

Л

ГЛАВА

22

ГЛАВА

Прекрасный Сант

Рафаэль Сант

1483 - 1520

А

О Леонардо, Микеланджело и Рафаэле – каждом в отдельности – говорили (писали), что их искусство является вершиной классического Возрождения в живописи. Это действительно были три вершины огромного массива. Сторонники Рафаэля всегда могут предъявить аргумент, что Санти (или же Санцио), помимо собственных приёмов, использовал решения Леонардо (например, геометризацию групповых систем и *"sfumato"*, хотя и не столь навязчиво, как это делал сам Леонардо), а вместе с ними – изобретения Микеланджело (например, анатомические и динамические), так что он превосходит дуэт своих конкурентов богатством методов. Немец Рихард Мутер свою главу о Рафаэле назвал: **«Соединение стилей»**, а начал ее словами: *«После тех, кто сокровища копил, приходят те, кто этими сокровищами пользуется»* (1901). По словам Мутера – у Рафаэля *«эkleктичность превратилась в гениальность»*. Поклонники Рафаэля вместо термина *«эkleктичность»* предпочитают термин *«выраженная многогранность таланта»*, благодаря которой (по их мнению) Рафаэль победил да Винчи и Буонаротти. Но подобные аргументы также лишены смысла. Если для многих Рафаэль представляет вершину итальянского классицизма Чинквеченто, то это не по причине того, что он научился практически всему и практически во всем, силой своего таланта, дошел до виртуозности. На поднебесной арене, на гималайских вершинах искусства, на вид лавровых венков, получаемых победителями, влияет не умение, ни знания и не рутина, но только метафизика, измерения пятое, шестое, седьмое – те вещи, которые сложно выразить, поскольку они не поддаются разуму и лабораторно-академической диагностике. Делакруа называл это *«силой сам-не-знаю-чего»*. Но общераспространенное название этого, которым пользуются специалисты, – гений, гениальность.

Всякий гений совершал ошибки. Совершал их и Рафаэль. Но, как сказал Делакруа, который считал Рафаэля *«величайшим из художников»* – гений даже ошибки делает элегантно (*«У Рафаэля хромала грация»*). Главный грех? Фелибьен¹: *«Рафаэль плохо разбирался в градации цветов и в том ослаблении цвета, которое вызывает слой воздуха (...) Фигуры в глубине картины у него обозначены столь же четко, как и те, что выступают на первом плане»* (1666). И действительно – линейная (сходящаяся) перспектива у Рафаэля совершенна, но вот его цветовой и воздушной перспективе уже многого не хватает, они были ахиллесовой пятой Санти. И не единственной. И, тем не менее, его искусству ставят метку наивысшего качества. Мальро: *«Рафаэль – первый христианский художник, искусство которого выражает – или символизирует – слово «совершенство»* (1957). Несмотря ни на что – несмотря на некоторые недостатки, несмотря на мелкие ошибки и промахи – *«совершенство»*. Вот в этом и кроется метафизика.

Переполненный стыдом, признаюсь, что долгое время я Рафаэля не любил. Никак не мог он обратиться ко мне с такой силой, которая через серые клетки мозга достала бы до самого сердца. Только это не ему не доставало силы, это моим серым клеткам – ума. Меня раздражала *«красивость»* (уж слишком красиво!) и *«сладость»* многих его сцен. Персонажи Рафаэля казались мне сахарными куклами, сплошной сладостью. Сегодня я считаю, что характерной чертой персонажей Рафаэля является вовсе не сладость, но раскованное благородство, с акцентом на ту раскованность, под которым я понимаю наполненное грацией естественное достоинство, генетическое достоинство голубых кровей, отсутствие позы или актерства. Подобный тип благородного достоинства отличает людей совершенно свободных. И глупость, будто бы таких людей не существует. Рафаэль, задолго до Корнеля выразил мнение: *«Людей необходимо рисовать такими, какими они должны быть»*. Не такими, какими они являются. Какими должны быть! Границей признания рафаэлевской сладости за избыточную является тот самый момент, когда замечаешь разницу между глазурной **«Мадонной»** Мурильо и безупречной, трогательной **«Мадонной»** Рафаэля.

¹ **Андре Фелибьен** (1619-1695), французский историк искусства и официальный придворный историк короля Людовика XIV.



Рафаэль Санти «Три грации»
(1504-05, дерево, масло; 17x17
Музей Конде, Шантильи, Франция)

Подобное замечают немногие. Еще в XIX веке акции Рафаэля стояли на публичной и историографической бирже исключительно высоко; сегодня их поглотил невежественный бум классической живописи. Образованные ценители обожают импрессионистов и пост-импрессионистов, а «красивости Рафаэля» оставлены для простачков. Как будто бы нельзя одновременно ценить и Ван Гога, и Рафаэля. Петер Майер, лапидарные констатации (1969) которого попеременно вызывают у меня то ярость, то восхищение, представляет собой образец двусмысленного поклонения перед Санти (обязанность) и одновременной атаки на него с тыла (удовольствие): *«Классический стиль – это Рафаэль. Совершенство, влюбленное само в себя любовью Нарцисса. Аккуратность просто обезоруживающая. Радостная наивность творения раннего Ренессанса уже умерла. Он умеет все, знает все, исчезли все проблемы мастерства (...) Искусство Рафаэля – это вершина, следовательно, искушение, весьма опасное для последователей, которые безнадежно будут гнаться за идеалом, определившим критерий земной красоты, определившим зависимость ценности произведения искусства от миловидности представленных персонажей (...) Облик этого человечества просто невыносим: поразительно глупенькие и горделиво красивые Мадонны, старательно причесанные и разболтанные в бедрах вьюноши, мужчины с редкими бородаками, походящие на евнухов»* и т.д. Далее я последовательно, пункт за пунктом, стану снимать с Рафаэля все его «грехи».

Противники искусства Рафаэля имеют определенное алиби, поскольку в произведениях этого мастера мастерства слишком много. Этот олимпийский избыток раздражает потребителей. Многократно превозносимое «совершенство» его искусства становится раздражителем для тех, кого смущают удручающе безупречные формы. Подобные формы – хотя бы скульптурное изображение яйца – бывают скучны. Но у Рафаэля они возвышенны (Делакруа: *«Возвышенность, которая у Рафаэля выражается в линиях рисунка и величественности героев»*); они полны грации (итальянские определения "grazia" и "venustà" ничему так не соответствуют, как произведениям Рафаэля Санти); они пропита-



Рафаэль Санти «Афинская школа»

(1509-11, фреска; 576x817

Станца делла Сеньятура, Папский дворец, Ватикан)

ны сказочной гармонией всех составных элементов (как у гениального кинорежиссера). А вместе – они попросту красивы.

Пушкин назвал «Сикстинскую Мадонну» «чистойшей прелести чистойший образец»². И таково первое впечатление всякого зрителя, впервые увидевшего какое-либо произведение Рафаэля – «чистейшая прелесть». Второй взгляд приносит уже мысль: «сверхграциозная грация» (*"graciosissima grazia"*). Третий: «несравненная гармония». Дошедший до третьего пункта сказал уже все. Идеальный рисунок, идеальный колорит, идеальная композиция, следовательно, для будущих поколений – для эпигонов, обожателей и историков нескольких эпох – они будут *"reglé de beauté"*, каноном классической красоты Ренессанса.

Слыша все это, Микеланджело переворачивается в гробу. Он всегда отказывал в таланте молодому конкуренту, утверждая, что основой успехов Рафаэля является исключительно трудолюбие. И на этом он, единственный из итальянцев, стоял до конца, даже когда вся Италия преклонялась перед гением Рафаэля. После того, как вспыхнула и разгорелась звезда Рафаэля, соперничество между Леонардо и Микеланджело становится для последнего менее важным, чем соперничество с Рафаэлем. Тем более, что главным покровителем Санти был главный враг Буонаротти, Донато Браманте, мастер ренессансной архитектуры и придворной интриги.

² Современные исследователи предполагают, что А.С. Пушкин свое стихотворение «Мадона» написал под впечатлением от другой картины Рафаэля – «Мадонны Бриджютера» (подлинник – в Национальной галерее Шотландии). В письме к своей невесте Н.Н. Гончаровой, от 30 июля 1830 г. Пушкин писал: «Прекрасные дамы просят меня показать ваш портрет и не могут простить мне, что его у меня нет. Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды. ...Я бы купил её, если бы она не стоила 40 000 рублей». Старинная копия этой картины, приписывавшаяся Пьетро Перуджино, продавалась тогда в книжном магазине Слёнина в Петербурге.



Центральная сцена «Афинской школы» Рафаэля

Двух этих гигантов многое объединяло. Взять хотя бы ренессансную многофункциональность, от архитектуры до поэзии (исключая разве что ваение, которым Санти не занимался). Они творили для одних и тех же меценатов, в одних и тех же местах, и в одно и то же время (например, в ватиканских интерьерах). Они проектировали и строили



(по отдельности) царственную святую христианства, базилику Святого Петра. Как художники они признавали превосходство линии над цветом, хотя Рафаэль и в меньшей степени (Делакруа: *«Восхищает соразмерность линий у Рафаэля, этому он обязан своей величайшей привлекательности»*). Им обоим современники дали прозвище "divino" – «божественным» был Микеланджело, и «божественным» был Рафаэль. Принципиальная разница между ними, это – в гораздо большей степени, чем различия в художественном мастерстве – различие в характерах.

В отличие от Микеланджело, Рафаэль – человек компанейский, красивый и гетеросексуальный. Он обладает располагающим стилем общения и природной способностью к установлению дружеских связей. Правда, меланхолия редко покидает его (это у него единственная общая черта с Буонаротти), но Рафаэль «удрученный» без труда надевает на себя маску кутилы, без всяких усилий смеется и обезоруживает своим обаянием.

Рафаэль Санти, автопортрет
фрагмент «Афинской школы»

Прославляли его очаровательную учтивость, его доброту, его мягкий (но блестящий) ум. Опять же: его внешность, его красоту, столь деликатную и рафинированную, как кисть, которой он превосходно владел (дамы говорили о нем: «*Прекрасный Санти*», «*божественно прекрасный*» и т.д.). В общем – "*Latin lover*". Гибкий, сладостный, модно одетый и причесанный, мечтательный, «отсутствующий духом» – он был одним из тех херувимов, к которым клеятся все женщины, и ради которых даже так называемые приличные женщины выбрасывают свои приличия из окна спальни.

В салонах и на улицах Рима говорили: «*Красивый человек, красивое искусство, красивый дом, красивые женщины*». А так же: «*Человек, счастливый во всем*». И это было правдой. Хотя Рафаэль прожил немногим дольше Христа³, счастье всегда сопутствовало ему, равно как женщины и материальный комфорт. Он имел такой успех, что просто не успевал выполнять заказы, поэтому брал большое количество учеников-помощников (иногда у него их было целых пять десятков!). Так что ватиканский матч между ним и Буонаротти, когда в те же самые годы они украшали фресками стены папского дворца, поединком не был. Собственно говоря, Микеланджело писал «**Сотворение мира**» самостоятельно; у Рафаэля при украшении "*stanz*" (личных покоев папы) имелась целая бригада сотрудников. И эту войну он проиграл, но не только по этой причине.

Сикстинский плафон Микеланджело заставляет преклонить колени всех; станцы Рафаэля многих разочаровывают. Можно услышать: «*Так это и есть тот самый знаменитый Рафаэль?*» Банальность больших фрагментов "*stanz*", свидетельствующая о бестолковости учеников, да еще усугубленная неудачными подрисовками в ходе последующих реставраций, не отменяет факта, что там же виден и сам великий Рафаэль. Тем более, когда смотришь на «**Афинскую школу**». Эта фреска стала – и совершенно заслуженно – одним из символов уже не только ренессансной живописи, но и всего Ренессанса как художественного направления. Здесь Рафаэль соединил кистью всё то, что куча идеологов Возрождения соединяла пером: древность с современностью, язычество – с христианством; науку, искусство и философию Античности – с ренессансными, греческое и римское – с итальянским, времен Возрождения. Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола и компания священнодействовали при проведении подобных брачных обрядов с помощью «философско-теологических» игр («*Святой Платон! Молись за нас!*»), диалектики, софизмов, нео-схоластики и других трюков, только никому из них не удалось провести этого обручения столь бесконфликтно, как Рафаэлю с помощью красочных пигментов.

Ничто лучше «**Афинской школы**» не подкрепляет тезиса Генриха Вёльфлина (1898), что искусство Ренессанса в общем плане необходимо рассматривать "*Sub specie architecturae*" (с точки зрения архитектуры). Сторонники Аристотеля и Платона дискутируют группами под сводами монументального здания, несколько припоминающего императорские дворцы, но немного – и величественные стены Базилики Святого Петра, которую как раз возводил Браманте. Эта сценография определяет композиционный порядок сцены, предоставляет рамки, определяет фон, делит на кубы воздух. Мы видим Платона, Аристотеля, Алкивиада, Сократа, Парменида, Диогена, Эвклида, Птоломея, Пифагора, Гераклита и многих других древних мудрецов, которым Рафаэль придал лица своих современников (Платону – лицо Леонардо, Гераклиту – Микеланджело, Эвклиду – Браманте, и т.д.). Себя он тоже поместил (в черном берете, на правом крае), создавая один из наиболее известных автопортретов Ренессанса.

Весь этот импонирующий размахом спектакль был величественным гимном в честь Античности и большой рекламой Гуманизма Возрождения, конкретнее – флорентийской Академии Фичино и Лоренцо Медичи Великолепного, наследницы Платоновской Академии, которую византийский император Юстиниан ликвидировал (в 529 году), после 900 лет её деятельности. Так же он был гимном в честь Эвклида, не первым и не последним у Рафаэля (сам он, вслед за Леонардо, с удовольствием выстраивал собственные композиции в геометрическом порядке), зато самым крупным по размеру. Все здесь полностью подчине-

³ Или столько же лет, что и Христос, поскольку многие исследователи считают, будто бы Иисус прожил не 33 года, а 37 лет – примечание автора.

но идеальной сходящейся (сфокусированной по центральной оси) перспективе, идеальной симметрии (геометричной и уравновешенной – имеется в виду тяжесть групп людей и тяжесть архитектурных масс), и наконец, буквально симфонической игре геометрических фигур (не только линейных – определяющим является ритм полукруглых арок, отступающий в глубину). Столь сильный зов Эвклида и вынуждает рассматривать произведение "*sub specie architecturae*", в соответствии с тезисом Вёльфлина. И сколько же любимейших божеств Ренессанса получило, благодаря «Афинской школе» свою фирменную фотографию! – искусство, наука, философия, перспектива, геометрия и человечность, в соответствии с канонами Гуманизма.

Называя «Школу» спектаклем, я имел в виду театр. Ведь даже перспективная глубина фрески имеет характер гигантской оперной сцены, обрамленной кулисами, фанера декораций на которой притворяется римской мега-архитектурой, а два ведущих баритона, стоящих посередине (Платон и Аристотель) исполняют сольные арии в сопровождении многочисленного хора. Сопоставляя этот театр с театром Микеланджело, мы видим и формальные различия и различия в содержании (например, отсутствие у Рафаэля маньеристской динамики, а у Микеланджело – монументальных зданий) и сделанные Санти заимствования (например, людские фигуры), но когда начинаем сопоставлять это еще и с театром Леонардо, то приходим к более глубоким различиям. Весьма лапидарно их излагает Михаэль Левей: «Леонардо делал своих персонажей обитателями более таинственного окружения, Рафаэль же придает изображаемым людям сверхчеловеческую ясность и грацию, располагая их во вселенной эвклидовых элементов» (1967). Иллюстрацией данного тезиса будет «Афинская школа», еще лучшей – знаменитое «Обручение Девы Марии», а наиболее наглядной – «Мадонна с Младенцем и двумя святыми» (так называемая «Мадонна Ансидеи»). Трудно не залюбоваться этой картиной. Практически реалистичной, но приближающейся к совершенству, благодаря идеальной, абстрактной красоте, безоговорочно подчиненной геометрическим законам, а также благодаря кристальной чистоте рисунка, которая пульсирует невероятной прелестью и поэзией. Убийственное (убийственное для конкурентов) равновесие всех элементов, абстрактный, то есть – сюрреалистический, порядок, упомянутая Левеем «сверхчеловеческая ясность», и что-то еще, метафизический синдром, которым – если использовать всего лишь одно выражение – я мог бы охарактеризовать всю живопись Рафаэля. Аристократичность. Аристократическая кисть, в самом лучшем смысле этого слова.

Несколько аристократических кистей живопись белого человека уже знала. Взять, хотя бы, персонажи Пьеро делла Франческа – все они были аристократами. Но иначе, отличаясь вельможностью, холодным величием, монументальностью. У Рафаэля признаком аристократичности является элегантность, то есть, изысканность персонажей. Делакруа заметил это: «Прежде всего – элегантность (...) Но тут же следует признать, что рафаэлевская изысканность не подавляет естественности, не становится манерной». К естественности Рафаэля я еще вернусь, когда мы будем обсуждать его «Обручение», теперь же хочу отметить другие аспекты и проблемы творчества аристократического мастера, бывшего нетитулованным князем.

Ватикан желал сделать Рафаэля князем Церкви, кардиналом. «Князем художников» его не могли сделать наставники (первым из них был его отец, Джованни Санти, затем – Тимотео делла Вите, и наконец, самый главный – Перуджино). Подобный титул дает высшая власть, рука Бога или Судьбы, а наставники дают только лишь умение, технику кисти и приёмы (грунтование досок и холстов, создание и подбор красок и т.д.). Все остальное – это рутинная работа, воровство и трудолюбие. Санти воровал без каких-либо угрызений совести (все великие художники воровали без всяких угрызений). Он занимался плагиаторством – а если говорить деликатнее: пастишеством – целых мотивов (например, тело Христа в «Положении в гроб» он взял из ватиканской «Пьеты» Буонаротти; композиции и фигуры женских портретов брал у Леонардо⁴). Словно пчела собирал он пыльцу, накопленную чужими талантами и превращал ее в мед (Вазари: «он из многих манер

⁴ См. «Портрет Маддалены Дони», стр. 117 – примечание автора.



Рафаэль Санти «Мадонна с Младенцем на троне, со святыми Иоанном Крестителем и Николаем Мирликийским» (Мадонна Ансидеи)

(1504-05, дерево, масло; 209x148,6

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

создал единую, которая впоследствии всегда считалась его собственной манерой и которую художники всегда бесконечно высоко ценили и будут ценить»; Г.В.Ф. Гегель: «Развитием и соединением в единое целое всех этих элементов Рафаэль достиг вершины совершенства» (1835). Как правило, смешение стилей в виде коктейля дает эклектическое искусство. Тогда как, искусство Рафаэля совершенно отличное – оно рафаэлевское. В силу его гениальности.

Его обвиняли не только в эклектичности, но и в академизме. Чуть! Лионелло Вентури: «Вне всякого сомнения, Рафаэль был отцом академического искусства, но сам он



Рафаэль Санти «Снятие с креста» («Алтарь Бальони») (1507, дерево, масло; 184x176
Галерея Боргезе, Рим, Италия)

академиком не был» (1947). «Отцом академизма» Рафаэля сделали тысячи художников, которые в течение последующих столетий тупо подражали его приёмам, не умея понять мыслей, поисков и настроений, которые его к этим формам творчества приводили. И которые заставляли его временами изменять форму, в рамках собственной идейной и профессиональной эволюции. Буонаротти называли «Данте живописи», а Рафаэля – «Петраркой» по причине характерного для него, мягкого лиризма. Только и эта поэзия тоже менялась. Поначалу сладостная и мягкая кисть à la Перуджино делалась более мужественной, героической, чтобы под конец – в «Преображении» (последней картине Рафаэля Санти) – прозвучать с драматической силой, подсмотренной у Микеланджело (эволюцию этих влияний можно выразить фразой: от «гея» до «гея» – поскольку и Перуджино, и Микеланджело были гомосексуалистами). Все это сопровождается эволюцией цветовой палитры – от тонкой, светлой на раннем этапе, до все более насыщенной, жаркой, акцентированной все более резкими контрастами оттенков. Свет и тени в зрелые годы берут верх над ранним рисунком, при построении его фигур.

Несмотря на то, на каком этапе находилось его искусство, Рафаэль всегда был виртуозом легкости (Герман Гримм⁵: «Рафаэль творит непринужденно, словно природа»; Крашевский⁶: «Его рукой водило какое-то мистическое вдохновение»; Делакруа: «Все у не-

⁵ Герман Фридрих Гримм (1828-1901), немецкий историк искусства, публицист и литературовед; сын филолога-сказочника Вильгельма Гримма.

⁶ Юзеф Игнаций Крашевский (1812-1887), польский писатель, публицист, издатель, автор книг по истории и этнографии.



Рафаэль Санти «Преображение», фрагмент
(1518-20, дерево, масло
Пинакотека Ватикана)

го отмечено легкостью»). С одинаковой легкостью он создавал громадные панорамные композиции и интимные портреты. Нагота или кардинальские одеяния, возвышенное или земное – ничто не выжимало из него ремесленных потов. У игроков второй лиги такое тоже бывает, только легкость врожденного гения отличается от легкости ремесленников и профанов. Одно из различий прекрасно выразил Делакруа: *«У большого мастера легкость не является главным достоинством, она для него только средство, в то время как для художников средних она является целью»*. Это правда, только более важное различие заключено в чем-то ином – в характере легкости. Легкость архимастера – обыденность для зрелого сверхталанта, в то время как легкость богомаза – всего лишь самонадеянность дилетанта. Обожатели кисти Микеланджело, враги Рафаэля (в основном, скульпторы) обвиняли Санти в том, что он *«обедняет свое искусство слишком легкой манерой»*, на что Лодовико Дольче дал верную отповедь: *«Говорить так, означает не знать, что легкость является признаком высшего совершенства в любом из искусств – наиболее сложным является искусство быть естественным...»* (*"Dialogo della Pittura..."*, 1557).

В общественном сознании Рафаэль зафиксирован в качестве творца красивых «Мадонн», тех самых, ставших нарицательными «Мадонн» Ренессанса. Имеется даже поговорка: *«Красивая, словно рафаэлевская Мадонна!»* (Бернард Беренсон: *«Для обладающих художественным вкусом европейцев, это наивысшая похвала женской красоте»*). Но почему выделяют именно «Мадонн» Рафаэля? *«Именно он первым уловил цельное, мистическое понятие матери-девственницы (...) Только Мадонны Рафаэля остаются теми, о которых можно сказать: «Они божественны, потому что реальны!»*, – писал Карл Густав Карус⁷ в 1869 году. *«Что удивительного в том, что другие Мадонны, пусть даже и дарят сердцу удовольствие, но не могут вызывать того восхищения, которое дарит любая рафаэлевская Мадонна, поскольку им явно не хватает столь же гармоничной формы?»* – писал в 1933 году Маттео Маранджони⁸. Похоже, он имел в виду уже упомянутую «сверхчеловеческую ясность».

⁷ Карл Густав Карус (1789-1869), немецкий врач, художник и учёный, крупный теоретик романтизма в искусстве.

⁸ Маттео Маранджони (1876-1958), итальянский композитор и художественный критик.



Рафаэль Санти «Мадонна на кресле, с Младенцем Иисусом и св. Иоанном»
(1514, дерево, масло; диаметр 71
Галерея Палаatina, Палаццо Питти, Флоренция,
Италия)

Массы обожают ясность и четкость. Но авангардист не любит того, что любит толпа, потому-то Ренуар и не любил знаменитую "**Madonna della seggiola**" (vel "**Madonna della sedia**" – «**Мадонна в кресле**»). Он знал ее по гравюрам и принимал за сахаринный кич. В 1881 году он воочию увидел эту картину. *«Я отправился посмотреть на картину, чтобы развлечься этим. Но когда встал перед ней...»* Когда он встал перед той «**Мадонной**» (о которой легенда говорит, что Рафаэль выполнил ее эскиз на днище бочки; отсюда и форма тондо) – восхищение вернуло ему рассудок и скромность.

Другая легенда гласит, что Рафаэль умер молодым от любви к сексу. По словам Вазари, он, якобы, возвращался холодной ночью от любовницы, весь вспотевший и распаленный, холодный ветер продул его до смерти, вызвав *«римскую горячку»*. Правда была прозаичная, никаких эротических эксцессов, а только бег в Ватикан по срочному вызову Льва X. Он прибежал вспотевшим, мокрым, запыхавшимся, а сквозняки, гулявшие по ватиканским залам, сделали свое дело. Горячку, ангину, воспаление легких и т.п. тогдашние медики лечили, пуская больному кровь. Это и добило Рафаэля⁹.

Смертный бог умирал в своем римском *«красивом доме»* (дворце на Борго Нуово, который он купил за 3600 золотых дукатов). Он успел составить завещание. Днем смерти стала Страстная Пятница 1520 года – 37-го года его жизни. Друзья поставили рядом с его смертным ложем *«Преображение»* (быть может, еще незавершенное; нижнюю часть картины дорисовал Джулио Романо), и группы знакомых сходились, чтобы отдать честь покойному. Лев X плакал, плакал весь Рим. С огромными почестями Рафаэля похоронили в Пантеоне. Поговаривали, что все это было своевременным, ибо *«Рафаэля старого так же сложно представить, как сгорбившегося Адониса»* (П. Майер, 1969); и поговаривают так уже пару веков (Делакруа: *«Он умер в самый подходящий момент, чтобы обеспечить себе бессмертную славу»*, 1830).

Среди произведений Санти, которые мне нравятся, имеются два, которые я люблю более всего. Одно из них раннее, являющееся вершиной творчества юного Рафаэля; второе, принадлежит уже позднему этапу творчества художника, умершего таким молодым. И возле этой парочки блуждает тень милой булочницы, великой любви херувима Ренессанса.

⁹ Бальзак на страницах "**Traite des excitants modernes**" («**Этудов о современных нравах**») выдвинул теорию, которую Делакруа посчитал *«пугающей»*, поскольку поверил в нее. Согласно этой теории, «общественная единица» более или менее быстро сгорает в зависимости от того, расходуются ли органы её тела равномерно или же (некоторые из них) чрезмерно, в связи с чем, нельзя, чтобы мозги и пенис эксплуатировались одновременно и чрезмерно. *«Истинная сила находится между этими двумя крайностями. Если кто-либо ведет одновременную (форсированную) умственную и половую жизнь, то умирает (молодым), как умерли Рафаэль и Байрон»*. Я и сам мог бы поверить в поставленный выше диагноз, если бы не знал творческих жеребцов, доживших до седин – примечание автора.



Рафаэль Санти «Обручение Пресвятой Девы Марии»

1504, холст, масло; 170x119

Пинакотека Брера, Милан, Италия

Двадцатилетний Рафаэль писал эту картину (по заказу семейства Альбицини) для алтаря капеллы Св. Иосифа в церкви Сан-Франсиско города Читта-ди-Кастелло в Умбрии. Картина провисела там почти три столетия. А.Д. 1798 французский генерал Лекки захватил Читта-ди-Кастелло и получил **«Обручение»** в качестве «подарка» от запуганных городских властей. Во времена наполеоновской эпопеи она переходила из рук в руки, чтобы, в конце концов, осесть в Милане (Академия изящных искусств, впоследствии – музей Брера).

1504 год. Именно тогда Рафаэль распрощался с мастером Перуджино. Распрощался физически (он уходит из мастерской учителя) и стилистически, создав "**Lo Sposalizio**", свое главное произведение "*à la maniera di Perugino*". Как раз в это же самое время Перуджино пишет «идентичную» картину – сцену обручения Девы Марии. Исследователи дискутируют, кто у кого «слизывал»: ученик у мастера или же мастер у гениального ученика. Вторая гипотеза лишена смысла, хотя Перуджино завершил свое **«Обручение»** А.Д. 1505, а Санцио – несколькими месяцами ранее. Тут все дело в том, что картина ученика переросла картину учителя на целое космическое измерение – на бессмертие. Для человека несведущего эти изображения квази-близнецы: идентичная сцена, идентичный подход, пара мелких различий, нечто вроде плагиата. Для специалиста же это *«небо и земля»*.

Рафаэль явно «купил» сцену у Перуджино-учителя. А точнее, даже две сцены, поскольку, помимо **«Обручения»** заметен еще один источник, тоже работы Перуджино, которым Рафаэль мог воспользоваться – ватиканская картина **«Вручение ключей»**. В литературе даже гораздо меньшие степени подобия характеризуются как недостойный плагиат. В живописи же их считают достойным вдохновением – в этом виде искусства понятие плагиата не действует. К нему, гораздо более, чем к литературе, применимы слова Гейне: *«Творец должен обращаться к любому пригодному для него материалу. Он может откалывать от чужого здания целые колонны, не исключая капителей, если сам возводит прекрасное строение, для которого они будут нужны»*. И слова Монтеня: *«Пчелы забирают у цветов пыльцу, это правда, но ведь они перерабатывают ее в мёд, который яв-*





Пьетро Перуджино «Обручение Девы Марии»
(1499-1505, дерево, масло; 234x185
Музей изящных искусств, Кан, Франция)

ляется чем-то новым, чем-то, что принадлежит уже не цветам, а пчелам. Всегда, когда мне удастся что-нибудь присвоить и преобразовать в свое, меня охватывает радость». Мольер сказал кратко: «Я пчела, собирающая, где только удастся». Рафаэль – как я уже говорил – делал то же самое без малейшего стыда.

Тот факт, что он присвоил перуджиновский взгляд на «Обручение», сегодня обладает громадным значением с точки зрения дидактики. Ведь достаточно сопоставить две репродукции – **"Lo Sposalizio"** Перуджино и **"Lo Sposalizio"** Рафаэля – чтобы каждый смог понять разницу между живописью хорошей и живописью великой, между корректной банальностью и взрывной энергией гения. Для уже упоминаемого неспециалиста обе сцены похожи, но даже он почувствует, что произведение Санти *«красивее»*. Для знатока же оно совершеннее в любом плане и приближающееся к идеалу.

Библейская свадьба перед еврейским храмом. Сцена древняя, а композиция современная. Все персонажи носят парадные одежды по моде Умбрии рафаэлевских времен, а храм – это одинокая (16-угольная в плане) *"tempietto"* эпохи Кватроченто и Чинквеченто, которое было архитектурной *«идеей фикс»* теоретиков Возрождения. Подобный концентрический (многогранный или округлый в плане) тип церкви, капеллы или (чаще всего) баптистерия, считавшийся всеми *«идеальным строением»* изображался на картинах многими художниками, не исключая Леонардо (Anno Domini 1500-1502 Браманте построил модель – небольшой *"tempietto"* во дворе римского монастыря Сан-Пьетро-ин-Монторио). У Перуджино «темпьетто» тяжелый, с грубыми пропорциями. У Рафаэля (украсившего фриз портика своей подписью) он божественно легкий, гармоничный, словно стремящийся к небу, в нем гораздо больше аркад, благодаря чему, воздух сделался строительным материа-



Пьетро Перуджино «Христос вручает ключи св. Петру»

(1481-82, фреска; 335x550

Сикстинская капелла, Папский дворец, Ватикан)

лом, а пейзажные просветы здания смотрятся более поэтично. Помимо того, у Рафаэля, между головами участников свадебной церемонии и храмом, плиты площади создают гораздо более гармоничную геометрическую перспективу (точка перспективного схождения рассекает линию горизонта точнехонько в открытых и просвечивающих насквозь дверях часовни). Снова вспоминается "*sub specie architecturae*" Вёльфлина.

У каждого из претендентов на руку Марии в руке была сухая палочка (ветка), но расцвела только ветка Святого Иосифа (в силу напороченного Исайей чуда), и потому избран был именно он. Теперь же он надевает перстень на руку невесты. Иудейский первосвященник поддерживает руки жениха и невесты. Свидетелями свадебной церемонии являются отвергнутые конкуренты и девы (пять женщин и шестеро мужчин у Перуджино, пять женщин и пять мужчин у Рафаэля). Некоторые из претендентов ломают свои веточки. Мы видим, что Рафаэль сделал много изменений, при этом крупные различия (число персонажей и перемена сторонами групп женщин и мужчин) имеют меньшее значение для качества произведения, чем различия, на первый взгляд, мелкие. У Рафаэля расцветшая ветка уже не высится над затылком жениха, словно вырастая у него из черепа, и не конкурирует с тиарой первосвященника над линией голов всех участников. У Перуджино ритм этих голов – это типичная изокефалия, устаревшее (античное, византийское, древнехристианское, романское и готическое) правило размещения всех лиц на одном и том же уровне, в то время как у Рафаэля мы видим наполненную жизнью синусоиду. У Перуджино все персонажи образуют сбитую массу, они приклеены к плоскости картины, в то время как у Рафаэля мы видим несколько групп, члены которых располагаются по всей глубине сцены. Выдвинутый вперед претендент, ломающий ветку, образует у Рафаэля первый план (фигурный) и делает его более глубоким, тогда как у Перуджино тот же юноша теряется в общей толпе персонажей. Кроме того, у Рафаэля он ломает палочку естественно (об колено), а у Перуджино – неестественно (об бедро).

Первосвященник у Перуджино – застывший и деревянный, будто столб, по образцу ассирийских барельефов. Он представляет собой мертвую ось весьма сухой симметрии картины, в то время как у Рафаэля он живой, стоит наклонившись (как бы в контр-позиции, по образцу классических греческих скульптур), и голова у него тоже наклонена, что в некоторой степени нарушает центральную ось первого плана (но ее тут же восстанавливает второй план, архитектурный), что и самому персонажу и всей симметрии картины лишь придает естественности.

Она – естественность – представляет собой главное различие между обоими произведениями. Картина Перуджино, это еще дитя Кватроченто – застывшее, деревянное, сухое, одномерное, лишь с иллюзорной глубиной; в то время как шедевр Рафаэля дышит свободой, естественностью, пространственностью, деликатной экспрессией и чудесной гармонией всех элементов композиционной «мозаики», о которой Беренсон писал сотню лет назад (1897): *«Рафаэль был величайшим мастером композиции (в плане пространства и в плане построения групп), которого до наших времен породила Европа».*

Здесь можно поговорить о плохой и хорошей связи сцены с кадром, с формой рамы! Обе картины сверху замкнуты полукругом. Полукружье Перуджино ничему не служит, поскольку оно практически полностью срезает купол храма; а у Рафаэля оно чудесным образом гармонирует с полукруглым куполом. У Рафаэля два одинаковых скругления играют небесную свадьбу, столь же прекрасную, как и земная свадьба Матери Царя Небесного, и метафора здесь четко видна, ибо арка рафаэлевского кадра – это полукруг небесной сферы: форма купола отражает форму Неба и связывает Небо с Землей. Живший в XX веке художник, Юзеф Панкевич, писал: *«Рафаэля заслуженно называли "Il Divino". Отметьте небесную глубину в "Sposalizio". Воистину, вся сцена происходит как будто бы на небе».*

«Обручение» Рафаэля может раздражать современных эстетов лишь одним – заимствованной у Перуджино сентиментальностью, придающей человеческим фигурам уже немодную сегодня чувствительность (по мнению врагов Рафаэля, это – слащавость), ту самую «сладостность Санти», которая, все же, благородна, а не конфетна. Но даже современный авангард обязан встать на колени перед гением сочетания перспективой персонажей и архитектуры произведения (настолько великолепной, что только Пьеро делла Франческа в «Бичевании Христа» представил нам более любопытный образчик геометрической игры фигурами, которая делает перспективу человеческой). А сколько же тут воздуха, сколько кислорода! По сравнению с «Обручением» Рафаэля, «Обручение» Перуджино кажется пространством, из которого кислород откачали – человек здесь задыхается.

Михаэль Левей в своей работе «Ранний Ренессанс» посвятил картине "Lo Sposalizio" всего один абзац, зато такой, что он вызывает у меня зависть (зависть писателя и зависть историка искусств): *«"Sposalizio" Рафаэля разговаривает на новом, совершенно смелом языке идеальных форм: идеальный фон – с квинтэссенцией святилища, которое не было выстроено человеческими руками; громадное строение из воздуха и света, словно бы порождающее эхо пустота, посреди которой светится пустой вход; а так же идеальные персонажи, движущиеся – если вообще движущиеся – в темпе адажио. Даже драматический инцидент, когда разочарованный соперник переламывает ветку коленом, превращается в движение, наполненное легкой статической грацией, испытанием гибкой ветки на упругом колене, без малейшего следа усилия, кем-то, обладающим столь совершенным равновесием, чтобы стоять спокойно на одной ноге во время совершения этого действия. Ангел Кватроченто, не говоря уже о человеке, как правило, стоит на земле обеими ногами; а юный соперник Рафаэля одарен ангельской грацией, и он столь же грациозно введен в композицию таким образом, что его действие кажется – для неподготовленного взгляда – частью ритмического ритуала, а не протестом против него»* (1967).

«Юный соперник Рафаэля»? Но ведь мы видим свадьбу Марии со Святым Иосифом, а не с Рафаэлем. Все так, только Рафаэль дал свое лицо другому отвергнутому сопернику, ломающему ветку. Он стоит несколько глубже (вторая фигура справа) и сгибает прут без гнева, как будто его здесь и нет, а сам он наполнен то ли мечтаниями, то ли печалью. Быть может, он уже тогда предвидел, что судьба никогда не позволит ему вступить в брак с любимой? Подобное было легко предвидеть, поскольку тогда никто не женился на любимых женщинах, а только на подходящих – браки творила сваха по имени рассудок. Соединяли общественные и имущественные положения, но никак не любящие сердца. Рафаэля тоже неоднократно пытались женить; более всего усилий приложил влиятельный кардинал Бернардо Довизи да Бибиена, который мечтал связать браком свою племянницу и гения

Ренессанса. Для Рафаэля это была огромная честь, потому он принял предложение (не принять его было просто невозможно), но потом, благодаря различным уловкам, откладывал срок свадьбы до «*святого Никогда*». Так он уворачивался несколько весен, пока не дождался смерти родственницы да Биббиена (умерла она в возрасте 18 лет, и сейчас покоится в Пантеоне, рядом с Рафаэлем, а эпитафия гласит, что она была его «*невестой, которой смертью упредила радость брака; девушка простила с миром до свадебного пира*»). Рафаэль не дал ей ни единого шанса, поскольку «*свадебный пир*» желал иметь только с одной женщиной – единственной, которую любил по-настоящему – с легендарной «*Булочницей*» («*Форнариной*»). Быть может, ему бы и удалось достичь цели, если бы он сам молодым не ушел в мир иной. Но это сомнительно – общественная пропасть между ними могла иметь только один мост: общая постель. Между полубогом и дочкой пекаря был исключен мост брачный, семейный, совместный домашний очаг, получивший благословение Церкви и приличий. Потому-то Рафаэль, ломающий ветку в "**Lo Sposalizio**" – это автопортрет пророческий, не обещающий ничего доброго. И он должен был вспоминаться Санти и в последние годы, и в последние дни жизни. В те несколько дней умирания.

Не имея возможности дать Форнарине свое имя, он дал её лицо героине своего величайшего шедевра – «**Сикстинской Мадонне**», чтобы обессмертить любовь.



Форнарина работы Энгра



Рафаэль Санти «Сикстинская Мадонна»

1513-14, холст, масло; 269,5x201
Дрезденская галерея, Германия

Несколько знаков вопроса. Была ли эта картина изначально исполнена маслом на холсте (якобы так), или же она была перенесена с доски на холст? Появилась она в 1513-1514 годах (как предполагает сегодня большинство авторитетов) или, возможно, в 1515, 1516 или даже 1517 годах (как утверждают другие эксперты, защищая давнюю гипотезу)? И, наконец, для кого Рафаэль ее написал? Вазари говорит, что для «*черных братьев ордена святого Сикста из Пьяченцы*». Сейчас мы признаем правоту Вазари; господствует тезис о том, что картина первоначально попала в церковь монастыря San Sisto в Пьяченце, и свое название получила от покровителя храма, святого Сикста, но нам неизвестно – в этом мнения расходятся – то ли она выполняла там роль фальшивого окна абсиды, то ли размещалась на главном алтаре. Конкурентные гипотезы предполагают, что картина должна была стать штандартом для процессий (тезис К.Ф. Румора), либо же она была заказана для украшения гробницы папы Юлия II (тезис Г. Гримма, О. Фишеля, М. Алпатова и других).

Этот funerальный тезис имеет много сторонников, поскольку в картине имеется множество funerальных элементов: раздвинутые занавеси и херувимчики часто были декорациями богато отделанных гробниц и саркофагов, а сопровождающая Мадонну справа Варвара-великомученица была покровительницей умирающих. Опять же, сопровождающий Деву Марию слева Святой Сикст (папа Сикст II) был покровителем семейства Юлия II (делла Ровере), и Рафаэль дал ему лицо Юлия (тезис Кавалькаселле, Штюбеля, Филиппини и др.). Чье же лицо дал он святой Варваре? Мне известны три гипотезы: племянницы Юлия, Джулии Орсини; другой племянницы Юлия, Лукреции делла Ровере; герцогини Элеоноры

Гонзага. Что же касается Мадонны, существует только одна гипотеза, и хотя основана она на легенде (на издаанных в XVIII веке мемуарах монаха монастыря San Sisto Оддоне Феррари), историки ее не оспаривают. Царит всеобщая уверенность, что Мадонна получила от Рафаэля лицо Форнарины.

Вообще-то говоря, следовало бы писать *"la fornarina"* или *"Fornarina"* («булочница» или «Булочница»), поскольку это прозвище, но прозвище это получило высший ранг и теперь используется в качестве имени дочери пекаря Франческо Люти, проживавшего на другой стороне Тибра, в квартале Святой Доротеи. Ее настоящее имя (Маргерита Люти) и происхождение (уроженка Сиены) были установлены только лишь в 1952 году. Была она брюнеткой с пышными (хотя и не чрезмерно) формами, с прекрасными черными глазами и милым девичьим личиком. Рафаэль, якобы, увидел ее, когда она мочила ноги в водах Тибра, соблазнил, а потом без памяти влюбился. Его любовный сонет говорит обо всем:

*«Любовь, меня поработила блеском
Прекрасной пары глаз, из-за которых гибну (...)
Горю я так, что воды всех морей,
Не пригасят огня, и не желаю гаснуть я».*

Перед тем у него был целый табун женщин, но «Булочница» стала единственной большой любовью гения. Любовью постоянной и ненасытной. Разрисовывая лоджию приятеля, Агостино Чиги, он все время прерывал работу, чтобы умчаться на *"rendez-vous"*, поэтому прагматичный Чиги, желая сократить прогулы мастера, поселил Форнарину в своем доме, чтобы художник все время имел ее под «рукой».

Умирая, «*Прекрасный Санти*» по завещанию выделил из своего огромного состояния (около 16 тысяч дукатов) для Форнарины очень щедрое содержание. Нам неизвестно, долго ли она еще прожила. Якобы, как «вдова» она вступила в филантропическую Conservatorio di Sant'Arrolonia, хотя поговаривали и о мужчинах-«протекторах», впрочем, одно вовсе не исключает другого. Ее союз с Рафаэлем стал легендой, равной легенде Тристана и Изольды, Абеляра и Элоизы, Ромео и Джульетты. Союз этот сделали бессмертным перьями (десятки стихотворений, поэм, романов, имеется даже опера) и кистями (Тёрнер, цикл холстов влюбленного в Рафаэля Энгра – лицо Форнарины он дал и героине знаменитой картины «**Большая одалиска**»; порнографический цикл гравюр Пикассо под названием «**Тайная любовь Рафаэля и Форнарины**» и т.д.).

Среди легенд, касающихся Рафаэля, одна гласит, будто бы его хотели женить на дочке могущественного римского магната Малатесты Бальони. Рафаэль отказал потому что любил свою «Булочницу». И тогда Бальони приказал похитить любимую девушку Санти, чтобы тот позабыл о ней. Только художник, желая ее помнить вечно, дал черты любимой «**Сикстинской Мадонне**», а Мать Божья смилостивилась над ним и позволила вновь обрести любимую. В этом анекдоте нет ни грамма правды, кроме факта, что "**Madonna di San Sisto**" имеет черты лица Форнарины. Все другие предполагаемые портреты Форнарины у «**Мадонн**» Рафаэля (например, "**Madonna del Foligno**" или "**Madonna della sedia**"), равно как и «**Мария Магдалина с лицом Форнарины**» (на правом краю «**Святой Сесилии**») – это только лишь весьма сомнительные предположения.

Иное дело светский портрет, Форнарина «*топлесс*», относительно которой историки долго спорили. Хотя на браслете на предплечье героини имеется надпись "**RAPHAEL URBINAS**" («Рафаэль из Урбино») в качестве сигнатуры, множество исследователей (Морелли, Беренсон, Зейд-



Пабло Пикассо «Рафаэль и Форнарина»
(1968, офорт, 25x32,5
Галерея Луизы Лейри, Париж, Франция)



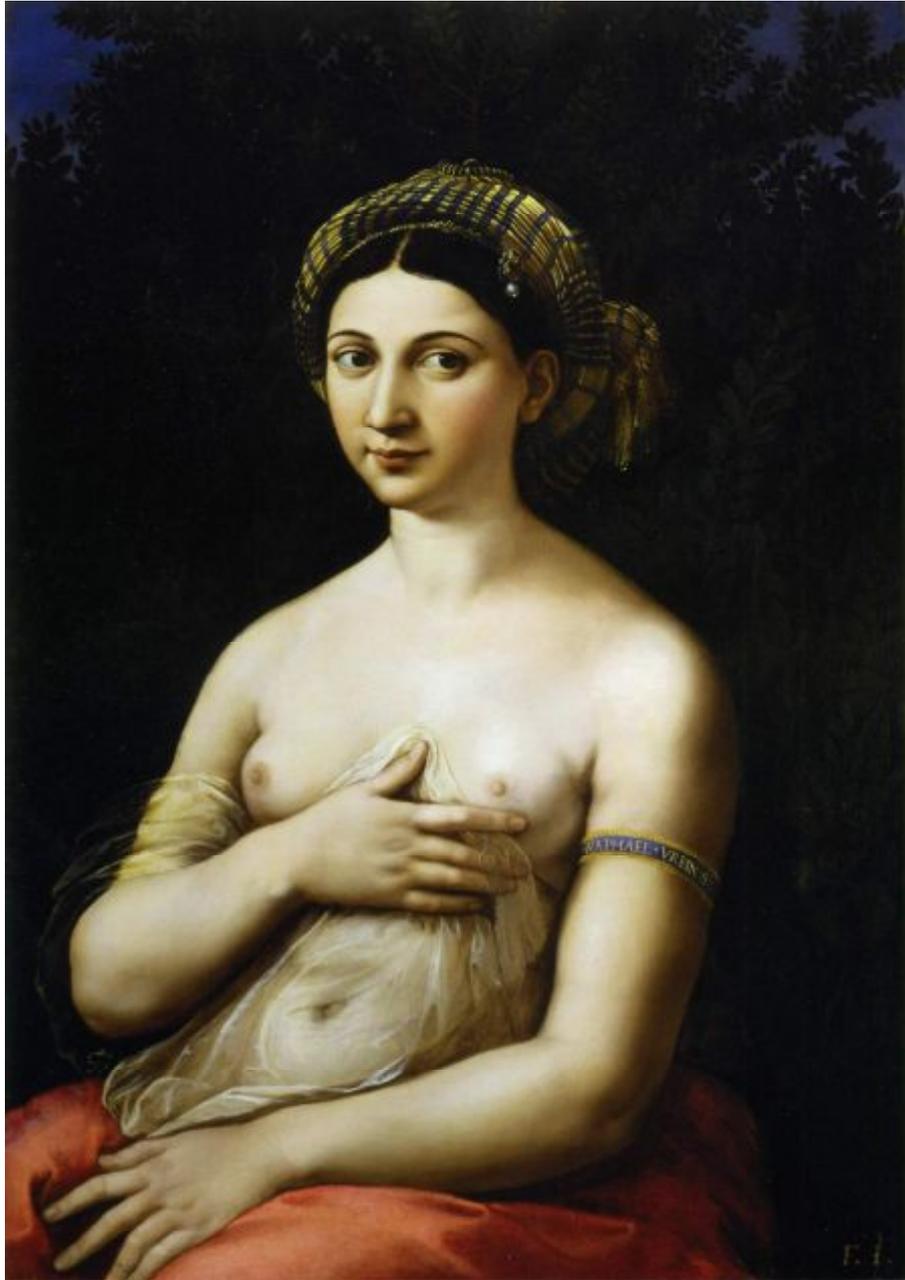
Жан Огюст Доминик Энгр «Рафаэль и Форнарина»
(1814, холст, масло; 66,3x55,6)

Музей Фогга/Гарвардский университет, Кембридж, Массачусетс, США)

лиц, Гамба и др.) сомневались в авторстве мастера, приписывая изображение его ученику, Джулио Романо и датируя: «*после 1520 года*», то есть, после смерти Санти. Могло показаться, что традиционный тезис (об авторстве Рафаэля), который когда-то защищали Пассаван, Кавалькаселле, Буркхардт и другие, окончательно умер. Но великолепный Адольфо Вентури уже в 1935 году стал доказывать, что на картине имеются фрагменты, которые должны были выйти из под кисти самого Рафаэля. Ортолани, Гронау, Питталуга, Камесаска, Брицио и другие это поддержали. Сегодня принято считать, что Рафаэль начал, и выполнил часть картины (обнаженный бюст и часть тела, закрытую одеждой), а Романо закончил (лицо выполнено кистью Джулио, равно как и тяжеловатое "*chiaroscuro*" и тенебрация фона; светотени у Рафаэля были более легкими).

Две вершины ренессансного классицизма, «Сотворение Адама» Микеланджело и «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, воплощая любовные страсти полубогов (к «ученику» и к дочке пекаря) провоцируют вопрос: прав ли был Вёльфлин, провозглашая свою "*sub specie architecturae*"? Быть может, с точки зрения Эроса, а не архитектуры мы должны рассматривать все искусство Возрождения? Или все искусство вообще, начиная с пещеры Ласко¹⁰ (где царит торчащий пенис шамана), до нынешних времен, когда секс уже полно-

¹⁰ **Пещера Ласко** или **Ляско** в историческом регионе Франции Перигоре — один из важнейших палеолитических памятников по количеству, качеству и сохранности наскальных изображений. Иногда Ласко называют «Сикстинской капеллой первобытной живописи». Знаменита живописными и гравированными рисунками, которые относят примерно к XVIII-XV в. до н. э.



Рафаэль Санти и Джулио Романо «Форнарина»
(1518/20, дерево, масло; 85x60)

Национальная галерея старинного искусства, Палаццо Барберини, Рим, Италия)

стью затерроризировал человечество? По словам Андре Шастеля, искусство Рафаэля – это *"l'humanité sub specie amoris"*, что является шутивным парафразом тезиса Вёлфлина, но который я лично советовал бы рассматривать очень серьезно.

Абстрактные, нереальные Мадонны, царившие в течение стольких веков, ушли безвозвратно. Их заменили красивые женщины, объединяющие Божественность и человечность, исполненным гордыней образом (как королевская любовница, притворяющаяся Богородицей под кистью Фуке¹¹) или сладостно (как трогательные Богородицы Рафаэля). Форнарина, играющая роль Мадонны, ничьих чувств не раздражает, поскольку на алтарь попала не с ложа придворной куртизанки, а из сердца юного *"Il Divino"*, по причине откровенной, чувствительной любви, являющейся сутью христианства.

Помимо знаменитых натурщиц, кое-что еще объединяет две красивейшие картины (творение Фуке и творение Рафаэля): вокруг обеих Мадонн клубится плотная масса голов и ангельских крылышек, образующих фон и символизирующих их славу. У Рафаэля эта толкучка эфемерная, прозрачная, едва заметная, словно туманные испарения, настолько

¹¹ См. главу 10 (в первом томе) – примечание автора.

бледная, что не каждая репродукция покажет контуры маленьких серафимов. Присмотритесь к печатному отображению «Сикстинской Мадонны», а я продолжу свой рассказ о содержании картины.

Темно-зеленая занавеска, раздвинутая к бокам, создает намеренный театральный эффект – героиня вступает на сцену. На сцену нашего мира. Мы являемся зрительным залом – это к нам прибывает она, неся Утешителя для созданий Бога-Отца. Мария плывет сквозь космос, несомая облаком, нежный ветерок вздымает ткань вуали, земное притяжение к Ней не относится. То же притяжение не влияет и на приветствующих Марию – святую Варвару (которую в описаниях часто путают со святой Сесилией или святой Екатериной) и святого Сикста, папская тиара которого лежит на балюстраде, определяющей порог земного мира. У этой балюстрады ожидают два херувимчика-путти; они единственные из героев испытывают земное притяжение – здесь уже начинается Ньютон. *"Papa terrible"* Юлий II, играющий св. Сикста, правой рукой указывает направление десанта, а может, просто, на нас, человечество, или, возможно, на церковь, которую он выстроил для Царицы Небесной?

Британские бомбы в гитлеровские времена разрушили Дрезден. «Сикстинская Мадонна» тоже пострадала. Ее вывезли в Москву (откуда она возвратилась в 1956 году) и отреставрировали, но даже сильные подрисовки не лишили шедевр рафаэлевского величия. До сих пор он представляет собой чудо изобразительного искусства. Палитра холодная, по сути своей – уже маньеристская (близки к маньеризму и композиция, и конфигурация персонажей). Хотя ренессансную симметрию, вертикальную ось которой определяет тело Девы, нарушила тяжесть левого фланга, рафаэлевская гармония и «нечеловеческая ясность» образа очевидны. Точно так же, как и рафаэлевская геометризация (заключение персонажей в трапецию, в овал, в треугольник – на выбор). Фрау Путшер (исследовательница из Германии) показала, что изображение и его составные элементы были поделены Рафаэлем строго в соответствии с принципом золотого сечения, называемого еще «*божественной пропорцией*» (меньшая часть так относится к большей, как большая к целому), благодаря чему вся картина обрела недостижимую гармонию, прославляемую целыми поколениями историков.

Поколения зрителей прославляют ангельскую красоту Матери Божьей. Скорее девушка, чем женщина, и скорее, Пестовательница всего Мира, чем одного Спасителя, является воплощением сладости, хрупкости, деликатности, нежности, словно ее соткали из облаков, из шума зефиров, из тончайшего фарфора, и при этом она излучает такую силу, что стальные танки разбились бы об Нее, словно елочные шарик о железобетон. Россиянин Белинский (философ) ворчал: «*Это сознающая свой высокий статус царская дочь, аристократка!*» (1847), и, парадоксально, он был прав, ибо Она – пускай босая и без нимба – является Королевой. Истинная *"Maestà"*, не нуждающаяся в короне, настолько явственный вокруг нее *"odore di regina"* (запах королевы). Миллионы людей чувствуют этот запах. Ее вид, помимо восхищения, трогает чувства громадного электората, полностью подавляя бесчувственную антипатию. Она входит в зрителя через мозг, чтобы поселиться в сердце. И пока на Земле будет существовать хотя бы одно сердце, Она будет источником его радостного и трогательного волнения.

Гений Рафаэля причина того, что **"Madonna di San Sisto"** стала одной из великих эмблем. Гёте: «*Она является архетипом матери, королевой всех женщин*» (1808). Знаменитая мадам де Сталь: «*В этой фигуре есть возвышенность и чистота, являющиеся идеалом религии и внутренней силы духа*» (1813). Русский писатель Гончаров: «*Рафаэль инстинктом художника угадал и воплотил евангельский идеал Девы Марии*» (1869). Говоря языком французов: *"Idéal sublimé du comme il faut"* (идеал подобающей возвышенности).

Приведенные выше эпитеты никак не могут быть отнесены к Младенцу, которого держит Богородица. Станный это Младенец, мало похожий на сосунков. У него миниатюризованная анатомия греческого атлета, большая голова и лицо взрослого человека (настоящего взрослого человека, а не «*маленьких старцев*», изображаемых Младенцем у византийских и средневековых «*примитивов*»). Зрелость его была выражена Рафаэлем феноменально – Христос сидит, словно развалившийся на стуле мужчина, забро-



сив ногу на ногу, с рукой, которую держит по-мужски, на ноге, и глаза его напитаны мудростью, которую у младенцев сложно встретить. И пробуждает он, скорее, удивление или даже испуг, чем любовь.

Анонимный корреспондент дрезденской **«Хроники национальных и зарубежных ведомостей»** писал (1857), что этот Иисус *«своим могуществом превосходит весь свет»*, и что здесь можно *«узреть воплощенным в людской форме такое духовное величие (...), что выше выражения суровости, грозы, мощи, которые Фидий придал своему Зевсу Олимпийскому (...) Я видел много изображений Страшного Суда. Там Христос изображен во всей своей силе, и он окружен всем, что только способно представить воображение для воплощения могущества, но насколько же все они слабы по сравнению с этим младенцем Рафаэля, ибо, стоя перед ним, кажется, будто бы для каждого человека этот суд уже наступил, и что в настоящий момент необходимо представить подробный отчет по собственной жизни»*. Противник **"Madonny di San Sisto"**, Виссарион Григорьевич Белинский, пугал еще сильнее, когда писал, что Иисус там – это Бог-маньяк, глаза которого *«мечут грозы»*, а уста *«дышат презрением к нам, плебейм и злодеям»* (1847). Слова человека, по мнению которого и Мадонна *«смотрит на нас, словно на каналы»*, можно считать ошибочными (в отношении Мадонны) и преувеличением (в отношении Иисуса), только губы у Сына действительно занемевшие, а глаза вызывают беспокойство. Никакой из вонзенных в зрителя взглядов (у итальянских художников) не вызвал столько спекуляций, как *«неземной»* взгляд рафаэлевского Младенца. Даже гипнотический взгляд Христа на **«Воскрешении»** Пьеро делла Франческа. В письменных отзывах о **«Сикстинской Мадонне»** даже вспоминали о гипнозе. Польский художник и критик, Антони Остен: *«Взгляд Христа как будто пробивает мрак грядущего, он серьезный, глубокий и будто пропитан ужасом. Если бы эту картину писал не Рафаэль, а современный нам художник, я бы предположил, что идею подобных глаз ему подсказал какой-нибудь гипнотизер»* (1895). Немцы – Гриллпарцер (*«Глаза горят на его лице»*) и Ретель (*«В его взгляде заключен весь мир... Глаза горят, становясь, все больше и больше...»*) – писали на ту же мелодию. Упомянутый уже корреспондент **«Хроники...»** сказал об этом взгляде: *«Из глаз Его больших, черных, горящих неземным сиянием силы, на нас глядит бесконечность, вечность, проникновенность, суровость и сожаление. Страшно глядеть в эти глаза, но и оторваться от них нельзя»*. Можно. Герман Гримм, германский историк искусств и литературы XIX века, владел фототипом шедевра, но, поскольку плохо переносил взгляд Иисуса, перенес его из кабинета в другую комнату, чтобы иметь возможность спокойно работать.

Как по мне, во всем этом слишком много демонизирования. Сложенные губы и взгляд Младенца, равно как и взгляд Марии, можно прочесть и по-другому. Быть может, это и презрение, и угроза, но – возможно – только Его страх, ведь Он знает свою судьбу, и Ее боль, ибо Она предвидит Его трагическую судьбу, и одновременно и прижимает Сына к себе и отделяет от себя – жестом, в одинаковой степени оберегающим и отдающим кресту, стоящему на холме Голгофы? Все это секреты картины, два из множества, и слава Богу, ведь искусство без тайн перестает быть искусством, что вовсе не противоречит рафаэлевской *«ясности»*. *"Concordia discors"* – единство противоположностей. Крашевский писал о таинственности **«Сикстинской Мадонны»**: *«Никогда еще живопись не подымалась до таких высот в изображении неуловимого, в создании лика, за которым чувствуются наполненные тайнами миры»* (1868).

Очередная дилемма: эта **«Мадонна»** предназначена для молитв или же только для восхищения мастерством художника? Приятель Мицкевича, Антони Эдвард Одынец, утверждал, что **«Мадонны»** Рафаэля предназначены исключительно для того, чтобы любоваться ими, а для молитв имеются **«Мадонны»** Фра Анжелико. Историк-археолог Юзеф Лепковский утверждал иное, сравнивая **«Мадонн»** Гольбейна¹² и Рафаэля: *«Если гольбейновская «Мадонна» может быть выставлена в галерее в качестве картины, то*

¹² В XIX веке за оригинал Гольбейна принимали картину из Дрезденской галереи, являющуюся только копией **«Мадонны»** того же Гольбейна из базельского Художественного музея – примечание автора.

рафаэлевская свое значение обретает лишь в алтаре (...) Первая, это Богородица еще на земле, среди людей, в то время как рафаэлевская в небе – не плоть, но истинная абстракция божественности и неземной любви» (1857). Филипп Отто Рунге, звезда германской живописи раннего романтизма, выбирает церковь: «Прекрасная картина Рафаэля настолько восхитила меня, что я и не знал, где нахожусь (...), рядом с ней переживаешь большее чувство, чем в церкви» (1802). Суровый и холодный критик, Шарль Блан, упоминает райский порог: «Мне казалось, что в галерее неожиданно раскрылось окно в Рай». Другой француз, Виардо, вспомнил Венеру и небо – он дал «Сикстинской Мадонне» имя "Vénus Chretienne" («Христианская Венера»), сравнив произведение Рафаэля с «Венерой Анадиоменой» Апеллеса, и заявил тут же, что «Сикстинская Мадонна» – это «поцелуй небес».

И правда, для многих эта картина стала поцелуем, вызывающим религиозный катарсис, возвращающим или укрепляющим веру, приближающим людей к Богу. Уже Достоевский злился на умников, которые в картине Рафаэля видели лишь великую живопись, игнорируя духовную силу дрезденского холста. Федор Достоевский был врагом католицизма, но любил «Сикстинскую Мадонну». Репродукция шедевра, которую ему подарил Владимир Соловьев, весела над диваном в петербургской квартире Достоевского. И ему хватало репродукции, поскольку он чувствовал упомянутую силу духовного бальзама. Силу, которая имела характер миссионерской или сходной по воздействию с разговорием.

Орды златоустых проповедников не произведут подобного впечатления или не повлияют, не облагородят человека столь эффективно, как один взгляд Богородицы Рафаэля. Несколько примеров. Рунге: «Вековечная любовь, заключенная в этой «Мадонне», потрясает до глубины души». Огарев (философ, поэт и революционер): «Я способен плакать у ее ног». Князь Одоевский (писатель, философ и музыкальный критик): «Когда мы глядим на эту картину, исчезают порочные желания, невольная богобоязненность окутывает душу, сердце стремится к добру, а в уме рождаются возвышенные порывы, что отвращают человека от житейской грязи». Декабрист Кюхельбекер: «Глядите, Она все вокруг себя изменяет! (...) Я чувствовал себя лучшим, всякий раз возвращаясь домой от Нее». Еще раз корреспондент польскоязычной «Хроники...»: «Глядя на этот шедевр, все добродетели, которые только способны украшать человека, пробуждаются в душе и взывают к тебе. Вера в лучшую жизнь, бессмертие, в религиозные истины, кажется пробуждаются из созерцания этого великого произведения, через которое Бог пожелал открыть нам еще один луч своего всемогущества, красоты и славы» (1857). «Иллюстрированный Еженедельник» писал, что "Madonna di San Sisto", на которую шли смотреть людские массы, «так же сходила в их сердца, как легко она спускается с сияющей глубины небес, по облакам, на землю» (1883).

Василий Жуковский (поэт-романтик) так сказал о «Сикстинской Мадонне» в 1821 году: «Чем дольше глядишь, тем больше убеждаешься в том, что перед тобой разыгрывается нечто сверхъестественное (...) Чем дольше на Нее глядишь, тем сильнее кажется, будто бы Она приближается к тебе». Да, подобное впечатление можно пережить, ибо "Madonna di San Sisto" – это Мадонна, идущая через Космос, через весь мир, через нас, через сердцевину людской души. Вроде бы и неподвижная, высоко подвешенная, но она идет, словно те изображенные на стенах древнеегипетских гробниц фигуры, о которых Томас Манн писал: «идя, они стоят, и стоя – идут». Но у Жуковского более важна другая фраза. Он дважды повторил: «чем дольше». Здесь мы встречаемся с любопытным симптомом *vel* синдромом.

Имеется в виду синдром постепенного попадания в зависимость от «Сикстинской Мадонны». Воспоминания многих людей сообщают нам об этом явлении, оно сравнимо с наркотической зависимостью (*à rebours*¹³, поскольку результаты совершенно различны), а вот в Индии известен синдром привыкания к виду Тадж-Махала. Первый осмотр может вызвать восхищение, а может и не впечатлить – весьма часто он вызывает и нечто вроде разочарования. Но эта первая порция вызывает потребность во второй, вторая – в третьей, и

¹³ Только наоборот (франц.)

так далее. Юзеф Игнаций Крашевский: *«Не скажу, чтобы ее вземная красота была понятна и доступна для всех и для каждого»* (1866). Писательница Клментина Гоффманова, в девичестве Таньская: *«Только в результате частых посещений (Дрезденской галереи – примечание автора) начала я разделять всеобщую влюбленность, и дошло до того, что, захваченная воистину чудесным выражением этой Святой Девы, я привязалась к Ней (...) Когда пришел момент отъезда из Дрездена, я отправилась к ней попрощаться и мне трудно было выйти из комнаты, в которой она размещена (...) Никакой иной образец живописи, похоже, в моей душе не остался»* (1834). Художник Карус: *«Вот уже почти пятьдесят лет, с тех пор, как живу в Дрездене, я вижу рафаэлевский холст по несколько раз в год. Но могу смело сказать, что буквально пару лет назад я стал понимать это необычное творение во всей его полноте»* (1869). Знаменитый русский художник Илья Репин поначалу категорически привередничал, но через несколько лет не находил слов от восхищения **«Сикстинской Мадонной»**. К другим критикующим художникам разум приходил быстрее (Крашевский: *«Всякий начинает с нареканий, но взглядевшись в лицо Мадонны, умолкает...»*). С большинством происходит так, как это выразил Карл Брюллов: *«Чем дольше смотришь, тем больше чувствуешь непостижимость...»* (1822).

Под словом «непостижимость» художник Брюллов понимал своеобразную надматериальность, некое профессиональное чудо, которое историк искусств Алпатов выразил в предложении: *«Поражаешься мастерству, столь незаметному, будто картина «нерукотворна», создана не кистью художника»* (1959). Чуть ранее Лепковский¹⁴ писал точно также: *«Гольбейн мог творить свое произведение молитвой и искусством. Рафаэлю, похоже, не нужны были кисти и краски, но своим мастерством, словно чудесным панотипом¹⁵, он само вдохновение перенес на холст»* (1857). И это факт – **«Сикстинская Мадонна»** это проекция настолько совершенная, настолько идеальная, настолько вдохновенная, что производит впечатление не написанной человеком, а спустившейся с неба, как подарок нам от Предвечного. В тысячах иных **«Мадонн»** (в том числе, и рафаэлевских) имеется большее или меньшее профессиональное мастерство, но лишь в ней имеется Божественность, обезоруживающая даже атеиста. Это уже не живопись – это чары. Делакруа: *«Я прекрасно знаю, что здесь есть какое-то колдовство, нечто неуловимое»* (1857). Романтик Альфред Ретель предполагал, когда писал о Рафаэле: *«Да, он должен был иметь нечто вроде видения, ибо цельное произведение написано (...) без охлаждения предварительными эскизами, с абсолютным забвением об окружающем мире (...) Я чувствую себя, словно пьяный: того наслаждения, которое я ощущал перед этим творением, я не отдал бы и за целое царство!»* (1842).

Мне это чувство тоже знакомо, живописью можно упиваться. Так что я понимаю людей, которые были опьянены **«Сикстинской Мадонной»**. Гениальность картины делает затруднительными размышления о ее колористике, композиции, технике или деталях, точно так же, как гениальное стихотворение не оставляет места на размышления о рифмах или версификации. Сколько же художников (взять хотя бы Тициана) представляет нам более высокий профессиональный уровень. Но они создавали всего лишь шедевры. А Рафаэль сотворил нечто такое, для чего нет термина в словарях. Его холст заглывает тебя, делает безвольным, парализует в немом восхищении искусством, которое превзошло само себя – оно превысило представление о художественных пределах возможного. Художник Иван Крамской, когда встал перед гордостью Дрезденской галереи, произнес: *«Это воистину нечто невозможное!»* (1869).

«Невозможные», нереальные явления обожал создавать Сальвадор Дали. Свою дань **«Сикстинской Мадонне»** он отдал в 1958 году, сотворив ее пастись по сюрреалистической моде – **«Космическую Мадонну»**, да еще и в виде гигантского уха, собирающего молитвы всего света. Другие, еще раньше, повторяли и перерабатывали шедевр, в том числе и вели-

¹⁴ **Йозеф Александр Лепковский** (1826-1894), польский археолог и историк, философ, общественный деятель, ректор Ягеллонского университета.

¹⁵ **Паннотип**, фотографическое изображение, воспроизведенное на коллодийном слое, который наведен на вощенное полотно.

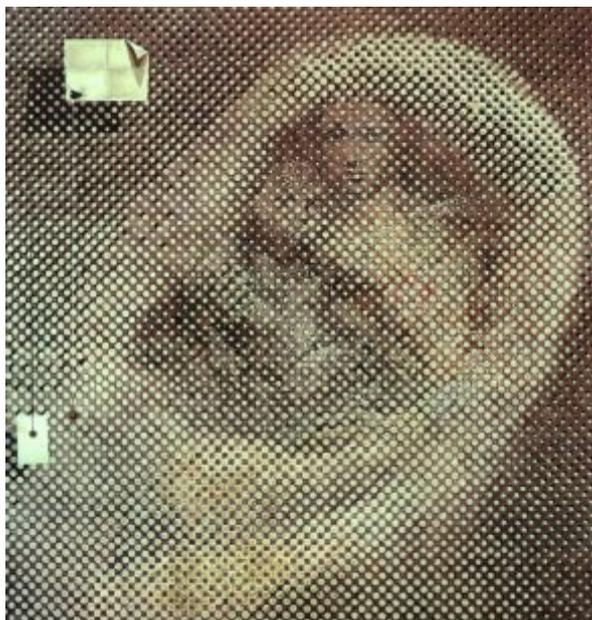
кие художники (например, Караччи), но чаще всего – её просто копировали. Мир заполнен копиями **"Madonna di San Sisto"** (у меня самого имеется качественная копия, выполненная в XIX веке). Крашевский в «Дрезденских вечерах» (1866) высмеивал подобные копии, как правило, очень низкого качества, называя их «*карикатурами*» и «*бездушными скелетами*». Но не будем забывать, что копия, пусть не очень хорошая, это всегда дань уважения оригиналу.

Я могу указать лишь немногих врагов «Сикстинской Мадонны» среди знаменитых творцов. Веласкес, Бернини и Буше Рафаэля не любили. Не любил его и Джон Рёскин, сторонник прерафаэлитов, так как они тоже Рафаэля не слишком жаловали. Мане признался, что после созерцания картин Рафаэля его мучают приступы морской болезни. Резче всего высказался о Рафаэле немецкий модернист Эгон Фридель (Фридманн), враг «*гладкой манеры*» Санти,

которую он называл «*мешаниной оригинальных и банальных черт (...), старательной и слишком приукрашенной записью Чинквеченто*» (1927). Фридель породил издевку: «*Сикстинский шоколад*», имея в виду рафаэлевскую «*избыточную сладость*». Эту издевку он представил свету в своей работе **"Kulturgeschichte der Neuzeit"**. Только человек этот был специалистом не изобразительного искусства, а театральной сценографии – был создателем комедий, драматургом, режиссером (а еще – не совсем удачливым журналюгой).

Когда-то я и сам думал как Фридель; сейчас «*Прекрасный Санти*» для меня просто прекрасен. Хотя, на необитаемый остров – если бы я мог забрать туда всего лишь одну ренессансную Мадонну – я забрал бы берлинскую, Мантеньи, но картина Рафаэля занимает очень высокую позицию в рейтинге моих любимых «**Мадонн**». Я не согласен с Карусом, будто бы «**Сикстинская Мадонна**» – это «*первая картина в мире*», зато соглашаюсь с Вазари, что это «*вещь поистине из ряда вон выходящая и единственная в своем роде*». Я не соглашаюсь с Алпатовым, будто бы «*такие произведения возникают раз в несколько веков*», но соглашаюсь с Алпатовым в том, что «*они представляют собой итог развития многих поколений художников, они озаряют путь искусству на много лет вперед*».

Согласен я и с тем, чтобы «**Сикстинская Мадонна**» продолжала висеть в саксонской галерее. В Дрезден она попала в 1754 году, когда король Польши, саксонский электор Август III, выкупил ее у монахов монастыря святого Сикста за 60 тысяч флоринов или за 40 тысяч скудо или за 2 тысячи золотых дукатов (плюс копия для монастыря, выполненная Ногари). И всю эту сумму он выдал из Польши, всю, до последнего гроша! То есть, картину он купил за деньги поляков, и – говоря по справедливости – она должна быть собственностью поляков. Только я не требую ее возврата, поскольку не желаю оскорбить Матерь Божью Ченстоховскую. Помню, что когда Юзеф Пилсудский, будучи начальником державы, посещал с визитами провинциальные города, Венява¹⁶ обратил его внимание на то, что следовало бы съездить и к Ченстоховской Божьей Матери. «*Не могу, – чуточку подумав, ответил Комендант, – ибо тогда обидится Остробрамская*».



Сальвадор Дали
«Сикстинская мадонна»
(1958, холст, масло; 233x190
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк, США)



¹⁶ Болеслав Игнаций Флориан Венява-Длугошовский (1881-1942), польский генерал, дипломат, политик и поэт; личный адъютант Пилсудского.