Образ Мадонны в работах Леонардо да Винчи и Рафаэля Санти

1. Мадонна Леонардо да Винчи

Почти не оставив живописного наследия, тем не менее Леонардо да Винчи внёс огромный вклад в мировую сокровищницу станковых картин. Можно выделить основные произведения, созданные мастером: «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа», 1478-1480гг.); «Мадонна Литта» (1478-1482гг.); «Мадонна дель Гарофано» («Мадонна с гвоздикой» 1472 г.); «Мадонна в гроте» (1483-1486 гг.); «Мадонна и младенец со святой Анной» (пр. 1508-1509гг) и «Мадонна с прялкой» (1501 г).

О Мадоннах Леонардо да Винчи писали такие искусствоведы, как: М.А.Гуковский в своей монографии, Д.В. Григорович, В.Н. Лазарев, Гращенков В.Н. и другие. Далее остановимся подробнее на их исследованиях.

Л. М. Баткин в своей книге «Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления» подробно останавливается на анализе основных отличительных особенностей женских образов Леонардо и, в частности, изображений Мадонн. Он пишет: «О том, насколько привлекала Леонардо тема прекрасной молодой матери с ребёнком, свидетельствуют его многочисленные рисунки. Он изображал женщин с лицами то серьёзными, то улыбающимися; в позах, выражающих нежность; со взглядом, полным трепетного чувства и тихой умиротворённости, а прелестных младенцев – занятых игрой и прочими ребяческими забавами. У мастера трудно найти абсолютно совпадающие друг с другом интерпретации женской либо детской фигуры, что было обычным для кватрочентистских художников, следовавших неизменному образцу в трактовке образа Марии (в отношении мать – сын). Они стремились к возможно более полной передаче того, что отражает аспект царственной невозмутимости Мадонны, не выводя её из роли за рамки поклонения младенцу. Леонардо, напротив, избирает чисто человеческие ситуации; детально анализируя сопутствующие им психологические и физиологические мотивы, он отыскивает высочайшие выразительные возможности в сюжете Мадонна с младенцем. Отличный от традиционного принцип эмоциональной связи между фигурами имеет место уже в так называемой Мадонне Бенуа, хранящейся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Передавая в живописи различные оттенки чувств, мастер воплощает свою программу изучения человеческой фигуры – её физического строения и поведения. Что касается женских образов, интерес к ним Леонардо носит более широкий характер»[[1]](#footnote-2). Для изображений Мадонн Леонардо да Винчи характерна реалистическая трактовка формы, мастер уделяет особое внимание игре света и тени, рефлексам. Он выбирает обычно сложное расположение фигур, что станет признаком особого стиля. Повторяющимся элементом в картинах станут небольшие стрельчатые окна, открывающие вид на пейзаж. Чаще всего это был горный пейзаж с речкой, который напоминал художнику о его родном Винчи.

Мастер итальянского Возрождения не наполняет привычную схему принципиально новым содержанием, говорит Баткин - а неосознанно находит в каноне те смыслы, которые средневековый художник не мог в нем найти, даже если бы захотел. Конечно, «титаны» Возрождения ищут свой идеал совсем не в каноне, но находят его именно там, поскольку не знают пока никаких других положительных ориентиров для живописи.

М. А. Гуковский утверждает, исходя из дошедшего до нас большого количества набросков, что Леонардо подчас мучительно долго составлял композиции для своих мадонн, в конце концов, приходя к уже известным и устоявшимся иконографическим канонам, но переосмысливая их.

Согласно Гуковскому, живописная техника Леонардо да Винчи может быть описана следующим образом: поверх «тончайшего слоя светлого грунта» наносятся слои «основных прозрачных красок, образующих нежнейшую светотеневую моделировку – знаменитое леонардовское «сфумато». Нанесение дальнейших … красочных слоев дает картине, строящейся как бы в глубину, изнутри, ее окончательное цветовое решение»[[2]](#footnote-3). Эффект от этой неповторимой игры света призван создать иллюзию выпуклого объёма на плоской поверхности холста. Для Леонардо да Винчи достижение этой круглящейся выпуклости формы составляло, в какой-то степени, самоцель. Он неоднократно писал об этом. Например: «Светотень вместе с перспективными сокращениями составляет самое превосходное в живописной науке». Или: «Эта рельефность – самое главное в живописи и ее душа» (цит. по: Губер 1952: 25).

Гращенков В.Н. пишет в своей монографии, что Леонардо использует не традиционную церковную, а светскую схему изображения Мадонны. Дело в том, что до конца тридцатых годов XV в. в портретном жанре доминировали профильные изображения. Если к середине века в мужском портрете происходят изменения: отдается предпочтение трехчетвертному развороту, распространяется вид геральдического портрета с атрибутом, то в женском парадном портрете профильная схема удерживается дольше[[3]](#footnote-4). То же самое относится и к изображению Мадонн. Рисуя Мадонну в профиль, художник будто бы «отождествляет её со светской красавицей – своей современницей». Несмотря на это, Леонардо придерживается некоторых традиций христианской живописи, таких как: укрупнённая фигура младенца Христа, принятая для изображения Богоматери цветовая схема, некоторая христианская символика.

По Р. Сизерану склонённая на бок голова Мадонны является излюбленным мотивом школы Верроккьо – школы, учеником которой недолго был Леонардо. Для него самого опущенная голова становится обязательным аспектом «канона женской красоты». Работая над изображениями Мадонн, он пишет о том, как следует изображать женщин: «чтобы они имели сдержанный и скромный вид, … руки скрещенные или без усилия прижатые к телу под поясом, голова должна быть слегка наклонена и повернута в бок» (цит. по: Сизеран 1911: 23). Возможно, мотив склоненной головы мог быть использован в произведении «Мадонна Литта» под влиянием одной из классических иконографических схем «Мадонна Умиления». Интересно, что Леонардо, в отличие от других учеников Верроккьо, дает лицо Мадонны не в три четверти, а в профиль, что достаточно необычно для изобразительных канонов того времени[[4]](#footnote-5).

Л.Д. Любимов даёт подробное описание самых известных Мадонн Леонардо да Винчи. Первая по времени написания Мадонна – «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа»). Её образ внутренне лишён какой-либо святости.Мы видим только лишь юную мать, которая играет со своим ребёнком. Кажется, что художник в этой картине воспевает вечную прелесть матери и материнства. И в этом бесконечное очарование картины.

Мария, юная, почти девочка, играет с сыном, показывая ему цветок. Она представлена в движении и улыбающейся, ребёнок же, старательно изучающий принесённый его матерью предмет, кажется серьёзным, сосредоточенным.

Мадонне придан вид несколько болезненной девушки, играющей со слишком крупным младенцем, сидящим у неё на коленях. Своеобразный мертвенно-зелёный колорит, подчёркнуто реалистическая трактовка человеческого тела, усиленное внимание к изображению игры света и тени на отдельных частях тела, сложное положение обеих фигур, - всё в этой картине показывает нам молодого Леонардо хотя и ищущим ещё широкого свободного стиля, но уже твёрдо ставшим на тот путь, по которому он пойдёт в течение своей дальнейшей деятельности.

Обе фигуры, тесно вписанные в картину, заполняют собой почти без остатка всю её поверхность, только справа, наверху расположено небольшое стрельчатое окно, по-видимому, незаконченное художником. Надо думать, что он предполагал поместить здесь свой излюбленный горный пейзаж с рекой, напоминающий виды его родного Винчи, но, как обычно, затянул работу и, перейдя к чему-нибудь другому, оставил эту деталь недоделанной.

Свет на фигуры в картине падает в основном слева, но очень возможно, что именно небольшое окно и, вероятно, расположенные за ним горы и вода определяют то, что помещение, в котором находится мадонна, освещено слабо и притом своеобразным зеленоватым светом. Он окрашивает всё в зеленоватые тона, бросает зеленоватые блики на обнажённые части тела, создаёт густые тени в местах, более тёмных, заслонённых чем-нибудь от падающего из окна света[[5]](#footnote-6).

Современный искусствовед из Санкт-Петербурга [spb.starosty.ru] пишет о ней так: «Богоматерь и младенец Иисус окружены полумраком, но глубина этого пространства отчетливо обозначена светлым окном. Дева Мария совсем еще девочка: пухлые щечки, вздернутый носик, задорная улыбка – все это черты не абстрактного божественного идеала, а совершенно конкретной земной девушки, послужившей некогда моделью для этого образа. Она одета и причесана по моде XV века, и каждая деталь ее костюма, каждый локон ее прически рассмотрен художником пристально и передан по-ренессансному подробно. Любовь и радость материнства отразились на ее лице, сосредоточенном на игре с ребенком. Она протягивает ему цветок, а он пытается его ухватить, и вся эта сцена настолько жизненна и убедительна, что впору позабыть о предстоящей трагедии Христа. Тем не менее, цветок с его крестообразным соцветием здесь не просто композиционный центр всей картины, но еще и знак, символ, предзнаменование грядущих Страстей. И, кажется, что в этом осознанном и сосредоточенном лице младенца, тянущегося к цветку, уже проглядывает будущий Спаситель, который принимает свой предначертанный крест. Но с другой стороны, в этом жесте и символ эпохи Возрождения с ее безграничным стремлением познать мир, открыть его тайны, выйти за его границы – в общем, все то, к чему так стремился сам Леонардо».

Любимов описывает также «Мадонну Литта».

Составлению этой композиции Леонардо посвятил очень много времени. Существует мнение, что она была начата чуть раньше, параллельно с «Мадонной Бенуа», как говорится в записи от 1478 года. На фоне стены, прорезанной двумя окнами, сидит молодая женщина, держащая на коленях младенца, которого она кормит грудью. Лицо её, нежное и несколько смугловатое, пленяющее своей удивительной, тонкой красотой, моделировано с той любовью к лёгкой, почти неуловимой светотени, поклонником и знатоком которой был Леонардо. На губах матери играет ласковая и несколько таинственная полуусмешка, которая становится с этого времени обязательной для большинства образов художника, постепенно становясь всё более подчёркнутой и горькой.

Младенец, как и в “Мадонне Бенуа”, несколько слишком крупный, повернул к зрителю глаза, выписанные необычайно выразительно, а на его пухлом детском теле игра светотени как бы достигает своего апогея, нежнейшие оттенки света словно ласкают шелковистую кожу, создавая впечатление почти осязательной её конкретности. Голубой, мечтательный горный пейзаж виден за окнами, из которых льётся свет, открывая далёкие горизонты прекрасного, но едва видного мира.

Диагональные линии тела младенца и слегка склоненной головы Мадонны уравновешиваются противоположно направленными линиями края одежды и правого плеча матери. Окна со своими спокойными очертаниями ещё более укрепляют это равновесие.

Слабый свет, падающий из окон, почти не освещает фигуры, но зато делает более тёмной стену. На её фоне особенно чётко моделирует эти фигуры свет, идущий откуда-то спереди. Над созданием таких комбинаций освещения, которые давали бы возможности подчёркивать нежной игрой света и тени объёмность, реальность изображаемого, много и упорно уже с юных лет работал Леонардо7.

Красота, воплощенная в нежных формах юных Мадонн и пухленьких телах младенцев, представляет для Леонардо не просто изобразительный мотив,- это размышление мастера об образе матери, о ее глубокой любви к сыну, переведенное им на язык живописи4.

Гуковский даёт описание первому зрелому произведению Леонардо да Винчи – «Мадонна в гроте» («Мадонна в скалах»). Он называет образы этой картины «идеально прекрасными», но вместе с тем они сохраняют «всю полноту жизненной выразительности». Гуковский относит это и к образу самой Мадонны, которая выражает свою любовь к младенцу посредством благословляющего жеста руки и глубокой внутренней сосредоточенности, «концентрированности душевного чувства». Отпечаток серьёзности лежит и на очаровательных детях. Для времени кватроченто было характерно два типа изображения в живописных композициях – «статичные образы торжественного предстояния или подробное повествование, оживлённый рассказ». В картине «Мадонна на скалах» мы видим совершенно иное решение: «Действующие лица лишены скованности, они отличаются полной свободой физических и душевных движений. Здесь нет и ясно выраженного сюжетно-повествовательного раскрытия темы; вместо четкой фиксации определенного момента (который чувствуется в картине «Мадонна с цветком») Леонардо нашел один из важнейших изобразительных принципов Высокого Ренессанса, который можно определить как воплощение человеческого образа в состоянии гармонического бытия, особого равновесия внутренних и внешних движений. Это не отдельный момент, это своеобразное, «длящееся» состояние, свободное, однако, от внутренней скованности кватрочентистских образов. По-новому представлено здесь и окружение действующих лиц — подобие грота среди причудливых скал, напоминающих по форме гигантские темные кристаллы, почва, усеянная разнообразными цветами. Порознь каждый камень, каждая травинка и цветок — это тончайшее изображение натуры, свидетельство огромных познаний Леонардо да Винчи в геологии и ботанике, но в целом они образуют пейзаж почти фантастического характера. Это уже не фон, а своеобразная эмоциональная среда, вступающая в активную связь с человеческими образами, — недаром фигуры изображены не перед пейзажем, как это бывало прежде, а в самом пейзаже. Традиционная кватрочентистская разобщенность первого плана и фона тем самым была окончательно преодолена»4.

Другой исследователь, А. Шастель, также пишет о «Мадонне на скалах». Он утверждает, что в ней Леонардо смог найти решение задачи слияния человеческих фигур с пейзажем, что впоследствии станет для него обязательным условием композиции. Шастель пишет: фигуры изображены у входа в грот, почти естественную крипту, свет в которую проникает сверху и через боковые проёмы. Вопреки обычаю фигуры расположены крестообразно, на осях, указывающих четыре направления пространства: Иисус на переднем плане наклонён в сторону зрителя; Иоанн Креститель и ангел указывают на развитие пространства в боковых направлениях; возвышающаяся над группой Мадонна напоминает «купол», из которого нисходит свет. То же самое можно сказать и в отношении света: он падает сверху и сквозь боковые проёмы. Заметим, что грот – это обширное замкнутое пространство с влажной и плотной атмосферой, а цветы и травы тщательно выписаны вплоть до мельчайших деталей. Пространство, таким образом, представляется ему не постоянной структурой, основанной на математической логике, а безбрежным простором, вбирающим в себя человеческий опыт или человеческое существование. «Мадонна в скалах», несомненно, представляет собой картину, нуждающуюся в специальном «ключе». Она полна герметических, но отнюдь не символических значений, ибо символ-это всегда намек на какое-то иное, переносное значение, а Леонардо стремится к тому, чтобы смысл изображенных вещей остался тёмным, до конца не раскрытым».

2. Мадонны Рафаэля Санти

Рафаэль принадлежит к художникам, которых узнаёшь с самых первых моментов знакомства с живописью. Славу Рафаэлю создали написанные им образы мадонн, монументальная живопись Ватиканского дворца, архитектурные работы, особенно, в качестве приемника Браманте на строительстве собора св. Петра в Риме2.

Слава пришла к Рафаэлю уже при жизни. Б.Р. Виппер пишет: «Как Леонардо может быть назван мастером светотени, Тициан – мастером колорита, так Рафаэль – мастером композиции, художником монументально-синтетического стиля».

Рафаэль был наделён особым даром – даром синтеза. Н умело сочетал художественный реализм и идеализацию, гуманистические идеи Ренессанса с античными традициями и христианскими сюжетами.

Д. Вазари говорит о нём: «Всё же Рафаэль понимал, что ему не достичь совершенства Микеланджело, его чрезвычайной зоркости, поэтому и рассудил, как человек огромнейшего ума, что живопись не ограничивается писанием нагих тел, что область её шире, что современным живописцем можно назвать и того, кто умеет хорошо и легко изобретать сюжеты картин, и фантазировать, что художник, создающий стройную композицию, не слишком её загромождая, но и не обедняя, всё располагая в соответствующем порядке, может быть наименован мастером мощным и образцовым. К этому, по правильной мысли Рафаэля, присоединяется обогащение картины сложной и необычной перспективой, зданиями, пейзажами, умение изящно одеть фигуры и сделать так, чтобы они то терялись во мраке, то выступали на свет, придать лицам женщин, детей, юношей и старцев живость и красоту, а по мере надобности – подвижность и смелость» (цит. по: Лебедянский: 43).

Наиболее полно освещает творчество Рафаэля-портретиста работа Ф.А. Груера, изданная в Париже в 1881 году, «Рафаэль – подлинный художник портретов». Также о мадоннах Рафаэля писали такие учёные, как: В. К Клеваев, Н.Ф. Болдырев, М.С. Лебедянский, В.Н. Гращенков, Л.С.Чиколини и другие.

Леонардо да Винчи портретное изображение ставил очень высоко и считал, что в этой области с живописцами вообще никто сравниться не может. Эту убеждённость перенял от него и Рафаэль. Вообще все портреты, написанные Рафаэлем до отъезда в Рим, созданы под влиянием «Моны Лизы» Леонардо.

Отличительной чертой зрелого творчества Рафаэля станут глубокие психологические характеристики. В отличие от Леонардо Рафаэль создал огромное количество портретных образов, где портретность выступает как самостоятельное качество изобразительного искусства. Для произведений Рафаэля характерен реализм, пристальное изучение натуры, преображенное затем его искусством с мастерством. Особенности реалистического искусства Рафаэля – гармония реального и идеального, одухотворённость и эмоциональность, богатство композиционных решений, постоянное стремление выразить идеалы гуманизма, портретность, связь с античностью – обогатили в целом изобразительное искусство Высокого Возрождения.

В основе всего портретного искусства Рафаэля с самых первых работ лежит огромнейший труд рисовальщика. Художник много рисует, особенно с натуры, постоянно шлифуя и совершенствуя своё мастерство. М. Дворжак пишет, что «За исключением Леонардо едва ли кто-нибудь из итальянских художников на рубеже XV и XVI столетий рисовал так много, как Рафаэль. то время, как Микеланджело в пору своей зрелости лишь в виде исключения прибегал к услугам модели, Рафаэль постоянно изучал натуру, причём вначале он делал наброски поз, используя манекены, затем рисовал обнажённое тело модели, и с неё же – одеяние». В отличие от сфумато Леонардо у Рафаэля всегда будет чувствоваться чёткий контур2.

Наиболее знаменитые Мадонны Рафаэля: «Мадонна Грандука» (1504 г); «Мадонна Коннестабиле» (1504 г); «Мадонна в зелени» (1506 г); «Мадонна со щеглнком» (1507 г); «Мадонна – Прекрасная Садовница" (1507 г); «Мадонна Альба» (1511 г); «Мадонна ди Фолиньо» (1511-1512 гг.); «Сикстинская Мадонна» (1513-1514 гг.).

Как пишет В.Н. Гращенков, Рафаэля по праву называли мастером мадонн. В творчестве Рафаэля различают несколько периодов, причём, Мадонны, написанные им во флорентийском периоде, отличаются своей нежной красотой, миловидностью – трогательные юные матери; тогда как Мадонны, созданные им в Риме, в период его художественной зрелости имеют совершенно другие черты. Эти Мадонны олицетворяют властность, «богини добра и красоты, владычицы своей женственности, облагораживающей мир, смягчающей человеческие сердца и сулящие миру ту одухотворённую гармонию, которую они собой выражают».

Одно из ранних произведений – «Мадонна Конестабиле» по имени последнего владельца. Гращенков говорит, что в нём с большим лиризмом и непосредственностью воспевается гармония, единство человека и природы. Задумчивость, оттенок легкой грусти в лице юной Мадонны созвучны настроению, которое рождает прозрачный весенний пейзаж. Плавные линии фигур, соответствующие форме картины, мягкая живописная манера подчеркивают нежность и хрупкость облика женщины-матери, красоту мира ее окружающего5. Здесь ещё нет тех характерных черт, по которым будет узнаваться мастер – ни классической красоты, ни величавости Мадонн. Здесь также мы не наблюдаем простроенной композиции, тогда как композиции картин зрелого периода творчества Рафаэля станут впоследствии объектом изучения и подражания. Однако, «Мадонну Конестабиле» отличают иные черты. «Основная ее особенность - пронизывающее картину чувство лирики. Оно присутствует и в самом образе Мадонны и в наивном пейзаже, мягко расстилающемся за ее спиной. Природа играет роль аккомпанемента образу Мадонны, которая изображена совсем молоденькой девушкой. И в природе царит весна. Светлой зеленью покрыты невысокие холмы, на деревьях только начинают распускаться листья. Основная черта Мадонны - задумчивая ясность, вокруг нее - то же настроение» 5.

Картина задумывалась для небольшого формата. Она более походит на книжную миниатюру по своему камерному характеру. Композиция строится исходя из заданного круглого формата, подчиняется ему. Выбранный формат поддерживают округлые линии (плечо Мадонны, склонённая голова, второе плечо). Фигура Мадонны располагается строго по центру. Младенец лежит под тем же наклоном, что и голова матери. В пейзаже заметно влияние Перуджино, учителя Рафаэля.

В. И. Клеваев даёт этой картине такую характеристику: «Действительно, здесь он отходит от физиономического канона Перуджино, но еще не вполне приходит к своему. В этой работе Рафаэль более тонко организует психологическое состояние, пожалуй, тоньше, чем его учитель. Художник объединяет мать и ребенка не тем, что они общаются друг с другом, смотрят друг на друга, как это часто бывало у кватрочентистов, а тем, что их взгляды сходятся в одной точке - на странице маленького молитвенника, который Мария держит перед собой. Обыкновенно отмечают замечательно тонкую вписанность округлых контуров в форму тондо. Рафаэль часто использует эту форму. В дальнейшем мы увидим, как он работает с формой круга уже в зрелые годы, добиваясь совершенно безупречных и всякий раз новых вариантов. Но мне представляется, что вот эта работа все-таки еще несколько половинчата. Слишком резко перерезают круг горизонтальные линии, несколько грубовато написана нижняя часть фигуры в закруглении, идущем широкой дугой понизу»[[6]](#footnote-7).

Интересное описание даёт Чиколини следующей Мадонне – «Мадонне дель Грандука». Со времени Рафаэля о ней совсем забыли и только великий герцог Тосканский Фердинанд III отыскал ее и никогда, даже в дороге, с ней не разлучался; потому-то она и получила название “Madonna del Ganduka”(«Мадонна великого герцога»). Чиколини пишет, что в этой картине Рафаэль с необыкновенной силой изобразил идеал прекрасной и застенчивой материнской любви. Особую прелесть придают лицу Марии опущенные, полузакрытые глаза, обращенные на божественного сына. Как растение, пересаженное из темного места на свет, сразу оживает , зеленеет и распускается полным светом, так видно в этой картине влияние перемены, которую испытал Рафаэль по приезду во Флоренцию. Здесь нет ничего сверх чувствительного, как в произведениях Умбрии; художник осмотрелся кругом, вдохнул полной грудью, вгляделся в окружающую его живую толпу и, познав красоту человека, воплотил ее в красках на полотне. К сожалению неизвестна та женщина-мать, чьи черты вдохновили Рафаэля[[7]](#footnote-8).

Клеваев делает вывод, что в это время Рафаэль активно изучает и другие формы и способы построения композиции. Художник использует вместо ландшафта тёмный фон. За спиной Марии – непроницаемая темнота, непроницаемая и в то же время замечательно пространственная. Пространственность картины создается и формируется уже тем, как рельефно выступает из этого глубокого мрака фигура Мадонны, держащей младенца на руках. Иногда говорят, я этого, честно сказать, не нахожу, о некоторой однообразности композиции, о несколько однообразном чередовании вертикалей в фигуре Марии и в фигуре младенца. Мне кажется, что эти вертикали не повторяются, да и трудно говорить о вертикалях, скорее – это оси, проходящие через обе фигуры. Может быть, именно в «Мадонне Грандука» Рафаэль нашел и утвердил свой тип Мадонны – лирической скромницы с потупленными глазами, с идеально прекрасным лицом. Таковыми чаще всего будут представать перед нами его юные матери, держащие младенца на руках, играющие с ним, смотрящие на него, если не считать нескольких поздних его работ, более сложных по эмоциональному состоянию8.

 Следующая описанная учёными картине – «Мадонна в зелени». Н.Ф. Болдырев в своём труде, посвящённом биографиям великих художников итальянского Ренессанса, говорит, что Мадонна с младенцем была основной темой живописи флорентийского периода. Рафаэль посвятил ей около десяти работ. Этих мадонн Рафаэля отличает бесконечное изящество, трогательность, очарование материнства. «Мадонна со щеглёнком» (1506-1507 гг.), «Мадонна в зелени» (1506 г), «Мадонна – прекрасная садовница» (1507 г) довольно близки по композиционному решению. «Варьируя в них один и тот же мотив, изображая на фоне идиллического пейзажа юную мать и играющих у ее ног маленьких детей — Христа и Иоанна Крестителя, он объединяет фигуры устойчивым, гармонически уравновешенным ритмом Композиционный пирамиды, излюбленной мастерами Возрождения», - утверждает Болдырев.

Самой совершенной историки искусства считают «Мадонну в зелени». Лицо молодой златокосой матери воплощает тут идеал женской красоты, который Рафаэль искал в течение всей жизни и не мог, по его собственному признанию, найти в одной реальной женщине. Мария с нежностью смотрит на здоровых малышей - Иисуса и Иоанна, которые играют у ее колен. На зеленом лугу белеют ромашки, краснеют маки, вдали - речка, за ней - окутанные синевой горы. Мария изображена босиком, в синем убранстве без каких-либо дорогих украшений, которые так любил Перуджино. Создавая эту картину, Рафаэль, безусловно, вспоминал "Мадонну в гроте" Леонардо(в картине использована пирамидальная композиция Леонардо). Похожи лица детей, тут и там пирамидальное построение группы, схожа и техника письма. Впрочем разница между произведениями принципиальная: у Леонардо все жесты символичны[[8]](#footnote-9).

Клеваев также находит эту серию картин достойной внимания. Он во многом соглашается с Болдыревым, дополняя его. Исследователь пишет, что в этих картинах Рафаэль занят той же проблемой, что волновала чуть ранее Леонардо да Винчи, а именно, разработкой идеально устойчивой пирамидальной композиции. Поиск Леонардо хорошо виден на примере композиции картины «Мадонна в скалах». Рафаэль же приходит к более простому композиционному и пластическому решению. Композиционный узел у него плотнее, треугольник, в который вписана группа фигур, более очевиден, работа, по мнению Клеваева, производит более гармоничное впечатление. С работой «Мадонна со щеглёнком» художник меньше экспериментирует, она более уравновешенная. Рафаэль охотнее перенимает результаты экспериментов своих современников. Для его творчества более характерен взвешенный и вдумчивый поиск. В «Мадонне со щегленком» очень красиво закомпонованы в овал фигуры малышей вокруг колена Марии, они совершенно естественно стоят и в то же время образуют некое подобие кольца. Рафаэль – великий мастер на композиционные, линейно-пространственные находки. Одни фигуры, как фигура маленького Иисуса, выдвигаются вперед, другие удаляются в глубину. Лучше всех расположена Мария. Здесь уже совершенно не приходится говорить о некоей плоскостности изображения. Щегленок носит символическое значение – у этой птицы над клювиком красное пятнышко. Согласно апокрифическому рассказу, во время несения креста щегол сел на голову Иисуса, и головка птицы украсилась капелькой крови Христовой. С тех пор эта птица приобрела христологический символический характер9.

 С наступлением римского периода (1509-1520 гг.) романтическое настроение уступает глубокому чувству материнства. Одной из таких картин является «Мадонна делла Седия» или «Мадонна в кресле». Эта картина находилась в коллекции Медичи.

Гращенков утверждает, что художник приходит здесь к совершенно новому решению излюбленного образа. Он так описывает картину: ни в одной другой его картине образ мадонны не наделен такой жизненной полнотой и конкретностью, такой земной пленительностью. Герои "Мадонны делла Седия" принадлежат совершенно иному миру, чем кроткие светловолосые мадонны флорентийского периода, с их просветленной, молитвенной задумчивостью и тихим умилением. Это мир, наделенный более непосредственными и взволнованными чувствами, более светской, земной красотой, большим великолепием, праздничностью. На темном фоне, придвинувшись почти вплотную к зрителю и настойчиво заполняя всю плоскость картины, перед нами предстает блестяще вписанная в тондо группа - крепко прижавшая к себе сына смуглая черноволосая красавица в праздничном крестьянском наряде и взирающий на нее маленький Иоанн Креститель. Ничто не напоминает в облике этой юной прекрасной крестьянки, порывисто и крепко прижавшей к себе сына, о Богоматери, поклоняющейся божественному младенцу - перед нами полная гордости, счастья и затаенной тревоги мать и дети, похожие на маленьких титанов5. Рафаэль в результате долгих поисков создаёт «бесподобную по стройности архитектонику композиции. Её единство складывается из мощного, широкого ритма, плотной заполненности картины тяжелыми, крупными массами, динамики поз и жестов. Картина пронизана ощущением жизненной энергии; мягкую и несложную красочную гамму ранних полотен заменяют теперь насыщенные созвучия голубых и охристо-желтых, розово-красных и изумрудно-зеленых тонов». Картина удивительным образом сочетает в себе то самое реальное и идеальное, гармонию и красоту.

Клеваев отзывается о ней так: «Совершенно иной характер образа Марии, совершенно иные принципы построения композиции в его знаменитой, более поздней композиции «Мадонна в кресле». К этому времени лирическое настроение, которым были проникнуты образы его ранних Мадонн, не то чтобы исчезает, но зачастую перекрывается ощущением беспокойства, скрытым, но значительным ощущением гнетущей опасности, грозящей маленькому Иисусу. Согласно преданию, Рафаэля заинтересовала своей натурной живописностью цыганка в традиционном костюме, которую он завел к себе в мастерскую, нарисовал, и она стала прототипом образа этой Мадонны. Но, скорее, Богоматерь изображена здесь в праздничной одежде горожан того времени. В том, как пристально Мария всматривается в зрителя, в том, как инстинктивно она прижимает к себе младенца, в несколько напряженном взгляде маленького Иисуса угадывается какое-то предощущение драмы, очень смутное, очень отдаленное, но материнское, интуитивное предчувствие того, что в будущем ее ребенка ждет опасность».

Интересно заключение, сделанное Лебедянским по поводу общности типов некоторых мадонн Рафаэля. Это наводит на мысль, что мастеру служила натурой одна и та же женщина. Существует мнение, что это была его возлюбленная, прозванная «Форнарина», что значит булочница. Лебедянский пишет, что, возможно, образ её и вдохновлял Рафаэля, однако он всё же не был единственным. Рафаэль говорит в своём письме: "Я скажу вам, что, для того чтобы написать красавицу, мне надо видеть многих красавиц... Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Я не знаю, имеет ли она какое-либо совершенство, но я очень стараюсь этого достигнуть".

Но самой, без сомнения, известной является картина «Сикстинская Мадонна», названная так по имени монастыря, для которого был написан этот алтарный образ. Мария идёт по облакам, неся своего ребёнка. Слава ее ничем не подчеркнута. Ноги босы. Но как повелительницу встречает ее, преклонив колени, папа Сикст, облаченный в парчу; святая Варвара опускает глаза с благоговением, а два ангелочка устремляют вверх мечтательно - задумчивые взоры. Она идет к людям, юная и величавая, что-то тревожное затаив в своей душе; ветер колышет волосы ребенка, и глаза его глядят на нас, на мир с такой великой силой и с таким озарением, словно видит он и свою судьбу, и судьбу всего человеческого рода. Это не реальность, а зрелище. Недаром же сам художник раздвинул перед зрителями на картине тяжелый занавес. Зрелище, преображающее реальность, в величии вещей, мудрости и красоте, зрелище, возвышающее душу своей абсолютной гармонией, покоряющее и облагораживающее нас, то самое зрелище, которого жаждала и обрела наконец Италия Высокого Возрождения в мечте о лучшем мире5.

Об этой картине Клеваев говорит меньше всего, так как, по его словам, о ней уже написано достаточно трудов. Он рассматривает след, который оставила эта картина в истории, приводя доказательства её особой значимости. Так, например, большая фотография «Сикстинской мадонны» висела у Достоевского над письменным столом, висела фотография и в качестве украшения интерьера в рабочей комнате Льва Толстого. И всё же, и Клеваев затрагивает образ Мадонны: «Несколько слов о том, чем художник достигает этого неповторимого ощущения легкой и в то же время какой-то идеально грациозной позы Марии, нисходящей с облаков навстречу зрителю. Облака более неопределенны в своем рисунке, более жидкие, несмотря на то что в них просматриваются головки херувимов, но и более плотные, выдерживающие легкий вес Марии. Ведь они не прогибаются под ногами Мадонны, а св.Сикст и св.Варвара чуть ли не утопают в них. Это сразу дает нам ощущение почти бестелесности Богоматери и известной материальности фигур предстоящих. Движение руки Сикста, указывающее ей дорогу на землю, еще более активизирует направление динамики из глубины к переднему плану, равно как и взгляд св.Варвары, а ее разворот в три четверти направлен к Марии, возвращает ось движения в глубину. Здесь воплощена поразительная идея человечности. Мы не будем специально говорить о том, как проницателен взгляд Марии, направленный на нас, как она несет сына, самое драгоценное, что у нее есть, людям, миру, зная о его жертвенной участи; о том, как не по-детски смотрит младенец перед собой, осознавая, что его ждет, принимая свою судьбу. Все это здесь, конечно, есть, но есть и шаг к пределам Высокого Возрождения, которому уже некуда дальше развиваться. Как некуда идти дальше интеллектуализма «Моны Лизы». После этого начнется другой путь, который избрала Италия, - путь в сторону маньеризма».

Библиографический список:

1. Данилова И.К. От Средневековья к Возрождению, М.: Искусство, 1984;
2. Лебедянский М.С. Портреты Рафаэля, М.: Изобразительное искусство, 1988;
3. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления, М.: Искусство 1990;
4. Гуковский М.А. Мадонна Литта. Картина Леонардо да Винчи в Эрмитаже, М.: Искусство, 1959;
5. Гращенков В.Н., Итальянская портретная живопись последней трети XV века, М., 1959;
6. Сизеран Р. Эстетика портрета по Леонардо да Винчи, М., 1911;
7. Любимов Л. Искусство западной Европы, М., 1982;
8. Под ред. Чиколини Л.С. Рафаэль и его время, М., 1986;
9. Клеваев В. Д. Лекции по истории искусства, М., 2007;
10. Болдырев Н.Ф. Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрант, М.: Искусство, 1998.
1. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления, М.: Искусство 1990, 152 стр. [↑](#footnote-ref-2)
2. Гуковский М.А. Мадонна Литта. Картина Леонардо да Винчи в Эрмитаже, М.: Искусство, 1959 [↑](#footnote-ref-3)
3. Гращенков В.Н., Итальянская портретная живопись последней трети XV века, М., 1959 [↑](#footnote-ref-4)
4. Сизеран Р. Эстетика портрета по Леонардо да Винчи, М., 1911 [↑](#footnote-ref-5)
5. Любимов Л. Искусство западной Европы, М., 1982 [↑](#footnote-ref-6)
6. Клеваев В. Д. Лекции по истории искусства, М., 2007, 58 стр. [↑](#footnote-ref-7)
7. Под ред. Чиколини Л.С. Рафаэль и его время, М., 1986 [↑](#footnote-ref-8)
8. Болдырев Н.Ф. Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрант, М.: Искусство, 1998, 354 стр. [↑](#footnote-ref-9)