

ВВЕДЕНИЕ	2
ГЛАВА 1. РАФАЭЛЬ В РОССИИ ДО 1917 ГОДА	5
1.1 Рафаэль «романтический»	5
1.2 Рафаэль «народный»	17
ГЛАВА 2. РАФАЭЛЬ И ИДЕЯ СОВЕСТСКОГО КУЛЬТА	22
2.1 Возрождение, Рафаэль и марксизм	22
2.2 Официальная реабилитация	34
2.3 Рафаэль в советской литературе	43
ГЛАВА 3. СИКСТИНСКАЯ МАДОННА В СССР	51
3.1 Мадонна из Нижнего Тагила	52
3.2 Сикстинская Мадонна в Москве	54
3.3 Рафаэль, военный пафос и китч	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
ПРИЛОЖЕНИЕ	72

ВВЕДЕНИЕ

Современная литература и массовая культура настойчиво формируют непоколебимый миф о Рафаэле Санти как о гениальном художнике, творчество которого во все эпохи вызывало одно лишь восхищение, но анализ текстов, посвященных его биографии и творчеству, показывает, что этот сюжет имеет более сложное и противоречивое развитие. Следовательно, существует проблема восприятия одного из самых известных художников эпохи Возрождения, которая требует более критического подхода и тщательного исследования.

Образ Рафаэля был изучен неоднократно на самых различных уровнях от популярных монографий до многотомных научных исследований. Исследуя конкретно творчество художника, на данном этапе изысканий добавить что-либо принципиально новое трудно, поэтому в качестве контекста была выбрана советская эпоха.

Таким образом, целью настоящего исследования является исследование источников советского отношения к Рафаэлю, с обзором тем XIX века и анализом тиражируемых образов в массовой культуре.

История изучения творчества и биографии Рафаэля (что значит и формирование определенной мифологии) скрывает в себе различные противоречия и заставляет задуматься над проблемой того, действительно ли каждая эпоха раскрывает в его творчестве те грани, которые не были восприняты предшественниками, находит что-то актуальное или новые ценности.

В первой главе, для создания более целостной «оптики» взгляда на историю его восприятия, кратко рассмотрены вопросы романтической критики Рафаэля и отношения к нему в XIX. Во второй

главе рассматривается вопрос о том как Рафаэля отрицали авангардисты и большевики (например, Малевич), кратко рассмотрена история изучения эпохи Возрождения советскими учеными, проблема восприятия наследия прошлого во время становления советской культуры, потеря художником «божественного статуса» и реабилитация через советский пафос, появление новой литературы, делается акцент на то, что советская власть взяла из классического отношения. Творчество и биография Рафаэля знакомы многим и могут показаться чем-то понятным, приятным — так, возможно даже не зная его имени, все так или иначе знают про «Сикстинскую Мадонну», поэтому в третьей главе будет отдельно рассмотрен культ «Сикстинской Мадонны», как важная составляющая культа самого Рафаэля Санти.

Сквозными темами всей работы является проблема того, какое место Рафаэль занимает в каноническом ряду с другими прославленными художниками.

При анализе изображений и текстов, были сформулированы критерии «рафаэлевского» :

- монументализм;
- лиризм;
- гармония;
- культ рисунка;
- вечноженственность.

В работе также будут рассмотрены различные стороны культа Рафаэля — создателя прекрасных мадонн, Рафаэля-гениального ученика, Рафаэль-создатель «Сикстинской мадонны», Рафаэль-монументальный живописец, Рафаэль-мастер рисунка и композиции.

Стоит сказать и о некоторых допущениях. Иногда в источниках о Рафаэле говорится косвенно, поэтому речь может идти об искусстве Возрождения в целом с комментариями как в ту или иную систему встраивается его образ. В работе не были подробно описаны некоторые источники, однако более обширный анализ может стать темой следующих исследований, как и более подробный анализ произведений искусства советского времени.

Актуальность работы заключается в том, что официальное советское искусство и советские тексты редко становились предметом научного изучения и рефлексии. Если официальная линия была насыщена пафосом прославления Возрождения (и вместе с ним и Рафаэля), то в медиа – объектом насмешек и курьезных случаев. Однако уже самый простой и наиболее традиционный анализ иконографии и стилистики советского искусства и искусствознания показывает, что кажущаяся очевидность и простота не исключает сложного внутреннего развития.

ГЛАВА 1. РАФАЭЛЬ В РОССИИ ДО 1917 ГОДА

1.1 Рафаэль «романтический»

Для более глубокого анализа советского отношения, важно провести обзор основных положений русской художественной критики XIX века о Рафаэле.

Критики и исследователи разных поколений понимали художника в соответствии со своими представлениями об отношении искусства к действительности, соотнося «гуманизм» Рафаэля с потребностями своей эпохи. Фигура Рафаэля, его божественная мифология в художественной среде XIX века занимала важное место, и поэтому не удивительным является тот факт, что почти все известные русские живописцы и скульпторы так или иначе высказывались о Рафаэле. Оригиналы они могли видеть в Эрмитаже, могли рассматривать повторение Лоджий Рафаэля [Рисунок 3], но более доступными изображениями были копии с росписей в Станцах Ватикана в музее Академии художеств. Являясь пенсионерами Академии, они проезжали через Дрезден, где перед ними являлась «Сикстинская мадонна» [Рисунок 5], а находясь в Италии, невозможно было не знать и не думать о Рафаэле — поэтому список имен художников и критиков практически бесконечен, ниже будут рассмотрены лишь некоторые из них [16].

Для теоретиков и художников, Рафаэль был одним из абсолютных авторитетов, примером безукоризненного мастерства, особенно в области основы основ творчества — в рисунке и композиции. Например, в трактате, переведенном с сочинений Роже да Пиля «Понятие о

совершенном живописце» и «Начальный курс живописи», где пропагандировались принципы классицизма, говорилось о «беспорочности» рисунка великого мастера [40].

В Академии художеств, где система подготовки была ориентирована на классицизм, в программу обучения входило в том числе и копирование работ Рафаэля. Его культ составлял своего рода одну из обязательных примет классицистической школы. Причем понятие о культе, часто мыслилось шире творчества непосредственно самого Рафаэля — отблеск славы падал и на творчество художников более позднего времени, особенно болонцев, а принадлежность к школе Рафаэля, к «римской школе», была великой похвалой в кругах, причастных к искусству. Например, В.К. Шебуева называли «Русский Рафаэль», что означало большую честь и признание [16].

Те же тенденции сохранялись в академической педагогике первой половины XIX столетия. Пенсионерам копировали монументальные работы Рафаэля и присылали их на родину — так в Петербурге появились копии росписи из Станц Ватикана, сделанные в Италии К. П. Брюлловым («Афинская школа»), Ф. А. Бруни («Изгнание Илиодора из храма»), П. В. Басина («Освобождение апостола Петра из темницы» и «Месса в Больсене») и другими. Авторитет Рафаэля все заметнее становился силой, принятой академическим начальством для подкрепления устоев и классицистических традиций.

Первая копия с Рафаэля — «Правосудие» А.П. Лосенко (1768 г.), написанная во время пенсионерской поездки в Италию, стала «образцом» для учеников. С этой копии профессор исторической живописи А.И. Иванов выполнил рисунок для этюдного класса. Если Лосенко самостоятельно выбрал оригинал для копирования, последующие

поколения русских художников уже получали задания от Совета профессоров, какие именно произведения следует воспроизводить. Например, по таким поручениям были написаны «Триумф Галатеи» Ф.А. Бруни, «Сикстинская мадонна» А.Т. Маркова, «Мадонна Франциска I» М.Н. Васильева, «Мадонна ди Фолиньо» М.Т. Маркова, «Несение креста» и «Мадонна с рыбой» Г.К. Михайлова, шесть копий К.И. Русецкого. Вмонтированными в стены Парадных залов музея Академии художеств копии со Станц Рафаэля в Ватиканском дворце были написаны по заказу Академии художеств и приобретены у авторов или подарены Николаем I.

Живописцем, которому лучше всего удавалось копировать Рафаэля, в XIX в. был признан В.А. Серебряков (1810-1886)[32]. В собрании музея Академии художеств хранится несколько его работ, например «Святое семейство».

Однако в том же начале XIX века все яснее происходило становление нового и во многом противоположного просветительскому мировоззрению — направления романтического. Это происходило через настроение, задаваемое молодыми, романтическими идеями из литературы и литературной критики. Эти идеи отразились и в изобразительном искусстве, главным образом в портретной живописи и в рисунке.

В статье А.Г. Верещагиной приводится довольно наглядный пример того, как это противостояние проникало и в повседневную жизнь и массовую культуру. «Одежда и экипаж показывают ныне, к которой партии в литературе кто принадлежит,— писал один из журналов в 1825 году,— романтики ездят в ландо, запряженных двумя разношерстными лошадьми, любят пестроту, например фиолетовые сюртучки, розовые

или лиловые жилеты, русские панталоны, цветные шляпы. Дамы-романтики носят пейзажные шляпки, цветные ленты, три браслета на одной руке, один браслет на другой и убираются иностранными цветами.

Классики поступают совсем иначе. Экипаж их — семейный берлин или трехместный кабриолет, лошади вороные, платья темных цветов, галстуки просто из темного батиста с бриллиантовой булавкой. Дамы-классики не терпят марабу, пестроты в нарядах, и цветы, которыми они убираются — розы, лилии и другие классические» [16].

Можно было бы предположить, что отрицание классицизма ударит по его кумирам и общепризнанным авторитетам, в том числе и по Рафаэлю и его продолжателям (и подражателям), опиравшимся на итальянские традиции и воспитанные в Петербургской Академии художеств. Отчасти это и произошло, когда в печати четко отделили творчество Рафаэля от тех, кто считал себя его последователями, то есть не посягая на авторитет Рафаэля, критики начали осуждали тех, кто подражал римской школе.

Один из примеров, который это может проиллюстрировать, это статья К. П. Батюшкова (который, по выражению А. М. Эфроса, «был Колумбом русской художественной критики») «Прогулка в Академию художеств», опубликованная в 1814 году. Статья написана в форме диалога между посетителями выставки, где сталкиваются разные точки зрения — героями являются сам автор, сын его старого друга Н. («молодого, весьма искусного художника»), зритель с говорящей фамилией Старожилов (его давнего знакомого) и «какой-то незнакомец». Таким образом статья стала одним из первых опубликованных текстов, где обсуждался вопрос о новых тенденциях в современном тому времени искусстве, в настроении осуждения произведения, одобренные Академией

как не отвечающие современным вкусам. Такую точку зрения высказывает Старожилов, аргументируя тем, что картине, хоть и написаны с большим мастерством, но все же не имеют «пищи для ума, для сердца». «Его позиция близка к романтической, он весьма решителен в осуждении прямых подражателей классицистическим авторитетам, римской школе — об этих художниках он говорит с иронией: «Они-то могут назваться со временем основателями новой итальянской школы *la Scuola Pietroborghese* и затмить своею чудесною кистию славу соотечественников— славу Рафаэля, Корреджо, Тициана, Альбана и проч.»[6]. Итальянское написание петербургской школы может звучать как насмешка над художниками и осуждение их за подражание — для русских романтиков вопрос о «национальном своеобразии искусства», о прошлом, об особенностях уклада жизни был весьма дорог. Для России особый притягательный смысл это имело и после патриотического подъема, связанного с Отечественной войной 1812 года [16].

Одним из основных носителей пропаганды отечественной культуры был журнал «Отечественные записки», который издавался П. П. Свиньиным в 1820-е годы. Свиньин решительно осуждал последователей римской школы, среди его замечаний показательным является комментарий по поводу одной из ранних работ Бруни, сделанной в Италии — «Богоматерь с младенцем» [Рисунок 6]. Картина, образ который действительно напоминает мадонну Рафаэля, характеризуются как имеющий «какую-то сухость, холодность», что заставляет сожалеть, о том, что он «рабски подражает стилю Римской школы». Таким образом, подражание римской школе из достоинства превращается в недостаток, нечто чуждое «русскому» [16].

Однако, как уже упоминалось выше, несмотря на отрицание пути

подражания римской школе, большинство художественных критиков все же относились к самому Рафаэлю с почтением и восхищением. В самом этом восхищении можно усмотреть разное понимание его творчества и очевидное намерение делать акцент на таких сторонах его наследия, которые отвечали бы вкусам и общественной позиции автора. Также стоит отметить, что художественной критике традиционно как и в XIX так XX и XXI веках, имя Рафаэля ставится в ряд с другими мастерами Возрождения — например Микеланджело, Леонардо, Тицианом. О чем это может говорить в контексте восприятия Рафаэля речь пойдет в последующих главах.

Одно из самых известных упоминаний о Рафаэле как символе эпохи Возрождения происходит в статье Н.В. Гоголя о картине Брюллова «Последний день Помпеи», напечатанной в 1835 году. Формулируя принципы романтического направления живописи, автор сопоставляет имена Рафаэля (наряду с Микеланджело) и Брюллова. При этом первый служит примером высочайшей художественной ценности, своего рода точкой отсчета, но сравнение идет в пользу современного мастера: «Брюллов первый из живописцев, у которого пластика достигла верховного совершенства. Его фигуры, несмотря на ужас всеобщего события и своего положения, не вмещают в себя того дикого ужаса, содрогания, каким дышат суровые создания Микеля-Анджела. У него нет также того высокого преобладания небесно-непостижимых и тонких чувств, которыми весь исполнен Рафаэль. Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своею красотой» [14]. Еще более резко выражено противопоставление Брюллова Рафаэлю при сравнении отдельных персонажей: «Его человек исполнен прекрасно-гордых движений... женщина его блещет, но

она не женщина Рафаэля, с тонкими, неземными, ангельскими чертами, она женщина страстная, сверкающая, южная, итальянка во всей красоте полудня, мощная, крепкая, пылающая всею роскошью страсти, всем могуществом красоты, — прекрасная, как женщина» [16]. Справедливо было бы сделать замечание, что в некоторых образах Брюллова, сложно не говорить о похожей на мадонн Рафаэля трактовке женского образа про Светлану — Брюллову свойствен был и синтез [Рисунок 4].

Такие замечания закономерны и отвечают времени, равно как и противопоставление современного художника - романтика общепризнанным, но прошлым авторитетам — отсюда сравнение женских образов Рафаэля («неземные, ангельские черты», «небесно-непостижимые тонкие чувства») с современной живой женщиной («мощной, крепкой, пылающей всей роскошью страсти»). За подобным сравнением может скрываться романтическая программа, антиклассицистический пафос изображения человеческих страстей, более реальных, нежели мадонны Рафаэля. Стоит упомянуть, что в печати тех лет статья Гоголя стоит несколько отдельно от остальных: многие критики высказывались гораздо более умеренно и осторожно. Сам же автор писал о месте своей статьи в мире критики: «Я замечу только те достоинства, те резкие отличия, которые имеет в себе стиль Брюллова, тем более, что эти замечания, вероятно, сделали немногие». Есть и черты, которые сближают Гоголя как критика с современниками — это отношение к Рафаэлю, трактовка его творчества как творчества, направленного на «развитие небесных страстей и помышлений». Для литераторов-романтиков в принципе имя Рафаэля было овеяно ореолом высокой поэтичности, представлениями об идеальном творце. Здесь особенно показательна чуть более ранняя статья Жуковского «Рафаэлева

мадонна» (1821). Это тоже своего рода манифест романтизма в области художественной критики, но только иной его ветви. У Жуковского, в отличие от Гоголя, не происходит сопоставления с современниками, с художниками — никто из них и не может сравниться с Рафаэлем: «Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит. В богоматери, идущей по небесам, неприметно никакого движения; но чем более смотришь па нее, тем более кажется, что она приближается. На лице её ничто не выражено, то есть на нем нет выражения понятного, имеющего определенное имя; но в нем находишь в каком-то таинственном соединении все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной. В глазах её нет блистания...но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть иной взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное. Она не поддерживает младенца, но руки её, смиренно и свободно, служат ему престолом: и в самом деле, эта богоматерь есть не иное что, как одушевленный престол божий...» [28]. Годы спустя, Белинский писал: «Кто не помнит статьи Жуковского об этом дивном произведении кто с молодых лет не составил себе о нем понятия по этой статье? Кто, стало быть, не был уверен в несомненной истине, что это произведение по превосходству романтические, что лицо мадонны — высочайший идеал, неземной красоты, которой таинство открывается только внутреннему созерцанию, и то в редкие мгновения чистого восторженного вдохновения...» [16].

Жуковский стремился найти у Рафаэля творчество как «чудо» : «это не картина, а видение, писал он о «Сикстинской мадонне», — чем долее

глядишь, тем уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит! (особенно если смотреть так, что ни рамы, ни других картин не видишь). И это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостью красок, ни блеском наружным. Здесь душа живописца, без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостью, передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось» [28]. Это может противоречить основной идее Гоголя об утверждении приоритета в искусстве современной красоты, образов живых, реальных людей, далеких от идеально небесных. Таким образом оба автора использовали имя Рафаэля достаточно субъективно, трактуя его творчество в соответствии со своей эстетической программой. За всем этим отчетливо стоят идейные противоречия в художественной критике романтиков. То обстоятельство, что статьи могли быть написаны не профессиональными художественными критиками, а литераторами, не изменяет сущности проблемы.

Следует также отметить, что позиция Жуковского отличается как от той, которую занимали представители классицизма при восприятии Рафаэля, так и от того что нашли у Рафаэля художники, современники Жуковского. В то время, когда он был потрясен видением, другие романтики обращали внимание, на то, что «композиция, рисунок и колорит в равной степени достойны...славы единственного Рафаэля», что скорее может быть ближе к тому, о чем писали еще классицисты [16].

Художники академической школы видели в произведениях Рафаэля те стороны, которые сохраняли свою неизменную ценность в новых исторических условиях. Например, классицисты ценили Рафаэля за умение «с великой точностью и ясностью передавать видимое» — там, где речь идет о натуре в ее гармонических и совершенных формах, то

есть о том, что составляло великое достижение в искусстве и с точки зрения художников романтической эпохи. Именно в следствии этого А. Г. Венецианова, которого не представляется возможным упрекнуть в приверженности к традициям классицистической школы, поскольку он в ней не учился, «был глубоким почитателем Рафаэля» [16].

Венецианов считал Рафаэля «великим художником нашего времени». Отрицая «слепое» подражание прежним живописцам, он писал: «Мы должны брать те средства, или, как сказано, пути, которыми достигал своего бессмертия Рафаэль; мы в его произведениях видим то, что нам ежедневно являет натура, к творениям благоговеем потому, что они дышат изящной природой, естественством движений но только частью одной фигуры, но всех вообще лиц, отношений одного к другому, словом, мы видим наяву, а не на картине» [16].

Таким образом, художники романтической эпохи увидели у Рафаэля зримое воплощение и решение одной из художественных проблем: поиски гармонии природы естественной и природы совершенной, реальности и идеала. Рафаэль становился близок художникам-романтикам не только как воспоминание об авторитете юности, но и как современный художник.

Художники находили у Рафаэля нечто большее, нежели основание для «рабского подражания». Например, Иванов относился к нему с большим благоговением. Творчество раннего Бруни прошло под знаком Рафаэля. Брюллов восхищался этим мастером. «Чем больше смотришь, — писал он о «Сикстинской мадонне», — тем более чувствуешь непостижимость сих красот: каждая черта обдуманна, преисполнена выражения, грация соединена со строжайшим стилем». Приступая к копированию «Афинской школы», он писал в Общество поощрения художников, что

оригинал «заключает в себе почти все, что входит в состав художества: композицию, связь, разговор, действие, выражение, противоположность характеров, благородство Аристотеля, простота Сократа, цинизм Диогена, простота, соединенная с величественным стилем, натуральность освещения, жизнь всей картины — все сие кажется достигшим совершенства! Три века признали сие творение единственным из произведений Рафаэля, и смею утвердительно сказать, что не надеюсь никогда принести большей пользы отечеству, как скопировав сей оригинал с должным терпением и прилежанием». Чистяков защищал Рафаэля от упреков в слабости колорита. Крамской признавался, что лишь в оригинале заметил многое, что незаметно ни в одной из копий. Особенно занимал Крамского общечеловеческий смысл создания Рафаэля: «Даже когда человечество перестанет верить...и тогда картина не потеряет цены».; «Сикстинскую мадонну» он называл «портретом того, что думали народы» [16].

Своеобразно отношение к Рафаэлю и в конце романтической эпохи, в 1840-е годы. Романтизм как прогрессивное направление в литературе изжил себя, особенно то его течение, которое утверждало «чистое, отрешенное, безусловное, абсолютное искусство» [16]. Именно такой романтизм подвергся резкой критике со стороны Белинского. Один из эпизодов — опровержение статьи Жуковского о «Сикстинской мадонне», когда-то высоко чтимой. Теперь критик категорически утверждал: «Что за чепуху писали о ней романтики, особенно Жуковский!». Сам Белинский был два раза в Дрезденской галерее «и в оба видел только эту картину, даже когда смотрел на другие и когда ни на что не смотрел» и больше думал о том, что мадонна Рафаэля и мадонна, описанная Жуковским — «две совершенно различные картины, не имеющие между

собою ничего общего, ничего сходного. Мадонна Рафаэля — фигура строго классическая и нисколько не романтическая,..», на лице «ни тени неуловимого, таинственного, туманного»; напротив, «во всем такая отчетливая, ясная определенность, оконченность, такая строгая правильность»; в фигуре младенца также «нет ничего романтического», разве только в лицах ангелов, «отличающихся выражением разумности задумчиво созерцающих явление...можно найти что-нибудь романтическое» [28].

Воспитанный в 1840-е годы в Академии, график, впоследствии критик и журналист, Л. М. Жемчужников, вспоминая свое первое посещение Дрезденской галереи писал: «...не будучи поклонником Рафаэля, к работам которого с некоторого времени потерял доверие, я подошел к его Мадонне с предубеждением...». Однако, когда Жемчужников увидел саму картину, предубеждение рассеялось: «...я приходил в галерею ежедневно и сидел перед картиной, проникнутый и поглощенный силою того духа, которым был вдохновлен ее творец» [16].

Герцен вспоминает о «Сикстинской» в «Былом и Думах» в связи с переживаниями после рождения сына. Для Герцена мадонна — не видение «чистой красоты». В лице Марии он находит испуг и потеряность. «Внутренний мир ее разрушен, ее уверили, что ее сын — сын божий, что она — богородица; она смотрит с какой-то нервной восторженностью, с материнским ясновидением, она как будто говорит: «Возьмите его, он не мой...в то же время прижимает его к себе так, что если б можно, она убежала бы с ним куда-нибудь вдаль и стала бы просто ласкать, кормить грудью не спасителя мира, а своего сына» [16].

1.2 Рафаэль «народный»

В некоторых источниках утверждается, что репродукции с самых знаменитых Мадонн Рафаэля «были практически в каждом доме» [33]. Кроме Сикстинской Мадонны, популярной также было и изображение «Мадонна в кресле» (*Madonna della sedia*), созданная около 1513-1514 г. в Риме и «Мадонна Альба», которая до 1931 года находилась в собрании Эрмитажа — так, ее репродукцию можно встретить в комнатах Константина Романова в Мраморном дворце [Рисунок 1]. Ф. М. Достоевский, например, имел репродукцию «Сикстинской Мадонны» в своих комнатах [Рисунок 2], [71]. По замечанию А. В. Архиповой, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля — «одно из любимых живописных произведений Достоевского. Во время пребывания в Дрездене он постоянно посещал галерею, где любовался картиной Рафаэля. Взаимоотношение с этим образом у писателя имели религиозные настроения: «В кабинете Достоевского в Петербурге висела копия с этой картины (причем поясная фигура Мадонны, без папы Сикста VI и Св. Варвары, т. е. наиболее приближенная к молитвенному образу), известно также, что в кабинете писателя висела и его личная икона — образ Божьей Матери «Всех скорбящих Радость», поэтому можно предположить, что Мадонна Рафаэля занимала в религиозном сознании писателя особое место. В «Воспоминаниях» А. Г. Достоевская писала, что Сикстинскую Мадонну он «признавал за высочайшее проявление человеческого гения» и «мог стоять перед этою поразительной красоты картиной часами, умиленный и растроганный» [71]. Из дневника жены Достоевского: «Федор Михайлович выше всего в живописи ставил произведения Рафаэля и высшим его произведением признавал

«Сикстинскую Мадонну». В его романах, на Аркадия («Подросток») производит большое впечатление гравюра с изображением Мадонны; жена губернатора Юлия Михайловна («Бесы») два часа провела перед картиной, но, как дама светская, ничего не поняла; Степан Трофимович (там же), чувствует необходимость что-то написать о ней, но ему так и не суждено было выполнить свое намерение; Свидригайлов («Преступление и наказание») говорит о лице Мадонны, как о «скорбной юродивой».[71]

С. С. Аверинцев в одной из своих работ ставит вопрос «о соотношении между итальянским идеалом красоты в духе Ренессанса и русским чувством христианской святости» [71]. По мнению ученого, именно «Сикстинская Мадонна» Рафаэля была знаковым явлением для русского культурного сознания. Исследователь полагает, что «для Жуковского и тех, кто воспринял основанную им традицию, «духовная доброкачественность» Сикстинской Мадонны, в том числе и с православной точки зрения, ее право почитаться не только «картиной», но и «иконой».

Ощущения от особого воздействия мадонн Рафаэля, в массовой культуре и в некоторых популярных текстах чаще всего описываются словами А.С. Пушкина — «чистейшей прелести чистейший образец» (из стихотворения «Мадонна», 1830 год), поэтому сложно не сделать некоторые замечания об этой стороне образа Рафаэля в русском сознании, когда некий идеальный образ, в котором есть и чувственная женственность и некое «земное» божественное. Эти ощущения могут создавать (или поддерживать), идею о том, что Рафаэль — это художник в котором есть что-то «родственное», понятное, близкое. Интересно, что статья о Рафаэле, помещённой в «Журнале изящных искусств» за 1823

год, его искусство описывается в тех же выражениях, каких современники говорили о Пушкине: «Точность рисунка, благородство, твёрдость и простота исполнения - вот те главные красоты его изящного творения» [54].

Для широких кругов зрителей, чьи взгляды также являются объектом исследования в рамках рассмотрения вопроса о популяризации, имя Рафаэля ассоциировалось чаще всего с изображением «Мадонны» (речь идет не только о Сикстинской мадонне), в связи с чем можно говорить об одной из сторон культа Рафаэля — создателя прекрасных мадонн, наряду с другими («Рафаэль-монументальный живописец», «Рафаэль-мастер рисунка», «Рафаэль-мастер композиции» и др.), которые будут подробнее рассматриваться в данной работе. «Народное» восприятие конца XIX века можно продемонстрировать на примере из книги «Воспоминания: от крепостного права до большевиков» Н.Е. Врангеля — любителя и собирателя искусства, отца историка искусства Н.Н. Врангеля и главнокомандующего П.Н. Врангеля. В ней есть сюжет про торговца живописью, который «был уверен, что все его картины написаны большими мастерами. Он знал всего несколько имен, и поэтому все темные полотна для него были работами Рембрандта, все мадонны — Рафаэля, белые лошади — Уивермана, а обнаженные женщины — Рубенса». Врангель отмечает, что тогда многие коллекционеры так и воспринимали картины, что еще раз подчеркивает существование некоего культурного кода «Рафаэль-создатель мадонн». Однажды Врангелю предложили картину Рафаэля, и торговец живописью «уверял, что на ней стоит подпись самого мастера. На картине было изображено маловыразительное лицо какой-то женщины, в углу русскими буквами

подпись «Б.Р.С.». Врангель решил уточнить у торговца, почему тот решил, что это Рафаэль, на что ему отвечают: «Что же тут решать, побойтесь Бога! Ясно же подписано: «Божественный Рафаэль Санти». Тут и сомневаться не в чем» [17].

Если говорить о публикациях и книгах непосредственно о самом Рафаэле середины-конца XIX — начала XX века, то одним из русских трудов, на который, что интересно, опирались многие авторы монографий 1950-1970-х, это труд А.В. Вышеславцева, врача, литератора, искусствоведа и путешественника, «Полная биография Рафаэля», выведшая посмертно в Петербурге в 1894 году. Также в 1891 году была издана книга Бриллианта С.М. «Рафаэль : Его жизнь и художественная деятельность.» из серии «Жизнь замечательных людей». издательства Ф. Павленкова. В 1908 году выходит небольшая популярная книга Эжена Монца «Рафаэль : Его жизнь и деятельность», французского историка искусства, сотрудника архива и музея Парижского училища изящных искусств и специалистов по итальянскому Возрождению —она была переиздана также в 1918 году. Довольно часто в связи с литературой о Рафаэле упоминается и книга Павла Муратов «Образы Италии», том второй, впервые вышедшая в 1913 году и затем несколько раз переиздававшаяся (в 1917, 1924). Также существуют небольшие издания, например, связанные с празднованием юбилея Рафаэля в петербургской Академии художеств в 1883 году (о которой подробнее речь пойдет в следующей главе), описание его картин или статьи, например «Богоматерь в художественных воспроизведениях Рафаэля и Васнецова» 1905 русского психиатра и публициста И.А. Сикорского.

Если говорить о том, какой образ Рафаэля был сконструирован, то можно охарактеризовать его как академический и классический, нежный и религиозный, авторитет и каком-то смысле что-то «родное» и близкое для интеллигенции.

Этот краткий обзор, позволяет хронологически перейти к следующей главе, в которой было исследовано непосредственно «советское» восприятие Рафаэля

ГЛАВА 2. РАФАЭЛЬ И ИДЕЯ СОВЕСТСКОГО КУЛЬТА

2.1 Возрождение, Рафаэль и марксизм

Данная глава не предполагает энциклопедического рассмотрения всех направлений и авторов, занимавшихся разработкой концепций марксизма и неомарксизма начала XX века, будет рассмотрен общий контекст и наиболее яркие примеры, где в той или иной степени фигурирует имя Рафаэля. Стоит отметить, что эта тема представляется довольно интересной и практически не изученной, поэтому более широкое исследование может стать темой дальнейших изысканий.

Прежде всего необходимо сказать очевидный, но необходимый комментарий о том, что революция создала условия, в необходимо было применить новую парадигму для переосмысления наследства прошлого.

Советская наука о Возрождении прошла своеобразный путь от первых опытов историков 20-х гг. до того «расцвета», который она, по мнению И.Х. Черняка, переживала в 70-80-е годы. Основой признается марксистская методология и «все лучшее из того, что оставили ей дореволюционные предшественники», А. Н. Веселовский и М. С. Карелин. Идеиные изменения, которые привнесла Октябрьская революция, отразились в историографии Возрождения не сразу. Для утверждения в советской историографии марксистской концепции культуры итальянского Возрождения особую роль сыграла публикация в 1925 г. книги Ф. Энгельса «Диалектика природы», содержащей классическое определение сущности «ренессансного переворота». Нехватка марксистских пособий по истории западноевропейской

литературы вообще и литературы Возрождения в частности было восполнена переизданием курсов Истории западной литературы П. С. Когана и В. М. Фриче, созданных ещё в дореволюционные годы. Написанные с позиций, близких к марксизму, эти работы все же трактовали марксистское учение о связи явления культурной жизни весьма упрощенно — в духе вульгарного социологизма, что в дальнейшем оценивалось советскими исследователями характеризовалось как своеобразная «детская болезнь» советской исторической науки в 20-е годы [74]. Уместным будет сразу отметить, что вульгарный социологизм в дальнейшем стал идеологическим препятствием на пути принятия классического наследия. Согласно этой теории, культура и искусство, являются «надстройкой» над определенным экономическим базисом». Такая радикальная трактовка марксизма часто использовалось теоретиками авангарда как аргумент в пользу необходимости создать специфическое пролетарское искусство, абсолютно новое по отношению к искусству прошлого. Возражение на это «попутчиков» обычно строились на том, что «в Советской России не сложился еще социалистический экономический базис, которому могло бы соответствовать такое принципиально новое искусство, было уже, разумеется, неприемлемо в сталинский период «построения социализма в одной стране» [22]. Выход был найден через теорию, основанную на трудах Ленина, согласно которой, «социалистический реализм был провозглашен наследником всего мирового прогрессивного искусства, которое можно найти в любой период истории» [22].

Возвращаясь к теме литературы о Возрождении, первым «оригинальным» марксистским трудом по истории культуры итальянского Возрождения были лекции А. В. Луначарского по истории

западной литературы, где сделан акцент на значение интеллигенции как особой общественной группы, сыгравшей ведущую роль в деле формирования ренессансной культуры. Большую роль в 20-е годы сыграли и работы А. К. Дживелегова, которого можно назвать первым историком культуры Возрождения, и у которого, опять же по мнению И.Х. Чертяка, наметился «верный» марксистский подход, хоть и в текстах 20-начала 30-х гг ощущается отпечаток «вульгарного социологизирования» [74].

Если Рафаэль мог оставаться в сознании как буржуазный художник, и не привлекать сильного исследовательского (и издательского) интереса, основными объектами изучения становились более «вдохновляющие» и «революционные» представители Возрождения: например, в 20-х публикуется серия работ В. П. Максимовского о Н. о Макьявелли. Однако стоит упомянуть, что в 1920 году выходит идеологически безобидная книга «Звезда Италии: Рассказ из жизни Рафаэля» детской писательницы и публициста Алтаев Ал. (настоящее имя — Ямщикова Маргарита Владимировна), впервые вышедшей в 1913 и периодически переиздававшейся начиная с 1960-х. В первые годы после революции 1917 года книги Ал. Алтаева соперничали по популярности с книгами М. Горького, ее авторству принадлежат жизнеописания многих художников, композиторов и писателей (Микеланджело, Леонардо да Винчи, Бетховен, Лермонтов и др.) [78].

С «советской» точки зрения, в 20-х годах исследователям не удалось «преодолеть методологический кризис», возникший в следовании либо «буржуазных концепций», либо вульгарно-социологическому схематизму, и «перейти от монографического описания отдельных сторон культуры Возрождения к созданию целостной картины

культурной жизни эпохи». Выйти из этого тупика советская наука могла только тогда, «когда концепция Возрождения встала на прочный фундамент марксистской идеологии».

В годы революции и НЭПа, и в принципе раннего становления советской культуры (1917-21, 1921-34) можно говорить об исключенности Рафаэля из обсуждений; Рафаэль подвергся забвению в печати, художники закончили ездить поклоняться в Италию.

Если среди художественных критиков и историков искусства того времени сложно найти отечественные монографии, посвященные критике конкретно Рафаэля, то в периодических изданиях печатались короткие, но программные и резкие замечания.

В газете Анархия, которая выпускалась в 1918 году, К. Малевич использует обращение к Рафаэлю как к фигуре старого искусства, чуждой современности: «Признать их, признать прошлое — значит лишиться себя жить современным богатством, приковать себя к мертвой точке, уйти из современной нам жизни. Также нельзя приспособить душу молодого современного художника к идеалу Рафаэля» [46]. В той же статье встречается замечание, что все-таки Рафаэль — художник, которого интеллигенция не перестала отрицать и таким образом она «топчет ногами новую поступь художника-новатора». Тогда Малевич призывает, чтобы «ныне воскресший народ не шел по пути интеллигенции и не искал гениев с вершины Репиных, Пушкиных или старинных мастеров». Внимание к художникам прошлого рассматривается как движение, мешающее развитию нового искусства : «...а искусство стараются двинуть назад». Назад — значит «туда, к Рафаэлям, туда, к примитивам, к старым персам, индийцам, импрессионистам, к академизму... Но устарел их маяк, рухнули

фундаменты и потух огонь Рафаэлей. Те художники, которые шли по пути разрушения, встречались толпою гиком и криками...Они были новаторами и будоражили спящее сознание, которое так приятно покоилось на пуховиках Рафаэлей». И вновь апелляция к отчужденности эстетики искусства прошлых веков, с упоминанием имени Рафаэля: «уверю вас, что загорающийся костер Купалы в двенадцать часов ночи среди росистых папоротников, в темной глуши, на поляне лесной, ближе, теплее душе и красоте его сознания, нежели святые мадонны Рафаэля и Джоконда. Автомобиль прекраснее, чем статуя Победы Самофракии» [46]. То, что имя художника используется наравне с другими обращениями, грамматически изменяется по правилам имен нарицательных, может являться ярким примером довольно популярного явление — апелляции к Рафаэлю как собирательному образу искусства прошлого.

В работе В. Паперного «Культура Два» (впервые была выпущена в 1985 и затем прошедшая через серию переизданий), посвященной анализу советской архитектуры и конструирующий ключ к пониманию официальной советской жизни, противопоставляются два течения — авангардно-революционная «культура-1» и консервативно-классицистическая «культура-2». Черты культуры-1 и культуры-2 были отмечены не только в изобразительном искусстве, но и в языке, в частности, в типах речевого поведения ораторов. Если излагать кратко, то культура-1 представлена конструктивизмом в архитектуре, Маяковским в поэзии, языком революционных ораторов и другими явлениями, «которые легко вспомнит читатель, руководствуясь исторической памятью и чувством аналогии». Она рождалась из идей мировой революции и в «нестесненном виде» существовала лишь в

двадцатые годы». Таким образом культура-2 — это «сталинские небоскребы, ВДНХ, кантата Исаковского о вожде, тяжеловесный канцелярит номенклатурного языка и другие подобные им явления»; она была основана на потребностях строительства и защиты советской империи и существовала долго, хотя и видоизменяясь [72]. Речь о Рафаэле заходит в той части, где говорится о любимой теме культуры-1 — крематории и сжигании. Приводится известная цитата — «Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля», — которую воскликнул в декабре 1917 года пролеткультовский поэт Владимир Кириллов, а Маяковский подарил ему за это свою книгу, подписавшись «однопольчанин по битвам с Рафаэлями». Автор справедливо замечает, что, возможно, «Маяковского привлек в стихах Кириллова не столько Рафаэль, сколько сам процесс сжигания, ибо пафос огня Маяковский разделяет вполне: «Только тот коммунист истый, кто мосты к отступлению сжег (Маяковский, 2, с. 14)». Действительно, подобная цитата может продолжить ряд примеров использования имени Рафаэля как некой фигуры речи, как символа старого, классического, буржуазного [56].

Одно из самых известных революционно насыщенных заявлений о Рафаэле является стихотворения В. Маяковского 1918 года «Радоваться рано»:

Будущее ищем. / Исходили вёрсты торцов. / А сами / расселились
кладбищем, / придавлены плитами дворцов. / Белогвардейца/ найдете — и
к стенке./ А Рафаэля забыли? / Забыли Растрелли вы? / Время / пулям/
по стенке музеев тенькать./ Стодуюмовками глоток старье расстреливай!
[77]

Почему поэт использует именно обращение к Рафаэлю? Скорее всего, Маяковский обращается не конкретно к художнику, а вновь через имя

«вечно женственного» к искусству классическому, изнеженному, буржуазному. Тем не менее вокруг него развернулась полемика («легонький конфликт») на страницах № 4 газеты «Искусство коммуны». А. В. Луначарский, который занимал пост наркома просвещения, выступил со статьей «Ложка противоядия», в которой указывал на проявленные в стихотворении «Радоваться рано» «разрушительные наклонности по отношению к искусству прошлого», и делал акцент на то, «что действительно талантливые среди новаторов великолепно чувствуют и даже сознают, как много чудесного и очаровательного заключается в старине, и, как авгуры, улыбаются друг другу и подмигивают, когда заносчиво поносят все старое, отлично зная, что это только молодая поза, и, к сожалению, воображая, что она им к лицу.» [45]. Маяковский ответил на статью Луначарского стихотворением «Той стороне», напечатанным в том же номере газеты, а редакция, предполагая, что критика основана на слишком буквальной трактовке поэтических образов, писала : «Ни один современный критик не решился бы утверждать, что Пушкин в своем стихе «Глаголом жги сердца людей» призывает поэта какими-либо горючими материалами жечь сердца своих близких». [77]

Напрямую А.В. Луначарский говорит о Рафаэле еще в статье «Мадонна и Венера. (Параллели)», которая впервые была напечатана в 1909 году в газете «Киевская мысль» (19 апр., № 107) в цикле статей «Философские поэмы в красках и мраморе (Письма из Италии)». Хотя и хронологически данный текст выходит за рамки, обозначенные названием главы, этот текст может быть интересен для представления образа Рафаэля в первой четверти XX века.

Статья построена на противопоставлении образов Мадонны Рафаэля,

«богини любви христианской» и Венеры, «богини любви языческой». Луначарский пишет: «...и в самом деле, какая бездонная пропасть отделяет «белую дьяволицу» — апофеоз чувственного и животного, роднящего ее с волной чувственной неги, разлитой по всей природе, — и чистую деву, непорочную, сторонящуюся любви как скверны!» [45]. Говоря о Рафаэле, Луначарский делает акцент на реалистической концепции его мадонны, для него она становится грациозной, очаровательной — «это идеализированная крестьянка, дитя лугов», это «наивная молодая мать...вершина чистоты и невинности», «это земная мать». Но, при всей ее прелести, она противопоставляется Венере, как лишенная «головокружительного благоухания чувственности». Точкой сближения является образ Афродиты-Венеры как нежной матери и чувство женской скорби о сыне. В конце автор заключает оба образа в один — «и мадонна и Венера, взятые как символ, суть отражения вечно женственного». Такой акцент на «телесной» женственности был также одним из вариантов трактовки образа Мадонны в первой четверти XX века.

Фигура Луначарского важна как фигура транслятора идеи защиты «старого», пока «всякого рода самозванные отряды, а подчас и банды сновали в Гатчине и Царском, когда в Петербурге не было никакой организованной, поддерживающей порядок силы» [34]. Еще в 1921 году, в статье «Наши задачи в области художественной жизни» понимая под термином классическое искусство «бесспорно ценные произведения во всех отраслях искусства», Луначарский говорит о том, что «наше собственное пролетарское или коммунистическое искусство имеется сейчас только в зародыше. Говорить, что все старое искусство лишено всякой ценности, что на земле не было великих эпох искусства, великих

художников и великих произведений, можно только по лицемерию или по невежеству.» Это может говорить в том числе и о том, что Рафаэль (поставленный под удар как представитель старого искусства) является неотъемлемой частью культуры «интеллигентной», силой, которой в контексте революционных настроений чужда агрессия, что «Рафаэль» и «революция» пока понятия в принципе не совместимые. Этот сюжет может включать в себя не только про особенности трактовки его образов и настроений, но и про мифологию его жизни — идеального ученика, гения неконфликтного и светского.

На позицию защиты встает и советский философ, эстетик, теоретик и историк культуры, критик «вульгарной социологии» и модернизма в 1960-е – 70-е гг. Михаил Александрович Лифшиц.

Теория отражения (в исследовании внимание будет уделено только одной из его теорий) подробно излагается Лифшицем в его поздних текстах: «Диалог с Ильенковым» и «Человек 30-х годов». Все, что Лифшиц писал об искусстве, было прикладным применением его радикальной концепции к художественному творчеству: не художник отражает мир, а мир сам отражается в художнике. Разные эпохи при этом могут обладать различным коэффициентом отражаемости. Если коэффициент низкий, то художник оказывается в трудном положении, так как даже если он обладает великолепной техникой, жизнь сама по себе лишена художественной выразительности. Максимальным коэффициентом отражаемости обладала Древняя Греция, когда мир был максимально демократичным и разумным. По Гегелю, «страницы счастья — суть пустые страницы истории», поэтому наиболее благоприятными для искусства оказываются эпохи, когда человек

борется за свободу и достигает ее [78]. «Среди господствующих в социуме механических сил бывают такие моменты, когда один репрессивный механизм уже заржавел и не работает, а новый еще не сформировался. Тут возникает «зазор» или «щель», где человек себя чувствует относительно свободно» [78], что способствует расцвету искусства. Именно такой представляется эпоха Ренессанса, когда жесткая система художественных цехов заканчивалась, а новая еще не сформировалась. В таком контексте работали Боттичелли, Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, Джорджоне, Тициан. Затем общественно-политическая обстановка меняется в худшую сторону, «начинается феодально-католическая реакция», и коэффициент собственной отражаемости мира падает. От художника требуется все больше усилий, чтобы создать убедительную работу. Заканчивается это тем, что искусство гаснет и превращается в «Черный квадрат» Малевича. В своем программном манифесте «Почему я не модернист?» Лифшиц обвиняет авангардные направления искусства в том, что они были частью той среды, которая взрастила тоталитарные режимы в Европе: «Модернизм связан с самыми мрачными психологическими фактами нашего времени. К ним относятся — культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения». Когда обществу удастся решить свои проблемы, мы увидим искусство, по духу гораздо более близкое к античной Греции и Ренессансу, чем то, которое создается в наши дни. [78].

Еще одним интересным упоминаем Рафаэля, можно считать статьи отца Сергея Булгакова, который «был совершенно необходимым чтением для всех желавших выйти из темного тупика советской

идеологии (для «начинающего культурного диссидента» [57], особенно его автобиографической текст «Две встречи», описывающий впечатления от Сикстинской Мадонны Рафаэля. На примере этого текста можно продемонстрировать глубину проблематики отношения к Рафаэлю и Сикстинской Мадонны. Во время первого пребывания в Германии в 1898 году она потрясла молодого марксиста, раскрывая забытое чувство религиозных переживаний. Но уже в 1924 году это впечатление сменяется совершенно другим : «К чему таить и лукавить: я не увидел Богоматери. Здесь — красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но — безблагодатность <...> это не есть образ Богоматери. <...> В Приснодеве Марии отсутствует женственность, но всецело царит только девство <...> [57]. Сергей Булгаков определяет весь Ренессанс как «искусство человеческой гениальности, но не религиозного вдохновения», «его красота не есть святость, но то двусмысленное, демоническое начало, которое прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев <...> я почувствовал нечистоту, нецеломудрие картины Рафаэля, сладострастие его кисти и кощунственную его нескромность» [57]. И далее — «Своеобразный грех и абберация мистической эротики, которая делала Приснодеву, Пречистую и Пренепорочную, предметом мужских чувств и вздыханий, <...> глубоко проникли в душе западного христианства вместе с духом рыцарства и его культом. И эта фамильярность с Божеством, это мистическое обмирщение подготовили то всеобщее обмирщение языческого мироощущения, жертвою, а вместе и орудием которого сделались деятели Ренессанса» [там же].

Для понимания всей сложности и диалектичности отношения к наследству прошлого (к которому причисляется и Рафаэль), стоит обратиться не только к художникам авангарда, в 1920е отрицавшими его (подобно как в работе рассматривались цитаты Малевича), но и к тем из живописцев, кто разделял их понимание, например К.С. Петрову-Водкину.

Согласно С. Даниэлю, ключевая проблема творчества Кузьмы Петрова-Водкина сформулирована им самим: собирать «воедино всю разбитую по народностям и странам красоту миропонимания», которая была сформулирована незадолго до того, как имя Петрова-Водкина получило всероссийскую известность.

Италия для Петрова-Водкина — это место встречи времен и народов; Рим — «великий город, переплетший народы и историю». Круг мастеров, которые были интересны художнику определяется как от Чимабуэ до Рафаэля. Сохранилась его картина, цитирующая произведения Рафаэля [Рисунок 11]. Незадолго до смерти Петров-Водкин снова говорил о своей привязанности к искусству старой Италии, где он «выбрал себе любимчиков» (очерченный выше круг мастеров, куда входил и Рафаэль), которых «он чтит и уважает» до сих пор, которые его «поучают всю жизнь» [60] В автобиографической повести «Пространство Эвклида», опубликованной в 1930 году, художник описывает свою встречу с Рафаэлем: «К Рафаэлю ватиканскому приходишь после них как на отдых, эта нежная ясность, детская гениальная шаловливость с цветом и формой, то беззаботно жизнерадостная, то задумчивая и грустная, как у ребенка, разбившего игрушку и капризно наморщившего лоб, от чего он делается еще милее, — она обезоруживает вас, распускает напряженные мускулы» [60]. Интересно противопоставление в описании впечатления

от Рафаэля, как художника, создающего нежные, можно сказать «добрые» образы и абсолютно иного Микеланджело: «Как совершенный в своих силах, Рафаэль не боится ни чужих мыслей, ни композиционных канонов. Не страшно и просто было бы жить в Рафаэлевском живописном пространстве: ни один персонаж не обидел бы вас и принял бы в свою среду, и у вас не явилось бы мысли потревожить их раздумий... Не то старик Микеланджело в капелле Сикста. Он кипуч и гневен»[60].

2.2 Официальная реабилитация

К 1932 году от забвения и/или отрицания Рафаэля, под влиянием Лифшица (а также Г. Лукача и других) и их программой пропаганды важности «классики», линии что кроме «собственного» искусства, художники прошлого также необходимы и могут быть полезны — нужно брать от них самое лучшее. Что же берут от Рафаэля?

В 1934-45-е сталинизм «официально» переворачивает отношение к Возрождению, и, в частности, к Рафаэлю. Его вновь возносит его на олимп гениев и примеров для подражания, он становится «богом» (на этот раз советским) — стало очевидно, что путь отрицания оказался тупиковым, и возникла проблема того, как воспринимать наследие прошлого.

Также 1930-е гг., начали появляться переводы наиболее значительных (с точки зрения идеологии) трудов об эпохе Возрождения. Важнейшую роль в деле популяризации литературы Возрождения играло издательство «Academia», в которой, например, в 1931 году были изданы

«Жизнь» Бенвенуто Челлини, «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Вазари (в переводе Ю. Н. Верховского, книги о Джордано Бруно, Галилео Галилея, «Божественная комедия» Данте, «Избранные произведения» Леонардо да Винчи со статьями А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса. Особое внимание в 30-е годы уделялось истории позднего Возрождения — «времени острого конфликта науки и церкви», обусловленный задачами атеистической пропаганды.

Поворотным событием является постановление 23 апреля 1932 ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», которым, в частности, предусматривался роспуск существовавших литературных и художественных групп и образование единых творческих союзов. Был образован Московский Областной Союз советских художников, в состав первого правления которого вошли Пётр Вильямс, Сергей Герасимов, Александр Дейнека, Павел Кузнецов, Аристарх Лентулов, Илья Машков, Д. Моор, Павел Радимов, Георгий Ряжский, Давид Штеренберг, Константин Юон и другие известные мастера искусства. Также был образован Ленинградский областной Союз советских художников (ЛОССХ, ныне Санкт-Петербургский Союз художников). На пост первого Председателя ЛОССХ избран К. С. Петров-Водкин, искусство начинает переживать «ощутительно бодрый подъем обусловленный постановлением ЦК Партии от 12 апреля 1932 года и двумя простыми и мудрыми словами — социалистический реализм»(цитата из журнала «Искусство») [77]. Следствием постановления также являлась ликвидация частного рынка искусства и переход всех «отрядов советского художественного фронта» к работе только по государственным заказам [22].

Одним из многих противоречий в истории Советского Союза является то, что эстетическим ориентиром советской «высокой культуры» с ее переходом в середине 1930-х гг. к социалистическому реализму в значительной степени служили именно те представления XIX в., которые так активно низвергались в годы «культурной революции». «Редукционизм» авангарда, который мог лишить партию, если бы его программа была выполнена, всего традиционного искусства, имеющего плюс ко всему немалую материальную ценность. Это совершенно противоречило тактике большевиков, стремившихся «вырвать у буржуазии культурное наследство и отдать его пролетариату». Программа авангардистов с самого начала подвергалась критике прежде всего за искусственное и неправомерное, с точки зрения партии, ограничение в использовании отобранного у прежних правящих классов имущества. Поэты футуристы призывали «сбросить Пушкина с парохода современности», а поэты Пролеткульта требовали: «Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, растопчем искусства цветы» (две чаще всего всплывавшие в тогдашних дискуссиях цитаты). Партийные власти видели в этих призывах лишь подстрекательство к порче государственного имущества, которое, (в частности, Рафаэля) можно было при случае продать за большие деньги, а если и не продать, то хотя бы воспитать на нем «чувство гармонии, совершенно необходимое любому строителю светлого будущего». [22]

Говоря о сложном отношении к наследию прошлого у художников, партийного руководства и научных работников, помимо публикаций, одним из самых ярких событий является сюжет, связанный с продажей

картин Эрмитажа, когда в числе которых были проданы две картины Рафаэля — «Святой Георгий и дракон» и «Мадонна Альба». «Мадонна Конестабиле» также была выставлена на торги, но она так и не была продана.

Эта история противоречива и полна недостоверной информации — тема истории продаж шедевров Эрмитажа в конце 1920-х — начале 1930-х годов, в советское время была под запретом. В постсоветское время наряду с относительно немногочисленной достоверной информацией (так как появился доступ к ранее закрытым архивным отделам) «стали появляться откровенно конъюнктурные статьи, суть которых — «продано все» [34]. В статье Юлии Кантор приведены результаты исследования документов, находящихся в архиве Государственного Эрмитажа, анализ дневников и мемуаров участников событий, которые позволяют составить относительно полную картину происходившего.

Классовые чистки в конце 1920-х — начале 1930-х годов явились своего рода трагической предысторией к распродаже коллекции Эрмитажа. В правительстве советской России к продажам отнеслись неоднозначно: против них категорически протестовал Луначарский, однако его мнение принято во внимание не было. Изначально власти настаивали на том, чтобы в Эрмитаже были организованы собственные бригады для отбора экспортных экспонатов. В такие комиссии входили бы сотрудники музея, которые были против продажи картин, что абсолютно не устраивало «Антиквариат» (специально созданная структура для отбора картин на продажу). Приводится ироничный факт, что распоряжения о выдаче сокровищ на продажу подписывал главным образом заместитель заведующего «Главнауки», некий Вольтер, однофамилец французского философа, во многом благодаря которому и был создан Эрмитаж. Уже в

1930 году музею предлагалось допустить представителей “Антиквариата” для отбора 250 картин, оружия из Арсенала и скифского золота. В результате за несколько лет Эрмитаж безвозвратно лишился тысяч экспонатов [34].

В “Антиквариат” было выделено 2880 картин, из них 350 представляли собой произведения значительной художественной ценности, а 59 — шедевры мирового значения. Одиннадцать из них вернулись в Эрмитаж не найдя покупателя. По одной из версий, особо ценные картины, увезенные для продажи, не были выставлены на аукцион — «таков был вынужденно скрытый патриотизм дальновидных чиновников, все-таки находивших возможности сохранить для страны ее славу» [34]. В статье Ю.Кантор выдвигается предположение, которое «увы, невозможно документально подтвердить», что в числе спасителей был В. Ф. Левинсон-Лессинг, с 1928 по 1933 год работавший членом экспертно-оценочной комиссии при “Антиквариате”. Всего из Эрмитажа было продано сорок восемь полотен. В частности, в феврале 1931 года были проданы следующие картины: Франс Хальс «Портрет молодого человека», «Портрет Чиновника»; Рембрандт, «Девочка с метелкой», «Женщина с гвоздикой» (сегодня атрибутированы как работа мастерской), «Портрет польского дворянина»; Диего Веласкес «Портрет папы Иннокентия X» (сегодня атрибутирован как работа неизвестного художника круга Веласкеса); Боттичели, «Поклонение Волхвов»; Гарден «Карточный домик» и картина Рафаэля «Святой Георгий и дракон». В апрель того же года была продана еще одна работа Рафаэля, «Мадонна Альба» вместе с картинами Рембрандта «Турок» (сегодня атрибутирована как работа мастерской), Ван Дейка («Портрет фламандской дамы»), Перуджино («Распятие с Марией, Иоанном,

Иеронимом и Магдалиной») и Тициана («Венера перед зеркалом») [77].

Несмотря на пропаганду низвержения ценности искусства прошлого со стороны ЛЕФа и некоторых теоретиков, их мнение не разделяли сотрудники Эрмитажа, которых могли лишить не только карьеры, но свободы и жизни за подобные взгляды: они пытались по мере своих сил защищать коллекцию. В архиве Эрмитажа, в частности, хранится письмо научного сотрудника Т. Л. Лиловой Сталину. Которое можно процитировать почти полностью:

«т. Сталину

Дорогой Иосиф Виссарионович,

обращаюсь к Вам, т.к. только Вы один можете помочь мне в моем деле.

Я ведаю Сектором западноевропейского искусства в Гос. Эрмитаже. Антиквариат в течение пяти лет продает предметы искусства из этого сектора. Пять лет я боролась за то, чтобы продавали второстепенные вещи, но последние три года продаются главным образом первоклассные вещи и шедевры. Самое же последнее время идут почти исключительно шедевры и уникалы. Продано за это время вещей из моего Сектора на сумму не меньше 20.000.000 зол. рублей. Сейчас продают страшно дешево, например, из 3-х имевшихся в Эрмитаже картин Рафаэля две уже проданы 2 года назад: одна — Георгий, за 1.250 т.р. и другая — Мадонна Альба — за 2.500 т.р. Сейчас берут последнего Рафаэля (остается одна сомнительная картина, которую Антиквариат возил за границу и не продал) — Мадонну Конестабиле, причем Антиквариат ее ценит только в 245 т.р...» [34].

Также в письме указывается, что «Антиквариат» понижает обыкновенно по крайней мере в два раза, что Эрмитаж рискует лишиться всех шедевров и превратиться в «громадное собрание

произведений искусства среднего достоинства, в громадное тело без души и глаз». Делается идеологический акцент (можно предположить, что не совсем искренний, а скорее вынужденный), на то, что шедевры Эрмитажа «необходимы нам как громадный политико-просветительный фактор в деле воспитания непрерывно растущих культурно широких масс и необходимейшее пособие для воспитания наших художников», «ведь никому не придет в голову изучать философию или историю классовой борьбы без Маркса и Энгельса.» Выставление на аукцион картин Рафаэль приводится как последний аргумент к тому, что продажи нужно остановить и Если иначе «потом будет поздно». В действительности, продажи были прекращены только в 1934 году, а картины Рафаэля, вместе с многими другими, были куплены американским миллиардером и коллекционером живописи Эндрю Меллоном. Меллон начал собирать коллекцию картин и скульптур старых мастеров с желанием создать в стране национальную художественную галерею, и на распродаже эрмитажных шедевров в галерее «Knoedler and Co» стал одним из главных покупателей. После его смерти, в конце 30-х годов, было одобрено создание галереи в Вашингтоне, основной которой явилась его коллекция живописи — в том числе, и картины Рафаэля.

Возвращаясь к теме Временные границы сталинской эпохи могут быть обозначены более или менее условно. Политическим началом сталинской эпохи можно посчитать еще 1925 год (год победы над Троцким), социальным — 1928-й (начало выдвижения и “великого перелома”), а культурным — 1932-й (начало создания нового большого стиля, связанного с постановлением о «О перестройке литературно-художественных организаций», упоминаемым выше) [8].

Если главной целью культурной революции 1928 года можно считать уничтожение «традиционной культуры русского аграрного общества». то есть, в марксистском понимании — аристократической, церковной, крестьянской, и заменить ее новой «цивилизацией» массового общества, нового индустриального человека. Собственно сталинская культура (культура-два в типологии Паперного) и сталинское искусство начинаются по всеобщему признанию с 1932 года. Место марксистской классовой «пролетарской» идеологии начинает занимать универсальное гегельянство (в трактовке Лукача и Лифшица), заменяющее категории «классового» категориями «общечеловеческого», начинается отход от трактовки человека как части машины, переход к гуманизму как основной категорией (в том числе появляется внимание к эпохе Возрождения) [8]. Идеологом этой переходной эпохи может считаться Михаил Лифшиц (о одной из теории которого речь также заходила ранее) с его компромиссной теорией «пролетарского гуманизма» (в которой предполагается преодоление всего «буржуазного» как частного, бытового и выход в «пролетарское» как «общечеловеческое», универсальное, тотальное) и “большого реализма” (где аналогичным образом преодолеваются буржуазные «натурализм», эклектика», и провозглашается возвращение к некой изначальной архаической простоте) [8].

Б. Гройс, в книге « Gesamtkunstwerk Сталин», рассуждая об искусстве социалистического реализма и авангарда, говорит о том, что для первого «в качестве образца могло быть использовано любое прогрессивное искусство прошлого, поскольку разделяло с ним «исторический оптимизм», «любовь к народу», «жизнерадостность», «истинный гуманизм» и другие положительные свойства, характерные для любого

искусства, выражающего интересы угнетенных и прогрессивных классов в любую историческую эпоху и в любом месте» [22]. Таким образом под эти критерии попадают и греческая античность, и итальянское Высокое Возрождение и русская реалистическая живопись XIX века. Угнетенные и прогрессивные классы всех времен и народов были объединены сталинской культурологией в единое понятие «народа». В этой мифологии народными художниками были и Фидий, и Леонардо да Винчи, и Микеланджело, и Рембрандт, поскольку они объективно выражали в своем искусстве народные идеалы своего времени, хотя их лично и нельзя было назвать принадлежащими к эксплуатируемым классам.

Возвращаясь к проблеме отношения к буржуазной культуре, можно сделать следующий вывод: было необходимо взять из наследия «самое лучшее» и «полезное пролетариату» и использовать в целях социалистической революции и построения нового мира. В этом сходились все большевистские идеологи, даже если во многих других отношениях их мнения расходились. Положительная позиция партийного руководства в отношении классического наследия, послужила источником сталинских формулировок социалистического реализма, о котором уже заходила речь выше. Интересно проследить, как в эту линию встраивается Рафаэль, на примере публикаций из авторитетного журнала «Искусство».

2.3 Рафаэль в советской литературе

Одним из главных трансляторов идей и мнений был журнал «Искусство», издаваемый с 1933 года, на страницах которого была отражена хроника и политическая интерпретация искусства. Впервые репродукции Рафаэля появляются в журнале лишь за 1936 год (3 выпуск) в контексте статьи И. Верцмана (который занимался вопросами идеологии и реализма Просвещения и сыграл заметную роль в оформлении концепции Просвещения в советском литературоведении.) Несмотря на то, что официально исследование деятелей эпохи Возрождения одобрялось, пусть и с идеологической точки зрения, впервые самостоятельный текст про Рафаэля появляется в журнале «Искусство» только после войны — это статья Алпатов, посвященная изучению «Сикстинской мадонны» (1954 год).

Можно предположить, что отсутствие исследовательского внимания к Рафаэлю заключается в том, что в нем отсутствует некий провокационный потенциал и «народное» начало, что было важно акцентировать с идеологической точки зрения.

В журнале за 1935 год С. Динамов пишет: «Пролетариат, как творец и хозяин нового мира, строит свою социалистическую культуру, свое искусство, он создает и свою теорию искусства, строит свою собственную социалистическую эстетику. Пролетариат опирается здесь на все учение Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина, на высказывание классиков марксизма о Бальзаке, Гёте, Шекспире, на их понимание античного, феодального, буржуазного искусства...» [77]. Говоря о периоде, когда изучение Рафаэля, как не-революционера, еще всецело не

перешло на новый, «советский» этап (в рамках своей новой теории искусства), можно привести цитату о том, что «красота» актуального тогда, социалистического искусства — это «красота борьбы которую ведут миллионы под руководством мудрого Сталина»; необходимо было «изобразить действительность в ее революционном развитии»; как говорил Ленин должна быть «настоящая борьба товарищей рабочих» []; под такое определение сложно подстроить творчество Рафаэля.

Как уже отмечалось выше, образ Рафаэля хоть и хронологически относился к тому времени, в которое начали переосмыслять на основе новой идеологии 1930-х годов, но все-таки он это не первая фигура, к которой привлекается внимание, в том числе и в контексте «гениальной триады» Леонардо-Микеланджело-Рафаэль — о первых двух публикации появляются почти сразу и предпочтения расставляются не всегда в пользу главного героя исследования : «Таким образом, исторические роли Леонардо и Рафаэля почти одинаковы. Они создали классический стиль, и они же сделали первые шаги к его разрушению. Третий великий мастер Высокого Ренессанса, Микеланджело, идет еще дальше. Он действительно разрушает канон классического стиля и находит предпосылки для нового художественного миропонимания» [77].

Рафаэль постепенно начинает возвращаться на страницы, пусть и несколько безлико и не в качестве отдельного объекта исследования,

Следующее его «появление» — в 1937 году в связи со статьей Ш. Розенталь «Рембрандт и Возрождение». Возможно, мифология Рафаэля не позволяла использовать его фигуру как идеологически правильный пример художника, в то время как в культуре Рембрандте апеллируют к тому, что он «был прост и не любил аристократического общества», а

его «плебейские привычки и вкусы не мало, вероятно, огорчали его друга Яна Сикса»; согласно Розенталь, он воплощал в своем творчестве «лучшие чаяния прошедшего через горнило революции народа».

Рафаэль начинает упоминаться в связи с монументальным искусством в статье Осипа Бескина «О монументальном искусстве», за первый выпуск 1939 года. В статье критикуется установки школы Фаворского (уход от передачи движения, от психологической выразительности), наследия античных традиций через Византию (которая характеризуются как культура упадочная) а не через первоисточники и XV-XVI века, «которые возродили эти традиции не только формально но и по духу»; и потому «вполне естественно и социально закономерно что подлинные взлеты творческий рост монументального искусства всегда совпадают с периодами общественного подъема, максимального расцвета культуры и исторически прогрессивно периода. Здесь как классические примеры должны быть названы Греция, эпоха Ренессанса и вплотную к ней примыкающее барокко, киевская фреска и мозаика XI в, замечательные новгородские фрески». Можно заметить прием, напоминающий критиков XIX века, провозглашая Рафаэля гениальным художником и оставляя его на пьедестале, но говорить отрицательно о его «эпигонах». Интересно, что в иллюстрациях к статье приводится множество фресок, в том числе и принадлежащие Рафаэлю (например, росписи Станции дела синьятюра). Также приводятся репродукции Мазаччо и Микеланджело из Сикстинской Капеллы — причем его картинок много больше.

Упоминание встречается и в другом популярном журнале об искусстве

— «Юный художник» за 1936 год. Если первым «мастером» представляется Леонардо да Винчи, то в беседа о перспективе как иллюстрация приводится Афинская школа («хотя эта картина и написана 425 лет назад, она остается до настоящего времени в числе лучших произведений мирового искусства» [Рисунок 13]). В том же выпуске, в разделе словаря юного художника, что иллюстрируя что такое «фрагмент» как пример приводится автопортрет Рафаэля из Афинской школы [Рисунок 14]. Также это изображение фигурирует в журнале «Искусство» за 1947 май июне «Проблема драматического действия в живописи».

Большая публикация состоялась и в 1957 году — со статьей «Рафаэль и конец Высокого Возрождения» Р. Климова. В ней отмечается синтетичность искусства Рафаэля («идеальный характер гармонического образа»). Но в исторической перспективе «гармония как форма сознательного обобщения рано или поздно должна была вступить в конфликт с реальной действительностью», каждый художник интуитивно чувствовал, что необходимы поиски новых форм — лучше всех по мнению автора, с этим справился Микеланджело, в то время как Рафаэль пошел «иным» путем и лучше разрешил проблему идеального образа и «отсутствия» отрыва от зрителя в Афинской школе [36].

В эти же годы начинают появляться монографии и альбомы, посвященные Рафаэлю: например, альбом «Рафаэль Санти» со статьей А. Габричевского о творчестве художника и репродукции с его произведений (1956), в котором представлен интересный анализ — как минимум отмечается отсутствие интереса и необходимости переосмысления творчества; триумфом Рафаэля признаются ватиканские фрески.

Из популярных изданий передается повесть Алтаев, Ал. Впереди веков (195 год), затем с венгерского переводится книга Ласло Пашута «Рафаэль».

Книга Н. Элиасберг «Рафаэль» (впервые вышла в 1961 была переиздана в 1969). В книге представлен стандартный сюжет описания биографии: Рафаэль как ученик — эволюция мадонн — Рафаэль в риме — Рафаэль-портретист — Сикстинская мадонна — Станци и монументальный реализм — ранняя смерть Рафаэля (причем последний пункт по-разному акцентирован в разных источниках— от простой констатации до мифа о его болезни и любовном истощении). Делается акцент на четкой уравновешенной композиции и стремление раскрыть «безмерное многообразие чувства материнства» Его мягкость, нежность, женственность, возможно это пока не совсем, то что нужно было искусству

того времени, но тем менее это утверждалось как элемент классики. В книге также упоминается растиражированная цитата Рафаэля из его письма Балдасаре Кастильоне о связи «идеала» с действительностью: «И я скажу вам, что для того, чтобы написать красавицу, — пишет Рафаэль, — мне надо видеть много красавиц...но ввиду недостатка... в красивых женщинах я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Имеет ли она какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть» [75]. В материале к лекциям с диафильмом 1958 года Н.Е Элиасберг интересно, что некоторые картины упоминается как «неудачные», о чем обычно не говорилось

Одним из основных трудов по изучению Рафаэля является книга Граценкwa «Рафаэль» (1971/1975). Если обратить внимание на

библиографический список, то можно заметить, что автор опирается, в основном, на зарубежные источники — в то время как обычно в книгах упоминались зарубежные авторы. Гращенков разделяет гениев Возрождения, подчеркивая «гармоничность» Рафаэля: «Спокойный и светлый гений Рафаэля не был склонен к психологическому углубленному постижению внутреннего мира человека, как к этому стремился Леонардо. Еще более был он чужд духу трагического бунтарства Микеланджело. Счастливо не замечая разлада между идеалом и действительностью, он в своем искусстве всегда находил нужную меру реального и идеального», В книге важна идея синтетичности искусства Рафаэля [21].

Самый популярный текст — это статья Алпатова о Сикстинской Мадонне, опубликованная несколько раз в разных изданиях.

Важным событием исследования культа любого художника является празднование юбилеев, так как именно к таким событиям обычно бывают приурочены выставки и опубликованы новые материалы. Поскольку в доступе оказался материал, а праздновании 400-летия Рафаэля в Петербурге (1883 год), было бы интересно сравнить его с празднованием 500-летия (1983 год).

Из описания праздника XIX века: «сколько помнится, еще никогда не бывало в Петербурге такого блестящего художественного праздника как тот который происходил 28 марта 1883 г» [53]. Главное торжество проходило в Академии художеств, в Рафаэлевском зале, распорядителем был один из самых горячих поклонников Рафаэля — академик Боткин.

В глубине зала висела копия с «Сикстинской мадонны», на высокой эстраде, окруженной живыми цветами возвышался бюст Рафаэля бюст был (специально изготовленным для торжества профессором скульптуры

НА Лаверецким), увенчанный венком из свежих лавровых ветвей. «На высоком табурете лежал большой лавровый венок из серебра изготовленный на пожертвования и с целью отправить его в Академию св. Луки и с просьбой возложить его «на вечные времена» на могилу Рафаэля от имени всех русских художников» [53]. Все происходило «очень величественно и торжественно», были написаны и зачитаны стихотворения. была прочитан Н.П. Соловьевым была прочитана речь о биографию и вославнии художника. В 1983 же году в связи с 500-летием со дня рождения Рафаэля, организованной Научным советом по истории мировой культуры АН СССР, совместно с Государственным Эрмитажем, в Ленинграде состоялась конференция 12—14 апреля. По ее результате, был опубликован сборник статей редакцией Л.С. Чиколини в 1986, а в 1983, в Москве вышел сборник «Рафаэль и его время» под редакцией Стародубовой.

Делая небольшой акцент на изображения, интересно будет отметить, что черты «рафаэлевского» отражались не только в живописи— при изучении журнала «Искусство» за 1933-1941 года, интересным будет сравнить фигуры Катерины, детали памятника Шевченко в Харькове, Манизера [Рисунок 15] или фигура «Невенчанная. Из быта царской России». Черемных М.,1937 г из журнала «Безбожник».

Резюмируя, можно отметить следующий тенденции: если не выделять как особенность апелляцию в текстах к работам Ленина/Сталина/Маркса/Энгельса и др., то советское отношение строилось в начале как представление о Рафаэле как о художнике-монументалсте (в соответствии с художественной программой того времени, также отмечались и поднималась проблема соотношения реального и

идеального (также важная в становлении соц реализма). Использовался «земной» образ мадонны. Выделение культа рисунка — то есть почти «классическое» отношение. В периоды, когда придавался «официальному» забвению, многие мыслители не переставали признавать его как гения, ток нему все же довольно мало внимания было в 1930-е. Потом, в том числе в связи с тем, что «Сикстинская Мадонна» оказалась в Москве — всплеск внимания, в 50-70х выходят монографии и Рафаэля возносят на прочный пьедестал, на котором, отчасти, он находится и сейчас.

ГЛАВА 3. СИКСТИНСКАЯ МАДОННА В СССР

Слава Рафаэля Санти во многом связана именно с Сикстинской Мадонной, поэтому говоря об истории изучения и популяризации его творчества, целесообразно более подробно остановиться на культурных «приключениях» этого образа.

Так, для русских романтиков, как было показано в первой главе, она приобрела значение универсального представления о творце по божественному вдохновению художнике, где часто понятия «Рафаэль» и «Сикстинская мадонна» сливаются в единой смысловое целое.

«Сикстинская Мадонна» Рафаэля — это то, что для русских путешественников словно создавала некое магическое поле: не было знаменитого русского, который как-то не отнесся бы к ней [33]. Некоторые исследователи отмечают, что все главное, что можно сказать о «Сикстинской мадонне», было сказано в XIX веке и что в новейшей литературе можно найти мало нового. Современные художники охладели к ней, о ней перестали писать критики. Привлечение внимание происходит в связи с курьезами, например с вопросами атрибуции: так, итальянский автор Филиппины безуспешно пытался пробудить к ней внимание, выдвинув малоубедительную теорию, будто папа в «Сикстинской» изображает Юлия II. Другой исследователь вернулся к мнению, что картина написана живописцем Тимоtheo Вити.

Высказывались и мнения, вся картина переписана и что в ней не осталось и следа от живописи Рафаэля [77]. Однако в повседневной жизни советского интерес к ней порой возникал с весьма неожиданных сторон.

3.1 Мадонна из Нижнего Тагила

Показательным эпизодом в истории о восприятии Рафаэля является сюжет о «нижнетагильской мадонне». В 1924 году в Нижнем Тагиле завхоз металлургического треста нашел в кладовой одного из принадлежащих тресту домов, где раньше останавливались гости старых владельцы завода Демидовых, «грязную, закопченную доску» [39]. Согласно современной мифологии, вначале он принял ее за столешницу, но, заметив на ней изображение, решил, что перед ним икона. Картина была передана в краеведческий музей: хотя обычно иконы выбрасывали, не задумываясь об их возможной художественной ценности. При более тщательном изучении на изображении нашли надпись «RAPHAEL URBINAS PIN ...». Директор музея сразу же направил «сенсационное» сообщение в Москву, но ответа не последовало, а заметки в местных газетах не вызвали бурного отклика. Массовый читатель привык к тому, что в частных собраниях бежавших от революции находили «сокровища», а круг специалистов, в свою очередь, привык к тому, что в провинции наблюдалась тенденция к увлечению подобных открытий и видению в рядовых картинах великих мастеров прошлого [39].

«Бережно отмытую доску» выставили в музее в день его открытия, причем отмечают, что сначала картину описывали как «обломок» —

вторую часть директор музея с энтузиазмом продолжал искать и через некоторое время нашел в другом здании — так стало возможно прочесть и конец авторской подписи, выведенной на вороте платья мадонны: «RAPHAEL URBINAS PINGEBAT MDIX» (Рафаэль Урбинский писал в 1509 году).

Только в 1925 году на картину обратили внимание специалисты, что было связано с посещением профессора И. Э. Грабаря Нижнего Тагила. У него была информация о находке, впоследствии он писал: «Так как из провинции не раз уже приходили подобные сенсации, то и этому известию никто не придавал особой веры». И далее: «Когда в холодную дождливую ночь я ехал... с тагильского вокзала в город, проклиная это вынужденное и явно нелепое путешествие, у меня не было никаких иллюзий на счет предстоявшего мне на утро посещения местного музея, где находился новоявленный «Рафаэль»...». Однако в картине он узнал всемирно известный шедевр -- картину Рафаэля «Мадонна дель Пополо» [Рисунок 20].

Хроника этого события представлена в большой статье И. Э. Грабаря «Мадонна дель Пополо» Рафаэля и «Мадонна с покрывалом» из Нижнего Тагила», опубликованную в 1928 году. Сейчас это издание является редкостью, поэтому информацию можно найти в книге краеведа Юрия Курочкина «Уральские находки» (1982).

Картина была перевезена в Москву в 1925 году, где была создана специальная комиссия, которая разрабатывала план восстановления картины. Было обнаружено что ее часть была переписана. Поскольку существуют несколько копий картины (например, предполагается, что подлинник находится в музее города Шантйи), появился вопрос о том, действительно ли это произведение Рафаэля. Картина была все же

атрибутирована как принадлежащая его кисти, но в не совсем конкретных формулировках. Было утверждено, что достоверные следы «Мадонны дель Пополо» теряются до того, как появилась лоретская «Мадонна»; что «...из сохранившихся экземпляров... «Мадонны»... самым ранним является, бесспорно, нижнетагильский». Основными доказательствами того, что «...тагильский экземпляр не копия» ставились авторские поправки и изменения. Как аргумент приводилось также, что «...тагильский экземпляр «Мадонны» не только наиболее ранний из сохранившихся, но, быть может, и тот самый протооригинал, который находился некогда в Санта-Мария дель Пополо».

На сегодняшний день картина находится в Нижнетагильском музее изобразительных искусств, «где ей отведено самое почетное место», а выставки «одной картины» проходят по всей России. Данный сюжет является показательным для тезиса, который так или иначе проходит через всю работу: несмотря на пропаганду со стороны партии и/или каких-либо других авторитетов, в восприятии не только знатоков и ученых, но и «обычных» людей, сконструированный за несколько столетий образ Рафаэля практически всегда занимает почетное место в «пантеоне» гениальных художников и вызывает интерес.

3.2 Сикстинская Мадонна в Москве

Следующим эпизодом, который также связан напрямую с Москвой, является выставка картин Дрезденской галереи в Пушкинской музее в 1955 году.

С 1939 года картины Дрезденской галереи были размещены в

нескольких хранилищах, однако в феврале 1945 года, после бомбардировки Дрездена, картины были перемещены в шахты в различных частях Саксонии. Сырость была губительна для полотен, также существовала опасность расхищения. Картины были найдены советскими войсками и перевезены в Москву. Среди шедевров были «Спящая Венера» Джорджоне, «Портрет мальчика» Пинтуриккио, «Девушка, читающая письмо» Яна Вермера Делфтского, «Святая Инесса» Хусепе де Рибера и «Сикстинская Мадонна» Рафаэля.

В книге Владимира Карпова "Полководец" (о генерале армии И. Е. Петрове), говорится о том, что «Сикстинская Мадонна» Рафаэля находилась в ящике, который был сделан из тонких, но прочных и хорошо обработанных планок. На дне ящика был укреплен толстый картон, а внутри ящика — рамка, обитая войлоком, на которой и «покоилась» картина и в дни войны ящик не мог служить надежной защитой. Но когда «ящик открыли, перед людьми предстала, широко раскрыв лучезарные глаза, Женщина дивной, неземной красоты с Божественным Младенцем на руках. И советские солдаты и офицеры, несколько лет шагавшие тяжелыми дорогами войны, сняли перед ней фуражки и пилотки...» [77]. Сюжету, описанному как некое «чудесное явление», посвящена картина Юрия Ятченко «С мечтой о мире», на которой изображено как в темном шахте удивленные солдаты обнаруживают картину и застывают перед ней в восхищении. В рамках исследования не удалось найти информацию о том, когда была написана картина и где она находится сейчас. Однако она в любом случае представляет собой не художественный, а культурный интерес — как часть конструирования мифа о спасенном шедевре, как иллюстрация этого сюжета и не более [Рисунок 21] .

Говоря об этой картине, нельзя не упомянуть стихотворение советского поэта М. Лисянского, посвященного выставке 1955-го года, которое совпало и иллюстрирует работу Ятченко (хотя можно сделать допущение об обратной связи): «Бессмертную картину / Солдат в пыли нашел. / Раздвинув паутину, / Он обезвредил тол. / Как будто из могилы, / Из тьмы, где тлен и прах, / В молчанье выносили/ Мадонну на руках. / [77]

Еще одна картина на этот сюжет — произведение «Спасение картин Дрезденской галереи» советского художника Михаила Володина [Рисунок 22]. Володин в 1945 году в числе членов бригады художников выполнял особое задание и самостоятельно участвовал в «спасении картин Дрезденской галереи», а его картина находилась в Центральной музее Вооруженных Сил СССР . Эта картина отличается по трактовке сюжета, композиции и цвету — однако, интерес к ней также может быть проявлен как к явлению советского военного китча. К тому же сюжету относится и «Спасенная Мадонна» Корецкого [Рисунок 23].

В Москву картины были привезены в середине августа 1945 года. На протяжении десяти лет несколько сотен произведений из собрания Дрезденской Галереи хранились в ГМИИ им А.С.Пушкина. Научные сотрудники и реставраторы тщательно изучали и восстанавливали пострадавшие шедевры, в том числе и «Сикстинскую мадонну». В связи с этим, несмотря на секретность, окружавшую эту тайну, в литературе остались некоторые воспоминания об этом этапе существования «Рафаэля советского». Одни из самых интересных воспоминаний принадлежат заслуженному деятелю искусства РСФСР Игорю Долгополову [27].

Знакомые И. Долгополова по институту принимали участие в спасении картин и ездили в Германию вместе со специальной бригадой. Таким образом, он, вместе с другими студентами Института изобразительных искусств, участвовал в разгрузке машин со скульптурами и картинами Дрезденской галереи. П.Д. Корин, руководивший всеми работами, пригласил их к себе в реставрационную мастерскую, «служившую ему и кабинетом» [27]. Воспоминание пронизаны интимностью и уютом. : «Прасковья Тихоновна, жена художника, нарезала еще теплый черный хлеб, лук, налила чай. Павел Дмитриевич улыбался, глядя, как мы уплетали этот чудесный по тем временам ужин, потом весело сказал: - Ну, теперь вы вполне заслужили после трудового дня право на отдых и зрелище, - и проводил нас в большой белый зал музея»[]. Когда Долгополов увидел «Сикстинскую мадонну», она показалась ему «темноватой, довольно сухо написанной». Он отмечает, что многие из его «товарищей тоже не поняли «Сикстинскую мадонну»...Зато всех с первого взгляда сразили Вермер и Веласкес» [27]. Однако через несколько дней после этого, он «глубоко ощутил все величие и Прелесть «Сикстинской мадонны».

Когда в 1955 году было принято решение вернуть коллекцию, 2 мая 1955 года в ГМИИ им А.С Пушкина была открыта выставка, на которой зрителям были представлены 350 картин из собрания Галереи, а 4 ноября 1955 года коллекция вернулась в Дрезден и уже в 1956 году вновь экспонировались в восстановленном здании галереи.

Кроме уникальных воспоминаний видения картины в Москве не в рамках выставки, существуют непосредственно свидетельства того, что происходило в 1955 году в музее имени Пушкина. [Рисунок 24]

Описание воспоминаний Гроссмана, стремительно, практически

похоже на описание военного наступления: «И вот холодным утром 30 мая 1955 года, пройдя по Волхонке мимо кордонов московской милиции, регулировавшей движение тысячных народных толп, желавших видеть картины великих художников, я вошел в Музей имени Пушкина, поднялся на второй этаж и подошел к Сикстинской Мадонне» [24]. Далее, пораженный образа, он отмечает : «Мне кажется, что эта Мадонна самое атеистическое выражение жизни, человеческого без участия божества» [24].

Воспоминания Фаины Раневской иронично, но довольно описательно: « Возле «Сикстинской мадонны» Рафаэля стояло много людей — смотрели, о чем-то говорили...И неожиданно громко, как бы рассекая толпу, чей-то голос возмутится:

— Нет, я вот одного не могу понять...Стоят вокруг, полно народу. А что толпятся?... Ну что в ней особенного?! Босиком, растрепанная...

— Молодой человек, — прервала монолог Раневская, — эта дама так долго пленяла лучшие умы человечества, что она вполне может выбирать сама, кому ей нравится, а кому нет» [4].

Если говорить о публикациях, то к выставке было выпущено несколько печатных изданий. В том числе книга Замятина А. Н., Сокровища Дрезденской галереи, краткий путеводитель под редакцией Н.Е. Элиасберг и каталог; в журнале «Искусство» за 1954 год была опубликована статья Алпатовой, посвященная «Сикстинской Мадонне».

Картина Рафаэля представляется как синтез романтического и героического-военного. Она фигурирует в текстах как «венец дрезденского собрания», упоминается и Крамской, назвавший ее «портретом того, что думали народы», ибо Мария в трактовке Рафаэля

— заступница всего человечества. В других отмечается «доброта и кроткость» образа, а глаза младенца, словно «смотрят не по-детски твердо и прозорливо», лицо его «недетски серьезно: в его расширенных, обращенных вдаль, горящих, как у пророка, глазах видно предчувствие грядущих страданий» Искусство предшествующей поры не знало образа такой нравственной силы, столь пронизанного любовью к людям [29].

Для советского массового сознания к образу «Сикстинской мадонны» прибавляется еще одна грань — тема, связанная с войной, героическим спасением мира от зла и разрушений, жертвование всем не боясь ничего, что являлось одной из самых важных и пропагандируемых тем того времени — матери-защитницы, мадонны пафоса героического. Картина вновь становится «народной», а образ бесконечно тиражируемым через различную полиграфическую продукцию и монументальное искусство.

3.3 Рафаэль, военный пафос и китч

Еще один образ, который связан с «Сикстинской мадонной» и доступен много большому количеству зрителей, чем любая картина — это панно мастерской Павла Корина (о котором речь шла чуть выше) «Победа» на московской станции метро Новослободская, 1952 год. [Рисунок 19] На первоначальном эскизе было изображение женщины с тремя детьми, над ними — портрет Сталина. Однако во время сборки мозаики первоначальный эскиз был изменен. По «легенде», один из руководителей сделал комментарий: «женщина одна, а детей трое. Она их не прокормит. Давайте ей одного ребенка оставим. Чтобы успеть к сроку.» Таким образом, на готовом мозаичном панно сходство женского

персонажа с мадонной стала стало еще более очевидно. Один из причастных к участникам строительства станции вспоминает:

«...однажды перед открытием фабричные работницы, придя на субботник мыть станцию, в благоговении застыли перед мозаикой, вот-вот готовые пасть на колени» [] .

Однако не только служащие метро, но и чиновники нашли в изображении напоминание о Сикстинской Мадонной Рафаэля, и посчитавшие, что подобному изображению в советском метро не место [77] Согласно некоторым источникам, приезжавшему осматривать станцию Хрущеву принадлежит цитата об этой работе: «Почему она босая? Намек на то, что у нас в стране людям обуви не хватает? Почему дискредитируете советскую власть?!» Согласно тому же мифу, после этого замечание на панно добавили еще одну деталь — некое подобие древнеримских сандалий у «мадонны». Тем не менее антипатия к мозаике сохранилась и вскоре из последовало распоряжение ее убрать. Авторы проекта пошли на риск и решили спасти работу от уничтожения: панно было загорожено снаружи фальшивой стеной, облицованной мрамором и в этом состоянии оно находилось вплоть до отстранения Хрущева от власти — только после этого Корину удалось добиться разрешения вернуть мозаику в интерьеры станции. Декоративная стена была разобрана, а панно подверглось еще одному изменению: в верхней части место медальона с портретом Сталина заняла лента со словами и «Миру мир» и «Наше дело правое — мы победили», также убраны были и сандалии. Сам сюжет обращен к военной тематике — внизу по углам расположены щиты с датами 1941 и 1945, рядом с ними развешаются необыкновенные по красоте цветом ленты с орденов и медалей,

посвященных Победе [Рисунок 19] . Образ «мадонны», который с современной точки зрения, уже не столь «болезненно» напоминает картину Рафаэля, из-за лишения ее чувственности, мягкости. В принципе, соединение образа мадонна с военной тематики было обосновано пропагандой образа «матери-защитницы» (например, в картине М.Савицкий «Партизанская Мадонна Минская» [Рисунок 25]). Свою роль определенно сыграло и то, что Корин участвовал в реставрации картины.

Говоря о образе «Сикстинской Мадонны» и монументального искусства, можно упомянуть и схожесть фигур картины Рафаэля и «Воина-освободителя» (эскиз скульптуры для памятника советским воинам в Берлине). Е. Вучечич, 1948 г [Рисунок 17].

Несмотря на всю пропаганду и пафос агитационных плакатов как искусства, не все навязывающиеся образы массовой культуры воспринимались одинаково привлекательно обычными «зрителями». Насколько были привлекательны женские образы? Существует комментарий, который показывает, что программа не всегда срабатывала : «Колхозная баба в синем сарафане явно опилась свекольным самогоном. Гляньте на ее опухшую рожу, на кривую ухмылку под мутными очами, и все станет ясным. А насчет дамы, которая уложила тугое бедро на балюстраду сочинского санатория, имею суждение: ей очень подошла бы эсэсовская форма...» [].

Следующим примером из жизнеописания образа картины «Сикстинская мадонна» не на страницах книг и журналов, а в

провинциальной реальности, является ее восприятие как украшение дома в послевоенные годы.

В 1948 году в киоск "Союзпечати" на железнодорожной станции Орша в Белоруссии был первым, куда столичные газеты и прочая печатная продукция поступали раньше всех. В 1948 году перед вокзальным киоском собралась очередь — все раскупали цветную картинку, «весьма напоминающую те изображения, которые в старые времена выставлялись в иконных лавках при монастырях.» [77] В основу этого инцидента лег тот факт, что московское издательство «Искусство» в серии «Памятники мирового искусства» массовым тиражом выпустило цветную репродукцию Сикстинской мадонны. Несомненно, было использовано то обстоятельство, что оригинал шедевра в то время находился в СССР. Таким образом Весной 1948 года "Сикстинской мадонны" поступил в книготорговую сеть БССР, проявили повышенный интерес к картине.

На это обратили внимания члены местного управления следующий документ : «Секретарь Витебского Обкома Красовский: «В адрес киоска "Союзпечати" при станции Орша поступила в продажу прилагаемая репродукция картины Рафаэля Санти "Сикстинская мадонна". Установлено, что репродукция этой картины была быстро раскуплена в значительной своей части колхозниками района в качестве иконы. В связи с некоторым, за последний период времени, нежелательным «оживлением религиозных но Репродукция этой картины поступила из г. Москвы, Центральной розничной конторы «Союзпечати»».

Щекотливость ситуации была очевидна: открытки поступили из Москвы, следовательно были одобрены соответствующими идеологическими инстанциями. Завсектором белорусского ЦК вскоре

подготовил следующую служебную записку: «Указанная репродукция картины Рафаэля Санти "Сикстинская мадонна" действительно прислана из Москвы Центр. розн. конторой «Союзпечать» непосредственно на ст. Орша» [77].

В итоге было принято решение: открытки вернули в Москву как "нереализованные из-за отсутствия спроса".

Далее будут рассмотрены некоторые примеры, поддерживающие легенду о Рафаэле, о его «Сикстинской Мадонне», как об образе живом, близком и понятном для народного восприятия и творчества. Например, «копия» картины из Музей тюремного искусства в Угличе, выполненная выжиганием по дереву: тюремный автор попал в колонию, где ему не нашли занятия и он три года выжигал картину раскаленным гвоздем. [Рисунок 27]. В тюремной культуре, образ мадонны — это воровской «оберег». Парадоксально, что одно из изображений на коже (заключенного по прозвищу «Белый», который был осужден на 25 лет в 1947 году за групповое хищение продуктов питания) сейчас находится в Музей мединститута в Чите. [Рисунок 28]

К концу XX века использование образа «Сикстинской Мадонны» происходит как апелляция не только к Рафаэлю, но и порой музейной живописи в целом — что, в общем, является продолжением использования имени художника как фигуры речи. Использование иконографии становится все более и более китчевым — с одной стороны это всевозможные сувениры с херувимами, которые, благодаря невероятной тиражируемости в настоящее время стали одним из самых

узнаваемых изображений не только Рафаэля, но и живописи старых мастеров.

Говоря о лишении образа Рафаэля какой-либо художественной эстетики: в 1985-1988 годах Виктор Иванов в серии работ «Художник и время», пишет и картину о Рафаэле Санти, песочными часами в руке, «как символ того, что судьба отпустила ему очень мало времени для жизни и творчества» [Рисунок 29].

На монументальной картине белорусского художника Мая Данцига «И помнит мир спасенный» сюжет которого строится вокруг «освобождения» картины из туннеля, что, по замыслу, служит метафорой освобождения Европы от фашизма. На фоне, согласно словам автор «армия, слева — почтальон, возносящий Пальмиру - весть о победе, на картине миноискатель, который очищает город от скверны»; справа сидят плененные немецкие солдаты на фоне столбов концлагерей. Ниже справа отец держит на руках погибшего молодого солдата и тут же — матери, сестры и жены, оплакивающие погибших. И над всем этим, над поверженным Рейхстагом - Мадонна, спускающаяся навстречу людям едва касаясь босыми ногами поверхности облака...». [Рисунок 30]

В пространстве медиа упоминание о «Сикстинской мадонне» порой носят спекулятивный характер и оперирует фактами, не соответствующими реальности: так, по одной из популярных новостей приводится, что на руке у Сикста — шесть пальцев., «шесть, по-латински «сикст» и «именно в этих шести пальцах и шифр названия «Сикстинской мадонны» Рафаэля».

Если вернуться к оригиналу картины, то основные иконографические стили, которые Рафаэль использует в «Сикстинской мадонне» это мадонна-мать (молодая и симпатичная мать, которая наблюдает с нежностью, самый светский образ), мадонна-заступница (просительница за грешников, мотив сострадания, защиты, хождения по мукам, важная иконографическая деталь — босые ноги) и мадонна-царица небесная (царица на троне, ни черт матери, ни черт заступницы, только величие, царственность). Комбинируются и композиционные типы: святое собеседование (дева Мария стоит на земном основании или сидит) и Дева Мария вознесенная и отделенная пространством. В обращениях к рассматриваемому образу, художники в современных апелляциях обращались к разным сторонам этого образа, не совмещая их — использование образа может как иметь смысловое наполнение и может быть осмысленно эстетически, так и может заходить за границу китча и существовать отдельно от каких-либо «идей».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Б.Виппер отмечал, что характеристика творчества Рафаэля принадлежит, с одной стороны, к самым благодарным, с другой стороны, к самым трудным задачам историка искусства. На основе исследования, проведенного в данной работе, получены следующие выводы и результаты.

Было рассмотрен феномен «Рафаэля советского» с 1917 года, затрагивая при этом и проблемы его восприятия в XIX веке. Были рассмотрены взгляды на «распределение сил» между Леонардо — Рафаэлем — Микеланджело, рассмотрено «настоящее советское», которое может быть определено в рамках 1950-х, приёмы создания пафоса. Среди гениальной триады, образ Рафаэля может представляться самым «слабым» (безусловно, не с точки зрения силы художественных образов), но с образом, который может существовать в сознании зрителей — там, где Леонардо — почтенный, старый, мудрый, гениальный много более многогранный, а Микеланджело — безумный и сильный, а Рафаэль — нежный юноша. Был сделан акцент и на различные стороны культа Рафаэля — создателя прекрасных мадонн, Рафаэля-гениального ученика, Рафаэль-создатель «Сикстинской мадонны», Рафаэль-монументального живописца, Рафаэль-мастер рисунка и композиции.

Также был поднят вопрос о том, каким пропагандировала советская система Рафаэля и исследовано, когда возникла искусствоведческая литература о Рафаэле. Проведено исследование одного из важных элементов культа — празднования юбилея в XIX и XX веке, на котором проиллюстрировано символическое отношение к Рафаэлю: как важно было устроить пышный праздник, прочесть стихотворения в XIX веке, так, век спустя, необходимо было провести конференцию и попробовать суммировать наследие Рафаэля комплексно и научно.

Было показано, что восприятие носит сложный характер, Противоречивость массового восприятия можно проиллюстрировать строками Толстого: «Мадонна Сикстинская... не вызывает никакого чувства, а только мучительное беспокойство о том, то ли я испытываю чувство, которое требуется» [60].

Данная работа ставит множество вопросов, например, Плохо ли, если художник не может быть «революционером»? Будет ли свободный художник советского общества способен сделать то, что делал Рафаэль? Будет ли возможным снова создать «Мадонну»? Ведь словам Лифшица, «при наличии тех условий, которые предполагает марксизм, всякий, «в ком сидит Рафаэль», сумеет развить свой талант до вершины мастерства». По итогам, исследования, возникает больше вопросов чем ответов: Плохо ли, если художник не может быть «революционером»?

Если говорить об актуальности самого Рафаэля, жизни и развитии его культа России, то один из ярких примеров — история

экспозиции в настоящее время. Например, недавно ее выставка прошла во Владивостоке в Приморской картинной галерее, «выставка одного шедевра итальянского художника Рафаэля Санти», которую с воодушевлением посещали.

В сентябре 2016 года, согласно небольшому анонсу, в Пушкинской музее пройдет первая масштабная выставка произведений Рафаэля в России, куратором которой является доктор искусствоведения, и главный научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина, хранитель итальянской живописи Маркова В.Э. До этого лишь немногие работы Рафаэля были показаны в ГМИИ им. А.С. Пушкина в рамках различных выставок или на «выставках одной картины» («Донна велата», «Дама с единорогом»). На выставке будут представлены картины и рисунки из музеев Италии, в основном из собраний флорентийских музеев. У организаторов «нет сомнений в том, что выставка произведений Рафаэля Санти будет пользоваться большим успехом у посетителей», также можно предположить, что это возродит интерес к изучению.

История восприятия творчества Рафаэля в чем-то схожа с мифологией его личной биографии — так, гениальный ученик, вежливый и галантный, умевший найти общий язык и угодить всем, так же может быть встроен и адаптирован почти в любую систему взглядов (классицистов, романтиков, советского чиновников и простых советских людей). И в современной обстановке он может служить (и служит) примером для подражания тщательного изучения. Вероятно, его образы настолько гибкие и подвижные, что продолжают жить и трансформироваться в соответствии с требованиями времени. Интересным

для исследования представляется вопрос насколько он нужен и востребован сейчас.

«Официально» в анонсе выставка «Канон красоты по Рафаэлю», которая проходила в Академии художеств в 2012 году, заявляется, что основная цель – «показать, насколько значимо и высоко ценимо было творчество Рафаэля в России, где его произведения всегда считались эталоном мастерства». Из неофициальных, некоторые посетители выставки делились мнением, что «это было красиво, но не совсем понятно зачем сейчас».

Сквозной темой все работы был анализ создания той «идеи», которую создает Рафаэль в своих произведениях: силу образа метафорично можно выразить цитатой Петрова-Водкина: «Рим Рафаэля» должно вызывать в культурной памяти картину яркую и светлую, подобную воспоминанию о сне, когда-то увиденном со столь отчетливой убедительностью, что он превратился в реальность: хотя на самом деле «Рим был небольшим, неопрятным городом» [].

Многие современные исследования признанных авторитетов в области искусства проводятся с опорой на труды советских ученых — без учета того, что современные представления могут быть иными. Дальнейшее критическое изучение литературы о Рафаэле может стать основанием для создания действительно новой истории о нем. В этом контексте интересно было бы также исследовать и то, каким он представит в образе современных мыслителей: «Рафаэль уже вне конкуренции, ему даже удастся избавиться от своего главного соперника,

психопата Микеланджело, деньги и административные посты сыплются на него как из рога изобилия, все замечательно, но, к сожалению, он неожиданно умирает в возрасте тридцати семи лет, в 1520-м... Аполлонова машина запущена, и толпа его учеников продолжает хорошее дело, создавая все новые и новые шедевры Рафаэля» [77].

Говоря о культурном восприятии Рафаэля, можно говорить об эклектичности «русского» сознания: советские художники с лёгкостью могли использовать картины Рафаэля как «свои».

Данная работа представляет собой довольно краткую характеристику каждого рассматриваемого аспекта и возможно не раскрывает всю сущность проблемы, но именно поэтому и представляет потенциал. Собранный материал, позволяет сфокусировать практически на каждой темой: в дальнейших исследованиях может быть также сделан больший акцент о влияние западной литературы.

Одно для интересных для исследования полей — это следовании картин сталинской эпохи (поскольку из-за предполагаемой некоторыми исследователями «маскулинности» культуры тех времен, именно женщины и женские образы представляют интерес: «мужчины в ней изначально существуют в области социальной риторики «большого стиля», регулируемой цензурой, в то время как женщины – в области внутренних (часто скрытых) социальных процессов, «социальной пластики». Здесь изображения не так регламентированы и существует возможность некоторой свободы изображения и, таким образом, проявления скрытых тенденций внутреннего развития» [77].

Данная носит обзорный характер и представляет потенциал для дальнейших исследований: например, более глубокое изучение истории восприятия творчества художника может способствовать новому взгляду на мифологию о Рафаэле, что в конечном результате поможет создать переосмысленную историю художника.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок. 1 Фотография из квартиры Ф.М. Достоевского



Рисунок. 2 Фотография из квартиры Ф.М. Достоевского



Рисунок 3. Лоджии Рафаэля в Эрмитаже. Ухтомский К.А., 1860 год



Рисунок 4. Гадающая Светлана. К.П. Брюллов, 1836 г.



Рисунок 5. Сикстинская Мадонна. Рафаэль Санти, 1512-13 г.



Рисунок 6. Мадонна с ребёнком. Бруни Ф.А, 1835 г.



Рисунок 7. Мадонна Альба. Рафаэль Санти, 1510 г.



Рисунок 8. Святой Георгий и дракон. Рафаэль Санти, 1506 г.



Рисунок 9. Мадонна с безбородым Иосифом. Репин И. Е., рисунок не окончен



Рисунок 10. Мадонна с безбородым Иосифом. Рафаэль Санти, 1506 г.



Рисунок 11. Сон. Петров-Водкин К.С, 1910 г.

Рисунок 17. Воин-освободитель (эскиз скульптуры для памятника советским воинам в Берлине). Е. Вученич, 1948 г.



Рисунок 12. Мадонна Конестабиле. Рафаэль Санти, 1504 г.



Рисунок 18. Мозаика на станции «Новослободская» до реконструкции

Рисунок 13. Афинская школа. Рафаэль Санти, 1511 г.



Рафаэль Санти, 1512-1511.

Рисунок 19. Мозаика на станции «Новослободская» в настоящее время



Рисунок 20. Мадонна с вуалью. Рафаэль (?), 1509 г.



Рисунок 21. С мечтой о мире. Ятченко Ю.



Рисунок 22. Спасение картин Дрезденской галереи. Володин М.



Рисунок 23. Спасенная Мадонна. Корецкий М.



Рисунок 24. Фотография выставочного зала Пушкинского музея, 1955 г.



Рисунок 25. Партизанская Мадонна Минская. М.Савицкий



Рисунок 27. Изображение «Сикстинской Мадонны» из Углича



Рисунок 28. Изображение «Сикстинской мадонны» как тюремного символа



Рисунок 29. Рафаэль. Иваново В., 1985 г.



Рисунок 30. И помнит мир спасенный. Данциг, 1985 г.