



Семен Моисеевич Бриллиант
Рафаэль Санти. Его жизнь и
художественная деятельность
Серия «Жизнь замечательных людей»

Текст книги предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=175626

Аннотация

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

Содержание

Введение	6
Глава I. Детство	10
Глава II. Юность и учение	26
Глава III. Флоренция	45
Глава IV. Рафаэль при дворе Урбино	57
Глава V. Рафаэль во Флоренции	69
Глава VI. Рим	86
Глава VII. Рафаэль и Юлий II	95
Глава VIII. Рафаэль и Лев X	107
Глава IX. Смерть Рафаэля	119
Источники	137

Семен Бриллиант
Рафаэль Санти. Его
жизнь и художественная
деятельность

Биографический очерк С. М. Бриллианта
С портретом Рафаэля, гравированным в
Петербурге К. Адтом



Введение

Рафаэль и Микеланджело, не уживавшиеся вместе в свое время, существуют неразрывно один от другого в памяти потомства. Биографии их – это история золотого века, история Возрождения. Оба вместе – двуликий Янус. Один весь – протест и борьба, другой – мир и сияние красоты. Один отражает в себе целый мир с его заоблачными сферами, в каждой капле росы видит образ божества, в каждом дуновении ветра слышит небесную гармонию; другой чувствует мощь лишь в самом себе, каждым своим движением хотел бы повелевать миру и богам. Отсюда несходство их личной жизни. Микеланджело интересен весь, с его критическим умом и поэтическим талантом, с его злой иронией, презрением к человечеству, непримиримый и одинокий. Рафаэль, напротив, в личной жизни не интересен. «Он занят небом, не землей». Он добр, любезен, ни с кем не ссорится и никого не защищает. Он погружен от юных лет в свои рисунки и картонны. Ему почти некогда говорить, некогда написать письмо. Политика его не интересует, философия занимает только как предмет изображения. Взамен всего у него одна сила, но зато сила необъятная, – это сила воображения. И еще чувство, подсказывающее ему любовь к красоте, стремление к идеалу. Вся его жизнь – одно стремление, но не бесплодное: «Он умел делать то, что хотели делать другие». И знакомиться с

ним – значит знакомиться с тем, что он делал.

История великого человека бывает историей его времени. Таковы биографии Наполеона, Галилея. Напротив, биография Рафаэля заключается в истории его времени, в одном снимке эпохи Возрождения, которая произвела его гений. В сказании о докторе Фаусте, чернокнижнике и ученом, астрономе, математике и медике, выразился весь внутренний смысл Возрождения. Фауст хотел познать все тайны земли и неба. С этой целью он пробовал, при помощи дьявола, совершить воздушный полет, но дьявол уронил его, говорит сказание, и, наказанный за гордость, он очутился снова во прахе. Рафаэль тоже предпринял такой полет, но не с помощью дьявола, а с помощью религиозного вдохновения красотой, и он достиг своей цели и принес миру новые вести и светлые видения.

Рафаэль – избранник судьбы, и счастливый избранник. От колыбели ведет она его к цели как опытный воспитатель, рассчитавший все шансы успеха. Гений его развивается правильно: ничто и никто не становится на его пути, ему не нужно бороться, не приходится испытывать участи непризнанного, а зависть и злоба бессильны против его доброты, ласки, гения. Нигде и никогда ни малейшей ломки характера, никаких сомнений; он идет всегда спокойный и ясный, как св. Маргарита, которой змея не смеет коснуться на его картине.

Родившись в темной Умбрии, будучи сыном скромного художника, он завершает свою царственную деятельность в

Риме, и его творчество – эпоха в искусстве.

На пути его между Умбрией и Римом стоит Флоренция, где изучает он человека и природу. Уже первый учитель его, Перуджино, соученик по мастерской знаменитого да Винчи, облегчает ему переход от старой школы к новой.

Леонардо да Винчи и Микеланджело старше его, он берет у них все, что касается техники и знаний, – это фундамент его успеха.

Папы Юлий II и Лев X – его современники, причем единственные в своем роде, ибо смогли дать полный простор его кисти, создать пространство, которое ему оставалось наполнить, не думая о средствах. Наконец, успех, любовь, дружба, богатство, поклонение – все это знал он при жизни, а после смерти имя его венчает вечная слава.

Его смерть – преображение, и о нем можно сказать с полным правом: «Не будем искать его среди мертвых».

Пройти с ним вместе его жизненный путь, хотя бы в небольшом очерке, – это значит жить некоторое время в мире Возрождения и не только познать этот мир, но увидеть зачатие, развитие и расцвет прекраснейшей поры в жизни человечества.

Рафаэль не вышел, подобно Минерве, во всеоружии из головы Юпитера, говорит о нем один поэт. Но добрые феи одарили его богатой восприимчивостью, и с помощью последней гений его достиг такой высоты, что человечество признало его *царем в живописи*. Этого титула еще никто у него

не оспаривал, мало того, мы даже не ждем второго Рафаэля, как ни сильно изменились с того времени взгляды, понятия, идеалы. Рафаэль учился от колыбели до могилы. Он учился у отца, у Перуджино, у Мазаччо и других старых мастеров по оставленным ими произведениям, у Леонардо да Винчи и Микеланджело. И при всем том он остался Рафаэлем. Он брал у каждого, но он знал больше их всех. Он учился, но не заимствовал, не подражал, а во все приобретенное вносил свой собственный стройный порядок. Чувство меры и красоты было в нем необычайно сильно.

Все великие мастера, у которых он учился, оставались каждый в своем очерченном круге. Рафаэль творчески вышлся над всякой условностью, никакие рамки не могли ограничить свободы его воображения, его гения. В нем сочетались умеренность, вдохновение, тонкий вкус, здоровое понимание, мудрость и поэзия.

Глава I. Детство

Празднество в Урбино и маленький Рафаэль. – Отец. – Имя Санти. – Урбино. – «Хроника». – Мать. – Влияние отца. – Мадонна Джованни Санти. – Талант отрока.

В средней части восточной полосы Италии, недалеко от берегов Адриатического моря, на скалистой горе высится замок небольшого, но древнего города Урбино, окруженного старинными крепостными стенами.

Ровно четыреста лет тому назад для жителей города, а также окрестных сел и деревень выдался особенно торжественный день. Молодой герцог Урбинский Гвидобальдо, семнадцатилетний юноша, уже успевший покрыть себя воинской славой в рядах папского войска, на этот раз возвращался в родной город мирным победителем; Елизавета Гонзаго, прекрасная и высокообразованная дочь герцога Мантуанского, была трофеем этой победы и стала отныне украшением и славой герцогского двора. В XV веке итальянцы без труда находили предлоги для празднеств, публичных церемоний, маскарадов и процессий. Город Урбино не мог равняться с Флоренцией и Римом в их баснословном великолепии, но жители города, подданные герцога, не уступали никому в усердной службе и преданности своему повелителю. Не только молодость и щедрость герцога вместе с красотой герцогини возбуждали общую радость. Ей способствовала и

память об отце Гвидобальдо, знаменитом герцоге Федерико да Монтефельтро, отличавшемся любовью к наукам и искусству, любезностью и покровительством ученым и художникам, что покрыло его имя даже большей славой, чем воинская честь и рыцарская доблесть.

Весь город, как и замок, украшен был пестрыми коврами и гирляндами цветов. Поперек улицы, ведущей к замку, возвышались триумфальные арки, украшенные живописью лучших художников того времени. Не было недостатка ни в музыке, ни в пении, ни в процессиях аллегорических и шутовских, в роскошных нарядах.

Молодой герцог платил гражданам гостеприимством в своем роскошном замке. В стенах последнего находился обширный двор, окруженный, наподобие древнего цирка, амфитеатром, возведенным, по замыслу покойного герцога, для того, чтобы наблюдать за общественными играми. Здесь городские юноши участвовали в игре, называвшейся «Аита». Она заключалась в том, что вся молодежь делилась на две партии, нападавшие одна на другую, причем каждый старался, поборов соперника, перетащить его на свою сторону. На какой стороне оказывалось потом больше таких «пленных», та и считалась победительницей. Отличавшиеся особенной ловкостью и смелостью получали богатые подарки от щедрого герцога, одобрение толпы и своих избранниц.

В присутствовавшей публике обращал на себя внимание прелестный ребенок. Это был шестилетний мальчик с пра-

вильными чертами лица, необыкновенно ясным взором и светлыми локонами. Большими глазами смотрел ребенок на быстрые движения красивых, ловких юношей, на окружавшие его великолепие и роскошь. Устремившись вперед, он держался за руку женщины; это была его мать, жена известного художника Джованни Санти, игравшего значительную роль в устройстве праздника и в украшении двора живописью.

Мальчика звали Раффаэлло. Природа наделила его с самого рождения кротостью и красотой тела и духа. Весь мир знает его и теперь под именем Рафаэля Санти, или просто *Рафаэля*.

Отец Рафаэля, Джованни Санти, – известный в свое время художник, о достоинствах которого, а также о влиянии на Рафаэля до сих пор спорят, – написал поэму, которую принято обыкновенно называть хроникой, так как она, несмотря на рифмованную форму, включает в себе очень мало поэзии и не имеет художественного значения. Тем более, быть может, выигрывает она в смысле хроники современных автору событий, описания двора герцога Федерико, личности его и окружавших его художников, поэтов и ученых. В посвящении этой поэмы или хроники, как и мы будем ее называть, герцогу Гвидобальдо Джованни жалуется на свою участь: «Судьба послала тяжелые испытания дому отца моего. Пламя уничтожило наше родное жилище и все наше имение, так что немало нужно времени, чтобы рассказать все

бедствия, сопровождавшие мою жизнь».

В самом деле, прадед Рафаэля, по имени Перуццоло, скромный обитатель маленького городка Колбордоло, стал жертвой одной из диких вспышек междоусобной вражды, так сильно терзавшей несчастную Италию в Средние века. В 1446 году граф Сигизмундо Малатеста с папскими солдатами огнем и мечом опустошал землю Федерико, тогда еще графа Урбино, и Перуццоло в числе других потерял дом и должен был бросить опустошенную землю. Он перебрался с семьей в город Урбино, где надеялся найти надежное убежище и пропитание. Долгое время, однако, семья должна была бороться, чтобы выбиться из крайней бедности. Существует до сих пор дом, где жила вся семья, платя за наем 13 дукатов в год. Дом этот принадлежит, так же, как и в то время, духовному братству св. Марии Милосердной. Перуццоло умер тогда, когда Джованни – внук его и будущий отец Рафаэля – был еще малолетним. Отец Джованни носил имя Санте, данное ему при крещении. В Италии не было в обычае носить фамилию, и только впоследствии стали называть Джованни по отцу Санте или Санти, а от латинского перевода – Sanctius – это имя перешло в имя Санцио, которое стали, хотя и неправильно, прилагать к имени Рафаэля.

Итак, Джованни Санти имел основание жаловаться на судьбу. Но, проследив дальнейшую жизнь отца и самого Рафаэля, мы будем поражены целесообразным течением событий, той цепью счастливых случайностей, которую ковала

судьба для своего гениального избранника.

Санте, дед Рафаэля, счастливой, хотя мелкой торговлей произведениями старины скоро составил себе благосостояние. Он приобрел сперва участок земли за 240 дукатов у Пальтрони, секретаря графа, потом еще прикупил землю и хорошо орошаемый луг, наконец, опять за 240 дукатов, купил два дома, расположенных один возле другого на улице Контрада дель Монте, ведущей от торговой площади к замку. Соединенные вместе, они образовали один из самых значительных домов на этой улице. Здесь, в этом именно доме, увидел свет Рафаэль, по словам Вазари, в Великую пятницу, 28 марта 1483 года.

До 11 лет рос Рафаэль в доме отца, до смерти последнего в 1494 году. Не только этот период детства, но и следующие за ним годы юности Рафаэля остаются до сих пор неясными для его биографов. Существует даже свидетельство, что еще при жизни отец сам отдал его в учение к Перуджино. Вернее, однако, что до одиннадцатилетнего возраста Рафаэль не покидал отца, но уже учился и даже помогал ему в работе. Раннее развитие Рафаэля несомненно, если примем во внимание, как скоро проявил он у Перуджино не только мастерство в живописи, но известную оригинальность и самостоятельность своего еще не окрепшего тогда таланта. Именно поэтому следует признать несомненным влияние на него отца и впечатлений детства, даже в сравнительно ранний период последнего.

Хотя город Урбино не был родиной Джованни Санти, но он дышал с детства его чистым горным воздухом. Подобно застывшим волнам морским поднимаются горные кряжи от берегов Адриатики, и там, где достигают они наибольшей высоты, на скалистом скате лежит этот город, обнесенный крепкими стенами. Обширный горизонт открывается глазам обитателя города, царящего над всей окружающей местностью. Природа и искусство соединились вместе, чтоб действовать на дух жителей, укрепляя их мужество и возвышая стремления.

Властитель местности во второй половине XV века, граф Федерико из рода Монтефельтро с гордостью знатного рыцаря и славного воина соединял любезность и скромность высокообразованного человека. В свободное от военных занятий время он неутомимо занимался постройками и украшением замка и города. Знаменитый архитектор Лучано да Лаурана построил для герцога новый дворец, причем соединил старый с двумя древними башнями, стоявшими на отдельных скалах. Это предприятие, стоившее огромной суммы и энергии, длилось много лет под постоянным наблюдением герцога, который щедростью, лаской и любезной беседой неизменно ободрял работавших художников.

Много известных в то время имен собрал вокруг себя герцог для украшения дворца живописью и скульптурой. Искусство вносило в атмосферу двора красоту и гармонию, которые отсюда распространялись далеко вокруг.

Под влиянием этой атмосферы Джованни Санти бросил унаследованные им от отца занятия и обратился к живописи. Он говорит сам в своей хронике, что это решение увеличило его домашние заботы, тем более что последние особенно тяжелы тому, кто поднялся выше их душою и взял на свои плечи ношу тяжелее ноши Атласа – служение искусству; он не стыдился, однако, хотя бы и в бедности, и в лишениях, носить имя художника.

Мы видим отсюда уже, что мысль и чувство Джованни вполне отвечали настроению и взглядам той светлой полосы времени – зари Возрождения. Это возвышенное настроение, эту веру в чистоту и святость искусства он передал и сыну. Вместе с тем он передал ему и часть своих знаний и опыта, позволяя ему помогать себе в работе и с увлечением рассказывая о славных художниках, их жизни и деятельности, о той любви и поклонении, которыми их окружал народ, о покровительстве знатных владетелей и прекрасных дам. И не только рассказывал он все это сыну, но и оставил после смерти как завещание, запечатлев свои рассказы в обстоятельном описании – в своей знаменитой хронике, не лишенной, кроме прочего, и поэтических красот, как это видно из того, что некоторые, хотя и преувеличенно, называли его «вторым Данте» (!).

Кто был учителем Джованни Санти, неизвестно, но следует из той же хроники, что он учился везде и у всякого, где только можно было что-нибудь взять. С удивлением и бла-

годарностью вспоминает он о знаменитых художниках своей молодости и особенно хвалит достоинства и знания в искусстве Андреа Мантеньи, которому, по его словам, «само небо открыло врата живописи».

«Особенно дорог моему сердцу, – замечает он в другом месте, – Мелоццо да Форли, сделавший огромные шаги в изучении перспективы». Последнее замечание, вероятно, дало повод искать истоки образования Санти во влиянии названного художника. Основательно это или нет, одно лишь ясно из замечания, а именно, что Джованни уже сознавал несовершенство родной умбрийской школы – недостаточность знаний и понимания природы.

Отсюда остается только один шаг в направлении к флорентийской школе, и мы увидим, как быстро пойдет Рафаэль по этому пути. Недаром Джованни удивляется гению Леонардо да Винчи и в своих художественных странствиях изучает произведения Тосканы, Венеции и Ломбардии, восхищаясь прекрасной Мадонной Фра Анджелико да Фьезоле и картинами знаменитого Пьеро делла Франчески.

Последний в 1469 году посетил Урбино и жил в доме Джованни. В это время написал он портреты герцога Федерико и супруги его Баттисты Сфорца, которые хранятся теперь в галерее Флоренции.

Не мог также избежать Санти влияния Верроккьо, ученика Донателло, одного из первых и наиболее сильных пророков Возрождения, одного из основателей флорентийской

школы.

Немногие из картин Джованни сохранились на месте, в Италии, и меньше всего их осталось в Урбино. Некоторые были испорчены или исчезли во время революционной борьбы, другие были присвоены иноземными завоевателями Италии, что указывает на ценность, которую им придавали.

В последние годы жизни отца Рафаэль уже сопровождал его в ближайшие города и монастыри, где Джованни имел заказы. Это дало Рафаэлю счастливую возможность не только увидеть много значительного в столь раннем возрасте, но и узнать богатые фантазией предания того времени, то на месте пребывания, то во время пути. Эти рассказы, как и вообще воображение итальянца той эпохи, были пронизаны образами чудного неба, природного изобилия, энергией свободы и душевной непосредственностью.

Религиозное чувство, доходившее до мистицизма и суеверия, придавало картинам, в особенности изображениям Святой Девы, особую прелесть кротости, мира, душевной ясности и чистоты. Картины эти, принадлежавшие кисти лучших мастеров, и были украшением монастырей и церквей, где работал Джованни. Еще совсем почти дитя, Рафаэль в родном своем городе уже был возле отца во время работ его в церквях Урбино и здесь учился и дышал атмосферой жизни неземной, исполненной часто особой мирной радости и тихого веселья.

В родном городе Джованни Санти имел свои мастерские

на улице дель Монте, где исполнял постоянные заказы на картины и золочение рам для урбинских церквей. Последняя специальность соединялась тогда у мастеров с живописью, потому что долгое время было в обычае украшать картину золоченым фоном. Впрочем, известно, что в Средние века художники были обыкновенно люди очень разносторонние. Мы увидим впоследствии, какие разнообразные работы: художественные, архитектурные и декоративные – лежали на Рафаэле при папском дворе. Знаменитого Челлини, создавшего «Персея», звали «золотых дел мастером», и в самом деле он славился ювелирным искусством: бриллианты в его оправе не теряли, а еще выигрывали в блеске. Гениальный скульптор гордился этим искусством.

Мастерские и наследство отца, то есть дом и земля, давали возможность Джованни жить безбедно. Он был женат на дочери одного урбинского торговца; звали ее Маджиа, она была матерью Рафаэля.

От отца наследовал Рафаэль страсть к искусству, обожание красоты, стремление к совершенству и восприимчивость; от матери – душевную ясность и кротость мирного настроения, которыми дышат все его картины. Она приближалась характером и внешностью к тому типу Мадонны, которому служила кисть Джованни, и последний поэтому увековечил ее образ. На одной из стен во дворе дома Санти найдена была фреска, изображающая Святую Деву с младенцем на руках. Она сидит на скамье, устремив взор к развернутой

перед ней книге и нежно прижав к груди спящего младенца. В этой группе столько жизни, что картину долгое время приписывали сыну вместо отца. Естественность в положении фигур и особенно удачный нежный профиль и тонкое выражение грусти – все говорит за то, что картина писалась с особенной любовью и что моделью Джованни служили молодая жена и ее первый сын.

Через некоторое время Маджиа покинула свет, оставив Рафаэля восьмилетним сиротой. Правда, вскоре Санти женился снова, но эта вторая жена не стала второй матерью для мальчика и вообще не отличалась таким же прекрасным, женственным характером, как Маджиа.

О первых пробах кисти Рафаэля при жизни отца не сохранилось достоверных известий. Многие приписывается ему устным и письменным преданием как раз в тех картинах Санти, которые разрушены, часто вместе с заключавшими их алтарями и стенами церквей.

Что касается учения Рафаэля, то предание говорит, между прочим, что он изучал в Урбино латинский язык под руководством известного Франческо Вентурини, первого составителя полной латинской грамматики и учителя великого Микеланджело. Если это так, то уже тогда Рафаэль должен был кое-что слышать об этом знаменитом титане искусства (хотя еще юноше), и рассказы учителя, конечно, возбуждали рвение впечатлительного мальчика.

Все слышанное и виденное в детстве оставляет неизгла-

димую печать. Тем сильнее это влияние отзывается в душе гениального ребенка. Двор герцога и замок, игры и празднества, роскошь красок неба и зелени, обширные виды окрестностей высоко стоящего города, мощный дух его властителя, бодрость и ясное настроение посещавших дом Санти гостей и художников – вот общая картина обстановки, повлиявшей на Рафаэля. Хроника, оставленная Джованни, выдает его образование, знания, наблюдательность, душевные порывы и любовь к искусству. Но и мать, кроме характера, вносила свою долю в образование ребенка. В это время, когда формировалась индивидуальность человека Возрождения, женщина не была рабой, она вносила в дом свой личный вкус, взгляды и влияние. Она получала сама в доме родителей образование, часто такое же, как мужчина, а иногда даже более широкое. Сумма всех этих влияний составляет достояние, приобретенное Рафаэлем в отроческом возрасте.



Рафаэль Санти. Мадонна в зелени. 1505 г. Вена, Ху-

дожественно-исторический музей.

Чтобы судить о том, что вынес Рафаэль из Урбино в смысле чисто художественном, посмотрим, что делал его отец.

Несмотря на то, что Санти довольно поздно начал заниматься живописью, число его произведений очень значительно, и среди них особенно часто повторяется изображение Мадонны. Индивидуальный характер красоты Мадонны, украсившей стену его дома, не был случайным, но более или менее отличает все ее изображения кисти Джованни. На одной из картин его в церкви Санта-Кроче (в Фано) детские головки своею прелестью, как говорит Пассаван, уже предвещают ангелов Рафаэля, а колорит тел ангелов так мало различается на некоторых картинах отца и сына, что часто трудно решить достоверно, чьей кисти они принадлежат.

Замечено также, что у Рафаэля лица маленьких ангелов по большей части весьма напоминают эти же лица, написанные его отцом. Последний, впрочем, часто наносил на полотно образ своего прекрасного сына, так что на картинах Рафаэля мы видим иногда его же лицо в разные периоды детства. Он был, в самом деле, так красив, что ребенком отчасти напоминал ангелов Боттичелли.

Одну из особенностей творческой манеры Джованни составляет также изображение пейзажа на картине. Правда, это был только «зародыш» пейзажа, и Рафаэль пошел в этом смысле гораздо дальше. Мы увидим еще, почему в это вре-

мя пейзаж стал играть значительную роль и как воспользовался этим гений Рафаэля; но нельзя не отметить здесь, что живописная природа родины Рафаэля и его отца всего более содействовала зарождению у них именно этой особенности.

Если Джованни занимал не последнее место в ряду своих современников, то он их также и не опередил. Он не отступал далеко от принятых форм композиции, но уже предчувствовал грядущие реформы и с восторгом шел им навстречу. Вот почему он так восхищался успехами образцовых художников в знании перспективы, в изучении природы. Стремления его души шли дальше той формы, которою он владел. Не ему, однако, суждено было дать сыну необходимое орудие успеха. Это выпало на долю тех, кто заложил фундамент будущего искусства, сделав необходимым для художника изучение анатомии, античной красоты и красок.

В картинах Джованни нет еще движения. Его фигуры застыли в немом покое. Приподнятая рука остается как бы окаменелой. В нашем Эрмитаже нет картин Санти, но то же самое можно заметить на многих картинах его современников и предшественников. Его произведения часто обнаруживают, однако, характеры лиц, и в манере изображения уже более или менее сказывается своеобразность мастера, желание быть верным природе, живой действительности. Он запечатлевает с известной строгостью то серьезный характер, то привлекательную прелесть детского лица. Он не достиг еще совершенства, но стремился к нему, всегда оставаясь

восприимчивым; эти качества – стремление и восприимчивость – он передал, как уже было замечено, сыну.

Божественный гений Рафаэля оторвал последнего от земли и унес его воображение в другую, высшую область, в те сферы, куда не может заглянуть взор простого смертного; он увидел саму красоту, сияющую на троне, – она дала ему кисть и краски, «открыла глаза», как некогда Иегова своим пророкам. Нельзя поэтому назвать Рафаэля учеником отца, как нельзя его назвать ни учеником Перуджино, ни даже Микеланджело. С первых же шагов своих он поражал учителей своеобразием гения, они удивлялись ему, почти становились его учениками. Но и гений не избегнет влияния времени и пространства, а также влияния людей, и значительная доля в этом общем влиянии принадлежит отцу Рафаэля, Джованни Санти.

Глава II. Юность и учение

Смерть родителей. – Выбор учителя. – Пьетро Перуджино. – Мастерская и товарищи. – Первая работа. – Посещение Урбино. – Влияние Перуджино. – «Sposalizio». – Второе пребывание в Урбино. – «Св. Михаил». – «Сон рыцаря». – Рафаэль и Перуджино. – Письмо к Содерини.

Восьми лет Рафаэль потерял мать, на двенадцатом году – отца. Джованни Санти похоронили, согласно завещанию его, в францисканской церкви, которую при жизни он украсил с любовью многими произведениями своей кисти. Здесь же, в этой церкви, многие часы проводил маленький Раффаэлло, помогая отцу. Здесь видел он славных художников того времени, в числе которых был и Лука Синьорелли. Последний, вероятно, не менее Мантеньи был «близок сердцу» Джованни, так как достиг больших успехов в изучении анатомии человеческого тела.

Он был одним из тех, кто стоял у входа в храм Возрождения.

Пластический инстинкт у него, как и у делла Франчески, уже начинал преобладать над мистически-религиозным. На его полотнах живые люди начинали сменять бесплотные видения. Его страстное отношение к новому направлению прекрасно характеризует следующий факт из его жизни. Потеряв единственного, любимого сына, он искал утешения

прежде всего в том, что срисовал безжизненное тело со всеми возможными деталями мускулов и мышц. Но Лука был временным гостем города Урбино, как и другие художники, призванные герцогом. Между тем Рафаэль выказал уже такие проблески таланта, учась еще среди детских игр, что необходимо было избрать для него достойного учителя. Выбор родных, опекунов Рафаэля, остановился на Пьетро Перуджино, школа которого была в ближайшем городе Перудже.

Таким образом окончилось детство Рафаэля.

Искусство становится отныне его единственным убежищем, целью его жизни, оно же увлекло его воображение в другой, прекрасный, мир и заменило ему любовь и ласки родных.

Переселение в другой город было тем более кстати, что со смертью отца в доме его возникли несогласия, причиной которых стала вторая жена Джованни, Бернардина, несколько не похожая характером на кроткую Маджиа, мать Рафаэля. Из опекунов Рафаэля наибольшую заботливость о нем выказал дядя со стороны матери Симоне ди Баттиста Чиарла. Он сумел понять все, что волновало душу маленького гения, его мечты и горячие стремления к искусству, и тем приобрел навсегда искреннюю привязанность и дружбу Рафаэля, который считал и даже называл его в письмах «вторым отцом».

Остальные родственники, и особенно законный опекун – дядя по отцу Бартоломео Санти, – мало думали о его наклон-

ностях и впутали скоро несовершеннолетнего юношу, далекого от всяких низких интересов и расчетов, как главного наследника в свои споры о дележе.

С каким волнением должен был вступить Рафаэль в чужой город и в мастерскую известного Пьетро Вануччи, прозванного Перуджино, куда привел его любимый дядя в 1495 году! Современник Леонардо да Винчи и товарищ его по мастерской Верроккьо, Перуджино в это время был на вершине своей славы, и имя его уже носила целая школа учеников. Он испытал на себе могущественное влияние флорентийской школы и передал это влияние ученикам, как, например, Пинтуриккьо. Таким образом, распространялось оно на всю умбрийскую школу. Это влияние, однако, не могло уничтожить своеобразия природы Умбрии, ее характера и преданий. Своеобразие же умбрийской школы сохранялось в стремлении к изображению наивно религиозных откровений, неземной чистоты и ясности души. Это настроение осталось отчасти в душе Рафаэля и отразилось на его гении.

Развитию школы способствовал местный патриотизм средневековой Италии. Каждый город имел своих собственных святых, своих знаменитых граждан, и стены многочисленных церквей (в одной Перудже их было около ста) украшались произведениями местных художников. Перуджино, Пинтуриккьо и другие были постоянно заняты заказами, и младшие ученики помогали им в работе. Доля участия Рафаэля в этих работах росла очень быстро.

Благодаря своему прекрасному, кроткому и любезному характеру Рафаэль успехами своими не возбуждал в со товарищах неприятного чувства. Он охотно помогал и советовал другим, не выказывая своего превосходства. Некоторые из его товарищей, хотя старшие по возрасту и учению, впоследствии стали его усердными последователями и доходили иногда до рабского подражания. Один из учеников Перуджино, Гауденцио Феррари, талантливый и живой юноша, так сильно привязан был к Рафаэлю, что за исключением немногих лет почти не расставался с великим художником всю жизнь, последовал за ним в Рим; и только смерть Рафаэля разорвала их тесную дружбу.

В ризнице церкви Св. Петра в Перудже как реликвия хранится до сих пор небольшая картина – первая работа Рафаэля у Перуджино. Это копия части большой картины учителя, изображающая младенцев Иисуса и Иоанна. Рисунки Рафаэля пером, тоже начала его учения, сделанные с картин учителя и изображающие пророков Давида и Исаяю, а также св. Себастьяна, находятся в альбоме в Венецианской академии.

На картине «Воскресение Христа», созданной для францисканской церкви и находящейся теперь в Ватиканской галерее, Рафаэль в лице двух спящих стражников изобразил Перуджино и себя; очевидно, что в это время между учителем и учеником установились уже товарищеские отношения. По мнению знатоков, сама картина написана несомненно рукою Рафаэля, хотя по композиции и рисункам Перуджино.

Уже в первых опытах можно узнать кисть Рафаэля как по ясности и жизненности изображений, так по красоте и естественности. Модель и платье он передает согласно действительности, тогда как Перуджино вносит повсюду свои исторические представления.

Четыре года работал спокойно Рафаэль у Перуджино, но затем решил посетить родной город, имея в виду главным образом уладить несогласие между родными. При его «ангельски кротком» характере ему удалось это. Бернардине, мачехе своей, у которой вскоре после смерти Джованни родилась дочь Елизавета, он назначил содержание из своего наследства.

Ему самому было в это время уже 16 лет.

Герцог Гвидобальдо знал о его таланте и успехах, но не мог воспользоваться его кистью, так как находился в печальном положении. После неудачной войны он был выкуплен из плена и темницы только благодаря жертвам жены и преданного народа, собравшего для него 40 тысяч дукатов. Кроме того, после тюрьмы герцог страдал подагрой, хотя ему было всего 30 лет.

В следующем, 1500 году Рафаэль снова покинул Перуджу, на этот раз получив самостоятельный заказ в Чита ди Кастелла, куда и отправился с товарищами. Сам Перуджино работал в это время во Флоренции. В картинах Рафаэля, исполненных в Чита ди Кастелла, ясно прослеживаются следы влияния отца и Перуджино – первого особенно в

головках ангелов и в скалистом пейзаже. Уже оригинальнее проявил он себя в картине «Сотворение человека». Здесь в фигуре Адама виден мощный характер, первобытные сила и свежесть. Невольно вспоминается Микеланджело, которого Рафаэль еще не знал лично, но влияние которого уже испытывал через Перуджино. И в других работах заметно влияние манеры учителя, несмотря на печать оригинальности самого Рафаэля.

Христианские воззрения прежних веков, как они проявлялись еще в школе Перуджино, сказываются у Рафаэля даже позже, например на картине «Христос на горе Елеонской» в характере изображения ангелов, которые, стоя на облаках, собирают в сосуды кровь распятого Иисуса, а также в изображении солнца и луны вместе над крестом.

Пейзаж на его картинах всегда несколько холмистый, с немногими деревьями, голыми скалами – в духе умбрийской природы.

Но если даже многие подробности, а также краски и отчасти рисунок еще напоминают манеру учителя, зато характеры у него гораздо значительнее, в них больше индивидуальных черт, глубины и выражения.

По обычаю того времени, Рафаэль часто отправлялся гулять и бродил не только по ближайшим окрестностям города, но забирался иногда довольно далеко. На пути рисовал он пейзажи, набрасывал интересные типы. Попадая то в монастырь, то в хижину, то в замок, он везде находил пищу для

своей восприимчивой натуры. Увлечшись однажды изучением остатков древней архитектуры, он долго пробыл в монастыре, прекрасно расположенном у подножия высокой горы, и, в благодарность монахам за гостеприимство, написал там картину «Поклонение царей Христу».

В другой раз случилось ему, попав в замок, приобрести благоволение знатной дамы и получить хороший заказ. Так, в одном письме к другу он с удовольствием рассказывает о подобном случае, прибавляя, что этот заказ может повести за собой и другие, так как особа весьма влиятельна. Он еще не подозревал, какая обильная деятельность ожидала его в ближайшем будущем.

Особый интерес приобретают те произведения Рафаэля, на которых им самим означен год создания. Иногда он помещает внизу в складках чьей-нибудь одежды одно лишь «R» – начальную букву своего имени. 1504-м годом помечена картина «Обручение Марии», известная как «Sposalizio» (что и значит «обручение»). Вместе с тем это год вторичного посещения Рафаэлем Урбино и затем переселения его во Флоренцию. Картина приобретает, таким образом, особое значение как переходное явление в жизни Рафаэля, точнее говоря, как завершение пройденного до сих пор пути.



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

Оригинал этой картины украшает теперь галерею Брера в Милане, но первоначально написана была она для францисканской церкви в Чита ди Кастелла, и многочисленные старые копии ее находятся до сих пор в окрестных церквях, что указывает на то, как высоко ее тогда уже ценили. Но интерес возрастет еще более, если мы скажем, что в то время, когда Рафаэль писал эту картину, очень славилось подобное же произведение Перуджино в соборе его родного города. Поставили ли монахи условием заказа взять последнее за образец, подобно тому как в античном мире удачная статуя считалась как бы священным типом божества, или Рафаэль сам считал создание учителя совершенным, только юный гений, не страшась упрека в подражании, последовал в замысле за учителем. Однако в изображение храма и в расположение отдельных частей он внес столько своеобразия и гармонии, что превзошел учителя. Уже это его полотно отличается красотой форм и глубиной характеров.

Любовь к родине, привязанность к дяде, заменившему ему отца, и к родному городу, где находился также его собственный дом, с которым связаны были дорогие воспоминания, наконец, преданность герцогу и его супруге – все влекло Рафаэля домой. Политические события побудили его приве-

сти свое намерение в исполнение. Отдаленность Урбино от центра Италии – Рима – не спасла герцога от политических волнений, а крепкие стены и неприступное положение города и замка не защитили их от коварства знаменитого Цезаре Борджиа, сына папы Александра VI. Пряча под личиной дружбы коварные планы, герцог изменнически выгнал Гвидобальдо из его владений, и последнему едва удалось спасти жизнь бегством.

В 1503 году папа умер от яда, и при первом известии об этом жители Урбино с громкими криками «Фельтро! Фельтро!» (имя, служившее лозунгом восстания) взяли за оружие, выгнали солдат и приверженцев Борджиа и с торжеством вернули своего герцога.

В те времена каждый гражданин был солдатом и каждый солдат – гражданином. Интересы личности, партий, знатных лиц и герцогов были связаны тесно, переплетались невидимыми нитями, и не было человека, который бы совершенно равнодушно мог относиться к общественным и политическим делам. Вместе с герцогом Гвидобальдо явились в Урбино и все его друзья, для которых наступило счастливое время. Их радость и торжество были тем сильнее, что 26 дней спустя после смерти папы его место занял родственник герцога Урбино, Джулиано делла Ровере, которому под именем папы Юлия II суждено было играть значительную роль в истории Италии, в развитии Возрождения и, в частности, в личной жизни Рафаэля. Гвидобальдо посетил Рим и облечен

был высоким званием гонфалоньера. Известие об этом по возвращении герцога домой вызвало большие празднества и церемонию передачи герцогу маршальского жезла. Рафаэль поторопился домой и ко двору.

Высокие почести и выражения любви со стороны граждан, конечно, были приятны герцогу, но ему предстояло еще поправить свои финансовые дела, которые после всех смут последнего времени были далеко не блестящи. Естественно поэтому, что покровительство талантам не могло еще проявиться в больших заказах.

Рафаэль, однако, во время пребывания в Урбино написал для герцога несколько небольших вещей. Из них одна, а именно «Христос на горе Елеонской», написана так тщательно, что, по словам известного биографа Рафаэля – Вазари, даже в миниатюрах не слыхана более тонкая работа кисти.

И здесь в замысле видно влияние Перуджино, хотя гораздо больше чувства красоты и понимания характеров. Так, голова и вся фигура коленопреклоненного Иисуса поражают зрителя выражением страдания и самоотречения, в то время как он с молитвой принимает смертную чашу из рук ангела. Прекрасно показаны живой, страстный характер Петра и кроткий, любовный тип Иоанна. В высшей степени характерно для самого Рафаэля, что наименее удавались ему типы обыденные, а также демонические. В фигурах Иуды-предателя и его вооруженных спутников слишком много достоинства, так что в лице Иуды трудно найти следы измены.

Для чистой души художника была как бы закрыта область злых страстей, и весь мир видел он в светлом зеркале своих истинно христианских воззрений.

При дворе Урбино любимым предметом разговора было искусство, и у впечатлительного Рафаэля, конечно, голова должна была кружиться от одних рассказов знатных любителей о чудесах Флоренции, об античных статуях и произведениях Донателло, о Леонардо и Микеланджело. Он решил в душе при первой возможности посетить Флоренцию. Но и здесь, при дворе, немало было пищи для мысли и воображения. Присутствие поэтов – сонеты, импровизации и особенно воспроизведение отрывков из Данте устами искусных чтецов – оказало влияние на его мысль и чувство. Это влияние проявилось в написанном им для герцога изображении св. Михаила.

Главная идея – победа воина Христова над злыми чудовищами. Архангел изображен в полном блеске юношеской красоты и силы. Но меньшие изображения, окружающие главный сюжет – город гнева, погибающий в пламени, и другие, – относятся к различным местам Дантова «Ада». Темные, таинственно замаскированные фигуры – это те же лицемеры из 23-й песни, закованные в свинец; голые, обвитые змеями человеческие фигуры на другой стороне, у скалистой пещеры, – это воры, которых, по словам Данте, змеи будут жалить и мучить до тех пор, пока они во мгновение ока не превратятся в раскаленный пепел и не воскреснут опять для новых

мучений.

От кисти Перуджино эта картина отличается, кроме характера и жизненности фигур, еще своеобразными светлыми красками, какие находят только у Рафаэля.

Флоренция в XV веке в лице Донателло, да Винчи и других упрочивает за собой первое место в искусстве под влиянием поэтов и гуманистов Возрождения. Влияние флорентийской школы распространяется на всю Италию, внося в искусство новое требование – изучения природы, в особенности тела и души человека. Требование это отвечает соответствовавшим эпохе настроениям умов и понятиям, установившемуся характеру личности и сильно возросшему вниманию к произведениям античного мира.

Умбрийская школа с ее мистически-религиозной направленностью приходит в упадок, не отвечая новым требованиям ни в смысле техники, ни в смысле характера наивных представлений. Некоторые представители ее горячо идут навстречу новому искусству, как Лука Синьорелли, но теряют при этом первоначальную свежесть, наивное понимание красоты и гармонии, чувство смирения и обожания. Другие сохраняют еще отчасти это наследие предков, но обнаруживают в искусстве изображения значительное отставание от современных им мастеров флорентийской школы.

В это время среди разнородных течений явился гений, прекрасное и свободное творчество которого перенесло семя наивного, непосредственного чувства на почву натурали-

стического направления; плоды этого семени – его произведения, – обнаруживая высший расцвет формы, сохранили в то же время свежий колорит преданий родины и печать наследственной простоты и кротости. Как в личной жизни Рафаэля, так и в направлении его искусства мы не найдем перелома, нарушающего гармонию духа. Из этого не следует, однако, чтобы он вовсе не задумывался, не отдавал себе отчета в избрании пути. Нет, но он, не насилуя себя, подчинялся непосредственному влечению.

Настроение его в период стремления во Флоренцию прекрасно выражается в известной небольшой картине «Сон рыцаря». Склонившись на щит, погружен в глубокий сон средневековый витязь. Две прекрасные женщины, по обе стороны его, предлагают ему на выбор: одна – меч и книгу, другая – миртовую ветвь и цветы.

Что выбрал сам Рафаэль: мужество и знание или любовь и красоту? Мы увидим, что он соединил в себе то и другое; с любовью, тонким пониманием красоты и стремлением к ней он сочетал смелость кисти, энергию и неутомимую любознательность.

Но картина эта интересна еще как знамение времени. Уже сам выбор художником средневекового рыцаря указывает на влияние на него преданий и поэзии Возрождения. Этот выбор показывает, как мало гений Рафаэля подчинялся влиянию даже такого мастера, как его учитель. В самом деле, Перуджино вводил в свои изображения античные элементы,

нарушая ради этого правдивость. Его мученики и другие герои – это герои Греции и Рима, но не Средних веков. «Пророки Перуджино таковы, что является вопрос, открывал ли художник когда-нибудь Библию?»»

Влияние учителя не могло быть подавляющим, потому что чувство в его созерцательной натуре преобладало над воображением. У него было мало идей, для тех же, какие были, недоставало образов. Напротив, Рафаэль никогда не затруднялся ни в том, ни в другом. С другой стороны, природа таланта и характера Перуджино могла лишь укрепить в ученике семена тех качеств, какими он очаровал человечество: изящества, нежности, любви к природе.

Ученик сохранил навсегда любовь и признательность к учителю. В своей «Афинской школе» он изобразил себя рядом с Перуджино, как бы сожалея, что не может всегда быть с ним.



Рафаэль Санти. Афинская школа (деталь фрески Делла Сеньятуро) 1509-1511 г.

Пребывание в Урбино дало ему случай записаться письмом от сестры герцога, Иоганны делла Ровере, к гонфалоньеру Флоренции Пьетро Содерини.

Она писала, что податель письма, Рафаэль – художник из Урбино, одаренный прекрасным талантом, – намерен посетить Флоренцию ради обогащения себя знаниями. Вместе с тем герцогиня рекомендует его Содерини как *скромного* молодого человека, которого она любит и успехи которого ее особенно интересуют. Она вспоминает в письме и отца Рафаэля, его высокие достоинства, и просит оказывать ему покровительство и содействие в чем только возможно и так, как бы это было сделано для нее самой, герцогини Ровере.

Это письмо помечено 1-м октября 1504 года.



Рафаэль Санти. Месса в Больсене. Деталь фрески Д'Элиодоро 1511-1514 г.

Вскоре Рафаэль был уже на пути во Флоренцию, унося с собой сделанный им в дороге рисунок – вид города. Бессознательно он как бы простился этим навсегда с родным Урбино. В действительности Рафаэль скоро опять его увидел, и к его имени скоро стали прилагать название города как свидетельство известности, но все же он имел право горячее, чем прежде, проститься с родиной, так как вступал на совершенно новую дорогу, на которой Флоренция и даже Рим были только станциями, ибо дорога эта – в жизнь вечную.

Глава III. Флоренция

Свобода. – Богатство города. – Медичи. – Расцвет искусства. – Значение Возрождения. – Характер эпохи. – От Данте до Рафаэля. – Восхождение Петрарки на гору. – Гуманисты. – Украшение города. – Мнение Вазари. – Анекдот о Нанни Гросси. – Рафаэль во Флоренции.

Флоренция – колыбель Возрождения – и теперь справедливо носит название «прекрасной». Расположенная по обеим сторонам реки Арно, она представляет одну из живописнейших местностей Италии и Европы. Уже с начала Средних веков в водовороте борьбы папства и императоров за обладание Италией Флоренция умела сохранить свою независимость демократической республики. Гвельфы и гибеллины, партии Черных и Белых долго держали граждан Флоренции в осадном положении. Бедствия Флоренции, да и всей Италии, в это время, ее усилия, удачи и падения нашли величественное и трогательное выражение в поэме Данте. В XIV веке Флоренция одна энергически сопротивлялась замыслам германского императора Генриха VII, его притязаниям на всю Италию, и одна удерживала за собой республиканскую независимость, в то время как все остальные города Италии задыхались под властью тиранов.

Наряду с политической независимостью, благодаря врожденной энергии жителей и прекрасному республиканскому

устройству, быстро развивалась промышленность и росли торговые сношения со всем остальным миром. Прекрасная и обильная природа Тосканы содействовала этому развитию и обогащению жителей.

Наиболее «цветущей» («Florentia») становится Флоренция в XV веке. В это время она – центр Италии, средоточие такого изобилия сокровищ умственных, нравственных и материальных, что в истории редко найдется пример подобного величия и богатства. Среди купеческих домов Флоренции особенно возвысился торговый дом Медичи. Уже в XIV веке Сильвестр Медичи играл преобладающую роль в Синьории (верховном городском совете). Купцы, ремесленники и большинство горожан вообще привыкли считать этот дом опорой и относились к нему с полной преданностью. В начале XV века Джованни Медичи приобрел особую любовь народа своею щедростью, а сын его Козимо – просвещенным покровительством наукам и искусству. Хотя Лоренцо, внук Джованни, только случайно спасся от смерти, в то время как брат его Джулиано был убит заговорщиками, он стал, однако, почти неограниченным правителем Флоренции.

Сам поэт и философ, он тратил огромные суммы на украшение города и покровительство искусствам.

На своей чудной вилле Кареджи он устроил музей и ботанический сад, в монастыре Сан-Марко основал прекрасную библиотеку, улицы города украсил античными статуями, а стены церквей и соборов – картинами, до сих пор со-

хранившими свою славу. Соревнование других знатных домов и богатых граждан только сильнее способствовало украшению города. В это время Флоренция справедливо получила свое прозвание «итальянских Афин».

Жизнь кипела в этом городе. На улицах его был вечный праздник. Как на турнир стекаются смелые рыцари ломать копыя за прекрасных дам, так служители искусства и науки стремились во Флоренцию, на «арену муз». Здесь были мастерские и школы знаменитых художников, сюда иностранные короли присылали огромные суммы для покупки статуй и картин.

К концу века Флоренция достигла высшей степени расцвета. В ней уже таились зародыши будущего упадка и разложения, но она ждала Рафаэля.

Вступив юношей в этот прекрасный город, он вышел отсюда как царственный гений. Из пламени пожара и из-под обломков всеобщего разрушения вынес он скипетр Возрождения и перенес его в новый Рим, возродившийся, как феникс, из собственного пепла. И само название эпохи – Возрождение – относили сперва к одному XVI веку. Потом распространили его на XV и даже XIV. Но как начало волны морской теряется вдали, на горизонте, где появляется ее гребень, так и первые признаки Возрождения надо искать в середине Средних веков.

Под гнетом тяжелых условий Италия никогда не теряла воспоминания о своем былом всемирном величии, но Фло-

ренция явилась наиболее сильной выразительницей национальных стремлений. Мы видели роль ее в истории Италии. Благодаря этой роли она стала колыбелью искусства, знания, гражданской и политической свободы.

Этот город был очагом и священным алтарем той бескровной мирной революции, которая благодаря усилиям гуманистов, гениальных мастеров искусства, поэтов, ученых и знаменитых граждан открыла источник новой жизни для Италии и всего мира. Революция эта коснулась прежде всего воспитания, сделала знание всеобщим достоянием, создала цельный индивидуальный характер, породила почти религиозное поклонение красоте, дала новый толчок развитию христианских воззрений.

«Обмен веществ», вызванный Возрождением в организме человечества, был так силен, что вся эпоха вполне заслужила данное ей название эпохи *«открытия человека»*.

В самом деле, не только открытие Нового света характеризует эту эпоху как время страстного возбуждения мысли, чувств и стремлений, но еще больше – изучение тела и духа самого человека, открытие новых и новых перспектив в этой области.

В XV веке заря Возрождения охватила всю Италию.

Не говоря уже о Милане и Урбино, где герцогский дом особенно выдавался среди современников высоким образованием, даже тираны, прославившиеся невероятной жестокостью, корыстью и бессердечным эгоизмом, невольно под-

чинялись общему влиянию. Так, знаменитый своим кровожадным деспотизмом дерзкий кондотьер Сигизмундо Малатеста держит при своем дворе целый штат ученых и поэтов. Отдыхая в замке после разбойничьих набегов и опустошений, он проводит время в их кругу и принимает серьезное участие в философских диспутах.

В стенах построенного им храма, в саркофагах погребал он торжественно тех, кто умирал при его дворе, и над гробницами заказывал прекрасные надписи – выражение скорби и почтения.

История рисует нам его характер в мрачных до отчаянья красках, и тем не менее к нему относятся слова папы Пия II: «Сигизмундо хорошо знал историю, имел обширные сведения в философии, у него был талант ко всему, за что он ни брался».

Освобождение человека из тяжелых оков невежества, суеверия и духовного рабства начинается в XIII веке, когда Данте бесстрашно сорвал завесу, скрывавшую светлый Божий мир от взоров непосвященных. Он смело взглянул и на окружающую его жизнь, и на душу человека. То, что он увидел здесь, на земле, глубоко омрачило его душу, но в изучении природы поэт нашел силы и возможности для борьбы.

На языке родной Тосканы, которому суждено было стать языком всей Италии, автор «Божественной Комедии» стал петь свободу и любовь, природу и возрождение.

Рафаэль завершил купол величественного здания, зало-

женного Данте.

Каждый камень на улицах Флоренции в XVI веке, подобно Каабе магометан, хранил память о ступавших на него славных мужах, имена которых длинной цепью соединяют Данте с Рафаэлем.

Подобно воинству крестоносцев следуют за Данте герои Возрождения – славные флорентийцы: поэты-ученые Боккаччо и Петрарка, Луиджи Пульчи и Пьетро Аретино, гуманисты вроде Никколо Никколи, художники Джотто, Таддео Гадди, Мазаччо, фра Бартоломео, скульпторы и зодчие Орканья, Пизано, Брунеллески, Гиберти и Донателло. Вереница эта блестяще завершается Леонардо да Винчи, Микеланджело и, наконец, Рафаэлем, единственным не флорентийцем, но гениальным пришельцем, явившимся принять законное наследство великих предшественников.

Наука предшествует поэзии и искусству в эпоху Возрождения: XIV век – век гуманистов, XV – век искусства. Стремление к познанию природы, к сближению с ней возрождается как в научном рвении, так и в попытках изображения ее. Попытки эти вначале очень слабы. Описания местности носят характер более географический, чем поэтический, как это находим у Данте и Боккаччо.

Петрарка совершает восхождение на гору близ Авиньона под влиянием непосредственного влечения, но ему приходится *оправдывать* себя в этом перед современниками и самим собою. Он взял с собой брата и двух крестьян. Пастух в

горах умолял его вернуться, говоря, что сам пробовал взойти на гору 50 лет назад, что с тех пор никто более не думал об этом, да и он вернулся скоро назад с разбитыми членами, разорванным платьем и с раскаянием в душе. Петрарка не послушался. С невероятными усилиями он и спутники его достигли вершины и увидели облака под собой. В его рассказе об этом сильнее звучит мысль о природе, стремление к ней, чем собственно чувство красоты. При нем книга – «Исповедь св. Августина», и он указывает в ней брату на следующие слова: «И вот люди восходят и изумляются высоким горам, далеко убегающему морю, шумящим потокам, океану и движению светил, и люди теряются в изумлении пред этим величием».

Таково было начало эпохи, но уже скоро итальянцы могли понимать и глубоко чувствовать самые тонкие штрихи природы, а также проявления внутренней жизни человека и научились мастерски изображать как ландшафт, так и черты лица, улавливая духовный смысл природы и характеров. Слишком много в этом умении приписывали античному возрождению. Развитие индивидуальности, стремление личности к свободе и к пытливому познанию природы – вот, повторяем, главное основание эпохи. Но направление, полученное наукой, искусством и литературой в руках последовавших за Данте гуманистов, наложило на всю эпоху печать античного, языческого мира.

Мистическое самоотречение и страх грозящих человеку

со всех сторон темных сил сменились радостным чувством прелести земной жизни, восхищением красотой тела и духа и смелым, светлым взглядом на природу как на источник живого наслаждения. «Видеть и наслаждаться» – стало лозунгом века.

Этот новый, сияющий жизнерадостностью взгляд отразился прежде всего на зодчестве.

Готический стиль уступил место стилю ренессанс.

Грандиозное сооружение Флоренции в этом стиле – собор Санта-Мария дель Фьоре – строили в продолжение 176 лет Арнольфо да Камбио, Джотто, Таддео Гадди, Орканья и Таленти. Наконец, закончил его Филиппо Брунеллески, один из величайших гениев эпохи. Он устроил над собором величественный восьмиугольный купол, в диаметре на целую сажень превосходящий купол собора Св. Петра.

Это прекраснейшее творение зодчества XV века украсили великолепные скульптурные произведения Бандинелли, Донателло и Гиберти. Другая прекрасная церковь того же стиля, Санта-Кроче, также украшенная работами великих мастеров, и теперь служит пантеоном великих флорентийцев: здесь покоятся Данте, Микеланджело, Галилей, Макиавелли и многие другие.

Дворцы Боргезе, Строцци, выполненные во флорентийском стиле, как бы высеченные из одного утеса, и палаццо Питти, построенное по рисунку Брунеллески, украшали уже город во время Рафаэля и заключали в своих стенах богатые

собрания произведений античности, а также великих современных мастеров. Наконец, улицы и площади почти на каждом шагу останавливали восхищенный взор любителя красоты и искусства. Не только в самом городе, но и в замках и монастырях, рассеянных по холмам и в долинах за городскими стенами, также процветало искусство.

«Во Флоренции достигли большего, чем где-либо, совершенства во всех искусствах, и в особенности в живописи». Так говорит современник Рафаэля и первый биограф его, известный художник Вазари.

По его мнению, этому содействовали три обстоятельства. Первое, что сама атмосфера Флоренции воспитывает такие души, которые не могут удовлетвориться слабыми произведениями и по свойственной им благородной свободе судят не по имени автора или мастера, но ставят выше всего истину и торжество прекрасного. Второе, что во Флоренции, где собрано столько богатств, жизнь очень дорога и трудна, почему художник должен быть очень производительным. Третье, быть может, по словам Вазари, еще сильнее первого и второго, – это честолюбие, которым насыщен воздух Флоренции: стремление превзойти всех других, не давая таланту успокоиться, побуждает его достичь неоспоримой славы, так как быть только равным с другими считают там позорным. Понимание красоты было так тонко развито во Флоренции у современников Рафаэля, что один художник, Нанни Гросси, умирая, отстранил поданное ему распятие и просил дать

другое, работы Донателло, говоря, что он умер бы в отчаянии, если бы в последнюю минуту жизни видел плохо исполненное произведение искусства.

Читая у Вазари приведенные выше слова, мы понимаем, как должно было биться сердце юного Рафаэля при одном слове «Флоренция», особенно когда он приближался к цели своего путешествия.

В Риме гробница Рафаэля. Там прах его, и там же, в Ватикане, памятник его вечной славы. На пути своем он достиг репкой известности и поклонения, но лучшим временем жизни оставались для него, конечно, годы от 1504 до 1508, которые можно назвать «флорентийским периодом», хотя он и не жил безвыездно в этом городе.

Полная независимость, сокровища природы и искусства, город, залитый солнечным светом, веселая жизнь, прекрасные женщины и еще молодость, 21 год, – всем этим он имел возможность вполне насладиться.

Никто не мог отказать ему в таланте, но во Флоренции нелегко было обратить на себя большое внимание молодому художнику. Флорентийцы не видели произведений Рафаэля, не знали его «Мадонны Конестабиле», которая в настоящее время считается одним из лучших его созданий и была написана им перед самым появлением в столице искусства. Вспоминая слова Вазари, нужно думать, что Рафаэль мог только выиграть от своей неизвестности, вступая в соревнование с художественными знаменитостями Флоренции.

Энергично берется он за работу, и благодаря восприимчивости быстро развиваются его талант и знания. Первым произведением Рафаэля во Флоренции была «Мадонна дель Грандука». Эта картина и теперь украшает галерею дворца Питти. Со времени Рафаэля о ней совсем забыли, и только великий герцог Тосканский Фердинанд III отыскал ее и никогда, даже в дороге, с ней не разлучался; потому-то она и получила название «Madonna del Granduca» («Мадонна великого герцога»). В ней Рафаэль с необыкновенной силой изобразил идеал прекрасной и застенчивой материнской любви. Особую прелесть придают лицу Марии опущенные, полузакрытые глаза, обращенные на божественного сына.

Как растение, пересаженное из темного места на свет, сразу оживает, зеленеет и распускается полным цветом, так видно в этой картине влияние перемены, которую испытал Рафаэль по приезде во Флоренцию. Здесь нет ничего сверхчувственного, как в произведениях Умбрии; художник осмотрелся кругом, вздохнул полной грудью, взгляделся в окружающую его живую толпу и, познав красоту человека, воплотил ее в красках на полотне. Рафаэля можно упрекать за низведение божества на землю столько же, сколько Фидия и других знаменитых мастеров древности – за их изваяния. И там и здесь художник лишь облагораживал тип человека, приближая его к божеству.

В самом деле, искусство стоит тем ниже, чем более удаляется от характера телесной красоты. Искусство, предшество-

вавшее веку Рафаэля и Микеланджело, особенно страдало этим вследствие религиозного аскетизма. Первым Донателло, а за ним и другие пластики обратились к природе и стали изображать здорового человека. Пример их оживляюще подействовал на живопись, что повело к расцвету этого искусства, вполне отвечая характеру эпохи.

К сожалению, неизвестна та женщина-мать, чьи черты вдохновили Рафаэля. Быть может, великий художник встретил ее в одной из деревень в окрестностях Флоренции, как впоследствии в Риме, во время карнавала, он набросал другой свой чудный рисунок – «Мадонна делла Седиа», положив лист бумаги на опрокинутую бочку и забвю окружающую его толпу и все на свете.

Как бы то ни было, ближайшая к «Мадонне дель Грандука» «Мадонна Ансидеи» доказала, что Рафаэль не прочь иногда вернуться к традициям родной своей школы. В особенности фигуры двух святых на этой картине могут служить примером самого горячего религиозного экстаза. В то же время как в этой картине, так и во фреске в Сан-Северо, многое в изображении напоминает и Фьезоле, и фра Бартоломео, свидетельствуя о том, что Рафаэль успел уже ознакомиться с живописью во флорентийских церквях и соборах.

Глава IV. Рафаэль при дворе Урбино

Двор герцога. – Влияние Бембо. – Подарок английскому королю. – «Св. Георгий» и «Три грации». – «Св. Георгий» в Эрмитаже. – Портрет Рафаэля, им самим написанный. – Флоренция.

Отлучаясь по временам из Флоренции то для выполнения заказа в Перудже, то для изучения памятников древности или работ знаменитых мастеров в окрестностях города, Рафаэль не забыл и родины. Мы видим его снова в Урбино, но теперь уже в ином положении. Произведения, созданные им во Флоренции, дали ему известность, так как все, что делалось во Флоренции, не проходило в Италии бесследно.

К счастью, и герцог находился теперь в лучших условиях, чем в период юности Рафаэля. Двор его в это время напоминает Веймар времен Гете. Сам он обладал широким классическим образованием; Гомера и Вергилия знал наизусть и мог повторить на память большую часть стихов. Близкие к нему люди говорили, что он делает счастливым того, кто ему служит. Весь цвет тогдашней учености собран был при его дворе; все это были люди, с которыми суждено Рафаэлю вступить впоследствии в близкие отношения.

Здесь были брат Льва X Джулиано Медичи, подобно от-

цу прозванный il Magnifico, знаменитый генуэзец Андрей Дориа, граф Бальдассаре Кастильоне, известный своею любезностью, талантом и дипломатическим тактом и ставший одним из лучших друзей Рафаэля. Наконец, Пьетро Бембо, впоследствии секретарь папы Льва X. Подобно графу Кастильоне, оставившему описание двора Урбино в книге «Кортежиано», он сделал то же в особой книге. Как и первый, он обладал широким образованием и был одним из лучших писателей своего времени в Италии.

Бембо должен был иметь большое влияние на развитие Рафаэля, особенно благодаря глубокому пониманию природы и красоты.

Уже Петрарка, проникнутый стремлением к природе, населил окрестности Флоренции множеством мифических существ, созданных его фантазией в духе античного мира. Образы Петрарки являлись выражением современных ему симпатий и стремлений, но далеки были от окружающей природы. Бембо ближе к правде, хотя поэзия его носит тот же характер. Итальянским языком владел он в совершенстве.

Праздники, танцы, единоборства, турниры и беседы продолжались при дворе беспрерывно. Приятные разговоры и благородные развлечения этого дома делали из него истинный приют веселья, говорит Кастильоне. «Обыкновенно, поужинав и натанцевавшись, гости забавлялись разного рода шарадами; удовольствия эти сменялись дружеской беседой, серьезной и в то же время веселой, в которой принимала

участие герцогиня. Все шло без церемоний; места занимались где кому угодно; каждый усаживался возле дамы, и начиналась беседа, не стесняемая никакими формальностями; изобретательности и оригинальности был тут полный простор».

Разносторонние знания и таланты стали необходимою потребностью, и воспитанием старались развивать в человеке все его способности. Особенно ценились знание живописи и умение рисовать.

«Живопись – одно из лучших украшений сложившейся общественной жизни, – говорит Кастильоне. – Образованный ум должен высоко ценить ее, как все изящное». Но истинный талант, искусство, которому подчиняются все другие, – это такт, «известная осторожность, рассудительность, верный выбор, знание чувства меры в обращении с любой вещью, умение все сделать вовремя и кстати». Этому высшему искусству Рафаэль, конечно, не мог нигде так научиться, как при дворе Урбино, образцовом в этом, как и во всех других, отношении.

В атмосфере двора Урбино работалось легко и привольно. В течение двух месяцев Рафаэль написал картину, изображающую св. Георгия Победоносца. Это незначительное по величине произведение он отделал во всех подробностях с изумительной тщательностью. Незадолго до того герцог получил от английского короля Генриха III орден Подвязки, который был передан ему как генерал-капитану римской церкви

и родственнику папы английским посольством, явившимся в Рим поздравить Юлия II с восшествием на престол. Между тем герцог как раз в это время спешил в свой родной город и уже отсюда решил отправить в Англию своего посла с благодарностью и ответными подарками. Таким образом, случай дал возможность Рафаэлю еще более выдвинуться, так как его «Св. Георгий» предназначен был герцогом тоже для подарка королю. Как голубь Ноева ковчега, принесла эта почти миниатюрная картина весть о народившемся гении в далекую Англию.



Рафаэль Санти. Св. Георгий и Дракон. 1504-1506 г. Вашингтон.

Главою посольства был назначен граф Бальдассаре Кастильоне, и ничего приятнее не могло быть для Рафаэля, как то, что первое его произведение, выходящее из пределов Италии, повез один из его лучших друзей. Кастильоне не упустил, конечно, случая в личном разговоре передать все надежды, возлагаемые на молодой талант.

В самом деле, в этой прелестной картине, украшающей теперь наш Эрмитаж наряду с другим шедевром Рафаэля – «Мадонной Конестабиле», поражает не только искусство письма и рисунка, но глубокое одушевление художника.

«Чудовище поражено ударом, который наносит ему скачущий на белом коне святой, и редко в творениях даже самого Рафаэля встречаешь больше смелости и огня, чем здесь. В лице святого отражается холодная решимость и отвага. Вся фигура его дышит силой и ловкостью; он прищпорил своего коня, поднявшегося на дыбы и с ужасом отворачивающегося от чудовища. Святой наклонился, нанося удар копьем; красивое лицо его зарделось, а надетый поверх брони плащ развеивается по ветру. Чудовище еще упирается с силою передними ногами, но видно, что наступает ему конец: из его пасти слышится последнее рычание и хвост стяннут в судорожном движении. Как бы для большего оттенения подвига

святого видна вдали царица Александра – на коленях, величественная и прекрасная, полная веры и надежды на избавление».

Действие происходит среди красивой долины. Слева лесная трещина и пещера, служившая жилищем чудовищу. За царицею – красивые деревья и кустарник, а вдали церковь. То, как написаны золотой шлем, окруженный сиянием, стальная броня, белый конь, украшенный золотом с голубым сбруей, а также общий тон картины, среди которой выделяется белое пятно лошади, чистота и блеск красок, сила и гармония любовно исполненных, несмотря на малые их размеры, подробностей, и безукоризненное благородство в рисунке ясно показывают, какого совершенства уже достиг двадцатитрехлетний Рафаэль.

«Поистине королевским подарком отплатил королю Генриху VII Гвидобальдо Урбинский», – говорит об этой картине Кавальказелле – лучший знаток искусства в наше время. По мнению Ваагена, известного знатока, описавшего наш Эрмитаж, Рафаэль вложил в изображение св. Георгия всю имевшуюся у него в то время силу творчества, и оттого оно, будучи миниатюрным, но притом вполне серьезно и с любовью исполненным, несравненно выше всех остальных его маленьких картин.

Неизвестно, каким образом попала эта картина из королевского дворца к графу Чемброку в XVII веке. Английский король Карл I опять приобрел ее у графа, выменяв на собра-

ние рисунков Гольбейна. После смерти Карла I имущество его было распродано по приказанию Кромвеля. За «Св. Георгия» было заплачено 150 фунтов (1500 рублей). Картина попала в Париж и наконец в прошлом веке была приобретена Екатериной II для Эрмитажа вместе со всем собранием галереи Кроза.

«В 1812 году ее повесили в галерее генералов в Зимнем дворце вместо иконы по приказанию императора Александра I, находившегося тогда в сильно мистическом настроении. После пожара во дворце картина была перемещена в Георгиевский зал, опять-таки в качестве иконы; перед нею теплилась лампада. Наконец при окончательном устройстве нынешнего здания Эрмитажа картина возвращена туда по Высочайшему повелению вследствие представления хранителя Эрмитажа Ф. А. Бруни».



Рафаэль Санти. Святой Георгий сражается с драконом. 1505 г. Париж, Лувр

Изображение святого, побеждающего дьявола или демонических существ, как религиозный и символический мотив повторялось часто во время Рафаэля. Очень возможно, что он сам находился отчасти под влиянием такой картины Донателло. На улицах и площадях устраивались представления подобных сцен. Так, во время пышных церковных празднеств Тела Господня, устроенных Пием II, процессия, несмотря на всю грандиозность шествия, играла наименьшую роль. Кардиналы и богатые прелаты поделили между собой весь путь и не только разукрасили его коврами и венками, но воздвигли подмостки, на которых были представлены в лицах краткие сцены из священной истории. Здесь можно было видеть архангела Михаила, поражающего змия, страдания Спасителя, окруженного поющими ангелами, гробницу Христа и всю сцену его Воскресения, фонтаны с вином и хор ангелов... На площади перед собором установили гроб Матери Христа. После службы и благословения он открывался, и Святая Дева возносилась поющими ангелами к небу, где ее встречал Иисус и, венчая, приводил к Богу.

Переносясь воображением в эту эпоху, мы невольно поражаемся гению Рафаэля, который в своей картине, верный природе и действительности, сумел передать святое чувство победы добра над злом посредством образа смелого рыцаря, кипящего избытком физической силы и здоровья.

Если «Св. Георгия» вызвал случай, то уже совершенно свободное побуждение подвинуло Рафаэля написать здесь

же, при дворе, еще одну небольшую картину – «Три грации». Это произведение, очевидно, было свободной данью удивления античной красоте. Впрочем, рисунок для этой картины давно уже хранился у Рафаэля. Он сделал его с одной античной мраморной группы в Сиене, между делом, во время исполнения работы по заказу.

С особенной любовью писал Рафаэль портрет герцога, о котором упоминает в письме Бембо, но он, к сожалению, пропал. К этому же времени относят и портрет самого Рафаэля, написанный им для дяди. Здесь видим мы его двадцатитрехлетним юношей, в одном платье, плотно облегающем тело, с шапочкой (барето) на голове. Вся фигура полна привлекательной грации и благородства. Особенно хороши тонкая шея и свободно приподнятая вверх голова. Глаза исполнены юношески мечтательным и вдумчивым выражением. Прекрасно очерченный нос и полные губы дополняют прелесть изображения.

Исполнив все, чего могли от него желать герцог и друзья, Рафаэль поспешил во Флоренцию. Всего несколько месяцев прошло, как он ее оставил, и уже чувство, подобное «тоске по родине», влекло его назад. По-видимому, он не дождался даже папы Юлия II, который в сентябре того же года должен был посетить Урбино, где готовились его торжественно встретить. Не удержали его ни любезность, ни щедрость герцога, имевшего полное право сказать окружавшим его, как король Неаполитанский Альфонс Великий сказал гума-

нистам Фаццио и Манетти: «Я буду делить с вами последний кусок хлеба».

Глава V. Рафаэль во Флоренции

Музеи и библиотеки. – Беседы художников. – Клуб Котла. – Артель Лопатки. – Мадонны. – Идеал Рафаэля. – Портрет в период Возрождения. – «Положение во гроб». – Заказ в Монте-Луче. – Рафаэль – «маэстро». – Он оставляет Флоренцию.

Вряд ли возможно было больше любить свой город, чем любили его флорентийцы. Расцвет науки и искусства в этом свободном городе повел к тому, что искусство стало для жителей неизбежным условием существования. И внешняя жизнь, как на улице, так и в домашней обстановке, стала утонченной и прекрасной, как нигде на свете.

Образование было доступно не только благодаря музеям и библиотекам, но и потому, что гуманисты охотно делились своими знаниями в беседе со всяким желавшим, особенно же охотно помогали и советовали художникам, облегчая им выбор тем для картин и сообщая исторические сведения. Их частные библиотеки были также доступны каждому. Талантливый Рафаэль широко пользовался этим; к тому же приобретенные в Урбино высокие связи и рекомендации открывали ему двери повсюду.

Художники жили большею частью в дружбе между собой и сохраняли любезность в личных отношениях даже со своими соперниками. В их взаимных беседах выяснялись различ-

ные взгляды на искусство и его законы. На собраниях у Баччо д'Аньоло обсуждалось всякое новое произведение. Здесь Рафаэль познакомился с Сансовино, Филиппино Липпи, Антонио и Джулиано да Сангалло, Граначчи и другими современными ему мастерами. Здесь он мог проявить уже свой светлый взгляд на живопись и приобрести познания в других искусствах, особенно в архитектуре. Иногда на этих собраниях присутствовал и Микеланджело. Его ум, широкое образование, понимание античного мира, самые разнообразные сведения и поэтический талант, не говоря уже о мощном характере и славе его имени, делали беседу особенно интересной, праздничной для Рафаэля.

Последний не принадлежал, однако, всецело даже к этой блестящей группе. Он оставался всегда верным принципу – брать хорошее отовсюду и учиться где и чему только можно. Его привлекал и дель Сарто, один из последних могикан Флоренции, переживший свою славу и славу родного города. Дель Сарто считался вождем корпорации художников, носившей название Клуба Котла.

Здесь было место для юношеского веселья и полной свободы фантазии, не стесняемой никакими условными правилами. Общность идей, вкусов и понятий придавала особую силу и своеобразие развитию искусства, одинаково сказываясь как в области серьезного, так и в сфере развлечений.

Клуб Котла был нечто вроде нашего «Арзамаса». Он состоял из двенадцати членов. Кроме Андреа дель Сарто, в

числе членов его были Франческо Рустичи, Аристотель ди Сангалло, гравер Робетта, музыкант Доменико Бачелли и другие. Каждый из них мог привести с собой трех или четырех гостей. Таким образом открыт был доступ и Рафаэлю. «Каждый приносил по кушанью своего изобретения, а кто случайно сходилась в выдумке с другим, тот платил штраф. Взгляните, – говорит Тэн, – что за сила бродила в этих оживленных умах и каким образом пластические искусства находили себе место даже за ужином. Однажды Джанфранческа берет вместо стола огромную кадку и внутри нее помещает гостей; тогда из центра кадки поднимается вдруг дерево, и ветви предлагают каждому его блюдо, между тем как внизу слышится музыка. Поданное блюдо – огромных размеров пирог, в котором виднелся Улисс, приказывающий варить своего отца, для того чтобы возвратить ему молодость; обе фигуры – не что иное, как вареные каплуны, обделанные в человеческую форму и гарнированные разного рода вкусными вещами... Андреа дель Сарто принес восьмигранный храм, утвержденный на колоннах; место пола занимало в нем большое блюдо студня, разделенного на клетки, изображающие мозаику; колоннами, которые, казалось, сделаны из порфира, на деле служили толстые сосиски или колбасы; базисы и капители были из пармезана, карнизы – из сладкого печенья, а кафедра – из марципанов. Посередине стоял аналой из холодной говядины с развернутым на нем служебником из вермишели, где буквы и музыкальные ноты обо-

значались зернами перца; вокруг размещены были певчие – жареные дрозды, каждый с широко разинутым клювом; позади них два жирных голубя изображали собою басов, а шесть маленьких овсянок – дискантов... Доменико Пулиго принес поросенка, представлявшего деревенскую пряжу, которая, сидя за работой, стережет только что вылупившихся цыплят. Спилло доставил слесаря, сделанного из большого гуся... Вы, конечно, слышите громкий хохот фантастической, неудержимой веселости. Другая артель – Артель Лопатки – к ужинам присовокупляет маскарады. Забавляясь, гости представляют то похищение Прозерпины Плутоном, то любовь Венеры и Марса, то „Мандрагору“ Макиавелли или „Каландрию“ кардинала Библиены. В другой раз, так как эмблемой товарищества служит каменщичья лопатка, председатель вменяет членам в обязанность явиться в одежде каменщиков, со всеми орудиями этого ремесла и произвести постройку из мяса, хлеба, пирожков и сахара. Избыток воображения выливается в таких живописных проказах. Человек тут, по-видимому, настоящий ребенок, до того еще молода его душа; всюду он воссоздает любимые им телесные формы, превращается в актера, мима и вообще играет своим искусством – до того он переполнен им».

Эта любовь к телесным формам грозит перейти в бешеную страсть, в грубое поклонение чувственности. Действительно, опасность эта виднелась впереди, но не для Рафаэля. Врожденный такт души и гениальное чутье дают ему пони-

мание меры. Как искусный лоцман, направляет он свое судно по волнам, не отдаваясь на волю бурного океана. Он отыскивает типы, в которых физическое совершенство завершилось бы – как венцом всего – нравственным благородством. Строгий и чистый образ Мадонны остается любимым для его кисти. Уже в этом сказывается память о родине, об идеалах умбрийской школы, об отце и о Перуджино. Эта цель – изображение Святой Девы – не противоречит, конечно, и новым влияниям. Напротив, даже заказы, как для церквей, так и для частных лиц, чаще всего ограничивались этой темой. Средства в это время уже редко позволяли церквям заказывать большие картины на стенах, а небольшое изображение Мадонны на доске уже заключало в себе богатое и доступное содержание. В особенности же поклонение красоте, присущее душе Рафаэля, находило полное удовлетворение в этом сюжете.

В это время Рафаэлем создано столько изображений Марии, что четыре года его жизни можно назвать «периодом Мадонн». Разнообразие заключалось не только в том, что сперва он рисовал и писал лишь св. Марию с младенцем Иисусом, стараясь запечатлеть высокий идеал материнской любви, а потом стал присоединять к ним Иоанна Крестителя и, наконец, Иосифа, но и в бесконечных вариациях положений самой Мадонны и ее Сына.



Рафаэль Санти. Мадонна с безбородым Иосифом. Около 1505 г.

Идеала своего достиг он, кажется, вполне в так называемой «Мадонне Темпи», где Мария с тихой радостью прижимает ребенка к своей груди, готовясь осыпать его поцелуями... Но художник не позволяет ей исполнить это, как бы находя, что в поцелуе уже слишком много земной страсти, «недостойной того почтения, которое подобает, хотя бы и горячо любимому, Божественному Сыну».

Впрочем, в одном лишь этом, быть может, еще сказывается католический символизм Рафаэля, во всех же других отношениях между первой его флорентийской «Мадонной дель Грандука», на которой еще заметна печать кисти умбрийца, и «Мадонной Темпи», свободной от этого влияния и представляющей именно только идеал человеческой, женственной матери, – длинный путь, пройденный постепенно. Рафаэлем написан целый ряд Мадонн «с книгой», являющихся видоизменениями нашей эрмитажной Мадонны. В них во всех, напротив, сохраняется больше умбрийское отвлеченно-религиозное начало, и потому, конечно, они долгое время с особенной любовью воспроизводились на гравюрах при печатных «божественных» книгах. Богатство фантазии Рафаэля особенно ярко проявляется в сохранившихся рисунках его, в картинах. Рассматривая их, мы видим, что он не только не затруднялся никогда в мотивах, но разнообразно

Эие последних так велико, что многие из них остаются неиспользованными.



Рафаэль Санти. Мадонна Грандука. 1505 г. Флоренция, галерея Питти.

Незначительна по величине, но пластически выразительна «Мадонна Орлеанская», принадлежащая теперь герцогу Омальскому. Попавшая в Англию после того, как король Филипп Эгалите продал ее вместе с другими сокровищами искусства в уплату карточных долгов, сейчас она снова вернулась во Францию. Одну из особенностей ее составляют богатые волосы – смелая вольность, так как лучшее *земное* украшение женщины считалось нарушением условной святости.

Мадонна написана в профиль. Верхняя одежда упала с ее плеч, и гибкие, прекрасные формы обрисовываются плотно облегающей тело тканью. Она держит младенца, обнимая его одной рукой, между тем как на ее другую руку опирается он ножкой, стараясь достать грудь матери.

Не менее прекрасны обе «Мадонны Колонна» из галереи Бриджватер. Эти картины отличаются еще большей пластичностью форм и энергией образов. На первой из них мать отложила книгу и с сердечной радостью смотрит на живые движения уже подрастающего младенца.



Рафаэль Санти. Мадонна с младенцем. 1505 г. Вашингтон

К сожалению, размеры очерка не оставляют места для описания других Мадонн, а также тех групп, где к Марии присоединяется Иосиф и где рисуются детские игры Иисуса и Иоанна. Одною из лучших Мадонн этого рода считается так называемая «Прекрасная садовница». В самом деле, не только выражение лица и фигура ее, но и вся группа исполнена необыкновенной, божественной поэзии. В нашем Эрмитаже находится также прекрасное изображение подобной группы, а именно «Мадонна Альба».

Общий взгляд на «период Мадонн» показывает кипучую деятельность Рафаэля во Флоренции. Он исполняет многочисленные заказы и в то же время находит возможность делать своею кистью драгоценные подарки друзьям и благожелателям. При всем этом постоянное ревностное изучение и копирование образцов, бесчисленные рисунки и картоны, наблюдение и изучение природы и так далее.

Благодаря Рафаэлю Италия в это время становится отчизной красоты, так как никто ни до того, ни после не превзошел его в изображении Мадонны. Несмотря на влияние Леонардо да Винчи, пальма первенства остается за учеником, если его даже признать таковым, так как разносторонний гений да Винчи прежде всего оставил немного в живописи в срав-

нении с Рафаэлем. То, чем обладал, Рафаэль не мог передать другим и унес с собой в могилу, так как это было непосредственное чувство души. В Мадоннах его это чувство выразилось со всею полнотой, и потому период этот сохраняет для нас великую цену. В Риме Рафаэль предстанет уже другим, проявит иначе своей гений. Впрочем, не раз еще он вернется к изображению Святой Девы, ему предстоит еще создать «Сикстинскую Мадонну».

Рафаэль вырвал образ Мадонны из узкой сферы католических воззрений и претворил его в плоть и кровь. С другой стороны, в красоте человека он нашел божество.

Уже по примеру Донателло отчасти к тому же стремились фра Филиппо и Филиппино Липпи, Сандро Боттичелли и Верроккьо. И они изображали мать и ребенка, причем создали много прекрасных вещей, но ни одному из них не удалось освободиться от условности, налагаемой на художников религиозным символизмом: так, мы видим, что в их произведениях то мать склоняется в молитвенном экстазе перед сыном, то ангелы подают ей дитя. Лишь Рафаэль подобно своим гениальным предшественникам Микеланджело и Леонардо да Винчи отважился отбросить всякие традиции и при полном свете яркого солнца изобразить красоту души и тела человека.

Этих титанов искусства, кроме чистой красоты, влекло еще стремление познавать характеры и запечатлевать интересные лица, в чем выразилась существенная черта всей

эпохи Возрождения – сильно развитое чувство индивидуальности.

Леонардо да Винчи с такою страстью работал над портретами, что мог долго преследовать интересовавшего его человека, пока не добивался позволения с него писать. Он любил также карикатуры и мастерски их делал.

Зазвав к себе однажды простых поселян, великий художник вместе с приятелями усердно угощал их и занимал, заставляя много смеяться. Скрывшись внезапно из комнаты, он через полчаса принес несколько карикатурных набросков, столь поразительно похожих на модели, что на них нельзя было смотреть без смеха. В тетрадах Рафаэля найдены также попытки карикатур. Влияние же на него Леонардо сказалось, кажется, больше всего в портретах богатого флорентийского купца Анджело Дони и его жены. Последний гораздо удачнее именно потому, что написан явно под впечатлением «Джоконды» да Винчи. Хотя меньше, но и в Мадоннах Рафаэля отчасти проявилось воздействие Леонардо, особенно в освещении, в искусстве владеть красками и в расположении одежд.

Если не прямо, то через влияние фра Бартоломео, усвоившего себе все достоинства манеры да Винчи, приобрел многое и Рафаэль. Фра Бартоломео особенно полезен был Рафаэлю советами, так как в его творчестве флорентийская живопись достигла своего конечного пункта: он увенчал куполом здание, построенное целым рядом предшественников.

Серьезно изучал Рафаэль также Мазаччо, остававшегося непонятым почти столетия – так далеко талант его опередил свое время. Он был из тех художников, которые, впервые стремясь к художественной правде, положили тщательное изучение анатомии и перспективы в основание выразительности, красоты форм и правильности рисунка, не подчиняя, однако, одного другому и не впадая в преувеличение, подобно тем художникам, на чьих картинах «мускулы походили на мешки с орехами». Уже в картине, написанной Рафаэлем в 1505 году в Перудже («Мадонна Ансидеи»), хотя рисунок и колорит напоминали Перуджино, фигура Иоанна озарена была яркими лучами флорентийского солнца. Завершением всего периода и влияния Флоренции на Рафаэля является его картина «Положение во гроб», заказанная ему графиней Аталантой Бальони. Графиня героически перенесла гибель сына и заступилась за убийц, а облегчение своих страданий хотела найти в изображении смерти Иисуса и скорби Его Матери.

Рафаэль начал картину, но предмет овладел им с такою силой, что он решил приостановить работу и, вернувшись во Флоренцию, приготовить там рисунок на картоне.

Из случайного заказа Рафаэль сделал задачу жизни и вложил в эту картину всю свою изобретательность, энергию молодости и приобретенные познания. В первый раз, может быть, работал он вполне самостоятельно, несмотря на то, что в первоначальном замысле следовал картине Перуджино то-

го же содержания. Составляя рисунок, он развивался и сам, забывая об условных традициях и стремясь все больше и больше к трезвой правде. Большая группа людей на картине показывает уже умение его располагать фигуры живо и естественно. Тело Иисуса, поддерживаемое за голову и колени, привлекает особое внимание, а выражение скорби проникает не только лицо Марии, но и всю ее фигуру. И прочие лица выражают печаль и отчаяние. Все обдуманно до *мельчайших* подробностей, но именно это, вместе с несовершенством колорита, мешает силе впечатления. Зато «Положение во гроб» интересно как свод всего, что дала Рафаэлю Флоренция.

Очевидно, создавая эту картину, молодой художник уже мечтал о достижении славы своих великих современников Леонардо и Микеланджело. В самом деле, некоторые художники называли ее «божественной», но силы Рафаэля были слишком напряжены, и это сказалось, быть может, в том, что он не достиг здесь необходимого совершенства колорита.

Во всяком случае, картина обещала многое. И если в то время, когда писалась она, Рафаэль был еще только свидетелем соперничества Микеланджело и Леонардо, выставивших свои картины во Флоренции на конкурсе, то скоро он будет в состоянии соперничать с ними. Он успел усвоить себе все, что могли ему дать эти два великана и все их предшественники, начиная от Джотто.

Город Урбино давно уже мог гордиться своим уроженцем. Рафаэлю было всего 22 года, когда монахини монастыря

Монте-Луче, приглашая его написать картину для главного алтаря, называли его «превосходным маэстро» и прилагали уже к его имени название родного города. В договоре с монастырем он назван «Maestro Raffaello da Urbino». Рафаэль принял тогда этот заказ и начал писать «Венчание Святой Девы». Картина осталась неоконченной, так как, вернувшись во Флоренцию, Рафаэль был слишком занят, а потом принялся за картину для графини Аталанты. Между тем в 1508 году он бросает все работы, поручив окончание некоторых из них своим друзьям, и переселяется в Рим по приглашению папы Юлия II.

Глава VI. Рим

Величие и падение Рима. – Испорченность папского двора. – Возрождение. – Юлий II. Его пример и влияние. – Портрет Юлия II. – Возрождение древнего Рима. – Вызов в Рим Рафаэля. – Рафаэль и Микеланджело. – Письмо к графу Кастильоне. – Идеал красоты у Рафаэля.

«Roma caput mundi» («Рим – Глава мира») – гласило средневековое изречение. Но к концу XIII века церковь выполнила свое назначение, и роль Рима начала падать. Напрасно Бонифаций VIII, думая воскресить времена Каноссы, писал Филиппу Красивому: «Господь возвысил нас над королями и царствами; только безумный и богохульник может не признавать нашей власти». Эта булла была сожжена палачом.

Безумные вакханалии первосвященников, занимавших папский престол в XV веке, их своеволие, роскошь, торговля священным именем наместника Петра давно уже поколебали обаяние римского престола, особенно после горячих проповедей Савонаролы.

Но прах сожженного мученика истлел, а предания, суеверия, корысть и насилия стояли еще крепкой стеной. Главным же основанием силы папского престола оставались все еще и наивная вера, и непосредственное чувство. Они-то и озарили последним прекрасным гармоническим светом произведения царя Возрождения XVI века – Рафаэля.

Имя его тесно связано с именем папы Юлия II.

Последний, конечно, не думал, когда призвал в Рим молодого Рафаэля, что будет обязан ему значительной долей своего бессмертия. Юлию II суждено было снова поднять упавший авторитет папства, очистить атмосферу Рима от наполнявших ее в конце XV века миазмов порока, кровавой измены, дикого разгула разнузданных страстей, лицемерия, брастоубийства, от всех ужасов, ознаменовавших царствование папы Александра VI.

С мечом в руке борясь против французов и других иноземных и внутренних врагов, Юлий II сознавал, что истинное и прочное величие церкви может быть основано только на нравственном совершенстве и благоустройстве. Личным примером заставил он окружающих сдерживать страсти и расточительность. Он наполнил церковную казну, к его времени совершенно истощенную, и не жалел лишь средств на грандиозные сооружения и произведения резца и кисти, которые могли вновь придать блеск церкви и Ватикану.

Призванные им в Рим Микеланджело, Рафаэль, Сангалло, дель Пьомбо и другие славные мастера обессмертили его имя, и Рим снова высоко поднял голову. Спор о том, кто из пап является истинным представителем Возрождения в XVI веке, легко разрешается тем, что «Юлий II насадил в Риме искусство, а преемник его Лев X развил и укрепил насажденное и сделал его вечным достоянием».

На картине Мункаччи, находящейся в Вене, прекрасно

изображена роскошная пора *расцвета* Рима. В гармоническом единстве представлен здесь ряд великих гениев Возрождения.

Тициан с его величавой фигурой и лицом, обрамленным широкой бородой, указывает ученикам на прекрасные фигуры двух нагих женщин. Паоло Веронезе, отступив на несколько шагов, с кистью и палитрой в руке, рассматривает свою картину. Микеланджело, с его некрасивой, но характерной головой, с молотом скульптора в руках, облокотясь задумчиво на перила, делится какою-то мыслью с Леонардо. По широким ступеням лестницы, с тетрадь под мышкой и ящиком красок, спускается Рафаэль, беседуя с другим художником, а в центре картины, как в фокусе всей эпохи, в роскошной ложе, поддерживаемой коринфскими колоннами, сидит Юлий II и внимательно рассматривает план собора Св. Петра, развернутый перед ним знаменитым строителем собора Браманте. Папу окружает пышная свита кардиналов и знатных особ.

Рафаэль оставил портрет Юлия II, живо напоминающий все рассказы о нем и его характере. Он изображен сидящим в кресле, уже в последние годы своей жизни, согбенный, но все еще не сломленный. Его руки покоятся на ручках кресла, а глубокий взгляд пытливо устремлен на зрителя. Сжатые губы, резко очерченный нос, густая борода, падающая на грудь, и все черты говорят о сильном и энергичном характере. Никогда не подчинялся он чьему-либо влиянию, а,

напротив, деспотически распоряжался чужою волей, не возбуждая этим, однако, ненависти, так как им руководили не личные цели, а единственно только принципиальные, для всех общие интересы. Его грандиозные планы возбуждали удивление, но пользовались доверием, потому что никогда не были фантастичны, не превышали его средств.

Конечно, Юлию II благоприятствовало счастье: ему служили гении, которыми так богата была его эпоха, но в то же время нельзя не признать его положительной заслуги в том, что он собрал их и умел не только каждому указать его место, но и вызвать к жизни все их способности. Браманте, Рафаэль и Микеланджело только благодаря ему могли соединить свои силы в стенах Ватикана. Величие тогдашнего Рима зиждилось преимущественно на воспоминании о древнем Риме – властителе вселенной. Юлий II напомнил Италии эту связь; при нем, как никогда, мир древний – языческий и новый – христианский, слились воедино, нисколько не мешая цельности христианских воззрений. Стоило только итальянцу взглянуть на Рим с вершины Капитолия, чтобы вспомнить все былое величие города.

Многочисленные сонеты, обращенные к древнему Риму, показывают, как сильно было это чувство во время Рафаэля. Поклонение античной красоте и гуманизм с его благоговением перед древним миром содействовали возрождению древности. Благодаря раскопкам в Италии постоянно находили новые античные произведения. Особенно высоко це-

нился найденный в то время торс Геркулеса, ставший предметом долгого изучения, у Геркулеса недостает головы, ног, рук и верхней части груди. Этот обломок статуи подобен стволу прекрасного дуба, срубленного и лишенного листвы и ветвей. И все-таки герой и полубог ясно видны в найденном чудном обломке. В мощных контурах его чувствуется сила победителя титанов, возмущившихся против Олимпа.

Обрубки близ шеи дают представление о могучих плечах, поддерживавших небесный свод. Уцелевшая часть груди говорит о ее богатырской ширине и крепости и напоминает о задушенном на ней Антее. Таким образом, оставшиеся мускулы и мышцы туловища указывают на силу, крепость, необычайное развитие всех членов, и воображение с помощью тщательного анатомического анализа может воссоздать всю фигуру героя, как Кювье вызывал к жизни образ исчезнувшего животного по одной кости, и объяснить все его подвиги.

Под покровительством папы художники и гуманисты усердно хлопотали о том, чтобы «разбудить мертвых», как они говорили, вызвать к жизни древний мир с его созданиями искусства, его воззрениями, мифами и философией.

Аполлон Бельведерский был найден еще при папе Александре VI; при Юлии же II, кроме торса Геркулеса, нашли Венеру, Лаокоона и Клеопатру.

Рим и двор Юлия II были единственным местом, где гений Рафаэля мог получить полный простор для своей дея-

тельности, и потому художник с радостью поспешил туда по первому зову папы.

Вспомнил ли Юлий II сам о новом таланте, работы которого видел во время пребывания своего в Урбино, или вызов Рафаэля был делом Браманте, родственника его и ближайшего советника папы, – осталось неизвестным.

Незадолго до того умер герцог Гвидобальдо, горячо оплаканный Рафаэлем в его письме к дяде. В том же письме художник просил достать ему рекомендательное письмо от молодого герцога к Содерини, так как во Флоренции предвиделись работы, интересовавшие его. Весьма вероятно, что герцог нашел более выгодным для Рафаэля рекомендовать его папе.

Так или иначе, Рафаэль очутился на арене великих событий и не менее грандиозных замыслов в сфере искусства.

В Риме встретились и работали рядом два гения, совершенно различные между собой, – Рафаэль и Микеланджело. Они отдавали друг другу должную дань удивления и восторга, но никогда не могли сойтись дружески. Этому мешало не одно только соперничество в славе. Молодой, счастливый избытком юношеской силы, прекрасно принятый при папском дворе Рафаэль не мог завидовать больному, надломленному жизнью и удрученному гневной скорбью Микеланджело. Скорее он удивлялся ему, учился у него.

С другой стороны, Микеланджело, хотя не любил Рафаэля, отчасти инстинктивно, опасаясь умаления собственной

славы, отчасти как больной, вообще с неудовольствием видящий силу и здоровье, был слишком благороден, чтобы вредить Рафаэлю и чернить его. Они были наиболее беспристрастными судьями произведений друг друга.

Когда Рафаэль исполнил за пятьсот экю несколько фресок, заказанных Агостино Киджи, он потребовал вдруг, чтобы ему удвоили эту сумму. Управляющий Киджи изумился, считая требование Рафаэля безумным капризом художника.

«Призовите экспертов, – сказал ему Рафаэль, – и вы увидите, насколько умеренны мои требования». Джулио Боргези (управляющий Киджи), зная неприязнь Микеланджело к Рафаэлю, пригласил его для оценки. Но фрески были так хороши, что Микеланджело как художник не мог руководствоваться личной неприязнью и, указывая пальцем на голову сивиллы, сказал, что эта одна голова стоит сто экю, а остальные не хуже этой. Сам Киджи, узнав о таком отзыве Микеланджело, велел уплатить Рафаэлю требуемую им сумму.

Между характерами этих двух гениев лежала целая бездна. В душе Рафаэля царили мир и кротость. Став как бы официальным живописцем папского двора, он невольно приближается в своих созданиях к выражению всеобъемлющего религиозного *идеала*, – идеала неземной, мирной красоты и общей гармонии души и тела. Напротив, мощная натура Микеланджело представляет воплощение негодования и протеста. Как мыслитель, поэт и гражданин носит он в сердце своем страдания народа, бедствия Италии и, бессиль-

ный спасти ее, напоминает собою скованного Прометея.

Рассказывают о встрече в залах Ватикана Рафаэля, в окружении своих учеников направляющегося к лоджиям, и Микеланджело, шедшего одиноко в Сикстинскую капеллу. Как на пример находчивости Рафаэля указывают на ответ его суровому гению, заметившему иронически, что он ходит со свитой, точно генерал. «А вы – как палач», – отвечал ему будто бы Рафаэль. Если рассказ верен, то ответ Рафаэля не делает ему особенной чести. Это значило бы, что он совершенно не знал и не понимал Микеланджело. Иначе он ответил бы ему, быть может, остроумно, но не зло.

Гораздо остроумнее заметил Рафаэль, догадываясь, что Микеланджело помогает в работе приятелю своему Себастьяну дель Пьомбо, который собственными силами никогда, конечно, не мог бы и думать соперничать с Рафаэлем. Догадываясь, повторяем, о секрете соперника, прятавшегося в шапку-невидимку, Рафаэль сказал: «Я глубоко тронут честью, оказанной мне Микеланджело, так как вижу, что он считает меня достойным бороться с ним, а не с Себастьяном».

Это соперничество, эта тайная борьба мощного титана искусства с юным Рафаэлем напоминают сагу о Нибелунгах – великого Зигфрида, невидимкой помогающего Гунтеру в борьбе с Брунгильдой.

Рафаэль, однако, сам говорил, что особенно благодарен Богу за то, что Он дал ему счастье родиться при жизни такого

великого мастера.

Правда или нет, что Микеланджело, поссорившись с папой и удаляясь из Рима, велел спрятать ключ от Сикстинской капеллы и не показывать его работу Рафаэлю, – во всяком случае, несомненно, что Рафаэль испытал на себе его влияние и вовсе этого не думал скрывать. Гений его при этом ничуть не пострадал в своей самобытности. Его главное достоинство и отличие – непосредственность, и он оставался ей верен всегда.

В письме к графу Кастильоне о своей «Галатее» он пишет, что, затрудняясь в выборе прекрасных сюжетов в натуре, он отдается тому идеалу, который является его воображению. «Хорошо ли это для искусства – не знаю, – прибавляет он, – *но я надеюсь, что так*». Рафаэль является, таким образом, лишь последователем целого ряда старых флорентийских художников, стремившихся к тому же идеалу, начиная от Чимабуэ и кончая да Фьезоле и Боттичелли, о которых мы говорили выше.

Его натура, талант и все средства живописи, вполне развившиеся к этому времени: знание перспективы, анатомии и красок – все соединилось, чтобы дать ему возможность вместе с Микеланджело достойно завершить эту цветущую эпоху.

Глава VII. Рафаэль и Юлий II

Двор Юлия II. – Фрески в Ватикане: «Диспута», «Парнас», «Афинская школа». – Зала Илиодора. – Письмо к Франциа. – Друзья и враги Рафаэля. – удивление современников Рафаэля. – Портрет Франциа. – Скромность Рафаэля. – Сонеты. – Сонет Франциа.

Юлий II ни за что не хотел жить в тех комнатах и залах Ватикана, которые напоминали о порочном папе Александре VI. Но этого мало: он велел уничтожить портрет его и все фрески на стенах, говоря, что «самые стены заслуживают казни за то, что сохраняют память об этом Иуде».

Для Юлия II приготовили комнаты в верхнем этаже, где стены были украшены фресками знаменитых мастеров, и в том числе учителя Рафаэля, Перуджино. Рафаэлю достались теперь свободные стены залы делла Сеньятура, потолок которой уже был расписан. Но когда папа увидел первую работу Рафаэля, он пришел в такой восторг, что приказал уничтожить всю бывшую там прежде живопись.

С этой минуты начинается триумф Рафаэля, так как удивление папы перед гением молодого художника открывало широкий простор его кисти. Огромные залы Ватикана с их глубокими нишами, длинными коридорами и высокими сводами обратились в настоящий храм Рафаэля.

Взамен мифологии, украшавшей прежде эти стены, Рафа-

эль сразу внес сюда атмосферу Возрождения. С согласия папы он начал с того, что в четырех обширных композициях изобразил аллегорически Религию, Искусство, Философию и Право. Эти фресковые картины носят названия: первая – «Диспута» (она изображает спор о святом причастии); вторая – «Парнас»; третья – «Афинская школа». Четвертая состоит из нескольких меньших композиций.

Материал для своих картин Рафаэль получил из рук современных ему гуманистов и поэтов, но как он его употребил! Сколько дивной поэзии, спокойного величия он вложил в прекрасные формы. Ясность, простота, выразительность и скромность, воздушная легкость и экспрессия образуют одну непостижимо высокую гармонию и населяют мир реальными призраками.

В этом идеальном мире художник становится ясновидцем и священнослужителем.

Каждая из фресок – апофеоз вечной красоты. Каждая – апофеоз счастья человека, преображенного, возносящегося душою и мыслью к божеству. «Рафаэлевский „Парнас“ представляет нашим глазам прекрасных молодых женщин, с совершенно человеческой кротостью и грацией; Аполлона, который, с глазами, устремленными к небу, забывается, вслушиваясь в звуки своей арфы».

Весьма вероятно, что Аполлон изображен здесь так в воспоминание о каком-нибудь современном придворном импровизаторе. Рафаэль умел, как никто, чувствовать антич-

ный мир, оставаясь живым итальянцем, со всею присущей этому народу грацией, любезностью и свободой движений.

Во фреске, изображающей Религию («Диспута»), манера Рафаэля сильно напоминает манеру тех художников, чьи работы на подобный сюжет он видел во Флоренции и Риме.

В четырех мужах, ближайших к алтарю, в отцах церкви, горячо рассуждающих о догмате, можно узнать портреты Данте, Савонаролы и Браманте. В верхней части картины, между Святой Девой и Иоанном, в облаках виден Иисус, окруженный сиянием и славой. Дальше святые ангелы, отцы церкви, ученые и философы, ведущие диспут. Они расположены симметрически в двух обширных группах направо и налево от алтаря. Все вместе представляет грандиозную картину, дышащую простором и величавым спокойствием, несмотря на разногласие спорящих.

В «Афинской школе» Рафаэль является полным властелином кисти и всех средств живописи своего времени. Здесь преодолевает он все возможные трудности колорита, наложения фресковых красок и т. п. и достигает наиболее полного воздействия на зрителя в целом.

На картине обширный портик в стиле ренессанс. На вершине широкой лестницы рядом Платон и Аристотель, занятые спором. Платон – представитель идеализма – указывает рукой на небо; Аристотель, напротив, протягивает руку вниз, указывая на землю, и как бы доказывает, что основанием системы должно служить изучение явлений природы

на земле. Со всех сторон эти фигуры окружены группами философов, ученых и учеников. Одни жадно вслушиваются в диспут двух великих учителей, другие заняты своими спорами.

Здесь фигурируют разные школы.

Пифагор, окруженный учениками, пишет на таблице свои законы гармонии звуков. Гераклит, в темном одеянии соответственно своему мрачному, непонятому характеру, с пером в руке, погружен в глубокую думу о природе вещей. Прислонившись к колонне, стоит Демокрит, веселый философ, зло осмеявший человечество. Он перелистывает книгу, как бы не находя ничего нового для своего ума, успевшего так много обнять и изучить. От него переходим к группе бессердечных и корыстных софистов, а против них благородный Сократ, правдивейший из смертных, с его здравым умом и всепобеждающей иронией. По пальцам перечисляет он сильные логикой доводы своего учения и, остановившись на последнем, наиболее сильном, вызывает изумление и восторг окружающих его учеников и народа. Самый внимательный из слушателей, молодой воин в шлеме и полном вооружении – юный Алкивиад.

Невозможно перечислить всех изображенных здесь в живых и выразительных позах. Вся картина представляет собой целый мир науки, философии и знаний всякого рода и будет вечно вызывать восторг и удивление зрителя необыкновенной красотой гармонического целого и лежащей на ней

печатью вдохновения автора. Вечно останутся достойными удивления и изучения исторические типы, характеры, группы и обстановка, с такою силою изображенные на стенах залы дела Сеньятура.

Эта картина – одновременно величайшее стремление, усилие гения и полнейшее его совершенство. Успех Рафаэля был так велик, что Юлий II поспешил отдать ему новую залу. По имени главной из фресок, исполненных здесь Рафаэлем, сама зала получила название залы Илиодора.

Во всех картинах и фресках, написанных Рафаэлем в Риме, господствующая идея – могущество церкви. Церкви подчинены все силы на земле – таков девиз Рафаэля. Эта идея особенно сильна во фресках залы Илиодора.

Здесь уже картины, которыми расписан потолок, изображают вечную связь церкви на земле с Богом в явлениях его патриархам и Моисею. Как католик и официальный живописец папского престола Рафаэль в этих изображениях указывал на преемственную связь папы с древними патриархами. Величие церкви, ее всепобеждающую силу и могучий гнев божий против врагов ее и папы еще ярче постарался Рафаэль изобразить в четырех фресках, украшающих стены этой залы.

Эти фрески особенно интересны в том отношении, что рисуют положение даже такого гения, как Рафаэль, при дворе папы и зависимость его от понятий и тенденций его времени.

На главной фреске, от которой зала, как мы сказали, получила свое название, изобразил Рафаэль изгнание Илиодора из иерусалимского Храма (3-я Глава 2-й книги «Маккавеев»). Враги явились похитить сокровища Храма Иеговы, но последний послал страшное знамение, обратившее их в бегство. Толпа народа, женщины и дети на левой стороне картины смотрят со страхом, смешанным с радостным изумлением, на совершившееся чудо. Среди этой торжествующей толпы появляется, к удивлению зрителя, папа Юлий II, которого драбанты вносят в Храм. Этот фальшивый штрих был вполне естественным в XVI веке. Вся картина написана с целью прославления величия папы Юлия II и того, чем он особенно гордился, – победы его над французами и почти чудесного избавления от плена в Болонье в 1509 году.

Начав работу в этой зале в 1512 году, Рафаэль в течение двух лет окончил эту картину, и Юлий II имел утешение увидеть ее перед самой своей смертью.

Остальные фрески в зале Илиодора исполнены Рафаэлем уже при Льве X, но мы скажем о них несколько слов теперь же, так как по мысли они являются продолжением первой картины.

В самом деле, в знаменитой фреске «Освобождение св. Петра из темницы» также ясно виден намек на освобождение Льва X из французского плена, в который он попал в качестве легата в битве при Равенне в 1512 году, еще будучи кардиналом.

В этой картине тоже заметен анахронизм. Стражи и римские воины носят костюмы и вооружение XVI века. По-видимому, Рафаэль нашел возможным подчеркнуть этим связь древнего события с современным, не решаясь прямо изобразить Льва X в лице апостола Петра.



Рафаэль Санти. Портрет папы Льва X с кардиналами Лодовико деи Росси и Джулио деи Медичи. Около 1518 г. Флоренция, Уфицци

Согласно преданию о том, как в V веке папа Лев I остановил Аттилу с его полчищами гуннов, явившись на белом коне со своими кардиналами, Рафаэль написал большую фресковую картину в той же зале. Пораженный Аттила видит над головой папы две мужские фигуры с направленным на него мечом. Это страшное знамение заставляет его отступить – и Италия спасена.

Мы видим здесь ясно выраженной все ту же мысль об изгнании врагов из Италии, что так волновало Юлия II и потом Льва X.

Чтобы избавиться от мелких тиранов, сам Юлий принужден был вступать в союз с французами, швейцарцами и так далее. Потом уже стало задачей, как освободиться от этих союзников, которые не прочь были поделить Италию между собой.

На картине «Аттила» вместо Льва I изображен Лев X, и в войско Аттилы чудесным образом затесались швейцарцы.

С первых же дней своего пребывания в Риме, заваленный серьезными работами и испытывая нетерпение папы, который, видя успехи, все настойчивее требовал новых и новых трудов, Рафаэль едва находил время для переписки с друзьями.

ми и родными.

Так, спустя несколько месяцев по прибытии в Рим, он писал Франческо Франчия: «Вы будете снисходительны ко мне, если подумаете, что значит быть лишенным свободы, служить господам, которые...» Рафаэль не кончил этих слов, но явно намекает на знатных лиц и кардиналов, требовавших от него постоянно разных услуг, советов, планов для их дворцов, картин и рисунков. Если они платили, то были тем более назойливы и требовательны.

Правда, Киджи, после оценки Микеланджело приказывая уплатить Рафаэлю за фрески сколько он требует, просил управляющих быть как можно любезнее с художником, потому что он разорится, если последний потребует и за другие свои, прежде для него исполненные, работы по такой же оценке. Однако при дворе могущественного папы каждый, кому бы он не угодил, мог повредить Рафаэлю.

Впрочем, Рафаэль был любезен, деликатен и предупредителен. Он пользовался такою любовью учеников, что они всюду ходили за ним огромной толпой. Не только ученики, но даже посторонние люди на улице останавливались или шли за ним, так был он прекрасен и столько славы принесли ему уже первые работы в Риме. Франчия прислал Рафаэлю, между прочим, свой портрет собственной работы в благодарность за полученный от него рисунок. Рафаэль так славился совершенством рисунка, что многие известные художники были счастливы, если могли воспользоваться ка-

ким-нибудь его наброском.

Со своей стороны, любезный и признательный Рафаэль хочет непременно послать Франчия свой портрет в благодарность за полученный им, «который так хорош, – пишет он, – так полон жизни, что мне кажется, будто я не только вижу вас, но даже слышу ваш голос». Извиняясь в недостатке времени, он говорит, что мог бы поручить исполнение своего портрета кому-нибудь из учеников, с тем чтобы потом самому закончить его, но, прибавляет он, «этого не следует делать; напротив, будет гораздо лучше, если всякий убедится, что я в самом деле не могу сравниться с вами».

Вот каковы любезность и скромность великого гения!

Зато другие всячески выражали восхищение при появлении каждого нового произведения Рафаэля.

Похвалы и восторги охотнее всего выражались в сонетах, которые прибивались иногда к дверям мастерской художника или там, где его произведения выставлялись на суд публики. Если часто даже сонеты неизвестных лиц и молодежи трогали душу художника, то как дорого ценился им горячий поэтический восторг со стороны знатоков искусства! Мы видим, например, что картины Рафаэля вдохновили Франчия, который был гораздо старше своего молодого коллеги и пользовался немалой известностью в то время, как Рафаэль еще только выступал на путь искусства.

Сонет его посвящен «превосходному живописцу Рафаэлю Санти, Зевксису нашего века». Этот сонет написан около

1511 года, когда Рафаэлю было только 28 лет. И Франча называет его уже «единственным, которому само небо открыло могущество царствовать над всеми другими». Он спрашивает Рафаэля, в чем заключается секрет его созданий, дающих ему право на такую славу, которая окружает только имена древних художников? «Счастлив юноша, – говорит он, – что так рано вознесся на подобную высоту; кто может предсказать, какого величия достигнет он в зрелости? Природа склоняется пред ним – побежденная и призванная к новой жизни под его кистью; она будет вечно славить его имя как величайшего из мастеров».

Глава VIII. Рафаэль и Лев X

Смерть Юлия II. – Лев X. – Празднование «золотого века». – Рафаэль и Лев X. – Дом Рафаэля. – Письмо к дяде. – Богатство Рафаэля. – Форнарина. – Легенда о ней. – Доброта Рафаэля. – Сонеты его. – Портреты Форнарины. – Собор Св. Петра. – Бреве Льва X. – «Галатейя». – Лоджи. – Новое бреве. – Рим и его прошлое.. – Возрождение. – Посвящение Рафаэлю. – Портрет Льва X.

Юлий II скончался, исполнив свою миссию, укрепив папский престол благоразумием, твердою политикой и покровительством искусству.

Последнее еще более расцвело при преемнике его Джулиано Медичи, принявшем имя Льва и перенесшем в Рим вместе с безумною роскошью Флорентийского дома страстную любовь к искусствам. Пример папы уже не сдерживал стремления продажных кардиналов к роскоши. Город зажил снова широко и весело. Возвращение к временам античного Рима способствовало развитию свободных отношений в мире чувственности и наслаждений. Падение было близко, но настоящее заманчиво и прекрасно, по крайней мере для тех, кто пользовался всеми преимуществами положения.

В 1515 году Лев X посетил Флоренцию, и, следуя за ним, мы увидим, до чего дошли фантазия и роскошь тогдашней итальянской буржуазии и какая широкая перспектива от-

крывалась в то же время перед искусством.

Город созвал всех художников, чтобы принять гостя возможно великолепно.

«На площади перед домом Синьории построен восьмиугольный храм и поставлена статуя гиганта. Затем в другом месте соорудили две триумфальные арки с множеством различных, превосходно расположенных фигур. Но всего более обращал на себя внимание фасад Санта-Мария дель Фьоре, возведенный из дерева, на котором Андреа дель Сарто написал светотенью несколько прелестных историй в лицах. Апартаменты для папы были тоже убраны бесчисленным множеством орнаментов. В процессию празднования „золотого века“ входило шесть колесниц, на которых восседали Нума Помпилий, Юлий Цезарь, Август и Траян. Все колесницы, кроме убранства золотом и дорогими коврами, были расписаны лучшими живописцами. Вслед за шестью колесницами ехала еще одна, олицетворявшая триумф „золотого века“, расписанная Понтормо и украшенная рельефными – работы Баччо – фигурами четырех главных добродетелей. Посреди колесницы лежал труп в ржавом железном облачении. Из недр этого трупа выходило нагое дитя, все вызолоченное, – символ возрождения золотого века и конца железного, чем мир, разумеется, обязан вступлению на первосвященнический престол Льва X».

Порядок вещей в Италии предвещал опасность для папского престола, но Лев X не хотел этого знать и заглушал

предостережения шумными торжествами, веселыми остро-тами, забавными комедиями, наполненными самым тонким ядом чувственности; этими произведениями, авторами ко-торых бывали мужи церкви – кардиналы, думал он закрыть глаза себе и другим. Он верил, что музыкой и весельем мож-но поддержать жизнь, и усердно заботился об этом.

Кардиналы охотно ему помогали и вели такую жизнь, что Рафаэль, говорят, сказал двум посетителям его мастерской в ответ на замечание о слишком красном цвете лица у свя-тых на картине: «Они краснеют, видя вас – римских кар-диналов». И все-таки за этим временем сохраняется назва-ние «золотого века», по крайней мере в искусстве, и Рафаэль должен быть признан лучшим его украшением.

Если и можно в чем упрекнуть Льва X по отношению к Рафаэлю, то разве только в том, что, поощряя гений Рафаэля и давая ему полный простор, он слишком утомлял его свои-ми ненасытными требованиями. Впрочем, плодовитость по-следнего настолько изумительна, что давала право требовать от него необычайных усилий.

Он успевал, несмотря на работы в Ватикане и активное участие в разных празднествах и представлениях, для кото-рых писал декорации, исполнять еще заказы знатных лиц и церквей, изготавливать рисунки для других художников и помогать своим ученикам, бравшим заказы на свою ответ-ственность. Наконец, от него же все старались получить пла-ны для строящихся дворцов – как частные лица, так и го-

родские владельцы. Его любезность и деликатность были так велики, что он редко отказывал кому-нибудь в просьбе.

Благодаря щедрости папы положение Рафаэля в это время стало настолько обеспеченным, что он мог выстроить себе дом, причем избрал для этого место вблизи Ватикана, против церкви Св. Петра. С помощью Браманте, которому Рафаэль был обязан своими обширными сведениями в архитектуре, он выстроил этот дом отчасти в антично-римском стиле, отчасти же украсил его согласно собственной фантазии.

Здесь окружали его постоянно ученики и посетители, стремившиеся в его мастерскую.

Недоставало лишь официальной хозяйки дома, но Рафаэль упорно отказывался от очень лестных брачных предложений.

Кардинал Биббиена, один из главных покровителей и почитателей Рафаэля при дворе, хотел выдать за него свою родственницу. Рафаэль не мог решиться на прямой отказ и даже считался некоторое время женихом, но дальше этого не пошел.

В письме к дяде Симоне Чиарла, который очень хотел женить своего гениального племянника и предлагал ему невесту, он пишет, что его связывает слово, данное Биббиене, но, *«если это не состоится»*, он к услугам дяди... Рафаэль хитрил со стариком, которого так любил, что не хотел огорчить решительным отказом.

«Я не перестаю носить в сердце ваш образ, – пишет он ему в том же письме, – а когда я слышу ваше имя, мне кажется, как будто говорят о моем отце». В своем нежелании жениться он утешает старика еще тем, что указывает на свое блестящее положение в Риме, чего он не достиг бы, если бы женился раньше. «Я был в этом отношении мудрее вас, – говорит он шутя, – и постоянно радуюсь и благодарю Бога, что этого не сделал». Рафаэль при этом для большего эффекта пишет дяде о своем богатстве: «У меня есть состояние в три тысячи дукатов и доход в 50 скуди. Три тысячи золотых дукатов мне назначил папа ежегодно и пожизненно за наблюдение за постройкой собора Св. Петра. За работы живописью мне платят столько, сколько я требую. За фрески для одной комнаты, заказанные опять-таки Львом, я имею получить 1200 дукатов. Итак, милый дядя, – продолжает он золотить пилюлю, – вы можете мною гордиться – вы, и все мои родные, и родина».

Дядя, кроме того, желал бы видеть его на родине устроившегося «своим домком». Но Рафаэль находит, что ему и здесь, в Риме, недурно. Почему Рафаэль хитрил и с важным кардиналом, и с любимым дядей?

Секрет в том, что Рафаэль всю жизнь любил одну Форнарину, если имя это не миф, или ту, которую так называли после. Легенда говорит, что она была булочницей или дочерью торговца содой, обитавшего близ церкви св. Цецилии на Тибре. Донныне указывают сложенный из обожженной гли-

ны домик со старинными прекрасными окнами на улице св. Доротеи, 20. Здесь родилась она, по преданию. При домике был некогда сад, окруженный низкой стеною. Юная красавица часто гуляла и работала в этом саду, и молодые люди, особенно художники – все страстные поклонники и искатели красоты, нередко, проходя мимо, становились на цыпочки, чтобы заглянуть в ее сад.

И Рафаэль, до которого от приятелей дошла молва о ее красоте, пришел взглянуть на нее, причем застал ее как раз в ту минуту, когда она у ключа забавлялась, купая ноги в холодной воде. Он страстно полюбил ее и не находил покоя, пока не назвал своею. Страсть его не только не угасала, но, напротив, он любил ее тем сильнее, чем больше узнавал. Существует картинка, приписываемая Себастьяну дель Пьомбо, на которой изображены Рафаэль и его возлюбленная.

Новейшие ученые со спокойствием хирурга «вскрывают» эту легенду, уверяя нас, что всё здесь вымысел и имя Форнарины появляется будто бы только в прошлом столетии. Но гений Рафаэля был столь полон чудной фантазии, что не грех осветить его имя тем легендарным сиянием, каким он окружал своих святых.

Являлась ли Форнарина хозяйкой в его доме или нет, несомненно то, что там бывал гость, благословение которого почиет на главе гения и открывает еще один источник его нетленной славы – его человечность, милую доброту его сердца, бившегося при виде одной лишь красоты.

В Риме умер около 1527 года переводчик Гиппократ на латинский язык Рабио Кальво. Он был необыкновенно учен и почти святой жизни, поэтому умер в бедности. Секретарь папы, говоря о нем в одном из своих писем и удивляясь восьмидесятилетнему старцу, прибавляет: «Его кормит и угождает ему, как сын, богатый художник, очень любимый папой, именем Рафаэль из Урбино; это молодой человек необыкновенной доброты и изумительно талантливый».

Прежде чем говорить о различных проявлениях гения Рафаэля, упомянем о наименьшем из них, имеющем, однако, интерес по отношению к его личной жизни: на картонах его первых работ в Риме найдены написанные им сонеты, указывающие на то, что он тогда уже любил Форнарину, которой оставался вечно верен.

Два портрета, писанные Рафаэлем, изображают, как думают, Форнарину. На одном молодая девушка, еще полуодетая, настоящее дитя природы, только что вышла из воды. Платок, повязанный на голове, придает особую прелесть ее лицу, которое само по себе не отличается ни правильностью линий, ни большим оживлением. На портрете тщательно написано имя Рафаэля.

На другом портрете Форнарина изображена в образе прекрасной римлянки, подобные которой иногда встречаются еще и теперь. На ее прекрасных формах лежит печать царственного величия. Огонь горит в ее глазах, и грациозная улыбка оживляет линии рта. Если оба портрета изображают,

как думают, одно и то же лицо, то, значит, любовь Рафаэля облагородила девушку, развила в ней новые чувства и стремления, открыла целый мир и наполнила сердце ее царственной гордостью.

Ласкаемый папой, любимый Форнариной, окруженный вниманием обожавших его учеников и всеобщим поклонением, Рафаэль продолжал неумолимо работать.

Каждое утро папа призывал его и Браманте для обсуждения работ по постройке собора Св. Петра. Рафаэль относился с восторгом к идее грандиозной постройки и чувствовал себя счастливым, когда папа назначил его после смерти Браманте главным руководителем этого колоссального предприятия, оставшегося величавым памятником «золотого века».

Поручая Рафаэлю эту постройку – заветную мечту своего отца, – папа писал в бреве «Рафаэлю Урбинскому»: «Всем известно, что ты достиг совершенства в искусстве живописи, но Браманте считал тебя также всегда великим архитектором, и так как ты доказал справедливость его мнения моделью этого храма, то, согласно последнему желанию покойного Браманте, я назначаю тебя строителем собора, желая, чтобы он воздвигнут был возможно скорее и великолепно...»

Лев X не ошибся в своем выборе.

«Разнообразие талантов этого молодого художника необычайно». Так писал о нем знакомый уже нам папский секретарь, свидетельствовавший о доброте Рафаэля. «Кажется, он первый, превосходнейший в живописи, как в тео-

рии ее, так и в выполнении. При этом он огромный талант в архитектуре, изобретающий и осуществляющий такие планы, которые считались невозможными, по мнению великих мастеров. Один Витрувий, быть может, составляет исключение; но Рафаэль, отрицая или защищая его некоторые принципы, так благороден и беспристрастен, что нельзя видеть в нем и тени зависти или желания превосходства».

При дворе Льва X в это время собраны были лучшие умы Италии. Здесь находились старые друзья Рафаэля, Бембо и Кастильоне. Здесь же познакомился он с Ариосто, великим поэтом, который еще больше вдохновил его творчество.

Гениальные картины следовали одна за другой. Простое перечисление всех произведений Рафаэля потребовало бы размеров почти всего нашего очерка – так изумительна была плодовитость этого полубога, умершего всего 37 лет от роду. Из лучших фресок его при Льве X упомянем «Галатею», исполненную в начале 1514 года.

Фреска эта – изображение поэтической фантазии, рассказ о Галатее и циклопах. Прекрасная Галатея плывет в раковине по морским волнам. Она стоит во весь рост и управляет дельфинами, между тем как Амур указывает путь. За ней огромная свита: тритоны трубят в звучные рога, морские кентавры несут прекрасных нимф на своих спинах и маленькие амурчики, летая вокруг, возбуждают в них горячую любовь. Тем образнее живой контраст между этой чувственной любовью и святой страстью, которую изобразил Рафаэль в ли-

це прекрасной Галатеи, обращающей глаза к небу: только от неба ждет она указания своего пути.

В ней соединил Рафаэль божество, сошедшее на землю, и человека, возвысившегося до красоты божества. Этот идеал божественной, чудной и ясной, как кристалл, красоты он взлелеял в своем воображении, так как, по его собственным словам, он не мог найти даже в Риме ту красоту, о которой говорила ему мысль о божестве.

В целом ряде прекрасных фресок в Ватикане изобразил Рафаэль исторические события и торжество церкви.

Знаменитые Лоджии Рафаэля украшают коридор или зал, ведущий в комнаты папы. Эти Лоджии составляют 13 арок со сводами в виде куполов. Здесь Рафаэль изобразил библейские сцены в длинном ряде фресок.

Фрески эти получили общее название «Библии Рафаэля».

Вслед за назначением на должность руководителя строительством собора Рафаэль получил от Льва X новое бревно. Для постройки храма требовалась, конечно, огромная масса материала, который доставлялся отовсюду. Развалины и катакомбы Рима содержали в себе достаточно материала, но он добывался без системы, а главное, в ущерб памяти великого города, без внимания к его святой, античной старине. Папа поручал Рафаэлю наблюдение за этими работами и за сохранением памятников, надписей и т. п.

Ничего приятнее этого не могло быть для Рафаэля, которого глубоко возмущало постепенное уничтожение древне-

го Рима. Он энергично взялся за работу, посещая ежедневно катакомбы, не страшась ни труда, ни опасности для здоровья. Обширный доклад его папе по этому поводу в виде письма показывает, как серьезно относился он к порученному ему делу. Раскопки и постройка собора стали его любимыми занятиями.

В письме к дяде художник-строитель писал: «Какой город на свете достойнее Рима? Какое предприятие может быть величественнее этого собора, который должен быть единственным в мире храмом?» «Теперь он занят великим делом, которое будет изумлять будущий мир», – пишет о нем все тот же папский секретарь и объясняет, что речь идет уже не о здании или картине, но что Рафаэль задумал восстановить древний Рим в его исконной форме, величии и порядке. Уничтожив несколько холмов, образовавшихся из щебня, раскопав фундаменты зданий и восстановив многое пред изумленными очами Льва X, он заставляет народ верить, что Господь послал его для спасения древнего Рима. При этом опять похвалы скромности Рафаэля, который не только не заносчив, но охотно обсуждает со всяким свои планы и принимает возражения, готовый всегда чему-нибудь поучиться у другого.

Мечта о возрождении древнего Рима выражалась горячо и в поэзии, и в многочисленных сонетах восторженных людей. Папский секретарь не только в переписке говорил о Рафаэле, но свое удивление им выразил в экспромте, который

передавался по всему Риму:

Столько героев долгое время созидали Рим
И сколько врагов разрушали его в течение многих веков!
Теперь Рафаэль ищет Рим в Риме и находит его;
Искать – было задачей великого человека, но найти мог
только Бог.

Понимая вполне значение Льва X в своем собственном развитии, успехах и счастье, благородный Рафаэль сумел достойно увековечить этого папу, написав его портрет так, что превзошел самого себя. С редким искусством передал он даже мельчайшие черты его характера.

Возле папы двое из его любимых родственников. Сам он держит в руке увеличительное стекло, как бы желая внимательно рассмотреть новый рисунок.

О сходстве портрета и поразительной живости всего изображенного говорит то, что, по рассказам, канцлер Льва X Балтазар Турини, обманутый иллюзией, опустился перед портретом на колени, подавая папе перо и чернила для подписи одной буллы.

Глава IX. Смерть Рафаэля

Болезнь. – Завещание. – Письмо современника. – Скорбь народа. – «Преображение». – Гробница Рафаэля. – Вскрытие ее. – Гете о Рафаэле. – 400-летний юбилей. – Забвение Рафаэля и возвращение к нему. – Барельеф Торвальдсена. – Рафаэль в Эрмитаже. – «Мадонна Конестабиле». – Покупка ее и новый закон. – Три гения. – Слова Гете.

В 1520 году, среди новых замыслов и неоконченных работ, в расцвете сил, всего 37 лет от роду, в самый день своего рождения Рафаэль умер. Перенесясь мысленно в Рим Рафаэля, мы легко представим себе скорбь и отчаяние народа, папы и всех поклонников художника при вести о его болезни... Никто не успел привыкнуть даже к мысли об опасности – так недолго был он болен и умер почти внезапно от сильной лихорадки.

Схватил ли он простуду в катакомбах Рима при раскопках или иначе – неизвестно. Рассказывают между прочим, что, призванный вдруг к папе, Рафаэль поспешил в Ватикан и был очень разгорячен ходьбой. Проведя два часа в холодной зале Ватикана в ожидании и в горячей беседе со Львом X о храме Св. Петра, он, вернувшись домой, почувствовал озноб – и скоро его не стало. Благородный характер гениального художника успел проявиться и в последние минуты его

жизни. Перед принятием Святого Причастия Рафаэль написал завещание, в котором не забыл ни родных, ни друзей.

Прежде всего он обеспечил, конечно, свою любимую и верную подругу; позаботился о тех из своих учеников, которым заменял отца. Дом подарил кардиналу Биббиене, а имущество оставил родным.

Во время его болезни папа посылал по несколько раз в день узнавать о положении своего любимца.

Современник Рафаэля, венецианец, случайно гостивший тогда в Риме, оставил миру эти подробности в письме к своему другу. Он свидетельствует также о том, каким благоговейным почитанием окружил народ имя Рафаэля.

За несколько дней до его смерти дрогнули стены папского дворца, угрожая падением, так что папа должен был временно переселиться в покои монсеньора Чибо. Разрушение грозило как раз тем комнатам, которые были расписаны Рафаэлем, и народ приписал это чудесному предсказанию неба о близкой смерти божественного гения. Венецианец кончает письмо свое тем, что велит приятелю предупредить знаменитого тогда в Венеции портретиста Катену: «Пусть приготовится к смерти – она угрожает теперь даровитейшим художникам».

Тело Рафаэля было выставлено в зале его дома на катафалке, окруженном восковыми свечами. Несметные толпы горожан приходили поклониться его праху. Над головой покойного поместили неоконченную им картину «Преображе-

ние», как бы символ того, что и его гений должен остаться жить в мире, преображенный нетленной славой. Как ни велика была художественная слава Рафаэля, его не менее оплакивали как человека, особенно те, кто успел убедиться на опыте в его доброте, дружелюбии и щедрости. То и другое выразилось во множестве сонетов на его смерть, в том числе оплакал его и Ариосто. Еще при жизни своей Рафаэль избрал для себя гробницу в церкви делла Ротонда, где в древности был пантеон Агриппы. По его же последнему желанию над гробом устроена была небольшая ниша со сводом и в ней алтарь. Ученику своему, Лоренцетти, завещал художник изваять и поставить близ алтаря статую Мадонны. Народ назвал ее «Мадонной дель Сассо», вероятно, в память прозвания Рафаэля, Санти. Эта прекрасная статуя, хотя и не представляет ничего необыкновенного в смысле исполнения, окружена была, однако, обаянием имени покоящегося близ нее Рафаэля в такой степени, что народ считал ее чудотворной.



Рафаэль Санти. Мадонна де Фолиньо. 1511-1512. Рим, Ватиканская пинакотека.

После того как кости Рафаэля триста лет покоились в могиле, среди антикваров Рима возникло сомнение о его гробнице.

Академия в Лукке получила каким-то образом череп, якобы принадлежавший Рафаэлю.

После многих споров и волнений решено было открыть его гробницу. Не сразу ее отыскивали, так как она оказалась не под самым алтарем, как думали, а в стороне. Описание этого события находится в письме к приятелю Овербека, одного из ближайших по духу к Рафаэлю новых художников, случайно бывшего в то время в Риме. «С каким волнением, – пишет он, – заглянул я в гробницу Рафаэля, когда она открылась наконец перед нашими глазами».

Тело Рафаэля оказалось в полной целостности и после осмотра, удостоверенного властями, врачами и нотариусами, было снова торжественно погребено в мраморном саркофаге.

Если справедливо сказал Гете о Микеланджело, что «Моисей его видел Бога», то, несомненно, о Рафаэле можно сказать, что он сам видел божество.

В некоторых его Мадоннах столько высокой человечности, материнской любви и женственной прелести, что, по счастливому изречению, «с ними не столько молишься,

сколько дышишь вместе». В других же созданиях своих Рафаэль, как мы видели, низводил божество на землю, после того как, благодаря гениальному полету фантазии и непосредственному чувству, видел его сам.

В св. Агате запечатлел он такую идеальную чистоту, что Гете говорит: «С тех пор как он ее увидел, он будет мысленно перед ней читать свою „Ифигению“, и ни одно слово не выйдет из-под его пера, которого бы она не одобрила».

Его св. Маргарита переступает спокойно через дракона, извивающегося вокруг нее, но не могущего уязвить ее святую красоту.

Невыразимо прекрасна небесная гармония, исходящая от его св. Цецилии. Она слышит небесные мелодии, в божественном восторге обращает глаза к хору видимых одною ею ангелов, готовясь извлечь из своей лиры ответный звук, и заставляет зрителя забыть всю окружающую ее прекрасную группу. Она стоит на земле, но зрителю кажется, что вот-вот ее не станет, и глаза его невольно следят за удалением вдохновенной музыкантши в небесные сферы.

Никогда поэтический вымысел не находил такого глубокого, увлекающего и правдивого выражения на полотне.

А «Сикстинская Мадонна»?

Где слова на человеческом языке, чтобы передать настроение зрителя? У кого не вызовет слез на глазах эта близость божества, сознание высшего совершенства, стремления к бессмертному идеалу? Пройдут еще многие века, и ни-

что не сравнится с этой картиной, как ничто не сравнилось до сих пор с Венерой Милосской.

В этом создании – вечность.

Карло Маратти так выразил свое удивление перед Рафаэлем: «Если бы мне показали картину Рафаэля и я не знал бы ничего о нем самом, если бы мне при этом сказали, что это создание ангела, я бы этому поверил».

Великий ум Гете не только оценил Рафаэля, но и нашел меткое выражение для своей оценки: «Он создавал всегда то, что другие только мечтали создать». Это верно, потому что Рафаэль воплотил в своих произведениях не только стремление к идеалу, но сам идеал, доступный смертному.



Рафаэль Санти. Биндо Альтовити. 1515 г. Вашингтон

Неоконченное «Преображение» и «Сикстинская Мадонна» оказались последними произведениями Рафаэля. Было ли это случайностью? Он кончил, как и начал, Мадонной. Не указывает ли это лучше всего на преобладающий характер его гения – стремление к божеству, к преобразованию земного, человеческого в вечное, божественное?

28 марта 1883 года Италия и вся Европа праздновали 400-летний юбилей Рафаэля.

И у нас этот день был ознаменован торжественными собраниями в Академии художеств и в Эрмитаже. В зале академии был выставлен бюст великого итальянца, украшенный цветами. «Отрадно было смотреть на битком набитую залу академии, точно так же как и наблюдать за пестрой массой зрителей, тысячами толпившихся в галерее Рафаэлевых лож, где собрано было все, что могло напомнить о славной деятельности гениального художника».

Конечно, наиболее торжественно праздновал этот день Рим. Из Капитолия утром на могилу в Пантеон отправилась огромная процессия с венками, городскими знаменами и музыкой. В процессии участвовали 14 нотаблей, по числу округов. Среди лиц, несших знамена, были министры, посланники и так далее. Здесь же толпились представители всевоз-

можных институтов, академий, школ и корпораций как итальянских, так и иностранных. Могила была буквально засыпана фиалками, не говоря о массе других цветов. В собрании присутствовали король и королева.

День этот был отпразднован также с особенным блеском в Трастевере, где жила, говорят, Форнарина.

Герцог Ринальто открыл в этот день знаменитый дворец «Фарнезина», где написана Рафаэлем фреска «Галатее» и для портика которого Рафаэль изготовил ряд картонов, изображающих сцены из мифа об Амуре и Психее.

Дом, где, по преданию, жила Форнарина, имевшая там, по одному из вариантов, булочную, был ярко иллюминирован бенгальскими огнями и обвит снизу доверху цветами. Так чувствовала Италия своего бессмертного сына.

Но «не будем искать живого среди мертвых».

Рафаэль жив, и жив именно между нами. Кто не знает его имени, не любовался его портретом, его картинами или хотя бы гравюрами и фотографиями?

Со смертью Рафаэля искусство Италии скоро пришло в упадок, и настали века почти всеобщего забвения об этой славной поре. До середины прошлого века изучение Рафаэля, как и всей эпохи Возрождения, подвигалось крайне вяло. Нужен был толчок, нужна была волна нового возрождения, чтобы напомнить старое, благодатное время, и этот толчок был дан «новыми идеями», пробудившими мир в конце прошлого века.

Революционное движение, казалось, было менее всего выгодно для искусства, оно было ему прямо враждебно; но когда утих первый взрыв негодующего протеста, когда стихла гроза, пролился дождь, а тучи рассеялись, тогда только сказались плоды бури богатым урожаем.

Когда в 1701 году в «Фарнезину» явился Ричардсон, едва нашли ключи от той залы дворца, где мы видели только что праздничные флаги, – в течение двухсот лет, как оказалось, никто не интересовался взглянуть на Рафаэля, хотя уже в XVII веке благодаря Пуссену началось внимательное изучение его творчества.

Начали заниматься реставрацией, делать снимки, гравюры... интерес все возрастал, появилось много охотников видеть Рафаэля на месте, и наконец фотография разнесла весть о нем по всем уголкам земного шара.



Рафаэль Санти. Магдаленна.

Стали отыскивать картины, и оказалось, что обладатели их часто совсем не знали им цены. Маленькая картина с изображением Мадонны вдруг превращала бедный домик чуть ли не в храм, куда стекался народ, и обогащала хозяев точно чудом.

Не только картины – разыскивались малейшие рисунки. Оказалось, что некоторым картинам предшествует иногда целый ряд набросков; это дало возможность изучать ход развития гения Рафаэля.

Появилась масса солидных трудов, составила огромная рафаэлевская литература, продолжающая обогащаться обширными исследованиями и в наше время. Тем не менее до сих пор еще нет вполне достойного памятника Рафаэлю. Собрана уже значительная сумма, но не выбрано места, а главное, не решено, кому поручить драгоценную задачу сооружения.

В родном его Урбино мы находим лишь одну надпись на доме, где он родился, и портрет его в городской ратуше. Только Торвальдсен заплатил дань удивления Рафаэлю, изобразив его в барельефе: Рафаэль, погруженный в какой-то творческий замысел, держит доску для рисунка, Амур поддерживает ее правой рукою, а левой подает Рафаэлю розу и мак; два гения стоят по сторонам, один из них как

символ божественного огня держит горящий факел, другой держит пальмовую ветвь и готовится увенчать Рафаэля лаврами.

В нашем Эрмитаже, в Петербурге, интересующиеся Рафаэлем могут видеть «Мадонну Альба», Лоджии Рафаэля и «Мадонну Конестабиле». Кроме этих произведений мы имеем его «Святое семейство», портрет старика, копии с фресок, «Три грации» и из новейших приобретений «Распятие с Богородицею, ап. Иоанном, св. Марией Магдалиной и св. Иеронимом».



Рафаэль Санти. Мадонна с младенцем (Мадонна Конестабиле) 1500-1502 г.

В небольшой зале Эрмитажа, где находятся картины Рафаэля, посередине стоит мраморная группа: смертельно раненный мальчик лежит на спине дельфина; последний, изо-

гнувшись, держит его за волосы и относит в морскую бездну. Если Рафаэль не сам изваял эту группу, то она, несомненно, исполнена по его рисунку.

«Мадонна Конестабиле» – одна из жемчужин Эрмитажа. Как единственное в своем роде произведение Рафаэля – первое, выполненное вполне в духе умбрийской школы, – она представляет особенно интересную и драгоценную редкость, помимо уже ее красоты.

Приобретение ее покойным государем Александром II у графа Конестабиле для императрицы взволновало всю Италию. Покупка ее была поручена графу Строганову. Государыня желала непременно приобрести эту Мадонну. Конестабиле требовал 400 тысяч франков. После торга картину уступили за 100 тысяч рублей, но с тем условием, что она останется за городом Перуджей, если муниципальный совет уплатит такую же сумму. Город, однако, не мог этого сделать, и граф, нуждавшийся в деньгах, поспешил окончить дело.

Теперь следовало получить разрешение министра во Флоренции – тогда столице Италии – на вывоз картины. Это оказалось, однако, не так просто. Министр настаивал на том, чтобы картина осталась в Италии, и требовал доставки ее во Флоренцию, чтобы все министры могли ее видеть и решить этот вопрос. После долгих хлопот и с помощью дипломатических влияний созван был наскоро совет министров, который, несмотря на разногласия, решил дозволить вывоз картины в Россию. Картину тотчас упаковали и в тот же день

увезли в Вену, где ее встретил высланный навстречу чиновник из Эрмитажа.

Продажа «Мадонны» взбудоражила всю прессу Италии и Европы. В Италии негодовали, и граф Конестабиле должен был напечатать оправдательную брошюру.

В палате депутатов сделан был запрос министрам и требование об издании закона, воспреещающего вывоз из Италии памятников искусства. Министр оправдывался тем, что цена, заплаченная императором и потребованная графом, была непомерно велика. По такой оценке за «Сикстинскую Мадонну», проданную некогда за 50 тысяч франков, пришлось бы требовать 50 миллионов.

Как бы то ни было, мы имеем право приобретенную с таким трудом «Мадонну», проданную графом-итальянцем, «перекрестить» из «Мадонны Конестабиле» в «Мадонну Эрмитажа».

Рафаэль, Леонардо да Винчи и Микеланджело... Три имени, тесно связанные в истории, составляют одно прекрасное созвездие на горизонте Возрождения. Ярче всех из них сияет звезда Рафаэля. Леонардо, этот наиболее типичный представитель века: разносторонний, мужественный, блестящий, первый во всех состязаниях от живописи, архитектуры, скульптуры и механики до верховой езды и танцев, – не мог всецело отдаться искусству, победить своих чисто личных стремлений. Микеланджело, чей могучий дух является воплощением грозного протеста, истощил свой гений в уси-

лиях создать нечто грандиозное.

Быть может, Гете прав, говоря, что человек столь ограничен, что хотя и может познать высокое, но не способен вполне постичь высоту гениев разных родов.

Преимущество Рафаэля – в его полной непосредственности, в особой небесной, ничем не возмущаемой гармонии, присущей ему. Он не видел окружающего зла и наперекор судьбе заставил говорить лишь истину и красоту.

Счастливы те, которые, подобно Рафаэлю, узнали рай флорентийского поэта (Данте), не проходя через его чистилище.

Впрочем, может быть, счастливы, а может быть, и нет. Моряк любит порывы ветра и волны морские.

Справедливее и успокоительнее слова опять-таки Гете: «Где бы вам ни пришлось встретить на пути картину Рафаэля, увидев ее, вы становитесь здоровым и бодрым».

Картины Рафаэля рассеяны почти по всему миру. Кроме Рима (Ватикан и так далее) и всей Италии их особенно много в Англии; но напомним еще раз, что и мы имеем возможность становиться здоровее и бодрее в нашем Эрмитаже, а фотографии и гравюры с картин Рафаэля довольно доступны.

Источники

1. *Passavant*. Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi.
2. *Clement Charles*. Michel-Ange, Leonardo da Vinci, Rafael; avec un étude sur l'art etc.
3. *Springer*. Raffael und Michelangelo. (Dohme).
4. *Germann Grimm*. Rafael.
5. *Jacob Burckhardt*. Die Cultur der Renaissance in Italien.
6. *Тэн*. Чтения об искусстве. В переводе А. Н. Чудинова.
7. *В. В. Стасов*. Отец Рафаэля. – «Вестник изящных искусств».
8. *А. А. Васильчиков*. Произведения Рафаэля в России. – «Вестник изящных искусств», 1883.