



Альбом

В.Д. Дажина

Рафаэль Санти — мастер высокой реальности

*Рафаэль — это грация, это красота,
это гармония, одним словом — это
Рафаэль.*

Огюст Доменик Энгр

Рафаэль — художник, чье творчество стало для современников и потомков синонимом красоты, грации и совершенства в искусстве. Вместе с Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тицианом и архитектором Донато Браманте он создал тот художественный язык, с которым связан небывалый взлет в истории европейской культуры — искусство Высокого Возрождения в Италии. Более того, именно творчество Рафаэля ознаменовало кульминацию классического искусства Возрождения, высшую точку в развитии заложенных в ренессансной культуре возможностей.

Мир во множестве самых разных своих проявлений приходит в творениях Рафаэля к идеальному равновесию и по-

кою. Эстетически преображенная реальность выступает в его произведениях как результат синтеза реального, взятого из природы или жизни людей мотива с теми идеальными представлениями, которые были выработаны современной художнику гуманистической культурой.

Еще при жизни слава вознесла Рафаэля на недостижимые высоты. Автор его жизнеописания Джорджо Вазари, один из первых историографов итальянского искусства, смотрит на своего героя сквозь «лучезарный туман», творя легенду, которая завораживала потомков и лишала их самостоятельности суждений. Миф о «божественности» дара Рафаэля-художника, о необыкновенном обаянии его личности, отмеченной печатью гения, импонировал художникам и любителям искусства многих поколений. В начале XIX столетия он был подхвачен немецкими романтиками, которые увидели в Рафаэле и его судьбе воплощение своих представлений о гениальном художнике-творце. Среди поклонников Рафаэля были знаток древностей И. Винкельман, поэт и философ И. Гёте, перед ним преклонялся и его боготворил французский художник О.Д. Энгр, им восхищались русский художник А. Иванов и писатель Ф. Достоевский, его произведения превозносили художники-назарейцы Ф. Овербек и П. Корнелиус. Винкельман сравнивал Рафаэля с древними греками, считая, что он, как они, творил «из самого себя». Более того, с точки зрения Винкельмана, в искусстве Рафаэля соединились выработанное учением чувство красоты с детской, непосредственной радостью восприятия мира – именно то качество, каким были наделены греки. Гёте ставил искусство Рафаэля рядом с Гомером и Уильямом Шекспиром, его творчество было для него воплощением высшего совершенства художественного гения человечества, критерием прекрасного.

На рубеже XIX–XX веков художники наступающего века, стремясь разорвать узы академизма, сбрасывают Рафаэля с пьедестала, видя в нем воплощение тех качеств академической системы, против которых они боролись. Однако и противники, и поклонники Рафаэля были единодушны в главном – в признании величия его художественного гения.

Рафаэль Санти родился 6 апреля 1483 года в семье придворного поэта и живописца Джованни Санти. Семья Рафаэля не могла похвастаться древностью рода – его предки происходили из небольшого городка Кольбордоло близ Урбино и были мелкими торговцами. Детство и юношеские годы Рафаэля прошли в окружении искусства, его первые впечатления овеяны красотой скромного, как бы омытого голубизной горного воздуха пейзажа Урбино. Наибольшего расцвета родной город Ра-

фаэля достиг во второй половине XV века, в период правления герцога Федерико да Монтефельтро, большого поклонника гуманистической учености. Благодаря его покровительству в городе работали многие художники и архитекторы, приезжавшие сюда из других городов: скульпторы Дезидерио да Сеттиньяно и Лука делла Роббиа из Флоренции, живописцы Пьеро делла Франческа из Ареццо, Мелоццо из Форли, Юстус ван Гент из Нидерландов. Известно, что Урбино посещал архитектор и знаток древностей Леон Баттиста Альберти, трактаты которого составляли гордость библиотеки урбинского дворца.

Урбинский дворец строился и украшался в годы юности Рафаэля. Гармоничные пропорции его внутреннего двора, открытых лоджий и просторных интерьеров, созданных архитектурным гением Лучано Лаурано и Франческо ди Джорджо Мартини, воспитали у будущего художника то особое чувство пропорций и пластики, которое стало отличительной чертой его живописных композиций. Не случайно Александр Бенуа считал, что именно дух Урбино сформировал у Рафаэля присутствие лишь ему понимание архитектурной красоты и знание перспективы, заложившие основу его классического стиля.

Отец Рафаэля не был выдающимся художником, но был прекрасно осведомлен в современном искусстве, о чем свидетельствует его «Рифмованная хроника», написанная после смерти Федерико да Монтефельтро и прославляющая ратные подвиги и добродетели правителя. Одна из глав хроники посвящена живописи. В ней упоминаются многие известные художники того времени – и Андреа Мантенья, и Мазаччо, и Пьеро делла Франческа, и Сандро Боттичелли, и Пьетро Перуджино, и Леонардо да Винчи. Вполне возможно, что именно отец был первым учителем Рафаэля и с раннего детства смог привить ему вкус к прекрасному, познакомить мальчика с миром искусства. Рафаэль рано проявил способности к самостоятельному творчеству, о чем свидетельствует знаменитая «Книга эскизов» (Галерея Академии, Венеция), его юношеский карандашный автопортрет и образ «Богоматери, читающей книгу» – небольшая фреска, написанная на стене дома, в котором прошло детство художника и в котором сейчас открыт его музей.

Рафаэль рано потерял родителей: его мать умерла в 1491 году, когда мальчику было всего 8 лет, а через три года, в 1494, он потерял и отца, оставшись на попечении своих родственников. Благодаря покровительству Гвидобальдо да Монтефельтро и его жены Елизаветы Гонзаго Рафаэль продолжил обучение сначала в мастерской придворного живописца Тимотео Витти, а через пять

лет перешел в мастерскую Пьетро Перуджино, возможно, уже в качестве помощника.

Восприимчивый, чуткий к внешним влияниям, Рафаэль на первых порах впитывал окружающие его художественные впечатления, не последнее место среди которых занимали работы его учителей. Еще со времени Вазари ранний период творчества Рафаэля называют «перуджиновским», настолько сильной была зависимость молодого художника от манеры учителя. Ранние произведения Рафаэля, выполненные им в 1500–1504 годах, свидетельствуют о том, что он воспринял не только образный строй и формальный язык Перуджино, но унаследовал от него творческий метод, основанный на внимательной проработке в подготовительных рисунках как живописной композиции в целом, так и отдельных ее деталей.

Для ранних произведений художника, созданных между 1500 и 1504 годами, характерны плавная музыкальность линий, поэтичность и тонкий лиризм женских образов с характерным наклоном головы и «голубиным» взглядом. Та же размягченность, легкая грусть разлиты в пейзажных фонах его картин с излюбленным для умбрийских художников мотивом пологих холмов, ажурной зеленью тонких деревьев и голубыми далями («Сон рыцаря», Национальная галерея, Лондон; «Три грации», Музей Кондэ, Шантийи). К лучшим произведениям молодого Рафаэля относятся «Мадонна Конестабиле» (1500–1502) из Государственного Эрмитажа и «Обручение Марии» (1503–1504) из Галереи Брера в Милане. «Мадонну Конестабиле» Рафаэль написал, когда ему было около 20 лет. В этом небольшом тондо, форма которого была популярна в то время, в полной мере раскрыты основные качества поэтического гения художника – способность почувствовать и воплотить в знакомых и понятных зрителю образах высшую закономерность природного бытия, ту гармонию, которая разлита в мире природы и отражает «музыку сфер».

Гармоническое созвучие мироздания раскрывается через ясную согласованность всех компонентов картины, ритмическая организация которой подчиняется мотиву круга. Душевную чистоту юной Марии, трепетность ее материнского чувства художник сравнивает со свежестью весеннего пейзажа, неподвижностью зеркальной поверхности водной глади, голубиной далеких гор и высокого неба, хрупкостью деревьев с небольшими ажурными кронами.

По заказу семейства Альбицци Рафаэль написал для церкви Сан Франческо в небольшом умбрийском городе Читта ди Каstellо алтарный образ «Обручение Марии» – произведение, достойно завершившее ранний период его творчества. Еще Александр Бенуа обратил внимание на ясную со-

гласованность композиции, в которой, по его словам, все приведено к «золотой мере», когда нет ничего лишнего, ничего, что бы отвлекло внимание от центральной группы Марии и Иосифа. Архитектурный фон – уходящая в перспективу мощенная плитками площадь с замыкающим ее центрическим Иерусалимским храмом, купол которого выразительно венчает всю композицию, – уже не просто организующий пространство мотив, как у современных Рафаэлю художников, а важнейшая основа композиции. Идеальный центрический храм в «Обручении Марии», на фризе которого молодой художник оставил свою подпись, – удивительное творение архитектурного гения Рафаэля. Очертания его купола и пологие дуги арок открытой галереи повторяют плавную линию полукруглого обрамления рамы, организуют пространство и вносят гармонию в общее композиционное решение алтарного образа.

Трудно переоценить ту роль, которую сыграло в творческой эволюции молодого художника его пребывание во Флоренции, куда он приехал вместе с Перуджино в 1504 году и где пробыл, с небольшими перерывами, до 1508 года. Во Флоренцию Рафаэль привез рекомендательное письмо от герцога Гвидобальдо к гонфалоньеру Флорентийской республики Пьетро Содерини, но не нашел у него поддержки. Вначале он скромно общался с теми художниками и скульпторами города на Арно, которые были близки Пьетро Перуджино. Благодаря ему он сблизился с архитектором и скульптором Баччо д'Аньоло, в мастерской которого собирались живописцы, архитекторы и скульпторы Флоренции. Здесь он познакомился с фра Бартоломмео, скульптором Андреа Сансовино и молодым Андреа дель Сарто, с художниками Ридольфо Гирландайо, Граначчи и Бастиано да Сангалло. В доме Баччо д'Аньоло Рафаэль встретился с Таддео Таддеи, своим будущим покровителем, для которого он написал двух мадонн. Возможно, именно Перуджино свел Рафаэля со своим бывшим соучеником по мастерской Андреа Верроккьо, а теперь известным художником – Леонардо да Винчи, оказавшим большое влияние на умбрийского мастера. Судя по многочисленным рисункам, Рафаэль не просто заимствовал те или иные мотивы из произведений флорентийских мастеров, особенно Леонардо и Микеланджело, а изучал законы, которыми они следовали в своем искусстве. Знакомство с искусством Флоренции стало незаменимой школой для Рафаэля. Среди его рисунков этого периода сохранились свободные зарисовки с фресок Джотто и Мазаччо, со скульптор и рельефов Донателло, с картонов Микеланджело и Леонардо.

За четыре года пребывания во Флоренции Рафаэль значительно преуспел – он отошел от лири-

ческой камерности своих умбрийских произведений, в полной мере овладев новым живописным стилем, предложенным его старшими коллегами, – Леонардо и Микеланджело. К этому времени относятся знаменитые Мадонны Рафаэля («Мадонна Грандука», Галерея Питти, Флоренция; «Мадонна со щегленком», Галерея Уффици, там же; «Прекрасная садовница», Лувр, Париж; «Мадонна с безбородым Иосифом», Государственный Эрмитаж, Санкт Петербург), образы которых надолго сковали воображение художников, следовавших в предложенном Рафаэлем направлении.

Во флорентийских Мадоннах сохранились мягкая задушевность образов, тонкий лиризм пейзажных фонов его умбрийского периода, но исчезли былая хрупкость, прозрачность и ажурная легкость пейзажных мотивов, некоторая дробность линейного ритма и любовь к деталям. Его фигуры стали монументальнее, в них сильнее выявлена пластика тела, особенно пухлых младенцев, играющих у ног Марии, сложнее стало взаимодействие фигур в пирамидальной композиции, мотив которой Рафаэль заимствовал у Леонардо. Его Мадонны, мило и грациозно играющие с детьми, лишены набожной святости, в них художник передал тонкое сочетание материнской нежности, живой непосредственности поз и жестов с божественным совершенством Царицы Небесной. Не случайно уже упоминавшийся нами Александр Бенуа назвал флорентийских Мадонн Рафаэля «живописными сонетами», имея в виду то удивительное чувство меры, которое было присуще Рафаэлю, его умение гармонически соотнести идеальные представления о совершенстве с непосредственностью жизненного мотива.

К флорентийскому периоду относятся и парные портреты супругов Андже́ло и Маддалены Дони (около 1506, Галерея Питти, Флоренция), написанные спустя три года после их свадьбы. Обладая исключительным даром портретиста, Рафаэль умело подмечает индивидуальные особенности облика моделей, не забывая при этом скорректировать его с идеальными представлениями своего времени о совершенной личности, проявляющей себя в деятельной жизненной позиции. В портрете Маддалены Дони Рафаэль воспользовался композицией портрета «Джоконды», который мог видеть при посещении мастерской Леонардо. Его модель спокойно сидит на фоне непритязательного пейзажа, ее рука покоится на подлокотнике кресла, вместе с тем, в портрете Рафаэля нет той трепетности и неоднозначности в состоянии модели, которые так притягивают в портрете Моны Лизы.

Флорентийский период завершил алтарный образ «Положение во гроб» (Галерея Боргезе, Рим), в котором в полной мере отразились новые худо-

жественные впечатления художника. Алтарь был заказан Рафаэлю правительницей Перуджи Аталлантой Бальоне в память о погибшем в кровавых семейных междоусобицах сыне Грифонетто. Он предназначался для семейной капеллы Бальоне в церкви Сан Франческо аль Прато в Перудже. Перед художником стояла трудная задача – создать произведение, созвучное настроению матери, потерявшей своего сына.

В «Положении во гроб» Рафаэль отошел от традиционного решения темы и усилил ее трагическую трактовку. Он попытался соединить драматизм искусства Микеланджело с характерными для умбрийской школы пейзажными мотивами и лиризмом женских образов. Столь стремительный разрыв с камерными Мадоннами и поэтическим строем его искусства не обошелся без потерь. Героическая составляющая темы противоречила творческому темпераменту Рафаэля, а противопоставление упавшей в обморок Марии и напряженного движения юношей, несущих тело мертвого Христа, кажется нарочитым и излишне пафосным. Не случайно впоследствии художник старался избегать подобной драматизации.

Опыт флорентийского периода показал, что Рафаэль, как никто другой, умел быстро схватывать и творчески перерабатывать сторонние влияния, из многих манер создавая свою собственную, которую, по словам Вазари, его современники бесконечно ценили и которая для многих стала примером для подражания.

В 1508 году по протекции своего друга, а по некоторым источникам – родственника, главного архитектора Ватикана Донато Браманте, входившего в ближайшее окружение папы, Рафаэль был приглашен Юлием II в Рим для росписи парадных апартаментов в старом Ватиканском дворце. С этого времени начинается новый этап в его творчестве, отмеченный взлетом артистической карьеры – от узкого круга поклонников таланта молодого, обаятельного, подающего надежды умбрийского художника к вершинам славы и известности.

Рафаэль попал в Рим в период общественного и культурного подъема Папского государства, когда казалось, что могущество Италии возродилось, а величие римской церкви достигло своего апогея. Это ощущение новизны и открывшихся возможностей породило тот творческий энтузиазм, благодаря которому были созданы великие творения художественного гения Микеланджело и Рафаэля. Облик Вечного города, самый его воздух, напоенный ароматами античности, вновь представшей взору современников Рафаэля, оказал на молодого художника сильнейшее эстетическое воздействие и определил характер и масштаб его искусства. Историческое прошлое Рима придавало ему особое

очарование, позволяло соприкоснуться с величием ушедшей в прошлое римской культуры. Знакомство с античными руинами, часто заброшенными и таинственными в своем запустении, с произведениями античной пластики, найденными в римской земле, определяющим образом повлияло на формирование формального словаря зрелого стиля Рафаэля римского периода.

Во время правления пап Юлия II и Льва X Рим стал ведущим центром культурной жизни Италии. Вокруг папского двора собрались лучшие поэты, музыканты, композиторы, ученые-гуманисты и художники того времени. Уклад жизни Вечного города носил ярко выраженный светский характер. Папа, высшее духовенство, крупные банкиры и римская аристократия – все соревновались друг с другом в возведении и украшении городских дворцов и загородных вилл, в строительстве семейных капелл, в покровительстве литературе, наукам и искусству, в коллекционировании предметов древности. В некотором смысле римская культура первой половины XVI века была утопична, так как основывалась на зыбком фундаменте идеалистического, чрезвычайно непрочного альянса язычества и христианства, светской и церковной культуры. Более того, климат папской курии, занятой более делами мирскими, чем духовными, создавал условия для формирования светской придворной культуры, замкнутой границами узкой элитарной группы потребителей искусства из числа высшего духовенства и мирян. Последнее сыграло важную роль в изменении социального статуса художника, который из свободного творца становился придворным. Уже Вазари, жизнеописание которого положило начало многим последующим легендам о Рафаэле, видел в нем и в его образе жизни идеал художника-придворного. Одаренного, живущего в роскоши и богатстве человека, который умеет вести себя в обществе, поддерживать ученую беседу, обладает приятной наружностью и утонченными манерами, окружен любовью и всеобщим почитанием. В одном из пассажей своих жизнеописаний Вазари пишет о том, что Рафаэль от природы был одарен скромностью и добротой, которые «нередко обнаруживаются у тех, у кого некая благородная человечность их натуры больше, чем у других, блистает в прекрасной оправе ласковой приветливости, одинаково приятной для любого человека и при любых обстоятельствах».

Судьба благоприятствовала Рафаэлю: в Риме он нашел сильных и могущественных покровителей. Поклонником его таланта был папа Юлий II. После его смерти Рафаэль выполнял заказы Льва X, который, как все Медичи, считал себя покровителем искусства. Пользуясь его дружеским расположением, художник стал ведущей

фигурой художественной жизни Рима, организатором и исполнителем живописных и архитектурных работ в Ватикане. Римский период был самым насыщенным и плодотворным в творческой жизни художника. На протяжении двенадцати лет Рафаэль создал огромное количество произведений, каждого из которых было бы достаточно для его бессмертия.

Обладея исключительной работоспособностью, Рафаэль к своим тридцати семи годам успел сделать столько, сколько не всякий художник может создать за долгую жизнь: расписал со своей мастерской Ватиканские станцы, руководил живописными работами на вилле Фарнезина и в Лоджиях Ватикана, создал картоны для ковров на сюжеты деяний апостолов Петра и Павла, выполнял многочисленные заказы частных лиц и религиозных общин, в том числе на портреты и алтарные картины. После смерти Браманте в 1514 году Лев X назначил Рафаэля главным архитектором на строительстве собора Св. Петра, в качестве комиссара древностей он занимался охраной и перепишкой памятников древнего Рима.

Характер искусства Рафаэля в полной мере отвечал эстетическим запросам времени и соответствовал идеальным устремлениям зрелой ренессансной культуры в период ее наивысшего расцвета. Реальное и идеальное приходят в его искусстве к взаимному равновесию, конкретное и типическое соединяются в нем, образуя классическую гармонию. Эта гармония нашла выражение в ритмическом строе произведений, в благородной согласованности композиций, в насыщенности и богатстве звучного колорита. В основу его живописного стиля был положен ренессансный тезис «превзойти натуру», который подразумевал синтез реального впечатления с идеальными представлениями о совершенстве. Искусство стало не только инструментом познания действительности, но и средством создания утопически идеального мира, противопоставленного природе в качестве более высокой реальности, созданной воображением художника.

Наиболее известным произведением Рафаэля римского периода является созданный им и его мастерской цикл росписей, украшающий парадные папские апартаменты в старом Ватиканском дворце, так называемые Ватиканские станцы (от итальянского слова «stanza» – комната). Сначала была расписана средняя комната – Станца делла Сеньятура, или Комната подписей (1508–1511), затем – Станца д'Элиодоро (1511–1514), и последними были расписаны Станца дель Инчендио, или Комната пожара (1517), и Зал Константина (после 1520-го), предназначенный для папских аудиенций. Если в первых двух комнатах участие Рафаэля было основным, то в Комнате пожара и Зале



Станца делла Сеньятура

Константина росписи выполнялись помощниками Рафаэля в соответствии с его замыслом.

Помимо определенного стилистического единства, росписи парадных апартаментов преследуют и общую цель: в аллегорических, библейских и исторических образах выразить идею духовного могущества католической церкви и авторитета ее главы – римского первосвященника. Не случайно в композиции отдельных фресок, главным образом в Станце д'Элиодоро и Станце дель Инчендио, включены портреты пап Юлия II и Льва X, а сюжеты этих комнат ассоциируются с теми или иными событиями периода их правления. Вместе с тем было бы неверным ограничиться только историческим толкованием идейной программы росписей – она намного шире, так как в разработке программы фресок Рафаэль опирался на все богатство современной ему ренессансной культуры, обширный багаж гуманистического осмысления истории и искусства прошлого.

Так, во фресковом цикле Станцы делла Сеньятура, в который входят четыре композиции: знаменитая «Афинская школа», «Диспута», или «Спор о таинстве Причастия», «Парнас» и «Аллегория Юриспруденции», раскрывалась сущность различных областей интеллектуальной деятельности. Познание божественной и научной истин приходит к человеку благодаря озарению и размышлению, благодаря вдохновению рождается поэтический образ и познается сущность прекрасного, а главенство

закона привносит в мир порядок, приводит к торжеству справедливости и добра. Фрески Станцы делла Сеньятура, особенно «Афинская школа» и «Парнас», рождают впечатление целостности и гармонического равновесия мироустройства, величия и жизнестойкости человеческого духа. В них с наибольшей силой выражена идея преображенного человеческого разумом мира, в котором властвуют разум, порядок, мера и гармония.

Вторая расписанная Рафаэлем станца получила название Станца д'Элиодоро по сюжету одной из фресок. Стиль этой станцы часто называют «историческим», что объясняется тем, что, в отличие от умозрительной программы первой станцы, содержание фресок Станцы д'Элиодоро восходит к конкретным историческим и библейским сюжетам и в определенном смысле является историческим. Каждый из выбранных сюжетов – изгнание сирийского полководца Элиодоро из храма небесными всадниками, чудесная месса в Больсене, изведение святого Петра из темницы и встреча папы Льва I с Атиллой – в той или иной степени связан с деятельностью папы Юлия II, с теми событиями, участником и вдохновителем которых он был. Современниками программа росписей читалась как метафорическое прославление земных деяний папы Юлия II на благо церкви и Италии. Введенные во фрески портретные образы, в частности, папы Юлия II, благодаря силе и выразительности характеристик придают жизненную уреди-

тельность легендарным и библейским событиям. Живопись Рафаэля предстает во фресках второй станцы во всем совершенстве его зрелого стиля. Гармония и равновесие Станцы делла Сеньятура сменяются в них динамикой внутреннего напряжения, мощным звучанием активно создающих пространство архитектурных форм, блеске смелых колористических решений. Продолжением и развитием «исторического» стиля Рафаэля стала его работа над картонами для ковров, заказ на которые художник получил от Льва X в 1515 году. Задуманная Львом X серия ковров предназначалась для Сикстинской капеллы и должна была украшать папскую капеллу по праздничным дням. Повешенные по двум сторонам от алтаря, они завершали убранство капеллы, утверждая идею преемственности первоапостолов Петра и Павла от Христа и Моисея. В многочисленных рисунках и гравюрах композиции рафаэлевских картонов распространились по Европе, оказав большое влияние на формирование классического стиля в европейском искусстве XVI века. «Библией Рафаэля» называют цикл росписей на библейские сюжеты, украшающий своды лоджии второго этажа двора Сан Домазо в Ватикане. Цикл был исполнен по эскизам Рафаэля его учениками и помощниками. В легкой прозрачности живописи, простоте и яс-

ной гармонии композиций, поэтической свежести декоративных орнаментов и гротесков, выполненных Джованни да Удине, заметно воздействие античной живописи, открытой в те годы в развалинах Золотого дома Нерона в Риме.

Из светских монументально-декоративных циклов, выполненных мастерской Рафаэля при его непосредственном участии, нельзя не упомянуть фрески на вилле Фарнезина – загородном дворце с парком, построенном для отдыха и развлечений сиенским банкиром Агостино Киджи на берегу Тибра. На одном из простенков зала Галатеи Рафаэль написал фреску «Триумф Галатеи» (1513), предвосхитившую достижения декоративной живописи барокко. Живопись художника приобрела широту и размах. Стремительное движение изображенной в сложном ракурсе Галатеи овладевает пространством, подчиняя себе всю композицию фрески. Звучная мажорность колорита, передающего свежесть морского воздуха, рождает радостное ощущение свободы, той полнокровной жизни, которая ассоциировалась с античностью.

Пятью годами позднее по эскизам Рафаэля его мастерской были выполнены росписи свода Лоджии Психеи. Сюжетом росписей послужили два эпизода истории любви Купидона и Психеи из «Метаморфоз» Апулея: «Купидон представляет Психею богам Олимпа» и «Свадьба Купидона и Психеи». Фрески на своде, в парусах и люнетах образуют единый ансамбль, имитирующий увитую растительными гирляндами садовую перголу. В просветах перголы на фоне голубого неба с редкими облачками резвятся путти, летают птицы, спокойно беседуют прекрасные боги и богини Олимпа. Росписи виллы Фарнезина продемонстрировали новые возможности монументально-декоративной живописи, рассчитанной на целостность общего впечатления, языком живописного синтеза преобразующей пространство интерьера.

В Риме Рафаэль продолжал развивать тему Мадонны, которая столь полюбилась ему ещё во Флоренции. По приезду в Рим, а возможно, ещё до отъезда из Урбино, Рафаэль написал «Мадонну Альба» (ок. 1509, Национальная галерея, Вашингтон), в которой чувствуется новый для Рафаэля масштаб – выбрав форму тондо, он эффектно расположил группу Мадонны с двумя младенцами на фоне широко раскинувшегося пейзажа, добившись идеальной завершенности и гармонической согласованности сложной круговой композиции. Схожий прием использует Рафаэль и в знаменитом тондо «Мадонна



Станца дель Инчендио

в кресле» (1514–1515, Галерея Питти, Флоренция), где пластически выразительная группа Мадонны с двумя младенцами вписана в круг. Жизненная достоверность найденного художником мотива породила романтическую легенду о возникновении идеи этого тондо. По преданию, однажды утром Рафаэль возвращался домой мимо церкви Санта Мария ин Трастевере и у ступеней церкви увидел молодую цыганку, кормящую грудью младенца. Восхищенный ее красотой, он зарисовал поразивший его мотив на днище от бочки, что и легло в основу композиции одного из самых поэтичных произведений художника.

Поиски идеала привели Рафаэля к созданию замечательного творения его художественного гения – к «Сикстинской мадонне» (1513–1514, Картинная галерея, Дрезден), написанной по заказу монастыря черных монахов для церкви Святого Сикста в городе Пьяченце. В середине XVIII века она была продана в Дрезден, где находится и поныне. Свое второе рождение картина пережила после 1945 года, когда, вместе с другими произведениями, была извлечена из-под развалин музея и позднее отреставрирована в Москве.

В чем секрет необыкновенного обаяния и притягательной силы «Сикстинской мадонны», почему при взгляде на нее зритель отрешается от всего суетного и мелочного, что окружает нас в жизни? Возможно, это связано с тем, что Рафаэлю удалось достичь безупречного равновесия между реальным, жизненным образом матери, несущей своего ребенка, и идеальными представлениями о царственном величии Мадонны. Это сочетание реального и идеального делает Марию достоянием вечности, а «Сикстинскую мадонну» одним из самых любимых произведений мировой живописи.

Занавес распахнут – перед нами, словно в окне, предстает Мадонна с младенцем на руках. Святой Сикст, благоговейно взирающий на нее, и Святая Варвара, стоящая на коленях перед Мадонной, как бы представляют ее зрителям, а зрителей – Мадонне. Мы оказываемся на границе двух миров – земного и небесного, реального и идеального. Медленно, почти не касаясь облаков, ступает Мария, и мы скорее ощущаем, чем видим, это торжественное нисхождение – от небесного к земному, от божественного к человеческому.

В Риме в полной мере раскрылся талант Рафаэля-портретиста. Уже при работе над росписями станц он неоднократно включал в свои композиции портреты не только пап, но и высших церковных сановников, папских секретарей, солдат швейцарской гвардии и своих товарищей-художников. Покоряющей особенностью портретов Рафаэля были их благородство и простота. В облике своих моделей он подчеркивает гармоническую ясность

их духовного мира, значительность социального статуса, как в портрете его старшего друга Бальдасара Кастильоне (1515, Лувр, Париж). Традицию торжественных групповых портретов, включенных во фрески Ватиканских станц, Рафаэль развивает в портрете папы Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси (1517–1518, Уффици, Флоренция). Льва X он изобразил за его любимым занятием – папа в лупу рассматривает миниатюры в одной из старинных иллюминированных – украшенных миниатюрами и орнаментами – рукописей, коллекционером которых он был. В этом, как и в других портретах, проявился дар Рафаэля-аналитика, тонко чувствующего и умеющего передать характерные особенности личности модели.

В последние годы жизни Рафаэль был признанным главой римской художественной школы. Созданные им произведения на многие годы определили пути ее развития. Помимо живописи Рафаэль был занят и архитектурными заказами, став после смерти Браманте в 1514 главным архитектором Святого престола. Он был занят работами на строительстве собора св. Петра, по заказу Джулио Медичи выполнил проект и приступил к строительству грандиозной виллы Мадама на берегу Тибра, спроектировал семейную капеллу для Агостино Киджи в церкви Санта Мария дель Пополо.

Его последней незавершенной работой стал большой алтарный образ «Преображение Христа» (1517–1520, Пинакотека, Ватикан), заказанный ему кардиналом Джулио Медичи. Рафаэль работал над ним три года, но так и не успел его завершить. В своей последней работе Рафаэль сделал попытку соединить классическую ясность стиля Станцы делла Сеньятура с драматизмом, присущим его зрелым произведениям. Композиция алтаря делится на две части: наверху в ярком сиянии Фаворского света изображено мистическое преобразование Христа, внизу – сцена исцеления бесноватого мальчика. К сожалению, нижняя часть картины была закончена уже после смерти художника его учениками. В ней нет грации, присущей Рафаэлю, а есть усложненная драматургия композиции, рассчитанной на театральность общего впечатления. То, чего так счастливо удавалось избегать Рафаэлю, захватило его учеников, творчество которых утратило жизнеспособность и стало эклектичным подражанием манере учителя.

Рафаэль умер внезапно, после недолгой болезни, в день своего рождения – 6 апреля 1520 года. Многими его смерть была воспринята как смерть искусства – настолько велики были слава и всеобщее почитание художника. Согласно завещанию, Рафаэля похоронили в Пантеоне, куда к его скромной гробнице приходим и мы, люди XXI века, чтобы поклониться памяти великого мастера.



Сикстинская Мадонна. 1514



Преображение. 1517–1520



Преображение. Фрагмент





Св. Себастьян. 1502–1503

◀ *Мадонна Грандука. 1506*



Обручение Девы Марии со св. Иосифом. 1504



*Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем
в пейзаже (Прекрасная садовница). 1507*



Фрагмент

Мадонна с младенцем на троне со св. Иоанном Крестителем и Николаем Мирликийским. 1505



SAIUE MATER CHRISTI



Положение во гроб. Ок. 1507



Сон рыцаря. Ок. 1503



*Мадонна со щегленком (Мадонна с младенцем
и Иоанном Крестителем). 1506*



Святое семейство с безбородым Иосифом. 1505–1506



Мадонна Альба. Ок. 1509



Три грации. Ок. 1503



Портрет Юлия II. 1511–1512



Портрет Льва X с кардиналами Джулиано Медичи и Луиджи Росси. 1517–1518



Портрет кардинала Томмазо Ингирами. Ок. 1513



Дама с единорогом, или Федра. Ок. 1505



Автопортрет. Ок. 1506



Дама под покрывалом, или Донна Велата. 1514



Портрет Елизаветы Гонзаго, герцогини Урбинской. 1504



Портрет Гвидобальдо Монтефельтро, герцога Урбинского. 1505





Портрет Маддалены Дони, жены Анджело Дони. Ок. 1506

◀ *Портрет Анджело Дони. 1506*