М.А. ЛОПУХОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

e-mail: marina.lopukhova@gmail.com

M.A. LOPUKHOVA

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of General History of Arts, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University

e-mail: marina.lopukhova@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_1_285_298

ЦИТАТЫ И ЗАИМСТВОВАНИЯ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ РАФАЭЛЯ. ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

QUOTATIONS AND BORROWINGS IN RAPHAEL'S EARLY WORK. EXPERIENCE OF SYSTEMATIZATION

Молодой Рафаэль, пробыв во Флоренции с 1504 по 1508 год, воспринимал художественное наследие города как школу, которую ему предстояло пройти. В этот период он обильно цитировал мотивы и композиционные приемы, взятые из произведений флорентийских скульпторов и живописцев кватроченто и старших современников, и это «ученичество» сыграло одинаково большую роль в сложении его стиля и иконографического репертуара. Впрочем, внимание Рафаэля привлекали и готические рельефы, и заальпийские гравюры. Составить полный каталог подобных заимствований, упоминания о которых рассыпаны по обширной библиографии, — задача невыполнимая, но их систематизация позволяет выявить основные способы и стратегии освоения «школьной программы», к которым прибегал молодой художник. К их числу можно отнести графические зарисовки с выдающихся произведений флорентийской пластики и живописи; цитирование отдельных мотивов, из которых, подобно мозаике, компонуются его ранние образы Мадонны с младенцем; повторение

целостных композиционных схем, разработанных предшественниками; воспроизведение логики творческого поиска, которое очевидно при сравнении рисунков Рафаэля и Леонардо.

The young Raphael spent 1504–1508 in Florence and it is there that he perceived the artistic heritage of the city as a school that he had to master. During this period, he made an extensive use of motifs and compositional techniques that adopted from the works of Florentine masters of the Quattrocento and his older contemporaries, and this «apprenticeship» played a significant role in the formation of both his style and his iconographic repertoire. However, Raphael's attention was also drawn to Gothic reliefs and the engravings of Transalpine masters. References to various borrowings are scattered throughout an extensive bibliography, so it is an impracticable task to compile a complete catalogue of them. However, their systematization allows us to identify the main methods and strategies for mastering the «school» that the young artist resorted to. These include graphic sketches of outstanding works of Florentine sculpture and painting; citing individual motifs in the mosaic-like composition of his early images of the Madonna and Child; repeating integral compositional schemes developed by his predecessors; reproducing the logic of creative search which becomes obvious while comparing the drawings of Raphael and Leonardo.

Ключевые слова: итальянская живопись, итальянский рисунок, искусство эпохи Возрождения, раннее творчество Рафаэля, рисунки Рафаэля, цитирование в искусстве.
Keywords: Italian painting, Italian drawing, Renaissance art, early Raphael, Raphael's drawings, citation in art.

Начало блистательной карьеры Рафаэля было тесно связано с Флоренцией. Для него, как и для двух других титанов высокого Ренессанса, Леонардо и Микеланджело, которые, правда, были флорентинцами по рождению, художественный опыт флорентийского кватроченто стал одной из отправных точек его искусства и уроком, освоение которого во многом определило его искусство. Представляется, что выбор произведений, которые он штудировал в юношеских рисунках или цитировал в

ранних живописных работах, характерным образом раскрывает его творческий темперамент и предвосхищает позднейшее развитие его манеры, а некоторые приемы, ставшие привычными для его зрелого и позднего творчества, укоренены в искусстве Флоренции конца XV века.

По мере знакомства с историографией этой темы становится очевидно, что ракурс, принятый для ее изучения, не вполне удачен. Искусство Рафаэля принципиально синтетично, и неплодотворно ограничиваться сухим перечислением живописных и скульптурных произведений, которые он в тот или иной момент зарисовал или воспроизвел в живописи. Более того, хронология и география заимствований, особенно если речь идет о монументальных работах, требовавших большой изобретательности, неизбежно будут простираться шире любых рамок, связанных со строгой периодизацией творчества, поэтому разговор об источниках Рафаэля всегда будет и должен быть разговором не только об отдельных цитатах, но о методе его композиционного мышления в целом.

Исчерпывающую характеристику синтетическому методу Рафаэля дал еще Джорджо Вазари во вступлении к третьей части «Жизнеописаний...»: художник, «...изучая труды старых и новых мастеров, у всех заимствовал лучшее и, собрав все это воедино, обогатил искусство живописи тем полным совершенством, каким в древности отличались фигуры Апеллеса и Зевксиса» [1, т. 3, с. 8]. Когда мы обращаемся к вопросу о его заимствованиях из искусства первых поколений ренессансных мастеров или его старших современников, мы неминуемо оказываемся в поле долгой и, как и вся литература о Рафаэле, обширной историографической дискуссии, которая с разной интенсивностью вспыхивает раз в несколько десятилетий: это спор о ранней географии его искусства, о его становлении и о том, какой учитель и какая художественная традиция сыграли решающую роль в сложении его манеры и развитии его дарования. Промежуточные итоги этого спора приверженцы разных точек зрения подводили на грандиозном рафаэлевском конгрессе в юбилейном 1983 году [24], в 2013 году его касалась Ким Батлер в статье о скульптурных моделях Рафаэля и его отца, Джованни Санти [6, p. 15–17], поэтому мы позволим себе не углубляться ни в соответствующие исследования, ни в аргументацию их авторов, а лишь назовем основные направления, которые намечены внутри этой дискуссии.

Точкой отсчета для нее, разумеется, служило суждение, что Рафаэль вышел из мастерской Перуджино и был его выучеником, хотя в ряде

ренессансных документов первым учителем мастера называют именно его отца, придворного урбинского художника Джованни Санти. Действительно, ранние произведения Рафаэля подчас неотличимы от перуджиновских, а «суммирующая» рисовальная манера учителя останется актуальна для Рафаэля даже в римские годы и скажется на характере его рисования с антиков. С началом флорентийского периода в его работах происходит преодоление живописной системы Перуджино; особенно заметна эта трансформация в погрудных изображениях Мадонны с младенцем, а ее отправной точкой можно считать «Мадонну Солли» (1500–1504 гг., Берлин, Картинная галерея). В дальнейшем, будто бы расшатывая изнутри типизированные формулы Перуджино, перемене способствовали пластические цитаты из флорентийского раннеренессансного рельефа, в котором этот сюжет получил оживленную иконографическую разработку (здесь показателен пример мюнхенской «Мадонны Темпи» 1507 г., чья композиция восходит к нескольким рельефам Донателло и его школы), и драматургическое решение диалога между матерью и младенцем в духе Леонардо («Мадонна с гвоздиками», 1506–1507 гг., Лондон, Национальная галерея). Большие же флорентийские образы Мадонны — «Мадонна в зелени» (1505–1506 гг., Вена, Музей истории искусств), «Мадонна со щеглом» (1506 г., Флоренция, Уффици) и «Прекрасная садовница» (1507 г., Париж, Лувр) — выдают память об уроках позднего Перуджино, скорее, в деликатной интерпретации второстепенных мотивов, прежде всего, растительных, но в структурном и пластическом отношении становятся синтезом пирамидальной композиционной схемы, к которой прибегал в алтарной живописи Леонардо, его же виртуозной режиссерской работы с атрибутами и мотива движения, почерпнутого из «Мадонны Брюгге» Микеланджело (1).

При этом едва ли в юности, повторяя композиционные решения, физиогномические типы и детали, характерные для манеры Перуджино, Рафаэль был от нее по-настоящему зависим. Во всяком случае, его отношение к пространственным ценностям изначально было иным, о чем свидетельствует, несмотря на воспроизведение хорошо узнаваемой стилистики, «Алтарь Одди» (1502–1503 гг., Ватиканская пинакотека). Обретая же флорентийскую стать, он пользовался приемами своего мастера весьма избирательно, как одним из инструментов в подвластном ему богатом и разнообразном арсенале, потакая чинному архаизирующему вкусу своих умбрийских заказчиков («Алтарь Ансидеи», 1505 г., Лондон, Национальная галерея; росписи капеллы Сан Северо в Перудже, 1505 г.).

По этой причине напрашивается убеждение, будто в мастерскую Перуджино Рафаэль вошел если не сложившимся мастером, то, во всяком случае, эрудированным и свободно мыслящим живописцем, с устоявшимся вкусом и методом отбора моделей, и это позволило ему смотреть на манеру учителя, которой он умел подражать безукоризненно, с определенной отстраненностью. Мнения о дистанцировании (ит. distacco) придерживался, в частности, выдающийся исследователь творчества Рафаэля Конрад Оберхубер (2).

Способствовать подобному отношению, безусловно, должен был кругозор, который мог быть обусловлен ранним знакомством с художественным опытом флорентийской школы. Существует предположение, что еще до переезда в Тоскану Рафаэль соприкасался с ней не только опосредованно, например, благодаря декоративным предметам, выполненным флорентинцами для урбинского Палаццо Дукале, но и бывал в городе в составе боттеги Пьетро Перуджино, приезжавшего во Флоренцию по семейным делам [12, p. 39]. Искусство подтверждает этот факт лучше любых архивных документов: поломанное копье под копытами коня в раннем «Святом Георгии» (1503–1505 гг., Париж, Лувр) невозможно помыслить без «Битвы при Сан Романо» Паоло Уччелло [12, p. 41]. Ключевую роль «флорентийскому фактору» в становлении Рафаэля отводил Роберто Лонги, отмечая важность первоначального взаимодействия с урбинской средой и искусством Пьеро делла Франческа (преемственность наблюдается в стремлении к гармонизации форм и в отношении к свету), но затем — именно с флорентинцами: Леонардо, Пьеро ди Козимо и фра Бартоломео [16]. К этой череде ключевых для раннеренессансного искусства имен логичным образом присоединяются Донателло, с которого Рафаэль действительно много рисовал (3), братья Поллайоло, Гирландайо и, разумеется, Микеланджело.

Параллельно в литературе разрабатывалась идея о важности локального североитальянского художественного контекста (болонского, падуанского и, собственно, урбинского в лице Тимотео Вити) (4) и о решающем значении урбинской мастерской Джованни Санти для становления юного Рафаэля. Сейчас, после полувекового господства влиятельной «флорентийской парадигмы», споры вспыхнули вновь; единого мнения по этому поводу не существует, но в последние годы, в том числе в выставочной практике, все большее внимание уделяется как Флоренции [19], так и Урбино [22]. В частности, акцент делается на разнообразии моделей,

которые были доступны отцу художника — доверенному мастеру Федериго да Монтефельтро, и, как бы по-разному исследователи ни оценивали дарование Джованни Санти, не приходится спорить с тем, что придворная среда Урбино давала возможность знакомиться с самой разнообразной живописью — фламандской, испанской, североитальянской — и являла собой пример подчеркнуто аристократичной культуры. Присутствие этого опыта косвенно объясняет уравновешенное отношение Рафаэля к методу Перуджино, о котором мы говорили раньше.

Помимо попыток как можно полнее охарактеризовать истоки его художественного мышления, существует великое множество разрозненных наблюдений, рассыпанных по общим работам, а также специальных публикаций, посвященных взаимодействию Рафаэля с той или иной художественной традицией внутри одного произведения или на определенном этапе его карьеры. География его юношеских впечатлений простирается от Умбрии и Тосканы до Падуи и Венеции, где художник мог оказаться в 1508 году вместе с фра Бартоломео — своим, в каком-то роде, флорентийским ментором, и где в поле его внимания могли попасть работы Джорджоне, Лоренцо Лотто и раннего Тициана. Так или иначе, схемы, сходные с венецианскими, действительно прослеживаются в его портретах 1510-х годов, хотя едва ли здесь с полной уверенностью можно говорить именно о воспроизведении схемы, а не о параллельном развитии портретной концепции. В «Мадонне Темпи» (1507 г., Мюнхен, Старая пинакотека) и впоследствии в «Афинской школе» ощущается знакомство с падуанскими рельефами Донателло и даже их намеренное воспроизведение [12, p. 51, 94]. Второй пример даже убедительнее, чем первый, доказывает вероятность этого северного вояжа (5). Кроме того, в ранних работах Рафаэля можно найти переклички с искусством заальпийским — нидерландским и немецким. Так, «Святой Георгий», ныне вашингтонский, помимо иконического рельефа Донателло на табернакле цеха оружейников для Орсанмикеле, имеет своим прототипом, как показал Дж. Ширман, гравюру Мартина Шонгауэра [23], что говорит в пользу принципиальной открытости молодого мастера и его готовности воспринять любой выразительный мотив, происходящий из самого неожиданного, на первый взгляд, стилевого контекста. По этой причине представляется важным не столько составить «каталог» подобных цитат, сколько логически упорядочить их, так как способ присвоения мотива от случая к случаю носит различный характер.

В первую очередь, речь действительно может идти о штудиях — графических набросках, сделанных в учебных целях. Рафаэль много рисует с флорентийской скульптуры; его особое внимание привлекают баталии — картоны Леонардо и Микеланджело для Зала Пятисот в Палаццо Синьории (Вена, Альбертина, инв. 250; Венеция, Галерея Академии, инв. 16), «Битва кентавров» Микеланджело, «Битва обнаженных» Антонио Поллайоло и в целом атлетические мужские фигуры [14], а также живописные произведения Луки Синьорелли и Леонардо, в особенности находившаяся тогда в работе «Мадонна с младенцем и св. Анной». Примечательно, что, на первый взгляд, Рафаэля более всего занимает не пластическая моделировка формы, но поза персонажа или общая компоновка группы. Он действует по тому же принципу, которым руководствовались художники раннего Ренессанса, рисуя антики, предполагая, что наброски однажды пригодятся в их композиционных или орнаментальных замыслах [2, с. 39]; неслучайно в римские годы Рафаэль будет непринужденно растворять в своей живописи мотивы движения, взятые из римской статуарной пластики. Особенно показательны в этом отношении рисунки, сделанные им в 1504–1508 годах с флорентийской круглой скульптуры. «Святого Георгия» Донателло с фасада Орсанмикеле Рафаэль окружает дополнительными фигурами воинов (Оксфорд, Ашмолеанский музей, инв. 523). Поза «Давида» Микеланджело, запечатленного однажды со всей силой пластической выразительности мраморного подлинника (Лондон, Британский музей, инв. Pp,1.68), становится предметом вариаций (Лондон, Британский музей, инв. Pp,1.65 verso; Оксфорд, Ашмолеанский музей, инв. 522 verso). «Святой Матфей» Микеланджело, извернувшийся по спирали, избавлен от остатков мраморного блока и, как кажется, неслучайно оказался на обороте композиционного эскиза к «Оплакиванию» для Аталанты Бальони (Лондон, Британский музей, инв. 1855,0214.1 verso) — сцене, для которой важен мотив мужской фигуры, стоящей в контрапосте (6).

Ключевая форма осмысления образца, которая может носить более или менее выраженный характер, — это цитаты, из которых составляются живописные произведения молодого мастера. Почти все его флорентийские работы — это результат кропотливого синтеза: мотивы, происходящие из нескольких источников, свободно соединяются между собой и отнюдь не сразу сплавляются в гармоничное целое. Так, «Мадонна Террануова» (1504–1505 гг., Берлин, Картинная галерея) еще довольно отчетливо распадается на элементы, заимствованные из «Тондо Таддеи»

Микеланджело (поза младенца) и «Мадонны в скалах» Леонардо (жест правой руки Девы Марии) [12, p. 46, 51]; склоненную голову Богоматери Д. Эксерджан соотносит [21, cat. 17], как кажется, справедливо, с «Ледой» Леонардо, чей замысел, судя по сохранившемуся рисунку (Лондон, Королевское собрание, инв. RL12759), Рафаэлю был достоверно знаком.

При этом модели, изученные и зафиксированные художником однажды, обнаруживаются в его живописи разных лет. Так, к фигуре Леды он вернется, упражняясь в контрапосте в «Святой Екатерине» (1507 г., Лондон, Национальная галерея) [21, cat. 26]. В его ватиканских фресках можно отыскать немало перекличек с ранними замыслами Леонардо [12, p. 91] и флорентийскими «битвами» [12, p. 43]. Иными словами, Рафаэль действительно накапливал пластический «словарь», который надежнее всего должен был сохраняться в виде графического архива, и прагматично обращался к нему при необходимости. Другим подобным примером можно считать уже названные отсылки к мятущимся фигурам Донателло с падуанского алтаря в «Афинской школе» или отдельные мотивы в «Избиении младенцев» Маркантонио Раймонди, созданном по рисунку Рафаэля, которые восходят к неожиданному источнику — кафедре Джованни Пизано в церкви Сант Андреа в Пистойе [4, p. 319–321]. В поиске экспрессивных жестов, Рафаэль, обычно умиротворенный, прибегает к наиболее острым, архаическим, готическим образцам. Заметим, впрочем, что он был не одинок в этом поиске: в те же годы, в свой второй флорентийский период и немного позднее, во время работы над Сикстинским потолком, к рельефам Николы и Джованни Пизано неоднократно апеллировал Микеланджело; это было предметом недавно реконструированного и опубликованного исследования Вильгельма Фёге [25].

Более рафинированный вариант обращения с традицией, который наиболее очевиден и давно стал общим местом в литературе, — воспроизведение цельной композиционной формулы или значимого отдельного приема (например, способа изображать драпировки), которые радикально меняют, несмотря на верность сущностным чертам собственной манеры, общее пластическое впечатление от образа. Именно так Рафаэль поступает с алтарными картинами и портретами Леонардо: сохраняя приверженность звонкому локальному колориту, он воспроизводит или варьирует их композиционные схемы, подчас обогащенные деталями, заимствованными из произведений других художников. Приобщение к строгим композиционным формулам Леонардо придало мерное и монументальное

звучание эталонным образам флорентийского периода, все еще при этом по-юношески свежим: парным портретам супругов Аньоло и Маддалены Дони (1505–1506 гг., Флоренция, Уффици), перечисленным выше крупноформатным изображениям Мадонны с младенцем и сценам со святым семейством в пейзаже («Святое семейство с ягненком», 1506 г., Мадрид, Прадо; «Святое семейство», 1505–1506 гг., Мюнхен, Старая пинакотека).

Наконец, в ряде случаев можно говорить о воспроизведении чужого метода мышления, который сказывается в поиске компоновки фигур, прежде всего — и это самое примечательное — в ходе ее графической разработки. В частности, над эскизами образов Мадонны с младенцем (например, Вена, Альбертина, инв. 206, 207, 209; Оксфорд, Музей Эшмола, инв. 501) Рафаэль работает тем же способом, к которому прибегал Леонардо, — многократного варьируя композицию на одном листе. Подобный ход мысли — подчеркнем это — в первую очередь связан с восприятием искусства Леонардо, для которого поиск пластического решения был куда увлекательнее создания завершенной картины. Рафаэль доводит до совершенства и флорентийскую практику рисунка с живой модели.

Если идти по пути простого суммирования, хотя бы частичного, этих многочисленных наблюдений и задаться целью рассказать об искусстве Рафаэля как о «подсмотренных» им у других мастеров решениях, можно без труда впасть в раздражение в духе Микеланджело, чей уничижительный отзыв об «искусстве не из жизни, а от долгого учения» передает Асканио Кондиви [8, p. 49] (здесь и ниже пер. наш – М.Л.), и затем оправдываться в том, что уличил божественного живописца в эпигонстве. Именно это происходит в небольшой и дельной монографии Леопольда и Хелен Эттлинджер, в которой, правда, количество упоминаемых заимствований характерным образом резко сокращается на страницах, описывающих римский период творчества Рафаэля — момент, когда мастер переводит свой взор со своих ренессансных предшественников на древних. Между тем, целью переезда Рафаэля во Флоренцию, как было сказано в письме, переданном осенью 1504 года от его благодетельницы Джованны делла Ровере гонфалоньеру Флорентийской республики Пьеро Содерини, и было именно ученичество: «Предъявитель сего письма — Рафаэль, живописец из Урбино, обладающий большим даром в своем призвании, он желает провести во Флоренции некоторое время, чтобы учиться» [12, p. 39]. Учиться он предполагал не у конкретного мастера (хотя фра Бартоломео делла Порта, по-видимому, действительно оказался

для него значимой фигурой), но глядя на свое окружение. В этом смысле характеристика, данная Рафаэлю Джулио Карло Арганом в порядке объяснения его невероятной последующей популярности — «мастер, который учился, и которого надо изучать» [5], то есть мастер школьной природы, — оказывается проницательной: Рафаэлю в силу его склада и природного дарования удалось во флорентийские годы стремительно преодолеть аналитическое копирование (то, что Арган называет адаптацией, ит. adeguamento) и перейти к синтезу, превзойдя (ит. superamento) предшественников, осуществить то, что люди раннего Возрождения мечтали совершить по отношению к древним.

Взаимодействие Рафаэля с флорентийским искусством, благодаря присутствию целой россыпи ярких и непохожих друг на друга художников, примечательным образом становится сферой мифотворчества. Увлекаясь, исследователи приписывают ему не просто копирование частной детали или пластической формулы, но последовательное внимание к творчеству того или иного мастера. Так, любимым героем Луизы Бекеруччи становится Лоренцо ди Креди, который в силу возраста и выучки оказывается посредником между Рафаэлем и Леонардо [20, vol. 1, p. 11–12] (7). Ким Батлер, как и некоторые другие более ранние авторы, указывает на нежную привязанность Рафаэля к искусству Луки делла Роббиа, с которым он мог впервые соприкоснуться в Урбино, любуясь Мадонной на портале церкви Сан Доменико [6, p. 29–35]. Любовался ли мальчик прелестным майоликовым люнетом, доподлинно мы не знаем, хотя наверняка это было так; так или иначе его интерес к богатейшей флорентийской традиции изображения Мадонны с младенцем, в развитии которой именно скульптура сыграла ключевую роль, очевиден и вовсе не исчерпывался глазурованными терракотами.

Наконец, третья фигура, присутствие которой в этом контексте, на первый взгляд, может вызвать удивление, — Филиппино Липпи. Исследователи единодушны в том, что «украшенный классический римский стиль» [27, p. 115–142] позднего кватроченто подготовил расцвет высокого Возрождения в Вечном городе, а формировался он при непосредственном участии Липпи — и как основоположника ренессансного гротеска, и как мастера иллюзионистической живописной декорации, составляющей единое целое с архитектурным пространством. В этом отношении фрески капеллы Карафа в церкви Санта Мария сопра Минерва, бесспорно, предшествуют появлению «Афинской школы». Однако, чтобы

ставить вопрос о стилевом воздействии Филиппино на молодого Рафаэля, еще и в разных изводах его творчества, от сдержанного раннего до «взбудораженного» позднего, как это с настойчивостью делает Мария Грация Чарди Дюпре даль Поджетто [7, p. 43–45], или искать руку урбинца в наиболее удачных частях законченного Перуджино «Оплакивания» для Сантиссима Аннунциата [20, vol. 1, p. 57–58], требуется большая смелость. Бесспорным видится другое: находясь во Флоренции, Рафаэль копировал орнаментальные рисунки Липпи и — что самое примечательное — фрески капеллы Строцци, а именно фигуры праотцов на ее своде (Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 3848). И то, и другое могло интуитивно заинтересовать его исключительно в перспективе, которая в полной мере распахнулась, в прямом и в переносном смысле, в Риме. Фигуры праотцов являются хрестоматийным примером использования пластических формул, заимствованных из античной скульптуры, — приема, которым Рафаэль овладеет мастерски (8). Хотя Филиппино не был одиноким первооткрывателем прекрасных древностей, именно он в значительной степени задал масштабы их копирования, привлекая как можно более многочисленные и разнообразные античные памятники в качестве образцов. В свою очередь, высвобождение и монументализация «антикварных» деталей, «игровые» приемы в работе с ними были отличительным признаком именно его стиля. У Рафаэля подобное обыгрывание античных мотивов можно видеть в ватиканских Станцах, не говоря уже о поздних работах, в особенности о картонах к Сикстинским коврам (1515 г., Лондон, Музей Виктории и Альберта). Пожалуй, можно утверждать, что традиция раннеренессансного антикваризма была переосмыслена Рафаэлем именно благодаря опыту Филиппино, который, к тому же, является ключевой фигурой, связавшей в конце XV века Флоренцию и Рим. Его живопись — вспомним вновь определение Джулио Карло Аргана «non dal modello o dalla natura, ma dall'arte» — вполне могла стать для молодого урбинца посредником между копированием искусства кватроченто, ориентированного на античные образцы, и подлинных антиков.

Представляется, что эта тема — неисчерпаемая, но пока еще представленная в литературе мозаично — заслуживает дальнейшего погружения. Однако нам видится целесообразным, учитывая количество уже подмеченных исследователями частных примеров обращения Рафаэля к опыту его предшественников (мы привели в этом тексте лишь самые очевидные) и сочинений, написанных по этому поводу несколькими по-

колениями ученых, идти по пути строгой систематизации и каталогизации этих заимствований, то есть повторить интеллектуальную операцию самого художника, который в необходимый момент вспоминал о том или ином своем впечатлении и прагматично извлекал его из памяти (или ранних рисунков), как из иконографического справочника. Скажем лишь, что этот «эклектичный» метод был свойственен флорентийским мастерам последнего поколения кватроченто, в первую очередь, Доменико Гирландайо и Филиппино Липпи, но только в искусстве Рафаэля, соединившись с умением предельно идеализировать образ и обобщать впечатление, свойственным Перуджино, его воплощение приобрело естественность и подлинную непринужденность.

Примечания:

1. Подробнее о цитатах в картинах Рафаэля на тему Мадонны с младенцем см. статью Джиджетты Далли Реголи [10].

2. Подробную дискуссию о сходстве и различиях стиля живописи Перуджино и молодого Рафаэля см. [18], краткое сравнение их рисовальной манеры — в каталоге-резоне П. Иоаннидеса [13, p. 12–16].

3. Предметный разговор о связи Рафаэля со скульптурой XV века ведется фактически от истоков искусствознания, в частности, в специальной работе Вильгельма Фёге [26].

4. Недавнюю дискуссию об этом см. [14].

5. Недавнюю дискуссию по этому поводу см. в статье Алессандро Новы [17].

6. Ср. с наблюдениями Анны Форлани Темпести в очерке о рисунках Рафаэля [20, vol. 2, p. 353].

7. О соотнесении Рафаэля с опытом мастерской Верроккьо см. недавнюю статью Элизабет Айзенберг [11, p. 8–13].

8. О заимствованиях Рафаэля из античной скульптуры и глиптики см. подробный очерк Джованни Беккати [20, vol. 2, p. 493–570], а также известную монографию Николь Дакос о ватиканских лоджиях [9] и статью Олега Неверова [3].

Список литературы:

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / перевод А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского. — Москва: Искусство, 1970.

2. *Лопухова М.А.* «Handai a spasso e non per designare»: подписи на рисунках с антиков в эпоху Возрождения // Археология и художественное видение: исторические контексты. — Москва: РГГУ, 2019. — С. 135–148.

3. *Неверов О.Я.* Античное искусство и декоративная живопись мастерской Рафаэля // Рафаэль и его время. — Москва, 1986. — С. 121–131.

4. *Aceto A.* Raphael in Three Drawings around 1499 (and a New Source for The Massacre of the Innocents) // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. — 2018. — Bd. 60. — S. 310–321.

5. *Argan G.C.* Raffaello e la critica // Studi su Raffaello. Atti del Convegno Internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6–14 aprile 1984) / a cura di M. Sambuco Hamound e M.L. Slocchi. — Urbino, 1987. — P. 7–17.

6. *Butler K.E.* Giovanni Santi, Raphael, and Quattrocento sculpture // Artibus et historiae. — 2009. — Vol. 59. — P. 15–39.

7. *Ciardi Dupré Dal Poggetto M.G.* Osservazioni sulla formazione di Raffello // Studi su Raffaello. Atti del Convegno Internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6–14 aprile 1984) / a cura di M. Sambuco Hamound e M.L. Slocchi. — Urbino, 1987. — P. 33–54.

8. *Condivi A.* Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone (Roma, 1553). Teil I: Volltext mit einem Vorwort und Bibliographien / hrsg. und komm. von C. Davies // FONTES. — 2009. — Vol. 34. — URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714/ (дата обращения: 09.10.2024).

9. *Dacos N.* Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico. — Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1986.

10. *Dalli Regoli G.* «Non … da natura, ma per lungo studio»: riferimenti, citazioni e rielaborazioni nelle Madonne di Raffaello // Studi su Raffaello. Atti del Convegno Internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6–14 aprile 1984) / a cura di M. Sambuco Hamound e M.L. Slocchi. — Urbino, 1987. — P. 419–428.

11. *Eisenberg E.A.* A Verrocchio Sculpture as a Source for Leonardo and Raphael: The Evidence of Drawings // Master Drawings. — 2019. — Vol. 57. — P. 5–32.

12. *Ettlinger D., Ettlinger H.S.* Raphael. — London: Phaidon, 1987.

13. *Joannides P.* The drawings of Raphael: with a complete catalogue. — Berkeley [u.a.]: Univ. of California Pr., 1983.

14. *Kwakkelstein M.W.* The Model's Pose: Raphael's Early Use of Antique and Italian Art // Artibus et Historiae. — 2002. — Vol. 23. — P. 37–60.

15. *La France R.G.* Timoteo Viti and Raphael // Late Raphael. Proceedings of the international symposium / ed. by M. Falomir. — Madrid [u.a.]: Museo Nacional del Prado [u.a.], 2013. — P. 126–135.

16. *Longhi R.* Percorso di Raffaello giovine // Paragone. Arte. — 1955. — Vol. 65. — P. 8–23.

17. *Nova A.* Donatello e Raffaello tra Firenze e Padova // Raffaello — 500 anni dopo / a cura di A. Zezza. — Roma: Officina libraria, 2024. — P. 51–60.

18. *Oberhuber K.* The Colonna altarpiece in the Metropolitan Museum and problems of the early style of Raphael // Metropolitan Museum journal. — 1977. — Vol. 12. — P. 55–90.

19. Raffaello e Firenze / a cura di V. Zucchi. — Firenze: Edifir edizioni, 2021.

20. Raffaello: L'opera. Le fonti. La fortuna. 2 vols. — Novara, 1968.

21. Raphael / ed. by D. Ekserdjian and T. Henry. — London: National Gallery Global, 2022.

22. Raphael: From Urbino to Rome / ed. by H. Chapman. — London: National gallery, 2004.

23. *Shearman J.* A Drawing for Raphael's «Saint George» // The Burlington Magazine. — 1983. — Vol. 125. — № 958. — P. 15–25.

24. Studi su Raffaello. Atti del Convegno Internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6–14 aprile 1984) / a cura di M. Sambuco Hamound e M.L.Slocchi. Urbino, 1987.

25. *Vöge W.* Michelangelo und die Pisani. — München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2016.

26. *Vöge W.* Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst. — Strassburg: Heitz, 1896.

27. *Wohl H.* The aesthetics of Italian Renaissance art: a reconsideration of style. — Cambridge, 1999.