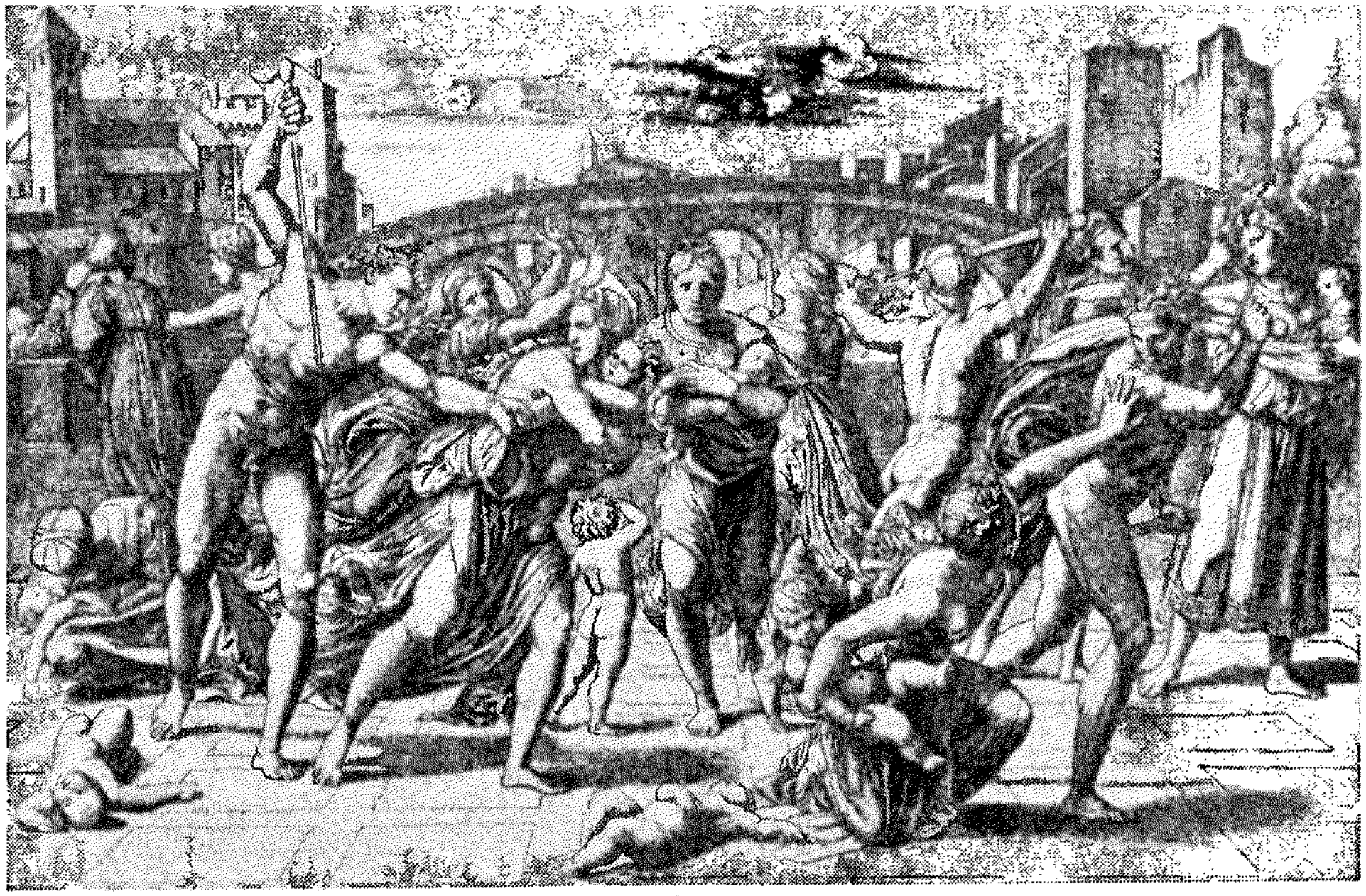
Гравюра резцом Маркантонио Раймонди по композиции Рафаэля.

←



Блюдо с изображением «Христос в доме у Симона Фарисея». Фаэнца. Ок. 1540 г. В стиле Бальтассаре Манара. Майолика, полихромная роспись.

Блюдо с изображением «Похищение Елены». Кастель Дуранте, Николо Пеллипарио. Ок. 1519 г. Майолика, полихромная роспись.



1573

Гравюра резцом Маркантонио Раймонди по композиции Рафаэля. 1511—1512 гг.

Гравюра резцом Агостино Венециано по композиции Рафаэля (?). 1523 г.

←

Чаша с изображением «Избиения младенцев». Кастель Дуранте. Ок. 1525 г. Майолика, полихромная роспись.

Чаша с изображением «Смерть Клеопатры». Урбино. Франческо Ксанто Авелли да Ровиго. 1531 г. Майолика, полихромная роспись.

не в нише, как это мы видим на гравюре Маркантонио Раймонди, а перед аркой с тонко выписанным пейзажем за ней. Лишь совсем недавно нам удалось установить, что образцом для росписи чаши явился лист Маркантонио Раймонди. Ранее мы считали, что роспись на майолике восходит к гравюре нидерландского мастера Класа Аларта «Сидящий Сатурн», вольно повторившего в зеркальном отражении лист Маркантонио Раймонди[10], что говорит о широчайшей популярности изобразительных мотивов Рафаэля и за пределами Италии.

На два года раньше, в 1519 г. Николо Пеллипарио расписывает большой сервиз по заказу герцога Мантуанского, Франческо Гонзага, и его жены Изабеллы Д'Эсте. В собрании Гос. Эрмитажа находится одно большое блюдо из этого сервиза с изображением «Похищение Елены»[11] с резцовой гравюры Маркантонио Раймонди по композиции Рафаэля[12]. Этот сюжет был одним из наиболее излюбленных у керамистов первой половины XVI в. В подавляющем большинстве случаев он выполнен с гравюры Маркантонио Раймонди по композиции Рафаэля, реже — с резцовой гравюры Энеа Вико по композиции Россо.

Применяясь к форме блюда и его дополнительной декорировке — изображению в центре парного (брачного) герба заказчиков, обрамленного широким орнаментальным фризом, с тонко выполненной белой росписью по белому фону,— Николо Пеллипарио мастерски размещает по широкому борту блюда почти полностью гравюру Маркантонио Раймонди. Но он несколько раздвигает композицию, чтобы не лишиться отдельных ее частей. Керамист переставляет некоторые фигуры слева направо, которые в противном случае должны были быть закрытыми белой росписью, в частности очень эффектную мужскую фигуру с поднятыми вверх руками и двух всадников; а также изображает два дерева с характерными для работ этого мастера изогнутыми стволами. Таким путем Николо Пеллипарио сохраняет в росписи блюда все главные элементы данной композиции, опуская второстепенные.

Другим чрезвычайно излюбленным сюжетом у керамистов первой половины XVI в. было «Избиение младенцев» также с гравюры Маркантонио Раймонди, выполненной около 1511 г. по композиции Рафаэля[13]. В Гос. Эрмитаже находится несколько экземпляров майолик на эту тему. Причем керамисты, применяясь к форме изделия, по-разному используют эту композицию.

Примером может служить майоликовая чаша, изготовленная в Кастель Дуранте ок. 1525 г. Из всей сложной многофигурной композиции керамист отбирает восемь центральных фигур, отбрасывая все остальные.

---

[10] *Hollstein F. W. H.* Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450—1700. Amsterdam, v. IV, p. 135, N 124.

[11] ГЭ, инв. № Ф. 1830, д. 52 см. Поступило в 1920 г. из собрания М. П. Боткина.

[12] B. XIV, 170, 209. Гравюру Маркантонио Раймонди повторил Марко да Равенна: B. XIV, 171, 210. Фреска на эту тему выполнена учениками на Вилле Рафаэля в Риме ок. 1520 г. Хранится в Гос. Эрмитаже.

[13] B. XIV, 19, 18. Гравюру Маркантонио Раймонди повторил Агостино Венециано (B. XIV, 21, 19) и Марко да Равенна (B. XIV, 21, 20). Однако некоторые авторы опровергают мнение о повторении этой гравюры Марко да Равенной и считают, что гравюра эта была выполнена также Маркантонио Раймонди, но в более позднее время (1513—1515). См.: *Shoemaker I. H., Broun E.* Op. cit., p. 108—109.

Он изображает их не на фоне Иерусалима, а на фоне пейзажа с архитектурой и горами вдали [14].

Тем же принципом, отбирая главное в используемой композиции, тот же мастер руководствуется и в росписи другой чаши с изображением «Несения креста» [15] с гравюры Агостино Венециано по композиции Рафаэля [16]. Не имея возможности разместить на вогнутой поверхности чаши плотно скомпонованную многофигурную композицию Рафаэля, керамист разряжает ее, выделяя на первом плане фигуру Христа. Он отходит от гравюры и в изображении пейзажа и архитектуры.

Иногда изменения, внесенные керамистом в роспись майолики, по сравнению с листом столь незначительны, что зрительно они почти неуловимы. Так, на чаше, изготовленной в Кастель Дуранте ок. 1525 г., изображено «Явление бога Исааку» [17] с гравюры Марко да Равенны по композиции Рафаэля, находящейся в Лоджиях Рафаэля (свод V), осуществленной в росписи, вероятно, Перино дель Вага в 1518—1519 гг. [18] Здесь мы видим изменения в изображении земли, деревьев и здания на втором плане, которые не имеют существенного значения в общем восприятии композиции Рафаэля.

То же можно сказать и о композиции Рафаэля «Две женщины со знаками Зодиака», выполненной в гравюре Маркантонио Раймонди [19] между 1517—1520 гг. Керамист Джакомо Манчини, прозванный Эль Фрате, работавший в Деруте, использовал этот лист в росписи блюда на ножке в 1540—1545 гг. [20] (роспись синим и желтым; золотистый люстр). Эль Фрате без ущерба общему впечатлению переместил знаки Зодиака, убрал куст за прямоугольным возвышением, изобразил на почве растения.

Большой интерес вызывают итальянские майолики, расписанные по композициям, составленным самими керамистами. В этом случае они заимствуют отдельные фигуры из различных гравюр нередко разных мастеров и составляют из них новые композиции на задуманные темы. Наиболее часто они обращаются к большой двухъярусной гравюре Маркантонио Раймонди «Мучения св. Лаврентия» по композиции Баччо Бандинелли, многофигурным листам Маркантонио Раймонди «Парнас» и «Суд Париса» по композициям Рафаэля и гравюре Джан Джакомо Коральо «Спор муз с пиэридами» и эстампу Марко да Равенны «Избиение младенцев» по композиции Баччо Бандинелли. Большой успех имеет также серия гравированных иллюстраций к мифу о Психее, исполненных Мастером игральной кости (Томмазо Винчидор?) совместно с Агостино Венециано.

---

[14] ГЭ, инв. № Ф. 362, д. 30,5 см. Поступила в 1885 г. из собрания А. П. Базилевского.

[15] ГЭ, инв. № Й Ф. 368, д. 30 см.

[16] B. XIV, 34, 28. В музее Прадо в Мадриде находится картина Рафаэля, исполненная в 1517 г.

[17] ГЭ, инв. № Ф. 854, д. 27,3 см. Поступила из собрания Зимнего дворца. Числится в инвентаре 1859 г., находилась в Галерее драгоценностей.

[18] B. XIV, 9, 7.

[19] B. XIV, 229, 397.

[20] ГЭ, инв. № Ф. 413, д. 29 см. Поступила в 1885 г. из собрания А. П. Базилевского.

Главным представителем этой новой манеры рисунка в майоликовом искусстве является знаменитый мастер Франческо Аньели да Ровиго, по прозвищу Ксанто. Он работает в Урбино с 1528 по 1542 г. и отличается ярко выраженной художественной индивидуальностью, большой эрудицией. На оборотах большинства его майолик имеются пояснительные надписи, указывающие, какая именно сцена изображена на лицевой стороне; причем здесь перечни точные и правильно сделаны на

Гравюра резцом Агостино Венециано по композиции Рафаэля. 1519 г.

←

Чаша с изображением «Несения креста». Ок. 1525 г. Майолика, полихромная роспись.

сочинения различных римских и итальянских авторов. Часто он указывает не только книгу, но и главу, где приводится данный эпизод. Начиная с работ Ксанто майолики становятся как бы иллюстрациями к известным историческим и литературным трудам, а иногда и к политическим событиям в аллегорическом виде. Помимо исторических и литературных познаний, Ксанто обладал еще и поэтическим даром. Он является автором сочиненной им в честь герцога Урбинского Франческо Мария I длиннейшей (состоящей из 24 песен) поэмы «Il Rovere Vittorioso» («Победоносный Ровере»), из которой он также черпает сюжеты для росписи своих майолик.

Обратимся к некоторым его работам, связанным с творчеством Рафаэля и его школы.

На чаше, датированной 1531 г., Франческо Ксанто Авелли да Ровиго воспроизводит «Смерть Клеопатры» [21], где основной изобразительный мотив — Клеопатра и плачущий амур — заимствован с гравюры Агостино Венециано, выполненной в 1523 г. по композиции Рафаэля (?) [22]. Однако Ксанто убирает жертвенник, за стеной на втором плане создает панораму города, слева изображает обнаженного мужчину с протянутыми вперед руками, как бы бегущего на помощь к Клеопатре. Фигура эта

[21] ГЭ, инв. № Ф. 369, д. 27,2 см. Поступила в 1885 г. из собрания А. П. Базилевского. На обороте надпись: FRACESCO XATA AUELLI ROUIGIE SE PISE I URBINO./UISS'ANTON/NINI, & MORT MORTO LUI/1531/HISTORIA.

[22] B. XIV, 161, 98.

Гравюра резцом Маркантонио Раймонди по рисунку Рафаэля. 1517—1520 гг.

Блюдо на ножке с изображением «Две сивиллы со знаками Зодиака». Дерута. Джакомо Манчини (Эль Фрате). 1540—1545 гг. Майолика, роспись синяя и желтая, золотистый люстр.

скопирована с листа Марко да Равенны «Обнаженный мужчина, преследующий Наяду», выполненного по древнему рельефу [23].

На другой чаше, датированной 1534 г., Франческо Ксанто Авелли да Ровиго изображает эту же тему, но иначе [24]. Здесь Клеопатра и плачущий амур представлены в зеркальном отражении той же композиции. Они помещены на ложе в интерьере. Слева стоят две женские фигуры, справа — фигура бородатого старика в плаще. Первые заимствованы с гравюры ученика Маркантонио Раймонди Джан Джакомо Каральо «Спор муз с пиэридами», выполненной по рисунку Россо Фиорентино [25] (справа две крайние в зеркальном отражении); вторая — с листа Марк-

[23] B. XIV, 183, 226—I.

[24] ГЭ, инв. № Ф. 3044, д. 26,3 см. Поступила в 1925 г. из Музея Училища Штиглица. В 1876 г. приобретена во Франкфурте-на-Майне у антиквара Гольдшмидта. На обороте надпись: 1534/MORTO CH'ANTONIO FU,/MORIR UOLS'10./.F.X.A.R./I/URBINO.

[25] См.: *Barocchi P.* Il Rosso Fiorentino, 1950 изобр. 61, 63, 64; гравюра Каральо, изобр. 62, к ней с. 89—92.

антонио Раймонди «Мучения св. Лаврентия» по композиции Баччо Бандинелли[26] (слева верхняя крайняя в зеркальном отражении).

Франческо Ксанто Авелли да Ровиго в своих композициях неоднократно заимствует фигуры из двух последних гравюр. В частности, на тарелке с изображением «Весталка Тукция приносит в храм воду Тибра в решете»[27] все женские фигуры повторяют изображения пиэрид, находящихся с правой стороны гравюры Каральо. Расположенные на тарелке слева, они повторяют в зеркальном отражении трех пиэрид на первом плане эстампа, две другие справа — аналогичны тем же на листе. Мужская фигура с поднятой рукой повторяет в зеркальном отражении фигуру, стоящую справа в верхней части ризолита архитектурного сооружения на гравюре «Мучения св. Лаврентия».

[26] B. XIV, 89, 104—1.

[27] ГЭ, инв. № Ф. 3043, д. 26 см. Поступила в 1925 г. из Музея Училища Штиглица. Куплена в 1880 г. в Париже у антиквара Левенгарда. На обороте надпись: 1538/TUCIA L'ACQUA PORTO/COL CRIBRO AL TEMPIO и подпись в виде буквы X.

В другой своей композиции, выполненной около 1530 г., Франческо Ксанто Авелли да Ровиго[28] основной изобразительный мотив «Лаокоон с сыновьями»[29] заимствует с листа Марко да Равенны по композиции Рафаэля (?)[30]. Но художник-керамист перефразирует гравированную композицию: Лаокоона изображает не на берегу моря, а среди зданий. Возле скульптурной группы стоят люди, четыре фигуры из которых мы узнаем изображенными на эстампе Маркантонио Раймонди «Парнас», выполненном около 1515 г. по композиции Рафаэля[31]. Крайняя левая фигура на блюде соответствует крайней левой фигуре на гравюре, правая на блюде — крайней правой на гравюре; две последующие, стоящие между колоннами и архитектурным выступом, повторяют фигуры на гравюре, расположенные у двух деревьев справа.

Так создавались композиции этой группы майолик.

Мы привели лишь некоторые примеры росписи итальянских майолик, связанные с творчеством Рафаэля и его школы. Этих примеров в собрании итальянской майолики Гос. Эрмитажа очень много. Ни один художник Возрождения, да и более позднего времени, не мог пройти мимо работ этого гения. И мастера-керамисты, используя итальянскую печатную графику, воспроизводившую рисунки, картины и фрески Рафаэля, не только подняли итальянскую майолику на небывало высокий художественный уровень, но и ярко отразили в этом виде прикладного искусства эпоху Возрождения и дух своего времени.

[28] А. Н. Кубе ошибочно приписывал роспись этого блюда мастерской Фонтана. См.: *Кубе А. Н.* Итальянская майолика XV—XVIII вв. в собрании Эрмитажа. М., 1976, с. 46.

[29] ГЭ, инв. № Ф. 373, д. 47,7 см. Поступила в 1885 г. из собрания А. П. Базилевского. На обороте надпись: COTEMPLA EXAGNE IL FIEV' LAOCOONTE./HISTORIA.

[30] B. XIV, 195, 243.

[31] B. XIV, 200, 247. Рисунок Рафаэля к фреске «Парнас» не сохранился.

Р. И. Хлодовский

АНДЖЕЛО ПОЛИЦИАНО НА «ПАРНАСЕ». ПОЭТИЧЕСКИЙ ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИДЕАЛА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

> Как ни мало знает он толку в живописи, но первое впечатление его было решительно и определенно в одном отношении: он тотчас же почувствовал, что после этой картины трудно понять достоинства других и заинтересоваться ими.
> ...Мадонна Рафаэля фигура строго классическая... Лицо ее выражает ту красоту, которая существует самостоятельно, не заимствуя своего очарования от какого-нибудь нравственного выражения в лице.
>
> *В. Г. Белинский.*
> Взгляд на русскую литературу 1847 года.

Всякая большая культура осознает себя в тех же формах, в которых она познает окружающий человека мир. Иногда формы эти совпадают с формами самосознания нации, а тем самым — особенно если понимать форму так, как ее понимал Аристотель,— с общенародными идеалами. В таких случаях в культуре формируется высокая национальная классика и создаются — в пределах исторически конкретной и исторически развивающейся идеологической целостности — непреходящие, т. е. абсолютные ценности — научные, философские, нравственные, литературные и художественные.

Об абсолютности ценностей, созданных искусством Высокого Возрождения, говорил Ф. Энгельс[1]. О Рафаэле как вершине классического Ре-

[1] Характеризуя культуру европейского Возрождения, Ф. Энгельс писал: «В Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть» (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Изд. 2, т. 20, с. 346).

Об абсолютности классики изобразительного искусства итальянского Возрождения писал также поздний В. Г. Белинский. Отвергая абсолютность искусства в понимании немецкой идеалистической эстетики, замечательный русский критик считал необходимым сделать историческую оговорку для «тех эпох, в которые искусство было главным интересом, исключительно занимавшим образованнейшую часть общества». «Таковы, например,— уточнял Белинский,— произведения живописи итальянских школ в XVI столетии. Их содержание, по-видимому, преимущественно религиозное; но это большей частью мираж, а на самом деле предмет этой живописи — красота как красота, больше в пластическом или классическом, нежели в романтическом значении этого слова» (*Белинский В. Г.* Собрание сочинений в трех томах, т. 3. М., 1948, с. 794). Особенно высоко В. Г. Белинский ставил Рафаэля, сопоставляя его — и это очень характерно для эстетического самосознания русской культуры XIX в.— с Пушкиным. В июле 1847 г. Белинский писал из Дрез-

нессанса писал Джорджо Вазари, которого, видимо, можно назвать первым историком культуры итальянского Возрождения[2]. В творчестве Рафаэля Вазари увидел наиболее полное воплощение не столько идеализирующего, сколько идеального реализма — не наивное подражание действительности в ее случайных чертах и проявлениях, но гармоничное воспроизведение истинной сущности человека или во всяком случае того, что почитала такой сущностью гуманистическая культура Европы на протяжении нескольких веков своего органического существования.

В данном случае суждение Джорджо Вазари любопытно и заслуживает того, чтобы быть процитированным: «Картины других художников,— писал Вазари,— можно назвать картинами, картины же Рафаэля — сама жизнь, ибо в его фигурах мы воочию видим и трепет живой плоти, и проявление духа, и биение жизни в самом мимолетном ощущении, словом — оживленность всего живого»[3].

Живопись Рафаэля в такой же мере больше, чем только живопись, в какой поэзия Пушкина больше, чем только поэзия. И в том и в другом случае мы имеем дело с реальной действительностью духовной жизни нации в ее предельных, абсолютных формах.

В последние годы абсолютность ренессансной классики Рафаэля была поставлена под сомнение даже в работах некоторых выдающихся советских искусствоведов[4]. Замечу, что подобного рода сомнения лучше чем что-либо обнаруживают, насколько далеко мы уже отошли от той гуманистической культуры, в жанровой системе которой литература Западной Европы развивалась вплоть до конца XVIII в. и в идеологических пределах которой еще очень свободно ощущали себя и классики марксизма, и Пушкин, и Белинский, и, казалось бы, вовсе дисгармоничный Достоевский, соотносивший «живую жизнь» русского народа с идеалом Рафаэлевой Мадонны.

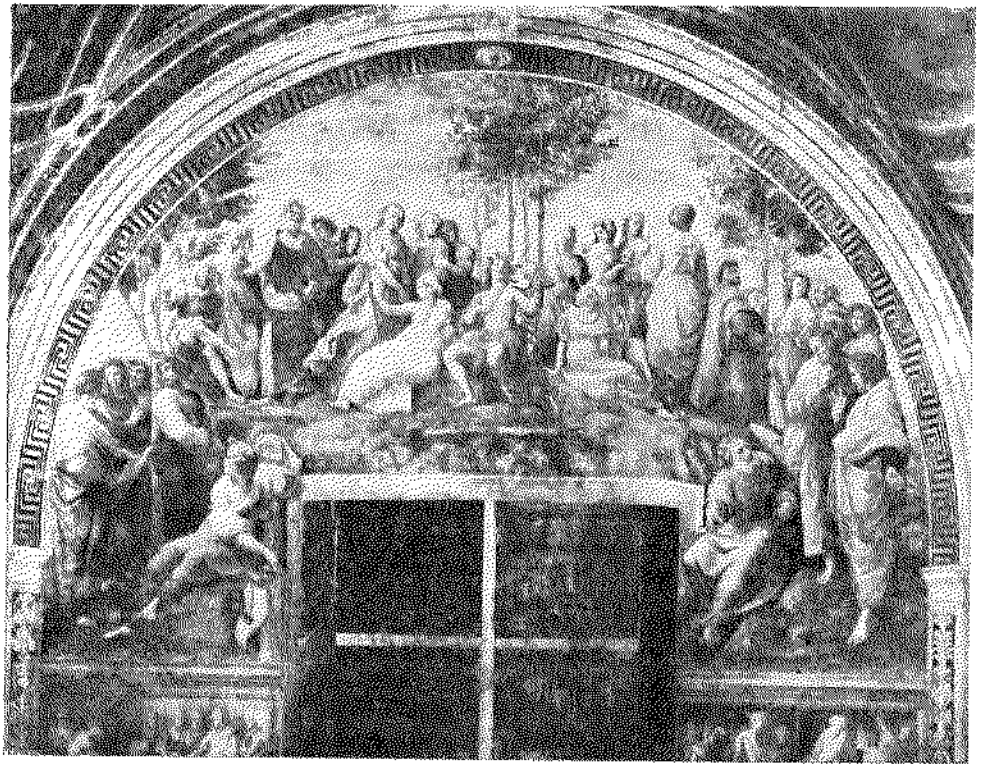
Культура итальянского Возрождения познавала окружающий человека мир в формах по преимуществу эстетических. В этих же формах она, естественно, осознавала и самое себя. Те науки, которые ученики и продолжатели Петрарки станут именовать «studia humanitatis», сам основоположник гуманизма называл «Поэзия». Как для ренессансной литературы, так и для ренессансного изобразительного искусства в высшей степени характерна эстетическая саморефлексия. Созерцая фрески Рафаэля, мы можем не только увидеть, чем был высший идеал культуры итальянского Возрождения, но и более или менее ясно понять, как этот

дена В. П. Боткину, делясь с ним своими впечатлениями о «Сикстинской мадонне»: «...Что за благородство, что за грация кисти! Нельзя наглядеться! Я невольно вспомнил Пушкина: то же благородство, та же грация выражения, при той же строгости очертаний! Недаром Пушкин так любил Рафаэля: он родня ему по натуре» (*Белинский В. Г.* Избранные письма в двух томах, т. 2. М., 1955, с. 334).

[2] «...Сама живопись могла спокойно умереть после смерти столь благородного художника, ибо лишь только он закрыл глаза, она тотчас же как бы ослепла. Нам же, оставшимся после него, надлежит следовать его примеру, как великому, вернее величайшему благу, храня о нем благодарнейшую память, как того требуют и заслуги его и наша обязанность...» (*Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 3. М., 1970, с. 183).

[3] *Вазари Дж.* Указ. соч., с. 172.

[4] См. об этом: *Ливанова Т. Н.* Б. Р. Виппер — историк итальянского искусства эпохи Возрождения.— Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981.



Рафаэль. Парнас. «Станца делла Сеньятура».

идеал исторически складывался. Вряд ли надо говорить, что в данном случае я имею в виду фрески, украшающие стены и потолок «Станца делла Сеньятура». Не случайно ее иконография не раз привлекала внимание философов и историков культуры[5]. Вазари писал: «...Рафаэль может похвастаться тем, что в выдумке любых историй никто никогда не обладал большей находчивостью, ясностью и убедительностью, чем он»[6].

Саморефлексия искусства итальянского Возрождения сочеталась у Рафаэля с ренессансным историзмом. В сюжетах («историях») «Станца делла Сеньятура» изображены идеалы, исторически предшествующие идеалу фресок Рафаэля и в этом идеале присутствующие[7]. Несомненно,

[5] *Горфункель А. Х.* От «Торжества Фомы» к «Афинской школе» (Философские проблемы культуры Возрождения).— История философии и вопросы культуры. М., 1975.

[6] *Вазари Дж.* Указ. соч., с. 168.

[7] «История создания ватиканских фресок,— пишет В. Н. Гращенков,— как бы сжатая, сконцентрированная история всего классического искусства Возрождения, история его величайших достижений, а вместе с тем и его ограниченности, его противоречий, неизбежно приводящих его к кризису, столь ощутимому уже в позднем

ренессансный историзм обладал своей спецификой, принципиально отличающей его от историзма гегелевского типа, но это был все-таки историзм [8]. «Ведь он,— писал о Рафаэле Вазари,— стремился изобразить события именно в той последовательности, в какой они описаны, и вместе с тем обогатить их привлекательными и значительными подробностями» [9].

Присмотримся к подробностям «Парнаса». Они в самом деле очень значительны. Прежде всего бросается в глаза, что на «Парнасе» изображены только поэты в собственном значении этого слова. Поэзия не просто подготовила художественный идеал Рафаэля, но и в значительной мере определила его характер. Замечательный итальянский критик Ф. Де Санктис не случайно назвал фрески «Станца делла Сеньятура» «поэмой культуры столь же широких масштабов, как Рай Данте в сочетании с Лимбом» [10]. Данте стоит на вершине «Парнаса» рядом с Гомером и Вергилием, возвышаясь над прочими итальянскими и античными поэтами. Кроме того, Данте присутствует на «Диспуте». Помимо Данте в «Станца делла Сеньятура» дважды изображен только ближайший друг и сподвижник Рафаэля Браманте.

Из этого, впрочем, никак не следует, будто я считаю Рафаэля художником, Данте конгениальным, и предлагаю возводить к «Комедии» литературно-эстетические идеалы, непосредственно подготовившие искусство Высокого Ренессанса. Данте сформулировал некоторые фундаментальные принципы ренессансных поэтик, но сам он, что бы по этому поводу ни говорили некоторые советские литературоведы, ренессансным поэтом все-таки не был [11]. Присутствие Данте в «Станца делла Сеньятура» свидетельствует о глубине историзма эстетического самосознания Рафаэля, а не о том, что он считал его писателем классического ренессансного стиля. Если на «Парнасе» великий создатель «Комедии» стоит подле Гомера, то на «Диспуте» за спиною Данте стоит Савонарола. Пытаться составить представление о круге писателей Высокого Возрождения, основываясь на литературных персонажах «Парнаса», занятие явно бессмысленное. Тем не менее для понимания литературно-эстетических идеалов, определенным образом преломившихся в классическом идеале «Парнаса», взглянуть на эти персонажи стоит. Большого методологического противоречия в такого рода предложении, по-моему, нет. Живопись итальянского Возрождения следовала за гуманизмом, вдохновлялась его идеями и идеалами, но литературные произведения она, как правило, не иллюстрировала.

Тем знаменательнее исключения.

творчестве Рафаэля... Сюжеты всех композиций свода и стен были продиктованы общим замыслом, сложная символика которого в конечном счете сводилась к претворению главной программы ренессансного гуманизма, пытавшегося примирить языческую философию и светскую культуру с религией, понимаемой, однако, в свете новых этических и философских представлений» (*Грищенков В. П.* Рафаэль. М., 1971, с. 57).

[8] См.: *Баткин Л. М.* К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения.— История философии и вопросы культуры. М., 1975.

[9] *Вазари Дж.* Указ. соч., с. 168.

[10] *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы, т. I. М., 1963, с. 499.

[11] Наиболее обстоятельно мысль о ренессансности поэзии Данте развита в работе: *Балашов Н. И.* Данте и Возрождение.— Данте и всемирная литература. М., 1967.

Вопрос о том, кого именно из итальянских поэтов и прозаиков следовало бы отнести к литературе Высокого Возрождения, не лишен исторического интереса, однако, насколько мне известно, полной ясности в нем пока еще не достигнуто. Чаще всего называются имена друга Рафаэля Кастильоне, Фиренцуолы и «поэта гармонии» Ариосто. Принадлежность последнего к классическому Ренессансу освящена авторитетом Де Санктиса, Вельфлина и Бенедетто Кроче. Но ни Фиренцуола, ни Кастильоне, ни Ариосто на Рафаэлевом «Парнасе», по-видимому, не присутствуют. Осуществленное Вельфлином стилевое противопоставление классически ренессансного «Орландо» классически барочному «Иерусалиму» [12] само по себе интересно, глубоко и до сих пор стимулирует филологическую мысль. Однако механическое перенесение категорий Вельфлина на произведения итальянской словесности сталкивается с большими, а возможно даже в принципе непреодолимыми, трудностями. И дело тут вовсе не в том, что не существует формул большого художественного стиля, в равной мере описывающих поэзию и живопись, и уж, конечно, не в том, что литература и изобразительные искусства развиваются в эпоху Возрождения неравномерно. Гораздо существеннее, как мне кажется, другое,— формирование национального классического стиля происходило в литературе несколько по иным законам, чем в архитектуре, живописи и скульптуре.

Революция европейского Возрождения ознаменовалась грандиозным взрывом национальной энергии в народном слове и в изящной словесности. Литература итальянского Возрождения сразу и как бы внезапно начинается с создания национальной классики на народном языке [13]. Пьетро Бембо, которого многие историки литературы (и надо признать не без некоторого на то основания) склонны считать писателем Высокого Возрождения, к поэзии Петрарки по сути дела ничего не прибавил. Объявив язык и стиль «Книги песен» абсолютной классической нормой и единственным образцом для подражания, Бембо распахнул двери не перед ренессансной классикой, а перед ренессансным классицизмом, который почти незамедлительно осложняется сперва петраркистским маньеризмом, а затем одной из тенденций в итальянском литературном барокко, перерождающейся к концу XVII в. в рококо поэтов Аркадии.

Тем не менее ни «Книгу песен» Петрарки, ни «Декамерон» Боккаччо (он был канонизирован все тем же Бембо), при всей их несомненной ренессансной классичности, ввести в круг литературы Высокого Возрождения, по-видимому, все-таки нельзя, хотя в истории литературы такие попытки иногда и предпринимались. Однако и отказываться от применения понятия «Высокое Возрождение» к литературе Италии тоже, по-моему, не следует. Тот период, который Кроче называл «веком без поэзии», не прошел для итальянской словесности даром и не представляет в ее развитии всего лишь своего рода цезуру. Итальянская литература Высокого, а тем более зрелого Возрождения — явление вполне реальное.

[12] *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб., 1913, с. 83—84.

[13] См.: *Хлодовский Р. И.* О ренессансе, классическом стиле литературы Италии.— Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. М., 1976.

Не требуется большой проницательности, чтобы обнаружить принципиальное, стилевое различие между риторически расцвеченными, ритмизованными периодами «Декамерона» и блистательно обнаженной, по-новому классической прозой «Государя». А то, что этот трактат-трагедия в не меньшей мере принадлежит к литературе Высокого Возрождения, чем «Придворный» Кастильоне, в настоящее время вряд ли надо доказывать. На родство эстетической политики Макьявелли с героическим индивидуализмом Микеланджело, автора «Давида», указывал еще Макс Дворжак [14].

Вообще на первый взгляд может показаться, что больше, чем Вельфлин, историку итальянской литературы способен помочь полемизировавший с Вельфлином замечательный венский искусствовед. Однако несколько присмотревшись к фактам, понимаешь, что и Дворжак, с его чисто хронологической концепцией, не такая уж прочная опора. Во-первых, 1550 г. является конечным временным пределом только для литературы зрелого, а никак не Высокого Возрождения, да и в 1550 г. Маттео Банделло был уже со всех сторон плотно окружен маньеристическими новеллистами. Во-вторых, и 1500 г. не может рассматриваться как безусловное начало движения ренессансной литературы «по иному пути», делающим эту литературу «чем-то принципиально новым» [15]. Принципиально новое по сравнению с Боккаччо и даже Петраркой в литературе возрожденческой Италии действительно возникает, но это новое возникает в ней несколько раньше XVI в., хотя, возможно, и без той революционной определенности, которая характеризует рождение изобразительного искусства Высокого Ренессанса.

Для того, чтобы яснее представить, когда же собственно начинается литература Высокого Возрождения и где именно лежат не просто гуманистические, а подлинно поэтические истоки высокой ренессансной классики Рафаэля, лучше всего обратиться к самому Рафаэлю, т. е. к эстетической саморефлексии ренессансного искусства, которая очень часто дает историку культуры гораздо больше, чем самые тонкие наблюдения его ученых коллег.

Вернемся к «Парнасу». Не буду говорить о чисто художественных качествах фрески. Отмечу лишь некоторые сюжетные и композиционные особенности, отличающие «Парнас» от других произведений «Станца делла Сеньятура». В отличие от «Диспута», где спорят только средневековые богословы, а также в отличие от «Афинской школы», где присутствуют только античные мудрецы и где, как сказал бы Л. М. Баткин, ведется гуманистический диалог между Платоном и Аристотелем, на «Парнасе» на равных правах присутствуют как древние, так и новые поэты. Причем в число древних — и это черта очень даже немаловажная — у Рафаэля входят не только поэты античного Рима, но также поэты и поэтессы античной Эллады. Того ожесточенного спора между древними и новыми, который начнется в Италии в период позднего Возрождения и по-настоящему не завершится в Европе даже в конце XVII в., на

[14] *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 2. М., 1978, с. 15.
[15] *Дворжак М.* Указ. соч., с. 9.

«Парнасе» еще ничто не предвещает. Если на нем и можно обнаружить какой-то диалог между престарелым Горацием и юным, обворожительным Саннадзаро, то диалог этот никак не нарушает ни полного согласия поэтов, ни высшей ренессансной гармонии всего художественного произведения.

Примечателен также мир, в который Рафаэль помещает «Поэзию». Если в «Диспуте» земная действительность была подчеркнуто резко отделена от действительности потусторонней, трансцендентной, если в «Афинской школе», с ее выразительно динамичным жестом Аристотеля, «сюжет» разворачивается под величавыми сводами ренессансного храма, то на «Парнасе» поэты безмятежно расположились подле Аполлона и муз и существуют в окружении совершенно земной, но радостной, весенней природы, пока еще даже и не помышляющей о восстании против преобразующего ее человека. «В фреске,— писал Дворжак,— господствует дух пленительной идиллии. Подобно тому как основные представления художника о горé поэтов соответствуют классическим, а большинство персонажей принадлежит к античной эпохе, так и настроение фрески в целом отражает — наиболее ярким образом, быть может,— характер понимания Рафаэлем античности: сочетания определенного идеала красоты и умеренной патетики с духовной грацией,— понимание, которое продолжало оказывать воздействие вплоть до появления Винкельмана и к которому вновь вернулись „назарейцы“» [16].

Не берусь судить, насколько правомерно сопоставлять ренессансное понимание античности у Рафаэля с пониманием древности у неоклассициста Винкельмана, а тем более у «назарейцев», но высоко ренессансный дух «Парнаса» передан Дворжаком, по-моему, очень точно. Созерцая эту фреску, мы получили редчайшую возможность увидеть не одну из тех жестких гуманистических программ, которые якобы сочиняли для Рафаэля его друзья-литераторы, а подлинную, живую поэзию Высокого Возрождения и даже более того — поэзию вполне определенного поэта, который, хотя он и не изображен на «Парнасе», но присутствует на нем почти столь же ощутимо, как присутствует во фреске тоже не изображенный на «Парнасе» Рафаэль. Этот поэт — не Пьетро Бембо и не божественно гармоничный Ариосто, это — Анджело Полициано, создатель поэмы «Стансы на турнир», вдохновившей Рафаэля на сотворение его несравненной «Галатеи» и автор пасторальной драмы «Сказание об Орфее», образы которой запечатлены во фресках Перуцци, органически входящих в ренессансный ансамбль виллы «Фарнезина».

В творчестве Полициано классическая филология, «studia humanitatis», снова, как во времена Петрарки, стала подлинно классической поэзией на народном или, вернее, теперь уже на национальном, итальянском языке. Именно поэтому автор обеих центурий «Смеси», латинской поэмы «Дар кормилице» и ряда написанных по-гречески эпиграмм был, по верному замечанию Витторио Росси, «вершиной итальянского гуманизма» [17], и именно поэтому создатель «Стансов на турнир» стал первым великим писателем так называемого «второго», т. е. зрелого, Возрождения,

[16] *Дворжак М.* Указ. соч., с. 50.
[17] *Rossi V.* Il Quattrocento. Milano, 1945, p. 383.

обладающего на своем раннем этапе четко выраженными стилевыми характеристиками Высокого Ренессанса [18].

Не буду касаться стилевых соответствий, существующих между поэзией «Стансов» и живописью «Парнаса». Не стану даже проводить поразительные по своей наглядности параллели между «Триумфом Галатеи» и 118-й октавой первой песни «Стансов на турнир». Ограничусь указанием на некоторые моменты в творчестве Анджело Полициано, которые, как мне кажется, позволяют видеть в нем своего рода литературного предтечу если не всего Рафаэля, то во всяком случае его по-ренессансному классического «Парнаса».

Полициано ввел в ренессансную литературу поэзию Гомера, который до этого был для большинства итальянских литераторов не больше чем именем. В пятнадцать лет он дерзнул перевести «Илиаду» гекзаметрами, и его элегантный перевод, ставший большим событием в тогдашней литературной жизни, получил восторженную оценку даже у таких знатоков древнегреческого языка, какими были в то время Марсилио Фичино и Алессандро Браччи. Это Полициано, присоединив к поэтам античного Рима поэтов древней Эллады, существенно расширил гуманистические и, главное, собственно художественные представления о населенном музами Парнасе, т. е. об эстетических идеалах греко-римской античности, оглядываясь на которые формировалась литература Высокого Возрождения. Это он, создав первую антологию поэзии на народном языке и сопроводив ее своего рода литературным манифестом «второго Возрождения», вернул итальянской культуре не только Данте, которого в это время уже усердно изучали в Платоновской Академии, но и лирику «нового сладостного стиля». И, наконец, это именно Анджело Полициано четко сформулировал эстетические принципы того художественного «эклектизма», которые легли в основу так называемого ренессансного подражания античности, в равной мере характерного как для божественного Ариосто, так и для божественного Рафаэля.

Полемизируя с Паоло Кортези, понимающего подражание классикам точно так же, как в начале XVI в. его будет понимать Пьетро Бембо, Полициано писал: «Ты, кажется, одобряешь лишь тех, кто копирует Цицерона. Я же предпочитаю облик буйвола или льва обличию обезьяны, не взирая на то, что она больше напоминает человека. Кто пишет, только подражая, напоминает мне пугая, не понимающего слова, которые он произносит... Некоторые меня упрекают: ты-де выражаешься не по-цицероновски. Ну и что же! Ведь я же не Цицерон, я выражаю,

---

[18] Тот дух «пленительной идиллии», которым, по верному наблюдению Дворжака, проникнут «Парнас» Рафаэля, был прежде всего духом итальянской ренессансной поэзии. Об этом хорошо писал Ф. Де Санктис, говоря о «позитивной стороне» классически гармоничного мира Ариосто: «От Петрарки и Боккаччо до Полициано идиллия — истинная муза итальянской поэзии, это та материя, в которой дух осуществляет идеал чистой формы, искусства как искусства. ...Там находите вы то внутреннее равновесие, то ясное спокойствие образа, ту совершенную гармонию чувств и впечатлений, которая называется идеалом прекрасного или прекрасной формой. Этим-то и объясняется огромная популярность „Стансов", в которых идеал этот получил свое совершенное воплощение» (*Де Санктис Ф.* Указ. соч., с. 503—504).

как мне кажется, самого себя» («Non enim sum Cicero me tamen, ut opinor, exprimo»)[19].

То же самое, вероятно, ответил бы Рафаэль академическому педанту, рискнувшему упрекнуть его в том, что он вложил в руки Аполлона не античную лиру, а современную виолу. Так же как Полициано, Рафаэль выражал на «Парнасе» не гуманистические, в то время уже достаточно точные представления о древности, а прежде всего самого себя, свой собственно художественный идеал, оказавшийся высшим идеалом всей эпохи. Ренессансный индивидуализм, которым в последнее время стали попрекать титанов Возрождения некоторые литературоведы и историки культуры, был первой формой национального сознания, и именно поэтому он лег в основу классического стиля Высокого Ренессанса[20].

Когда-то Леонелло Вентури сказал о Боттичелли: «Он предстает перед нами как прирожденный грек, ученый и светский от природы человек — такой, какими в произведениях античного искусства рисуются нашему воображению древние греки. Короче говоря, его эллинизм заключается в его интеллектуальном и моральном благородстве. И если его языческие увлечения отмечены печалью, то это значит лишь, что христианство не проходит бесследно. Впрочем, никто, даже язычники, никогда не удовлетворялись радостями физической жизни»[21].

Думаю, что с еще большим основанием, чем о Сандро Боттичелли, это можно было бы сказать о создателе «Парнаса», а также о поэте, написавшем «Стансы на турнир» и «Сказание об Орфее». Их «эллинизм» был прежде всего их высоким национальным «итальянизмом». «Звуки лиры Орфея,— писал Ф. Де Санктис,— возвестили начало новой цивилизации, апофеоз которой „Афинская школа“ Рафаэля, произведение дантовского вдохновения, ставшее столь популярным, потому что в нем — дух века, его синтез, его божественность»[22].

---

[19] Prosatori latini del Quattrocento, a cura di E. Garin. Milano — Napoli, 1952, p. 909.

[20] См.: *Хлодовский Р. И.* Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. М., 1974.

[21] *Вентури Л.* Искусство Боттичелли.— Боттичелли. Сборник материалов о творчестве. М., 1962.

[22] *Де Санктис Ф.* Указ. соч., с. 499.

Л. М. Брагина

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ИТАЛЬЯНСКОМ ГУМАНИЗМЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV— НАЧАЛА XVI В.

В творчестве Рафаэля гуманистический идеал гармонической личности, физического и духовного совершенства человека воплощен на основе классического стиля Высокого Возрождения. Это был синтезирующий этап ренессансного искусства Италии, подготовленный не только спонтанным развитием самого искусства, но, безусловно, и зрелостью гуманизма, его этико-эстетических концепций. Взлету культуры Высокого Возрождения способствовали два взаимодействующих и стимулирующих друг друга процесса. С одной стороны, эстетическая теория Ренессанса обобщала античную эстетику и часто сквозь ее призму осваивала опыт нового искусства, опиравшийся на наследие древних мастеров. С другой стороны, искусство Возрождения не только воспринимало через высокие образцы античного искусства принципы, которые перерабатывало в соответствии со своими задачами, но и впитывало теоретическую мысль гуманизма с ее новыми установками сознания и ориентацией на новый способ восприятия античного наследия.

Вторая половина XV—начало XVI в.— время наиболее интенсивного развития эстетики Ренессанса, которое прошло ряд этапов и в котором можно выделить также различные концепционные линии. В 50—80-е годы XV в. крупнейший вклад в эстетическую мысль гуманизма внесли Леон Баттиста Альберти, Марсилио Фичино, Джованни Пико делла Мирандола. 90-е годы XV — начало XVI в. можно рассматривать как следующий этап в развитии ренессансной эстетики, отмеченный не столько появлением новых концепций, сколько тенденцией к синтезу основных результатов и выводов, к которым вели разные линии эволюции эстетической мысли предшествующего периода. К этому необходимо добавить также более широкое, чем прежде, внедрение гуманистических идеалов в общественное сознание эпохи.

Каждый из великих художников Высокого Возрождения выразил особое, окрашенное своеобразием его личности понимание этико-эстетических проблем времени и обогатил идеалы ренессансной культуры творческими открытиями. Взаимосвязь процессов, протекавших в гуманистической эстетике и искусстве Высокого Возрождения, внутренняя близость исканий позволяют воспринимать теоретические достижения художественной мысли Ренессанса не как некий фон для осмысления творчества Рафаэля, а как ту духовную среду формирования и развития его искусства, с которой оно было органически связано. Очевидно, здесь

можно говорить о своеобразном типологическом родстве между представлениями о человеке, благе, красоте, воплощенными в творчестве Рафаэля, и соответствующими идеями эстетической мысли Высокого Возрождения. Выяснение степени их близости, а порой и совпадения — дело специального анализа. В настоящей статье мы ограничимся лишь одним аспектом этой сложной проблемы — рассмотрением некоторых линий развития ренессансной эстетики второй половины XV—начала XVI в.

Разработка эстетических концепций, при сохранении единства основополагающих принципов гуманистической идеологии, в 50—80-е годы XV в. осуществлялась по нескольким направлениям. Они различались и своим преимущественным вниманием к определенной проблематике, и философской ориентацией. Общеизвестно, какое важное значение для художественной практики итальянского Возрождения имели эстетические принципы, сформулированные Леоном Баттиста Альберти, особенно одно из кардинальных положений его теории — обоснование понятия «гармония». От того, как интерпретируются эстетические принципы и мировоззренческая позиция Альберти, от оценки его места в духовных исканиях той эпохи и последующем развитии ренессансной культуры в немалой степени зависят определения общего характера эстетики Высокого Возрождения, ее структуры и направленности.

В последние годы распространилось представление о почти всепоглощающей роли неоплатонизма в эстетике Возрождения, чему в советской науке немало послужила фундаментальная работа А. Ф. Лосева «Эстетика Возрождения»[1]. Между тем некоторые положения этой книги представляются спорными. Так, рассматривая художественную теорию Альберти, А. Ф. Лосев справедливо утверждает, что «понятие гармонии занимает у Альберти чрезвычайно важное место»[2]. Свою трактовку этого понятия у Альберти А. Ф. Лосев основывает премущественно на известном определении природы прекрасного в трактате «О зодчестве» (кн. IX, гл. 5): «Ведь назначение и цель гармонии — упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы одна другой соответствовали, создавая красоту. Вот отчего бывает, что, когда гармоничное, путем ли зрения, или слуха, или как-нибудь иначе, предстанет перед душою, мы его чувствуем сразу... И не столько во всем теле в целом или его частях живет гармония, сколько в себе самой и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума... Она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соизмеряется законом гармонии»[3].

Анализируя этот текст, А. Ф. Лосев делает ряд обоснованных наблюдений: «Гармония есть абсолютное и первичное начало природы... можно сказать, что гармония есть некоторая наиболее общая объективная закономерность... актуализацией гармонии является красота. Красота есть действительность гармонической природы, поэтому она столько же в ве-

---

[1] *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.

[2] *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения, с. 279.

[3] *Альберти Леон Баттиста.* Десять книг о зодчестве, т. 1—2. Пер. и коммент. В. П. Зубова и А. Г. Габричевского. М., 1935—1937.

Фригийская Сивилла. Этюд для фрески Санта Мария делла Паче в Риме. 1514 г. Сангина, местами итальянский карандаш, по наброску стилом. Оксфорд, музей Ашмолеан.

→

Полуфигура девушки в профиль. Ок. 1507 г. Перо, набросок металлическим штифтом. Флоренция, Уффици.

щах, сколько и в разуме»[4]. Речь идет, таким образом, об отличии взглядов Альберти от представлений неоплатоников. Однако, давая общую оценку эстетики Альберти, А. Ф. Лосев делает, как нам кажется, противоречащий его анализу вывод: «Таким образом, элементы неоплатонизма, даже у деловитого и практичного возрожденца Альберти, несомненно, играют первейшую роль»[5].

Более взвешенными нам представляются суждения Э. Панофского и В. П. Зубова, которые, по мнению А. Ф. Лосева, недооценивают платонизм Альберти[6]. В частности, В. П. Зубов, справедливо отмечая диалектичность мысли Альберти, а иногда и его непоследовательность, подчеркивает, однако, что в целом она покоится на реалистическом основании. Важна, как нам кажется, и другая сентенция В. П. Зубова, что Альберти, видевший мир во всем его многообразии и противоречивости, ориентировал творчество зодчего и художника на индивидуальное. При этом воплощение особенного, как показывает В. П. Зубов, не исключало типического, так как само творчество, по мысли Альберти, опиралось и на опыт, накопленный художественной практикой, и на знание законов природы и искусства[7].

Таким образом, эстетическая мысль Альберти покоилась на реалистических основаниях. Его пантеистически окрашенная философия раскрывается не только в трактате «О зодчестве», но и в ряде этических сочинений — в диалогах «О семье», «Теодженио», «Домострой» и в других произведениях. К сожалению, эти работы не всегда привлекаются к анализу его эстетической концепции. В одном из ранних сочинений Альберти «О семье» и в последнем диалоге «Домострой» звучит мысль об универсальном характере гармонии как естественного закона, которому подлежит и человек, акцентируется способность человеческих чувств и разума воспринимать гармонию мира как целого и гармонию его отдельных частей. Альберти подчеркивает, что природа — истинный источник знания, рождающего в душе человека несравненное удовольствие. Познавая принципы гармонии, заложенные в природе (в пантеистической философии Альберти — это божественные, разумные принципы), человек может строить свой мир по ее законам[8].

Художественная теория Альберти нам представляется особой линией в эстетике Возрождения, не идентичной неоплатонизму. Ее можно было бы назвать реалистически-пантеистической. Эту линию продолжил Леонардо да Винчи, эстетические взгляды которого были во многом близки идеям Альберти. Двух выдающихся деятелей итальянского Возрождения роднят и пантеистические тенденции миропонимания, и реалистические основания эстетических принципов.

[4] *Лосев А. Ф.* Указ. соч., с. 279.
[5] Там же, с. 281.
[6] Там же, с. 257—258, 281.
[7] Концепция В. П. Зубова наиболее полно изложена в его посмертно опубликованной статье «Архитектурная теория Альберти». См.: Леон Баттиста Альберти. М., 1977, с. 50—149.
[8] Наш анализ гуманистических сочинений Альберти см.: *Брагина Л. М.* Альберти-гуманист.— Леон Баттиста Альберти, с. 10—49; *она же.* Социально-этические взгляды итальянских гуманистов. Вторая половина XV в. М., 1983, с. 120—174.

Отмечая двойственную природу прекрасного, Леонардо писал: «Разве ты не знаешь, что наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновения, когда пропорциональность объектов становится видимой и слышимой?»[9] Имманентно присущая миру гармония раскрывается в познании. Активность познающего субъекта — столь же важный момент в представлении Леонардо о природе прекрасного, как и объективная реальность гармонии. В эстетике Леонардо, как и у Альберти, одно из центральных мест занимает идея пропорциональности, но она приобретает у него более широкий смысл: пропорция выступает как всеобщее свойство природных вещей и явлений. В пропорциональности Леонардо видел одно из проявлений рациональных принципов мироустройства. Подчеркивая доступность красоты мира чувственному восприятию, Леонардо считал главным инструментом познания глаз: «Разве ты не видишь, что глаз обнимает красоту всего мира?... Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их... Он — окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается»[10].

С этим связано и стремление Леонардо всемерно возвеличить живопись, которую он приравнивает к наукам, так как полагает, что она «обнимает собою все формы природы»[11]. Живопись властна и над временем, ибо она не только расчленяет явления, но способна охватить их в едином временно́м потоке и запечатлеть на века. Живопись адекватно воспроизводит действительность (принцип подражания натуре — один из основополагающих в эстетике Леонардо) и может даже превзойти ее благодаря фантазии художника, ведь «она занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала»[12]. Фантазия, вбирающая богатейший опыт познания реальности, делает безграничными творческие возможности художника.

Признание живописи важнейшим способом познания мира было принципиально новым в эстетике Леонардо, убежденного в нерасторжимости научного знания и художественного творчества. С наукой он связывал постижение в основном количественной стороны явлений на основе математического метода, тогда как их качественную сторону, полагал он, призвано в большей мере раскрыть искусство. В признании за искусством и прежде всего за живописью огромной познавательной силы отчетливо выявились реалистические основания эстетической позиции Леонардо да Винчи[13].

В эстетическом синтезе Высокого Возрождения вклад направления, представленного художественной мыслью Леона Баттиста Альберти и Леонардо да Винчи, значителен, хотя более мощной оказалась струя нео-

---

[9] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения в двух томах, т. 2. М.— Л., 1935, с. 71—72.

[10] Там же, с. 73.

[11] Там же, с. 63.

[12] Там же, с. 53.

[13] Такая оценка эстетики Леонардо характерна для советской историографии: *Лазарев В. Н.* Леонардо да Винчи. М., 1952; *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. 1452—1519. М., 1962; *Гуковский М. А.* Леонардо да Винчи. М., 1967; *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. А. Ф. Лосев считает Леонардо одним «из наиболее материалистически настроенных мастеров Ренессанса» (*Лосев А. Ф.* Указ. соч., с. 429).

платонизма. Подчеркнем, что ренессансный неоплатонизм в эстетике — скорее собирательное понятие, включающее достаточно отличавшиеся друг от друга линии. В 60–80-е годы XV в. их представляют Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола, теоретические позиции которых в области эстетики имели немало различий, а позже их ученики и последователи — Франческо Каттани да Диачетто, Марио Эквикола и ряд других.

Неоплатонизм философии любви и красоты Марсилио Фичино имеет свою особую окраску. Для Фичино, философской системе которого свойственна тенденция к мистическому пантеизму (бог не столько в вещах, сколько вбирает в себя весь сотворенный мир), любовь и красота — космические закономерности божественного происхождения. Красота как бы разлита во вселенной, которой придает гармоническую упорядоченность любовь — динамическая, связующая сила мира. Принимая пятиступенчатую иерархию мирового бытия неоплатоников, нисходящую от «единого» к «материи», Фичино отводит центральное место в ней «мировой душе», считая ее главной животворящей силой вселенной. Космос, по Фичино, одушевлен и динамичен, он находится в постоянном «духовном круговороте» — от высших частей мира к низшим и снова к высшим.

В «Комментарии на „Пир" Платона» (1469), где Фичино излагает свою эстетическую концепцию, он так определяет основные ее понятия: «И так один и тот же круг, ведущий от бога к миру и от мира к богу, называется тремя именами. Поскольку он начинается в боге и к богу влечет,— красотой; поскольку, переходя в мир, захватывает его,— любовью; а поскольку, вернувшись к создателю, соединяет с ним его творение,— наслаждением» [14]. Зародившись от красоты, заключает Фичино, любовь завершается наслаждением. Красота же есть некий акт или «божественный луч», проникающий во все ступени мировой иерархии [15]. «Благодаря присутствию такого рода искр отдельные тела мира, в меру природной их способности, представляются красивыми» [16]. Таким образом, по мысли Фичино, красота — не столько объективное свойство вещей, сколько момент субъективного восприятия пронизывающего их божественного света. «Любовь направлена на нечто бестелесное — подчеркивает Фичино — ...сама красота есть скорее некое духовное отображение вещи, нежели телесный образ» [17].

Но красота — не застывший образ, она подвижна, изменчива и являет собой итог активного приуготовления к ней самой вещи. Динамичность красоты Фичино определяет понятием «грация» («прелесть»). Грация выражает живой, неповторимый облик красоты в ее временно́й изменчивости. «Что же такое, наконец, красота тела? Деятельность, жизненность и некая прелесть, сияющая в нем от вливающейся в него идеи. Сияние этого рода проникает в материю не раньше, чем она будет надлежащим образом приуготовлена. Приуготовление живого тела заключено в трех вещах: порядке, мере и облике. Порядок означает интервалы между

---

[14] Эстетика Ренессанса, т. 1. М., 1981, с. 151.
[15] Там же, с. 155.
[16] Там же, с. 157.
[17] Там же, с. 177.

частями, мера — количество, образ — очертания и цвет»[18]. Фичино утверждает, таким образом, не только роль идеи, но и активность телесной материи, выявляющей индивидуальный аспект красоты. Этот диалектический принцип придает неоплатонической эстетике Фичино собственно ренессансный характер.

Если сравнить понимание красоты, гармонии у Фичино и Альберти, то станут очевидными существенные различия в их позициях. Как и Альберти, Фичино включает в понятие прекрасного гармонию, но определяет ее иначе. У Альберти гармония — прежде всего соответствие частей («concinnitas»), у Фичино — не только пропорция, но и грация, «сияние» целого, т. е. присутствие в теле божественного, духовного начала[19]. Различны и пути постижения красоты — рациональный у Альберти, иррациональный в любовном экстазе — у Фичино. В представлении последнего земная красота не может быть целью познания, она лишь дает толчок к постижению красоты небесной, божественной. «Истинная же любовь,— подчеркивает Фичино в «Комментарии на „Пир" Платона»,— есть не что иное, как некое усилие вознестись к божественной красоте, вызванное лицезрением красоты телесной»[20]. Отсюда и различение высшей любви, интеллектуальной, и чувственной, вульгарной, плодотворящей силы материального мира.

Идеалистическая, неоплатоническая в своей основе, эстетическая концепция Фичино имела многочисленных последователей и оказала значительное воздействие на художественную практику последней трети XV — первых десятилетий XVI в. Это можно объяснить отчасти тем, что в практическом плане эстетика Фичино открывала путь новому пониманию роли личности художника, акцентировала его творческую самобытность.

Существенно отличалось от теории Фичино учение о прекрасном Джованни Пико делла Мирандола, изложенное в его «Комментарии к канцоне о любви Джироламо Бенивьени» (1486). В философии Пико, испытавшей влияние самых разных школ и направлений — от Платона, Аристотеля, неоплатоников до средневековых аверроистов,— немало пантеистических элементов. Бог понимается им как некое абстрактное единство, как целостность, совершенный абсолют, присутствующий повсюду, но в то же время и стоящий вне мира, который в силу своей множественности лишен полноты совершенства. Хотя существующее в мире совершенное божественное начало делает его прекрасным, бог, полагает Пико, не является непосредственным источником красоты. В отличие от Фичино, он утверждает, что бог произвел только мировой разум, тогда как другие ступени мировой иерархии являют собой опосредствованные творения.

Пико противопоставляет красоту интеллигибельную, заключенную в идеях мирового разума, чувственной красоте материального мира. Вторая — менее совершенна, так как удалена от своего идеального прообраза. Главное же свойство красоты — гармонизировать контрастирующие начала мира, полагает он. В «Комментарии» Пико дает следующее оп-

[18] Там же, с. 181.
[19] См.: *Шестаков В. П.* Очерки по истории эстетики. М., 1979, с. 146.
[20] Эстетика Ренессанса, т. 1, с. 233.

ределение красоты: «Всякий раз, когда какая-нибудь вещь рождается из должного сочетания и смешения многих различных вещей, то декор, получающийся в результате этого пропорционального смешения, называется красотой. Так как всякое творение оказывается составленным, притом столь разумно и пропорционально, насколько допускает природа самой вещи, то всякое творение может быть названо прекрасным, хотя эта красота не что иное, как смешение самых различных элементов, которые участвуют в создании какой-либо вещи. По этой причине простая вещь не может быть красивой. А значит, и в боге нет красоты, так как красота — нечто несовершенное, то есть некоторым образом сотворенное, что никак не подходит первопричине... Только вне его начинается красота, так как возникает противоречие, присущее лишь творениям, но не богу. Но противоречия и контраста различных природ было бы недостаточно, чтобы образовать творения, если бы благодаря должному смешению противоречие не становилось единством, а разногласие согласием. Отсюда можно точно определить красоту как дружественную вражду и согласное разногласие»[21]. Пико формулирует здесь эстетический принцип, сыгравший немаловажную роль в практике ренессансного искусства, в его принципах достижения строгого равновесия и согласованности контрастирующих частей целого.

Особое место в философии Пико занимает его учение о достоинстве человека, наделенного свободой выбора в самосозидании личности и великого в этом свойстве. Свободная по своей природе, душа человека, по мысли Пико, может обращаться как к чувственной красоте, так и к красоте интеллигибельной, может подняться до любви небесной или опуститься до животной страсти в зависимости от того, рождается ли эта любовь из разума или не контролируемого им чувственного влечения. «Я утверждаю — пишет Пико в «Комментарии» — что, согласно чувству, красота исходит от тела, и поэтому цель любви всех животных — соитие, но разум рассуждает совершенно иначе: он знает, что материальное тело не только не является источником и началом красоты, но представляет собой природу, противоположную красоте и разрушающую ее, и что, чем больше она отделяется от тела и полагается на себя, тем большую ценность и достоинство приобретает ее собственная природа, и поэтому стремится не к тому, чтобы перейти от образа, воспринимаемого взором, к самому телу, но к тому, чтобы очистить этот образ как можно лучше... от материальной природы»[22].

Таким образом, разумная человеческая любовь связана с осознанием того, полагает Пико, что высшая красота не происходит от материального тела, но приобретает наибольшую умопостигаемую полноту, когда оказывается отделенной от него. В то же время существует и «красота материальных чувственных форм», причастная к цвету и свету и способная «возбуждать зрение и порождать любовь к видимой вещи в душе созерцающего ее»[23]. Это происходит в силу одухотворенности телесного — носителя «света» и пропорциональности. Неразумная любовь связывает красоту с одним только внешним началом, с «материальным телом», она

[21] Эстетика Ренессанса, т. 1, с. 281.
[22] Эстетика Ренессанса, т. 1, с. 296.
[23] Там же, с. 295.

не ощущает его выразительности и сопричастия к гармонии, «божественной по происхождению». Постижение выразительности телесного, напротив, есть путь к постижению совершенной, высшей красоты.

Не приходится специально доказывать, насколько такой подход был созвучен практике высочайших творческих достижений ренессансного искусства. Эстетическая теория Пико и особенно его учение о достоинстве человека, давшее мощный толчок героизации личности, оказали непосредственное влияние на гуманистическую мысль и художественный опыт Высокого Возрождения.

«Любовная философия», отправной точкой которой служила теория Платона, а главную линию интерпретации определяли сочинения Фичино и Пико, приобрела чрезвычайно широкое распространение в гуманистической мысли Италии конца XV — первых десятилетий XVI в. Канцоны о любви и комментарии к ним, диалоги и трактаты, в которых рассматривались различные аспекты теории любви и красоты, стали заметным явлением духовной жизни эпохи. Большинство этих сочинений было мало оригинальным, хотя и они сыграли свою роль в распространении новаторских идей крупнейших мыслителей XV в. Однако были рядом с этим потоком и яркие имена, такие, как Каттани да Диачетто или Леон Эбрео. Посвященный «любовной философии» пласт гуманистической литературы конца XV — первой трети XVI в. представляет особый интерес прежде всего нарастающей общей тенденцией отхода от чисто метафизической трактовки этико-эстетических проблем, их «приземлением» и секуляризацией.

К сожалению, в нашей науке отсутствуют специальные исследования по этой проблеме, важной для понимания не только особенностей но и динамики гуманистической эстетики Высокого Возрождения. В наши дни подобный статический подход к искусству Ренессанса был бы немыслим, но он еще сохраняется применительно к интересующей нас теме. Интенсификация исследовательских работ в области эстетики Возрождения представляется нам одной из актуальных задач. Хочу остановиться в этой связи на двух фигурах — Франческо Каттани да Диачетто и Марио Эквиколы. Их творчество особенно показательно для характеристики философско-эстетических идей времени Рафаэля.

Франческо ди Дзаноби Каттани да Диачетто (1466—1522) — последователь Фичино, пропагандист его взглядов, но также и мыслитель, пересмотревший ряд идей своего учителя. Основные его сочинения — «Три книги о красоте» и «Три книги о любви», написанные на латинском языке в 1508 г. и переведенные на итальянский около 1511 г., а также «Панегирик любви», созданный незадолго до смерти (перевод на вольгаре издан в 1526 г.). «Три книги о любви» и «Панегирик любви» — произведения очень близкие, имеющие даже текстуальные совпадения. В них Каттани излагает общую картину мира на неоплатонической основе, дает характеристику любви как влечения к красоте, рассматривает разные виды красоты и связанные с ними разные виды любви. Он дает четкую систематизацию учения о красоте и любви, выдвигая Фичино наряду с Плотином в число главных авторитетов по рассматриваемой проблеме. Систематизация имеет дидактическую цель — популяризировать «любовную философию» Фичино, облегчить ее усвоение читателем.

В исследовательской литературе оценки творчества Каттани неоднозначны. Если Н. А. Робб считает, что Каттани лишь повторяет Фичино, а Дж. Тоффанин добавляет, что еще и начинает вульгаризировать концепцию своего учителя, то П. О. Кристеллер обращает внимание и на различия в их философских построениях, видя их в отсутствии у Каттани интереса к теологической проблематике, а также во влиянии на него идей Аристотеля [24]. Э. Гарэн, соглашаясь с этим, еще резче подчеркивает воздействие на Каттани Аристотеля и полагает, что в своем учении о любви и красоте он следует не только за Фичино, но отчасти и за Пико. По мнению Гарэна, философия Каттани вписывается в характерную для первых десятилетий XVI в. линию платоновско-аристотелевского синкретизма [25].

Рисуя картину мира, Каттани вслед за Фичино центральное место в ней отводит человеческой душе,— она «узел мира». Он разделяет и его неоплатоническую идею о круговом «любовном» движении. Но, в отличие от своего учителя, Каттани заметно акцентирует психофизическое единство человеческой природы, в котором ведущая роль принадлежит душе, наделяющей тело божественным совершенством, красотой. У Каттани важной оказывается именно эта функция души — облагораживать, возвеличивать телесную природу. В гармонии противоположных начал — телесного и духовного — он видит главное отличительное свойство человека, делающего его «прекраснейшим на земле творением» [26]. Однако красота человека, как и всего телесного мира, лишена совершенства. Подлинная красота, по мысли Каттани, заключена в ангельской природе, она и есть «мера всей прочей красоты» [27]. Согласно идее неоплатоников, которую разделяет Каттани, красота — результат эманации, постоянного божественного излучения; ее совершенство убывает по мере приближения к материальному миру, поэтому телесная природа — всего лишь тень ангельской красоты [28].

Подобно Фичино и Пико, Каттани различает два вида красоты — небесную, божественную, и чувственную, вульгарную,— которым соответствуют и два вида любви. «Если небесная любовь — влечение ума к интеллигибельной красоте, то вульгарная любовь — чувственное влечение к красоте телесной» [29]. Впрочем, Каттани не склонен резко противопоставлять два вида любви и красоты, как это делает Фичино. Он видит в чувственной любви начало восхождения к совершенству и постижению высшей красоты [30].

[24] *Robb N. A.* Neoplatonism of the italian Renaissance. N. Y., 1930; *Toffanin G.* Il Cinquecento. Milano, 1960; *Kristeller P. O.* Cattani Diacetto e platonismo fiorentino.— Renaissance concepts of man and other essays. N. Y., 1972.

[25] *Garin E.* Storia della filosofia italiana, v. I. Torino, 1966.

[26] *Cattani Diacetto Fr.* I tre libri d'amore con un panegirico dell'amore... Venezia, 1561, p. 84 («meritamente sende adunque l'uomo bellissimo di tutte le cose, che sono in terra»).

[27] Ibid., p. 151.

[28] Ibid., p. 152.

[29] Ibid., p. 109.

[30] Ibid., p. 95 («uno intentissimo amore... incominciando dall corporale, finalmente la revoca nel maraviglioso splendore della bellezza intelligibile»).

Каттани вносит свой особый мотив в «любовную философию», органически связывая эстетические принципы с этическими. Он подчеркивает тождественность прекрасного и благого как внешнего выражения внутренней сущности. Внешняя красота — «свет и гармония» — отражает внутреннее совершенство человека, его добродетель. Прекрасное тело, полагает Каттани, наилучшим образом отражает совершенство души, является «картиной души». Определяя земную любовь как чувственное влечение к «красоте осязаемой», которая в свою очередь является манифестацией блага, выразительницей духовного совершенства, Каттани утверждает тем самым, что прекрасное есть путь к постижению благого. Поэтому и любовь отождествляется у него с познанием истины, заключенной в благе. В отличие от Фичино, Каттани не принижает «вульгарную» любовь, но утверждает, что, как и «небесная любовь», она ведет к знанию и совершенству.

Реабилитируя земную любовь и красоту, возвеличивая их этическую ценность, Каттани отходит от последовательно неоплатонических позиций, открывая путь практической ориентации «любовной философии», более светскому ее истолкованию. Идеи Каттани оказали большое влияние на этико-эстетическую традицию итальянской мысли первых десятилетий XVI в. Нельзя не подчеркнуть также, что его взгляды принципиально отличаются от следующей фазы развития эстетики Возрождения, когда в трактатах о любви четко наметились две тенденции: с одной стороны, заземление темы, обсуждение куртуазности в любви и вариантов любовных взаимоотношений, с другой — попытки теологизировать достижения ранессансного неоплатонизма, отказаться от его довольно индифферентного отношения к религиозной окраске «философии любви».

Элементы первой из этих тенденций намечаются уже у младшего современника Каттани, как и он, ученика Фичино, Марио Эквиколы (1470—1525), служившего при дворах правителей Феррары и Мантуи. Его трактат «О природе любви», созданный около 1495 г. и переведенный автором с латинского на итальянский в 1509 г., был напечатан в 1525 г. и позже многократно переиздавался, получив широкое признание. Исследователи сходятся в оценке трактата Эквиколы как своеобразной «любовной» энциклопедии, отразившей и чрезвычайно богатую эрудицию автора (хорошо осведомленного не только в современной литературе, но и в средневековой светской поэзии и романистике Италии, Испании, Франции), и его философский эклектизм[31]. Новое содержится уже в первой книге сочинения Эквиколы, состоящего из шести книг[32]. Это большой раздел, в котором излагается «любовная философия» в Италии — от Гвидо Кавальканти, Данте, Петрарки, Боккаччо, через особо выделяемые взгляды Фичино и Пико — до Каттани, Джованни Франческо Пико, Платины, Бембо, Каландры.

[31] *Savino L.* Di alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani della prima metà del secolo XVI.— Studi di letteratura italiana, v. X. Napoli, 1914; *Nelson J. C.* Renaissance theory of love. N. Y., 1958; *Aurigemma M.* Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento. Bari, 1973.

[32] *Equicola M.* Di natura d'amore. Venezia, 1583.

Анализируя «любовную» литературу, Эквикола обращает внимание не столько на метафизические начала философии любви, сколько на этические и психологические аспекты этой теории. У Петрарки его интересует возвышенный характер любви к Лауре, у Боккаччо — любовь чувственная, у Фичино он выделяет рассуждения о видах любви, у Пико — иерархию любви и красоты, у его племянника Джованни Франческо — понимание христианской любви, у Каттани — «любовный круговорот» как движение мировой души, у Платины — разделение любви на «честную» и «позорную», у Бембо, «Азоланские беседы» которого он подробно излагает и особенно хвалит,— мысль о наслаждении красотой любимого. Заключая этот раздел, служащий фундаментом его собственных построений, Эквикола пишет: «Эти новые писатели, мнение которых мы кратко передали, были для нас как опора для пловца, как ветка для птенца» [33].

Другие разделы трактата посвящены главным образом рассмотрению природы и видов любви, происхождению чувств, анализу понятия «красота», разбору темы любви человека к богу и ближним в духе христианской морали, но также и рассуждениям о ревности любящих, их воздыханиях и мечтах, о способах и образцах поэтического восхваления возлюбленной. Сочинение Эквиколы лишено последовательной философской позиции. Он отдает должное Платону и Аристотелю, Августину и Цицерону, ищет аргументы у философов самых различных школ и направлений античности, у отцов церкви и схоластов, ставя наряду с ними авторитеты светских средневековых и ренессансных поэтов, гуманистов.

Отправной точкой рассуждений Эквиколы служит платоновская идея о двух видах любви — интеллектуальной и чувственной, которую разрабатывали в своих сочинениях Фичино и Пико. Позиция Эквиколы отмечена, правда, некоторой самостоятельностью; он вводит третий вид любви, как бы средний между этими двумя, полагая, что именно такая, не слишком возвышенная и не слишком низменная любовь, более всего свойственна человеку. Такая любовь естественна, и в ней полнее всего раскрывается особенность природы человека, единство духовного и физического начал. Как и Каттани, Эквикола подчеркивает не разрыв, а связь этих начал в человеке. Особое внимание он уделяет теме, которую называет «эффекты любви»; речь идет о практической нравственной пользе, извлекаемой любящими из их чувства. «Утилитарный» момент акцентируется Эквиколой и в определении любви как естественного стремления к обладанию прекрасным. Но истинную любовь рождает в человеке прекрасное, которое являет собой одновременно и благое, утверждает Эквикола [34].

В его «любовной философии» этико-эстетический синтез осуществлен более последовательно, чем у Каттани, а практические выводы из теории оказываются более целенаправленными и «заземленными». Это проявляется, в частности, в особом интересе Эквиколы к индивидуалистическому аспекту любви. Каждый человек любит себя самого и поэтому стремится к удовольствию, почестям, выгоде, рассуждает Эквикола, «по-

[33] *Equicola M.* Op. cit., p. 55.

[34] Ibid., p. 56 («Diffiniamo semplicemente amor esser desiderio del bene, il qual vorremo sempre havere, et che sempre fosse con noi»).

этому кажется, что мы любим тех людей, которые могут предоставить нам желаемое»»[35]. Такая любовь не заслуживает, однако, порицания, поскольку в конечном итоге ведет нас к совершенству, утверждает Эквикола[36]. В любви он видит движущую силу всех человеческих поступков: «У своих поклонников любовь оживляет чувства, возбуждает интеллект, выводя его из состояния лени и неотесанности и украшая добродетелями»[37]. Любовь влечет человека к науке, знанию и к деятельной гражданской жизни, она побуждает творить доброе и прекрасное[38].

Происхождение любви Эквикола связывает с красотой материального мира — красотой, доступной человеческим ощущениям — зрению и слуху[39]. И разъясняет свою мысль: «Итак, назовем прекрасным то, что доставляет удовольствие, но не всякое, а лишь то, которое получается посредством зрения или слуха, то есть от украшений, орнамента, прекрасной живописи и красивых людей и животных, от архитектуры, скульптуры, пения и различных голосов, от бесед и рассказов»[40]. Речь идет, таким образом, о красоте природной и о совершенных творениях человека, даже в большей мере о последних. Эквикола показывает многообразие эстетического в творческой деятельности человека и в то же время подчеркивает его единство. Расширяя сферу эстетического, включая в нее многообразные достижения культуры, Эквикола делает шаг вперед по сравнению с предшествующей традицией неоплатонической эстетики Ренессанса и оказывается более близким к пониманию природы прекрасного у Альберти и Леонардо.

Реалистические начала и практическая ориентация «любовной философии» Эквиколы выявляются, в частности, в том, как рисует он идеал мужской и женской красоты. Облик прекрасной женщины он описывает в мельчайших деталях, вплоть до изгиба ноздрей, линии губ или формы ногтей. Стройность фигуры с развитыми, но не слишком подчеркнутыми формами должна сочетаться с изяществом черт лица — правильного овала, с небольшим носом и широким лбом, с блестящими миндалевидными глазами, в которых светится ум. Красоту мужчины определяют прежде всего пропорции тела — Эквикола вычисляет их с математической точностью[41].

Идеальный человек Эквиколы обладает не только внешней красотой и физическим здоровьем, но также и духовным совершенством, которое достигается образованием и высокими нравственными качествами. Эстетический и этический идеал у Эквиколы совмещаются и находят конкретное выражение в образе прекрасного придворного, в его безупречных манерах, исполненных достоинства, изящества, грации, словом, куртуазности («cortegiania»), в понимании которой он очень близок к Кастильоне.

[35] Ibid., p. 58—59.
[36] Ibid., p. 76.
[37] Ibid., p. 132 («A suoi cortigiani amore vivifica i sensi, eccita l'ingegnio, et da quello inertia et rozzezza rimovendo, lo adorna di virtu»).
[38] Ibid., p. 123—124.
[39] Ibid., p. 117 («Adunque el bello intendiamo ch'è giocondo agli orecchi et grato agli occhi»).
[40] Ibid.
[41] Ibid., p. 111—119.

Сочинение Эквиколы стало образцом гуманистической топики по вопросам «любовной философии», этико-эстетической энциклопедией, где эта тематика, хотя и покоилась на неоплатоническом основании, приобрела светскую направленность. Не случайно книга Эквиколы имела широкое распространение и многократно издавалась в XVI в. в Италии и за ее пределами.

Таким образом, в первые десятилетия XVI в. для эстетической мысли гуманизма были характерны не только тенденция к синтезу идей неоплатоников предшествующего периода, но и нарастающее преодоление метафизического подхода к трактовке любви и красоты, что можно проследить при анализе сочинений Каттани и особенно Эквиколы. Последний наряду с Бембо, Кастильоне, Бетусси, Сперони, Нобиле и некоторыми другими гуманистами, отдавшими дань «любовной философии», принадлежал к направлению, способствовавшему популяризации неоплатонической эстетики, выработке определенных штампов, канона, внедрявшихся в среду художественной интеллигенции и заметно влиявших на формирование ее вкусов и умонастроений.

Нельзя не подчеркнуть, что популяризация неоплатонической концепции любви и красоты неизбежно вела к упрощенному пониманию системы неоплатонизма. К тому же философская позиция гуманистов этого направления отмечена эклектизмом, при котором лишь конечные выводы автора подравниваются под неоплатоническую концепцию, тогда как в ходе рассуждений высказывается немало противоречащего ей. «Любовная философия» начала XVI в. оказывается гораздо менее «божественной», чем у Фичино или Пико, и значительно более «очеловеченной».

К тому же этапу, что и сочинение Эквиколы, относятся «Диалоги о любви» Леона Эбрео, которые требуют специального анализа. Отметим только, что его концепция любви и красоты приобретает характер строгой и последовательной системы, имеющей универсальное значение. Хотя в исходных позициях учение Леона Эбрео развивает традицию неоплатонизма, в целом оно основано на более широком философском синтезе, что и обусловило его заметные воздействия на ренессансную эстетическую мысль середины и второй половины XVI в.

Наличие различных линий в эстетике Высокого Возрождения, тенденция к их взаимопроникновению, а также распространение эстетических концепций стали характерными чертами времени, что наложило отпечаток на художественную практику эпохи. Воздействию гуманистических идей на художников в немалой степени способствовало и утверждение литературного итальянского языка, а также развитие книгопечатания. «Общие места» гуманистической этики и эстетики становились достоянием сравнительно широких общественных кругов, влияли на формирование идеологии и вкусов как художников, так и их заказчиков. Именно в это время и в этой обстановке складывалось и расцветало творчество Рафаэля. Оно отразило своеобразие синтезирующей фазы развития не только стилистики Ренессанса, но и гуманистической эстетики.

О. Ф. Кудрявцев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ ГУМАНИСТОВ КРУГА РАФАЭЛЯ

Сводя стиль Рафаэля к двум основным чертам: «bellezza», т. е. красота, и «maniera grande», иными словами — величественная манера, или монументальность, Макс Дворжак, несмотря на свою обычную проницательность в суждениях, выбрал не самые удачные понятия для характеристики его творчества. Когда же он утверждает, что термин «bellezza» был неизвестен предшествующей эпохе [1], то допускает явную неточность. Теоретики искусства и мастера кваттроченто не только знали этот термин, но и стремились осмыслить его применительно к задачам художественного творчества своего времени. Именно от предшественников мастера Высокого Возрождения унаследовали интерес к проблемам прекрасного, в поисках его видя предмет своей деятельности.

Конечно же, это не означает, что они не внесли ничего нового. Становление классического ренессансного искусства было бы невозможно без одновременного изменения всей структуры художественного сознания. И не случайно, задавшись целью рассмотреть не каноны стиля Высокого Возрождения сами по себе, в их имманентном художественному произведению существовании, но то, как они осмысливались творцами и той средой, которая выполняла по отношению к искусству критическую функцию, мы наталкиваемся на два понятия, особенно прозвучавшие в начале XVI в. и ставшие неотъемлемой частью художественной мысли последующих времен: «grazia» и «idea».

«Грация», «грациозность» являются в искусствоведческой литературе наиболее распространенными характеристиками, применяемыми к творчеству Рафаэля. Однако, когда дело доходит до интерпретации этого термина, историки искусства не столь единодушны, толкуя его каждый на свой лад — от простой миловидности и неизъяснимой прелести Рафаэлевых образов до строгой, чуть ли не математической гармонии форм и композиций в его произведениях. Связь между пониманием «грации» у Кастильоне и работами Рафаэля также никогда не вызывала сомнений. В специально посвященной этому статье Э. Уильямсона подчеркивается, что «творчество и того и другого строится на концепции грации, которую они в равной мере разделяли и которая в такой же форме и в такой же степени не присуща никакому другому писателю или художнику» [2].

---

[1] *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. II. М., 1978, с. 49.

[2] *Williamson E.* The concept of Grace in the work of Raphael and Castiglione.— Italica, 1947, v. XXIV, N 4 (p. 316—324), p. 324.

Однако для уяснения специфики понятия «грация» это исследование мало что дает. В других работах отмечалось, что Кастильоне вполне мог заимствовать термин «грация» у Альберти из его «Трактата о живописи»[3], и итальянский историк В. Чан не прочь на этом основании отнести Альберти к «провозвестникам Рафаэля»[4].

Однако для того, чтобы рассмотреть значение «грации» у Кастильоне, необходимо хотя бы вкратце остановиться на истории этого термина. В античности «gratia» обозначала не только, а может быть, и не столько «привлекательность», «прелесть», «изящество», сколько «влияние» или «авторитет», «взаимосогласие» и «дружбу», «благодарность», «прощение», наконец, «благосклонность», «милость», «благодеяние». Из этих последних значений в патристике, а затем в последующей богословской литературе термин «грация» употреблялся для названия особой милости бога — благодати. И именно этот смысл слова оставался на протяжении всего средневековья преобладающим. Грации-благодати посвящались специальные трактаты; она стала одной из основ католического богословия, раскрывая суть взаимоотношений абсолютной надмировой личности и тварного мира. Таким образом, грация — это благодать, которую небо по своему соизволению дарует подлунному миру. Эстетическое значение этого термина тонет в других — религиозно-этических, сотериологических мистико-познавательных оттенках.

Обмирщение сознания в период позднего средневековья и особенно в начале Возрождения понемногу возвращало эстетический смысл этому понятию, впрочем робко и двусмысленно. Даже у Петрарки «грация» — это красота, или изящество, но не в большей степени, чем благодать. Понять ее можно обоими способами, причем эти значения совмещены, и она остается даром «щедрых небес»[5]. Альберти, влияние художественных концепций которого на эстетическую мысль XV—XVI вв. трудно переоценить, вернул термин «грация» в сферу обозначения прекрасного, обратившись непосредственно к семантике этого слова в античности.

Однако Возрождение не просто изживало средневековье; оно переживало его, основываясь на нем и отталкиваясь от него, снимая и в переосмысленном виде включая достижения его культуры в свою, еще не новоевропейскую, но переходную к ней. Переломность эпохи видна и в малейшем кристаллике ренессансной культуры, каковым, в частности, является понятие «грация». Пройдя через опыт средневекового умозрения, это понятие в эпоху зрелого Возрождения приобретает несколько иной смысл, чем в античности, и задачу его выражения с большей убедительностью выполнила неоплатоническая эстетика.

---

[3] *Gmelin H.* Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance.— Romanische Forschungen. Erlangen, 1932, Bd. XLVI (H. I. S. 83—192; H. II, S. 193—360), S. 204; *Loos E.* Baldassare Castigliones «Libro del Cortegiano». Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento. Frankfurt a. M., 1955, S. 118.

[4] *Cian V.* Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento Baldassare Castiglione. Città del Vaticano, 1951, p. 251, n. 1.

[5] «Ben si puo dirvi, o rosa senza spina
L'unica bella, perché in voi si vede
Grazie che a poche il ciel largo destina».
Цит. по: *Cian V.* Nel mondo di B. Castiglione. Documenti illustrati.— Archivio storico lombardo, VII (1942), p. 45.

Уже у Фичино — и в этом его существенное отличие от Альберти — грация рассматривается не как формальная красота[6]. И дело не в том, что грация для Фичино начало целиком духовное, а в том, что грация есть красота благодатная, абсолютная, неизъяснимая, не зависящая от элементов, из которых строится красота зримая, осязаемо-материальная. Последователь Фичино, Леон Эбрео, писавший свои платонические «Диалоги о любви» в начале XVI в., употребляет термин «грация» одновременно с термином «красота», что могло бы вызвать недоумение, выглядеть как тавтология, если не учитывать указанной выше его специфики. И у него грация имеет значение некой духовной благодати, охватывающей сферу прекрасного[7].

Разработку этого понятия в традициях неоплатонической философии продолжал Кастильоне, создавший развернутое учение о грации. В употреблении слова «грация» у Кастильоне выделяются разные значения, в частности — чье-нибудь расположение или благоволение[8], дар или благодеяние (в том числе дар природы)[9], небесная благодать[10], наконец — изящество, привлекательность, красота[11]. Их сводку дает немецкий историк Э. Лоос[12]. Однако его интересует последний ряд значений, и в этом он повторяет упущение тех исследователей, которые рассматривают «грацию» в диалогах Кастильоне как чисто эстетическую категорию.

Но все дело в том, что ею и только ею «грация» у Кастильоне еще не стала. Не случайно, как и Леон Эбрео, термин «грация» он употребляет наряду с термином «красота». И они не могли быть полностью взаимозаменяемы. Ведь в слове «грация» у Кастильоне подразумевается не одна лишь красота и привлекательность: в нем присутствуют и дру-

---

[6] У Альберти читаем: «Certa parte della buona grazia viene imposta dalla natura nelle effigie, lineamenti e forma del corpo, onde avviene che ti aggrada mirare una bella creatura...» («Некоторая часть благой грации сообщается природой облику, очертаниям и форме тела, отчего и происходит, что тебе нравится рассматривать прекрасное творение») (*Alberti L. B.* De Iciarchia, lib. II.— Opere volgari, a cura di Grayson C., v. II. Bari, 1966, p. 245). Фичино же пишет: «Eadem porro hodie quae anno superiori coporis vestri figura, gratia vero non eadem. Nil tardius quam figura, nihil cetius senescit quam gratia. Ex quo liquido constat, non idem esse pulchritudinem et figuram».— Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis de Amore. 5. III.— Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium, ed. Jane S. R. Columbia, 1944, p. 67. («Форма нашего тела та же самая, что в прошлом году, но грация не та же. Ничто не стареет медленнее, чем форма, ничто не стареет быстрее, чем грация. Из этого ясно, что красота и форма не одно и то же».— Комментарий на «Пир» Платона, пер. А. Горфункеля, И. Черняка, В. Мажуги.— Эстетика Ренессанса, т. I. М., 1981, с. 177).

[7] «Итак, наша душа возбуждается грацией и красотой, духовно проникающей через зрение, слух, сознание, мышление, разум, потому что в их объектах в силу свойственной им духовности присутствует грация... Таким образом, благу, чтобы стать прекрасным (если это телесное благо), нужно кроме благости обладать некоторым образом грациозной духовностью, так, чтобы, проникая по духовным путям в нашу душу, она могла бы услаждать ее и направлять к этой прекрасной вещи» (Эстетика Ренессанса, т. I, с. 319. Пер. Л. Брагиной).

[8] *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano, a cura di Cian V. Firenze, 1947, p. 12, 42, 142, 169, 200, 203.

[9] Ibid., p. 201.

[10] Ibid., p. 60, 63, 142, 278.

[11] Ibid., p. 7, 20, 25, 40, 41, 43, 56, 58, 60, 62—69, 88, 99, 101, 146, 202, 480, 482.

[12] *Loos E.* Op. cit., S. 117.

гие значения. «В самом деле,— рассуждает Кастильоне,— то ли по милости звезд, то ли природы, появляются на свет порой люди, имеющие столько изящества („grazia"), что кажется, будто они не рождены, но некий бог их сотворил собственными руками и украсил всеми духовными и телесными благами...» [13]. Поле значений «грации—изящества» здесь широко и неопределенно. Создается даже впечатление, что сам Кастильоне бежит такой определенности: ведь она может быть и даром бога, и милостью богоравных — согласно ренессансному пониманию — в своей творческой потенции звезд и природы. Какой смысл главный — установить вряд ли возможно, однако ясно, что грация — это изящество, или привлекательность, обладающая благодатной природой [14].

Таким образом, средневековое понимание грации продолжает жить и в культуре Возрождения, включаясь здесь в новую систему связей, подвергаясь переосмыслению. Благодатность есть в первую очередь приятность и привлекательность, и дароваться она может всякой природой, способной к творчеству. А таковой обладает и человек, этот, согласно учению флорентийских неоплатоников, «земной бог», «универсальный мастер» [15], неограниченный в своих потенциях вплоть до того, что может творить собственную природу [16]. Правда, «грацию» они связывали более с метафизической реальностью. Кастильоне же, являясь по сути их продолжателем, относит ее также и к человеку, который, в понимании мыслителя Высокого Возрождения, становится не только и не столько объектом благодати, как в средневековье, сколько ее субъектом. Признавая, что грация «часто бывает даром природы и небес», он тут же добавляет, что «если он (дар) не является вполне безукоризненным, то его можно усовершенствовать с помощью учения и труда» [17]. Отсюда возникает вопрос: как возможно обрести грацию, если ее нет, какое искусство или наука могут содействовать этому? В ответе на него Кастильоне призывает всегда следовать верному суждению («bon giudicio»), ибо оно способно выбрать и перенять все лучшее у людей, обладающих, как ему представляется, грацией, заимствуя у каждого то, что окажется наиболее похвальным [18]. Таким образом, усмотрению индивида, разумному выбору самого человека отводится решающая роль.

В. П. Шестаков в этой связи справедливо замечает, что в эпоху Воз-

[13] *Castiglione B.* Op. cit., p. 39—40.

[14] С наибольшей ясностью этот смысл термина «грация» уловил виднейший представитель римско-тосканской маньеристической эстетики Бенедетто Варки, тщательно изучавший духовное и художественное наследие зрелого Возрождения и на его основе стремившийся создать целостную теорию искусства: «Грация — это некое качество, которое возникает и повторяется в вещах изящных и воистину отмеченных благодатью» (Эстетика Ренессанса, т. I, с. 371. Пер. И. Крайневой). Следует отметить в этой связи, что Варки хорошо знал не только сочинения флорентийских неоплатоников, но и диалоги Кастильоне, на которые он ссылался.

[15] *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. Geneve — Lille, 1954, p. 59—61.

[16] *Джованни Пико делла Мирандола.* Речь о достоинстве человека.— Эстетика Ренессанса, т. I, с. 249. Пер. Л. Брагиной.

[17] *Castiglione B.* Op. cit., p. 60. Наиболее важные главы о грации в диалогах Кастильоне (кн. I, гл. 24—31) переведены на русский язык Е. И. Яроповым (Идеи эстетического воспитания, т. I. М., 1973, с. 345—352) не совсем точно. Поэтому Кастильоне на русском языке мы даем в собственном переводе.

[18] Ibid., p. 62—63.

рождения «грация — это та же самая гармония, только связанная с движением, с субъективным и личностным пониманием красоты»[19]. Вместе с тем следует сразу же оговорить, что такое понимание грации, в период Высокого Возрождения по крайней мере, не означает субъективизм и произвол в искусстве. Художественная мысль Возрождения, придя к осознанию важности субъективного фактора (основываясь на ренессансной концепции человека как активного и самостоятельного в своих действиях существа), не противопоставляла его тем не менее объективной данности, но, напротив, находила неразрывную тончайшую взаимосвязанность этих начал.

Не случайно Кастильоне в своих рассуждениях о грации советует избегать всякой деланности, или нарочитости и в любом виде деятельности, в том числе и художественной, поступать так, чтобы не чувствовалось усилие искусства: «Часто наедине с собой обдумывая, отчего рождается грация — я не имею в виду тех, кому ее даровали звезды,— я нахожу совершенно универсальное правило, которое, как мне кажется, более всякого другого имеет силу по отношению ко всем областям человеческой деятельности, а именно: следует избегать, насколько хватит сил, как самого большого и опасного препятствия, нарочитости („affettazione"), и — пусть использую, видимо, новое слово — всякое действие совершать с некоторым небрежением („sprezzatura"), которое бы скрывало искусство, обнаруживая, что все совершаемое и высказываемое делается без усилия и как бы без раздумывания. Из этого, я полагаю, в основном и проистекает грация; ведь в вещах редкостных и хорошо исполненных, трудность которых всем известна, легкость вызывает величайшее восхищение и, наоборот, усилие и, как говорится, притягивание за волосы оставляет весьма неприятное впечатление („summa disgrazia"), уменьшая значимость всякой вещи, сколь великой она ни была бы. Можно сказать посему, что истинное искусство там, где искусства не видно, и ни в чем ином не нужно так преуспеть, как в том, чтобы скрыть его,— ибо если оно обнаруживается, то становится совершенно неубедительным и приносит человеку мало уважения»[20].

Грация как благодать в средневековом смысле имеет разумную основу в абсолютном бытии, и доискиваться ее было бы для человека занятием безуспешным. В эпоху Возрождения человеческие возможности стали признаваться абсолютными и, соответственно, сам человек рассматривался как творец и обладатель грации. Поэтому она не могла иметь строго регламентированного нормативного характера. Таковым, в частности, не является указание Кастильоне на то, что ее «истинный источник» — в непринужденности, или небрежности[21], как бы мы ни перевели введенный им термин «sprezzatura»[22]. Грация неуловима для выведения

---

[19] *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. М., 1973, с. 109.

[20] *Castiglione B.* Op. cit., p. 63—64.

[21] Ibid., p. 68.

[22] Этот термин образован от глагола «sprezzare», переводимого на русский язык словом «презирать», но, как указывает Лоос, его первоначальный смысл приобретает у Кастильоне оттенок кажущейся и вместе с тем элегантной небрежности, укрывающей всякий труд и старание (*Loos E.* Op. cit., S. 116). Действительно, «sprezzatura» имеет значение небрежности и даже развязности, выражаемой пре-

формальных закономерностей, которых по отношению к ней и быть не может, ибо как принцип художественного сознания она совсем не ригористична и не предполагает никакого рационального определения [23]. Не случайно в эстетике зрелого маньеризма, усвоившего опыт художественного умозрения Высокого Возрождения, у Дж. Вазари, А. Фиренцуолы, В. Данти, Б. Варки, Л. Дольче, грация прямо именуется неведомой, таинственной, сокровенной, внутренней красотой образа, лишенного подчас обычной меры и привычного порядка [24].

Художественное произведение, в понимании Кастильоне, также должно являть собой образец легкости и ненатянутости. В этом залог его грации, обнаруживающей творческую волю мастера. «Часто и в живописи,— поясняет Кастильоне,— только одна невымученная линия, один мазок кисти, положенный легко, так что кажется, будто рука независимо от выучки или какого-нибудь искусства идет к своей цели согласно с намерением художника, показывает с очевидностью совершенство мастера, о каковом каждый затем высказывает мнение в соответствии со своей способностью суждения» [25]. Таким образом, грация безусловна, если условие понимать в строгом отвлеченном пифагорейско-платоновском смысле. Она не определима в абстрактных правилах, абсолютна для каждого данного творения, как абсолютен сам творец.

Уяснение специфики термина «грация» у Кастильоне должно в немалой степени содействовать пониманию строя художественного мышления Высокого Возрождения. Признано, что Рафаэль был выдающимся непревзойденным мастером композиции [26]. Это суждение справедливо в особенности по отношению к работам римского периода. Отказавшись от заданных сюжетных схем и натуралистических тенденций, характерных для творчества мастеров кватроченто, у которых начиналось обучение живописца, органически усвоив уроки фра Бартоломео, Леонардо и Микеланджело, полученные во Флоренции, «Рафаэль в „Афинской школе" и в последующих своих произведениях,— пишет М. Дворжак, характеризуя особенности Рафаэлевой композиции,— распределяет фигуры и массы значительно более свободным образом. Ибо речь теперь может идти не о каком-либо универсальном формальном принципе, но о равновесии, нарушаемом от случая к случаю в зависимости от характера избранной художником задачи» [27].

зрительной непринужденностью в самом действии и по отношению к нему, но не к окружающим. Об аналогичной рекомендации Фичино хранить во всем некоторую небрежность (negligentiam) см.: *Chastel A.* Op. cit., p. 49.

[23] Сходную характеристику «грации» у Кастильоне дает в своей работе Хоментовская А. И. Кастильоне, друг Рафаэля. Пб., 1923, с. 83—84.

[24] *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.— Эстетика Ренессанса, т. II, с. 435—436; *Фиренцуола А.* О красотах женщин.— Там же, т. I, с. 366; *Варки Б.* Книга о красоте и грации.— Там же, т. I, с. 371, 374; *Данти В.* О совершенных пропорциях.— Там же, т. II, с. 447; *Дольче Л.* Диалог о живописи.— Там же, т. II, с. 475—476. См. также по этому вопросу: *Шестаков В. П.* Указ. соч., с. 107—108.

[25] *Castiglione B.* Op. cit., p. 69.

[26] *Грацианов В. Н.* Рафаэль. М., 1971, с. 8; *Виппер Б. Р.* Итальянский Ренессанс XIII—XVI вв., т. II. М., 1977, с. 102.

[27] *Дворжак М.* Указ. соч., т. II, с. 50.

Такое отношение к задачам творчества предполагало новое определение сути искусства и новую концепцию стиля. Перефразируя Дворжака, можно сказать, что краеугольным камнем стиля Рафаэля была грация в том специфическом для Высокого Возрождения значении, ключ к пониманию которого дает употребление этого термина в диалогах Кастильоне. Свобода композиционных решений, архитектоническое равновесие, достигаемое в каждом произведении заново, идеальная типизированность персонажей свидетельствуют, что у Рафаэля эстетическое совершенство рассматривается в качестве главной цели искусства, и творческие устремления мастера приобретают важнейшее значение. Отсюда проистекает изящество, или грация, работ Рафаэля, их возвышенная, почти благодатная красота, отражающая в разнообразии своих проявлений безграничные творческие возможности художника, сообразующегося прежде всего с задачами внутренней целесообразности и гармоничности произведения.

Едва ли уместен вопрос о том, кто на кого оказывал преобладающее влияние, в большей мере содействуя становлению нового художественного сознания: гуманист, теоретически развивавший взгляды предшественников, чутко улавливая основные тенденции духовной жизни эпохи и пытавшийся придать своим размышлениям отвечавшую изменившимся требованиям литературную форму, или живописец, оригинальным строем созданных им произведений властно воздействовавший на вкусы, направив художественные и идейные искания в новое русло. По отношению к Рафаэлю в большей мере, нежели по отношению к любому другому художнику, можно говорить о взаимообогащающем союзе искусства и гуманистической мысли. Остро реагируя на новые веяния в искусстве и духовные запросы, Рафаэль своим творчеством, конечно же, во многом определял эстетические устремления в современном ему обществе и, создавая классический ренессансный стиль в живописи, оказывал прямое влияние на художественный язык и манеру письма не только изобразительных искусств, но и произведений гуманистической литературы. Гуманисты круга Рафаэля выступали в роли идеологов нового направления, выполняя по отношению к искусству функцию критического суждения и теоретического обобщения.

О том, насколько тесным было сотрудничество между гуманистами и художником, позволяют судить некоторые документы, прежде всего переписка. До нас дошло несколько посланий, приписываемых Рафаэлю. Правда, в отношении авторства многих из них имеются серьезные сомнения. Так, оспаривается подлинность письма 1508 г. к болонскому живописцу Франческо Франча, а также письма 1514 г. к Фабио Кальво. Долгие и жаркие дискуссии шли об авторе послания к папе Льву X. Причастность Рафаэля к этому документу не отрицается, но вопрос, являлся ли он главным составителем его, или лишь заказчиком, в лучшем случае давшим ему идейную направленность, представлял главный предмет спора. Это письмо, известное уже эрудитам XVI—XVII вв., считалось произведением Кастильоне и в XVIII в. публиковалось среди сочинений гуманиста [28].

[28] *Castiglione B.* Opere volgari e latine del conte Baldessar Castiglione. Ed. Volpi D. e G. Padova, 1733, p. 429—436.

Однако в конце XVIII в. Д. Франческони усомнился в правильности устоявшейся атрибуции и, проанализировав содержание документа, пришел к убеждению, что его автором должен быть Рафаэль[29]. Это убеждение было преобладающим среди исследователей на протяжении XIX — начала XX в., хотя многие шли дальше, доказывая, будто автором этого сочинения не были ни Кастильоне, ни Рафаэль, а кто-то другой из их окружения,— назывались разные имена: Браманте, Андреа Фульвио, фра Джокондо, Марко Фабио Кальво[30]. Но в XX в. рядом исследователей причастность Кастильоне к посланию к папе Льву X была вновь доказана. А. Вентури, крупнейший знаток художественной жизни Италии эпохи Возрождения, установил, что Кастильоне имел прямое отношение к окончательному варианту этого послания, который был опубликован в XVIII в.[31] (более ранний вариант, найденный в Мюнхенской библиотеке, лежит в основе всех более поздних критических изданий).

Ф. Эртль, исследовавший письмо к папе Льву X, используя текстологический анализ, показал совпадение мыслей, авторской интонации, стиля, образов, форм словесного выражения, содержащихся в этом документе и в сочинениях Кастильоне[32]. Он решительно выступил против мнения Л. фон Пастора[33] и других исследователей, отводивших Кастильоне роль литературного редактора, который лишь придал мыслям мастера стилистически безукоризненную форму. По его мнению, эстетическая и историко-искусствоведческая часть послания с очевидностью показывает, что оно могло быть написано человеком весьма обширных познаний, каковыми обладал Кастильоне[34]. Однако суждения Эртля, несмотря на всю их убедительность, так и оставались бы наиболее вероятными из приводившихся в этой связи, если бы не открытие В. Чана, крупнейшего знатока творчества Кастильоне, который обнаружил в библиотеке гуманиста написанный его рукой текст послания к папе Льву X, представляющий собой самый ранний из известных науке вариантов. Эта находка позволила ему с достоверностью заключить, что составителем письма был Кастильоне[35]. Кроме того, Чан сделал еще одно важное открытие: текст письма в одном месте правлен рукой Пьетро Бембо[36] — писателем, поэтом, историком и теоретиком языка, весьма популярным в гуманистических кругах Италии первых десятилетий XVI в. Бембо был хорошо знаком с Рафаэлем по Урбино, а затем в Риме,

[29] *Francesconi D.* Congettura che una lettera creduta di B. Castiglione sia di Raffaello di Urbino. Firenze, 1799.

[30] Подробнее см.: *Golzio V.* Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo. Città del Vaticano, 1936, p. 78—79.

[31] *Venturi A.* La lettera di Raffaello a Leone X sulla Pianta di Roma antica.— Arte, XXI, 1918, p. 57 e sgg.

[32] *Ertl F.* Baldassare Castigliones Beziehungen und Verhältnis zu den bildenden Künsten. Nürnberg, 1933, S. 26—42.

[33] *Pastor L. von.* Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Freiburg im Breisgau, 1896, Bd. IV, 1, S. 466.

[34] *Ertl F.* Op. cit., S. 43.

[35] В 1942 г. В. Чан опубликовал несколько фотокопий этого письма. См.: *Cian V.* Nel mondo di Baldassare Castiglione. Documenti illustrati.— Archivio storico lombardo. Milano, 1942, p. 79.

[36] Ibid., p. 75.

состоял в дружеских отношениях с Кастильоне, хотя их взгляды не во всем совпадали.

Таким образом, послание (его можно рассматривать и как речь) к папе Льву X было результатом коллективного творчества, важнейшая роль в котором принадлежала Кастильоне. Рафаэль же, как представляется, был инициатором, от имени которого, по-видимому, писался этот документ. В нем упомянут срок пребывания в Риме — более десяти лет,— который мог провести в этом городе именно Рафаэль (предположительно послание датируется 1519 г.); само послание, судя по содержанию, должно быть предисловием к плану древнего Рима, выполнить который папа Лев X поручил Рафаэлю. Словом, есть также основания считать Рафаэля вдохновителем этого сочинения, как справедливо полагает издатель его литературного наследия Э. Камесаска [37].

Рассмотрение вопроса об авторстве послания [38] к папе Льву X уточняет наши представления об отношениях, установившихся между прославленным живописцем и его гуманистическим окружением. Мы вправе говорить о своеобразном распределении труда, при котором гуманисты выступали в роли теоретиков, формулируя эстетические концепции, разделяемые, надо полагать, и Рафаэлем, особенно в тех случаях, когда они излагались в сочинениях, написанных по его заказу.

Большой интерес в этом плане представляет документ, широко известный в литературе по истории искусства и эстетики как послание Рафаэля графу Бальдассаре Кастильоне. Достоверно, что оно написано от имени Рафаэля, адресовано Кастильоне в качестве ответа на несохранившееся письмо, которое было посвящено обсуждению художественных достоинств фрески «Триумф Галатеи», созданной Рафаэлем в 1513 г. Датируется оно 1514 г., так как в апреле этого года Рафаэль был назначен главным архитектором собора св. Петра, о чем упомянуто в письме. Рукописный оригинал не сохранился. Впервые письмо опубликовано в 1559 г. Лодовико Дольче как принадлежащее Рафаэлю [39]. Бернардино Пино поместил его среди посланий Пьетро Аретино, который его будто бы сочинил для Рафаэля [40].

В последующем стало принятым считать его автором Рафаэля. Лишь изредка высказывались глухие сомнения на сей счет. В. Чан справедливо заметил, что прославленный живописец не так искусно владел пером, как кистью. Достаточно привести для сравнения два его послания к дяде Симоне Чарла [41]. Действительно послания Рафаэля к Симоне Чарла,

---

[37] *Raffaello Sanzio.* Tutti gli scritti. A cura di Camesasca E. Milano, 1956, p. 46—48.

[38] На русском языке это письмо отрывками публиковалось дважды в переводе А. И. Аристовой (Мастера искусства об искусстве. Изд. 1. М., 1937, т. 1, с. 163—171; изд. 2. М., 1966, т. II, с. 157—163). Однако авторство, вопреки установившейся точке зрения, издатель приписывает главным образом Рафаэлю, отводя Кастильоне роль лишь литературного редактора (изд. 2, т. II, с. 164), в подтверждение своей атрибуции он ссылается на книгу: *Mandowsky E., Mitchel C.* Pirro Ligorio's Roman Antiquities. London, 1963, p. 16—19. Однако в указанной работе не приводится никаких доводов в подтверждение этой устаревшей точки зрения.

[39] Lettere di diversi eccellentissimi huomini. Ed. Dolce L. Venezia, 1559, p. 227—228.

[40] Nuova scelta di lettere. Ed. Pino B. Venezia, 1582, II, p. 249.

[41] *Cian V.* Nel mondo..., p. 76.

составленные в 1508 и 1514 гг.[42], весьма отличаются от послания к Кастильоне стилем и орфографией; они ничего не говорят о гуманистической образованности автора, написаны небрежно, тогда как послание к графу составлено со всем изяществом эпистолярного искусства и свидетельствует, несмотря на свои скромные размеры, о большой начитанности и широких познаниях того, кто его писал. Это дает достаточные основания, чтобы усомниться в непосредственном авторстве Рафаэля. Чан, а за ним и Камесаска, отметая мысль о возможной причастности Пьетро Аретино, считают, что приподнятым стилем это письмо может быть обязано Бембо, Наваджеро или Беаццано[43]. Доводов, которые бы подтверждали их предположения, они не приводят. Имена эти взяты почти наугад.

Однако, как будет показано ниже, Бембо не мог быть автором этого письма по той причине, что взгляды, излагаемые в нем, не только не отвечают его концепциям, но и прямо им противоположны. Нет никаких оснований полагать, что оно было составлено Наваджеро или Беаццано. Тот довод, что эти люди были близко знакомы с Рафаэлем и писали возвышенно, ни о чем не говорит. Скорее можно было бы предположить, что послание к графу Кастильоне от имени Рафаэля было написано... самим же Кастильоне, коль скоро есть пример их сотрудничества в подобного рода деле — послание к папе Льву X. Если с нашей точки зрения такое предприятие выглядело бы абсурдно, то по понятиям того времени ничего необычного здесь не было бы. Тот же Кастильоне написал латинскую элегию-послание от имени жены в свой адрес, в которой она жалуется на отсутствие мужа, утешаясь тем, что смотрит на его портрет кисти Рафаэля, разговаривает и шутит с ним, заставляет маленького сына узнавать отца[44].

Однако против авторства Кастильоне говорят два соображения: во-первых, стиль письма отличается от стиля произведений гуманиста большей сжатостью, выразительностью, сосредоточенностью, резкими поворотами мысли, так что подчас фразы кажутся рублеными (Кастильоне любит длинные периоды, округлость, завершенность); во-вторых, центральная мысль письма, а именно: природа идеи, порождающей художественный образ,— в сочинениях Кастильоне практически не разрабатывалась (хотя другие концепции этого письма перекликаются с некоторыми положениями автора диалогов «О придворном»). Но если мы обратимся к другим писателям эпохи, то обнаружим, что эта тема была главной в полемике Бембо с Джованни Франческо Пико делла Мирандола, племянником известного гуманиста конца XV в. Имя Пико младшего, привлекавшего к себе внимание исследователей главным образом богословскими сочинениями и борьбой за церковные реформы, обычно не называется рядом с именем Рафаэля. Нет сведений о непосредственных контактах между ними, хотя известно, что Пико в 1508 и 1510 гг. посещал Рим, а с 1512 г. на некоторое время поселился здесь вместе с Садолето у Федерико Фрегозо. Следует отметить, что и Фрегозо и

[42] См.: *Golzio V.* Raffaello nei documenti..., p. 18, 31.

[43] *Raffaello Sanzio.* Tutti gli scritti, p. 28.

[44] Balthassaris Castilionis Elegia in qua fingit Hippolitem suam ad se ipsum scribentem.— Opere volgari e latine..., p. 344—346.

Садолето близко знали Кастильоне. Как и к Рафаэлю, к Пико был весьма расположен папа Юлий II. В 1512—1513 гг. он обменивается с Бембо, который высоко ценил его способности и эрудицию, полемическими письмами-трактатами. Спор идет о подражании, но круг затронутых тем шире. Эти сочинения сразу же становятся известными в литературных и гуманистических кругах Италии, хотя издаются только в 1518 г. в Базеле с добавлением еще одного письма-трактата Пико [45].

Однако прежде чем обратиться к полемическим сочинениям Пико, рассмотрим, как сформулирована основная эстетическая концепция в послании к Кастильоне: «И я скажу Вам, что для того, чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; при условии, что Ваше сиятельство будет находиться со мной, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль (в оригинале: приходит мне на ум.— *О. К.*). Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть» [46]. Здесь признается необходимость изучения натуры («надо видеть много красавиц»), хотя важнейшая роль в создании художественного образа отводится «некоторой идее», появляющейся в уме мастера. Откуда берется эта идея — не уточняется; автор признается, что не знает, добыта ли она совершенством в искусстве, которого он пытается достигнуть, или приходит и без него. Панофски не совсем точно называет ее «внутренним представлением», однако он совершенно справедливо указывает, что в ней мастер может почерпнуть совершенный образ независимо от любой конкретной данности, и подчеркивает, что за ним не признается ни метафизическое происхождение, ни нормативная значимость [47].

Похоже, что автор послания идет от Альберти, развивая его в неоплатоническом духе,— в результате получается нечто весьма отличное и новое. Согласно Альберти, идея прекрасного доступна умам, изучающим природу [48], хотя он нигде не говорит, что она происходит из опыта. Идея прекрасного, по справедливому замечанию Панофского, сохраняет у него еще остатки метафизического ореола [49], которого она лишена в послании

[45] Подробнее см.: Le epistole «De imitatione» di Giovanni Francesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo. A cura di Santangelo G. Firenze, 1954, Introduzione, p. 1—9.

[46] Мастера искусства об искусстве, т. 2. М., 1966, с. 156—157. Пер. А. И. Аристовой. Итальянский текст см.: *Golzio V.* Op. cit., p. 30.

[47] *Panofsky E.* «Idea». Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttеorie. Leipzig — Berlin, 1924, S. 32.

[48] «...следует избегать привычки некоторых глупцов, которые, будучи упоены собственным дарованием, стараются прославиться в живописи, полагаясь только на себя, не имея никакого природного образца, которому бы они следовали глазом и умом. Такие живописцы не научаются хорошо писать, но привыкают к собственным ошибкам. От неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные». *Альберти Л. Б.* Три книги о живописи.— Мастера искусства об искусстве, т. 2, с. 51. Пер. В. П. Зубова.

[49] См.: *Panofsky E.* Op. cit., S. 33. В. П. Зубов не к месту и неправильно ссылается на Панофского (op. cit., S. 5—10), утверждая, что у Альберти, как и у Цицерона, платоновская идея из трансцендентной метафизической сущности превращается в «прирожденную идею», существующую в «уме художника» (*Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти.— Леон Баттиста Альберти. М., 1977, с. 83). Па-

к Кастильоне, ибо, подобно неоплатоническим «отпечаткам вечных идей» в душах людей, она становится фактом человеческого сознания, однако, в отличие от них, ее можно скорее понять как порождение творческой воли субъекта, нежели как дар божественного ума. Интериоризация идеи в письме к Кастильоне означает признание богоравных потенций человеческого субъекта.

Если письмо к Кастильоне, как уже говорилось, составлено не ранее 1514 г., то первое полемическое послание Пико к Бембо, перекликающееся с ним по смыслу, датировано осенью 1512 г. В нем, как и в последующем, речь идет прежде всего о риторическом подражании. Пико не приемлет нормативную концепцию имитации, обосновывая свою мысль тем положением, что «духу нашему присуща в качестве основания некоторая идея... и к ней нужно скорее отнестись со вниманием, нежели пренебречь ею, поразмыслить над ней, нежели отбросить ее» [50]. Именно идея запечатлевает в нас, пишет Пико, образ красоты («simulacrum pulchritudinis»), однако своими замечательными дарами она наделяет не кого-нибудь одного, но распределяет их среди всех и повсюду. И дальше следует характерный поворот мысли: «из самого разнообразия складывается красота всего мироздания. Неужели ты думаешь,— обращается он к Бембо,— что сей разумный («prudentem») живописец (имеется в виду Зевксис.— *О. К.*) ошибался, полагая, что в одном женском теле он не сможет найти все необходимое для изящного изображения?» [51]

Концепция Пико по сути та же, что приводится в послании к Кастильоне, изменен лишь порядок изложения и расширено ее обоснование. Сходство еще более усилится, когда Пико скажет: «то ли сама эта идея внутренне присуща („penitus insita") и возникает с рождением, то ли складывается со временем в процессе чтения многих авторов» [52]. Похожая альтернатива и в послании к Кастильоне, хотя приведен только второй ее член: «Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю...»; первый, т. е. прирожденная ли она,— подразумевается по контексту.

Упор на внутреннюю идею в качестве ведущего творческого начала означал признание независимости авторской воли от установленных схем и правил, от апелляций к трансцендентному образцу. Пико формулирует эту мысль достаточно ясно, говоря о замысле («inventio») произведения: «Замысел же тогда достоин наибольшей хвалы, когда он вполне самостоятелен („magis genuina") и свободен»,— а также о двух других частях риторического искусства, т. е. о компоновке материала («dispositio») и словесном выражении («elocutio») [53]. Однако острие его полемики с Бембо направлено именно против навязывания власти авторитетов.

В эпоху Возрождения по мере преодоления ориентации на трансцендентный метафизический идеал его место занимала выработанная и при-

---

нофски говорит обратное, указывая на разницу между концепцией «идеи» у Альберти, с одной стороны, и у Цицерона и Плотина — с другой (op. cit., S. 31).

[50] «Itaque cum nostro in animo Idea quaedam et tamquam radix insit aliqua... colere illam potius quam incidere, amplecti quan abalienare operaepretium est» (Le epistole «De imitatione...», p. 27).

[51] Ibid., p. 28.

[52] Ibid.

[53] Ibid., p. 30.

знанная самим человеком норма. Но главный вопрос, вокруг которого разгорелась полемика, заключался в том, считать ли эту норму уже реализованной и достойной лишь подражания, или понимать ее как идеал, стремясь к которому, каждый мастер осуществляет самостоятельный синтез наличной действительности, имея в виду при этом весь накопленный до него опыт. Пико отстаивает вторую точку зрения. Норма у него не универсальна, не является абсолютной парадигмой подражания. Она индивидуально окрашена, предполагает высокую степень художественного самосознания и как таковая характерна лишь для данного субъекта творчества. Поэтому Пико против следования в словесности одному Цицерону. Он приводит в пример других древних, которые полагали, что «подражать нужно не кому-нибудь одному, но многим» [54]. Ведь, подчеркивает Пико, авторы разнообразны, и каждый из них в своем роде превосходен; разнообразна также склонность человеческого духа («humani animi propensio») вплоть до того, что при одной и той же способности существуют отличные образы или манеры речи («ideae speciesve dicendi»), а именно: пространная, сжатая, умеренная, суровая, мягкая — наконец, существуют разнообразные нити, годные для вплетения в различные ткани повествования [55].

При таком понимании подражания, когда в расчет берется склонность человеческого духа, когда разнообразие форм выражения признается естественным и неизбежным, идея, имманентная уму мастера, становится индивидуализирующим принципом художественного стиля: «...все это (разнообразие.— *О. К.*) следует приводить к некоторой идее, которую мы носим в уме, и, располагая замысел согласно правилу, так смешать, чтобы из соединения всех (способов речи различных авторов.— *О. К.*) составилось некое повествование, которое не было бы похоже на их, но, насколько возможно, было бы совершеннейшим» [56].

С еще большей решительностью Пико настаивает на следовании этому принципу во втором, ответном, послании к Бембо, в котором под влиянием разгоревшейся полемики он заостряет свою мысль, формулирует ее предельно четко. Подражать нужно всем хорошим писателям, а не какому-нибудь одному, и в тех вещах, где они достигли высшего совершенства, причем так, чтобы не извратилось собственное внутреннее дарование («genium invertendum non esse penitus»), но, напротив, нить повествования направилась соответственно наклонности духа и образу речи («ad cognatam animi propensionem ideamque dicendi») [57] говорящего. Как видим, подражание, согласно Пико,— это не копирование одного или многих, но выработка, на основе знакомства с ними, следуя прирожденной склонности и вдохновению («proprium instinctum») [58], собственного стиля, проявление — здесь у Пико известное издревле понятие «genius» приобретает новый оттенок — присущей индивиду гениальности. Не слу-

[54] Ibid., p. 35.
[55] Ibid., p. 37.
[56] Ibid.
[57] Ibid., p. 62.
[58] Ibid., p. 67. Кастильоне также отводил «природному вдохновению» (instinto naturale) важнейшую роль в творческом процессе (*Castiglione B.* Il libro del Cortegiano, p. 5).

чайно он замечает, что древние добывали «славу иным способом, нежели подражанием», а Вергилия называет скорее соперником прежних писателей, чем их подражателем [59].

Таким образом, подражание у Пико оборачивается соперничеством в том смысле, что реализация внутренней идеи, создание собственной концепции стиля предполагает и оценочное сопоставление с предшественниками и учителями. Мысль о соперничестве с древними, о достижении по сравнению с ними чего-то нового, вызревавшая в период кватроченто [60], стала убеждением в преимуществах нового века над античностью, которое с наибольшей отчетливостью сформировалось в гуманистических кругах, близких к ведущим мастерам Высокого Возрождения. Уже Марсилио Фичино, провозгласивший в конце XV в. возвращение золотого века, понимаемого как время расцвета человеческих дарований («ingenia»), указывал в числе его достижений не только возрождение форм античной культуры, но и новоизобретения [61].

Джованни Франческо Пико идет дальше, утверждая превосходство своего века: дарования скорее умножаются, чем убывают, многое из того, что относится к познанию вещей и о чем не ведала античность, известно в наше время, пишет он; если древние в Элладе говорили на греческом, в Италии — на латыни, то своим старанием («industria») мы, италийцы, добились того, что владеем и латынью и греческим [62]. Вчитываясь в послание к Кастильоне, нельзя не заметить, что мысль о подражании—соперничестве с древними, о восприятии—развитии их традиций запечатлелась и в нем: «Я хотел бы найти прекрасные формы древних зданий, но не знаю, не будет ли это полетом Икара. Хотя Витрувий и проливает для меня на это большой свет, но не столько однако, чтобы это было достаточно» [63].

Отмечая соответствия (терминологические, концептуальные, смысловые) между посланием к Кастильоне и письмами Пико к Бембо, добавим, что стиль, которым изложены эти произведения, весьма близок, насколько позволяет судить сравнение текстов, написанных в одном случае на итальянском языке, в другом — на латыни. Разумеется, совершенное сходство стилей доказать невозможно, да его и быть не могло, ибо перед этими сочинениями стояли разные задачи. Письма Пико представляют собой по существу небольшие трактаты с последовательным развитием мысли, развернутой системой аргументации, примерами, отсылками к предшественникам и авторитетам; послание к Кастильоне написано в виде изящной эпистолы, в которой упоминаются интересующие и по-

---

[59] Ibid., p. 25—26 («aemulator veterum verius quam imitator»). Во втором послании к Бембо он прямо говорит: «aemulatio praestat imitationi» (ibid., p. 62).

[60] См., например, высказывания Альберти и Антонио Аверлино Филарете: Мастера искусства об искусстве, т. 2, с. 19, 88.

[61] Epistole Marsilii Ficini Florentini. Venetiis, 1495, p. 186. Подробнее см.: *Кудрявцев О. Ф.* Письмо Марсилио Фичино о золотом веке.— Средние века. М., 1980, с. 320—327.

[62] Le epistole «De imitatione...», p. 31.

[63] Мастера искусства об искусстве, т. 2, с. 156. Даже Бембо, отстаивавший авторитет древних в качестве незыблемой нормы, признавал Рафаэля в посмертной эпитафии ему «соперником древних». См.: *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. III. М., 1970, с. 198.

нятные автору и адресату вещи и обстоятельства и лишь в конце декларируется известная мысль.

Как уже отмечалось, нет причины сомневаться в том, что оно написано от имени Рафаэля, но есть достаточные основания считать его непосредственным автором другое лицо. Сходство с рассмотренными письмами Пико, первое из которых — и это известно достоверно — составлено раньше, чем послание к Кастильоне, позволяет с уверенностью предположить, что Пико был каким-то образом причастен к этому документу. Однако являлся ли он прямым автором письма к графу, или же кто-то из гуманистов друзей Рафаэля воспользовался материалами его полемики с Бембо,— установить невозможно. Ясно лишь, что взгляды Пико на природу художественного образа и стиля, на творчество в целом сродни тем, каких придерживалось, по имеющимся у нас данным, ближайшее окружение Рафаэля. Так, Кастильоне считал возможным выработать хороший стиль без подражания [64]; говоря об изобразительном искусстве, он, как Пико в отношении латинской словесности, указывал на различие живописных манер Леонардо, Мантеньи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне, которое не делало их творчество в чем-то ущербным, ибо «известно, что каждый из них в своем стиле достиг совершенства» [65].

Концепция подражания Пико, судя по всему, как нельзя более подходит к характеристике творческих исканий Рафаэля. Известно его ученичество у различных живописцев, многих из которых он превзошел, беря у них все наиболее достойное внимания и соответствующее его художественным устремлениям. В результате Рафаэль создал свою собственную манеру, в которой отразился не только опыт работавших до него и с ним мастеров, но и самобытное чувство прекрасного и гармоничного [66]. Пико называет это художественное чувство, внутренне присущее каждому творцу, «некоторой идеей», «склонностью духа», т. е. субъективным началом, которое понимается как истинный источник вдохновения и одновременно как некая идеальная структура.

Таким образом, мы можем очертить круг лиц — Пико, Рафаэль, Кастильоне,— разделявших концепцию подражания, в основе которой лежит признание приоритета внутренней идеи. Этот круг, вероятно, был шире, есть основания для такого предположения, однако было бы поспешным включать в него всех, кого связывали с Рафаэлем узы дружбы и сотруд-

---

[64] «non credo io gia che sia impossibile scriver bene ancor senza imitare» (*Castiglione B.* Op. cit., p. 89). Подробнее об отношении Кастильоне к подражанию в словесности см.: *Loos E.* Op. cit., p. 140.

[65] *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano, p. 92—93. Более подробно см.: *Tateo F.* «Retorica» e «poetica» tra Medioevo e Rinascimento. Bari, 1960, p. 255—256. На зависимость Кастильоне от Пико младшего указывал уже Гмелин. См.: *Gmelin H.* Op. cit., S. 207—208.

[66] Вазари, тонкие и проницательные суждения которого о старых итальянских мастерах стали классическими, в следующих словах характеризует стиль Рафаэля: «...Рафаэль заимствовал у него (фра Бартоломео из Сан Марко.— *О. К.*) все то, что считал для себя потребным и что было ему по вкусу, а именно некоторую умеренность исполнения как в рисунке, так и в колорите, и, смешивая эти приемы с некоторыми другими, отобранными им в лучших произведениях других мастеров, он из многих манер создал единую, которая впоследствии всегда считалась его собственной манерой и которую художники всегда бесконечно высоко ценили и будут ценить» (*Вазари Дж.* Жизнеописание..., т. III, с. 186).

ничества. Послание к Кастильоне в этой связи можно рассматривать как манифест совершенно определенного художественного направления, провозгласившего свое кредо в области искусства. И не случаен выбор адресата, в котором автор (или авторы) послания видели своего единомышленника, рассчитывая на его понимание и поддержку.

Другое направление представлял оппонент Пико — Пьетро Бембо. Широкую известность Бембо приобрел в 1505 г. с публикацией «Азоланских бесед», в которых он подводил читателя к неоплатоническому учению о любви и красоте. И не случайно его апологетом Бембо выступает в диалогах «О придворном» Кастильоне. Следуя за классическими авторами и Альберти, грацию он понимает формально как пропорцию, соответствие и гармонию частей; она синонимична красоте[67] и не имеет того специфического значения, которое получила в неоплатонической эстетике конца XV—XVI в. Призывы Бембо следовать Данте, Петрарке, Боккаччо в создании общеитальянского литературного языка[68] встретили, в числе других, возражения Кастильоне, полагавшего, что таковой должен возникнуть из живого общения и словоупотребления с учетом лексики всех итальянских и даже иноземных наречий[69]. Концепция подражания, на которой Бембо возводил, в частности, теорию языка, вызвала рассмотренные выше полемические отклики Пико и Кастильоне, а вслед за ними и Эразма[70].

Любопытно, что Бембо принимает посылку Пико: писатели неодинаковы. Однако, подражая наилучшему из них, спрашивает Бембо, имеет ли смысл следовать другим, которые ему уступают, ведь в нем одном сияют ярче и краше все достоинства, которые в других присутствуют порознь[71]. «Что же касается заключенной в твоем духе и от природы получаемой идеи или формы повествования,— полусерьезно-полуиронически замечает Бембо,— то в отношении тебя самого тебе виднее. О моем же духе могу тебе сказать следующее: я не заприметил в нем никакой стилевой формы, никакого образца для сочинительства прежде, чем я сам не выработал оную (т. е. стилевую форму.— *О. К.*) в результате размышлений и раздумий, после прочтения книг древних, по прошествии многих лет, великими трудами и длительными упражнениями»[72].

.....

[67] «Perciocchè ella (bellezza.— *О. К.*) non è altro, che una grazia, che di proportione e di convenenza nasce e d'armonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne'suoi suggetti, tanto più amabili essere ce gli fa, e più vaghi, ed è accidente negli uomini non meno dell'animo, che nel corpo. Perciocché siccome è nello corpo, le cui membra tengono proporzione tra loro, cosi è bello quello animo, le cui virtù fanno tra sè armonia, e tanto più sono di bellezza partecipi el'uno e l'altro, quanto in loro è quella grazia, che io dico, delle loro parti e della loro convenenza più compiuta e piú piena» (*Bembo P.* Degli Asolani. Milano, 1880, p. 114—115).

[68] См. сочинение Бембо «Рассуждение в прозе о народном языке», первый вариант которого был готов в 1512 г.— Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980, с. 37, 44, 48.

[69] *Castiglione B.* Op. cit., p. 6, 83—85. См. также: *Loos E.* Op. cit., S. 135—139.

[70] О том, что «цицероманец» Эразма написан по следам полемических сочинений Пико, см.: *Raith W.* Die Macht des Bildes. München, 1967, S. 104.

[71] «ut quae singula insunt in caeteris, ea universa in uno illo splendidiora etiam ornatioraque conspiciatur...» (Le epistole «De imitatione...», p. 41).

[72] Ibid., p. 42.

Таким образом, противопоставив имманентистской концепции творчества свою, основанную на подражании и усвоении художественного опыта, Бембо, однако, не собирается вовсе отрицать идеи, которые могут находиться в человеческом духе, но указывает, что они являются отдельными сущностями в единичных субъектах («singulae in singulis»), многообразными и между собой различными, ибо от рождения природа каждого человека в соответствии со складом духа и тела предрасполагает его к той или иной идее. Выше их он ставит божественную идею, ни в чем не испытывающую недостатка и во всем совершеннейшую, на которую, по его словам, взирали писатели античности, прежде всех Цицерон[73]. Художественная идея у Бембо вновь обретает метафизический ореол, которого она почти лишена у Пико; и во имя этой идеи он призывает подражать тому единственному писателю, который лучше и выше всех[74]. Как справедливо заметил итальянский исследователь Чезаре Вазоли, Бембо признает исторически определенное воплощение божественной идеи в творчестве какого-нибудь писателя[75]. Однако, раз воплотившись в конкретной парадигме, она превращается уже во внеисторический эталон, в соответствии с которым судят о совершенстве любого произведения.

Мы находим у Бембо такую же «схоластизирующую редукцию гуманистической теории подражания, применяющей в риторическом плане тот же метод, что традиционно применялся в спекулятивном плане к Аристотелю»[76], которую Эудженио Гарэн отмечал у его прямого предшественника в XV в. Паоло Кортези. Позиция Бембо связана с течениями в итальянском гуманизме XIV—XV вв., требовавшими соблюдения строгой преемственности классической традиции, следования норме, понятой как идеал. Позиция Пико отражает иную линию развития, в XV в. наиболее выразительно представленную Полициано[77], которая делала упор на спонтанность и естественность художественного выражения, творческую автономию мастера[78]. Бембо закладывал основы классицистической эстетики XVI в., его концепции пользовались необыкновенной популярностью среди представителей раннего маньеризма. Концепции Пико тоже получают развитие в эстетике маньеризма, но связь здесь скорее историческая.

Бембо же прямо формулирует идеи, ставшие программными для ближайшего окружения ведущих мастеров Высокого Возрождения, стремившегося путем тщательного вживания в манеру своих учителей достичь совершенства. Согласно Бембо, подражание не исключает того,

[73] Ibid., p. 43.

[74] Ibid.

[75] *Vasoli C.* L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento.— Momenti e problemi di storia dell'estetica, parte I. Milano, 1959, p. 252.

[76] *Garin E.* Ritratti di umanisti. Firenze, 1973, p. 153.

[77] О преемственности между полемикой Пико с Бембо и спором о подражании Анъоло Полициано с Паоло Кортези см.: *Vasoli C.* Op. cit., p. 249—250.

[78] Решительный разрыв со старой гуманистической традицией, требовавшей «подражания учителям», произошел в кругу Платоновской академии во Флоренции в результате того, что ее лидеры Фичино и Ландино выдвинули новую концепцию творчества как выражения божественного вдохновения. Эта концепция отвечала изменившемуся взгляду на художника, обосновывая его право на самостоятельное решение задач искусства. См.: *Chastel A.* Op. cit., p. 131—133.

что ученик способен даже превзойти мастера, и тому много примеров в древности [79]. В самом деле, идея как источник совершенного стиля, будучи воплощенной в чьем-нибудь творчестве, становится ущербной и в принципе может быть представлена в более совершенном виде. Надо следовать за лучшим образцом, подчеркивает Бембо, так, чтобы, подражая, постичь и сравняться с ним; при этом «всякое наше усилие имеет в виду превзойти того, кому следуем» [80].

Этот вывод из теории подражания одному лучшему образцу до некоторой степени сближает понимание задач художественного творчества у Бембо и у Пико, предполагая, что следование классической традиции должно в конечном итоге привести к новым результатам, что совершенное овладение избранным стилем способно, в свою очередь, создать основу для выработки иной манеры. Еще более их сближает то, что оба основываются на неоплатонической концепции идеи как порождающей модели. Впрочем, Бембо ставит идею над прямым художественным опытом; она созерцается опосредствованно в лучшем образце и усваивается путем подражания ему. На деле такая позиция не чужда мысли об относительности художественных совершенств, возможности различных способов постижения одного и того же идеала прекрасного. «Подобно тому как один и тот же объект,— читаем в «Азоланских беседах»,— различным образом созерцаемый нашими очами, дает нам различные удовольствия, так один и тот же голос на тысячу ладов слышимый ушами, дарует нам наслаждение тысячью способами» [81].

Это ведет к замкнутому в себе художественному релятивизму, пределы которому ставит соответствие классической традиции, к стилизации, основанной на гипертрофированных оценках уже достигнутого, на подражании метафизической идее, так что искусство ставится неизмеримо выше действительности. Уместно в данной связи привести высказывание Бембо об одной из работ Рафаэля: «Рафаэль изобразил нашего Тебальдео,— пишет он кардиналу Биббьене,— столь естественным, что он сам не так похож на себя, как похожа на него эта (т. е. изображенная.— *О. К.*) природа» [82].

Пико, те, кто стоял за посланием Рафаэля к Кастильоне, так же, как и сам Кастильоне, подчеркивая роль субъекта, личностного начала в искусстве и осознавая, что он может творить сообразно с идеалом гармоничного, не противопоставляли этот идеал реальной действительности. «Универсальное представление», полученное путем обобщения непосредственных наблюдений красоты [83], имеет соответствие с образом прекрас-

---

[79] Le epistole «De imitatione...», p. 56.

[80] Ibid.

[81] *Bembo P.* Degli Asolani, p. 92.

[82] «Raphaello... ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale, che egli non è tanto simile a sè stesso, quanto gli è quella natura». См.: *Golzio V.* Op. cit., p. 43.

[83] «...выйдя за столь тесные границы, (влюбленный.— *О. К.*) мысленно добавит к созерцаемой красоте столько украшений, что создаст универсальное представление и сведет множество красот к единой, разлитой в человеческой природе. Тогда он будет созерцать не особую красоту какой-нибудь дамы, но всеобщую, украшающую все тела» (*Кастильоне Б.* О придворном.— Эстетика Ренессанса, т. I, с. 356. Пер. О. Кудрявцева. *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano, p. 493).

ного, которым обладает субъект творчества[84]. Поэтому идея, имманентная духу мастера, сообразно с которой осуществляется синтез наличной данности, не противоположна природе[85]. Представленная в зримом образе, она сама фактически выступает в качестве высшей и совершенной природы. Между вещью, как она есть в действительности, и идеей, известной уму мастера, между налично сущим и последними основаниями его бытия нет непреодолимой пропасти. В трактате Джованни Пико «О сущем и едином» (1492) не делается никакого различия между понятиями сущего (ens) и бытия (esse); напротив, они синонимичны и вполне взаимозаменяемы[86]. Джованни Франческо Пико в своем первом сочинении (1496), написанном в защиту этого трактата дяди от возражений Антонио Фавентино, касается прежде всего вопроса об отношении сущего и бытия друг к другу и к абсолюту и доказывает, что идея может именоваться сущим и, рассмотренная как прообраз сотворенных вещей, состоит из бытия и сущности[87].

Соответственно в искусстве Высокого Возрождения идея, понимаемая как истинное бытие изображаемого, предстает в виде той же реальности, но возвышенной и преображенной, очищенной от всего случайного, мелкого, пошлого, явленной в предельно обобщенных образах. Отказавшись от стремления утвердить бытийственное начало каждого отдельного и особенного явления, всего многообразия форм наличного мира, что было свойственно искусству предшествующего периода, Рафаэль, как и другие ведущие мастера его времени, в основу своего творческого метода положил синтетичность, идеальную типизацию персонажей и ситуаций[88]. Так, в каждом человеке безразлично к его конкретному содержанию должна быть эстетически убедительно представлена идея человечности и человечества. В ренессансном понимании это предполагало зримое выражение достоинства человека, покоящегося на его самодостаточности, широких возможностях и высоком предназначении.

«Как божественный ум создает в самом себе идеи,— замечает итальянский исследователь Вазоли,— но должен, „изливаясь вовне", оставить печать в чувственном мире, так и художник, запечатлевающий в материи идеальный образ, совершает подобное действие и поэтому всегда вдохновляется божественным творением»[89]. Поскольку божественное творение понимается мыслителями и мастерами Высокого Возрождения в ка-

---

[84] «Обращаясь мысленно внутрь себя... он (влюбленный.— *О. К.*) будет созерцать такую (красоту.— *О. К.*), которая видима только глазами ума...» (там же, с. 357; Ibid., p. 494).

[85] Проблему соответствия «врожденных идей», или «правды внутри нас». «правде» вещей внешних человеку более подробно разрабатывал друг Пико и Кастильоне гуманист Якопо Садолето в диалоге «Похвалы философии», рассматривая процесс познания. См.: Jacobi Sadoleti Opera quae extant omnia. Moguntiae, 1607, p. 651.

[86] *Pico della Mirandola G.* De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno. A cura di Garin E. Firenze, 1942, p. 398, 400, 430.

[87] Defensio de uno et ente.— Opera omnia. Basileae (p. 109—131), p. 113—114. См. также: *Raith W.* Op. cit., p. 14—25.

[88] См.: *Дворжак М.* Указ. соч., т. II, с. 49—50; *Виппер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). М., 1956, с. 23; *Гращенков В. Н.* Указ. соч., с. 8, 36, 126.

[89] *Vasoli C.* Op. cit., p. 358.

честве парадигмы творческой деятельности вообще, то соответственно всякое созидание предстает как божественный акт, а мастер уподобляется богу. Открывая идеальную меру вещей сообразно с целями эстетического совершенства, он, этот «бог искусства»,— так современники называли Рафаэля[90],— как бы дарует им в своем творчестве бытие, заново оформляя налично сущее и организуя его как живописную данность.

Обожествление человека-творца вело к признанию безграничности его созидательных способностей, обосновывало в сознании эпохи мысль об автономии личности мастера, суверенности его прав на осуществляемую деятельность, об абсолютности и спонтанности выражения им чувства прекрасного.

[90] См. эпиграмму Тебальдео на смерть Рафаэля:

Quid mirum si qua Christus tu luce peristi?
Natutae ille Deus, tu Deus artis eras
(*Golzio V.* Op. cit., p. 119).

Л. С. Чиколини

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КАСТИЛЬОНЕ

Гуманистический идеал гармоничной, всесторонне развитой личности нашел яркое воплощение в произведениях двух замечательных людей эпохи Возрождения — Рафаэля Санти и Бальдассаре Кастильоне. Как известно, их связывала искренняя дружба, основанная на сходстве вкусов, миропонимания, а возможно, и характеров. Блестящий придворный и дипломат, великолепно владевший пером, Кастильоне раскрыл свое понимание совершенства человека в известной «Книге о придворном», вышедшей в 1528 г.[1] Великий мастер кисти, Рафаэль свои мысли об этом выразил в образах на многочисленных, полных света полотнах. Он подарил миру знаменитый портрет графа Кастильоне, увековечив облик друга, щедро наделенного талантами, умом и добродетелями, о котором исследователи говорили, что сам он приближался к типу многогранной личности, а его современники порой считали: изобразить идеального человека для Кастильоне не представляло большого труда, ему стоило лишь посмотреться в зеркало.

Мы не станем касаться вопроса, в какой степени справедливы подобные суждения. Заметим только, что в литературе о Кастильоне сложилось несколько приукрашенное представление, явившееся, быть может, результатом перенесения на его особу идеала «Книги о придворном». Достаточно напомнить известную работу А. И. Хоментовской[2] или английской исследовательницы Джулии Картрайт, а также Витторио Чана, явно идеализировавших автора «Cortegiano»[3]. Более критически отнесся к Кастильоне А. К. Дживелегов, увидевший в нем истинного сына века («когда не очень ценили добро и зло»), человека с достоинствами и недостатками. При всех талантах Кастильоне, полагал Дживелегов, у него проявились черты трезвого эгоизма, черствости, расчета и даже коварства. Он был, по мнению историка, «в толпе льстецов одним из самых усердных»[4]. Основание для подобных заключений не трудно найти в «Книге о придворном», где щедро расточаются похвалы вельможам и государям. Однако оставим личность самого Кастильоне в стороне (мы позволим себе вернуться к оценке Дживелегова ниже). В данном очерке

---

[1] Мы цитируем по изданию: *Castiglione B., Della Casa G., Cellini B.* Opere a cura di Carlo Cordiè. Milano, Napoli, 1960. Далее: *Cortegiano.*

[2] *Хоментовская А. И.* Кастильоне, друг Рафаэля (1478—1529). К истории эпохи Возрождения. Пг., 1923.

[3] *Kartwright G.* Count Baldassare Castiglione, the perfect courtie. London, 1908, v. I—II; *Cian V.* Un illustre nunzio pontifico del Rinascimento. Baldassar Castiglione. Città del Vaticano, 1951.

[4] *Дживелегов А. К.* Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне. Аретино. Челлини. М., 1922, с. 71, 78—80.

пойдет речь о его гуманистическом идеале, перекликавшемся с идеалом Рафаэля.

Ценность луврского портрета Кастильоне, на наш взгляд, не только и не столько в его сходстве с оригиналом. Это знак глубокой симпатии художника к объекту своего творчества и в то же время — идеальная типизация образа, наглядное изображение совершенного человека, каким его создало воображение Рафаэля, хотя в нем и отразились черты конкретного лица.

В. М. Гращенков, сопоставляя портрет Кастильоне по глубине мысли и художественному мастерству с такой вершиной искусства Ренессанса, как «Джоконда» Леонардо да Винчи, пишет: «Это согласованная гармония духовной и физической зрелости человеческой жизни, счастливое полное соответствие мира чувств и нравственного идеала, слившихся воедино. Это жизнь — в согласии с окружающим миром, на которой сам Кастильоне взирает спокойно и благожелательно, в котором он знает свое место, достойное его личных качеств... Никогда еще возвышенный и горделивый гуманистический идеал „совершенного человека" не совпадал так полно с действительностью, и никогда еще искусству Возрождения не удавалось передать эту гармонию с такой очевидной ясностью и простотой, с таким впечатляющим реализмом». Портрет Кастильоне — «это воплощение в образе одного человека, одной яркой индивидуальности той счастливой безоблачности классического Ренессанса, какая полнее всего открылась в идеалах эпохи только одному Рафаэлю» [5].

Согласившись с такой оценкой шедевра Рафаэля, заметим в свою очередь, что созданный Кастильоне идеал во многом совпадал с рафаэлевским: оба отмечены чертами типологического сходства.

Подчеркнем, что смысл «Книги о придворном» нельзя видеть только в желании автора описать тип безупречного аристократа из свиты государя. Ее задача куда шире, содержание ее многопланово. Это и каноны поведения приближенных ко двору, и мечта о прекрасном человеке вообще; это «модель» дворцовых порядков и вместе с тем пример совершенных людских отношений; это кодекс морали и одновременно раздумья о мудром правлении и «наилучшем» политическом устройстве. Перед нами серьезный труд, с достаточной глубиной и полнотой раскрывающий мировоззрение одного из выдающихся гуманистов первой трети XVI в., позволяющий судить о его философских, социально-политических, этических, эстетических взглядах, о его представлениях относительно смысла человеческой жизни, о роли женщины в обществе, эти проблемы занимали гуманистов, как известно, еще со времен Петрарки и Боккаччо.

Вопросы, издавна волновавшие людей эпохи Возрождения, Кастильоне решал на свой лад, высказывал порой мысли весьма самобытные. В то же время он подводил итог долголетним изысканиям своих предшественников, концентрируя в одном типическом образе достижения гуманистического учения о человеке и его назначении.

Удивительная способность к обобщению роднит автора книги с Рафаэлем, гений которого «по самой природе своей тяготел к синтезу» [6].

---

[5] *Гращенков В. Н.* Рафаэль. М., 1971, с. 140.
[6] *Гращенков В. Н.* Указ. соч., с. 6.

Рафаэль. Портрет Кастильоне.
1515 г. Париж, Лувр.

Обладая выдающимся литературным дарованием и огромной эрудицией, Кастильоне создал изящное художественное произведение, которое исследователи с полным основанием относят к шедеврам итальянской прозы чинквеченто, прозы, которая приближается к поэтическому произведению, настолько оно отточено, соразмерно во всех своих частях. Развертывая тему, автор использует, в сущности, рафаэлевские методы. Им очерчивается общий силуэт темы (дается постановка вопроса), прокладываются контрасты света и тени (это тезис и антитезис), затем следует утонченная светотеневая разработка (движение пересекающих друг друга доказательств). Кастильоне прибегает к риторическому, как бы импульсивному нагнетанию слов, образующих общий живой поток, который воздействует весьма эмоционально. Используя подобные приемы, писатель создает яркие картины, живые сцены, блестяще передает ат-

мосферу, царившую в обществе, которое он живописал. Легко и занимательно и вместе с тем весьма последовательно и логично он стремится решить стоящие перед ним задачи. Как Рафаэль, он оперирует образами, которые умеет мастерски нарисовать. Примером того, насколько его мировосприятие родственно Рафаэлю, могут служить рассуждения о красоте, вложенные в уста Пьетро Бембо[7]. Здесь не только образный строй и пластичность изложения темы, но и содержание — изображение идеала красоты — соответствуют настроениям Рафаэля.

Нигде сходство взглядов Кастильоне и Рафаэля не проявляется так отчетливо, как в эстетике. Не только в IV книге сочинения, на которую, как правило, нацелено внимание исследователей (именно в ней речь идет непосредственно о красоте)[8], но и других местах труда (I книга, гл. 41, 49, 50—53; II книга, гл. 7—15; III книга), где рассматриваются моральные качества придворного, говорится о «bontà», ведется спор о живописи и скульптуре (тут, кстати, среди самых блестящих художников века — Леонардо да Винчи, Мантенья, Микеланджело, Джорджоне — упомянут и Рафаэль[9]), в экскурсах о музыке, женской привлекательности и т. д. Кастильоне развивает стройное эстетическое учение, предлагая развернутое понятие красоты. Писатель дает общее ее определение как гармонии, вводит понятие меры, числа, пропорции, высказывает суждение о канонах красоты телесной, особенно благолепия человеческого лица. Он выделяет четыре фазы в развитии этой красоты (детство, молодость, зрелость, старость), поднимая тем самым вопрос о ее возрастной иерархии, находит полное воплощение прекрасного только в зрелом и первом старческом возрасте, когда осуществляется полная гармония физических сил и разума. Кастильоне говорит о соотношении красоты телесной и душевной, об одухотворенности, прекрасном как благе, и уродстве как лике зла. Он рассматривает понятие красоты земной, возвышенной, небесной. Все эти представления близки и Рафаэлю.

В концепции красоты Кастильоне неуклонно следовал за гуманистами XV—XVI вв. Для автора «Cortegiano» понятия «гармония» и «добропорядочность» — синонимы. Он создавал черты прекрасного, т. е. хорошего, человека «omo da bene»[10], включая в это понятие целый комплекс гуманистических представлений о достоинствах людей. Это мудрость, нравственное благородство, сила духа, твердость, сдержанность, справедливость, милосердие, щедрость, великодушие и другие «virtù». Правильно воспитанный и образованный человек, «философ морали», для Кастильоне лишь тот, кто хочет быть порядочным и добрым («vol esser bono»); иначе говоря, понимание красоты и блага у него сливались. Как и у других мыслителей той поры, этико-эстетические идеалы Кастильоне находились в тесной взаимосвязи.

Особое значение придавалось им соразмерности, гармоничному сочетанию всех добродетелей. Автор призывает читателей держаться разумной середины. Как и Рафаэль, он противник всевозможных изли-

[7] *Cortegiano*, p. 339 e segg.
[8] Перевод этого отрывка на русский язык см.: Эстетика Ренессанса. М., 1981, с. 343—367.
[9] *Cortegiano*, p. 64.
[10] Ibid., p. 71.

шеств, грубой силы, аффектации, «помпы». Ему близко понятие «mediocrità» — термин, часто встречавшийся в литературе XVI в. и обозначавший «золотую середину», гармонию, умеренность.

К числу добродетелей отнесена и ученость, это «главное украшение души». Как подлинный гуманист, писатель вставал на защиту просвещенности, осуждал французскую знать, которая, по его мнению, благородство видит лишь в умении владеть оружием, а людей образованных не ставит ни во что, относит к числу низких, недостойных («vilissimi omini»)[11].

Представления о разумном человеке — сердцевина рассуждений Кастильоне. В книге находят преломление идеи древних мыслителей, Аристотеля в первую очередь, а также итальянских гуманистов XV в., в том числе Джованни Пико делла Мирандола. Человек, будучи по природе разумным и находясь в центре между крайностями, добром и злом, рассуждал Кастильоне, может по собственному решению, «склоняясь к чувству или же поднимаясь к интеллекту», избрать линию своего поведения. Это центральное положение «человека по своей природе разумного» («omo di natura razionale») и проблема сознательного выбора имели важное значение для формирования миросозерцания гуманистов, давая им возможность самоопределения в культурном наследии современности. Попытка решить эти вопросы вовлекала их в дискуссии на самые острые философские и теологические темы, актуальные в период начавшейся Реформации, отзвуки которых имеют место и в «Книге о придворном».

В полном соответствии с принципами гуманизма добрые качества людей Кастильоне связывал с даром природы. В его сочинении находили отражение и некоторые натурфилософские суждения. Подобно Рафаэлю, он был врагом всего нарочитого, противного натуре, «уродующего как душу, так и тело»[12]. Естественность, простота, соответствие разуму — вот его идеал.

В произведении подчеркнута и роль воспитания, на которое мыслители эпохи Возрождения возлагали особые надежды. Его задача способствовать расцвету врожденных дарований ради обретения совершенства и исправления наследственных пороков. Педагог уподобится плохому хозяину (сеющему хлеб на почве, пригодной лишь для виноградников), писал Кастильоне, если станет пренебрегать природными склонностями ученика[13]. Человек нуждается в мудром наставлении и опеке, как деревья и растения — в заботе земледельца, лишенные ухода они дичают и перестают давать плоды.

На страницах книги возникает картина умственных и физических упражнений придворного, своими корнями уходящих к античным образцам: это военные игры, верховая езда, охота, фехтование, сражение на копьях и кинжалах, метание камней, бег, прыжки, плавание, игра в мяч. Все это — средства укрепления телесной силы и красоты. Разви-

[11] Ibid., p. 71.

[12] Действующие лица книги осуждают несуразные моды своего времени, обычаи женщин сбривать брови и волосы над лбом, без меры красить лицо, так что оно кажется маской или ликом «неподвижной деревянной статуи» (ibid., p. 70—71).

[13] Ibid., p. 67.

тию изящества и хорошего вкуса способствуют музыка, пение, танцы, рисование. На первый взгляд, кажется, что в данной программе мало оригинального, ведь многочисленные педагогические трактаты эпохи Возрождения полны подобных советов. Однако удивительная обоснованность доводов, глубокое, тонкое знание предмета делают эту программу не формальной, а убедительной, живой. Обратим внимание еще на одну черту. В случае недостатка врожденных талантов, придворному рекомендуется присматриваться к другим, подражать им, перенимать хорошие манеры, или, как выражаются персонажи книги, «заимствовать изящество у всякого, кто его имеет». В сущности здесь затрагивался вопрос о самовоспитании. Тема эта отчетливо звучала в гуманистической литературе, позднее к ней обращались, в частности, Джелли, Парута и др.

В системе образования придворного видное место занимает «studia humanitatis». И опять-таки, в согласии с принципами гуманизма, ведущая роль отводится риторике. Первостепенное значение придается знанию классических языков — латинского и древнегреческого, затем иноземных, особенно испанского и французского (поскольку в Италии они звучат чаще),— пожелание, свидетельствующее о несомненном росте чужестранного влияния: ведь то было время самого разгара итальянских войн, когда войска французов и испанцев превратили Апеннинский полуостров в поле бесконечных сражений.

Следует особо сказать об отношении Кастильоне к итальянскому языку. Образцовому придворному надлежит владеть им преотлично, уметь писать на нем и в прозе, и в стихах. Такое требование отражало существенные изменения, происходившие во взглядах гуманистов, большем, чем прежде, их внимании к вольгаре. Не случайно, что за признание равноправия его с латынью развернулось тогда широкое движение, возникла значительная группа литераторов, писавших, как правило, по-итальянски. Среди них был и Кастильоне.

Но если многие итальянцы чинквеченто, вступаясь за вольгаре, считали его основой флорентийское наречие (богатство и изящество которого особо отмечали поэты Бембо, Ариосто, Саннадзаро), то Кастильоне, родившийся на севере страны, отстаивал право на существование ломбардского и других диалектов, полагая, что каждый должен творить на том языке, на каком он говорит, ибо «письмо есть не что иное, как одна из форм речи» [14]. В самом начале книги автор настойчиво подчеркивал: «Я написал на своем языке, как я говорю, и для тех, кто говорит, как я» [15]. Он решительно отклонял упреки в том, что не использует выражений из старофлорентийского наречия, не подражает Боккаччо. Давний тосканский язык, полагал он, тяжел и непонятен. Кастильоне призывает писать ясно, как принято говорить в той или иной части Италии, ибо повсюду много людей мудрых, красноречивых, способных ярко и образно рассуждать на самые важные и полезные темы.

Размышления Кастильоне о языке — лишнее свидетельство раздробленности страны и отсюда естественного разноречия: «в Италии нет ни одного благородного города, где бы не существовала отличная от других

[14] Ibid., p. 11, 52.
[15] Ibid., p. 11.

манера изъясняться»,— замечал автор [16]. Однако он вовсе не был сторонником сепаратизма и раздоров. Напротив, как многие мыслители той эпохи, обнаружил тяготение к единству, ратовал за создание общего для всех итальянцев языка, однако на базе не только тосканской речи, но многих диалектов, бытовавших на полуострове. Каждый язык, полагал он, имеет свою прелесть. Посредством общения народа всей Италии речь его будет совершенствоваться; итальянский язык уподобится «изысканному саду, полному всевозможных цветов и плодов» [17]. Любопытно сравнение: как при обмене товарами возникают условия для обогащения провинций, так взаимное влияние различных диалектов способствует развитию языка. Невольно напрашивается предположение, что Кастильоне в какой-то степени понял существование связи между экономическими и культурными процессами, происходившими в стране. Его суждения вместе с тем — еще одно свидетельство противоречивости исторической эволюции: несмотря на начавшуюся феодальную реакцию, в ней все же наблюдались зарождение национального самосознания и тяга к единению.

Автор сочинения касался и весьма актуальной проблемы самобытности писателя, его отношения к авторитетам. Гуманисты XIV—XVI вв., отстаивая свою индивидуальность, скептически относясь к средневековым традициям, вместе с тем впадали в другую крайность, они не избежали преклонения перед древними мыслителями, как и перед ранними гуманистами. Даже Макьявелли, обладавший столь здравым рассудком, весьма критически взиравший на реальность, с удивительным доверием рассказывал басни античных историков. Что касается Кастильоне, то он восставал против «скрупулезного» подражания. Не отрицая необходимости обращаться к мудрецам, называя своих предшественников учителями, он тем не менее считал неразумным во всем следовать за ними. Боккаччо, писал он, благородный ум и для своего времени писал прекрасно, но подражать ему нет смысла. Сила речи, полагал Кастильоне, не в удачном сочетании слов, а в правильном выражении сути вещей. Поэтому каждая эпоха порождает своих ораторов, создает свой литературный стиль, свои правила красноречия. Было бы ошибкой употреблять выражения, утратившие значение, устаревшие, отжившие. Если бы Петрарка и Боккаччо, рассуждал он, жили в наше время, они пренебрегли бы многими словами, которые встречаются в их сочинениях. В такой же мере бессмысленно повторять стиль древних; это примерно то же, что при достатке хлеба питаться желудями. Вольгаре казался ему ярче и богаче. Кастильоне требовал от людей просвещенных самостоятельности и соответствующего способа излагать мысли.

Эти положения (хотя в XVI в. они уже не были исключением) знаменательны. В них нашла отражение определенная фаза в развитии итальянского языка. Для автора «Cortegiano» вольгаре — явление вовсе не застывшее, а историческое. Он пытался объяснить его происхождение, связывал с варварскими вторжениями и порчей классической латыни.

[16] Ibid.
[17] Ibid., p. 52—53.

Конечно, и Кастильоне не избежал заимствований у древних, да он вовсе и не ставил задачи отбросить их опыт. Его любимыми писателями были Цицерон, Ливий и Плутарх, у которых действующие лица книги постоянно черпают сюжеты для бесед. Но девиз Кастильоне «заимствовать красоту» сочетался с правилом все переосмысливать по-своему. И здесь у нас снова возникают ассоциации с Рафаэлем. Известно, как внимательно приглядывался великий живописец к шедеврам современников — собратьям по ремеслу, учился у них, что-то перенимал, но создал он собственную манеру письма, свой художественный стиль.

Итак, Кастильоне отразил новые веяния в гуманизме XVI в. Отдавая должное риторике, он заставлял ее служить задачам времени, обнаружив при этом живой интерес к теории вопроса, обобщениям, проявляя определенный «историзм»; последнее снова сближает его с Рафаэлем.

«Книга о придворном» хранит следы раздумий о роли женщины при дворе. Характеристике благородной дамы («donna dell palazzo») Кастильоне посвятил III книгу сочинения. Ее место весьма заметно: она влияет благотворно на всю атмосферу придворной жизни, побуждает государя и его окружение к благородным поступкам, сдержанности, исполнению долга. Придворная дама образованна и умна, она прекрасна, изящна и элегантна, ей свойственны скромность, мягкость, благожелательность, высокие моральные достоинства, соединенные с удивительной простотой и естественностью. Нарисованный образ прямо перекликается с чудесными лицами рафаэлевских Мадонн.

Вместе с тем писатель наделял даму и качествами, присущими мужчинам. Он не лишал ее возможности быть смелой, проявлять твердость, патриотизм, доблесть и даже править государством. Жаркая дискуссия об этом на страницах книги подчеркивает новый взгляд автора на женщину. Значение этой дискуссии, как нам представляется, шире, чем только суждения о достоинствах donna dell palazzo. Здесь нашел отзвук давний спор гуманистов о месте женщины в обществе. Кастильоне был на ее стороне, он близок к признанию ее равных прав с мужчиной. Образцом служили великие жены древности и его выдающиеся современницы.

Так Кастильоне обрисовал не только тип прекрасного и добродетельного мужчины, но и создал образы совершенных людей — мужчины и женщины. Его взгляд оптимистичен, он проникнут верой в их огромные возможности. Подобно гуманистам предшествующей эпохи, автору «Cortegiano» в какой-то степени свойственно «обожествление» человека. Правда, в мажорную гамму у него вплетаются порой, особенно в IV книге, и минорные ноты, навеянные, как видно, потерей друзей и прежде всего несчастьями родины.

Но значение книги не ограничивается этим. Для Кастильоне важен не только прекрасный индивидуум, взятый сам по себе. Автор книги, несомненно, мечтал о «наилучших» общественных отношениях, которые могут возникнуть, если люди обретут совершенство.

Пример идеального общежития Кастильоне, как видно, и пытался изобразить, обратив свой взор к Урбино. Он задумал книгу как «портрет» урбинского двора — «не кисти Рафаэля или Микеланджело», замечал автор скромно, а написанный «художником незаметным, который спо-

собен лишь провести главные линии, и не в состоянии дать картине должный колорит и перспективу»[18]. В итоге он создавал своеобразную утопию, воображаемые им совершенные люди помещены в исключительную обстановку. Кастильоне выдавал желаемое за действительное. Расточаемые в книге похвалы, таким образом, не просто лесть, как полагал А. К. Дживелегов. Автор «Cortegiano», подобно многим его современникам, в том числе Макьявелли, задумывался о судьбе своей страны. В условиях укрепления синьорий и региональных княжеств, с развитием абсолютистских тенденций внимание к порядкам, царившим при дворах — центрах администрации, было естественным.

«Среди множества обычаев», существовавших в государствах Италии, Кастильоне и намеревался отыскать «наиболее совершенную форму правления». Изображенная им картина — олицетворение гуманистического идеала созерцательной жизни избранных, высшей духовности, содружества «равных среди равных», общества, где взаимное уважение, стремление доставить другому радость (как позднее в Телемской обители Рабле) возведены в закон. При урбинском дворе, по Кастильоне, нет обычной для тех времен удушливой атмосферы, пресловутой «cortegiania», отсутствует даже строгий этикет, каждому позволено «говорить, сидеть, шутить, смеяться, как ему это кажется удобным». В сочетании с добрыми обычаями здесь утвердилась та величайшая свобода («grandissima libertà»), которую так высоко ценили люди Возрождения[19].

На первый взгляд — перед нами утопия элитарная, дворянская, на что главным образом обращали внимание исследователи. Но возможно и более широкое ее понимание — как образца идеальных отношений между людьми вообще, как олицетворение той самой гармонии «всеобщего согласия», по выражению А. Х. Горфункеля, которая явлена в «Парнасе» и «Афинской школе» Рафаэля.

В гуманистическом ключе решал Кастильоне и вопрос о земном назначении человека, о соотношении жизни активной и созерцательной, о чем так остро спорили в период Возрождения. Кастильоне, как и Рафаэль, присоединялся к тем, кто цель человеческого бытия находил в счастье и наслаждении, связанных, однако, с пользой и благородством. При дворе герцога Гвидобальдо царит эпикурейское веселье, звучит остроумная шутка, блещут таланты, а дом его для Кастильоне — «дворец радости»[20].

Но в сравнении, например, с идеалом Мора, считавшего первым условием общественного блага полезный труд всех и каждого, Кастильоне главное внимание (по крайней мере в первых трех книгах) обращал на отдых, развлечения, приятные беседы. У читателя невольно возникает впечатление, что изысканная придворная жизнь течет без всяких забот и тревог.

Это впечатление несколько снимают вступительные письма и IV книга, созданная автором позднее первых. Над Италией и над Урбино прогремели новые грозы, современники Кастильоне стали свидетелями тяжких поражений итальянцев в войнах, за чем последовали новые поли-

[18] Ibid., p. 8.
[19] Ibid., p. 19.
[20] Ibid. («Albergo della allegria»).

тические перевороты, междоусобицы, волнения. На грустные размышления наводила писателя и судьба его друзей. Из действующих лиц, выведенных в первых книгах, к тому времени многие, в том числе и молодые, оставили сей мир. В сочинении возникают мотивы разочарования и тоски.

Новое назначение получает и образцовый придворный. Его задача не только служить государю и развлекать его. Он должен стать наставником правителя, разумно на него влиять, воспитывать, учить мудрому ведению дел, служению общественному долгу. Так в своеобразной форме на страницах книги возникали идеи гражданского гуманизма.

Сочинение о придворном свидетельствует, что его автор далеко не все принимал в существующей реальности. Он порицал многие явления в жизни общества, говорил о несовершенстве правления, испорченности нравов, распространении невежества, видя в последнем главный порок, причину всех бед. В книге встречаются резкие суждения о клире и церковных порядках. Автор осмеливался сравнивать козла со св. Павлом [21], инициалы папы Пия V трактовал как «nihil papa valet» («папа ничего не стоит»), монахов называл «проклятыми лицемерами» [22]. В духе Боккаччо он рассказывал об одном из них, сделавшем пять монахинь матерями, а затем свалившем вину на дьявола [23]. Кастильоне передавал анекдот о Рафаэле и двух кардиналах. Последние нашли слишком розовыми лица святых на картине Рафаэля, на что художник ответил: «И не удивительно, святые гневаются, что их церковью управляют такие люди, как вы» [24].

Выпадов против духовных лиц в книге немало. Не удивительно, что произведение Кастильоне вызвало беспокойство инквизиции, в 1583 г. доктору теологии Антонио Чиккарелли конгрегацией Индекса было поручено вымарать в нем «еретические» суждения и неуважительные побасенки о клире. В результате с 1584 г. «Libro del Cortegiano» появляется в исправленном виде [25]. Только в эпоху Просвещения раздались голоса против переделки книги [26].

Конечно, автора «Cortegiano» нельзя заподозрить в стремлении решительно изменить католическую церковь и существующий мир. Однако ему было свойственно желание этот мир улучшить. Как гуманист он мыслил достичь этого посредством воспитания и совершенствования человеческой природы. Произведение Кастильоне имело явную дидактическую направленность. Согласуясь с принципами гуманизма и веря в силу доброго примера, автор создавал «модель» для подражания, надеясь способствовать оздоровлению господствовавших в ту пору нравов и порядков.

В книге просматривается и определенная политическая цель. Мы не можем согласиться с утверждением, что в ней «слишком мало полити-

[21] Ibid., p. 151—152.
[22] Ibid., p. 149, 224—225.
[23] Ibid., p. 161.
[24] Ibid., p. 178.
[25] См., например, издание: Il Cortegiano del Conte Baldassare Castiglione riveduto e corretto da Antonio Ciccarelli da Fobigno, doctore in Teologia. Venetia, 1606.
[26] См.: *Castiglione B.* Opere volgari e latine. Ediz. G. Antonio e Gaetano Volpi. Padova, 1733.

ки»[27]. Кастильоне рассуждал о мудром правлении, рисовал облик совершенного государя, под властью которого процветают подданные[28]. И в этой смысле «Книга о придворном» стоит в одном ряду с политическими и педагогическими трактатами эпохи, такими, как труд Эразма «Воспитание христианского государя» или сочинение испанского гуманиста Антонио де Гевары «Часы государя» (известное итальянцам в вольном переводе Мамбрино Розео как «Наставление христианского государя»), увидевшее свет в одно время с «Книгой о придворном».

Насколько идеал, созданный Кастильоне, был реалистичен, в какой степени автор верил в его осуществимость? Уже в начале книги, а затем и других ее местах Кастильоне высказывал сомнение, что в реальной жизни можно отыскать такого правителя и такого царедворца, которые бы отвечали всем высоким требованиям. «Иные говорят,— писал автор,— что очень трудно и почти невозможно найти человека таких совершенств, как я хотел бы, чтобы ими обладал придворный. И незачем об этом писать, так как напрасно учить тому, чему обучить невозможно». Но, продолжал Кастильоне, «я хочу ошибаться вместе с Платоном, Ксенофонтом и Марком Туллием», а они завещали миру три идеала — идеал совершенного государства, совершенного государя, совершенного оратора. Кастильоне предлагал четвертый — образец совершенного придворного. «И если не найдется человек, который будет полностью соответствовать этому идеалу, то все же, кто более других к нему приблизится, тот и будет наиболее совершенным»[29].

Итак, Кастильоне создавал эталон для подражания. Как мы замечали выше, это и кодекс поведения придворного, и человека вообще, образец «совершенной формы придворной жизни» и человеческих отношений в целом. Сходно с утопией и описание Урбино, страны изобильнейшей, где[30], по словам Кастильоне, всегда правили добрые государи[31].

Будучи гуманистическим в целом, идеал Кастильоне в одной существенной черте отличен от воззрений представителей гражданского гуманизма XIV—XVI вв. Многогранной, всесторонне развитой личностью у него является аристократ, человек благородных кровей. Это первое условие для обретения совершенства, а главное занятие приближенного государя — военное дело.

Кастильоне сравнивал знатность с ярким светочем, который позволяет отличать хорошее и дурное, побуждает к доблести и отвращает от зла посредством страха перед позором и бесславием или посредством надежды на хвалу[32]. Примечательна аргументация, иллюстрирующая, как положения гуманизма и натурфилософии могли быть использованы в интересах господствующего класса феодалов. Кастильоне ссылался на пример природы. Она же во все живое вложила «таинственное семя», и происходящему от него передается все подобие, все его свойства. От благородного рождается благородный. По мнению писателя, это под-

[27] Ср.: *Cordiè C.* Introduzione.— *Cortegiano*, p. XVI.
[28] *Cortegiano*, p. 328 e segg.
[29] Ibid., p. 12.
[30] Ibid., p. 16.
[31] Ibid., p. 17.
[32] Ibid., p. 32.

утверждает пример лошадей и других животных, а также деревьев, ветви которых почти всегда подобны стволу [33]. Отсюда главную заслугу герцога Урбино автор видит в покровительстве знати, заботе о том, чтобы при дворе находилось как можно больше благороднейших и достойнейших дворян («gentilomini») [34]. Он обнаруживал открытое пренебрежение к простому люду («villani», «plebe») и рекомендовал придворным сторониться простонародья, «бежать толпы» [35].

«Книга о придворном» свидетельство тому, что идеалы гуманизма не оставались неизменными. Произведение Кастильоне создавалось в первой четверти XVI в. в условиях начавшейся феодальной реакции и восстановления утраченных было позиций дворянства. Гуманистическое движение в это время все более дробилось и разветвлялось, в нем ясно обозначилось аристократическое направление; господствующий класс, церковь все чаще обращались к идеям гуманизма, препарируя их на свой лад. Так и у Кастильоне гуманистические принципы приобретают определенную социальную окраску, идеал гармоничного человека наложен им на идеал «рыцаря без страха и упрека».

И все же сквозь специфический облик совершенного придворного, имеющий значение аристократической утопии, проступают живые черты ренессансного человека, они имеют, несомненно, более широкое социальное значение, являются, на наш взгляд, главным идеалом Кастильоне, который раскрывается в книге последовательно и в самых различных аспектах.

Сочинение Кастильоне привлекает внимание именно теми общечеловеческими чертами, которые так ярко в нем изображены. Не удивительно, что оно пользовалось популярностью в самые различные времена. С 1528 г. по 1901 г., «Книга о придворном» выходила 78 раз на итальянском языке, 18 — на испанском, 16 — на французском, 17 — на латинском, 11 — на английском и 3 раза на немецком языках [36]. Интерес к ней не исчез и в наши дни, о чем говорят ее новые издания [37].

Предлагая читателям образную картину итальянской жизни XVI в., передавая обстановку, питавшую творчество великих мастеров Возрождения, труд Кастильоне позволяет читателю не только яснее представить себе своеобразие той эпохи, когда гуманистическая мысль достигла высшей точки развития, но также лучше понять атмосферу возвышенных идеалов, гуманистических представлений о человеке, в которой расцвело творчество Рафаэля.

---

[33] Ibid., p. 31—32.
[34] Ibid., p. 18.
[35] Ibid., p. 105—106.
[36] *Loos E.* Baldassare Castiglione «Libro del Cortegiano». Frankfurt am Main, 1955, S. 15.
[37] Наше внимание, кроме указанного выше, привлекли следующие издания «Книги о придворном»: *Castiglione B.* Il Cortegiano, a cura di V. Cian. Firenze, 1984: *Castiglione B., Della Casa G.* Opere a cura di G. Prezzolini. Milano, 1937; *Castiglione B.* Il Cortegiano con una scelta della opere minori, ed. B. Maier. Torino, 1955; *idem.* Il libro del Cortegiano, a cura di G. Preti. Torino, 1960; *idem.* La seconda redazione del Cortegiano, ed. critica per cura di Chino Chinassi. Firenze, 1968; *idem.* Cortegiano, a cura di Chino Chinassi. Firenze, 1971.

М. Л. Андреев

ПРИНЦИП АНСАМБЛЯ В ПОЭТИКЕ «НЕИСТОВОГО ОРЛАНДО». К ПРОБЛЕМЕ УНИВЕРСАЛЬНОГО СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Искусство Высокого Возрождения в Италии, будь то искусство резца, кисти или пера, составляет вполне гомогенное стилевое единство — это факт, можно сказать, самоочевидный и не нуждается в подробных иллюстрациях. Разумеется, нет такой очевидности, которую хоть раз не пытались бы опровергнуть, но даже Бенедетто Кроче, убежденный противник всякой универсализации индивидуальных стилевых характеристик, не мог не признать, что в первые десятилетия XVI в. у художественной практики во всем ее родовом многоразличии была хотя бы духовная, если не стилевая, общность [1], причем эта общность, добавим уже от себя, оставалась действующим фактором и на уровне мировоззрения, и на уровне идеологии, и даже на уровне конкретно-философских представлений [2]. Именно в ней заключается принцип и объяснение прочного, при всей своей недолговечности, союза архитектурных, живописных, скульптурных и литературных форм художественного освоения действительности в период Высокого Возрождения.

Сам по себе такой союз не является чем-то необыкновенным, удивление могло бы скорее вызвать его отсутствие, поскольку существование надродового стиля устанавливается с большой уверенностью для маньеризма, классицизма, барокко (с меньшей — для готики, рококо, стилей XIX и XX вв.). Но если его сравнительно отвлеченные идеологические и исторические предпосылки представляются более или менее выясненными (хотя и здесь, конечно, далеко до полной ясности), то этого никак не скажешь о его конкретной феноменологии. На вопрос, что объединяет стиль Ариосто и стиль Рафаэля, почему их можно считать одним художественным языком, рискуешь не услышать ничего, кроме фраз о гармонии, пластичности, воздушности, легкости, о синтезе натурального и идеального — в лучшем случае. Все верно, но все слишком неопределенно, неопределенно настолько, что сам факт стилевой изоморфности в искусстве и литературе Высокого Возрождения начинает вызывать серьезные сомнения.

[1] *Croce B.* Ariosto, Shakespeare, Corneille. Bari, 1929, p. 29.

[2] Ср.: *Горфункель А. Х.* От «Торжества Фомы» к «Афинской школе» (Философские проблемы культуры Возрождения).— История философии и вопросы культуры. М., 1975.

Повинна в этом главным образом филология. Стиль Леонардо, Рафаэля, Микеланджело описан в искусствоведческой литературе вполне удовлетворительно, тогда как стиль «Неистового Орландо», едва ли не единственного поэтического явления, сопоставимого и в плане типологии культуры, и в плане художественного достоинства с римской школой живописи, ваяния и зодчества, до сих пор встречается скорее с импрессионистическим, чем строго научным подходом. Роман Ариосто во многих отношениях интерпретирован неадекватно или вообще оставлен без сколько-нибудь приемлемого истолкования; отодвинуты далеко на периферию проблемы включенности в жанровую традицию, объема и функций жанровой памяти, рабочей структуры — проблемы, без постановки и решения которых невозможно осмысление «Неистового Орландо» как художественного целого[3]. И стилю повезло не многим больше, причем стилю в его универсальных компонентах, действующих на всей территории романа и именно поэтому способных вывести исследователя на уровень типологических наблюдений. Локальная же стилистика в масштабе приема изучена куда более подробно. Абстрактность обобщающих формулировок идет как раз отсюда. Вклад двух исторических дисциплин в общий фонд неравновелик. Со стороны науки о литературе опереться почти не на что.

Такое отставание с ходу не ликвидируешь — тем более, что приходится преодолевать трудности не только субъективного (что уже вопрос истории итальянского литературоведения, мучительно изживающего монографизм крочеанской эстетики), но и объективного порядка («Неистового Орландо» очень нелегко вписать в синхронную и диахронную типологию: так велик в нем момент игрового восприятия традиции и иронического самосознания). Но указать на некоторые реальные перспективы в деле построения универсальной стилевой системы Высокого Ренессанса можно уже сейчас, не претендуя, конечно, ни на законченную систематичность, ни на полную аргументированность. Причем ввиду существенных филологических задолженностей идти необходимо не от литературы, а от изобразительного искусства, от его четко артикулированных стилевых характеристик.

В XVI в. встречу литературы и искусства обеспечивал и облегчал театр, переживавший в начале столетия момент радикального отрицания средневековых сценических и драматургических принципов, до той поры не вызывавших протеста даже в гуманистической среде. Становлению нового типа театрального здания, театрального пространства, театральной иллюзии способствовали почти в одинаковой степени и текст, и сцена, и работа драматургов, и работа художников. Художники, впрочем, располагая драматической классикой, включились в эту работу даже раньше (уже в 1501 г. в Мантуе Мантенья готовил сцену для представ-

[3] Только в самое последнее время, с перерывом более чем в полвека, в итальянском литературоведении проявился интерес к жанровой проблематике «Неистового Орландо» (*Bruscagli R.* «Ventura» e «inchiesta» fra Boiardo e Ariosto.— Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso. A cura di C. Segre. Milano, 1976, p. 135—136; *Girardi E. N.* «Ariosto, Shakespeare, Corneille» e la definizione crociana del «Furioso».— Studi sull'Ariosto. Milano, 1977, p. 28—37) и возобновилась работа, пока в целом предварительная, в этом направлении (*Delcorno Branca D.* L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale. Firenze, 1973).

лений Плавта и Теренция). Они не оставили без поддержки новую драму (прежде всего, комедию), стоило ей сделать первый шаг. Можно вспомнить и постановку первой новоевропейской «правильной» комедии, ариостовского «Сундука», в декорациях Пеллегрино да Удине (Феррара, 1508), и сценографию ученика Рафаэля Джероламо Дженги для первого бесспорного шедевра ренессансной комедии, «Каландро» кардинала Биббиены (Урбино, 1513), и того же «Каландро» в медицейском Риме, оформленного Балдассаре Перуцци (1514), и декорации Аристотеле да Сангалло для «Мандрагоры» Макиавелли (Флоренция, 1518, вместе с Андреа дель Сарто), и для его же «Клиции» (Флоренция, 1525). Нужно вспомнить и символическую для нашей темы встречу драматического искусства Ариосто (комедия «Подмененные») с изобразительным искусством Рафаэля на римском карнавале 1519 г.

Театр в течение всего XVI в. останется медиатором между двумя инокачественными родами искусства, к которым вскоре присоединится архитектура, прошедшая всего за несколько десятилетий огромный путь от грандиозной, но временной, деревянной постройки Пьетро Росселли на Капитолии (1513) до монументального Олимпийского театра в Виченце, созданного по чертежу Палладио (1580).

В этом контакте литературы, живописи и зодчества, где иногда, как, например, во Флоренции при Вазари, художник будет определенно брать верх над драматургом, родился современный театр; этот контакт сильнейшим образом сказался и на драматургии, и на прикладных видах искусства — иначе и быть не могло,— но он дал о себе знать и в тех жанрах художественной деятельности, которые непосредственно в театральном сотворчестве не участвовали: в эпической поэзии, в станковой и фресковой живописи. Это уже эффект, во всяком случае, не самоочевидный и в поэзии даже не констатированный. Филология опять же не поспевает за искусствознанием, которому известно, что феномен перспективной сцены не остался без последствий для самого принципа перспективы[4], которым давно замечены прорывы театральности даже в стиль такой классической чистоты, как стиль Рафаэля, особенно в «Сикстинскую мадонну» с ее отдернутым занавесом и четко выписанной рампой[5].

Первая песнь «Неистового Орландо» дает нам типичную, даже утрированно типичную ситуационную модель рыцарского романа и сразу погружает читателя в любимое романом пространство. Это, разумеется, лес, где никакому ищущему приключений герою не грозит долгое одиночество, где скрещиваются сюжетные линии, где рождается «авантюра», подвижный центр романа. Один за другим пересекаются пути Анджелики и Ринальдо, Ринальдо и Феррау, Анджелики и Сакрипанта, Сакрипанта и Брадаманты, Сакрипанта и Ринальдо,— встреч слишком много, ситуации меняются слишком быстро, ритм действия слишком стреми-

[4] *Panofsky E.* La prospettiva come «forma simbolica» e altriscritti. Milano, 1961.

[5] Б. Р. Виппер (*Виппер Б. Р.* Итальянский Ренессанс XIII—XVI вв., т. II. М., 1977, с. 121) в отношении «Сикстинской мадонны», и Макс Дворжак (*Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. II. М., 1978, с. 57) в отношении картона «Наказание Анании» сочли возможным говорить о режиссерстве художника.

телен. Но где-то в середине песни темп на некоторое время спадает, чаща редеет и перед Анджеликой открывается идиллический пейзаж — мирно журчащий в тени векового дуба ручей, пышно расцветший розовый куст. Картина, не совместимая с сумасшедшей скоростью и бешеной, очертя голову, скачкой. И, действительно, Анджелика уступает призыву нового пространства. Мчащаяся по лесной тропе всадница рыцарского романа преображается в нимфу буколики или пасторали, задремавшую на свежей траве. И уже кажется вполне естественным, что прискакавший вслед за ней рыцарь не склонился на миг над ручьем, чтобы ополоснуть разгоряченное лицо, а надолго застыл в задумчивости и в конце концов стал оглашать пустынные (как ему кажется) берега изысканными любовными пенями.

В самой ситуации нет ничего противопоказанного рыцарскому роману. Пио Райна в одном прозаическом «Тристане» (Люса дель Гата и Эли де Борона) нашел десять аналогичных эпизодов: герой, избрав соответствующий интерьер, жалуется на жестокость возлюбленной и не подозревает, что у него есть, помимо воды и деревьев, еще один непрошенный конфидент [6]. Но Ариосто, не возражая против топики рыцарского романа, мыслит все же эту ситуацию пасторальной. Его Анджелика предстает перед Сакрипантом подобная тем Дианам или Киридам, которые своим эффектным появлением на сцене приводят в восхищение зрителей. Мало того, если верить этому сравнению (октава LII), он мыслит ее театральной, идентичной тем пасторальным интермедиям, которые еще до номинального возникновения жанра драматической пасторали (в середине века) заполняли антракты чуть ли не всех известных нам театральных представлений.

Оставаясь в границах единожанрового мотива (это вообще принцип «Неистового Орландо»), Ариосто резко меняет темп действия и характер поведения персонажей (вечно ускользающая Анджелика сама теперь идет навстречу своему преследователю). Он описывает визави Анджелики и Сакрипанта как паузу в рыцарском сюжете, на время которой — четко определенное рамками антракта — сцену романа занимают герои и декорации другого жанра. Интермедия, как это ей и положено, быстротечна, и прерывает ее (заставляя Сакрипанта вспомнить, что он рыцарь, а не буколический пастушок) всадник, примчавшийся из леса и исчезнувший в лесу. Поэма вернулась к рыцарскому топосу.

В плане семантики пространства поэма Ариосто близко следует традиции средневекового «бретонского» эпоса (лес как путь к авантюре, замок как место авантюры, река в уже сильно ослабленном значении границы с потусторонним миром), а также традиции эпоса кантасториев (поле битвы, осажденный город, штормовое море), существенно скорректированной топосами эпической классики, прежде всего Вергилием. Пребывая в кругу этих пространственных детерминант, роман не выходит за пределы своего жанра и не выходит из роли — часто ему отдававшейся — посредника между эпосом античным и эпосом средневековым. Однако в этом кругу ему тесно, он разрывает его и разрывает систематически.

---

[6] *Rajna P.* Le fonti dell'Orlando Furioso. Firenze, 1876, p. 66.

Альтернативное пространство может быть, как в первой песне, пространством пасторали, куда особенно охотно скрывается Анджелика. Стоит обратить внимание, что идиллический фон ее любовной истории с Медоро возникает не по соседству с эпическим, а, как по волшебству, прямо из него. Залитое реками крови, заваленное горами трупов, поле грандиозной битвы под стенами Парижа в мгновение ока преобразилось в безмятежный сельский пейзаж, с купами деревьев, прозрачным источником, живописным гротом,— это одно и то же место, никакого передвижения в пространстве не произошло. Режиссер, пока длится антракт, закрыл перспективу основной пьесы временным, переносным задником — чтобы было где сыграть интермедию. Когда она сыграна, Орландо, выйдя на сцену в эпическом образе безумствующего героя (главный его прототип — Тристан), даже не дает себе труда убрать временную декорацию. Он просто ее уничтожает: вырывает деревья, разрушает грот, замутняет источник,— это опять все то же пространство, но преображенное руками актера.

Интермедия не обязательно стремится к буколическому фону, она может, к примеру, удовольствоваться трактиром,— это уже топография средневекового фарса. И не удивительно, что в этих построенных специально к случаю декорациях (Ариосто подчеркнуто недоумевает, как это корчма могла уцелеть на пути следования войск) Родомонт выслушивает пикантную новеллу и к тому же открыто мизогинического пафоса (комические интермедии были не менее популярны, чем пасторальные). Другая новелла того же типа рассказывается в обстановке не столь для нее подходящей. На плывущей по реке ладье, но перед глазами слушателя, в данном случае, Ринальдо, еще стоит перспектива Феррары и не того убогого поселка, который он только что миновал, а великолепного ренессансного города, о котором ему в свое время торжественно повествовал объятый пророческим духом Маладжиджи. Дифирамб будущему городу является, конечно, реверансом покровителям поэта, семейству д'Эсте, но вместе с тем и способом дать комедийной истории комедийный фон — ту самую городскую перспективу, которая неизменно сопровождала представления комедий на ренессансной сцене и которую Рафаэль не преминул выстроить для римской постановки ариостовских «Подмененных» («вид Феррары был нарисован преотменно»,— писал 8 марта 1519 г. Альфонсо Паолуччи герцогу феррарскому Альфонсо I д'Эсте [7]). Рукотворность перспективы, ее постановочный характер чувствуются здесь не менее остро, чем в истории Анджелики и Медоро с ее сменой декораций, вынесенной на глаза зрителя.

И это далеко не единственный случай в поэме, когда архитектурный ансамбль — другого фона, повторяю, ренессансный театр в Италии, как комедийный, так и трагедийный, не знал — возводится специально для обслуживания мизансцены. Если Маладжиджи своим магическим предвидением вызвал Феррару из будущего, то таким же магическим искусством сотворены из небытия (и легко в него могут возвратиться) дворец Альчины и дворец рыцаря с кубком испытания супружеской верности

[7] *Catalano M.* Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti, v. II. Ginevra, 1930, p. 195—196.

(в последнем Ариосто изобразил дворец Гонзага под Мантуей[8]),— быстротечность волшебного происхождения и эфемерность волшебного существования создают тот же эффект неполной иллюзии, что и сценическая перспектива. Особенно увлеченно с фактором иллюзии Ариосто играет, рассказывая о дворце Атланта, представляющем собой как бы некую фантастическую модель театра. Персонажи поэмы, попавшие во дворец, попадают в плен ложного правдоподобия и незаметно для себя из активных вершителей действия становятся эмоционально причастными ему созерцателями. Они переходят на роль зрителей и поэтому, в частности, не видят других пленников Атланта; реальностью для них на время пребывания в театральном пространстве обладает не равновеликая реальность, а творимые актерами фантомы — в данном случае одним актером, Атлантом. Прекращается волшебство (в плане сюжета), и вместе с ним развеивается иллюзия (и в плане сюжета, и в плане его театральной семантики): дворец исчезает (мгновенно, как падает занавес, закрывая сцену), зрители выходят из театра и выходят из роли зрителей,— это вновь рыцари, увлекаемые своими рыцарскими целями и забывшие о волшебно-театральной паузе в своей сюжетной судьбе.

Театральные конвенции действуют не только в границах интермедий, не только в пространственном фоне поэмы, но могут подчинять себе и героя, как правило, в момент кризисного перелома его сюжетной линии. Заслуживает внимания то обстоятельство, что по крайней мере трижды, в самых эффектно патетических местах романа Ариосто сообщает своим героиням полную скульптурную неподвижность. Сливается с камнем брошенная на пустынном острове Олимпия; алебастровой статуей кажется нагая Анджелика, прикованная к скале и оставленная на съедение морскому чудовищу; Олимпия, обреченная той же участи, напоминает мраморное изображение Дианы, созданное искусным ваятелем. Они изваяниям уподобляются по принципу пластического совершенства, снимающего трагическое напряжение, но не являются ими. В сущности это живые картины. Именно этому зрелищному жанру, успешно конкурировавшему с театром в первые годы XVI в., героинь Ариосто приобщает сочетание пластики, неподвижности и сублимированной эмоции (влияние того же жанра сказалось и в живописи, достаточно вспомнить Паоло Веронезе с его живой Дианой — эрмитажной — в скульптурной нише). Обратный прием — изображение в камне, оживляемое рассказом комментатора,— Ариосто использует не менее охотно: в барельефах источника Мерлина, в изваяниях дворца рыцаря о чаше. В гробнице Мерлина роль пророчествующих скульптур возлагается на нечистых духов, являющихся в образах наиславнейших представителей герцогского рода д'Эсте,— это такая же фантастическая версия актерского преображения, что и во дворце Атланта.

Можно заметить в поэме и следы драматургического опыта Ариосто — первого ренессансного комедиографа. Брадаманта, побывав зрительницей в «театре» Атланта, делается действующим лицом комедии; теперь она (богатырша, дева-воительница!) боится, что родители не отпустят

[8] *Faccioli E.* Il Palazzo Ducale di Révere e un passo dell'Orlando Furioso.— Civiltá mantovana, I, 1966.

ее из дома, выбирает себе в наперсницы престарелую кормилицу (персонаж, неизвестный рыцарскому роману, но любимый комедией[9]), переживает конфликт любви и дочернего долга (о нем роман также ничего не знает[10]), борется за свое счастье оружием слабого — интригой. Когда же она берется за меч, то поведет ее в бой необоснованная ревность и поведет против мнимой соперницы и мнимо изменившего жениха,— все это мотивы чисто комедийные. И развязки в этой линии, промежуточная и финальная, выдают с головой верного последователя Плавта и Теренция — «узнавание» (жених оказывается братом соперницы) и изменение социального статуса, открывающее дорогу к браку (жених признается родителями, получив царский титул).

Театральность, присущая образной системе «Неистового Орландо», не есть ее безоговорочно лидирующий принцип, это один из ее многих структурных и стилевых компонентов, слагающих художественное целое поэмы. Но притом — компонент далеко не из последних. Не о всех его проявлениях мы упомянули, можно добавить, что движение сюжета подчиняется в «Неистовом Орландо» не объективной воле судьбы, истории, божества, как в классическом эпосе, не слепой воле случая, как в неклассических формах рыцарского романа (из которых Ариосто исходил), а субъективной, пластически выраженной воле творца. Автор не отрезан кулисами, он берет на себя обязанности режиссера, он ставит действие прямо на глазах у зрителей, и в этом наиболее явно выражается его отстраненно-ироническая позиция. Театральная тема, иначе говоря, подводит нас к иронии Ариосто, к той стилевой характеристике поэмы, которая снискала себе самую громкую славу.

Понятие ансамбля как сопричастности конкретного произведения глобальной образной системе широко используется искусствоведением при описании стиля Высокого Возрождения. Можно уверенно утверждать, что действенность этого принципа не ограничивается изобразительными искусствами. В «Неистовом Орландо» сопричастность более широкому образному строю (более широкому, поскольку непосредственно связанному с ренессансной культурной жизнедеятельностью в ее бытовой, этикетной и ритуальной феноменологии) сказывается прорывами на территории эпоса и романа театрального пространства, театральных навыков организации мизансцены и драматургических приемов организации сюжета, театральной структуры отношений между зрителем, актером, драматургом и постановщиком. Ариосто, воздвигая свой ансамбль, оперирует средствами не только зрелищных, но и изобразительных искусств. У Дольче были основания ставить его в пример живописцам, у Лессинга — основания упрекать его в соперничестве с ними. Но достаточно одних театральных включений в романе Ариосто, чтобы уже вполне конкретно ставить вопрос об универсальном стиле в искусстве и литературе Высокого Возрождения — стиле синтетическом, стиле, в котором не противоречат друг другу абсолютная целокупность и свободный выход за границы произведения, жанра, рода.

.....

[9] *Rajna P.* Op. cit., p. 337—338.
[10] Ibid., p. 513—514.

Н. Г. Елина

О ЛИРИКЕ ПЬЕТРО БЕМБО

Лирические стихи Пьетро Бембо «Rime» вышли в свет в 1530 г., а сочинялись многие из них на десять — двадцать лет раньше. Его поэзия возникла в период, когда культура итальянского Возрождения в ее высшем проявлении достигла своего апогея и ее идеалы и основные тенденции воплотились и в искусстве и в литературе. Одним из таких идеалов была всеобъемлющая гармония: гармония души и тела — гармоническая личность, гармония в человеческих отношениях — гармоническое общество, гармоническая земная природа и гармоническая Вселенная.

Стремление к гармонии, предполагавшей единство, соразмерность частей, определенное сочетание красок и линий, имело несколько неожиданное последствие: культура, т. е. создание рук и ума человеческого, стала цениться выше, чем природа, которая не всегда отвечала представлениям о гармонии. Этому предпочтению способствовала и усиленно изучавшаяся тогда неоплатоническая философия, возвышавшая художника-творца, наделенного божественной искрой. Далеко не все литераторы разделяли эту концепцию и следовали идеалу гармонии (культура Возрождения вовсе не была единой [1]), но Пьетро Бембо относился к тем, кто его создавал и всесторонне воплощал в своих произведениях [2].

Бембо был не только лирическим поэтом, но и теоретиком, разрабатывавшим концепцию природы любви (диалоги «Азоланские беседы», 1505), общие эстетические принципы (послание «О подражании», 1513), вопросы языка и стиля («Рассуждения в прозе о народном языке», законченно изданные в 1525 г.).

Диалоги «Азоланские беседы» восходят к средневековым трактатам о любви (см., например, трактат «О любви» Андрея Капеллана), к сицилийской и стильновистской поэзии XIII в., к Петрарке и, наконец, к флорентийскому неоплатонизму конца XV в. В источниках, откуда Бембо черпал свои рассуждения, преобладал спиритуализм, который ослаблял греховность чувства любви и в какой-то мере смягчал муки влюбленного. Но платоническая любовь, иногда приобретавшая мистическую окраску, как у стильновистов и у Данте, означала отсутствие гармонии между душой и телом, и Бембо, очевидно, ощущая это, уделяет много места описанию красот женского тела и восстанавливает таким образом равновесие.

---

[1] *Хлодовский Р. И.* О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы.— Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978, с. 122—123; *Елина Н. Г.* К вопросу о преемственности культуры Возрождения.— Там же, с. 162.

[2] *Aurigemma M.* Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento. Roma — Bari, Laterza, 1973; *Bonora E.* Il classicismo dal Bembo al Guarini.— Storia della Letteratura italiana, v. 4. Milano, 1966.

Латинское послание «О подражании» адресовано Джованни Франческо Пико и носит полемический характер. Адресат утверждал, что писатель может и должен подражать всем хорошим авторам, заимствуя у них их лучшие качества, т. е. все, что ему нравится. Бембо возражает, что заимствовать лучшие качества у разных писателей невозможно и что результат получится плачевный и что нужен один (единый) литературный образец: для поэзии на вольгаре — это «Канцоньере» Петрарки, для прозы — сочинения Боккаччо. За этой полемикой скрываются различные эстетические принципы. Пико фактически защищает творческую свободу писателя; избирательное подражание многим авторам предполагает известную самостоятельность, а в конечном итоге и оригинальность, и ведет к ослаблению книжности и условности в литературе. Отстаивая следование единой модели, Бембо прежде всего протестует против эклектики, своеобразной пестроты, противоречащей гармоничности произведения. Сам же принцип строгого подражания совершенному образцу зиждется на убеждении, что создание человеческого гения превосходит феномены реальной жизни.

Исходя из этого принципа, Бембо устанавливает определенные литературные каноны, закладывает основы классицизма и одновременно обосновывает свой петраркизм.

Единая литературная модель предполагала и единый литературный язык. Таким единым языком Бембо в «Рассуждениях в прозе о народном языке» провозгласил флорентийский диалект, которому придали высокую поэтическую форму Петрарка, Боккаччо и Данте (его, впрочем, Бембо признавал с известными ограничениями). Уже Альберти, Лоренцо Медичи и Ландино восхваляли тосканский (имея в виду флорентийский) диалект, но они были флорентийцами, и их воодушевлял муниципальный патриотизм, заставлявший послов их «славного города» выступать даже в папской курии на своем вольгаре. Флоренция была важнейшим экономическим, политическим и культурным центром Италии, и флорентийцы прекрасно это осознавали. Но в начале XVI в. на передний план все больше выдвигалась Венецианская республика. Однако венецианец Бембо был уже твердо убежден в превосходстве флорентийского диалекта. И не только он. Этого же суждения, по-видимому, придерживались феррарец Ариосто и неаполитанец Саннадзаро, так что фактически в начале XVI в. язык «трех венцов» — трех величайших литературных авторитетов — превратился в общенациональный. Заслуга Бембо в том, что в своем трактате он это узаконил и осудил языковой партикуляризм.

Установление единого литературного языка можно рассматривать в разных аспектах: чисто практическом, но имеющем важные последствия для общего развития культуры,— за него ратовали венецианские издатели, заинтересованные в широком распространении публикуемых книг; в эстетическом — единый литературный язык был гармоничнее, выше местных диалектов (Карло Бембо, выражая мысли брата, доказывал, что и его основа — флорентийское наречие — благозвучнее, чем венецианское); и, наконец, общий язык содействовал формированию национального самосознания, которое в Италии в силу исторических причин развивалось в общем медленно. Для самого Бембо, хотя он понимал

практическую пользу единого языка, так как был близок с издателем Петрарки Альдо Мануцио и, вероятно, представлял себе, что этот язык выражает общность итальянской нации, главным аспектом был эстетический.

В соответствии с этим он подчеркивал, что единый литературный язык должен быть исполнен достоинства, величия и приятности, отличающими его от живого, разговорного флорентийского диалекта. Вполне последовательно он отказался от прихотливой, подчас необузданной фантазии флорентийских поэтов Медичи и особенно Пульчи, тяготевших к народной поэзии, и стал прививать поэтическому стилю чувство меры и торжественную приподнятость. Этими совершенными качествами, по его мнению, обладала поэзия Петрарки, которую Бембо утверждает как литературную форму и которой сам следует, формируя вкус чинквеченто. Сложность его позиции в том, что он хотел расширить круг читателей и одновременно сохранить изысканность стиля, хотел нравиться и современникам и потомкам, соединить величие, строгость и приятность. Полностью осуществить свою программу он не смог, но частично в своих стихах этой сложной гармонии добился.

В историю литературы Бембо вошел как «классический» петраркист, и действительно его подражание Петрарке очевидно. Он заимствует у великого поэта и тематические мотивы, и метрику, и стилистические приемы, и поэтическую фразеологию, и тропы, фигуры. Но современный исследователь Ауриджемма отмечает и некоторые различия: у Бембо нет противопоставления любви земной и небесной, слабо выражены чувство раскаяния, вызванное любовью к женщине, и ощущение бренности всего сущего. Зато сильнее галантность и чувственность. Эти незначительные, казалось бы, отличия на самом деле придают лирике Бембо несколько другой, более ренессансный характер. Но ее основные особенности не в этом.

При выборочном рассмотрении поэтической фразеологии его стихов, входящих в сборник «Rime», выявляются некоторые закономерности. Наиболее распространенные слова — сердце (cor) и душа (alma), обычные для всей любовной лирики начиная с сицилийской школы поэтов. Но в каких сочетаниях употребляет их Бембо? Душа — одинокая, усталая, измученная (solitaria, stanca, travagliata) — и душа, испытавшая чрезвычайное наслаждение (novo piacere). Сердце, которое «связано» (mi fu legato), и сердце, которое «летит» (l'cor volò), сердце, которое «погибает» от любви (il cor distringe), и сердце, в котором рождается нежность (dolcezza al cor mi nacque). Равномерно чередуются (но не противопоставляются, как у Петрарки) благо (bene) и зло (mal), страдание (doglia, dolore) и нежная сладость (dolcezza), наслаждение (piacere) и плач (pianto) — слова противоположные по значению, но фонически близкие. Конечно, сталкиваются «*жизнь*» и «*смерть*», но слова эти тоже возникают в разных стихотворениях и не составляют антитезы, как у Данте или Петрарки, и звучат поэтому менее драматично. Из другой пары антонимов — «*светлый*» и «*темный*» — явно преобладает первый, он встречается чаще. Но наиболее часто слово — bello и его производное beltà: bel crin (прекрасные волосы), bel tesoro (прекрасное сокровище), due man belli (прекрасные руки), bel fianco (прекрасное тело),

begli occhi (прекрасные глаза), bel Metauro (прекрасный Метауро), bel manto (прекрасный плащ) и somma beltà (высшая красота).

Уже это первое приближение к семантическому анализу фразеологии Бембо показывает его стремление соблюсти определенное равновесие, которое если и нарушается, то скорее в сторону изображения светлой красоты мира и человека. То же самое обнаруживается при рассмотрении других словосочетаний, которые, с одной стороны, раскрывают духовную жизнь лирического героя, а с другой — запечатлевают окружающий его мир. Любовные страдания отливаются в традиционную, условную форму. Влюбленный вздыхает, стонет, жалуется на Амора, переживает тоску, страх, жестокие муки, обращается за помощью, взывает к состраданию. Судьба его несчастна, сурова (disavventurosa, acerba sorte), немилостива (mio avaro destino), угнетает его (fortune mie si gravi), но иногда ему улыбается удача (fu ben mia ventura). Во всяком случае, он не впадает в смятение, пусть тоже условное, свойственное лирическим героям Данте и Петрарки, и обретает утешение. Его внутреннее состояние бывает грустным (mesto), но чаще оно спокойное (tranquillo), светлое, радостное (chiaro e lieto stato) и даже счастливое (più felice farmi non potea).

В окружающем лирического героя мире важное место занимает возлюбленная. Как и Петрарка, Бембо в нескольких сонетах создает ее обобщенный условный портрет. Традиционно выделяются прежде всего глаза, которые в наибольшей мере выражают духовность человека (глаза воспевали стильновисты, Данте, а вслед за ними Петрарка и последующие поколения поэтов). У лирической героини Бембо глаза «прекрасные», «лучистые», «нежные», они «светлее», чем солнце. Все эти эпитеты традиционны и восходят к понятиям о красоте в средневековой эстетике. Из того же источника — метафорическое изображение рта: «рубины» и «жемчуг» (близкая метафора — «розы» и «жемчуг» — есть у Петрарки). Золотистые, вьющиеся волосы прямо заимствованы у Петрарки — ср.: capei d'oro, chiome crespe (Петрарка) и crin d'oro crespo (Бембо),— который, в свою очередь, развивает традиционный эпитет biondo более ранней лирики, соответствующей средневековому идеалу красоты. Но Бембо, не меняя цвета, создает дополнительный оригинальный образ: янтарные блестящие волосы (crin d'ambra tersa e pura). Обнаженная белоснежная рука (ignuda man, man d'avorio) тоже встречается у Петрарки и даже в таком же метафорическом сочетании: она сжимает (губит) сердце; но у Бембо эта женская рука бывает холодна, как снег (не отвечает на пылкое признание лирического героя). Кроме лица и рук возлюбленной, появляется и торс (bel fianco) и грудь (seno maturo a la più verde etade), т. е. некая телесность. И тут поэт говорит, что в пении донны слышится божественная гармония. Таким образом, и в портрете прекрасной женщины делается попытка гармонически сочетать духовное и плотское начало.

Природу Бембо обрисовывает очень скупо: упоминаются быстрые потоки (acque, rio fugace), рокочущие волны (roche onde), зеленые берега и склоны, подножье гор, холмы, деревья, среди них лавр, зеленая листва и ветви, где-то мелькают дикие звери и поет в листве соловей. Такая пунктирность (у Петрарки, не говоря уже о Данте, природа гораздо

разнообразнее) создает большей частью условный, книжный пейзаж, которому, однако, нельзя отказать в мягкой гармоничности. Нет ни будущего бушующего моря, которое изредка появляется у Петрарки (сонет 189), ни тем более черного дымящегося чрева земли, возникающего в поэтическом воображении Данте (стихи о «каменной даме»).

Но для того, чтобы отчетливее представить себе специфику лирики Бембо, остановимся на его сонете, где выражается чувство лирического героя и есть изображение возлюбленной.

Ove romita e stanca si sedea
quella, in cui sparse oghi don natura,
guidommi Amor, e fu ben mia ventura,
che più felice farmi non potea.
Raccolta in sé, co'suoi pensier parea
ch'ella parlasse; ond'io che tema e cura
non ho mai d'altro, a guisa d'uom che fura,
di paura e di speme tutto ardea.
E tanto in quel sembiante ella mi piscque,
che poi per meraviglia oltre pensando,
infinita dolcezza al cor mi nacque;
e crebbe alor che l'del fianco girando
mi vide, e tinse il viso, e poi non tacque:
«Tu pur qui se'ch'io non so come o quando».[3]

(Туда, где одинокая и усталая сидела| та женщина, которую природа наградила всеми дарами,| меня привел Амор, и велика была моя удача,| более счастливым он не мог бы меня сделать.| Задумавшись, она, казалось, беседует| со своими мыслями, и я, только ими озабоченный,| как похититель, горел от страха и надежды.| И так она меня пленила в этой позе,| что от восхищения, все более охватывавшего мой разум,| в моем сердце родилась беспредельная нежность;| и она возросла еще больше, когда, повернувшись своим прекрасным телом,| женщина увидела меня, лицо ее порозовело, и она сказала:| «И ты здесь, а я не заметила, когда и как ты вошел»).

Гармонична сама по себе ситуация, которую отличает известная динамика: влюбленный поэт входит в комнату, женщина не сразу, но поворачивается к нему. Нет застывшего созерцания или условного движения, когда женщина проходит (вернее, проплывает), как статуя мадонны в религиозном шествии. Но нет и драматического столкновения, когда появление возлюбленной вызывает острую смертельную боль. Мягкая плавность ощущается во всем. Внешнего классического портрета донны в этом сонете он не дает. Отсутствуют традиционные эпитеты и метафоры, нет восходящего еще к провансальской лирике перечисления: глаза, губы, волосы и т. д., нет привычного изображения анфас (донна сидит как бы вполоборота). Используются лишь «психологические» эпитеты romita, stanca и смягченная метафора co'suoi pensier... parlasse (беседует со своими мыслями).

[3] *Aurigemma M.* Op. cit.

Поэт избегает красок; употребляя глагол tingere (tinse) (окрасилось), он оставляет его без дополнения. Общий рисунок настолько изящен, что даже эвфемизм non tacque (не промолчала) вместо disse (сказала) не кажется манерностью, а вполне ему соответствует. Контрастно оживляет эскиз последний стих — прямая речь донны; в прозаической, как будто незначащей фразе (в сочетании с легкой краской, выступившей на ее лице) есть определенный подтекст — сдержанная радость влюбленной женщины. Более традиционно выражены чувства лирического героя. Его ведет Амор — привычное олицетворение в любовной лирике — и делает его счастливым, а дальше следует сравнение: a guisa d'uom che fura (как похититель) и петраркистская стилема di paura e di speme tutto ardea. Смягчаются эти более резкие образы последующей терциной и особенно третьим ее стихом с его почти незаметной гиперболой infinita dolcezza. В сонете действительно ощущается соединение торжественной приподнятости, мягкости и изящества.

Об этом свидетельствует не только образность, но и сама поэтическая лексика, семантика, стилистическая окраска слов и их сочетание. Это заметно уже в первом катрене. Сочетаются romita (уединенная) и stanca (усталая). Первый эпитет заимствован у Петрарки (сонет 336), он возникает в воспоминаниях о Лауре, которой уже нет в живых. Весь петрарковский сонет звучит приподнято, и эпитет, перешедший в сонет Бембо, соответствует общему контексту. Второе определение stanca — нейтрально и «снижает» первое, придавая образу возлюбленной более мягкий, земной облик. Дальше опять торжественная тональность: два олицетворения — природа, наделяющая женщину всеми дарами, и Амор — оба принадлежат к высокому книжному лексикону (ср. функцию второго в дантовских сонетах и канцонах). А в последнем стихе катрена появляется эмоционально окрашенный, но не специфически книжный эпитет felice (счастливый), не встречающийся ни у Данте, ни у Петрарки.

Мягкость и плавность ощущается в самой фонике сонета. Бембо ненавязчиво вводит аллитерации, создающие особую музыкальность: *s*tanca *s*i *s*edea; *f*elice *f*armi; *p*ensier *p*area; come o *q*uando.

Изящество поэтической структуры достигается совпадением синтаксических единиц с ритмическими и строгой четкости цезур.

Теоретические «Рассуждения» Бембо о литературном языке и стилях и его собственная лирика сыграли чрезвычайно важную роль в развитии итальянской культуры. «Рассуждения» способствовали окончательному оформлению общеитальянского поэтического языка, иными словами той высокой книжной литературы, которая объединяла народ, живший в раздробленной стране. Недаром этот трактат сохранял силу вплоть до XIX в., когда литературное объединение сменилось борьбой за реальное, политическое. Лирика Бембо, несмотря на свою условность, вызывавшую подчас насмешки современников и резкую критику потомков, дала жизнь целому направлению — петраркистской поэзии, влияние которой тоже ощущалось более двух столетий. Ее ориентация на классический образец, ее застывшая впоследствии гармоничность, хотя, казалось, и препятствовали развитию более оригинальной непосредственной поэзии, помогли сохранить тот особый характер итальянской культуры, идеалы которой во многом сложились в эпоху Возрождения.

В. Д. Дажина

РИМСКОЕ ОКРУЖЕНИЕ РАФАЭЛЯ

В 1508 г. Рафаэль по протекции своего друга, а по другим источникам — родственника, главного архитектора Ватикана Донато Браманте, входившего в число немногих близких друзей папы, был приглашен Юлием II в Рим для росписи парадных апартаментов в старом Ватиканском дворце. С этого времени начинается новый период творчества Рафаэля, отмеченный небывалым взлетом его артистической карьеры.

Рафаэль попал в Рим в период общественного и культурного подъема, когда казалось, что возродилось могущество Италии, а величие римской церкви достигло своего апогея. Ощущение новизны, открытых возможностей и исторического оптимизма породило тот творческий энтузиазм, благодаря которому были созданы великие творения художественного гения Микеланджело и Рафаэля [1].

Во времена правления Юлия II и Льва X Рим стал ведущим центром культурной жизни Италии. Грандиозные планы папы Юлия II по перестройке, обновлению и украшению папского Ватикана привлекли в Рим лучшие художественные силы Италии. Помимо Браманте (с 1499 г.), Микеланджело (с 1505 г.) и Рафаэля (с 1508 г.), ведущих мастеров римской школы начала века, здесь работало много первоклассных художников и архитекторов, внесших заметный вклад в сложение искусства зрелого Возрождения [2]. В первые десятилетия XVI в. в Риме работали флорентийские скульпторы Андреа (с 1505 г.) и Якопо (с 1503 г.) Сансовино, архитекторы — друг Микеланджело — Джулиано да Сангалло и его племянник Антонио да Сангалло Младший (с 1503 г. — в мастерской Браманте), живописец и архитектор Бальдассаре Перуцци (1503 г.), живописец из Сиены Джованни Антонио Бацци, прозванный Содома (работал в мастерской Рафаэля), живописец, мастер архитектурной декорации Бартоломео ди Альберто Суарди, прозванный Брамантино, венецианские художники Лоренцо Лотто (в 1509 г.) и Себастьяно дель Пьомбо (с 1511 г.). Круг перечисленных художников можно значительно расширить за счет молодежи — учеников и помощников Рафаэля — Джулио Романо, Франческо Пенни, Джованни да Удине и других, а также за счет тех мастеров, которые ненадолго приезжали в Вечный город, чтобы соприкоснуться с живым наследием античности, почувствовать пульс современности, воспринять самый дух новой культуры [3].

---

[1] *Hartt F.* Lignum vitae in Medio Paradisi. The Stanza d'Eliodoro and Sistine Ceiling.— The Art Bulletin, v. 32, 1950, p. 115—218.

[2] *Freedberg S. J.* Painting of High Renaissance in Rome and Florence, v. 1. Cambridge, 1961, p. 87—189, 259—423; *idem.* Painting in Italy. 1500—1600. L., 1971, p. 167—190.

[3] *Вышеславцев А. В.* Рафаэль. СПб., 1894, с. 314.

В основу нового живописного стиля был положен характерный для ренессансной эстетики чинквеченто тезис — «превзойти натуру», который подразумевал синтез реального впечатления от действительности с идеальными представлениями о совершенстве. Искусство стало не инструментом познания мира, каким его мыслил Леонардо да Винчи, а средством создания идеального мира, «противопоставленного природе в качестве более высокой поэтической и художественной реальности»[4]. Совершенство человека и мира, к которому настойчиво стремился век гуманизма, нашло свое наиболее полное воплощение в творениях Рафаэля[5].

В начале XVI в. в Риме сложилась классическая по своей направленности гуманистическая культура, первые ростки которой относятся к XV в. и связаны с правлением пап Пия II, Николая V и, особенно, Сикста IV. Ее отличительными особенностями были примирение светских, языческих идеалов и образов с христианским вероучением, последовательное утверждение идеала совершенной личности, существующей в гармоническом согласии с мирозданием. В некотором смысле римская культура первых двух десятилетий XVI в. была утопична, так как основывалась на зыбком фундаменте идеалистического, а потому чрезвычайно непрочного альянса язычества и христианства, светской и церковной культуры[6]. Непрочность этого основания гуманистической культуры Рима породила уже в начале 1520-х годов сильное духовное брожение, различные проявления которого были направлены против гуманизма и по сути были ему глубоко антагонистичны. Кроме того, климат папской курии, занятой более делами мирскими, чем духовными, создавал благоприятную среду для формирования светской придворной культуры, замкнутой границами элитарной группы потребителей искусства из числа высшего духовенства и мирян. Последнее сыграло определенную роль и в изменении социального лица художника, который из свободного творца становился придворным[7]. Не случайно для Вазари воплощением идеального типа художника этой новой формации стал Рафаэль.

В стремительной карьере Рафаэля, как в зеркале, отразился тот качественный скачок, который привел в начале XVI в. к изменениям в общественном положении художника. Появление таких фигур общеитальянского масштаба, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан и Рафаэль, общественное признание, сопутствующее им в жизни, отраженным светом воздействовало на отношение к художественному творчеству вообще. Разве мог себе представить Перуджино, что один из его

[4] *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 2. М., 1978, с. 49.

[5] Еще А. Хаузер писал, что «классическое искусство изображает современное ему общество таким, каким оно хотело бы себя видеть и каким оно хотело бы выглядеть» (*Hauser A.* The Social History of Art, v. 1. L., 1951, p. 347). Идеи Хаузера подхвачены многими современными исследователями. См.: *Rowland B. J.* The Classical Tradition in Western Art. Cambridge, 1963; *Burke P.* Culture and Society in Renaissance Italy (1420—1540). L., 1972.

[6] *Горфункель А. Х.* От «Торжества Фомы» к «Афинской школе».— История философии и вопросы культуры. М., 1975, с. 131—166.

[7] *Antal F.* Observation of Girolamo da Carpi. The Social Background of Italian Mannerism.— The Art Bulletin, v. 30, 1948, p. 81—102; *Chastel A.* The Crisis of the Renaissance. New York, 1968, p. 8.

учеников будет жить в собственном палаццо в старом, респектабельном районе Рима, что римская знать и представители высшего духовенства почтут за честь иметь его в числе своих друзей, что папа будет предлагать ему кардинальскую шапку, а один из его приближенных тщетно добиваться согласия на свадьбу со своей племянницей, и что весь Рим торжественно проводит его в последний путь! За какие-то двадцать лет произошло «преображение» художника — его разрыв с ремесленной корпоративностью и обретение видимости творческой свободы [8].

О личной жизни Рафаэля, о его отношениях с друзьями, помощниками, коллегами и заказчиками известно немного, гораздо больше легенд, с ними связанных [9]. Еще при жизни вокруг художника сложилась атмосфера почитания его таланта и личности. Уже Вазари, жизнеописание которого положило начало многим последующим легендам о Рафаэле, видел в нем и в его образе жизни идеал художника-придворного. Живущий в роскоши и богатстве, такой художник умеет вести себя в обществе, поддерживать ученую беседу, обладает приятной наружностью и утонченными манерами, окружен любовью и всеобщим преклонением перед его талантом. В одном из пространных пассажей своих жизнеописаний Вазари пишет о том, что Рафаэль от природы был одарен той скромностью и добротой, которые «нередко обнаруживаются у тех, у кого некая благородная человечность их натуры больше, чем у других, блистает в прекрасной оправе ласковой приветливости, одинаково приятной и отрадной для любого человека и при любых обстоятельствах» [10]. Не случайно даже Г. Вельфлин, чуждый всякого рода эмоциональным отвлечениям от строгой логики своего формального анализа, не мог не заметить, что «чарующая приветливость его (Рафаэля.— *В. Д.*) характера особенно пленяла знавших его современников; она и теперь убедительно светит нам из его произведений» [11].

В Риме Рафаэль нашел сильных и могущественных покровителей. Требовательным и энергичным поклонником его таланта был Юлий II, который со свойственным ему энтузиазмом вмешивался в работу художника, лично курировал все, что он делал [12]. После смерти Юлия II Рафаэль выполнял заказы Льва X (стал папой в 1513 г.), который, как все Медичи, считал себя знатоком и покровителем искусства. Пользуясь дружеским расположением этого папы, не забывавшего жизненных удовольствий, любящего праздничный блеск и суету, художник стал ведущей фигурой культурной жизни Рима, организатором и исполнителем главных живописных и архитектурных работ в Ватикане.

Многое изменилось в Вечном городе после смерти Юлия II. Исчезла духовная активность, творческая дерзость сменилась требованиями «хо-

---

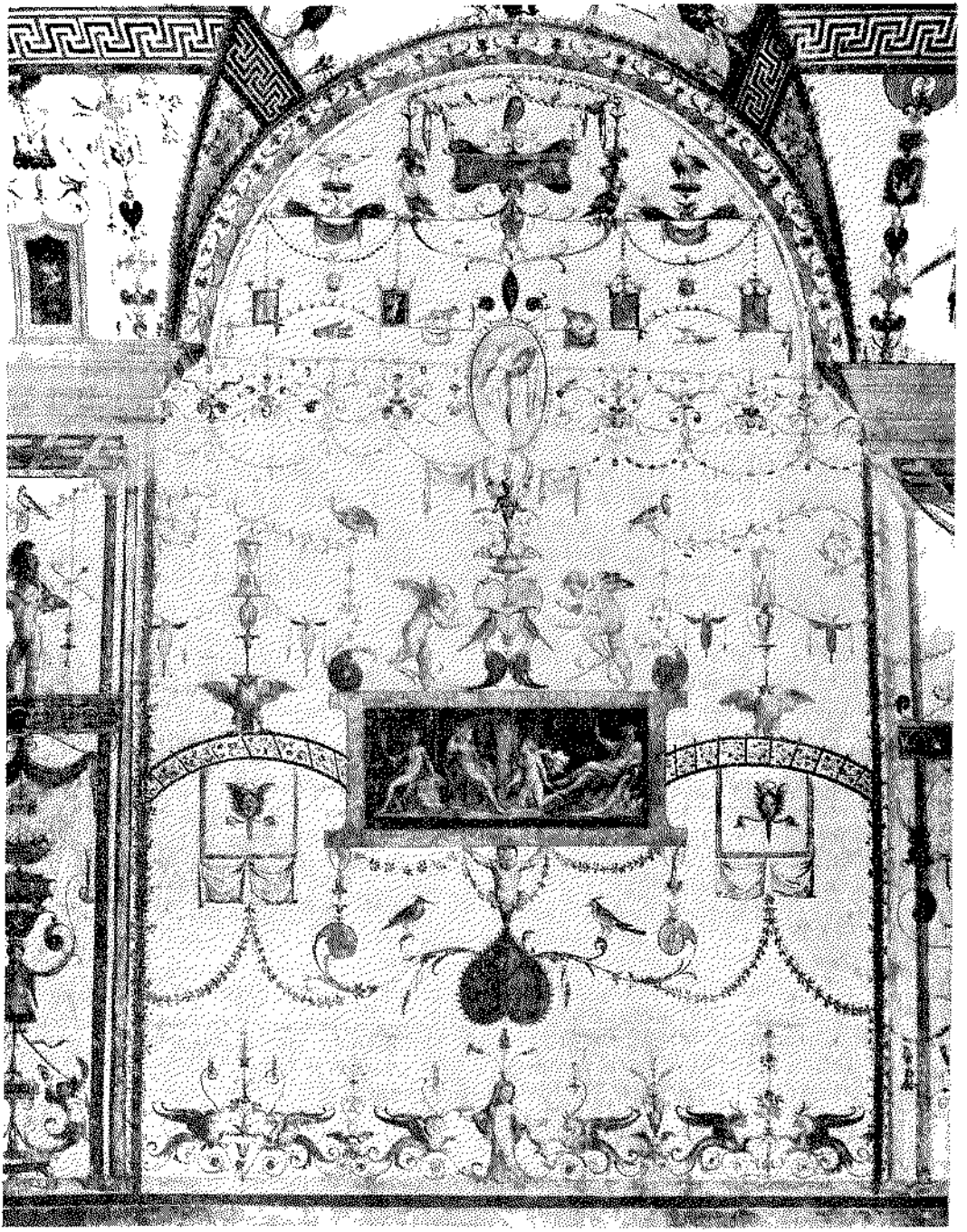
[8] *Wittkower R. and M.* Born under Saturn. L., 1963, p. 4—5.

[9] Творя миф о Рафаэле, Вазари видел в нем идеал придворного, идеал учителя и идеал организатора, следуя примеру которого можно достичь славы и общественного признания. В творимой Вазари легенде отразились те существенные изменения, которые произошли в общественном сознании в отношении оценки художественного творчества.

[10] *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 3. М., 1970, с. 153.

[11] *Вельфлин Г.* Классическое искусство. СПб., 1912, с. 59.

[12] *Hartt F.* Op. cit., p. 116—125.



Рафаэль. Фреска. Лоджии Ватикана. Фрагмент.

рошего вкуса», инициатива — осторожностью и умеренностью, художественная свобода в выражении высоких идей и в осмыслении законов мироздания выродилась в ученый педантизм, археологическую точность и эстетствующую схоластику литературных критиков. Новый папа потребительски относился к таланту Рафаэля, непомерно загружая художника всякого рода работами — выполнение картонов для ковров, росписи в ватиканских станцах и в лоджии второго этажа двора Сан Дамазо в Ватикане, оформление праздников, театральных представлений и увеселительных прогулок, постройка собора св. Петра, археологические раскопки, еще многое и многое другое. Такая хаотическая растрата сил приводила к постепенному опустошению, творческой пассивности, порождала определенную отстраненность художника от его творений, тот холодок, который свидетельствовал о кризисе стиля Рафаэля в конце 1510-х годов. Только в портрете художник чувствовал себя по-прежнему свободно и творил независимо от чьей-либо прихоти.

Результатом происшедших перемен было не только общее снижение художественного уровня произведений, вышедших из мастерской Рафаэля, но и те глубокие и весьма ощутимые сдвиги, которые свидетельствовали об общем кризисе ренессансной художественной системы. В этой связи нельзя не согласиться с В. Н. Гращенковым, когда он пишет, что «место Рафаэля-классика заступил Рафаэль-классицист» [13].

Судьба Рафаэля-художника, как и большинства его современников, находилась в зависимости от расположения определенной социальной группы, в начале XVI в. еще всецело связанной с гуманистически настроенной образованной верхушкой мирян и высшего духовенства. Освободившись от корпоративной общности цеха, художник чинквеченто попал в зависимость от покровителя, с желаниями которого он не мог не считаться. Постепенно авторитет традиции был заменен прихотью заказчика, интересы общества или социальной группы — интересами отдельной личности.

Эмансипация художника от цеха привела его к союзу с гуманистами. На первых порах представителей нового искусства и гуманистов сближали общность мировосприятия, преклонение перед античностью, исторический энтузиазм. Постепенно ставшее более тесным общение, часто основанное на личной дружбе и духовном родстве, обернулось не только взаимным творческим обогащением, но и реальной пользой. Внимание гуманистов к судьбам искусства ускорило выделение художников из ремесленной среды, помогло им обрести свое новое социальное лицо [14].

Живя в Риме, Рафаэль тесно соприкасался с гуманистическими кругами его образованного общества, на равных общался с видными писателями, поэтами и мыслителями своего времени. Постоянными были его контакты с просвещенным высшим духовенством и богатейшими людьми Вечного города. В Риме укрепились и прежние урбинские связи. Среди

---

[13] *Гращенков В. Н.* Рафаэль. М., 1971, с. 172.

[14] *Hauser A.* The Social History of Art, v. 2. New York, 1961, p. 61. Нельзя не согласиться с М. Петровым, когда он пишет, что развитие «ренессансного искусства фиксируется не только в художественных произведениях, но и в изменении социального положения их создателей, а также в их судьбе в общественном мнении». См.: *Петров М.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982, с. 64.

его близких друзей оставался Пьетро Бембо — законодатель поэтической моды начала XVI в., тонкий ценитель искусства, коллекционер, влюбленный в жизнь эпикуреец. Дружеские отношения сохранились у него и с Бернардо Довици Биббиеной, первым человеком в окружении Льва X. Для Биббиены, большого поклонника античности, Рафаэль расписал сюжетами из истории Афродиты и Эроса купальню в Ватикане, посмотреть которую допускались немногие, однако слава о языческих образах кардинальской купальни широко разнеслась по Риму. Известно также, что Рафаэль написал портрет Биббиены, которого тот долго и настойчиво добивался (не сохранился). Стремясь породниться с первым художником Рима, Бернардо Биббиена много лет пытался женить Рафаэля на своей племяннице Марии Довици Биббиена, но, кроме обещаний, ничего не добился.

Весьма красноречиво о новом социальном статусе художника свидетельствует сообщение Вазари о том, что, желая по достоинству оценить заслуги Рафаэля и хоть как-то покрыть многочисленные ему задолженности, Лев X обещал художнику кардинальскую шапку. Подобное обещание, сделанное ремесленнику, человеку, не имевшему духовного сана, далеко превосходило все милости, обычно расточаемые художнику, лишний раз свидетельствовало о популярности и высоте положения, достигнутых Рафаэлем [15].

По долгу службы Рафаэлю часто приходилось бывать в курии и подолгу работать в стенах Ватиканского дворца. Сохраняя со всеми дружеские отношения, он не любил папский двор. Лицемерие, зависть, постоянные закулисные интриги отвращали его от курии. Не случайно он сблизился с папским шутом, острословом Фра Марианo, умевшим меткой шуткой обнажить горькую истину, и с просвещенным кардиналом Сансеверино, частое общение с которыми скрашивало его пребывание при папском дворе.

Легендами овеяна дружба художника с сиенским банкиром Агостино Киджи, богатейшим человеком Рима. Первый банкир Вечного города, к кредитам которого обращался сам папа, Агостино Киджи умел привлечь таланты не только щедрым и бескорыстным покровительством, но и искренним преклонением перед античностью, ее богатой культурой и искусством, многогранностью незаурядной натуры и широтой интересов. В своей типографии он издал «Оды победы» древнегреческого поэта Пиндара, автора четырех книг эпиникиев — торжественных хоровых песен, прославлявших победителей в общегреческих спортивных состязаниях.

В доме Киджи, где собирался цвет римской интеллектуальной элиты, Рафаэль познакомился с сиенским поэтом и музыкантом Страскино, ученым-теологом, писателем и гуманистом Садолето, епископом Карпантрасским — крупным церковным деятелем при папах Льве X, секретарем которого он был, и Павле III. Частыми гостями дома Киджи были папский библиотекарь, тонкий знаток греческих и латинских авторов Том-

[15] Вполне возможно, как во многих других случаях, мы имеем дело не с реальным фактом жизни Рафаэля, а с еще одной сотворенной во славу художника легендой.

Рафаэль.
Фреска. Лоджии Ватикана. Фрагмент.

мазо Ингирами (его портрет кисти Рафаэля хранится в коллекции Музея Гарднер в Бостоне), известный историк и гуманист Паоло Джовио, а также видный общественный деятель, человек широких взглядов, активный поборник внутрицерковных реформ — Маттео Гиберти, связанный с прогрессивными религиозными деятелями того времени.

Двери дома Киджи были всегда гостеприимно открыты и для поэта Блозио Палладио, известного одой, написанной им к чествованию Джулиано Медичи, младшего брата Льва X, на Капитолии, а также шутливой поэмой, в которой со свойственным ему юмором описал творческое содружество художников на вилле Киджи. Верным другом Рафаэля был и поэт Филиппо Бероальдо. По просьбе Рафаэля он перевел для Киджи «Золотого осла» Апулея, мифологический сюжет которого лег в основу программы росписи Лоджии Психеи в вилле Фарнезина.

Внешне общительный и открытый, Рафаэль редко бывал с кем-либо откровенен и душевно близок. У него был обширный круг знакомых, но мало настоящих друзей. К числу немногих близких друзей Рафаэля относились Бальдассаре Кастильоне, которого художник давно знал и искренне любил, Агостино Киджи, для которого он не только расписал залы виллы Фарнезина, но и украсил фресками и мозаикой две капеллы (в церкви Санта Мария дель Пополо, где Киджи был похоронен в 1520 г., и в церкви Санта Мария делла Паче), его ученики и наследники — Джулио Романо и Франческо Пенни.

Римский период был наиболее насыщенным и плодотворным в творческой жизни художника. Обладая исключительной, почти невероятной трудоспособностью, Рафаэль к своим 37 годам успел сделать столько, сколько не всякий художник смог бы создать за долгую жизнь: частично

расписал ватиканские станцы, руководил живописными работами в вилле Фарнезина и Лоджиях Ватикана, создал картоны для заказанных Львом X ковров, выполнял многочисленные заказы частных лиц и религиозных общин, в том числе на портреты и алтарные картины. После смерти Браманте в 1514 г. Лев X назначил Рафаэля главным архитектором на строительстве нового собора св. Петра. В качестве комиссара

древностей он занимался охраной и переписью памятников древнего Рима.

Успехи папского живописца во многом повлияли на характер его отношений с коллегами: у одних они вызывали вполне понятную зависть, у других — преклонение. Вторых было, пожалуй, больше, потому что уже современники признавали авторитет Рафаэля в вопросах искусства. Вазари особо отмечает его общительность и организаторские способности, умение ладить с теми, с кем ему приходилось работать. «Как только наши художники,— писал он,— начинали какую-нибудь работу совместно с Рафаэлем, так тотчас же они... объединялись и пребывали в таком согласии, что при одном виде Рафаэля рассеивалось любое дурное настроение и любая подлая или злобная мысль вылетала из головы» [16]. В этом, как и во многих других пассажах Вазари, есть безусловное преувеличение, определенная программность, заданная характером творимой им легенды. Однако несомненно, что демократичная манера поведения Рафаэля с коллегами, безотказность в помощи, постоянный творческий интерес к тому, что делали другие, способствовали объединению вокруг него большой группы мастеров. Примерно к середине 1510-х годов складывается так называемая школа Рафаэля — группа художников, объединенных общим направлением творческих интересов и общим преклонением перед талантом Рафаэля.

К середине 1510-х годов мастерская Рафаэля непомерно возросла. Она стала не только одной из самых крупных и значительных в Риме, но и своеобразным центром притяжения творческих сил. В числе его преданных учеников и верных друзей были Джулио Романо, Перино дель Вага, Франческо Пенни, Джованни да Удине, Полидоро да Караваджо. Мягкость характера, терпимость и доброжелательность Рафаэля способствовали такому творческому объединению художников, которое «возникло только при нем и уже больше никогда не повторялось. А случилось это потому, что все они в конце концов оказались побежденными его лаской и его искусством, но больше всего добрым гением его натуры» [17].

В жизнеописании Вазари, в записях историка-гуманиста, знатока и поклонника искусства Паоло Джовио, в письмах Бембо и Биббиены Рафаэль предстает как деятельный организатор, художник, находящийся в неустанном поиске, человек, с неиссякаемым любопытством познающий новое, черпающий из великого наследия античности творческое вдохновение [18].

При всей своей генетической связи с ренессансной боттегой, мастерская Рафаэля представляла собой новый тип творческого объединения, основные принципы которого — опора на безусловный авторитет мастера, добровольное содружество художников высокой квалификации с целью получения и выполнения крупных общественных и частных заказов, требующих больших организационных и творческих усилий,— получили даль-

---

[16] *Вазари Дж.* Указ. соч., т. 3, с. 189.

[17] Там же.

[18] *Golzio V.* Raffaello nei documenti, nelle testi monianze dei contemporanei e nella letteratura del suo seculo. Ciita del Vaticano. 1936; *Вазари Дж.* Указ. соч., т. 3, с. 178.

нейшее развитие в живописных мастерских XVII—XVIII вв.[19] Для мастерской Рафаэля было характерно не только вертикальное подчинение мастер — ученик, что обеспечивало творческую преемственность и общность художественных принципов, но, главным образом,— творческое единение равных, часто достаточно зрелых мастеров — Содома, Себастьяно дель Пьомбо, Джованни да Удине. Цементирующей основой этого единения была, несомненно, сама личность Рафаэля, а результатом его деятельности — сложение общих стилистических принципов, определивших лицо римской школы первой четверти XVI в.

В творческом общении с учителем сформировалось искусство Джулио Романо, одного из наиболее одаренных и деятельных из учеников и помощников мастера. Вместе с Рафаэлем он работал в станцах, особенно в третьей и четвертой комнате, получившей название Зал Константина, на вилле Фарнезина, в Лоджиях Ватикана. Под руководством учителя писал он алтарные картины и портреты, после смерти Рафаэля вместе с Пенни заканчивал нижнюю часть композиции «Преображение». Как и многие другие художники, близкие к кругу Рафаэля, Джулио Романо развивал в своем искусстве одну из сторон творчества учителя, утратив целостность и размах его живописного стиля. В искусстве Джулио Романо стала преобладать сюжетная сторона, пестрая вереница языческих богов и богинь, подробный, часто занимательный рассказ мифологической истории вместо «универсального охвата явлений», свойственного Рафаэлю[20]. Смерть Рафаэля пагубно сказалась на творчестве Джулио Романо, из которого как бы изъяли душу. В 1524 г. он покинул Рим, чтобы навсегда поселиться в Мантуе при дворе герцога Федериго Гонзага, придворным живописцем и архитектором которого он стал.

Не менее заметной фигурой в окружении Рафаэля был Франческо Пенни, прозванный Фатторе, так как вел все хозяйственные дела по мастерской учителя. В отличие от Джулио Романо, он выглядит скромнее, мягче и спокойнее, а в его искусстве сохранились грациозность и поэтичность, свойственные Рафаэлю. Вазари пишет о том, что он с охотой и увлечением писал пейзажи и архитектурные фоны. Так же, как и Джулио Романо, Пенни покинул Рим после Sacco di Roma, в 1527 г. он уехал в Мантую. Однако когда-то дружеские отношения двух учеников Рафаэля заметно усложнились во время их неравного сотрудничества (Джулио Романо был руководителем всех мантуанских работ). Пенни переехал в Неаполь, где, вероятно, и умер.

В стороне от шумной, богемной суеты рафаэлевской мастерской стоял Джованни да Удине, который был на четыре года моложе Рафаэля и первоначальное образование получил, как считают, в Венеции у Джорджоне. Затем по рекомендации венецианского патриция, кардинала Гримани и при поддержке Бальдассаре Перуцци он попал в мастерскую Рафаэля, где обучался писать цветы и плоды у фламандского художника Джованни (видимо, Иоганна Рейша). Пожалуй, не найдется другого такого художника, который бы с равным увлечением и любовью, с не-

[19] *Маркова В. Э.* Мастер и мастерская. К анализу творческой практики итальянских живописцев XVII—XVIII вв.— Советское искусствознание'81, 1982, № 2, с. 148—174.

[20] *Дворжак М.* Указ. соч., т. 2, с. 121—122.

иссякаемой фантазией и наблюдательностью, прекрасным знанием своего дела умел изображать животных, птиц, цветы и фрукты, фантастические и изящные гротески (примечательны орнаменты Удине в виллах Фарнезина и Мадама, в росписях Лоджии в Ватикане). Даже тогда, когда Джованни брался за религиозные или исторические сюжеты, он не забывал обрамлять их богатейшими и разнообразными, сочными и радостными орнаментами. Преданную любовь к Рафаэлю Джованни да Удине пронес через всю жизнь. Он умер в преклонном возрасте в 1564 г. в Риме и пожелал, чтобы его похоронили рядом с Рафаэлем в Пантеоне.

Позднее других пришел в мастерскую Рафаэля Перино дель Вага, который стал крупнейшим мастером монументально-декоративной живописи Рима середины XVI в. (росписи в палаццо Канчеллерия, в палаццо Массими алле Колонна, но, особенно, в Замке св. Ангела). Росписи Перино дель Вага (зал Паолина в Замке св. Ангела) богаты чисто декоративными эффектами — сотворение средствами живописи новой архитектуры, использование иллюзионистических «обманок», пренебрежение границами плоскости, активная динамизация живописного пространства не в глубину, а на зрителя, перегруженность пластическими мотивами (имитация круглой скульптуры, рельефа, стука). Он до крайности развил то, что сумел достичь Рафаэль в росписи второй «станцы» — «Станца д'Элиодоро» и в «Лоджии Психеи» в вилле Фарнезина — динамичное объединение всех живописных элементов в единый декоративный ансамбль.

В целом творчество Перино дель Вага, блестящего, технически виртуозного рисовальщика, отличает колоссальный размах живописных циклов, сложность и нарочитая «загроможденность» композиций, претензия на глубокомыслие, выливающаяся в закодированность и ненужную аллегорическую перегруженность образного строя,— все эти черты свидетельствовали об определенной «схоластике» формы, ее бессодержательности и «голой» декоративности.

В некотором смысле творчество учеников и помощников Рафаэля было логическим выводом, в определенной степени, пусть на менее высоком профессиональном уровне, продолжением и развитием заложенных в его искусстве возможностей. Это позволило М. Дворжаку написать, что «когда... Рафаэля называли основоположником нового искусства, то... подразумевали того художника, который продолжал существовать лишь в произведениях своих учеников» [21].

Среди тех, с кем судьба счастливо связала Рафаэля, нельзя не назвать сиенского живописца, архитектора и одного из наиболее изобретательных мастеров театральных декораций Бальдассаре Перуцци. На два года старше Рафаэля, Перуцци был по своему нраву скромным, приветливым и учтивым человеком. Благодаря дружбе и покровительству Агостино Киджи, он был приглашен Юлием II для росписи парадных папских апартаментов в Ватикане.

Пути Рафаэля и Перуцци часто пересекались: вместе они работали в вилле Фарнезина, вместе выступали как театральные декораторы и как архитекторы. Считается, что Рафаэль частично переделал или кое в чем,

[21] *Дворжак М.* Указ. соч., т. 2, с. 126.

очень незначительном, изменил проект виллы Фарнезина, выполненный Перуцци для Киджи в 1509—1511 гг. Вместе они расписывали и комнаты виллы: Рафаэль и его ученики — Зал Галатеи (свод этого зала украшал Перуцци) и Лоджию Психеи, а Перуцци — знаменитый Колонный зал, поражающий удивительной красотой и свежестью иллюзионистических пейзажей, как бы увиденных в просветах между колонн боковых портиков. «Перспективы» Колонного зала указали один из возможных путей развития иллюзионистически-декоративной живописи, достигшей своего блестящего расцвета позднее в эпоху барокко.

Гуманистическая образованность, многосторонность творческих интересов, страстное увлечение древней архитектурой и археологией сблизили Рафаэля и Перуцци. Общим было и их участие в оформлении праздников и театральных постановок. Перуцци прославился как мастер театральных архитектурных декораций. В его оформлении была поставлена при папском дворе комедия Биббиены «Каландрия». Там же Рафаэль оформил одну из постановок Ариосто.

К сожалению, наше представление об искусстве зрелого Возрождения основано, главным образом, на памятниках монументальной и станковой живописи, на произведениях скульптуры, на знакомстве с рисунком и гравюрой. Вне поля нашего зрения по естественным причинам оказалась такая важная область деятельности большинства художников и архитекторов того времени, как украшение праздников, зрелищ и театральных постановок. Долгое время именно эта деятельность рассматривалась как одно из основных занятий художников, особенно тех, которые состояли при дворах светских и духовных правителей.

В этом смысле папская курия не составляла исключения. Достаточно вспомнить описания праздников, которые устраивались при Льве X и к украшению которых привлекались почти все художники, в первую очередь мастерская Рафаэля и Перуцци. На пути праздничного шествия выстраивались триумфальные арки с бесчисленными статуями, рельефами и фресками. Программа украшения праздников тщательно продумывалась и обычно использовала античную и христианскую символику. Архитектурные фоны картин Рафаэля и Перуцци, а также картин Джулио Романо и Франческо Пенни только частично дают представление о богатой, неисчерпаемой фантазии художников в изобретении подражающих античным архитектурных декораций для праздников и постановок. В начале XVI в. зарождается и получает развитие то понятие театрального здания и театральной декорации, которые столь привычны для нас. Свою немалую лепту в сложение архитектурной декорации сцены внесли Рафаэль и Бальдассаре Перуцци.

Трудно складывались отношения Рафаэля с венецианским художником Себастьяно дель Пьомбо. Он приехал в Рим уже вполне сложившимся мастером и в некотором смысле выступал соперником Рафаэля, по крайней мере, активно претендовал на эту роль. В Венеции он учился сначала у Джованни Беллини, а затем в мастерской Джорджоне. В 1511 г., спасаясь от чумы, Себастьяно дель Пьомбо бежал из Венеции в Рим в свите Агостино Киджи. Благодаря Киджи и его покровительству, он сблизился с Рафаэлем, вместе с которым работал в вилле Фарнезина (расписал люнеты и один из простенков в Зале Галатеи). Его искусство,

особенно блистательные, широкие и свободные по живописи портреты, отличалось тонким, чисто венецианским колоризмом. Благодаря Себастьяно Рафаэль ближе познакомился с достижениями венецианской школы в области использования возможностей света и цвета, воспринял тонкую живописность его стиля, что сказалось на общем колористическом строе фресок в «Станца д'Элиодоро». Возникшая было дружба омрачилась соперничеством двух мастеров. В конфликте Рафаэля и Себастьяно дель Пьомбо, Джулио Романо и Франческо Пенни сказалась социальная зрелость ренессансного художника, его возросшая самооценка и все возрастающая потребность в общественном признании. Борьба за признание, за успех и славу стала одним из важнейших стимулов художественного творчества [22].

Следуя негласной, но прочной традиции, личность и искусство Рафаэля противопоставляются его гениальному современнику — Микеланджело Буонарроти. Еще Вазари внес в это противопоставление свою лепту усмотрев в неудачах Микеланджело с гробницей Юлия II и в удалении его из Рима во времена Льва X следствие интриг круга Браманте и Рафаэля. Рядом с общительным и приветливым Рафаэлем, окруженным шумной толпой учеников, помощников и поклонников его таланта, Микеланджело выглядит мрачным, неуживчивым и угрюмым, язвительным и резким в обращении. Он разгоняет помощников, забывает об отдыхе и сне, целиком посвящая себя искусству. Столь разительное несходство характеров вряд ли способствовало сближению и возникновению дружеских симпатий между этими художниками, но столь же неоправданна преувеличенная неприязнь Микеланджело к Рафаэлю. Из жизнеописания Вазари, писем Себастьяно дель Пьомбо и римских друзей скульптора явствует, что Буонарроти пристально следил за тем, что делал Рафаэль в Риме, каких вершин достигло его искусство.

Занимая особое место среди своих современников, Микеланджело позволял себе быть независимым по отношению к покровителям. Он не получал графского титула, как Тициан, не был папским приближенным, как Рафаэль, но заслужил от современников высшую похвалу своему таланту, он был назван «божественным». В этом смысле любопытно сравнить оценки, которые дает Вазари в своих жизнеописаниях художникам кватроченто, например Верроккьо или Донателло, с тем, как он оценивает заслуги Рафаэля и особенно Микеланджело. Не случайно программа похорон Микеланджело во Флоренции, составленная и осуществленная под руководством Бенедетто Варки членами Академии рисунка, вылилась в прославление Таланта, взращенного мудрой опекой покровителей и увенчанного венцом всенародной Славы и Любви [23]. Вместе с тем эта программа отражала целый ряд регламентирующих творчество художника установлений новой Академии. Слава и признание тесно увязывались с системой покровительства. Покровительство сильных мира сего, идеологически оправдывающее регламентацию, навязывалось даже тогда, когда в нем не было необходимости (например, отношения Козимо I Медичи и Микеланджело).

[22] Подробнее см.: *Петров М.* Указ. соч., с. 83—87, 92.

[23] *Wittkower R. and M.* Le Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564. L., 1964.

Микеланджело был первым художником нового типа, прекрасно осознающим силу своего гения. Впервые происходит полное раскрепощение таланта, достигается невиданная ранее свобода от власти авторитета [24]. Однако это раскрепощение не снимало тяжести внутренних конфликтов, напротив, свобода самовыражения была результатом постоянной неудовлетворенности. Многие внутренние противоречия Микеланджело, метания его беспокойного духа, коренились в неустойчивости и новизне его социального положения. Более того, ему приходилось противостоять попыткам светской власти и церкви подчинить себе его дарование [25].

В жизнеописаниях Вазари, особенно в жизнеописании Микеланджело, складывается та концепция гения — живущего творчеством, пренебрегающего условностями быта, часто одинокого, но независимого в своем искусстве,— которая найдет дальнейшее развитие в эстетике романтизма. Во втором десятилетии XVI в. творческое самосознание достигло такого уровня, что искусство рассматривалось не только как отражение и постижение закономерностей объективной реальности, но и как выражение субъективного творческого отношения к миру в целом и к художественным традициям, в частности. Великим опытом Возрождения было освобождение интеллектуальной и творческой энергии личности. Концепция гения оказалась в некотором смысле идеальным выражением этого освобождения, символом могущества и смятенности раскрепощенной творческой энергии.

В некотором смысле Рафаэль был антиподом Микеланджело. Многое давалось ему легко и без особых усилий. В его творчестве и в его жизни был элемент «игры», та видимая легкость, которая создавала, возможно ложное, впечатление несравненно более простого и менее усложненного отношения к искусству, чем у Микеланджело.

Стилем жизни, общественного поведения и характером творчества Рафаэль воплотил черты нового социального типа художника — организатора, руководителя больших живописных работ, ведущего образ жизни придворного, обладающего светским лоском, умением лавировать и подлаживаться под вкусы заказчика. Правда, во времена Рафаэля все эти качества только оформлялись, законченное выражение они получили позднее, в конце XVI в.

Не случайно одной из наиболее острых и болезненных проблем позднего Возрождения стала постепенная утрата достигнутой творческой интеллигенцией независимости по отношению к власти и богатству. Особенно остро конфликт между гуманистическими идеями творческой эмансипации и новым общественным положением художника отразился на судьбе поколения ранних маньеристов, вступивших в творческую зрелость уже после смерти Рафаэля. Оторванные от корпоративной общности ренессансной боттеги, в недрах которой большинство из них прошло свое обучение, они не сумели до конца приспособиться к новым условиям. В этот период особой остроты достигает столкновение искусства и власти, свободы творчества и авторитета. Творческая судьба Рафаэля и идущих за ним художников отражала эволюцию ренессансного общества.

[24] *Hartt F.* The Power and Individual in the Art of Mannerism.— Studies in Western Art, v. 2. Princeton, 1963, p. 222—240.

[25] *Maio R.* Michelangelo e la Controriforma. Roma, 1978.

Т. К. Кустодиева

КАРТИНЫ РАФАЭЛЯ В ЭРМИТАЖЕ

«...Ей пришлось теперь не только покинуть дорогую, привычную компанию старых знакомцев и товарищей, не только переселиться из теплых южных краев на север, в страну густых шуб и меховых шапок (какому итальянцу не кажется убийственным подобное переселение?), но еще вынести тяжелую, мучительную операцию... тяжкая, мучительная была эта операция для бедняжки, и, наверное, если б картина могла говорить, о! Как бы она с отчаяния билась лбом об стену и плакала и жаловалась на старинном своем итальянском языке времени папы Льва X».

Если бы не одно слово в приведенной цитате — «картина»,— можно было бы подумать, что речь идет не о произведении искусства — «Мадонне Конестабиле» Рафаэля. Но именно ей в связи с переводом на холст посвящена статья В. Стасова «Художественная хирургия» [1].

«Мадонна дель либро» была выполнена, согласно преданию, для Альфани ди Диаманте. Стасов даже писал о том, что в коллекции Конестабиле находилось собственноручное письмо Рафаэля по поводу заказа этой картины, и якобы оно было продано графом Конестабиле за несколько лет до того, как он расстался с самой картиной, какому-то англичанину. Но этот апокриф никак не подтвердился.

Очевидно, именно эта картина впервые упоминается в инвентаре имущества владельцев в 1660 г. Определенно она опознается в инвентаре, составленном после смерти Марчелло Альфани в 1665 г. [2]

В начале XVIII в. род Альфани получил титул графов делла Стаффа, а в 1789 г. графы делла Стаффа путем брака соединились с семьей Конестабиле, и отныне род стал именоваться графами Конестабиле делла Стаффа.

Маленький шедевр Рафаэля стал на столетия украшением не только коллекции владельцев, но и Перуджи. Это «прелестнейшее ее художественное произведение, из-за которого сотни людей поднимались на ее холм и которое сделало имя Конестабиле известным всему миру»,— писала одна из европейских газет прошлого века.

Картина на протяжении столетий сохранялась в семье, для которой была написана, в первоначальной раме, сделанной, скорее всего, по рисунку Рафаэля. Лепнина, образующая ее орнамент, выполнена на той же доске, что послужила основой для живописи.

В 1869 г. тогдашний владелец произведения, граф Сципион Конестабиле, испытывая денежные затруднения, решил расстаться со своей коллекцией, о чем письмом сообщил графу Г. С. Строганову, жившему

---

[1] Санктпетербургские ведомости, 1871, 27 ноября.

[2] *Gronau G.* Raffael. Des Meistres Gemälde mit einer biographischen Einleitung von A. Rosenberg. Stuttgart und Leipzig, 1909, S. 219.

в Риме. Это неопубликованное письмо (на итальянском языке) Сципиона Конестабиле хранится в архиве Эрмитажа [3].

Рим 22 мая 1869 г.

Многоуважаемый господин граф!

Необычайной удачей были для меня встреча и знакомство с Вами, когда я узнал о Вашей любви к изящным искусствам.

Благодаря этой Вашей склонности наша беседа сразу коснулась моей галереи, и я имею теперь возможность приложить составленный для Вас каталог. Количество полотен не столь велико, но это подчеркивает значительность имен авторов, которые могут быть причислены к классикам.

В мои намерения входит предложить их двору Санкт-Петербурга, Императорскому музею или собранию какого-нибудь вельможи, чтобы они были использованы с толком. Состав моей коллекции не должен обсуждаться. Уже одно то, что в ней имеются работы Рафаэля, его рисунки и работы его учителя Пьетро Перуджино, должно побудить двор заплатить за такое приобретение.

Я еще сомневаюсь, продавать ли мне картину Рафаэля «Дева Мария», т. к. мне нравилось и нравится держать ее у себя. Это дорогая память нашего рода, и продажа картины была бы для нас большой утратой,— ведь она была написана мастером специально для нашей семьи.

Если бы я сообщил о своих намерениях двору Франции или Англии, то Вы можете себе представить, какую бы выгоду я смог извлечь. То же самое относится к прусскому двору.

И если это подходящий момент для петербургского двора, не будем упускать его, тем более, что я веду переговоры с Францией и Англией о продаже галереи и имею весьма лестные предложения на приобретение двух маленьких картин, одна — Рафаэля, а вторая, если не его самого, то, вероятно, его школы.

Эти страны не знают о моем намерении продать в недалеком будущем картину Рафаэля, и если мы с Вами не договоримся, то я объявлю о продаже открыто.

Мне бы хотелось назначить исходную сумму, учитывая ценность произведений, из которых состоит моя галерея, включая рисунки и все предметы, сумма эта 1 миллион 500 тысяч французских франков с выплатой в Риме, в доме автора письма, являющегося законным владельцем. Получив деньги, я бы передал все предметы, находящиеся при мне, т. е. картины небольших размеров, рисунки, а остальное — после необходимой договоренности. Все расходы за счет покупателя.

Я хотел бы, чтобы под картиной Рафаэля, изображающей Мадонну, стояло бы мое имя. Вы можете понять подобное мое желание, учитывая вышеизложенное.

...Во Франции за одну картину Рафаэля мне предлагали 1 миллион франков, когда меня просили продать две другие маленькие картины. Их хотят купить в Англии, а за рисунки давали 200 тысяч.

Выражаю Вам свое почтение и прошу ответить без промедления, чтобы я мог держать в курсе дел других покупателей.

Сципион Конестабиле.

[3] Архив Гос. Эрмитажа, ф. 1, оп. V, 1869, ед. хр. 21, л. 3.

Рафаэль. Мадонна Конестабиле.
Гос. Эрмитаж.

Извещенный Строгановым о намерении графа расстаться с «Мадонной дель либро», директор Эрмитажа А. С. Гедеонов весной 1871 г. отправился в Италию. В Архиве Эрмитажа находится дневник, который Гедеонов вел с 7 апреля, дня его прибытия во Флоренцию, до 24 апреля, когда он вместе с картиной приехал в Вену, чтобы передать ее старшему помощнику хранителя картинной галереи Эрмитажа Н. А. Лукашевичу. Лукашевич и доставил «Мадонну дель либро» в Петербург[4].

Несмотря на лаконизм записей, сделанных А. С. Гедеоновым за указанный период, в них чувствуется то нервное напряжение, которое он

[4] Архив ГЭ, ф. 1, оп. V, 1869, ед. хр. 21, л. 9—13.

Рафаэль. Мадонна Конестабиле.

испытывал, стремясь приобрести для России «Мадонну Конестабиле». Граф Сципион хотел получить сумму большего размера, чем та, которой мог располагать Гедеонов (100 000 руб.). И даже тогда, когда 19 апреля он получил от Конестабиле депешу, начинавшуюся словами: «Мадонна ваша...», дело на этом не кончилось.

Итальянское правительство, воспользовавшись старинным законом, запрещающим без особого разрешения вывозить художественные ценности за пределы страны, наложило на картину секвестр.

Весть о продаже «Мадонны дель либро» взволновала итальянскую общественность настолько, что брат Сципиона, Джанкарло Конестабиле, был вынужден опубликовать брошюру, в которой изложил финансовые

затруднения семьи и нехватку денег у итальянского правительства для приобретения шедевра Рафаэля [5].

Однако все трудности удалось преодолеть, и 28 апреля 1871 г. картина была доставлена в Петербург. Александр II преподнес ее своей жене Марии Александровне, после смерти которой, согласно ее завещанию, осенью 1880 г. «Мадонна Конестабиле» поступила в Эрмитаж. До этого она передавалась в музей каждый раз, когда императрица покидала Зимний дворец.

После прибытия картины в Петербург выяснилось, что существовавшие на ней трещины увеличились, и встал вопрос о переводе ее с дерева на холст. Работу выполнил столяр А. Сидоров. Подробное описание процесса перевода сделано в упоминавшейся выше статье В. Стасова «Художественная хирургия». Стасов пишет о том, как «заставили бедную гостью-живопись переползти на новое домовище, на кусок холста, ею отроду и в глаза невиданный», и затем излагает все этапы работы, связанные с подобной операцией.

Когда дерево с обратной стороны было снято, открылся первоначальный подмалевок, и вместо книги в руках младенца обнаружился гранат. С открывшейся композиции Лукашевич снял кальку, а Бобров сделал гравюру.

Чем была вызвана замена символического граната — книгой, осталось неизвестным. Тем более, что предмет играет в данном случае достаточно формальную роль. Состояние тихой задумчивости, каким Рафаэль наделил Марию и младенца, в равной степени могло подойти как для созерцания плода, чья сердцевина намекала на пролитую кровь Христа, так и для чтения священного текста.

В 1964 г. О. Бенеш сделал интересное наблюдение, связав с «Мадонной Конестабиле» прекрасный рисунок Рафаэля, выполненный черным мелом на белой бумаге (Вена, Альбертина) [6].

Не известна ни одна картина Рафаэля, которая бы композиционно непосредственно восходила к венскому рисунку. Но в то же время этот лист связан со многими ранними мадоннами умбрийского периода Рафаэля. Это и «Мадонна с младенцем» из собрания Нортона Саймона в Лос-Анджелесе, и «Мадонна Солли» (Западный Берлин, Государственные музеи), и эрмитажная «Мадонна Конестабиле». Как писал К. Оберхубер, «в этом листе находит наиболее зрелое разрешение проблема полуфигурного изображения мадонны в конце умбрийского периода Рафаэля» [7].

В связи с разработкой типа полуфигурного изображения Марии в конце умбрийского периода возникает возможность точной датировки «Мадонны Конестабиле».

Еще Г. Гронау писал о разных мнениях, существующих по этому поводу [8]. Предлагаемые специалистами датировки колебались от 1500 до

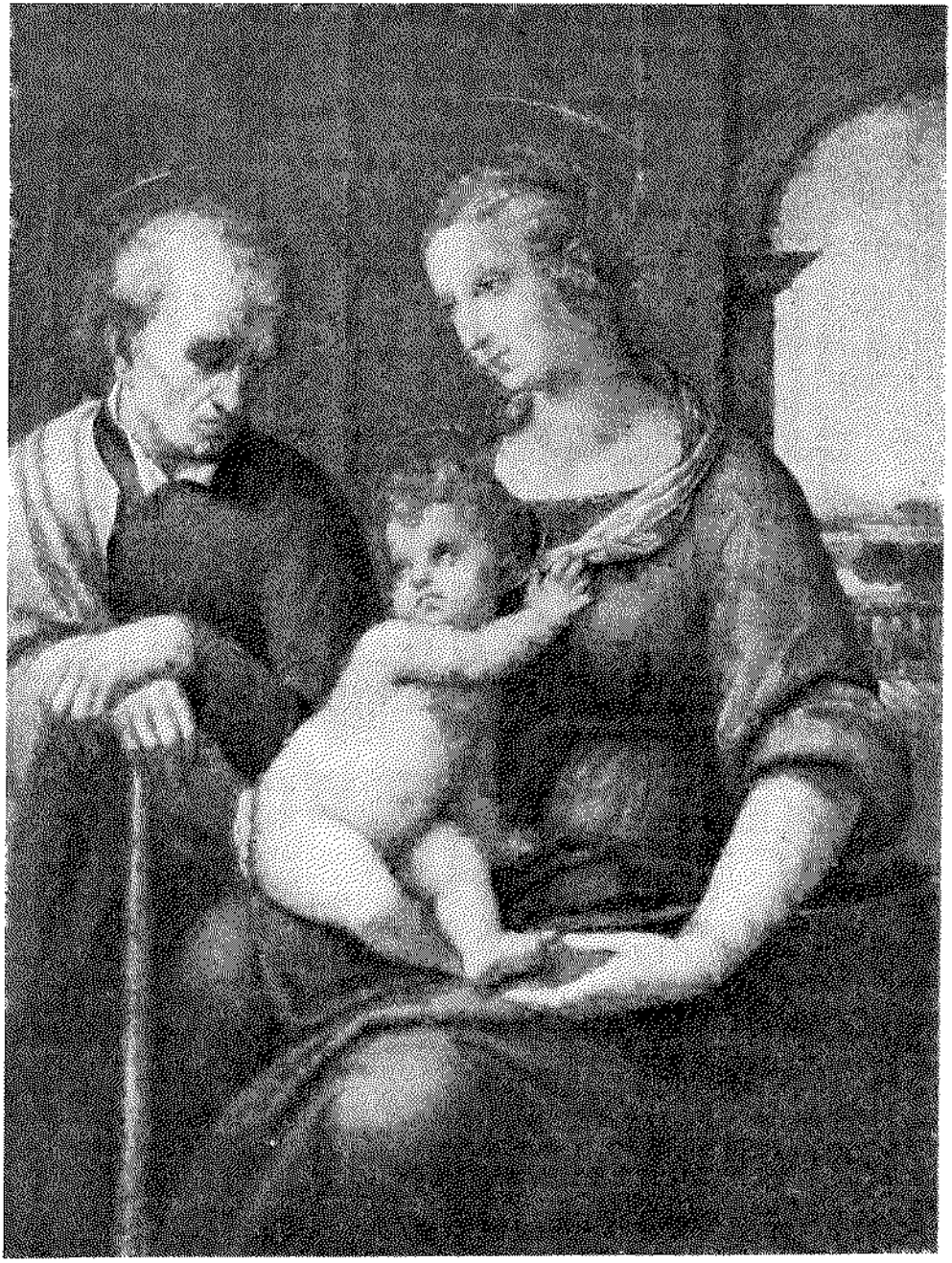
---

[5] *Conestabile G. C.* Sulla vendita della Madonna del libro di Raffaello. Perugia, 1871.

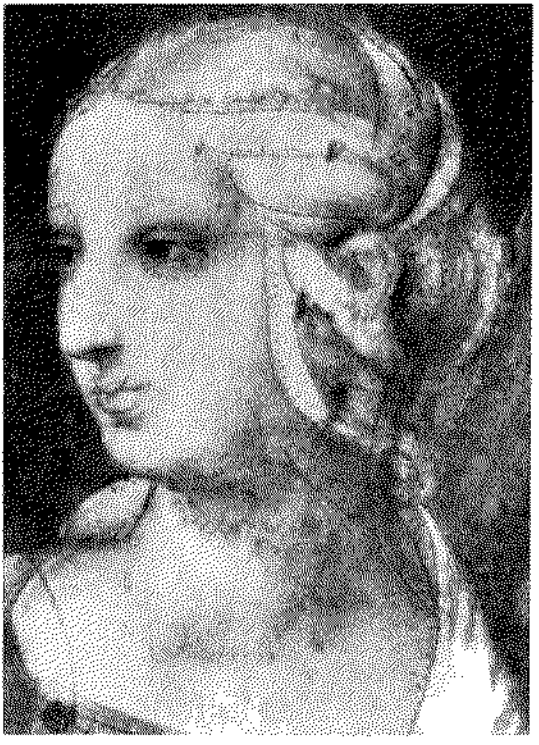
[6] *Benesch O.* Meisterzeichnungen der Albertina. Wien, 1964, S. 325, N 22.

[7] *Oberchuber K.* Italienische Zeichnungen der Renaissance zum 500. Geburtsjahr Michelangelos. Wien, [1975], S. 54.

[8] *Gronau G.* Op. cit., S. 219.



Рафаэль. Святое семейство. Гос. Эрмитаж.



Рафаэль. Святое семейство.
Деталь.
Снимок в инфракрасных лучах.

Рафаэль. Святое семейство.
Деталь.
Снимок в инфракрасных лучах.

Рафаэль. Святое семейство. Деталь. Снимок в инфракрасных лучах.

1504 г. В советской литературе данной проблемой специально занималась Т. Д. Фомичева[9]. Так же как и Л. Дусслер[10], Фомичева датирует эрмитажную картину концом 1502 — началом 1503 г., что нашло отражение в каталоге Эрмитажа 1976 г.[11]

Основной довод Фомичевой в пользу датировки 1502 — началом 1503 г. состоит в том, что гротескный орнамент украшает как «Мадонну Конестабиле», так и пределлы «Коронования мадонны» (1502—1503). Фомичева пишет, что «в других картинах Рафаэля подобные украшения не встречаются». Однако это не так: гротескный орнамент встречается в пределлах к «Положению во гроб» (Рим, Галерея Боргезе), датирующемуся 1507 г.

Нам представляется наиболее убедительной из всех предложенных для «Мадонны Конестабиле» датировок — 1504 г., конец умбрийского периода, до осени этого года Рафаэль переехал во Флоренцию[12].

---

[9] *Фомичева Т.* К вопросу о датировке «Мадонны Конестабиле» Рафаэля.— Сообщения Государственного Эрмитажа, 1972, вып. XXXV, с. 3—5.

[10] *Dussler L.* Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche. München, 1966, p. 37, N 54.

[11] Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог, т. I. Италия, Испания, Франция, Швейцария. Л., 1976, с. 126.

[12] 1504 г. картину датируют в современной литературе Дж. Поп-Хеннесси и

Основа такой датировки — стилистический анализ ранних произведений мастера. К их числу относятся «Мадонна Саймона» и «Мадонна Солли», которые датируют, как правило, 1500—1501 гг. В обеих картинах Мария располагается фронтально, младенец помещен так, что его тело находится на фоне фигуры матери, не выходя за пределы ее плаща. Позы Христа обнаруживают большое сходство. Фигура Марии почти полностью заполняет первый план, оставляя лишь минимальное место для пейзажа справа и слева.

Сравнение этих произведений с «Мадонной Конестабиле» показывает, что эрмитажная картина — следующий шаг в разработке подобных композиций. Силуэт Марии сделался более простым и ясным, движение младенца — более убедительным и непринужденным; его голова выходит за пределы контура плаща матери. Пейзажу, простирающемуся вглубь, отведено значительное место, и одновременно на его фоне абрис фигур приобретает особую четкость. С головы мадонны все еще спускается покрывало — мотив, характерный при изображении скорбящей Богоматери. Но сам тип несколько меняется. Лицо стало более идеальным и более одухотворенным. Младенец уже не поднимает взгляд, а опускает его на страницы книги, что соответствует направленности взгляда матери. Тем самым персонажи объединяются не только внешне, но и наделяются одним настроением сосредоточенной задумчивости.

Во многих трудах, посвященных Рафаэлю, «Мадонна Конестабиле» чаще всего соседствует с «Мадонной Террануова» (Западный Берлин, Государственные музеи), которая всеми исследователями признается одной из первых картин, созданных мастером во Флоренции. Ее «флорентинское» происхождение доказывается несомненным влиянием Леонардо да Винчи. Жест правой руки Марии навеян знакомством Рафаэля с «Мадонной в гроте». Движение младенца, тянущегося через поддерживающую его руку матери к Иоанну,— подсказано картоном «Св. Анна». При сравнении «Мадонны Конестабиле» с «Мадонной Террануова» чувствуется, что произведение флорентинского периода — это дальнейшая разработка одной из последних умбрийских композиций, т. е. «Мадонны Конестабиле».

Вторая картина эрмитажного собрания — «Святое семейство» («Мадонна с безбородым Иосифом») поступила в музей в 1772 г. в составе знаменитой коллекции Пьера Кроза. В 1763 г. вышло гравированное издание парижских собраний, в том числе — Пьера Кроза с текстами Мариэтта. Насколько достоверна версия Мариэтта, сказать трудно, но она повторялась в дореволюционных каталогах Эрмитажа и, в частности, в альбоме Ф. И. Лабенского, где текст приведен параллельно на русском и французском языках: «Господин Барруа весьма дешево купил сию картину, принадлежавшую Ангулемскому дому. Она хранилась в оном без особенного внимания. Не искусной какой-то живописец, желая поновить ее и не умея совместить работы своей, с работой творца оной, всю ее переписал снова, так что уже не видно было в ней кисти Рафаэла. Но когда господин Барруа ее купил, то Вандин, очистив ее от посторон-

---

П. Де Векки: *Pope-Hennessy J.* Raphael. London (1970), p. 181—183; *Priseo M., De Vecchi P.* L'opera completa di Raffaello. Milano, 1966, p. 91.

ней работы, возвратил свету подлинное ее письмо, которое вместо повреждения стало от того гораздо свежее; наложенные на нее краски не искуснаго живописца послужили ей покрышкой и сохранили ее от вредных действий воздуха» [13].

Научный сотрудник Гос. Эрмитажа М. Я. Варшавская убеждена, что стихи А. С. Пушкина «Возрождение» связаны с этим событием [14].

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит.
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Основываясь на «Жизнеописаниях» Вазари, создание «Святого семейства» связывают либо с именем Таддео Тадден, либо с именем Гвидобальдо да Монтефельтро.

В одном месте Вазари пишет о Рафаэле: «И он свел дружбу со многими молодыми художниками... и особенно с Таддео Таддеи, который постоянно хотел видеть его в своем доме, своим сотрапезником, как те, что любят людей, имеющих склонность к добродетелям. И Рафаэль, который был сама любезность, чтобы не остаться в долгу, сделал для него две картины, которые выдержаны в первой, перуджиновской манере» [15].

Ряд исследователей склонен видеть в одной из них эрмитажное «Святое семейство». В настоящее время эта точка зрения нашла отражение в каталоге Эрмитажа 1958 г. и в монографии В. Н. Гращенкова [16].

У того же Вазари есть следующие строки, ориентирующие исследователя творчества Рафаэля: «Во время пребывания в Урбино сделал для Гвидобальдо Монтефельтро, тогдашнего капитана флорентинцев, две картины с изображением Мадонны, маленькие, но превосходные, второй его манеры, которые сегодня принадлежат светлейшему и превосходнейшему Гвидобальдо герцогу Урбинскому» [17]. В комментариях Миланези отмечено, что одна из них, возможно, и есть «Мадонна с безбородым Иосифом» [18]. Того же мнения придерживается в современной литературе Де Векки [19].

Естественно, сегодня речь может идти только о предположительной идентификации картин, упомянутых Вазари.

---

[13] *Лабенский Ф. И.* Эрмитажная галерея, гравированная штрихами..., I. СПб., 1805, с. 2.

[14] *Варшавская М. Я.* Стихотворение Пушкина и картина Рафаэля. Л., 1949, с. 8.

[15] Le vite de'piu eccelenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, 1879, IV, p. 321.

[16] Государственный Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи, т. I. Л.— М., 1958, с. 158; *Гращенков В. Н.* Рафаэль. М., 1975.

[17] Le vite..., IV, p. 322.

[18] Le vite..., IV, p. 323, n 1.

[19] *De Vecchi P.* Op. cit., p. 91.

Датировка 1506 г., обычно принятая для картины, кажется вполне убедительной.

На обратной стороне «Святого семейства» есть следующая надпись: «Переложена с дерева на холст А. Митрохиным в 1827 году. С. Петербург».

К счастью, при переводе с дерева на холст авторский грунт сохранили, что дало возможность получить интересные данные в результате исследования картины в физико-рентгеновской лаборатории Гос. Эрмитажа. В отраженных инфракрасных лучах был обнаружен первоначальный рисунок и авторские изменения, внесенные в композицию.

«Существовал также способ перевода рисунка с „картона", т. е. с отдельно выполненного рисунка отработанной в деталях композиции, на загрунтованную доску порошком угля. Прекрасным образцом такого подготовительного рисунка на бумаге, наколотой для последующего перевода изображения на грунт, служит рисунок Рафаэля к миниатюре „Сон рыцаря" (оба в Лондонской галерее)»[20].

Судя по пунктирным линиям на снимке в отраженных ИК-лучах, такой подготовительный картон был сделан Рафаэлем и для «Святого семейства». Он использовал метод, который получил в России название «припорох».

Открывшийся рисунок — очень высокого качества, он не сводится к механическому следованию контуру припороха. Художник продолжал работать над рисунком тогда, когда он уже был нанесен на загрунтованную доску, об этом говорит штриховка в теневых частях лица Иосифа, при ее помощи переданы старческие морщины.

Хорошо видно, как мастер изменил положение пальцев на левой руке Иосифа, их форму и длину.

По сравнению с живописью, облик действующих лиц несколько иной: лицо Марии кажется более тонким и одухотворенным, черты св. Иосифа — более определенными, скулы резче, лысый череп почти совсем лишен волосяного покрова, около губ залегла складка, придающая скорбный оттенок выражению лица. В рисунке св. Иосиф несет на себе гораздо в большей степени, чем в живописи, следы воздействия Леонардо, напоминая характерные головы его старцев.

Лишь очень немногие исследователи сомневались в принадлежности «Святого семейства» кисти Рафаэля. Результаты, полученные в физико-рентгеновской лаборатории, на наш взгляд, полностью подтверждают авторство Рафаэля.

[20] *Гренберг Ю. И.* Техника станковой живописи. М., 1982, с. 126.

RESUME

This collection of articles is based on the materials of the Conference devoted to the 500.h Anniversary of Raphael organized by the Scientific Council of the History of world culture of the USSR Academy of Sciences in co-operation with the Hermitage (Leningrad, April 12-14, 1983). It contains articles of Soviet specialists in history of art, philosophy, literature, public thought, music, devoted to Raphael's work and to various aspects of the spiritual life of his epoch. The authors share the conviction that the study of the creative activity of the great master in the terms of artistic quest, philosophic and aesthetic thinking, as well as literature and musical culture of the Renaissance, allows for a broader understanding of Raphael's influence on his epoch and the significance of that epoch for himself.

V. N. Graschenkov's article on «The Art of Raphael» contains an essay on Raphael's biography as an artist and an analysis of his works. A clear, calm sublimity of Rafael's art,— stresses the author,— was truly classical, and his talent tended to generalization and synthesis. His art absorbed the humanism of the Renaissance with its conception of a free, physically and spiritually perfect man and his unique place in the world. Raphael always keeps his art within limits of real and ideal, and represents harmony of the concrete and the abstract. The article notes the relation of great master's art with the Renaissance neo-platonic aesthetics. The artist takes a tangible, visual ideal as a model. This ideal was changing with Raphael's artistic development, acquiring a more profound and content character. The Raphael's harmonious world evolved from chamber to monumentalist style, from lyrism to the dramatic heroism of his images. Raphael's pictures and frescoes represent ideal image of church legend, antique myth and human history. The author stresses that Raphael's historic merit consists in synthesising two different worldsin his art — the christian world and the classical world. This «Hellinized christianity» was nourished not only by the ideals of the Renaissance neo-platonism but also by the previous experience of Italian Renaissance Art. The new artistic ideal created by Raphael asserted itself for a long time in western art.

The article by I. A. Smirnova, entitled «Stanza della Signatura. Its purpose and the program of murals.» analyses graphic and conceptual correlation between various compositions and characters in the terms of hypotheses concerning the meaning of «Stanza della Signatura». The author gives a detailed description of the history of Papal apartments, the so-called «high quarters» of the Vatican Palace — a projects of Bramante, who intended to create a grand complex joining together the Vatican Palace and the villa of Pope Innocentius II. Analysing the themes of frescos and the icon-painting style of Raphael in those premises the author underlines the particular importance of the hall bearing the name of «Stanza della Signatura». The compositional accentuation of «Disputa» makes this fresco the key of the «Stanza sella Signatura» program.

The «Disputa» program includes the idea of trial and god's justice. The altar being the central motif of the composition most likely presupposes a certain connection between the theme of justice and the deeds of Pope Julius II. The auther inclines to the hypothesis that the «Stanza della Signatura» was intended for Papal Hihg Tribunal.

In his article «Disputa of Raphael» A. H. Gorfunkel seeks to estimate one of the «Stanza della Signatura» frescos — «Disputa» as a historical document, as a certain

reflection of philosophical thought of the Italian Renaissance. Various interpretations of the fresco's message determine also different identifications of its characters.

The auther rejects the way of unfounded constructions and analysing the characters proceeds from unambigous attributes and iconographic details. The absence of traditional set of characters and the polysemantics of images manifested the Ranaissance freedom of Raphael's fresco alient to hierarchic and allegoric structures of medieval compositions. By making comparison between the subject of his study and other frescos of Stanza type, the author argues that Raphael's «Disputa» theology is a new humanistic theology congenial to the «Platonic theology» that gave name to the main philosophic work of Marsilio Ficino. It is not an argument on the subject of communion but a dialogue, a unity in diversity and diversity in unity. The image of Dante Alighieri essentially helps to reveal the concept of «Disputa». It shows the humanistic understanding of poetry as theology and vice versa. The presence of Savonarola on Raphael's fresco reveals the influence of the rebellious prophet's ideas upon the spiritual culture of the High Renaissance.

I. A. Bartenev in his article «Raphael and Architecture (the architectural work of Raphael)» discusses not only the work of Raphael as an architect but also the relation between his paintings and his architectural creations. The author draws attention to the fact that Raphael's interest in architecture was stimulated from the very youth by his artistic environment. He was most strongly influenced by his compatriot and mentor, the chief architect of St. Peter Cathedral, Bramante. The article analyzes the main works of Raphael as an architect, and emphasizes the main characteristic features. Though the main trends of the Renaissance architecture were not identified with the work of Raphael, nevertheless, it constituted one of the most vivid and peculiar phenomena in Italian architecture in the XVIth century. The peculiaruty of the architectural work of the great artist was that he expressed himself mainly as a painter: strict and exquisite character of composition Raphael combines with purely decorative, ornamental means of expression.

The article «Raphael and Sculpture» by M. J. Libman raises the problem which until recently has not aroused interest in scientific circles. The ensemble of Kidji Chapel in the Roman church of Santa Maria del Popolo — the only where Raphael was a coauthor and an inspiror of the sculptor — serves as a material for auther's analysis. The Kidji Chapel was started by Raphael and finished by Bernini who tried to stick to the original plan and preserve the ensemble which incorporated painting, architecture and sculpture. The entire program of the chapel was focused on statues of Ion and Ilia. But Raphael was not a sculptor and needed someone to fulfill his plastic designs. Thus Lorenzetto became the author of his statues. He finished the statue of Ion and decorative reliefs of the capital and the achitravs when Raphael was still alive. The statue of Ilia was done by Lorenzetto with the help of Raphaello da Montehupo. Statues of Ion and Ilia should be regarded as a realisation of Raphael's ideas as a sculptor. The author believes that Raphael gave the sculptor his detailed drowings and that the statues give a certain idea of Raphael's designs. Raphael's influence can be traced in the figures of St. Jacob's Cathedral in Florence, carried out by Jacopo Sansovino. Raphael could not or did not want to influence sculpture. Both a powerful influence of Michelangelo and the «classical» trend of medieval Italian sculpture of the High Renaissance were of importance.

In the article by A. N. Nemilov «Raphael and Dürer» the comparative analysis of the two leading representatives of Italian and German schools of the High Renaissance painting is given. The author emphasizes that the two artists belong to the same

humanistic culture with similar aesthetic principles notwithstanding their national peculiarities. The comparison of Raphael's and Dürer's characters leads to the conclusion that the Art of Italy and Germany were drawing closer to each other not through simple reception of Italian forms and principles by the Germans but through interaction where Italy undoubtedly had the priority. At the same time even the major representatives of the Italian art, including Raphael, did not avoid to borrow some compositional themes. However, the author stresses not only the imitation but also a certain parallelism of artistic thinking. Common artistic premises determined the contacts and similar artistic forms in the works of main representatives of various national schools. Raphael's art, thus, expressed not only Italian but also general European style of the Renaissance Art.

The question of A. E. Maykapar's article «On musical erudition of Raphael» is the aesthetics of musical culture of the Renaissance. One of the earlier works of Raphael «Coronation of the Virgin» to a certain extent may be considered as an indication of Raphael's musical concept which he acquired from his predecessors. The later works of Raphael provide no material to elaborate upon this theme, until the Vatican frescos «Stanza della Signatura» gives reason to discuss musical aspect of Raphael's creative activity: «Disputa» portrays King David with a psalm-book of archaic type; «School of Athens» represents Pythagoras with a table of Laws in front of him, bearing a diogram which is made of four strings of an antique lyre. The ratio of the strings'length expresses the Pythagorean theory of music intervals, which proves that Raphael was aware of the antique music theory. «Parnassus» depicts four musical instruments. In analyzing the instruments in the picture the author suggests that Raphael was familiar with antique musical instruments. For example, referring to the picture «St. Secilia» he takes note of the musical instruments scattered around her feet and says that «St. Secilia» is a symbolic picture based on many philosophic, ethical and aesthetic concepts, of which problems of musucal aesthetics occupy a prominant place.

O. J. Neverov's article «The antique art and decorative painting in Raphael's studio» raises the question: whether the artists of the great Urbino master's environment used in their works the themes of antique sculture. The author analyzes antiquarian collections of gems, cameas, medals that belonged to Raphael and his colleagues. He draws the attention to the repetition of antique characters in the works of artists of Raphael's circle. Unlike their master, who always transformed the initial theme and made it an organic part of a general decorative system of his creation, they often transferred the antique characters into their compositions without any change. The article focuses on the important role of analyzing ancient glyptics, studied thoroughly in Raphael's studio, for exact identifing of intaglios used by the pupils of the great artist.

The article by N. J. Birukova entitled «Raphael and the development of wall tapestry in Western Europe» is devoted to the influence of the Italian artists'work on applied art. It revealed itself most vividly and naturally in tapestry. Raphael's cartons determined the future development of that important industry of applied art. They gave a new direction to the development of compositional, stylistic features of wall tapestry. Methods of the Renaissance painting — the perspective, three dimension expressive characters, harmony of composition and balance — due to Raphael's series «The Acts of the Apostles» were picked up in tapestries of Flanders and then of other European countries. The author points out that claims of certain researchers that Raphael's works made tapestry loose its peculiarity as a genre are not serious and groundless. The new touch introduced by Raphael to tapestry techniques and its composition constituted, in fact, a logical stage of development of this form of applied art.

The subject of O. E. Mikhailova's article «The Use of Compositions of Raphael's

Works and his School in Early Italian Majolica» is the relations between the so-called high art and artisan work which is the precondition for the development of applied art. The author studied the work of Italian ceramists represented in abundance in the Hermitage collection. Renaissance masters of this trade used successfully the rich artistic experience of the painters and graphic artists of the end of the XVth and XVIth centuries. Since 1525 the Urbino artists play the leading role in Italian majolica, while Raphael and his school dominate the work of ceramists. By using printing drawings of Raphel's pictures and frescos, Italian artists raised majolica to an unprecedentedly high level and vividly reflected through this art the epoch of the Renaissance and the spirit of those times.

The main form of cognition in the times of the Renaissance, says R. I. Khlodovsky in his article «Angelo Poliziano» in «Parnassus», was aesthetic learning. That's why self-reflection is so characteristic of Renaissance Art. Frescos and first of all «Stanza della Signatura» (mainly «Parnassus») are used to demonstrate the artistic recognition of the fact, that the High Renaissance depended on humanistic literature ideals of poetry of the mature Renaissance that developed in Florence by the end of the XVth century. These ideals were embodied in the image-bearing painting of Raphael, in its «history», composition, characters, etc.

The article by L. M. Braghina «Aesthetic ideas in Italian humanism of the second half of the XVth century and the early XVIth century» discusses the features of various trends in humanistic aesthetics of the time and the specific traits of various stages of its development. The author stresses the difference between the aesthetics of Alberti and the aesthetic concepts of neo-platonists, consideres Alberti's views and those of Leonardo da Vinci to be a separate trend in Renaissance aesthetics. It was based on pantheistic world outlook and the realistic aesthetic principles. The article also reveals the internal heterogenicity of neoplatonic aesthetics, especially with regard to its interpretation of harmony, beauty, good in the works of Ficino and Pico, Cattani and Equikola. The end of the XVth century and the beginning of the XVIth century is marked by the tendency towards didactic popularization of «philosophy of love» and its most secular interpretation. The author believes that Equicola makes a step forward by asserting the practical orientation of the «philosophy of love». According to the author the aesthetic thought in Italy during the first decades of the XVIth century is characterized by synthesis of neoplatonic ideas of the previous period and by the increasing tendency to renounce a methaphysical approach to concepts of love and beauty. The presence of various trends in High Renaissance aesthetics and their interaction, spreading of aesthetic concepts of humanism in artistic sectors of society exerted significant influence upon the art of that epoch including the art of Raphael.

In the article «The aesthetic quest of humanists of Raphael circle» by O. F. Koudryavtsev, the object of research includes discussions on beauty, grace, the nature of artistic thought, characteristic of Italian humanists at the beginning of the XVIth century. The author emphasizes the connection between aesthetic ideas of humanism and the way, in which Raphael suggested to solve the problems of an artistic creative work. The author also stresses the necessity for careful study of the contents of some letters written on behalf of Raphael as well as the problem of their authorship. The letter to Castiglione attracts much attention. This small document constitutes a kind of manifesto of a definite artistic trend. Giovanni-Francesco Pico della Mirandola was one of its ideologists. In the dispute with Bembo he formulates the theory of image which surprisingly coincides with creaive intensions and Raphael's style of painting. Proceeding from the assumption that Raphael's aesthetics originates in certain trends of

spiritual life in Italy of the XVIth century the author, however, does not put forward any argument as to a one-side influence of the environment upon the famous painter. While responding to the new trends in art and spiritual requirements of the epoch, Raphael himself determined to a large extent the aesthetic search in the society, created norms of classical Renaissance style, influenced directly the artistic structure and methods of painting not only in the field of fine arts but also in humanistic literature.

L. S. Chikolini's article discusses the humanistic ideal of Baltassare Castiglione (the author of the famous «Cortegiano») which has something in common with Raphael's ideal. The resemblance of the two representatives' of the Renaissance era views is particularly clear with regard to aesthetics. Portraing features of an ideal man Castiglione included in this conception the whole set of ethical principles of humanism, and payed special attention to their harmonious combination. The core of his argumentation is the concept of reasonable man. The author of «Cortegiano» stressed the role of innate abilities as well as the education, where «studia humanitatis» play an important role. The model courtier uses his innate and acquired virtues to serve a noble aim of helping his sovereign. Being humanistic in general Castiglione's ideal has a new specific features: that it is aristocrat, a nobleman who is versatile and comprehensively developed personality. This book shows that ideals of humanism did not remain constant. The work of Castiglione was written in the first quarter of the XVI-th century under conditions of feudal reaction, when the humanist movement gradualy became more divided.

Castiglione's humanistic principles acquired a certain social colouring — the ideal of a harmonious man coincides with the ideal of «a knight without fear and without reproach». Nevertheless the specific image of a perfect courtier from an aristocratic Utopia reveals realistic features of a Renaissance person. They are the fundamental of Castiglione's ideal. His work provides a deeper insight into the atmosphere of lofty ideals of humanistic concepts of man which stimulated Raphael's talents.

The author of the article «The principle of ansemble in poetry of «Furious Orlando» (on the problem of universal style in literature and art of the High Renaissance)», M. Andreev seeks to concretisize one of the topics in the history of literature — the theme of stylistic unity of the Renaissance Art. Theatre of the early XVIth century is regarded as the basis of this unity, and the theatrical practice as the style-developing factor affecting fine arts and literature including those that are not linked directly to theatre. Theatricality in «Furious Orlando» reveals itself through the arrangements of mise-en-scene, the outline of the plot and description of characters. It bears evidence of a stylistic principle of such image structure that is not covered by intragenre definitions. The «Furious Orlando» is not a particular case but the principle which ensures the universality of the Renaissance style to an individual piece of work.

The article by N. G. Elina on «Lyric poetry of Pietro Bembo» is devoted mainly to the heritage of the Renaissance author. N. G. Elina emphasizes that Bembo's ideas of literary language and his own lyric poetry played an important role in the development of Italian culture and contributed to the final shaping of the Italian language and that high written literature which united the people in a divided country. The lyric poetry of Bembo despite its convential character gave rise to a whole trend — a Petrarcist poetry. Its inclination to classical models, its later congealed harmony though seemingly hampering the development of a more original poetry, never-the-less contributed to preserving to that pecular nature of Italian culture the ideals of which developed mainly during the Renaissance epoch.

The article by V. D. Dazhina «Raphael's Roman environment» shown that the great painter's creative work and his quick artistic career reflected the qualitative shift that

brought about important changes in the social status of artists in the early XVIth century. In the style of Raphael's Roman life in the nature of his social activity and his art contained the features of an artist of a new social type — an organizer, a co-ordinator of huge painting works, who has close contacts with families of secular and religious lords. Raphael's life as a painter, public recognition that accompanied his life were dependant upon a certain social group of people connected with humanistically-minded elite of laymen and high clergy. Raphael's contacts with humanistic circles of Roman educated society determined to a large extent the form and the content of his art.

The article «Raphael's paintings in the Hermitage» by T. K. Koustodieva describes the pictures of the great Italian painter which represent his art in the largest art museum of the USSR. The author of the article re-creates in detail the story of the acquisition of «Madonna Conestabile» by the Hermitage; that was one of Raphael's earliest pictures which according to the article must belong to the end of the Umbrian period — 1504. The second painting in the Hermitage collection — «The Holy Family» dates back to 1506. Some researchers doubt that it was pained by Raphael. However, the results of physico-X-ray analysis which made it possible to discover the original drawing and the changes made in the composition of the painting give ample proof of the fact that it had been created by none other than Raphael.

СОДЕРЖАНИЕ

	К читателю	5
В. Н. Гращенков	Об искусстве Рафаэля	7
И. А. Смирнова	«Станца делла Сеньятура». Ее назначение и проблемы программы росписи	46
А. Х. Горфункель	«Диспут» Рафаэля	65
И. А. Бартенев	Рафаэль и архитектура	74
М. Я. Либман	Рафаэль и скульптура	89
А. Н. Немилов	Рафаэль и Дюрер	104
А. Е. Майкапар	О музыкальной эрудиции Рафаэля	108
О. Я. Неверов	Античное искусство и декоративная живопись мастерской Рафаэля	121
Н. Ю. Бирюкова	Рафаэль и развитие шпалерного ткачества Западной Европы	132
О. Э. Михайлова	Использование композиций произведений Рафаэля и его школы в росписи итальянской майолики	142
Р. И. Хлодовский	Анджело Полициано на «Парнасе». Поэтический генезис художественного идеала Высокого Возрождения	155
Л. М. Брагина	Эстетические идеи в итальянском гуманизме второй половины XV — начала XVI в.	164
О. Ф. Кудрявцев	Эстетические искания гуманистов круга Рафаэля	179
Л. С. Чиколини	Гуманистический идеал Кастильоне	199
М. Л. Андреев	Принцип ансамбля в поэтике «Неистового Орландо». К проблеме универсального стиля в литературе и искусстве Высокого Возрождения	211
Н. Г. Елина	О лирике Пьетро Бембо	218
В. Д. Дажина	Римское окружение Рафаэля	224
Т. К. Кустодиева	Картины Рафаэля в Эрмитаже	238

2 р. 30 к.

Исследования,
вошедшие в данный сборник,
позволяют увидеть творчество Рафаэля
— живописца, графика, архитектора
— в разных аспектах,
в контексте высокой культуры
итальянского Возрождения.

НАУКА