

ТВОРЧЕСТВО РАФАЭЛЯ – ОДНОГО ИЗ ВЕЛИЧАЙШИХ ХУДОЖНИКОВ

Аннотация: Всякий человек, хоть сколько-нибудь причастный к искусству, знает, а если не знает, то должен знать, что Рафаэль – один из величайших художников, с наибольшей полнотой и совершенством воплотивший в своем творчестве художественные идеалы итальянского гуманизма эпохи Возрождения, которая была величайшим культурным переворотом, пережитым до того человечеством. Однако в наше время едва ли найдется много людей, будь то художники или зрители, которые назвали бы Рафаэля своим любимцем. В многоликом наследии итальянского Возрождения большинство наших современников всегда предпочтет свежесть и терпкость реалистов XV века, мужественную силу Тициана или трагизм позднего Микеланджело безмятежной красоте и гармонии Рафаэля. Многим искусство его кажется маловыразительным и даже пресным потому, что оно воспринимается сквозь призму академического классицизма, который на протяжении трех столетий обильно питался его традициями и в то же время до неузнаваемости их искажал. Пробриться через толщу этих вековых наслоений и распознать истинную красоту Рафаэля за его внешней красотой не так-то просто. Легче всего преодолеть эти трудности через понимание исторического значения Рафаэля, его роли в развитии мирового искусства.

Ключевые слова: Рафаэль Санти, творчество, величайший художник, художественные идеалы итальянского гуманизма эпохи Возрождения, Тициан, Микеланджело, историческое значение Рафаэля, его роль в развитии мирового искусства.

В 1505 году двадцатидвухлетний Рафаэль обосновался во Флоренции, колыбели и лаборатории нового реалистического искусства, где ровно двести лет тому назад великий Джотто заложил его основы. Возникшее в недрах феодального общества на почве демократической культуры торгово-ремесленных итальянских коммун, это искусство к концу XV века уже приближалось к наивысшей точке своего развития, протекавшего в упорной и победоносной борьбе с отвлеченными условностями средневековых церковных традиций во имя права художника на познание и изображение реальной действительности. Так постепенно, трудами нескольких поколений выковывались новые выразительные средства и новые творческие методы, основанные на научном изучении объективных законов бытия и восприятия внешнего мира. Если на протяжении XIV века эти поиски велись большей частью еще ошупью и чисто эмпирически, то с первых же десятилетий XV века начинается период кропотливой, аналитической работы в области перспективы и описательной анатомии, как необходимых предпосылок всякого реалистического изображения. Однако, наряду с этой тенденцией к анализу, приводившей нередко к пассивному копированию и мелочной детализации в ущерб единству и целостности художественного образа, с самого же начала намечается другая, синтезирующая тенденция, неразрывно связанная с основной задачей нового, гуманистического общества – созданием обобщенного, монументального и героического образа совершенного человека. Эту традицию, восходящую еще к Джотто, нетрудно проследить через фрески Мазаччо и Пьеро делла Франческа вплоть до «Тайной вечери» Леонардо да Винчи и картонов того же Леонардо и молодого Микеланджело для неосуществленных росписей во флорентийской ратуше, которые были выставлены для всеобщего обозрения как раз в те годы, когда Рафаэль работал во Флоренции. Таким образом, в самом начале XVI столетия в искусстве итальянского Возрождения уже отчетливо



вырисовывались общие очертания нового, классического стиля монументального реализма. Созреванию этого стиля немало содействовало углубленное и все более систематическое изучение античного искусства, в особенности в Риме, куда вскоре переехал и Рафаэль и где сосредоточились и объединились все лучшие силы итальянской культуры и искусства.

Рафаэль унаследовал от своих предшественников две основные задачи, ожидавшие своего окончательного и зрелого решения. Верховной и центральной задачей Возрождения, как и античности, было создание образа совершенного человека, причем совершенство мыслилось преимущественно как пластическое совершенство прекрасного человеческого тела, красота которого должна была служить правдивым выражением внутренней гармонии всесторонне развитой личности. В поисках этого идеала мастера Высокого Возрождения достигли небывалого и никогда более не превзойденного владения человеческой фигурой, абсолютной свободы ее изображения как с натуры, так в особенности без нее. Отсюда классическое совершенство возрожденческого рисунка, в котором анатомическая точность и переработка античных образцов только средства для воплощения этого идеала, оставшегося недоступным для всех видов академизма и классицизма. Научную постановку проблемы дал Леонардо в своих анатомических исследованиях. Разрешил ее великий скульптор Микеланджело, у которого Рафаэль учился на протяжении всей жизни. Вторая историческая задача, разрешенная Высоким Возрождением в лице Рафаэля, заключалась в том, чтобы связать человеческие фигуры с окружающим их пространством и друг с другом. Это значило – создать такую многофигурную картину, в которой можно было запечатлеть сложное совершающееся во времени событие и в которой все многообразие движений действующих лиц было бы сведено к наглядному композиционному единству. Впервые эта задача была разрешена в «Тайной вечери» Леонардо со всей свойственной этому мастеру логической принципиальностью. Рафаэль в своих зрелых композициях безгранично углубил и обогатил возможности, заложенные в этой проблеме. Он достиг абсолютной свободы в изображении драматического действия и его носителя – человеческой фигуры, свободной движущейся в окружающем ее пространстве. Именно в этом и проявился его гений и в этом заключается то новое качество, которым он обогатил мировое искусство. Действительно, уже в самых первых своих произведениях Рафаэль обнаруживает невиданное до этого в живописи ощущение пространства, в котором человеку живется легко и просторно. Это чувство какой-то предустановленной гармонии между человеком и средой, конечно, не могло возникнуть на почве тогдашней исторической действительности и может быть объяснено только воздействием гуманистических идеалов, мечтой о некоем идеальном содружестве совершенных человеческих личностей. Как бы то ни было, совершенно очевидно, что для воплощения этой гармонии в многофигурной композиции недостаточно было ни перспективной грамотности, ни механического суммирования отдельных наблюдений над натурой, как бы они не были точны и достоверны. Эти наблюдения должны были подвергнуться коренной переработке, обобщению и подчинению строгому композиционному строю, однако без утраты всей непосредственности живого впечатления. Недостаточно было, так сказать, фотографической фиксации движений: надо было включить в запечатлеваемое мгновение и его прошлое, и его будущее. Недостаточно было расставить действующих лиц в наиболее характерных и выразительных для них позах: надо было, чтобы самые контуры фигур, начертанные рукой мастера, обладали таким ритмом, который позволил бы зрителю представить себе предшествующие и последующие этапы изображенного на плоскости жеста.

В то же время наглядное единство картины требовало экономии средств, подведения всего многообразия отдельных ее элементов под легко обозримые геометрические схемы, которые тем не менее казались бы не чем-то привнесенным извне, но естественным результатом переживаний и движений действующих лиц в их живом взаимодействии. Эти



геометрические композиционные построения были восприняты позднейшим классицизмом, который, как известно, превратил их в мертвые, бессодержательные схемы. Но в классическом искусстве итальянского Возрождения и в особенности в искусстве Рафаэля композиция, как таковая, всегда вырастала из смыслового содержания художественного произведения, свидетельствуя о глубоко реалистической сущности его творческого метода. Однако для Рафаэля особенно характерна та необычайная естественность, с которой самые сложные и многообразные жизненные явления как бы сами собой складываются в простую и ясную архитектуру общего построения картины. Отсюда то впечатление легкости, плавности и видимой «доходчивости», за которыми раскрываются неумолимая логика, точнейшая выверенность каждой детали, не допускающая никаких отклонений до мельчайшей доли миллиметра. Границы фигур и промежутков между ними строго мотивированы сюжетом и выразительными движениями действующих лиц, а вместе с тем образуют легко обозримый ритмический узор, выражающий общую идею или как бы самую сущность изображаемого события. Вот почему в рафаэлевской композиции не бывает пустых мест, нейтральных или, как говорится, не работающих. Это – та сложная, внутренне насыщенная простота, которая всегда воспринимается как чудо во всякой подлинной классике, будь то Фидий, Моцарт или Пушкин. Конечно, оптимистическая идея совершенной гармонии человека с его окружением и людей друг с другом, воплощенная в искусстве Рафаэля, была для его времени сугубо утопической, однако именно благодаря этой идее, устремленной в будущее, его искусство – одна из самых высоких и светлых вершин в истории мирового гуманизма. Будучи во Флоренции, Рафаэль жадно впитывает в себя новые веяния и быстро овладевает мастерством в решении новых задач, поставленных передовыми мастерами. И, прежде всего, это сказалось в создании им нового типа изображения Мадонны с младенцем, многочисленные варианты которого заслужили ему непреходящую и всемирную славу. Итальянские художники XV века, за немногими исключениями, трактовали этот центральный мотив католического религиозного искусства главным образом в бытовом и интимном разрезе, стремясь очистить его от всякой церковной парадности и условности. Рафаэль сохраняет и обогащает все лирические и эмоциональные возможности, заложенные в теме материнства, но придает ей невиданную до того значительность и величие, воплощая нежнейшие и тончайшие оттенки чувства в подлинно монументальных образах, подчиняющихся строгой композиционной логике. Позднее, в Риме, зрелый мастер не расстается с этой темой. С одной стороны, в небольших изображениях Мадонны он углубляет тот же принцип, но с еще большей пластической силой, достигая величайшей концентрации, как, например, в «Мадонне в кресле», с другой стороны, он совершенно по-новому трактует традиционную схему торжественного алтарного образа Мадонны с предстоящими святыми, как, например, в «Мадонне из Фолинэо» или в «Мадонне с рыбой», а главное, в «Сикстинской мадонне», которая справедливо считается одним из чудес мирового искусства и в которой мастерство Рафаэля достигло высшего своего совершенства. Наряду с работами над проблемами композиции Рафаэль во Флоренции упорно трудится над овладением человеческой фигуры, изучая законы ее механики и ее мимики в поисках нового героического типа человека. Рафаэль умел учиться и учился до последнего дня. Неудивительно, что в этот момент, перед лицом одной из главных задач, стоящих перед художниками Высокого Возрождения, он обратился к искусству Микеланджело. Знаменитое «Положение во гроб», написанное во Флоренции, – яркое свидетельство этой, по существу, исследовательской работы и сильного влияния Микеланджело, у которого автор заимствовал целый ряд пластических мотивов. Поэтому, несмотря на отдельные великолепные детали, картина страдает некоторой вымученностью и загруженностью и лишена той легкости и прозрачности, которые так свойственны Рафаэлю. В 1509 году папа Юлий II приглашает двадцатилетнего Рафаэля в Рим для росписи личных



папских покоев (станц) в Ватикане. В первое двадцатилетие XVI века Рим становится главным культурным и художественным центром Италии, где в лице архитектора Браманте, живописца Рафаэля и скульптора Микеланджело классическое искусство Высокого Возрождения достигает своей наивысшей зрелости. В годы правления меценатствующих пап (Юлия II и Льва X) решающую роль в созревании классического искусства сыграла идея национального единства, которая питалась культом воскрешаемой античности, идеологией гуманизма, проникавшей во все более широкие круги господствующих классов, и в значительной мере также и авантюристической политикой папства, мечтавшего об объединении страны под своей властью. Наряду с проектом Браманте для собора Петра и потолком Сикстинской капеллы, расписанным Микеланджело, первые две станцы Рафаэля были манифестами зрелой классики и величайшими событиями в истории мирового искусства. В первой станце (станца делла Сеньятура) Рафаэль написал четыре монументальные композиции, посвященным четырем главным областям тогдашней духовной культуры: богословию, философии, поэзии и юриспруденции. Аллегорическое изображение наук и искусств было излюбленным сюжетом в искусстве средневековья и Раннего Возрождения. Новое заключалось в том, что вместо традиционных аллегорических фигур, олицетворявших отвлеченные понятия (такие фигуры Рафаэль сохранил лишь в декоративных медальонах плафона), мастер создал своеобразный жанр, в котором история каждой отрасли человеческой культуры изображена в виде многофигурных композиций, состоящих из групповых портретов ее представителей. Эти портреты, естественно, в большинстве случаев вымышленные, ярко индивидуализированные и в то же время типичные характеры, олицетворяющие различные оттенки и направления творческой мысли. В их строгом, величавом и героическом облике художник воплотил гуманистический идеал совершенного и гармонического человека. Они свободно и непринужденно общаются друг с другом, образуя в своем сообществе единое композиционное целое, проникнутое единой идеей и подчиненное строгайшим законам зрительной логики.

Впервые в истории искусства и мирового гуманизма был выражен идеал культуры, как продукта общественной деятельности, коллективного творчества высших представителей человечества. В этом отношении особенно показательна фреска, посвященная философии и известная под названием «Афинская школа», где Рафаэль изобразил знаменитых философов древнего мира на фоне грандиозного архитектурного сооружения, представляющего, по видимому, первый неосуществленный проект собора Петра, которым был создан великим архитектором Браманте, старшим другом и земляком Рафаэля. Автор поместил его справа в образе Эвклида, склонившегося над чертежом с циркулем в руке. На заднем плане, в центре стоят Платон и Аристотель, на ступеньках расположился циник Диоген, в левых группах, наверху – спорящий Сократ, а на первом плане – Пифагор, справа же. Внизу – астрономы, математики и сам художник. На фреске, посвященной богословию и ошибочно, именуемой «Диспутум», Рафаэль поместил в верхнем ярусе фигуры «Святой Троицы» в окружении сонма ветхозаветных пророков, апостолов и святых, а внизу – исторические портреты; в центре – отцов церкви, по сторонам – деятелей итальянской культуры, в числе которых изображены поэт Данте, еретик Савонарола и художник Фра Анжелико, слева, на первом плане – Браманте, на заднем плане, справа – закладка первого камня собора Петра. На фреске, олицетворяющей поэзию и получившей название «Парнас», изображен Аполлон в окружении муз и поэтов, древних и современных, в т.ч. Гомера, Сафо (слева, на первом плане) и Данте. На последней стене по обе стороны от входной двери – две небольшие сцены из истории светского и духовного законодательства и над ними в люнете – три аллегорические женские фигуры, олицетворяющие различные аспекты правосудия и образующие в сочетании друг с другом одну из самых совершенных декоративных композиций Высокого Возрождения. Во второй станце, т.н. Элиодора, украшенной легендарными и историческими сюжетами,



прославляющими деятельность римских пап, Рафаэль ставит и разрешает новые задачи. С одной стороны, эти композиции отличаются напряженным драматизмом, с другой – художник строит их не только на принципе линейной архитектоники, как в первой станца, но и уделяет значительно большее внимание роли света и цвета, широко используя достижения современной ему венецианской школы живописи. Так, в «Изгнании Элиодора», пытавшегося похитить сокровища Иерусалимского храма и изгнанного из него по молитве первосвященника чудесным всадником и крылатыми юношами, бичующими святотатца, Рафаэль передает внезапность совершившегося чуда не только стремительной диагональю главного движения, устремленного слева направо, смятением толпы и контрастом со спокойствием восседающего на своих носилках папы Юлия II, но и мерцающим полумраком архитектурного интерьера. Роль светотени особенно богато разработана в «Освобождении апостола Петра из темницы», где композиция представляет собой реалистический вариант архаического метода изображения временной последовательности при помощи повторного появления главного действующего лица в разных местах. Последовательные этапы разворачивающегося на глазах у зрителя события сопровождаются сложной игрой различных источников света: луны, факелов и сияния, исходящего от фигуры ангела. В «Мессе в Больсене» изображено чудо кровотока причастия, некогда изобличившего неверующего священника в присутствии папы, которому мастер придал черты Юлия II, создав один из своих самых ярких и сильных портретов. В этой фреске Рафаэль разрешил еще более сложную задачу, показав различные оттенки внутреннего потрясения действующих лиц при виде чуда, мало заметного для зрителя, но отражающегося на всем окружении вплоть до тревожного колебания пламени на церковных свечах. Колористически «Месса в Больсене» – высшее достижение в монументальной живописи мастера. Помимо ватиканских фресок, мастерство великого драматурга и рассказчика особенно ярко проявилось в серии восьми картонов к шпалерам, выполненных им в 1515-1516 годах и посвященных сценам из жизни апостолов Петра и Павла. Достаточно вникнуть в такие композиции, как, например, «Чудесный улов рыбы» или «Проповедь Павла в Афинах», чтобы снова убедиться в неподражаемом умении Рафаэля передавать течение события в наглядном соподчинении отдельных его участников, последовательно вступающих в действие, при строгой концентрации всех жестов и всех движений на самом главном – на благословляющем жесте Христа или на фигуре оратора.

Недаром картоны Рафаэля широко использовались в композициях классицизма, для которого они служили своего рода катехизисом на протяжении XVII и XVIII веков. Одновременно с основными работами для Ватикана Рафаэль сразу же по приезде в Рим погружается в изучение античности, достигая еще большего овладения пластикой человеческого тела. Так, в своих росписях на мифологические сюжеты в построенной по его проекту вилле банкира Киджи, т.н. Фарнезине, а именно в «Триумфе Галатеи», и позднее в плафоне с циклом сцен из Апулеевой сказки о Психее он с гениальной прозорливостью воссоздает самую суть греческой эллинистической античности, известной в то время главным образом лишь в ее римских переработках. Одновременно с этим он находит новый стиль архитектурного орнамента, т.н. «гротески», которые восходят к эллинистическим образцам и получили широчайшее применение не только в эпоху Возрождения, но и в искусстве классицизма XVIII века. Наконец, к римскому же периоду творчества Рафаэля относятся его величайшие достижения в области портрета. Если в своих флорентийских портретах мастер еще довольно робко следует по стопам Леонардо, варьируя в основном композицию знаменитой Джоконды, то римские его портреты отличаются исключительной самобытностью. Так же как в своих многофигурных композициях, он достигает и в портрете невиданного до того единства индивидуальной характеристики и типизирующего обобщения. Он раскрывает в своей модели все лучшее и значительное, что в ней заложено и что роднит ее



с тогдашним гуманистическим идеалом совершенной личности. В последние годы жизни Рафаэля его деятельность достигает размаха и диапазона, трудно вообразимых для одного человека. Нельзя забывать, что Рафаэль и в архитектуре был одним из величайших зодчих своего времени наряду со своим учителем Браманте, после смерти которого в 1514 году он сделался руководителем постройки собора Петра. Прирожденное ему чувство пространства, пропорций и масштаба всегда во всех его произведениях изобличало в нем архитектора. Не говоря о его общем композиционном мастерстве, достаточно, например, вспомнить ту роль, которую играет архитектурное окружение во многих его картинах или фресках. Целый ряд сохранившихся построек, в проектировании которых не несомненно участвовал, обнаруживает то же композиционное мастерство, тот же лаконизм и ту же стройность и вместе с тем ту же глубину творческой мысли, которыми отличаются лучшие его живописные произведения. Рафаэль умер тридцати семи лет, в 1520 году. Вскоре после его смерти в Риме и Флоренции наступают мрачные времена контрреформации. Таким образом, однако, непреходящая заслуга и историческое значение Рафаэля заключаются именно в том, что он синтезировал все предшествовавшие ему искания и достижения искусства Возрождения и этим определил дальнейшее развитие реалистической и гуманистической традиции в мировом искусстве.

Список литературы:

1. Габричевский А.Г. Рафаэль Санти. – Москва: Государственное издательство изобразительного искусства, 1956. – 13 с.: ил.
2. Портрет в творчестве Рафаэля (1483-1520) // Молодой ученый. – 2019. – №6 (70). – С. 311-318.
3. Филиппова О.Н. Творчество Рафаэля – талантливого художника и архитектора // Флагман науки. – №1 (12). Январь. – 2024. – С. 63-65.
4. Филиппова О.Н. Человек Ренессанса (о творчестве Леонардо да Винчи) // Флагман науки. – №8 (8). Сентябрь. – 2023. – С. 52-54.
5. Филиппова О.Н. Творчество Сандро Боттичелли – одного из самых знаменитых мастеров своего времени // Технологические инновации и научные открытия / Сборник научных статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции (29 сентября 2023 г., г. Уфа) / – Уфа: Изд. НИЦ Вестник науки, 2023. – С. 118-122.
6. Филиппова О.Н. Божественный Микеланджело // Инновационный потенциал развития науки в современном мире: технологии, инновации, достижения / Сборник научных статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции (6 октября 2023 г., г. Уфа) / – Уфа: Изд. НИЦ Вестник науки, 2023. – С. 107-110.
7. Филиппова О.Н. Любимец королей (о творчестве Тициана) // Флагман науки. – №9 (9). Октябрь. – 2023. – С. 96-98.
8. Филиппова О.Н. Тициан – величайший художник эпохи Возрождения // Флагман науки. – №11 (11). Декабрь. – 2023. – С. 44-46.

