

ПУБЛИКАЦИИ

ЛЕКЦИЯ С.П. ШЕВЫРЁВА О РАФАЭЛЕ*

Публикуемая статья русского литературного критика, историка литературы и искусства, ординарного профессора и декана Московского университета, академика Петербургской Академии наук Степана Петровича Шевырёва (1806–1864) представляет собой одну из четырех лекций об истории итальянской живописи, прочитанных ученым в 1851 г.

По словам К.Ю. Лаппо-Данилевского, лекции зимы – весны 1851 г.¹, предназначенные для широкой общественности, стали «незаурядным культурным событием в жизни Москвы»². С.П. Шевырёв выступил с «Очерком истории живописи итальянской, сосредоточенной на Рафаэле и его произведениях». «Очерк...» состоял из четырех частей: «Чтение первое. Воспитание художника. (Рафаэль в мастерской у Перуджино, 1483–1504)», «Чтение второе. Образование художника. (Рафаэль во Флоренции 1504–1508)», «Чтение третье. Самообладание художника. (Рафаэль в Риме при Юлии II. 1508–1513)», «Чтение четвертое. Последнее семилетие жизни художника. (Рафаэль в Риме при Льве X. 1513–1520)».

Развивая идеи, сформулированные еще в статьях «Изящные искусства в XVI веке» и «Болонская школа» (1833), тонкий знаток культуры Италии в «Чтении первом» отмечает: «Все искусства

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда. Проект № 23-2800020. *Шевырёв С.П.* Полное собрание литературно-критических трудов: в 7 т. Т. 5–6.

¹ Публичные лекции (ординарных) профессоров Геймана, Рулье, Соловьёва, Грановского и Шевырёва. М., 1852. С. 1–135.

² *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Шевырёв и Винкельман (статья вторая) // Русская литература. 2002. № 4. С. 70.

имеют одну задачу. Эта задача состоит в том, чтобы в различных формах восстанавливать перед нами идеал красоты. Мое дело – обратить ваше внимание на то, какими способами и средствами решает эту задачу живопись?» По мысли С.П. Шевырёва, высшим идеалом живописи является «слияние красоты тела с красотой духа». Рассказывая о разных способах живописания (al fresco – живопись на стене по свежей извести, а tempera – работа с красками, разведенными на яичном желтке, а olio – писание масляными красками), о колористике, о формах, о композиции, воссоздавая историю итальянской живописи до появления Рафаэля, С.П. Шевырёв приходит к заключению о том, что заставить картину «говорить» может только стремление воплотить высшую идею, что «мать Живописи» – «Религия Христианская».

Свою особую сосредоточенность на фигуре Рафаэля теоретик искусства объясняет ее способностью соединить в себе всю итальянскую живопись, которая, по мнению ученого, к Рафаэлю «примыкает» и от которой даже «всеми своими лучами восходит». По С.П. Шевырёву, Рафаэль, несмотря на свою великую восприимчивость и желание учиться (у Перуджино, у Мазаччо, у Леонардо да Винчи, у Фра Бартоломео, у Джорджоне, у Микеланджело), – «истинно-оригинальный гений», «оригинальность была в нем, как его натура: он носил ее в душе, вместе с тем идеалом красоты, который стремился выразить в своих произведениях».

Однако, выступая в своих лекциях как исследователь, интерпретатор и популяризатор итальянского искусства эпохи Возрождения, С.П. Шевырёв не был однозначно воспринят современной ему критикой. На вышедший в 1852 г. отдельным изданием «Очерк...»³ он получил не только благожелательный отклик Карла Рабуса в «Москвитяине»⁴ (К. Рабус писал: «Если бы позволить себе сравнительный анализ труда г-на Шевырёва с сочинениями других писателей по этому предмету, нам бы предстоял труд почти нескончаемый, едва ли не бесполезный, потому что всякому по прочтении нескольких страниц очевидно, что на составление

³ *Шевырев С.П.* Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях // Публичные лекции ординарных профессоров Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырёва. Читаны в 1851 году в императорском Московском университете. М.: Университет. тип., 1852. С. 1–135.

⁴ Москвитянин. 1852. Том III. № 9. Май. Отд. V. С. 1–5.

лекций автором собрано огромное число замечательных фактов, и собрано не только с глубокой ученостью, но и слито в одно целое с полным и горячим сочувствием к избранному предмету⁵), – но и отзыв анонимного критика «Отечественных записок»⁶, почитавшего, что, взявшись за «трудное дело»⁷, С.П. Шевырёв с ним не справился, а «самая любовь к предмету, которую автор выказал во многих местах своих лекций не повела к симпатическому подмечанию, таких черт, которые укрываются от холодного рассматривания»⁸ (с. 7). Судить о том, кто из оппонентов оказался прав, предстоит читателю «Литературоведческого журнала», вниманию которого представляется первая лекция «Очерка...» с подробными комментариями.

Чтение первое. Воспитание художника. (Рафаэль в мастерской у Перуджино, 1483–1504)

Содержание: Связь курсов в единстве мысли. – Движение живописи в Москве. – Искусство и промышленность. – Повод к выбору предмета. – Форма живописи: рисунок – светлотень – колорит; роды живописи: al fresco, a tempera, a olio. – Идея живописи: изобретение, группировка, выражение. – Идеал живописца. – Историческое движение искусств. – Условия, определившие развитие живописи в Италии: климатные, государственные, общественные, народные. – Господствующее условие: Христианская Религия. – Первые начала искусства в Италии. – Отношение Византийской иконописи к живописи Итальянской. – Место и значение Рафаэля в живописи Итальянской. – Значение его трех манер. – Состояние живописи Итальянской во время рождения Рафаэля. – Натурально-языческая школа. – Религиозная школа. – Рафаэль выходит из религиозной школы. – Подробности его рождения, воспитания и учения. – Пиетро Перуджино. – Его жизнь и деятельность. – Фрески в Palazzo del Cambio. – Картины Рафаэля в стиле Перуджино. – Что он вынес из его школы?

(Читана 20 Марта).

⁵ Москвитянин. 1852. Том III. № 9. Май. Отд. V. С. 1–2.

⁶ Отечественные записки. 1852. Т. LXXXIII. Отд. VI. С. 1–13.

⁷ Там же. С. 2

⁸ Там же. С. 7.

Когда народ отмерил себе землю, покорил на ней стихии, овладел животными, устроился в общество, определил свои отношения к Богу, отграничил и обезопасил себя от соседей, сложился в одно целое и крепкое государство, и объявил свое сочувствие другим народам во имя просвещения, – тогда, в числе благородных потребностей человеческих, сильнее сказывается в нем и потребность искусства. – Искусство – венец, радость, слава и красота нашей жизни! не в нем ли, после Религии, скорее всего могут успокоиться человеческие страсти, которыми движется вся жизнь народов, так красноречиво излагаемая Историю?

Весьма рано, еще в самом первом возрасте жизни, выражает народ эту потребность; но вполне, во всех видах, удовлетворить ей он может только тогда, когда приготовил все для того необходимые, общественные и государственные, условия. Кочевые народы не могут иметь живописи; феодальная Европа не знала драмы и театра.

Потребность живописи как свободного искусства, историю которого в Италии кратким очерком я намерен представить вашему вниманию, сказала у нас давно. С Европейскою славою развивается она в нашей северной столице: и у нас в Москве есть свой, молодой рассадник; он цветет свежими надеждами; он возбуждает внимание общества; молоды еще наши выставки, но им сочувствовали, их украшали и славные художники. Москва, в залах Училища, знакомилась и с ландшафтами Айвазовского, и с картинами Федотова. Таланты рождаются везде, выходят отовсюду и стремятся к рассаднику из всех сословий. Здесь развивают их мастерские наших художников. Деятелен резец Рамазанова; кисть под рукою Скотти отчасти открывает потерянную тайну колорита Венеции; пейзажисты, ученики Рабуса, снимают виды в разных концах России. Наука древнего искусства выходит на помощь к новому из стен Университета. Пропилеи, на днях изданные Г. Леонтьевым, обещают для нее пособие. Все это прекрасные надежды; но не скроем и грустных явлений: отъезжают в Лондон из Москвы, и без того скудной образцами искусства, славная Долгоруковская коллекция оригинальных рисунков и Рафаэлевские картоны, принадлежащие г. Лухманову. В этих явлениях выражается какое-то неблагоприятное к искусству: прикрывают его ссылкой на положительное, практическое направление века; говорят, что искусство будто бы дело прошлое, что промышленность убила его.

Если это правда, то неблагодарна промышленность. Искусство, в прежние времена, всегда ее развивало, конечно, не за тем, чтобы принять от нее смерть. Так говорит История. Афины в древности славились искусством, славились и мануфактурами. Лизиппы и Парразии чертили рисунки для греческих кубков и ваз. Серебро и золото переливалось в их чудные формы. Когда Родосцы воздвигли жертвенник Афине, ниспал на остров ливень золота, говорит Пиндар. В средние века, Византия и Венеция равно дружат искусство и мануфактуры. Отсюда первые волшебные удары кисти; отсюда и прелесть шелковых тканей. В новое время, то же представляла Флоренция. Медичисы, продавцы шерсти, первые промышленники Италии, и первые меценаты искусства. Во Францию, при Франциске I, живопись пересажена из Италии, и вместе с нею начинает процветать и мануфактура. Так и везде искусство оживляло промышленность, а не умерщвлялось ею⁹. Оно пролиvalo свет красоты своей на все ее формы. Не может ремесло выиситься до искусства, но оно процветет, когда искусство низойдет к нему. Художники образовывали и ремесленников. Живой пример тому, как искусство оживляет промышленность всякого рода, у нас перед глазами: поднимается к небесам храм Спасителя, и строение его питает ежегодно до 4.000 работников.

Подать, от лица науки, голос участия художникам, заботливо насаждающим юное искусство в нашей столице; обратить на него внимание просвещенного общества; взглянуть на то, как искусство развивалось в стране, которая в этом отношении представляет образцы самые блистательные: – вот побудительные причины, определившие выбор моего предмета для публичных чтений.

*

Все искусства имеют одну задачу. Эта задача состоит в том, чтобы в различных формах восстанавливать перед нами идеал красоты. Мое дело – обратить ваше внимание на то, какими способами и средствами решает эту задачу живопись?

⁹Эти мысли прекрасно развиты в сочинении Эмрика Давида: *De l'influence des arts du dessin sur le commerce et la richesse des nations.*

Искусство имеет идею и форму. Начнем с того, как задача живописная решается относительно формы, и потом перейдем к идее.

Форма живописи определяется тремя частями: рисунком, светлотенью и колоритом. Что такое рисунок? По словам Вазари, ученика Микель-Анжело, рисунок, отец трех искусств: зодчества, ваяния и живописи, есть такое действие нашего разума, посредством которого он сознает в предметах, существующих в пространстве, гармонию целого и частей, как частей между собою, так и целого с частями, и воспроизводит это на деле. Один из почтенных моих предшественников указывал на действие естествоиспытателя, посредством которого он, видя орган какого-нибудь животного, восстанавливает все его размеры. Это действие, в позднейшее время открытое вновь наукою в лице Кювье, в древности, дружившей искусство и науку, равно принадлежало художникам и мудрецам. Известная поговорка Греков: узнать по ногтю льва (*ex ungue leonem*), сказалась тогда, – когда гений, увидев изваянный из мрамора ноготь, отгадал разумом по этой мерке и форме все прочие части животного и самое целое так, как будто бы он имел его перед глазами¹⁰.

О Пифагоре рассказывают, что он, зная, сколько раз ступня Геркулеса, измерившего арену цирка Олимпийского, укладывалась в длину его, определил ее меру, а по ней и меру всего Геркулесова тела. Это свойство отгадывать пропорции прекрасно выражается Русским словом: глазомер. Без глазомера не родится рисовальщик; его разум в глазах.

Но рисунок дает только очерк картины, определяет форму в пространстве. Надобно, чтобы он выступил из холстины или из бумаги перед нами: этого достигает искусство светлотенью. Слияние света и тени дает рельеф фигурам. Чтобы видеть, как наше молодое искусство в светлотени достигает замечательной степени совершенства, сто́ит взглянуть в Училище на рисунки с гипсов, которые делаются учениками под руководством Г. Васильева. Изучение светлотени сопровождается уже изучением анатомии и перспективы. Художник изображает человеческое тело одною поверхностью, но движения самого тела непонятны будут ему без

¹⁰ Аристотелево общее определение художественного произведения: как живое единое целое, отсюда имеет свое начало.

внутренних причин: потому костяк и мускулы для него необходимы, но и внутреннее должен он изучать в отношении ко внешнему, а потому анатомия принимает для него характер пластической. Перспектива бывает двоякая: линейная и воздушная. Первою обозначается постепенность предметов в отдалении, относительно их величины; она основана на геометрии и имеет самые определенные правила. Воздушная перспектива обозначает постепенность предметов в отдалении, относительно большей или меньшей их ясности; но так как степень ясности предметов зависит от воздушной атмосферы, беспрерывно изменяющейся, то здесь правила не могут быть так строго определены.

Рисунок обозначил предмет; светлотень дала ему рельеф; но здесь все еще нет нашего искусства, нет живописи. Чем же искусство наше становится живописью и оправдывает свое прекрасное Русское имя? Что придает жизнь этому искусству? Что делает его живым? – Колорит, краски: душа живописи.

Без колорита нет нашего искусства. Живопись в природе началась с той минуты, как Всемогущий произнес: да будет свет! и чрез это определились все краски предметов.

Живописец иначе смотрит на краски, нежели физик. Для художника пять главных красок: белая, желтая, красная, голубая и черная¹¹. Физик белую и черную не признает за краски. Гармония красок великая задача для живописца; краски в картине то же, что струны в инструменте: трудно согласить их, легко расстроить. Тициан, великий мастер колорита, говаривал: «Кто хочет быть живописцем, тот должен знать употребление трех красок: белой, красной и черной». Рассказывают о нем, что он краску накладывал на краску так, что она все становилась прозрачнее, а не темнее. Рафаэль Менгс изложил подробно теорию употребления красок, но сам никогда не был колористом.

Говоря о красках, нельзя не упомянуть о разнородных веществах, на которых они разводятся, от чего происходит различный способ живописания.

Живопись *al fresco* есть живопись на стене по свежей извести. Стена должна быть влажная, и все место, заготовленное на день, должно быть работою окончено. Пока стена сыра, краски

¹¹ Из этих пяти красок выходит 819 комбинаций.

показывают одно, высохла – другое. По высохшему исправление невозможно. Для живописи *al fresco* нужна рука опытная, быстрая, решительная, разум в художнике здравый и совершенный. Это живопись великих мастеров, художников гениальных, деятельных, вдохновенных: ее тайна известна теперь немногим.

Другой способ живописания – а *tempera*, древний. Краску разводили на яичном желтке. Разбивали желток и втирали в него нежную ветку фигового дерева. Голубую же краску растирали на клею животном, потому что растертая на желтке она переходила в зеленый цвет. Так работали Византийцы и Чимабуэ. В Италии эта живопись господствовала до самого введения масляной. Теперь живописью а *tempera* называется живопись на клею.

Третий способ живописания на масле (а *olio*). Только масляная живопись достигает высшей степени колорита, потому что масло сообщает краске нежность, гибкость и жизнь. Ее изобрел во Фландрии, в половине XV века, Джованни да Бруджиа, а перенес в Италию Антонелло Мессинский, долго живший во Фландрии. Венеция, первая, усвоила себе ее и, первая, прославилась колоритом¹².

От формы¹³ перейдем к идее. Идея живописи проявляется в композиции. Композиция имеет три части: изобретение, расположение и выражение. Что касается до изобретения, то здесь надобно обратить внимание на то, чтобы идея, изобретенная худож-

¹² Я не говорил об живописи энкавстической, как об исключительном роде, особенно усвоенном древними. Краски разводились на воску, который для того разогревали. Древние превосходно владели этим способом. Во второй половине XVIII века возобновили этот род живописи, почти забытый. В наше время им опять серьезно занимаются. Есть мысль, что этот способ живописания мог бы хорошо приспособлен быть к нашему климату.

¹³ Для теории формы в живописи можно указать на сочинения: Lionardo da Vinci. Trattato della pittura. Roma. 1817. – Vasari. Introduzione alle tre arti del disegno cioè architettura, scultura, e pittura. – Raphael Mengs. Praktischer Unterricht in der Malerei. 1786. Halle. – Francesco Milizia. Dizionario delle belle arti del disegno. Tomi due. Bologna. 1827. – Göthe. Zur Farbenlehre. Sechste Abtheilung. Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe. – Ieittles. Aesthetisches Lexicon. 2 Theile. Wien. 1835. 1837. <Лионардо да Винчи. Трактат по живописи. Рим. 1817. – Вазари. Введение в три искусства рисования: архитектуру, скульптуру и живопись. – Рафаэль Менгс. Практические занятия по живописи. 1786. – Франческо Милиция. Словарь образительного искусства рисования. В двух томах. Болонья. 1827. – Гёте. К учению о цвете. Шестой отдел. Чувственно-нравственное действие цветов. – Йейтлес. Эстетический лексикон. В двух частях. Вена. 1835. 1837>.

ником, была живописная. Не всякая картина, прекрасная в поэзии, будет прекрасна на холсте. Величав образ звездного неба в стихах Ломоносова:

Открылась бездна, звезд полна:
Звездам числа нет, бездне дна!

Но он слишком неизмерим для картины. Вот еще стихи Державина:

Орел, по высоте паря,
Уж солнце зрит в лучах полдневных.

Перенесите на холст орла, солнце, высоту небесную, – и картины не будет. Но вот три стиха Пушкина:

В толпе могучих сыновей,
С друзьями, в гряднице высокой,
Владимир-солнце пировал.

Здесь поэт не блещет живописью; но живописец мог бы из этих трех стихов извлечь чудную картину.

Расположение в живописи имеет особенный термин и называется группировкою. Очевидная ясность живописной идеи в расположении фигур – первое правило: ни одной лишней, ни одной без значения, но все, как живые члены одного тела. Параллельное деление картины на две части встречается и у Рафаэля, но не может быть принято за общее правило. Здесь не столько предписывать можно правила, сколько изучать действия великих художников. Проследите все рисунки Рафаэля, какими достигал он изображения идеи в Афинской школе: вот лучший способ изучать группировку в живописи.

Идея в композиции венчается выражением. Мы говорим: картина холодна. Что это значит? Рисунок в ней может быть правилен, группировка разумно рассчитана, но картина холодна. Это значит, что нет в ней выражения. Живопись должна говорить. Это такой же язык, как и Поэзия. Оне относятся друг к другу, как свет к слову. Да будет свет! навело краски на весь мир и опреде-

лило предметы. Когда человек божественною силою создал слово, тогда осветилась перед ним его мысль, и разуму его все стало ясно. Позднее, хотя человек и дошел до того, что назвал слово орудием к сокрытию мысли, но все-таки первоначально оно дано было ему за тем, чтобы ясно и вполне выражать ее. В художественном языке древней Греции свет и человек, как существо словесное, (φῶς и φῶς), синонимы; глаголы: говорю (φημί) и свечу (φάω) одного корня. На языке Новой Зеландии слово: мара, выражает место, освещенное солнцем, и человека, внимательно слушающего слово другого.

Да, надобно, чтобы картины говорили. Говорят ландшафты Айвазовского. И бездушная природа нашла под его кистию слово. Но каким же образом живописец заставит говорить свою картину? Для того надобно, чтобы он сам был полон того идеала красоты, который влечет его к кисти. Где же этот идеал? где найти его? Леонардо да Винчи искал его в природе видимой. Спросим первого из живописцев: что скажет о том Рафаэль? Он говорит, что, изображая предметы прекрасные, не довольствуется теми образами, какие предлагает ему природа, но что стремится всегда воплотить идею, которая является уму его, и что это стоит ему больших трудов¹⁴.

Но живопись ограничивает ли свой идеал идеалом красоты телесной? Нет, выше красоты телесной красота духа. А что такое красота духа? благодать и любовь. Слияние красоты тела с красотою духа: вот высший идеал живописи. Самые лучшие ее творения оправдывают эту мысль.

Рафаэль на высшем произведении, которым завершил свое поприще, изобразил беснующегося, самое дикое безобразие, какое только представить себе можно. Красоту и гармонию этой картины мог бы разрушить такой образ, если бы на ней же мы не созерцали преображенный лик Того, Кто в силах исцелить бесноватого, восстановить равновесие членов тела и обратить в красоту это безобразие.

¹⁴ Рафаэль в письме к Графу Бальтасару Кастильоне: “Per dipingere una bella, mi bisognaria veder più belle, con questa condizione che V.S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d’arte, io non so; ben m’affatico d’averla”.

Другой славный живописец, гений труда, Доминикино, на высшем своем произведении изобразил столетнего старца, предсмертные развалины тела человеческого, тот возраст, когда красота уже не может принадлежать нам; но посмотрите, как чудесно благодать осеняет лик причащающегося Иеронима! какая духовная красота пролита по членам ветхого тела! Доминикино изобразил нам блаженного Иеронима в минуту того предсмертного соединения с Богом, когда самое безобразное лицо, под осенением благодати, может показаться прекрасным и когда самое прекрасное лицо, холодное к этой благодати, потускнеет в блеске красоты своей.

Слияние красоты и благодати – вот идеал художника! Великие живописцы поступали так: чтобы выразить идеал, носимый в душе, благодать божественную чертами видимыми, они собирали по земле все то, что есть чисто прекрасного, и чертами высшей земной красоты живописали благодать Бога, Богоматери, Ангелов, и в этих образах земная красота теряла свою земную чувственность и восходила в образ духовный. Когда же изображали они наши болезни, наши телесные и душевные страдания, то всегда с высоты картины, как будто с высоты небесной, проливали свет любви и целения. Так в Болонской галлее, на картине Доминикино, где изображена Богоматерь, скорбящая о страданиях человеческих, прекрасны все эти увечные и страдальцы, получающие утешение свыше. Они укрепляются целительною благодатию, а в небесах, у престола Богоматери, стоит плачущий Ангел и проливает красоту слез своих на болезни и страдания человечества. Вот задача живописца в самом высшем его назначении!

*

Определив задачу Живописи, перейдем к ее истории и посмотрим, где ее место? Все искусства идут в порядке исторического движения народов. Сначала, вместе с племенами Азии и Египта, выходят зодчие, которые в сооружении храмов и пирамид соревновались горам, зданиям Божиим. Затем Греция ведет своих ваятелей, и несут они мраморные изваяния богов и героев. За Грецией идет Италия, в окружении своих живописцев: к ней примкнулись некоторые страны юга и севера. За живописцами следуют музы-

канты Италии и Германии, разнося по всему миру звуки того искусства, которое в наше время наиболее волнует сердца и потрясает чувство. Но где же поэзия? Она всегда была при человеке. Она, как искусство слова, есть искусство всех веков и всех народов. Она слышится в звуках и речениях первобытного языка, она раздается первою народною песнею. В историческом движении искусств она дружелюбно откликается им всем и принимает тот или другой характер, смотря по характеру искусства, которое сопровождает; но в Христианскую эпоху, в лице Шекспира, достигла она своего высшего назначения, как искусство слова: выражать душу и дух человека в действии.

Все народы, единогласно, в Живописи отдают преимущество Италии. В ней процвела она как искусство. Какие же условия были причиною этого процветания?

Прежде всего бросаются в глаза климатные. Так много говорят о небе Италии. Правда, что волнистая линия ее небосклонов, ее небо и море, прозрачный воздух, благоприятный для воздушной перспективы, выразительная красота лиц много участвовали в развитии живописи. Заметим, что счастливое сочетание моря и неба в Венеции, равно как и в Голландии, определило преимущество колорита¹⁵. Условия климата важны, но далеко не исключительны. Были они и в древней Италии, но живопись в ней не процветала. Природа Греции та же, какою была в древности, но нынешние Греки не ваятели, как были Греки времен Перикла.

Важнее условия государственные, общественные, народные. Обращая прежде внимание на условия государственные, нельзя не почтить памятью имена Государей, которые покровительствовали искусству. В Риме, еще в VIII веке, Папа Григорий II, вместе с Патриархом Византии, деятельно противился иконоборцам Византийским. Имена Пап, двигателей искусства, прекрасно группируются около строения храма Св. Петра, которое длилось триста лет. Николай V положил ему первый камень. За ним славны в искусстве имена Пия II, Сикста IV, Иннокентия VIII. Юлий II возобновил

¹⁵ Думают некоторые, что туманы морские, предлагая картинам природы фон, в котором резче очерчивается лицо человека, способствовали в Венеции и в Голландии развитию колорита. Отсюда заключают, что эти условия, но в другом виде, благоприятствуют тому же и у нас: моря у нас нет в середине России, но туманы изобильны. Это замечание пускай поверяют молодые художники.

строение и вверил его славнейшим зодчим. Имя Льва X Медичи стало именем нарицательным в истории покровителей искусств. За ним славны Климент VII, Павел III Фарнезский, Юлий III и другие. Сикст V оставил свое имя на пяти обелисках Рима; Павел V Боргезе на фасаде храма Св. Петра, который докончен в 1612 году, столько для нас достопамятном; Александр VII Гиджи на колоннаде, простирающей свои объятия от храма. Все эти Папы соревновали друг другу в покровительстве искусству.

Примеру их следовали другие Государи, владетельные Князья и Герцоги Италии. Медичи во Флоренции, Сфорца и Висконти в Милане, Гонзаги в Мантуе, делла Ровере в Урбино, Эсты в Ферраре, Паллавичини в Болонье оставили по себе славную память покровителей изящным искусствам. Сила общественная откликалась силе государственной. Подражая примеру властей, города, общины, монастыри, церкви, разные сословия, дворяне и купцы соревновали о том, кто лучшую приобретет картину, кто славнейшего пригласит живописца.

Пример Италии действовал и на другие государства. Во Франции, по преданию, хотя не всеми признанному, Леонардо да Винчи умер в объятиях Франсиска I. Карл V желал, чтобы никто из живописцев, кроме Тициана, не писал его портрета, может быть, из подражания Александру Македонскому, который не вверял своего бюста никакому иному ваятелю, кроме Лизиппа.

Перенеситесь в XVI век, в мастерскую Тициана: она полна портретами современников. Не было ни одного государя, ни князя, ни знаменитого мужа, ни женщины, славной красотой или умом, в этом веке, которые не пожелали бы сделаться предметом его кисти!

Власти государственной, силе общественной, вторит и действует народ. В истории искусства Итальянского встречаются эти прекрасные черты народного ему сочувствия, которых нельзя не заметить. При самом начале живописи в Италии, рассказывается достопамятное событие. Чимабуэ докончил во Флоренции икону Богоматери, окруженной Ангелами, для церкви Santa Maria Novella: народ, со звуками труб, полным торжественным ходом несет ее из дому живописца в храм. Престарелый король, Карл Анжуйский, проезжает через Флоренцию: народ, в числе других приветствий, приглашает его в мастерскую своего славного живо-

писца, и толпы мужчин и женщин врываются вслед за Королем туда, чтобы видеть картину, которой не видал еще никто. Предместие сохранило с тех пор название *Allegri* от всеобщего веселья, которое вокруг разливалось. – Вот событие в другом роде. Живописец из Сиенны, Барна, в церкви маленького местечка Санджиминьяно, писал фреском на потолке события из Нового Завета. Он упал с подмосток, расшибся и вскоре умер. Народ почтил покойного славным погребением, и в течение многих месяцев не переставал украшать латинскими и итальянскими надписями гробницу любимого живописца¹⁶.

А посмотрите, как отовсюду выходят таланты для живописи. Чимабуэ, по дороге из Флоренции в Веспиньяно, встречает десятилетнего пастушка, который, на вылощенной пластинке черепицы, заостренным камешком срисовывает своих овечек. Этот пастушок был родоначальник живописи собственно Итальянской, Джотто. – Другой мальчик во Флоренции, сидит в лавке своего отца, золотых дел мастера, славного гирляндами, какие делал он из золота для красавиц Флоренции, – и рисует с улицы портреты всех прохожих, схватывая на лету их сходство: этот мальчик – Доменико Гирландайо, учитель Микель Анжело. – У подесты городка Кьюзи родится сын. Призвание мальчика находится в противоречии с волею отца. Ему бы все к карандашу и глине, но отец бьет его за это. Узнав про способности мальчика, мастер-живописец приходит к отцу, просит, чтобы позволил сыну рисовать у него, и вместо того, чтобы брать с отца деньги за учење, сам платит отцу за позволение сыну. Этот ученик был сам Микель-Анжело.

Так, когда мысль живописная обняла всю Италию, отовсюду являлись таланты, и государство и общество и народ соединились в дружных усилиях, чтобы дать только средства процветать искусству. Самые страдания Италии обращались для нее в торжественные праздники. Изгнаны Медичисы из Флоренции: Рафаэль увековечивает событие своими рисунками. Италия раздроблена: это разделение – источник ее бедствий, – а в истории искусства оно содействует разнообразию школ; оно возбуждает соревнование в государях, князьях, городах, и все они, разделенные интере-

¹⁶ Барна отличался особенно выражением в лицах человеческих и первый начал хорошо изображать животных. Лучшие его произведения относятся к 1381 году.

сами политики, сходятся в одном общем интересе человеческом, в интересе искусства.

Но какая же была внутренняя сила, которая двигала это искусство? Все условия времени и места не поставили бы его в Италии на ту степень, на которой оно стоит теперь. Они не послали бы того бесконечного вдохновения, какое одушевляло ее художников. Они не открыли бы того внутреннего мира, который открылся живописцам Италии. Это совершила великая покровительница, мать Живописи, Религия Христианская, которая своим наружным богопочитанием условливала уже необходимость процветания этого искусства. Мир внутренний – живописцам открыт был словом Того, Кто не требовал, чтобы Ему свидетельствовали о человеках, ибо знал Сам, что было в человеке.

Бог явился во плоти: Бог – младенец, Бог шествует по водам и по земле для исцеления человеков, Бог распят на кресте, Бог в образе человеческом возносится к небу; идеал чистоты, непорочности, целомудрия в образе Жены; сонмы Ангелов чистых и светлых; Патриархи ветхого завета; Апостолы, своими страданиями засвидетельствовавшие истину Веры; Мученики; все события Евангельские, притчи и слова Божественного Учителя, которые так часто принимают живописный образ: вот что одушевляло живописцев, вот что дало возможность бесконечного процветания этому искусству.

Живопись религиозная примыкает к священным преданиям Церкви. Нерукотворенный образ Спасителя, Богоматерь, писанная Евангелистом Лукою, вот первые живописные изображения, принадлежащие и к первым преданиям Церкви, которая утвердила их догматом седьмого Вселенского собора в Никее¹⁷.

¹⁷Приведем слова этого догмата: «Храним не нововводно все, писанием или без писания установленные для нас церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение, яко повествованию Евангельския проповеди согласующее и служащее нам ко уверению истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова... Определяем: подобно изображению честнаго и животворящаго креста, полагаги во святых Божиих церквах, на священннх сосудах и одеждах, на стенах и на дсках, в домах и на путях, честныя и святыя иконы, написанныя красками и из дробных каменей и из другого способного к тому вещества устрояемые, яко же иконы Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и непорочныя Владычицы нашае Св. Богородицы, такожде и честных Ангелов и всех Святых и Преподобных мужей».

В Риме, собственно, живопись Христианская началась под землёю, там же, где раздались первые песни гонимого Христианства. В катакомбах Римских находятся и первые памятники Итальянской религиозной живописи. Вот изображение Спасителя из подземелья Понцианского: оно относится к III веку¹⁸. На нем замечаем тип иконы Спасовой, совершенно древний. Но не на всех изображениях он сохраняется: вот другое из подземелий Св. Агнесы. Здесь Спаситель моложе и без бороды, а под ним икона, известная у нас под именем Знамения Богоматери: положение то же Богоматери и Спасителя, но лики не те же¹⁹.

Всего чаще изображался Спаситель, согласно собственному слову Его, добрым пастырем, несущим на плечах найденную заблудшую овцу; иногда же пастухом посреди овец своих, или с пастушескою флейтою в руке, или ласкающим овцу, или тоскующим о потерянной. Встречаются также изображения трех отроков в печи, Пророка Даниила во рву львином, Авраама, приносящего в жертву Исаака, Моисея, источающего воду из камня, многострадального Иова, Пророка Ионы, поглощаемого китом, и другие. На урнах весьма часто видны мраморные рельефы, с предметами христианского содержания, но языческие по стилю искусства²⁰.

Когда церковь восторжествовала, тогда все изображения христианские из-под земли вышли на свет. При Константине Великом уже храмы стали наполняться иконами. Мозаика, изобретенная еще в царствование Императора Клавдия, вносила в глубину храмов свои величавые, вековечные изображения, которые позднее учитель Микель-Анжело, Гирландайо, называл живописью для вечности, которыми одушевлялся Рафаэль, готовя картоны для ковров Ватикана.

¹⁸ См. Roma Sotterranea. Tomo I. T. XLIII. Tabula prima coemeterii Pontiani Via Portuensi. Папа Понциан, по имени которого названо подземное кладбище, правил престолом Римским в 230–235 годах. <Подземный Рим. Том I. Т. XLIII. Первая карта понтийского кладбища>.

¹⁹ Там же: Tomo III. Tab. CLIII. Tabula unica cubiculi quinti et ultimi coemeterii Sanctae Agnetis Via Nomentana.

²⁰ Позднее эти памятники имели влияние на Итальянскую живопись XIII века, как весьма справедливо замечает Румор в своих «Italienische Forschungen» <«Итальянских исследованиях» (нем.)> (Т. I. стран. 351).

Во всем величии, поверху святилища, из самой глубины его, прямо идет навстречу входящему в древнюю церковь Сам Спаситель, с словами: Аз есмь путь, истина и живот, путеводными для всех и для художников. От них пошло искусство; они горят ему звездою и во всех его блужданиях. Иногда, в древних соборах Греции, так же как и в Реймском, встречается в глубине таинственное изображение литургии: Сам Спаситель здесь и первосвященник, и жертва, которую готовится совершать Он, и сонмы Ангелов несут предвечному Архиерею кадильницу, молитвенник, ризы, крест, подсвечники, сосуды, дщицу, копье, хлебы, вино, все необходимое для жертвы, и далее самого Христа на плащанице.

Весьма важен вопрос, особенно для нас, об отношении Византийской иконописи к живописи Итальянской. Здесь, местный интерес заставляет меня взойти в некоторые подробности. Должно заметить, что взгляд на этот предмет обнаруживает у некоторых Итальянских и Французских писателей большое пристрастие, которое произошло вследствие разделения Церквей. Не вникая в дело, они готовы всякое грубое изображение X, XI и XII века назвать Византийским, всякое изящное Латинским, тогда как исследование обличает противное²¹. Но должно отдать честь другим изыска-

²¹ Таким пристрастием особенно отличаются Италиянец Розини в своей «Storia della Pittura Italiana, esposta coi monumenti» («История итальянской живописи с памятниками» (ит.)>, сочинении, более замечательном рисунками нежели текстом, и Француз Рио в своей книге: «De la poésie Chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Forme de l'art, Peinture». Paris. 1836 <«Христианская поэзия в ее принципе, в материале и в формах. Форма искусства, Живопись». Париж. 1836 (фр.)>. Последний весьма замечателен своим религиозным направлением как теоретик школы пуризма, но его направление не простирается далее латинства. Любопытно видеть промахи и противоречия, в которые впадают оба автора, увлеченные своим пристрастием. Розини ставит надпись: monumenti greci, на безобразных фигурах с надписями латинскими, а в числе рисунков выставляет превосходного Ангела Джотто, говоря, что он писан под чистым влиянием Греков, еще до знакомства с древними памятниками язычников. – Рио сам сознается, что менологий Императора Василия Македонского X века выше всех миниятур, ему на западе современных, что мучения Святых, лики Св. Григория и Патриархов изображены или превосходно, или замечательно, что Италиянцы от X до XIII столетия употребляли художников Греческих; но несмотря на то, у него возрождение Италии начинается все-таки с какого-то мнимого Германо-Христианского искусства, а типы Византийские называются не иначе, как *bagage des traditions vieilles qui embarassa si longtemps la marche des artistes ultramontains*

телям, которые поставили вопрос выше всяких предубеждений: таковы Итальянец Лами, Немец Румор, Француз Эмрик Давид.

Предложу результаты, ими добытые. Изо всех исторических свидетельств несомненно и ясно вытекает, что Византийцы, в течение темного времени средних веков, имели в искусстве продолжительное превосходство над западом и весьма важное влияние на вкус западных Европейцев; что живопись греческая, от IX до начала XIII века, отличается от Итальянской действительными преимуществами, как внутреннего содержания, так и технического исполнения²²; что Итальянцы, во все это время, продолжали приглашать к себе Византийских художников, вплоть до Чимабуэ (1230–1300), который у них же учился²³. Лами говорит²⁴, что греческие миниатюры в рукописях Библии, находящихся в Лаврентьевской и других библиотеках Флоренции, превосходят, может быть, миниатюры Одериджи из Губбио и Франко Болонца, которые процветали в начале XIV века и прославлены Дантом. Эмрик Давид, говоря о менологии Императора Василия Македонского, расписанном восьмью греческими живописцами в 984 году, называет его, несмотря на все невежество художников, чудом стиля и вкуса во всех частях, если сравнить его с Французскими и Итальянскими

<фр. наследие старых традиций так долго мешало развитию художников по ту сторону Альп>, и головы Святых у Греческих живописцев ont le caractère vulgaire, et sont le plus souvent vides d'expression <фр. имеют грубый характер и чаще всего невыразительны (фр.)>.

²² Слова Румора, стран. 324 и 311. Он укоряет в пристрастии Итальянских и Немецких исследователей на 293 стран. Для первых, говорит он, все то кажется византийским, что грубо в памятниках среднего века; Немцы ошибочно называют византийскими те произведения, в которых еще не выработался позднейший Германский стиль; Румор также не советует судить об византийском стиле по грубым Русским иконам.

²³ Лев из Остии, писатель XI века, говорит, что около 1070 года Аббат монастыря Монте-Кассино, Дезидерий, выписал из Константинополя греческих художников в мозаике, чтобы украсить свод над главным алтарем новой церкви, потому что в Италии, со времени вторжения Лангобардов, в течение пяти веков, это искусство оставалось в пренебрежении.

²⁴ Giov. Lami, Dissertazione relativa ai pittori e scultori Italiani, che fiorirono dal 1000 al 1300 <Джов. Лами, Диссертация об итальянских художниках и скульпторах, процветавших с 1000 по 1300 (ит.)>. Завоевание Константинополя было гибельно для Византийского искусства: с тех пор миниатюры греческие не так стали хороши.

янскими произведениями того же времени²⁵. В очевидное подтверждение этих мнений, мне приятно указать на это греческое изображение Пророка Исаии, взятое из толковой Псалтири X века²⁶. Пророк представлен приемлющим божественные внушения от невидимой руки, к нему простертой с неба, во время ночи, – а Ночь изображена в виде величавой женщины, в темной одежде, в божественном сиянии, с небесно-голубым сребро-звездным покрывалом, веющим над ее головою, и с опущенным пламенником в руке. Превосходный мотив для вдохновенного художника: какое величие в этом изображении! какое искусство в драпировке! Сравните с ним Латинское изображение Папы Григория Великого с голубем, его вдохновляющим, из рукописи XII века²⁷: что за разница в очертаниях! Как это безобразно, если сравним с тем, что мы сейчас видели в Византийском изображении!

Какое же отношение между Византийскою религиозною живописью и искусством Итальянским? Для правильного решения этого вопроса помогут слова, которые находятся в одном из постановлений Никейского собора, бывшего в 787 году против иконоборцев Византийских, и из которых ясно следует, что предание принадлежит Церкви, а искусство художнику. Восточная Церковь сохранила предание; Италия же, как художник, развила искусство до высокой степени совершенства и потом уронила его.

Но первоначально Италию одушевляло не только предание, но и самое Византийское искусство. Чимабуэ был учеником Греков. Самый Джотто в первых своих произведениях им следовал: его фрески в Падуанской церкви dell'arena писаны греческим стилем,

²⁵ Témoin irrécusable sans doute de l'ignorance des artistes qui l'ont exécuté; prodige de style et de goût dans presque toutes ses parties, si on le compare aux ouvrages français et italiens du même temps.

²⁶ Литохромировано в Парижском издании: *Le moyen âge et la Renaissance. Miniatures. Pl. VII, X-e siècle Grec. Miniature tirée du Psautier avec commentaires (Gr. № 139) Mss. Bibl. nat. de Paris.* <Средневековье и Возрождение. Миниатюры. Табл. VII, Греция X век. Миниатюра из Псалтири с комментариями (гр. № 139) Mss. Библи. нац. Парижа (фр.)>. Замечательна ошибка издателей. Они назвали изображение Пророком Иезекиием, тогда как над Пророком есть греческие буквы, означающие Пророка Исаию.

²⁷ Того же издания *Pl. C. Gregorii Papae dialogi. № 9916 Bibliothèque royale de Bourgogne. Bruxelles.* <Табл. C. Беседы Папы Григория. № 9916 Королевская библиотека Бургундии. Брюссель (лат., фр.)>.

по древнейшим преданиям. Позднее, он уже является родоначальником живописи Латинской.

Нельзя не пожалеть о том, что предание и искусство в религиозной живописи не шли всегда вместе; может быть, они еще когда-нибудь сойдутся опять, и теперь многие художники уже стараются об этом сближении. Беспристрастно изучающие Византийское искусство и его памятники удивляются тому, каким образом одна и та же мысль могла одушевлять всех живописцев Греции, так что вся живопись Византийская была произведением как будто одного человека²⁸. Разгадка этому в единстве Церкви. Нельзя сказать, однако, чтобы первоначальное предание совершенно отсутствовало в Итальянском искусстве: следы его мы найдем в самом Рафаэле и увидим, как оно одушевило его мысль в верхней, божественной части высочайшего его и последнего произведения: в Преображении.

От вопроса, столько нам близкого, я сам собою перехожу к Рафаэлю, который будет главным предметом моих бесед. Я выбрал его не потому только, что он высший художник, но и потому, что в нем, как в средоточии, соединяется вся Итальянская живопись, к нему примыкает она всеми своими лучами и восходит даже, как видим, до самых первоначальных Византийских преданий.

Кроме великого гения, Рафаэль был одарен великою восприимчивостью, которая была в нем не свойством художника-подражателя. Нет, это был истинно-оригинальный гений: он не боялся учиться ни у кого, потому что оригинальность была в нем, как его натура: он носил ее в душе, вместе с тем идеалом красоты, который стремился выразить в своих произведениях. Рафаэль учился у Перуджино, у Масаччио, у Леонардо да Винчи, изучал драпировку у Фра Бартоломео, колорит у Джиорджионе, стоял изумленный перед фресками Микель-Анжело в Сикстовой капелле, и все это

²⁸ Слова Дидрона из его предисловия к изданию *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* в переводе Дюрана. Paris. 1845. «On dirait qu'une pensée unique, animant cent pinceaux à la fois, a fait éclore d'un seul coup presque toutes les peintures de la Grèce». <Справочник по греческой и латинской христианской иконографии в переводе Дюрана. Париж. 1845. «Кажется, что одна мысль, оживляющая сотню кистей за один раз, одним махом породила почти все картины Греции»>.

сливал в одно целое, полное искусство, все понимал своею душою и возводил до своего идеала.

Обыкновенно делят всю художественную деятельность Рафаэля на три манеры, или на три стиля: 1) Перуджиновский, 2) переходный и 3) собственно Рафаэлев. Эти три периода кисти Рафаэлевой не иначе могут определиться, как движением самого искусства в Италии: тогда только они получают истинное значение²⁹.

В каком состоянии находилась живопись в XV веке, когда явился Рафаэль? Вот вопрос, решением которого мы займемся теперь.

Живопись в Италии делилась тогда на два направления. Центром одного была Флоренция, которую можно назвать в истории живописи Италианскою всенародною Академией. В ней искусство постоянно двигалось вперед; в ней занимались им и как наукою. Направление Флорентинское состояло, с одной стороны, в стремлении более сблизиться с действительным миром и перенести его в искусство; с другой, в изучении языческих памятников и в возвращении к древним, но, конечно, в смысле художественном. Таким образом, натурализм и паганизм соединялись во Флоренции и взаимно дополняли друг друга. Означим художников, подвизавшихся на этом поприще. Здесь Масаччио († 1443), великий труженик и мастер, изучая нагое тело и памятники древнего ваяния, дал рисунку жизнь и рельеф, и поставил на картине фигуру человеческую на ноги, тогда как прежде она стояла на цыпочках, как говорит Вазари. – Павел Уччелло († 1432), прозванный птицею, потому что любил живописать птиц, все силы свои сосредоточил в изучении линейной перспективы. Руководимый своим другом, славным математиком своего времени, Джiovанни Манетти, он прилагал к ней начала Эвклидовы. Ночи проводил он без сна, в думах о том,

²⁹ Румор, проследив художественное развитие Рафаэля, говорит: «Мы видели, что Рафаэль не находился в своей первой и второй манере, как обыкновенно представляют его в истории искусства, но что он скорее, пользуясь опытами старейших и вообще других мастеров для своего собственного развития, никогда впрочем не отрицая себя, не отказываясь от своего природного, отражал эти опыты в себе самым многообразным образом, а потому обнаруживал такое множество технических изменений, что никак бы нельзя было удовольствоваться двумя манерами, если бы мы захотели по манерам расположить его юношеские произведения».

как определить ее законы. Терпел нужду, бедность и даже бесславие, потому что науке искусства принес в жертву самое искусство: на последние его картины не хотели смотреть уже художники; все она состояли в решении труднейших задач перспективы. – Фра Филиппо Липпи (1412–1469) отошел от художественного стиля Масаччио, сочувствовал обыкновенной, даже низкой природе в своих изображениях, ввел в живопись страстную стихию, но он же дал пейзаж картине. Боттичелли (1447–1515), ученик его, любил изображать наготу богинь мифологических. Андреа дель Кастаньо (в пол. XV в.) похитил у Венецианца Доменико тайну масляной живописи. Алессио Балдовинетти придал подробности пейзажу. Антонио Поллаиоло († 1498), ученик славного ваятеля Лаврентия Гиберти, был сам ваятелем, изучал анатомию тела человеческого и изображал превосходно напряжение жил и мускулов. Доменико Гирландайо (1449–1495) ввел портрет господствующей стихией в группах картин своих, но одушевил этот портрет необыкновенною жизнью. Лука Синьорелли (1439–1521) силился несколько возвысить тот мир действительный, который его соотечественники целиком вносили в живопись, но попытки его были неудачны.

Это стремление к натурализму и язычеству было причиною того, что живописцы отклонились от тех священных предметов, которыми одушевлялись прежде. Изображая их, они весьма часто заботились гораздо более о пейзажах, о портретах своих знакомых, о перспективе, об околичностях, о победе над какими-нибудь анатомическими трудностями, нежели об сущности дела. Это сочувствие к материализму действительного мира отзывалось и в нравах некоторых живописцев натуральной школы. Черты биографии Фра Филиппо Липпи служат тому очевидным свидетельством. Андреа дель Кастаньо, как говорят, из зависти тайно зарезал того весельчака Венецианца, у которого выманил тайну масляной живописи, и потом сам же изобразил себя в виде Иуды Искариотского на одной священной картине.

Между тем как натуральная и языческая школа выработывала задачу искусства из наблюдений над миром действительным и памятниками древности, и увлекалась в те крайности, которых не избегает, видно, никакое дело человеческое, – ей противодействовала и живо хранила святое начало искусства другая, религиозная школа. Тут же, около Флоренции, во Фьезоле, родился, жил, мо-

лился и писал Фра Джованни Анджелико (1387–1455), которого Римская Церковь нарекла блаженным. Невозмущаемый мир души был его вдохновением. Вазари говорит, что без молитвы никогда он не принимался за кисть, а если что уже совершил с молитвою, того не поправлял, считая работу не своим делом, а вдохновением свыше. Слезы нередко прерывали его труды, когда он изображал страдания Искупителя. Миниятюрная живопись, украшавшая священные рукописи средних веков, эти сокровища монастырей, много одушевляла кисть его. Искусство было для него путем к спасению и вечной жизни, как говорит Вазари. Любимый ученик его, Беноццо Гоццолли (р. 1420 или 1424), простер любовь свою и на предметы природы, но умел освящать их благоговением религиозным, а в ликах Ангелов восходил до вдохновений своего учителя.

Этот религиозный дух простирался и в другие скромные местечки Тосканы, по городкам, укрытым в недрах гор Аппенинских, от Фьезоле до Сполето, в пределы Умбрии, где сам блаженный инок, Анджелико, посеял счастливое семя, написав три образа в самой Перуджии. Другой ученик его, Джентиле да Фабриано, продолжал развивать это влияние в городах Умбрии. Еще ранее, таким же религиозным духом веяло на Перуджию от Сиеннского живописца, Таддео Бартоло (нач. XV века), который через Сиенскую школу соединял свое живописное вдохновение с Византийскими преданиями³⁰. В числе живописцев, распространявших по Умбрии религиозное направление, нельзя не привести имен Петра Антонио и Никколо Алунно, обоих из Фулиньо, из которых особенно последний умел изображать – нежность и чистоту души в ликах жен и Ангелов. Около гроба Св. Франциска Ассизского соединялся весь этот цвет религиозной живописи, которого рассадником была Умбрийская школа: Сиенна посылала сюда древние предания Византии; Флоренция только истинные успехи искусства, помимо увлечений натурализма и язычества.

³⁰ Румор замечает: тогда как Флоренция покорялась более Латинским нововведениям Джииотто, в Сиеннской школе напротив, до самого 1500 года, сохранялись следы влияния, оставленные Византийскими образцами ново-греческих живописцев. Барна в фресках Сан-Джиминьяно следовал тем же образцам. Пакиаротто, современник Рафаэля, на одной из лучших картин своих изображая небесную славу, перенес на нее Патриархов и Пророков с греческого образца.

Не из натурально-языческой, а из религиозной школы вышел Рафаэль. Первым его учителем был отец его, Джиованни Санцио, живописец той же школы; вторым Пиетро Перуджино, который был самым лучшим ее цветом.

В 1483 году, в местечке Колбордоло, в области Урбинской, 28-го Марта, в великую пятницу, день в неделе, посвященный Римской Церкви Богоматери, родился Рафаэль Санцио. Италия приготовила своему первому живописцу чудную колыбель, близь одного из высших хребтов Аппенинских, где небо, море и земля соединились, чтобы украсить ее всею прелестью полуденной природы. Отец не захотел, чтобы сын его воскормлен был, по обыкновению Итальянцев, в чужом доме, чужою кормилицей, чтобы принял в чужой семье грубые обычаи и нравы. Маджиа, мать Рафаэля, вскормила его сама своею грудью. Джиованни Санцио принадлежит к числу писателей Итальянских. Он изобразил в стихах терцинами подвиги Федерико, Герцога Урбинского, и эпизодом в своей рифмованной хронике прославил труды некоторых современных живописцев Италии, особенно Андрея Мантенья.

Первые шаги Рафаэля в живописи были направлены отцом его. Принадлежа к религиозной школе, Джиованни владел прекрасным свойством признавать в других доброе и его себе усваивать. Он оставил нам, как предполагают, два изображения своего сына трех и девяти лет. На иконе Богоматери, по левую сторону ее престола, ребенок сложил ручки для молитвы³¹: по преданию, это трехлетний Рафаэль. На другой иконе он изобразил девятилетнего сына своего в виде крылатого Ангела, который сложил руки крестообразно, в знак готовности благоговейного служения Богоматери. Таким языком живописи отец передавал чистые внушения Веры своему отроку.

Но рано осиротел Рафаэль. Двенадцати лет, он лишился отца и наставника; тогда дядя его и опекун, Симон Чиарла, отвез его в Перуджино, к живописцу, наполнившему своею славою все пределы Умбрии, к Пиетро Перуджино, который заменил ему отца. Сыновние отношения ученика к учителю остались на всю жизнь Рафаэля прекрасною чертою прекрасной души его. Образ милого наставника носился непрестанно в воображении уже созревшего

³¹ Картина находится в Королевской галерее в Берлине.

живописца, и нередко ложился под кисть его. А когда Папы, недовольные картинами живописцев прежнего поколения, приглашали новое к украшению зал Ватикана, – Рафаэль стер труды других, ему чуждых, но не поднялась его рука на работу учителя, и она сохранена до сих пор в залах Ватикана благодарностью ученика.

Перуджино (1446–1524) был 49-й год, когда Симон Чиарла отдал ему на учебу Рафаэля. Он только что возвратился из Рима на родину, увенчанный свежими лаврами славы. Пройдем вкратце поприще учителя до этой самой минуты³².

В крайней бедности родился Пиетро, в маленьком местечке Читта делла Пиеве, и лишен был всяких средств к образованию. Называют учителями его живописца Бонфильи и еще другого, Пьеро делла Франческа, который обучил его правилам перспективы. Но не столько они, сколько вся школа Умбрии, своим религиозным духом и девственным стилем, образовала достойного учителя Рафаэлю. Полагают, что из живописцев этой школы, более других, Фиоренцо ди Лоренцо и Николо Алунно могли иметь на него непосредственное влияние.

В молодом еще возрасте отправился Перуджино в общую Академию художников, во Флоренцию. Здесь терпел он горькую нужду, голод и холод, спал на жестких досках, но скоро победил все. Скульптор, Андреа дель Вероккио, был первым его учителем и другом. От него перенял он искусство драпировки. Он изучал фрески Масаччио, который тогда уже умер, но служил образцом для всех живописцев юного поколения. Во Флоренции открылась ему и новая тайна масляной живописи. Но усвоивая себе все эти успехи искусства, Перуджино не изменил тому направлению, которое вынес из своей родины.

Талант его был скоро признан. Сначала пригласили его в Неаполь, а потом и в Рим (1480). Здесь узнал его Папа Сикст IV. Здесь жил он и трудился 15 лет. В капелле Сикстовой изобразил любимую мысль Пап: Вручение ключей Апостолу Петру. В Вати-

³² Не могу не рекомендовать для того прекрасной монографии: «Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castello della Pieve cognominato il Perugino. Commentario istorico del Professore Antonio Mezzanotte». Perugia. 1836. <«О жизни и творчестве Пьетро Ваннуччи из Кастелло делла Пьеве, прозванного Перуджино. Исторический комментарий профессора Антонио Мещанотте». Перуджа. 1836 (ит.)>.

кане расписал свод одной залы, пощаженный Рафаэлем³³. Языческий ли дух Рима при Папе Александре VI не нравился Пиетро, стремление ли новых поколений завладеть кистию в столице религии и искусства отвлекало его от нее, желание ли провести остальные годы жизни на любезной родине: не знаем причины, но в 1495 году он пожелал возвратиться в Перуджию.

Беден и неизвестен покинул он ее; богат и славен возвращался на 49 году жизни. Город принял его с торжеством. Все граждане, и вместе и отдельно, праздновали его прибытие. Заказами окружили его со всех сторон. Все желали иметь произведения его кисти. Родина открывала новое, еще обширнейшее поприще своему славному живописцу. Казалось, почестям не было конца, но его ожидала еще высшая слава, быть учителем первого живописца всей Италии. Двенадцатилетний Рафаэль был уже в его мастерской³⁴.

Многие запрестольные образа, все в честь Богоматери, живописал Перуджино перед отроком Рафаэлем. Но вот родной город захотел почтить его славным заказом. Испрошено у Папы позволение выстроить новую залу для высшего судилища. Поручено Перуджино расписать ее, и он совершил это в 1500 году.

Здесь изобразил он, на одной стороне залы, великие гражданские доблести. Из многих лиц упомяну о некоторых. Мудрость изобразил он в лице Сократа, пострадавшего за истину; Правосудие в Фурии Камилле, наказавшем учителя за то, что он детей, ему вверенных, отдал в залог сдачи самого города; Твердость в Леониде Спартанце; Воздержание в Перикле, подавшем первый голос, чтобы вызвать из ссылки Кимона, который был главным противником Периклова возвышения. Высокая мысль сияет во всех этих изображениях. Примеры древних гражданских доблестей проникнуты величием. Живопись является здесь не отвлеченным искусством, а языком гражданина, который ревновал добру и славе своего родного города.

³³ В той самой зале, где Рафаэль при Льве X написал свой знаменитый фреск: Пожар в Борго.

³⁴ Сочувствуя жизнеописателю и соотечественнику Перуджино, профессору Медзанотте, повторяю здесь прекрасный сюжет, предложенный им для картины, как Симон Чиарла приводит двенадцатилетнего Рафаэля в мастерскую Перуджино.

Другая сторона залы посвящена предметам Религии, как первой наставницы, и в управлении городов, и в успехах искусства. Здесь, величавым стилем, изображены Сивиллы и Пророки, предрекавшие Искупителя. Здесь в небесах Бог Отец, внушающий им предсказания, с двумя Ангелами, перед Ним преклоненными. Здесь Спаситель, родившийся в Вифлееме и преобразившийся на Фаворе, в присутствии двух Пророков и трех Апостолов.

Перуджия, кроме золота, наградила своего живописца за этот труд гражданскою почестью, саном Приора, и пригласила его заседать между главными десятью сановниками города в той самой зале, которую он так глубокомысленно расписал своею кистью. Это событие напоминает нам подобное, как суд Амфикионов признал живописца Полигнота гражданином всей Греции.

Кто, проезжая через Перуджию, не посещал Palazzo del Cambio? Здесь колыбель, здесь пеленки Рафаэля! Приятно разгадывать в этих образах, что могло принадлежать ему. Здесь, в прекрасном лице юного пророка Даниила, вы увидите портрет семнадцатилетнего Рафаэля. Особенно важны для нас эти первые впечатления, которые принял художник в мастерской своего учителя: они не только не изгладились в душе его, но дали зародыши для многих мыслей, позднее исполненных им в большем размере в Риме, в его храмах и во дворце Ватикана. В том числе находим и Преображение, эту последнюю мысль в земной деятельности Рафаэля.

В заключение беседы, позвольте мне обратить ваше внимание на эстампы тех его произведений, которые относятся к первому периоду его кисти. Известно, что в самых начальных трудах не отличишь ученика от учителя: здесь видна и покорность его, и вместе гениальность. Семнадцатилетний ученик стоит уже наравне с пятидесятичетырехлетним учителем. На некоторых картинах Перуджино отгадывают кисть Рафаэля: так в Яслях приписывают ему голову Иосифа, в Воскресении фигуры спящих сторожей гроба. Распятие с Богородицею и Иоанном Богословом³⁵ писано вместе обоими. Другое распятие украшало прежде галерею Феша. К прободенным рукам Спасителя подлетевшие Ангелы подносят сосуды

³⁵ Оригинал принадлежит Князю Голицыну. Рисунок находится у Розини в его Storia della Pittura.

и собирают в них пречистую кровь Его. Внизу стоят на коленях Блаженный Иероним и Св. Магдалина; за Иеронимом Богоматерь, за Магдалиною Иоанн Богослов. Имя Рафаэля на подножии креста уничтожает всякое сомнение на счет творца картины. Но все ее части принадлежат учителю: этот Спаситель на кресте снят с его рисунка; эти Ангелы взяты из другой, его же картины; лики Богоматери и Святых писаны по образцам его.

Венчание Богоматери, одно из украшений галлерей Ватикана, еще во времена Вазари, по словам его, не отличалось от картин Перуджиновых. Это произведение 20-ти летнего Рафаэля³⁶.

В Видении Рыцаря, думают, Рафаэль изобразил себя. Прекрасный юноша, в рыцарских доспехах, беспечно заснул, склоня голову на щит вместо изголовья. Две женщины по сторонам: одна в суетной, блестящей одежде, манит юношу цветочками, забавами жизни; другая, в одежде строгой, предлагает ему книгу и меч. Над ним уже вырос молодой, свежий лавр. Вдали веселый ландшафт напоминает светлую природу Умбрии.

Высшее произведение Рафаэля, венчающее этот период, есть, конечно, Обручение Богоматери (1504), украшение Миланской галлерей Брера. Здесь, около Богоматери, собраны чистые, целомудренные жены и девы, для того чтобы над их чистотою и целомудрием возвысить еще более непорочность Той, которая есть образец для них всех. Около Иосифа мужи стоят с прозябшими жезлами; юноши, по обычаю иудейскому, ломают жезлы свои за то, что они не процвели, что не пришел еще им возраст супружеский. Все это прекрасное произведение Рафаэля целиком взято из подобной картины Перуджино, с тою только разницею, что правое на его картине здесь перенесено на левую сторону, а левое на правую. Но с тем вместе уже видно, как ученик, покоряясь учителю в мыслях и изобретении, искусством стал его выше.

В Молении о чаше на горе Элеонской особенно замечателен на первом плане спящий Апостол Петр выражением тяжелой думы на лице его. Вдали ведет спираю Иуда: взгляните, как невинна еще

³⁶ Москва несколько времени могла наслаждаться прекрасною копиюю этой картины в нижних комнатах Князя Д.В. Голицына. Копию превосходно исполнил, по заказу Князя, художник Бьянкини в Риме, один из даровитых поклонников Перуджино и школы пуризма. Вечером, при освещении комнаты, а летом при открытом окне, можно было картину видеть всякому прохожему.

кисть Рафаэля! Можно ли отгадать по чертам лица, что это предатель? Но мы увидим, что когда разгадает он все тайны человека и созреет до того, что будет в состоянии изобразить лицо Иуды, – на последней своей картине, на Преображении, он не захочет изобразить его.

Между тем как Рафаэль, идучи покорно по следам учителя, уже перерастал его, Флоренция манила к себе юношу непрерывным движением своего искусства. Там должен был великий гений разгадать его тайны; но для того, чтобы разгадать их чистою душою и извлечь из них одно прекрасное, что вынес он из мастерской своего учителя? Чистоту, грацию и высокое целомудрие кисти.

Впервые: Отд. изд. М., Унив. тип., 1852. 136 с.

Комментарии

Перуджино Пиетро (Perugino), настоящее имя Пьетро ди Кристофоро Ваннуччи (Vannucci; 1446–1524) – итальянский живописец эпохи Возрождения, представитель умбрийской школы, учитель Рафаэля.

Федотов Павел Андреевич (1815–1852) – русский живописец, график, академик живописи, родоначальник критического реализма в русской живописи. Академик Императорской Академии художеств «по живописи домашних сцен» (1848).

Рамазанов Николай Александрович (1817–1867) – скульптор, художник, историк искусства, профессор, академик Императорской Академии художеств.

Скотти Михаил Иванович (*Scotti*; 1814–1861) – русский исторический и портретный живописец, акварелист, профессор, академик Императорской Академии художеств.

Рабус Карл Иванович (1800–1857) – российский художник, академик Императорской Академии художеств.

...*Пропилеи, на днях изданные Г. Леонтьевым* – сборник статей по классической древности «Пропилеи» издавался в Москве в 1851–1856 гг. филологом, профессором Московского университета Павлом Михайловичем Леонтьевым (1822–1874). Вышло пять книг, в которых помимо разнообразных сведений о жизни народов Греции и Рима во всех ее проявлениях, помещались биографии

ученых, занимавшихся классической древностью в Новое время, общие обзоры истории ее изучения, обозрение новых книг.

...*Лизиппы и Парразии* – Лисипп – греческий скульптор. Завершает эпоху поздней классики (IV в. до н.э.). Паррасийиз Эфеса (вторая пол. V в. до н.э.) – древнегреческий живописец.

Пиндар (522/518–448/438 до н.э.) – древнегреческий поэт.

...*Медичисы, продавцы шерсти, первые промышленники Италии, и первые меценаты искусства* – Мѣдичи (Médici) – олигархическое семейство, представители которого с XIII по XVIII в. становились правителями Флоренции. Наиболее известны как меценаты самых выдающихся художников и архитекторов эпохи Возрождения.

Франциск I (François Ier; 1494–1547) – король Франции с 1 января 1515 г. Его царствование ознаменовано продолжительными войнами с Карлом V Габсбургом и расцветом французского Возрождения.

...*Эти мысли прекрасно развиты в сочинении Эмрика Давида* – имеется в виду «История живописи в Средние века, за которой следует история гравюры, дискурс о влиянии искусства рисования, и Олимпийский музей» (Париж, 1842) Эмрика-Давида – французского писателя, автора многочисленных статей по истории искусства.

...*у нас перед глазами: поднимается к небесам храм Спасителя* – храм Христа Спасителя, или храм Рождества Христова – кафедральный собор Русской православной церкви, расположенный в Москве на улице Волхонке. 22 сентября 1839 г. состоялась торжественная закладка собора. Строительство началось фактически за два года до того и было завершено в 1860 г., после чего создавался интерьер и внутреннее убранство; 26 мая 1883 г. храм был освящен.

...*Это действие, в позднейшее время открытое вновь наукою в лице Кювье* – Жорж Леопольд де Кювьѣ (Cuvier; 1769–1832) – французский естествоиспытатель, натуралист. Основатель сравнительной анатомии и палеонтологии. По принципу корреляции Кювьѣ, все части тела живого организма закономерно связаны между собой. Если какая-то часть тела изменяется, то появляются соответственно изменения и других частей тела (или органов, или систем органов).

...*Аристотелево общее определение художественного произведения* – согласно теории древнегреческого философа Аристотеля (384–322 до н.э.), в основе художественного («поэтического») творческого произведения лежит определенная композиция, которая влияет на развитие сюжета или фабулы, фабула также имеет внутреннее единство и изображает единое цельное действие, из которого нельзя изъять ни одной части без нарушения целого, таким образом уподобляется живому существу.

Пифагор Самосский (ок. 570–490 до н.э.) – древнегреческий философ, математик и мистик, создатель религиозно-философской школы пифагорейцев, которому приписывают эксперимент, породивший изречение о соразмерности целого и части: *Expede Neg-culem* (ступня Геркулеса).

...*под руководством Г. Васильева* – Васильев Михаил Васильевич (1821–1895) – художник, академик Императорской Академии художеств. Преподавал в Строгановской рисовальной школе (1844–1860), в Строгановском училище (1844–1895), заведовал керамической мастерской (1867–1892).

Джиованни да Бруджиа – фламандский живописец Джиованни да Бруджиа, стяжавший себе большую славу своим мастерством и искусством, старался изобрести такой лак, который высухал бы в тени и не требовал сушки картин на солнце.

Антонелло Мессинский – Антонелло да Мессина (Messina; ок. 1429/1431–1479) – итальянский художник, представитель школы живописи эпохи Раннего Возрождения.

...*Я не говорил об живописи энкавстической* – энкаустика – техника живописи, в которой связующим веществом красок является воск.

...*в стихах Ломоносова: Открылась бездна, звезд полна: / Звездам числа нет, бездне дна!* – строки из стихотворения «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743) М.В. Ломоносова (1711–1765).

Вот еще стихи Державина: Орел, по высоте паря, / Уж солнце зрит в лучах полдневных – строки из оды «Вельможа» (1794) Г.Р. Державина (1743–1816).

...*три стиха Пушкина: В толпе могучих сыновей, / С друзьями, в гряднице высокой, / Владимир-солнце пировал* – строки из песни первой поэмы «Руслан и Людмила» (1820) А.С. Пушкина.

Леонардо да Винчи искал его в природе видимой – итальянский художник, ученый, поэт, музыкант, один из крупнейших представителей искусства Высокого Возрождения Леонардо ди сер Пьеро да Винчи (da Vinci; 1452–1519) считал понятия «природа», «красота» и «гармония» неразрывно связанными.

Рафаэль в письме к Графу Бальтасару Кастильоне – адресат Рафаэля итальянский писатель граф Бальдассаре Кастильоне (Castiglione; 1478–1529).

...времен Перикла – Перикл (494–429 до н.э.) – афинский государственный деятель, один из «отцов-основателей» афинской демократии, оратор и полководец. С его смертью закончился Периклов век, период наивысшего внутреннего расцвета Древней Греции.

В Риме, еще в VIII веке, Папа Григорий II, вместе с Патриархом Византии, деятельно противился иконоборцам Византийским – папа Григорий II (669–731) и патриарх Герман I Константинопольский (VII в. – 740) противостояли иконоборческой политике Льва III (750–816).

Николай V положил ему первый камень – взошедший на папский престол в марте 1447 г. Николай V (Томазо Парентучелли, 1397–1455) решил частично реконструировать Ватиканский дворец и обветшавшую Константиновскую базилику Святого Петра. В 1452 г., проконсультировавшись с архитектором Леоне Баттиста Альберти, он поручил Бернардо Росселино разработать проект, который сохранял бы важное древнее наследие. Однако смерть понтифика прервала начавшиеся работы на длительное время.

За ним славны в искусстве имена Пия II, Сикста IV, Иннокентия VIII – Пий II (в миру – Энеа Сильвио Бартоломео Пикколомини; 1405–1464) – ученый, писатель, поэт, папа римский (с 1458 г.), оказывавший поддержку людям искусства и науки; Сикст IV (в миру Франческоделла Ровере; 1414–1484) – папа римский (с 1471 г.), уделявший большое внимание развитию искусства и науки, его именем названы Сикстинская капелла при папских покоях в Ватикане и парадный зал Ватиканской апостольской библиотеки; Иннокентий VIII (в миру – Джанбаттиста Чибо; ок. 1432–1492) – папа римский (с 1484 г.), при котором вблизи от Ватикана был воздвигнут Бельведерский дворец.

Юлий II возобновил строение и вверил его славнейшим зодчим – Юлий II (в миру – Джулиано делла Ровере; 1443–1513) – папа римский (с 1503 по 1513 г.), меценат искусства. При Юлии II было начато строительство нового собора Св. Петра в соответствии с планами архитектора Донато Браманте (1444–1514). После смерти Браманте строительство в 1514–1520 гг. возглавлял Рафаэль Санти, затем Бальтассаре Перуцци и Антонио да Сангалло, наконец в 1546 г. руководство работами было передано Микеланджело Буонарrotти.

Климент VIII (в миру – Джулио Медичи; 1478–1534) – папа римский (с 1523 по 1534 г.) оказывал покровительство многим деятелям культуры Возрождения. По его заказу Рафаэль написал для Нарбоннского собора картину «Преображение Господне» и составил план Виллы Мадама в Риме, Микеланджело спроектировал Новую сакристию церкви Сан-Лоренцо и библиотеку Лауренциана во Флоренции, а также приступил к работе над фреской «Страшный суд» в Сикстинской капелле.

Павел III Фарнезский (в миру – Алессандро Фарнезе; 1468–1549) – папа римский (с 1534 по 1549 г.). В период его понтификата Микеланджело закончил свою фреску «Страшный суд», украшающую Сикстинскую капеллу.

Юлий III (в миру – Джованни Мария Чокки дель Монте; 1487–1555) – папа римский (с 1550 по 1555 г.).

Сикст V оставил свое имя на пяти обелисках Рима – Сикст V (в миру – Феличе Переттиди Монтальто; 1521–1590) – папа римский (с 1585 по 1590 г.). При нем было завершено сооружение купола собора Св. Петра, восстановлено несколько церквей, построен приют для бедных около Понте-Систо, здание Ватиканской библиотеки, восстановлены арки Траяна и Антонина Пия, установлены обелиски, вывезенные в древние времена из Египта.

...Павел V Боргезе на фасаде храма Св. Петра – Павел V (в миру – Камилло Боргезе; 1552–1621) – папа римский (с 1605 по 1621 г.) в первый год своего правления начал перестройку уже готового здания храма Св. Петра. Главным архитектором был назначен Карло Мадерна (1556–1629), который по указанию Павла V снес уже готовый фасад и перестроил храм в виде латинского креста. Часть храма, ориентированная на восток, была удлинена, к основной части пристроена базилика и сделан новый фасад.

...который закончен в 1612 году, столько для нас достопамятном – В 1612 г. произошло Второе народное ополчение, или Московское восстание. Под руководством нижегородского купца Кузьмы Минина и князя Дмитрия Пожарского в августе 1612 г. отряды горожан и крестьян из центральных и северных районов Русского царства разбили польскую армию под Москвой, а в октябре 1612 г. полностью освободили столицу от оккупации интервентами.

...Александр VII Гиджи на колоннаде, простирающей свои объятия от храма – Александр VII (в миру – Фабио Киджи; 1599–1667) – папа римский (с 1655 по 1667 г.). При нем на площади собора Св. Петра была сооружена колоннада – произведение барочной архитектуры Джованни Лоренцо Бернини.

...Леонардо да Винчи умер в объятиях Франциска I – известно со слов Джорджо Вазари. Мало достоверная, но распространенная во Франции легенда.

...Александру Македонскому, который не вверял своего бюста никакому иному ваятелю, кроме Лизиппа – Лисипп (IV в. до н.э.) – греческий скульптор позднего классицизма, любимый художник Александра Македонского (Александр III Великий; 356 г. до н.э. – 323 г. до н.э.) – выдающегося полководца, создателя мировой державы.

...Чимабуэ закончил во Флоренции икону Богоматери, окруженной Ангелами, для церкви Santa Maria Novella – икона Богоматери, Мадонна Ручеллаи, которая находится в базилике Санта-Мария-Новелла (Италия), представляет собой панно, изображающее Богородицу с младенцем на троне с ангелами. Она выполнена сиенским художником Дуччоди Буонинсенья (Buoninsegna; ок. 1255/1260–1319). В XVI в. Джорджо Вазари ошибочно приписал Мадонну Ручеллаи современнику Дуччо флорентийскому живописцу Чимабуэ (Cimabue; настоящее имя – Ченниди Пепо; ок. 1240–1302). Это мнение оставалось неизменным на протяжении веков, и только в 1889 г. историк Франц Викхофф опроверг его.

Карл I Анжуйский (Charles d'Anjou; 1227–1285) – один из самых влиятельных монархов своего времени, к 1282 г. создал могущественное средиземноморское государство, известен и как меценат.

Живописец из Сиенны, Барна, в церкви маленького местечка Сан-Джиминьяно писал фреском на потолке события из Нового Завета (...) Лучшие его произведения относятся к 1381 году – ошибочные сведения, взятые из «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев» Джорджо Вазари. Некоторые искусствоведы пытались отождествить этого героя Вазари с Берной Бертини, упоминаемым в документах в 1348 г. Однако согласно последним исследованиям, Барны, возможно, не существовало вообще, а те произведения, которые ему приписали Вазари и ряд более поздних исследователей, являются продуктом разных анонимных авторов. Фресковые росписи в церкви Колледжата в Сан-Джиминьяно, согласно новым данным, относятся к 1330-м годам, а не к 1380-м, а авторами их считают мастеров из артели Симоне Мартини, которые работали под руководством Липпо Мемми. Однако некоторые произведения в разных музеях по-прежнему несут имя Барны. Например, фреска «Прогуливающаяся Мадонна» (Богородица, держащая за руку младенца Иисуса, в окружении апостола Павла и Иоанна Крестителя) в церкви Сан-Пьетро-ин-Форлиано в итальянском городке Сан-Джиминьяно.

...Доменико Гирландайо, учитель МикельАнжело – Доменико Гирландайо (Domenico Ghirlandaio; 1448–1494) – один из ведущих флорентийских художников Кватроченто, основатель художественной династии, которую продолжили его брат Давид и сын Рудольфо. Глава художественной мастерской, где юный Микеланджело в течение года овладевал профессиональными навыками.

...из подземелий Св. Агнесы – катакомбы святой Агнессы являются частью монументального комплекса, который также включает в себя базилику Сант'Аньезе-фуори-ле-мура и мавзолей святой Констанции (Константины), возведенный в IV в.

«Итальянские исследования» (Italienische Forschungen) (Берлин, 1826–1831) немецкого теоретика искусства Румора.

...При Константине Великом уже храмы стали наполняться иконами – Флавий Валерий Аврелий Константин, Константин I, Константин Великий (Flavius Valerius Aurelius Constantinus; 272–337) – римский император (с 306 по 337 г.), сделал христианство господствующей религией. Константин почитается некоторыми христианскими церквями как святой в лике равноапостоль-

ных (Святой Равноапостольный царь Константин). Сам Константин принял христианство только на смертном одре.

...в царствование Императора Клавдия – Тиберий Клавдий Цезарь Август Германик (Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus; 10 до н.э. – 54) – римский император из династии Юлиев-Клавдиев, правил с 41 по 54 г.

Реймский собор – готический собор во французском городе Реймсе. Был построен в основном (кроме западного фасада) в 1211–1311 гг. Является одним из самых известных католических соборов, яркий образец готической архитектуры. Со времен раннего Средневековья до XIX в. место коронации всех французских монархов. Входит в список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Плащаница – плат большого размера с вышитым или живописным изображением лежащего во гробе Иисуса Христа или усопшей Богородицы.

Розини Джованни (Rosini; 1776–1855) – итальянский писатель, профессор итальянской литературы в Пизанском университете, автор произведений, посвященных истории искусств, среди которых наиболее известна «История итальянской живописи с памятниками» (Пиза, 1839–1847), к которой приложены ценные гравюры.

...Француз Рио в своей книге: *De la poésie Chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Formedel'art, Peinture. Paris. 1836* – Алексис-Франсуа Рио (1797–1874) – французский писатель-искусствовед, автор книги *De la poésie Chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Formedel'art, Peinture* («Христианская поэзия в ее принципе, в материале и в формах. Форма искусства, Живопись»). Париж. 1836.

...менологий Императора Василия Македонского X века – Василий II Болгаробойца (Вулгароктон) (958–1025) – византийский император из Македонской династии, при котором появился знаменитый Ватиканский Менологий – иллюстрированный манускрипт, оформленный как церковный календарь. Он содержит синаксарион, краткое собрание житий святых, составленное в Константинополе для литургического использования, и около 430 миниатюр восьми разных художников. В настоящее время находится в Библиотеке Ватикана.

Но должно отдать честь другим изыскателям, которые поставили вопрос выше всяких предубеждений: таковы Итальянец Лами, Немец Румор, Француз Эмерик Давид – Джованни Лами (Lami; 1697–1770) – итальянский историк Римско-католической церкви, антиквар, первый, кто описал византийские рукописи (минускулы Нового Завета 201, 362, 370); Карл фон Румор – немецкий теоретик искусства, меценат, в работе по истории искусства «Итальянские исследования» продолжил традиции Джорджо Вазари, благодаря использованию исторических документов и их критической обработке открыл новый этап в изучении изобразительного искусства (по словам Вильгельма фон Гумбольдта, Румор сделал первый шаг после Винкельмана к более правдивому взгляду на искусство); Гуссен-Бернар Эмерик-Давид – французский искусствовед, автор таких работ, как «Исследования скульптурного искусства древних и современных людей, или Мемуары по этому вопросу, предложенные Национальным институтом Франции: каковы были причины совершенства древней скульптуры и каковы были средства достижения этого?» (1805), «История живописи в средние века, затем история гравюры, дискурс о влиянии рисования и Олимпийский музей» (1842), «Жития древних художников» (1853), «История античной скульптуры» (1853) и др.

...*Лев из Остии, писатель XI века* – Лев Остийский (Leone, также известный как Leonede' Marsi, LeoMarsicanus; 1046–1115/17) – католический церковный деятель, с 1101 г. кардинал-епископ Остии, автор трех книг «Хроники монастыря Монтекассино».

...*1070 года Аббат монастыря Монте-Кассино, Дезидерий* – Дезидерий – 37-й аббат монастыря Монтекассино и четвертый реставратор (после Бенедикта, Петронакса, Алигерна), пребывавший в этой должности 29 лет.

...*вторжения Лангобардов* – Лангобарды (ломбарды, т.е. «Длиннобородые») – древнегерманское племя. Именно от лангобардов исходит современное название североитальянской области Ломбардия.

...*превосходят, может быть, миниатюры Одериджи из Губбио и Франко Болонца, которые процветали в начале XIV века и прославлены Дантом* – Одериджи (Одериги, Одеризи, Одериси) из Губбио (ок. 1240–1299) – миниатюрист, иллюстратор рукописей XIII в., был, по-видимому, учителем упоминаемого Вазари не-

много ниже Франко из Болоньи; о жизни его известно очень мало, хотя он упоминается итальянским мыслителем, поэтом, богословом Данте Алигьери (1265–1321) в XI, ст. 79–84 «Божественной комедии». Считается, что *Франко Болоньезе* (между концом XIII и началом XIV в.) – итальянский художник-миниатюрист – вместе с Одериси из Губбио и Джотто в 1292 г. был нанят папой Бонифацием VIII для иллюстрации нескольких книг, находящихся сейчас в библиотеке Ватикана. Несмотря на то что он уступает Джотто, Данте дает ему более высокий ранг в Чистилище (XI, 79 и след.). За шесть столетий исследований ни один документальный источник не подтвердил существование Франко Болоньезе, оно утверждается только доверием к авторитету Данте.

...говоря о менологии Императора Василия Македонского, расписанном осьмью греческими живописцами в 984 году – Минологий Василия II или Менологий Василия II (*Ватиканский минологий*, Vat. gr. 1613) – древнейший сохранившийся иллюстративный византийский манускрипт в жанре житийной литературы (агиографический сборник). Посвятительное стихотворение в рукописи свидетельствует, что он был составлен в 979–989 гг., согласно датировке, предложенной С. Дер-Нерсесян; другая датировка (И.И. Шевченко) предполагает, что манускрипт был создан в 1001–1016 гг. для императора Василия II Болгаробойцы, по которому он и получил свое имя. Книга содержит краткие жития святых и сообщения о памятных событиях церковной истории, сопровождаемые 430 миниатюрами. Около каждой миниатюры рукой писца обозначено имя автора – уникальный факт в истории византийской книжной иллюстрации; художников было 8: 79 подписаны именем Пантолеона, 45 – Георгия, 61 – Михаила Влахернита, 67 – Михаила Младшего, 32 – Симеона, 48 – Симеона Влахернита, 27 – Мины и 71 – именем Нестора.

...изображение Папы Григория Великого с голубем, его вдохновляющим – папа Григорий I Великий (540–604) изображается с папской тиарой и голубем, символом Святого Духа, порхающим на уровне его уха.

...Никейского собора, бывшего в 787 году против иконоборцев Византийских – Второй Никейский собор (известный также как Седьмой Вселенский собор) был созван в 787 г. в городе Никее при императрице Ирине против иконоборцев и состоял

из 367 епископов, представлявших в основном восточную часть церкви, и легатов папы римского.

...его фрески в Падуанской церкви *dell'arena* – фрески капеллы дель Арена (или капеллы дельи Скровеньи) в Падуе (1304–1306). Приехав в Падую по приглашению Энрико Скровеньи уже зрелым художником с собственной уникальной живописной манерой, Джотто совершил переворот в европейской живописи.

...родоначальником живописи Латинской – с Джотто началось новое время в живописи, когда религиозное искусство средневековой Европы расстается с византийской традицией, Джотто перевел искусство живописи с греческого пути на латинский.

...у *Масаччио* – Мазаччо (*Масассио*, устар. вариант – Мазаччо, собственно Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (Гвиди), Томмазо ди сер Джованни ди Гвиди; 1401–1428) – итальянский художник флорентийской школы, реформатор живописи эпохи Кватроченто, творчество которого оказало глубокое влияние на развитие ренессансной живописи. Его работы изучали многие поколения художников, среди которых были Рафаэль и Микеланджело.

...драпировку у *Фра Бартоломео* – Фра Бартоломео (Баччо делла Порта) (*Fra Bartolomeo*; 1472–1517) – представитель флорентийской школы живописи, один из первых живописцев, кто для более точного, а не условного написания драпировок одежд на фигурах использовал манекены и писал ткань с натуры.

...колорит у *Джиорджоне* – Джорджо Барбарелли да Кастельфранко получил прозвище *Джорджоне* (Большой Джорджо) (*Giorgione*; 1476/77–1510) – итальянский художник, представитель венецианской школы живописи, один из мэтров Высокого Возрождения – оказал решающее влияние на все последующее развитие венецианской школы, показав, что цвет есть и у тени.

Павел Уччелло († 1432) – дата смерти указана неверно. Паоло Уччелло (*Uccello*; настоящее имя *Paolo di Dono*; 1397–1475) – итальянский живописец, представитель Раннего Возрождения, один из создателей теории перспективы.

...своим другом, славным математиком своего времени, *Джиованни Манетти*, он прилагал к ней начала *Эвклидовы* – *Антонио Тукко Манетти* (*Manetti*; 1423–1497) – итальянский математик, астроном и архитектор из Флоренции, был также биогра-

фом архитектора Филиппо Брунеллески и автором первой подробной карты Ада Данте. Дж. Вазари в «Жизни художников» сообщает, что Уччелло, одержимый линейной перспективой Брунеллески, провел долгие дискуссии на тему евклидовой геометрии с Манетти. За достижение в математике Уччелло даже включил Антонио Манетти в число пяти выдающихся флорентийцев, чьи портреты он держал в своем доме, «чтобы сохранить их память». Среди других были Брунеллески за достижения в архитектуре, Джотто за живопись, Донателло за скульптуру и сам Уччелло за перспективу и живопись животных.

...*Фра Филиппо Липпи (1412–1469) отошел от художественного стиля Масаччио* – Фра Филиппо Липпи (Lippi; 1406–1469) – флорентийский живописец, один из мастеров раннего итальянского Возрождения. Значение Липпи в истории искусства состоит в том, что он после Мазаччо направил возродившуюся итальянскую живопись на путь натурализма.

...*Боттичелли (1447–1515), ученик его, любил изображать наготу богинь мифологических* – даты жизни указаны неверно. Сандро Боттичелли (Botticelli, настоящее имя Алессандро ди Мариано ди Ванни Филипепи; 1445–1510) – итальянский живописец, один из значимых мастеров эпохи Возрождения, представитель флорентийской школы живописи. Автор картин «Весна», «Венера и Марс», «Рождение Венеры».

...*Андреа дель Кастаньо (в пол. XV в.) похитил у Венецианца Доменико тайну масляной живописи* – Андреа дель Кастаньо (Castagno; 1423–1457) – итальянский художник эпохи Возрождения, первый из флорентийских художников, использовавших картоны в подготовительной работе над фресковой живописью. Дж. Вазари в «Жизни художников» сообщает, что Кастаньо, выведав у своего старшего товарища Доменико Венециано секрет масляных красок, подстерег его за углом и убил, однако подтвержденные даты смерти художников опровергают эту версию.

...*Алессио Балдовинетти придал подробности пейзажу* – Алессио (Алессо) Бальдовинетти (Baldovinetti; ок. 1425–1499) – итальянский художник флорентийской школы, мозаист и создатель витражей эпохи Раннего Возрождения. Останки большой фрески Благовещения в монастыре Аннунциата базилики свидетельствуют о способности художника как имитировать природные

детали с мельчайшей точностью, так и размещать свои фигуры в пейзаже с большим чувством воздуха и расстояния. Дж. Вазари в «Жизни художников» сообщает, что «ему нравилось рисовать пейзажи с натуры в точности такими, какие они есть, откуда мы видим на его картинах реки; мосты, скалы, растения, фрукты, дороги, поля, города, тренировочные площадки и множество других подобных вещей».

...*Антонио Поллайоло († 1498)* – Антонио дель Поллайоло (Pollaiuolo; 1433–1498) – флорентийский живописец, скульптор, ювелир и гравер, представитель школы позднего Кватроченто.

Гибёрти Лоренцо (ок. 1378–1455) – итальянский скульптор, ювелир, историк искусства, представитель Раннего Возрождения, один из величайших мастеров рельефа.

...*Доменико Гирландайо (1449–1495)* *ввел портрет господствующей стихией в группах картин своих, но одушевил этот портрет необыкновенною жизнью* – Доменико Гирландайо (Ghirlandaio; 1448–1494) – один из ведущих флорентийских художников Кватроченто. Вместе со своим братом Давидом расписывал Ватиканскую библиотеку, оставив фрески с портретами пророков и философов. По приглашению папы римского Сикста IV расписывал капеллу, получившую впоследствии название Сикстинской, во фрески «Воскресение Иисуса Христа» (не сохранилась) и «Призвание апостолов Петра и Андрея» (сохранилась) включил портреты наиболее значительных представителей Флоренции, служивших в Риме. Гирландайо также выполнил ряд портретов, в которых непосредственность наблюдений сочетается с глубокой человечностью образов («Дедушка и внук», около 1490, Лувр, Париж; «Портрет Джованни Торнабуони», 1488, Музей Тиссен-Борнемисы, Мадрид).

...*Лука Синьорелли (1439–1521)* – даты жизни указаны неверно. Лука Синьорелли (Signorelli; 1445/50–1523) – итальянский живописец Раннего Возрождения.

...*Фра Джованни Анджелико (1387–1455)*, *которого Римская Церковь нарекла блаженным* – Фра Беато Анджелико (Fra Beato Angelico, букв. «брат Блаженный Ангельский», собственное имя Гвидо ди Пьетро, имя в постриге Джованни да Фьезоле; 1400–1455) – святой католической церкви, итальянский художник эпохи Раннего Возрождения, доминиканский монах. Причислен к

лику блаженных католической церковью в 1983 г. (по другим источникам – 3 октября 1982 г.). В 1984 г. канонизирован. Память 18 февраля.

...*Беноццо Гоццоли* (р. 1420 или 1424), *простер любовь свою и на предметы природы* – дата смерти указана неверно. Гоццоли Беноццо (Benozzo Gozzoli; настоящее имя Беноццо ди Лезеди Сандро; 1420–1497) – итальянский художник, автор многочисленных циклов фресок, представитель флорентийской школы живописи. В палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции создал фреску «Шествие волхвов» (1459–1462), которая изобилует тщательно выписанными деталями: волхвы с многочисленной свитой, всадники в роскошных одеждах, деревья, животные, птицы, замки, монастыри, рощи, скалы и т.д.

Джентиле да Фабриано (Fabriano; ок. 1370–1427) – итальянский живописец, крупнейший представитель интернациональной готики в Италии.

Таддео ди Бартоло (также Таддео Бартоли) (Bartolo; 1362–1422) – итальянский художник сиенской школы. Работал не только в родной Сиене, но в Генуе, Пизе, Перудже, Вольтерре, Сан-Джиминьяно и Флоренции.

Паккиаротти Джакомо (Pacchiarotti; 1474–1539/40) – итальянский художник, написал фрески на тему Рождества Богородицы и Благовещения для церкви Сан-Бернардино.

Петр Антонио – Пьетро Антонио (Solari, также известный как Пётр Фрязин, в летописях Пётр Антонин Фрязин; ок. 1445/50–1493) – итальянский архитектор, известный постройкой Грановитой палаты и башен Кремля.

Алунно Никколо, также Никколо ди Либераторе (1430–1502) – итальянский художник умбрийской школы.

...*Первым его учителем был отец его, Джованни Санцио* – Джованни Санти (Giovanni Santi; 1435–1494) – итальянский живописец и декоратор, отец Рафаэля Санти. Первый опыт художника Рафаэль получил в мастерской отца, самая ранняя работа – фреска «Мадонна с младенцем» (1498) – до сих пор находится в доме-музее (Урбино, Италия).

Федерико да Монтефельтро (Federico da Montefeltro; 1422–1482) – правитель (Федерико III с 1444 г.) и герцог (с. 1474) Урбино. Кондотьер эпохи итальянского Ренессанса из рода Монтефельтро.

Известный интеллектуал гуманист и гражданский лидер в Урбино, помимо безупречной репутации военного искусства и чести, он поручил построить большую библиотеку, возможно, самую большую в Италии после Ватиканской.

Мантёнья Андреа (Mantegna; ок. 1431–1506) – итальянский художник Раннего Возрождения, представитель падуанской школы живописи. Отличительной особенностью его творчества является экспрессивная, почти графичная манера живописи.

...изобразил девятилетнего сына своего в виде крылатого Ангела, который сложил руки крестообразно, в знак готовности благоговейного служения Богоматери – святой Петр и святой Франциск с ангелом (1490) – фреска Капеллы тиранов в церкви Св. Доминика, на которой в образе ангела рядом со св. Франциском Джованни Санти изобразил своего семилетнего сына Рафаэля.

...дядя его и опекун, Симон Чиарла – судя по переписке Рафаэля, в общении со своим дядей, братом матери, Симоном Чиарла, он находил душевное тепло и родственную близость.

Бонфильи Бенедетто (известен как Буонфлюи; ок. 1420–1496) – итальянский художник эпохи Возрождения.

Пьеро (Пьетро) ди Бенедетто деи *Франчески* (более известен как Пьеро делла Франчэска, итал. Pierodella Francesca; ок. 1420–1492) – итальянский художник и теоретик искусства, представитель Раннего Возрождения.

Фиоренцоди *Лоренцо* (1440–1522) – итальянский художник умбрийской школы. Жил и работал в Перудже, большинство его подлинных работ до сих пор хранится в Национальной галерее Умбрии.

...Скульптор, Андреа дель Вероккио, был первым его учителем и другом – Андреа дель Верроккьо (Verrocchio, наст. имя Андреа ди Микеле Чони) (Cioni; 1435–1488) – скульптор и живописец эпохи Возрождения, представитель флорентийской школы. Среди его учеников, помимо Пьетро Перуджино, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи и Лоренцо Креди.

...Языческий ли дух Рима при Папе Александре VI – Александр VI (Alexander PP. VI; до интронизации – Родриго Борджиа; 1431–1503) – папа римский (с 1492 г.). Второй папа римский из испанского рода Борджиа (Борха). Защита светских интересов папства, возвышение его собственной родни и расширение сети

ваканской дипломатии являлись для него более насущными интересами, чем реформа Церкви и сохранение ее морального авторитета.

...жизнеописателю и соотечественнику Перуджино, Профессору Медзанотте – Антонио Меццанотте (Mezzanotte, Антонио Миднайт; 1786–1857) – профессор греческой письменности в Университете Перуджи (1810–1850). Автор книги «О жизни и творчестве Пьетро Ваннуччи из Кастелло-делла-Пьеве, фамилия Перуджино. Исторический комментарий профессора Антонио Меццанотте с приложением документов, касающихся жизни и творчества выдающегося художника, а также его факсимиле: и другое Приложение Воспитанников его знаменитой школы» (Перуджда, 1836).

...Мудрость изобразил он в лице Сократа, пострадавшего за истину – Сократ (около 469 года до н.э. – 399 до н.э.) – древнегреческий философ, считавший, что нет ничего более опасного для общества, чем утверждение софистов о субъективности истины. Философ полагал, что истина объективна, неизменна, вечна и относится не к материальному миру, а к божественному. И если истина одна – значит, это и есть Бог. Бог один. В 399 г. до н.э. на философа подали в суд. Общая формула обвинения звучала как: «Сократ повинен в том, что не чтит богов, которых чтит город, а вводит новые божества, и повинен в том, что развращает юношество». Фактически Сократа судили и казнили за то, что он проповедовал одного бога, но для афинян это значило как проповедь новых богов – государственное преступление в Древней Греции.

...Правосудие в Фурии Камилле, наказавшем учителя за то, что он детей, ему вверенных, отдал в залог сдачи самого города – Марк Фурий Камилл (ок. 447–365 до н.э.) – римский государственный и военный деятель. Согласно Титу Ливию, занимал ряд высших государственных должностей: был цензором, 6 раз был военным трибуном с консульской властью, 5 раз назначался диктатором, 4 раза удостоивался триумфа, 3 раза был интеррексом. За изгнание галлов получил титул «второго основателя Рима». С исторической личностью Камилла связан сюжет, получивший развитие в истории искусства. В 394 г. до н.э., когда Камилл вел войну с племенем фалисков, он окружил их город Фалерии в южной Этрурии (к северо-востоку от Рима). Город был хорошо укреплен,

и взять его штурмом было невозможно. Но один из фалерийских учителей (по греческому обычаю, знатные фалиски отдавали своих детей на воспитание человеку, преуспевающему в науках), который часто выводил детей на прогулку, задумал предательство. Он отвел детей в лагерь римлян и предложил Камиллу их в качестве заложников, чтобы тем самым отдать и родной город римлянам. Камиллу его поступок показался чудовищным. В ответ он сказал: «Война так же имеет законы, как и мир, а мы умеем воевать столь же справедливо, сколь и храбро. Наше оружие направлено не против тех, чей возраст принято щадить даже при взятии городов... Я же собираюсь победить по-римски: доблестью, осадой и оружием». Затем он приказал раздеть предателя, связать ему руки за спиной и передать детям, вручив им розги, чтобы они гнали этого человека обратно до города и пороли за предательство. Жители Фалерий были настолько поражены этим поступком, что отправили своих послов в Рим со словами: «Мы сдаемся вам, побежденные вами и вашим полководцем... Мы думаем, что нам лучше будет жить под вашей властью, чем под сенью собственных законов... Вы благородство в войне предпочли верной победе, мы же добровольно уступили ее вам, потрясенные этим благородством».

...*Твердость в Леониде Спартанце* – Леонид I (508/507–480 до н.э.) – царь Спарты из рода Агиадов, правивший в 491–480 гг. до н.э. Участник Греко-персидских войн, погибший в Фермопильском сражении. В 480 г. с отрядом в 300 спартанских гоплитов и союзниками Леонид I защищал от полчищ персидского царя Ксеркса Фермопилы, узкое ущелье, соединявшее Фессалию со Средней Грецией. В течение четырех дней персам так и не удалось сломить сопротивление спартанцев, которые положили на поле битвы до 20 тысяч вражеских воинов. Однако персы, воспользовавшись предательством, обошли Фермопильское ущелье по горной тропе и зашли грекам в тыл. Узнав об этом, Леонид отправил по домам союзников, а сам со своими спартамцами остался защищать Фермопилы. В неравной схватке, которая длилась целый день, спартамцы погибли все до одного вместе со своим царем, но не покинули своих позиций. Яннис Милиадис о Леониде: «Тысячи царей умерли и давно позабыты. Но все знают и чтят

царя Леонида. Нет, не потому что он был царем. А потому, что царь Леонид до конца выполнил свой долг перед родиной».

...Воздержанние в Перikle, подавшем первый голос, чтобы вызвать из ссылки Кимона, который был главным противником Периклова возвышения – Перикл («окруженный славой»; ок. 494–429 г. до н.э.) – афинский государственный деятель, оратор и полководец. Участвуя в походах, Перикл проявлял храбрость, но как государственный деятель проявлял осмотрительность. Несмотря на свое происхождение, богатство и влиятельных друзей, он выступил на стороне народа и бедных, а не аристократов и богатых. Перикл избегал пиров и долгих застолий, был сдержан и прост с окружающими. В отличие от демагогов он не стремился постоянно появляться перед народом или в Народном собрании, а речи произносил лишь в наиболее важных случаях, превосходя всех в ораторском искусстве, ясности и глубине мысли. Сравнительно быстро Перикл сделался популярнейшим политиком благодаря патриотизму, честности, выступлениям за ограничение прав аристократии в поддержку народовластия. Его много раз избирали стратегом, а с 460 г. до н.э. он стал фактически первым лицом в Афинах. В 460-х годах начинается борьба Перикла и Кимона (504–450), известного своим лаконофильством (благоклонностью и уважением ко всему спартанскому), а также использованием методов грязной политической борьбы. Весной 461 г. до н.э. Кимон был изгнан остракизмом и удален из Афин сроком на десять лет. Однако в 456 г. вскоре после поражения в Танагрском сражении 457 г. между афинскими и спартанскими войсками во время Пелопоннесской войны Перикл выступил с предложением вернуть Кимона из остракизма. Согласно Плутарху, между двумя политиками было достигнуто соглашение, по которому Кимон отвечал за внешнюю политику (в том числе военные действия), а Перикл – за внутреннюю. Перикл пошел на возвращение Кимона из соображений политической целесообразности. Услуги Кимона могли пригодиться в новой войне Афин с Персией. Столь велика была уравновешенность умов и готовность идти на уступки, когда дело касалось общего блага; даже честолюбие – страсть, господствующая над всеми чувствами, – отступало перед интересами отечества.

...наградила своего живописца за этот труд гражданскою почестью, саном Приора – бесспорным шедевром Перуджино является фреска «Вручение ключей». В 1485 г. за заслуги в искусстве он был избран почетным гражданином Перуджи.

...напоминает нам подобное, как суд Амфикиониов признал живописца Полигнота гражданином всей Греции – Амфикиония – название союза греческих племен, живших по соседству со святилищем общего высшего, объединявшихся для его защиты и общего жертвоприношения. Спорные вопросы, возникавшие между членами союза, улаживались третейским судом. Например, древнегреческий художник Полигнот (середина V в. до н.э.), родом из Фазы, когда возник вопрос об украшении живописью одного из афинских портиков, отказался от предложенного вознаграждения, за что признательные афиняне даровали ему гражданство.

...На некоторых картинах Перуджино отгадывают кисть Рафаэля: так в Яслях приписывают ему голову Иосифа, в Воскресении фигуры спящих сторожей гроба – Картина «Сан-Франческо-аль-Прато Воскресение» получила название от церкви Сан-Франческо-аль-Прато в Перудже, где она изначально находилась. Она была начата в 1499 г. и закончена, предположительно, около 1501 г. После наполеоновского французского вторжения в Италию картина была доставлена в Париж, вернулась в страну в 1815 г. и с тех пор выставляется в художественной галерее музеев Ватикана. По мнению некоторых историков искусства, например Джованни Баттиста Кавальказелле (1819–1897), Рафаэль, в то время помощник Перуджино, сыграл важную роль в исполнении «Воскресения». Возможно участие Рафаэля и в картине Перуджино «Ясли» (1498). Однако искусствоведы не пришли к единодушному заключению по поводу роли Рафаэля в создании обеих работ.

...Распятие с Богородицею и Иоанном Богословом писано вместе обоими... Оригинал принадлежит Князю Голицыну. Рисунок находится у Розини в его *Storia della Pittura* – Джованни Розини (Rosini; 1776–1855) – итальянский писатель, профессор итальянской литературы в Пизанском университете. К его «Истории итальянской живописи» (*Storia della pittura italiana* (Пиза, 1839–1847)) приложены ценные гравюры. Триптих, на котором было изображено распятие с предстоящими Девой Марией и Иоанном, а на створках – св. Иероним и Мария Магдалина, в 1800 г. приобрел

князь Александр Михайлович Голицын (1723–1807), вице-канцлер, русский посланник в Великобритании, собиратель искусства. Считалось, что триптих принадлежит кисти Рафаэля. В 1803 г. А.М. Голицын заложил в больничном парке двухэтажное каменное здание, предназначенное для будущей публичной художественной галереи. В 1810 г. в нем открылась Первая московская общедоступная галерея западноевропейского искусства. Экспозиция включала 477 картин, Распятие стало ее украшением. Затем Сергей Михайлович Голицын (1774–1859), очередной владелец этой коллекции, часть ее, в том числе и Распятие, продал в Эрмитаж. Триптих в Эрмитаже подвергли реставрации, перевели красочный слой с дерева на холст, а при очередной реставрации уже в 1910 г. определили, что автор картины – не Рафаэль, а Перуджино. При распродаже Советским правительством эрмитажных шедевров триптих в 1931 г. был продан американскому коллекционеру Э.У. Меллону (1855–1937).

...Другое распятие украшало прежде галерею Феша – «Распятие Монд» (или «Распятие с Девой Марией, святыми и ангелами») – картина раннего периода творчества Рафаэля Санти, вторая из трех алтарных картин, выполненных Рафаэлем для церквей в Читта-ди-Кастелло в 1500–1504 гг., датирована 1503 г. по надписи на каменной раме. С точки зрения композиции, персонажей, деталей и техники «Распятие Монд» в значительной мере подобно алтарной картине Перуджино, написанной примерно в 1502 г., и нескольким версиям Распятия Христа в ландшафте, выполненным Перуджино в 1490-х годах. Дж. Вазари отмечал, что «распятие всякий принял бы за произведение Перуджино, если бы под ним не было подписи Рафаэля». В 1808 г. картина была куплена кардиналом Йозефом Фешем (принцем Франции с 1807 г.), дядей Наполеона I, основателем центрального музея изящных искусств в Аяччо на Корсике – Музея Феша. В 1845 г. была продана лорду Уордому. Названа картина по имени английского коллекционера и последнего ее владельца Людвиг Монда (1839–1909). В настоящее время «Распятие Монд» находится в Лондонской национальной галерее.

...произведение Рафаэля, венчающее этот период, есть, конечно, Обручение Богоматери (1504), украшение Миланской галереи Брера – «Обручение Девы Марии» – картина Рафаэля 1504 г.

из Миланской пинакотеки Брера, подписанная и датированная: RAPHAEL URBINAS MDIII – была приобретена семьей Албиццини (Albizzini) для капеллы Св. Иосифа в церкви Св. Франциска города Читта-ди-Кастелло в Умбрии. В 1798 г. попала в руки наполеоновского генерала Жозефа Леки (1766–1836), который продал ее миланскому арт-дилеру Саннаццари. В 1804 г. тот завещал картину центральному госпиталю Милана, а уже в 1806 г. она была приобретена для Музея Академии изящных искусств Брера пасынком Наполеона I Евгением де Богарне.

*Подготовка текста М.А. Бирюковой,
вступительная заметка и комментарии К.А. Жульковой*