### Содержание

Введение

Творчество Рафаэля Санти

Заключение

Список литературы

**Введение**

Творчество Рафаэля Санти всей своей сутью связано с духовной культурой Возрождения, где воплощались идеалы гуманизма, красоты. Рафаэль, как великий мастер, интересен искусствоведам и историкам искусства, его эпохе посвящена обширная исследовательская литература. Возможно, все это связано не только с общепризнанностью его грандиозных достижений в живописи, графике, архитектуре – но, также, с тем ясным, спокойным и идеальным строем всего искусства Рафаэля. Мне сложно, будучи малоопытным (точнее, лишь обучающимся) человеком в такой тонкой сфере, как изобразительное искусство, рассуждать о прелестных силуэтах, созданных Рафаэлем и, более того, пусть для себя, но оценивать их.

Поэтому я прочитала сборник статей под общим названием «Рафаэль и его время», где ученые излагают проблематику (и пути ее решения) творчества великого художника. Редколлегия сборника отмечает во вступительной статье, что число вопросов по творчеству Рафаэля несоизмеримо больше. Наиболее важные из них и рассматриваются в исследовательских работах, помещенных в книге. Целью создания сборника стало «изучение его творчества в контексте с художественными исканиями, философией, эстетикой, литературой, музыкой Ренессанса», которое «позволяет полнее раскрыть и значение Рафаэля для его времени, и значение времени для формирования и совершенствования гениального художника». (с. 5) Вероятно, сложно высказываться на счет великих, потому что любые слова, я так считаю, не способны выразить всех чувств, что переданы красками, штрихами в работах мастеров, одаренных живописцев.

Прошу извинить меня за такой неясный мотив написания контрольной, но в данный момент мне одинаково интересны и Леонардо, и Микеланджело, и Рафаэль. В этом году, как впрочем, и в прошлом, немало документального и научно-популярного кино удалось посмотреть о жизни и творчестве Микеланджело, несколько раньше в поле зрения массового телевидения попал Леонардо да Винчи. Словом, пробелом в образовании (лично моим) могу назвать этапы творчества Рафаэля. Притом, эмоционально, воспринимаю легче работы именно этого мастера. К сожалению, ни в одной работе сборника «Рафаэль и его время» не отражен вопрос наследия эпохи Рафаэля, вылившегося в течение прерафаэлизма. Как мне кажется, работы представителей рафаэлевской эстетики в искусстве столь прекрасны, изысканно – аристократичны и, по-моему, в чем-то подражательны. Кстати, в слове «подражание» нельзя видеть лишь негативную сторону «вероятного отсутствия индивидуальных черт». Предположительно, сам Рафаэль писал к Бальдассаре Кастильоне о том, что в поиске единого образчика, воплощавшего мечту об идеальном, приходится «видеть много красавиц…», «но ввиду недостатка … в красивых женщинах я пользуюсь некоторой идеей…, которая приходит мне на мысль». (с. 10). В этих словах я вижу объяснение самой попытки подражать прекрасному – желание воспроизводить красоту, встреченную порой, рождает не только копирование, но и умножение числа поклонников красоты тоже. Понимание красоты воспитывается путем подражания. «Искусство Рафаэля выделяется редкостной способностью к широкому художественному обобщению. Его природный талант властно тяготел к синтезу». Как говорит В.Н. Гращенков, сам Рафаэль «видел задачу своего собственного искусства» не в «подражании древним», но в «творческом приобщении к их художественным идеалам». (с. 10).

О том, чего не знала ранее и впечатлении от прочитанных материалов моя контрольная работа. О гении Рафаэля Санти, чья «некоторая идея» – платоновская по первоистоку. «Но она понимается им более конкретно и чувственно – осязаемо, как некий зримый идеал, которым он руководствуется как образцом. Этот идеал художественного совершенства заметно менялся по мере развития его творчества, приобретая все более полнокровный и содержательный характер», «совершая … эволюцию от камерности к монументальности» (с. 10) в плане гармонического мира.

### Творчество Рафаэля Санти

Родился талантливый мастер в Урбино, 6 апреля 1483 года.

«Он начинал в Урбино еще мальчиком, вероятно, в мастерской отца – немного художника, немного ювелира, – потом учился в мастерской Тимотео Витти. Затем была Перуджа. От тех, начальных времен сохранилось «Распятие». Рафаэль здесь – всего лишь верный ученик Перуджино. Он настолько копирует стиль мастера, его манеру, что, как справедливо заметит известный советский искусствовед Б.Р. Виппер, вряд ли можно было догадаться, что это не Перуджино, если бы не подпись Рафаэля». (А. Варшавский).

С 1500 г. Рафаэль работал в мастерской Перуджино. Конечно, влияние этого мастера на Рафаэля было определяющим. В родном Урбино формировался стиль юного Рафаэля, весь начальный период творчества протекал в тихих горных городках Умбрии. Именно в начале творческого пути Рафаэль испытывал влияние своих провинциальных учителей, тогда-то он приходит в мастерскую Перуджино. В.Н. Гращенков говорит, что в приемы композиции «истории» легко сближались с репрезентативным строем алтарного образа. В свою очередь «историей» называется тип многофигурной композиции. «Художники Возрождения знакомились с античными рельефами, что вело к выработке структурно-ритмических принципов нового классического стиля. Эту тенденцию к монументальной укрупненности форм, к простоте и ясности целого Рафаэль довел до совершенства». Ученый пишет о том, что архитектоническая природа живописи Рафаэля явилась следствием репрезентативной традиции, которую он унаследовал из искусства родного Урбино. Из произведений Пьеро делла Франческа, который подолгу жил в городе. Это наследие Урбино было переработано Рафаэлем, прочувствовано глубже и плодотворнее. Следуя примерам флорентинцев, Рафаэль овладел пластикой человеческого тела и выражением живого человеческого чувства. Урбино был одним из художественных центров в 60–70 гг. XV в. По приглашению властителя города, там работали мастера Италии и даже художники из других стран. Работы мастеров, их картины и воплощенная архитектурная мысль, оказали решающее воздействие на формирование идеалов Браманте, уроженца окрестностей Урбино. Вероятно, на Рафаэля все это многообразие имело то же влияние. Это был дух подлинной классичности. Встретившись в Риме много лет спустя, Рафаэль и Браманте достаточно легко нашли общее во взглядах, именно благодаря истоку их идеалов, которым была художественная жизнь Урбино. Известно, что творчество Пьеро делла Франческа оказало воздействие на новое направление умбрийской живописи своим «перспективным синтезом формы и цвета» (Р. Лонги). Это воспринял и Рафаэль, посредствам своих умбрийских учителей. «Обручение Марии» – это самостоятельное и сильное произведение.

***«Обручение Марии»*** написана в 1504 г. (Милан, Брера). Все фигуры «образуют очень цельную и красивую пространственно-ритмическую группировку. Свободное пространство пустынной площади служит как бы паузой между фигурами, легкое движение которых передано плавными, волнистыми линиями, и спокойными, стройными формами храма-ротонды, купол которого повторяет полуциркульное завершение всей картины. И даже в колорите, пусть и не обладающем прозрачностью и воздушностью Пьеро делла Франческа, Рафаэль сумел найти должную гармонию. Его плотные и чистые краски – красные, синие, зеленые, охристые – хорошо объединяются в легкой желтоватости общего тона, своей теплотой смягчающего излишнюю сухость рисунка и жесткого цвета».

Это дословное цитирование описания картины, данное Гращенковым. Я прилагаю только черно-белую репродукцию, потому воспользуюсь точной формулировкой специалиста. Мне очень важно, чтобы в контрольной сохранилось множество оценок самих ученых, исследователей творчества Рафаэля, поэтому приведу цитату с описанием еще одной ранней работы художника – ***«Мадонны Конестабиле»*** (Санкт – Петербург, Эрмитаж). «…написанная им скорее всего в конце 1502 – начале 1503 гг. Грустные воспоминания о рано умершей матери, чарующие картины родных мест слились здесь в единый гармонический образ, в чистую нежную мелодию наивного, но искреннего поэтического чувства. Округлые линии мягко очерчивают фигуры Богоматери и младенца. Им созвучно вторят очертания весеннего пейзажа. Круглое обрамление картины возникает как естественное завершение ритмической игры линий. Хрупкому, девичьему образу Марии, настроению тихой задумчивости хорошо соответствует пустынный ландшафт – с зеркальной гладью озера, с чуть зеленеющими склонами холмов, с тонкими деревцами, еще лишенными листвы, с прохладой сияющих вдали снежных горных вершин.

…Однако эта маленькая картина исполнена еще темперой, с почти миниатюрной тонкостью письма и упрощенной трактовкой фигур и пейзажа». Примечательна история, сопровождающая появление картины в Эрмитаже, которая приведена в статье Т.К. Кустодиевой «Картины Рафаэля в Эрмитаже». Название работы кисти Рафаэля – «Мадонна дель либро», которая была выполнена по просьбе Альфани ди Диаманте. Несмотря на ряд сомнений по этому поводу, очевидно, что именно эта картина упоминается среди имущества владельцев в 1660 г. Именно она приводится в инвентарных описях 1665 г., после смерти Марчелло Альфани. После того, как род Альфани получил титул графов делла Стаффа в XVIII в., семья, путем брака, соединилась с семьей Конестабиле. Отсюда род Конестабиле делла Стаффа. Картина хранилась в семье на протяжении столетий, до тех пор, пока в 1869 г. граф Сципион Конестабиле, в связи с денежными затруднениями, не был вынужден продать коллекцию произведений искусства. Среди них была и знаменитая «Мадонна» Рафаэля. Следует упомянуть, что Кустодиева замечает в статье, что для маленького своего шедевра Рафаэль создал и первоначальную раму, а лепнина-орнамент выполнена на той же доске, что служила основой для живописи. Посредством графа Строганова, а также директора Эрмитажа А.С. Гедеонова, «Мадонна дель либро» была приобретена за немалые деньги и преподнесена Александром II жене Марии Александровне. Кустодиева пишет: «В связи с разработкой типа полуфигурного изображения Марии в конце умбрийского периода возникает возможность точной датировки «Мадонны Конестабиле». … Нам представляется наиболее убедительной …1504 г., конец умбрийского периода, до осени этого года Рафаэль переехал во Флоренцию. Основа такой датировки – стилистический анализ ранних произведений мастера. К их числу относятся «Мадонна Саймона» и «Мадонна Соли», которые датируют, как правило, 1500–1501 гг. В обеих картинах Мария располагается фронтально, младенец помещен так, что его тело находится на фоне фигуры матери, не выходя за пределы ее плаща. Позы Христа обнаруживают большое сходство. Фигура Марии почти полностью заполняет первый план, оставляя лишь минимальное место для пейзажа справа и слева. Сравнение этих произведений с «Мадонной Конестабиле» показывает, что эрмитажная картина – следующий шаг в разработке подобных композиций. … Тем самым персонажи объединяются не только внешне, но и наделяются одним настроением сосредоточенной задумчивости. … «Мадонна Конестабиле» чаще всего соседствует с «Мадонной Террануова», которая всеми исследователями признается одной из первых картин, созданных мастером во Флоренции. Ее «флорентинское» происхождение доказывается несомненным влиянием Леонардо да Винчи». (Т.К. Кустодиева «Работы Рафаэля в Эрмитаже»). В.Н. Гращенков отмечает, что картина «Мадонна Конестабиле» лишь положила начало созданию тех картин, где, как художник, Рафаэль уходит намного вперед, соединяя «прежнюю умбрийскую грацию» с «чисто флорентинской пластичностью». Его «Мадонны» «утрачивают былую хрупкость и молитвенную созерцательность» и становятся «более земными и человечными», «более сложными в передаче нюансов живого чувства». Через четыре года во Флоренции (1504–1508) он уже самостоятельно изучает все, что эта высшая художественная школа Италии могла ему дать. «Он многое почерпнул у Леонардо и молодого Микеланджело, сблизился с Фра Бартоломео… Он впервые серьезно соприкоснулся с произведениями античной пластики». (с. 12). Флоренция была в то время «колыбелью итальянского Возрождения». Этот город сохранял верность республиканским и гуманистическим идеалам. Да и стоит ли говорить о том, как щедра на таланты Флоренция? Микеланджело, Леонардо.… Одних имен, безусловно, недостаточно для постижения всей грандиозности таланта этих мастеров, но при условии знания того немногого, что рассказывается в масс-медиа, можно представить заслуги и Микеланджело, и Леонардо. А. Варшавский пишет: «четыре года проводит во Флоренции Рафаэль. У Леонардо (точнее, на творениях Леонардо, учеба была, так сказать, заочная) учится он изображать движение фигур. У Микеланджело – пластичности, умению в спокойствии передать ощущение динамичности». (с. 128). Картины тех лет широко известны – ***«Мадонна на лугу»*** (1505 или 1506 гг.), ***«Мадонна со щегленком»*** (ок. 1506 г.) и ***«Прекрасная садовница»*** (1507 г.). Картины эти отличает, по словам Гращенкова «более компактная группировка фигур» и «большая идеальность ландшафта». Исследователь указывает на заимствование такого типа композиции Рафаэлем у Леонардо. «После однообразия художественных приемов Перуджино, Рафаэль с особенной остротой должен был осознать все бесконечное богатство зрелого искусства Леонардо, когда он впервые с ним познакомился во Флоренции». («Рафаэль и его время», с. 24). Как отмечает Гращенков, Рафаэль «отказался от чуждой ему психологической рафинированности Леонардо во имя более простого и ясного, … более доступного выражения красоты материнства». (там же). По мнению специалистов, Рафаэля мало привлекала композиция так называемого «святого собеседования», «где Богоматерь изображалась на троне, в окружении святых и ангелов». Поэтому его привлекла другая трактовка образа Мадонны. «Это те многочисленные, чаще … полуфигурные изображения…, где она (Богоматерь) представлена нежно обнимающей дитя, которое отвечает ей своей лаской». (там же). Гращенков называет это «глубоко человеческим перевоплощением древней иконографии» и предполагает, что именно в рельефах Падуанского алтаря Донателло могла быть почерпнута идея ***«Мадонны Темпи»*** Рафаэля. Исследователь пишет, что картина эта – «самое пылкое, самое по-человечески непосредственное выражение материнской любви». (там же). «Мадонны» Рафаэля «живут в согласии со своими чувствами, в согласии с природой, с людьми. … Эти «Мадонны» были призваны служить религиозным помыслам, как когда-то … иконы. Но в их облике нет ничего, что возбуждало бы мысль об аскетических идеях христианства. Это – счастливое христианство…». (там же, с. 24).

Стоит отметить, что Рафаэль не останавливался на достигнутых результатах и «стремился к более напряженной пластичности в построении группы». Несмотря на скромные размеры картин, монументальный размах и внутренний драматизм образов вынуждают признать, что мастер «с небывалой для него эмоциональностью умеет передать защитительную силу жарких материнских объятий». (там же). Тем не менее, Рафаэль избегает «трагической скованности», которая «лишает тело свободы движения», манеры столь свойственной Микеланджело.

Ученые подчеркивают тот факт, что «фантазию Рафаэля посещает иной образ Мадонны – торжественной и печальной, как бы сознающей, какую жертву она должна принести людям. Такая композиция всегда мыслится им как изображение стоящей Марии с младенцем на руках». (там же). Предшествующие ***«Сикстинской мадонне»*** работы, можно назвать определенными этапами поиска выразительных средств. Репродукции некоторых «Мадонн» я просмотрела, но, не являясь специалистом, вряд ли заметила какие-то присущие стилевому изменению черты. Конечно, каждая работа самоценна и мне нравится в творчестве любого мастера именно эта черта. Любая картина есть шедевр. Несмотря на более свободное владение знаниями об этапах творчества Рафаэля, мое отношение к великим живописцам, скульпторам, архитекторам всегда останется на уровне «НЕ ОБСУЖДАЕТСЯ!» и можете делать со мной все, что пожелаете. Если позволите, я скажу то, что считаю верным для себя: работы Рафаэля, не только живописные, но все-все, «энергетически» очень узнаваемы. И если, на этом самом уровне, между зрителем и автором картины происходит симпатия – значение художественного приема может считаться прогрессивным или устаревшим – это удовольствия лично мне не испортит. Не ошибается лишь тот, кто не делает ничего. А талантливого художника, который жил так давно, очень легко обсуждать и говорить о его творчестве, постоянно сравнивая с работами не менее талантливых…. Меня беспокоят оценочные мнения, статьи, которые позволяют писать и публиковать те или иные «знатоки». Когда художника критикует художник – это (для меня) событие понятное. Ценитель может любить, всем остальным лучше не изображать из себя искусствоведов. Не нравится – не смотри. Согласитесь, картина не может ответить на несправедливую оценку, да и на похвалу ответить не может! А картина эта («Сикстинская мадонна») так совершенна в композиционном решении, что зритель словно присутствует при таинстве, на ней изображенном. Теперь, позволю себе некоторые цитаты о «Сикстинской мадонне», из статьи «Об искусстве Рафаэля»:

«Желая представить явление Богоматери как зримое чудо, Рафаэль смело вводит натуралистический мотив раздвинутого занавеса. Обычно подобную завесу открывают ангелы… Но в картине Рафаэля занавес раскрылся сам по себе, влекомый неведомой силой. Оттенок сверхъестественности есть и в той легкости, с какой Мария, прижимая к себе тяжелого сына, шествует, едва касаясь босыми ногами поверхности облака. В своем бессмертном творении Рафаэль соединил черты высшей религиозной идеальности с высшей человечностью, представив царицу небесную с печальным сыном на руках – гордую, недосягаемую, скорбную – спускающуюся навстречу людям».

«Нетрудно заметить, что в картине нет ни земли, ни неба. Нет привычного пейзажа или архитектурной декорации в глубине».

«Весь ритмический строй картины таков, что неизбежно, вновь и вновь приковывает наше внимание к ее центру, туда, где возвышается над всем Мадонна».

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

А. Варшавский в статье «Сикстинская мадонна» цитирует Вазари: «Исполнил он (Рафаэль) для черных монахов (монастыря) св. Сикста доску (изображение) главного алтаря, с явлением Богоматери св. Сиксту и св. Барбаре; творение уникальное и своеобразное». В 1425 г. «бывший женский монастырь перешел к монахам-бенедиктинцам конгрегации св. Юстина в Падуе. …Он теперь непосредственно подчинен папе, он освобожден от обложений и налогов, настоятель монастыря получает право носить митру. Папа Юлий II, … объединил монастырь Монте – Кассино с этой конгрегацией (…). Монастырь св. Сикста оказался в составе мощной конгрегации Монте – Кассино, чей настоятель носил теперь титул ***Главы настоятелей ордена бенедиктинцев, канцлера и великого капеллана Римской империи*** (…). Вот эти бенедиктинцы и есть те самые «черные монахи», о которых сообщил Вазари». (там же).

В 1508 г., по рекомендации Донато Браманте, Рафаэль был приглашен в Рим от имени Юлия II. Браманте был в то время главным архитектором Ватикана и, как известно, входил в круг приближенных к папе. «Он (Рафаэль) поселился в Вечном городе, вероятно, в конце 1508 года, может быть, и несколько ранее, не без содействия, возможно, папского архитектора Браманте, вошедшего в те годы в большую силу. Впрочем, своему появлению в Риме Рафаэль был, несомненно, в первую очередь обязан самому себе – своей неуемной страсти к совершенствованию, ко всему новому, к работе крупной и масштабной». (А. Варшавский).

Ученые не указывают на непосредственное родство между Рафаэлем и Браманте (учитывая ту помощь, что оказывает Рафаэлю последний, предположить это естественно), но и не отрицают такой вероятности. Скорее, они были хорошими знакомыми или друзьями. Как пишет И.А. Бартенев в статье «Рафаэль и архитектура»: «Рафаэль приглашен был в Рим для работ по росписи Ватиканского дворца. Эта работа заняла длительное время. В 1509 г. художник получил постоянную должность «апостольского живописца» при папе Юлии II, поручившем ему росписи «станц». В эти годы он работает параллельно с Браманте, который оказывает на него большое влияние. Несомненно, тогда Рафаэль постиг многое в архитектуре. В этот период Браманте разрабатывает проект и начинает строительство собора св. Петра – центрального сооружения эпохи. Нет сомнения, что Браманте посвящает Рафаэля в ход своей работы, что имело большое значение для последующего этапа постройки. Он стал и наставником и покровителем юного мастера. Работая по Ватиканскому дворцу, Рафаэль главное свое внимание сосредоточил на росписи четырех зал папских покоев. Фрески «станц» Ватикана превосходно связаны с интерьером, они неотделимы от архитектуры. Это один из самых ярких и убедительных примеров подлинного синтеза искусств эпохи Возрождения». По словам Гращенкова, ватиканские фрески Рафаэля вместе с «Тайной вечерей» Леонардо и Сикстинским потолком Микеланджело – это вершина монументальной живописи Возрождения. «…главной достопримечательностью Ватикана, помимо Сикстинской капеллы, несомненно, являются станцы (stanza – комната) – три не очень больших сводчатых помещения на втором этаже старой, построенной еще в середине XV века части дворца». (Варшавский). Сначала была расписана средняя из трех «станц» – «Станца делла Сеньятура» (segnatura – по-итальянски «подпись», здесь подписывались папские документы) (1508–1511) и следом, в течение шести лет (1511–1517) последовательно «Станца д`Элиодоро» и «Станца дель Инчендио». «Впрочем, фрески в третьей станце в основном выполнили – не очень удачно – его (Рафаэля) ученики: мастер был занят другими заказами. Зато росписи в первых двух станцах стали не только гордостью и славой Рафаэля, но и гордостью и славой всего искусства эпохи Возрождения, всего мирового искусства». (А. Варшавский). Вообще, росписи «Станца дель Инчендио» начались по некоторым данным в 1514 г. И продолжались до 1517. Мастер тратил много времени на дела строительства и создание ковров, для украшения Сикстинской капеллы. Монументальный стиль Рафаэля развивался и менялся, и, достигнув кульминации, стал увядать. «История создания Ватиканских фресок мастера – как бы сжатая, сконцентрированная история всего классического искусства Высокого Возрождения» («Об искусстве Рафаэля», с. 33). Исследователи считают, что в основе каждого цикла лежала литературная программа, которую предложили Рафаэлю ученые советчики. Конечно, он и сам мог выбирать. Считается, что строгой регламентации работ не было. Подлинный интерес ученых вызван тем, «как отвлеченную и дидактическую идею о согласном единстве религии, науки, искусства и права… Рафаэль перевел на язык живописи…». (там же). Структура фресок, по словам Гращенкова, предопределена характером помещения и «полукруглые завершения стен каждой «станцы» послужили исходным ритмическим лейтмотивом в построении». В свою очередь отмечено, что «архитектурно-ритмическое единство всех частей росписи дополняется согласованностью их колористического строя». В росписи много золота в сочетании с синим и белым цветами. Фоны расписаны в виде золотой мозаики или по синему полю дается золотой орнамент. Это золото сочетается с обилием желтых тонов во фресках стен («Диспута»). Светло-серая архитектура «Афинской школы» тоже чуть золотится. Все эти цветовые сочетания порождают «красочное единство всего ансамбля и то настроение счастливой и свободной гармонии бытия, которое прямо подготавливает более глубокое восприятие отдельных фресок». Несмотря на деление, части образуют полную художественную самостоятельность. Совсем как живопись станковая. Ученые подчеркивают, что в композиции Рафаэля нет ничего принужденного и застывшего. «Каждая фигура… сохраняет присущую ей правдивую естественность. Ее связь с другими фигурами обусловлена не обезличенным спиритуализмом общей аскетической идеи, как в средневековом искусстве, а свободным сознанием высшей истинности тех идеалов, вера в которые собрала их вместе» («Диспута»). В «Афинской школе» Рафаэль, посредствам живописи, примиряет и соединяет воедино Платона и Аристотеля. И.А. Смирнова в статье «Станца делла Сеньятура» отмечает, что фрески «Диспута» и «Афинская школа» «наиболее полно, развернуто воплощают образ гармонически прекрасного мироздания Рафаэля. Их пространственное решение создает ощущение «открытости» этого мира для нас, расширяет пространство зала, сообщая ему величественное равновесие центрических помещений, наполняя его светом и воздухом». В статье затронуты вопросы программности «Станца делла Сеньятура» и после анализа данных, Смирнова подводит итог: «…гипотеза о том, что «Станца делла Сеньятура» предназначалась Юлием II для верховного папского трибунала, еще не опровергнута». И далее: «…ни это назначение, ни тема правосудия и его божественного происхождения не исчерпывают программу росписей Рафаэля во всей ее сложности и богатстве значений. Тем более они не исчерпывают величественный, многообразный и прекрасный мир идей и образов, вдохновленный гуманистической концепцией совершенства, гармонии и разума, предстающий перед нами на стенах рафаэлевской «Станца делла Сеньятура»». В символах, изображенных на фресках, смысл и суть эпох, которые проживает человечество на протяжении всего исторического пространства. Они – фрески – носители символов идей и представлений человечества. По словам Варшавского: «Одним из … величайших в истории человечества творений и являются росписи в «Станца делла Сеньятура», с их знаменитым «Диспутом», «Афинской школой», «Парнасом» и с фреской, посвященной правосудию, а также многими другими отдельными композициями и аллегорическими фигурами… Глубина обобщений, напряженность красочной кисти, резкость контрастов, динамика драматических образов, редкостный композиционный дар – все свидетельствовало об огромном и все растущем мастерстве художника, … и в замысле и в исполнении». (Статья «Сикстинская мадонна», А. Варшавский).

В «Станца делла Сеньятура» стиль Рафаэля характеризуется как «грациозный и грандиозный», но уже в «Станца д`Элиодоро» он сменяется на монументальный и более драматический. «Фигуры утратили изящество и легкость».

Стоит отметить, что мир «изображенный во фресках «Станца делла Сеньятура» носил вневременной характер». Фрески «Станца д`Элиодоро» «изображают конкретные сцены церковной истории». Исчезает прежнее спокойствие и в архитектурном построении фресок – пространство стремительно развертывается. Нет воздушной голубизны неба. «Архитектурные декорации теснятся плотными рядами колонн и столбов, нависают над головой тяжелыми арками». Теперь «реальное и идеальное образует здесь более сложный и выразительный сплав». Одним из пластических мотивов, который Рафаэль применял к разным задачам, можно считать кругообразную композицию. Конечно, таких приемов, излюбленных, немало. Но, меняясь и переходя из работы в работу, они достаточно легко узнаваемы. Их использовали впоследствии и другие мастера. Р.И. Хлодовский пишет: «Созерцая фрески Рафаэля, мы можем не только увидеть, чем был высший идеал культуры итальянского Возрождения, но и более или менее ясно понять, как этот идеал исторически складывался. …Саморефлексия искусства итальянского Возрождения сочеталась у Рафаэля с ренессансным историзмом. В сюжетах «Станца делла Сеньятура» изображены идеалы, исторически предшествующие идеалу фресок Рафаэля и в этом идеале присутствующие». Подводя некоторый итог изложению материала о росписи фресок, нужно сказать о том, что для Рафаэля они вовсе не были декорациями для удовольствия глаз – художник ценил строгую соразмерность всех частей целого, «каждая фигура должна иметь свое назначение».

Т. к. фрески «станц» являются живописью монументальной, которая теснейшим образом связана с архитектурой, не лишним будет упомянуть об архитектурных творениях Рафаэля. В статье И.А. Бартенева «Рафаэль и архитектура» находим массу ценной информации. Например, ученые пишут, что Рафаэль «своими архитектурными творениями оказал большое влияние на аналогичные работы своих учеников и на все последующее развитие итальянской архитектуры». Мастер работал над проектированием и строительством сооружений непосредственно, также писал своего рода проекты прямо на полотнах картин и, еще, выполнял фресковые росписи орнаментально-декоративного порядка. Вообще, «совмещение в одном лице нескольких художественных профессий» для Италии XV–XVI вв. – это норма. Преемственность в передаче профессии и самого мастерства из поколения в поколение была очень распространена. Также, эпоха отличалась и последовательным обучением разным профессиям. «В Италии рассматриваемого времени по сути не существовало двух «смежных» профессий – живописца-монументалиста и живописца картин, так же как не существовали обособленно скульпторы-монументалисты и мастера мелкой пластики. Художники работали и по росписи сооружений (если мы возьмем живопись), и они же творили станковые произведения. …В станковых картинах мастеров Возрождения присутствовали черты монументальности, и в то же время настенные росписи обладали всеми признаками реализма… Живопись была единой, и это облегчало совершенствование ее и вместе с тем облегчало соприкосновение художников с архитектурой, решение ими задач по убранству, по росписи сооружений» (И.А. Бартенев «Рафаэль и архитектура»). Как уже упоминалось, с 1508 г. Рафаэль осуществляет работы по украшению Ватикана и знания / навыки, полученные в Урбино и, особенно, во Флоренции были развиты и закреплены воздействием на молодого художника римской античности. «Известно, что архитекторы итальянского Возрождения с раннего времени культивировали **тип центрического купольного храма**, который они противопоставляли традиционной готической базилике. Это был их идеал, и к утверждению этого идеала они прилагали настойчивые усилия. Процесс этот прослеживается еще в работах Брунеллеско и достигает своего апогея в творениях Браманте, в знаменитом Темпиетто, фактически первой его римской постройке (1502), и, наконец, в грандиозном проекте собора св. Петра». (там же). Еще в 1481 г., в своей фреске «Передача ключей» Сикстинской капеллы, Перуджино изображает в центре ротондальный храм. И по прошествии двадцати лет Рафаэль возвращается к этой же теме. Но «архитектура ротондального храма Рафаэля собраннее сходной композиции Перуджино…, она более слитна, а пропорции и силуэт отличаются изумительным совершенством и изяществом. **Изящество, какая-то особая утонченность и изысканность форм, при полном сохранении ощущения монументальности, – характерные качества Рафаэля как архитектора**». (там же). Нужно сказать о том, что во фресках превосходно изображена архитектура «с привлечением ряда мотивов». Архитектурный фон «Афинской школы» очень точно воспроизводит интерьер собора св. Петра. У Бартенева написано: «…можно предположить, что весь стаффаж «Афинской школы» был откорректирован Браманте. … Изображенная здесь величественная архитектура, могучие устои – пилоны храма, оформленные ордером – тосканскими пилястрами, широко «распахнутые» над ними кессонированные своды, парусные системы, ниши со статуями, рельефы – все это нарисовано в высшей степени профессионально, в отличных пропорциях и свидетельствует о свободном владении архитектурными средствами. Характер же архитектуры … воплощает те черты, которые характеризовали архитектуру периода Высокого Возрождения…» («Рафаэль и архитектура»). После смерти Браманте (1514), Рафаэль руководит строительством собора св. Петра. В помощь ему привлекли Фра Джокондо да Верона, который был опытнее в строительстве и мог решить какие-то технические моменты. Летом 1515 г. Рафаэль назначен главным архитектором собора, и обязанности эти он выполнять будет еще 5 лет, до самой смерти в 1520 г. Браманте разработал проект центрально-купольного храма, симметричного по двум осям. Высшему духовенству хотелось иного, поэтому были внесены поправки «в сторону всемерного развития входной, западной, части». По словам исследователей, Рафаэлю предстояло решить сложную задачу по переделке плана собора. Возможно, ему не нужны были подобные нововведения, но духовенство, после ухода из жизни «основного автора», принуждало мастера приступить к переработке. Рафаэль не успел присоединить к основному ядру композиции Браманте «многонефную западную, входную часть». Скоро он умирает. Бартенев пишет: «В случае осуществления, главный фасад был бы сильно выдвинут вперед, купольная же часть, соответственно, отошла бы зрительно на дальний план». Художник в Риме занимался «изучением античных памятников». После смерти Фра Джокондо в 1515 г. Рафаэля назначают главным «хранителем римских древностей». Он принимал участие в раскопках «Золотого дома» Нерона и терм Траяна. Там были обнаружены декоративные орнаменты-росписи. Росписи эти украшали подземные помещения – гроты (потому эти орнаменты были названы ***гротесками***). Воспользовавшись находками, Рафаэль смело применяет гротески в лоджии Сан-Домазо. Как пишет Бартенев: «…речь идет не о копировании тех или иных тем, а о свободном, творческом подходе, о свободной компоновке индивидуально нарисованных мотивов геометрического, антикизирующего архитектурного порядка, изобразительных, растительных, с включением изображений животных и др. … тем». Также, Рафаэль использует гротески в лоджии виллы Мадама и ряде других памятников XVI в. Исследователи творчества Рафаэля считают, что его можно назвать «основоположником орнаментально-декоративного искусства Высокого Возрождения». Росписи двора Сан-Домазо получили название «Лоджий Рафаэля».

К постройкам Рафаэля относятся: церковь Сант Элиджо дельи Орефичи (для цеха ювелиров Рима) – по форме греческого равноконечного креста; заупокойная капелла для семьи Агостино Киджи – в плане квадратная, с небольшим плоским куполом; палаццо Видони – двухъярусное по структуре, с массивным рустованным первым этажом и легким портиком второго яруса с парными трехчетвертными колоннами тосканского ордера; палаццо де Брешиа в Риме – с ордером в виде пилястр; палаццо Пандольфини (по рисункам Рафаэля) – двухэтажное здание, которое, примыкая к саду, не имеет обычного замкнутого двора. Как пишет Бартенев: «Композиция, развитая Браманте и Рафаэлем, ознаменовала появление новой системы фасадного решения итальянских палаццо…. Ордер … утвердился в качестве главной темы фасадного решения. … Сооружение это (палаццо Пандольфини) … явилось образцом городского особняка-дворца…». Такие фасады, как в палаццо Пандольфини, палаццо Фарнезе (его автор Антонио Сангало Младший) получат развитие в XVI–XVII вв. и позднее, и не только в Италии.

Следует отметить, что «…в лоджии виллы Мадама скульптурные и живописные орнаментальные средства, введенные художником, те мотивы гротесков …достигли … полного выражения и сложились в … ярко выраженную пластическую систему. …. Необычайная композиционная изобретательность, многообразие, изящество и изысканность рисунка остаются и доселе непревзойденными, … классическими образцами». (Бартенев).

«Архитектура итальянского Возрождения … отличается сложностью и … противоречивостью развития. Рафаэль находился в высшей точке этого процесса, но главная линия движения в архитектуре проходила не через его творчество. Вместе с тем последнее составляет одно из самых ярких явлений в зодчестве Италии эпохи чинквеченто. ***И своеобразие его художественной индивидуальности в архитектуре в том, что он в основном был художником и прежде всего художником»***. (И.А. Бартенев).

Следует сказать о том, как скромны биографические данные о Рафаэле. В.Д. Дажина в статье «Римское окружение Рафаэля» пишет:

«О личной жизни Рафаэля, о его отношениях с друзьями, помощниками, коллегами и заказчиками известно немного, гораздо больше легенд, с ним связанных».

Вазари, автор немалого числа жизнеописаний художников, вольно или случайно дал пищу для легенд о Рафаэле. Ученые считают, что, несмотря на богатейший информационный фонд, в работах Вазари немало некоторой программности и патетичности. Тем не менее, нужно особенно внимательно присматриваться к пространным пассажам Вазари о Рафаэле, потому что то немногое о нем, чем мы располагаем, драгоценно.

«В жизнеописании Вазари Рафаэль предстает как деятельный организатор, художник, находящийся в неустанном поиске, человек, с неиссякаемым любопытством познающий новое, черпающий из великого наследия античности творческое вдохновение». («Римское окружение Рафаэля»).

В.Н. Гращенков пишет в статье «Об искусстве Рафаэля» говорит о натуре Рафаэля, как «мягкой и женственной», «наделенной чуткой восприимчивостью и легко поддающейся внешним влияниям». Нет сомнений, при одном взгляде на росписи Ватиканских «станц», что именно восприимчивость помогла художнику достичь той высоты в изобразительном искусстве, которой так сложно добиться.

Композиционные решения Рафаэля невероятны, совершенны. Специалисты относят эту их особенную исключительность архитектонической природе, столь близкой монументальной живописи. Все это особенно справедливо по отношению к римскому периоду. Еще во Флоренции, где Рафаэль овладевал мастерством композиции и умением передачи пластической экспрессии, готовил себя к тому, чего знать не мог – что ждало в Риме, где он начал работать уже с конца 1508 г. Из провинциального художника – автора небольших изящных картин и очаровательных «Мадонн» – он без промедления превратился в мастера, затмевающего порой тех, у кого недавно учился.

Что же касается внешних влияний на Рафаэля, то его склонность к подражанию можно приписать лишь периоду юности, т. к. впоследствии становится ясна позиция зрелого мастера, сформулированная Джованни Франческо Пико делла Мирандола так: «Подражать нужно всем хорошим писателям, а не какому-нибудь одному, и в тех вещах, где они достигли высшего совершенства, причем так, чтобы не извратилось собственное внутреннее дарование, но, напротив, нить повествования направилась соответственно наклонности духа и образу речи говорящего». Применимо к изобразительному искусству, это вполне соответствует творчеству Рафаэля: он не копировал одного или многих, но на основе знакомства с их работами вырабатывал собственный стиль. По мнению Пико, как и Рафаэля, авторы разнообразны и каждый, по-своему, превосходен. «При таком понимании подражания, где в расчет берется склонность человеческого духа и разнообразие форм выражения признается естественным и неизбежным, идея, присущая уму мастера, становится индивидуализирующим принципом художественного стиля» (О.Ф. Кудрявцев «Эстетические искания гуманистов круга Рафаэля»).

Как пишет ***Л.М. Брагина в своей работе «Эстетические идеи в итальянском гуманизме второй половины XV – начала XVI в.»***, гуманистический идеал воплощен Рафаэлем на основе классического стиля Высокого Возрождения – синтезирующего этапа ренессансного искусства Италии. Этап этот был подготовлен не только спонтанностью развития самого искусства, но и зрелостью гуманизма, зрелостью этико-эстетических концепций. Здесь необходимо упомянуть о процессах, которые способствовали взлету культуры этого времени. Брагина пишет: «…эстетическая теория Ренессанса обобщала античную эстетику и часто сквозь ее призму осваивала опыт нового искусства, опиравшийся на наследие древних мастеров. С другой стороны, искусство Возрождения не только воспринимало через высокие образцы античного искусства принципы, которые перерабатывало в соответствии со своими задачами, но и впитывало теоретическую мысль гуманизма с ее новыми установками сознания и ориентацией на новый способ восприятия античного наследия». Исходя из этого положения, «можно говорить о своеобразном типологическом родстве между представлениями о человеке, благе, красоте, воплощенными в творчестве Рафаэля, и соответствующими идеями эстетической мысли Высокого Возрождения».

Итак, речь зашла о тех идеях (концепциях), которые можно выделить при рассмотрении периода развития эстетики Ренессанса со второй половины XV – начала XVI в. В 50 – 80 гг. пятнадцатого столетия «крупнейший вклад в эстетическую мысль гуманизма внесли Леон Батиста Альберти, Марсилио Фичино, Джованни Пико делла Мирандола. 90-е гг. можно рассматривать как следующий этап в развитии ренессансной эстетики, отмеченный не столько появлением новых концепций, сколько тенденцией к синтезу основных результатов и выводов, к которым вели разные линии эволюции эстетической мысли предшествующего периода. …Каждый из великих художников выразил особое, окрашенное своеобразием его личности понимание этико-эстетических проблем времени и обогатил идеалы ренессансной культуры творческими открытиями. Взаимосвязь процессов, протекавших в гуманистической эстетике и искусстве Высокого Возрождения, внутренняя близость исканий позволяют воспринимать теоретические достижения художественной мысли Ренессанса не как некий фон для осмысления творчества Рафаэля, а как ту духовную среду формирования и развития его искусства, с которой оно было органически связано» (Л.М. Брагина, там же).

Наиболее важной и интересной для меня позицией считаю взгляды Марио Эквиколы (1470–1525), который служил при дворах правителей Феррары и Мантуи. Его трактат «О природе любви», по мнению ученых, стал образцом гуманистической топики по вопросам «любовной философии», этико-эстетической энциклопедией, где эта тематика, хотя и покоилась на неоплатоническом основании, приобрела светскую направленность (Л.М. Брагина, там же). По словам Брагиной, в начале шестнадцатого века характерными чертами эстетической мысли гуманизма было «нарастающее преодоление метафизического подхода к трактовке любви и красоты», такое заключение можно сделать, опираясь на сочинения Каттани, Эквиколы. Последний, по мнению ученых, популяризировал неоплатоническую эстетику и выработку определенных штампов, влиявших на формирование вкусов и умонастроений художественной интеллигенции. При этом нельзя не заметить, что популяризация неоплатонической концепции любви вела к упрощенному пониманию системы неоплатонизма. Как пишет Брагина, философская позиция гуманистов отмечена эклектизмом и только конечные выводы автора подравниваются под неоплатоническую концепцию. На деле же – сами рассуждения автора часто противоречат ей, оказываются гораздо более «очеловеченными», нежели «божественными». (там же).

Гуманистические идеи воздействовали на художников, равно и на заказчиков, формируя их идеологию. В это время складывалось и расцветало творчество Рафаэля. (там же). О.Ф. Кудрявцев ссылается на М. Дворжака, который говорит о том, что Рафаэль отказывается от «заданных сюжетных схем и натуралистических тенденций, характерных для творчества мастеров кватроченто, у которых начиналось обучение живописца». «Рафаэль в «Афинской школе» и в последующих своих произведениях распределяет фигуры и массы значительно более свободным образом». (М. Дворжак «История итальянского искусства в эпоху Возрождения»). У Рафаэля, как пишет Кудрявцев, эстетическое совершенство – есть главная цель искусства. Отсюда и «архитектоническое равновесие», и очень «свободные композиционные решения», и даже «идеальная типизированность персонажей». Грация и красота в работах художника – следствие синтеза, которому Рафаэль придавал первостепенное значение.

Исходя из идеологии гуманизма можно представить, что близкие Рафаэлю – Бальдассаре Кастильоне, Пико, Бембо и другие теоретики искусства Высокого Возрождения «унаследовали интерес к проблемам прекрасного, в поисках его видя предмет своей деятельности». (***О.Ф. Кудрявцев «Эстетические искания гуманистов круга Рафаэля»)***. Кудрявцев отмечает, что понятия «грация», «грациозность» особенно распространены в применении к творчеству Рафаэля. И пусть они толкуются, порой, противоречиво – Кастильоне и работы Рафаэля неизъяснимо близки в понимании / представлении «грации». В статье приведена цитата из статьи Э. Уильямсона:

«…творчество и того и другого строится на концепции грации, которую они в равной мере разделяли и которая в такой же форме и в такой же степени не присуща никакому другому писателю или художнику» (Э. Уильямсон «Концепция грации в работах Рафаэля и Кастильоне»). Средневековое понимание грации продолжает жить и в культуре Возрождения, подвергаясь переосмыслению. Как пишет Кудрявцев: «грация – это изящество, или привлекательность, обладающая благодатной природой. …. Благодатность есть в первую очередь приятность и привлекательность, и дароваться она может всякой природой, способной к творчеству. А таковой обладает и человек, этот … «земной бог», «универсальный мастер», неограниченный в своих потенциях вплоть до того, что может творить собственную природу». Это означает, что лишь индивид способен совершать разумный выбор пути при решении вопросов, автор статьи указывает на то, что «художественная мысль Возрождения, придя к осознанию важности субъективного фактора (основываясь на ренессансной концепции человека как активного и самостоятельного в своих действиях существа), не противопоставляла его тем не менее объективной данности, но, напротив, находила неразрывную тончайшую взаимосвязанность этих начал». (там же). Также, у Кастильоне звучит мысль, что нарочитость и усилие способны отвратить зрителя от произведения искусства по праву, потому что в искусстве нельзя изображать именно самое искусство. Скажем, «выпячивать» технические приемы. Во всяком случае, я понимаю это именно так. И поскольку, субъективное восприятие и передача образа в эпоху Высокого Возрождения трактуются, как абсолютные, грация становится внутренней красотой образа, сокровенной и неведомой постоянной, лишенной обычной меры. Кастильоне пишет: «Часто и в живописи только одна невымученная линия, один мазок кисти, положенный легко, так что кажется, будто рука независимо от выучки или какого-нибудь искусства идет к своей цели согласно с намерением художника, показывает с очевидностью совершенство мастера…». По словам Кудрявцева, ***«по отношению к Рафаэлю … можно говорить о взаимообогащающем союзе искусства и гуманистической мысли».*** Действительно, если учесть такое качество, как подверженность внешним влияниям, увидим, что Рафаэль (следуя логике событий) своим творчеством был в состоянии определять эстетические устремления в современном ему обществе. Более того, он мог влиять на художественный язык и манеру письма изобразительных искусств. Откуда же логика? Здесь я придерживаюсь мнения, которое считаю своим совершенно, или, принадлежащим тому, кого я особенно благодарю за него. Я считаю, что наблюдение и, по временам, подражание, являются главным способом накопления информации / знаний о предмете. Без кропотливого изучения чужих достижений, уже свершившихся открытий, человек способен изобрести колесо и считать себя первооткрывателем. Конечно, успеть всюду просто невозможно, но успеть во многом – задача разрешимая. Для меня вопрос подражания – не беда, если только речь заходит о поиске стиля собственного.

Как мне кажется, немалый интерес «представляет документ, широко известный в литературе по истории искусства и эстетики как послание Рафаэля графу Бальдассаре Кастильоне. Достоверно, что оно написано от имени Рафаэля, адресовано Кастильоне в качестве ответа на несохранившееся письмо, которое было посвящено обсуждению художественных достоинств фрески «Триумф Галатеи», созданной Рафаэлем в 1513 г. Датируется оно 1514 г., так как в апреле этого года Рафаэль был назначен главным архитектором собора св. Петра, о чем упомянуто в письме». Безусловно, я не могу рассуждать о том, что представляется мне наиболее реалистичным в самих версиях, выдвигаемых учеными – писал ли это сам художник, адресовал ли Кастильоне от лица Рафаэля этот документ себе самому, составил этот документ Пико… Так или иначе, сходство взглядов этих людей по ряду вопросов очевиден после анализа ученых (в данном случае я говорю о работе О.Ф. Кудрявцева). Для меня очень важным является сам текст послания, который я приведу полностью:

«И я скажу Вам, что для того, чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; при условии, что Ваше сиятельство будет находиться со мной, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть».

К этому добавляется еще:

«Я хотел бы найти прекрасные формы древних зданий, но не знаю, не будет ли это полетом Икара. Хотя Витрувий и проливает для меня на это большой свет, но не столько однако, чтобы это было достаточно».

Почему письмо представляется мне столь важным и интересным? Потому, что в нем содержатся те взгляды, которые я нахожу созвучными моим собственным. И пусть авторство документа не бесспорно, в нем отражен творческий метод Рафаэля, который всем известен не столько (и не только) теоретически. Конечно, в письме отражены и эстетические искания художника. Здесь отражены позиции, присущие гуманизму – подражание, как соперничество с древними и восприятие, как развитие античных традиций.

Теперь мне хотелось бы упомянуть о связи Рафаэля и скульптуры, несмотря на то, что, что исследователи отмечают малочисленность работ о Рафаэле-скульпторе. После прочтения статьи М.Я. Либмана «Рафаэль и скульптура», я сделала свои выводы. Мои познания не позволяют мне как-либо отзываться об ансамбле капеллы Киджи в римской церкви Санта Мария дель Пополо, где художник «выступает как соавтор и вдохновитель скульптора» Лоренцетто. Но нельзя обойти вниманием работы, которые, по словам Ширмена, «никогда не привлекали того внимания, которое они заслуживают». Ширмен отмечает живописный характер статуй. Статуи Ионы и Илии, выполненные Лоренцетто, «были явно рассчитаны на постановку в определенных по отношению к алтарю и входу нишах». Из материалов статьи следует, что Рафаэль искал мраморщика для работ в капелле Киджи. «Лоренцетто был средней руки скульптором. О нем можно было бы и не вспоминать, если бы он не воплотил в материале скульптурные идеи Рафаэля». Ему, можно сказать, посчастливилось передать взгляды Рафаэля на пластику. Благодаря этим работам мы можем видеть отчетливую картину творчества Рафаэля. Либман отмечает, что Рафаэль очень интересовался скульптурой, потому что в ряде его работ фигурируют изображения статуй и рельефов – не существующих в действительности. В статье решается вопрос о том, кто был идейным вдохновителем для создания статуй – сам Рафаэль или же Лоренцетто (известно, что статуя Илии была завершена уже после смерти художника). Затронуты вопросы влияния творчества Рафаэля на скульпторов того времени (Андреа и Якопо Сансовино). Для меня же основным является то, что статуи существуют и, благодаря этому, можно представлять себе Рафаэля – скульптора. Совершенно естественным кажется факт присутствия в творческих кругах Микеланджело, гения пластики, который не мог не затмевать даже Рафаэля. Это объясняет если не все, то многое. Вообще, странно рассуждать о том, кто более значителен в живописи, скульптуре… Правильным выводом я считаю тот, что и приведен в статье Либмана: «Если в мастерской Рафаэля были бы еще скульпторы, кроме Лоренцетто, быть может, тогда образовалась бы школа скульпторов-рафаэлесков». Несмотря на многогранность таланта, Рафаэль (думаю, что не только о нем можно говорить так) просто не успевал использовать в равной степени каждую грань своего таланта. Особенно, если учесть тот печальный факт, что прожил художник так мало (Рафаэль умер 37 лет от роду, в апреле 1520 г., от горячки, которая никак не указывает на истинную причину болезни и смерти), успел он очень многое.

К числу достижений Рафаэля можно смело отнести влияние его творчества на развитие многих видов прикладного искусства. «Особенно ярко и непосредственно это проявилось в шпалерном ткачестве, и хотя ряд итальянских художников уже до Рафаэля принимал участие в создании картонов для стенных ковров, именно картонам Рафаэля было суждено определить дальнейшее развитие этой важнейшей отрасли прикладного искусства» (Н.Ю. Бирюкова «Рафаэль и развитие шпалерного ткачества Западной Европы»).

Этот вид искусства был процветающим во Франции, Фландрии. Как отмечает Бирюкова, «композиция шпалер … все еще находилась в рамках традиций средневекового искусства. … Перспективное построение почти отсутствовало, плоскостно трактованные фигуры заполняли все пространство стенного ковра, колорит отличался большим лаконизмом, так как красочная гамма обычно не превышала двух десятков тонов. Отход от этих композиционных принципов был обусловлен появлением серии картонов для шпалер на сюжет «Деяния апостолов», заказанных Рафаэлю папой Львом Х в 1513 г. и законченных в конце 1516 г. Шпалеры, исполненные по этим картонам, предназначались для украшения нижней части стен Сикстинской капеллы». В эту серию входило десять шпалер. Рафаэль представил объемные фигуры, расположенные не на всей плоскости ковра, но помещенные на фоне пейзажей с пространством. Стиль шпалер – монументальный, одежды персонажей – это туники (порой, герои полуобнажены). «На фламандских шпалерах XV в. самые возвышенные сюжеты обрастали множеством бытовых подробностей. … фигуры … изображались в пышных, уснащенных многими деталями костюмах своего времени» (Бирюкова). Картоны, созданные Рафаэлем, «направили … по иному … пути развитие композиционных и стилистических особенностей тканого стенного ковра» (Бирюкова). Конечно же Рафаэль оказал свое влияние не только на композиционную характеристику ковров, но и на обрамление – бордюры. Мастер вводил в вертикальные ковровые бордюры гротесковые мотивы, которые чередовались с аллегорическими фигурами. «Очень скоро бордюр из стилизованных цветов, характерный для шпалер первых двух десятилетий XVI в., сменился бордюром, скомпонованным из гротескных мотивов и аллегорических фигур» (Бирюкова). Из статьи следует, что картоны Рафаэля сблизили шпалерное ткачество с живописью. Таким образом, прикладное искусство уже не просто ремесло, но высокое искусство. Согласитесь, когда картоны для ковров расписывают Рафаэль, Рубенс, Кек Ван Альст, Вермеен, трудно недооценить подобные работы. Об этом же говорят и произведения керамистов – художников, которые перешли от орнаментальной росписи из отдельных фигур людей и животных, к многофигурным повествовательным картинам. В росписи итальянских майолик ясно оформился стиль Возрождения. В статье О.Э. Михайловой «Использование композиций произведений Рафаэля и его школы в росписи итальянской майолики» указано, что после 1525 г. «художественной фантазией керамистов завладевает Рафаэль и его школа». Упоминаются имена мастеров, как Маркантонио Раймонди, Агостино Венециано, Марко да Равенны… Михайлова, в статье, отмечает, что воспроизведение гравированных листов, в майоличной росписи не всегда было возможным в точности. Множество керамистов работали по композиции Рафаэля и здесь можно добавить только одно: «Ни один художник Возрождения, да и более позднего времени, не мог пройти мимо работ этого гения. И мастера – керамисты, используя итальянскую печатную графику, воспроизводившую рисунки, картины и фрески Рафаэля, не только подняли итальянскую майолику на небывало высокий художественный уровень, но и ярко отразили в этом виде прикладного искусства эпоху Возрождения и дух своего времени».

### Заключение

Всего о Рафаэле не расскажешь. Мне странным кажется тот факт, что авторы работ о жизни и творчестве художника так, на мой взгляд, единодушны в оценках его жизненного пути: «Рафаэль был счастливым художником», «Светлый гений Рафаэля не был склонен к психологической углубленности», «В Риме Рафаэль нашел сильных и могущественных покровителей». Словом, читая эти выдержки из статей, у меня складывается странное ощущение, что сами ученые нередко противоречат себе. Объясню. В статье В.Д. Дажиной «Рафаэль и его окружение» я прочитала: «Внешне общительный и открытый, Рафаэль редко бывал с кем-либо откровенен и душевно близок. У него был обширный круг знакомых, но мало настоящих друзей». Не означает ли это, что делать какие-то заключения о художнике и его жизни – проявление неосмотрительности? Может ли быть МНОГО настоящих друзей? Общаясь с учеными гуманистами Возрождения, был ли сам Рафаэль таким легко предсказуемым для посторонних людей? Как пишет А. Варшавский: «…Рафаэль, несомненно, был широко образованным человеком, человеком, мыслившим глубоко и мощно. И если бы надо было назвать самую главную, определяющую, наиболее важную черту великого живописца, следовало бы, наверное, сказать так: поразительная способность к обобщениям, поразительные способность и умение отобразить эти обобщения на языке искусства». Можно отнести это высказывание и на счет Рафаэля-творца, и, что также верно, на счет Рафаэля-личности. «Несмотря на внешнюю хрупкость, он был очень мужественным человеком, Рафаэль. Не следует забывать, в год перевода в Рим ему едва исполнилось двадцать пять лет. Раз приняв решение, он не свернет с избранного пути, и приходится просто удивляться, как быстро крепнет его гений» (Варшавский). Во время пребывания в Риме, он так много успел! «…частично расписал ватиканские станцы, руководил живописными работами в вилле Фарнезина и Лоджиях Ватикана, создал картоны для заказанных Львом Х ковров, выполнял многочисленные заказы частных лиц и религиозных общин…» (Дажина). Он занимался охраной и переписью древнеримских памятников. Благодаря своей работоспособности и таланту, Рафаэль спровоцировал объединение под общим направлением группы талантливых художников. Специально, естественно, он этого не совершал – было ли у занятого мастера время на самовозвеличивание? И мастерская его непомерно возросла, потому что прикоснуться к знаниям и таланту так естественно! Таких объединений, по замечаниям исследователей, не возникало больше. Общение с Рафаэлем формировало другие таланты, раскрывало их. Смерть художника не лучшим образом повлияла на творчество отдельных его учеников. Разумеется, я говорю лишь о некоторых, потому что, Франческо Пенни (Фатторе) сохранил в своем искусстве свойственные Рафаэлю поэтичность и грациозность. Джованни да Удине перенял и развил не только мысль Рафаэля, но и пронес через жизнетворчество дар писать орнаменты и изящные гротески. По словам ученых, он пронес свою любовь к Рафаэлю через всю жизнь и даже похоронен рядом с ним, в Пантеоне. Таких примеров немало. «Гуманистическая образованность, многосторонность творческих интересов, страстное увлечение древней архитектурой и археологией сблизили Рафаэля и Перуцци. Общим было и их участие в оформлении праздников и театральных постановок» (Дажина).

Возможно, мне не удалось понять чего-то важного о Рафаэле, но читая подобное: «Еще Вазари внес в это противопоставление (Рафаэль – Микеланджело) свою лепту усмотрев в неудачах Микеланджело с гробницей Юлия II и в удалении его из Рима во времена Льва Х следствие интриг круга Браманте и Рафаэля», меня не оставляет вопрос – известно ли это достоверно? Вообще, противопоставление двух колоссальных творцов того времени – оно возможно? Еще меня огорчает такая классификация, как «Тициан – получил графский титул; Рафаэль – папский приближенный». И в дополнение к этой классификации: «Стилем жизни, общественного поведения и характером творчества Рафаэль воплотил черты нового социального типа художника – организатора, руководителя больших живописных работ, ведущего образ жизни придворного, обладающего светским лоском, умением лавировать и подлаживаться под вкусы заказчика. Правда, во времена Рафаэля все эти качества только оформлялись…» (Дажина). И это можно считать своего рода оценкой? Как же тогда отнестись к фразе: «Новый папа потребительски относился к таланту Рафаэля, непомерно загружая художника всякого рода работами… Такая хаотическая растрата сил приводила к постепенному опустошению, творческой пассивности, порождала определенную отстраненность художника от его творений, тот холодок, который свидетельствовал о кризисе стиля Рафаэля в конце 1510-х годов. Только в портрете художник чувствовал себя по-прежнему свободно и творил независимо от чьей-либо прихоти» (Дажина). Мне представляется правильным то, что такая зависимость была неизбежна для Рафаэля, потому что обстоятельства / условия его, именно его жизни, вынуждали жить при дворе и работать не только независимо, но и по заказам. Исследователи пишут о том, что художник не любил папский двор из-за интриг, лицемерия, зависти. Он был хорошим знакомым папского шута, острословом Фра Мариано, и просвещенного кардинала Сансеверино. Согласитесь, при дворе концентрация образованных и просвещенных людей, в то время, могла быть выше и потому Рафаэль был вынужден «подлаживаться» под одних РАДИ общения с другими. Без знаний и знающих людей, не только художников (и не столько), очень сложно прийти к тому, что в Рафаэле так ценно – способности к объективному обобщению. Никто не сможет поручиться в том, что вдали от папского двора гений Рафаэля достиг бы тех высот, в которые уводят нас его творения.

Вероятно, в заключении следовало бы писать о тех впечатлениях, которые произвели на меня работы художника. Мне же хотелось призвать к разумному использованию любой информации о том или ином человеке, событии. Необходимо помнить, что многие люди, услышав, где бы то ни было, некорректную информацию о ком/чем-либо, могут никогда не узнать истины и рассуждать о предмете порой несправедливо и жестоко.

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

### Список использованной литературы

1. Рафаэль и его время. Отв. редактор Л.С. Чиколини. М.: Наука, 1986.

2. Судьбы шедевров. А. Варшавский. М.: 1984.