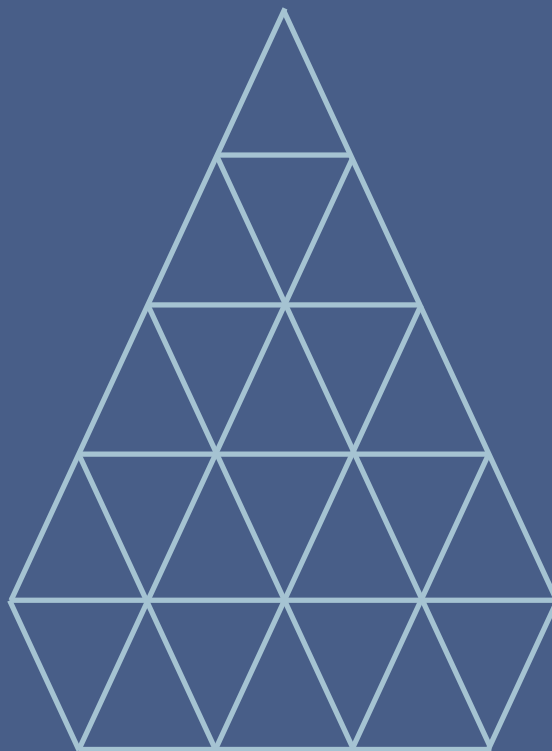
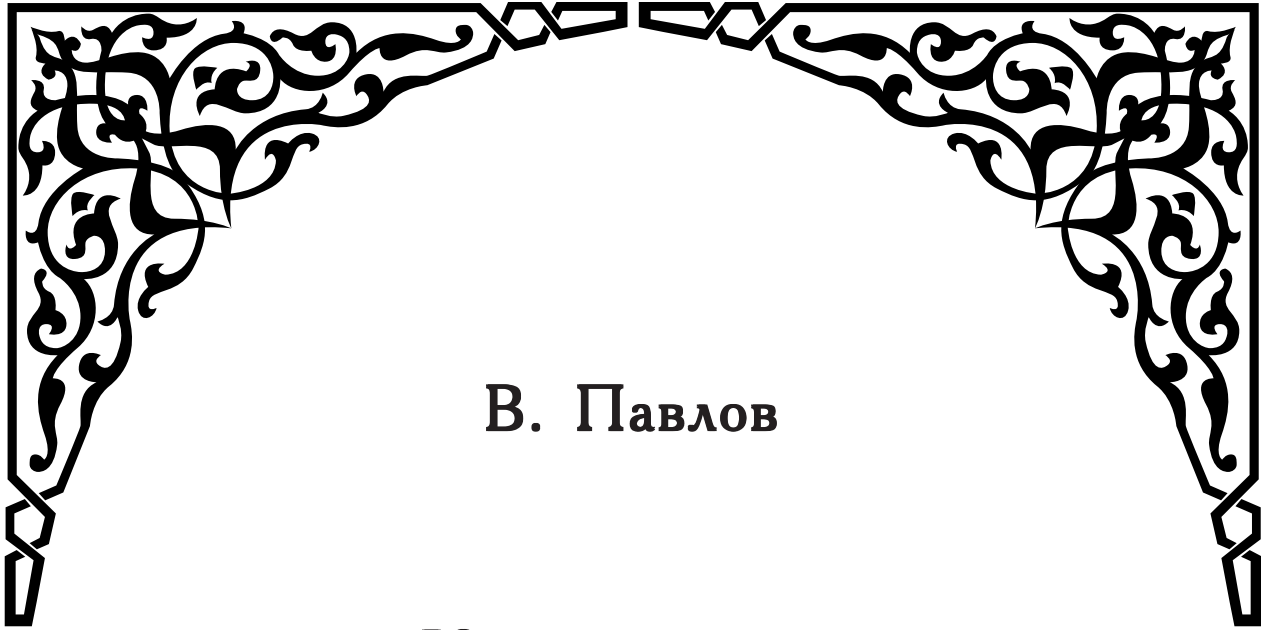


В. Павлов

Композиция
ранних произведений Рафаэля





В. Павлов

**Композиция
ранних произведений Рафаэля**

Умбрия и Флоренция
(ок. 1500—1508)

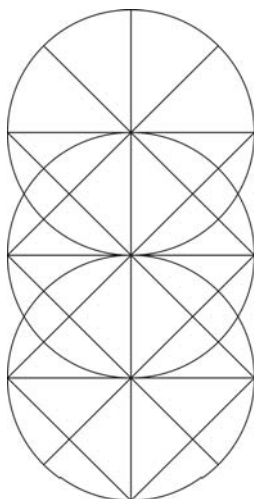
Санкт-Петербург
2010

УДК 7.034(45)4
ББК 85.1
П12

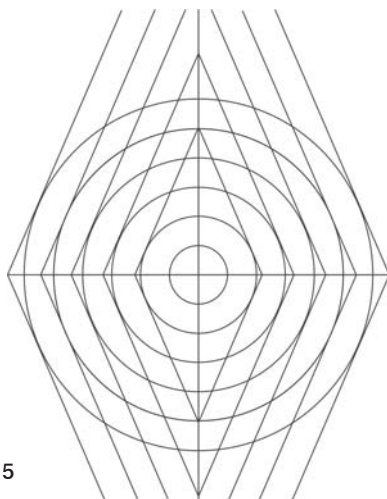
Павлов В.И.
П12 Композиция ранних произведений Рафаэля. Умбрия и Флоренция. (Ок. 1500—1508). — СПб.: ЗАО “Полиграфическое предприятие N 3”, 2010. — 372 с.
ISBN 978-5-902078-48-7

В ходе изучения произведений умбрийского периода Рафаэля автор разработал метод анализа картин с помощью композиционных сеток, ранее в искусствоведении не применявшийся. Метод позволяет выявить закономерности организации связей элементов изображения на плоскости; дать количественные оценки сложности и глубины структуры композиции; определить подлинность приписываемых мастеру произведений. В книге отражен процесс появления метода; даны результаты исследования всех ранних произведений Рафаэля и нескольких работ других мастеров; приведены многочисленные схемы, служащие базой для выводов; описаны приемы и сформулированы принципы построения композиции в работах Рафаэля 1500—1508 гг.

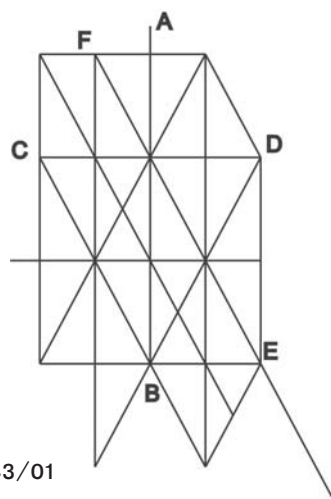
Моей жене



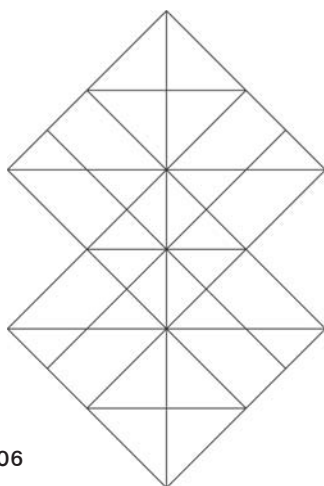
07/03



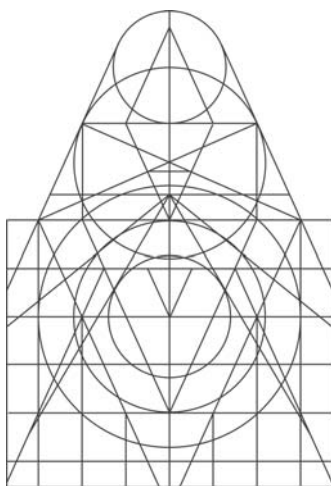
29/05



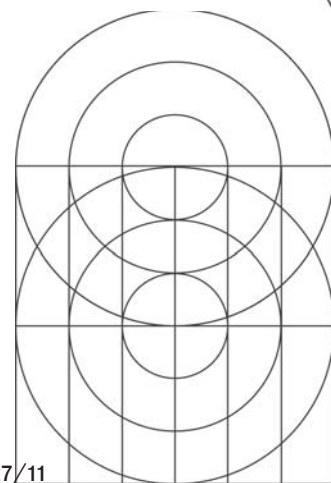
43/01



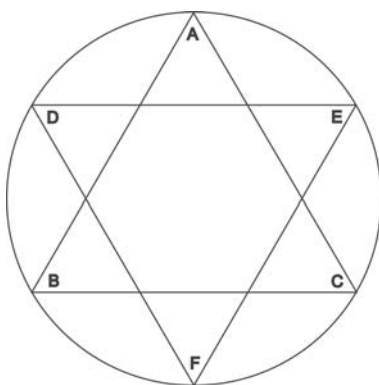
24/06



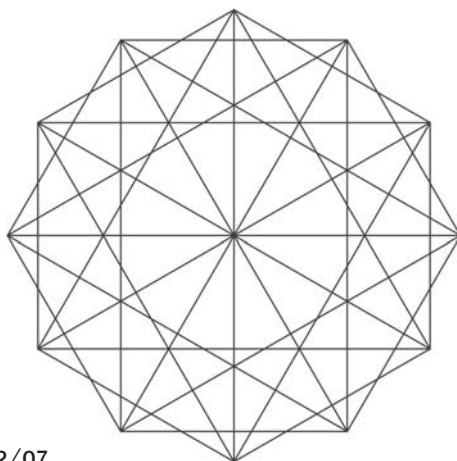
09/17



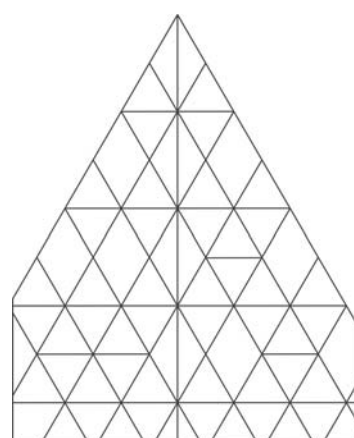
27/11



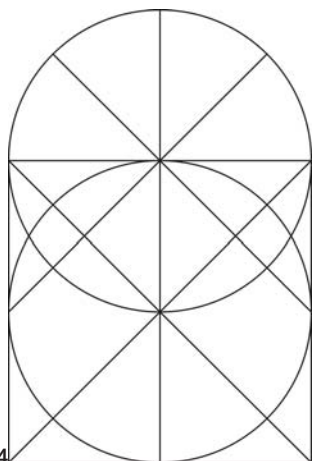
19/01



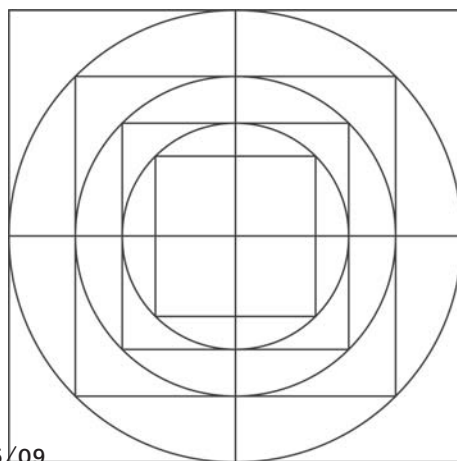
32/07



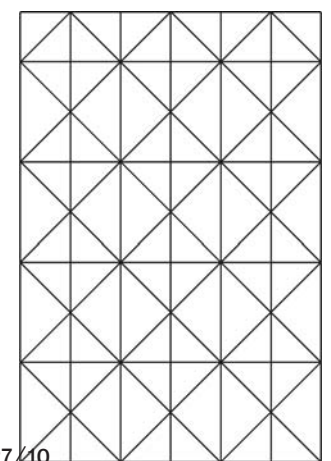
26/09



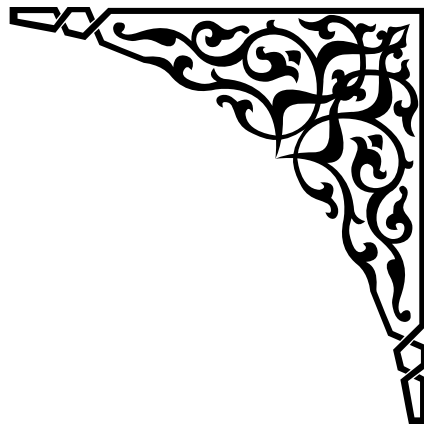
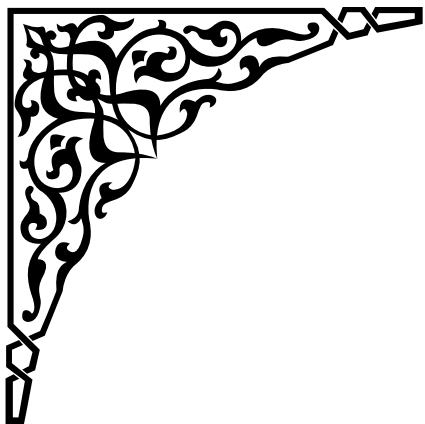
35/14



15/09



27/10



Введение

Наследие Рафаэля включает множество рисунков, станковые и алтарные картины, картоны для шпалер и фрески, архитектурные проекты и законченные сооружения.

Восхищаясь разносторонними талантами Леонардо, преклоняясь перед мощью и выразительностью образов Микеланджело, нельзя не признать, что ни один из художников не оказал столь сильного и длительного влияния на развитие европейского изобразительного искусства, как Рафаэль.

Изучение творчества Рафаэля, начавшееся еще при его жизни, продолжается по сию пору. Написаны тысячи статей и сотни книг с описанием и анализом культурно-исторического контекста, иконографии и символики созданных им произведений. Вместе с тем уточняется корпус аутентичных работ Рафаэля, предлагается иная их хронология, некоторые произведения получают новую атрибуцию. Публикуются отчеты о результатах их реставрации, выходят критические каталоги его живописи¹.

Безусловно, желательно представлять в деталях историю создания картины, иметь точное описание ее сохранности и живописной техники, знать причины выбора ее сюжета, понимать символику элементов изображения. Но мы считаем, что не менее важное значение имеет анализ организации картины как художественного произведения — того, что делает картину произведением искусства, а не историческим раритетом, — ее композиции.

Под композицией в целом мы понимаем то, о чем писал Ч. Хоуп: «В приложении к живописи слово «композиция» используется сейчас в нескольких разных смыслах. Оно относится к организации главных элементов или цветовых областей на живописном плане, как в работах Мондриана, или, как альтернатива, к расположению форм — таких как фигуры или архитектура, внутри фиктивного трехмерного пространства — рода просцениума театральных подмостков позади живописного плана, хотя здесь также должно подразумеваться, что эти формы должны быть связаны не только одна с другой, но и с рамой тоже. В этом смысле Рафаэль, например, часто характеризуется как мастер композиции. Наконец,

этот термин приложим к процессу, которым живописец организует элементы своей картины, чтобы достичь любого из этих эффектов; к средствам — более, чем к цели»².

Далеко не всегда возможно обнаружить индивидуальный «вклад» конкретного художника в развитие того или иного типа композиции, уже хотя бы потому, что существуют традиции изображения определенных сюжетов, которые со временем «отливаются» в законченные композиционные формы. Таковы, например, композиции практически всех главных евангельских сюжетов или сюжетов из античной истории и мифологии — тех, что составляют «азбуку» классического искусства.

Произведения Рафаэля представляют исключительно благоприятную возможность изучения процесса «кристаллизации» принципов и приемов построения ясной и логически безупречной композиции, ставшей образцовой для европейской живописи Нового времени.

«В творчестве Рафаэля почти нет тех специфических признаков, которые помогли бы дать ему краткое, исчерпывающее определение. Конечно, Леонардо превосходит Рафаэля глубиной интеллекта; конечно, Микеланджело могущественнее его, Джорджоне — мелодичнее и поэтичнее. Корреджо — изящней, а Тициан — красочней, великолепней. Но дело-то в том, что у Рафаэля есть и большая сила интеллекта, и могучая фантазия, и изящество. /.../ Если же мы все-таки будем добиваться более точного определения гениальности Рафаэля, то должны будем назвать ее теми двумя свойствами, которые составляют сущность классического искусства — то есть инвенция и композиция. Фантазия Рафаэля не имеет себе равной по своей оптической наглядности и духовной убедительности. Точно так же и композиция Рафаэля безусловно превосходит все, что было создано и до и после Рафаэля в европейской живописи, своей абсолютной гармонией пропорций и исключительным чутьем пространства. Предпосылки, которые в этом направлении дала живопись Перуджино, Рафаэль развил до высшего совершенства», — говорит Б.Р. Виппер в «Лекциях по истории искусства итальянского Возрождения»³.

Ему вторит другой авторитетный исследователь В.Н. Гращенков: «Картина или фреска понималась Рафаэлем как абсолютно целостный художественный организм, как новая, эстетически

преображенная и облагоустроенная реальность. В закономерности и внутренней целесообразности структуры создаваемых им образов есть нечто и от классической архитектуры и от творений самой природы. Можно сказать, что в живописи Рафаэль был величайшим мастером композиции — ее зодчим, ее музыкантом. Словно зодчий строил он на плоскости строгую архитектуру пространственной композиции. И с подлинной музыкальностью связывал ее отдельные части в единое целое»⁴.

Стремление сделать картину «наилучшую» или «превосходнейшую» (выражение, часто употребляемое Вазари), то есть, изобразить сюжет доходчиво и ясно, красиво и гармонично — естественное стремление каждого мастера Возрождения.

Гармония — универсальное качество, которое в разных видах искусства выражается средствами этого самого (а не другого) искусства. В изобразительных искусствах — посредством изображения, в музыке — посредством звука, в литературе — посредством слова. И в процессе изучения композиции в том или ином виде искусства (в частности — в степени приближения ее к гармонии) должны использоваться наиболее общие средства и приемы этого искусства.

Для изобразительных искусств таким общим средством и приемом визуализации замысла является рисунок — «видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создавалось в идее»⁵. Рисунок, специально упрощенный и намеренно сделанный условным, — это схема. Другими словами, в изобразительных искусствах связь между элементами изображения может и должна передаваться посредством рисунка и, следовательно, схемы. Значит, даже если автор, создававший картину, и не строил схем, ее появление в анализе картины вполне законно и оправдано.

Работая над картинами, Рафаэль делал подготовительные рисунки, штудии, наброски композиции. Не всегда легко различить, что означают эти термины. Поэтому во избежание недопонимания мы определим здесь их смысл. *Подготовительным рисунком* в широком смысле мы называем любой из рисунков, исполненный в процессе создания картины, а в узком смысле — рисунок, сделанный на загрунтованном дереве или холсте

(на основе картины), по которому затем будут положены слои краски: подмалевок, основной красочный слой, лессировки (если они есть). Материал и инструменты, которым он сделан, могут быть любыми — серебряный штифт, перо, кисть. *Штудия* — тщательный и подробный рисунок, нужный для изучения и точного воспроизведения в картине какой-либо ее будущей ответственной детали. *Схема композиции* — набросок основных связей частей (или связей основных частей) картины существующей или подготавливаемой.

Эти термины употребляются в нашей работе сравнительно редко. Гораздо чаще мы используем термин *композиционная схема*. Разница между *композиционной схемой* и *схемой композиции* весьма существенна. *Схема композиции* — беглый рисунок, который содержит схематичные изображения, включенные или включаемые художником в картину. *Композиционная схема* состоит из линий и геометрических фигур: окружностей, квадратов, треугольников, которые сами непосредственно никогда не будут включены в изображение. Если *схема композиции* задает (изображает или иллюстрирует) основные соотношения главных элементов изображения — их расположение в заданном формате полотна, отношения в размерах, цвете, тоне, то *композиционная схема* отражает правила (скорее, накладывает ограничения), по которым *схема композиции* превращается художником в картину. Именно поэтому ее формы столь упрощены и доведены до правильных геометрических форм. На момент начала работы над картиной *схема ее композиции* — это уже изображение: набросок еще не созданной, будущей картины, который, уточняясь в деталях, превратится в картину. *Композиционная схема* — это набор простых форм, «канва», по которой будет «вышиваться» *схема композиции*, постепенно становясь картиной.

Схема композиции картины единственна по определению — она показывает соотношения основных деталей изображения. *Композиционных схем* в той же картине не только может, но должно быть несколько, потому что они демонстрируют связи не только основных, но всех ее существенных элементов в различных соотношениях. Чем сложнее композиционные связи в картине, чем более они разнообразны, тем больше в ее композиции *композиционных схем*, тем более гибко и тонко они взаимодействуют.

В начале работы их может просто не быть. В таком случае они должны появиться в процессе, поскольку невозможно создать нечто целое из деталей или элементов, не осознав правил «сборки» этого целого. Они вполне могут остаться невидимыми зрителю, существуя только в голове художника. Но любая композиционная схема в законченной картине сохраняется в скрытом виде. Внимательный анализ позволяет ее обнаружить, хотя она и не выражается в каких-либо материалах или какими-либо материальными средствами: в карандаше, угле или красках. *Композиционная схема есть выражение закономерностей построения картины.* Если таких закономерностей несколько, то в композиции картины можно обнаружить несколько композиционных схем.

Самый простой пример композиционной схемы — сетка квадратов, применяющаяся в технике фрески для переноса изображения с картона на стену. Даже если художник делает подготовительный рисунок на бумаге не разбивая ее на квадраты, то все равно учитывает безусловную необходимость их появления и использует сетку для организации связей изображения — будущей фрески.

В море научной литературы, посвященной творчеству Рафаэля, практически не встречается трудов, где были бы сделаны попытки не *описать* словесно (то есть, констатировать и объяснить), а *показать* наглядно (то есть, продемонстрировать) структуру композиций его произведений. Нам известны только две такие работы. Первая — статья Л.Д. Купри в журнале «Симиолус» 1968 г. об «Обручении Марии». Вторая — статья Т.В. Сониной о композиции эрмитажной «Мадонны Конестабиле» в Итальянском сборнике за 2003 г.⁶

Основная цель настоящей работы — сделать зримой «конструкцию» картин Рафаэля и тем самым показать еще один аспект их гармонии. Предметом исследования является композиция ранних произведений Рафаэля — умбрийского и флорентинского периодов. Мы анализируем, как правило, законченные живописные произведения Рафаэля, созданные до его переезда в Рим (до 1508 года), и пытаемся воссоздать их окончательные композиционные схемы. Оговоримся сразу, что все они предложены нами. Но других построений, удовлетворяющих требованиям простоты и отказа от расчетов в цифрах (и, в том

числе, в пропорциях) нам найти не удалось. Как нам кажется, они весьма точно определяют основные членения живописной поверхности и графически «описывают» связи элементов изображения.

Композиционные схемы помогают понять самые общие правила, принципы, закономерности организации живописных произведений, которыми руководствовался Рафаэль, безотносительно к тому, делал ли он это сознательно (рассуждая) или бессознательно (просто помещая ту или иную деталь в определенное место). Они отражают суть композиционного мышления художника, демонстрируя не только ясность и логичность его композиций, но и глубину («многоуровневость») внутренних связей элементов изображения, являющуюся одной из наиболее ярких и характерных черт работ Рафаэля.

В этом смысле мы полностью разделяем позицию В.Н. Грацденкова, утверждавшего, что «и сегодня, как нам думается, важнейшей задачей историка искусства по-прежнему остается анализ формальных особенностей индивидуального художественного языка мастера, без понимания которых самый глубокий семантический анализ его произведения всегда будет недостаточным и легко может оказаться субъективным и тенденциозным»⁷.

Наше исследование основано на материале первого тома критического каталога «Рафаэль. Живопись. — Том 1. Начало в Умбрии и Флоренции. Ок. 1500—1508», опубликованного в 2001 г. в Мюнстере Йоргом Мейером, которому мы приносим глубокую благодарность за тщательно и ответственно сделанный фундаментальный труд⁸.

Книга состоит из нескольких логически связанных частей. Следующая после «Введения» часть посвящена большой картине Рафаэля «Обручение Марии», авторство которой бесспорно, датировка точна и совершенство общепризнано. Ее анализ дает некую «точку отсчета» и намечает путь исследования. В третьей части мы пытаемся ответить на вопрос, мог ли Рафаэль получить уроки организации композиции столь высокого уровня у своих старших современников и учителей Перуджино и Пинтуриккио.

В четвертой части рассматриваются некоторые (не все) работы Рафаэля, созданные им в Умбрии. Для решения стоящей перед нами задачи — выявления и описания приемов и принципов

организации композиции ранних работ Рафаэля — именно эти произведения являются главными.

Пятая часть — самая крупная по объему и разнообразная по типу изучаемых картин, поскольку в ней исследуются все те произведения Рафаэля, которые в каталоге Мейера отнесены к флорентинскому периоду. В этой же части описываются приемы и формулируются принципы построения композиции.

В отдельную часть помещены те работы, композиция которых организована либо слишком просто и «незамысловато» и не полностью отвечает композиционным принципам Рафаэля (сомнительные), либо те, композиция которых (включенных в каталог как подлинные) построена по иным принципам и которые, следовательно, не могли быть написаны Рафаэлем.

Затем, руководствуясь соображениями полноты исследования, мы возвращаемся к умбрийскому периоду и рассматриваем те картины, которые не анализировались ранее.

В последней из аналитических частей делается попытка (по нашему мнению, достаточно успешная) применить методику, выработанную и проверенную на всем корпусе ранних произведений Рафаэля, для анализа картин, созданных его современниками, мастерами конца XV — начала XVI века: Перуджино, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана, Джорджоне, фра Бартоломео, Джулио Романо и Ридольфо Гирландайо. Мы выбираем по одной картине каждого из названных художников, полагая что любой исследователь для более глубокого изучения приемов организации композиции этих мастеров способен при желании самостоятельно воспользоваться нашей методикой.

Разделы внутри каждой из частей завершаются небольшим заключением с промежуточными выводами. Окончательные выводы делаются в конце работы в итоговом Заключении.

В Послесловии формулируются принципы использованного нами метода исследования и высказываются предположения о возможностях его практического применения.

¹ Последний по времени критический каталог живописи Рафаэля подготовлен Йоргом Мейером. Начата его публикация отдельными томами. Первый том из трех запланированных вышел в 2001 г. в издательстве Arcos. См.: *Meyer zur Capellen J. Raphael. The Paintings. — Volume I. The Beginning in Umbria and Florence. Ca. 1500–1508. — Munster, 2001. — 328 p.*

Недавно проведена сложнейшая реставрация Мадонны со щегленком, информация о которой приведена в издании: *L'amore, l'arte e la Grazia. Raffaello: la Madonna del Cardellino restaurata / A cura di Marco Ciatti e Antinò Natali con la collaborazione di Patrizia Riitano. — Mandragora: Firenze, 2008. — 96 p.*

² *Hope Charles. "Composition" from Cennini and Alberti to Vasari // Warburg Institute Colloquia. Pictorial Composition from Medieval to Modern Art. The Warburg Institute — Nino Aragno Editore — London — Turin, 2000. — P. 27.*

³ *Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. — В 2 т. — Т. 2. — М., 1977. — С. 102.*

⁴ *Гращенко В.Н. Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. — М.: Наука, 1986. — С. 17.*

⁵ *Вазари Дж. Жизнеописания... — М., 1956. — Т. 1. — С. 87.*

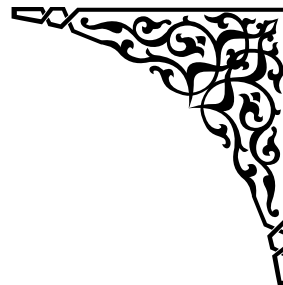
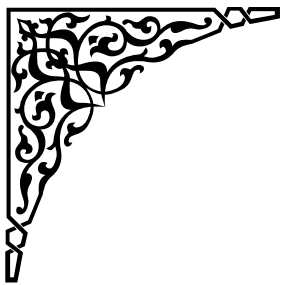
⁶ *Coupré L.D. Rafael's "Sposalizio". Een mathematische analyse van de compositie // Simiolus. 1967–68. — Nummer 3. — S. 134–144; Сони́на Т.В. "Мадонна Конестабиле" Рафаэля. Опыт формального анализа // Итальянский сборник, N 7. — СПб., 2003. — С. 98–110.*

⁷ *Гращенко В.Н. Указ. соч. — С. 16.*

⁸ *Meyer zur Capellen J. — Ibid.*



Рафаэль. Обручение Марии. 1504 г.



Композиция картины Рафаэля «Обручение Марии»

В 1504 году молодой Рафаэль, которому тогда едва исполнилось 20 лет, написал картину Обручение Марии, воспользовавшись, как считается, композицией своего учителя Пьетро Перуджино на тот же сюжет. Его работа была не копией, а свободным повторением. В обеих картинах изображена церемония обручения Марии и



Перуджино. Обручение Марии

Иосифа. На городской площади ее проводит первосвященник, занимающий центральное положение — между женихом и невестой. Ее свидетелями выступают группа девушек, сопровождающих Марию, и группа отвергнутых женихов с посохами¹. Все они располагаются на первом плане картины, а на дальнем плане, замыкая перспективу площади, возвышается храм.

При значительном сходстве двух картин работа Рафаэля отличается и общим строем, и существенными деталями. К. Бертелли, например, указывает на жениха, в досаде ломающего свой незацветший жезл. У Перуджино он стоит в общей группе, неловко присев. У Рафаэля он выдвинут на первый план и его движение гораздо энергичнее и определеннее. Исследователь считает,

что Рафаэль заимствовал эту фигуру из «Мученичества св. Себастьяна» Синьорелли².

Б.Р. Виппер тоже отмечает этот персонаж и развивает сравнение: «На первый взгляд Рафаэль использовал буквально все элементы композиции учителя: формат картины, круглое здание в глубине, количество и распределение фигур. И однако же почти незаметной переменной он внес совершенно новый пластический смысл в главную



Рафаэль. Обручение Марии

группу. Обратите внимание, что Иосиф и Мария поменялись местами: теперь богоматерь находится слева, а Иосиф справа. И в результате вся церемония обручения, с надеванием кольца, приобрела удивительную наглядность и пластическую выразительность. У Перуджино кольцо было скрыто рукой Иосифа, теперь мы его видим, и видим, как оно вот-вот будет надето на палец Марии. Все остальные изменения, внесенные в композицию Рафаэлем, имеют такой же характер оптической логики и наглядности. Отвергнутый жених теперь на самом переднем плане, он ломает посох о колено естественным, сильным движением. Фигур осталось столько же, сколько у Перуджино, но они не жмутся к переднему плану картины, а свободно размещены в пространстве. Круглое

здание отодвинуто дальше в глубину, поэтому видно целиком и не давит фигуры своей тяжестью»³.

В несколько ином аспекте сравнивает картины В.Н. Гращенков: «Свободное пространство пустынной площади служит как бы паузой между фигурами, живое движение которых передано плавными, волнистыми контурами, и центрическим храмом, чьи спокойные, строгие формы так напоминают ротонду римского «Темплетто» Браманте, только что им построенного. Рафаэль легко соединяет нижнюю часть картины с верхней, фигуры — с купольной постройкой, охватывая ее полукруглым завершением и *распространяя этот мотив на всю композицию* (курсив наш. Это очень ценное для нас замечание. — В.П.). Архитектура в картине Рафаэля — не просто красивая декорация на заднем плане. Она играет более важную художественную роль. Противопоставление упругих, круглящихся линий фигур и жестких, прямоугольных очертаний плит площади как бы примиряется в образе идеального храма, построенного содружеством циркульных и прямых линий и плоскостей. В той же мере, в какой человеческие фигуры проникаются архитектурным началом, отвлеченная геометричность архитектуры одушевляется началом человеческим»⁴.

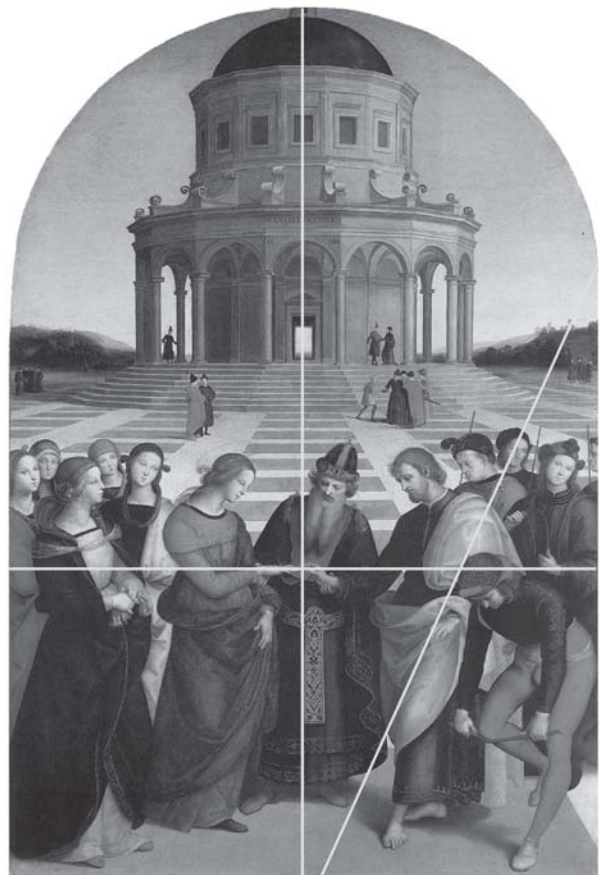
Безусловно, все авторы, чье мнение мы здесь процитировали, в целом правы, хотя визуальное сопоставление картин убеждает, что форматы их, строго говоря, различны. Но, соглашаясь с ними, мы, тем не менее, не можем не задаться такими, например, вопросами: собственно, в чем проявляется оптическая логика композиции Рафаэля (Б.Р. Виппер)? И если бы, скажем, Перуджино, который также как и Рафаэль был осведомлен о фигурах Синьорелли, использовал их в своей композиции, насколько это приблизило бы его к решению Рафаэля (К. Бертелли)? В какой именно мере человеческие фигуры Рафаэля проникаются архитектурным началом, т.е. геометричностью (В.Н. Гращенков)?

Нам представляется, что перестановкой персонажей, заимствованием их у другого мастера, «архитектоникой образов» или действием всех этих факторов вместе взятых нельзя объяснить различия двух картин, и что сами эти различия являются следствием весьма глубоких причин.

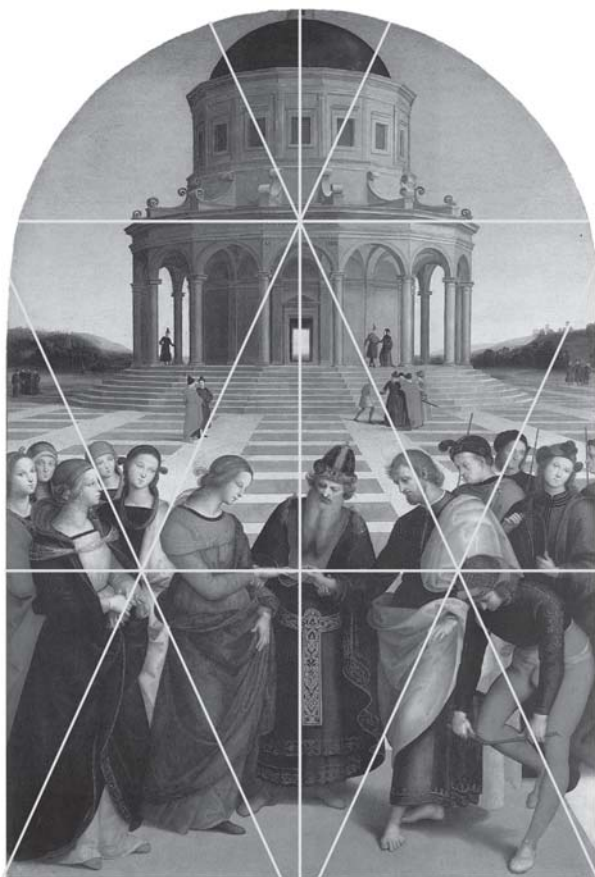
В каталоге ранней живописи Рафаэля Йорг Мейер дур Капеллен отметил, что инфракрасные фотографии Обручения Марии показали, что «все фигуры, даже те, которые расположены на среднем плане, как и архитектура, тщательно подготовлены в рисунке»⁵. Этот факт тем более побуждает к поискам закономерностей в организации композиции.

Формат картины представляет собой сочетание почти правильного квадрата в нижней части и полукруга в верхней. Размеры картины — 170 на 117 см по Opera completa и 170 на 118 см по каталогу Мейера⁶. Весьма естественным и соблазнительным кажется начать анализ композиции, отталкиваясь от ее формата: с попыток поискать пропорцию золотого сечения или простое отношение сторон 3 : 2.

Но мы воспользуемся подсказками самого Рафаэля. Помимо очевидной симметрии относительно вертикальной оси композиции в изображении задаются: а) основная горизонталь — направлением движения руки Марии и б) угол наклона и расположение основной диагонали — положением посоха Иосифа⁷. Три эти главные линии показаны на схеме 1.

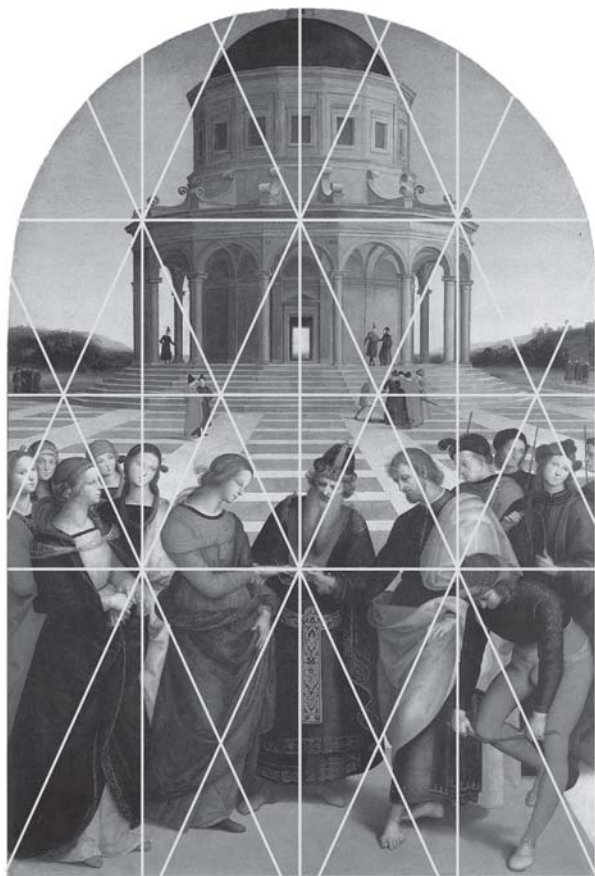


Рафаэль. Обручение Марии. Схема 1



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 2

Они могут быть дополнены до простейшей симметрии, которая показана на схеме 2. Мы полагаем, что Рафаэль вряд ли до миллиметра выверял расположение персонажей и деталей картины, но все же пользовался линейкой и циркулем. Точки пересечения линий схемы выходят за пределы иллюстрации и не показаны из соображений экономии места и удобства воспроизведения на листе. Уже здесь обращает на себя внимание тот факт, что вторая (появившаяся как результат построения) горизонталь задает высоту нижней части храма — опоясывающей его колоннады с карнизом.



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 3

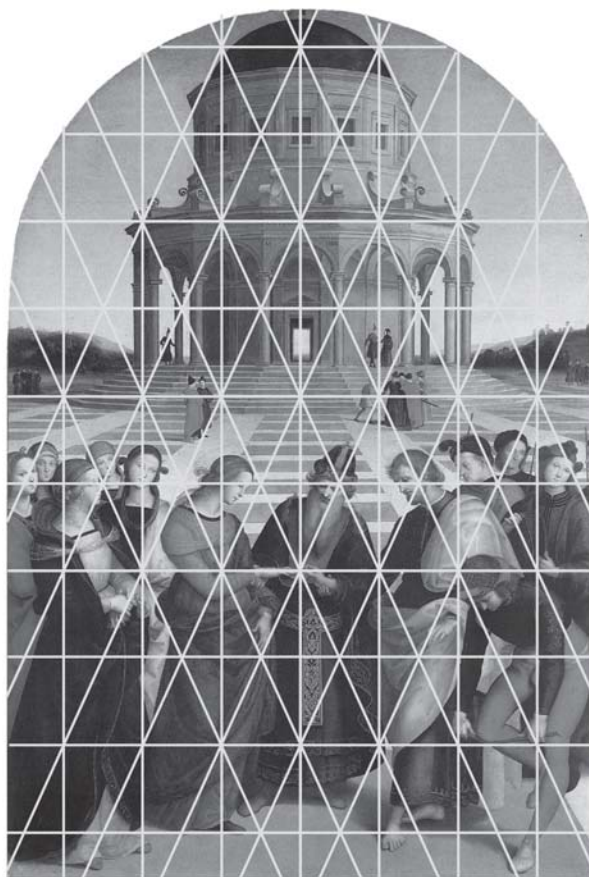
Продолжим построения. Проведем: а) симметричные диагонали через точку пересечения основной горизонтальной и основной вертикали, б) вертикальные линии через точки пересечения диагоналей на основной горизонтальной, в) диагонали через точки пересечения этих вертикалей с верхней из горизонтальных и д) среднюю горизонталь через точки пересечения диагоналей между основной и верхней горизонталью. Результат показан на схеме 3. Оказывается, крайние в этой схеме вертикали задают ширину нижней части храма. Крайние диагонали определяют общий характер «треугольности» храма в целом от нижней ступени стереобата до купола, а отрезок средней горизонтальной между точками пересечения крайних диагоналей — ширину стереобата храма.

Наиболее полная и подробная сетка показана на схеме 4. Она раскрывает соотношения некоторых деталей изображения (между собой) и увязывает их расположение и конфигурацию с общими правилами организации композиции. Например, расположения верхних завитков волют между колоннадой и основным зданием храма или расположение стаффажа на среднем плане и около храма.

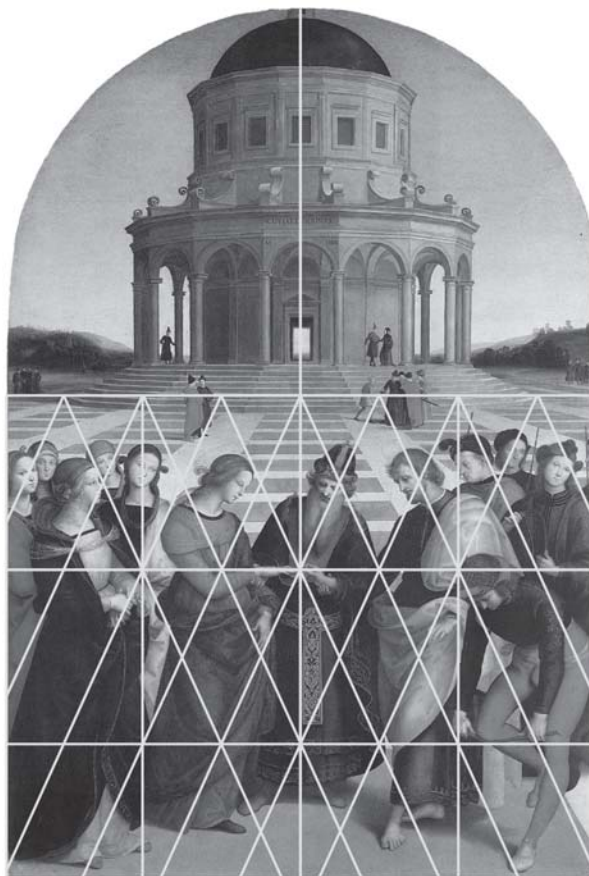
На схеме 5 более подробно показаны связи элементов нижней части изображения — группы персонажей первого плана. Наиболее важным моментом этих связей представляется четко прослеживаемая тенденция помещать ключевые детали изображения на линии или узлы композиционной сетки. Так, пальцы стоп практически всех видимых зрителю картины персонажей (за исключением Марии) расположены на линиях сетки или их касаются: девушки слева от Марии, первосвященника, Иосифа и юноши, ломающего жезл. У Марии складка плаща идет по направлению диагонали, завершаясь небольшим выступом, который при невозможности «поставить ее ногу нужным образом», частично компенсирует отсутствие пальцев на линии.

Складки одежд, контуры фигур и положения рук также подчиняются «диктату» направления диагоналей. Например, большая поперечная складка плаща Марии в районе ее бедер ограничивается диагональю, которая «разделяет» контуры голов двух девушек и проходит по пальцам правой стопы первосвященника. Диагональ, пересекающаяся с ней на основной горизонтали, идет по контуру плеча Марии и пальцам рук девушки слева от нее. Пальцы левой руки Марии «упираются» в узел композиционной сетки.

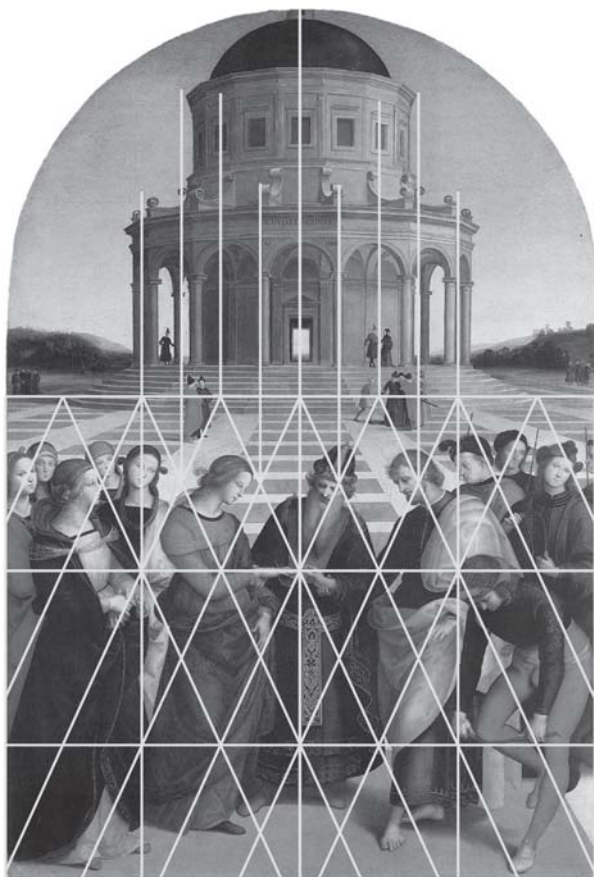
Чрезвычайно показательна в этом смысле фигура юноши, ломающего жезл. Положение его тела соотносится с направлением диагоналей, вписываясь в две ячейки композиционной сетки, из левого верхнего узла которых идет вертикаль, задающая положение его правой руки, проходя в том числе и через его кисть. Положение обеих рук и колена ограничивает нижняя горизонталь, а длинная диагональ обеих ячеек проходит по пятке его согнутой ноги.



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 4

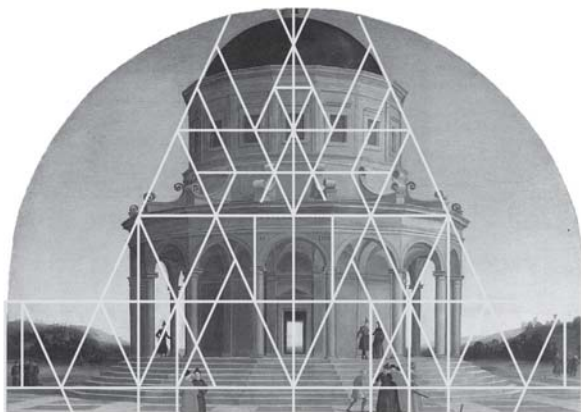


Рафаэль. Обручение Марии. Схема 5



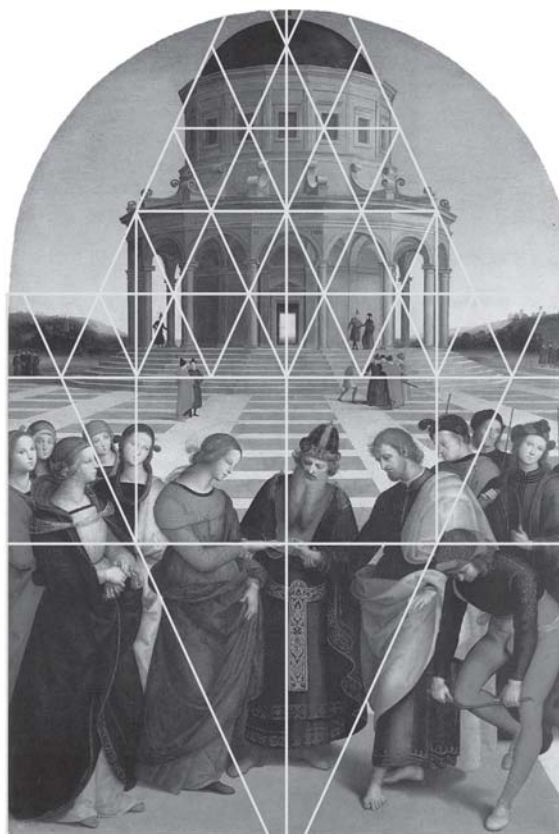
Рафаэль. Обручение Марии. Схема 6

Схемы 7 и 8 демонстрируют практически одно и то же. Но нам хотелось сначала показать идеально разработанную гармонию членений архитектуры и ее соотносительность с композиционной сеткой, а затем обратить внимание на еще более мелкие детали, показать которые на схеме 7 нельзя — она была бы нечитаемой.



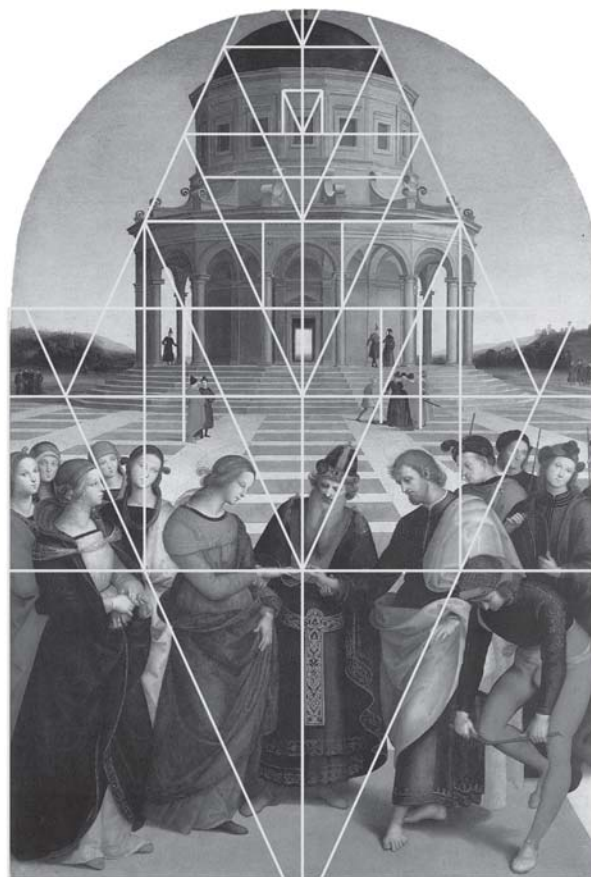
Рафаэль. Обручение Марии. Схема 8

Схема 6 показывает влияние композиционной сетки на расположение вертикальных линий конструкции и заметных элементов архитектурного оформления храма. Эти вертикали проходят либо вдоль вертикально ориентированных элементов изображения — по колоннам (за исключением одного случая справа, но там вертикальным элементом воспринимается узкий просвет между колоннами), либо по середине горизонтально ориентированных элементов — оконных проемов, например. Это возможно только в том случае, если архитектура и расположение персонажей первого плана рассчитанно и намеренно соотносены.



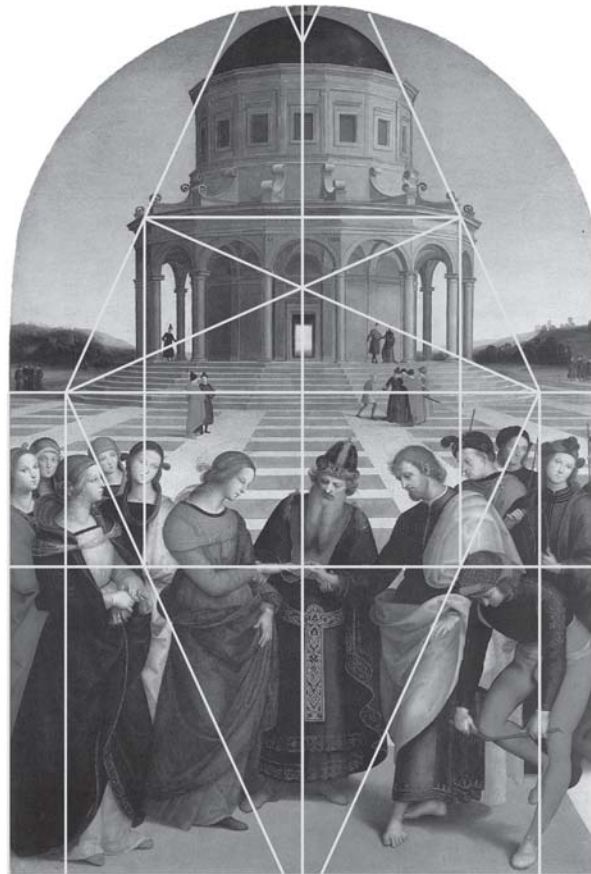
Рафаэль. Обручение Марии. Схема 7

На схеме 9 показана взаимосвязь всех планов изображения — ближнего, среднего, дальнего, — организуемой линиями композиционной сетки. Здесь важно не только совпадение наклонов диагоналей, обыгранное деталями изображения, находящимися «в пространстве картины» далеко друг от друга, но и общий характер пластики персонажей, подчиняющейся этим наклонам; и то, что вертикали сетки «опираются» на те детали изображения, в которых доминирует вертикаль. Вертикали сетки «работают» подобно распоркам строительной конструкции, придавая жесткость и устойчивость системе в целом.

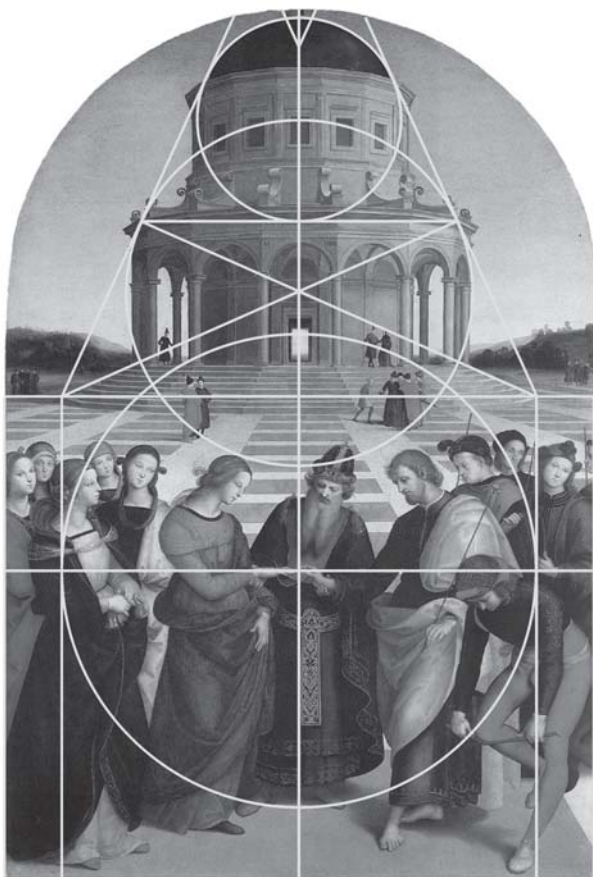


Рафаэль. Обручение Марии. Схема 9

Схема 10 поясняет выбор угла подъема ступеней подножья храма — стереобата. Он подчинен направлению диагоналей, идущих крест-накрест от концов его нижней ступени к узлам композиционной сетки, лежащим на линии высоты нижней части храма.

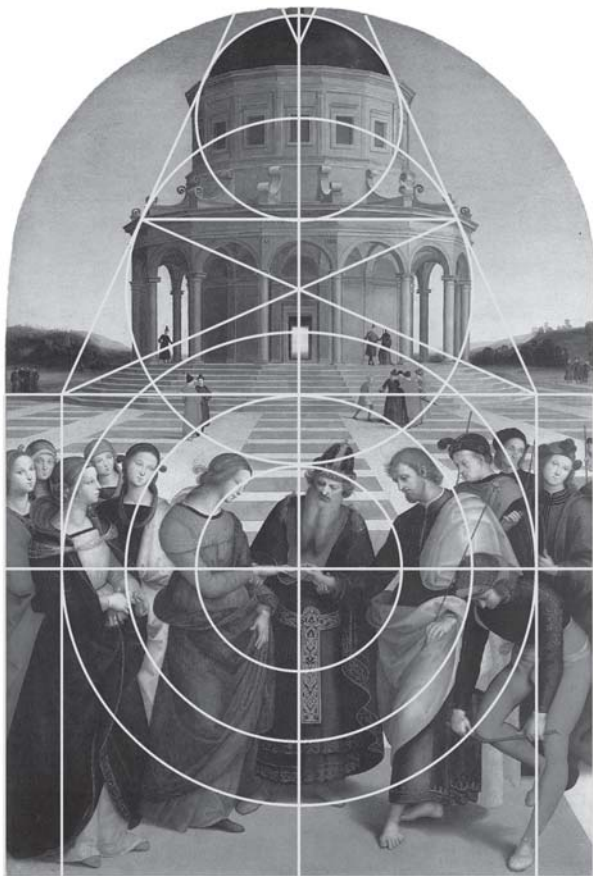


Рафаэль. Обручение Марии. Схема 10



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 11

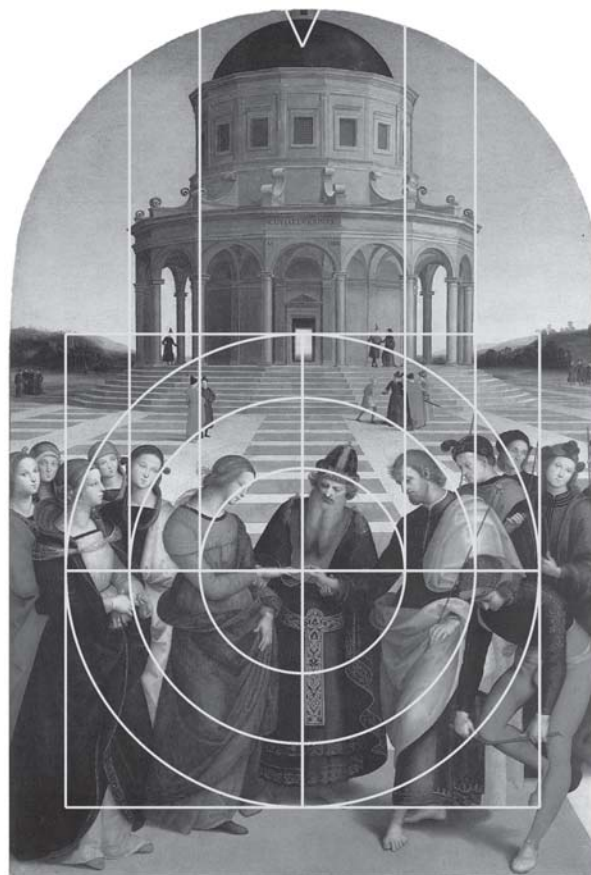
«Мягкий круглящийся характер линий фигур» (Гращенко) находит свое естественное завершение в условной окружности, охватывающей те фигуры, которые непосредственно соседствуют с фигурами Марии и Иосифа⁸. Эта окружность может быть проведена с большой точностью, поскольку и она включена в закономерности, заданные композиционной сеткой — ее диаметр равен ширине нижней ступени стереобата храма, а центр совпадает с точкой пересечения основных вертикали и горизонтали. На схеме 11 она расположена внизу. Помимо нее в схему включены еще две окружности. Средняя из трех вписана в треугольник композиционной сетки так, что ее центр находится в точке пересечения линий наклона ступеней стереобата, полученных в схеме 10. Верхняя окружность вписана в тот же треугольник, но «поставлена» на линию, задающую высоту нижней части храма.



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 12

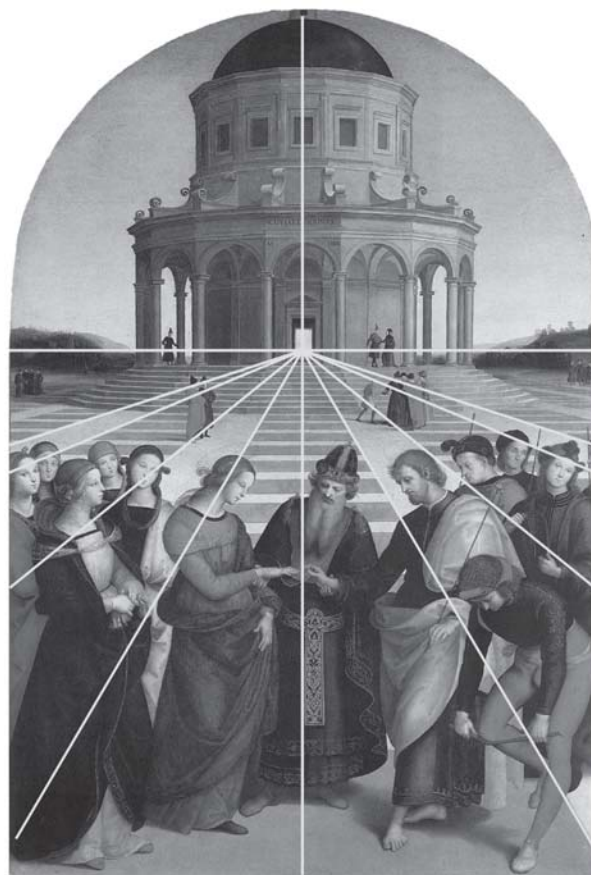
Схема 12 показывает результат совмещения центров этих трех окружностей. Оказывается, что средняя окружность касается горизонтали композиционной сетки, проходящей по точкам краев стереобата. Она отделяет второстепенных персонажей от главных героев действия, а меньшая — выделяет собственно сакральный акт обручения и приобщения Марии к высшему и священному. Возможно, покажется некоторой натяжкой, но любопытно, что Иосиф не включен в сферу сакрального, куда допущена Мария и где главенствует первосвященник.

Схема 13 показывает связи диаметров окружностей с вертикальными элементами архитектуры. Как уже указывалось, диаметр большей из окружностей равен ширине нижней ступени стереобата. Диаметр средней окружности равен ширине нижней части здания храма — диаметру стилобата, а диаметр меньшей окружности равен диаметру верхней цилиндрической части здания. Примечательно, что вертикали, восставленные от точек пересечения этой окружностью основной горизонтали, проходят через «середины масс» стаффажа на среднем плане, еще раз включая их в закономерности организации композиции. Тем более, что эти группы «поставлены» на линию средней окружности.



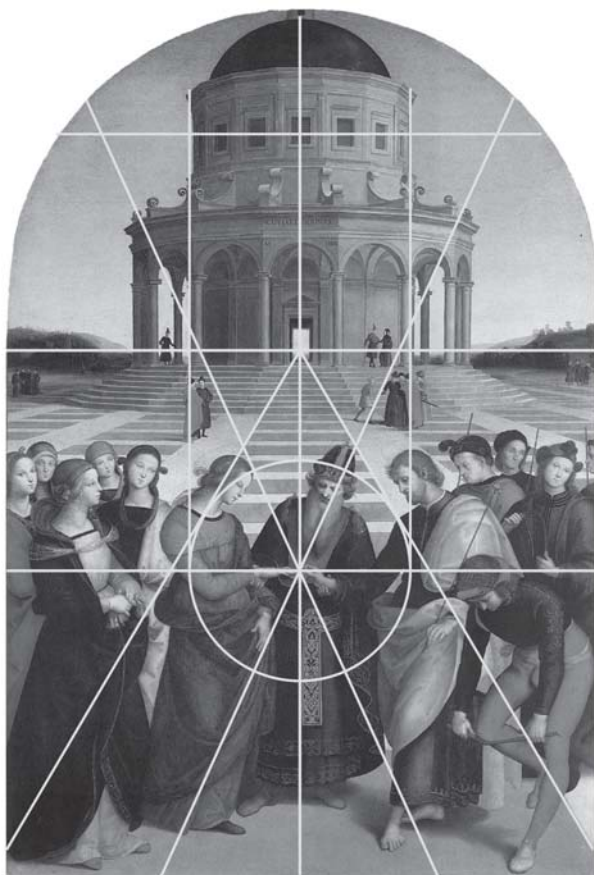
Рафаэль. Обручение Марии. Схема 13

На схеме 14 воспроизведены перспективные построения картины и определена линия горизонта. Напомним, что приемы построения пространственных отношений, называемые «прямой центральной перспективой» (она же «итальянская», она же «научная»⁹) в живописи конца XV — начала XVI века были самым выдающимся техническим «откровением», еще не потерявшим очарования новизны. Поэтому молодой мастер, добивающийся признания, не мог не продемонстрировать свои умения такого рода. На схеме обозначены линии краев плит вымостки площади, сходящиеся в глубину. Они показывают, что Рафаэль уверенно строит «пространство изображения» (или «геометрию живописного пространства»¹⁰).

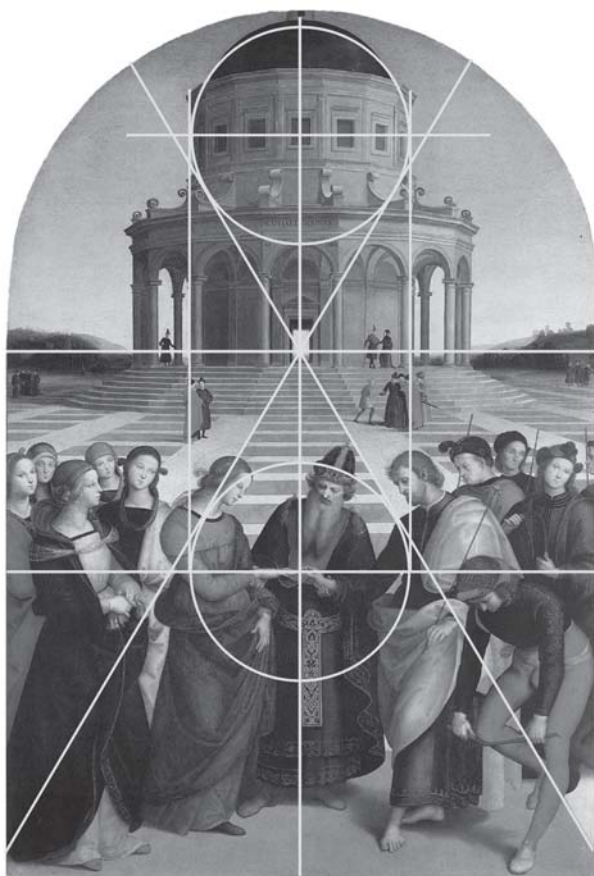


Рафаэль. Обручение Марии. Схема 14

Эти построения еще раз — иным способом — задают основные параметры предметной композиции, включая всех персонажей на первом плане, персонажей на вымощенной площадке ближе к храму и само архитектурное сооружение. Благодаря им фигуры и храм оказываются еще раз связаны и соотнесены, но не непосредственно физически, а посредством некоего «универсального закона», единого для пространства, в котором они существуют, а значит, и мира в целом.



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 15



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 16

Высота линии горизонта соответствует высоте той растительности на дальнем плане, которая зрительно примыкает к колоннаде храма. Любопытно, что высота растительности, находящейся дальше от центра, соответствует высоте верхней стороны квадрата, в который вписана большая из окружностей схем 11–13. Таким образом поддерживается и сохраняется баланс между направлением вглубь картины и ориентирами высоты — устанавливаются (мягко) пределы зрительного подъема дальней части плоскости, на которой происходит событие.

На схеме 15 соединены части схемы 14 и схемы 4, которые на первый взгляд кажутся связанными друг с другом только причастностью к одной и той же картине. От схемы 4 взяты диагонали, проходящие через точку пересечения основных горизонтали и вертикали, которые тоже показаны, и горизонталь, проходящая по середине яруса окон верхней части храма. Из линий схемы 14 оставлены только две ближайшие к средней оси картины линии, сходящиеся к точке на линии горизонта, и сама эта линия. Точка пересечения основных горизонтали и вертикали взята за центр, вокруг которого описана окружность так, чтобы она касалась «линий перспективы». Проведены касательные к этой окружности в точках ее пересечения с основной горизонталью. Оказывается, что диаметр этой окружности, который несколько больше диаметра меньшей из окружностей схемы 13 (но не настолько, чтобы отличаться от него для «невооруженного глаза»), равен диаметру карниза верхней части храма.

Более того, если перенести эту окружность в верхнюю часть картины симметрично линии горизонта, то она пройдет практически точно по контуру купола храма, а ее центр придется на один из узлов композиционной сетки, лежащий на основной вертикали. Это показано на схеме 16. Следовательно, и перспективные построения, и композиционная сетка, которая была построена нами до анализа перспективы, связаны между собой. Или, другими словами, что и архитектура, и перспектива «построены с учетом» композиционной сетки картины.

Наш анализ показывает, что композиция Обручения Марии имеет жесткую структуру, которая характеризуется глубокой *связностью*, выраженной *центричностью* и *соподчинением* частей. Ее «геометрия» не существует сама по себе, но «обслуживает» сюжетно-содержательную сторону изображения.

Хотелось бы надеяться, что мы схематично воспроизвели начальные наброски Рафаэля. Примерно так же строились композиционные схемы и других художников, но одним из качеств Рафаэля, отличавшего его от прочих мастеров, было умение перевести «геометрию композиции» в «психологию композиции». Другими словами, Рафаэль сумел включить геометрические построения в число художественных средств живописи, наряду с линией рисунка и цветом красочного пятна.

До сих пор мы говорили о предметно-пространственной композиции, безусловно важнейшей для классической картины. Но и цветовое решение, и тональное, и «соотношение весов» изображенного столь же определенно подчиняются заданным закономерностям. Не уходя здесь в анализ деталей, отметим только, например, что правая группа во главе с Иосифом, занимая больше места за счет выдвижения на самый ближний план ломающего посох претендента на руку Марии, зрительно «облегчена» светлым желтым плащом Иосифа, в то время как группа девушек зрительно «утяжелена» плотным синим плащом девушки, показанной в полный рост.

Каждая деталь изображения, каждое членение изобразительной плоскости «работает» как часть единого целого, создавая изображение, раскрывая его смысл, передавая характеры. Такое свойство — решение нескольких задач одним построением — характерно для семантически «гибких» и емких композиций.

Другими словами, в картине нет деталей, которые не были бы включены в общие закономерности построения, и которые, в свою очередь, не формировали бы эти закономерности. Нам представляется, что одним из ограничений, которые поставил себе сам Рафаэль, было следование, насколько это возможно, картине Перуджино. Это определило формат — в общем, как сочетание полукруга и прямоугольника; это задало форму храма — у Перуджино он восьмигранный, у Рафаэля не концентрический, а шестнадцатигранный; у Перуджино верхний край картины срезает

купол храма, и у Рафаэля храм не полностью помещается в формат¹¹. Но у Рафаэля все сделано мягче, гармоничнее и совершеннее: прямоугольник нижней части приближен по форме к квадрату, шестнадцать граней здания храма практически воспринимаются как единая округлая стена и срезан только верх фонарика, что способствует созданию впечатления большей легкости здания.

Принцип последовательного выделения главного в изображении приобретает в Обручении специфическую форму: Рафаэль не просто выделяет это главное, но *концентрирует* его в буквальном смысле слова — собирая в центре изображения.

Использование двух совокупностей попарно равных окружностей помогает расширить и углубить *содержательность* картины, диалектически противопоставляя часть изображения, построенную на одной совокупности, другой части. И тогда одна из них не отрицает другую, но, «опираясь» на нее, обретает новое качество, обогащаясь *содержанием* другой части, и отдавая ей заимообразно свое *содержание*.

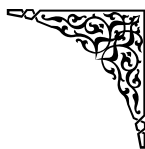
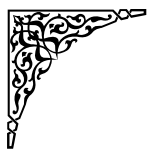
Из нашего анализа вытекает, что уже в ранней работе «Обручение Марии» Рафаэль использовал очень сложную композиционную структуру, состоящую из ромбической сетки и двух совокупностей концентрических окружностей в сочетании с системой перспективных построений. Важнейшим свойством этой структуры является тонкая и точная «привязка» друг к другу окружностей и прямых линий. Это придает мощное качественное усложнение композиции и содержательности картины.

В.Н. Гращенков считал, что Рафаэль овладевал «во Флоренции мастерством композиции и умением передавать пластическую экспрессию фигур»¹². Но, как видно, мастерство композиции присутствует уже в его более ранних работах.

И отсюда естественно вытекает вопрос, является ли высокое мастерство композиции личным и прирожденным качеством художника или он мог этому научиться и затем развить и довести до совершенства? Чтобы найти ответ, нужно проанализировать композиционные построения старших современников Рафаэля, с которыми он работал и у которых учился.

- ¹ Тот жених, чей посох зацветет, должен был стать мужем Марии.
- ² Bertelli Carlo. Caen and Brera: From Marriage to Divorce // Studies in the History of Art. — Vol. 17. NGA, Washington, 1986. — P. 32.
- ³ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. — В 2 т. — Т. 2. — М., 1977. — С. 104.
- ⁴ Гращенков В.Н. Рафаэль. — М., 1971. — С. 19–20.
- ⁵ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 140.
- ⁶ При размерах 170 на 117 см. отношение сторон картины — 1 : 0,688. Чтобы отношение стало 3 : 2, то есть чтобы квадрат и полукруг были совсем идеальными, высота картины должна быть 175,5 см. Недостающие 5,5 см нужно распределить между половинами. Огрубляя, можно добавить 3,5 см к 113,5 см высоты нижней части и 2 см к 58,5 см высоты верхней части. Вряд ли это заметно сказалось бы на ее композиции.
- ⁷ Угол наклона посоха Иосифа равен 24,5 градуса относительно вертикали.
- ⁸ Разумеется, в картине окружность не изображена, как не изображены и линии композиционной сетки. Но если ее влияние сказывается на расположении элементов картины, значит, она существует на более глубоком уровне изображения — в его композиции или в композиционной схеме.
- ⁹ На самом деле нет никакой «науки» в основанном на обыденном зрительном впечатлении постулате: «изображаемые в картине прямые линии, параллельные друг другу, сходятся в одну точку на горизонте». Такая точка не одна. Их будет столько, сколько групп параллельных линий изображается в картине. Действительно, есть некие правила построения изображения с учетом этого постулата, которые используют математику: геометрию (или тригонометрию), алгебру (или арифметику). Для анализа степени достоверности этих построений (то есть, возможностей передачи трехмерных отношений физических предметов на двумерной плоскости) применяют математический анализ: интегральное и дифференциальное исчисления, например. Но та же наука математика применяется для анализа и других перспектив: обратной, перцептивной. Об этом написано академиком Б.В. Раушенбахом в нескольких книгах. Употребление термина «научная» для определения центральной прямой перспективы показывает лишь то, что применяющий его автор весьма далек от понимания «научности».
- ¹⁰ См.: Павлов В.И. Структура живописного пространства // Итальянский сборник. N 3. 1999. — С. 129–140; Формирование художественного пространства в европейской живописи XV — XVIII веков. Автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения. — СПб. 2001.

- ¹¹ По свидетельству К. Бертелли, приведшего мнение безымянного реставратора из галереи Брера, Рафаэль никогда не писал верхнюю часть фонарика купола. См. Bertelli Carlo. Op. cit. — P. 32. И это очевидно по фотографии картины, воспроизведенной Мейером в его каталоге. См.: Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 139. Доска, на которой написана картина, в верхней части не имеет утрат.
- ¹² Гращенков В.Н. Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. — М.: Наука, 1986. — С. 14.



Анализ «Обручения Марии», проведенный Л.Д. Купри

В 1968 году в голландском журнале *Simiolus* была помещена статья Л.Д. Купри ««Спозалицио» Рафаэля. Математический анализ композиции»¹. К сожалению, в журнале отсутствует информация об авторах, поэтому степень знакомства Л.Д. Купри с математикой, хотя бы в самом общем плане, представить нельзя иначе, как из текста самой статьи.

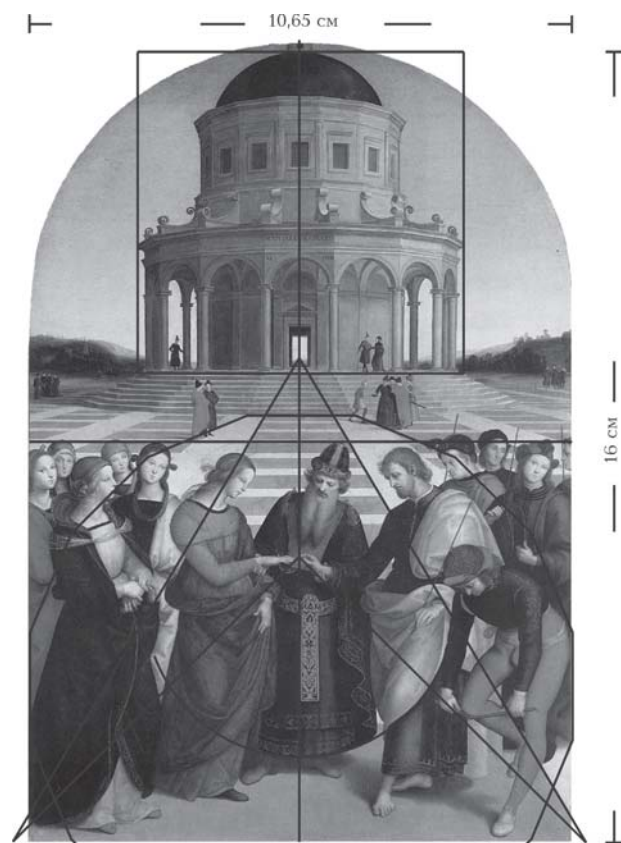
Она опубликована на голландском, что резко ограничивает круг читателей, но снабжена резюме на английском языке, которое позволяет понять основные идеи автора. В статью включены три рисунка, иллюстрирующих схему, которую, как уверен автор, «должен был использовать Рафаэль»². Первый из них представляет собой чертеж основных композиционных связей картины, по версии Л.Д. Купри. Второй — схему построения храма. Третий, принадлежащий графу Зубову, воспроизводится Л.Д. Купри для определения расположения точек зрения на детали композиции извне нее, которые реконструируются на основании перспективных построений картины.

При всей важности пропорций храма мы не считаем возможным на основании изображения плохого качества делать заключения о наличии или отсутствии в них отношения золотого сечения или восстанавливать пропорции невидимых зрителю частей. Поэтому все написанное Л.Д. Купри по поводу архитектуры храма и, соответственно, по поводу иллюстраций 2 и 3 его статьи мы оставляем без комментариев.

Чертеж ил. 1 статьи Л.Д. Купри «немного словен»: вертикальная ось, проведенная по середине центрального окна и центральной арки храма; квадрат в верхней части картины, нижняя сторона которого идет по верхней площадке подножия храма, а верхняя — по верхней точке купола; линия границы первого плана, идущая на уровне голов персонажей и верха головного убора первосвященника; треугольник с углом в точке соединения рук новобрачных, два других угла которого выходят за пределы изображения; шестнадцатиугольник, вписанный в ширину картины

и примыкающий к нижней ступени стереобата; сходящиеся линии перспективных построений (всего две! — В.П.), построенные по краям плит вымостки площади; линия горизонта в схеме не указана. Поскольку схема Л.Д. Купри сделана на небольшой фотографии картины (размеры изображения 10,65 на 16 см) и практически невоспроизводима еще раз, то мы повторили его построения заново. Они показаны на схеме 1.

Л.Д. Купри выводит нижние концы линий перспективных построений за боковые края картины и вне картинной плоскости пересекает ими линию, проведенную по нижнему краю картины. На отрезке, ограниченном точками пересечения, как на гипотенузе, он строит треугольник, вершина которого совпадает с точкой, где встречаются



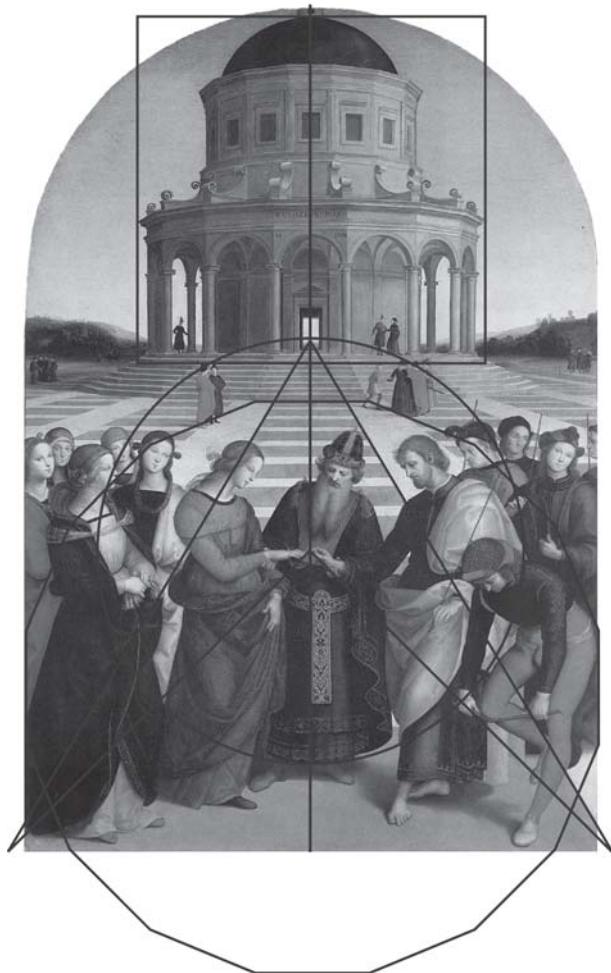
Воспроизведение иллюстрации 1
из статьи Л.Д. Купри

руки Марии и Иосифа. Этот треугольник оказывается прямоугольным. Но из самих построений это не вытекает, а определяется пост фактум.

Согласно его построениям длина нижней ступени стилобата храма такова, что шестнадцатиугольник со стороной, равной ее длине, размещенный в плоскости картины так, что его боковые

границы параллельны ее вертикальным краям, точно соответствует ширине картины.

Мы полагаем, что автор неправ и в методике анализа, и в его результатах. Во-первых, заявление о математическом анализе композиции, не подкрепленное хотя бы одной формулой, мы не



Точные построения
по методике Л.Д. Купри

можем признать истинным. Формулы — язык математики, и если их нет, то нет и математики. Это утверждение никак не отрицает необходимости строгого логического анализа с четким обоснованием всех шагов.

Во-вторых, Л.Д. Купри вначале указывает пропорции картины и затем сразу переходит к перспективным построениям, даже не пытаясь соотнести размеры и расположение деталей изображения с форматом полотна. Но ведь композиция картины не ограничивается организацией нескольких только, условно говоря, «пространственных» отношений между элементами изображе-

Сделанные им построения вызывают больше вопросов, чем дают ответов. Почему в построении треугольника автор не считался с шириной плоскости изображения, а в построении шестнадцатиугольника она учитывается? Что делать с его нижней частью, находящейся так далеко от нижнего края картины? Неужели Рафаэль сначала построил шестнадцатиугольник на большом полотне, а потом «отрезал лишнее»?

Архитектура храма безусловно, интересна сама по себе. Но как длина ступени его подножия соотносится с другими элементами композиции: с физическими размерами персонажей, например, с высотой картины, с расположением разных групп людей на ее плоскости, со степенью и характером их наклонов или хотя бы с пропорциями храма — наклоном ступеней стереобата, высотой колоннады? Вряд ли отдельно проведенный анализ архитектуры храма исчерпывает анализ композиции всей картины.

Построения Л.Д. Купри сделаны небрежно. Квадрат, в который вписывается храм на илл. 1, показан неверно. На самом деле, нижняя его сторона должна идти не по верхней кромке стилобата, а по второй ступени сверху, что, конечно, далеко не одно и то же.

Дуга, проведенная по краю плаща Иосифа с переходом на край одежды первосвященника, на первый взгляд выглядит частью окружности с центром в точке соединения рук Марии и Иосифа. Но это не так. Точные построения показывают, что такой окружности здесь нет. Это просто некая дуга, которую можно построить на контуре драпировки и изогнуть любым образом.

Кстати, если действительно построить вместо дуги упомянутую окружность, то она, пройдя по краю одежды первосвященника, пройдет и через точку схода перспективных линий. Это тоже факт любопытный, но не замеченный Л.Д. Купри.

Самое же главное — это то, что совокупность квадрата, треугольника, недостроенного шестнадцатиугольника и дуги *не представляют собой систему*: они никак друг с другом не связаны.

Учитывая все сказанное, мы полагаем справедливым признать попытку Л.Д. Купри проанализировать композицию «Обручения Марии» неудачной. Автор ограничился лишь констатацией некоторых наблюдений.

Через несколько лет П.Л. Де Векки в брошюре серии «Квадери ди Брера» об «Обручении

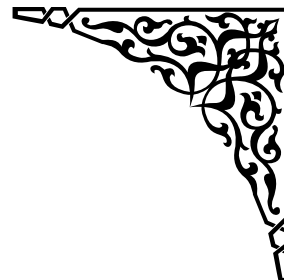
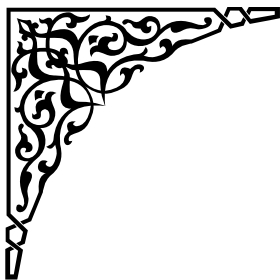
Марии» Рафаэля по сути повторил рассуждения и построения Л.Д. Купри³. Он опустил некоторые чересчур одиозные детали: в частности, убрал из чертежа произвольную дугу, проведенную по краю одежды первосвященника, описал окружность около шестнадцатиугольника, что вывело его чертеж, как и чертеж Л.Д. Купри, за пределы живописного поля, и нашел аналог храму, изображенному Рафаэлем, среди чертежей Франческо ди Джорджо. Но его трактовка композиционных связей картины ничего не добавила и не изменила принципиально.

¹ *Coupric L.D.* Rafael's "Sposalizio". Een mathematische analyse van de compositie // *Simiolus*. 1967–68. — Nummer 3. — S. 134–144.

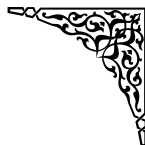
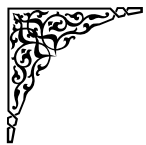
² *Coupric L.D.* Op. cit. — S. 144.

³ *De Vecchi P.L.* Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello / *Quaderni di Brera* — N 2 — Centro Di/edizioni.





Композиция произведений Перуджино и Пинтуриккио



П. Перуджино. Обручение Марии

1500—04. Дерево, масло; 234 х 185;

Музей искусств, Каен

Для того, чтобы оценить, насколько Рафаэль обязан учителям своим умением строить композицию, мы проанализируем работы Перуджино и Пинтуриккио, расположение персонажей в которых сходно с расположением персонажей Обручения Марии Рафаэля. Это в первую очередь картина Перуджино Обручение Марии, подвигнувшая Рафаэля на написание своего варианта того же сюжета; и затем фрески: одна из лучших работ Перуджино — Передача ключей апостолу Петру, и Пинтуриккио — Христос среди учителей.

Оговоримся еще раз, что все геометрические построения для каждой картины — лишь нами предлагаемая гипотеза. Они найдены экспериментально, эмпирически, опытным путем и не могут считаться окончательно установленными и единственно верными. Их достоинства заключаются в том, что: а) они достаточно просты технически: требуют лишь умения делить отрезок пополам; б) их можно сделать, имея только линейку или



Перуджино. Обручение Марии

тонкую веревку и грифель или штифт; в) они составляют последовательную и связную систему; г) они применимы для произведений живописи любого вида: станковой картины, алтарной картины, фрески и даже моделло; д) они наглядно демонстрируют композиционные связи; е) они учитывают особенности психологии зрительного восприятия¹.

Исследователи, сравнивавшие Обручение Марии Перуджино с Обручением Марии Рафаэля, акцентировали внимание на перестановках персонажей и различии их поз, что представлялось им почти достаточным для объяснения разницы в художественном качестве и содержательности этих произведений². Мы считаем, отвлекаясь на время от несопоставимости масштабов талантов художников, что отличия, — лишь следствие принципиально разных художественных концепций авторов (отношения плоскости и глубины изображения, силуэта и объема фигур, изображения и его окружения) и вытекающих из них принципов организации композиции картин (главным образом, предметно-пространственной).

Обручение Марии Перуджино обладает еще более жесткой и демонстративной симметрией расположения деталей изображения, чем картина Рафаэля. Средний план в ней практически отсутствует, что позволяет художнику обойтись без сложных и выверенных перспективных построений, ограничившись лишь намеком на них. Цветок на конце посоха Иосифа, проецируясь на средний план и верхним своим краем зрительно примыкая к ступеням подножья храма, уплощает пространство картины.

Чтобы сюжет был понятен с первого взгляда, нужно, чтобы была хорошо видна рука Иосифа с обручальным кольцом. Эта рука, естественно, должна быть правой рукой, а посох он должен держать левой рукой — дальней от зрителя. Перуджино идет по наиболее очевидному пути: ставит Иосифа к зрителю правым боком. В результате рука с кольцом перекрывает верхнюю часть тела Иосифа, которое в свою очередь, закрывает руку с посохом. Развернуть фигуру Иосифа на зрителя невозможно. Если это сделать, то он не дотянется до руки Марии, чтобы надеть ей на палец кольцо. Поза Иосифа «замыкает» композицию внутрь, не только «затрудняя зрителю присутствие» при событии, но и отделяя Иосифа эмоционально от сопровождающих его мужчин.

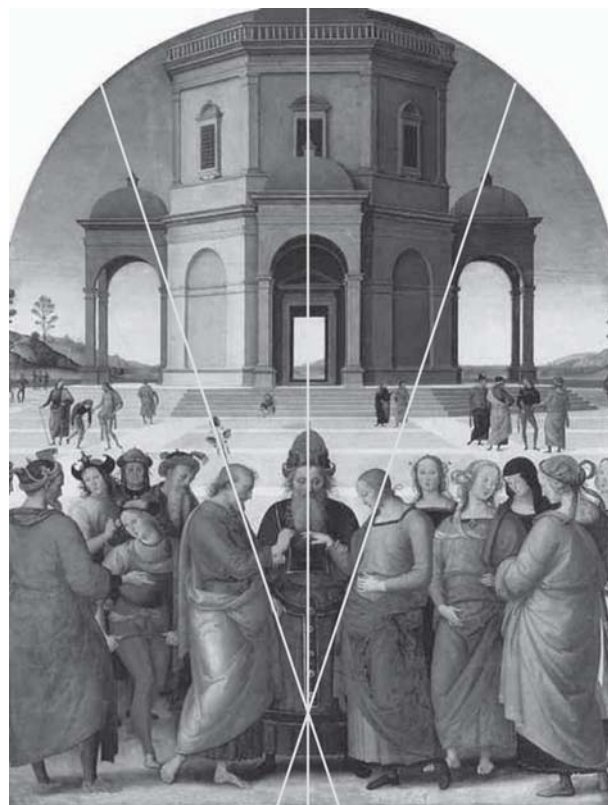
Разворот на зрителя фигуры Марии несколько смягчает ситуацию. Но и здесь Перуджино выбирает самое простое и очевидное развитие композиционных построений, показывая ближайшую к Марии девушку в развороте, симметричном развороту Марии, и давая в качестве их оси симметрии женскую фигуру позади них обеих. Точно так же он поступает с мужскими фигурами, стоящими левее Иосифа, с той разницей, что к ним добавлена фигура ломающего свой посох юноши, которая тоже поставлена в центре группы на оси симметрии. Эту последовательность частных локальных решений завершают мужская и женская фигуры по краям картины на первом плане и жестко симметричное здание храма в ее глубине.

Другими словами, композиция картины состоит из отдельных групп (персонажей, архитектурных деталей), подчиненных единому принципу — симметрии, но они не составляют единой структуры, в которой каждый элемент непосредственно (или опосредованно) связан с другими не только внутри своей группы, но у каждого элемента есть свое «законное» место в общем целом. Очевидное единство композиции всего изображения в картине Рафаэля отсутствует в картине Перуджино.

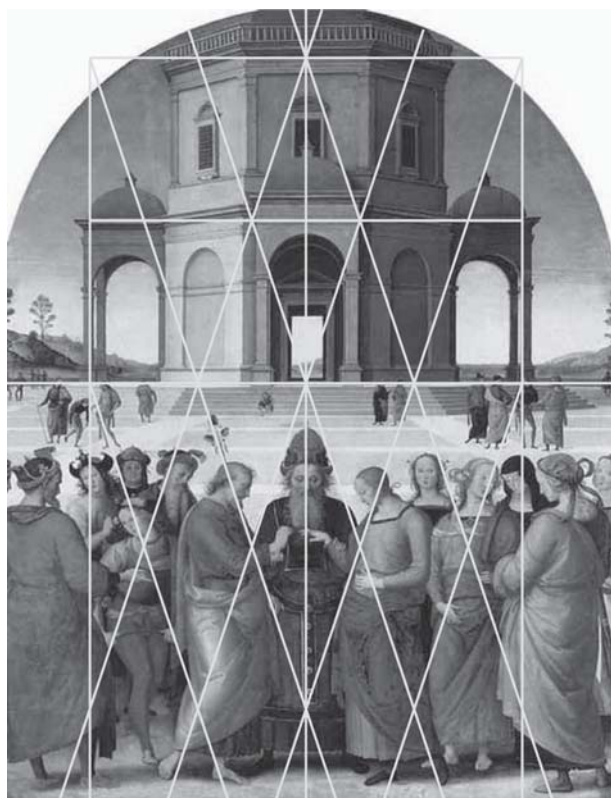
Разумеется, Перуджино должен был попытаться построить единую композицию всей картины, но выбор позы Иосифа серьезно осложнил его задачу, с которой, скажем, забегая вперед, справиться ему не удалось.

Рафаэль показывает зрителю и подсказывает зрителю по каким законам строятся связи. Перуджино не делает этого. Возможно, поэтому он не использует направление посоха Иосифа как важную деталь композиции.

В отличие от посоха Иосифа, изображенного на картине Рафаэля, посох Иосифа на картине Перуджино (как и держащая его рука) зрителю почти не виден, хотя о наклоне его можно догадаться. Направление посоха Иосифа — единственная сколько-нибудь обозначенная наклонная линия в картине. Проведя вдоль по ней диагональ до пересечения с основной вертикалью — осью симметрии картины, и построив относительно этой оси диагональ, симметричную первой диагонали, можно неожиданно обнаружить, что фонарики куполов арочных портиков храма находятся на этих диагоналях, что вряд ли может быть случайностью. Это построение показано на схеме 1. Видно, что наклоны фигур первого плана также подчиняются направлению основных диагоналей.

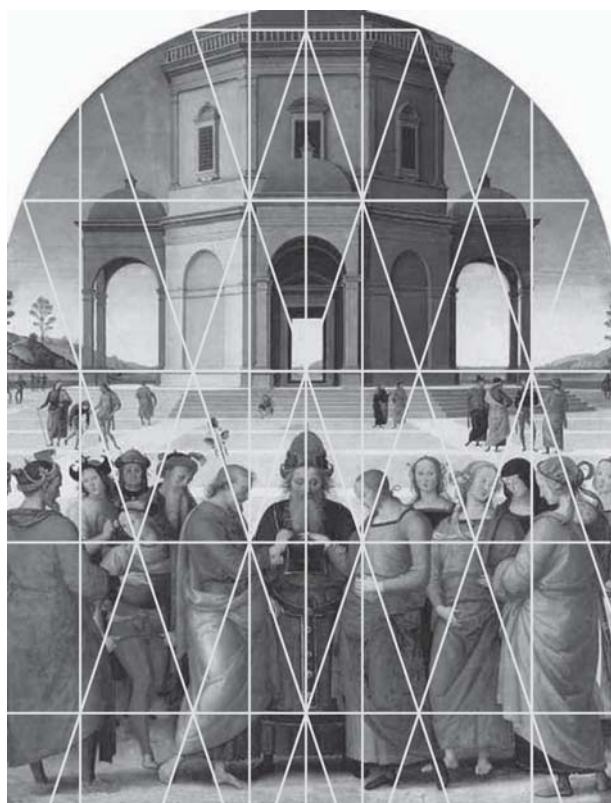


Перуджино. Обручение Марии. Схема 1



Перуджино. Обручение Марии. Схема 2

Найти горизонтальные составляющие связей намного сложнее: в картине нет такой горизонтали, которая могла бы безоговорочно считаться основной наряду с основными вертикалью и диагональю. Одной из таких линий может быть самая длинная горизонтальная линия в изображении: линия верхнего края стилобата — верхней ступени подножья храма. Если принять ее за третью основную линию композиционной сетки, то первый уровень этой сетки должен выглядеть так, как показано на схеме 2. Ее достоинства состоят в следующем: в центральный ромб прекрасно вписывается фигура первосвященника, ее вертикали задают ширину храма с портиками и ширину центрального фронтально расположенного портика, ее горизонтали задают высоту карнизов боковых портиков и высоту фронтальной стены храма без балюстрады купола. Нижние концы диагоналей определяют места, где должны находиться стопы большинства тех персонажей первого плана, у которых они видны (за исключением первосвященника, стоящего несколько дальше).

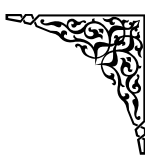
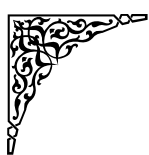


Перуджино. Обручение Марии. Схема 3

Еще одной заметной горизонталью можно считать линию пилонов стен храма и столбов портиков. Она располагается почти рядом с линией уровня стилобата, поэтому схема 3, построенная с ее помощью, почти не отличается от схемы 2. По нашему мнению, это скорее недостаток, чем достоинство. Разница между схемами состоит лишь в том, что вертикальные линии сетки проходят по менее значимым границам частей изображения: наружным краям карнизов боковых портиков и центрального портика, а горизонтальные — по краю карниза центрального портика и верхнему краю балюстрады купола.

Следующим вариантом выбора горизонтали могла бы стать линия горизонта, если бы она была бы лучше заметна. Но ее высота практически не отличается от высоты линии уровня баз. Это показано на схеме 4, где представлены все линии, определяющие построение композиции картины. Они составляют три группы с тремя различными точками схода, которые лежат на центральной (основной) вертикали. Полукруглое завершение картины никак не соотносится ни с одной из этих групп.

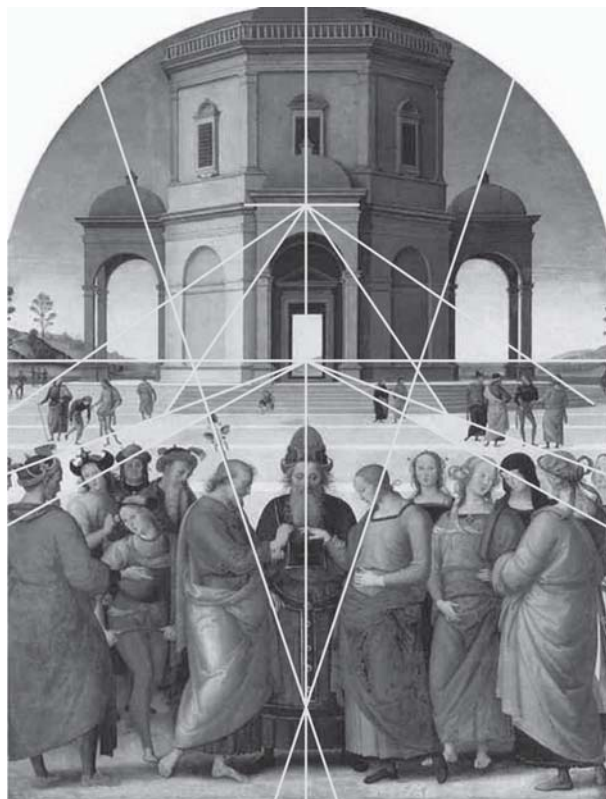
Собственно, центральная вертикаль является единственной связующей линией композиционных построений картины: композиции фигур первого плана, архитектуры заднего плана и перспективных построений, которые должны создать пространственный эффект. Этого явно недостаточно для соперничества с многослойными связями композиции Рафаэля. Построения Рафаэля на два порядка сложнее: у Рафаэля композиция — это структура, не только задающая расположение персонажей, но и раскрывающая художественный смысл произведения искусства.



Передача ключей апостолу Петру

Для проверки справедливости наших выводов проанализируем построения одной из лучших и самых удачных в отношении композиции работ Перуджино — фрески в Сикстинской капелле Ватикана. Это огромного размера произведение (335 на 550 см), созданное им в тридцать лет в расцвете сил (1481–1482 гг.). Как пишет В. Гарибальди: «Представленное художником событие разворачивается на фоне поразительного по красоте и пространственной свободе архитектурного задника, где нет ничего случайного и все подчинено точному расчету и законам разума. Безусловно, что в этой фреске (части единого цикла) заключенная в иконографической программе идея воплощена с наибольшей яркостью, передана языком ясным и обобщенным в одно и то же время. Страстный интерес к точному воссозданию элементов архитектуры и мотивов античной классики... легко угадывается в изображении двух триумфальных арок, воспроизводящих Арку Константина, и в очертаниях небольшого храма в центре. Почти центрические формы этого храма предвосхищают архитектуру Браманте и представляют собой идеальный образ Иерусалимского храма. В исключительной новизне композиционного решения поражают сила и захватывающая власть искусства молодого художника из Перуджи»².

Композиция этой фрески в усеченном варианте была по сути повторена Перуджино в Обручении Марии через двадцать два года. За-



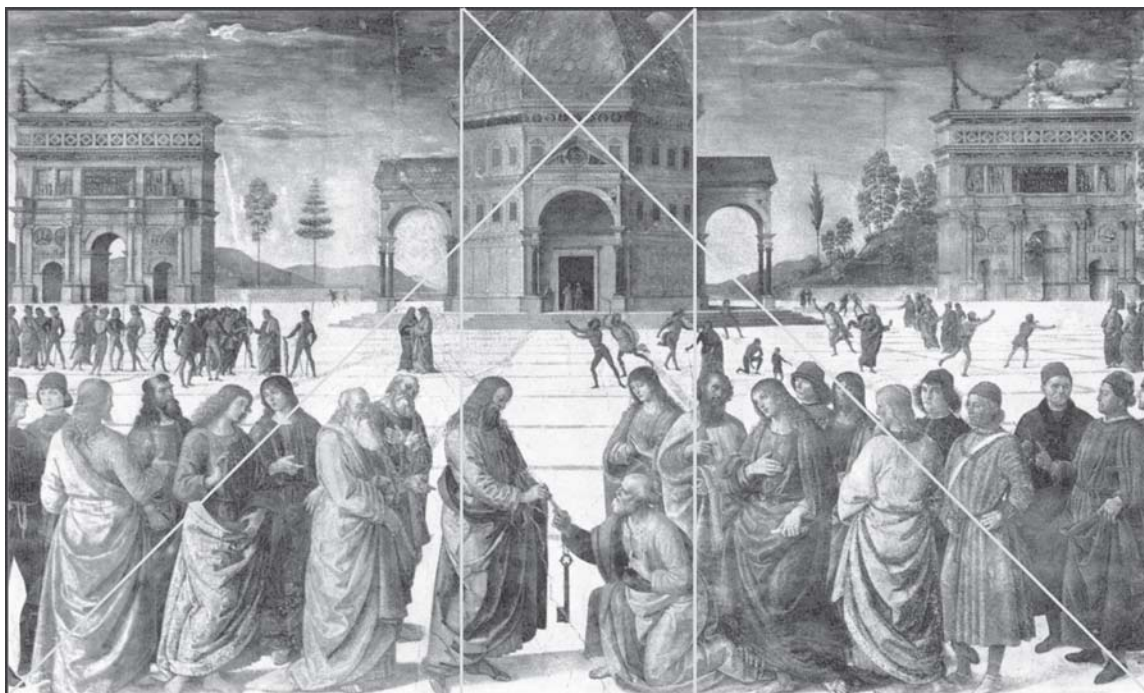
Перуджино. Обручение Марии. Схема 4

метим, что выражение В. Гарибальди об «архитектурном заднике», повторенное и далее на странице 24 того же издания, мы считаем абсолютно соответствующим действительности³.

Поскольку фреску нужно было разместить на точно заданном месте стены с определенными размерами, то анализ можно делать, исходя из формата фрески.

Еще до начала построений отметим то обстоятельство, что изображение храма с портиками по горизонтальной протяженности составляет практически точно треть длины фрески. На схеме 1 показано выделение центральной полосы изображения, которую занимает основное здание храма (без портиков), замыкающего площадь. Для этого использованы квадраты со стороной, равной высоте фрески. Они построены на боковых сторонах изображения. Ширина области их наложения друг на друга задает один из размеров храма. Для облегчения чтения на схеме показаны диагонали этих квадратов. Другими словами, если высоту фрески отложить на ее длине от каждого края, то определятся границы здания восьмиугольного храма.

Все далее описываемые построения симметричны, поэтому для удобства изложения мы

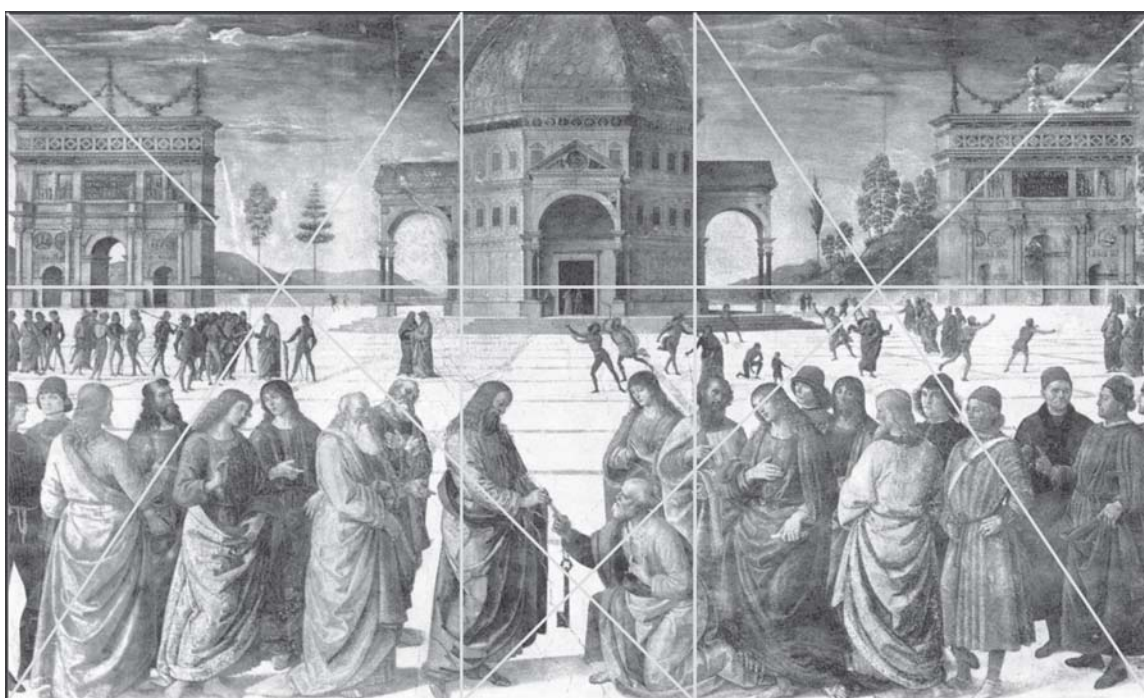


Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 1

будем указывать способ получения правой из двух точек, через которые должны проходить горизонтальные прямые.

Линия уровня баз триумфальных арок (она же — линия горизонта, как это будет видно на схеме 5) походит через точку пересечения диаго-

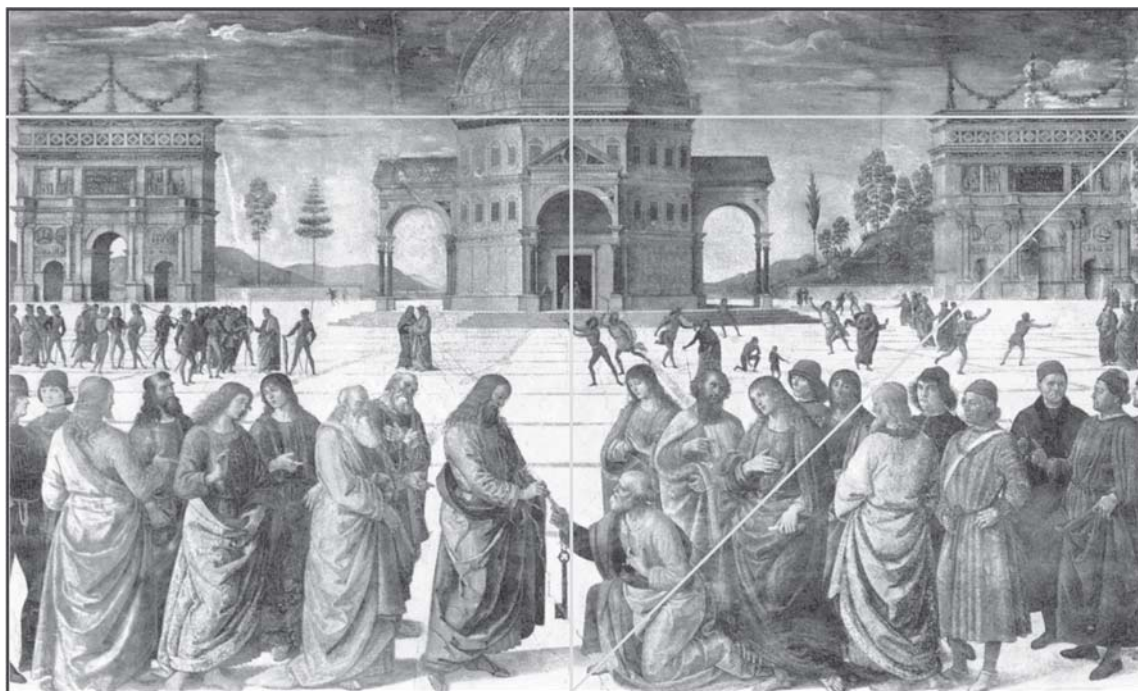
налей, одна из которых соединяет верхний правый угол фрески с нижней левой точкой центральной вертикальной полосы, а другая — нижний правый угол фрески с верхней левой точкой центральной полосы. Это показано на схеме 2.



Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 2

Линия верхнего карниза триумфальных арок и карниза основной части храма проходит на высоте, равной половине длины изображения. Ее

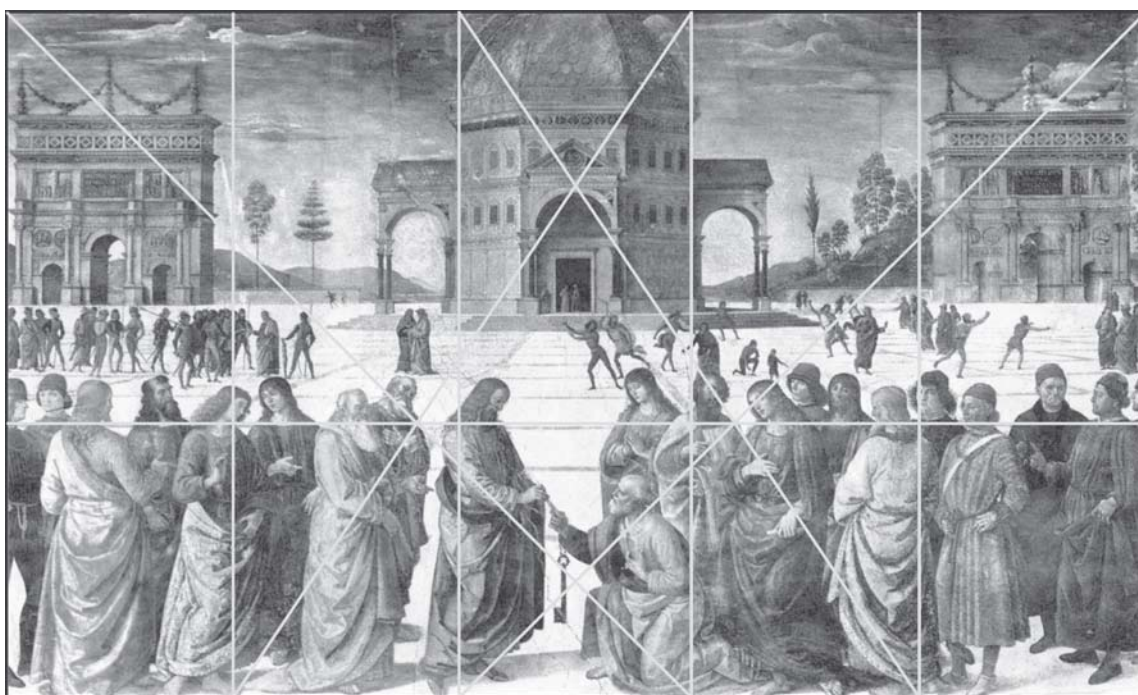
задает точка пересечения диагонали квадрата, построенного на половине длины фрески, с боковой стороной изображения. Это показано на схеме 3.



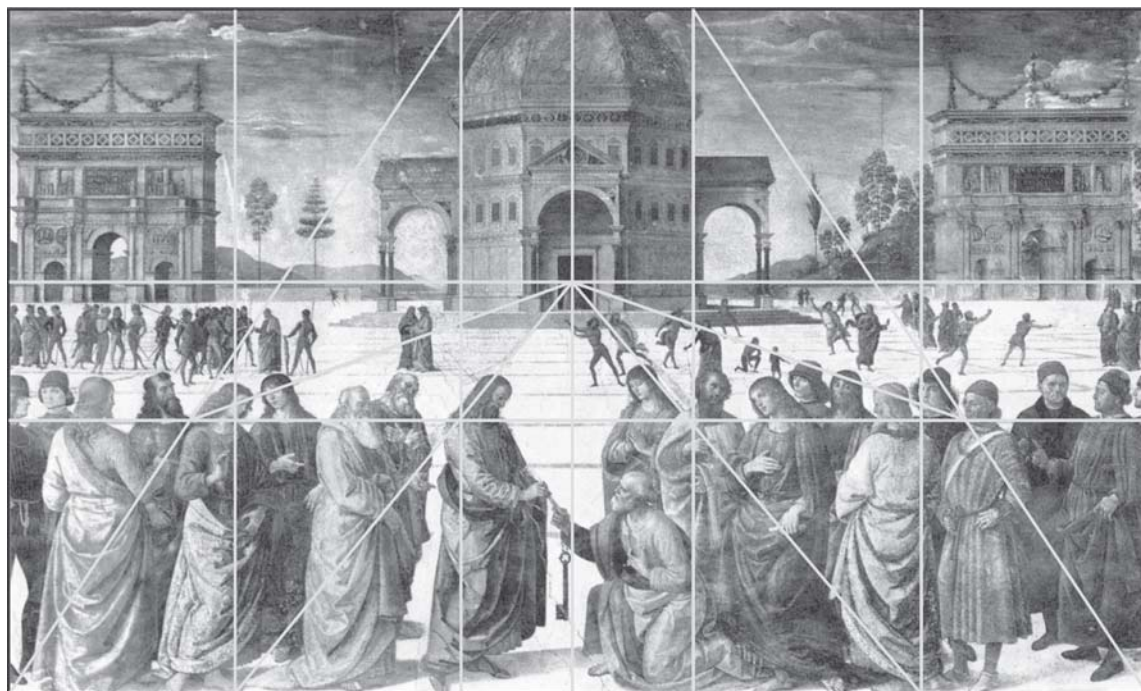
Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 3

Разделим пополам боковые части фрески: от краев до здания храма (деление пополам — один из приемов, включенный нами в систему членений). Образуются пять вертикальных полос, практически одинаковой ширины. Линия высоты плеч персонажей (или линия высоты первого пла-

на) проходит через точку пересечения диагонали трех правых вертикальных полос, идущей слева снизу вправо вверх, и диагонали третьей и четвертой вертикальных полос, идущей справа снизу влево вверх. Это показано на схеме 4.



Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 4

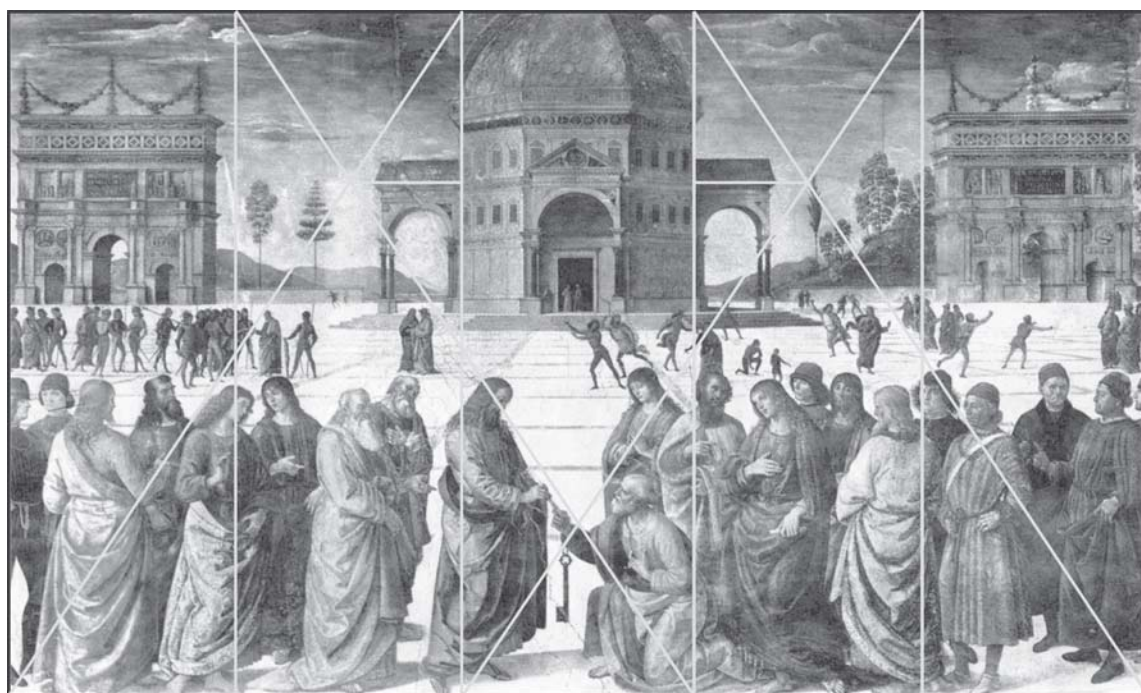


Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 5

По значимости в композиции она не уступает линии горизонта, поскольку ею выделяется один из двух главных персонажей — апостол Петр: только его голова находится ниже этой линии. К ней же «привязаны» исходные точки внешней пары линий перспективных построений изображения (темных полос вымостки площади). Они получаются пересечением линии высоты первого плана диагоналями двух крайних полос фрески, проведенными из нижних наружных их углов к верхним внутренним углам. Это показано на схеме 5,

которая демонстрирует и отклонение от правильного расположения правой в средней паре перспективных линий вымостки площади в просвет между головами участников церемонии — правее, чем если бы она была симметрична левой.

Вертикальные членения храма задаются точками пересечения диагоналей. Высота карниза боковых портиков — пересечением диагонали центральной и четвертой полос с диагональю четвертой и пятой вертикальных полос. Высота арки центрального портика должна быть немного



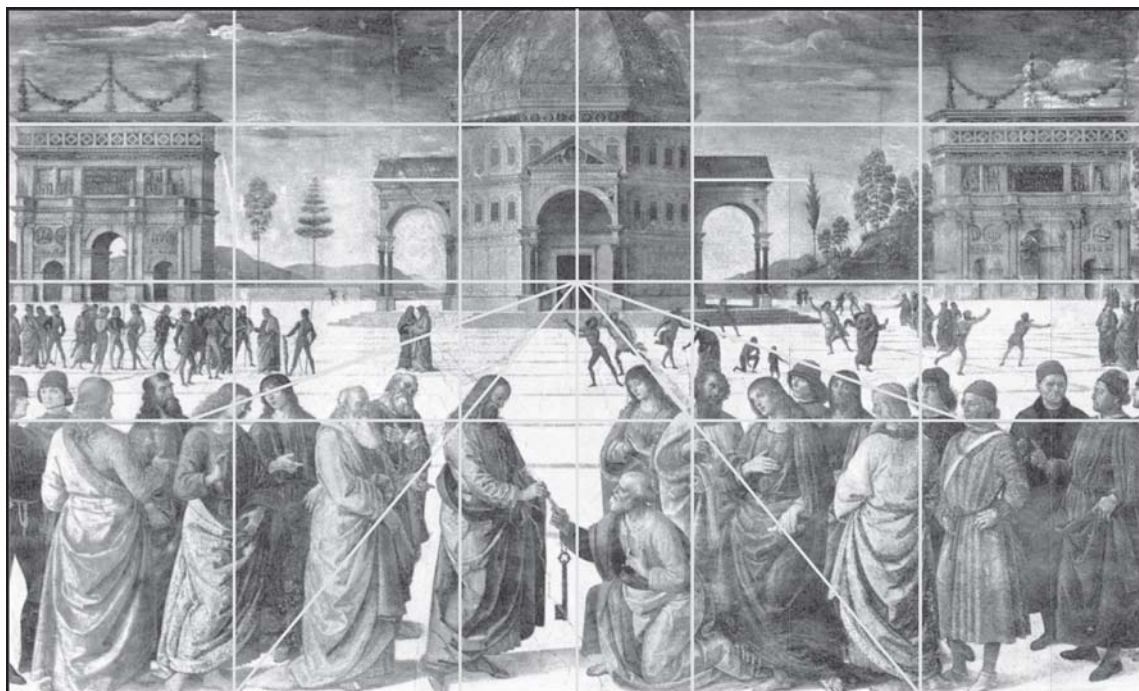
Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 6

больше, поскольку она располагается ближе к зрителю. Точного расчета здесь не требуется. Это показано на схеме 6. Точка пересечения внутренних диагоналей этой схемы дает высоту положения руки Петра, получающего ключи.

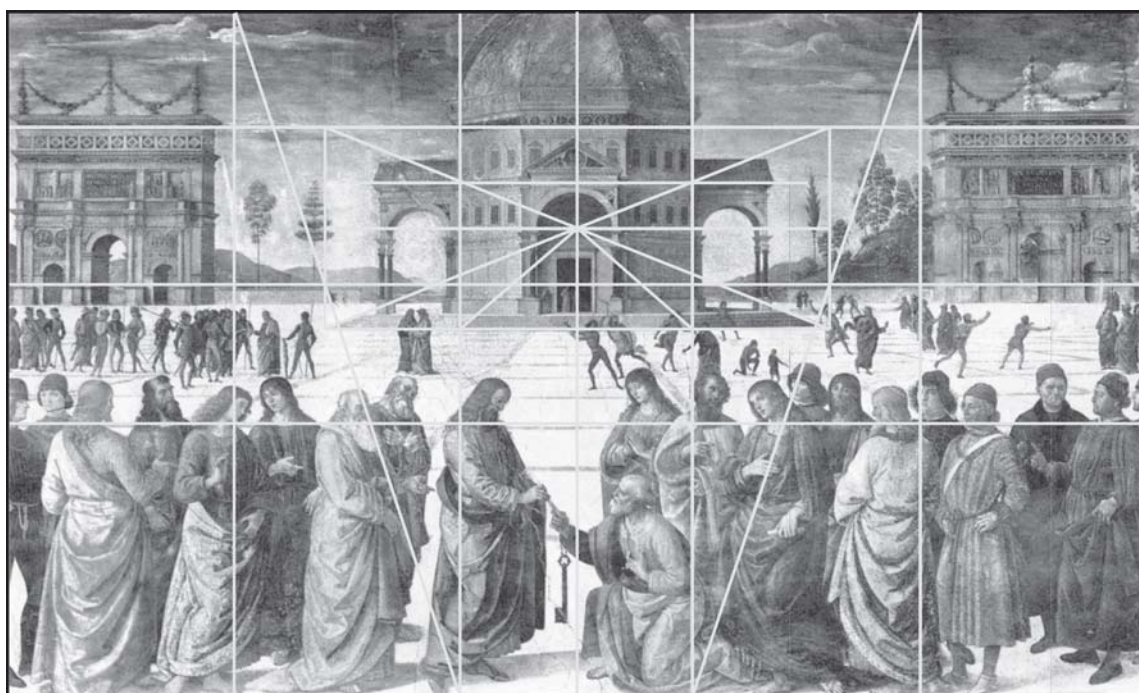
На схеме 7 приведены предварительные результаты построений. Вероятность их использования представляется нам очень высокой. Во-первых, схема хорошо накладывается на реальные членения фрески. Во-вторых, она основана только на исходных размерах плоскости изображения.

В-третьих, все построения могут быть сделаны элементарнейшими средствами. В-четвертых, она вполне соответствует существовавшей и привычной практике разбиения плоскости, на которой было нужно написать фреску, на прямоугольные участки.

Остается проанализировать построение храма. На схеме 8 проведены диагонали вторых от краев полос, на которые разделяется изображение. Из точек их пересечения с линией горизонта восставлены вертикали до линии уровня



Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 7

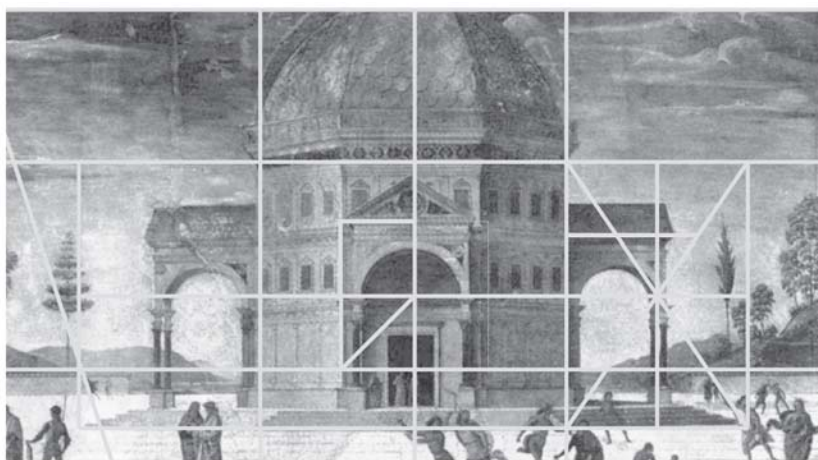


Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 8

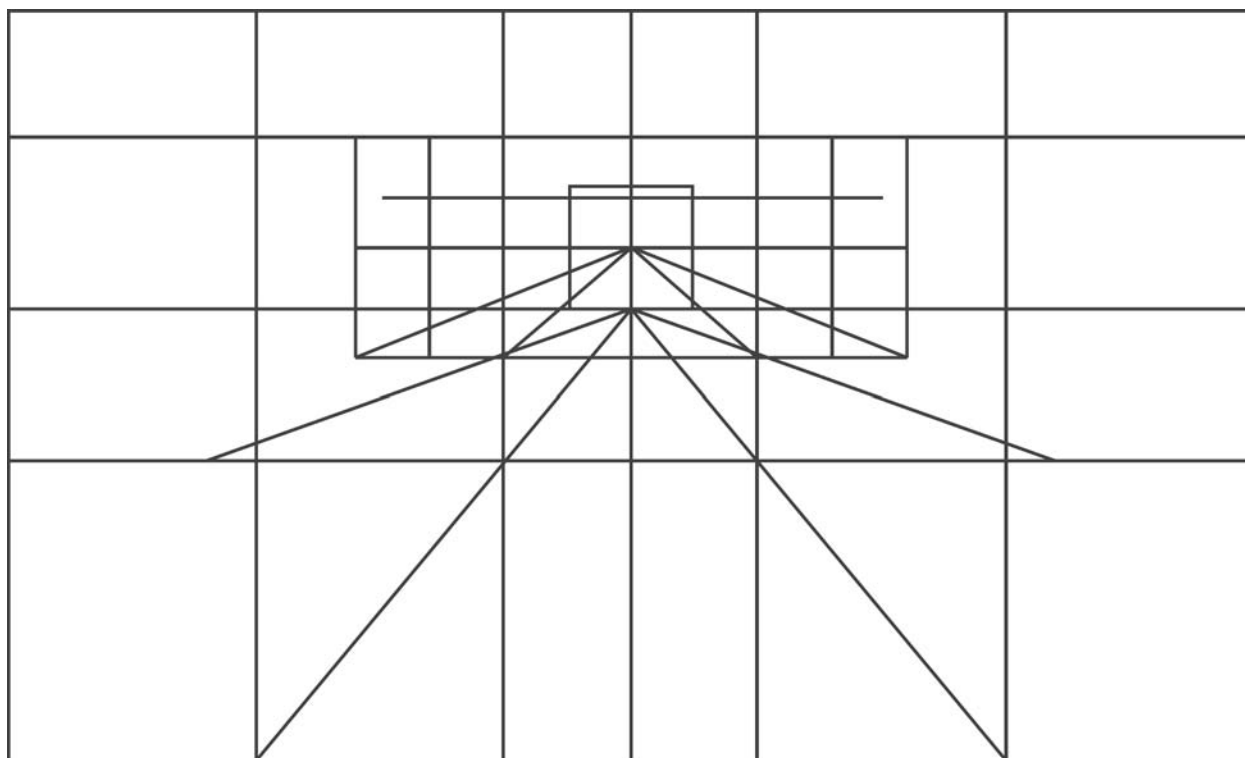
карнизов триумфальных арок. Полученный отрезок взят длинной стороной прямоугольника, диагонали которого проходят через точки пересечения линий уровня боковых портиков с линиями границ ширины храма. Противоположные концы диагоналей определяют наклон и место расположения ступеней храма. Направление другой пары ступеней задается линиями, проведенными от центра прямоугольника к точкам пересечения нижней стороны прямоугольника и линий ширины храма.

На схеме 9 в укрупненном виде показаны пропорции членений храма в соотношении с ранее построенными линиями. Видно, что колонны боковых портиков расположены на половине длины боковой части «прямоугольника храма». Высота карниза центрального портика равна двойному расстоянию от средней оси «прямоугольника храма» до линии горизонта.

Итоговое членение плоскости фрески показано на схеме 10. Она не отличается принципиально от итоговой схемы членений композиции Обру-



Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 9

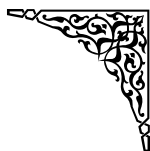
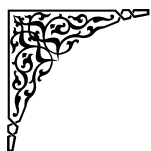


Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Схема 10

чения Марии: она также симметрична; обладает несколькими точками схода, расположенными на основной центральной вертикали; в ней не использована окружность в качестве элемента схемы; она столь же «плоскостна» и не предполагает существования нескольких относительно независимых и связанных между собой уровней.

В отличие от точнейшим образом построенной композиционной схемы Рафаэля, линии схем Перуджино пересекаются между собой не столько в одной точке, сколько «в окрестностях точки» и схемы выглядят гораздо менее организованными. Но в данном случае на огромной высоте в верхней части стены Сикстинской капеллы тщательно расчерчивать плоскость, изображение на которой все равно будет видно в сильном сокращении, совсем не обязательно. И аккуратнейшие совпадения вспомогательных линий как в построениях Обручения Марии Рафаэля были бы здесь излишними.

Вывод, который можно сделать, однозначен. Композиционный талант Рафаэля гораздо мощнее и проявился столь рано, что Перуджино не мог «научить» Рафаэля строить композицию.



Б. Пинтуриккио.

Христос среди книжников

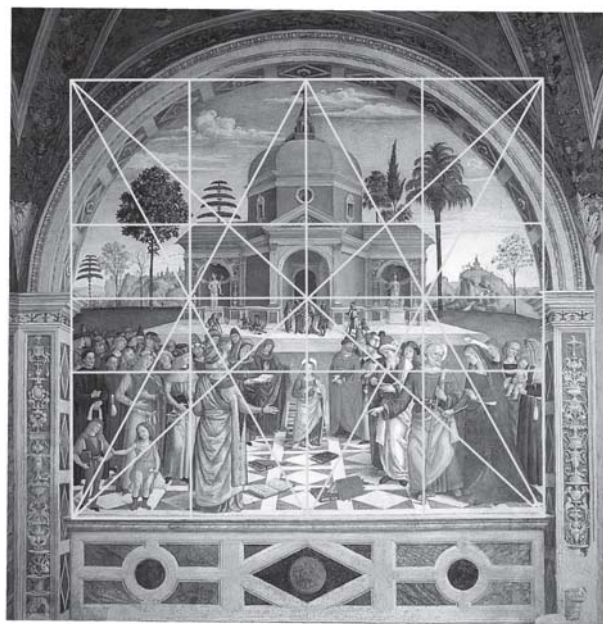
Мы полагаем необходимым рассмотреть композицию еще одного из «провинциальных учителей» Рафаэля — Бернардино Пинтуриккио⁴, вместе с которым Рафаэль работал над циклом фресок в Библиотеке Пикколомини при соборе Сиены. К. Оберхубер считает Пинтуриккио «вторым учителем или ментором юного Рафаэля в короткий период до и после 1500 года»⁵, который «сыграл важную роль в образовании Рафаэля»⁶. Фреска Христос среди книжников, написанная в 1500—01 гг. в знаменитой капелле Бальони церкви Санта Мария Маджоре в небольшом горо-

де Спелло, по композиции ближе к Обручению Марии, чем фрески Библиотеки Пикколомини. В плане она представляет собой прямоугольник с полукруглым завершением, причем ее ширина меньше высоты. Другими словами, окружность, построенная на полукруглой верхней части фрески, выходит за нижнюю границу изображения. Видимо поэтому в композиционных построениях она никак не участвует.

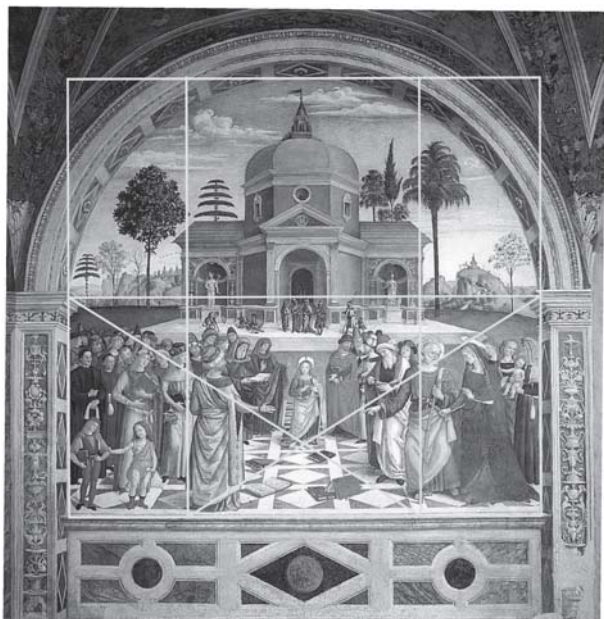
Как и ранее, это — композиция с персонажами на первом плане, с храмом на заднем плане, замыкающим перспективу сходящихся линий, и стаффажем рядом с ним. Центральная фигура — Иисус, выделен из присутствующих свободным пространством перед ним и за ним.

Включим все изображение в прямоугольник, проведя горизонтальную линию по верхней точке полукруглого поля фрески. Разделим полученный прямоугольник пополам вертикальной линией и построим диагонали большого прямоугольника и каждого из двух малых (таких диагоналей будет шесть). Эти построения показаны на схеме 1.

Точки пересечения диагоналей зададут горизонтали: высоту основной части храма без барабана и купола, линию горизонта и вертикальную границу первого плана или линию плеч персонажей, размещенных на первом плане; на этой же высоте находится голова маленького Иисуса. Эти же точки зададут и вертикальные границы стен храма. Очевидно, что ширина храма составляет половину ширины поля фрески.



Пинтуриккио. Христос среди книжников. Схема 1

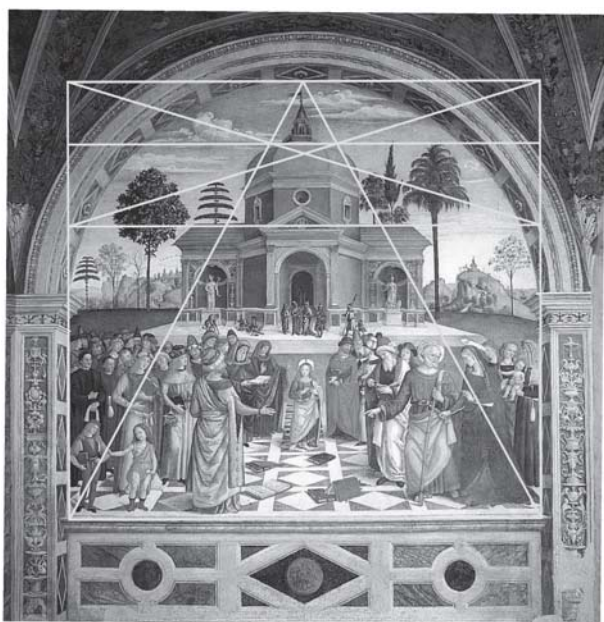


Пинтуриккио. Христос среди книжников. Схема 2

Проведем диагонали прямоугольника, ограниченного линией высоты храма и линией плеч персонажей. Точки их пересечения с линиями, проведенными от верхних углов большого прямоугольника к середине его основания, зададут границы нижнего края стены центрального портика храма. Это показано на схеме 3.



Пинтуриккио. Христос среди книжников. Схема 3



Пинтуриккио. Христос среди книжников. Схема 4

Соединим каждый из концов линии горизонта с дальней от него нижней точкой вертикали, ограничивающей ширину храма (к серединам оснований меньших вертикальных прямоугольников). Точка пересечения этих линий обозначит расположение ног Иисуса. Это показано на схеме 2.

Аналогичные построения дают высоту купола храма. Она определяется пересечениями диагоналей верхнего прямоугольника, ограниченного верхним краем изображения и линией высоты храма, с линиями, проведенными из нижних углов большого прямоугольника к середине его верхней стороны. Это показано на схеме 4.

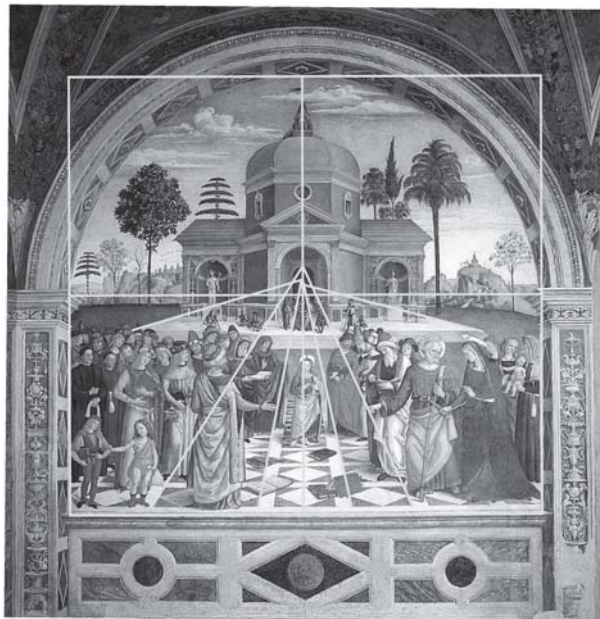
На схеме 5 обозначены перспективные построения. Видно, что они сделаны не очень аккуратно. Точек схода несколько, они лежат выше линии горизонта на вертикальной прямой, делящей изображение пополам.

На схеме 6 показаны обобщенные построения — результат, на который, видимо, ориентировался Пинтуриккио, располагая свою композицию на плоскости. Он еще более похож на сетку, чем те построения, которые мы делали для произведений Перуджино.

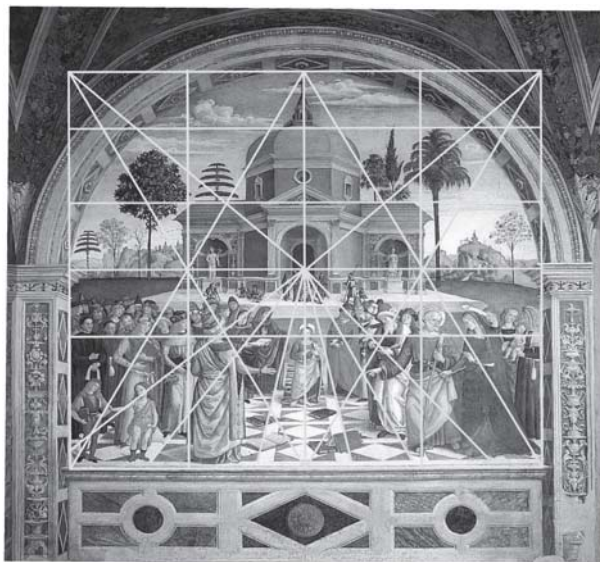
Наш анализ показывает, что для размещения на плоскости деталей изображения Перуджино и Пинтуриккио пользовались сходными приемами. Они разбивали плоскость на части правильных форм: на квадраты и/или прямоугольники. Затем определяли ключевые точки, к которым «привязывали» главные детали изображения.

Такая система членения плоскости изображения позволяла достаточно быстро найти относительно правильное решение композиции, но в силу жесткости форм построений и ограниченности вариантов выбора связей главных деталей изображения и его ключевых точек, совсем не способствовала (или способствовала плохо) передаче тонких психологических нюансов. Она давала слишком обобщенные «правила», которые подходили для монументальных композиций, таких как Передача ключей апостолу Петру, например. Но в картинах станковых они выглядели грубовато, что и продемонстрировало Обручение Марии Перуджино (даже при ее огромных размерах).

К. Оберхубер, говоря о совместной работе Рафаэля и Пинтуриккио в Библиотеке Пикколомини и, в частности, о рисунках Рафаэля для фресок, исполненных Пинтуриккио, обронил, что «Пинтуриккио, возможно, не заметил, насколько новыми были некоторые идеи Рафаэля»⁷. Судя по нашему анализу, этого не заметил, или во всяком случае, не отразил в своей работе 1504 г. и Перуджино.



Пинтуриккио. Христос среди книжников. Схема 5



Пинтуриккио. Христос среди книжников. Схема 6

¹ См., например: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 1976.

² См., например: *Ettlinger Leopold D., Ettlinger Helen S.* Raphael. — Oxford: Phaidon, 1987. — P. 36–38; *Виппер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры — В 2 т. — Т. 2. М., 1977. — С. 104; и другие источники.

³ *Гарибальди Виттория.* Перуджино (Серия «Великие мастера итальянского искусства»). — М.: СЛОВО/SLOVO, 1999. — С. 21.

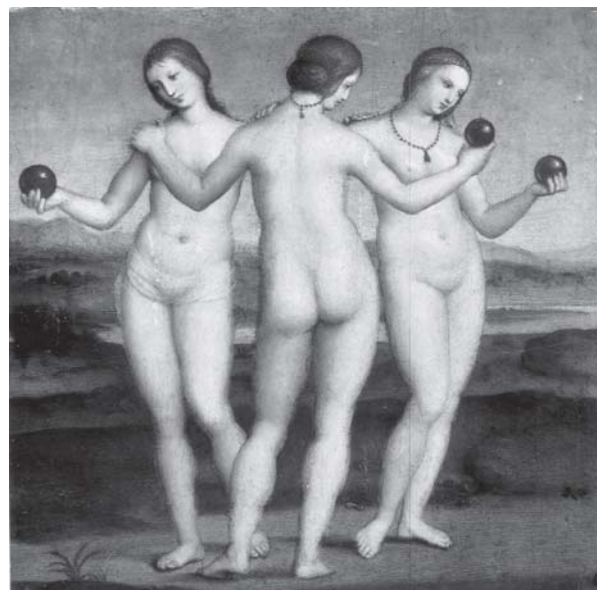
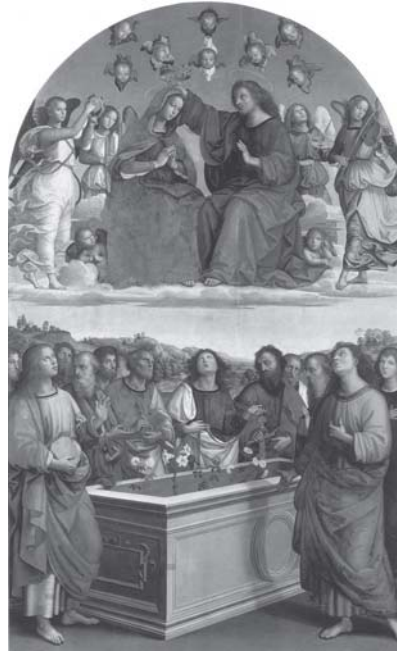
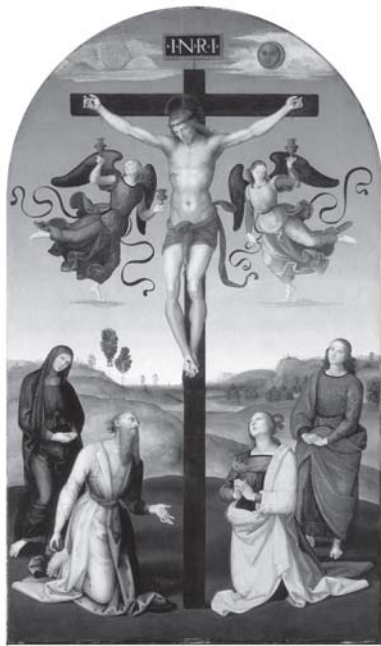
⁴ Признаться, мы с большим трудом можем представить «пространственную свободу» архитектурного задника, то есть чего-то плоского, включенного в пространство, если понимать слова В. Гарибальди буквально.

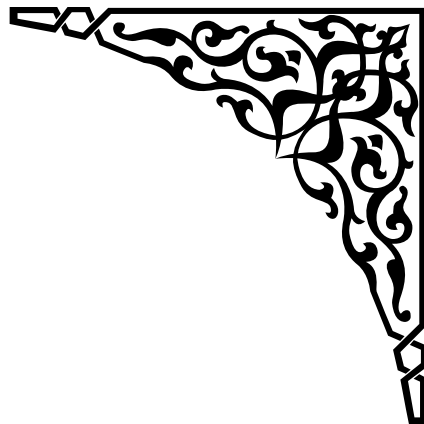
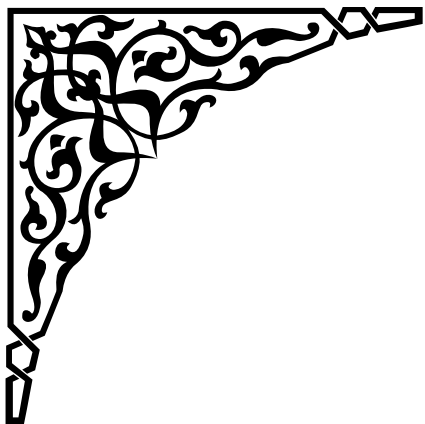
⁵ Выражение «провинциальные учителя» принадлежит В.Н. Гращенкову. См.: *Гращенков В.Н.* Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. — М.: Наука, 1986. — С. 12.

⁶ *Oberhuber C.* Raphael and Pintoricchio // Studies in the History of Art. — Vol. 17. — NGA, Washington, 1986. — P. 156.

⁷ *Oberhuber C.* Op. cit. — P. 170.

⁸ *Oberhuber C.* Raphael and Pintoricchio // Studies in the History of Art. — Vol. 17. — NGA, Washington, 1986. — P. 169.





Умбрия

Главные произведения

В каталоге Й. Мейера приведены пятнадцать картин Рафаэля, созданных в умбрийский период (по 1504 г.), сохранившихся полностью или во фрагментах, которые он признает работами самого мастера. Их список приведен ниже. Из этого каталога заимствованы все сведения, которые были полезны в нашей работе.

Список ранних картин Рафаэля

1. Алтарь св. Николая Толентинского. Размер приблизительно 390 x 230 см. Был создан в 1501 г. для капеллы Барончи в Сант Агостино в Читта ди Кастелло, сохранился лишь в четырех фрагментах. Пострадал в 1798 г. при землетрясении. Возможна реконструкция на основании рисунка Эрмеджилъо Костантини и подготовительных рисунков Рафаэля. Костантини работал тогда над фресками купола и видел алтарь в неразрушенном состоянии.

2. Процессиионное знамя. Читта ди Кастелло, Пинакотека Коммунале. Холст, 167 x 94 см каждая сторона. Разделен на две отдельные вещи. Уже в 1627 г. было в плохом состоянии. Ныне состояние удручающее, большие утраты красочной поверхности и тяжелые разрушения оставшегося. Ок. 1500 г.

3. Мадонна Диоталеви. Берлин, Картинная галерея. Тополь, 69 x 50 см. Состояние достаточно плохое, большие кракелюры. До Пассаванта считалась работой Перуджино. Но сомнения остаются. Ок. 1500–1501.

4. Мадонна Солли. Берлин, Картинная галерея. Тополь, 52 x 38 см. Состояние очень хорошее, но старый лак грязен и есть записи. Ок. 1501–1502.

5. Мадонна с младенцем и свв. Иеронимом и Франциском. Берлин, Картинная галерея. Тополь, 34 x 29 см. Ок. 1502. Живопись в хорошем состоянии, но старый лак грязен, поэтому краски искажены. Есть небольшие утраты красочного слоя.

6. Св. Себастьян. Бергамо, Академия Каррара. Дерево, 45,1 x 36,5 см, площадь поверхности живописи 43,9 x 34,3 см. Состояние живописи в целом очень хорошее. Считается аутентич-

ной, но датировки расходятся. Ранее считалась фрагментом. Хорошо соотносится с ранними Мадоннами. Предположительно ок. 1502 г.

7. Алтарь Гавари — Распятие. Лондон, Национальная галерея. Сохранилось: центральная панель и две пределлы. Предположительная датировка 1502–3.

8. Алтарь Одди — Коронование Марии. Рим, Пинакотека Ватикана. Ок. 1503–4.

9. Обручение Марии. Милан, Пинакотека ди Брера. Дерево, 170 x 118 см. Подписана и датирована на фасаде изображенного храма. 1504.

10. Мадонна Конестабиле. СПб, ГЭ. Темпера на холсте, переведена с дерева в 1871. 17,5 x 18 см. Ок. 1503–1504.

11. Мадонна с младенцем и книгой (Мадонна Нортон Симон). Пасадена (Лос Анжелос), Художественный музей Нортон Симон. Тополь. 52,7 x 40 см. Есть небольшие утраты, но в целом живопись в превосходном состоянии. Предположительно 1504 г.

12. Архангел Михаил. Париж, Лувр. Тополь, 30,9 x 26,5 см. Ок. 1504.

13. Св. Георгий. Париж, Лувр. Тополь, 30,7 x 26,8 см. Ок. 1504.

14. Сон рыцаря. Лондон, Национальная галерея. Тополь, 17 x 17 см. Ок. 1504.

15. Три грации. Шантильи, Музей Конде. Дерево, 17 x 17 см. Ок. 1504.

Из этих работ алтарь св. Николая Толентинского не сохранился за исключением фрагментов; процессиионное знамя, собственно, не картина в современном смысле слова; Мадонна Диоталеви, Мадонна Солли и Мадонна с младенцем и свв. Иеронимом и Франциском настолько традиционны, что пытаться понять нюансы, внесенные в их композиции Рафаэлем довольно трудно. Св. Себастьян относится к этой же группе. Не случайно долгое время он считался только фрагментом. Об Обручении Марии уже сказано в предыдущей главе. Композиции Мадонны Конестабиле посвящена статья Т.В. Сониной в Итальянском сборнике номер 7 за 2003 год¹.

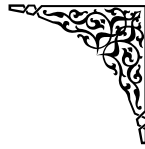
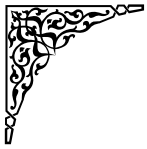
Для анализа приемов и принципов организации композиции Рафаэля наиболее подходят Архангел Михаил, Сон рыцаря, Три грации и Святой Георгий из собрания Лувра. То есть, такие работы, в которых есть некоторая сюжетная литературная основа, способствующая проявлению

индивидуальности художника, позволяющая отойти от сложившейся традиции или канона, дать свою интерпретацию образа и показать свое видение мира. Но прежде, чем обратиться к ним, мы рассмотрим композиции созданных ранее алтаря Одди — Коронования Марии и алтаря Гавари — Распятия.

Ранние произведения Рафаэля написаны на дереве. В отличие от холста, дерево не позволяет в процессе работы произвольно менять размеры исходной доски. Поэтому, со всеми возможными оговорками, если рассматривать законченное произведение, то можно считать, что не композиция определяет размеры и формат изображения, как это происходит в начале работы художника над картиной, а формат готовой работы в некоторой мере ограничивает выбор возможных вариантов композиционных построений. Разумеется, художник должен был стремиться использовать всю поверхность доски. Поэтому наряду с анализом «от композиции», который был сделан для Обручения Марии и Перуджино, и Рафаэля, мы будем пользоваться приемами анализа композиции «от формата», который был применен для фресок Перуджино и Пинтуриккио. В частности это означает, что в композициях, выполненных на прямоугольной основе, мы будем без дальнейших обоснований строить квадраты со стороной, равной ширине картины, в верхней и нижней ее частях и проводить их диагонали. В композициях с полукруглым завершением мы будем строить окружность с диаметром, равным ширине картины и проверять ее влияние на организацию композиции в крайнем верхнем положении, когда она совпадает с линией завершения картины, и в крайнем нижнем, когда она «опирается» на основание картины.

Сначала рассмотрим композицию каждого из этих произведений, а затем постараемся найти то общее, что в них есть и установить принципы организации композиции в тот период творчества Рафаэля, когда он еще не был включен в современную ему художественную жизнь крупнейших художественных центров Италии начала XVI века — Флоренции и Рима.

¹ Сони́на Т.В. «Мадонна Конестабиле» Рафаэля. Опыт формального анализа // Итальянский сборник 7, 2003. — С. 98—110.



Алтарь Гавари или Распятие (07)

Центральная панель.

Лондон, Национальная галерея.

Тополь, масло. 280,7 на 165 см.

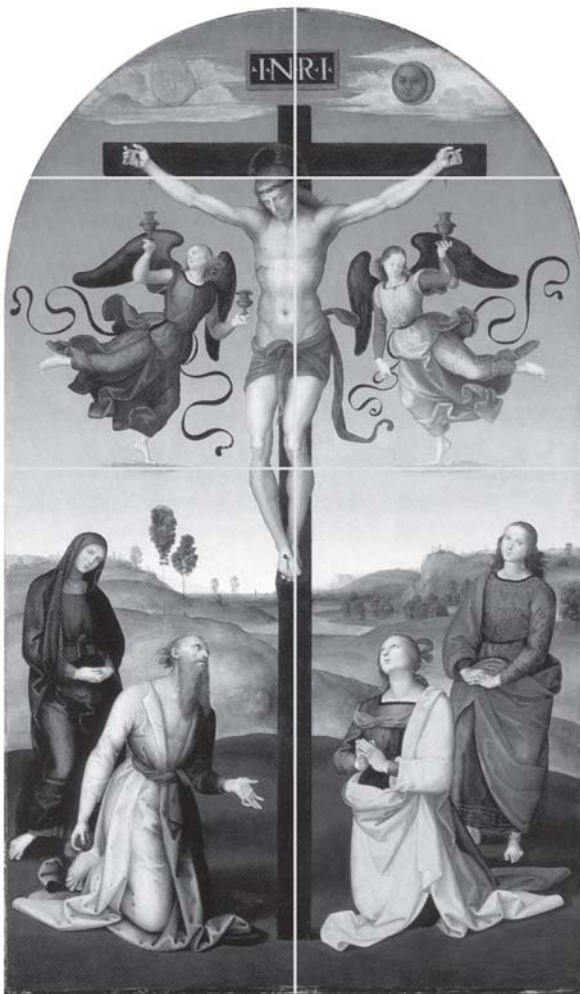
На оригинальной каменной раме, хранящейся в Сан Доменико в Читта ди Кастелло, есть дата 1503 г. Реставрация 1966–7 гг. Общее состояние живописи очень хорошее, есть вертикальные трещины. Датируется 1502–1503 гг. «Вазари замечал, что Рафаэль в этом Распятии тесно следует идиоме Перуджино и только по надписи на кресте можно определить создателя. Позже историки искусства могли только разрабатывать это высказывание, говоря о концепции фигур, их схематичной репрезентации и цветовой схеме, как существенно зависящих от старого мастера... Большая пластичность тела Христа

может быть результатом более тщательного изучения работ Синьорелли», — пишет в каталоге Й. Мейер¹.

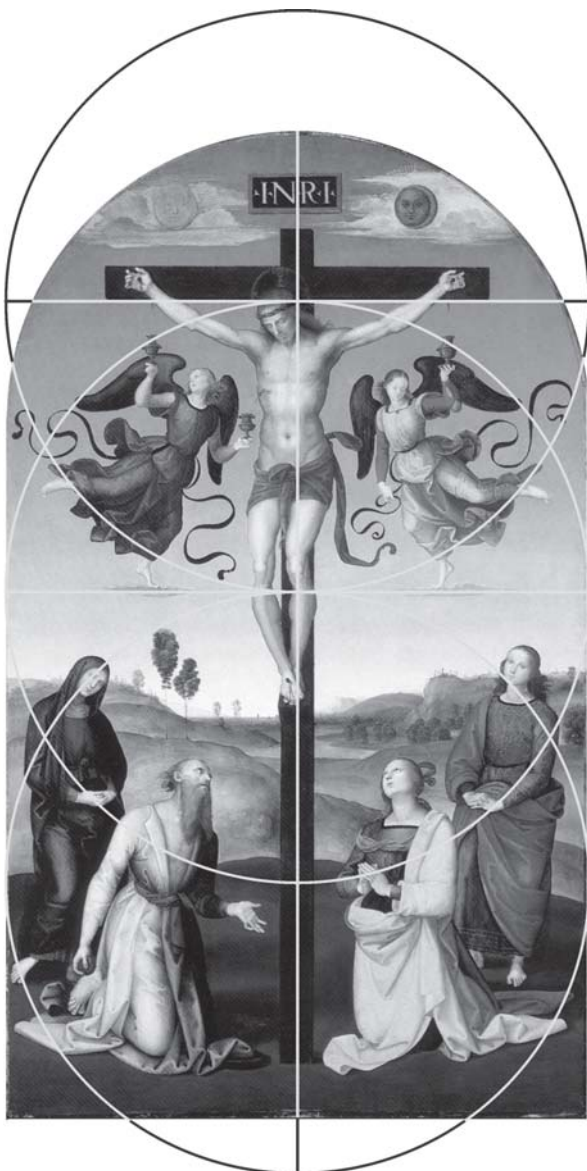
Для начала заметим, что Вазари не совсем прав и анализ композиции убедительно показывает, что Распятие — работа Рафаэля.

Изображение отличается четкой симметрией и явно делится на две части: верх с символическими изображениями Солнца, Луны, ангелов, собирающих кровь Христа в изящные кубки, и фигуры Христа, которая соединяет верх с низом, находясь больше вверху, чем внизу. Нижняя часть включает четыре фигуры, предстоящие кресту попарно с каждой его стороны: Мария и Иероним слева и Мария Магдалина и Иоанн справа. Граница между частями проходит по линии облачков, на которых «стоят» ангелы. Проведем эту горизонталь, перпендикулярную к ней вертикаль по середине креста и еще одну горизонталь по нижней границе перекладины креста. Горизонталь заданы самим изображением, вертикаль четко читается в силу симметрии композиции, так что нет никакого произвола в выборе именно этих линий. Эти построения показаны на схеме 1.

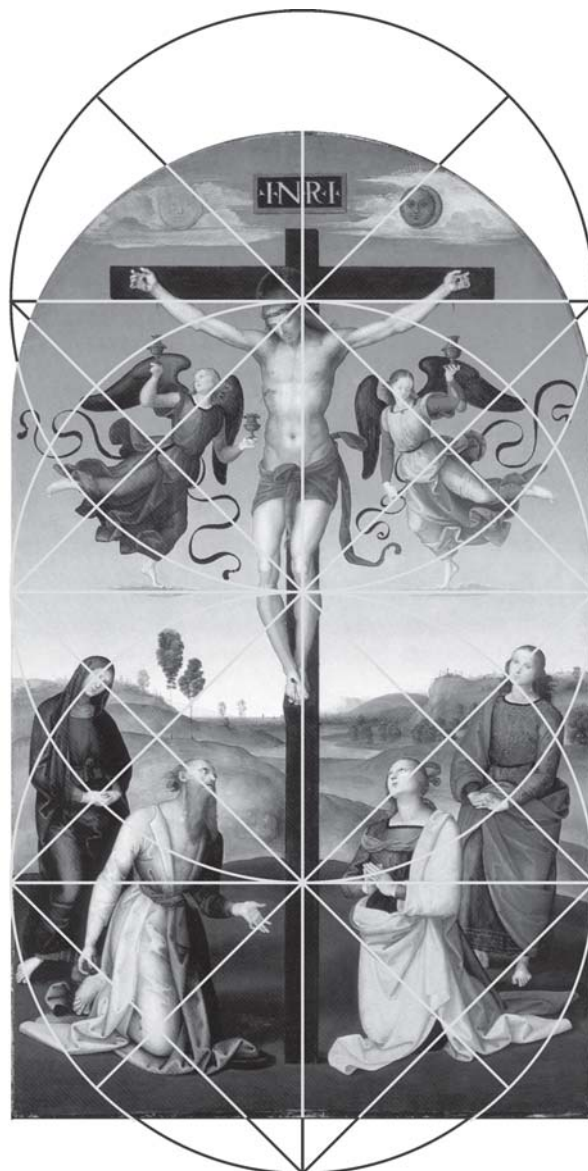
Примем точку пересечения основной вертикали и границы частей композиции за центр и построим окружность с диаметром, равным ширине картины. Затем построим еще две равных ей окружности с центрами в точках пересечения первой окружности с основной вертикалью. Эти построения показаны на схеме 2. Они определяют композицию в целом. Средняя окружность включает в себя тело Христа, фигурки ангелов, головы и плечи фигур предстоящих. Верхней своей половиной она задает положение находящихся дальше от креста крыльев ангелов и кубков в их руках, формы изгибов лент одежды ангелов. Нижняя половина окружности проходит по серединам боковых сторон плеч всех персонажей у подножья креста и по ладоням рук трех из четырех фигур (для рук Иеронима это просто невозможно).



Рафаэль. Распятие. Схема 1.



Рафаэль. Распятие. Схема 2.

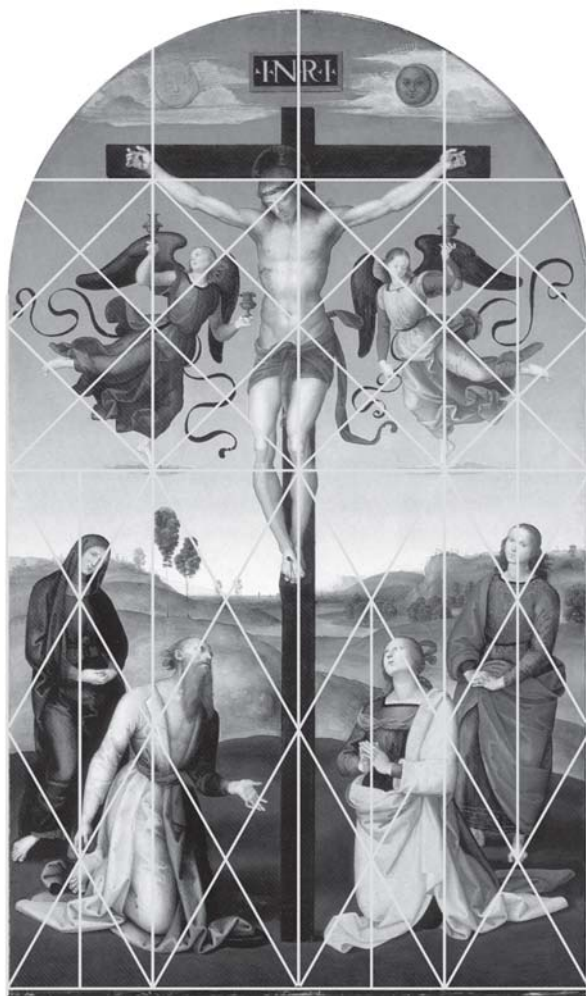


Рафаэль. Распятие. Схема 3.

Верхняя часть верхней окружности не участвует в построении композиции, зато нижняя часть определяет границы одежд и положение стоп ангелов, концов их лент-поясов. Нижняя окружность задает наклон головы Марии, положение стопы ее правой ноги и головы Иоанна, примерную границу положения краев одежд Иеронима и Магдалины, высоту деревца на дальнем плане.

Продолжим построения. Проведем из центров окружностей диагонали под углом 45° градусов и дополним их такими же диагоналями, проведенными из нижней точки пересечения окружности с основной вертикалью. Или, другими словами, впишем в пересекающиеся окружности пересекающиеся квадраты, повернутые под углом 45° градусов. Эти построения (за исключением двух верхних сторон верхнего квадрата, которые «не

накладываются» на изображение) показаны на схеме 3. Выявляется, что размещение Солнца и Луны точно «привязаны» к диагоналям. Они задают наклон тел ангелочков, положение их головок и краев их крыльев, находящихся ближе к кресту, и складок их одежд. Они проходят по изображениям голов предстоящих, причем идут через середину лба стоящих фигур и через середину подбородка фигур коленопреклоненных. Кисти рук Иеронима, не попадающие на линию окружности, располагаются на диагоналях. На диагоналях лежат и наиболее выступающие вперед складки одежд Иеронима и Магдалины. Диагонали пересекают приподнятые ножки ангелов в том же месте (анатомически — ниже колена), в котором ноги Христа пересекает основная горизонталь!



Рафаэль. Распятие. Схема 4

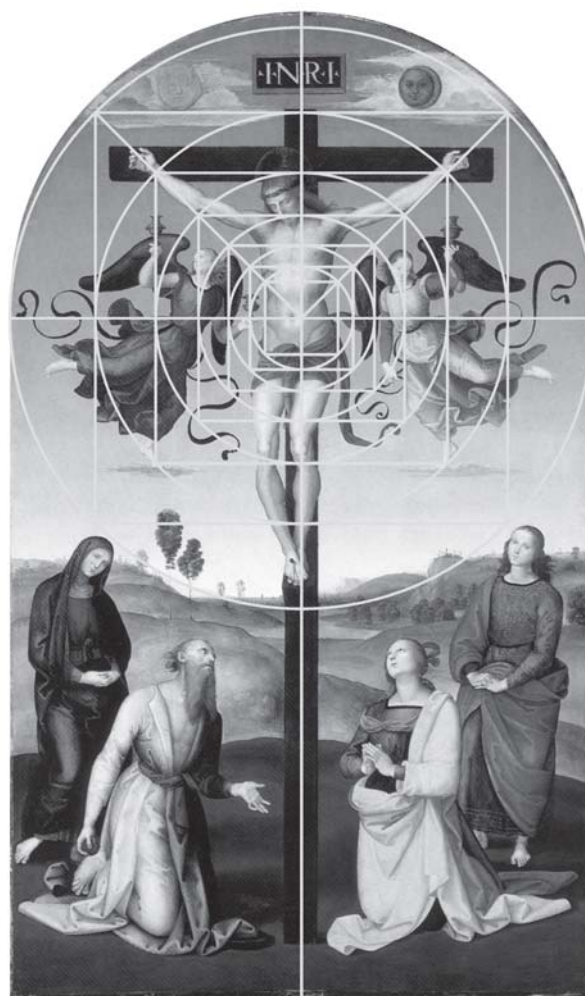
Уберем за ненадобностью окружности и дополним построения верхней части изображения недостающими диагоналями. В нижней части изменим наклон диагоналей. Новое направление задает линия, идущая от точки пересечения основных вертикали и горизонтали к кисти правой руки и стопе правой ноги Иеронима (ее угол равен $29,3$ градуса, то есть, практически 30 градусов). Другими словами, мы делим верхнюю и нижнюю части изображения пополам, сохраняя наклон диагоналей вверху и изменяя его внизу в соответствии с позами и направлением взглядов предстоящих. На схеме 4 эти построения показаны. Она включает и вертикали, проходящие через точки пересечения диагоналей — узлы композиционной сетки. Чтобы не загромождать схему, обозначены только те их части, которые существенно важны в композиции. Схема 4 показывает, что фигурки ангелочков «стоят» на узлах композиционной сетки и настолько точно вписываются в квадраты, насколько это вообще возможно.

В нижней части картины диагонали проходят через изображения зрачков Иеронима и Магдалины, идут по основаниям шеи Марии и шеи Иоанна. Выясняется, что наклон головы Марии определяет не только окружность, но и новая диагональ; что кисть правой руки и стопа правой ноги Иеронима примыкают к узлу композиционной сетки, что высота деревьев дальнего плана зависит и от наклона диагонали. Диагонали «помогают» расположить складки одежд коленопреклоненных фигур, диагонали проходят по пальцам левой стопы Иоанна и пальцам его соединенных рук. Вертикали в нижней части изображения проходят через изображения опорных частей тел: стопы ног Иоанна, колени Магдалины и Иеронима. Они «помогают» создать впечатление устойчивости фигуры Иеронима, проходя по большому пальцу его правой ноги, и фигуры Магдалины, выходя на изгиб складки ее плаща.

Полукруглое завершение картины также должно быть включено в композиционную схему картины: иначе непонятно, зачем оно вообще нужно. Построим окружность с диаметром, равным ширине картины так, чтобы она проходила возможно ближе к краям картины, а горизонтальный ее диаметр шел через точку, где короткий конец набедренной повязки Христа соприкасается с его телом. Впишем в эту окружность квадрат, затем последовательно впишем друг в друга

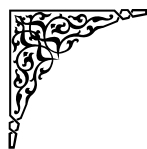
окружности и квадраты до тех пор, пока это имеет смысл. Это показано на схеме 5. Таких квадратов и окружностей окажется по шесть. Стороны внутреннего квадрата пройдут справа по краю бедра и слева по линии талии Христа. Диагонали квадратов проходят по изображениям гвоздей. Узлы композиционной сетки приходятся на запястья и локти Христа. Ангелы «стоят» на узлах композиционной сетки и в этом ее варианте. Вертикальные стороны квадратов идут по изображениям кубков и кистям их держащих рук ангелов, по средней линии груди ангелов и середине лба, по оси крыла левого ангела и краю крыла правого. Даже конец набедренной повязки Христа, который не вписывался в предыдущие схемы, «обрел свое законное место» на линии одной из вписанных окружностей.

Композиция картины гармонична и уравновешенна. Эти ее свойства обуславливаются, в частности, тем, что линейные связи элементов изображения выстроены с помощью правильных геометрических фигур: окружностей, квадратов и равнобедренных (практически) треугольников. Это обстоятельство позволяет утверждать, что создателем алтаря был Рафаэль.



Рафаэль. Распятие. Схема 5

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit.— С. 122.



Алтарь Одди

или **Коронование Марии (08)**

Рим, Пинакотека Ватикана, инв. 334

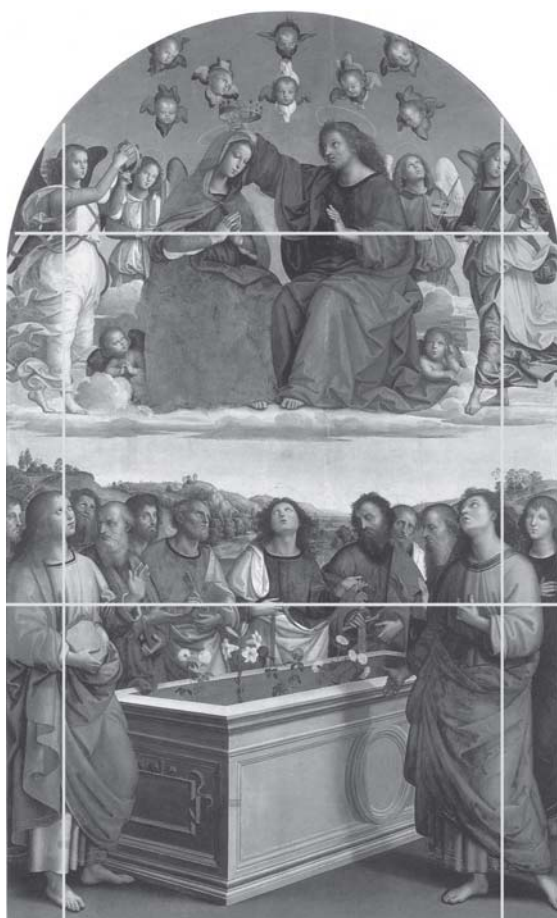
Дерево, переведено на холст, 267 x 163 см

Состоит из собственно алтарной картины и трех пределл. Алтарное изображение переведено на холст в Париже, куда оно попало в 1797 г. Состояние живописи в целом хорошее. Датировка колеблется от 1502 до 1504 г. Де Векки и Манчинелли предположили, что работа велась в два периода и что верхний регистр написан раньше нижнего¹. Предполагаемая дата ок. 1503–1504.

«Смелая демонстрация фигур, как и уверенное и теперь уже гораздо более сложное размещение всех деталей, показывают очевидный прогресс по сравнению с Распятием (7)», — пишет Йорг Мейер².

В алтаре Одди Рафаэль изобразил больше персонажей, чем в любом другом произведении раннего периода: Христа, Марию, двенадцать апостолов, четырех ангелов и двух ангелочков, не считая херувимов. Для молодого художника организация такой насыщенной сцены — весьма трудная задача. Поэтому вряд ли можно ожидать в композиции картины столь точного и изящного решения, как в алтаре Гавари.

Слой облаков в «Короновании Марии» толще облачков «Распятия» и, следовательно, положение линии границы между сценами верхнего и нижнего ярусов найти гораздо сложнее. С другой стороны, боковые вертикальные линии, проходящие через точки опор крайних фигур ангелов верхней сцены (на стопах их правых ног ближе к пяткам), читаются достаточно отчетливо. Легко определить и основные горизонталы сцен. В сцене верхнего яруса такая горизонталь идет на уровне поясов правых ангелов вдоль верхнего края руки Марии к складке пояса левого крайнего ангела. В нижней сцене основная горизонталь проходит по горизонтально расположенным пальцам правой руки апостола Фомы, кончикам пальцев апостола Петра и апостола Иакова Старшего³. Проведем эти четыре линии. Полученный прямоугольник показан на схеме 1.



Рафаэль. Коронование Марии. Схема 1

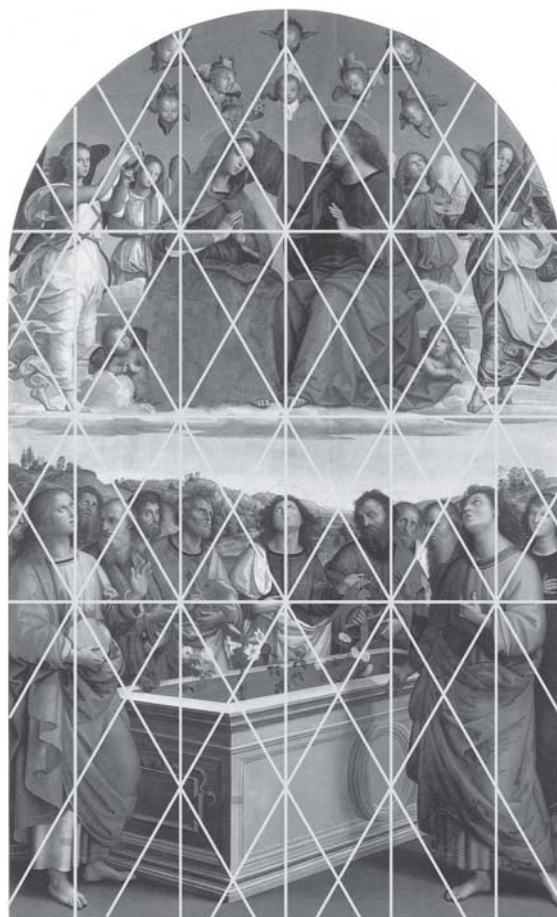
Соединим середины его сторон и получим основные вертикаль и горизонталь. Явно выраженных диагоналей в нижней сцене нет за одним исключением. Левая согнутая нога Иакова Старшего и особенно касающийся земли большой палец стопы и колено — достаточно определенно обозначают направление снизу справа вверх к середине. Примем эту линию за основную диагональ нижнего яруса картины и построим композиционную сетку. Она показана на схеме 2.

Оказывается, эти диагонали в верхнем ярусе определяют наклон фигур Иисуса и Марии, направление руки левой фигуры ангела с бубном, размещение головок маленьких ангелочков у ног Христа и Марии, расположение серафимов в самом верху композиции.

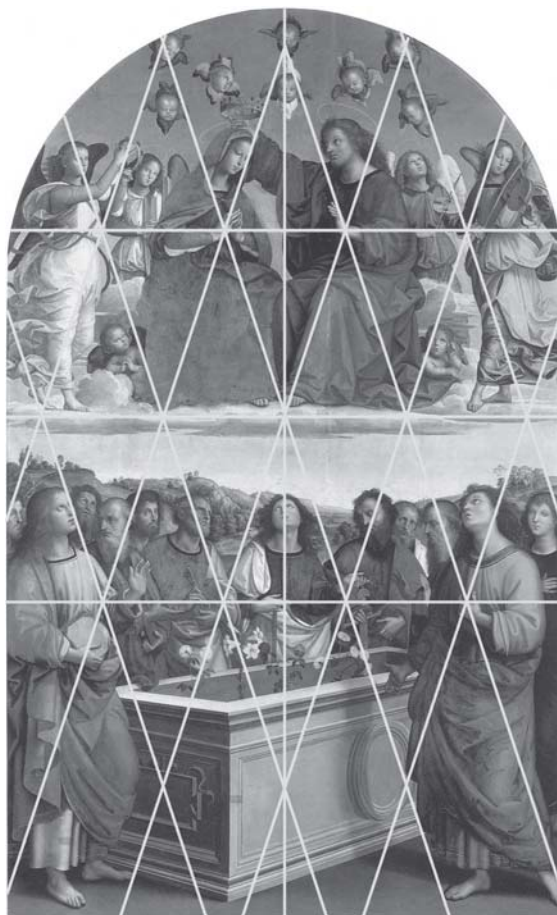
Поскольку мы ориентировались на центральную вертикаль, то узлы композиционной сетки не попали на вертикали схемы 1. Однако их смещение столь незначительно, что они не ушли из «площади опоры» ангелов с бубном и виолой, которые буквально «стоят» на узлах композиционной сетки.

В нижнем ярусе влияние диагоналей не столь заметно, но все же они проходят по пальцам ног Иоанна и Иакова Старшего, которые располагаются на разном удалении от зрителя, но на симметричных диагоналях композиционной схемы. Это значит, что симметрия зримая — эти фигуры фланкируют изображение — подкрепляется симметрией незримой (или не настолько очевидной), влияя на изображение (размещения) членов тел апостолов.

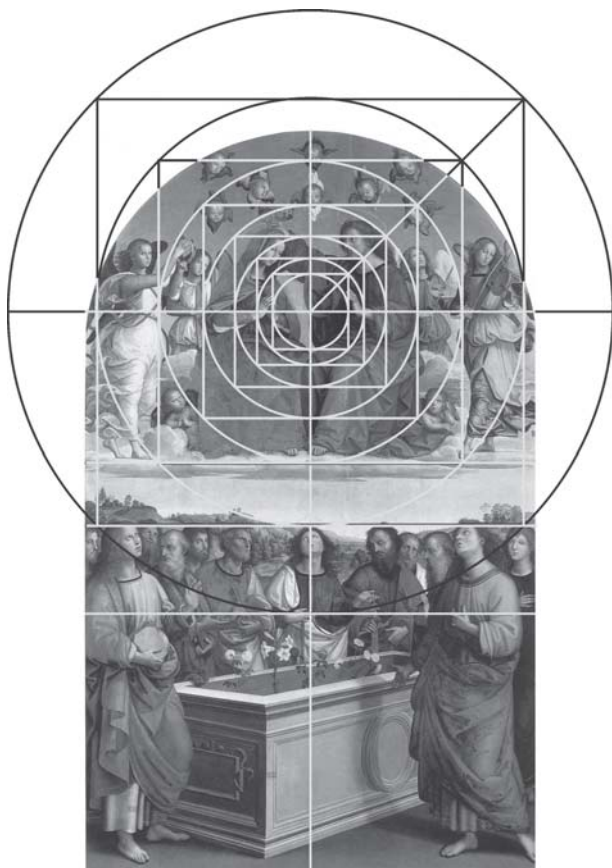
Для верхнего яруса направление диагонали задает положение левой ноги Христа от колена до стопы. Построим композиционную сетку с новой диагональю. Она показана на схеме 3. Видно, что головки херувимов «привязаны» к новым диагоналям так же, как и к диагоналям схемы 2. Диагонали проходят через середину изображения прямо поставленной головы ангела с тамбурином и по краю прически ангела с виолой, склонившего голову к плечу. Они задают направление левой руки ангела с тамбурином и положение самого инструмента, проходят по запястью правой руки ангела с виолой и задают положение тела соседнего ангела и обоих смычков в их руках. Они идут точно по запястью Христа и направляют пальцы его левой руки, ограничивают наклон головы Марии и положение венца над ее головой.



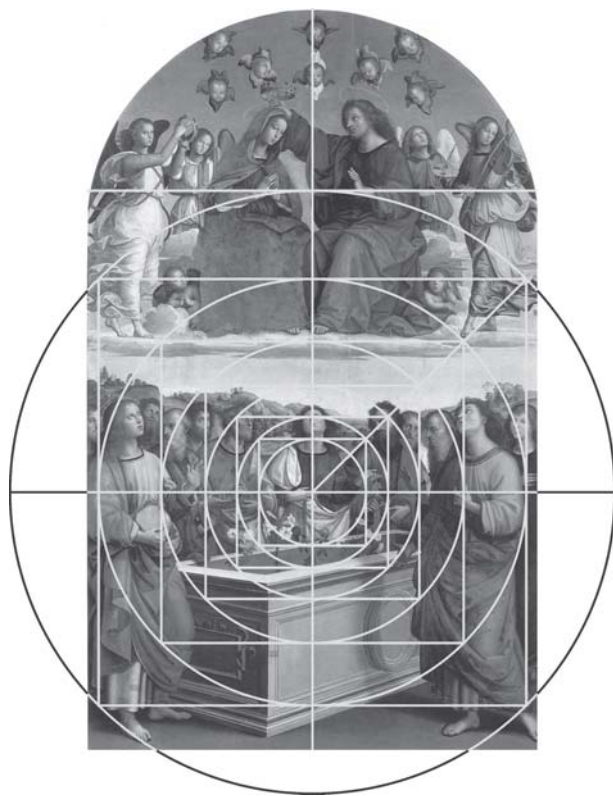
Рафаэль. Коронование Марии. Схема 2



Рафаэль. Коронование Марии. Схема 3



Рафаэль. Коронование Марии. Схема 4



Рафаэль. Коронование Марии. Схема 5

В нижнем ярусе они выделяют фигуру апостола Фомы, ограничивают складки одежд Иоанна и Иакова Старшего и касаются, не пересекая, больших пальцев их ног, не разрушая симметрии, описанной выше. Более того, одна из диагоналей выходит практически на то место, из которого мы начинали строить диагональ схемы 2.

По сюжету верхний и нижний ярусы зрительно независимы. Но в обеих частях изображения «работают» одни и те же закономерности: выраженные более явно в одной из них, они действуют и в другой. Композиционные схемы, построенные по единым правилам, скрепляют изображение в единое целое.

Наклоны фигур верхнего яруса к центру, их мягкие плавные жесты, явная центричность группы побуждают проверить, не использована ли как вариант схема со взаимно вписанными квадратами и окружностями. Взяв в качестве центра точку пересечения основной вертикали с основной горизонталью верхнего яруса, построим квадрат так, что бы его сторона лежала на основной горизонтали изображения. Затем выполним построения, показанные на схеме 4. Действительно, окружность, описанная вокруг исходного квадрата, очерчивает фигуры ангелов с бубном и виолой, проходя по краям их стоп. Она прошла бы и по верхним кончикам их крыльев, если бы они были видны. Вписанная в исходный квадрат окружность отделяет вторую пару ангелов от первой, направляя их позы, касаясь края бубна левого ангела и идя по краю крыла ангела за спиной Иисуса. Облака закрывают фигуры меньших ангелов до того места, где они пересекаются этой окружностью. Следующая окружность охватывает фигуры Марии и Христа, также проходя по верхним кончикам крыльев ангелов. Внутренняя окружность касается пальцев рук Марии и Христа.

Весьма любопытно и показательно, что большая по размеру окружность, правило построения которой такое же, как и других окружностей, касается основной горизонтали изображения нижнего яруса. Такое не может произойти случайно, это либо результат точнейшего расчета, либо гениальной интуиции. Впрочем, вероятно, — и того, и другого.

Построенная по тем же правилам схема 5 для нижней части изображения менее информативна в силу большего однообразия расположения

фигур. И все же видно, что большая из окружностей идет вдоль стопы апостола Иоанна и пересекает голеностоп Иакова Старшего там, где сустав открывается одеждой. Верхняя сторона большого квадрата проходит через середины изображения переносиц ангелочков у ног Христа и Марии и чуть ниже колен крайних ангелов, направляя складки их одежд. Направление складок одежды Иоанна согласуется со второй по размеру окружностью.

При всей гармонии и связности изображения оно вызывает впечатление скученности. Лица десяти апостолов видны отчетливо, и если даже не целиком, то достаточно, чтобы увидеть и черты лица, и строение головы. Они стоят плотно друг к другу, но вполне определенно видна поза каждого, отчетливо переданы драпировки одежд и пластика тела. Однако два крайних в композиции апостола изображены совершенно иначе. Стоящий справа от зрителя Иаков Младший показан так, что его левого плеча не видно. Здесь же «срезано» изображение пальцев левой ноги апостола Иакова Старшего, стоящего на первом плане справа. Еще меньше места отведено апостолу Симону слева. Даже его голова не вся вошла в поле картины. «Обрезаны» изображения крыльев и концов развевающихся одежд ангелов в верхнем ярусе. Даже херувимчики не избежали этого «обрезания», что совсем уже непонятно. Ведь их можно было не «прижимать» к верхнему краю, а разместить так, что бы они «свободно летали» на плоскости изображения.

Вряд ли это можно объяснить просчетами Рафаэля. Мы категорически не допускаем подобной мысли. По нашему мнению, причину нужно искать в чем-то ином.

Можно предположить, что те части алтаря, которых, по нашему мнению, сейчас недостает, ранее в некоем исходном варианте существовали. Если это так, то в этом гипотетическом произведении должно было сохраниться расположение основных вертикали и горизонталей и в него были бы включены недостающие фрагменты изображений боковых фигур апостолов и ангелов.

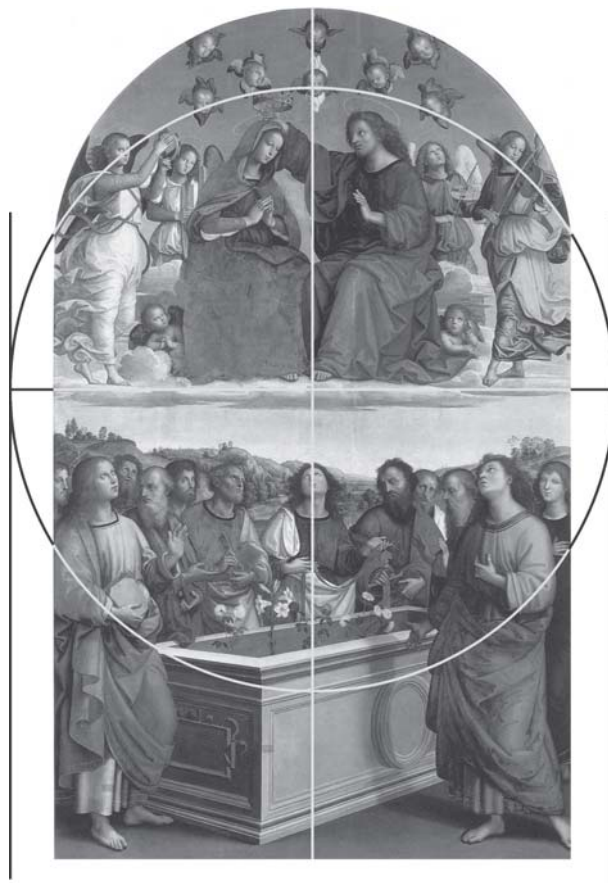
Самым простым и естественно вытекающим из логики построения данной композиции способом увеличить размер плоскости изображения, не изменяя правил организации и не вводя в композицию новых геометрических фигур, было бы описать окружность вокруг обеих сцен с

главными персонажами, взяв в качестве центра точку пересечения основных вертикали и горизонтали.

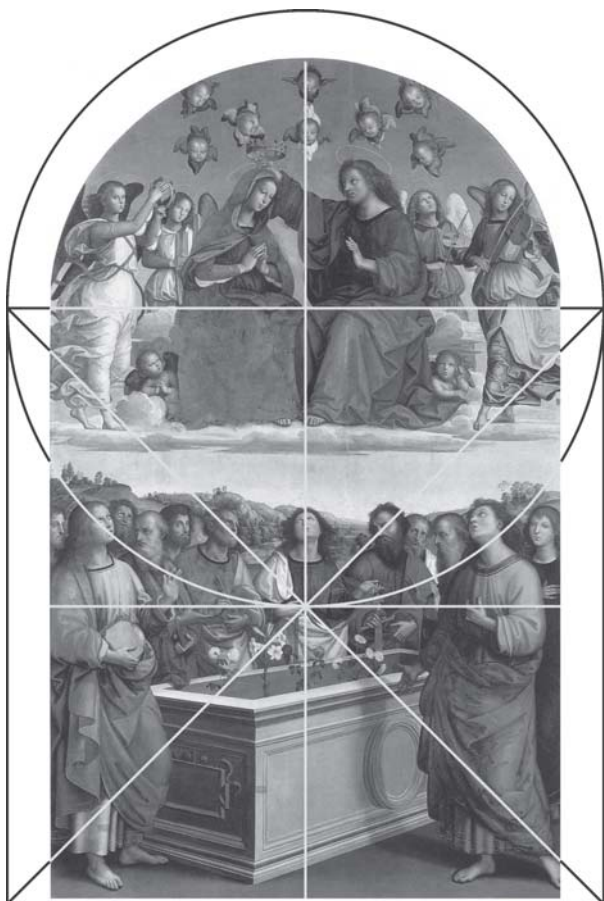
Наиболее вероятным вариантом, мы полагаем, была бы окружность, показанная на схеме 6. Она проходит через важные точки изображения. Вдоль нее «выстраиваются» головки херувимов, она охватывает корону, возлагаемую на голову Марии. Она идет через середины верхних концов крыльев крайних ангелов, по внутренним сторонам их крыльев, ближних к зрителю, вдоль оси музыкального инструмента правого ангела. В нижней сцене она идет по краю кисти руки Иоанна и кончикам пальцев Иакова Младшего, проходя через накладывающиеся складки их одежд. В этой схеме, возможно, задано расположение боковых краев изображения.

Картина в настоящее время имеет ширину 163 см. Диаметр построенной окружности составляет примерно 190 см. Нижние концы вертикальных касательных к ней показаны на схеме приблизительно.

Если исходить из того, что формы композиционных элементов картин Рафаэля «стремятся быть правильными», то с учетом положения основной горизонтали нижнего яруса, положение



Рафаэль. Коронавание Марии. Схема 6



Рафаэль. Коронование Марии. Схема 7

нижнего края изображения может быть таким, как показано на схеме 7. Из точки пересечения основной вертикали с основной горизонталью нижнего яруса проведены диагонали под углом 45 градусов до пересечения с боковыми сторонами. Окружность из предыдущей схемы «поставлена» на основную горизонталь нижнего яруса. Ее диаметр отмечен местом соединения одежд Марии и Христа, уровнем облаков по бокам главных персонажей и складками одежд ангелов.

Форматом картины в этом случае был бы квадрат со стороной, равной удвоенному расстоянию между нижним краем изображения и основной горизонталью нижнего яруса. Отношение ее высоты к ширине составило бы 3 : 2, как и в некоторых других алтарных композициях Рафаэля, например, в «Пала Колонна». Персонажи, которые сейчас кажутся скованными и стесненными, приобрели бы отсутствующую в ее настоящем состоянии картины свободу и простор для движений, а изображение — стройность, легкость и воздушность при большей монументальности.

Есть еще одно обстоятельство, заслуживающее внимания в свете нашего предположения.

В Opera completa Рафаэля, изданного Де Векки, приведены и три предела этого алтаря. Там они имеют размеры 27 на 150 см⁴. Это в целом соотносится с настоящими размерами самого алтаря — 267 на 165 см.

Но в критическом каталоге Й. Мейера, который, как он пишет, сам обследовал все картины, вошедшие в каталог⁵, размеры предел показаны другие — 39 на 190 см⁶. Эти же размеры указаны в информации о пределах на сайте Пинакотеки Ватикана в Интернете.

Видимо, кто-то из уважаемых исследователей ошибается. Не имея возможности проверить длину предел лично, мы склонны придерживаться версии Й. Мейера и ватиканской Пинакотеки, уже хотя бы потому, что она последняя по времени. Кстати, алтарь Одди — единственный из законченных алтарей Рафаэля, для которого в каталоге Й. Мейера не приведено схемы с пределами. Видимо, это произошло потому, что сомнения относительно их размещения сохраняются.

Объяснить, каким образом алтарь шириной 165 см соотносился с пределами длиной 190 см можно только единственным образом: он был шире тогда, когда он создавался Рафаэлем, и через какое-то время стал уже. Это могло произойти только в Париже во время его перевода на холст, тогда как пределы, оставшиеся на деревянной основе, сохранили первоначальные размеры.

Мы предполагаем, что первоначальная ширина алтарной картины Рафаэля «Коронование Марии» составляла около 190 см. Во время перевода с дерева на холст по каким-то неясным сейчас причинам она была обрезана примерно на 13—14 см по боковым сторонам и верхнему краю.

Это предположение не кажется столь уж фантастическим, если внимательно рассмотреть фотографию алтаря Одди на странице 126 каталога Й. Мейера. Боковые края картины и верхний край ее полукруглого завершения имеют заметные неровности, «бахрому». Она не могла сохраниться со времен Рафаэля и, безусловно, имеет более позднее происхождение.

Изображение могло быть на несколько сантиметров шире. Этого хватило бы, чтобы включить в картину недостающие части изображений двух крайних апостолов, пальцев ноги Иакова

Старшего и второстепенных деталей: концов крыльев ангелов и лент.

Вполне возможно, что по периметру боковых сторон и по верху алтарь Одди раньше имел широкую полосу — примерно так же, как ее и сейчас имеет алтарь Колонна. Его квадратная нижняя часть обрамлена полосой 1,5 см, а полукруглая люнета имеет полосу переменной ширины: от 4 по бокам до 10 см в середине. На ней помещены концы крыльев ангелов, лент их одежд и даже кончики крылышек херувимов⁷.

Если перед отправкой в Музей Наполеона (фактически, музей военных трофеев) алтарь Одди был реставрирован⁸, то естественно и правомерно задаться вопросом: зачем при хорошем состоянии живописи, сохраняющемся до нашего времени, нужно было переводить изображение с дерева на холст. Операция перевода опасна и трудоемка. На картине огромного размера делать ее без крайней необходимости просто неразумно. Достаточно напомнить, что Мадонна Конестабиле Рафаэля (17,5 x 18 см) была переведена на холст в императорском Эрмитаже столетием позже только потому, что деревянная основа дала трещину, заметную и сейчас.

Возможно, хорошим было состояние той живописи алтаря Одди, которую сохранили. Состояние утраченной живописи оценить нельзя. Картина могла быть повреждена, например, при транспортировке, что и потребовало срочного перевода на холст. Это кажется нам вполне правдоподобным, а такая причина — достаточно веской.

К сожалению, мы не можем проверить это предположение, и не думаем, что сейчас возможно что-либо документально доказать. Если бы сохранились свидетельства об изменении формата картины, они давно стали бы известны специалистам по творчеству Рафаэля. Но Ф. Манчинелли указывает, что никаких отчетов о реставрации картины в Париже не существует⁹.

¹ Статьи Де Векки и Манчинелли опубликованы в сборнике «Рафаэль до Рима». См.: *De Vecchi P. The Coronation of the Virgin in the Vatican Pinacoteca and Raphael's Activity between 1502 and 1504 // Studies in the History of Art. — Vol. 17. — Raphael before Rome. — National Gallery of Art, Washington, 1986. — P. 73–82; Mancinelli F. The Coronation of the Virgin by Raphael // Ibid. — P. 127–136.*

² *Meyer zur Capellen J. Op. cit. — С. 130.*

³ Слева направо стоят апостолы: Симон, Иоанн, Матиас, Андрей, Матфей, Петр, Фома, Павел, Фаддей, Варфоломей, Иаков Старший, Иаков Младший. См.: *Mancinelli F. The Coronation of the Virgin by Raphael // Raphael Before Rome. — Studies in the History of Art. — Vol. 17. — NGA, Washington. — P. 129, fig. 2, 3.*

⁴ *L'opera completa di Raffaello. Milano: Rizzoli, 1966. — P. 90.* Эти же размеры приведены в книге Пьерлуиджи Де Векки «Рафаэль. Живопись». См.: *De Vecchi P. Raffaello. La pittura. — Firenze: Giunti Martello, 1981. — P. 239.*

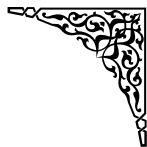
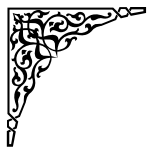
⁵ Информация о том, что Й. Мейер сам лично обследовал все картины, опубликованные в первом томе критического каталога живописи Рафаэля периода до Рима, помещена на внутренней стороне суперобложки книги в сведениях об авторе.

⁶ *Meyer zur Capellen J. Op. cit. — С. 136.*

⁷ Каталог Й. Мейера дает их размеры. Центральное изображение — 172,4 x 172,4 см, поверхность живописи 169,5 x 168,9 см; люнета — 74,9 x 180 см, поверхность живописи 64,8 x 171,5 см. То есть, ширина полосы по боковым краям квадратной части — $(172,4 - 168,9) / 2 = 1,5$ см; полукруглой части — $(74,9 - 64,8) = 10$ см в центре и $(180 - 171,5) / 2 = 4$ см по краям. См.: *Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 172.*

⁸ *Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 128.* Реставрацию проводил Франческо Ромеро.

⁹ *Mancinelli F. Op. cit. — P. 128.*



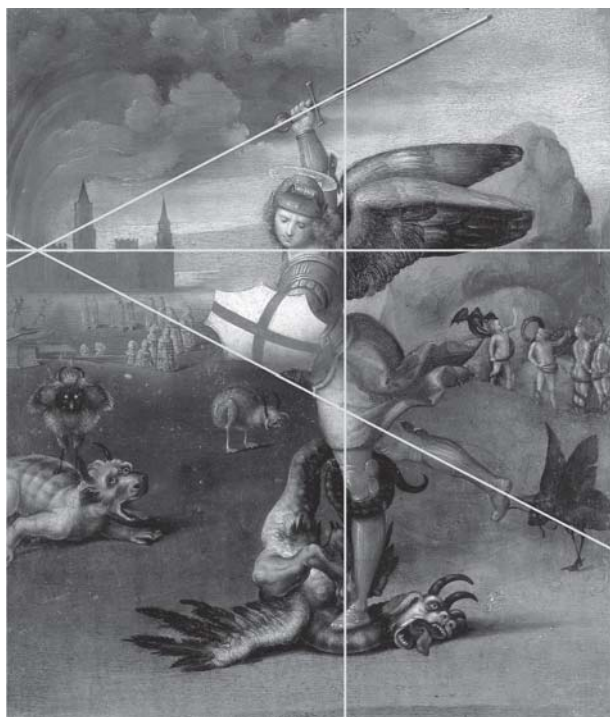
Святой Михаил (12)

Париж, Лувр; инв. 608

Тополь, 30,9 на 26,5 см;

площадь живописи 29,5 на 25,5 см.

«Реставрирована в 1949 г., почищена в 1983 году. Радиография показала, что верхняя часть фона была значительно изменена после исполнения фигуры архангела. Черная птица справа, возможно, является более поздним дополнением. С начала XVI в. картина считалась парной к небольшому «Св. Георгию» (с мечом). Датировка колеблется между 1501 и 1505 гг. Vèguin на основании стилистического анализа, технических особенностей подготовки деревянной основы и живописного исполнения энергично выступает против их одновременности, давая «Св. Михаилу» более раннюю дату, чем «Св. Георгию». Странная танцующая поза св. Михаила не очень соответствует ситуации и, возможно, заимствована из другого контекста. Предполагаемая дата 1503–1504»¹.

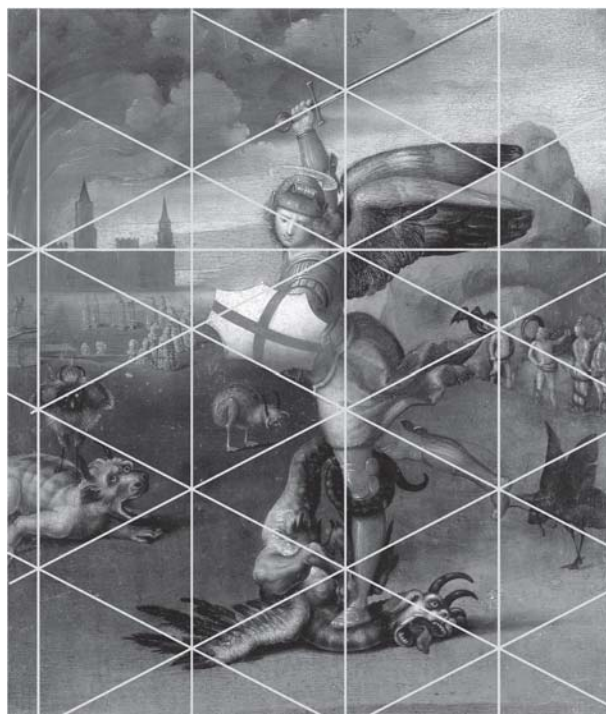


Рафаэль. Святой Михаил. Схема 1

Фигура св. Михаила действительно отличается странностью, не только позы, но жестов. Вряд ли объяснимо анатомически, каким образом сгибается его правая рука с мечом, где за щитом уместается его левая рука и как могут бедра и ноги стоять прямо, тогда как тело наклонено в сторону зрителя. Синяя драпировка на бедрах откровенно декоративна, постановка тела лишена прочности и уверенности, характерной для других фигур, написанных Рафаэлем.

Направление основной диагонали здесь задается положением меча. Направление симметричной ей диагонали угадывается в расположении правой приподнятой ноги архангела. Через точку их пересечения должна пройти основная горизонталь. Наиболее отчетливо в этой части изображения дана линия стены города на дальнем плане. Точка пересечения основной диагонали с горизонталью края стены является и точкой пересечения двух противоположно направленных диагоналей. Поэтому можно считать, что линии выбраны правильно. К тому же, вторая диагональ касается одного из углов щита и проходит по контуру тела черной птицы в нижнем правом углу картины. Наиболее подходящей вертикалью будет та, которая касается колена опорной ноги Михаила, его спины и концов крыльев, проходя через точку соприкосновения его доспеха и синей драпировки на бедрах и основание левого крыла. Перечисленные линии показаны на схеме 1.

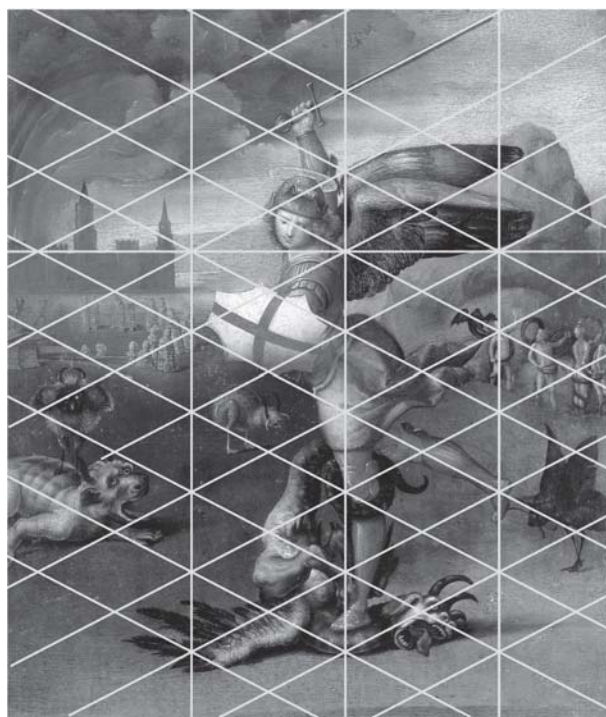
Она может быть легко развита до простой композиционной сетки, показанной на схеме 2. Одна из ее диагоналей совпадает с нижним краем дальнего крыла Михаила, проходя через угол его щита и середину расстояния между глазами «птицы» слева. Другая определяет положение складки на синей драпировке, ее длинного развевающегося конца, и раскрытой пасти чудовища слева. Еще одна диагональ ограничивает крыло птицы справа, указывая конец крыла демона под ногой Михаила: там находится узел сетки. Соседний узел приходится на сустав задней лапы демона, и еще один — на пятку приподнятой ноги архангела.



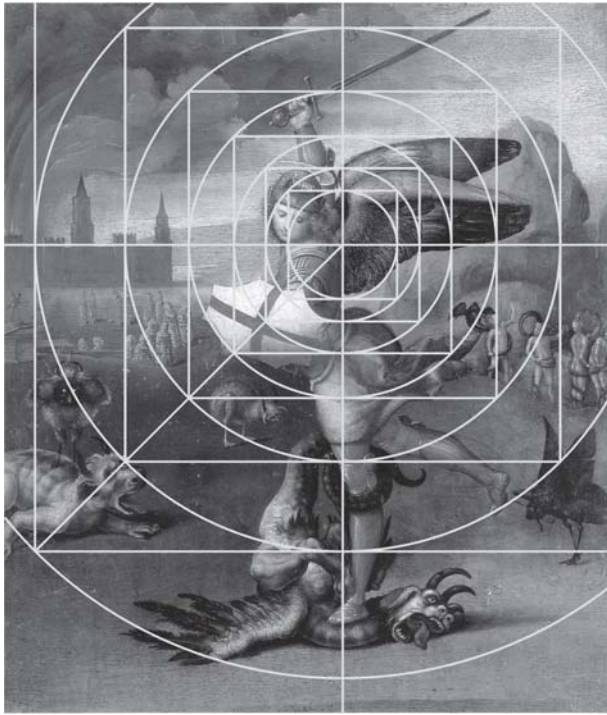
Рафаэль. Святой Михаил. Схема 2

Композиционная сетка может быть «уплотнена» введением дополнительных линий, как это показано на схеме 3. Эти линии уточняют: а) положение тела дракона под ногой Михаила — его груди, на которой стоит Михаил; рогов, ноздрей и глаза; ближней к зрителю согнутой лапы, перьев распростертого крыла; б) расположение чудовища и «птицы» слева и существа, изображенного в глубине под щитом Михаила; в) положение крыльев Михаила — верхнего края дальнего крыла и нижнего края ближнего.

Размещение изображенных на первом плане противников Михаила «по дуге» позволяет предположить использование окружности в качестве элемента композиционной схемы. Центр такой окружности должен совпадать с точкой пересечения основных вертикали и горизонтали, а она сама может проходить по стопе ноги Михаила.

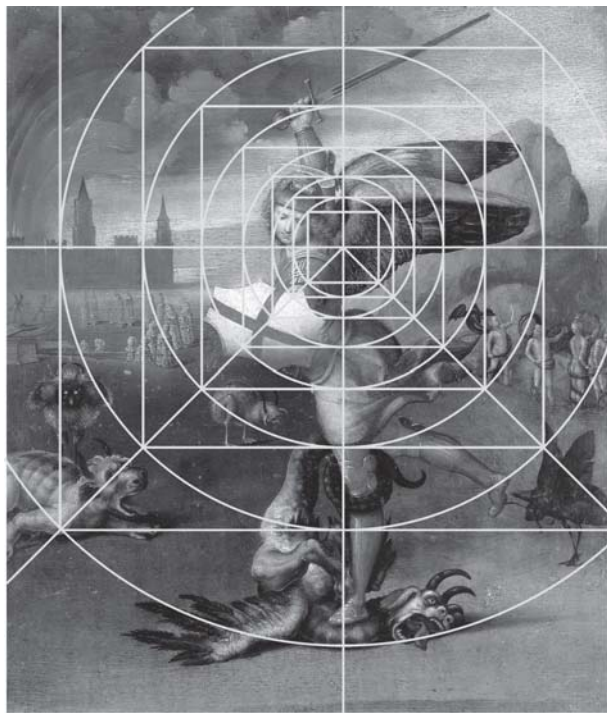


Рафаэль. Святой Михаил. Схема 3



Рафаэль. Святой Михаил. Схема 4

Схема 4 построена, исходя из предположения, что окружность идет по носку ноги. Большая из окружностей задает направление крайнему перу крыла демона. Следующая проходит по изображению глаза чудища слева, посередине глаз левой «птицы» и крылу птицы справа. Меньшие окружности соотносятся с направлением складок драпировки на бедрах Михаила, положением щита и наклоном головы. Правда, бесспорных совпадений ключевых точек с линиями и узлами композиционной сетки здесь немного. Например, средняя ось низкой башни города на дальнем плане, верхний боковой угол щита или верхний правый угол щита, расположенный на диагонали квадратов.



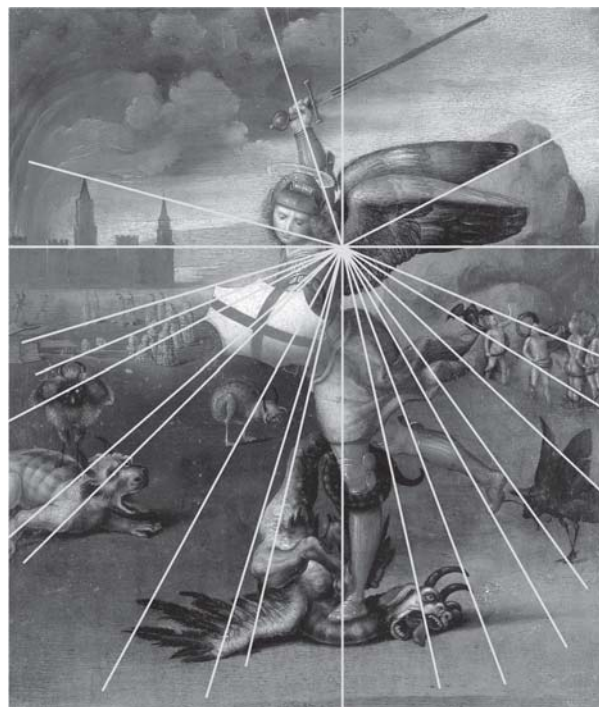
Рафаэль. Святой Михаил. Схема 5

Схема 5 построена в предположении, что окружность идет по пятке Михаила через узел композиционной сетки схемы 2. В ней бесспорных совпадений больше. Так, крайняя окружность определенно задает положение тела демона под ногой Михаила и пера его крыла, проходя через середину плеча чудища слева, на которую приходится узел сетки. Следующая окружность дает положение крыла демона, скрытого ногой Михаила, и конца меча. Третья снаружи окружность определяет край синей драпировки, следующая — нижний край доспеха Михаила, следующие две — середину и верхний край его щита. Еще две проходят по изображению зрачков глаз Михаила. Две внутренних окружности задают форму крыла и положение его нижнего края.

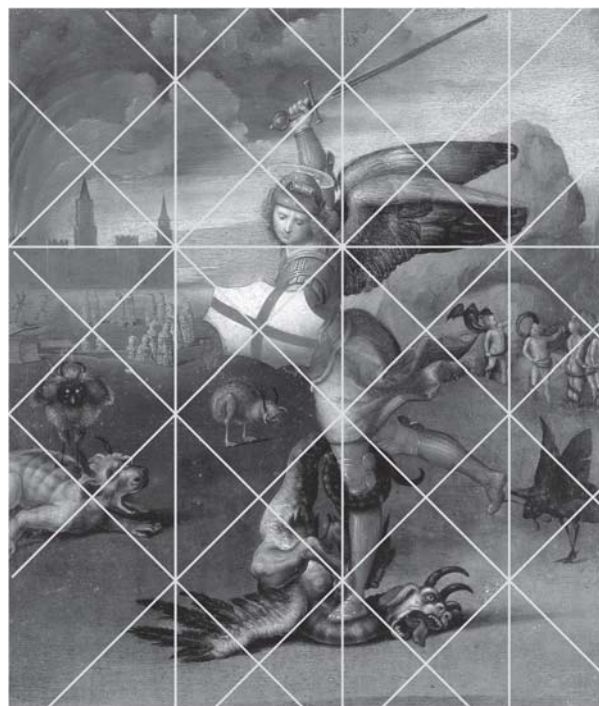
Левая из диагоналей квадратов схемы 5 проходит через несколько структурных точек изображения: через середину плеча чудища слева, через изображение его зрачков, выступ морды, угол щита Михаила и середину его плеча. Этот факт позволяет предположить присутствие других подобных линий. То есть таких, которые, проходя через заметные точки (середины выступов или точки перегибов форм), связывают (или согласовывают) разные части и детали изображения. На схеме 6 показаны такие линии. Видно, что они не подчинены какой-либо закономерности. Но уже само их наличие говорит о намерении придать изображению большую целостность или, по крайней мере, сообщить ему некое дополнительное качество: некоторую «центростремительность» — в смысле «стремления к центру» или «подчинения центру».

Тот факт, что одна из линий схемы 6 (проходящая через точку пересечения основных вертикали, горизонтали и диагонали) наклонена под углом 45 градусов, заставляет проверить вероятность использование в построении сетки с таким наклоном диагоналей. В качестве второй опорной линии можно выбрать вертикаль, идущую по краю пятки приподнятой ноги Михаила. Результат проверки показан на схеме 7. Видно, что линии этой сетки имеют некоторое значение для построения композиции, но заметно меньшее, чем линии схем 1–3. И все же, расположение крыла, правой лапы и хвоста демона, обвитого вокруг ноги Михаила, складок голубой накидки, границы стены города, положение «черной птицы» слева (деталей, скорее, второстепенных, чем главных) не могут не учитывать регулярной композиционной сетки.

Анализ композиции картины показывает, что случайных деталей в ней нет, и положение всех элементов изображения строго определено. В качестве предварительного вывода можно констатировать, что если черная птица справа и является «более поздним дополнением» (И. Мейер), то оно сделано человеком, прекрасно ориентировавшимся в организации композиции картины. С другой стороны, чересчур многочисленные для произведений Рафаэля детали фона, неуверенная постановка фигуры Михаила и использование в организации композиции системы нерегулярных линейных связей (схема 6) заставляет отнести дату ее создания к 1502–3 годам.

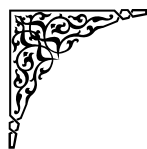


Рафаэль. Святой Михаил. Схема 6



Рафаэль. Святой Михаил. Схема 7

Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 150–151.



Святой Георгий (13)

Париж, Лувр, инв. 609

Тополь, 30,7 на 26,8 см,

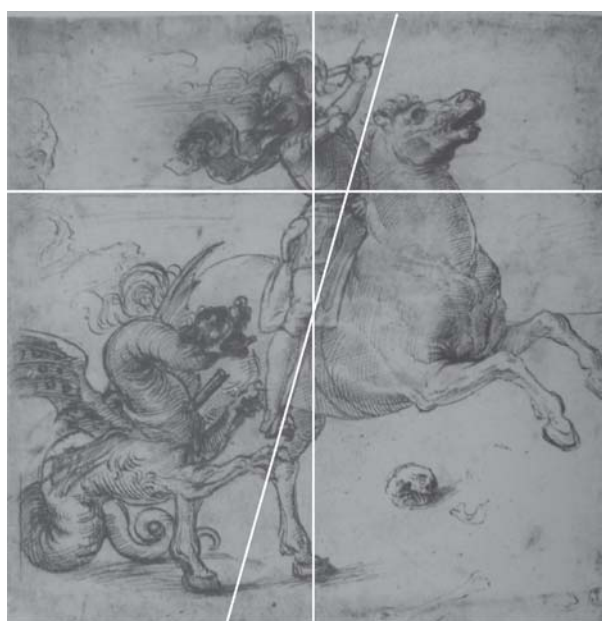
живописная поверхность 29,5 на 25,5 см.



Рафаэль. Святой Георгий. Схема 1

«Реставрирована в 1949 г. и почищена в 1983 г. Вероятно, как и «Св. Михаил» была заказана каким-то умбрийским патроном (или патронами) Рафаэля. Называют разных персон. Долго считалась парной к «Св. Михаилу», но стилистические и материальные различия противоречат этому. Датировка колеблется от 1501 г. до 1505 г. Предположительная дата 1504 г.»¹

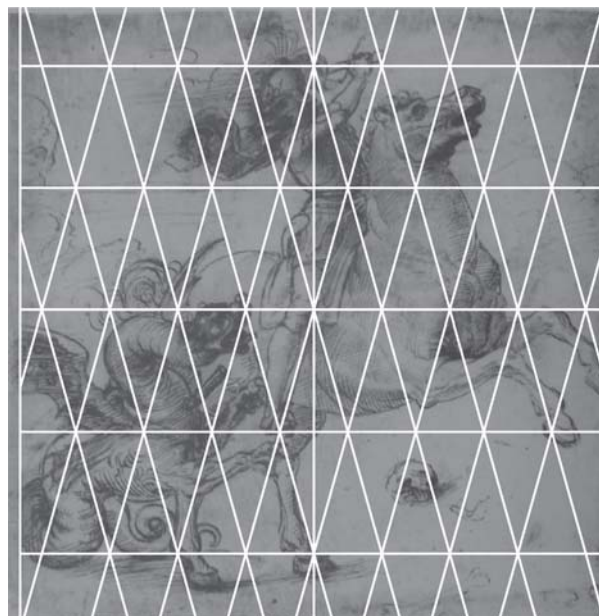
В Уффици сохранился подготовительный рисунок основной группы с пометками Рафаэля. Мы приводим его на схеме 1, отметив важные для нас линии. Как видно, Рафаэль указал левую границу рисунка, центральную вертикальную линию и две горизонтали. Если граница рисунка нужна лишь для обозначения края изображения, то три другие линии могут быть существенны для анализа организации композиции.



Рафаэль. Святой Георгий. Схема 2

Возьмем за основные линии центральную вертикаль, длинную линию горизонта, намеченную Рафаэлем несколькими штрихами, и в качестве диагонали — линию, проходящую по направлению крепления правого стремени. Эти линии показаны на схеме 2. Видно, что диагональ проходит по краю гривы коня и касается конца рукоятки меча Георгия.

На основании этих линий построим композиционную сетку подготовительного рисунка. Она показана на схеме 3. Самой примечательной ее особенностью является совпадение одной из полученных в результате построения горизонталей со второй из горизонтальных линий, намеченных Рафаэлем. Она идет по середине колена правой ноги Георгия и почти точно ограничивает изгиб шеи дракона. Горизонталь, расположенная ниже идет по основанию крыла дракона по его краю, в то же время «являясь опорой» правой ноги Георгия. Верхняя из горизонталей идет по крестовине меча, что тоже вполне удовлетворительно «укладывается» в ожидаемую степень точности совпадения элементов изображения и композиционной сетки. Но нижняя из горизонталей, пожалуй, недостаточно точна для такой важной в композиционном отношении линии, как опорная линия всей композиции, на которой изображенные персонажи «должны стоять». Диагонали схемы тоже выглядят неубедительно, поскольку слишком мало важных точек изображения приходится на эти линии.

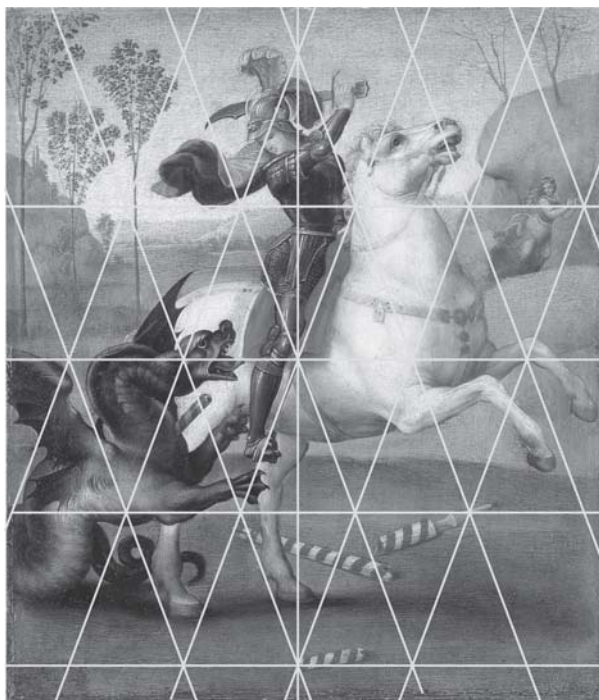


Рафаэль. Святой Георгий. Схема 3

Проверим аналогичную схему на картине, построив сначала исходные основные линии. Это показано на схеме 4. Уже здесь видно, что Рафаэль изменил угол наклона крепления стремени и это выразилось в том, что основная диагональ не пошла по краю гривы, а «рассекла» изображение головы лошади.

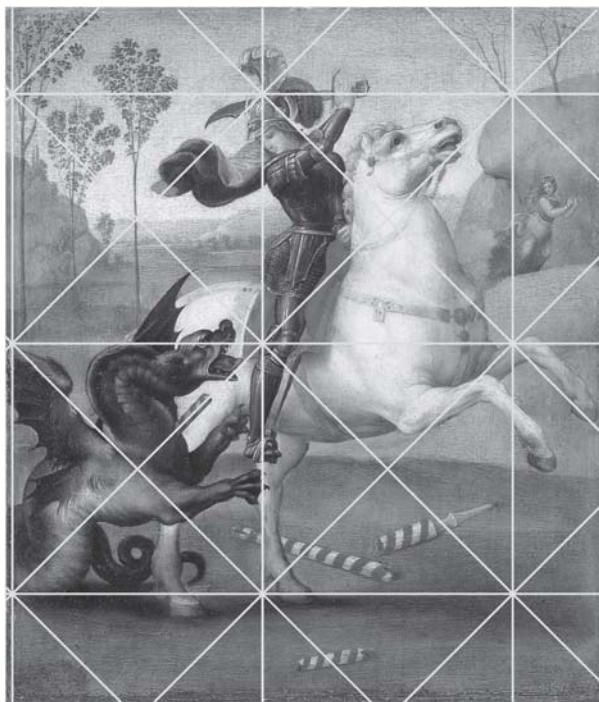


Рафаэль. Святой Георгий. Схема 4



Рафаэль. Святой Георгий. Схема 5

Доведем проверку до конца, построим композиционную сетку картины. Она показана на схеме 5. Видно что сетка стала менее густой и ни одна из построенных горизонталей не совпадает теперь с линией, намеченный Рафаэлем. В целом результат тоже не очень хорош. Нет ни одной важной точки изображения, за исключением, может быть, ноздри лошади и кончика меча, которые пришлось бы на линии сетки.



Рафаэль. Святой Георгий. Схема 6

Следовательно, пометки Рафаэля на рисунке не могут помочь нам найти правильные композиционные построения, в наличии которых у нас сомнений нет. Поэтому мы обратимся непосредственно к самой картине и на основе ее анализа попробуем их отыскать.

Композиция строится на противопоставлении двух антагонистических персонажей, поэтому естественно искать точки пересечения противоположных сил (и в прямом, и в переносном смысле) там, где они зрительно «накладываются» друг на друга. Одной из линий, наличие и значимость которых видится сразу, является линия, проходящая через изображение глаза дракона. Она касается верхнего края правого крыла дракона и изгиба его шеи в том месте, где она зрительно соприкасается с краем другого крыла; на этой линии лежит середина колена Георгия и колено левой ноги коня. Эту линию мы примем за основную горизонталь всей композиции. Второй горизонталью станет линия, идущая по середине гребня шлема Георгия и перекрестью его меча, выходящая к корням одного из деревьев, изображенных на дальнем плане в правой части картины.

Другой важной композиционной линией, видимой совершенно отчетливо, является диагональ, идущая вдоль обломка древка копья, вонзенного в грудь дракона. Тот факт, что она пересекает верхнюю горизонталь у корней того же дерева, позволяет предположить, что построение верно. Поскольку здесь заданы и направление, и место линии, то этой диагонали и двух горизонталей достаточно для построения простейшей композиционной сетки. Она представлена на схеме 6. Любопытно и показательно, что ее диагонали абсолютно регулярны — имеют наклон 45 градусов.

В этой схеме третья горизонталь (построенная по определенному правилу исходя из оговоренных условий — расположения и наклона трех исходных линий) приходится точно на край изгиба хвоста дракона, на изгиб правой задней ноги коня над копытом и край копыта левой ноги. Диагонали дают направление ближнему крылу дракона, проходя через место его прикрепления к телу, и передним ногам коня. Одна из них идет по краю плюмажа, краю шлема и через середину локтя Георгия, другая — по крайней точке расширения клинка меча. Возможно, то обстоятельство, что

диагональ пересекает клинок не у рукояти и не идет по острию клинка, по крайней мере, отчасти определяет изогнутую форму меча.

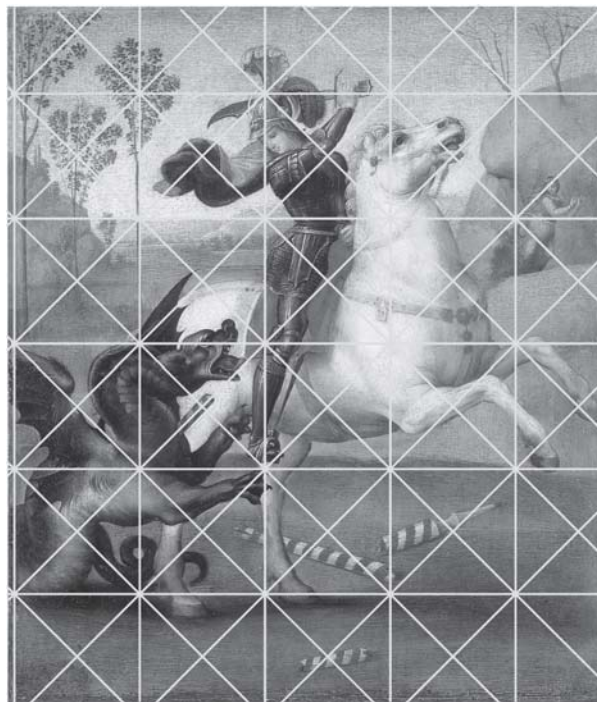
Точка контура клинка, через которую проходит диагональ, должна отличаться от соседних. Таковой может быть точка начала его сужения. Еще одна диагональ ограничивает положение края левого крыла дракона и положение правого обломка копья, лежащего на земле.

Левая вертикаль задает место расположения ствола дерева слева, центральная проходит точно через переносицу Георгия и точку зрительного соприкосновения доспеха и плаща, по краю нижней части доспеха, выходя на точку опоры фигуры — на нижнюю часть стремени; далее она идет по краю когтей дракона и краю задней ноги коня. Правая вертикаль ограничивает складку поверхности скалы и положение фигуры спасаемой дочери короля (не ее платья), точнее, положение ее ноги.

Развитие схемы 6 показано на схеме 7. Она отличается в два раза более частым расположением линий. Она демонстрирует, что и другие элементы и детали изображения достаточно строго подчиняются тем же закономерностям. Так, дерево слева от Георгия оказывается на одной из новых вертикалей, которая пересекает основную горизонталь там, где из-за шеи дракона становится видно его левое крыло. Она же пересекает завиток хвоста дракона точно посередине. Локоть руки Георгия с мечом «лежит» на новой диагонали. Еще одна диагональ идет через середину носка ноги Георгия, коготь лапы дракона, основание шеи коня и середину головы дочери короля. Диагональ в правом нижнем углу «фиксирует» положение копыт коня и обломков копья. Причем все три обломка соотносятся с ней.

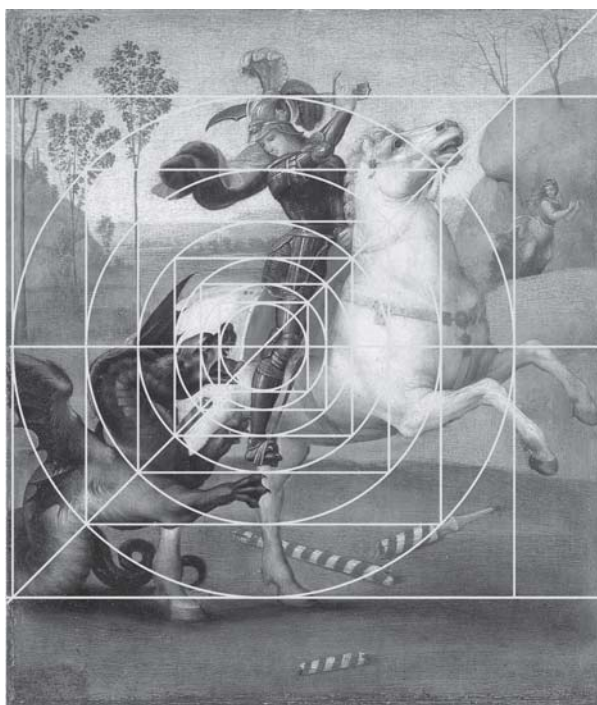
Одна из новых горизонталей идет по оси туловища дракона, проходя через середину его груди. К ней снизу «примыкает» коготь правой его лапы, а сверху на нее «опирается» правое копыто коня.

Схема 8 показывает систему взаимно вписанных окружностей и квадратов как вариант композиционной схемы. Оказывается, что и он вполне применим и, более того, достаточно удачен. Внешний квадрат включает двух главных действующих лиц. Самая большая окружность задает общий характер очертаний крыла дракона, проходит через место, где его туловище соединя-

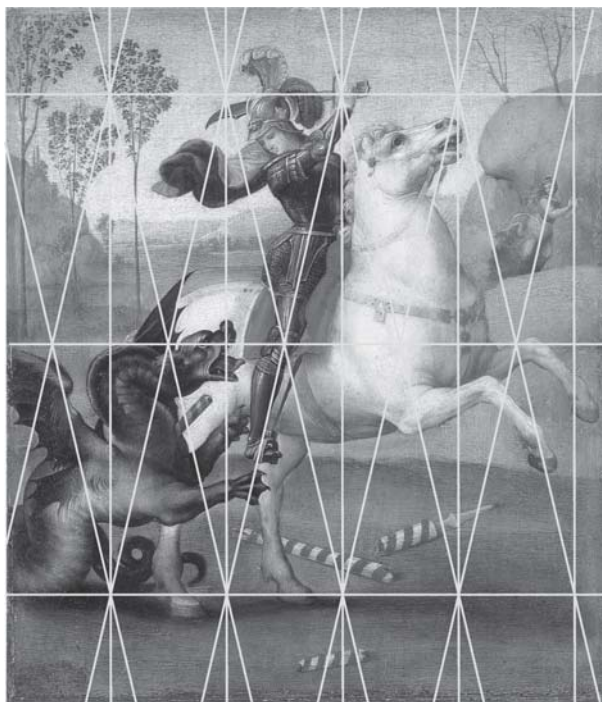


Рафаэль. Святой Георгий. Схема 7

ется с хвостом, через середину бабки ноги коня и по краю наруча правой руки Георгия. Вписанный в нее квадрат ограничивает вертикальной стороной положение шеи дракона, а горизонтальной — положение его правой лапы. Вписанная в него окружность проходит по краю изогнутой шеи дракона и «локтевому суставу» его лапы. Эта лапа по ширине точно располагается между двумя сторонами соседних квадратов: уже упоминавшегося и вписанного в окружность, вклю-

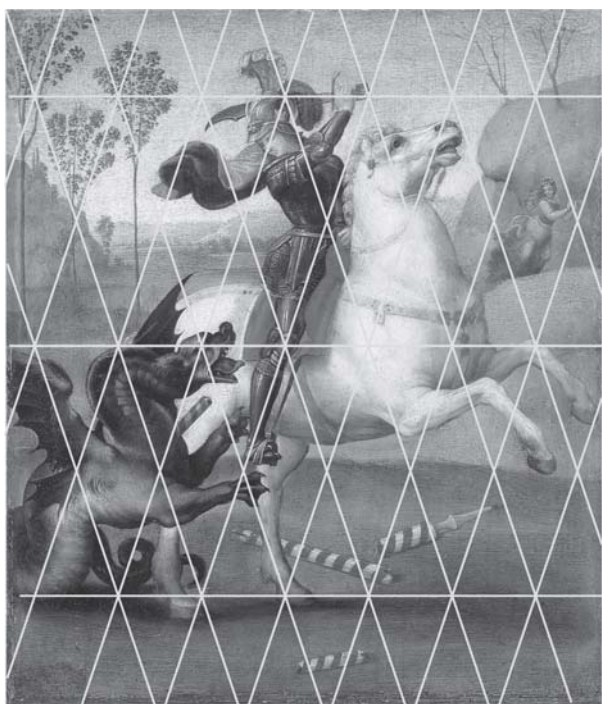


Рафаэль. Святой Георгий. Схема 8



Рафаэль. Святой Георгий. Схема 9

ченную в этот квадрат. Вертикальная сторона квадрата, ограничивающего положение правой лапы дракона сверху, определяет положение левого от Георгия дерева. Таким образом, его место задано дважды: ромбической сеткой прямых линий из схемы 7 и системой вписанных окружностей и квадратов в схеме 8. В промежуток между двумя вертикальными сторонами квадратов укладывается по ширине дальнее крыло дракона. Соседний узел сетки приходится на глаз дракона и



Рафаэль. Святой Георгий. Схема 10

даже форма его раскрытой пасти вполне удачно «накладывается» на внутренние элементы композиционной сетки.

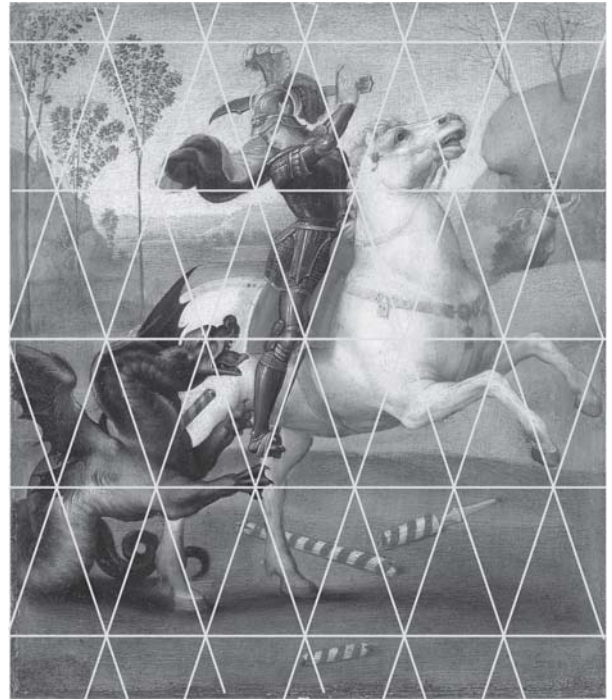
Разумно проверить, возможен ли какой-нибудь вариант композиционной сетки, построенной на основании «распределения физических усилий» персонажей картины. Другими словами, существует ли вариант, который соотносится с направлением потенциального движения Георгия — удара мечом, для нанесения которого Георгий уже замахнулся, опершись на стремяна. Это направление задано двумя точками: кистью правой руки Георгия около указательного пальца (ближе к перекрестью меча) и средней частью правой стопы, опирающейся на стремя. Три горизонтальные линии мы берем из схемы 6. Полученная сетка показана на схеме 9. Основная ее диагональ проходит через середину локтя Георгия, середину его колена и середину «кисти» правой лапы дракона. Вертикаль, восставленная из точки пересечения основной диагонали с нижней горизонталью, идет через середину носа дракона. Диагональ, параллельная основной и находящаяся левее нее, идет по краю дальнего крыла дракона. Правая из подобных диагоналей идет по середине фигуры дочери короля, определяя ее положение и наклон. Соседняя вертикаль дает положение ее рук. Правая из диагоналей, наклоненных в другую сторону, фиксирует середину копыта коня и положение его головы.

Схема 10 построена для проверки возможности организации композиционной сетки, исходя из «духовного противостояния» героев. Горизонтالي оставлены в ней прежние, а в качестве диагонали взята линия, соединяющая зрачки глаз Георгия и дракона. На схеме не показаны вертикали, но она и без них весьма содержательна. Диагонали дают основные направления всех фигур, им «подчиняются» кроны деревьев слева, узлы сетки приходятся на важные точки композиции. Помимо этого, диагонали, направленные слева сверху вправо вниз, идут через такие точки, где туловище дракона переходит в хвост, где максимально изгибается шея дракона, где находится конец развевающегося плаща Георгия и жесткие ребра крыльев дракона. Они касаются конца рукояти меча; они соединяют глаз дракона с «запястьем» одной его лапы и серединой другой; они проходят через сгиб передней ноги коня и кисти рук дочери короля. Противоположно на-

правленные диагонали проходят через тот же сгиб ноги коня, середину украшения упряжи на его груди, через изображение ноздри и угол рта коня, середину колена и середину пятки Георгия, через «запястье» лапы дракона и край копыта коня.

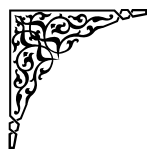
Схема 11 построена на единственной четко обозначенной диагонали изображения — на натянутом креплении стремени. Поскольку она параллельна линии, соединяющей зрачки глаз Георгия и дракона, то в качестве второй диагонали взята эта линия, а третьей стала основная горизонталь. Так как изменилось расстояние между диагоналями, то изменилось и расстояние между горизонталями: вместо трех горизонталей схем 6–10 в схеме 11 появилось пять горизонталей. Но это повлияло лишь на второстепенные детали изображения: уточнилось положение и очертания кроны деревьев слева; положение конца плаща; может быть, копыт коня, если оно еще нуждается в уточнении.

Анализ показал, что: а) даже найдя вполне приемлемое построение композиции в подготовительном рисунке, Рафаэль уточняет окончательное ее решение непосредственно в законченной картине; б) характер композиционных построений (лаконизм и универсальность — как для основной группы, так и для второстепенных деталей) и отсутствие в них даже намека на применение системы линейных связей позволяет утверждать, что между созданием Святого Михаила и созданием Святого Георгия существует заметный временной разрыв. Святой Георгий написан позже Святого Михаила по крайней мере на год.



Рафаэль. Святой Георгий. Схема 11

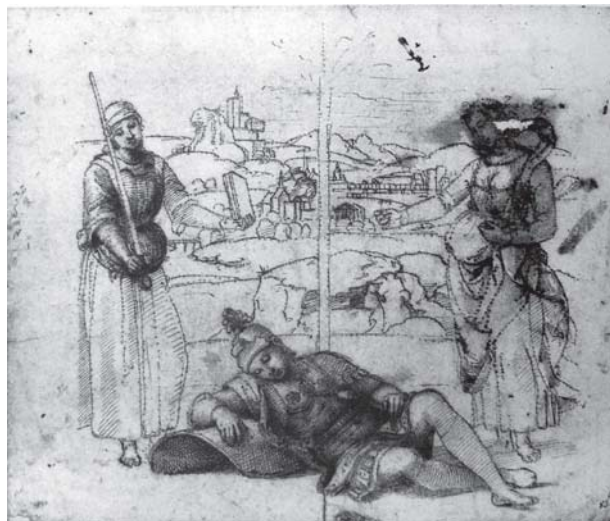
¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 154.



Сон рыцаря (14)

Лондон, Национальная галерея, инв. 213.

Тополь, 17 x 17 см.

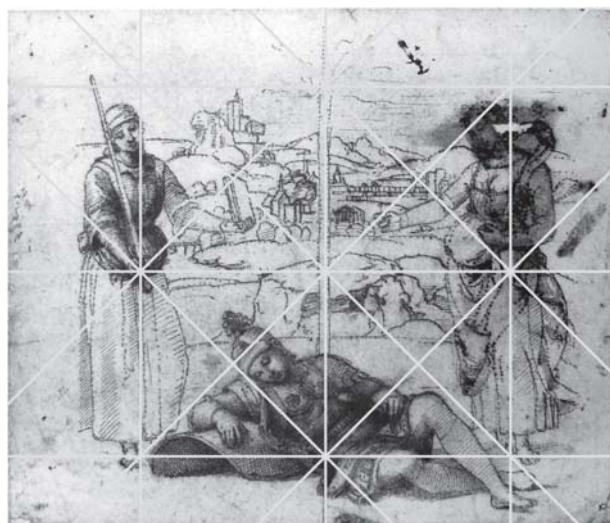


Рафаэль. Сон рыцаря. Моделло

Последняя реставрация 1984—5 гг. Уменьшена в толщине и укреплена с задней стороны рамой. Общее состояние живописи очень хорошее, с небольшими утратами. Предполагаемая дата ок. 1504 г.¹

Квадратный формат картины допускает наличие композиционного центра, размещенного рядом с геометрическим центром основы. Деревце в середине построения подсказывает, что должна быть и вертикальная ось симметрии. Но это деревце чуть наклонено и потому линия середины его ствола не может служить таковой. В картинах маленького размера, таких как «Сон рыцаря», смещение любой оси даже на половину сантиметра может нарушить правильность схемы. К счастью, сохранилось моделло этой картины, воспроизведение которого дает Й. Мейер на стр. 158. С его помощью положение вертикальной оси симметрии устанавливается абсолютно точно по отметке, сделанной рукой Рафаэля в середине нижней части рисунка.

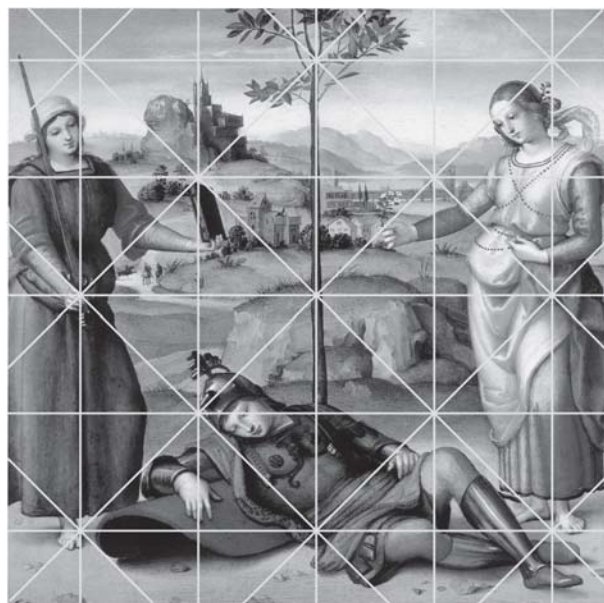
Положение горизонтали определяется, исходя из уже известных наблюдений: она должна проходить через такие точки изображенных фигур, которые для краткости можно назвать опорными — это либо середины их пяток, либо изображения пальцев ног (как правило, больших пальцев). При квадратном формате картины естественно выбрать диагонали с углом 45 градусов. Эти построения показаны на схеме 1. Вертикали этой схемы проходят через точки, на которые проецируются центры тяжести стоящих фигур. Зрительно это выражается в том, что левая вертикаль схемы касается большого пальца правой ноги фигуры с мечом и книгой, а правая вертикаль проходит по краю пятки фигуры с цветком. Нижняя горизонталь пересекает изображения пальцев ног обеих фигур и касается нижних краев стоп их других ног, проходя почти по середине правого колена рыцаря.



Рафаэль. Сон рыцаря. Схема 1

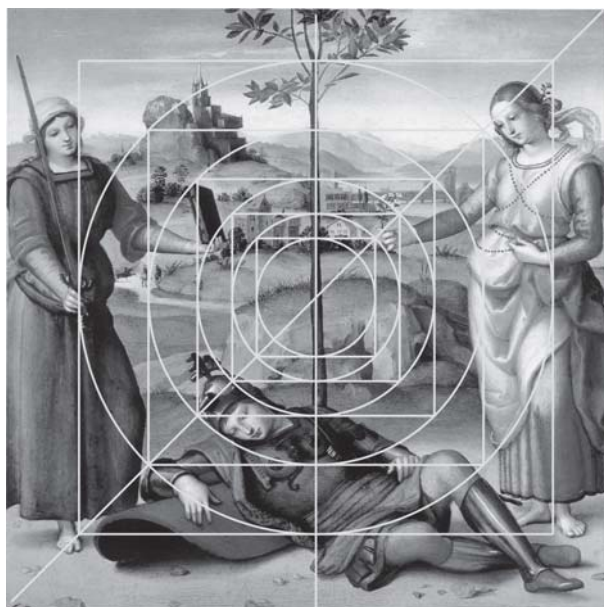
На схеме 2 показано развитие схемы 1. Видно, что некоторые детали картины отличаются от аналогичных деталей модели: чуть иначе поставлены женские фигуры, чуть изменены их размеры и, соответственно, масштабы относительно картины в целом; чуть иначе показана книга. Все эти нюансы даже в большей степени подчиняются закономерностям композиционной сетки, чем изображение модели. В частности, книга развернута таким образом, что ее верхние углы лежат практически на диагоналях, тогда как в модели диагональ довольно заметно «сечет» ее обложку.

Убедительное наложение деталей изображения на композиционную сетку (в данном случае сетка построена раньше — на модель — и перенесена на картину) показывает, что основные исходные ее линии были заданы верно. Так, например, вертикаль, задающая положение шпиля башни на дальнем плане, проходит по запястью руки с книгой левой женской фигуры, по краю шлема рыцаря и «направляет» пальцы его правой руки, лежащей на щите. Диагонали проходят по локтевым сгибам обеих женских фигур, касаются края доспеха правой руки рыцаря и кисти его левой руки. Правая нижняя диагональ пересекает точку перегиба контура левой стопы женской фигуры и идет по стопе правой (дальней) ноги рыцаря в том месте, где находится край его поножи. Нижняя левая диагональ точно касается края щита, верхняя левая диагональ — края головного убора женской фигуры с мечом и книгой.



Рафаэль. Сон рыцаря. Схема 2

На схеме 3 показан вариант композиционной сетки из взаимно вписанных окружностей и квадратов, наибольший из которых взят из схемы 2. Вписанная в него окружность задает левый контур скалы с замком на дальнем плане, указывает место выреза ворота платья правой женской фигуры, проходит по соску ее левой груди, краю рукава на запястье, служит осью изгиба разреза синего платья. Вписанный в нее квадрат дает линию уровня высоты самых дальних гор в центре картины, границу положения правого плеча женской фигуры с цветком; его нижняя сторона проходит через середину круглого украшения на панцире рыцаря, а левая сторона проходит по локтевому сгибу руки с книгой.



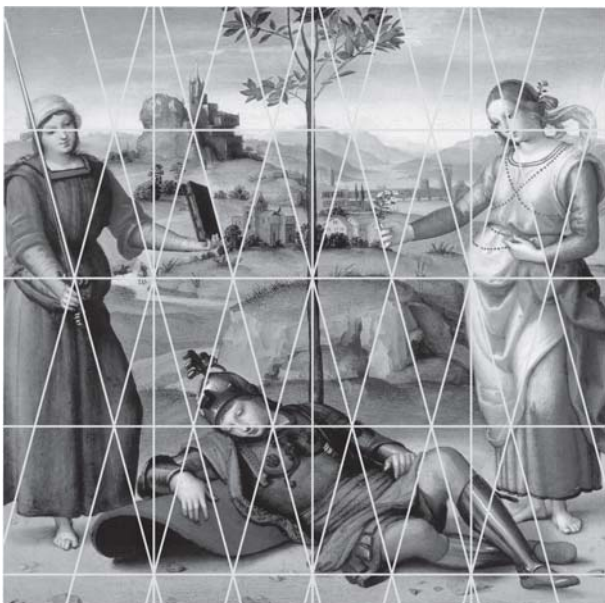
Рафаэль. Сон рыцаря. Схема 3



Рафаэль. Сон рыцаря. Схема 4

Вторая по размеру вписанная окружность идет по углу книги, локтевому сгибу руки с цветком фигуры справа, контуру детали доспеха, определяет мягкий наклон головы рыцаря, которая кажется «покоящейся» на этой линии. Нижняя сторона вписанного в нее квадрата (третьего по размеру) идет по изображению глаза рыцаря, левая сторона касается выступающей вперед детали шлема, идя по запястью левой руки женской фигуры слева, и выходит на угол книги. Третья по размеру вписанная окружность ограничивает положение шлема рыцаря и пальцев руки, держащей книгу. Вместе с другими элементами сетки (меньшего размера) она намечает положение деталей пейзажа в глубине.

До сих пор мы строили сетку на основании собственных представлений о том, какой она может быть. Но в изображении есть линии, направление которых задано самим Рафаэлем и их вполне возможно использовать в качестве исходных. Такие линии показаны на схеме 4. Это уже известная основная вертикаль и две параллельные диагонали: линия направления меча и бокового края книги в руках женской фигуры слева.



Рафаэль. Сон рыцаря. Схема 5

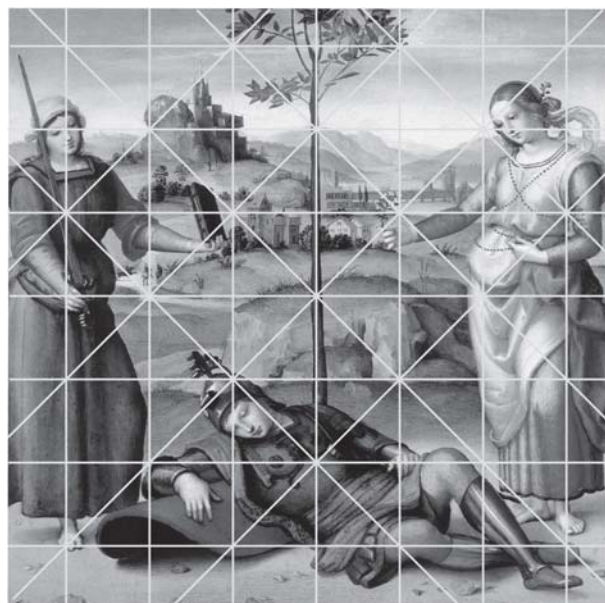
Сетка, построенная на этих линиях, показана на схеме 5. Она более мелкая и дробная, чем сетки, построенные на диагоналях с углом 45 градусов, поэтому явных наложений на нее деталей изображения сравнительно меньше. Но она столь же «влиятельна» как и другие. Например, даже без учета вертикалей, не показанных из опасения «загромоздить картинку», диагонали сетки касаются пятки левой ноги женской фигуры слева и края щита, края запястья и последнего сустава большого пальца правой руки рыцаря, налобного украшения его шлема, пальцев руки с цветком и запястья правой руки фигуры справа. Они помогают выстроить детали пейзажа, расположить детали одежды персонажей.

Из сопоставления предыдущих схем: схемы 2 и схемы 3 выясняется, что возможно и иное расположение линий сетки, построенной на диагоналях с углом 45 градусов — такое, как показано на схеме 6. Ее отличие от схемы 2 состоит в том, что все линии расположены ближе друг к другу, тогда как принципы выбора опорных точек не меняются. Не меняется положение основных вертикали, горизонтали и самых длинных диагоналей, пересекающихся в центре сетки. Нижняя ее горизонталь проходит по пальцам правой ноги фигуры с мечом и книгой и правой ноги рыцаря. Крайние вертикали идут по пальцам ног обеих женских фигур. Линии сетки проходят по запястьям женских фигур, по середине панциря и серединем завитков украшения доспеха рыцаря, по углам книги, точкам изгиба контуров одежд (краю широкого рукава фигуры слева и вырезу ворота платья фигуры справа, углу складки синего платья правой фигуры).

Тот факт, что в отличие от композиции моделло Святого Георгия композиция моделло Сна рыцаря была перенесена в готовую картину с минимальными изменениями, объясняется иным расположением главных фигур в каждой из них. Фон в Святом Георгии окружает основную группу, размещенную в центре; фон в Сне рыцаря сам «окружен» персонажами.

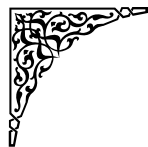
В моделло к Святому Георгию были разработаны подробно лишь центральные фигуры, а фон был только намечен. В любой готовой картине элементы фона обретают большее значение, чем в подготовительном к ней рисунке, и поэтому гармонизация всего изображения может потребовать изменений в положении деталей главной группы. Собственно, так и произошло в Святом Георгии. Фигуры Сна рыцаря ограничивают собой все изображение и в этом смысле их соотношения уже изначала «оформляют» композицию в целом.

С точки зрения формальной Сон Рыцаря интересен как пример «химически чистого» эксперимента использования композиционных сеток для геометрически правильного формата. Композиция построена так, что для ее анализа применены два вида диагональной сетки с углом наклона 45 градусов, диагональная сетка с произвольным углом наклона диагонали и система взаимно вписанных окружностей и квадратов, в которой исходным элементом является квадрат.



Рафаэль. Сон рыцаря. Схема 6

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 159–161.



Три грации (15)

Шантильи, Музей Конде, инв. 38

Дерево, 17 x 17 см.

«По свободной трактовке фигур «Три грации» стилистически очень близки к «Сну рыцаря»¹. Кроме собственно трех обнаженных женских фигур, прически которых украшены нитками бус (возможно, коралловых), держащих в руках по шару, и кустика на первом плане в картине нет никаких отчетливо написанных деталей. Пейзаж трактован весьма условно.

При первом взгляде кажется, что на шее правой из граций висит ожерелье с кулоном. На самом деле это часть украшения прически, как у других Граций. Если бы это украшение было ожерельем, то его не было бы видно над правым плечом девушки: без поддержки сверху его задняя часть опустилась бы на ее спину.

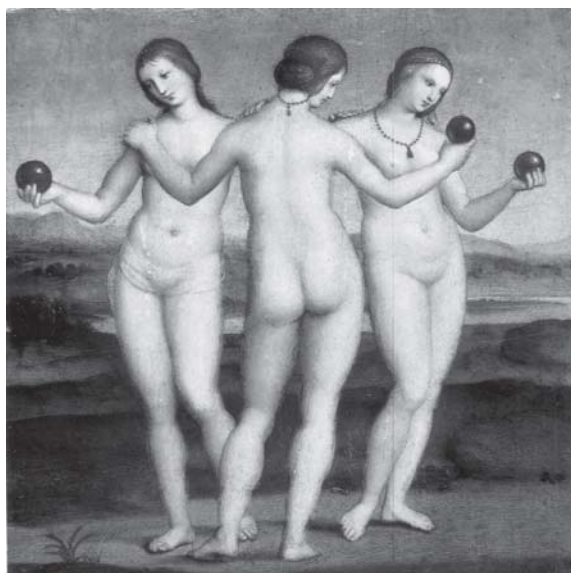
С прически центральной фигуры точно так же как у правой фигуры спускается нитка бус и тоже завершается кулоном. Отсутствие кулона в украшении прически левой девушки, то есть то обстоятельство, что кулонов не столько же, сколько шаров, и, значит, они не являются необходимым атрибутом фигуры, позволяет считать эти детали важными в организации композиции.

Вертикаль, проведенная через изображение кулона центральной грации, выходит на точку опоры фигуры: на середину ее пятки. Эту линию можно считать основной вертикалью.

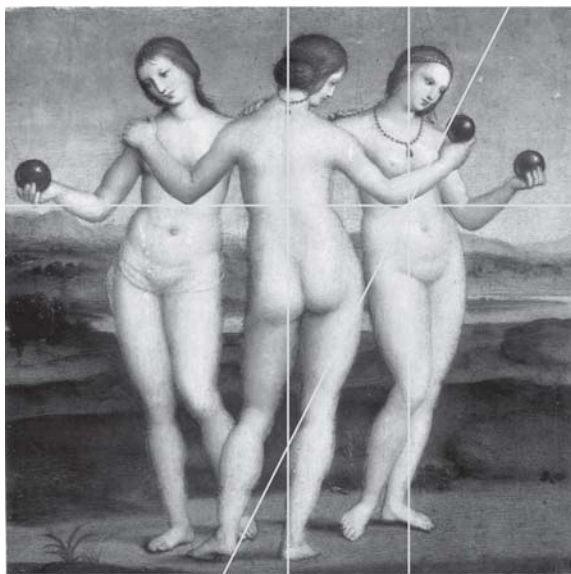
Основная горизонталь намечена тремя точками: кончиком фаланги мизинца левой девушки и кончиками локтей центральной. При желании можно найти и четвертую точку — край складки локтевого сгиба правой фигуры, но и трех точек вполне достаточно для более чем точного определения линии.

Проведя вторую вертикаль через изображение кулона на груди правой фигуры, мы получим почти готовую конструкцию, где остается выбрать лишь диагональ.

Мы полагаем, что диагонали должны быть связаны с шарами в руках девушек, и наиболее подходящей для дальнейших действий считаем ту, которая идет по левому краю центрального из шаров и по краю пятки левой ноги центральной из девушек. Эти построения показаны на схеме 1.

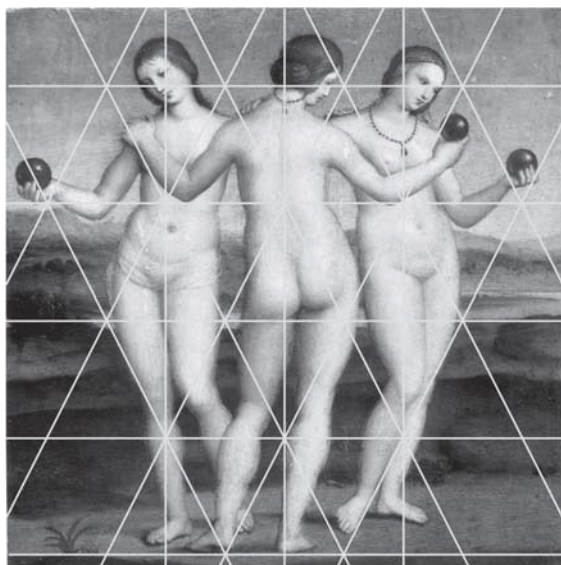


Рафаэль. Три грации



Рафаэль. Три грации. Схема 1

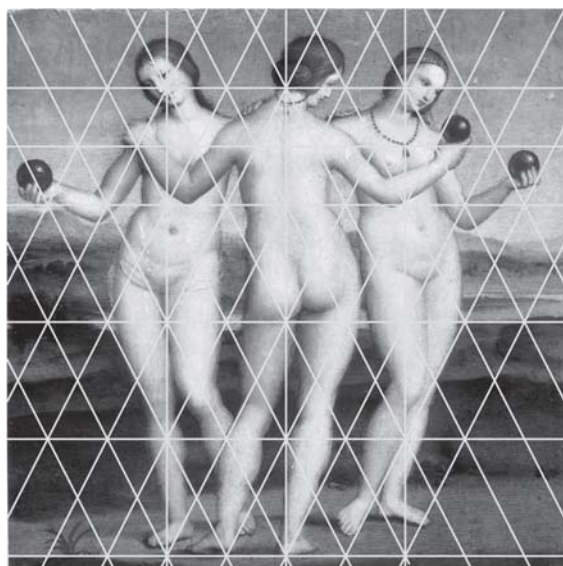
Схема 2 представляет развитую композиционную сетку, построенную на основании схемы 1. В ней появляется еще одна важная горизонталь — та, на которой «стоит» центральная фигура.



Рафаэль. Три грации. Схема 2

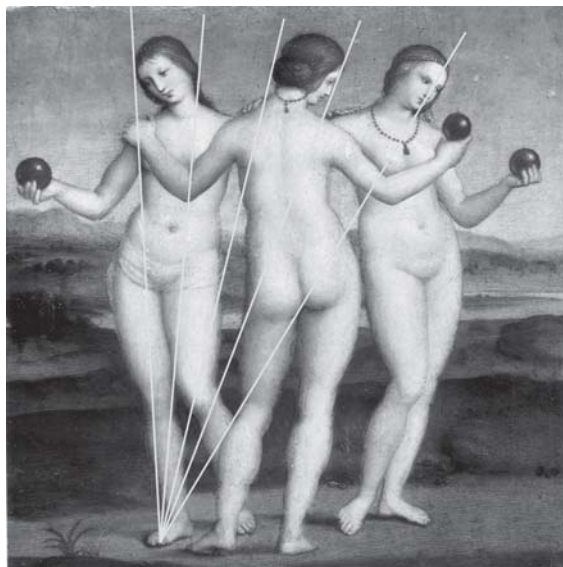
Схема 3 последовательно дополняет схему 2 в тех частях, которые помогают уточнить расположение деталей изображения.

В построениях схемы 3 заметна одна особенность, присущая большинству других схем такого рода. Если диагональ схемы идет по стопе, то, как правило, проходит через последнюю фалангу больших пальцев или середину пятки. Для проверки справедливости этого наблюдения сделаны схемы 4–8, его подтверждающие.

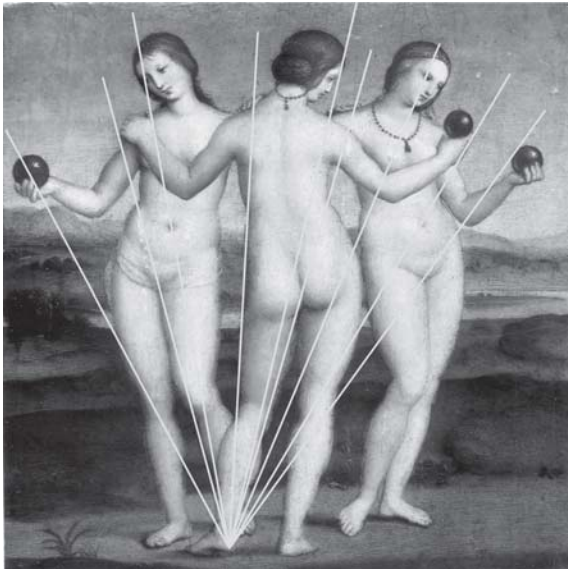


Рафаэль. Три грации. Схема 3

В схеме 4 линии проходят через несколько примечательных точек каждая. Первая слева: через середину колена по краю грудной клетки, через подмышку, край сгиба запястья и край головы; вторая слева: через точку соединения бедер, край локтя, основание шеи по краю прически; третья слева линия: через середину колена, край пальца, по краю прически; следующая линия: через середину подколенного сгиба, через место, где бедро закрывает горизонтальную линию края берега в пейзаже, по краю пальца и краю прически на лбу; крайняя справа: через зрительное соединение голеней двух фигур и край подколенного сгиба, через нижний конец ягодичной складки, через место, где бедро закрывает горизонтальную линию дальнего пейзажа, через сосок груди, вдоль оси лица по линии носа.

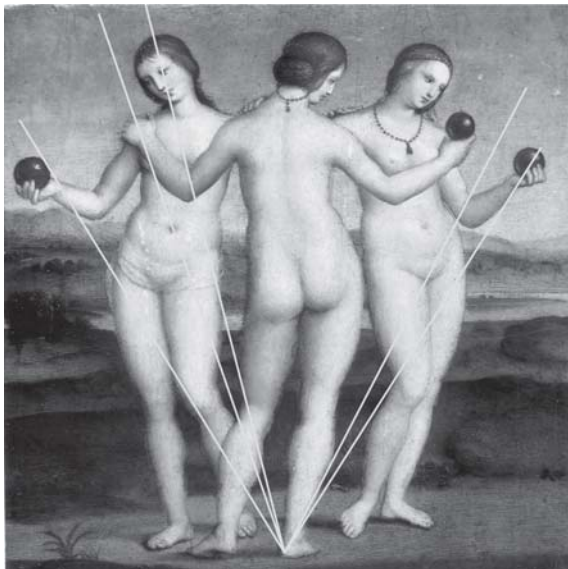


Рафаэль. Три грации. Схема 4



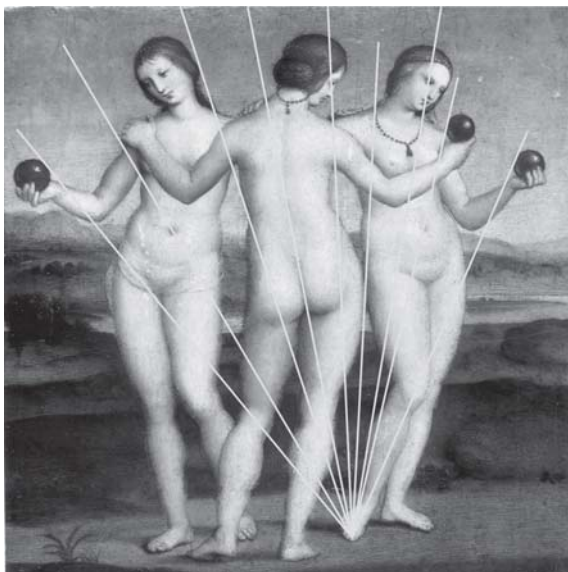
Рафаэль. Три грации. Схема 5

В схеме 5 линии идут — первая слева: через середину колена по краям пальцев; следующая: середина низа живота, начало изгиба бедра, край мизинца; третья слева: через пупок, большой палец руки, середину глаза; следующая: через край подколенного сгиба, край бедра, начало изгиба грудной клетки, кончик указательного пальца правой руки девушки справа; пятая из девяти: через верхний конец ягодичной складки, кончик пальца, край прически на лбу; следующая: через нижний конец ягодичной складки, начало изгиба бедра, кончик пальца; третья справа: через край локтевого сгиба, сосок груди и середину глаза; следующая: через пупок и край кисти; правая линия: середина низа живота, место, где бедро закрывает почти горизонтальную линию пейзажа, край шара.



Рафаэль. Три грации. Схема 6

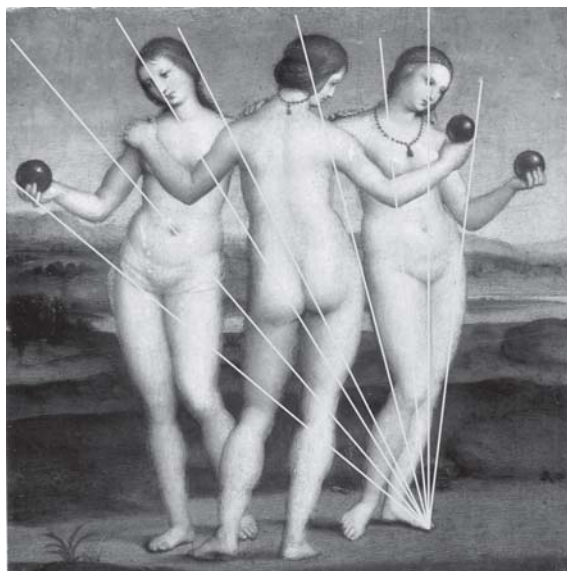
В схеме 6 линии идут — первая слева: через середину колена, место зрительного соединения бедер, верхний край запястья, край шара; следующая: через начало изгиба икроножной мышцы, пупок, сустав пальца; третья слева: через край подколенного сгиба, край локтевого сгиба, середину губ и середину глаза; вторая справа: по краю икры, середину низа живота, край локтевого сгиба; правая линия: по краю колена, нижнему краю сгиба запястья, краю пальцев.



Рафаэль. Три грации. Схема 7

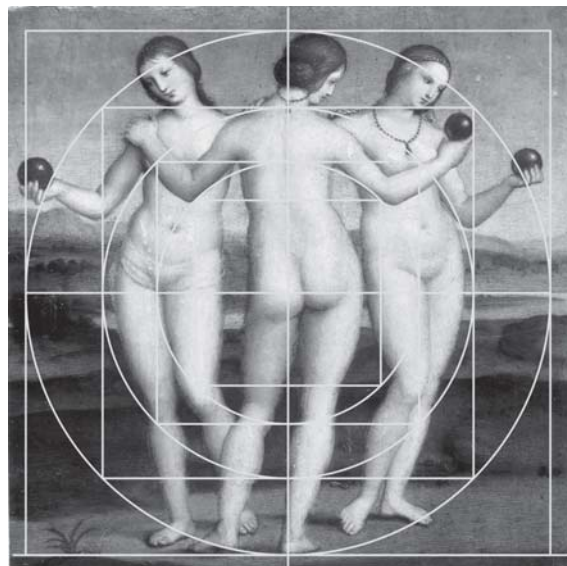
В схеме 7 линии идут — первая слева: через середину подколенного сгиба и по краю шара; следующая слева: через крайнюю светлую точку затененного подколенного сгиба, через точку, где к бедру средней девушки подходит горизонтальная линия пейзажа, через точку, где к бедру левой девушки подходит линия берега озера, через край подмышки по краю мизинца; третья слева: через середину ягодичной мышцы, по краю грудной клетки на край локона прически на плече и край прически на голове; следующая: по ягодичной складке точно через середину спины на уровне талии на край пальца; средняя линия: по краю подмышки и кончику пальца через середину глаза и изгиб контура прически; четвертая справа: между линиями бедер на край нитки бус; третья справа: по краю нитки бус через середину губ и середину глаза; следующая линия: через пупок на край запястья, край пальца и край шара; крайняя справа линия: по голени через середину колена на край запястья и край шара.

В схеме 8 линии идут — крайняя слева: через середину подколенного сгиба центральной фигуры по краю набедренной повязки на кончик пальца и край шара; вторая слева: по краю набедренной повязки через пупок; третья слева: перпендикулярно линии изгиба ягодичной мышцы по линии носа и середине лба; четвертая слева: по верхнему концу ягодичной складки к краю локона прически и краю волос прически на голове; четвертая справа: по краю бедер средней и правой девушек, краю подмышки на край подбородка; третья справа: через середину колена по середине бедра к кончику локтя через сосок к краю прически; вторая справа: по краю колена между бедер к середине низа живота и середине глаза; крайняя справа: через середину локтевого сгиба к кончику пальца и краю шара.



Рафаэль. Три грации. Схема 8

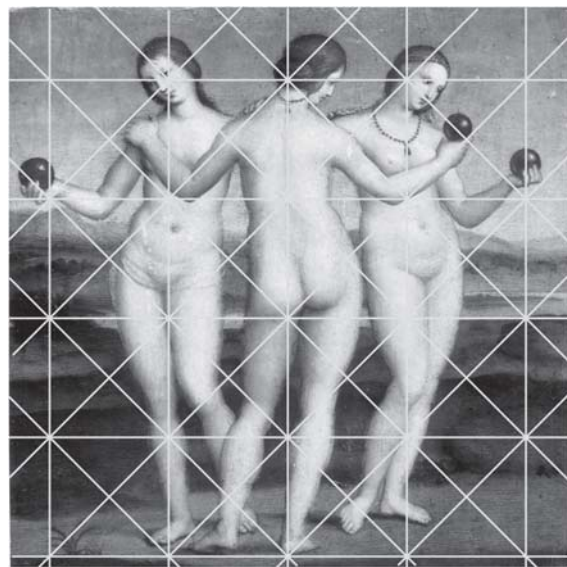
Мягкие округлые контуры фигур провоцируют проверить использование окружностей как варианта композиционной сетки. Естественно взять в качестве исходного диаметра высоту центральной фигуры. На схеме 9 показана сетка, построенная из взаимно вписанных квадратов и окружностей. Она весьма удовлетворительно соотносится с расположением деталей изображения, начиная с горизонтального диаметра наибольшей окружности, который совпадает с одной из линий пейзажа. Наибольшая окружность проходит по линиям бровей боковых фигур, краю одного шара и почти по краю другого, по средним суставам мизинцев рук, большому пальцу ноги правой девушки и пяткам девушек в центре и слева. Меньшая окружность идет точно по обоим кулонам и по тем точкам, где начинают изгибаться мышцы голеней крайних девушек. На маленькую окружность буквально «опираются» руки средней девушки.



Рафаэль. Три грации. Схема 9

Линии квадратов (преимущественно нижние стороны) соотносятся с линиями пейзажа: условными членениями переднего плана.

Остается рассмотреть сетку диагоналей с углом 45 градусов. В качестве основных линий используем основную вертикаль, вторую вертикаль, проходящую через кулон правой из грации, и линию опоры центральной фигуры. Полученная сетка показана на схеме 10. Одна из ее горизонталей почти совпадает с основной горизонталью из предыдущих схем, проходя чуть ниже. Ее диагонали касаются некоторых важных точек изображения, например, пальцев рук центральной из фигур; они «направляют» руки этой же фигуры; проходят (или почти



Рафаэль. Три грации. Схема 10

проходят) по кончикам пальцев крайних фигур. Но в целом видно, что этот вариант композиционной сетки имеет меньшее значение для построения композиции картины, чем другие схемы.

¹ *Meyer zur Capellen J.* Op. cit. — С. 165.

Умбрия. Предварительные выводы

В композиции Распятия расположение фигур обусловлено линиями трех окружностей одного диаметра, смещенных одна от другой по вертикали другой на расстояние их радиуса. Диаметры окружностей, наклоненные под углом 45 градусов, продолжаютс в другой окружности: либо как ее диаметр, либо оказываются стороной вписанного в нее квадрата. Так появляется основа для формирования сетки, состоящей из квадратов (или правильных ромбов, или треугольников с углом наклона диагонали 45 градусов). В данном случае сетка как методический прием анализа не была привнесена откуда-то извне и произвольно наложена на изображение, а возникла естественно как результат анализа внутренних связей композиции.

Различие вариантов сетки определяется различиями смысловых и эмоциональных особенностей частей изображения: степенью причастности изображенного в ярусах к Вечному и временному, степенью сакральности расположенных в них персонажей, их «функцией» в композиции и эмоциональной экспрессией, выражаемой посредством пластики и жестов. Причем, чем выше сакральный статус персонажей, чем к более глубоким тайнам бытия они приобщены, тем ближе к «абсолюту» — к окружности и к квадрату — становится геометрическая форма элементов композиционной сетки той части картины, в которой персонажи находятся.

Изобразительная плоскость Коронования Марии заполнена очень плотно. Соотношение фигур и фона совершенно противоположно их соотношению в Распятии. Но это обстоятельство не мешает увидеть, что и в Короновании Марии появление диагональной сетки как приема демонстрации закономерностей композиционных связей столь же естественно и оправдано.

В Святом Михаиле изображение занесенного над драконом меча дает наклон и местонахождение одной диагонали, положение ноги Михаила — положение другой диагонали, пересекающейся с первой и тем самым задающей горизонталь. Ось тела Михаила дала положение вертикали.

Сравнивая композиционные построения пары алтарей и пары изображений святых воинов,

внутри каждой можно увидеть некоторое подобие в соотношении главных персонажей с фоном и второстепенными персонажами. В Распятии фона «заметно больше», чем в Короновании. В Святом Михаиле главный персонаж «заметно важнее» прочих, включая и дракона. В Святом Георгии противники составляют единую группу на фоне всего остального.

Если же расположить те же картины по степени «убывания зрительной прозрачности» композиционных построений (их наглядности и логической определенности), наиболее «ясным» будет построение Распятия, затем — Святого Михаила, потом — Святого Георгия и, наконец, Коронования Марии (разделение на два яруса изображения алтарей в данном случае не обсуждаются). Можно предположить, что при, в целом, убедительном построении композиции Святого Георгия, найденном в подготовительном рисунке, ее недостаточная (для большого мастера) «ясность» в законченной картине побудила Рафаэля искать такие варианты, которые покоряют своей «фундаментальностью».

В Сне рыцаря для любого зрителя очевидно, что композиция картины построена с помощью квадратов, вертикальных и горизонтальных линий и окружностей. Для анализа связей ее элементов остается только провести эти линии.

В Трех грациях расположение персонажей в центре картины так, что они занимают практически всю плоскость изображения, заставило мастера выразить целостность группы не только с помощью сетки, но и с помощью нескольких систем линейных связей. Различие между этими способами компоновки деталей изображения состоит в том, что сетка обладает более строгой внутренней организацией, поскольку положение каждой ее точки и каждой линии связано с положением соседних точек и линий. Сетка — *двумерна*. В системе линейных связей ее линии связаны положением лишь одной общей для всех точки. Такая система сложнее одномерной, поскольку имеет связанную точку, и проще двумерной, поскольку сама линия может проходить в любом направлении. Система линейных связей предоставляет художнику больше свободы, но в ущерб интегральной целостности композиции. Ее можно применять тогда, когда задача, поставленная мастером, для него еще нова и трудно разрешима.

Следовательно, вне зависимости от художественного качества произведения живописи, компо-

зиция, для анализа которой можно опираться на композиционную сетку, как вспомогательный прием, построена заведомо сложнее, чем композиция, для анализа которой подходит лишь система линейных связей.

Итак, в анализе построения умбрийских произведений Рафаэля нами применены три типа композиционных схем: диагональная сетка, система взаимно вписанных окружностей и квадратов, линейные связи.

Их использование предполагает существование в самом произведении: для диагональной сетки — основных композиционных вертикали, горизонтали и диагонали, причем единого для всей композиции центра может и не быть; для системы вписанных окружностей и квадратов — обязательное наличие единого центра композиции; для линейных связей — наличие их исходных точек (по определению).

В композиции всех 4-х картин маленького размера «работают»: 1) диагональная сетка с произвольным углом наклона диагоналей; 2) диагональная сетка с углом 45 градусов; 3) система взаимно вписанных квадратов и окружностей, построенная на диагоналях с углом 45 градусов.

Диагональная сетка с углом 45 градусов выделена из сеток с другими углами наклона диагоналей потому, что угол 45 градусов — половина прямого угла — легко читаемый угол, «менее затратный» по физическому и психологическому усилию узнавания в системе зрительных элементов изображения. Его ясный и отчетливый характер вносит *регулярность* в композицию как ее визуально воспринимаемое качество, а все изображение обретает большую определенность, чем при любом другом угле. В некоторых случаях эта «определенность» может переходить в «определяемость», в «жесткость композиции», которая в художественном контексте далеко не всегда является положительным свойством произведения искусства. В ранних умбрийских работах Рафаэля нет ничего подобного.

Но увеличение значимости в композиционных построениях отношений линий и форм, которые с большей легкостью выявляются при помощи сетки с углом 45 градусов, говорит о возрастающем желании и умении мастера опираться на «привычку видеть» зрителем правильные простые формы, на следование законам физиологии и психологии зрительного восприятия¹, которых Рафаэль, по

всей вероятности, не знал, но интуитивно чувствовал. В свою очередь это свидетельствует о росте опыта и зрелости художника.

Отсутствие определенной узнаваемой закономерности в отношениях между линейными связями делает их совокупность менее строгой — более дискретной и менее связанной даже внутри одной совокупности. Связи такого типа использованы в композиции двух из четырех картин: линейные связи с единым центром (Св. Михаил) линейные связи с несколькими исходными точками (Три грации).

Поскольку набор важных точек изображения (не говоря уже о формах) ограничен количественно, то чем на большем количестве исходных точек строятся связи элементов изображения, тем сложнее (то есть, качественно глубже, «лучше») организована его композиция. Поэтому можно заключить, что композиция Трех граций с ее внешней простотой и даже некоторой наивностью организована сложнее композиции Святого Михаила с ее большим количеством второстепенных персонажей и выписанных деталей.

Для характеристики сложности организации картины можно использовать понятие «композиционная глубина» или «глубина композиционных построений». Числовым отображением этого качества, хотя бы в первом приближении, может служить количество использованных типов и видов композиционных схем.

Композиционные схемы ранних работ Рафаэля имеют свои особенности, становящиеся понятными при их сравнении.

Если линейные связи Св. Михаила «стягиваются» к центру, то линейные связи Трех граций образуют нечто вроде «нервного свода наоборот», поддерживающего целое — состоящее из элементов изображение. В композиции обеих картин диагональная сетка с углом 45 градусов, скорее, дополняет другие схемы, чем главенствует среди них.

Система взаимно вписанных окружностей и квадратов в Св. Михаиле лишена определенности по месту расположения и функциональна только в части площади изображения. В Трех Грациях она определена точнее и обладает хотя и меньшей глубиной (по 4 элемента), но большей содержательной емкостью и лаконизмом, «работает» с более крупными элементами изображения — не с точками, а с формами (руки центральной фигуры, например, или бедра крайних фигур).

Система взаимно вписанных окружностей и квадратов в композиции Св. Георгия имеет по сравнению с композициями других картин большую весомость, большую значимость (работает и с точками, и с формами) и большую глубину — по 6 элементов. Соотношения композиционных схем (диагональной сетки и системы окружностей и квадратов) в Св. Георгии обратны их соотношениям в Св. Михаиле; в Св. Георгии — определенность и первенство системы окружностей и квадратов и неопределенность сеток диагоналей (под разными близкими углами), в Св. Михаиле — определенность сетки диагоналей и неопределенность системы окружностей и квадратов.

В Сне рыцаря организация композиции с преобладанием отношений форм, «подчиняющихся» линиям, расположенным под углами в 90 и в 45 градусов, кажется обусловленной извне — квадратным форматом картины, а не структурой изображения. Однако она «внутренне оправдана» и «достаточно сильна», чтобы стать «мощнее» влияния диагоналей, заданных положением меча и книги в руках левой женской фигуры. Столь же заданными извне выглядят соотношения, описываемые системой взаимно вписанных окружностей и квадратов — она работает «плотно» на 3 элемента и фрагментарно на 5–6 элементов, которые можно определить, и не на всю поверхность изображения, а примерно на ее половину.

В Св. Георгии композиционные отношения, описываемые с помощью регулярной сетки диагоналей с углом 45 градусов, гораздо важнее, чем отношения, описываемые с помощью диагональных сеток с другим углом наклона диагоналей.

По возрастанию степени сложности и емкости композиционных построений (по возрастанию «композиционной глубины изображения») четыре картины малого размера располагаются так:

- 1) Св. Михаил, 2) Сон рыцаря,
- 3) Три грации, 4) Св. Георгий.

Весьма вероятно, что и хронологически они должны располагаться в таком порядке. Вполне возможно, что Сон рыцаря и Три грации действительно парные друг другу, но Три грации по композиционным построениям совершеннее Сна рыцаря.

Св. Михаил и Св. Георгий парными быть не могут. В данном случае мы разделяем мнение Й. Мейера и надеемся, что наш анализ композиции подкрепляет выводы, сделанные на осно-

вании стилистического анализа и анализа живописных материалов и основы картины².

Если картины умбрийского периода расположить в указанной последовательности, то обнаруживаются следующие тенденции организации композиции и изображения в целом.

1) Уменьшение декларативности, перенос акцента с внешнего движения и положения деталей (меч св. Михаила; меч, книга и цветок у женских фигур в Сне рыцаря) на внутреннюю организацию (соотношение шаров и ступней ног Граций; положение коня, меча и обломка копья в Св. Георгии).

2) Уменьшение общего количества изображенных фигур: масса второстепенных персонажей Св. Михаила (даже демон иллюстративен, то есть необязателен); три персонажа в Сне рыцаря и много деталей (в том числе в пейзаже); три фигуры в Грациях и три шара (пейзаж очень условен); две главные фигуры в Св. Георгии (думается, коня и дочь короля можно считать не персонажами сцены, а ее атрибутами), пейзаж условен (и конкретен) ровно настолько, насколько условна (и конкретна) вся сцена. Уменьшение количества фигур — это способ концентрации внимания зрителя.

3) Усложнение композиционных связей персонажей: одна фигура Михаила; три отдельные фигуры в Сне рыцаря, расположенные по трем сторонам картины; три фигуры, соединенные статически (показанные в состоянии покоя) в Трех грациях; две фигуры, объединенные динамически (показанные в движении), в Св. Георгии. Это способ углубления рациональной и эмоциональной содержательности картины.

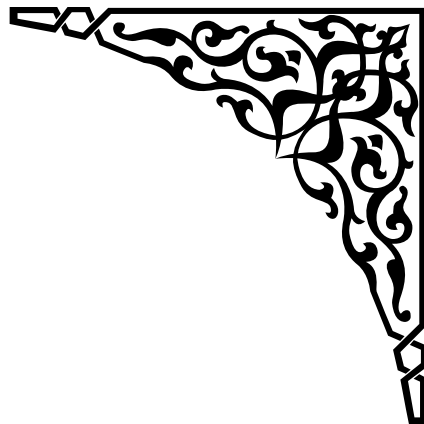
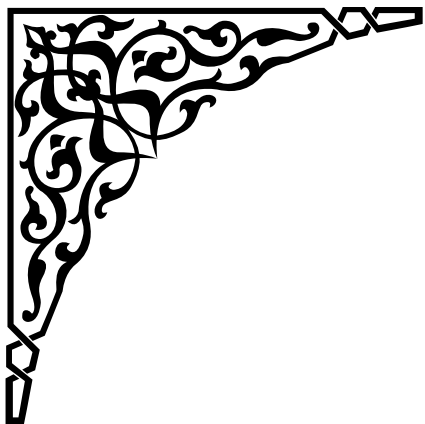
4) Усиление значения в композиционных схемах сетки с углом 45 градусов, что говорит о стремлении к регулярности в организации изображения и свидетельствует, в свою очередь, о приоритетах мастера в выборе художественных средств.

Даже в тех случаях, когда изображение состоит из двух сравнительно независимых частей, Рафаэль организует композицию всего произведения как совокупность композиционных построений каждой части, дополняя ее элементами, «работающими» во всем изображении целиком.

¹ См.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.

² Meyer zur Capellen J. Op. cit. — С. 154–158.





Флоренция

Работы Рафаэля

Во Флоренции, куда Рафаэль переехал в конце 1504 года, он стал мастером, который мог соперничать с величайшими художниками того времени — с Леонардо и Микеланджело. Б.Р. Виппер пишет: «По приезде во Флоренцию Рафаэль, по-видимому, не вступает ни в какую местную мастерскую, а посвящает свои силы изучению различных мастеров и самостоятельно штудировать новые художественные проблемы. Сохранившиеся в большом количестве рисунки флорентийского периода свидетельствуют об огромной трудоспособности Рафаэля и чрезвычайной методичности его работы. Прежде всего Рафаэль приступает к тому, о чем в мастерской Перуджино не было речи, — к штудированию человеческой фигуры; причем усваивает прием Леонардо, изучая движение фигур сначала на обнаженной модели. Характерно, что постепенно меняется сама его рисовальная техника: вместо излюбленного в Умбрии металлического штифта и пера Рафаэль теперь все чаще обращается к популярному во Флоренции мелу»¹. После неудачи Пала Бальони, как считает Б.Р. Виппер, Рафаэль «отказывается на время от многофигурных композиций и со свойственной ему методической тщательностью начинает изучать законы композиции, исходя из простейших сочетаний и переходя ко все более сложным. Особенно характерную для Рафаэля картину методического развития дают многочисленные мадонны, написанные им в период пребывания во Флоренции и примыкающие к нему римские годы. Как живописец мадонн, Рафаэль по преимуществу приобрел популярность. И действительно, никто не умел извлечь из этой темы столько духовного очарования. Но немногие отдадут себе отчет в том, что это духовное воздействие мадонн Рафаэля базируется на удивительной ясности оптических представлений и на тончайшей работе художественной мысли. *Подлинное наслаждение творчеством Рафаэля дает только тому, кто шаг за шагом попытается проследить развитие формальных проблем, которые последовательно ставит себе Рафаэль* (курсив наш — В.П.)»².

Мы попытались реализовать последнюю из высказанных Б.Р. Виппером мыслей: проследить решение Рафаэлем всего одной проблемы — орга-

низации композиционных связей между элементами изображения на плоскости картины — на материале всех его работ флорентинского периода. Формальную проблему удобнее рассматривать пользуясь формальным к ней подходом: сгруппировав произведения по сюжетам и анализируя их последовательно по группам.

Мы выделили пять групп: а) алтарные картины, б) картины с изображением Мадонн, в) картины с изображением святого семейства, г) портреты и д) картины, которые не вошли ни в одну из перечисленных групп.

Список флорентинских произведений Рафаэля по каталогу Й. Мейера включает следующие работы (перед названием произведения указан его номер по каталогу).

Алтари:

1. 16. Алтарь Ансидеи
2. 17. Алтарь Колонна
3. 31. Алтарь Бальони
4. 40. Мадонна под балдахином

Мадонны:

1. 19. Мадонна Террануова
2. 23. Малая Мадонна Каупера
3. 24. Мадонна дель Грандука
4. 25. Мадонна с гвоздикой
(Мадонна дель Гарофано)
5. 26. Мадонна дель Прато
(Мадонна в зелени или
Мадонна на лугу)
6. 27. Мадонна со щегленком
7. 28. Мадонна Орлеанская
8. 33. Мадонна Бриджуотер
9. 34. Мадонна Эстергази
10. 35. Мадонна с младенцем и
Иоанном Крестителем
(Прекрасная садовница)
11. 36. Мадонна Колонна
12. 37. Мадонна Темпи
13. 39. Большая Мадонна Каупера

Святое семейство:

1. 20. Святое семейство с ягненком
2. 29. Святое семейство
(Святое семейство с
безбородым Иосифом)
3. 30. Святое семейство Каниджани
4. 32. Святое семейство под пальмой

Портреты:

1. 41. Портрет молодого человека
2. 42. Портрет юноши с яблоком
3. 43. Автопортрет
4. 44. Дама с единорогом
5. 45а Портрет Анджело Дони
6. 45б Портрет Маддалены Дони
7. 46. Ла Мута
8. 47. Ла Гравида

Остальные произведения:

1. 18а Св. Мария Магдалина
2. 18б Св. Екатерина Александрийская
3. 21. Св. Георгий (с копьем)
4. 22. Благословляющий Христос
5. 38. Святая Екатерина
Александрийская

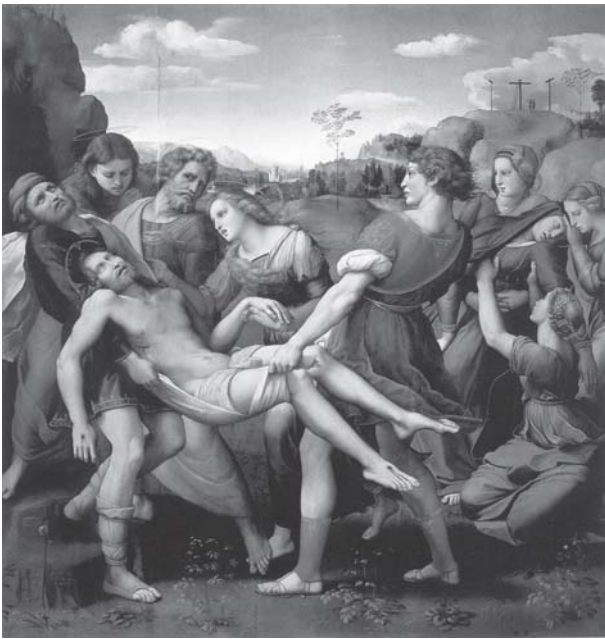
Методика анализа и приемы были опробованы в предыдущей главе и, как мы считаем, показали вполне приемлемые результаты.

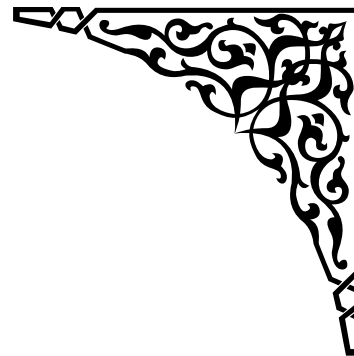
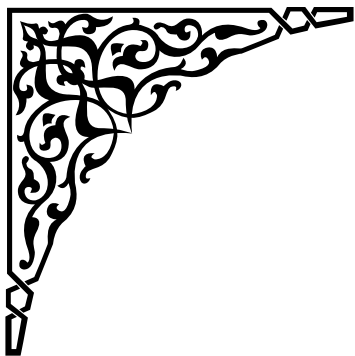
Следующая часть книги организована следующим образом. Прежде всего, мы анализируем композиционные схемы произведений. Это дает возможность определить приемы, которые использовал Рафаэль для их построения. Затем мы формулируем принципы организации композиции в целом.

Поскольку в процессе анализа мы обнаружили такие произведения, которые отличаются от большинства других, то мы сначала обращаемся к схемам, приемам и принципам организации композиции бесспорных работ Рафаэля. Затем анализируем картины, которые вызывают сомнения в их подлинности — то есть не совсем укладываются в общие для других правила. И, наконец, мы рассматриваем работы, принципы построения композиции которых кардинально отличаются от принципов организации композиции работ первых двух групп, и приводим доказательства того, почему они не могут быть работами Рафаэля.

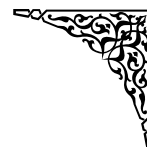
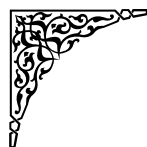
¹ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. — В 2 т. — Т. 2. — М., 1977. — С. 104–105.

² Виппер Б.Р. Указ. соч. — С. 105–106.





Алтари



Пала Ансидеи (16)

**Мадонна с младенцем на троне
со святыми Иоанном Крестителем
и Николаем Барийским.**

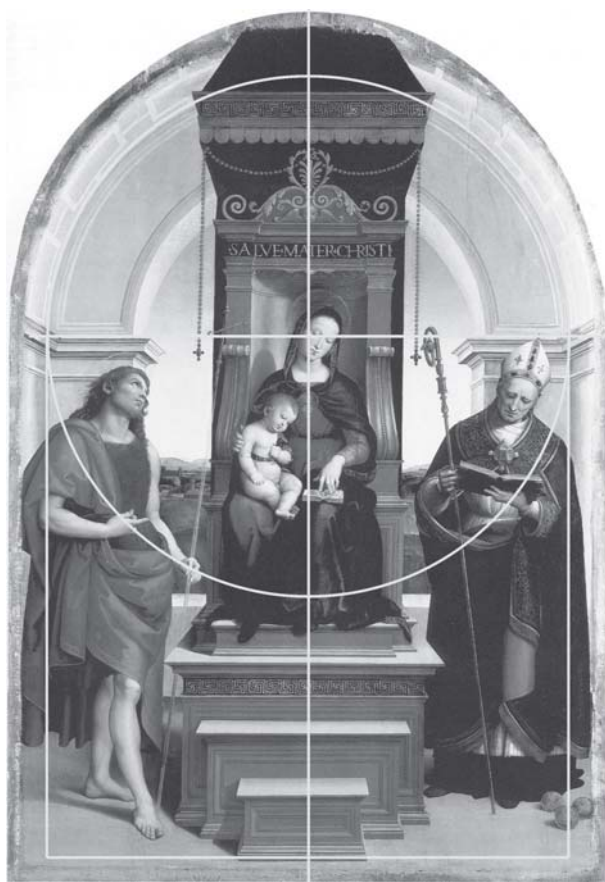
Лондон, Национальная галерея.

Тополь, 209 x 148 см.

Датирована по надписи на краю одежды
Мариин — 1505 (?).

Алтарь предназначался для капеллы св. Николая Барийского в церкви Сан Лоренцо в Перудже. В очень хорошем состоянии. Есть небольшие утраты вдоль трещин. «В этом алтаре Рафаэль развивает концепцию, уже использовавшуюся им в раннем умбрийском периоде творчества... Несомненно, исходной точкой композиции Рафаэля является алтарь Дечимвири, созданный Перуджино в 1480-х гг. Полностью перуджиновская идиома алтаря Ансидеи позволяет предположить, что главные фигуры были решены до отъезда во Флоренцию и закончены во время посещения или посещений Перуджи, возможно в 1505 г.»¹.

Персонажи алтаря помещены в некоторое пространство, обозначенное достаточно скупой примыкающей к стене с арочным оконным проемом частью прямоугольного помещения, перекрытого полуциркульным сводом. На схеме 1 показаны границы композиции: общие очертания задней стены и линия ближнего к зрителю края ступени трона. Видно, что композиция строится на основе двух правильных геометрических фигур: квадрата и окружности с диаметром, равным длине стороны квадрата. Следовательно, какими бы ни были другие связи элементов изображения, регулярный характер целого обязательно должен влиять на их соотношения. Квадрат и окружность «диктуют» размещение существенных деталей. Так, переносица Мадонны и завершение митры Николая находятся на верхней стороне квадрата, кисти рук Иоанна и кисть левой руки Николая лежат на линии окружности, причем она проходит по кончикам больших пальцев обеих левых рук святых. Левая сторона квадрата проходит по середине руки Иоанна в районе локтевого сустава параллельно складкам его одежды и по краю самой левой крупной складки. Правая сторона

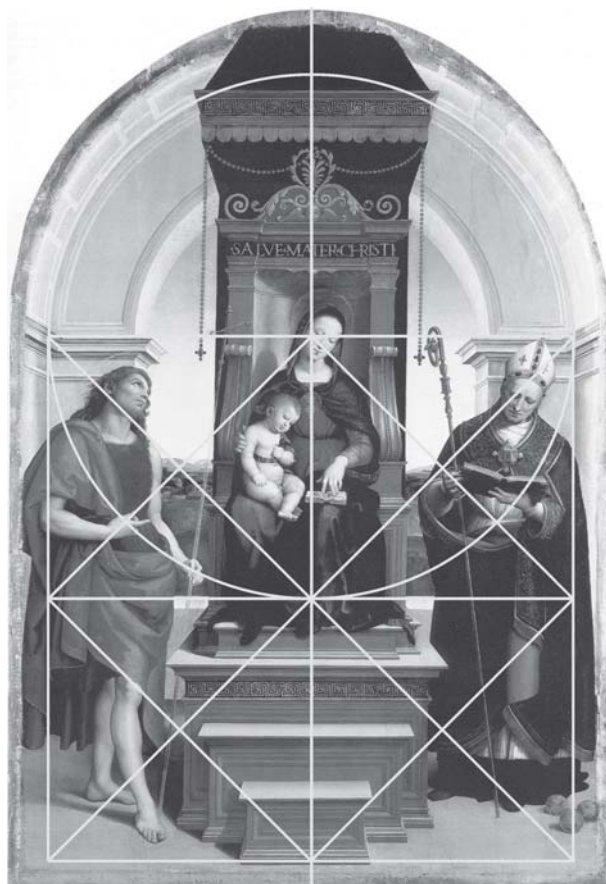


Рафаэль. Пала Ансидеи. Схема 1

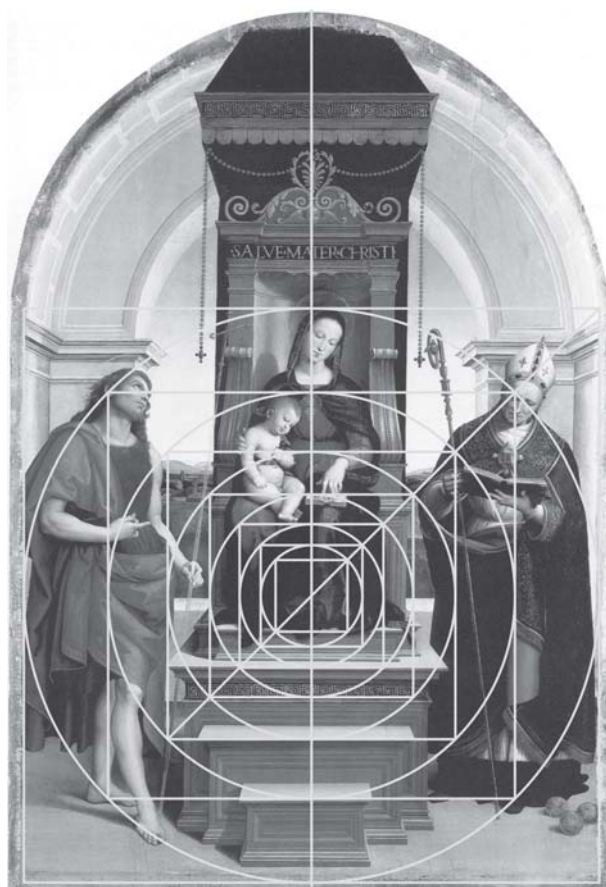
квадрата проходит по середине центрального из «золотых яблок» — атрибута Николая Барийского. Наконец, вертикаль идет по середине декора верхней части трона, по середине нижнего края подбородка Мадонны, по середине застежки ее плаща и по середине ее пояса, вдоль голени ее левой ноги так, что середина колена расположена от нее справа, а носок — симметрично нее слева.

На схеме 2 показаны диагонали квадрата. Примечательно, что тот кончик большого пальца правой руки Иоанна, который не попал на линию окружности, оказался на одной из коротких диагоналей. Пересекающаяся с ней большая диагональ идет по краю уха Иоанна и краю его нижней челюсти, задавая тем самым наклон головы, и по краю его левого плеча, определяя место фигуры на плоскости картины. Точка пересечения упомянутых диагоналей отмечена башенкой в глубине пейзажа, а противоположная сторона длинной диагонали выходит на кончики пальцев левой ноги Николая, видимой из-под его длинных одежд. Вторая длинная диагональ проходит по середине изображения правого глаза Николая, по краю предплечья его правой руки, задавая ее направление в пространстве и ракурс, в котором ее видит зритель, и по середине подошвы левой стопы Иоанна. Обе верхние короткие диагонали идут по краям плеч Мадонны, определяя место ее фигуры в композиции; короткая диагональ — левая из двух нижних — проходит по середине правого колена Иоанна. Точки пересечения коротких диагоналей квадрата с линией окружности приходятся практически точно на линии фронтальной симметрии мужских фигур в районе пояса каждой из них. Горизонтальная линия наружного края стены помещения, в котором располагается сцена, идет через точку середины квадрата, касаясь линии окружности.

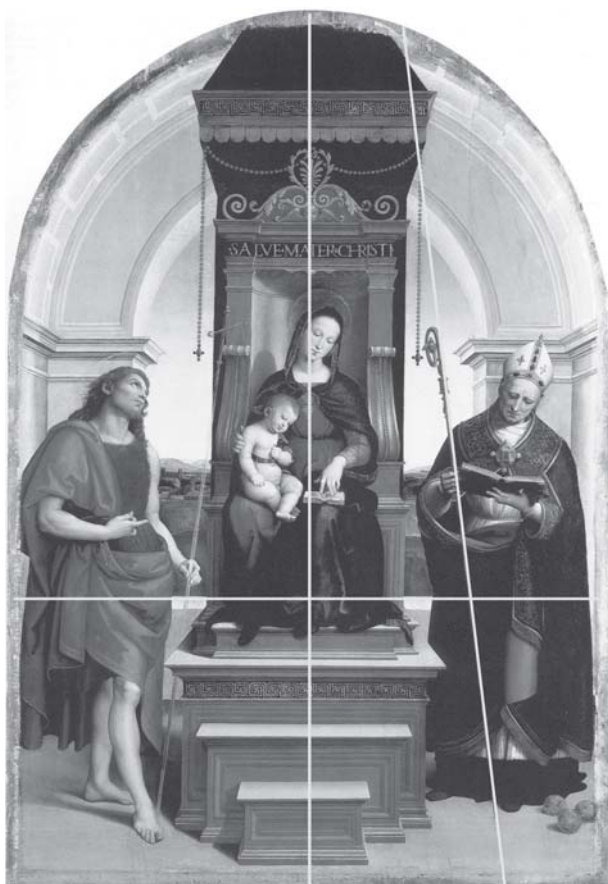
Помимо иллюзорных границ помещения существуют и реальные границы изображения. Построим систему взаимно вписанных окружностей и квадратов, исходя из расстояния между узкими полосками фона. Результат показан на схеме 3. Она демонстрирует точность, с которой вертикальные членения трона Мадонны соотносятся между собой, безупречно выдерживая отношения членов двух геометрических прогрессий, включающих длины сторон и диаметры окружностей.



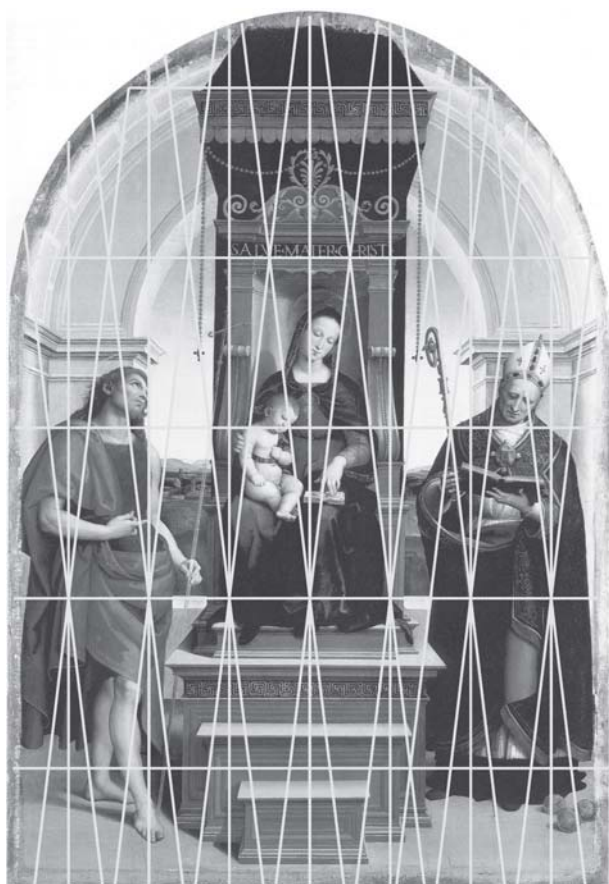
Рафаэль. Пала Ансидеи. Схема 2



Рафаэль. Пала Ансидеи. Схема 3



Рафаэль. Пала Ансидей. Схема 4

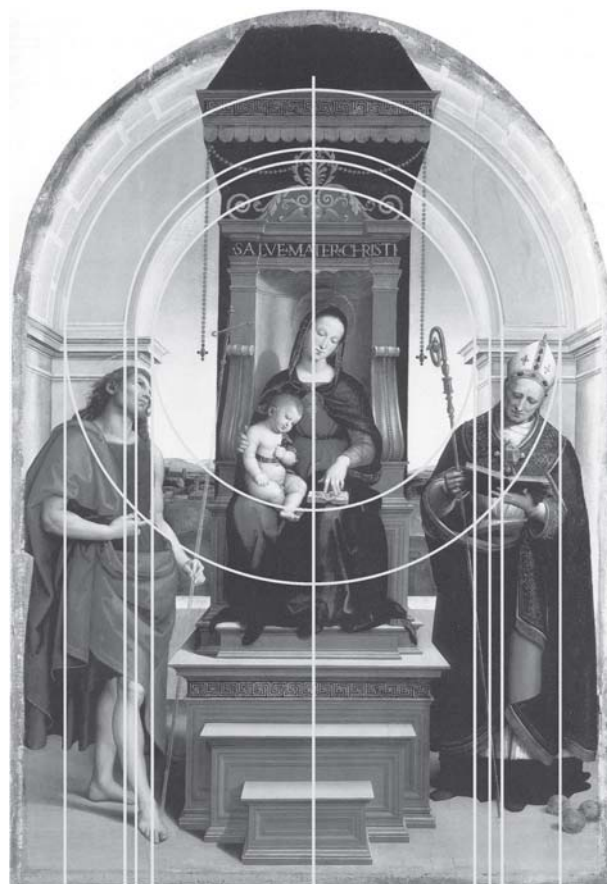


Рафаэль. Пала Ансидей. Схема 5

В композиции явно и определенно задана диагональ — осью посоха Николая, изображенного без разрыва в отличие от посоха Иоанна, который отчасти заслонен от зрителя трном Мадонны. На основе трех не пересекающихся в одной точке линий, показанных на схеме 4, где к диагонали добавлены вертикаль и горизонталь из схемы 2, можно построить композиционную сетку.

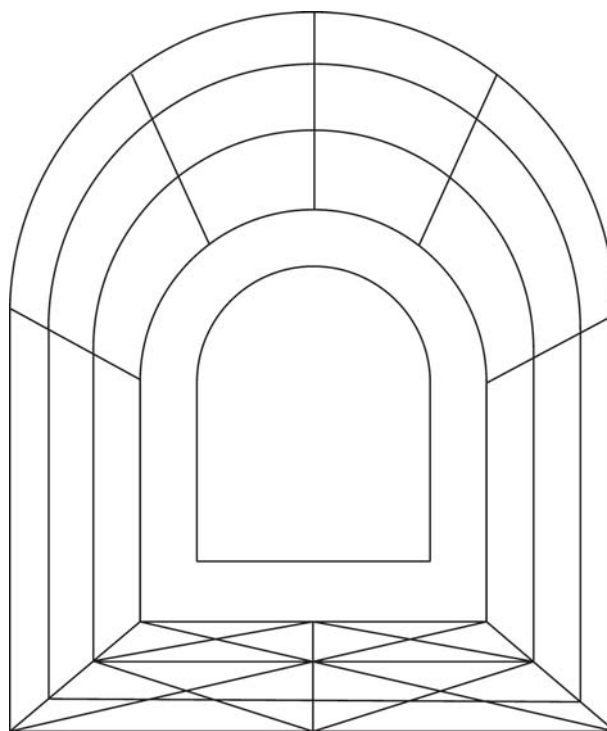
Она показана на схеме 5. Линии, ее составляющие, «собранны пучками» и потому их «влияние» на размещение деталей изображения не столь очевидно, как в схеме 2. Тем не менее, можно констатировать, что членения верхней части трона Мадонны соответствуют их расположению. В фигуре Иоанна линии идут по краю лба, по краям обоих локтевых сгибов, по кончику его правого указательного пальца, по кончику большого пальца левой руки, по середине колена, по середине левой пятки и по пальцам обеих стоп, по краю туники и краям складок плаща. В фигуре Николая линии идут по левому краю контура плаща ниже его руки, по суставам пальцев правой руки и кончику указательного пальца левой руки, по изображению левой глазницы, по краю головного убора, по краям пышной отделки левого рукава, по краю складки левой полы плаща. В группе Мадонны с младенцем линии идут вдоль руки Иисуса от плеча до локтя и по краю его правой ягодицы, по кончикам пальцев правой руки Мадонны и по кончику большого пальца ее правой руки, по переносице младенца, по краю его локтя и кончику большого пальца левой ноги, по краю виска Мадонны и вдоль указательного пальца ее левой руки, по кончикам пальцев ее левой ноги. Крестообразные завершения концов бус, свисающих с верха спинки трона, приходятся на линии сетки.

Членения задней стены помещения, в котором происходит действие, столь же определенно связаны с размещением деталей изображения. На схеме 6 показаны две окружности и две полуокружности с касательными, проведенными к ним. Округлые линии связывают членения стены с членениями и с декором трона Мадонны. Большая окружность в нижней своей части идет по кончикам большого и указательного пальцев правой руки Иоанна и краю головного убора Николая. Меньшая окружность проходит по краю правого бедра младенца и кончику большого пальца его правой ноги, по углу книги на коленях Мадонны и по краю плеча Николая в том месте, где его контур зрительно пересекается с изображением его посоха. Левая из вертикальных линий проходит по краям складок плаща Иоанна. Вторая слева вертикаль идет по большому пальцу левой ноги Иоанна. Следующая вправо вертикаль идет по кончику большого пальца его правой руки, по середине его правого колена и краю правой стопы. Правая в левой группе вертикаль идет краю туники Иоанна, по кончику указательного пальца его правой руки и кончикам пальцев ноги. В правой группе вертикалей вторая слева идет по краю воротника Николая на его плече и по кончику среднего пальца его левой руки. Вторая справа вертикаль идет по краю контура его лица и нижнему концу его посоха. Правая вертикаль выходит на середину одного из золотых яблок.

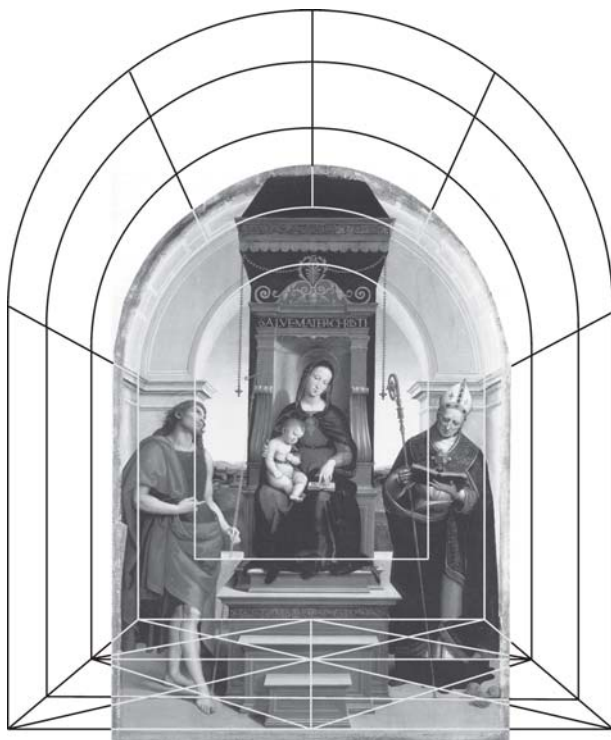


Рафаэль. Пала Ансидеи. Схема 6

Членения боковых и задней стен помещения позволяют восстановить, хотя бы схематично, пространство капеллы, в которое помещена сцена «святого собеседования». Граница между темным полом и светлой стеной хорошо видна на уровне колен Иоанна. Точку схода горизонталей карниза и линию горизонта можно легко найти. Результат таких построений показан на схеме 7.



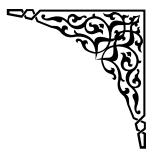
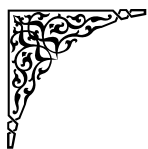
Рафаэль. Пала Ансидеи. Схема 7



Рафаэль. Пала Ансидеи. Схема 7

Схема 8, в которой проведены линии архитектурных членений из схемы 7, обнаруживает, что изображенная в картине плоскость пола наклонена и опущена по отношению к «правильной» плоскости пола, которая, будь она изображена в соответствии с законами линейной перспективы, оказалась бы расположена на уровне колен святых. Обручение Марии, написанное ранее, доказывает, что Рафаэль, безусловно, знал как строить перспективу. Следовательно, в данном случае он не стремился точно воспроизвести геометрию пространства. Действительно, Иоанн и Николай показаны стоящими гораздо ниже, чем должно. Но, благодаря такому приему, их фигуры занимают гораздо больше места и кажутся гораздо более крупными и величественными, чем были бы в случае точных построений. Рафаэль не пытается скрыть эту неправильность, но и не демонстрирует ее специально. Он позволяет внимательному взгляду оценить тонкость и деликатность решения художественной проблемы практически без ущерба для проблемы абстрактной и сугубо технической.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 169.



Пала Колонна (17)

**Мадонна с младенцем на троне с ребенком
Иоанном Крестителем и святыми Петром,
Павлом, Цецилией и Екатериной**

Нью Йорк, Метрополитен, инв. 16.30

Дерево, 172.4 x 172.4 см,

живописная поверхность — 169.5 на 168.5 см.

**Благословляющий Бог-Отец между двумя
ангелами (люнета)**

Нью Йорк, Метрополитен, инв. 16.30

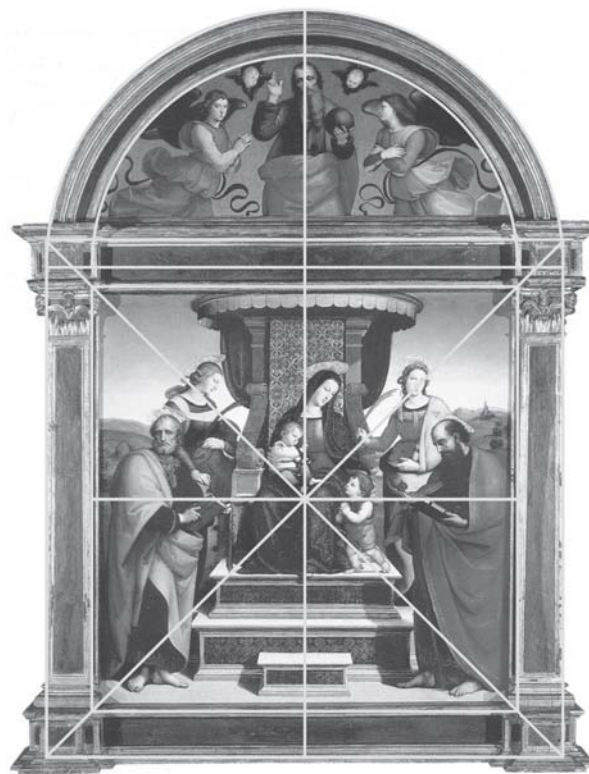
Дерево, 74.9 на 172.4 см,

живописная поверхность — 64.8 на 171.5 см.

Алтарь был написан для монастыря Сант-Антонио в Перудже. В 1977 г. был снят толстый слой покрывного лака, что открыло первоначальные краски, находящиеся в очень хорошем состоянии. Есть одна трещина и легкое потемнение синего цвета одеяния Марии. Большинство исследователей датируют алтарь около 1505 г.

«Рафаэль адаптирует традиционный тип «Мадонны на троне» со святыми и развивает версию алтаря Дечимвири Перуджино. В то же время, он сочетает мотив «Сакра конверсационе» с мотивом «Мадонна с младенцем и св. Иоанном Крестителем», обычным для девотивных картин... Композиция в целом относительно жестка и обнаруживает много неуверенности. Имеются некоторые разрывы в геометрическом расположении святых, а отдельные фигуры демонстрируют несколько неудачные наложения друг на друга. Горизонт также кажется не вполне решенным, показывая глубокие разрывы на каждой стороне»¹. Предполагаемая дата 1504–5 гг.

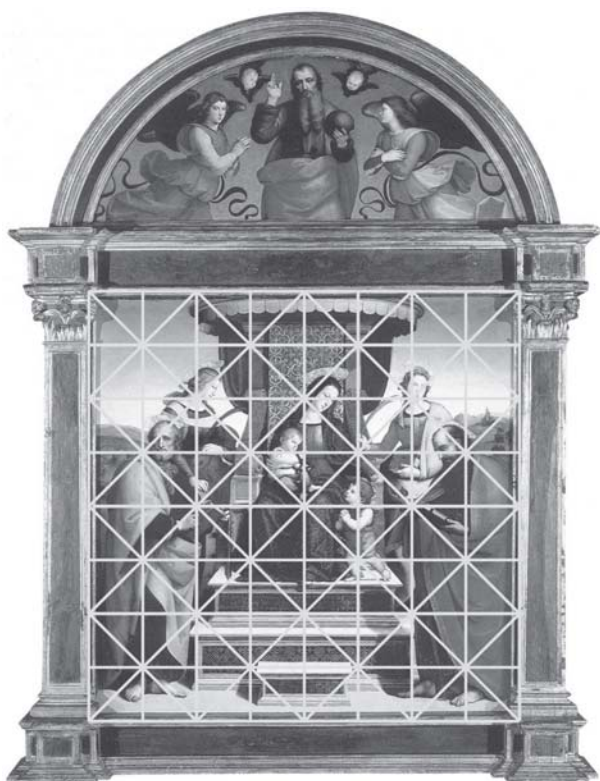
Пала Колонна относится к числу квадратных алтарей с полукруглым завершением. В отличие от тех, которые были проанализированы нами ранее, она состоит из двух физически разных частей. Априори можно предположить, что связи между ними должны быть по преимуществу вертикальными.



Рафаэль. Пала Колонна. Схема 1

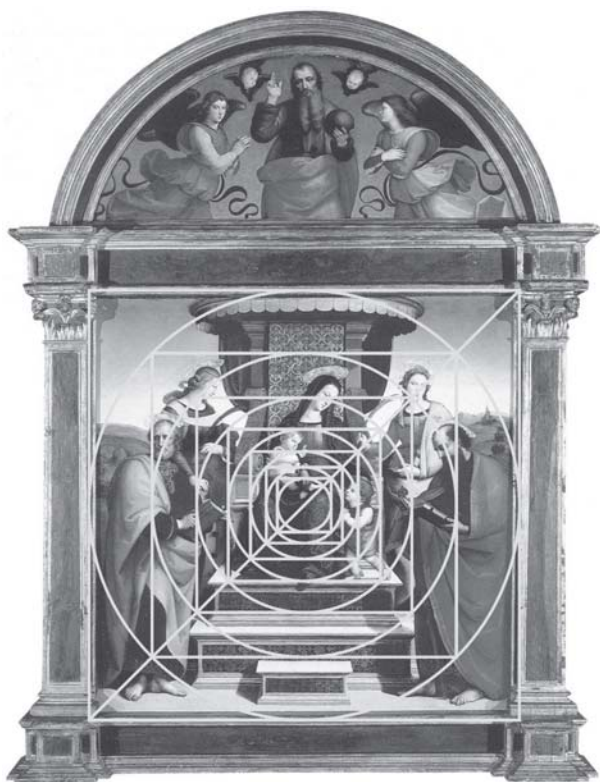
Квадратный формат алтарной картины оставляет очень немного возможностей для каких-то сложных построений. На схеме 1 показаны естественные исходные построения: квадрат внизу, в котором обозначены его структурные линии, и две полуокружности сверху, общий диаметр которых оказывается ниже края люнеты.

Больший квадрат и большая полуокружность на схеме соотносятся с внешними физическими границами единого целостного произведения (следовательно, рама тоже включена в композицию алтаря), тогда как меньшая полуокружность и меньший квадрат — с его частями, выявляя их сюжетную автономность. Уже на этой схеме видно, что благословляющая рука младенца располагается на центральной вертикали, а его стопы — на диагоналях квадрата. Эти же диагонали ограничивают контуры фигур святых Цецилии и Екатерины. Основная горизонталь проходит на уровне сиденья трона.



Рафаэль. Пала Колонна. Схема 2

На основе схемы 1 построена схема 2, представляющая собой сетку квадратов. Она достаточно точно задает пространственные деления картины по ширине, предоставляя по два квадрата Петру и Павлу у подножья трона, два квадрата Мадонне на троне и два квадрата (один из которых «заимствован» у апостолов) фигурам у спинки трона. Вертикали сетки фиксируют положение ног апостолов, ширину подножья трона, ширину спинки трона. Горизонтالي играют меньшую роль, чем диагонали, которые задают наклон головы апостола Павла и левой святой, повороты голов апостола Петра и правой святой, направление взглядов Мадонны, младенца Христа и младенца Иоанна; направление складок одежд апостолов.



Рафаэль. Пала Колонна. Схема 3

На схеме 3 показана другая, столь же естественная для картин Рафаэля квадратного формата схема композиционных построений: система взаимно вписанных квадратов и окружностей. Нетрудно убедиться, что стороны квадратов, параллельные основанию картины (расположенные горизонтально), задают членения изображения по вертикали. Это особенно заметно в членениях трона Марии: в подножии со ступеньками и спинке. Окружности задают расположение персонажей: положение стоп ног апостолов Петра и Павла, положение запястий их рук и книг в их руках, положение голов апостола Петра и рядом стоящей святой, положение голов Марии и младенца, направление складок одежд апостолов. Показательно, что элементы схемы 2 и элементы схемы 3 частично совпадают. Две вертикали схемы 2 (с каждой стороны от центральной, ближайшие к ней) точно накладываются на вертикальные стороны двух квадратов схемы 3 (на схеме 4 эти стороны обозначены как линии В, В1 и D, D1).

На схеме 4 выделены вертикальные стороны вписанных квадратов и их продолжения. Вертикали А и А1 идут по линиям распределения веса фигур апостолов и, в частности, проходят через точки опоры их тел: вес тела апостола Петра перенесен на левую ногу и вертикаль А идет через левую пятку; апостол Павел стоит, равномерно распределив вес на обе ноги, и вертикаль А1 идет посередине расстояния между его пятками, проходя через конец большого пальца левой ноги.

Вертикали В и В1 задают ширину подножья трона, ограничивают контуры изображений фигур апостолов, определяют расположение книг в их руках и проходят через середину груди каждой святой, стоящей на подножье трона за апостолами. К вертикалям А, А1, В и В1 «тяготеют» кисти рук апостолов и святых.

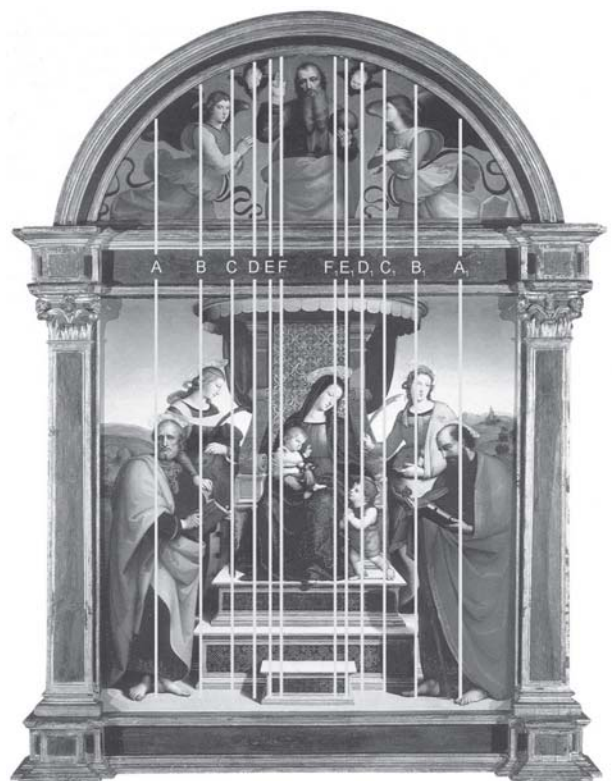
Вертикали С и С1 задают ширину трона на уровне сиденья; вертикали D и D1 — ширину спинки трона (поскольку голова Мадонны наклонена вправо, то правая граница спинки чуть отодвинута); вертикали Е и Е1 задают ширину узорчатого ковра за спиной Мадонны. Вертикаль F проходит через основание шеи младенца, а вертикаль F1 — через середину надбровья Мадонны.

На схеме 5 показаны закономерности распределения очертаний фигур верхней полукруглой части. Вертикальные линии, расчленяющие поле, — это продолжение вверх тех же линий, которые были показаны на схеме 3, с теми же буквенными обозначениями. Вертикали А и А1 определяют место, где одежды ангелов выглядят особенно пышными; вертикали В и В1 ограничивают их крылья и указывают места расположения плеч; вертикали С и С1 — задают положение кистей рук, очертаний головы и груди; вертикали D и D1 фиксируют место, отведенное фигуре бога-Отца, и линии расположения херувимов; вертикали Е, Е1, F и F1 — рук бога-Отца.

Ни одно другое произведение Рафаэля флорентинского периода не состоит из двух физически различных частей. Возможно, это обстоятельство послужило препятствием для разработки мастером более тонких и разнообразных композиционных связей единого целого.

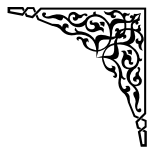
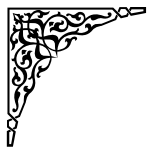


Рафаэль. Пала Колонна. Схема 4



Рафаэль. Пала Колонна. Схема 5

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit.— P. 175.

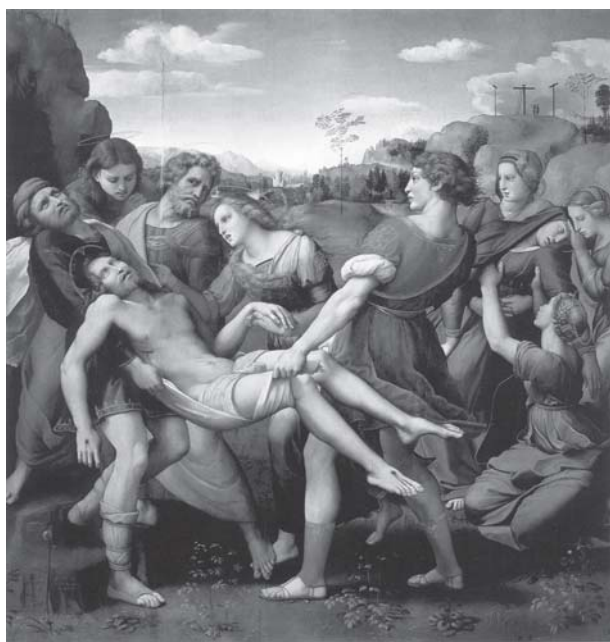


Пала Бальони (31)

Рим. Галерея Боргезе, инв. 170

Дерево. 184 x 176 см

Алтарь был создан для церкви Сан Франческо аль Прато в Перудже. Сохранившиеся части включают картину Положение во гроб (184 x 176 см), верхнюю часть алтаря с изображением Благословляющего Бога-Отца (81.5 x 88.5 см), фриз с изображением путти и грифонов с профилей алтарной рамы, и три пределлы с гризайльными изображениями Веры, Милосердия и Надежды. Считается, что Рафаэль получил заказ в 1505 г., делал подготовительные рисунки в 1506 году и завершил работу в 1507 г.¹ Впервые картину реставрировали в 1816 году, затем в 1875 году была предпринята неудачная попытка укрепления дерева сзади металлом, что привело к дальнейшему ухудшению ее состояния. В 1972 году ее реставрировали снова: деревянная основа была укреплена, утраты и вертикальные трещины заделаны. Сейчас состояние в целом хорошее². Картина подписана и датирована 1507 г. Рафаэль намеренно превратил алтарную картину, предназначенную для девотивного созерцания, в повествовательную и использовал фон для указания на два полюса действия — справа изображена Гол-



Рафаэль. Пала Бальони

гофа как место Распятия и Снятия с креста, а слева — пещера, куда тело Христа будет положено. Было бы правильнее назвать сюжет «Перенесение тела»³.

О Положении во гроб написано, пожалуй столько же или почти столько же, как и об Обручении Марии. И если Обручение оценивается как безусловный шедевр, то Положение во гроб, как правило, считают неудачным. Разумеется, для этого есть все основания, и мы не собираемся оспаривать такую оценку. Б.Р. Виппер писал: «Заказчица ожидала собственно не «Положение во гроб», а «Плач над телом Христа», в том меланхолическом духе, как подобные композиции писал Перуджино и другие умбрийцы: с распростертым в красивой позе телом Христа и с обступившими его со всех сторон фигурами, олицетворяющими тихую скорбь. Как показывают подготовительные рисунки, и сам Рафаэль первоначально намечал аналогичную декоративно-сентиментальную композицию. Но знакомство с искусством Микеланджело внезапно направило его искания в совершенно другую сторону — к могучим формам и страстному драматизму. В результате получилось самое беспокойное, самое насильственное из произведений Рафаэля и, пожалуй, единственное — действительно негармоничное. Во всяком случае, непосредственно после нежной лирики «Обручения Марии» — «Положение во гроб» поражает своим спутанным драматизмом и композиционными диссонансами. Разумеется, следы изучения искусства Микеланджело прежде всего обращают на себя внимание. Одна из Марий, та, которая сидит на земле и неестественно обернулась назад, чтобы поддержать тело богоматери, повторяет мотив микеланджеловской «Мадонны Дони». Рафаэль стремится к сильным контрастам и к интенсивности духовного выражения, но еще не в силах справиться со своей задачей. Бросается в глаза беспокойная путаница ног, неудачное повторение одного и того же мотива (например, голова одного из несущих тело Христа буквально повторена в том же положении, что и голова Христа); многие движения не ясны (например, что делает правая рука юноши, поддерживающего ноги Христа); группа женщин словно насильственно затиснута в узкий промежуток пространства. Наконец, самый выбор формата должен быть признан неудачным. Впоследствии мы увидим, как Тициан разрешит аналогичную

проблему: для того чтобы выделить влачащийся, тяжелый ритм медленно двигающейся процессии, он выбирает продолговатый формат. Напротив, Караваджо и Рубенс предпочитают вертикальный формат, чтобы подчеркнуть движение вниз — снятия с креста или опускания тела в могилу. У Рафаэля формат картины почти квадратный, благодаря чему ни одно из направлений не получает перевеса»⁴.

Трудно добавить что-либо существенное к столь подробно изложенным причинам неудачи Рафаэля. Но при всем уважении к Б.Р. Випперу, общий анализ для нас недостаточен и мы полагаем возможным рассмотреть картину под специфическим углом зрения. В частности, мы считаем, что одной из важнейших причин неудачи является неестественность поз центральной группы: отсутствие в них анатомической и физической логики.

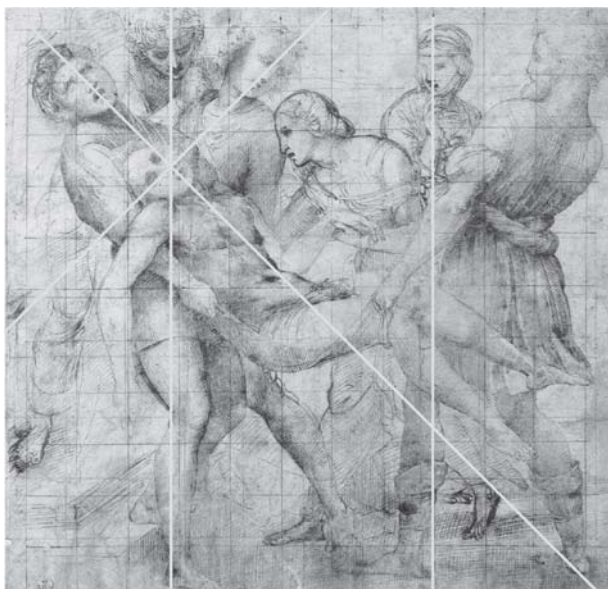
Так, например, левое плечо юноши, поддерживающего ноги Христа, выдвинуто вперед, а правое отведено назад. При этом кисть его правой руки, почти скрытая от зрителя, оказывается на линии колен Христа, как и левая. К тому же, она отодвинута в глубину картины. Это возможно только в том случае, если его правая рука длиннее левой. Мария Магдалина, стоя на левой ноге, наклонилась вправо. Ее правая нога находится на одной линии с левой, а центр тяжести ее тела выходит за площадь опоры. Стоять так нельзя — Мария должна была бы упасть. Значит, она должна быстро двигаться, но положение и скорость движения других участников переноски тела эту возможность исключают. Никодим расположен к телу Христа дальше, чем Магдалина, но его левая нога поставлена перед ее ногой, что так же невозможно. У Иосифа Аримафейского, поддерживающего верхнюю часть тела Христа, левая безопорная нога направлена коленом и верхней частью голени вперед, параллельно плоскости, а стопа развернута носком в глубину изображения. В результате возникает впечатление перелома голени в том месте, где она скрыта за его правой ногой. Обе его пятки упираются в ступени, ведущие в пещеру. Он упадет при малейшей попытке движения. Даже правая нога Иоанна, стоящего сзади, кажется отставленной в сторону слишком далеко⁵.

Неустойчивые положения тела возможны в движении быстром, но оно не может быть таким, когда от каждого участника требуется силь-

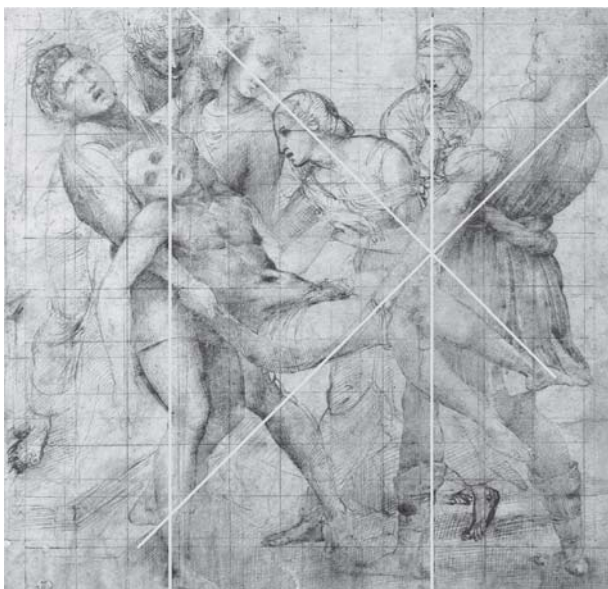
ное напряжение при каждом шаге, чтобы преодолеть сопротивление давящей вниз силы тяжести, а перемещаться он должен только вместе с остальными, в одном с ними темпе. Другими словами, характер общей динамики движения группы противоречит динамике частной — динамике движения ее участников.

Видимо, позы персонажей должны выражать их переживания и психические состояния. Но пафос и героика одних недостаточно точно соотносятся со скорбью личной утраты других — и все заявляется слишком декларативно. Движения (физические и душевные) людей, переносящих и поддерживающих тело Христа, либо «центро-стремительны» («наталкиваются» на тело, устремлены к нему), либо «центробежны» («отталкиваются» от него, направлены от него). Группа лишена единого вектора и единого ритма движения и единого «модуса» внутреннего состояния.

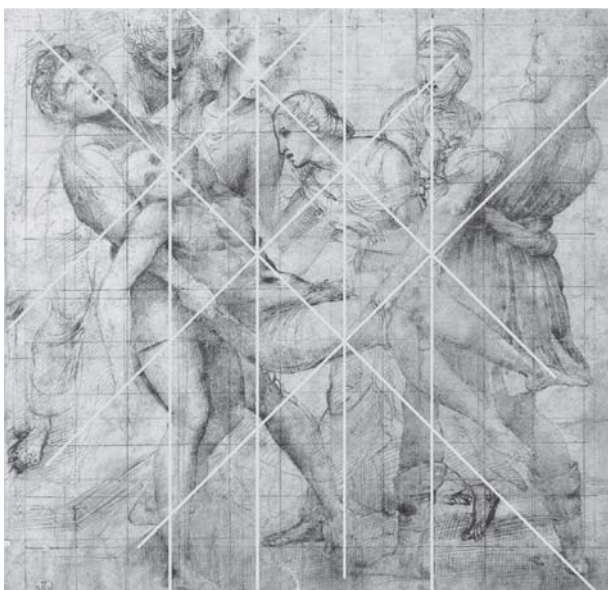
Прежде, чем обратиться к анализу композиции самой алтарной картины, рассмотрим построения рисунка из Уффици, который считается моделло ее центральной группы⁶. По нашему мнению, рисунок представляет собой вариант композиции, достаточно близкий к окончательному, но не финальный. Нельзя без серьезных доработок перенести рисунок на основу картины, только проколов его по линиям и присыпав отверстия толченым углем. В рисунке незакончены те детали, которые на поверхностный взгляд представляются мало значащими: положения ног Иоанна, Магдалины и мужчины слева, поддерживающего голову Христа, говоря точнее, положения их стоп. На самом деле постановка стоп определяет позу фигуры: ее наклон, поворот, даже жест (не столько сам по себе, сколько возможный диапазон жестов при заданном положении тела). Рафаэль прекрасно осознавал, насколько это важно. Возможно, о незавершенном рисунке и его композиции не стоило бы вспоминать, если бы картина оказалась удачной. Но детали рисунка были включены в картину практически в том виде, в котором они оставались в рисунке, и это обстоятельство во многом определило окончательный результат. В частности, впечатление перелома голени человека, поддерживающего голову Христа, неустойчивости позы Магдалины и слишком длинных ног Никодима и Иоанна, причем у каждого по одной: левой у Никодима и правой у Иоанна.



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 1



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 2



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 3

В рисунке и в центральной группе картины есть существенные отличия, объясняющиеся усложнением изображения картины и введением в нее других сюжетов, мотивов и смыслов. В рисунке шесть живых персонажей — несущих мертвое тело и присутствующих при событии — по-разному, но каждый раз логично, разделены на две группы по трое в каждой. Иосиф, Иоанн и Никодим составляют *топографически* одну группу, а Магдалина, женщина позади нее и юноша справа — другую. Группа слева компактна, группа справа разомкнута. На схеме 1 показана композиционная схема основных направлений поз участников левой группы, на схеме 2 — основных направлений поз участников правой группы. Оказалось, что обе схемы легко объединить в одну. Это показано на схеме 3. Но далее уточнять ее бесполезно, поскольку Рафаэль не завершил работу над композицией рисунка. Весомым обстоятельством, на наш взгляд, является то, что диагонали схемы имеют угол 45 градусов. Это говорит о сохраняющемся стремлении Рафаэля построить композицию уже знакомыми и привычными для его работ приемами.

Физически, по интенсивности движений, одну группу составляют мужчины, несущие тело, и Магдалина — они движутся с усилием: либо с напряжением, либо быстро, порывисто. Вторую группу образуют Иоанн, Никодим и женская фигура справа — они либо стоят, либо двигаются медленно и заторможено. Две «медленные» и одна «напряженная» фигуры слева (в одной топографической группе) соотносятся с двумя «напряженными» и одной «медленной» фигурами справа (в другой топографической группе).

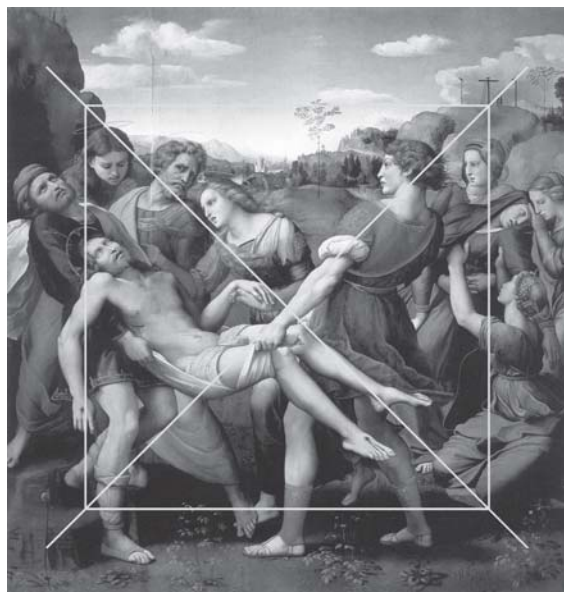
В картине такого соответствия нет. На месте женской фигуры из правой группы рисунка в картине зияет прорыв в глубину. Этот интервал, сохраняя разделение персонажей картины на группы, делит их совершенной иначе: Магдалина оказывается зрительно присоединенной к левой группе. Ее движение включается в совокупное движение всей левой группы, вторя усилию человека, держащего пелену. Юноша, который в рисунке был крайним справа, в новой конфигурации оказывается крайним слева в правой группе, частично заслонив собой женщин во главе с Богоматерью. Правда, и в таком сочетании сохраняется некое условное «равновесие»: пяти участникам действия справа соответствуют пять участников

слева, если принимать в расчет фигуру Христа; направлению усилий группы слева, поддерживающей мертвое тело (по дуге вниз и к центру), соответствует общее направление усилий группы справа — тоже вниз и к центру. Разница лишь в том, что усилия группы слева компактны, поскольку группа едина, а усилия справа разделены на усилие юноши и усилие женщин справа, которые поддерживают подающую без чувств Богоматерь.

В верхнем правом углу на дальнем плане Рафаэль изобразил Голгофу с тремя крестами. Если следовать «букве» сюжета, то место казни показано слишком далеко от места, где происходит изображаемое действие. Значит можно предположить, что вертикаль креста, на котором был распят Христос, и поверхность горы (показательно, что она почти горизонтальна), служат некими ориентирами и смысловыми, и композиционными. Нижний конец креста мы взяли за исходную точку отсчета во всех построенных схемах, начиная со схемы 4.

Диагональ, идущая от подножья креста вниз-влево по плечу и руке юноши, поддерживающего ноги Христа, расположена под углом 45 градусов. Ее противоположный конец касается колена мужчины слева. Симметричная ей диагональ проходит по верхнему краю кисти левой руки Христа, которую приподнимает Магдалина, по пятке левой ноги Христа, выходя на край колена девушки, сидящей с поднятыми руками с правой стороны картины. Квадрат, построенный на этих диагоналях, один из углов которого совпадает с подножием креста, показан на схеме 4. Его верхняя сторона ограничивает не только высоту Голгофы, но и высоту дерева на дальнем плане, и высоту одного из облаков. Его нижняя сторона проходит на высоте первой из ступеней склепа и «служит опорой» правой ноги Магдалины и левого колена крайней справа девушки. Левая сторона квадрата идет по краю волос Иоанна, накладывается на край одежды мужчины слева и проходит по оси среднего вертикально расположенного пальца свисающей руки Христа. Правая сторона квадрата образует композиционную ось всего правого края картины.

Большая окружность с диаметром, равным диагонали квадрата (она показана на схеме 5), заключает в себя всех участников сцены, кроме крайней справа женской фигуры (одной из трех Марий). Но даже эта фигура наклоном верхней части и положением руки и бедра подчиняется общему движению и распределению деталей изображения. Эта окруж-



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 4



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 5

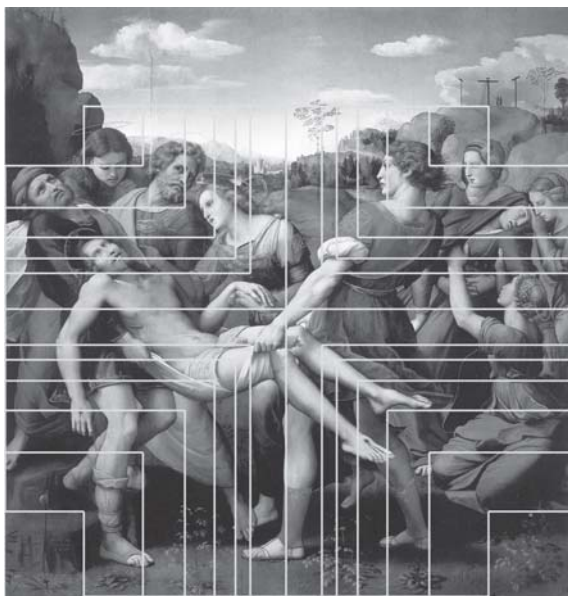
ность задает направление складок одежд Никодима и Иоанна, положение (место и направление) обеих стоп Иосифа Аримафейского. Любопытно, что высота крестов на Голгофе тоже задается основной диагональю и большой окружностью: высота крестов разбойников — непосредственно ими, высота креста Христа — опосредованно.

Построим систему взаимно вписанных окружностей и квадратов, исходя из уже полученных. Следующая окружность, вписанная в первый квадрат, очерчивает контуры голов Никодима и юноши справа, проходя по краю плеча Никодима, середине лба Христа, бедра мужчины слева и плеча девушки справа в глубине картины, повернувшей голову влево.

Стороны вписанного в эту окружность квадрата идут по основанию шеи Никодима, середине груди Христа, пальцам его ног, середине глазницы юноши и середине лба Никодима. В него вписанная окружность очерчивает голову Магдалины, идет по краю узора на одежде Никодима, середине груди Христа, середине колена Никодима, щиколотке одной ноги Христа и пятке другой, краю рукава Богоматери. Меньшая окружность проходит по контуру плеча Магдалины, краю пелены, в которой несут Христа, складке одежды юноши, выходя на край его засученного рукава. Внимательное изучение наложения окружностей и квадратов меньшего размера на изображение

дает еще ряд значимых совпадений, но они не столь заметны и важны, как уже продемонстрированные. В частности, любопытно соотношение положения кистей рук Магдалины, Христа и юноши справа с элементами схемы.

Тот факт, что система взаимно вписанных окружностей и квадратов весьма существенно задает закономерности расположения элементов изображения, говоря точнее, задает их ритмику, подтверждает схема 6. На ней обозначены вертикали и горизонтали, которые можно считать «продолжениями» сторон квадратов из схемы 5, которые «отсекались» вписанными окружностями. В случае включения в схему 5 они затрудняли бы ее прочтение. Горизонтали «заклучают в себя» контуры голов мужчины слева, Христа, сидящей девушки справа. Они идут по уровням глаз Иоанна, Магдалины, юноши справа, стоящей девушки справа; по краям рукавов Магдалины, мужчины слева, юноши справа, Богоматери, стоящей в глубине девушки справа, крайней справа девушки; они идут по запястьям руки Христа, юноши справа, сидящей справа девушки. Наиболее примечательной особенностью вертикалей является то, что они проходят по пальцам ног персонажей (говоря точнее, чаще всего — второго пальца) и по «точкам опоры» — краям пяток. Центральная вертикаль совпадает с передним краем голени юноши справа.



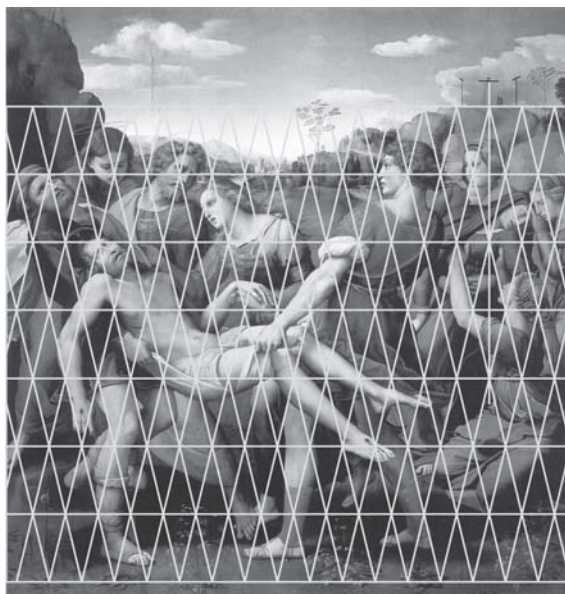
Рафаэль. Пала Бальони. Схема 6



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 7

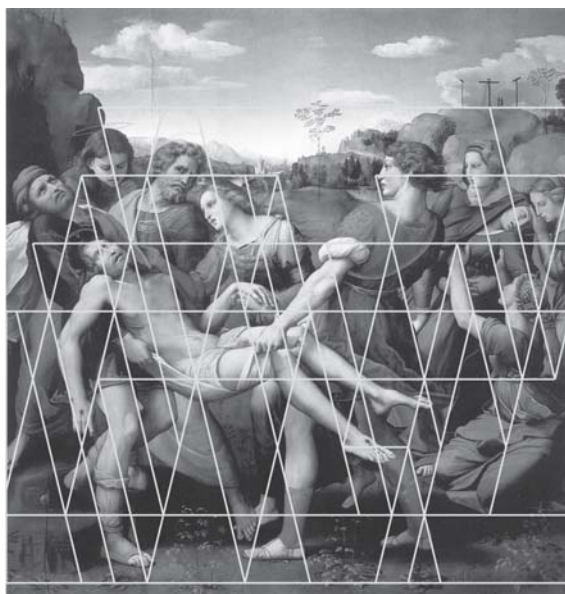
Как мы установили ранее, одним из типов композиционных схем, применяемых Рафаэлем, является диагональная сетка с произвольным углом наклона. Такой диагональю в данном случае может быть ось наклона руки Богоматери. Второй диагональю, ей параллельной, может послужить линия края поднятой руки девушки, сидящей справа. Основные вертикаль и горизонталь остаются прежними: это стороны квадрата из схемы 4. На схеме 7 показаны эти исходные построения.

Их распространение на все изображение показано на схеме 8. Оказывается, что эти диагонали «работают» на всей плоскости картины. Так, они задают положение правой ноги Иоанна, свисающей руки Христа, контур задней поверхности голени мужчины слева, наклон головы Иоанна, положение бедра левой ноги мужчины слева, угол наклона отставленной в сторону ноги Никодима, образуют оси наклонов Магдалины и юноши справа.



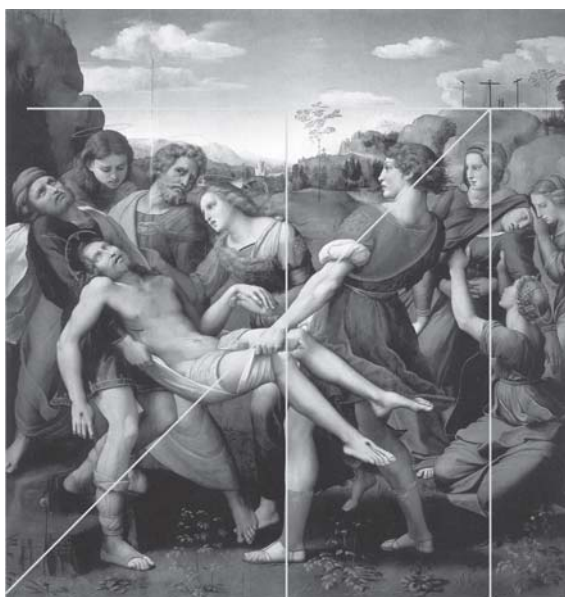
Рафаэль. Пала Бальони. Схема 8

Для большей ясности все бесспорно важные диагонали в тех частях изображения, где их влияние наиболее отчетливо прослеживается, выведены в схему 9. Примечательно, что диагонали проходят через пальцы и пятки всех без исключения показанных на картине ног персонажей.

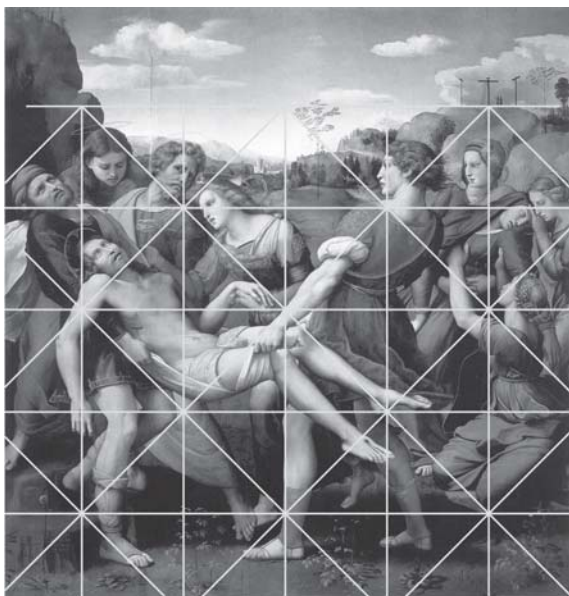


Рафаэль. Пала Бальони. Схема 9

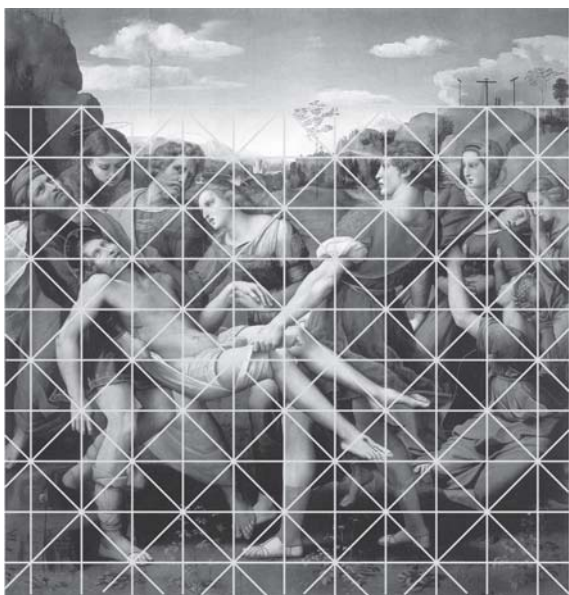
Наконец, последний тип композиционной схемы — сетка квадратов — также могла быть применена в организации деталей изображения. Ее исходные построения показаны на схеме 10. Это угол квадрата и его вертикальная ось, которая выбрана так, чтобы она проходила по переднему краю голени юноши справа.



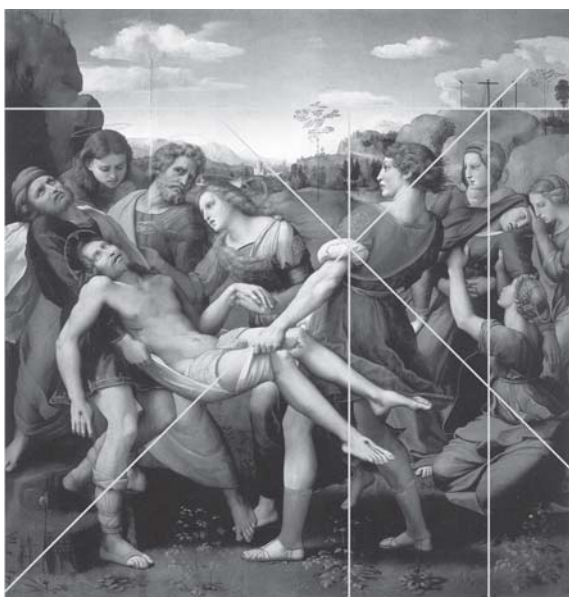
Рафаэль. Пала Бальони. Схема 10



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 11



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 12



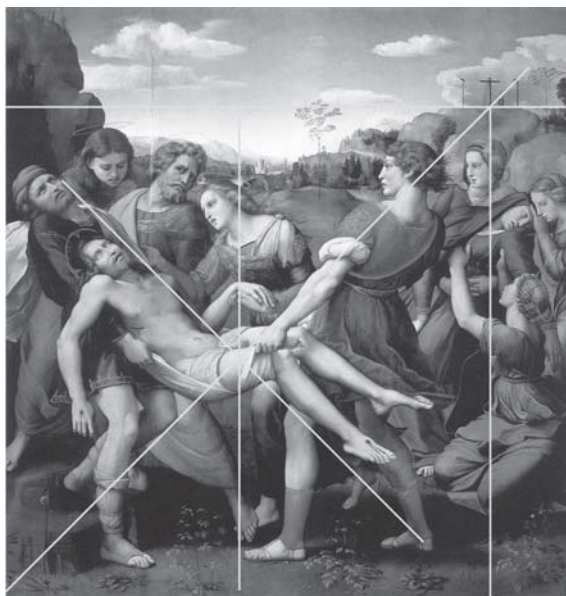
Рафаэль. Пала Бальони. Схема 13

Ее развитие показано на схеме 11 и схеме 12. В схеме 11 длина стороны полученного квадрата равняется четвертой части стороны исходного квадрата, в схеме 12 — одной восьмой части. Обе схемы сравнительно неплохо накладываются на изображение, демонстрируя несколько иные закономерности связей элементов изображения, чем схемы 4— 10, которые частично совпадают с ними.

В этом произведении Рафаэль использовал привычные для его композиционных построений схемы. Однако, в силу сложности композиции даже в предложенных нами рамках (изначально выбранный угол квадрата для построения композиционных сеток) существует некоторая неясность, нехарактерная для работ Рафаэля. А именно, не меняя исходные условия, не перемещая угол квадрата и одну его диагональ, можно выбрать положение второй диагонали несколькими способами. Другими словами, положение основной вертикали картины для зрителя не очевидно.

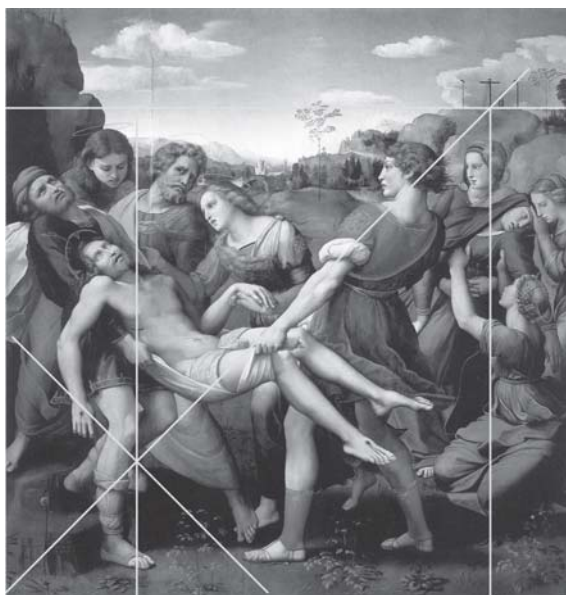
На схеме 13 показана основная вертикаль, проходящая по пятке Христа, пальцам правой ноги Магдалины и центру тяжести нагруженной фигуры юноши справа.

На схеме 14 основная вертикаль проходит через середину груди Магдалины, запястье Христа и пальцы ног Магдалины и Никодима.



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 14

На схеме 15 основная вертикаль идет по краю пальцев Иоанна, краю одежды Никодима, середине горла Христа, ране на его груди, краю запястья мужчины слева, краю его колена и пальцам его ноги.



Рафаэль. Пала Бальони. Схема 15

Все эти схемы имеют примерно одинаковые права на существование. В данном случае композиционная гибкость и разнообразие возможных вариантов ее организации сыграли скорее отрицательную роль, если иметь ввиду окончательный результат. Любой другой художник мог гордиться, создав палу Бальони. Но это не лучшая работа Рафаэля.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit.— P. 233.

² Meyer zur Capellen J. Op. cit — P. 234.

³ Meyer zur Capellen J. Op. cit — P. 235.

⁴ Виппер Б.Р. Указ. соч. — С. 105.

⁵ В статье Розенберга о Рафаэле и флорентинской «Истории» (имеется ввиду историческая картина, написанная в соответствии с предложениями Л.-Б. Альберти, высказанными в трактате «О живописи») приведена фотография студентов, воспроизводящих центральную группу Положения во гроб. Выводы Розенберга, что так действительно можно стоять и что возможно движение на шаг, нельзя признать верными. Он не заметил, что позы всех участников совершенно другие: они отвечают логике анатомии и действию гравитационных сил. Поэтому поддерживающий верхнюю половину «мертвого» тела студент, стоя на правой ноге, изогнулся влево. Поддерживающий нижнюю половину тела встал прямо, потому что встать иначе у него не достало сил. Но если бы он обладал физическими кондициями юноши из картины Рафаэля и встал так же, как это

показано в картине, то «мертвое» тело скорее всего выпало бы из пелены, на которой его несут.

См.: Rosenberg Ch.M. Raphael and the Florentine I storia // Raphael Before Rome. — Studies in the History of Art. — Vol. 17. — NGA, Washington. — P. 175—187. — Ill. p. 186.

⁶ См. Meyer zur Capellen J. Op. cit — P. 239.



Мадонна под балдахином (40)

Флоренция, Палаццо Питти,

инв. 1912, ном. 165

Дерево, 279 x 217 см



Рафаэль. Мадонна под балдахином.
Подготовительный рисунок



Рафаэль. Мадонна под балдахином

«Незавершенная картина долгое время считалась находящейся в плохом состоянии с большими областями записей, особенно после того как в XVII в. верхняя часть была испорчена дополнением. После доскональной реставрации и технического исследования в 1990—91 гг. стало ясно, что все важные элементы были написаны самим Рафаэлем. Хотя имеются не полностью завершённые области и уровень исполнения различен, картина в целом выглядит гомогенной и хорошо передает задуманную цветовую схему. Некоторая часть подготовительного рисунка действительно видна невооруженным глазом, особенно там, где появляются телесные тона. Инфракрасные фотографии обнаруживают использование кисти для подготовительного рисунка. Для перевода с картона использовались и проколы, и прочерчивание. Инфракрасные и гамма фотографии демонстрируют только незначительные пентименти (исправления. — В.П.)»¹.

«Из сохранившихся подготовительных рисунков особый интерес представляет моделло, поскольку фиксирует главные черты композиции. Оно также указывает, что до завершения картины Рафаэль достиг значительного продвижения в художественном развитии. В этой картине он достиг монументальности и последовательности, которые отмечают эту композицию как один из самых важных образцов флорентинской живописи Высокого Возрождения»².

К сожалению, рисунок, который Й. Мейер считает моделло, строго говоря, не является таковым. Из рисунка в картину перешли только фигура апостола Петра (крайняя слева) и ангелочки у подножия трона. У остальных фигур изменены либо поза, либо атрибут.

На картине у Мадонны выставлена вперед левая нога, в рисунке — правая. Это далеко не мелкая деталь, поскольку центральная вертикаль ориентирована на колено Мадонны и носок ее выставленной вперед ноги. В рисунке фигура

Мадонны дана в сложном повороте: ее ноги показаны в повороте вправо, тело довольно сильно развернуто влево, а голова — опять вправо. Ее поза в картине намного проще и спокойнее: она сидит, держа тело прямо, чуть повернув голову в сторону младенца.

Фигура святого Бенедикта лучше видна в картине и показана в более простом и естественном развороте, что делает ее монументальнее и величественнее; книга, отсутствующая в рисунке, составляет естественный зрительный переход от левой группы к трону.

Младенец прикасается к руке Мадонны в рисунке правой рукой, тесно прижимаясь к ней плечом; в картине он держится за край выреза платья Мадонны левой рукой и сидит гораздо свободнее и увереннее.

Святой Иаков (справа от трона) в рисунке стоит прямо, в картине он опирается на посох и наклоняется телом вперед к святому Августину.

Святой Августин, в свою очередь, наклоняется к трону (в рисунке он стоит прямо) и смотрит на зрителя, включая его тем самым в число присутствующих при событии, а пространство изображения соединя с пространством зрителя.

Ангелы в рисунке помещены практически над тронем, они могут коснуться его, если выпрямят руки. В картине они находятся дальше, их позы пространственно сложнее и непринужденнее.

Спинка трона в рисунке много выше, чем в картине. Следовательно, и места для ангелов в рисунке меньше. В картине они могут двигаться гораздо свободнее.

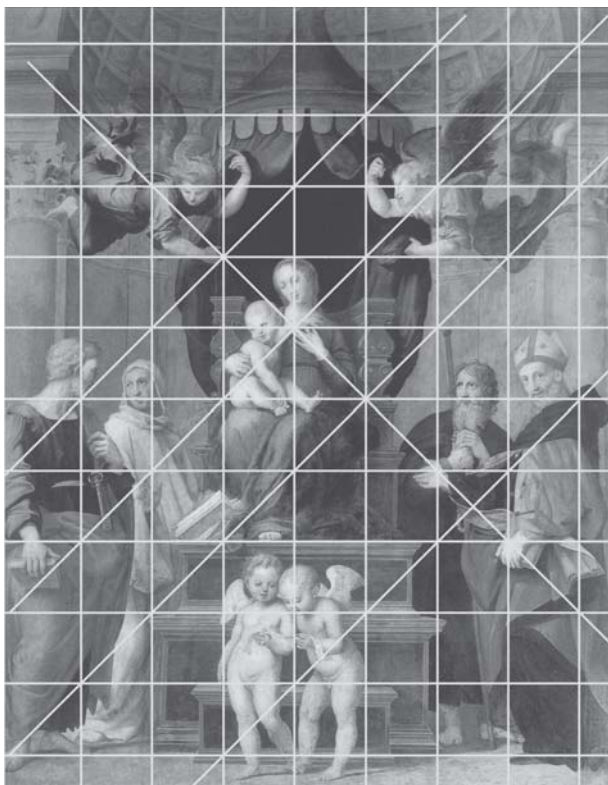
Композиционно рисунок и картина организованы по-разному. В рисунке две ближние к трону фигуры святых ориентированы на трон и на Мадонну с младенцем, а две дальние фигуры замыкают композицию и ориентированы на вертикали боковых краев картины. В результате композиционный акцент смещается на центральную группу, которая оказывается доминирующей в изображении за счет боковых групп: пар святых, внутри которых связи достаточно слабы. В картине в боковых парах разработаны внутренние связи фигур и каждая боковая группа связана с центральной как некое целое. Композиция картины выстроена гармоничнее, чем в рисунке, позы и движения фигур в ней естественнее, изображение свободнее и величественнее.



Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 1

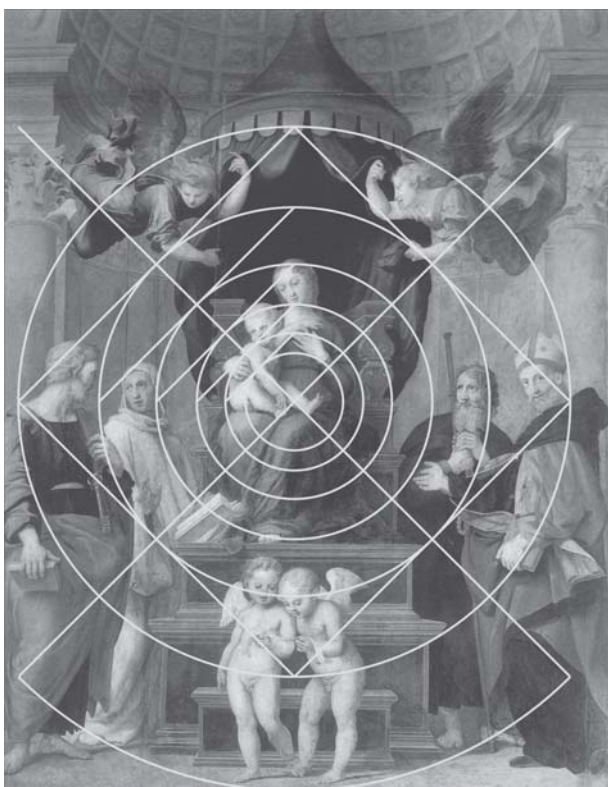
Поэтому рисунок не может помочь в анализе композиции картины.

Центральная вертикаль композиции, как и в других картинах, должна проходить через кончики пальцев левой руки Мадонны, прижатой к груди, через зрачок левого глаза Мадонны и середину левого колена. Центральная горизонталь идет по верхней ступени трона, а основная диагональ задается взаимным положением кистей рук Августина, левого предплечья Мадонны, общим наклоном тела левого ангела и расположением его правой кисти и правой стопы. Эти линии показаны на схеме 1.



Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 2

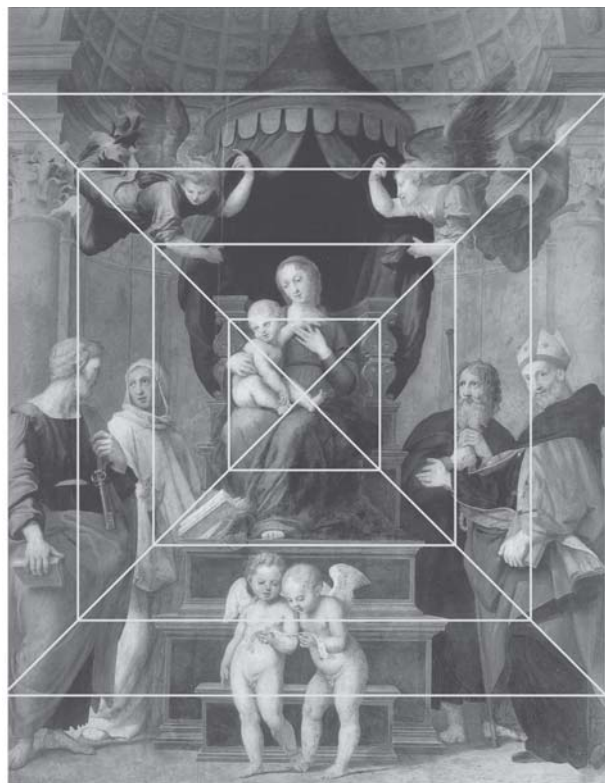
Поскольку диагональ располагается под углом 45 градусов, то первая композиционная схема оказывается сеткой квадратов. Она представлена на схеме 2. Сетка превосходно накладывается на членения трона и пропорции фигур ангелов. С ее помощью картина четко делится по горизонтали на три части: слева фигуры Петра и Бернарда, занимающие три вертикальные полосы сетки, слева — Иаков и Августин, которым отведено столько же места, и в двух центральных полосах находится трон с Мадонной и младенцем. Легкие сдвиги фигур относительно сетки, не изменяя отношений размеров и величин, снимают возможный налет жесткости компоновки. Показанные диагонали позволяют увидеть привязку элементов изображения к узлам и линиям сетки.



Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 3

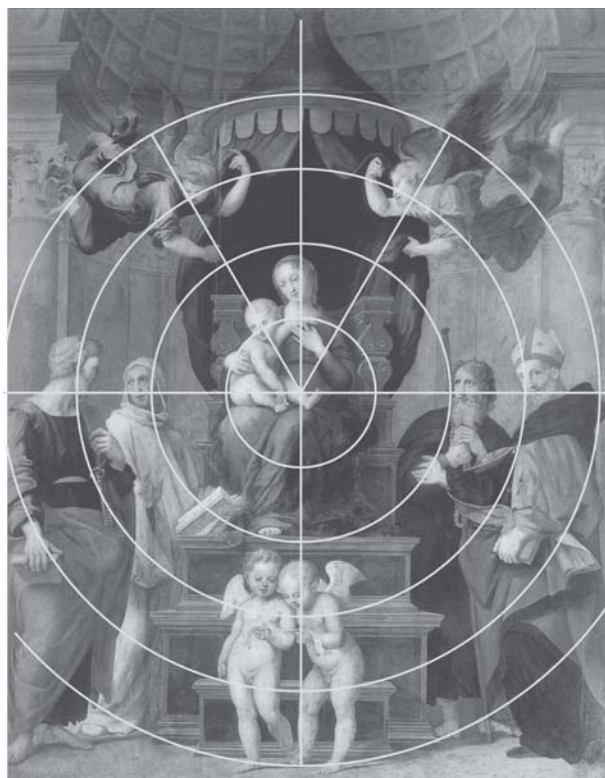
Схема 3 построена из взаимно вписанных окружностей и квадратов. Размер внешней окружности выбран таким, чтобы внутри нее оказались головы всех изображенных персонажей, а центр расположен на основной вертикали. В нее вписан квадрат, в который опять вписана окружность. Эта схема определяет характер наклонов и поворотов тел предстоящих святых и уточняет положение углов подножья трона. Одна из внутренних окружностей проходит через кончики пальцев левой руки Мадонны. Поскольку мы не брали эту точку в качестве начала отсчета, а вышли на нее другим способом, то сам факт пересечения одной из окружностей центральной вертикали в определенной точке свидетельствует о верности построений. Следующая по размеру окружность соответствует ширине трона, а следующая, проходящая по стопе Мадонны, — высоте трона.

Исходным размером для схемы 4 стало расстояние между серединами торцов резной полукруглой спинки трона. Оно взято за длину стороны квадрата, третьей стороной которого стала линия, ограничивающая снизу выступающую часть сиденья трона. Вокруг этого квадрата построены еще три различных размеров, с равными расстояниями между сторонами; самый большой квадрат включает в себя внешний контур фигуры Августина (и включил бы внешний контур фигуры Петра, если бы она не была срезана краем картины). Верхняя сторона самого большого квадрата обнаруживает неточность изображения архитектурного обрамления ниши: карниз слева выше того же карниза справа. Эта часть, по свидетельству Й. Мейера, была присоединена к расположенной ниже оригинальной картине Рафаэля в 1698 г.³ Членения трона отлично вписываются и в эту схему. Три больших квадрата задают «позы» парящих ангелов: положение их рук и ног.

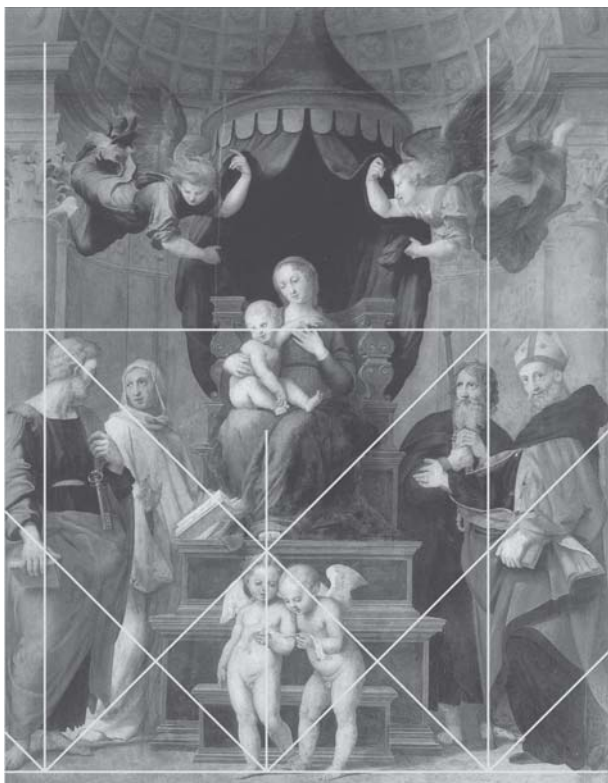


Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 4

Схему 5 образуют окружности с диаметрами, равными сторонам квадратов из схемы 4. Они показывают как точно вписана дуга наклона тельца младенца в композиционную схему, как меньшая из окружностей задает положение левой руки младенца и правого колена Мадонны. Следующая по размеру окружность задает положение кисти правой руки Августина и головы Иакова. Третья окружность определяет положение левого плеча Августина, кистей рук парящих ангелов и ключа в руке святого Петра. Самая большая окружность задает границы складок одежды Августина, крыла правого ангела, стопы правой ноги левого ангела, кисти правой руки Петра с книгой. Даже дуга, проведенная ниже на том же расстоянии, «работает», «поддерживая» стопы ангелочков у подножья трона.

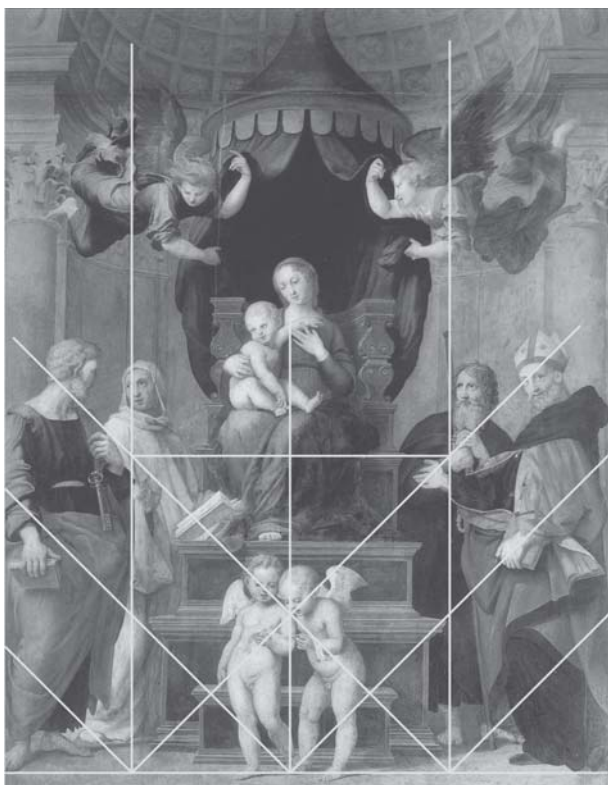


Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 5



Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 6

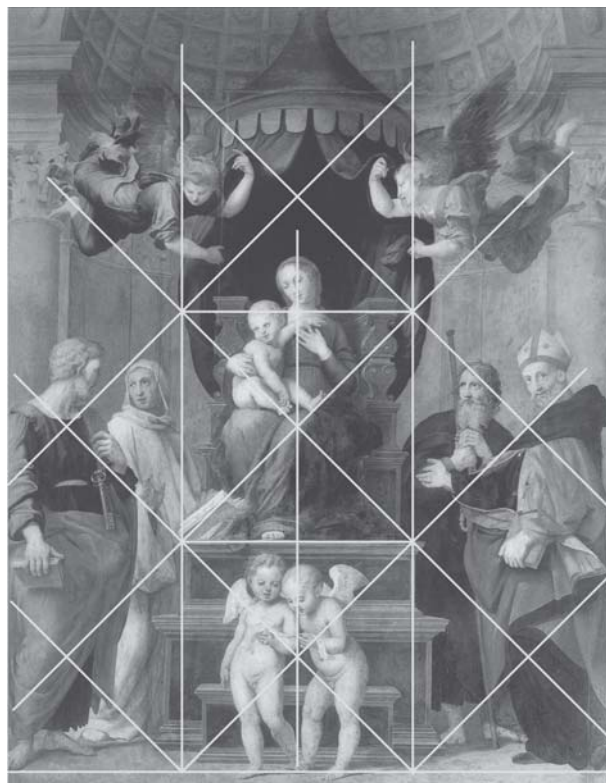
Связи в нижней части изображения гораздо «плотнее» и насыщеннее, чем может показаться на первый взгляд. Одной из важных опорных точек для них служит стопа левой ноги Мадонны, выделяющаяся светлым пятном на более темном окружении. Если опустить вертикаль от нее вниз так, чтобы она прошла примерно посередине лба левого ангелочка, через большой палец его левой руки и колено левой ноги до опорной горизонтали (на которой стоят левая ножка правого ангелочка и правая ножка — левого ангелочка и которая касается края стопы святого Петра и края одежды Августина), то точка пересечения этих линий окажется серединой расстояния между вертикалями, проходящими через опорные точки фигур Петра и Иакова — через пятки их ног. Диагонали, проведенные из точек пересечения вертикалей с горизонталью, пройдут через край выреза одежды Петра и вдоль большого пальца его руки с книгой, через угол книги Бенедикта и вдоль руки с книгой Августина. Они же зададут положение стоп другой ноги Петра и другой ноги Иакова, рост ангелочков и, практически совпадая с одной из линий сетки схемы 1, размер фигур святых. Эти построения показаны на схеме 6.



Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 7

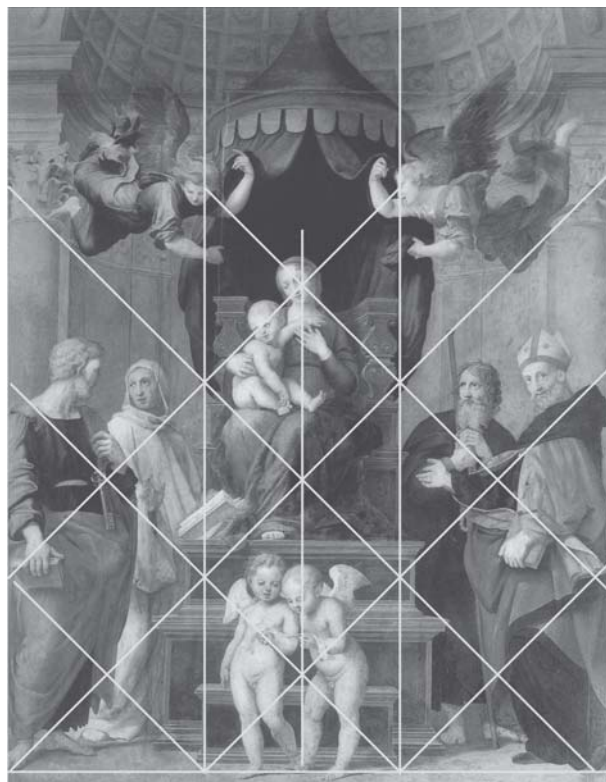
Если в качестве исходных вертикалей взять те, которые проходят по границам светлых и темных одежд святых слева и середину стопы правой ноги Иакова справа, то диагонали, проведенные из таких же точек, пройдут через угол темной одежды Петра и складку его правого рукава, по середине колена левого ангелочка, по углу левой нижней части подножья трона, через кончик большого пальца Бенедикта и вдоль границы кисти левой руки Петра, через основание шеи Иакова и середину лба Августина, по углу правой нижней части подножья трона, через пятку левой ноги Иакова. Эти построения показаны на схеме 7. Любопытно, что на уровне сиденья трона диагонали пересекаются с исходными вертикалями.

На схеме 8 показаны связи элементов изображения, когда за исходные взяты вертикали, проходящие по краям подножья трона Мадонны. В этом случае диагонали задают направление складок нижней части одежды Петра и угол наклона книги в руках Бенедикта, определяют расположение кисти свободной руки Бенедикта и кисти руки Петра с ключом; они проходят через основание шеи Петра и вдоль предплечья правой руки левого ангелочка у подножья трона. В нижней части изображения обнаруживается квадрат, в который вписаны фигуры ангелочков, причем диагонали этого квадрата проходят по углам ступени у подножья трона, по середине кисти, плеча и крыла правого ангелочка. На диагонали оказываются стопа левой ноги младенца, вдоль диагонали располагается голень его правой ноги и кисть руки Мадонны, его поддерживающая. Диагональ проходит по границе рукава и кисти левой руки Иакова, по краю одежды Августина. Другие диагонали определяют направление и расположение складок одежды Августина. Даже в верхней части изображения элементы этой схемы «работают» — исходные вертикали проходят по основанию шеи левого парящего ангела и кисти левой руки правого, а длинные диагонали задают положение их ног.

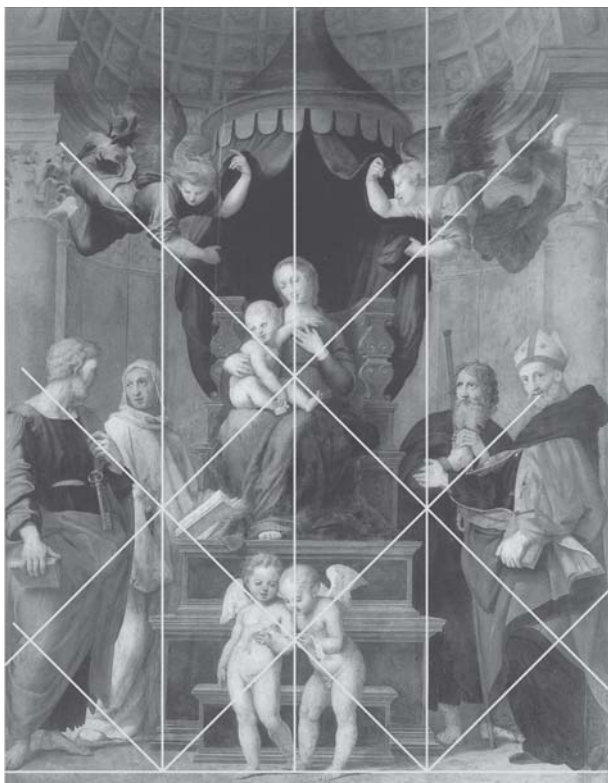


Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 8

На схеме 9 за исходные взяты вертикали, проходящие через края сиденья трона. Диагонали этой схемы идут по краю одежды Петра, кисти правой руки левого ангелочка, по середине запястья левой руки Петра и краю кисти правой руки Мадонны, ограничивают снизу положение ног парящих ангелов и сверху — размер посоха Иакова, они еще раз уточняют расположение складок одежды Августина.

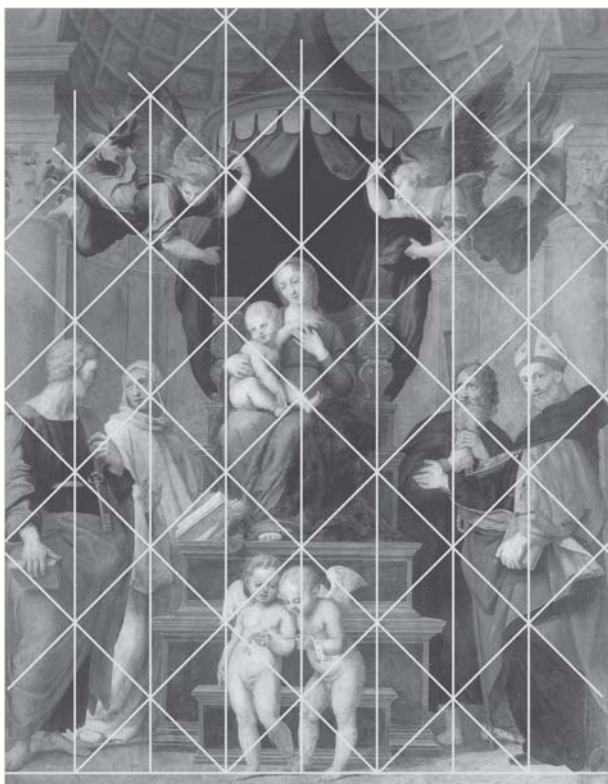


Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 9



Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 10

На схеме 10 показаны связи элементов при таком расстоянии между исходными вертикалями, которое равно ширине нижней части трона. Диагонали этой схемы проходят по середине колена Петра, середине запястий правой руки младенца, левой руки Мадонны, правой руки Августина и левой руки Иакова. Их направления совпадают с направлениями кисти левой руки Петра и правой ноги левого парящего ангела.



Рафаэль. Мадонна под балдахином. Схема 11

На схеме 11 показаны связи, построенные исходя из ширины спинки трона. Поскольку она не очень велика, то диагонали схемы образуют композиционную сетку, фактически иную, но практически аналогичную сетке из схемы 1 с той разницей, что это — сетка ромбов. И здесь снова «переопределяются» высота персонажей первого плана — Петра, Мадонны и Августина; положение рук и ног парящих ангелов, граница группы Мадонны с младенцем, высота подножья трона. В схеме снова «задаются» опорные точки в расположении персонажей: вертикали проходят через пальцы ног Петра, Иакова, Августина.

К сожалению, незаконченность картины предопределила фрагментарность ее композиционных связей. Но даже в таком состоянии они производят впечатление разработанных подробнее и тщательнее, чем в других алтарях Рафаэля.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 276.

² Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 280.

³ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 278.

Алтари. Выводы

1. В организации композиции алтарей Рафаэль опирается на правильные симметричные геометрические фигуры: квадраты и окружности, что обуславливает правильный характер геометрии композиции в целом.

2. Все алтари, написанные Рафаэлем до 1508 года, кроме пала Бальони, имеют вертикальную ориентацию. Алтарь Бальони практически квадратен (его размеры 184 x 176 см), но его ширина все же на 8 см меньше его высоты. Все алтари (кроме пала Бальони) симметричны относительно вертикальной оси.

3. Первые четыре алтаря (Распятие, Коронование Марии, пала Ансидеи, пала Колонна) сочетают квадратную нижнюю часть изображения с верхней полукруглой частью.

- В Распятии изображение, не разделенное никакими границами (явными или условными), занимает всю площадь поверхности картины.

- В Короновании Марии изображение условной полосой облаков разделено на два яруса, в каждом из которых разворачиваются связанные по смыслу, но хронологически и топографически разные события.

- В пала Ансидеи полуокружность, дополняющая квадратную часть, фигурных изображений не имеет.

- В пала Колонна части алтаря разделены физически и в полуокружности помещена часть важная, но композиционно подчиненная основному изображению, находящемуся в квадратной части алтаря.

4. Мадонна под балдахином также вертикально ориентирована и имеет ось симметрии. В этом отношении она отличается от других алтарей (кроме пала Бальони) лишь отсутствием полукруглой верхней части.

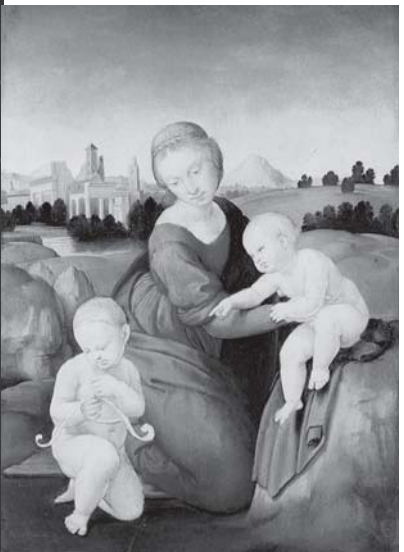
5. Поскольку форматы алтарей либо состоят из квадрата и полуокружности, либо тяготеют к ним, то и главными типами композиционных схем становятся такие, которые строятся из квадратов, окружностей и диагоналей с углом 45 градусов.

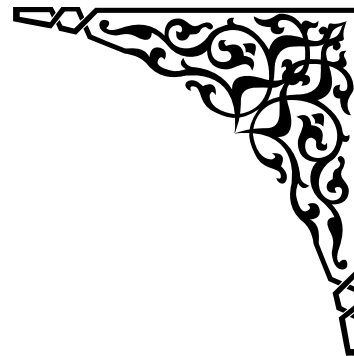
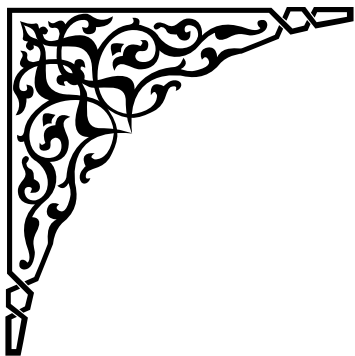
6. В алтарях Рафаэль использует простые, хорошо структурированные композиционные формы, иерархически последовательно выстраивая усложнение связности (от изображения в целом к отдельным большим кускам и далее к деталям изображения) и симметричности: относительно вертикальной оси (180 градусов), относительно сторон квадрата (90 градусов), относительно диагоналей квадрата (45 градусов).

В тех случаях, когда в изображении есть явно выраженная и ясно читаемая диагональ с углом наклона, не равным 45 градусам (например, ось посоха святого Николая в пала Ансидеи), Рафаэль организует еще одну композиционную закономерность, графически выражающуюся в схеме с этим углом диагонали, распространяя ее на все изображение.

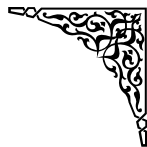
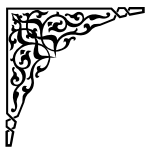
7. Типологически диапазон композиционных схем алтарей достаточно определен и, более того, ограничен. Контур квадрата и окружность — топологически одна фигура: одна замкнутая линия, не имеющая разрывов и склеек. Визуально такая фигура легко воспринимается, физиологически наше зрение стремится свести воспринимаемое к таким формам (Р. Арнхейм).

8. Алтарь Бальони отличается от других алтарей, во-первых, формой. Во-вторых, его изображение не имеет вертикальной оси симметрии, а композиция — такой точки, в которой могли бы пересечься диагонали квадратов композиционной схемы или которая могла бы служить центром окружностей в другом варианте схемы. В алтаре Бальони принципы организации композиции, превосходящие «работающие» в других алтарях, оказались нарушены в самом начале. Возможно, поэтому все остальные композиционные связи лишились базы, фундамента. В-третьих, сюжетно пала Бальони примыкает, скорее, к ватиканским фрескам, чем к алтарям. Действительно, во всех алтарях, кроме пала Бальони, использованы варианты схемы «*sacra conversazione*». В пала Бальони, напротив, в одном изображении показано несколько различных мест, где происходили и происходят хронологически неодновременные события.





Мадонны



Мадонна Террануова (19)

Берлин, Картинная галерея, инв. 247А

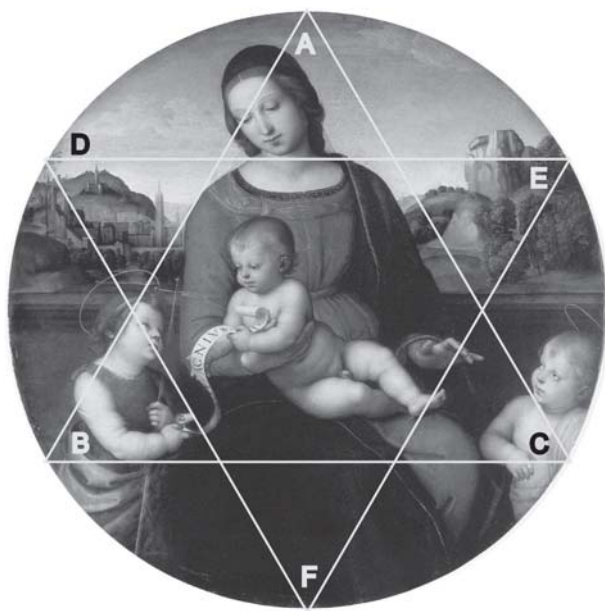
Тополь, диаметр 88.4 — 88.9 см

«Ультрафиолетовое и гамма фотографирование показало в целом хорошее состояние и даже наложение краски. Инфракрасные фотографии обнаружили несколько пентименти (исправлений. — В.П.). Наиболее интересная особенность — изменение положения левой руки Марии в самый последний момент»¹.

«Особенно интересно, что картина отражает знакомство Рафаэля с работой Леонардо. Левая поднятая рука Мадонны — цитата из «Мадонны с веретеном» Леонардо и очевидно, что она была добавлена в композицию в самый последний момент. Это имеет смысл, поскольку этот жест Мадонны предупреждает ребенка справа не подходить ближе.

Хотя стилистически картина еще близка ранним урбинским мадоннам, прямая цитата мотива Леонардо связывает ее с первыми опытами Рафаэля во Флоренции.

Предполагаемая дата 1504—5»².



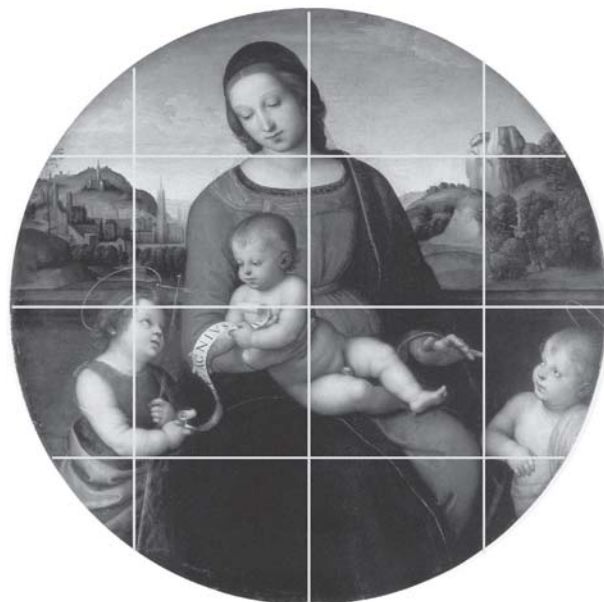
Рафаэль. Мадонна Террануова.
Схема 1

Заявление Й. Мейера о прямом цитировании Рафаэлем работы Леонардо мы считаем излишне категоричным. Мадонна в картине Леонардо приподнимает не левую, а правую руку, держа ее ладонью к зрителю. Если искать сходства в жестах Мадонн, то более близким по виду и смыслу представляется положение и всей левой руки, и ладони «Мадонны в скалах». Разумеется, это не противоречит предположению о знакомстве Рафаэля с произведениями Леонардо.

Формат тондо естественнее всего сочетается с шестиугольником³. Построим шестиугольную звезду, начиная с верхней точки окружности и соединяя углы шестиугольника через один. Уже это построение, показанное на схеме 1, демонстрирует основные связи композиции. Так, например, сторона АВ проходит через зрачок правого глаза и середину лба Мадонны; сторона ВС дает нижнюю горизонталь, которая «поддерживает» правую руку младенца Иоанна и проходит через середину колена Мадонны и большой палец правой руки другого младенца; сторона АС ограничивает положение левой руки Мадонны и задает угол наклона ее головы. Сторона DE определяет размещение пейзажа. На линии DF размещен глаз Иоанна и конец завитка свитка; линия FE проходит через середину стопы Иисуса и кончик указательного пальца левой руки Мадонны.

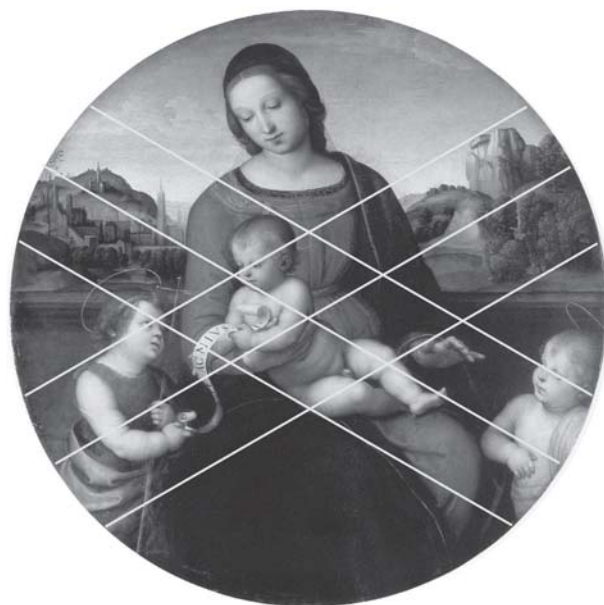
Стороны шестиугольника и составляющих его треугольников образуют три группы линий, по-разному ориентированных относительно вертикали и горизонтали. Первую составляют им параллельные линии. Вторую — линии, расположенные к вертикали под углами 60 градусов (и 30 градусов к горизонтали; это линии, параллельные линиям BE и DC. Третью группу составляют линии, параллельные сторонам АВ и АС — расположенные под углом 30 градусов относительно вертикали (и 60 градусов относительно горизонтали).

Проведем через ключевые точки схемы три вертикальные и три горизонтальные линии. Они показаны на схеме 2. Центральная горизонталь пройдет по краю парапета, у которого сидит Мадонна. Верхняя горизонталь вместе с центральной вертикалью «поддержит» голову Мадонны, нижняя горизонталь вместе с крайними вертикалями «задаст» положения локтей обоих младенцев. Правая вертикаль ограничит движение левой руки Мадонны, пройдя точно через кончик ее пальца, тогда как центральная вертикаль пройдет через кончик пальца той руки Мадонны, которой она держит Иисуса, давая «опору» его плечу.



Рафаэль. Мадонна Террануова.
Схема 2

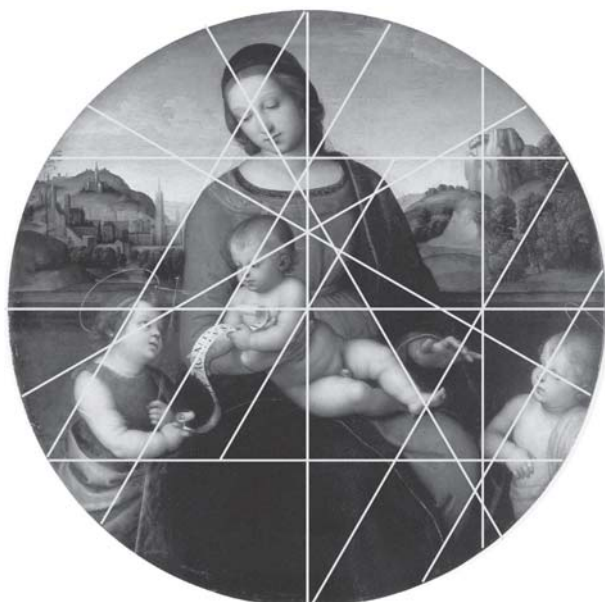
На схеме 3 показаны линии второй группы. Они задают направления взглядов обоих младенцев на Иисуса и высоту скалы справа на заднем плане, угол наклона тела Иисуса и место на поверхности картины, внутри которого он изображен; они проходят через кончики пальцев рук Мадонны и обоих младенцев и большого пальца ножки Иисуса.



Рафаэль. Мадонна Террануова.
Схема 3



Рафаэль. Мадонна Террануова.
Схема 4



Рафаэль. Мадонна Террануова.
Схема 5

На схеме 4 приведены несколько линий третьей группы, которые еще точнее связывают элементы изображения. Они задают наклоны и повороты голов всех персонажей и углы подъема гор в изображении пейзажа; одна из них является фактически осью свитка, который держат Иисус и Иоанн.

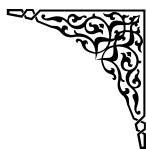
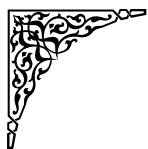
На схеме 5 показаны основные композиционные связи элементов изображения, которые образуют систему линий, выстроенную на основе простой геометрической фигуры — шестиугольника, составленного из равносторонних треугольников.

По нашему мнению, стремление подчинить изображение определенным правилам организации (то есть, не факт знакомства с картиной Леонардо, а композиционные соображения) заставили Рафаэля поместить кончик указательного пальца левой руки Мадонны в совершенно определенную точку плоскости. Точно так же, кончик указательного пальца правой руки далеко не случайно оказался на центральной вертикальной оси композиции.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 189–190.

² Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 191.

³ Шестиугольник можно рассматривать как объединение шести равносторонних треугольников с равными углами при вершинах. Эти углы равны 60 градусам ($360 / 6 = 60$). Два других угла каждого треугольника тоже равны 60 градусам ($(180 - 60) / 2 = 60$). Следовательно, эти треугольники не только равносторонние, но и равносторонние. Это значит, что радиус окружности, в которую вписан шестиугольник, равен стороне шестиугольника.



Малая Мадонна Каупера (23)

Вашингтон, Национальная галерея, инв. 653.

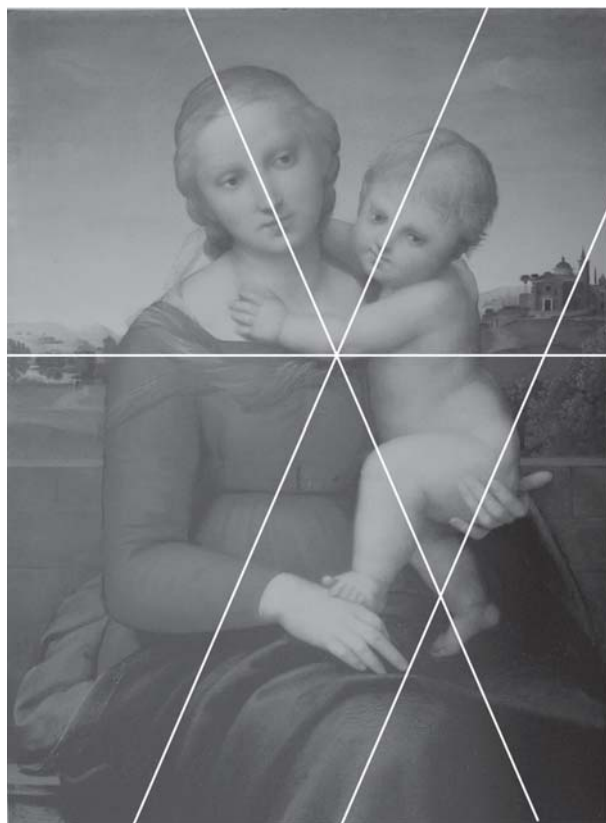
Тополь, 60 x 44 см

«Состояние картины очень хорошее, кроме небольших утрат и потертостей на правой руке Марии. Ранние записи были удалены. Инфракрасная фотография обнаружила следы пуансона, указывающие, что для перевода на дерево использовался картон; и во многом сохранившийся подготовительный рисунок, в котором изменялись очертания и некоторые области, моделируя тело. ... Хотя «Малая мадонна Каупера» демонстрирует явный отход Рафаэля от Перуджино, она, кажется, принадлежит очень ранней фазе флорентинского периода и предшествует «Мадонне дель Грандука» (24).

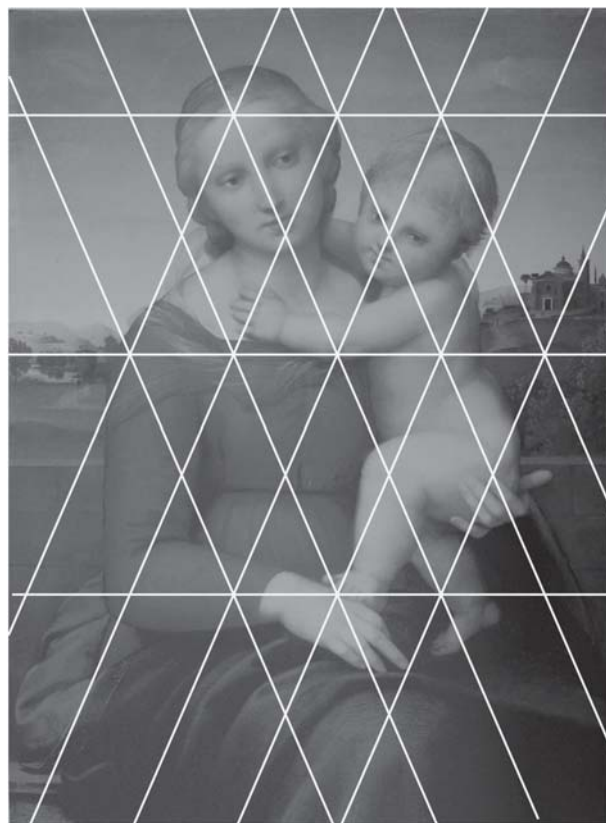
Предполагаемая дата 1505 г.»¹.

Композиция картины представляется организованной очень лаконично. Проведем ось головы Мадонны. Она пройдет вдоль оси ее шеи к локтю левой руки младенца, середине колена его левой ноги и краю голеностопа его правой ноги. Отразим ее зеркально и соотнесем эту линию с наклоном и поворотом головы младенца, проводя ее через середину его лба у переносицы. Точка пересечения диагоналей даст центральную точку композиционной схемы, через которую проведем горизонталь. Она ограничит высоту купы деревьев в далеком пейзаже слева и пройдет через точку, в которой замыкается видимая часть дороги, спускающейся с холма справа, перекрываемая тельцем младенца. Еще одна диагональ соединит кончики указательных пальцев рук Мадонны и пройдет через верхушку башни, изображенной в правой части пейзажного фона. Эти построения, показанные на схеме 1, определяют композицию картины.

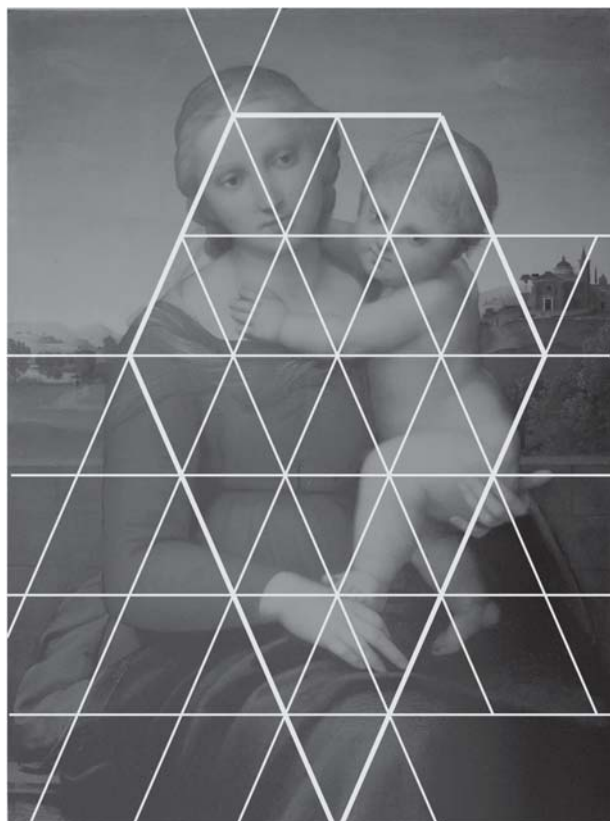
Их можно развить до композиционной сетки из вертикально ориентированных крупных ромбов. Эти построения показаны на схеме 2. Их правильность подтверждается тем, что складки одежды Мадонны внизу слева располагаются вдоль диагоналей и ограничивают положение синего плаща Марии. Одна из линий сетки задает наклон тела младенца и проходит через зрачок его правого глаза и кончик указательного пальца левой



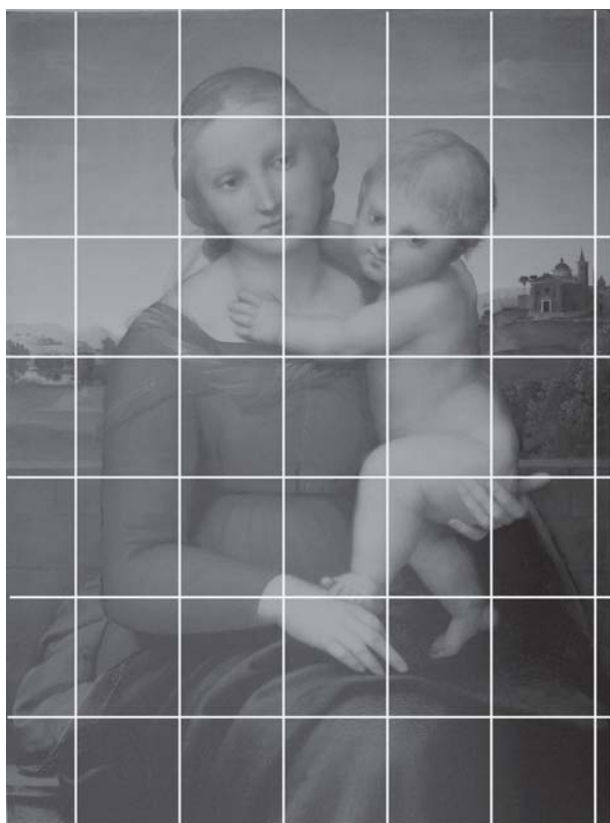
Рафаэль. Малая мадонна Каупера.
Схема 1



Рафаэль. Малая мадонна Каупера.
Схема 2



Рафаэль. Малая мадонна Каупера.
Схема 3



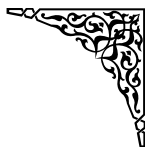
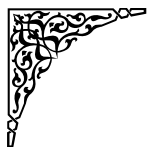
Рафаэль. Малая мадонна Каупера.
Схема 4

руки Мадонны. Другая линия идет через точку соприкосновения левой ножки младенца и правой руки Мадонны, а соседняя с ней диагональ проходит по кончику большого пальца левой ножки младенца и по углу выреза платья Марии. Некоторые детали изображения также подчинены влиянию композиционной сетки, хотя и не столь очевидно. Например, положение края легкого платка на правом плече Марии и на ее левой руке задается линией сетки.

На схеме 3 выделены линии, образующие правильную геометрическую фигуру, и показана еще более мелкая сетка. Уже тот факт, что она раскрывает новые связи элементов изображения, говорит о ее полезности и правильности. В частности, лицо младенца оказывается точно соотношенным с линиями композиционной сетки: они проходят не только через середину лба, но через середины зрачков обоих глаз. Большой палец левой руки Марии тоже оказывается точно «привязанным» к горизонтали сетки.

Сетку ромбов легко перевести в сетку прямоугольников, проведя вертикали и горизонтали через ее узлы. Схема 4 показывает результат такого действия. Новая сетка позволяет открыть новые связи. Так, вертикали идут вдоль или по обеим пяткам младенца, через середину зрачка левого глаза Марии, запястье младенца и край рукава платья на запястье Марии. Они ограничивают изображение голов Марии и младенца. И даже такие второстепенные детали, как контур купы деревьев в глубине слева и точное расположение складок плаща Марии, оказываются соотношенными с линиями композиционной сетки.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 203—206.



Мадонна дель Грандука (24)

Флоренция, палаццо Питти, инв. 1912, N 178

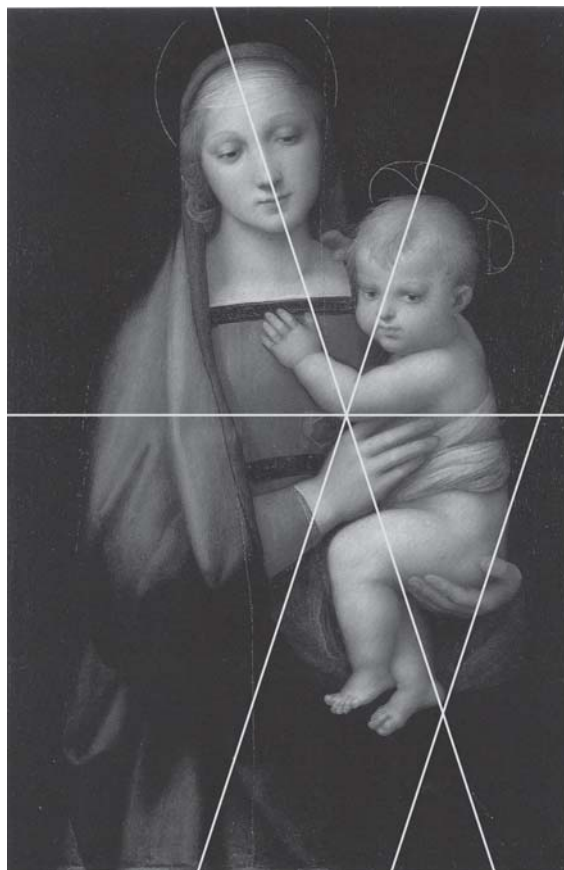
Дерево, 84.4 x 55.9 см

«Картина находится в очень хорошем состоянии, за исключением нескольких вертикальных трещин в области голов и нескольких утрат. Самая недавняя реставрация и научное исследование привели к ее переоценке. Инфракрасные фотографии показывают угольные пятна (сполвери [припорох. — В.П.]), которые означают, что Рафаэль готовил очертания с помощью картона, проколотого для переноса на дерево, процедуры, которую он часто применял в начале флорентинского периода. Более интересна гамма-фотография, которая показала, что первоначально фоном служил фрагмент архитектуры. Он представляет собой аркаду или аранжировку двух окон, происходящую от Леонардо и появляющуюся снова в «Мадонне Альдобрандини» (Лондон, Национальная галерея, инв. 744). Сначала решили, что архитектурный фон был написан позже сверху другой рукой, но Кьярини недавно убедительно доказал, что это было сделано самим Рафаэлем, возможно для того, чтобы сфокусировать внимание на фигурах, купающихся в свете. ...»

Живописная идея «Мадонны дель Грандука» происходит от «Малой мадонны Каупера», но и в моделировке, и в сбалансированном распределении акцентов превосходит предшественницу.

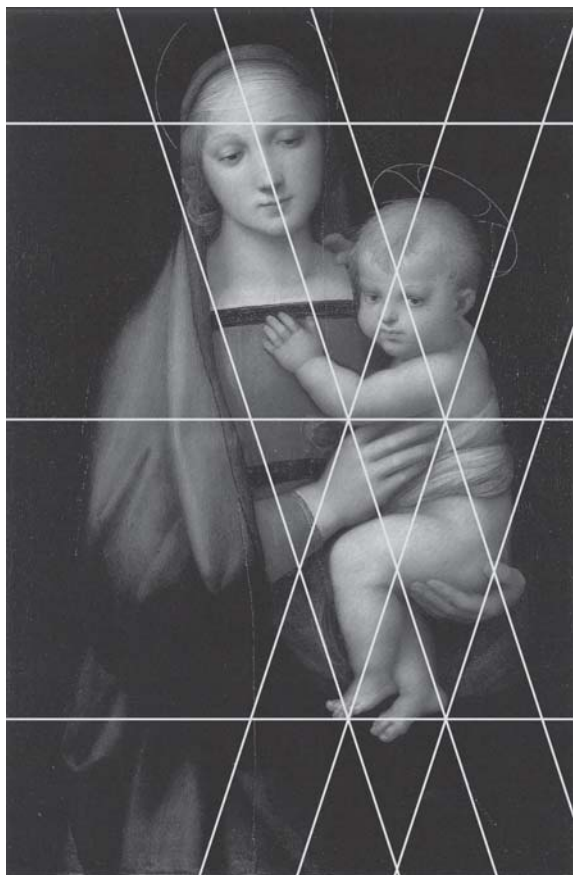
Предполагаемая дата 1505»¹.

Действительно, родство двух Мадонн несомненно. Приведенная здесь схема 1 анализа Мадонны дель Грандука практически повторяет схему 1 из анализа Малой Мадонны Каупера. На ней показаны ось головы Марии, зеркально отражающая ее диагональ, проходящая через середину лба младенца, параллельная ей диагональ, идущая по кончику большого пальца левой руки Марии, и горизонталь, проходящая через точку пересечения двух первых диагоналей.



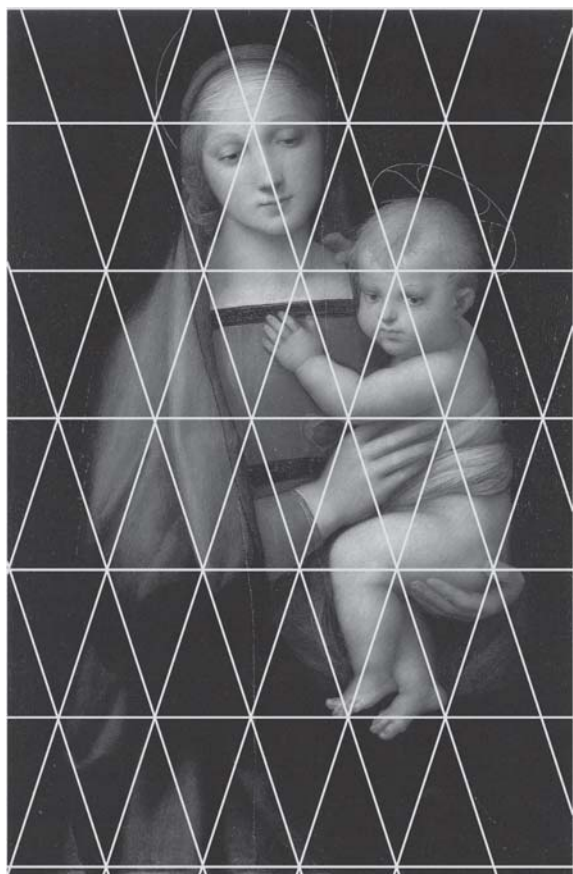
Рафаэль. Мадонна дель Грандука.
Схема 1

Различие между схемами состоит в более тщательной разработке элементов изображения в Мадонне дель Грандука, более гибкой и более прочной их привязки к схеме. Гораздо точнее организовано соответствие наклонов и поворотов тела Мадонны, положение ее рук и, в частности, пальцев. Углы поворотов тельца младенца и положение частей его тела даны строже и определеннее. Более спокойная поза младенца и несколько иное по сравнению с Малой Мадонной Каупера положение его ножек позволяет уже с самого начала «привязать» контуры его тельца к композиционной сетке.



Рафаэль. Мадонна дель Грандука. Схема 2

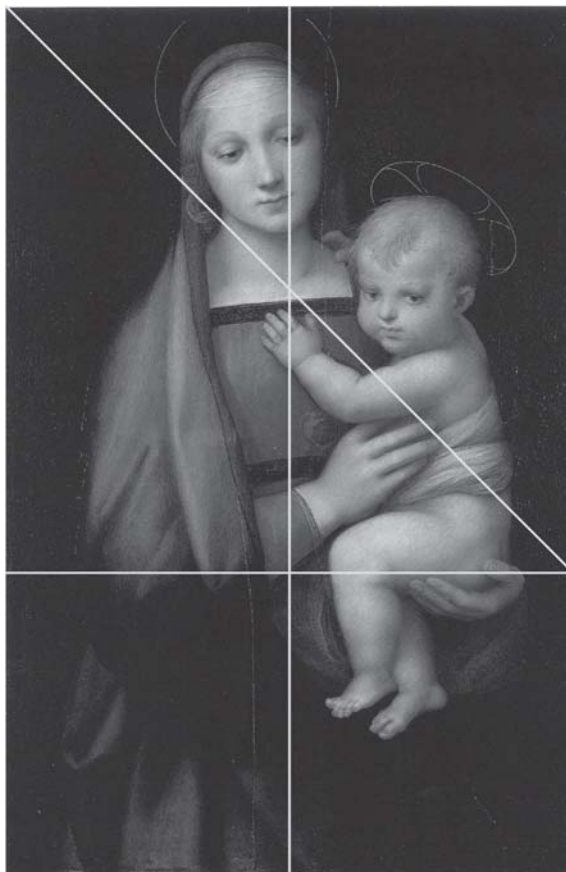
Насколько точно это делает Рафаэль показывает схема 2. Голова Мадонны вписана в две полосы сетки. Левая из диагоналей «фигуры Мадонны» идет по верхнему боковому краю ее плаща, через угол выреза платья к пальцам ноги младенца, которые как будто «опираются» на нижнюю горизонталь схемы. Правая из диагоналей задает границы размещения нимбов, проходит по кончику указательного пальца правой руки Марии и кончику большого пальца ее другой руки. Средняя из диагоналей «фигуры младенца» проходит по кончикам пальцев правой руки Мадонны, выходя к узлу сетки, на который «опирается» левая ножка младенца. Правая из этих диагоналей идет по кончику большого пальца левой руки Марии к краю пятки правой ножки младенца. Эта сеть связывает обе фигуры в нерасторжимое целое.



Рафаэль. Мадонна дель Грандука. Схема 3

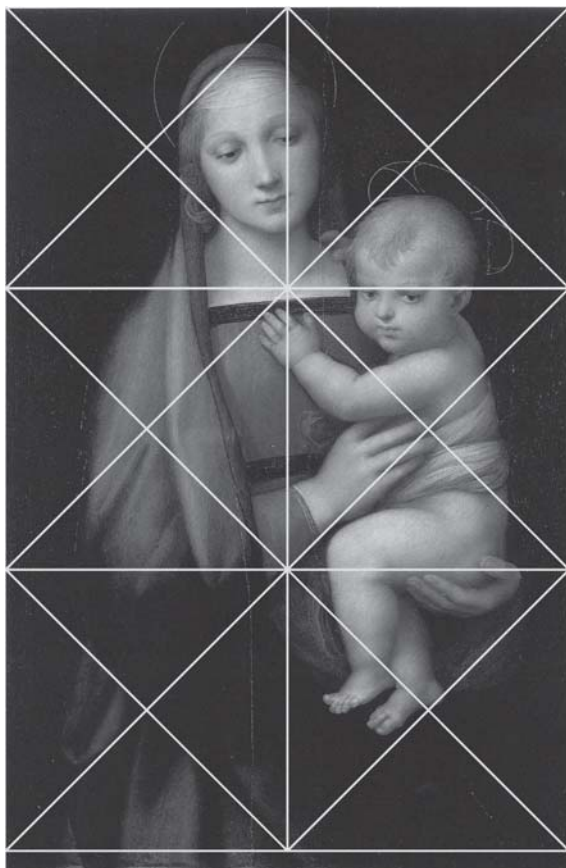
Полностью построенная сетка ромбов показана на схеме 3. Она позволяет увидеть нюансы связей элементов изображения. Так, с ее линиями оказываются соотнесенными складки плаща Марии и положение пальцев рук младенца. Узел сетки приходится точно посередине между бровей Мадонны.

Темный фон изображения заставляет обратить особое внимание на формат картины. Можно построить структурные линии формата. Некоторые из них показаны на схеме 4. Центральная вертикаль прямоугольника идет через зрачок левого глаза Мадонны и середину основания ее шеи, край запястья левой руки младенца и край рукава у запястья Марии. Диагональ с углом 45 градусов идет через середину основания шеи Марии, кончик большого пальца левой руки младенца и кончики пальцев правой руки Мадонны. Нижняя сторона верхнего квадрата идет по кончикам пальцев левой руки Марии и краю ее рукава. Все три линии связывают значимые точки изображения.

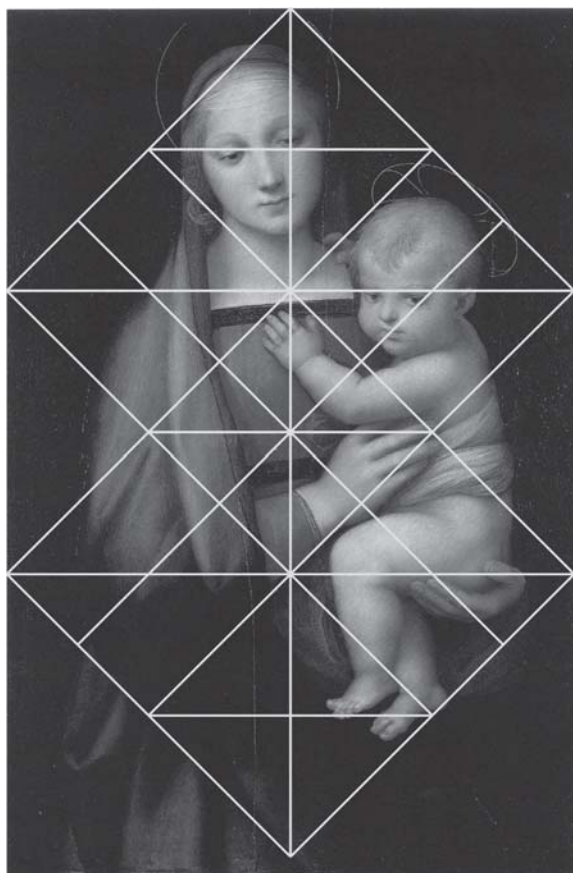


Рафаэль. Мадонна дель Грандука. Схема 4

Развитие построения показано на схеме 5. Диагонали верхнего структурного квадрата, составляющего часть большого прямоугольника формата, задают положение пальчиков младенца. Они же дают границы размещения головы Мадонны — слева снизу, и головки младенца — слева сверху. Нижняя сторона верхнего квадрата служит опорой руке Мадонны, поддерживающей младенца. Диагональ нижнего квадрата «направляет» правую руку Мадонны, а меньшая по длине параллельная ей диагональ малого правого нижнего квадрата «дает опору» и ограничивает положение правой ножки младенца. Симметричная ей диагональ касается края пятки левой ноги младенца, то есть, так же как и другие линии влияет на расположение деталей картины.



Рафаэль. Мадонна дель Грандука. Схема 5



Рафаэль. Мадонна дель Грандука. Схема 6

Еще большая детализация показана на схеме 6. Видно, что одна из ее линий совпадает с горизонталью из схемы 2, «поддерживая» ножку младенца, точка пересечения пояса Марии и края ее плаща лежит на диагонали схемы. Как это ни покажется забавным, даже переход от круглой щеки младенца к подбородку приходится точно на эту же диагональ. Очевидно, что элементы изображения оказываются точно и гибко обусловлены и в этой схеме.

Есть еще одно обстоятельство, интересное с точки зрения увлеченности в настоящее время проблемой «золотого сечения». Угол при вершине ромбов композиционной сетки схемы 3 равен 36 градусам. Такие треугольники считаются «треугольниками золотого сечения»². Вряд ли Рафаэль намеревался выстраивать композицию картины, исходя из отношения ее размеров, то есть «от формата»³. Однако безусловным фактом является то, что гармония композиции основана, при всем прочем, и на пропорции «золотого сечения».

Б.Р. Виппер писал, что «перуджиновскому настроению вполне соответствует композиционная структура картины — с простыми параллельными вертикалями фигур мадонны и младенца, однообразие которых лишь чуть нарушено легким наклоном головы мадонны»⁴.

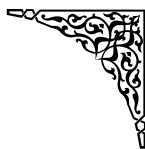
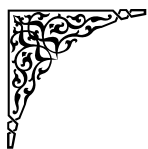
Соглашаясь с уважаемым Б.Р. Виппером в главном, мы считаем, что он неправ, называя композиционную структуру картины простой, а саму композицию — простейшей. Имея два типа разработанных композиционных схем, идеально слитых друг с другом, на самом деле она организована очень сложным образом.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 206—210.

² Это можно выяснить по любому справочнику.

³ Подготовительный рисунок из Уффици, воспроизводимый Й. Мейером на стр. 209, противоречит этому предположению.

⁴ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. — В 2 тт. — Т. 2. — М., 1977. — С. 106.



Мадонна дель Прато (26)

Вена, Художественно-исторический музей,
инв. 628.

Тополь, 113 x 88 см

«Имеются утраты в левом нижнем и правом верхнем углах и несколько трещин на красочной поверхности. Ультрамарин на синем плаще Марии настолько разрушен, что почти невозможно определить пространственную моделировку. Фигура младенца также имеет потертости. Пейзаж сохранился очень хорошо. Инфракрасная фотография показала много угольных точек вдоль внутреннего и внешнего контура, указывающих, что для перевода на дерево использовался картон.

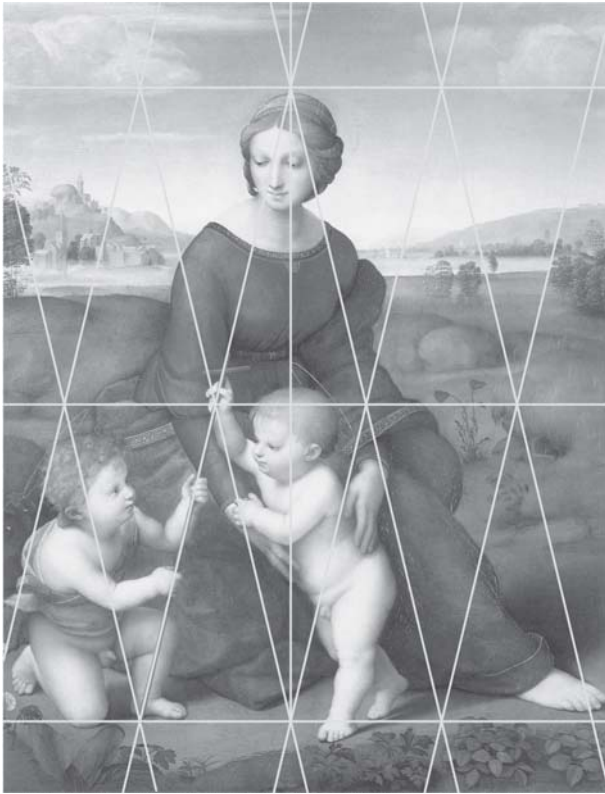
... Как и в других работах Рафаэля, растения на первом плане имеют символическое значение. Земляника, например, считается пищей небесной, анемон соотносится с Воскресением, поскольку он зацветает на Пасху; мак, как символ сна и смерти, соотносится со Страстями»¹. ...

«В Мадонне дель Прато Рафаэль в первый раз использовал характерную для Леонардо треугольную конструкцию для относительно большого размера композиции. Однако в ней остаются большие несообразности: Мария сидит в позиции с ногами, обращенными в сторону при выпрямленном и почти фронтально повернутом торсе. Это, вместе с почти прямыми заимствованиями у Леонардо, говорит о том, что Рафаэль только начинает входить в диалог с великим мастером. Предполагаемая дата 1505–6 г.»².

Наиболее очевидная из всех линий картины — диагональ — задана осью креста в руках младенца Иоанна. Она проходит по середине лба Мадонны между ее бровями. Центральная вертикаль проходит через середину груди Мадонны и украшение на середине кромки выреза ее платья, пересекая зрачок ее левого глаза и проходя по кончикам пальцев ее правой руки. Основная горизонталь располагается так, что на ней «стоят» правая ножка Иисуса, левая стопа и правое колено Иоанна. В нее же «упирается» нижний конец древка креста. Чуть выше нее помещена стопа левой ноги Мадонны, чуть ниже — пальцы левой стопы младенца Иисуса. Это показано на схеме 1.

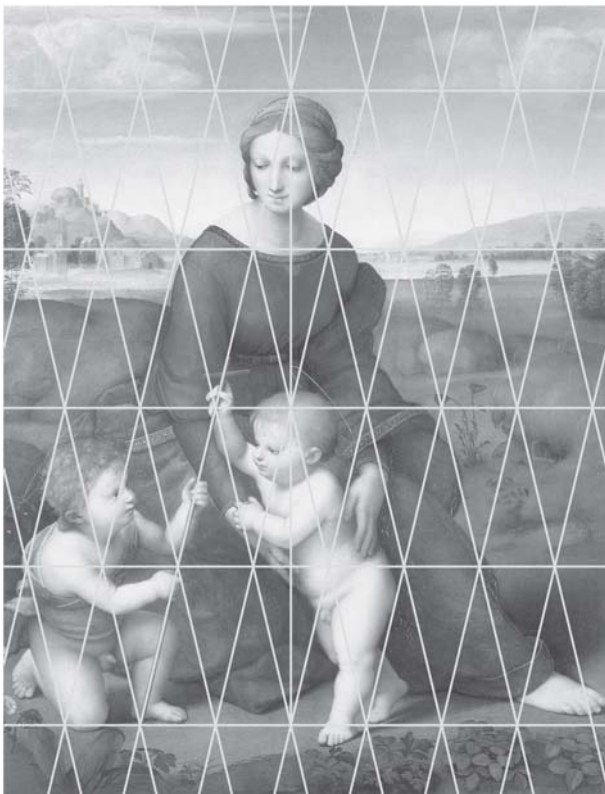


Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 1



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 2

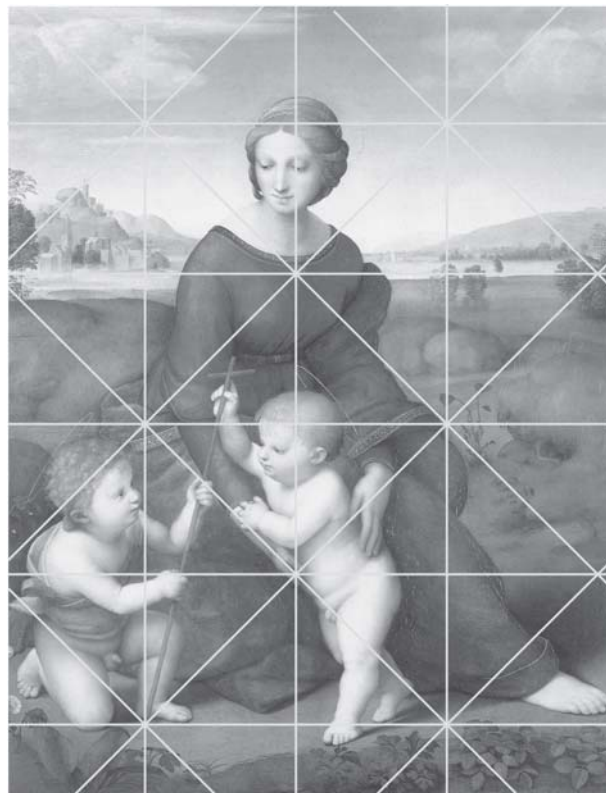
На этих линиях можно построить сетку ромбов (или треугольников), которая показана на схеме 2. Она организует детали изображения, задавая левую границу расположения фигуры младенца Иоанна и купы деревьев слева. Одна из диагоналей проходит по краю третьего пальца ноги Мадонны. Параллельная ей диагональ, расположенная левее, идет по краю выреза платья Марии на плече и складке на ее груди. Следующая диагональ идет вдоль руки младенца Христа до складки локтевого сгиба, проходя далее по указательному пальцу его левой руки. Наконец, левая из таких диагоналей идет по краю пятки левой ноги Иоанна. Одна из направленных в другую сторону диагоналей идет по краю большого пальца левой руки Мадонны. Центральная горизонталь идет по достаточно заметной точке изгиба линии правого края плаща, украшенного полосой вышивки.



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 3

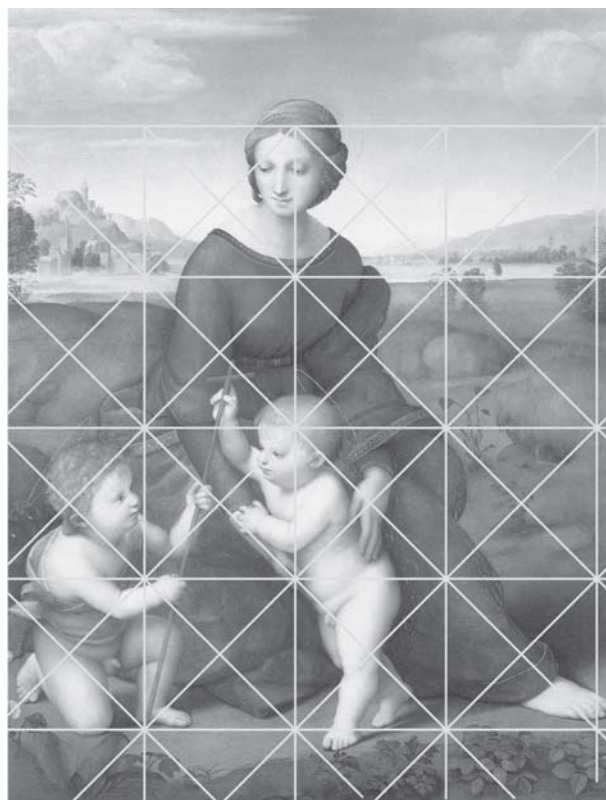
Схема 3 показывает дальнейшее развитие предложенной сетки. Вторая сверху горизонталь фактически является линией горизонта, в то же время задавая расположение деталей пейзажа справа. Вторая снизу горизонталь проходит по краю кисти правой руки Иоанна и кончику указательного пальца Мадонны. Одна из новых диагоналей идет по краю правого рукава Мадонны, проходя по переносице Иоанна. Один из цветков мака оказывается сразу на двух диагоналях. Расположение цветов в нижней части картины определенно «регулируется» диагоналями сетки.

Точка «опоры» древка креста представляется достаточно важной в композиции картины, чтобы построить с ее помощью новую сетку — сетку квадратов, взяв за основу центральные вертикаль и горизонталь из схемы 1. Результат построения показан на схеме 4. Как видно, она тоже «имеет смысл». Левая вертикаль не только проходит через пятку младенца Иоанна, что естественно, но и идет по краю его легкой одежды у плеча, по границе двух цветовых пятен одежды Марии. Правая вертикаль идет по сгибу складки нижнего края плаща Марии, краю плаща у левой руки, цветку мака и оси дерева на дальнем плане. Вторая сверху горизонталь пересекает изображение украшения на платье Марии и определяет положение линии берега озера справа. Третья сверху горизонталь задает слева линии рельефа пейзажа, а справа выходит на узел сетки у края плаща. Вторая снизу горизонталь задает место складки одежды на спине Иоанна, идет по краю кисти его правой руки. Две диагонали пересекаются точно на изображении украшения на груди Марии. При этом каждая со своей стороны на уровне головки Христа ограничивает положение вышитой орнаментальной полосы, идущей по краю плаща Марии. Еще одна диагональ пересекает изображение второго цветка мака и выходит на кончик большого пальца левой руки Мадонны. Симметричная ей относительно центральной вертикали диагональ идет по краю большого пальца левой руки Иоанна, оси руки Марии и пятке правой ноги Христа.



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 4

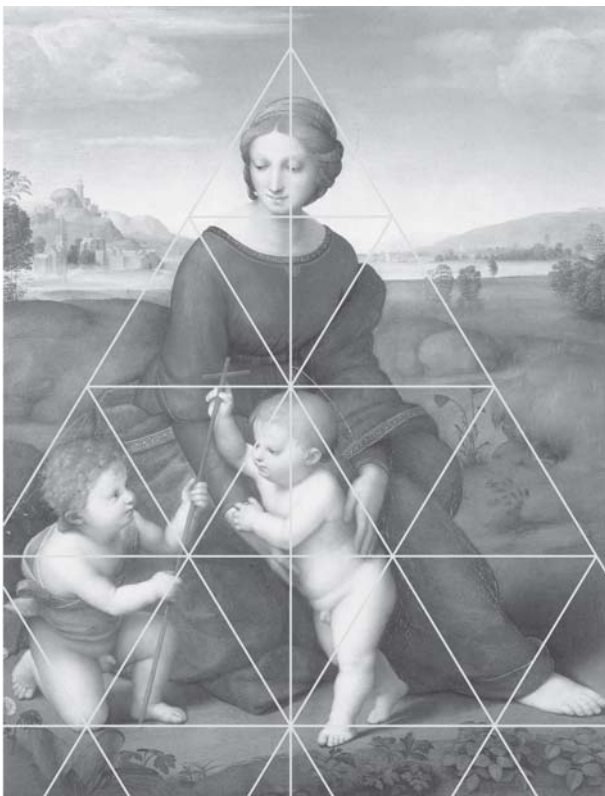
Более мелкие членения схемы 4 переводят ее в схему 5, которая уточняет некоторые детали пейзажа и персонажей. Так, например, в фигуре Иоанна диагонали проходят по нижним краям изображения кистей его рук, и нижнему (по положению на плоскости картины) пальцу правой ноги. К нижним по положению на плоскости картины пальцам ноги Марии выходят сразу две линии сетки.



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 5



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 6



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 7

Треугольность композиции, почти демонстративная, требует построения еще одной сетки, диагональ которой должна ограничивать левый контур всей группы. Эта линия соединяет крайнюю левую точку изображения прически Мадонны и край волос Иоанна. Вместе с центральной вертикалью и основной горизонталью она показана на схеме 6.

На основе этих линий построена схема 7, в которой не показаны концы линий, выходящие за пределы основного треугольника. Ближайшая к вершине горизонталь проходит по краю подбородка Мадонны, замыкая верхний малый треугольник, включающий изображение ее головы. В подобный треугольник оказывается включенной и голова младенца Иоанна. Диагонали, выходящие из концов верхней горизонтали, идут одна: по границе цветных пятен — границе изображения платья и плаща Марии, через середину лба Христа, через то место, где рука Иоанна держит древко креста, и выходит на середину его колена. Другая диагональ идет по суставам всех (!) пальцев левой руки Мадонны к той точке, где начинается узкая светлая полоса на отвороте нижнего края плаща Мадонны.

Вторая сверху горизонталь касается края головки младенца Иисуса и пересекает цветок мака. Правая из диагоналей, начинающихся из ее концов, идет через середину колена Марии и середину колена правой ноги Христа. Левая из диагоналей ограничивает полосу узора на плаще Мадонны.

Вторая снизу горизонталь идет по краю локтя левой руки Иоанна и кончикам пальцев левой руки Мадонны. Левая из диагоналей, которая могла бы начаться из конца этой горизонтали, идет вдоль оси правого бедра Иоанна от места, где пересекаются линии границ изображения его ягодицы и его одежды, до узла сетки, на который он практически «опирается» коленом. Правая из диагоналей отмечает место расположения отворота края плаща Марии.

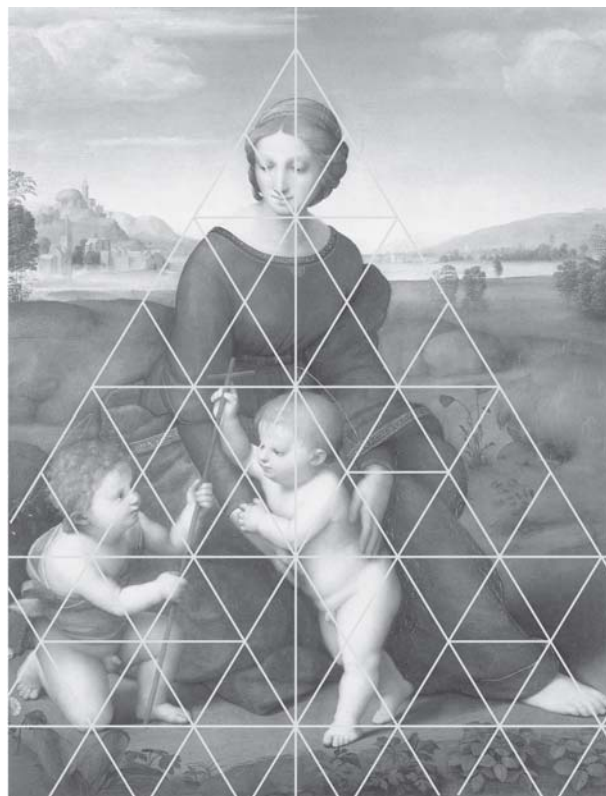
Схема 8 уточняет положение деталей изображения, данных схемой 7. Например, одна из новых диагоналей проходит через середину зрачка правого глаза Мадонны, по краю плаща вниз к нижнему (по положению на плоскости) пальцу ее ноги. Вертикально симметричная ей диагональ идет от изгиба линии контура прически Марии к крайнему пальчику младенца Иоанна.

В следующей паре новых диагоналей (пересекающихся на центральной вертикали ниже первой пары; верхние точки их начал на боковых линиях треугольника отмечены пересечением с контуром холма слева и осью дерева справа) левая идет от едва заметного (но существующего) изгиба и складки на правом рукаве Мадонны к правому локтю младенца Христа. Затем — к месту, где его левая рука перекрывает грудь, к левому локтю Христа и к пальцам правой ноги, на которые он опирается. Правая из этой пары идет по краю валуна позади Мадонны к точке соприкосновения трех цветовых областей: кусочка красного рукава платья и синего плаща Мадонны с золотистым шитьем по краю, затем к локтю левой руки Христа и пальцам левой стопы Иоанна.

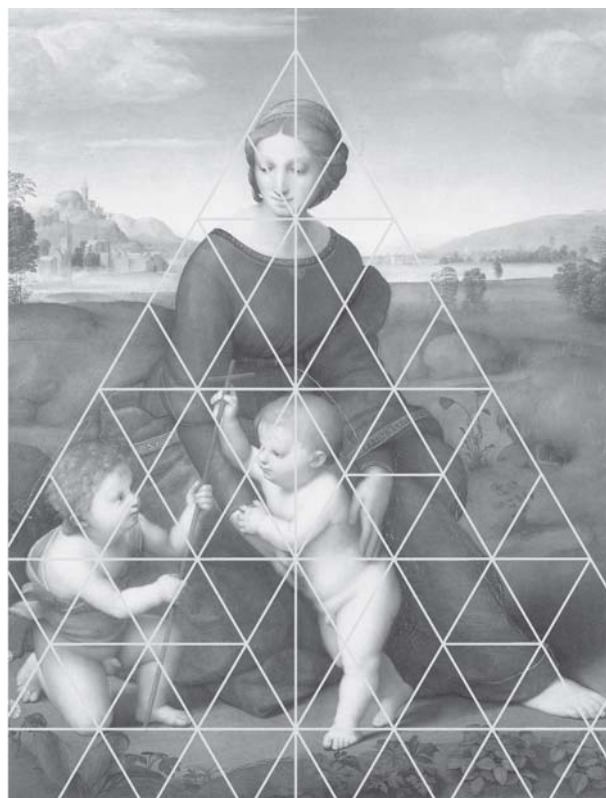
В той паре новых диагоналей, которые не пересекаются на центральной вертикали, левая идет по краю ушка Иоанна и середине его локтя к большому пальцу левой ноги. Правая диагональ указывает место для кустика на фоне справа и проходит под пяткой Христа. Даже короткая диагональ в правом нижнем углу «работает»: она касается края большого пальца ноги Мадонны.

На схеме короткими горизонталями показано как точно Рафаэль дает положение краев одежд персонажей: рукава платья и отворота плаща Мадонны и нижнего края одежды Иоанна.

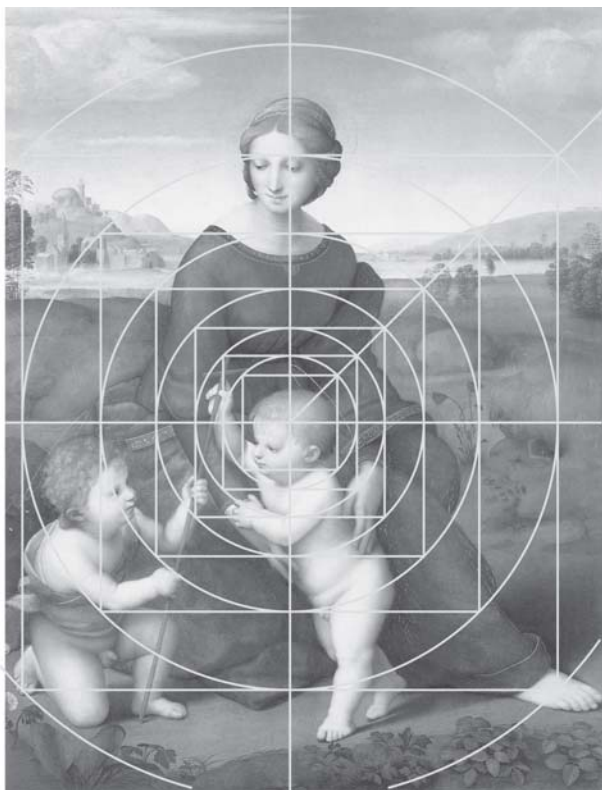
Угол при вершине треугольников схемы 7 и схемы 8 равен 62 градусам. Чтобы проверить насколько удачно наложилась бы на изображение сетка с углом ровно 60 градусов, мы построили схему 9. Видно, что ничего принципиально нового она не несет, поскольку изменения углов диагоналей не сказываются на центральной части сетки, едва проявляясь в нижних боковых. В схеме 9 чуть лучше по сравнению со схемой 8 соотносятся с сеткой детали левой нижней части изображения и чуть хуже — нижней правой. Вряд ли Рафаэль применял в своей работе точные измерительные приспособления. Поскольку схемы с углом наклона диагонали (приблизительно или около) 60 гра-



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 8



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 9



Рафаэль. Мадонна дель Прато. Схема 10

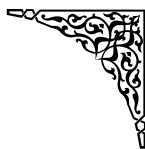
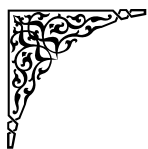
дусов дают наибольшее число совпадений с важными точками изображения, постольку можно считать, что композиция построена главным образом на сетке равносторонних треугольников.

Последний тип сетки, который следует проверить, — это система взаимно вписанных окружностей и квадратов. Сетка, показанная на схеме 10, имеет такие же права на существование, как и предыдущая сетка. Ее горизонтالي проходят по кончикам пальцев ноги Иоанна, середине правой пятки младенца Христа, по краю правого локтя Иоанна и паху Христа, по краю левого локтя Иоанна и кончикам пальцев левой руки Марии, по кончику большого пальца левой руки Марии, середине плеча и середине подбородка Христа, верхнему концу древка креста в руках Иоанна, берегу водоема слева. Вертикали сетки проходят по краю одежды Иоанна и краю плаща Марии, по кончику большого пальца и мизинца левой руки Иоанна, по прикрытому древком креста кончику указательного пальца правой руки Христа, по сгибу его правого локтя, по краю его затылка, по краю левой кисти Марии, по краю кроны одного дерева и стволу другого дерева справа. Окружности проходят по краю складки местности справа, по правому зрачку Иоанна и краю его правой кисти, по паху Христа и точке пересечения линий коленей Марии, по левому запястью Иоанна, концу указательного пальца левой руки Марии, по указательному пальцу левой руки Христа, по сгибу локтя и большого пальца его правой руки

Возвращаясь к процитированному выше мнению Й. Мейера, можно констатировать, что, осваивая новые для него композиционные принципы Леонардо, Рафаэль в приемах организации композиции пользуется теми же средствами, что и раньше, опираясь на проверенные собственным опытом композиционные схемы.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 214.

² Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 218–219.



Мадонна со щегленком (27)

Флоренция, Уффици, инв. 1890, N 1447

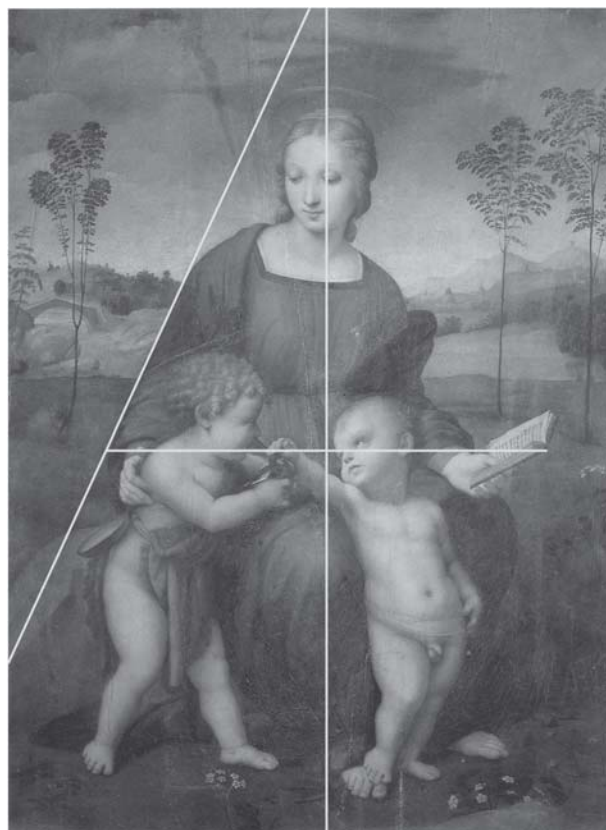
Дерево, 107 х 77.2 см

«Находится в очень плохом состоянии, с многочисленными плохо заполненными трещинами, оригинальная поверхность покрыта потемневшим покрывным лаком. 17 ноября 1548 г. картина была серьезно повреждена во время обрушения дома Лоренцо Нази. Затем много реставрировалась (восстанавливалась) и частично переписывалась. Ее настоящее состояние столь опасно, что не делалось даже попытки детальной реставрации. Инфракрасная фотография обнаружила некоторые области с подготовительным рисунком. Предполагаемая дата 1506 г.»¹.

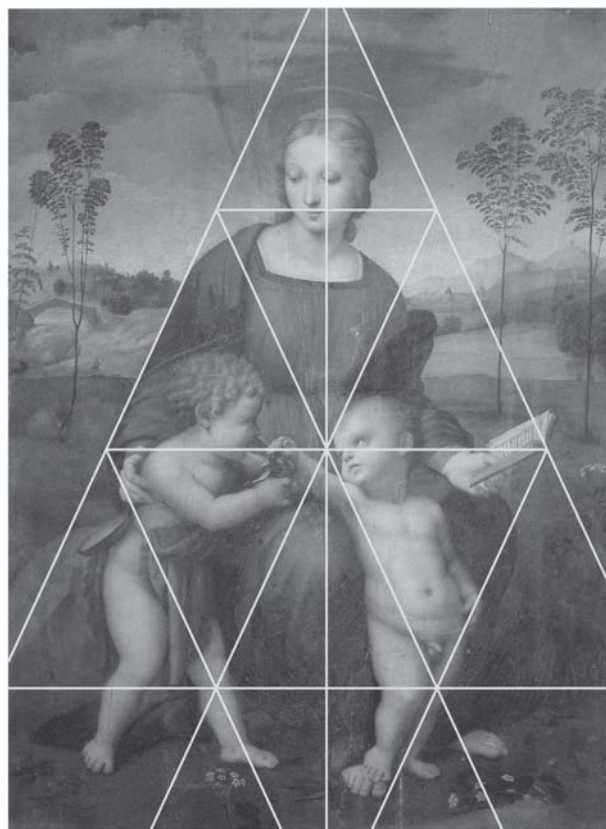
Совсем недавно картина была реставрирована снова и на этот раз, кажется, удачно².

Треугольность композиции картины побуждает начать анализ с проведения диагонали, которую естественно поместить вдоль правого плеча Мадонны. Центральная вертикаль пройдет через середину ее левого зрачка, конец пояса и середину колена. Центральная горизонталь выбрана по двум главным признакам: она идет одновременно и по указательному пальцу Христа, и по концу большого пальца правой руки Марии. Представляется далеко не случайным его положение: он в отличие от соседних пальцев не лежит на плече Иоанна, а намеренно отставлен в сторону. Эта линия идет по краю большого пальца левой руки Мадонны, краю рукава у ее запястья, середине видимой части рукава там, где она закрывается плащом; переносице Христа и краю головки щегленка. Эти линии показаны на схеме 1.

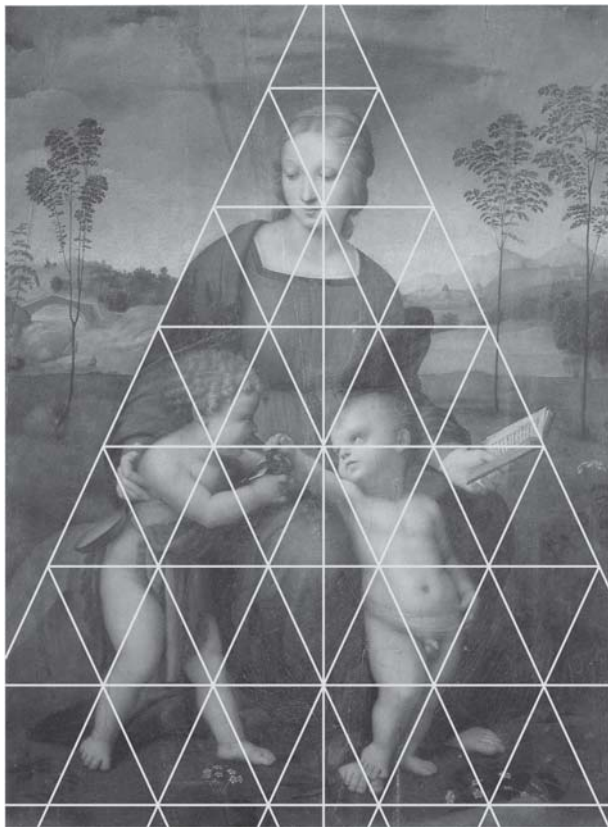
На основе схемы 1 построена схема 2. Диагональ, симметричная основной, проходит точно по концу переплета книги. Линия, выходящая из этой точки идет вниз вдоль пальцев левой руки Христа по середине его ноги к краю больших пальцев и правой ноги Марии и его ноги, поставленной на ее ногу. Диагональ, симметричная ей, «направляет» левую ножку младенца Иоанна.



Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 1

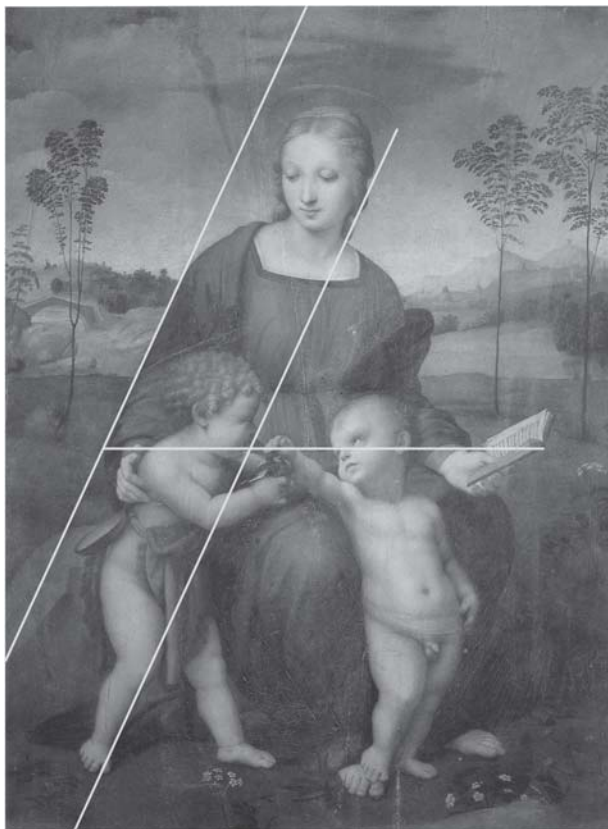


Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 2



Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 3

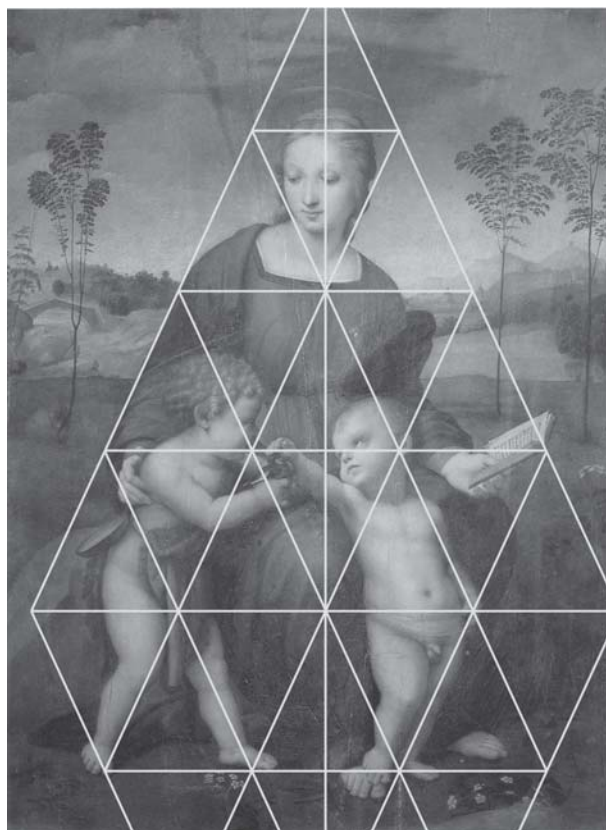
Схема 3 представляет собой развитие схемы 2. В ней появляются диагональ, которая «направляет» другую ножку Иоанна; диагональ, выходящая вдоль пальцев правой ножки Христа на большой палец ноги Марии; диагональ, идущая по переносице Марии к точке на рукаве, отмеченной при выборе основной горизонтали. Эта точка оказывается узлом композиционной сетки. Однако, существенных совпадений построенной композиционной сетки с важными точками изображения, по нашему мнению, все-таки недостаточно.



Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 4

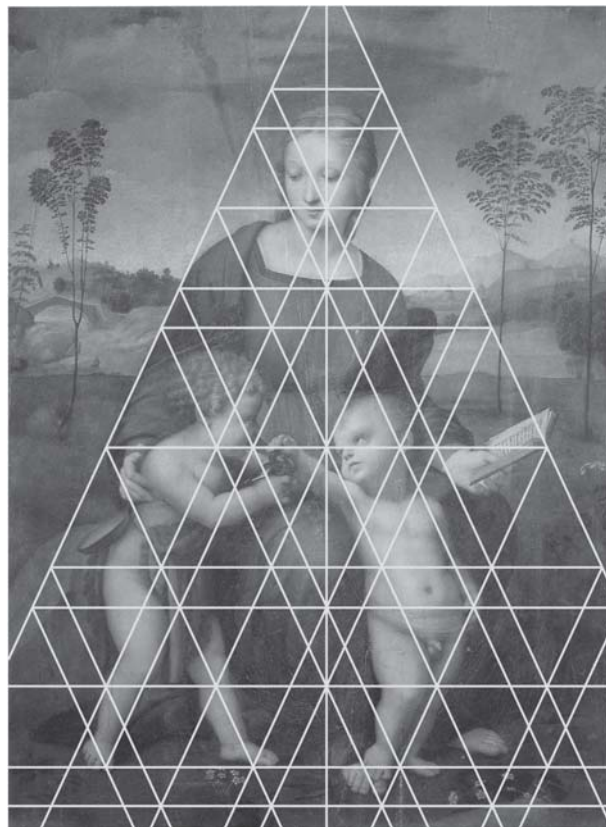
Можно вернуться к исходной позиции анализа и попробовать построить сетку не на диагоналях, вертикали и горизонтали, а на горизонтали и двух диагоналях. Одна из них останется прежней, а параллельная ей диагональ пройдет от большого пальца правой ноги Иоанна через середину его колена к краю прядей волос прически Марии. Эти построения показаны на схеме 4.

Схема 5 построена на линиях схемы 4. Внешние контуры сетки не изменились, центральная вертикаль тоже осталась на своем месте. Поменялся размер треугольников, составляющих сетку. Но линии, вошедшие в нее, «имеют смысл». Другими словами, их положение оправдано. Верхняя горизонталь идет по краю прически Марии в месте разделения прядей волос. Средний узел на следующей горизонтали лежит на краю декоративной полосы на воротах платья. Вторая снизу диагональ идет по концу большого пальца левой руки Христа, а нижняя горизонталь проходит по кончику большого пальца правой ноги Иоанна, «поддерживает» его левую ногу и идет по мизинцам правых ног Марии и Христа.

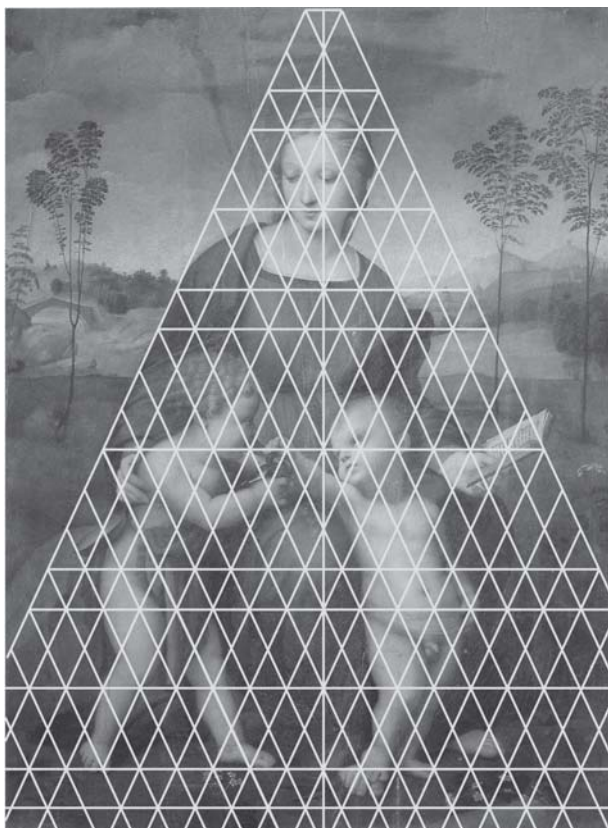


Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 5

Совпадение крайних диагоналей и основных вертикалей схем 2, 3 и 5 заставляет проверить, как накладываются друг на друга схемы, построенные с различными исходными условиями. Результат наложения схем 3 и 5 показан на схеме 6. Видно, что противоречий в схеме 6 нет. Ее единственный недостаток состоит в том, что она выглядит незаконченной.



Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 6



Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 7

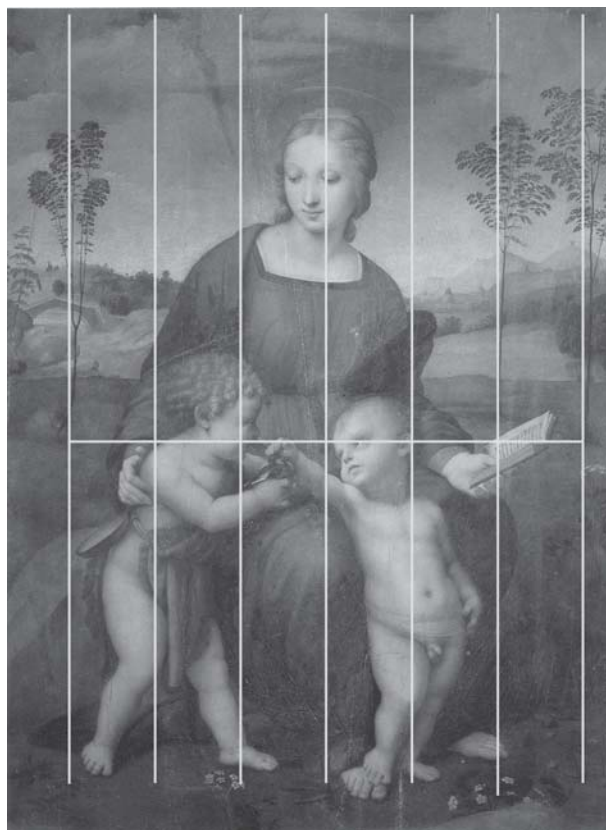
На схеме 7 оставлены центральная вертикаль, горизонтали и диагонали схем 3 и 5; внутри крайних диагоналей композиционного треугольника проведены все возможные диагонали. Уже это состояние композиционной сетки позволяет понять, что при таком способе ее построения любые важные точки изображения можно расположить там, где это считает необходимым автор картины. Речь может идти о контурах изображения (например, о положении левого плеча Мадонны и выступе линии края плаща) или о деталях: кончике указательного пальца правой руки Марии, большом пальце правой руки Христа, нижнем крае одежды Иоанна. Размеры маленьких треугольников сетки представляются оптимальными: 4,5 см ширины на 5 см высоты при высоте картины более одного метра.



Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 8

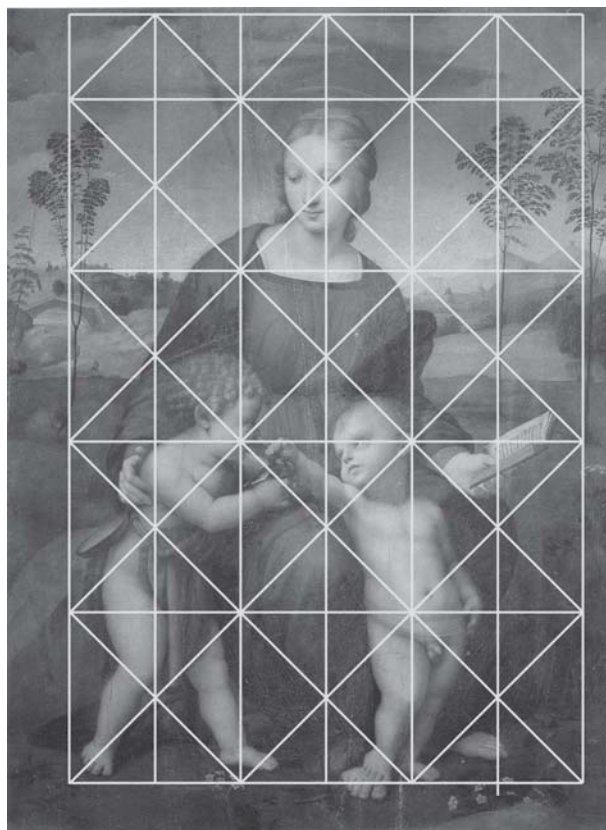
Предыдущие схемы касались собственно группы персонажей. В изображении пейзажа обращают на себя внимание три одиночных дерева. Сохранив для дальнейших построений центральную вертикаль, проведем вертикали вдоль их стволов и слева и справа от Мадонны через те точки поверхности картины, «откуда деревья вырастают». И проведем горизонталь, соединяющую две такие крайние точки. Она пройдет через изображение зрачка левого глаза Христа и кончик его указательного пальца. Эти линии показаны на схеме 8.

Проведя дополнительные вертикали через равные промежутки, можно обнаружить, что расстояние между изображениями двух крайних от Мадонны деревьев точно делится на шесть равных частей. При этом положение центральной линии разделения совпадает с положением исходной центральной вертикали. Вторая слева вертикаль проходит через середину колена Иоанна, третья слева — по краю плаща на правом плече Марии и середине стопы Иоанна. Вторая справа вертикаль идет по кончику большого и среднего пальцев руки Марии и кончику большого пальца ее ноги. Третья справа вертикаль проходит по середине колена младенца Христа, выходя на середину его левой стопы. Эти построения показаны на схеме 9.

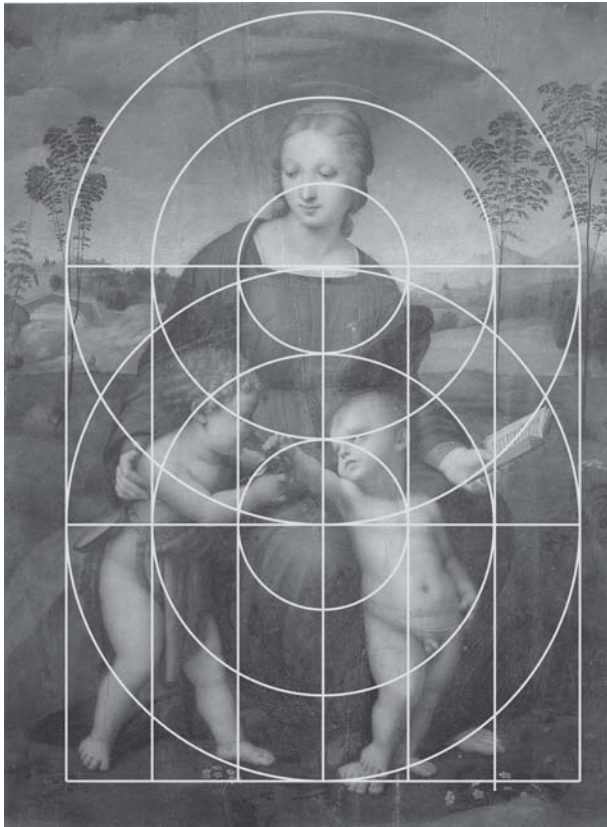


Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 9

На этих вертикалях можно построить сетку квадратов и ромбов, показанную на схеме 10. Вторая сверху горизонталь сетки ограничивает высоту прически Марии, третья сверху горизонталь проходит по углу выреза ее платья, задавая высоту линии далекого пейзажа у краев картины. Вторая снизу горизонталь идет по кончику большого пальца Христа, а на нижней горизонтали «стоят» его ножки. Короткая диагональ, находящаяся в левом нижнем углу сетки, проходит по подколенному сгибу и середине колена правой ножки Иоанна, касаясь края пятки его левой ноги; параллельная ей диагональ, расположенная выше, направляет пальцы Марии, выходя на голеностоп Христа. Короткая диагональ, находящаяся в нижнем правом углу сетки, проходит по краю плаща Марии; выше расположенная параллельная ей диагональ идет по изображению пупка Христа. Одна из диагоналей в верхней части сетки выходит на угол книги, другая — к точке зрительного пересечения границы первого плана изображения и края плаща на левом плече Марии.



Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 10



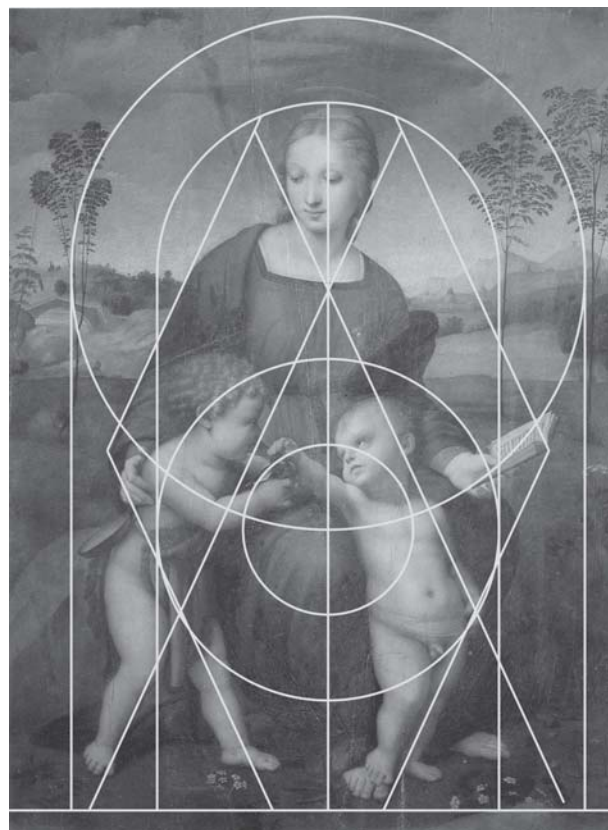
Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 11

Взяв ширину сетки в качестве большого диаметра, а параллельные вертикали в качестве границ размеров меньших диаметров, можно построить сетку вписанных окружностей. Она естественно дополнится такой же сеткой окружностей, центром которых является середина верхней стороны большого нижнего квадрата. Эти построения показаны на схеме 11. Верхняя большая окружность направляет наклон и положение ветвей деревьев. Она проходит по кончикам пальцев и углу книги в руке Марии, по кончику большого пальца ее правой руки. Верхняя средняя окружность ограничивает прическу Марии, дает направление ветвям ближнего к ней дерева, пересекает изображение глаза Христа, проходит по краю кисти его правой руки. Верхняя малая окружность идет практически точно по краям плаща Марии.

Нижняя большая окружность идет по углу книги, краю плаща Марии на ее ноге, кончику большого пальца правой ножки Христа, краю пятки левой ножки Иоанна, точке перегиба контура большого камня слева. Средняя нижняя окружность идет по краю левого рукава Марии, вдоль пальцев, по середине ее колена, вдоль пальцев левой руки Христа к подколенному сгибу его правой ноги, по середине колена левой ноги Иоанна, узлу на его одежде и середине его уха. Меньшая нижняя окружность идет по краю запястья правой руки Христа, его переносице и середине головки щегленка.

Видимо, некий подобный эффект организации композиции имел ввиду Б.Р. Вишпер, когда писал: «В так называемой «Мадонне со щегленком» (в галерее Уффици) пирамидальная схема дана несколько чересчур сухо и геометрично. Мадонна сидит фронтально; Христос и Иоанн дополняют друг друга по обеим сторонам ее колена. Но какая ясность оптической концепции! С какой гибкостью движения Христа и Крестителя описывают кольцо вокруг колена богоматери, с каким композиционным тактом использована складка плаща на плече богоматери, чтобы подготовить выступ книги. Христос и Креститель теперь активно связаны между собой — изображен, очевидно, апокрифический мотив глиняной птички, которую оживил младенец Христос (но никакой церковности нет и следа!)»³.

В схеме 12 мы приводим синтез композиционных сеток, построенных ранее. Эта схема отражает главные закономерности организации композиции картины. Она сочетает диагональные построения, примененные в основном для определения положения деталей изображения персонажей, с построениями в квадратах и окружностях, которые уточняли распределение пейзажного фона и служили связующим звеном между фоном и группой фигур.

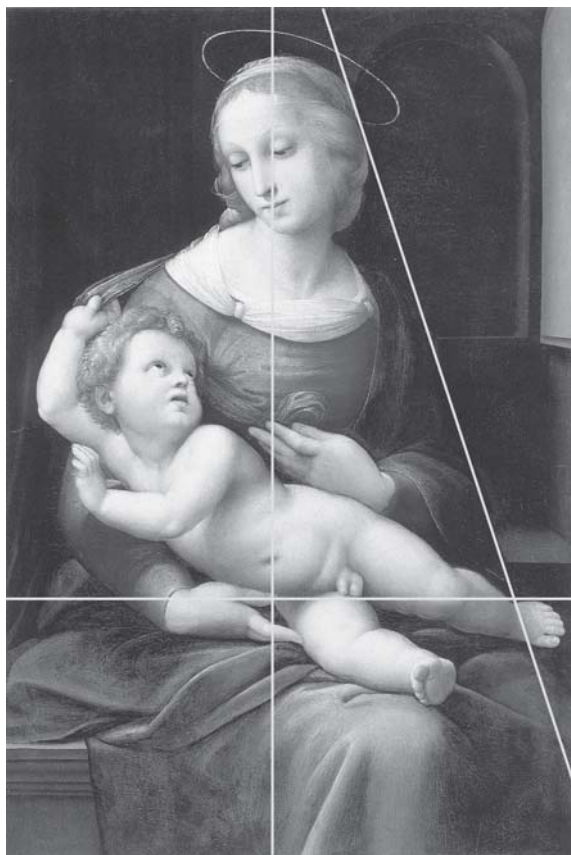


Рафаэль. Мадонна со щегленком.
Схема 12

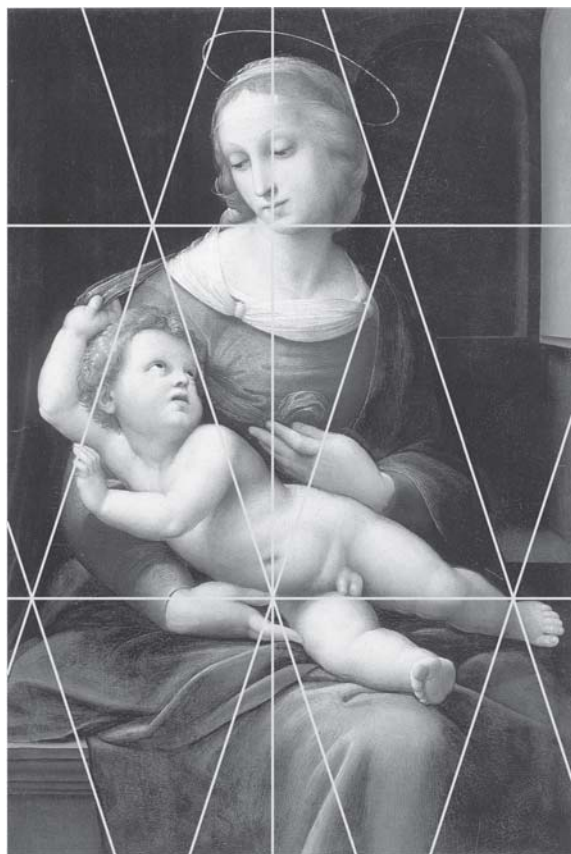
¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 219—222.

² См.: L'amore, l'arte e la Grazia. Raffaello: la *Madonna del Cardellino* restaurata /A cura di Marco Ciatti e Antinio Natali con la collaborazione di Patrizia Riitano. — Mandragora: Firenze, 2008. — 96 p.

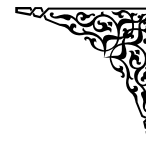
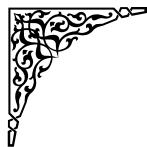
³ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. — В 2 т. — Т. 2. — М., 1977. — С. 107.



Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 1



Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 2



Мадонна Бриджуотер (33)

Эдинбург, Национальная галерея Шотландии.

Дерево, переведена на холст, 82 x 57 см

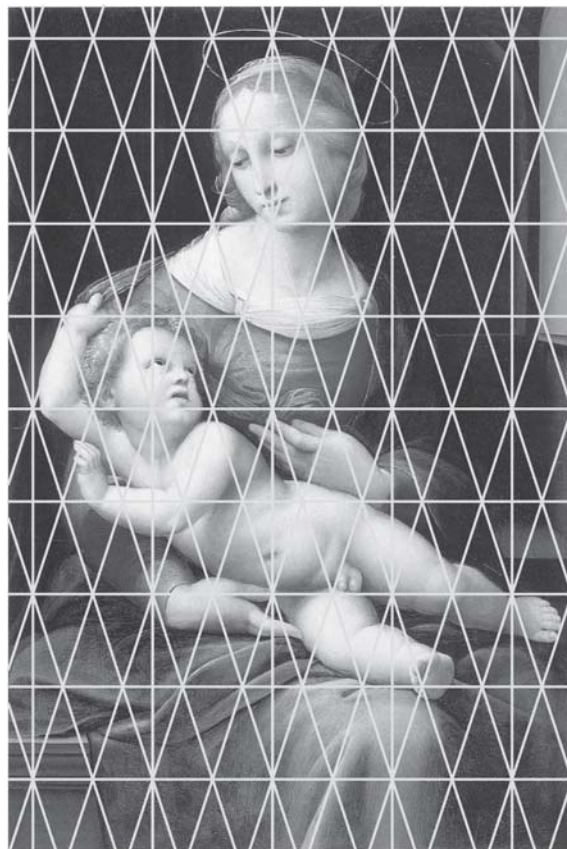
«После тщательной расчистки в 1988 г. оказалось, что картина находится в хорошем состоянии, хотя и с некоторыми утратами и потертостями. Исследование красочных слоев, предпринятое тогда же, обнаружило, что архитектура была добавлена позже и что первоначально Рафаэль намеревался изобразить группу в пейзаже. На последней стадии пейзаж был записан интерьером, и затем сам Рафаэль, кажется, закрыл вид сквозь окно справа от Марии, которое имело округлую арку и сквозь которое открывался вид наружу. В настоящем состоянии оконный косяк имеет вид ниши и снабжен ставнями. Темно-синий занавес слева сейчас едва различим. Исследование также показало, что Рафаэль использовал стилус, чтобы вырезать архитектурные элементы. Инфракрасная фотография показала различные области с подготовительным рисунком и пен-тименти. ... Предполагаемая дата 1507–8 г.»¹.

Центральная вертикаль композиции проходит через изображение пупка младенца, кончики большого пальца правой руки Мадонны и указательного пальца ее левой руки, середину губ и угол левого глаза. Основная горизонталь идет вдоль большого пальца правой руки Мадонны по паху младенца через середину его колена к краю левой стопы. Эти линии остаются неизменными во всех композиционных схемах. Расположение и угол наклона диагонали отличаются в каждой из использованных схем.

Одной из таких диагоналей будет та, которая образует внешний композиционный треугольник группы. Она касается края прически Мадонны у ее левого уха и идет вниз к левому голеностопу младенца и середине левого колена Марии. Эти линии показаны на схеме 1. Угол наклона диагонали равен 18 градусам².

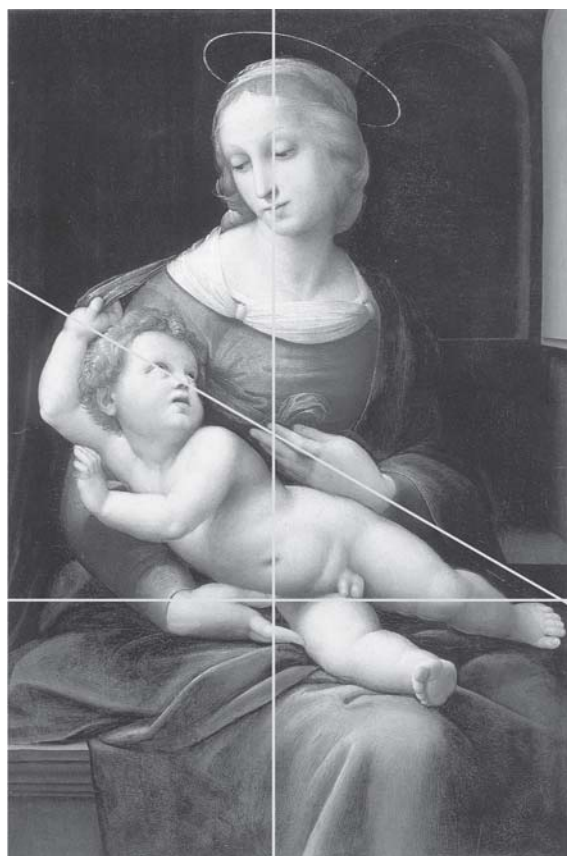
Схема 2 развивает построения схемы 1. Видно, что новые диагонали касаются кончиков пальцев обеих рук младенца, идут по краю складки плаща Марии слева, по линиям суставов кистей Мадонны и узлу платка на воротнике ее платья, по краю лба и середине плеча младенца, по краю синего плаща Мадонны, свисающего с сидения слева.

Схема 3 показывает законченную композиционную сетку. Может показаться, что ее линии расположены слишком близко друг к другу. Но при высоте картины 82 см размер треугольников сетки не столь уж мал: примерно 9 см в высоту и 6 см в ширину. Схема демонстрирует, что расположение всех элементов изображения прямо или косвенно подчинено закономерностям, заданным композиционной сеткой: поза Мадонны, повороты тельца младенца, направление взглядов. Диагонали сетки задают положение рук младенца (от локтя до кисти правой руки это особенно очевидно); они идут по оси лица Мадонны, по правому контуру ее шеи, по кончикам пальцев ног младенца и кончику указательного пальца его поднятой правой руки. Узлы сетки приходятся на край запястья правой руки младенца, на узлы платка на воротах платья Мадонны, на локоть правой руки младенца, на середину левого колена и пальцы правой стопы.

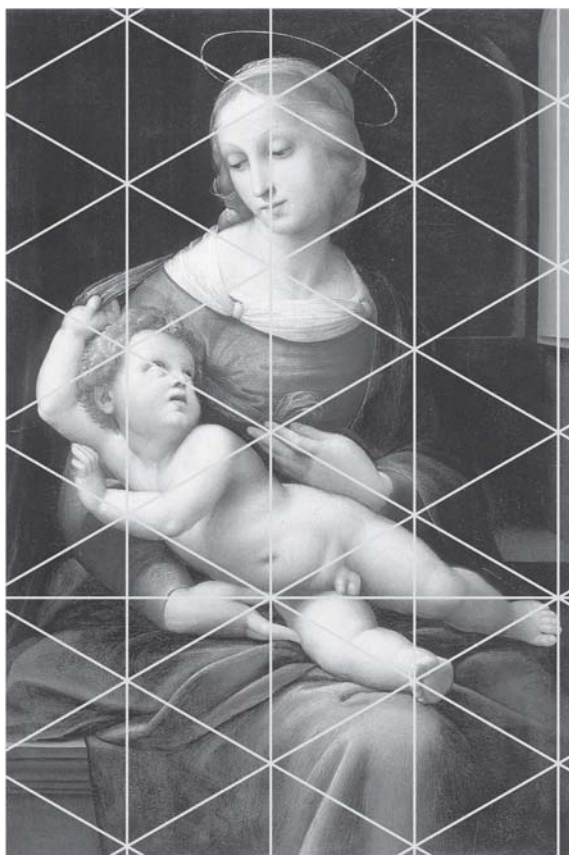


Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 3

Направление кисти левой руки Мадонны побуждает провести диагональ под другим углом. Она пройдет через кончик носа и правый глаз младенца вдоль пальцев Марии к заметному справа углу более светлой плоскости в фоне изображения. Эти линии показаны на схеме 4. Угол наклона этой диагонали равен 60 градусам.

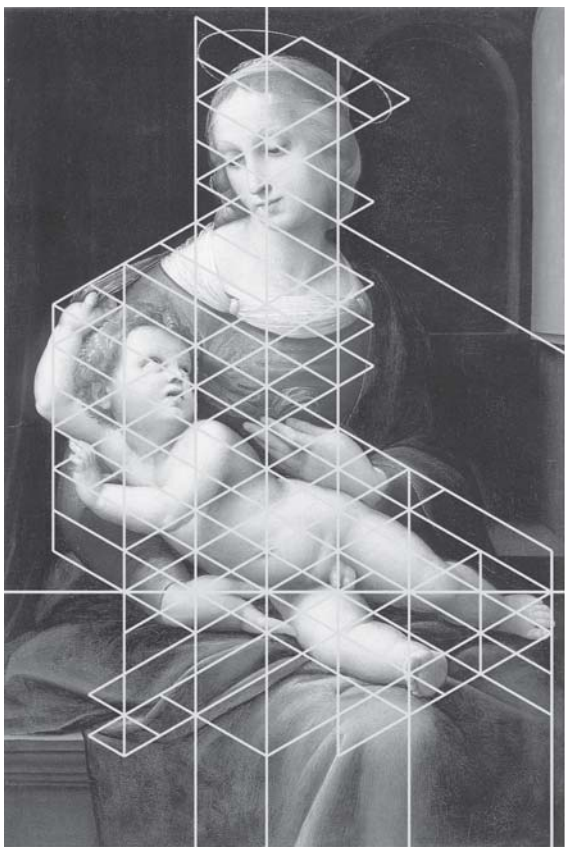


Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 4



Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 5

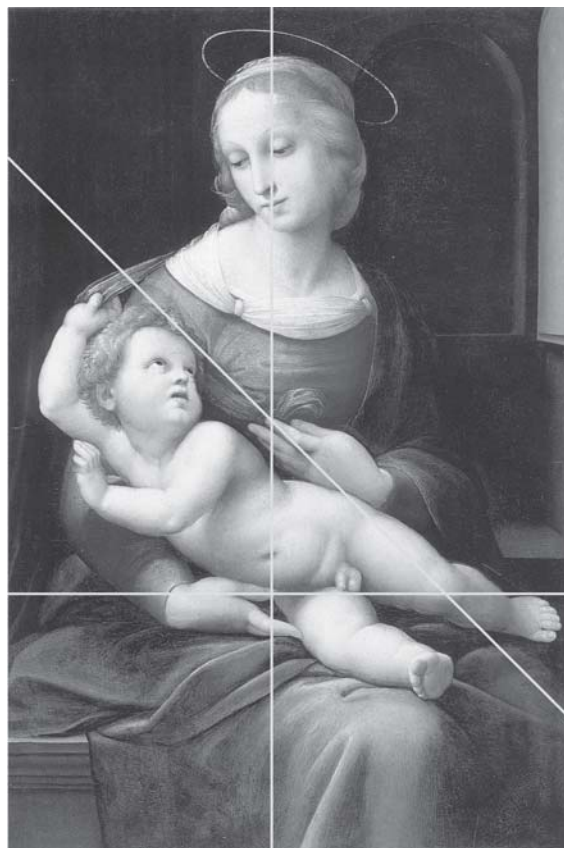
Схема 5 развивает схему 4. Ее можно рассматривать как состоящую из соприкасающихся равно-сторонних треугольников. Понятно, что общий на-клон тельца младенца задает эта схема. Ее диагонали оказывают меньшее по сравнению с предше-ствовавшими схемами влияние на расположение деталей изображения вне тельца младенца, но можно отме-тить, что диагонали идут по кончику большого паль-ца левой руки Марии и изгибу кисти у пальцев ее правой руки, по кончикам пальцев ног младенца (как и две правые вертикали схемы).



Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 6

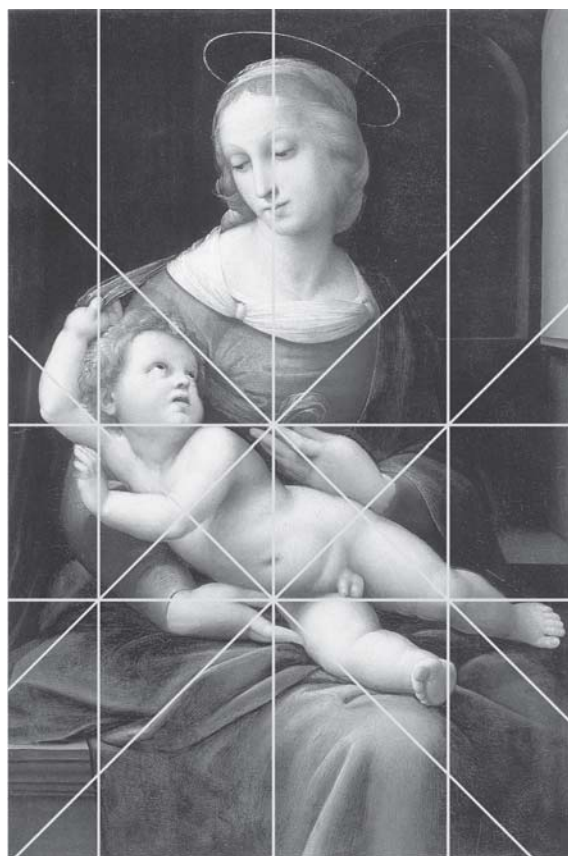
Схема 6 показывает часть той схемы, которую можно получить, сделав деления схемы 5 меньше в 4 раза. Размер вертикальной стороны маленького треугольника равен примерно 4 см. На схеме 6 убраны все «неработающие» линии и оставлены только те, которые «имеют смысл». Видно, что нимб над головой Мадонны расположен параллельно тельцу младенца и соотносится с положением и направ-лением платка на ее правом плече, за который дер-жится младенец; что изгибы локонов ее прически учитывают линии композиционной сетки; что склад-ки ее плаща ложатся по линиям сетки. Диагонали сетки проходят по кончикам пальцев младенца и его локтям.

Примечательной точкой на центральной вертикали является кончик указательного пальца левой руки Марии. Как показано на схеме 7, через эту точку проходит диагональ, наклоненная под углом 45 градусов, от середины колена младенца до края его лба.

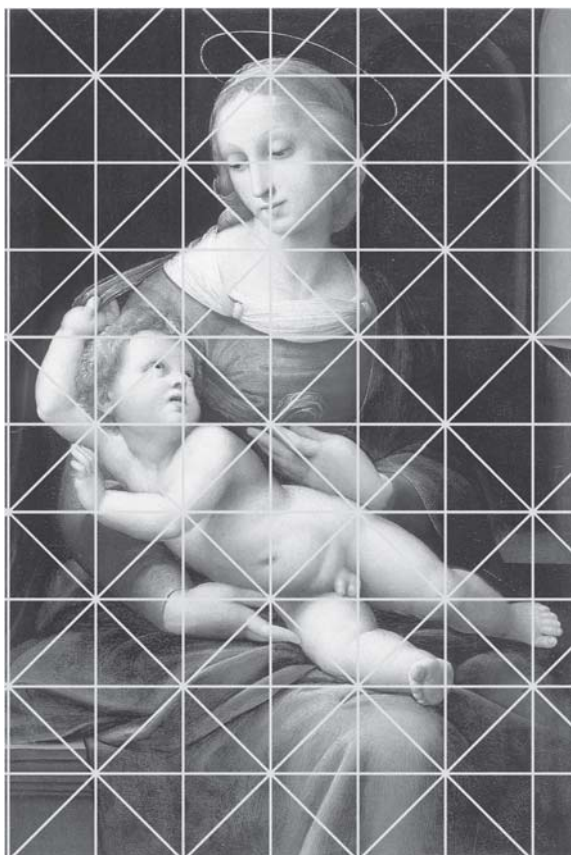


Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 7

Схема 8 показывает развитие схемы 7. Видно, что диагональ, проходящая через точку пересечения центральной вертикали и основной горизонтали, идет по середине правого колена Марии и правое колено младенца, по его локтевой складке и краю волос. Симметричная ей диагональ «направляет» складку плаща Марии. Другая диагональ выходит к точке, где край плаща закрывает платье и его светлый воротник. Вертикаль, проходящая через середину левого колена младенца, идет по краю пятки его другой ноги и делит пополам едва заметный арочный проем за спиной Марии. Большие пальцы рук младенца находятся на одной вертикали, которая проходит по краю его левого запястья.

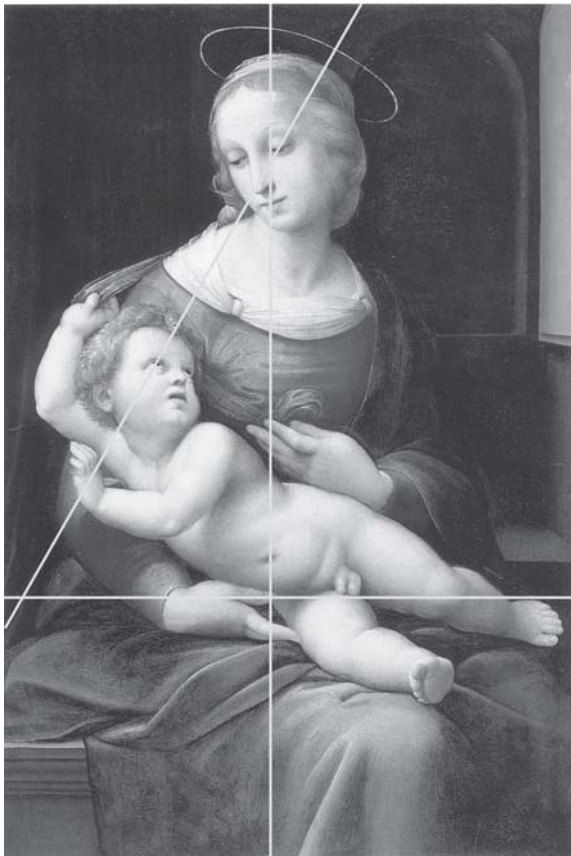


Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 8



Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 9

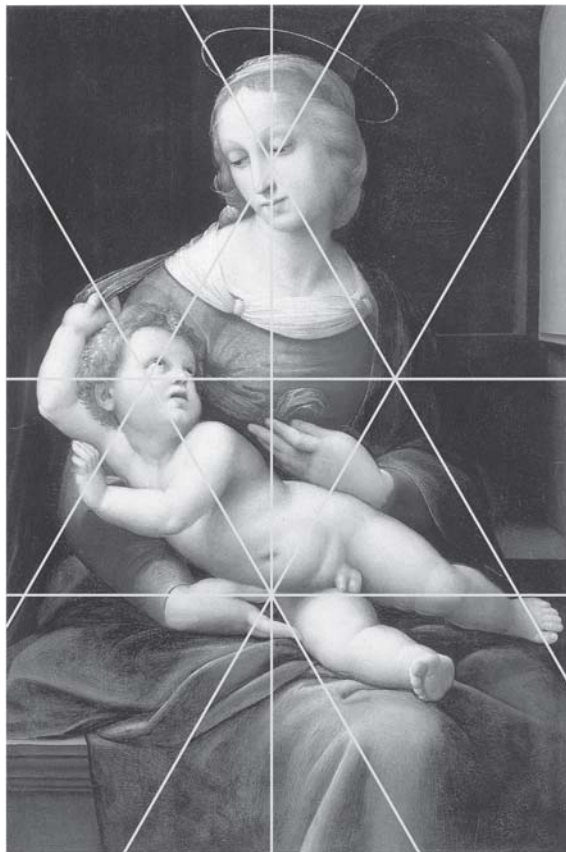
Схема 9 показывает распространение сетки на всю поверхность картины. На одной из диагоналей, проходящей по кончикам пальцев левой руки младенца, помещается изображение его глаза. Другая диагональ идет по гребню складки плаща Мадонны, соотнося ее с углом оконного проема справа, где оказывается узел композиционной сетки. В нем пересекаются горизонталь и крайняя правая вертикаль, идущая по краю оконного проема.



Рафаэль. Мадонна Бриджуотер.
Схема 10

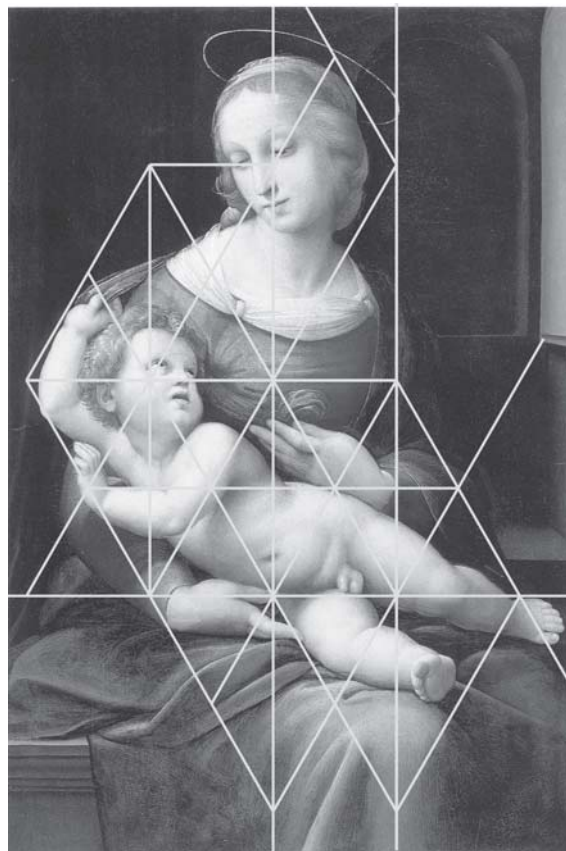
Диагональ под еще одним углом можно провести через середины ближайших к зрителю глаз Марии и младенца. Угол наклона диагонали в этом случае будет равен 30 градусам. Эти линии показаны на схеме 10. Диагональ пройдет по кончику носа Марии и суставам пальцев левой руки младенца.

На схеме 11 показано развитие схемы 10. Ее диагонали идут по кончикам пальцев левых рук младенца и Марии, большому пальцу левой ноги младенца и углу более светлой части фона над ней.



Рафаэль. Мадонна Бриджюотер.
Схема 11

Схема 12 представляет собой дальнейшее развитие схемы 11, из которого удалены «неработающие» линии. Видно, что диагонали ограничивают слева контур фигуры младенца, проходя по краю изображения его рук. Диагональ, проходящая по краю левого локтя младенца, идет по середине груди Марии к тому месту ее левого плеча, где перестает быть видимым ее светлый воротник. Диагональ, идущая к подколенному сгибу правой ножки младенца, выходит на сгиб края плаща Марии и на угол оконного проема. Линии сетки проходят по краям рукавов красного платья Марии у ее запястий, по кончикам ее больших, указательных и среднего пальцев, по изображению ее глаз. Эта схема связывает практически все значимые точки изображений Марии и младенца.



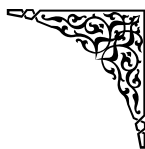
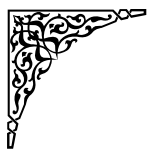
Рафаэль. Мадонна Бриджюотер.
Схема 12

В анализе композиции Мадонны Бридж-уотер использовано четыре вида композиционной сетки. Можно утверждать, что помимо общей для всех сеток задачи (достижения гармонии композиции) и общих исходных позиций (единые для всех сеток центральная вертикаль и основная горизонталь) у каждой из них достаточно явно выражена ее основная функция. Сетка с диагональю под углом 18 градусов «задает» контур группы и позу Мадонны. Сетка с диагональю под углом 60 градусов «уточняет» позы и положения элементов изображения младенца. Сетка с диагональю под углом 30 градусов «организует» пластические и оптические отношения Марии и младенца. Сетка с диагональю под углом 45 градусов «связывает» группу с архитектурным окружением.

Сетки построены из равносторонних треугольников с углами при вершине 36 и 45 градусов и равносторонних треугольников с углом при вершине 60 градусов. Очевидно, что правильный «регулярный» характер невидимой зрителю, но определенно ощущаемой основы композиции придает изображению впечатление спокойной гармонии при весьма бурной экспрессии движения младенца и энергичном повороте головы Мадонны.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 250—253.

² Напомним, что треугольники с углом при вершине 36 градусов считаются «треугольниками золотого сечения».



Мадонна Эстергази (34)

Будапешт, музей, инв. 71

Тополь 28.5 x 21.5 см

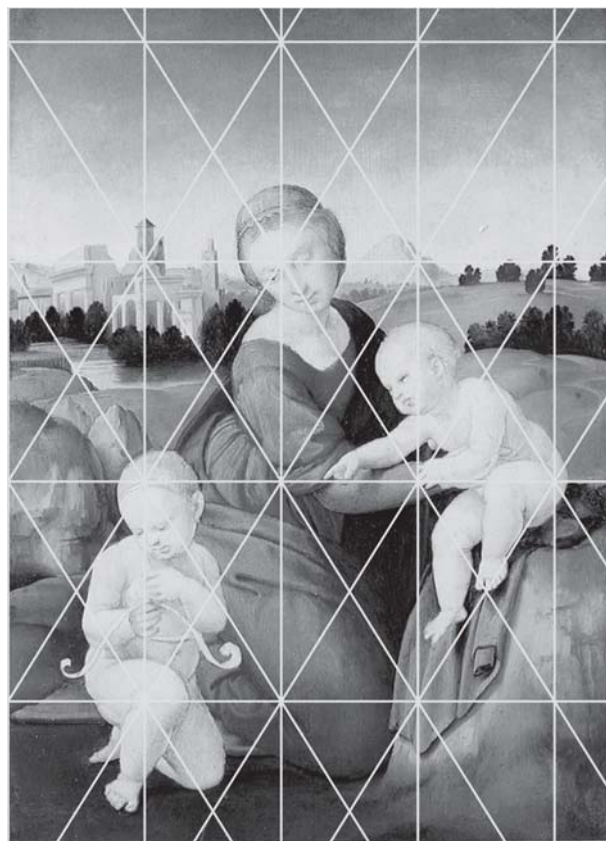
Незавершенность Мадонны Эстергази в значительной степени определяет первое впечатление, производимое ею на зрителя. Тем не менее, ее композиция, безусловно, разработана Рафаэлем. Это утверждение показывается очень простыми построениями.

На схеме 1 проведены основные композиционные линии. Вертикаль проходит по завершению башни, изображенной в пейзаже слева, через середину лба младенца Иоанна и пальцы его рук. Диагональ задается наклоном головы Марии. Горизонталь идет по кончикам пальцев младенца Христа, по середине его колена и краю складки бедра.



Рафаэль. Мадонна Эстергази. Схема 1

Композиционная сетка, построенная на этих линиях, показана на схеме 2. Вторая сверху горизонталь сетки проходит точно через середину лба Марии и задает в изображении границу между небом и землей. Нижняя горизонталь проходит точно по концу подколенной складки правой ноги Иоанна и середине его колена. Узлы сетки приходятся на середину лба Марии, на кончики пальцев левой руки Христа, на середину головы Иоанна, на край подколенной складки его правой ноги. Диагонали сетки идут по краю икры и пальцам левой ноги Христа вдоль пятки правой ноги; идут мимо (достаточно близко и в «правильном направлении») левого колена Иоанна; по краю правого плеча Иоанна; по краю правого рукава Марии. Правая вертикаль «оказывает влияние» на организацию пейзажа.



Рафаэль. Мадонна Эстергази. Схема 2



Рафаэль. Мадонна Эстергази.
Картон. Схема 3

Анализ сохранившегося картона показывает этапы разработки композиции. На схеме 3 вертикаль и диагональ проведены так же, как и на схеме 1. Но горизонталь показана расположенной иначе. Поместить ее на том же месте, что и на схеме 1, нельзя потому, что неясно положение пальцев младенца Христа. На картоне сохранились линии, проведенные рукой Рафаэля. Среди них — горизонталь, проходящая чуть ниже нижнего конца креста, который держит младенец Иоанн. Она и была взята в качестве одной из исходных линий для построения сетки.



Рафаэль. Мадонна Эстергази.
Картон. Схема 4

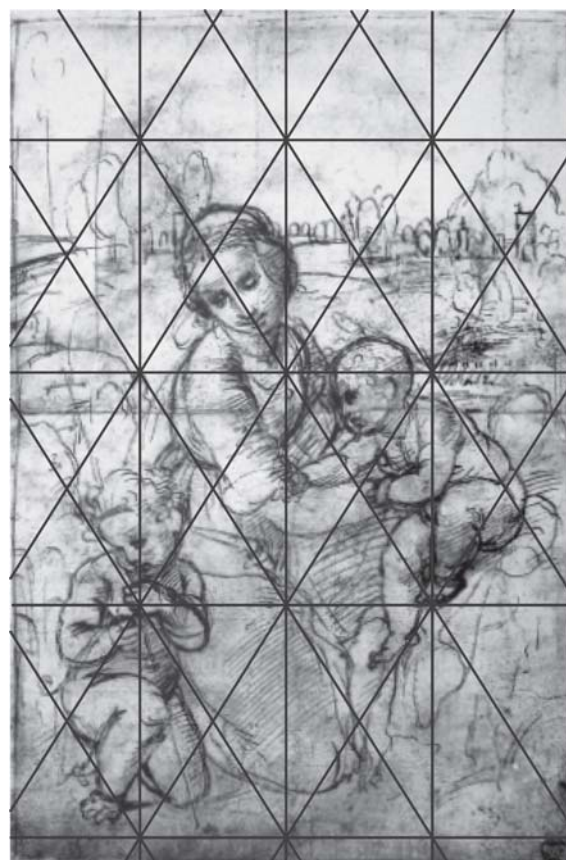
На схеме 4 показаны существенные линии этой композиционной сетки. Вторая слева вертикаль идет через изображение глазницы Марии, кончик ее носа, складку рукава и складки одежды на правом бедре. Вторая справа вертикаль указывает место купы деревьев в пейзаже (совместно с одной из диагоналей), складок драпировки около правой ноги Христа и идет по краю правого колена Марии. Правая вертикаль задает место для дерева чуть выше фигуры Христа и идет по краю его пятки. Вторая снизу горизонталь идет по краю правого локтя Иоанна и кончику большого пальца правой ноги Христа. Третья снизу горизонталь идет по верхнему краю руки Марии, указательному пальцу левой руки Христа (насколько это можно увидеть в наброске) и складке правого рукава Марии. Эта линия проходит чуть выше горизонтали из композиционной сетки картины, показанной на схеме 2, но она располагается так, что закономерности построения не нарушаются: она проходит по важным точкам изображения. Диагональ внизу слева идет по краю бедра Иоанна и середине его голеностопа.

Основная вертикаль может быть проведена и иначе. Например, по середине выреза платья Марии и середине ее правого локтя. На схеме 5 показаны две линии, оставленные прежними, и новая вертикаль.

На схеме 6 они развиты до композиционной сетки. Они (и схема, и сетка) очень напоминают схему 4 и ее сетку. Разница небольшая и изменения выстроены так, что новые линии сетки и новые узлы приходятся на другие важные точки изображения. Так, левая нижняя диагональ по-прежнему касается контура бедра младенца Иоанна. Ближайшая параллельная ей диагональ идет вдоль щеки Иоанна и края бедра Марии. Левая вертикаль сетки идет по кончику среднего пальца его правой руки, а не по кончику указательного, как в схеме 4. Она задает вертикаль купы деревьев в глубине слева. Правая вертикаль проходит по середине плеча младенца Христа, через середину его локтя, вдоль края левой голени и через кончик второго пальца левой ноги. Диагональ внизу справа идет по голеностопу у пятки и середине его стопы. Параллельная ей диагональ проходит по складке подмышки Иисуса. Часть контура руки Марии, расположенная справа от точки его пересечения с этой диагональю, выделена жирной линией. Поскольку тени на картоне не проложены, возможно, эта жирная линия могла стать частью изображения раскрытой ладони Иисуса, лежащей сверху на руке Марии. Тогда эта диагональ прошла бы по кончику его указательного пальца. Следующая влево диагональ касается края щеки Иоанна, кончика большого пальца его правой руки и конца складки на бедре. Точки пересечения диагоналей задают уровни расположения деревьев пейзажа.



Рафаэль. Мадонна Эстергази.
Картон. Схема 5

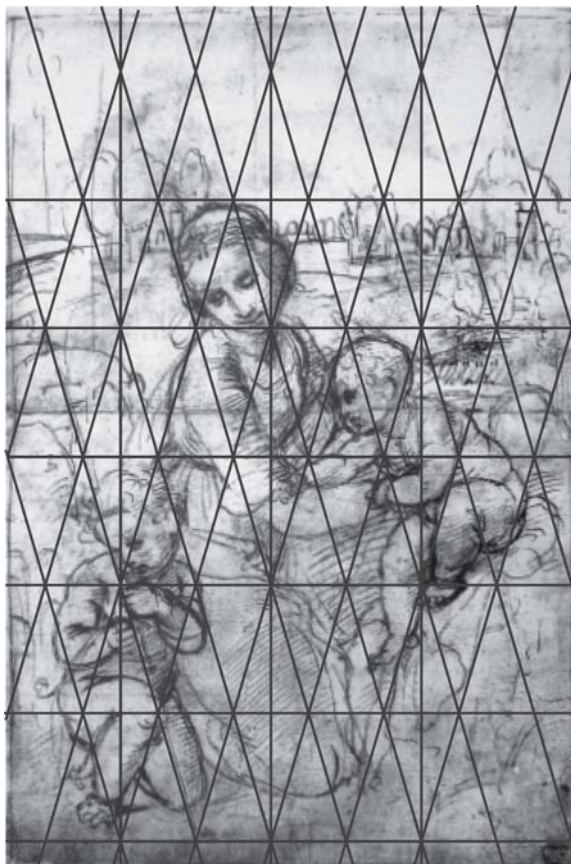


Рафаэль. Мадонна Эстергази.
Картон. Схема 6



Рафаэль. Мадонна Эстергази.
Картон. Схема 7

В картоне есть весьма существенная деталь, которой нет в картине и которая может указать одну из основных линий сетки. Эта деталь — крест в руках Иоанна. Ось его древка дает направление диагонали. Основную горизонталь можно оставить той же, а в качестве третьей линии взять диагональ, зеркально симметричную первой. Ее можно поместить, например, таким образом, как это показано на схеме 7.



Рафаэль. Мадонна Эстергази.
Картон. Схема 8

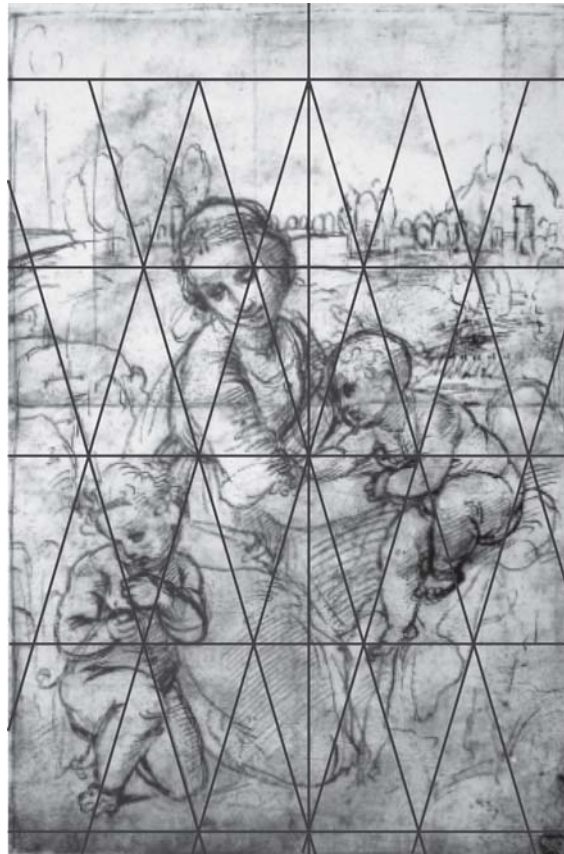
Схема 8 демонстрирует сетку, построенную на линиях схемы 7. В ней диагонали оказываются намного важнее, чем в предыдущих вариантах сеток. Так, в расстояние между четырьмя диагоналями укладывается фигура Христа, причем диагонали идут и по середине его колена, и по середине стопы, и по краю пальцев ног и рук, и по краю локтя. Зеркально симметричные этим, другие диагонали касаются краев головы и плеча Иоанна и края головы Марии. Они направляют складки драпировки, на которой сидит Иисус. Диагонали и точки их пересечения задают расположение пейзажа.

Возвращаясь к построению сетки по трем различным линиям: по вертикали, горизонтали и диагонали, можно, сохранив основные горизонталь и диагональ, в качестве вертикали выбрать линию, проходящую по правому краю груди Марии. Она не просто намечена, а выделена Рафаэлем. К тому же она идет по краю запястья правой руки Иисуса и мелким складкам платья Марии. Эти линии показаны на схеме 9.

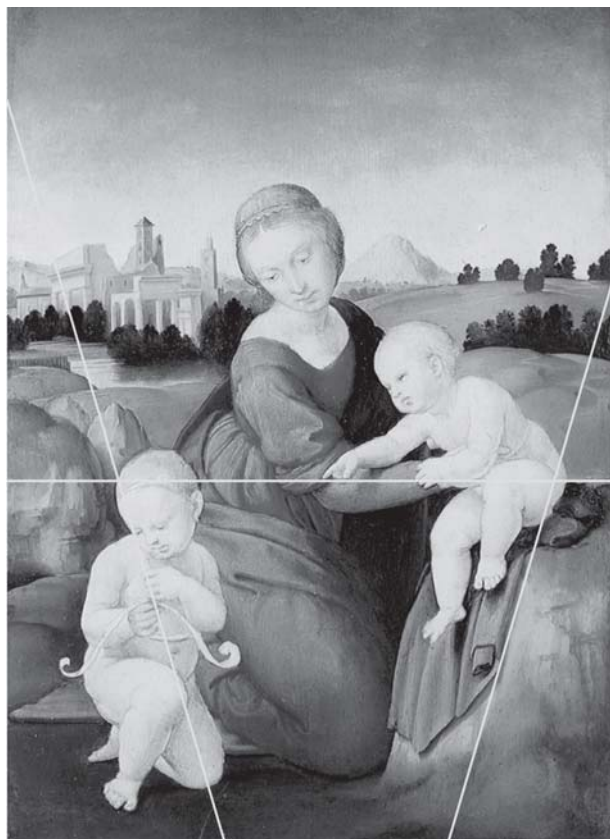


Рафаэль. Мадонна Эстергази.
Картон. Схема 9

На схеме 10 показана построенная на них сетка. Ее ячейки крупнее ячеек сетки на схеме 8. Фигура Иисуса укладывается уже между тремя диагоналями, которые касаются края его головы, пересекают запястье, складку около локтевого сгиба левой руки, проходят по середине его правого колена. Крайняя диагональ справа внизу совпадает с диагональю из схемы 8. Это факт, чрезвычайно важный. Во-первых, потому, что он показывает вариативность композиционных схем работ Рафаэля. Во-вторых, доказывает, что логика построения схем, которой руководствуемся мы, достаточно близка к той логике, которой пользуется Рафаэль.



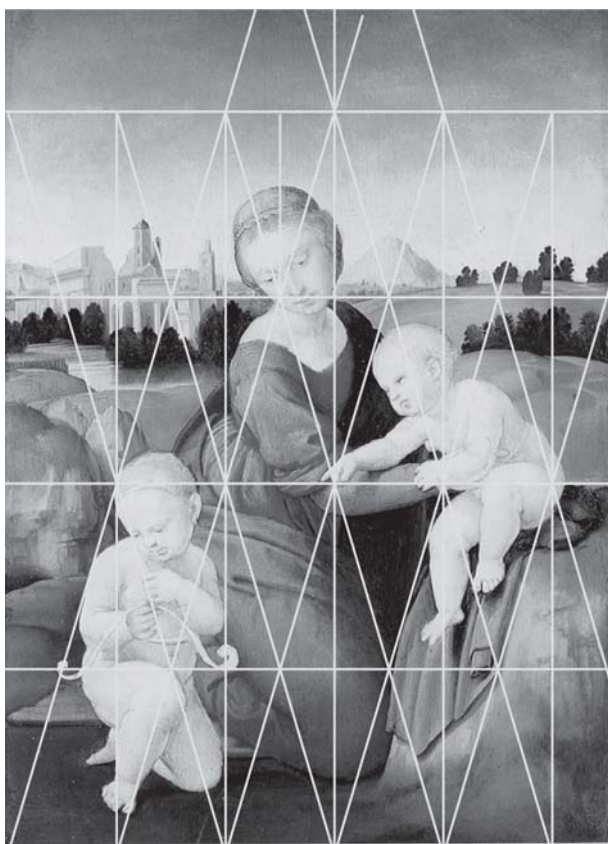
Рафаэль. Мадонна Эстергази.
Картон. Схема 10



Рафаэль. Мадонна Эстергази. Схема 11

Необходимо проверить, не сохранились ли следы композиционной сетки, разработанной для картона, в незаконченной картине. Горизонталь композиционной сетки картины менять нельзя, поэтому она оставлена на своем месте и к ней добавлены диагонали схемы 8. Эти линии показаны на схеме 11.

Композиционная сетка, построенная на этих линиях, показана на схеме 12. Она демонстрирует, что фигуры Иоанна и Иисуса, как и элементы пейзажа, очень удачно укладываются в схему. Фигура Марии соответствует схеме лишь частично. Это особенно очевидно в изображении ее лица: диагонали пересекают его несколько неловко. Даже тот факт, что одна из второстепенных вертикалей идет через середину расстояния между бровями, замечен не сразу.

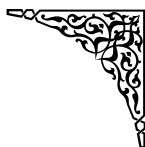
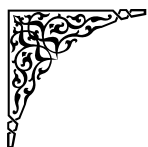


Рафаэль. Мадонна Эстергази. Схема 12

Разумеется, нельзя сказать, почему Рафаэль не закончил Мадонну Эстергази. Но мы предполагаем, что одной из возможных причин могло быть «уменьшение композиционной глубины» изображения, вызванное прежде всего удалением одной из опорных линий композиции: древка креста младенца Иоанна. Следствием этого стало уменьшение потенциально возможного количества композиционных связей, упрощение композиционной структуры картины по сравнению с композиционной структурой картона и даже разрыв связей смысловых.

По нашему мнению, композиция Мадонны Эстергази несколько сложнее композиции Малой Мадонны Каупера, но уступает в лаконизме и монументальности композиции Мадонны дель Грандука. Поэтому мы считаем, что независимо от того, учитывать или не учитывать в ее датировке изображение руин римского форума Нервы¹, картину следует отнести к 1505 году, а не к концу флорентинского или началу римского периода.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 254.



Прекрасная садовница (35)

Париж, Лувр, инв. 602

Тополь, 122 x 80 см.

Подписана и датирована на кромке мантии справа RAPHAELLO VRB и в центре M.D.V. II (?)

«Картина никогда не была тщательно отреставрирована. Исследования, предпринятые в связи с выставкой 1983 г. в Лувре, показали, что для подготовки грунта был использован гипс. Сверхкание синей мантии Марии серьезно пострадало из-за ухудшения качества ультрамарина и ее объемные качества можно лучше всего увидеть только на инфракрасной фотографии. Она также показывает, что контурные линии были проколоты с картона, и демонстрирует разнообразные пентименти. Дата на краю мантии еще остается проблемой — инфракрасная фотография не решает вопроса, читается она как VII или как VIII.

Растения на первом плане связаны с сюжетом. Водосбор рядом с младенцем связан с Христом и Радостями Марии, Страсти символизируют листья одуванчика и анемоны у ноги Марии, тогда как земляника считается Пищей небесной. Предполагаемая дата 1507–8 г.»¹

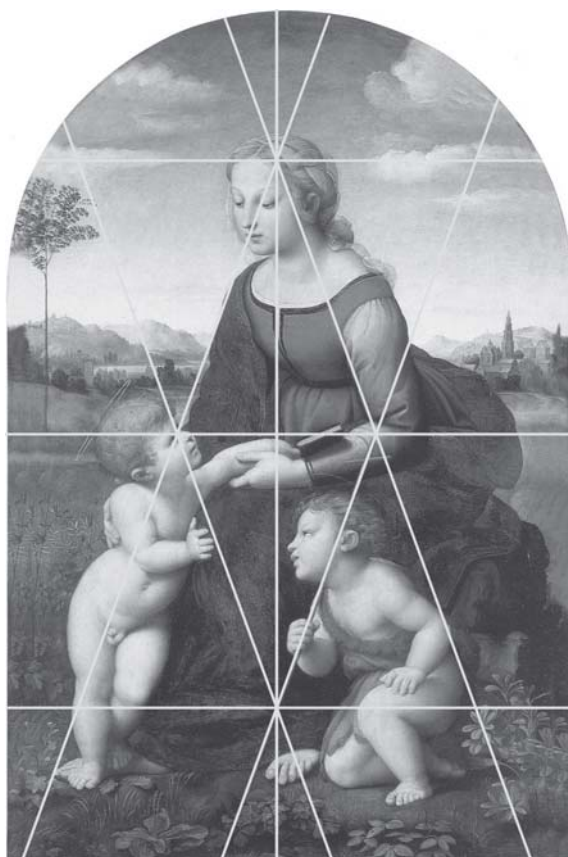
Заметим сразу, что картон из Холкхем Холла, воспроизведенный Й. Мейером на странице 262, отличается от картины пропорциями фигур и позой младенца Иоанна. Поэтому он не может быть тем, с которого был сделан перевод на деревянную основу. Скорее, он фиксирует один из последних вариантов композиции.

Основная диагональ композиции задается осью креста младенца Иоанна. Центральная вертикаль пройдет по краю глазницы Мадонны, середине ворота ее платья и кончику второго пальца ее левой ноги. Третью основную линию можно провести так, как это было сделано в анализах Мадонны со щегленком и Мадонны Бриджуотер: по контуру правого плеча Марии, по краям складок правой руки Христа у плеча и локтя через середину его колена до кончиков пальцев правой ноги Марии. Эти построения показаны на схеме 1.

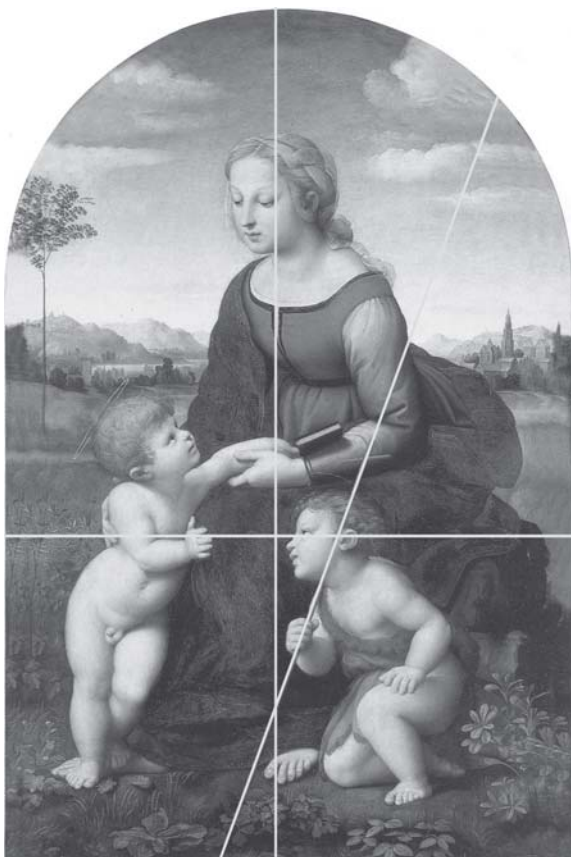
Их развитие показано на схеме 2. Верхняя горизонталь проходит по границе волос Марии и задает положение двух облаков фона. Средняя гори-



Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 1



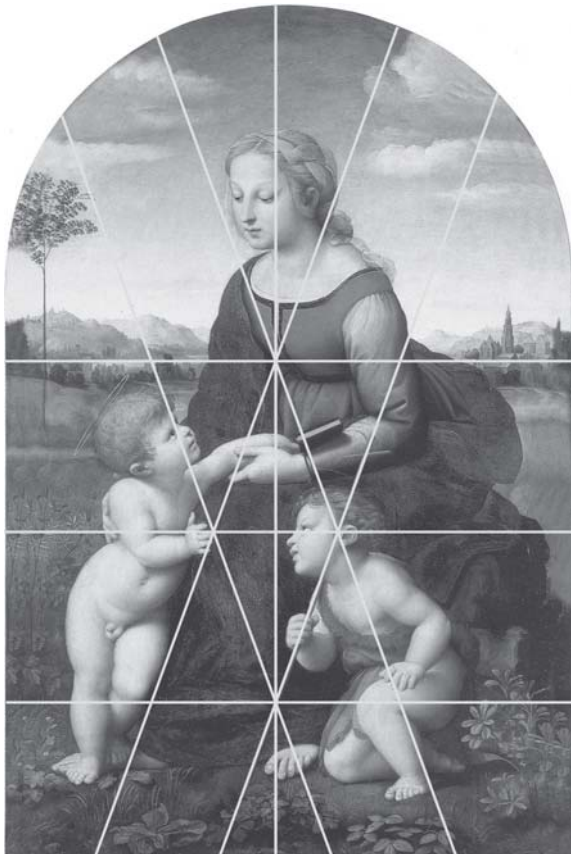
Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 2



Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 3

горизонталь идет по нижнему краю ствола дерева слева, переносице Христа, краю кисти его левой руки, концу складки рукава Марии и середине ее локтя. Нижняя горизонталь идет по краю колена Христа и середине колена Иоанна. Одна из диагоналей проходит по углу выреза платья Марии, краю ее рукава и краю локтя Иоанна. Другая диагональ идет почти по кончикам пальцев младенца Христа.

Иной вариант выбора третьей основной линии представлен на схеме 3. Две другие линии оставлены теми же. Третьей линией стала горизонталь, проходящая по кончикам пальцев руки Марии, которой она поддерживает младенца Христа, через кончик среднего пальца правой руки Христа и переносицу Иоанна.



Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 4

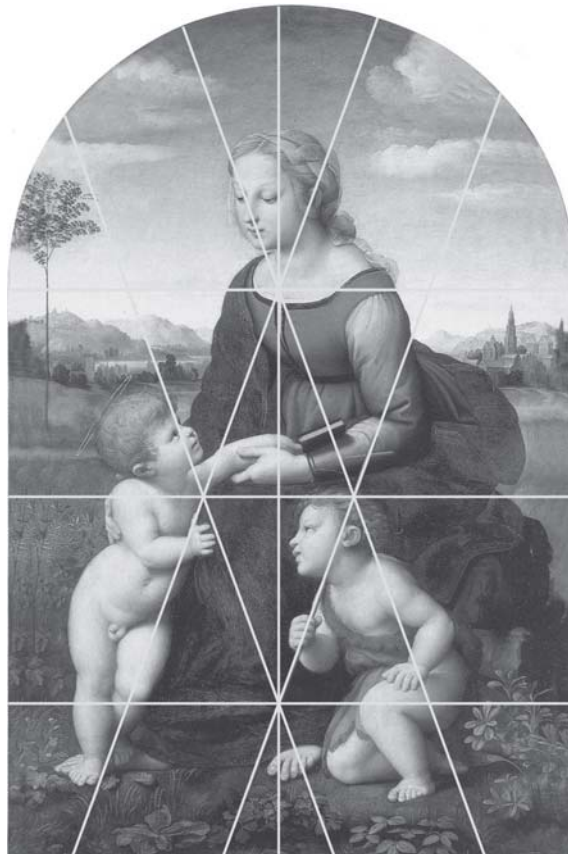
Развитие схемы 3 показано на схеме 4. Верхняя горизонталь идет практически по линии горизонта. Нижняя горизонталь, естественно, остается на том же месте, что и в схеме 2, как и диагональ, проходящая через точку пересечения центральной вертикали и основной диагонали. Одна из диагоналей идет по краю пятки младенца Иоанна по краю его ноги через кончики пальцев к углу выреза платья Марии и ее легкого головного платка. Другая диагональ идет от основания шеи Марии по кончикам ее большого и указательного пальцев и кончикам пальцев правой руки Христа вдоль его бедра к кончикам пальцев его правой ноги. Диагональ, пересекающая ее на среднем уровне, идет по переносице Христа и кончику его среднего пальца к пальцам левой ступни Марии.

Возможен и тот вариант выбора третьей основной линии, который показан на схеме 5. Диагональ, параллельная исходной, проведена по середине колена Христа, кончику большого пальца его правой руки и середине выреза платья Марии.

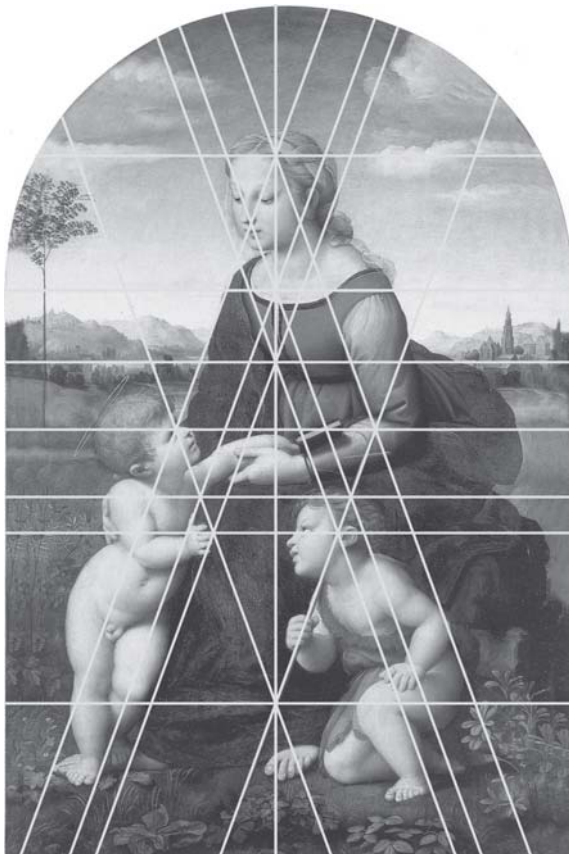


Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 5

Схема 6 демонстрирует развитие схемы 5. Верхняя горизонталь пройдет по верхней границе левого рукава платья Марии в том месте, где перестает быть виден ее головной платок. Средняя горизонталь идет по середине плеча Христа и углу глубокой складки плаща Марии. Одна из новых диагоналей идет по углу глазницы Марии, по середине запястья Иоанна и пальцам его правой ноги. Вторая диагональ совпадает с одной из диагоналей схемы 4.

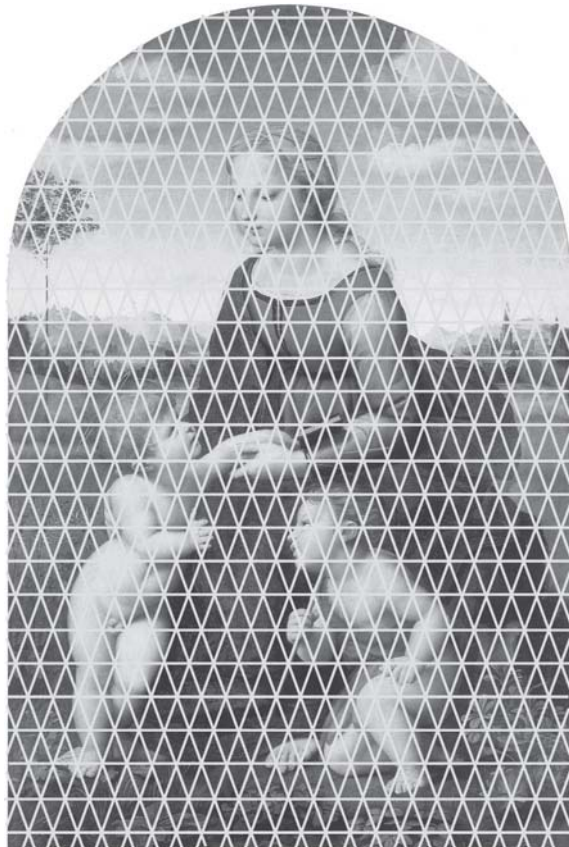


Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 6



Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 7

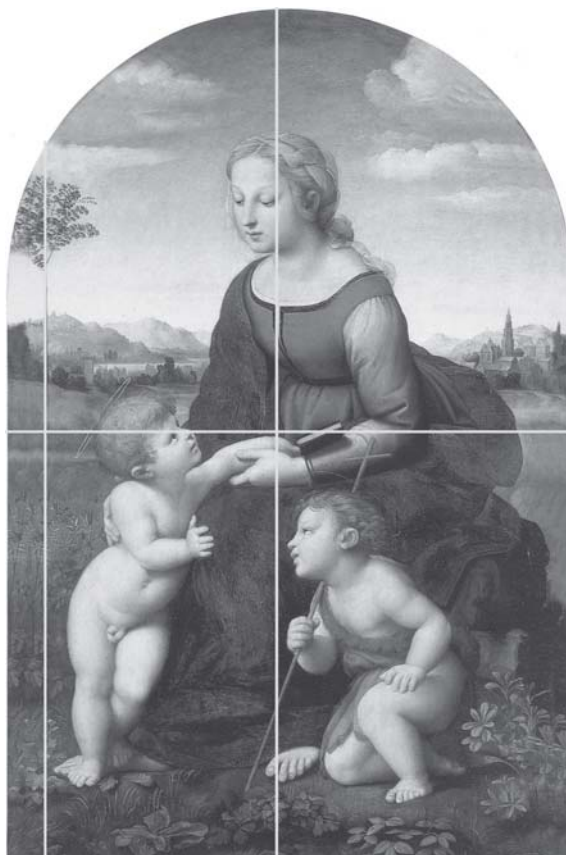
Эти наложения линий разных схем, построенных различными способами, представляются значимыми. Поэтому нами сделана схема 7, суммирующая схемы 2, 4 и 6. Линии, ее составляющие, производят впечатление расположенных в соответствии с единой закономерностью.



Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 8

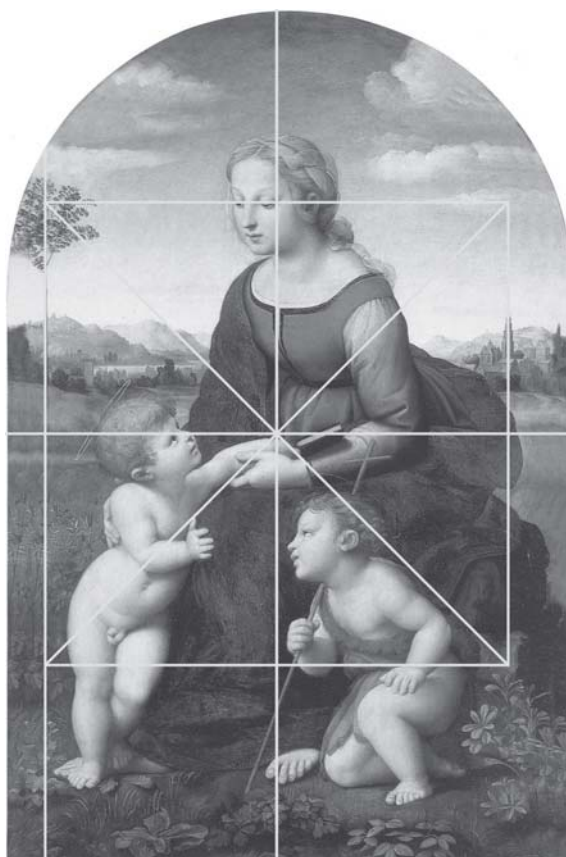
Схема 8, развивающая схему 7, подтверждает это. На ней не показаны вертикали, положение которых ясно вытекает из положения горизонталей и диагоналей и появление которых окончательно закрыло бы само изображение. Расстояние между горизонтальными линиями составляет примерно 4 см. Линии схемы 8 располагаются правильным образом без сдвигов и наложений. Это означает, что схемы 1–7 являются частями одной единой большой сетки, на схеме 8 представленной. Можно выбрать две любые диагонали и горизонталь или две горизонтальные и одну диагональ и построить схемы 1–7 или другие схемы, подобные им. Они помогают упорядочить отношения между элементами изображения группы персонажей картины.

В схему 8 не вписывается ствол дерева слева от Христа и башня поселения справа от Марии. Проведем вертикаль вдоль оси ствола и горизонталь по нижнему краю его изображения. Заметим, что эта горизонталь принадлежит и схеме 2, и схеме 8. Эти линии вместе с центральной вертикалью показаны на схеме 9.

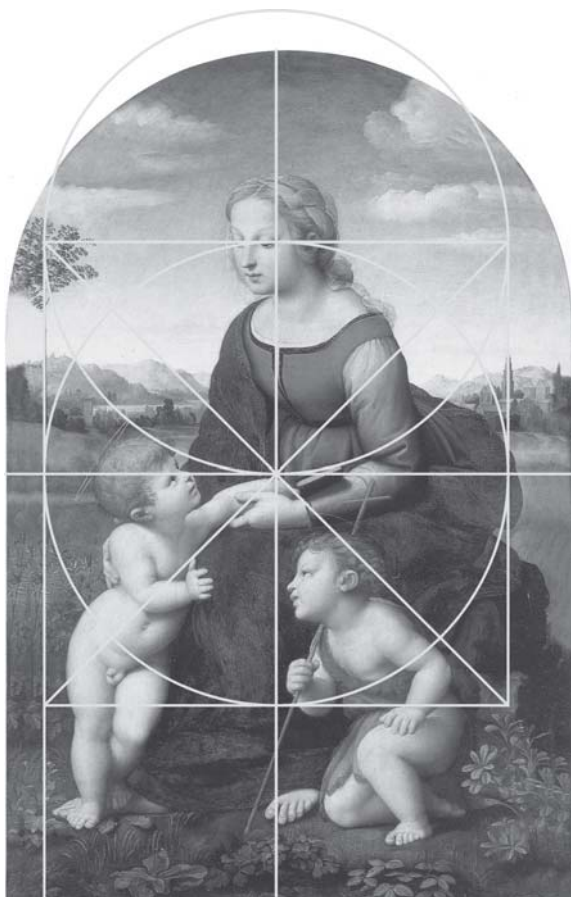


Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 9

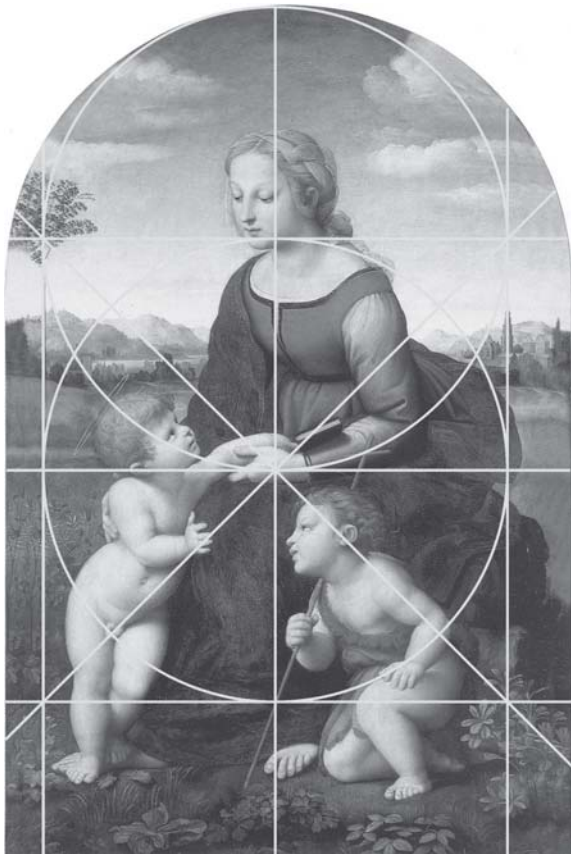
Схема 10 развивает схему 9. На ней представлен квадрат, за центр которого взята точка пересечения горизонтали схемы 9 и центральной вертикали. Половина стороны квадрата равна расстоянию от центральной вертикали до вертикали, идущей вдоль оси ствола дерева. Сторона квадрата, параллельная оси дерева, идет точно по оси башни, изображенной в пейзаже справа. Верхняя сторона располагается на уровне глаз Марии. Одна из его диагоналей проходит по кончикам указательного пальца Марии и большого пальца и середине локтя Христа. Другая диагональ касается края одежды над левым плечом Иоанна и «направляет» положение его руки от плеча до локтя. Эта закономерность (эта схема) связывает (упорядочивает) расположение деталей фона относительно персонажей изображения.



Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 10



Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 11



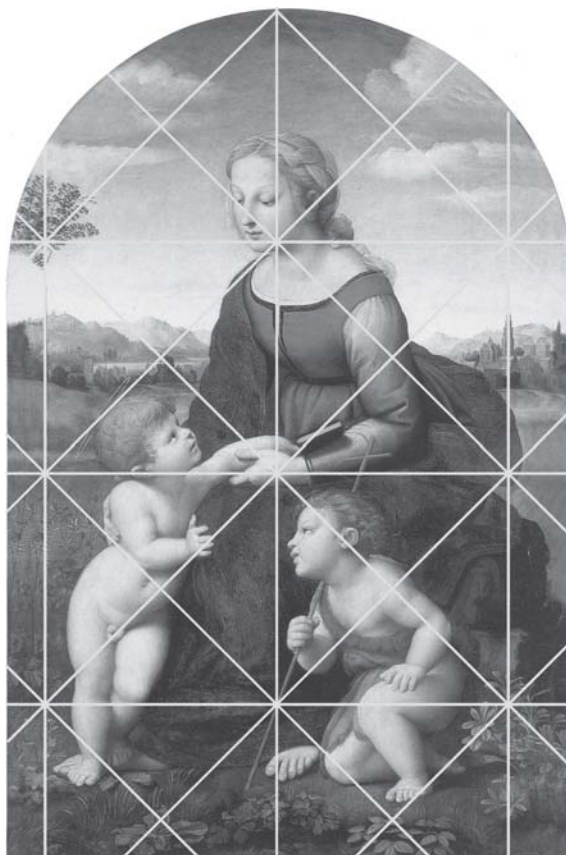
Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 12

И персонажи группы, и пейзаж должны быть связаны с форматом картины. Попытка прояснить эту связь, исходя из построений схемы 10, показана на схеме 11. Схема 10 дополнена двумя окружностями, диаметры которых равны стороне квадрата. Однако ничего нового схема 11 не открывает.

Но те же построения можно переместить вдоль центральной вертикали до совпадения края нижней окружности с точкой пересечения центральной вертикали и основной диагонали; при этом край верхней окружности практически совпадет с краем формата. В данном случае точное совпадение нижней окружности важнее, поскольку в верхней части картины трудно точно привязаться к каким-либо значащим точкам: там изображено только небо.

Эти построения показаны на схеме 12. Верхняя сторона квадрата пройдет по основанию шеи Марии и краю пряди волос, лежащей на ее спине. Одна из диагоналей квадрата пройдет по резкому и хорошо заметному перегибу линии контура фигуры Марии (линии рукава, переходящей в линию края плаща), через который идет и основная диагональ, к кончикам пальцев правой руки Христа и середине его паха. Вторая диагональ станет осью руки Иоанна от плеча до локтя. Нижняя половина верхней окружности пройдет вдоль руки Марии от локтя до кисти через перекрестье креста в руке Иоанна. Нижняя половина нижней окружности пройдет по кончику пальца Иоанна и середину паха Христа. В этой схеме связываются детали изображения персонажей с деталями изображения фона и с форматом картины.

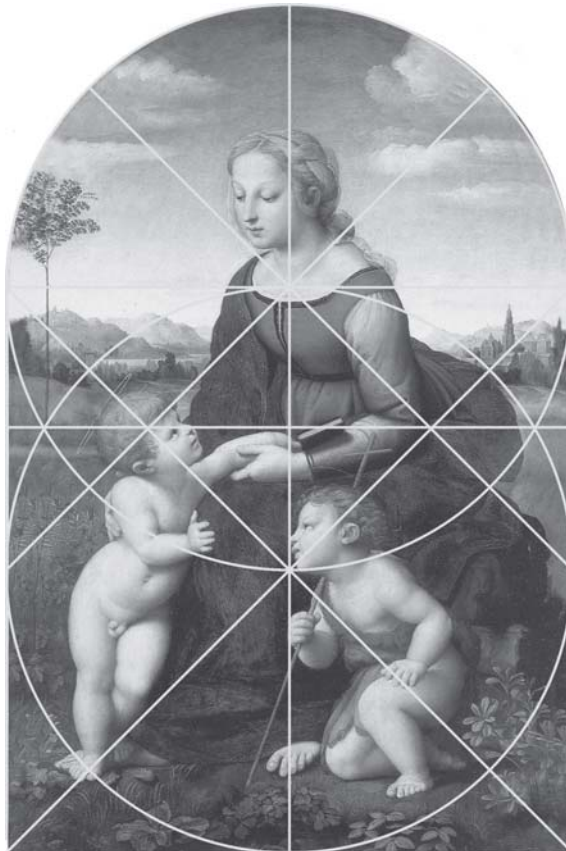
Более точное представление некоторых аспектов позволяет получить схема 13. На ней показаны только прямые линии. Фактически это сетка квадратов с диагоналями. На схеме видно, что одна из диагоналей проходит по краю волос Христа, другая — по его локтю и середине колена Иоанна, третья — по большому пальцу левой ноги Христа. Еще одна, наконец, по краю пятки ноги Иоанна.



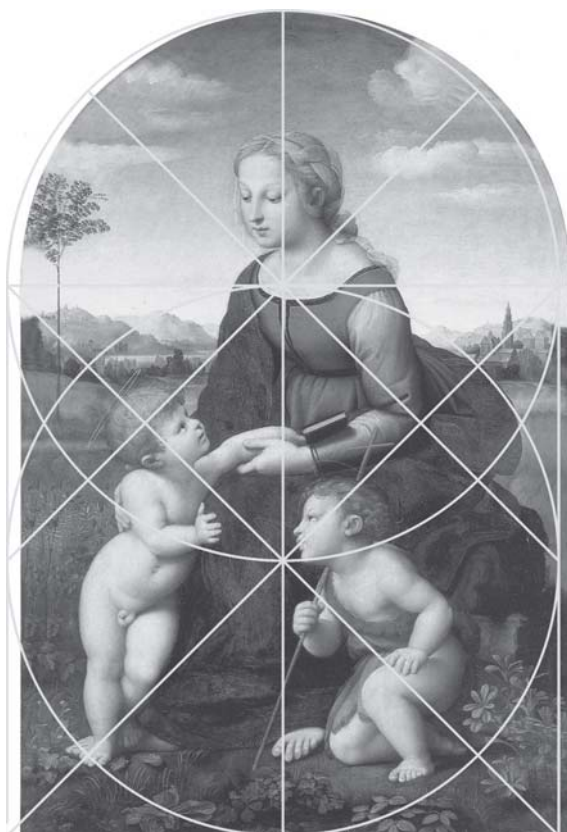
Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 13

Аналогичные построения по смыслу, но противоположные схеме 13 по отправной точке, показаны на схеме 14. На ней изображен квадрат с диагоналями, сторона которого равна ширине картины, и две окружности, одна из которых вписана в квадрат, а вторая, равная ей, смещена вверх на расстояние в половину длины стороны так, что она пересекает центр квадрата. Через центр верхней окружности проведены диагонали, параллельные диагоналям квадрата, и центральная вертикаль схемы, которая смещена вправо относительно центральной вертикали предыдущих схем.

Благодаря этой схеме видно, что дерево слева «вырастает» из линии середины высоты картины, которая совпадает с одной из линий сетки, представленной на схеме 8. Нижняя часть верхней окружности идет по кончику указательного пальца правой руки Марии, по краю правой кисти Христа у запястья, краю подбородка Иоанна, основанию его шеи и точке глубокой складки плаща Марии. Верхняя часть нижней окружности ограничивает положение плаща Марии справа. Нижняя часть нижней окружности идет по большому пальцу левой ноги Христа. Одна из диагоналей идет по краю подбородка Марии и «указывает границу» плаща Марии внизу справа. Другая диагональ идет по основанию шеи Марии и краю волос над лбом Христа. Одна из нижних диагоналей идет по пальцам руки Иоанна, другая — по пальцам ноги Христа.



Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 14

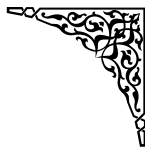
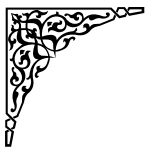


Рафаэль. Прекрасная садовница.
Схема 15

Смещение этих построений на центральную вертикаль схем 1—8, как это показано в схеме 15, не меняя принципиально практически ничего в связях схемы 14, позволяет понять, насколько определенно верхняя часть нижней окружности ограничивает край плаща Марии, и объяснить положение башни меньшего размера у правого края картины: ее ось оказывается точно на вертикальной стороне квадрата.

Итак, в анализе композиции Прекрасной садовницы мы использовали несколько типов композиционных сеток. Одна из них, самая густая и плотная, позволяет уточнить положение деталей изображения персонажей. Для художника, если он решит воспользоваться такой сеткой, нет нужды показывать ее зрителю. Но ее наличие позволяет при необходимости поместить любую из важных точек изображения на определенное место, которое уже включено в определенную единую связную систему. Вторая сетка позволяет связать группу персонажей с фоном картины. Третья — группу персонажей и фон с форматом картины. Четвертая — формат картины с фоном и персонажами.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 257—263.



Мадонна Темпи (37)

Мюнхен, Старая Пинакотека, инв. WAF 796
Тополь, 75 x 51 см

«Картина была расчищена в 1982 г. и когда были убраны ретуши, обнаружилось ее очень хорошее состояние. Везде техника импасто мягче и более «живописна», чем в большинстве работ Рафаэля флорентинского периода, наложение красного и синего богато модулировано. Есть несколько отпечатков пальцев на фигуре Мадонны.

Аутентичность «Мадонны Темпи» как работы Рафаэля, никогда не оспаривалась. ... Пирамидальная организация фигур выглядит очень сложной и подчеркнута пространственной, с учетом поворотов двух тел и объемности драпировок. Повороты матери и ребенка полностью гармоничны, позы развиты уверенно и легко. Манера, в которой Рафаэль накладывает краски, чтобы достичь ровной связной моделировки, представляет художественную кульминацию его флорентинского периода.

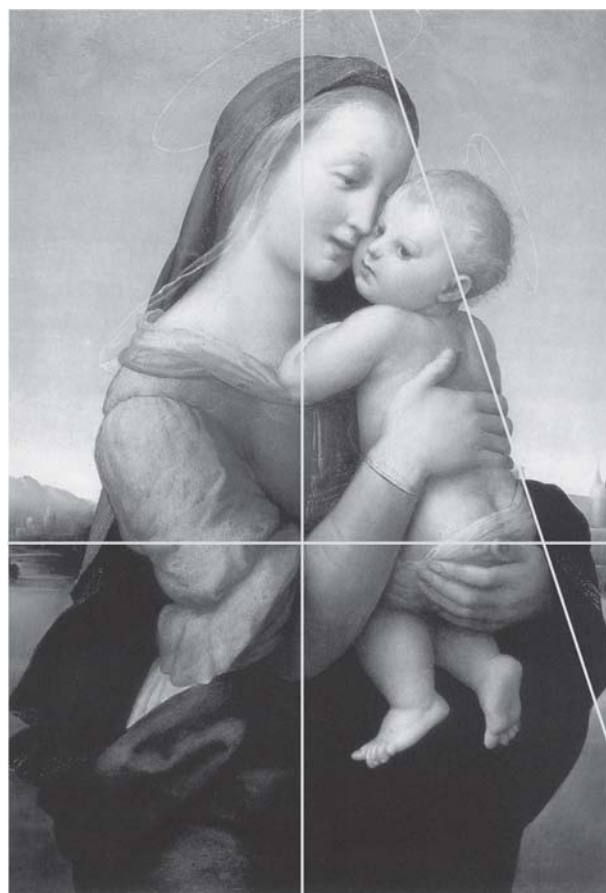
Предполагаемая дата 1508 г.»¹

Некоторые исследователи отмечают сходство мотивов между Мадонной дель Грандука и Мадонной Темпи. От других Мадонн флорентинского периода их отличает еще и практически полное отсутствие предметного фона. Но если Мадонна дель Грандука помещена в условный интерьер, то Мадонна Темпи показана на фоне пейзажа. Говоря точнее, фрагментов пейзажа: селения слева и башни справа. Это означает, что связи внутри группы гораздо более значимы, чем связи группы с фоном или форматом.

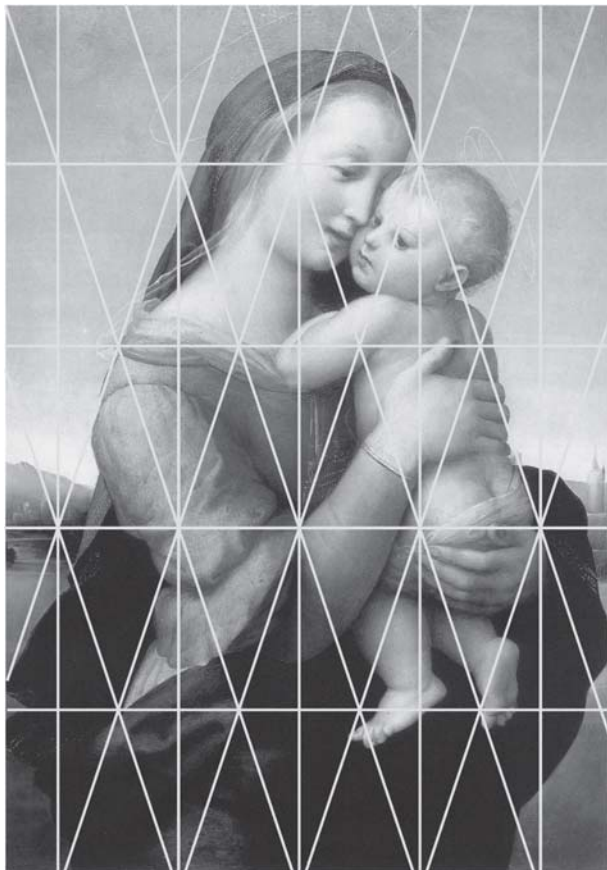
Светлый пейзаж позволяет четко видеть контур группы, внутри которого на темном фоне головного платка Мадонны хорошо видна линия ее шеи. Она идет под иным углом, чем линия контура платка, которая прерывается изображением плеча Марии. Определить сразу направление диагоналей в левой части картины довольно сложно и поэтому следует опираться на более простые контуры деталей правой части изображения.

Центральная вертикаль композиции читается достаточно легко. Она идет от верхней точки

платка на голове Марии по середине ее шеи, краю пышного рукава платья и середину ее локтя через середину локтя младенца. На роль основной горизонтали могут претендовать несколько линий, обозначенных в пейзаже у горизонта. Но наиболее важной из них является та, которая пересекает центральную вертикаль в точке соприкосновения края пышного верхнего рукава и нижнего рукава, облегающего руку от локтя до запястья. Она проходит по кончику большого пальца левой руки Марии и «поддержана» складками на пышном рукаве. В качестве первой из возможных диагоналей взята та диагональ, которая соединяет край головы Марии у корней волос с краем кисти ее левой руки, отчетливо видной на фоне темного плаща. Эти построения показаны на схеме 1. Основная диагональ проходит по краю волос на голове Христа, середине его уха, краям пальцев правой руки Марии и краю пеленки младенца.

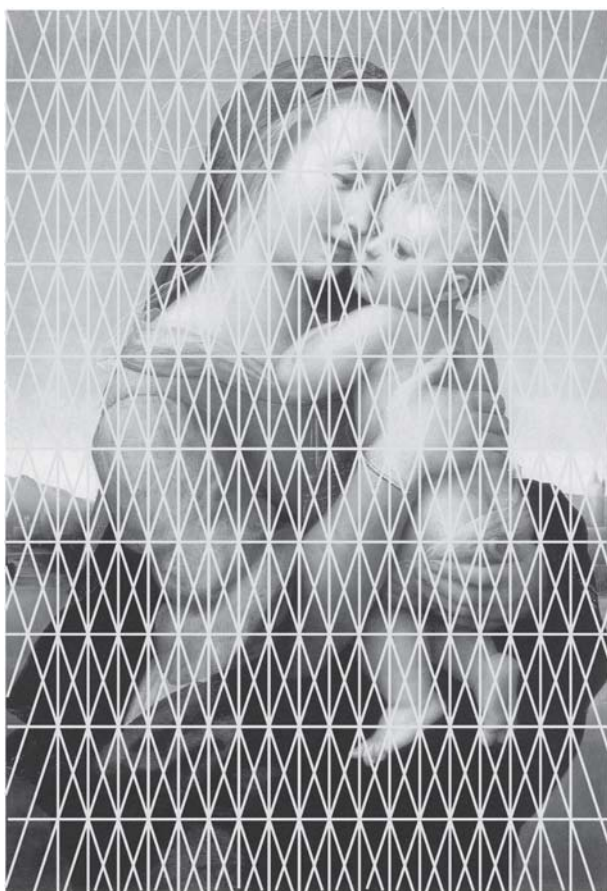


Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 1



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 2

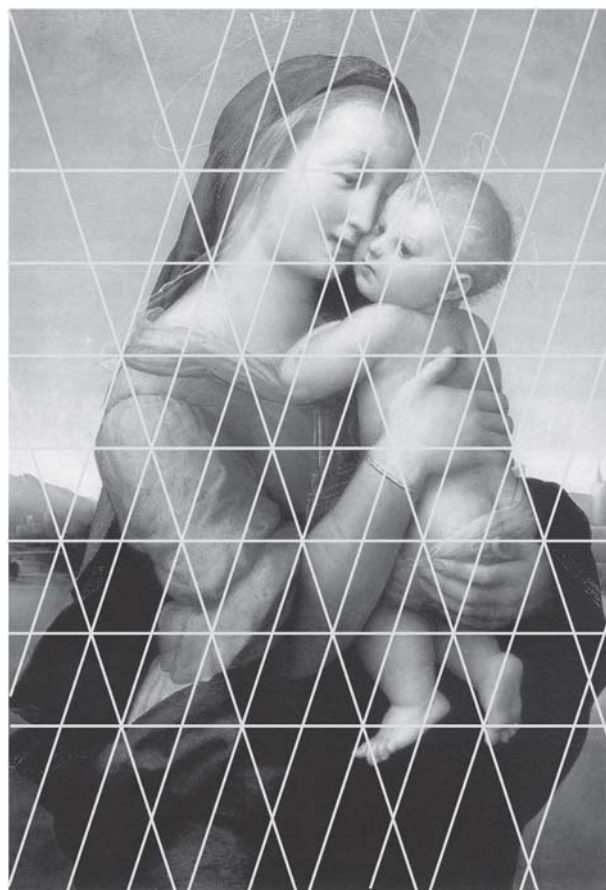
Схема 2 развивает схему 1. Она показывает, что диагональ, симметричная основной, идет по краю плеча Марии и краю ее плаща внизу слева. Один из узлов приходится точно на угол треугольного фрагмента красного платья Марии, обрамленного складками синего плаща. Горизонталь, проходящая через этот узел, идет по середине одной стопы младенца и пальцам другой его стопы. По пальцам ног младенца идут другие диагонали схемы, проходящие кроме них и по суставам кистей, и по кончикам пальцев Марии. Одна из горизонталей идет по кончику большого пальца правой руки Марии и концу складки у подмышки младенца. Те узлы сетки, через которые она идет, находятся на краях шейного платка Марии. Верхняя горизонталь практически точно проходит по краю головки младенца. Одна из вертикалей идет по краю правого запястья Марии.



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 3

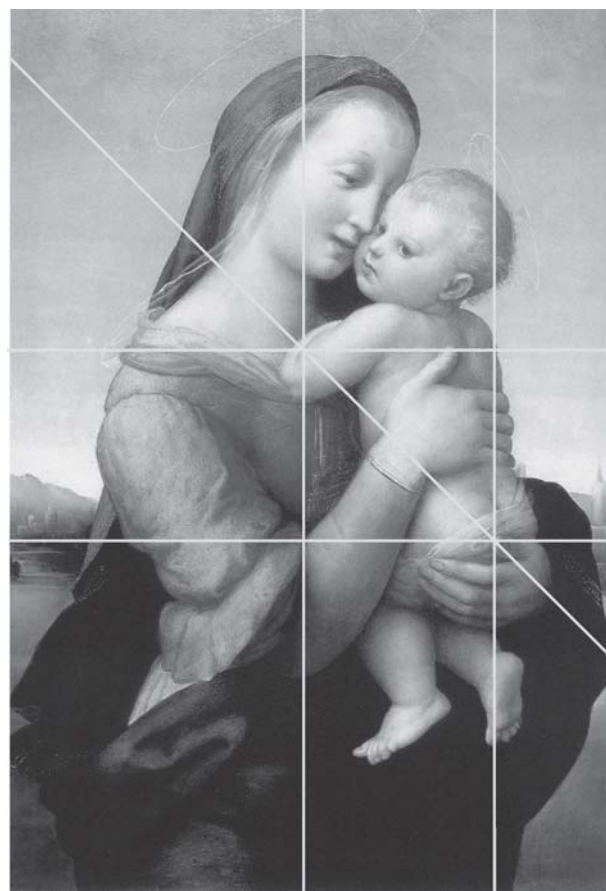
Еще более развитая сетка показана на схеме 3. Расстояние между горизонталями составляет около 8 см. Она может быть сделана более плотной и тогда расстояние между горизонталями уменьшится до примерно 4 см. Оно будет почти таким же, как и в композиционных сетках других картин, изображающих Мадонну с младенцем. Схема 3 — это вспомогательное построение, которое никогда не используется полностью.

Самые важные линии этой сетки приведены на схеме 4. Новые по сравнению со схемой 2 линии показывают, что столь же тщательно выстроено положение края плаща Марии слева внизу и направление края прозрачной вуали на ее голове и прядей волос на ее шее. Точно определено место, где оптически соприкасаются край плаща, край пышного рукава и фрагмент платья Марии. На одной диагонали находятся одинаковые суставы пальцев обеих кистей Марии; даже большие пальцы рук Марии, находящиеся на разных диагоналях, пересекаются линиями сетки в аналогичных местах.

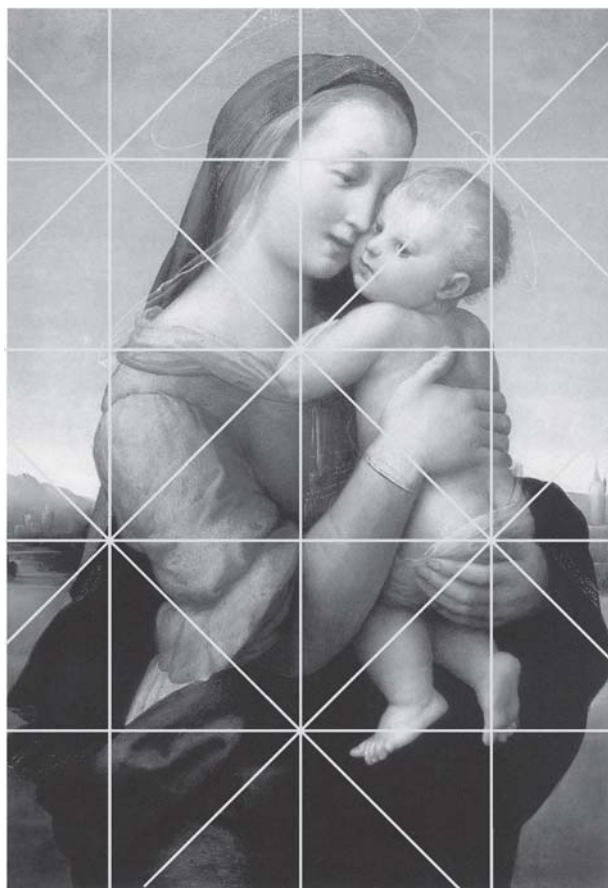


Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 4

Кончики больших пальцев Марии отчетливо видны на фоне тельца младенца. Это важные пункты композиции. Поэтому естественно провести через эти точки композиционные линии. Например, горизонталь через кончик пальца правой руки, или вертикаль через кончик пальца левой руки или диагональ из точки пересечения первой из предложенных линий с центральной вертикалью в точку пересечения второй предложенной линии с основной горизонталью. Результат всех построений показан на схеме 5. Любопытно, что угол наклона диагонали равен 45 градусам. Эти линии образуют ячейку сетки квадратов.

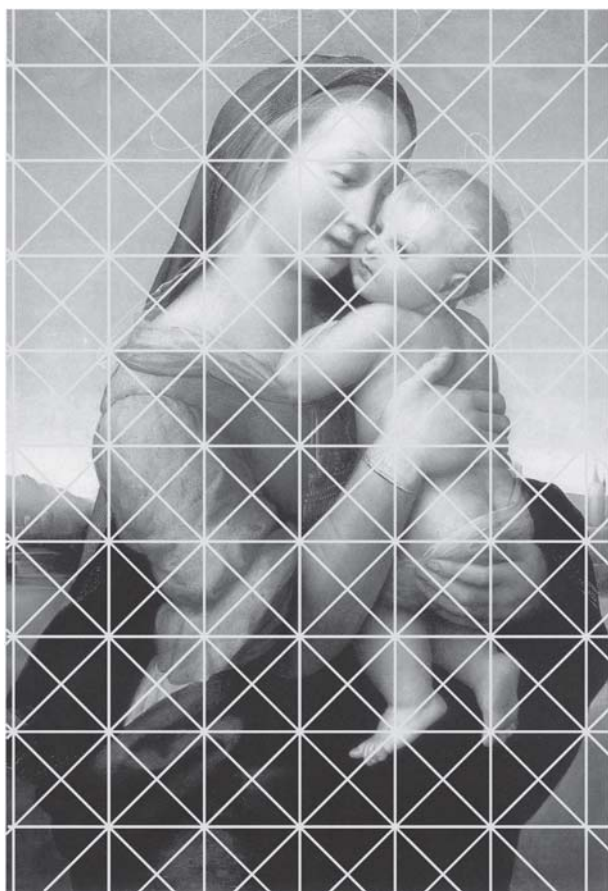


Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 5



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 6

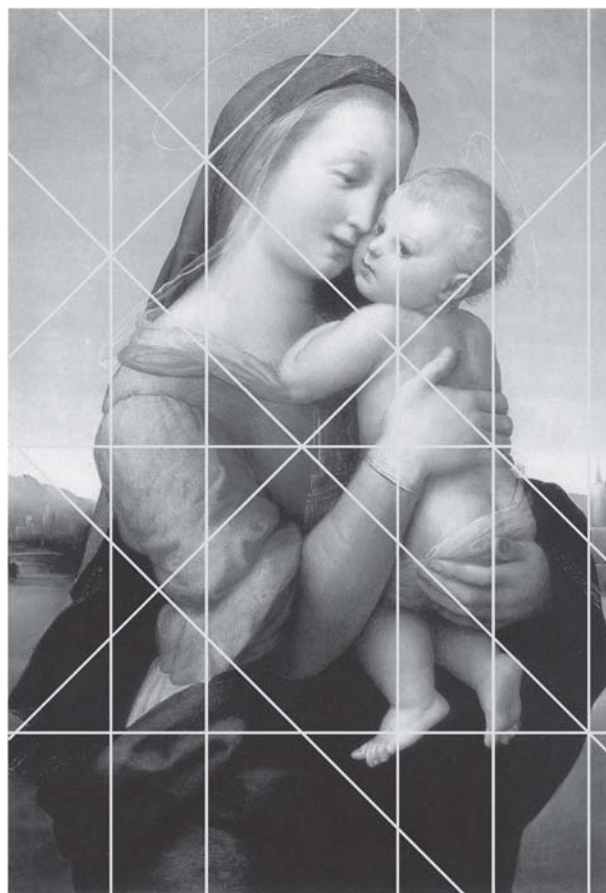
Развитие сетки показано на схеме 6. Линии сетки проходят через такие точки, как середина зрачка младенца и край его локтевого сгиба с утолщением сократившейся мышцы, середина лба Марии и край ее плаща слева; край правого плеча Марии; угол треугольного фрагмента платья под правой рукой Марии, большой палец, вертикальная ось стопы и край пятки младенца; кончик левого мизинца Марии.



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 7

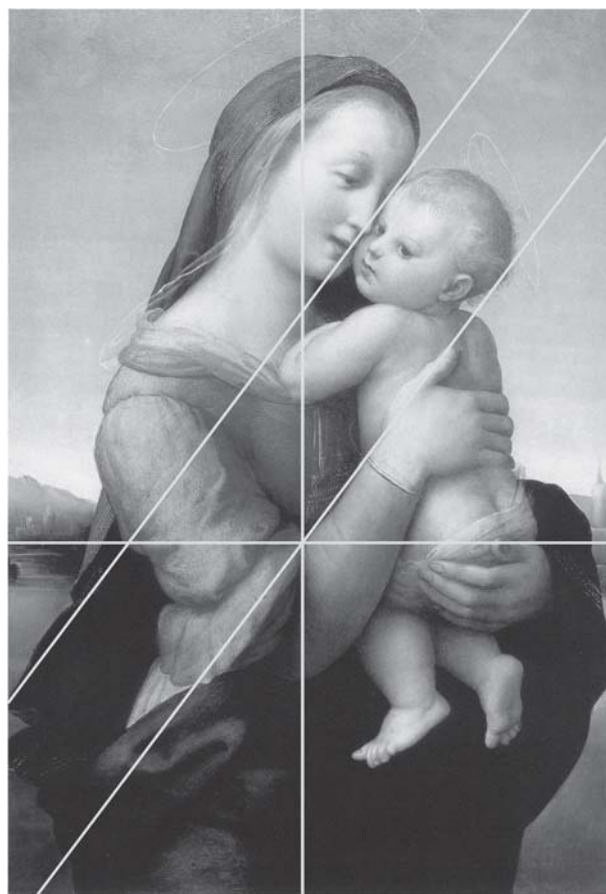
Сетка квадратов с расстоянием между горизонталями примерно 8 см показана на схеме 7. Эта схема по типу и характеру аналогична сетке схемы 3.

Наиболее важные композиционные линии сетки показаны на схеме 8. Она демонстрирует, что место стоп младенца четко определено: положение пятки и носка правой стопы — треугольником линий, одна из которых идет и через кончик среднего пальца левой кисти Марии; положение левой стопы — горизонталью, проходящей через середину ее внешнего края и сгиб у пальцев, и вертикалью, идущей по краю мизинца. Обе кисти рук Марии оказываются «вписанными» в линии сетки. Они же (вертикали и диагонали) «контролируют» положение и наклоны голов Марии, и младенца.

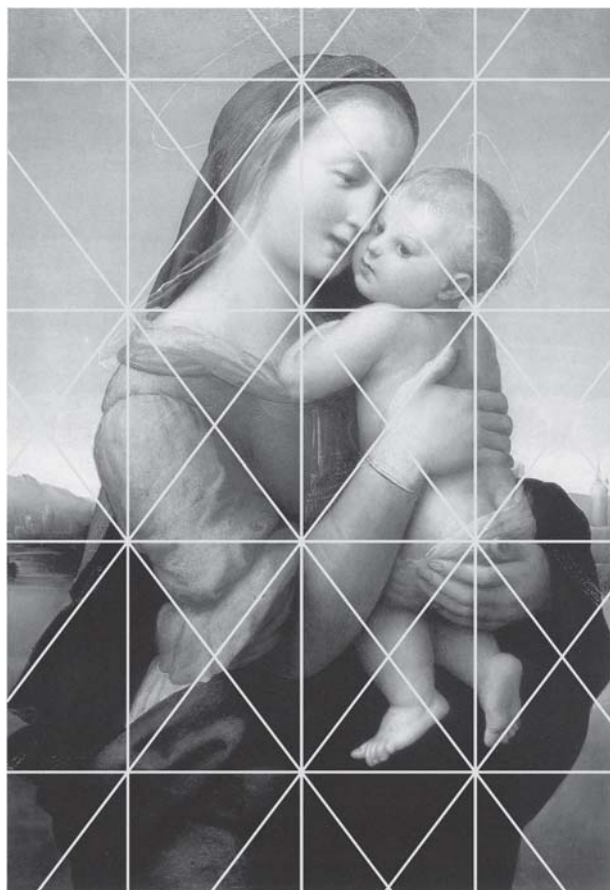


Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 8

В изображении весьма заметны и даны отчетливо линии контура правой руки Марии от локтя до запястья. Поэтому есть смысл построить композиционную сетку с опорой на такую линию, которая идет вдоль верхнего контура руки Марии от точки пересечения центральной вертикали с основной горизонталью к кончику большого пальца. Для построения сетки требуется еще одна линия, которая не проходит через точку пересечения исходных линий. В качестве таковой выбрана диагональ, идущая через точку соприкосновения контуров голов Марии и младенца и середину подбородка Марии. Она пересекает основную горизонталь почти точно там же, куда выходили линии двух предыдущих сеток. Эти построения показаны на схеме 9.

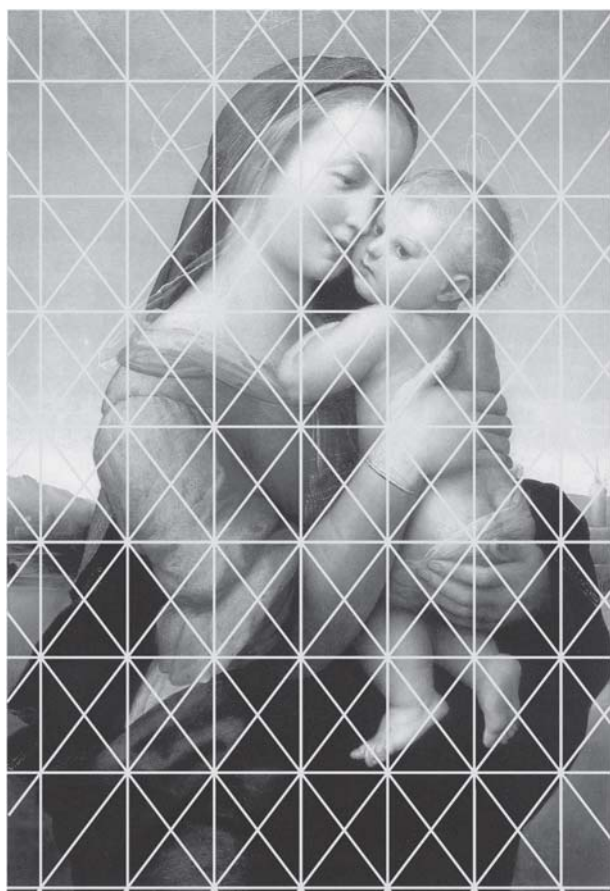


Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 9



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 10

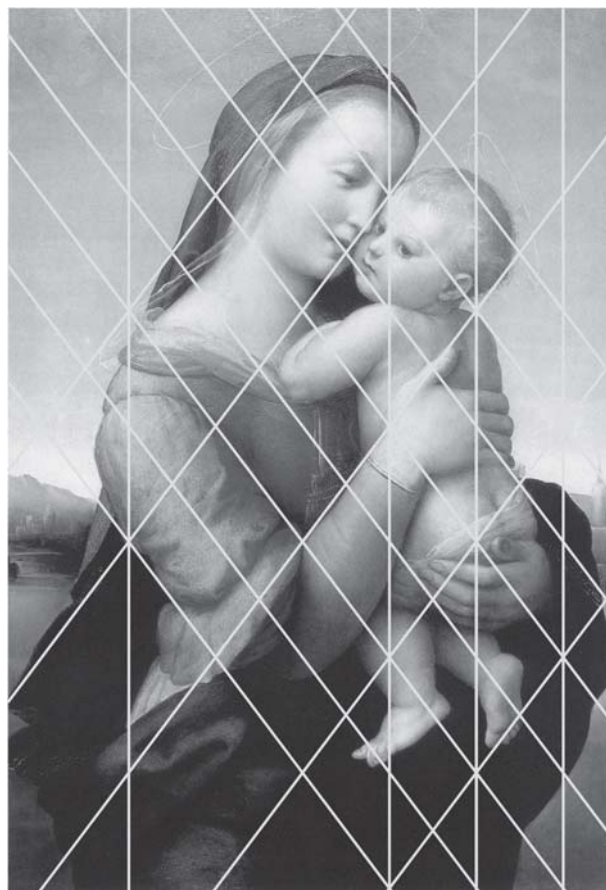
На схеме 10 показано развитие схемы 9. На ней видно, что линии схемы проходят по верхнему краю волос Марии; по границе между волосами и платком; вдоль контура правого ее рукава и по вершинам треугольного фрагмента платья под ее рукой; по середине голеностопа младенца, по пальцам его правой ноги; по запястью Марии и суставам ее правой кисти; по краю правого плеча младенца.



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 11

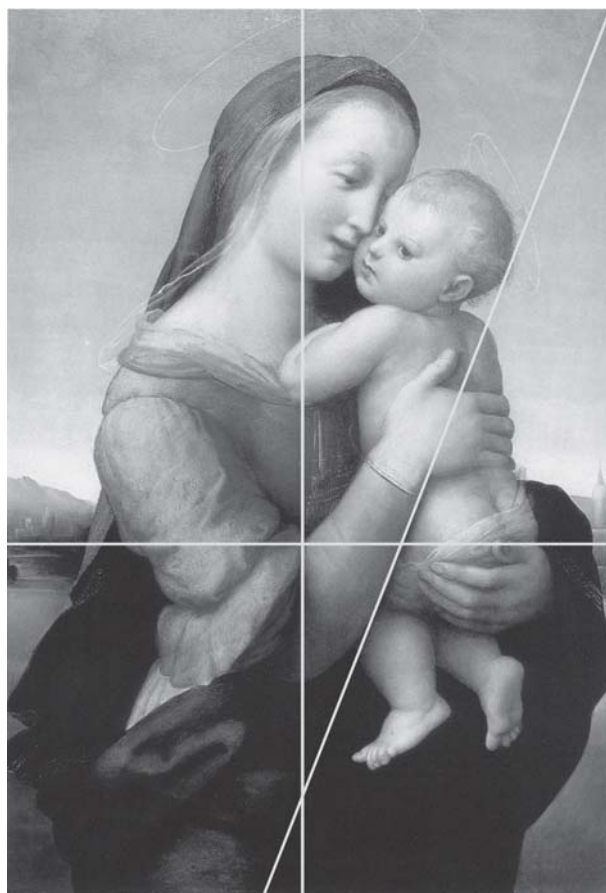
На схеме 11 показана сетка, построенная на этой диагонали, с шагом горизонталей примерно 8,5 см (аналогичная сеткам схемы 3 и схемы 7).

Наиболее важные ее линии представлены на схеме 12. На ней видно, что направление руки Марии от плеча до локтя и от локтя до запястья соотносится с этой сеткой. Точно так же соотносится с сеткой живописная масса плаща Марии, ее поза и поза младенца.

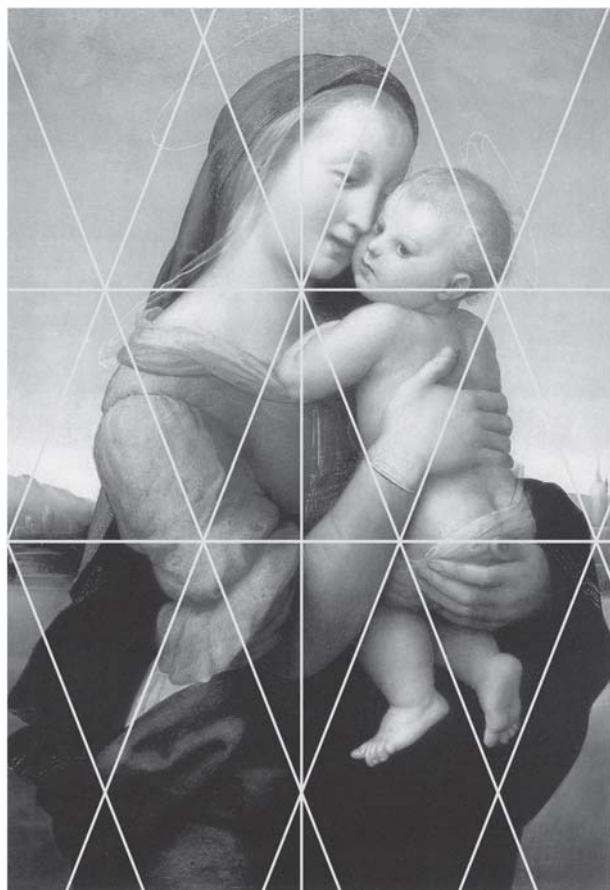


Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 12

На схеме 13 показаны исходные линии с диагональю, проходящей по другому краю контура рукава Марии, и основной горизонталью вместо второй диагонали схемы 9.

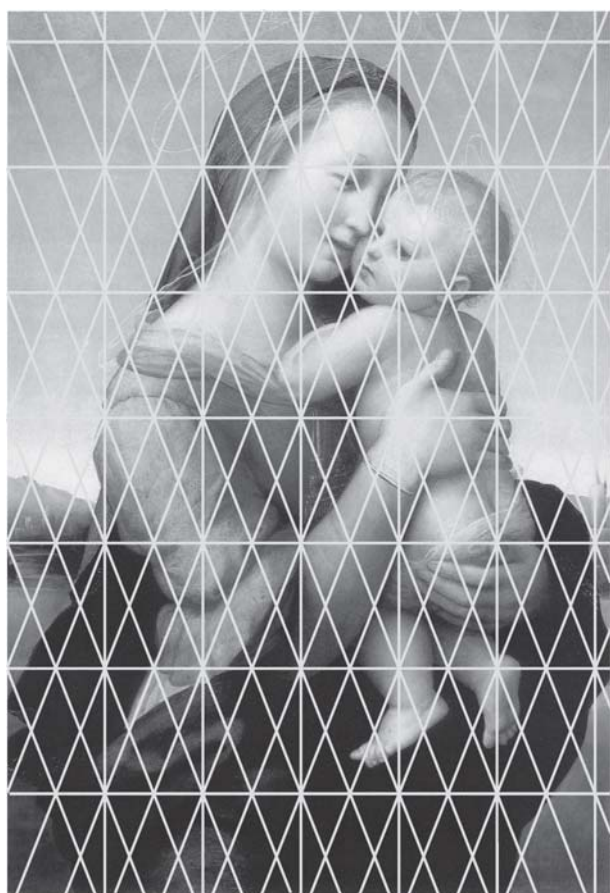


Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 13



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 14

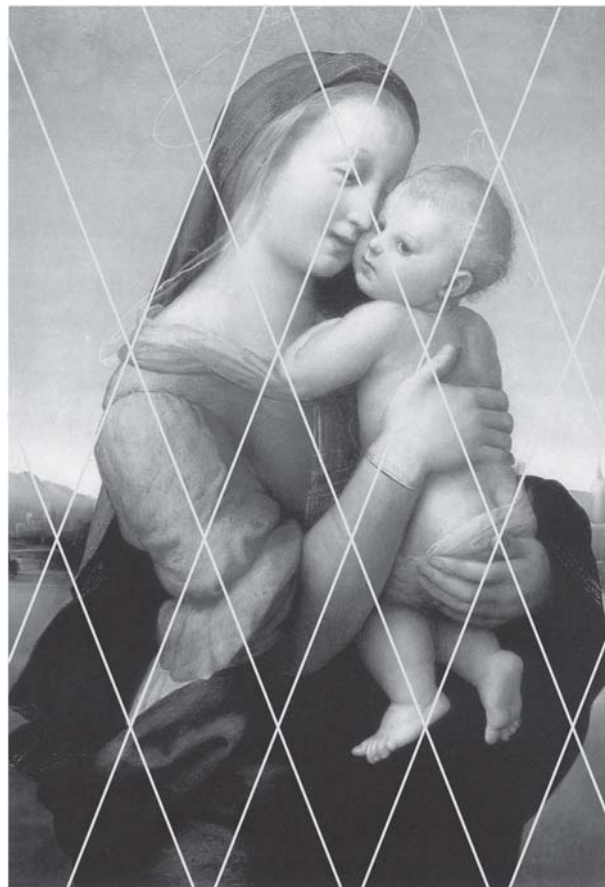
Схема 14 представляет собой развитие схемы 13. Она практически симметрична не только относительно группы, но и относительно формата картины. Существует лишь легкий сдвиг группы вправо, а системы линий — влево от средней линии формата. В появившееся свободное пространство справа удобно включена башня на дальнем плане.



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 15

Тот факт, что она находится на композиционной вертикали, показывает схема 15, где представлена сетка с шагом горизонталей примерно 10 см.

Наиболее важные ее линии показаны на схеме 16. Они проходят по вершинам треугольного фрагмента платья под рукавом Марии; по зрачку Марии и зрачку младенца; по кончику пальца и суставам пальцев Марии и краю локтя младенца; по точке перегиба контура левой ноги младенца у пятки и вдоль контура его левой стопы; вдоль правого нижнего края плаща Марии.



Рафаэль. Мадонна Темпи.
Схема 16

Итоговые схемы: схемы 4, 8, 12 и 16, построенные на основе разных исходных линий, фиксируют важные точки изображения, лежащие на контуре группы или рядом с ним. Схема 4 организует связи внутри группы, рассматриваемой как большой плоскостной треугольник, вершина которого располагается выше верхнего края картины, а основание проходит по пальцам ног младенца. Ее диагонали, идущие из левого верхнего угла, отстоят друг от друга на равное расстояние. Оно больше, чем то расстояние, на которое отстоят друг от друга диагонали, идущие из верхнего правого угла. Схема 8 организует связи изображения, ориентируясь на прямые углы формата картины. Схема 12 в некотором смысле подобна схеме 4, но интервалы диагоналей заданы прямо противоположно: диагонали, идущие из верхнего левого угла, расположены «чаще», чем диагонали, идущие из правого верхнего. Схема 16 построена диагоналями, располагающимися через равные и достаточно крупные интервалы.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 266–268.

Мадонны. Выводы

В композициях Мадонн Рафаэль уже не нуждается в линейных связях, как это было в некоторых произведениях умбрийского периода. Однако, их «отголосок» еще можно почувствовать в Мадонне Террануова, композиционные связи которой организуются с опорой не на какую-либо точку, общую для нескольких линий, связывающих элементы изображения, а с опорой на линии — они параллельны какой-нибудь из диагоналей условного шестиугольника, вписанного в формат тондо.

Рафаэль строит композиции Мадонн на закономерностях, которые описываются сочетаниями сеток разных типов и видов. Среди них встречаются сетки с наклоном диагонали под произвольным углом и под углом 45 градусов. Треугольный характер группы из двух или из трех персонажей диктует практически полный отказ от таких связей, которые выражаются системой взаимно вписанных квадратов и окружностей. Исключение составляют Мадонна со щегленком и Мадонна Бриджуотер. Но и в этих картинах такая система скорее «присутствует на заднем плане», помогая уравновесить и упорядочить связи элементов изображения, уже состоящих в гораздо более выраженных и заметных зависимостях. В еще меньшей степени квадрат и окружность как части композиционной схемы выражают композиционные связи в Прекрасной садовнице. Во всяком случае, если связи элементов композиции Мадонн графически выражаются квадратом, то без значительного ущерба для результата его можно заменить на окружность.

С течением времени довольно простые связи Мадонны Террануова и Малой мадонны Каупера эволюционируют в строгие построения Мадонны дель Грандука (углы наклона диагоналей 18 и 45 градусов) и Мадонны Бриджуотер (углы наклона диагоналей 18, 30, 45 и 60 градусов), а затем и в изощренные и емкие построения Мадонны со щегленком и Прекрасной садовницы, в которых группы персонажей связаны различным образом и с фоном, и с форматом картины.

В Мадонне Темпи намечается новая тенденция. Не только визуально значимые точки, достаточно определенные и важные для фиксации позы и жеста: кончики пальцев рук и ног, суставы, перегибы контуров фигур, но и цветные плоскости изображения оказываются включенными в «поле действия» композиционных связей. Линия сетки, демонстрирующая ту или иную связь, может быть касательной к контуру фигуры, или перпендикуляром к линии контура формы или касательной одновременно к точкам двум разным плоскостям. Возможно, именно этим объясняется столь скромное изображение пейзажа в Мадонне Темпи. Все авторы, пишущие о Рафаэле, отмечали его методичность в изучении природы и в постановке все более сложных художественных и композиционных задач. Новая тенденция организации композиции Мадонны Темпи, то есть новая задача, упрощается для автора в том случае, если не нужно включать в композиционные связи элементы пейзажа.

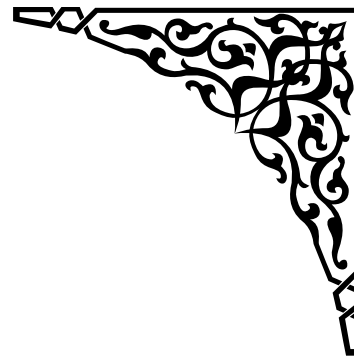
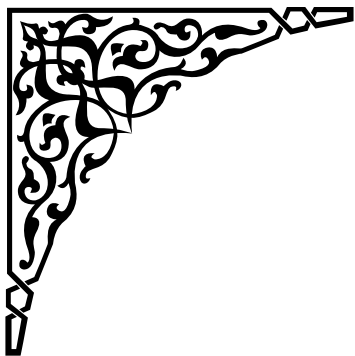
Углы наклона диагоналей композиционных сеток теоретически могут быть самыми разными в зависимости от того, как автор строит композицию. Те углы, которые указаны в тексте выше, представляют собой либо результат деления прямого угла пополам (90 и 45 градусов), либо деления прямого угла на три части (90 и 30 градусов), либо двух третей прямого угла (90 и 60 градусов). Такой выбор углов наклона демонстрирует стремление (неважно сознательное или неосознанное) к организации композиции рациональной и «правильной», к построению гармоничных композиционных связей, описываемых графически с помощью равносторонних и равнобедренных треугольников. Даже несколько странный на первый взгляд угол наклона диагонали 18 градусов вполне укладывается в эту концепцию. Напомним, что треугольник с углом при вершине 36 градусов считается треугольником «золотого сечения».

В тех случаях, когда Рафаэлю нужно, чтобы зритель увидел неочевидные связи, он показывает отчетливо и определенно, каковы эти связи, демонстрируя длинные узкие вытянутые формы — древко креста Иоанна Крестителя в Мадонне дель Прато и в подготовительном рисунке к Мадонне Эстергази, стволы деревьев в фоне Мадонны со щегленком и в фоне Прекрасной садовницы. В ранних мадоннах — в Мадонне Террануова,

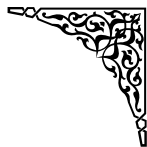
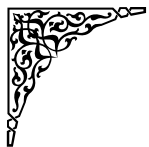
в Малой Мадонне Каупера и в Мадонне дель Грандука подобных предметов нет. Присутствие такого предмета в изображении (начиная с Мадонны дель Прато) или неосуществленное намерение его изобразить может служить признаком относительно позднего времени создания произведения. О новых тенденциях в организации композиции Мадонны Темпи сказано ранее.

Таким образом, хронологически способы организации композиции Мадонн можно разделить на четыре этапа. Первый, ранний, когда композиционные связи выстраиваются с опорой на внешние формы (не размеры!) картины — представлен в тондо Мадонны Террануова. Второй, когда формат картины перестает влиять на композицию, которая строится сочетанием основных форм и деталей самого изображения — в Малой Мадонне Каупера и в Мадонне дель Грандука. Третий этап, когда в композиции появляются детали «направляющие», стабилизирующие и углубляющие связи основных форм. Четвертый этап представлен одной Мадонной Темпи, в которой основные формы начинают сочетаться иначе, чем ранее: в композиционные связи включаются не только точки изображения (кончики пальцев, например), но и области изображения (цветовые пятна, особенные точки контуров форм).





Святое семейство



Святое семейство с безбородым Иосифом (29)

Санкт-Петербург, Эрмитаж, инв. GS 91
Дерево, переведено на холст, 72.5 x 56.5

«Картина в очень плохом состоянии, есть утраты и ретуши, неясно, насколько оригинальны архитектура и пейзаж фона. Уже Мариетт оплакивал ужасное состояние картины. Во время перевода на холст в 1826 г. увидел свет подготовительный рисунок. Исследование под инфракрасным светом также обнаружило угольные пятна (сполвери).

Картина была впервые упомянута Мариеттом в 1763 г., как находящаяся в Кабинете Кроза, а до него в семье Ангулем и коллекции Барроу. В 1772 г. она была куплена для русской императрицы Екатерины II. Попытки Пассаванта, Кроува и Кавальказелле и других идентифицировать «Святое семейство» с какой-нибудь из работ Рафаэля на этот сюжет, которые указывал Вазари, сейчас считаются безосновательными.



Рафаэль. Святое семейство
с безбородым Иосифом. Схема 1

«Святое семейство» трактуется историками искусства очень контрастно. Некоторые, подобно Крюйеру и Мюнцу, полностью отрицают ее; другие, среди которых Дусслер, оставляют открытым вопрос, копия это или подлинник. Некоторое время назад, однако, картина была анонимно приписана Рафаэлю

Иконография картины до такой степени необычна, что Иосиф показан без бороды и с выражением тревоги или сожаления. Пассавант первым предположил, что голова может быть портретом, но Кустодиева, ссылаясь на подготовительный рисунок, видимый на инфракрасных фотографиях, имеет вескую причину предположить, что Рафаэль ориентировался на штудии характеров Леонардо.

Хотя не сохранилось прямых подготовительных рисунков, интенсивное движение младенца предвосхищает штудии *пенсиеро*, которые Рафаэль создавал на поздней стадии своего флорентинского периода.

Поверхность в целом выглядит сохранившейся плохо, однако мы обнаружили достойные области, равные лучшим работам Рафаэля, созданным в середине его флорентинского периода. Это особенно заметно в изображении головы и сложной прически Мадонны, прекрасном рисунке и живописном исполнении младенца и выразительной голове Иосифа, которая в то же время выглядит сильно ретушированной. Архитектура и пейзаж фона остаются большой проблемой. Рисунок и исполнение Мадонны показывает определенные связи с «Орлеанской Мадонной» (28) и также с «Мадонной Бриджуотер» (33), тогда как организация группы в целом менее едина, и вся композиция несколько неудачно сбалансирована.

Предполагаемая дата: 1506–7 гг.»¹.

Столь пространная цитата из книги Й. Мейера приведена с тем, чтобы обозначить все проблемы, связанные с этой картиной. Мы надеемся, что наш анализ поможет решить хотя бы некоторые.

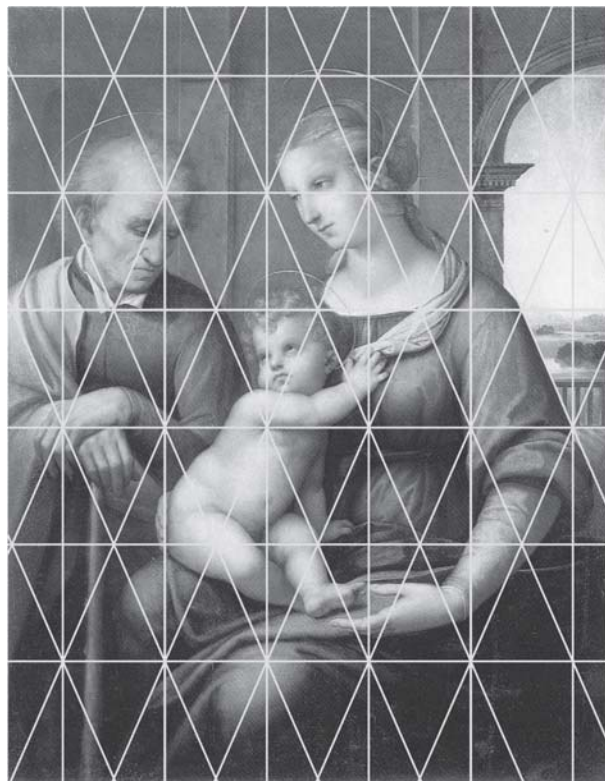
Основная диагональ композиции четко задается краем левого рукава платья Мадонны, хорошо читаемым на светлом фоне оконного проема. Основная горизонталь проходит на уровне нижнего края балюстрады, видимой справа.

Она идет по складке рукава платья Марии, краю локтя и подмышечной складке младенца, по краю складки у локтя Иосифа, соединению его кистей, опирающихся на посох, и суставу его мизинца. Одна из возможных вертикалей идет по кончику указательного пальца младенца и между пальцами почти соприкасающихся левой руки Мадонны и левой ножки младенца. Эти построения показаны на схеме 1.

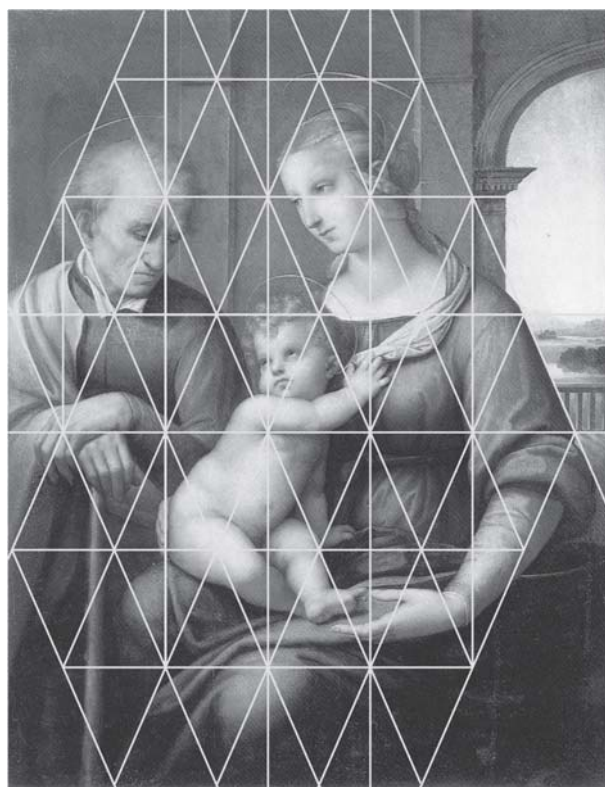
На основании этих линий построена композиционная сетка диагоналей с углом наклона $23,5$ градуса. Она показана на схеме 2. Горизонтالي этой схемы проходят по декоративным карнизам пилястр архитектурного фона, по нижнему краю карниза пилястры, украшающей оконный проем, по краю выреза платья Мадонны, по середине левого колена младенца. Вертикали схемы идут по краю локтя левой руки Мадонны, по краю правой пилястры на задней стене и краю рукава Марии, по глазнице и пупку младенца, по середине лба и вдоль носа Иосифа по кончикам пальцев правой руки Мадонны и началу складки на ее правом колене.

Диагонали, идущие справа-сверху влево-вниз, ограничивают край волос Иосифа, проходят по его глазнице, середине белого воротничка, суставу и фаланге пальца левой руки, по краю большого пальца правой руки, по краю левого колена младенца и середине колена Марии, по суставам пальцев ее левой руки. Диагонали, идущие слева-сверху вправо-вниз, идут по краю уха Иосифа и краю правого колена младенца, по краю левого колена младенца и суставу пальца левой руки Марии, по краю левого уха и краю запястья младенца, по краю запястья левой руки Марии, по краю косы в ее прическе.

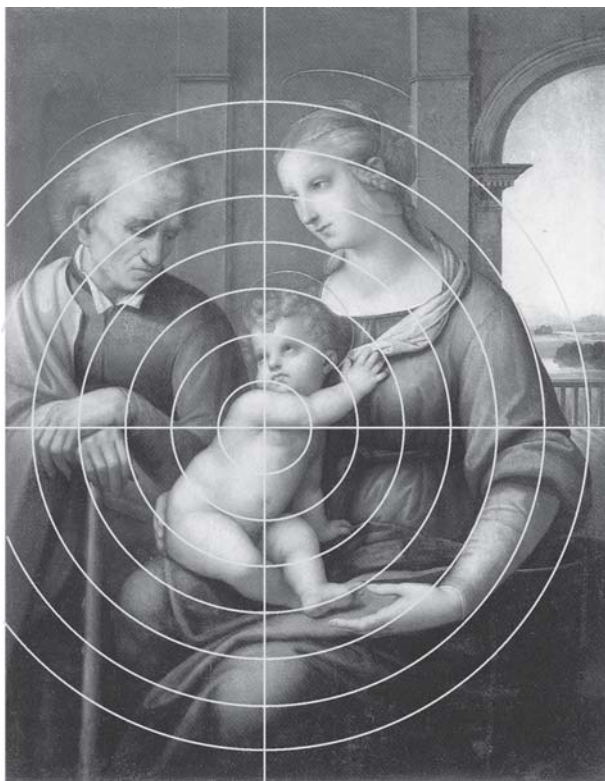
Схема 2 дает общее построение, которое используется не полностью. На схеме 3 показаны те элементы сетки, которые наиболее важны в организации связей изображения. Она выявляет тот факт, что вертикаль, выбранная в схеме 1, не является центральной вертикалью композиции. И это вполне естественно, поскольку в картине два персонажа и центральная вертикаль композиции, располагаясь между ними, не должна соотноситься непосредственно с каким-либо одним. Центральная вертикаль проходит по изображению глазницы и пупка младенца. Она вместе с основной горизонталью будет использоваться в дальнейших построениях.



Рафаэль. Святое семейство с безбородым Иосифом. Схема 2



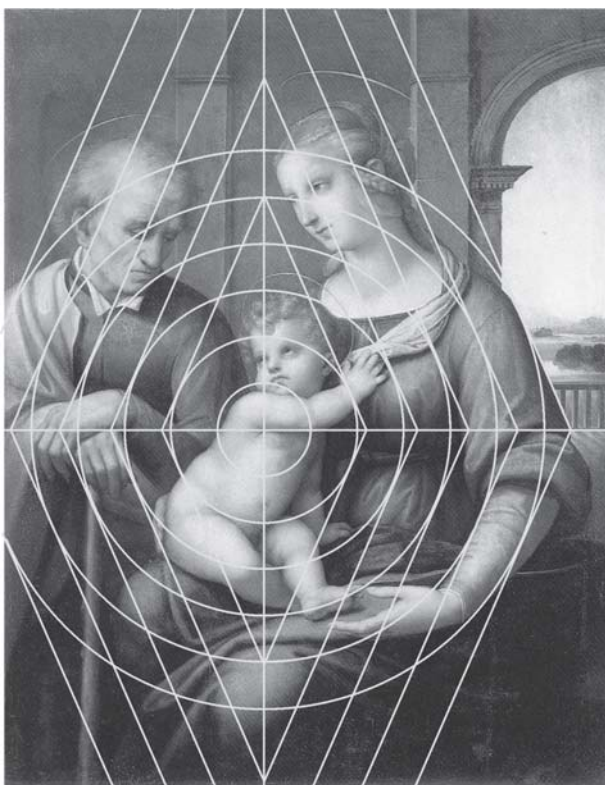
Рафаэль. Святое семейство с безбородым Иосифом. Схема 3



Рафаэль. Святое семейство
с безбородым Иосифом. Схема 4

Мягкий изгиб левой руки Мадонны позволяет предположить возможность существования сетки, образованной окружностями с центром в точке пересечения основных вертикали и горизонтали. На схеме 4 показаны эти построения уже в законченном виде. Их основу составляют две окружности, одна из которых проведена по краям запястья и плеча Мадонны, а другая — по суставам пальцев левой руки Мадонны, по глазницам Мадонны и Иосифа, по суставу и вдоль фаланги указательного пальца его левой руки. Следующая окружность проведена по кончику большого пальца Марии и по стопе младенца. Она проходит по крайним суставам скрещенных кистей рук Иосифа и краю его подбородка. Еще одна окружность идет по кончикам пальцев правой руки младенца и краю его волос, по краю левого запястья и суставу правого указательного пальца рук Иосифа, по кончику указательного пальца правой руки Марии и середине правого колена младенца.

Уже эти четыре окружности располагаются на равных расстояниях друг от друга. Продолжая построения и соблюдая эту закономерность, проведем одну окружность диаметра большего, чем уже существовавшие, и еще две меньшего (ближе к центру). В итоге будет получена схема 4.



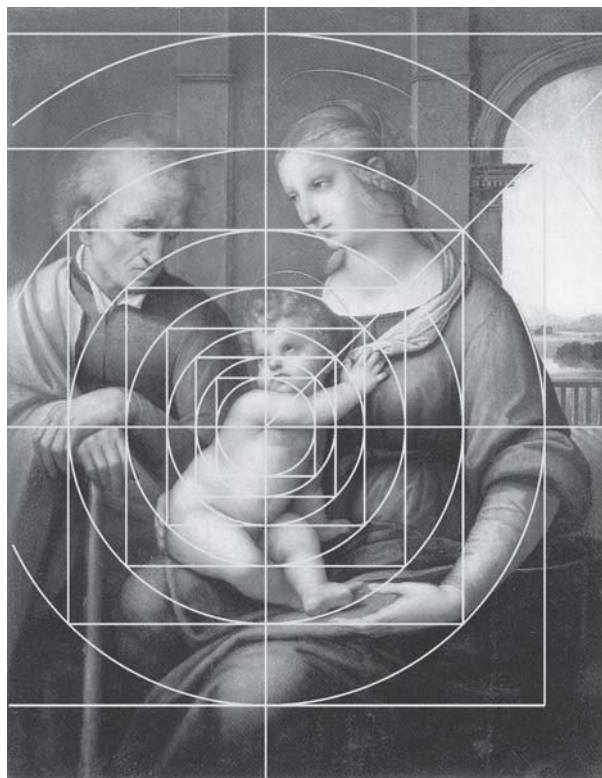
Рафаэль. Святое семейство
с безбородым Иосифом. Схема 5

В процессе построения выяснилась любопытнейшее обстоятельство. Оказалось, что схему 2 и схему 4 можно наложить друг на друга так, что окружности схемы 4 аккуратнейшим образом вписываются в ромбы схемы 2. Это показано на схеме 5.

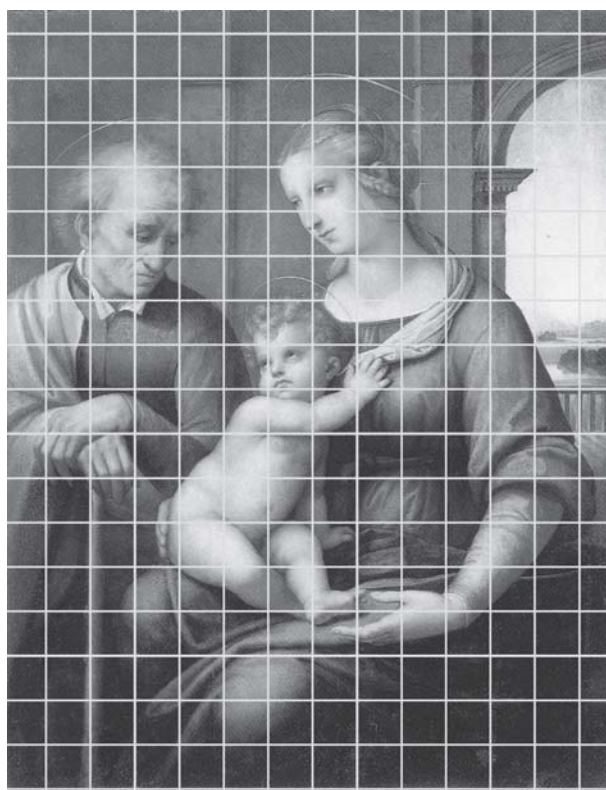
Окружность, проходящая по краю плеча и краю запястья Мадонны, использована в качестве основы для построения сетки взаимно вписанных окружностей и квадратов. Она показана на схеме 6. Горизонтальные стороны квадратов, составляющих сетку, проходят по верхнему краю карниза оконного проема; по краю волос Марии; по глазнице Иосифа, по краю волос младенца и краю подбородка Иосифа; по глазнице младенца; по губам и выступу щеки младенца; по левой кисти младенца; по середине его правого колена; по указательному пальцу левой руки Марии; по середине ее колена. Вертикальные стороны квадратов проходят по краю желтой и зеленой одежд Иосифа; по суставам его левого мизинца и правого указательного пальца; по краю указательного пальца правой руки Марии; по краю складки рукава Иосифа; по правому локтю младенца; по краю его уха; по краю его запястья; по вертикальному краю левого рукава Марии.

Окружности проходят по середине ушей Марии и Иосифа; по кончику носа Иосифа и краю рукава Марии вдоль стопы младенца; по кончикам пальцев и краю волос младенца, запястью и краю пальцев Иосифа, кончику указательного пальца Марии, середине колена младенца; по глазнице младенца и его пупку. Вспомогательная в построении диагональ, проведенная под углом 45 градусов из центра окружностей, выходит точно на наклонный край карниза пилястры арочного проема.

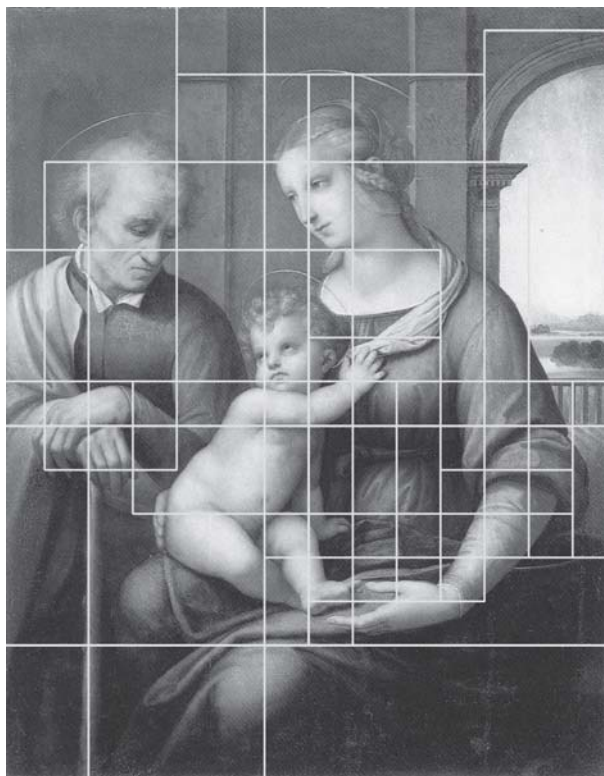
На схеме 7 показана сетка квадратов, построенная на основных вертикали и горизонтали. В качестве дополнительных линий могут быть взяты линия уровня карнизов настенных пилястр или линия уровня верхнего края карниза оконного проема, или линия верхнего уровня балюстрады оконного проема. Все они включены в сетку.



Рафаэль. Святое семейство с безбородым Иосифом. Схема 6



Рафаэль. Святое семейство с безбородым Иосифом. Схема 7



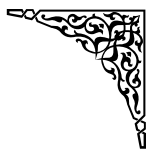
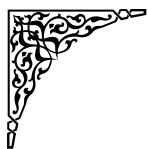
Рафаэль. Святое семейство
с безбородым Иосифом. Схема 8

Наиболее важные линии этого построения показаны на схеме 8. Они проходят через те же ключевые точки изображения, которые были использованы в предыдущих построениях. Эта сетка включает и левую вертикаль левой пилястры на стене, которая не совпадала с линиями других схем.

Возвращаясь к цитате из книги Й. Мейера, можно констатировать, что архитектура фона органично включена в композицию картины и, следовательно, оригинальна. Относительно пейзажа фона утверждать это столь же категорично нельзя. Картина безусловно является подлинником, поскольку ее композиция, изумительно сбалансированная и организованная точнейшим образом, могла быть разработана только Рафаэлем, а уровень технического исполнения «достойных областей» окончательно снимает вопрос об авторе произведения.

В то же время, организация композиционных связей, описываемых сеткой окружностей, диаметры которых равномерно уменьшаются, и сеткой довольно мелких квадратов, с одной стороны, и, с другой стороны, отсутствие связей, четко описываемых крупной диагональной сеткой с углом наклона 45 градусов, позволяет датировать ее не 1506–07 гг., а 1505–06 годами.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 225–227.



Святое семейство Каниджани (30)

Мюнхен, Старая Пинакотека, инв. 476

Тополь, 131 x 107 см

Подписано на вырезе платья Мадонны:

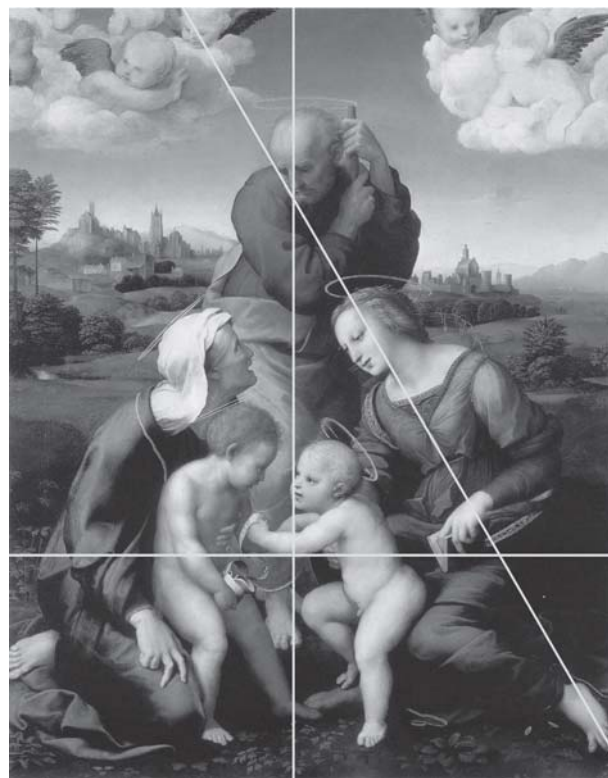
RAPHAEL.VRBINAS

«Состояние живописных слоев в целом очень хорошее. Реставрация 1982 г. удалила старые слои покрывного лака и открыла ангелов в облаках, которые ранее были записаны. Эти посягательства не были закончены, более поздняя попытка соскрести их была прекращена. ... Аутентичность картины никогда не подвергалась сомнению, но датировка варьировалась от 1506 до 1508 г. Композиция картины очень амбициозна, поскольку Рафаэль начинает противопоставлять изобретениям Леонардо свою собственную концепцию, в которой главным является четкость сложных многофигурных композиций. Однако можно видеть, что связи внутри группы еще недостаточно успешны. Изображение состоит из отдельных групп, размещенных рядом или позади друг друга, а жесты младенцев неполностью согласованы»¹.

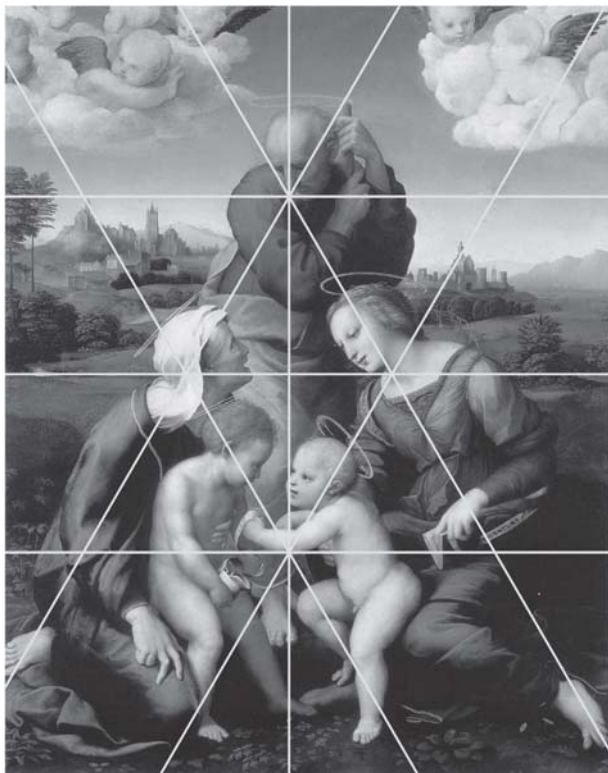
Треугольность композиции картины очевидна, но определение основных линий вызывает некоторые трудности. На роль центральной вертикали могут претендовать несколько линий (как, впрочем, и на роль основной горизонтали). Вряд ли стоит считать основной вертикалью линию, идущую по оси посоха Иосифа, поскольку только один его конец виден отчетливо. И потому вертикальность самой оси посоха и тот факт, что она может пройти вдоль колена Христа к большому пальцу его левой ноги, выглядят недостаточно убедительно. Из всех вертикалей, которые могут быть проведены через пальцы стоп, находящихся в середине нижней части картины, на роль основной наиболее подходит вертикаль, идущая через большой палец правой ноги Иосифа, по середине локтя левой руки, запястью правой руки Христа и краю его щеки, по середине колена Иосифа и кончику его носа.

В качестве основной горизонтали можно выбрать какую-либо из линий, которые могут быть проведены по большим пальцам ног обоих младенцев и Марии. Но ни одна из них не обладает явными преимуществами перед другими. Поэтому мы сочли правильным взять в качестве основной горизонтали линию, идущую по краю левого локтя Христа и кончику среднего пальца левой руки Марии. На другой стороне изображения эта линия идет по краю складки рукава Елизаветы. Если наши рассуждения верны, то какая-нибудь из нижних горизонталей войдет в композиционную сетку естественным путем.

Самой отчетливо выраженной диагональной линией является контур спины Елизаветы. Но на роль основной диагонали эта линия не подходит потому, что она существует «сама по себе», «уходя в небо» и не приближаясь к изображению фигуры Иосифа. Поэтому в качестве основной диагонали взята линия, идущая через середину груди Марии. Внизу она идет по кончикам отставленных пальцев вытянутой (вдоль нее) стопы, а вверх — по контуру головы Иосифа. Эти линии показаны на схеме 1.

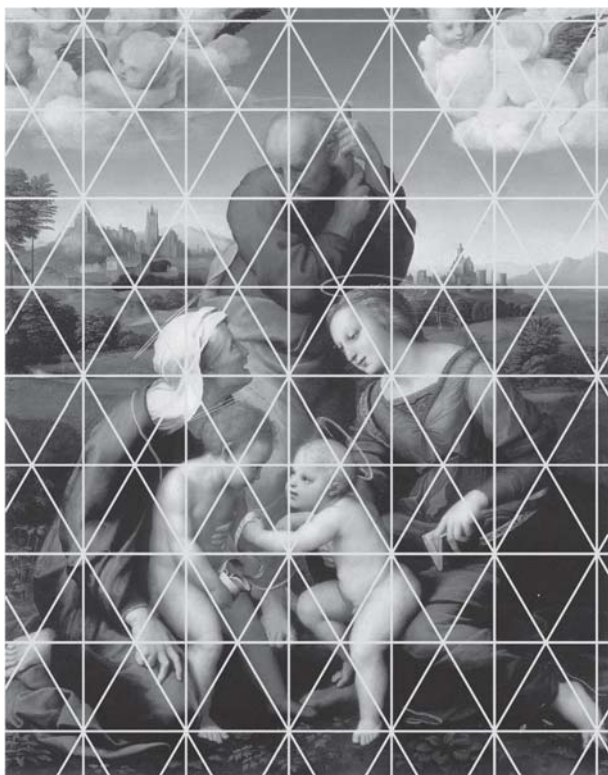


Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 1



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 2

Следующий этап построения композиционной сетки показан на схеме 2. Треугольники, образованные линиями, имеют равные углы. Это равносторонние треугольники с углом при вершине 60 градусов.

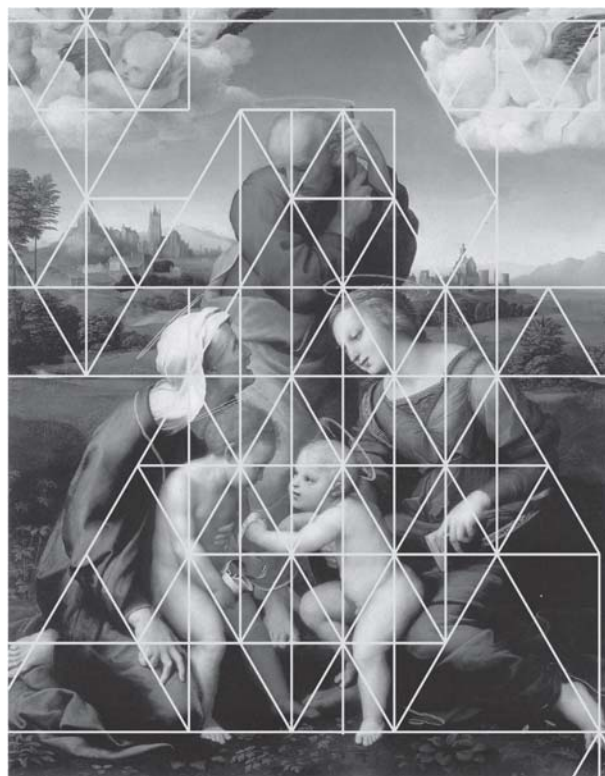


Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 3

Более подробная сетка показана на схеме 3. Расстояние между горизонталями составляет примерно 15 см. Сетка задает размеры голов взрослых персонажей: для Марии и Иосифа это очевидно. С ее помощью организован переход от переднего плана к дальнему: четвертая сверху горизонталь дает линию горизонта, четвертая снизу горизонталь ограничивает первый план справа. Третья сверху горизонталь (верхняя в схеме 2, идущая по точке пересечения основных вертикали и диагонали) дает высоту башен слева и вместе с левой вертикалью определяет местоположение одной из них. Вторая снизу горизонталь пересекается с центральной вертикалью на изображении большого пальца ноги Иосифа, что подтверждает правильность выбора основных линий.

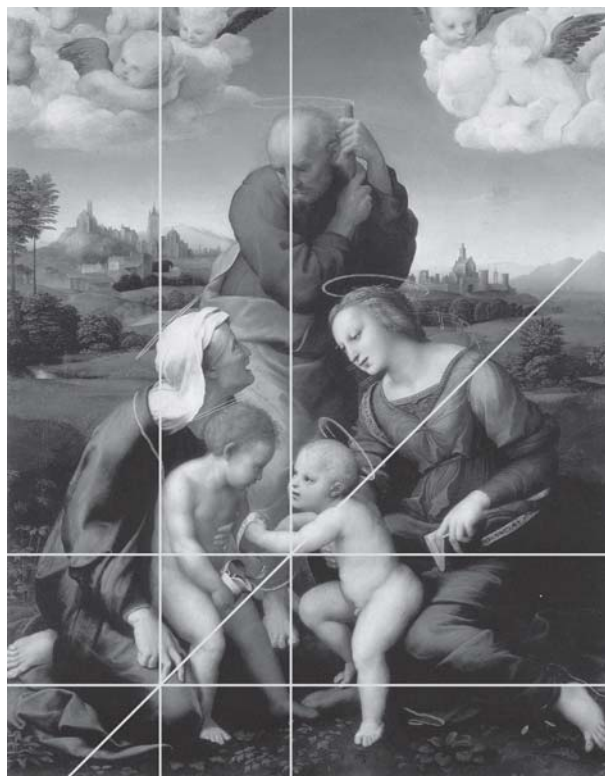
На схеме 4 показаны основные значимые линии связей между точками и контурами изображения. Внутри группы персонажей они показаны более мелкими членениями (дополнительными вертикалями), чем на схеме 3.

Сетка равнобедренных треугольников задает общий характер расположения деталей, что и понятно, поскольку в отличие от других анализируемых произведений Святое семейство Каниджани включает пять персонажей. У каждого из них имеются свои характеристические точки (те, которые определяют расположение тела, позу, жесты). Учесть взаимное положение их всех в одной схеме вряд ли вообще возможно. Но столь важные моменты, как положение конца посоха Иосифа, наклон его головы, угол сгиба правой руки, видимой зрителю; наклоны фигур Марии и Елизаветы, младенца Христа; положение левой ноги младенца Иоанна; места расположения книги Марии, пальцев правой руки Елизаветы, пальцев ног Марии и Елизаветы, края платка на голове Елизаветы, паха Христа, пояса Марии, деталей пейзажа и головок ангелочков заданы довольно точно.

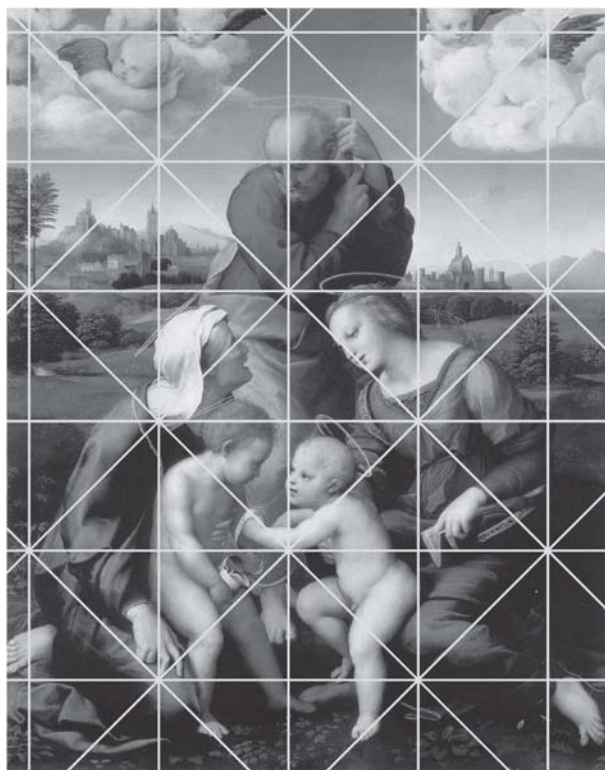


Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 4

Позы персонажей картины точно мотивированы сюжетно и психологически за одним исключением: положение пальцев правой руки Елизаветы позволяет допустить некоторую искусственность жеста. Можно предположить, что здесь находится такая точка композиции, которая должна привлечь внимание зрителя. Действительно, диагональ с углом 45° , проведенная из точки пересечения основных вертикали и горизонтали, пройдет через кончик среднего пальца Елизаветы. Проведем через эту точку (через кончик пальца) горизонталь и вертикаль. Эти построения показаны на схеме 5. Они дают ячейку для построения сетки квадратов.

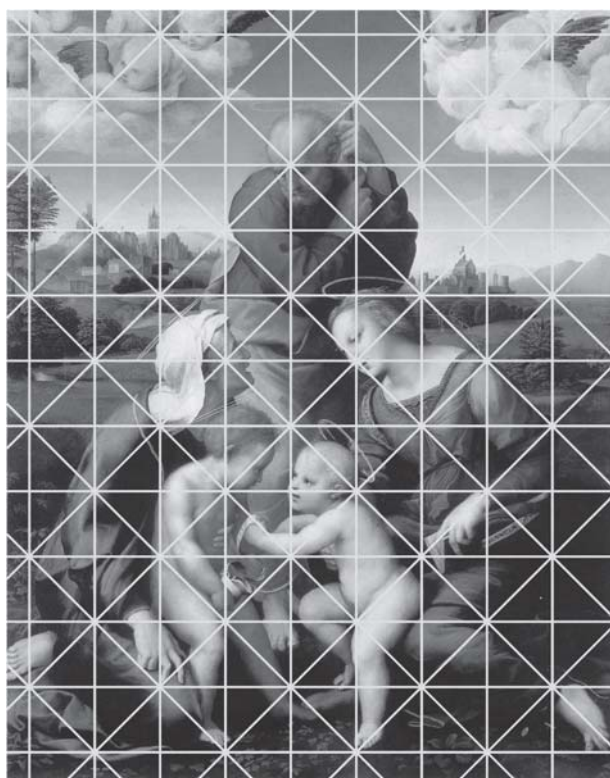


Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 5



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 6

На схеме 6 показан первый шаг построения. Видно, что и эта сетка дает основные связи в целом, не очень их детализируя. И, тем не менее, одна из горизонталей практически совпадает с горизонталью-горизонтом из предыдущей сетки; диагонали дают положение бедер Марии и Елизаветы, проходят через кончики пальцев рук и ног персонажей и через ту точку середины груди Марии, которая была выбрана для построения предыдущей сетки. Более того, эта точка становится узлом сетки, наряду с точкой на локте Иосифа, точкой пересечения основных вертикали и горизонтали и точкой, которая стала опорной для настоящего построения.



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 7

Ячейки сетки, показанной на схеме 7, уменьшены вдвое по длине и ширине относительно ячеек сетки схемы 6. Новые линии дают границы контура верхней части фигуры Иосифа; ограничивают по высоте его посох, холм и сооружения слева; определяют размер первого плана в левой части изображения (в правой части изображения первый план кончается «ближе» к зрителю); «дают опору» стопам Марии и Елизаветы.

Главные связующие линии сетки квадратов показаны на схеме 8. На ней оставлены только те линии, для которых воздействие на связи деталей изображения и потому необходимость присутствия в схеме бесспорны.

В изображении есть еще одна точка, обращающая на себя внимание нарочитостью положения, хотя и меньшей, чем положение пальцев правой руки Елизаветы. Эта точка — кончик большого пальца левой ноги Марии в правом нижнем углу картины. На одной точке построить сетку с ячейками нельзя, но любая точка может служить местом схода нескольких композиционных линий, связанных друг с другом только этой точкой. Или, другими словами, центром линейных связей композиции.

Схема 9 построена, исходя из этих соображений так, что каждая из показанных на ней линий соединяет не две точки, считая исходную, а три и больше. Последовательно по часовой стрелке начиная от нижней линии они связывают:

1 - пальцы ног Христа и Иоанна, край колена Елизаветы и складки ее одежды;

2 - изгиб голеностопа левой ноги Христа, большой палец левой ноги Иоанна, большой палец ноги Елизаветы;

3 - большой палец правой ноги Марии, изгиб голеностопа Иоанна, кончик указательного пальца Елизаветы, мизинец ее ноги;

4 - середину колена Христа, большой палец ноги Иосифа, край правой кисти Иоанна, складку одежды Елизаветы;

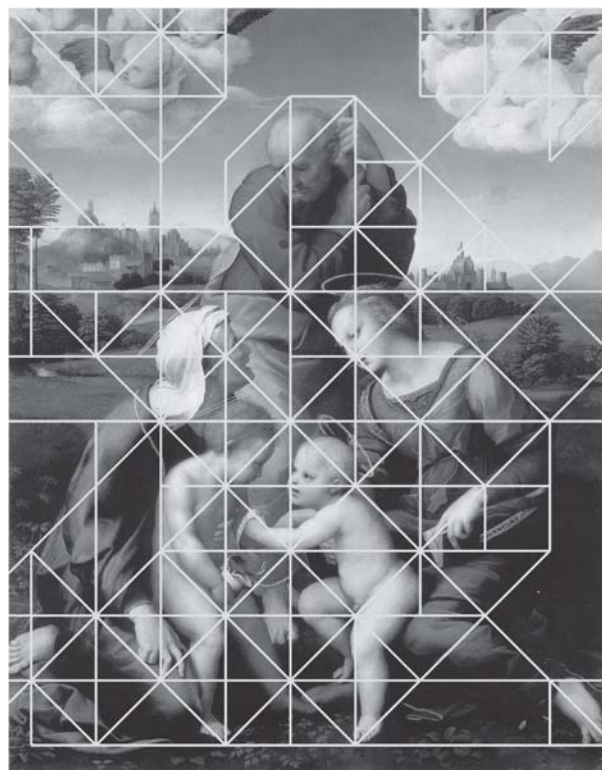
5 - пах Христа, край его локтя и запястья, подмышку Иоанна, конец вышивки воротника Елизаветы, складку ее одежды;

6 - угол корешка книги, кончик носа Елизаветы, складку одежды Иосифа, край контура лба Елизаветы, край ее нимба, основание башни;

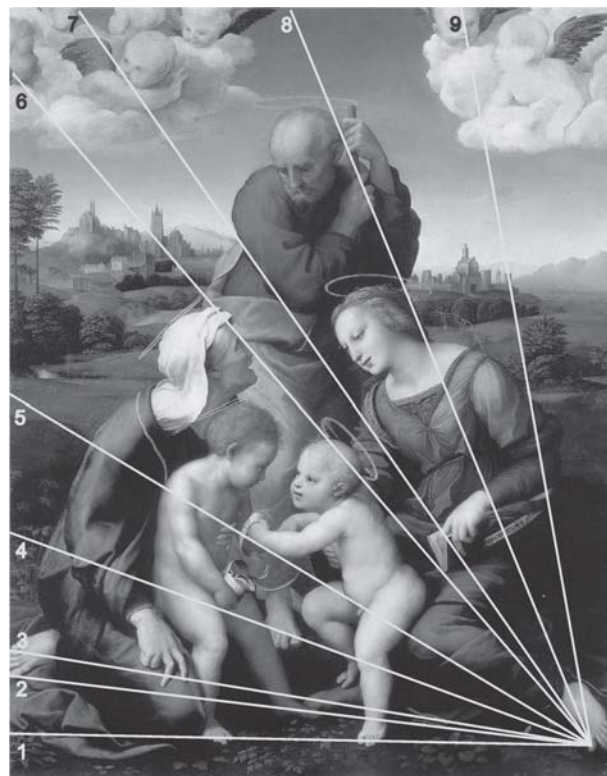
7 - угол книги Марии, сустав ее пальца, складки ее одежды, край вышивки ее плаща, линию рукава Иосифа, начало складки его плаща, видимую часть склона далекого холма;

8 - край рукава Марии у запястья, угол выреза ее платья, точку соединения ее шеи и плеча, суставы правой кисти Иосифа, край его левого мизинца, край его головы;

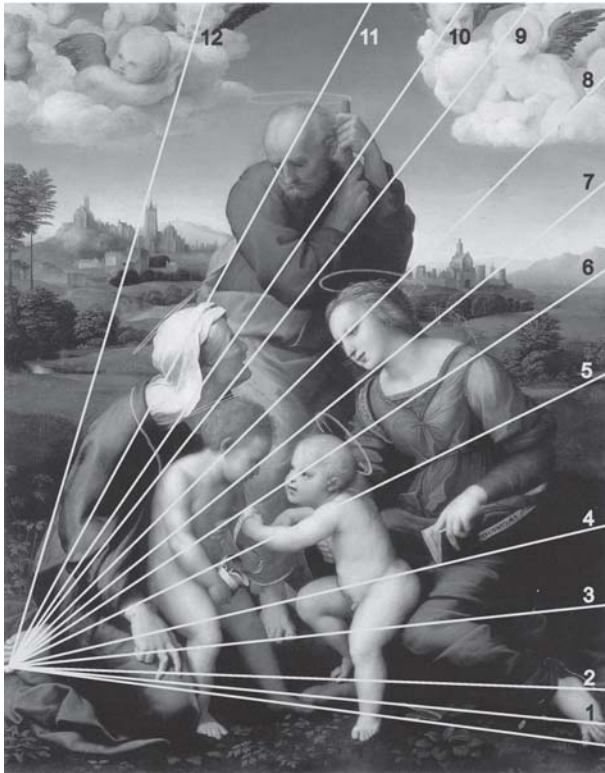
9 - складку рукава Марии, далекую башню справа, ось лица ангелочка на облаке.



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 8



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 9



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 10

Схема 10 построена аналогично схеме 9, с той разницей, что за центр линейных связей взят кончик большого пальца Елизаветы. Нижняя линия этой схемы совпадает с одной из линий схемы 9. Остальные против часовой стрелки снизу вверх соединяют:

1 - кончик среднего пальца Елизаветы, большой палец правой ноги Марии, мизинец ее левой ноги;

2 - кончик указательного пальца Елизаветы, большой палец правой ноги Христа, складку одежды Марии;

3 - суставы пальцев правой руки Елизаветы, пальцы ноги Иосифа, складки плаща Марии;

4 - сгиб голеностопа Иосифа, середину правого колена Христа, корешок переплета книги;

5 - запястье Елизаветы, край локтевого сгиба левой руки Христа, середину пояса Марии, край линии пейзажа справа;

6 - кончик указательного пальца левой руки Елизаветы, край ленты в руке Христа, кончик его носа, угол выреза платья Марии, плечевой шов ее платья, верхушку куста;

7 - складку одежды Елизаветы, переносицу Иоанна, край подбородка Марии, край башни справа;

8 - край уха Иоанна, переносицу Марии, край рукава Иосифа, край башни справа, локоть ангелочка вверху;

9 - складку одежды Елизаветы, край плеча Иоанна, край головы Иоанна, край шеи Елизаветы, край правой кисти Иосифа, край левого рукава Иосифа;

10 - глаз Елизаветы, край указательного пальца правой руки Иосифа, глаз ангелочка вверху;

11 - складку одежды Елизаветы, складку ее головного платка, еще одну складку ее головного платка, край плаща Иосифа, его переносицу;

12 - край одежды Елизаветы, край башни слева, пальцы одного ангелочка и глаз другого.

Точно так же построена схема 11, где центром линейных связей служит кончик большого пальца левой ноги Христа. По часовой стрелке и снизу вверх линии соединяют:

1 - сгиб голеностопа Иоанна и большой палец ноги Елизаветы;

2 - кончик среднего пальца правой руки Елизаветы и мизинец ее ноги;

3 - кончик указательного пальца правой руки Елизаветы, суставы ее правой кисти, складку одежды у стопы;

4 - край большого пальца левой ноги Иоанна, кончик большого пальца правой руки Елизаветы, край ее рукава, складку ее одежды;

5 - середину правого колена Иоанна, край рукава одежды Елизаветы, край линии пейзажа;

6 - край кисти и край предплечья правой руки Иоанна, складку одежды Елизаветы;

7 - пальцы ноги Иосифа, край кисти правой руки Иоанна, край плеча Елизаветы, край берега водоема слева сзади;

8 - кончик большого пальца ноги Иосифа, кончик указательного пальца левой руки Елизаветы, край плеча Иоанна, край воротника одежды Елизаветы, нижний край кроны дерева у его ствола;

9 - кончик большого пальца правой ноги Христа, край его подколенной складки, кончик его носа, край плеча Иосифа, глаз ангелочка вверху;

10 - край голеностопа правой ноги Христа, пальцы правой руки Марии, край нимба Христа, середину локтя Иосифа, его переносицу, край крыла ангелочка вверху;

11 - край колена левой ноги Христа, его пах, край его головы, глаз Марии, суставы рук Иосифа;

12 - середину выреза платья Марии, точку соединения ее плеча и шеи, край башни справа, контур головы ангелочка вверху;

13 - середину груди Марии, край башни справа, плечо ангелочка вверху;

14 - кончики пальцев руки Марии с книгой, край ее рукава, складки ее одежды, конец одной из линий пейзажа.



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 11



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 12

Схема 12 построена аналогично, но за центр линейных связей взят кончик большого пальца правой ноги Иоанна. По часовой стрелке и снизу вверх линии соединяют:

1 - край одежды Елизаветы и мизинец ее ноги;

2 - кончик среднего пальца правой руки Елизаветы, суставы ее двух последних пальцев, складку ее одежды;

3 - край руки Иоанна от локтя до плеча, край вышивки воротника Елизаветы, кончик носа ангелочка вверху;

4 - сустав правого мизинца Иоанна, кончики пальцев правой руки Елизаветы, основание шеи Иоанна, край головного платка Елизаветы, складку плаща Иосифа, кончики пальцев ангелочка вверху;

5 - край правого колена Иоанна, край правого его запястья, кончик мизинца левой руки Елизаветы, складку на шее Иоанна, середину его уха, край шеи Елизаветы, край ее головного платка, край плеча Иосифа, край головки ангела вверху;

6 - край свитка в руке Христа, край его запястья, край головы Иоанна, середину локтя Иосифа, край его головы возле уха, край его указательного пальца левой руки;

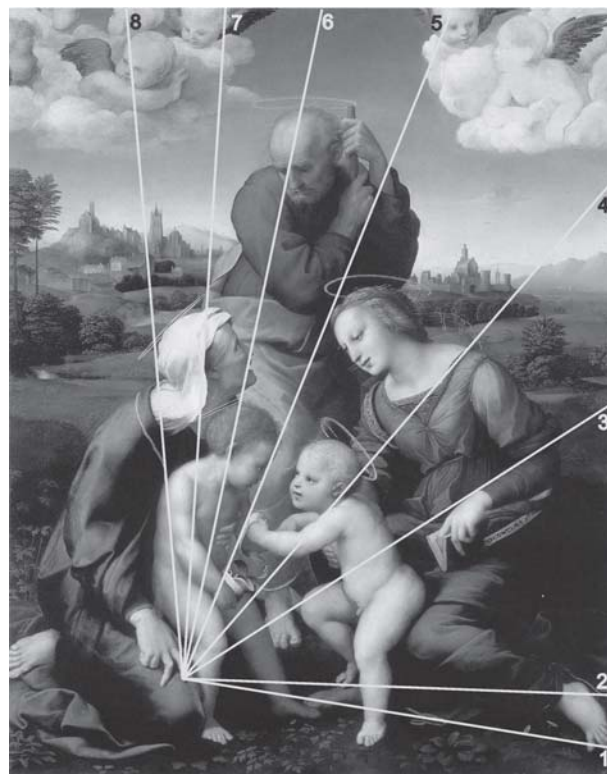
7 - край правого колена Христа, кончик указательного пальца правой руки Марии, подмышку Христа, середину выреза платья Марии, край башни справа, край контура руки ангелочка вверху;

8 - сгиб голеностопа левой ноги Иоанна, угол корешка книги, край левого локтя Марии;

9 - пальцы левой ноги Христа, пальцы левой ноги Марии.

В схеме 13 за центр линейных связей взят кончик указательного пальца Елизаветы. Ее линии против часовой стрелки и снизу вверх соединяют:

- 1 - кончики больших пальцев ног Марии;
- 2 - кончик большого пальца правой ноги Христа и складку плаща Марии;
- 3 - край правого колена Иоанна, край правого колена Христа, верхний контур левой руки Марии от запястья до локтя;
- 4 - край ленты в руке Христа, край его плеча, край его уха, край платья Марии на ее плече;
- 5 - край подколенного сгиба правой ноги Иоанна, его запястье, край ленты в руке Христа, край волос в причёске Марии, край правой кисти Иосифа, край его левого рукава, край руки ангелочка вверху;
- 6 - кончики пальцев правой руки Елизаветы, край складки на шее Иоанна, середину его уха, кончик носа Елизаветы, переносицу Иосифа, середину его нимба;
- 7 - контур внутренней стороны руки Иоанна от локтя до плеча, край головного платка Елизаветы, край складки плаща Иосифа, край контура головы ангелочка вверху;
- 8 - контур внешней стороны руки Иоанна от локтя до плеча, край вышивки на одежде Елизаветы, край ее головного платка, переносица ангелочка вверху.



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 13



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 14

В схеме 14 за центр линейных связей взят кончик среднего пальца Елизаветы. Снизу вверх против часовой стрелки линии соединяют:

1 - сгиб голеностопа Иоанна, кончик большого пальца правой ноги Марии, складку ее одежды, пальцы левой ноги Марии;

2 - кончик указательного пальца Елизаветы, кончик большого пальца правой ноги Христа, край одежды Марии;

3 - край колена правой ноги Иоанна, край колена левой ноги Иоанна, подколенную складку правой ноги Христа, пах Христа, линию переплета книги;

4 - середину колена правой ноги Иоанна, край колена правой ноги Христа, верхнюю линию контура рукава Марии от запястья до локтя;

5 - край свитка в руке Христа, край контура головы Христа, середину груди Марии, шов рукава ее платья, край кроны куста, край группы растительности справа, верхушку холма;

6 - ось витка свитка, запястье Христа, край подбородка Марии, верхушку башни справа;

7 - край одного завитка свитка, край другого завитка свитка, переносицу Марии, край облака вверху;

8 - кончики пальцев левой руки Елизаветы, середину локтя Иосифа, запястье и сустав указательного пальца правой руки Иосифа;

9 - край уха Иоанна, кончик носа Елизаветы, середину рта и левый глаз Иосифа;

10 - подмышечную складку правой руки Иоанна, край волос Елизаветы, край ее головного платка, край контура головы Иосифа;

11 - край головного платка Елизаветы, другой край того же платка, край плеча Иосифа;

12 - край головного платка Елизаветы, ось башни слева.

На схеме 15 за центр линейных связей взят кончик большого пальца правой ноги Иосифа. Вертикальная линия на этой схеме представляет собой часть основной вертикали схем 1–8. О ней уже было сказано ранее. Остальные линии схемы против часовой стрелки снизу вверх соединяют:

1 - середину колена левой ноги Христа, край одежды Марии, мизинец ее левой ноги;

2 - точку пересечения контуров ног Христа, складки одежды на ноге Марии, складки одежды за ногой Марии;

3 - пах Христа, корешок переплета книги;

4 - подколенную складку правой ноги Христа, край левого рукава Марии у запястья, складку рукава выше локтя;

5 - кончик мизинца правой руки Марии, середину ее груди, край выреза ворота ее платья;

6 - кончик указательного пальца правой руки Марии, край подмышечной складки левой руки Христа, край контура его головы, угол выреза воротника платья Марии, точку соединения линии ее шеи и линии ее плеча, верхушку башни справа, край контура головки ангелочка вверху;

7 - край уха Иоанна, изгиб края головного платка Елизаветы, верхушка башни слева, край контура головы ангелочка, край его крыла, край контура головы другого ангелочка;

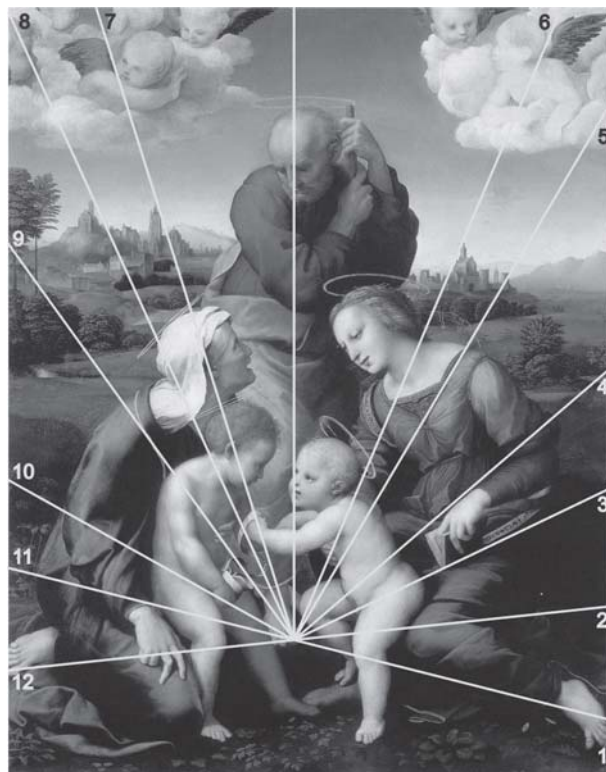
8 - край кисти левой руки Христа, край головы Иоанна, перегиб линии складки головного платка Елизаветы, верхушка башни слева;

9 - точку соединения линий пятки левой ноги Иосифа, края его плаща и края свитка; кончик указательного пальца левой руки Елизаветы, край подмышечной складки правой руки Иоанна, край вышивки на воротнике одежды Елизаветы;

10 - край запястья правой руки Иоанна, край складки одежды Елизаветы;

11 - край рукава у запястья Елизаветы, край складки ее одежды на руке, край складки ее одежды на спине;

12 - середину правого колена Иоанна, суставы кисти правой руки Елизаветы, кончик большого пальца ее правой ноги.



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 15



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 16

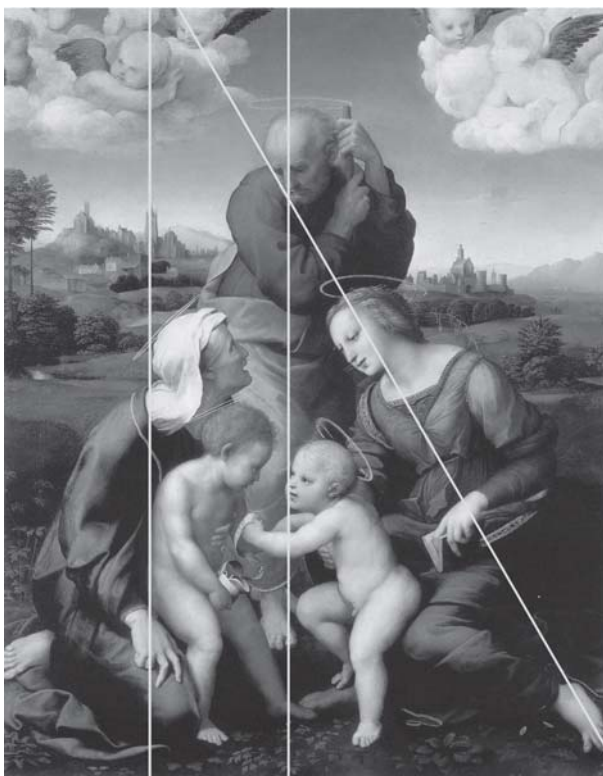
Поскольку с точки зрения логики построения линейных связей кончик среднего пальца Елизаветы не отличается от кончика среднего пальца Марии, то он был взят за центр в схеме 16. Против часовой стрелки линии схемы соединяют:

1 - середину груди Марии, суставы кистей обеих рук Иосифа;

2 - край пояса Марии, контур выреза ворота ее платья, ее левый глаз, контур головы Иосифа;

3 - контур вышивки плаща Марии, контур головы Иосифа, изгиб края облака;

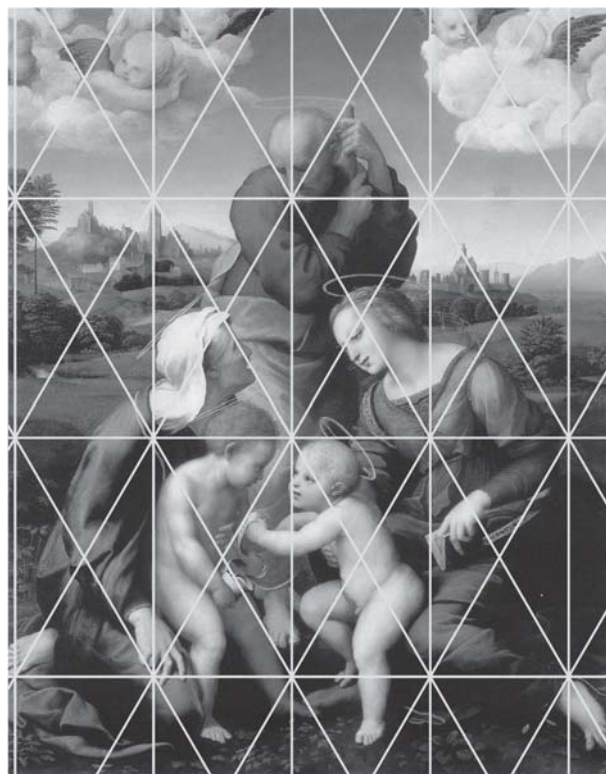
4 - угол переплета книги, край контура головы Христа, складку плаща Иосифа, линию лба Елизаветы, верхушку башни слева.



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 17

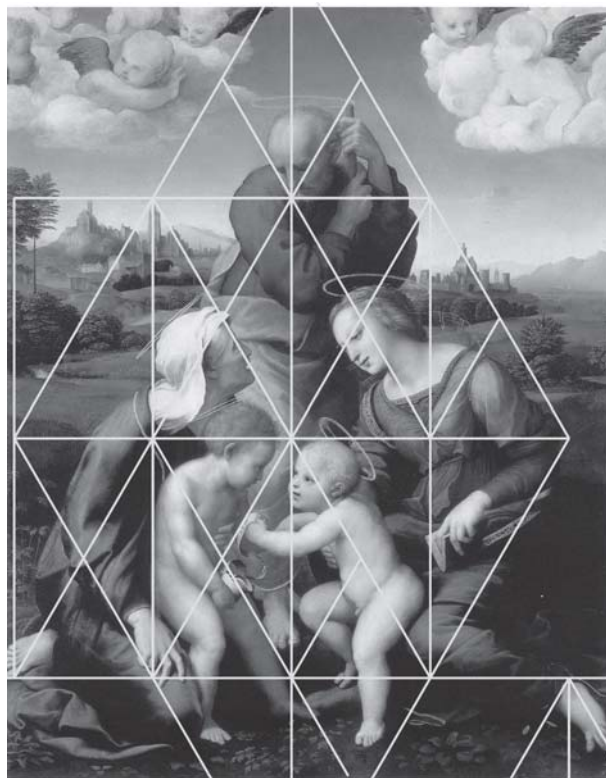
Одна из линий схемы 14 представляется почти вертикальной осью башни, расположенной слева от фигуры Иосифа. Однако это не совсем так. Вертикаль, совпадающая с осью башни, пройдет по краю контура головного платка Елизаветы и контуру тела Иоанна. Она достаточно выразительна, чтобы стать одной из основных линий новой схемы, в которую могут быть включены основная вертикаль и основная диагональ схем 1–4. Эти линии показаны на схеме 17.

Ее развитие показано на схеме 18. Замена горизонтали вертикалью изменяет ритмику чередования перпендикулярно расположенных линий схемы. Теперь в число узлов сетки вместо верхушки дальней от фигуры Иосифа башни слева включается верхушка ближней к нему башни. За основную горизонталь теперь можно взять линию, проходящую по верхушке этой башни или линию, связывающую кончик большого пальца правой ноги Елизаветы с краем одежды у пятки левой ноги Марии. Диагонали хорошо накладываются на общие линии контуров голени левой ноги Иоанна и правой стопы Иосифа. Они проходят через те точки, через которые шли линии предыдущих схем: через край подмышечной складки правой руки Иоанна и подколенной складки правой ноги Христа, кончики пальцев Елизаветы, линию ее профиля, край головного платка Елизаветы и верхний конец посоха Иосифа, ось завитка свитка и переносицу Марии. Другими словами, степень связности изображения, которые они демонстрируют, если и уступает степени связности в схемах 1–8, то немного.

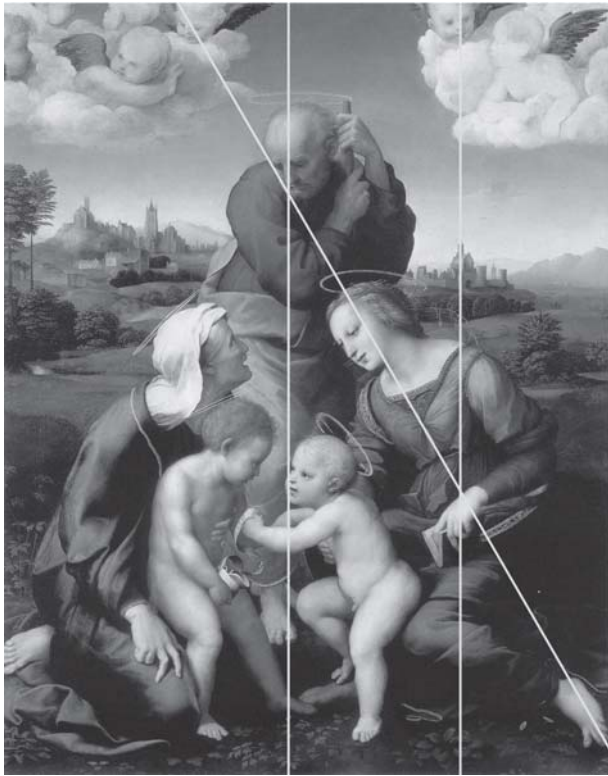


Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 18

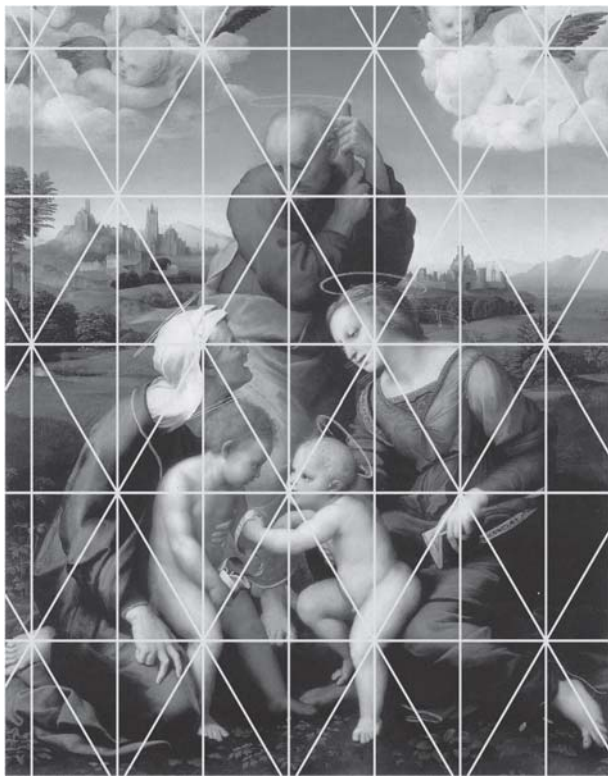
Основные и наиболее очевидные связи, выявляемые новой сеткой, показаны на схеме 19.



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 19



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 20

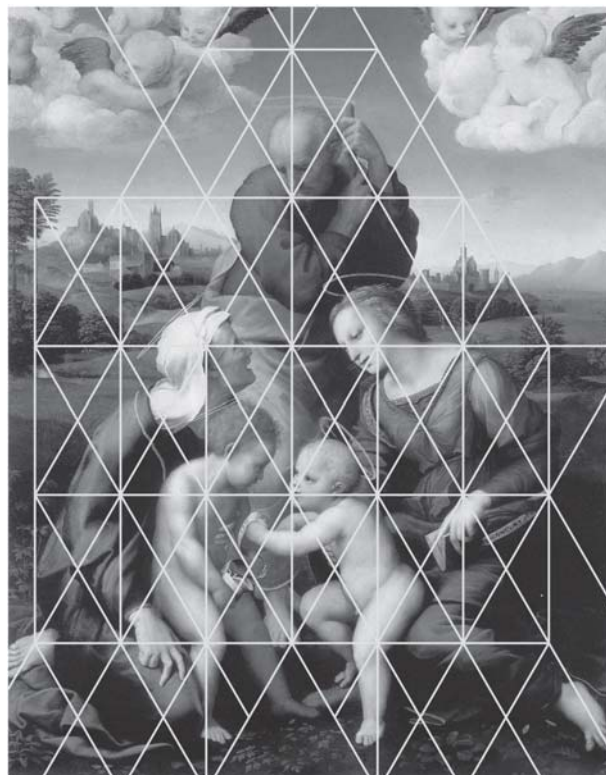


Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 21

По осям обеих башен слева проходили вертикали схем (дальней — схем 1–4, ближней — схем 17–19). Логично предположить, что вертикаль можно провести и по оси третьей башни. На схеме 20 показаны основная вертикаль и основная диагональ из схемы 1, а вторая вертикаль проведена по оси башни справа от группы персонажей картины.

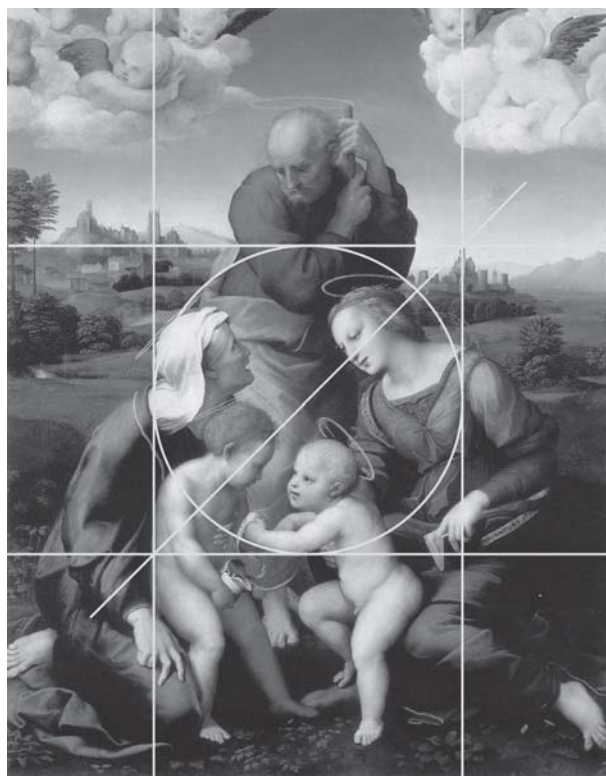
Развитая сетка, построенная на этих линиях, показана на схеме 21. Крайняя слева вертикаль схемы проходит по оси ствола дерева и краю одежды Елизаветы. Третья слева вертикаль идет по краю складки плаща Иосифа, краю головного платка Елизаветы, краю головы Иоанна, углу складки одежды Елизаветы. Третья справа вертикаль идет по осям левой руки Иосифа от запястья до локтя и ноги Христа от колена до голеностопа. Первая справа вертикаль идет по углам складок одежды Марии. Нижняя горизонталь идет по складке одежды Елизаветы, середине ее колена, сгибу голеностопа правой ноги Иоанна, по краю большого пальца его левой ноги, по сгибу голеностопа левой ноги Христа, складкам одежды Марии. Вторая горизонталь проходит по мизинцу правой ноги Елизаветы, середине правого колена Иоанна, большому пальцу ноги Иосифа, середине колена Марии. Третья снизу горизонталь идет по углам складок одежды Елизаветы, кончику мизинца правой руки Марии, углу переплета книги. Другие горизонталы проходят почти точно по середине груди Марии, по линии горизонта. Диагонали идут по осям ног обоих младенцев от бедра до колена, по краю правой руки Иосифа от локтя до кисти. В целом, информативно схема 21 мало отличается от подобных схем 3, 7 и 18.

Как и в предыдущих случаях, основные связи, ею демонстрируемые, показаны на схеме 22.

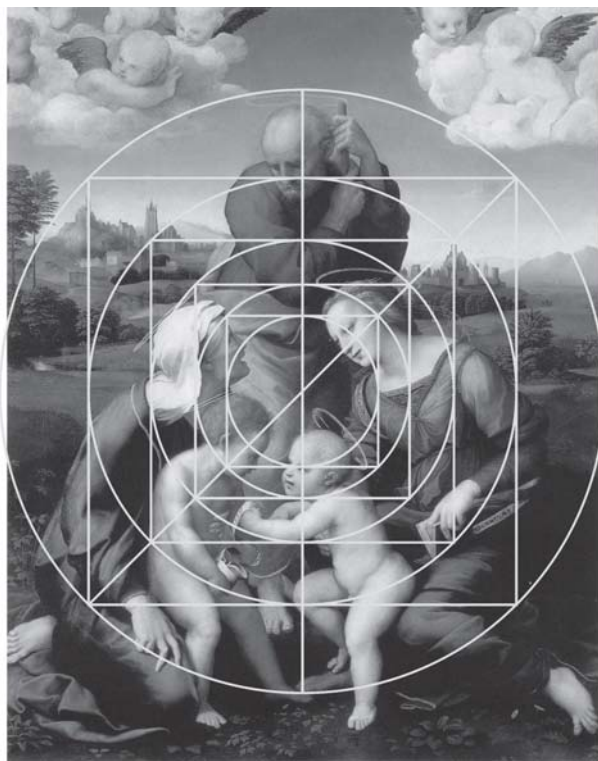


Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 22

В схеме 23 вертикали проведены по осям башен, ближайших к группе персонажей, к ним добавлена основная горизонталь из схем 1–4 и проведена еще одна горизонталь так, что отрезки линий образуют квадрат. Для наглядности восприятия в нем проведена диагональ и вписана окружность. Оказывается, что такое построение имеет смысл, поскольку новая горизонталь проходит по гребню холма слева, краю контура плаща Иосифа, верхушке башни справа и верхушке холма справа.



Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 23

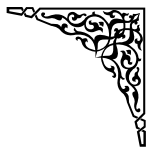
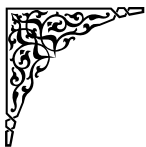


Рафаэль. Святое семейство Каниджани.
Схема 24

На схеме 24 показано развитие построений схемы 23: система взаимно вписанных окружностей и квадратов. Она демонстрирует, что расстояние между высокими башнями слева точно соответствует членениям сетки; что те точки, которые использовались в ранее построенных сетках, используются и в схеме 24. Это кончики пальцев рук и ног персонажей, края контуров их тел, края складок их одежд.

Попытки построить другие композиционные сетки с иным размещением основных линий, в том числе с изменением угла наклона диагоналей, дают гораздо менее информативные схемы. Поэтому можно считать, что в композиции Святого семейства Каниджани Рафаэль использовал не полное разнообразие типов применявшихся им сеток: сетку равносторонних треугольников, сетку квадратов, систему взаимно вписанных окружностей и квадратов и систему линейных связей. Но видов систем линейной связи он использовал больше, чем в других работах: не менее восьми. В композиции столь большой группы он вернулся к приему, оправдавшему себя в сложной ситуации компоновки трех равнозначных фигур на одной линии: к приему, с успехом примененному в Трех Грациях.

¹ Meyer zur Capellen J. *Op. cit.* — P. 227–232.



Святое семейство под пальмой (32)

Эдинбург, Национальная галерея Шотландии, предоставлено герцогом Сазерленд с 1945 года. Дерево, переведено на холст, диаметр 101.5 см.

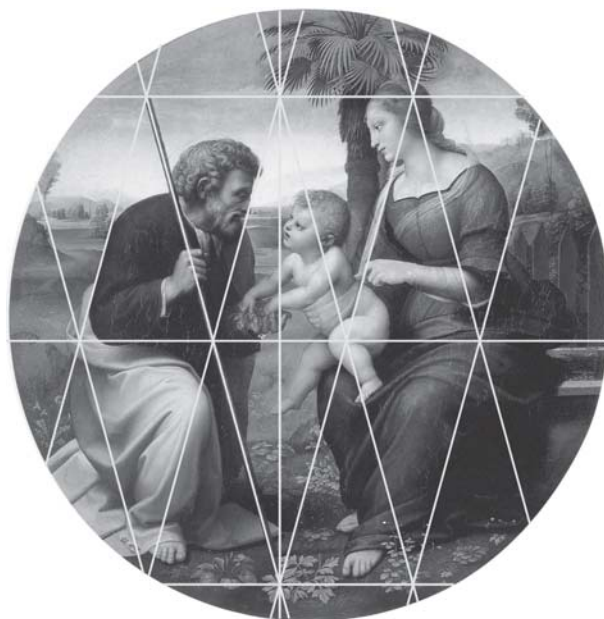
«Картина была переведена на холст вероятно в восемнадцатом веке. Из-за усадки ее оригинальной деревянной основы тондо приобрело почти эллиптические очертания, трещины на красочном слое объясняются тем же. Настоящая основа — холст — возможно датируется девятнадцатым веком. Кажется, что живописный материал был прикреплен металлом и что уменьшение натяжения привело к искривлению поверхности. В течение реставрации 1988 г. поблекший лак и старые ретуши были удалены, а утраты вдоль краев прописаны»¹.

Одно из основных очевидных направлений диагоналей задается посохом Иосифа. Линия, ей зеркально симметричная относительно вертикали, может располагаться в другой части картины правее «линии посоха». Такая линия отчетливо видна в направлении платка, который свисает с правого плеча Марии и конец которого она придерживает левой рукой. Точка их пересечения не может дать третьей линии схемы, поскольку в этом случае все линии будут иметь общую точку. Поэтому третьей линией следует взять линию уровня верхнего конца посоха. Эти линии показаны на схеме 1.

Первый этап построения композиционной сетки показан на схеме 2. Левая диагональ, параллельная оси посоха, намечает угол наклона холма и крону дерева слева, идет вдоль одной складки плаща Иосифа, указывает место перегиба другой складки плаща и место еще одной складки у правой ноги Иосифа. Верхний узел сетки, лежащий на второй справа диагонали, параллельной оси посоха, дает уровень кроны пальмы. Сама диагональ идет по виску Христа на линии края волос, по краю верхнего контура его левой руки, по краю подколенной складки и пальцам его левой ноги. Первая справа подобная диагональ идет по линии прически Марии и краю складки верхнего рукава ее платья. Диагонали, зеркально симметричные оси посоха, ограничивают контур фигуры Иосифа и складки его плаща слева, наклон



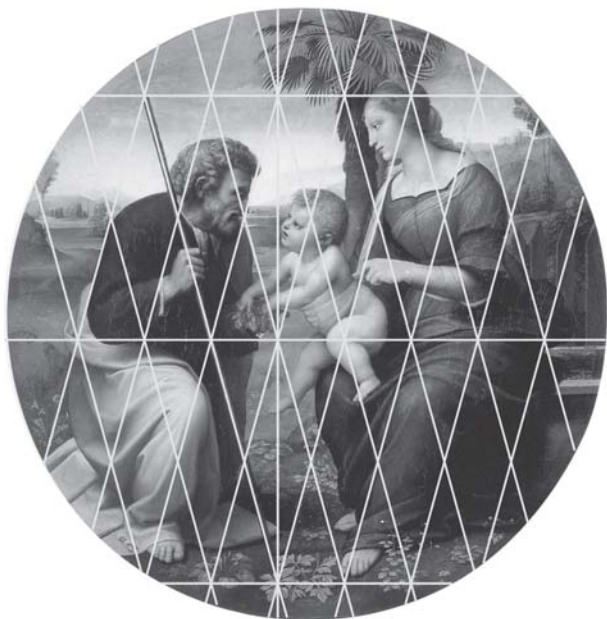
Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 1



Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 2

и линию его профиля, дают ось правой ноги от середины колена до пальцев, идут по краю рукава левой руки Марии у локтя. Средняя горизонталь идет по гребню холма в пейзаже слева, по краю локтя Иосифа, середине левого колена Христа

по краю его подколенного сгиба и вдоль складок плаща Марии. Центральная вертикаль сетки проходит по кончику указательного пальца левой руки Иосифа, большому пальцу правой ноги Христа и краю плаща Иосифа.



Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 3

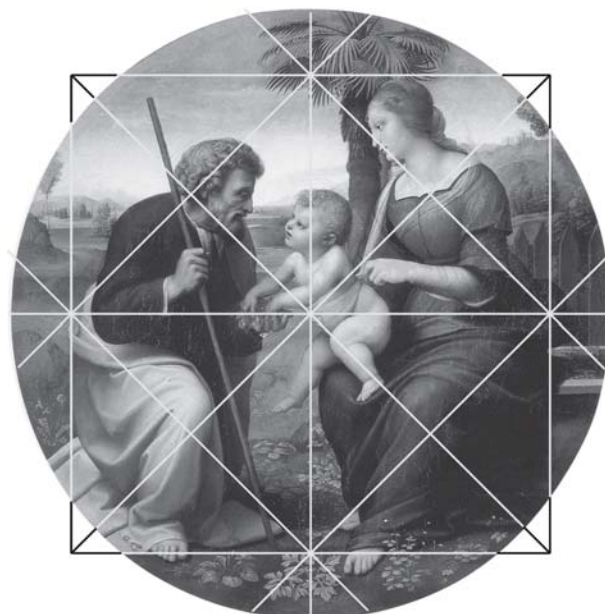
Более подробная сетка, показанная на схеме 3, выявляет новые связи элементов изображения, но принципиально они ничего не меняют. Так, складка плаща Иосифа оказывается не только на линии сетки, а на ее узле. На линии сетки оказывается край правого рукава Иосифа. Линия сетки идет по изображению глаза Иосифа, краю его левого плеча и кончику большого пальца левой ноги Марии. Плечо Марии также оказывается ограничено линией сетки.



Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 4

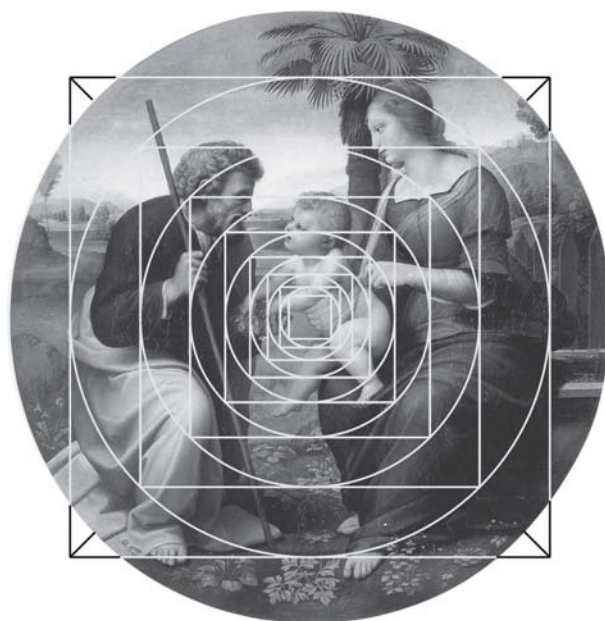
Линия края плаща Иосифа и дерево с правой стороны от группы расположены на примерно одном расстоянии от середины картины. Проведем эти линии и дополним их горизонталью, проходящей по большому пальцу правой ноги Иосифа и нижнему краю плаща Марии у пальцев ее левой ноги. Эти линии показаны на схеме 4.

Построим на этих линиях квадрат и проведем его диагонали, как показано на схеме 5. Центральная вертикаль пройдет через середину левого локтя Христа и кончик указательного пальца правой руки Марии. Центральная горизонталь пройдет по краю рукава Иосифа у его запястья, соединенным пальцам рук Иосифа и Христа, краю верхнего контура бедра Христа и складке одежды Марии. В квадрат впишется вся группа так, что нижняя сторона квадрата пройдет по концу посоха Иосифа, а верхняя его сторона пройдет по краю головы Марии. Одна из меньших диагоналей идет по середине уха Иосифа, другая — по линии нижней части контура лица Марии, точку соединения линий ее шеи и плеча и край складки рукава, третья — по краю правого локтя Иосифа, четвертая — по пальцам правой ноги Марии. Одна из длинных диагоналей идет по сгибу правого локтя Христа, вдоль его левой ноги от колена до стопы, вторая длинная диагональ идет по краю указательного пальца левой руки Марии вдоль левой руки Христа от плеча до локтя.

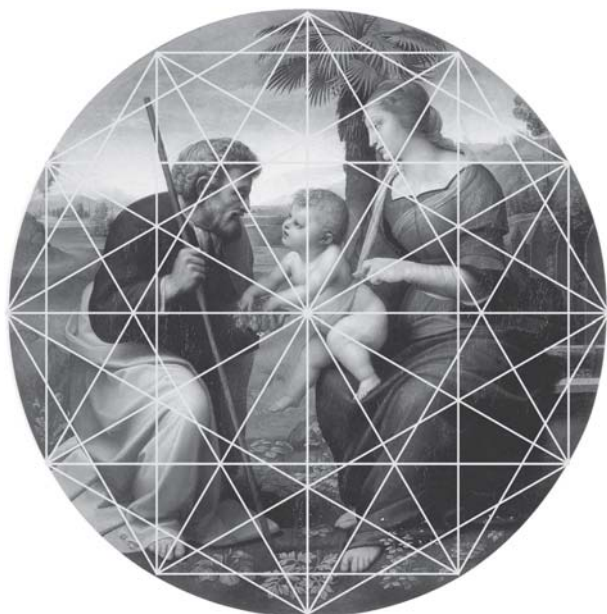


Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 5

На схеме 6 показана система взаимно вписанных окружностей и квадратов, построенная на основе квадрата из схемы 5. Она указывает новые связи и новую связность элементов изображения. Так, получает обоснование уровень высоты холма справа за спиной Марии и изгибы прозрачного шейного платка на ее груди. На линиях схемы оказываются край правой кисти и суставы пальцев Иосифа. Линии схемы проходят через изображение его глаза и кончика его носа. Узлы схемы лежат на краю подбородка Иосифа и линии контура груди Марии. Одна окружность идет по сгибам обоих голеностопов Христа. Одна горизонталь идет от узла сетки, лежащего на посохе Иосифа, до кончиков пальцев левой ноги Христа. По линиям внутренних окружностей располагаются контуры ручек Христа. Даже по кончику большого пальца левой руки Иосифа проходит сторона самого малого квадрата.

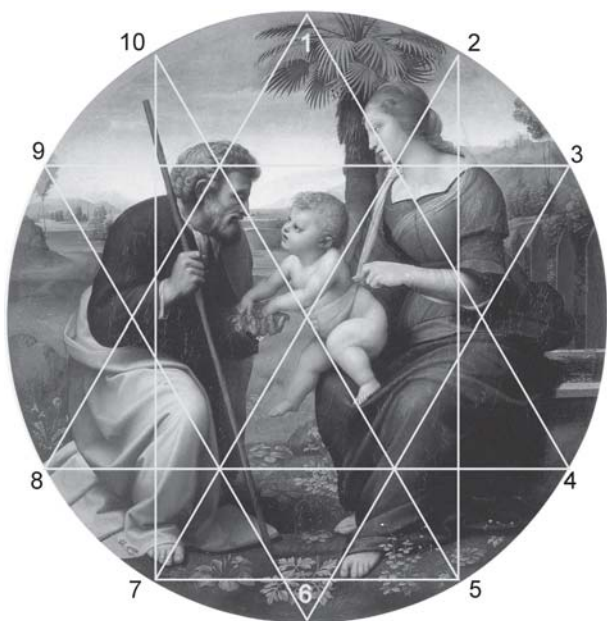


Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 6



Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 7

Композицию тондо естественно организовать с помощью правильного шестиугольника. Чтобы уравнивать возможности горизонтали и вертикали, можно взять два вписанных друг в друга шестиугольника, превратив фигуру в двенадцатиугольник, как это показано на схеме 7. Из каждой его вершины проведены по три диагонали. Наиболее значимые композиционные связи показаны в следующих схемах.



Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 8

На схеме 8 показаны связи, организованные главным образом с помощью шестиугольника с вертикально расположенной большой диагональю.

Линия 1-4 соединяет глаз Марии, середину ее груди, край складки рукава ее платья, складки плаща.

Линия 2-5 идет по внутреннему контуру руки Марии от плеча до локтя, по краям ее рукава.

Линия 2-7 идет по изгибу линии прически Марии, краю ее челюсти, краю шейного платка, кончику пальца руки Марии и кончику пальца ноги Иосифа. Край плаща Иосифа лежит на узле сетки, через который идет эта линия.

Линия 3-6 идет по корню дерева в пейзаже позади Марии, складкам ее рукава у локтя, краю большого пальца левой ноги.

Линия 3-9 идет вдоль одной из линий пейзажа справа, по краю выреза платья Марии на ее плече, по краю линии волос Иосифа.

Линия 4-8 идет по изгибу контура плаща Марии и краю складки плаща Иосифа.

Линия 5-10 идет по кончику большого пальца левой ноги Христа, по пальцам правой руки Марии, по кончику носа и глазу Иосифа.

Линия 5-7 идет по кончикам пальцев левой ноги Марии и корню растения у ног Иосифа.

Линия 6-9 идет по концу посоха Иосифа, образует узел сетки вместе с линией 2-7, по которому проходит край плаща Иосифа.

Линия 7-10 идет по краю рукава Иосифа.

Линия 8-1 дает начало складкам плаща Иосифа, идет через место пересечения других складок его плаща, по краю его уха.

На схеме 9 показаны другие связи схемы 7.

Линия 1-4 объясняет неровность края холма справа, идет по складке рукава Марии и краю ее сиденья.

Линия 2-4 проходит по одной из вертикалей пейзажа.

Линия 2-8 идет по краю подмышки Марии, суставу среднего пальца ее левой руки, указательному пальцу ее правой руки, краям указательного и среднего пальцев левой руки Иосифа, складкам плаща на его колене и на земле.

Линия 3-7 идет по краю сиденья Марии, складке ее плаща, изгибу контура плаща Иосифа на земле и кончику большого пальца его ноги.

Линия 4-10 идет по подколенному сгибу левой ноги Христа, пальцам правой руки Марии, середине правого локтя Христа, суставу указательного пальца правой руки Иосифа.

Линия 4-6 идет по складкам плаща Марии и головкам цветов у ее ноги.

Линия 5-9 идет по складкам и краю плаща у ног Марии, по складке плаща Иосифа и линии пейзажа слева.

Линия 6-8 идет по краю плаща Иосифа у большого пальца его правой ноги, по сгибу складки его плаща.

Линия 8-11 идет по внешнему контуру руки Иосифа от локтя до плеча.

Линия 8-10 идет по краю склона холма слева и оси ствола дерева за холмом.

В схеме 10 показаны линейные связи, центром которых является кончик большого пальца левой ноги Марии. Против часовой стрелки линии соединяют:

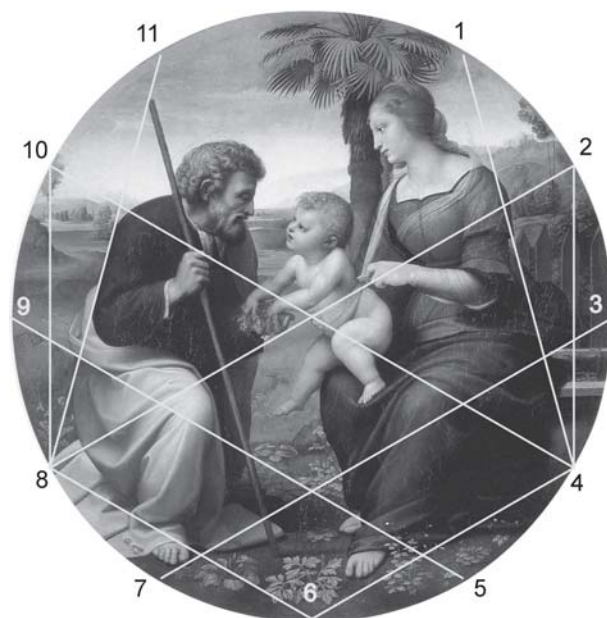
1 - середину колена Марии, край левого рукава ее платья, край кроны дерева справа;

2 - край плаща у ног Марии, край левой пятки Христа, край его ягодицы, середину выреза ворота платья Марии, изгиб контура ее прически;

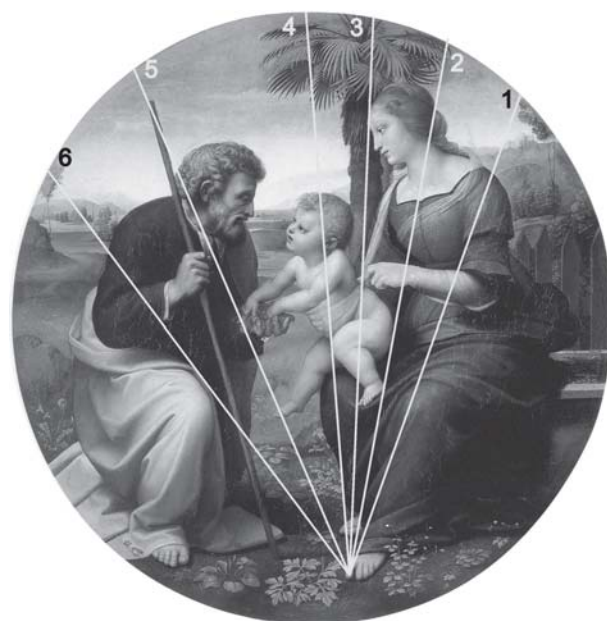
3 - кончик большого пальца левой ноги Христа, кончик указательного пальца левой руки Марии, край ее лба;

4 - край плаща Марии, край левого колена Христа, край его уха, линии его волос, край листа пальмы;

5 - место соединения линий краев левого рукава Иосифа и его желтого плаща, край контура группы цветков в руке Иосифа, конец его посоха;

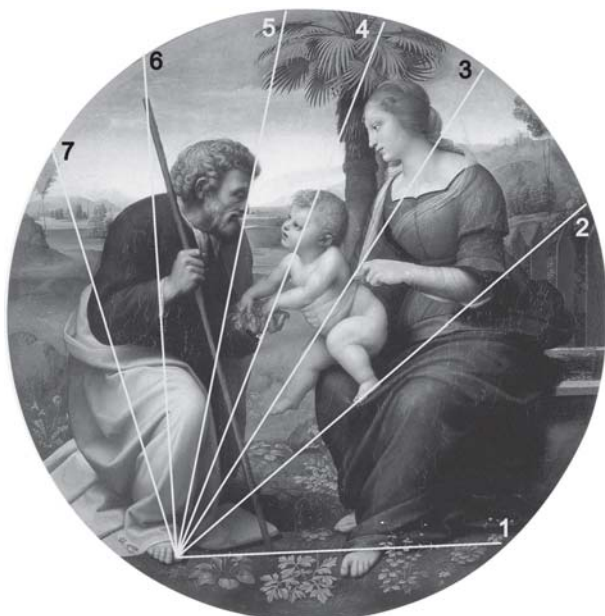


Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 9



Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 10

6 - край складки на колене Иосифа, край его рукава у запястья, место соединения контура рукава Иосифа и линии пейзажа слева.



Рафаэль. Святое семейство под пальмой.
Схема 11

В схеме 11 за центр линейных связей взят кончик большого пальца правой ноги Иосифа. Ее линии соединяют:

1 - нижний конец посоха Иосифа и край плаща Марии;

2 - складку плаща Иосифа у его ног, линию левой стопы Христа, складку одежды Марии у ноги Христа, складки одежды Марии у ее руки;

3 - кончик большого пальца правой ноги Христа, середину его правого колена, кончик указательного пальца правой руки Марии, изгиб линии контура ее прически;

4 - край плаща Иосифа, угол его левого рукава, кончик среднего пальца его левой руки, изгиб линии волос на голове Христа, утолщение ствола пальмы;

5 - линию плаща вдоль ноги Иосифа от колена вниз, кончик носа и линию лба Иосифа;

6 - складку плаща у ног Иосифа, края складок плаща Иосифа, край правого рукава Иосифа, верхний конец его посоха;

7 - изгиб складки плаща у ног Иосифа, точку соединения края плаща и линии рукава Иосифа, контур кроны дерева слева.

Анализ композиции Святого семейства под пальмой показал, что организация композиционных связей картины может быть описана всеми типами композиционных сеток: сеткой равнобедренных и сеткой равносторонних треугольников, сеткой квадратов, системой взаимно вписанных окружностей и квадратов и системами линейных связей. Видимо, реставрация картины была сделана достаточно удачно.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 246.

Святые семейства. Выводы

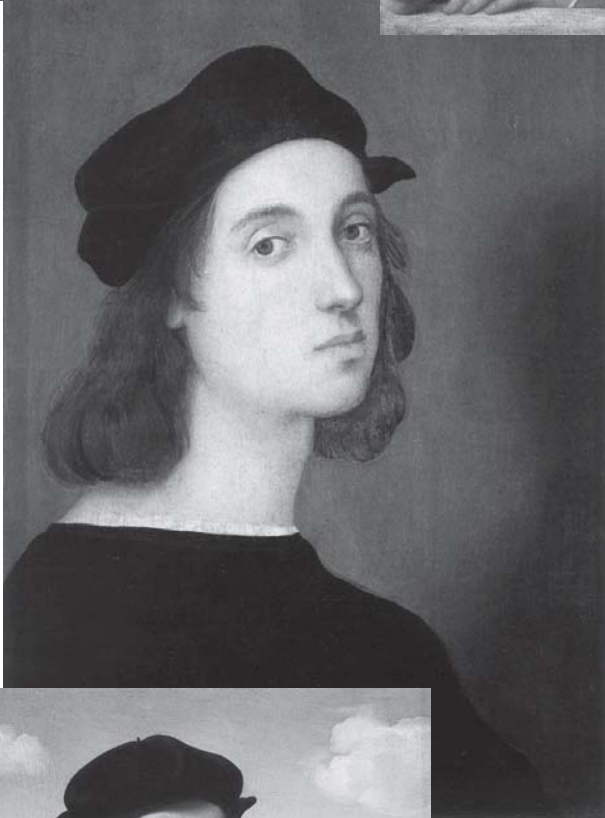
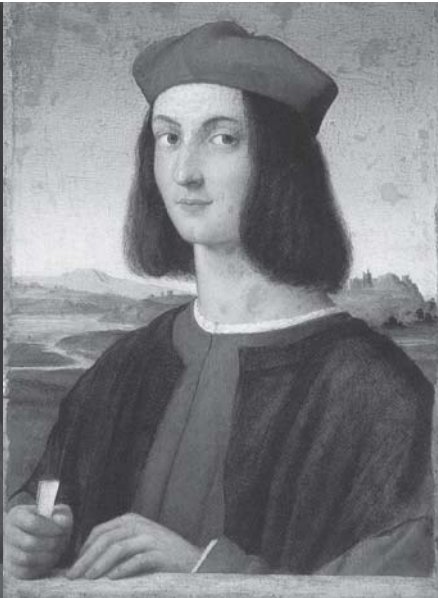
Рафаэлю принадлежат три из четырех отдаваемых ему картин с изображением святого семейства: 1) Святое семейство с безбородым Иосифом из Эрмитажа, 2) Святое семейство Каниджани из Мюнхена и 3) Святое семейство под пальмой из Эдинбурга. Ни один из вариантов Святого семейства с ягненком, по нашему убеждению, не является работой Рафаэля и потому описывается и анализируется в другом разделе.

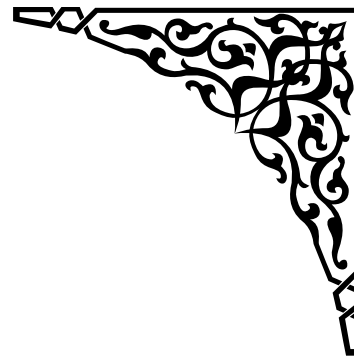
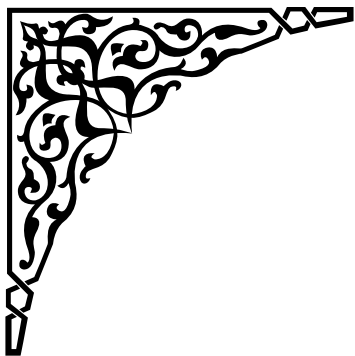
В Святом семействе из Эрмитажа и в Святом семействе из Эдинбурга показаны три канонических персонажа: Мария с младенцем и Иосиф. В картине из Мюнхена помимо них в группу включены младенец Иоанн и его мать Елизавета. Появление дополнительных фигур заметно осложнило задачу построения ясной и гармоничной композиции уже в силу того, что те приемы, которые использовал Рафаэль в других своих работах, требовали демонстрации зрителю изображений рук и ног персонажей так, чтобы кончики их пальцев (по крайней мере, некоторых) были ясно видны. В Святом семействе Каниджани изображения рук, ног, линий силуэтов фигур, на которых располагаются важные композиционные точки, сконцентрированы на небольшом участке поверхности картины и отчасти перекрывают друг друга. Невозможность ограничиться уже применявшимися приемами организации композиции и необходимость облегчения зрительного восприятия целостности группы как качественной ее характеристики имели для построения композиции картины два очевидных следствия. Во-первых, общий контур группы персонажей обрел большую зрительную простоту, выраженную в ее явственно читаемой (даже в чем-то жестковатой) треугольности, которая, визуальнo «замыкая» группу, способствует созданию впечатления большей ее монолитности на фоне глубокого просторного пейзажа (в некотором смысле, ее отделенности от пейзажа) и, соответственно, большей связанности персонажей друг с другом. Во-вторых, наряду с приемами организации композиции, описываемыми нами при помощи композиционных сеток,

Рафаэль вернулся к приему, который использовался им на более раннем этапе творчества: к расположению значимых деталей изображения вдоль нескольких прямых линий, исходящих из общей для них точки. Мы называем эти приемы системами линейных связей. Вообще говоря, в композиции того же Святого семейства под пальмой они также присутствуют. Но и количественно, и по значимости в композиции они заметно уступают системам линейной связи Святого семейства Каниджани.

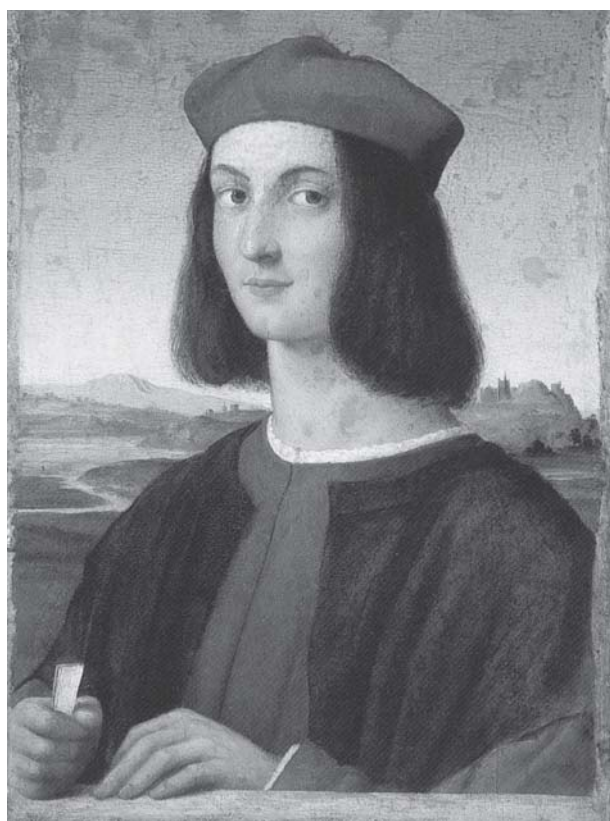
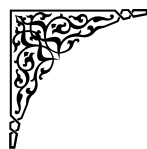
Особенностью Святого семейства с безбородым Иосифом является выбор в качестве фона не пейзажа, простирающегося до горизонта, а изображения архитектурного фрагмента, включающего часть стены, украшенной пилястрами с капителями, и оконного проема с ограждающей его балюстрадой. Композиция этой картины, в которую искусно включены детали архитектуры, безусловно построена Рафаэлем.

В Святом семействе под пальмой композиция разработана с мастерской свободой и уверенностью. Сравнение ее с композицией Мадонны Террануова (19) позволяет увидеть необычайно быстрый прогресс Рафаэля в понимании и использовании возможностей сравнительно редкого для начала XVI века формата тондо. Связи ее элементов разнообразны и естественны. Ее композиционные построения описываются с помощью сеток с углами наклона диагоналей в 15, 30 и 45 градусов (то есть сетки равнобедренных и равносloнних треугольников и сетка квадратов), с помощью системы взаимно вписанных окружностей и квадратов и системы линейных связей. Другими словами, в ее композиции использовано «все и ничего лишнего»: все композиционные приемы Рафаэля.

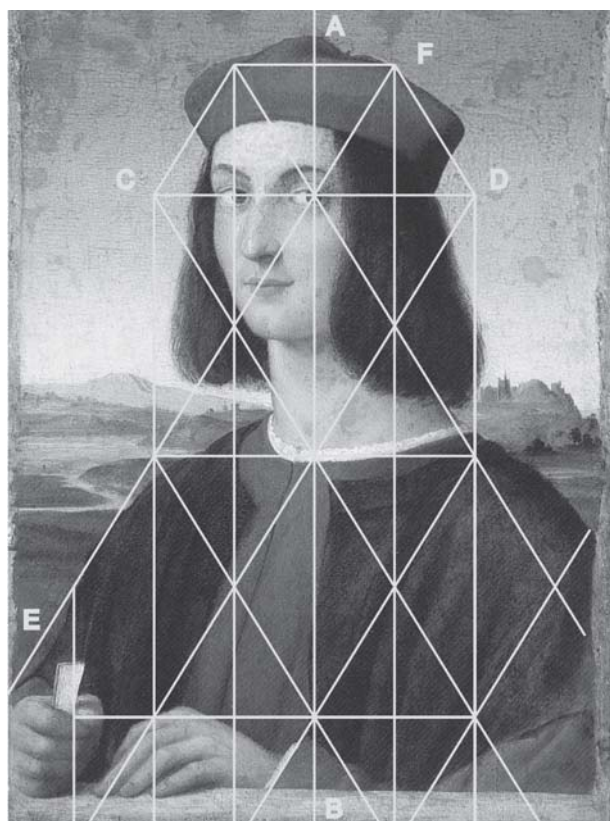




Портреты



Рафаэль. Портрет молодого человека



Рафаэль. Портрет молодого человека.
Схема

Портрет молодого человека (41)

Будапешт, Художественный музей, инв. 72

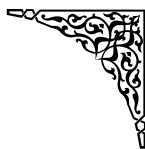
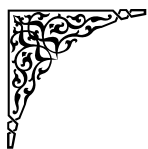
Панель из тополя, дополненная к сосне,
54 x 39 см.

Композиционная схема портрета строится на трех основных линиях: вертикали АВ, горизонтали CD и диагонали EF, касающейся края контура правого плеча юноши. Они пересекаются в зрачке левого глаза модели. Вторая диагональ, параллельная EF и проходящая через точку пересечения вертикали АВ и края белого воротника, позволяет достроить всю схему до полной сетки ромбов. Для того, чтобы не загромождать чертеж, в схеме оставлены только те линии, которые задают положение деталей изображения. Так, очевидно, что диагональ EF проходит по середине изображения губ модели, по краю правого рукава в районе плеча и задает положение кисти правой руки молодого человека. Следующая диагональ указывает место кисти левой руки и направление ее пальцев. Диагональ, лежащая еще правее, определяет положение и направление края левого рукава, выделенного узкой белой полоской видимой из-под него рубашки. Складки левого рукава подчиняются положению и направлению крайней справа диагонали.

Как указывает Й. Мейер, в атрибуции портрета Рафаэлю, предложенной Виардо и поддержанной Пассавантом, до сих пор возникают сомнения¹. Наш анализ позволяет со всей уверенностью заявить, что композиция портрета и его исполнение, во всяком случае на начальном этапе, принадлежат Рафаэлю. Впечатление «беглости написания пейзажа» может быть следствием плохой сохранности работы. Что же касается «неуверенности композиции», о которой там же упоминает Й. Мейер², то по нашему мнению, ее логичность и лаконичная содержательность свидетельствует об обратном.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 282.

² Meyer zur Capellen J. Ibid.



Портрет юноши с яблоком (42)

Флоренция, Уффици, инв. 1890, ном. 8760

Тополь, 47.4 x 35.3 см

Основные линии композиции задаются пересекающимися в середине изображения зрачка левого глаза вертикалью АВ, горизонталью CD и диагональю EF, идущей от места соединения волос с воротником до кончиков пальцев правой руки, включая кончик большого пальца, на который приходится узел композиционной сетки. Они позволяют выстроить полную сетку ромбов. На схеме показана та ее часть, которая непосредственно относится к связям деталей изображения.

В этой композиции Рафаэль более внимателен к элементам внешнего контура модели; в целом они расположены более уравновешенно и ближе к симметричному положению, хотя, как нетрудно догадаться, изображая модель в повороте, добиться этого полностью невозможно.

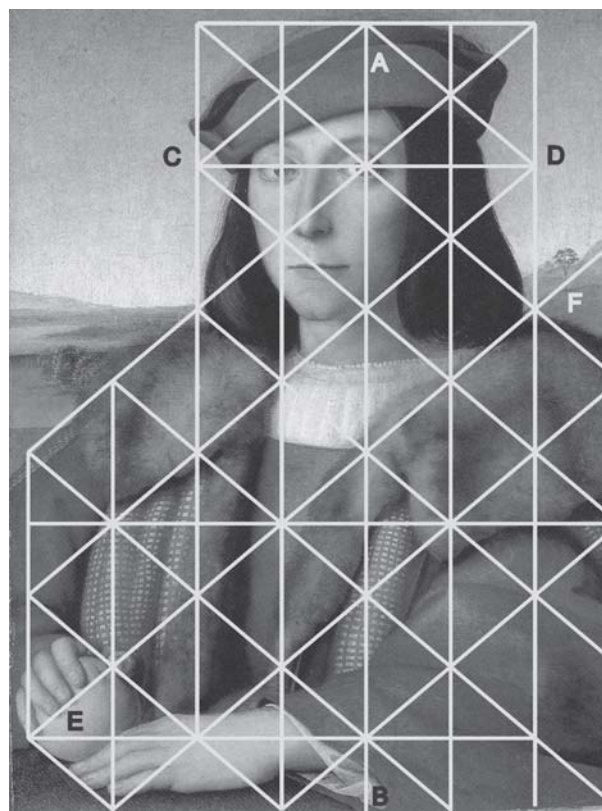
Как и в композиционной схеме Портрета молодого человека (41) одна диагональ проходит через середину губ модели, но здесь она направлена зеркально в обратную сторону. Здесь точнее связаны схемой зрачки глаз: они находятся на одной горизонтали и на соседних вертикалях.

Диагонали практически точно ограничивают фигуру. Диагональ справа идет чуть ниже линии плеча, но поддерживается темной полосой тени на складке воротника. Нижняя правая диагональ схемы выходит на место, где левая рука «показывается» из рукава. Положение пальцев левой кисти ограничивается другой диагональю.

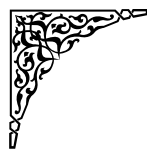
Положение узлов композиционной сетки почти везде «привязано» к пересечениям линий и складок одежды, что местами скрыто объемом пышного меха. Но внимательный взгляд замечает этот факт с легкостью.



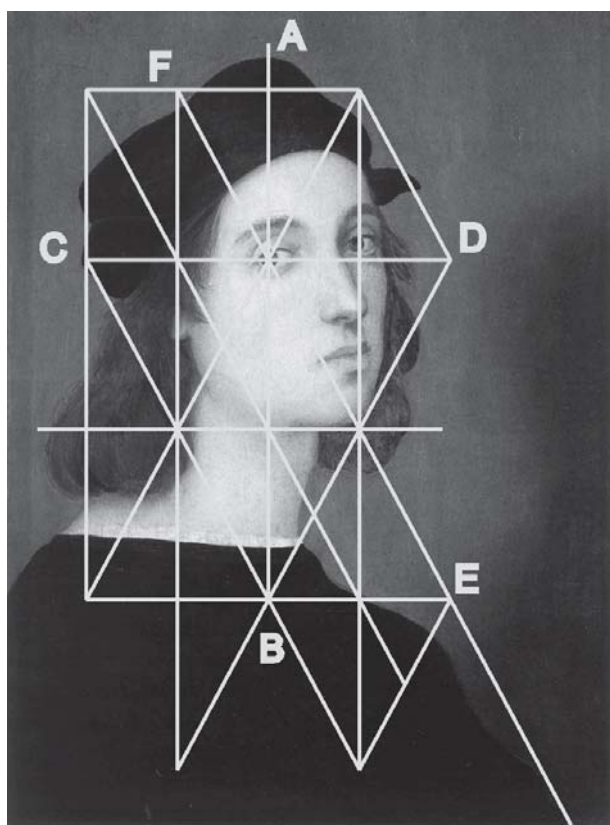
Рафаэль. Портрет юноши с яблоком



Рафаэль. Портрет юноши с яблоком.
Схема



Рафаэль. Автопортрет



Рафаэль. Автопортрет. Схема

Автопортрет (43)

Флоренция, Уффици, инв. 1890, N 1706

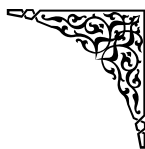
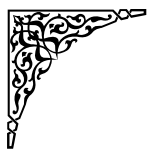
Тополь, 47.3 x 34.8 см

Основные линии композиции задаются вертикалью АВ, горизонталью CD и диагональю EF. Модель развернута вправо и соответственно направлена диагональ EF. Вторая направляющая вертикаль проходит через зрачок левого глаза, через середину кончика носа и середину нижней губы. Она позволяет выстроить полную сетку ромбов. На схеме показана та ее часть, которая непосредственно относится к связям деталей изображения.

Композицию портрета Рафаэль организует так, что очертания головы точно вписываются в расстояние между тремя соседними горизонталями, причем середина подбородка приходится на узел композиционной сетки; вертикаль, расположенная левее АВ, проходит через середину мочки уха, а крайняя слева вертикаль ограничивает очертания головного убора. Диагональ, идущая из точки D вверх, указывает положение отогнутой части головного убора, а диагональ, идущая из этой точки вниз, приходит точно в край воротника. И, судя по видимой части силуэта фигуры, схема связывает зрачок правого глаза и точку середины плеча.

Эта композиция намного «компактнее» композиций портретов, приведенных в каталоге Мейера под номером 41 и номером 42. При всей внешней легкости, изысканности и «впечатлении незаконченности»¹ картины она построена гораздо крепче и художественно содержательнее, чем оба других портрета.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 286—288.



Портрет дамы с единорогом (44)

Рим, Галерея Боргезе, инв. 371

Дерево, переведено на холст, 65 x 51 см.

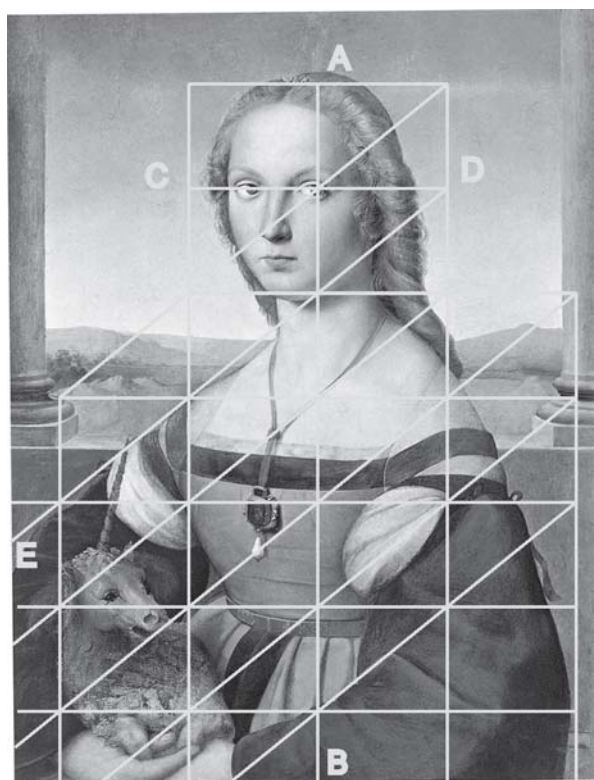
Основные линии композиции задаются вертикалью АВ, горизонталью CD и диагональю ED. Полная сетка ромбов строится просто и легко. Однако, ее помощь в связи элементов изображения очевидна в меньшей степени, чем в Портрете юноши (42), где модель развернута в ту же сторону. Возможно, это объясняется плохой сохранностью картины и наличием переписанных областей¹.

Тем не менее, в значимости композиционной схемы 1 нетрудно убедиться. Она представляет собой часть композиционной сетки, в которой, чтобы не загромождать чертеж, кроме основных линий воспроизведены диагонали только одного направления. Верхняя из диагоналей проходит через середину кончика носа; диагональ, располагающаяся ниже диагонали ED, идет через узел ремешка украшения на груди дамы; следующая диагональ идет через угол выреза ворота платья, жемчужину подвески на груди и ограничивает положение головы единорога. Диагональ, расположенная еще ниже, фиксирует точку цветового и тонального контраста у левого плеча там, где распушена завязка рукава, и выходит на кончик большого пальца правой руки дамы. Самая нижняя диагональ начинается от того места, где становится видна зрителю завязка рукава, фиксирует начало складки на рукаве и выходит на середину края рукава у запястья левой руки.

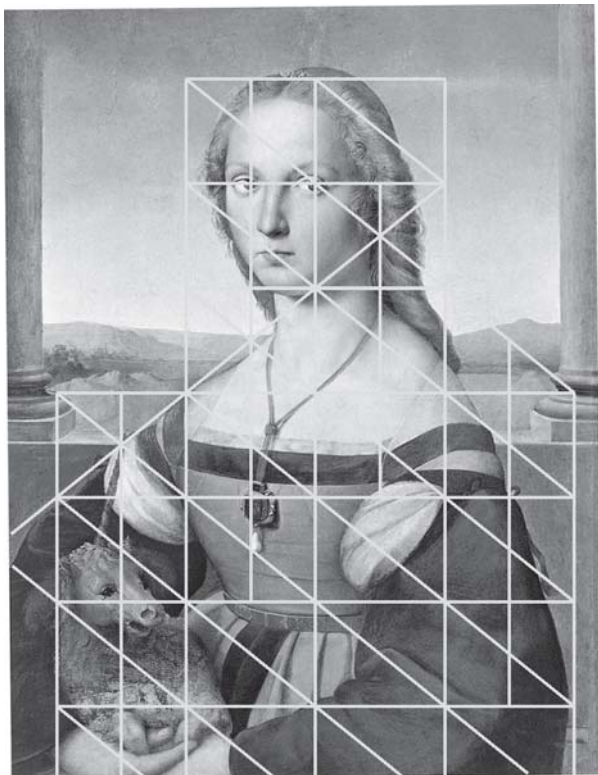
Крайняя слева вертикаль схемы фиксирует положение единорога, крайняя справа — край рукава.



Рафаэль. Портрет дамы с единорогом



Рафаэль. Портрет дамы с единорогом.
Схема 1

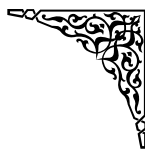
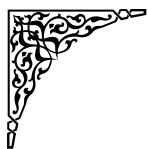


Рафаэль. Портрет дамы с единорогом.
Схема 2

На схеме 2 показана часть композиционной сетки с диагоналями, расположенными в другом направлении. Эти диагонали не столько фиксируют точки, сколько задают общее направление: положения единорога, складок левого рукава, нижней части прически дамы. Но есть и некоторые точки, положение которых связано с диагоналями схемы 2. Это края темной полосы ворота платья на обоих плечах, место изгиба и кончик ленты завязки рукава, край левого рукава у кисти.

На схеме приведены и некоторые вертикали, не обозначенные ранее. Они дают более мелкие деления сетки. Эти линии позволяют увидеть, что кончик рога единорога, изображение правого глаза дамы, край жемчужины на ее груди и начало завязки левого рукава лежат на узлах сетки; что направление края прически и складки на левом рукаве у локтя, положение сустава указательного пальца — соотносятся с композиционной сеткой.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 290–292.



Портрет Аньоло Дони (45 А)

Флоренция, Палаццо Питти, инв. 1912, N 61

Дерево, 65 x 45.7 см

Отличие этой композиционной схемы от схем других портретов заключается в том, что основная диагональ EF идет не по длинной боковой стороне силуэта фигуры, а развернута в другую сторону и задается складками одежды, достаточно явно выраженными. Основная вертикаль АВ проходит не через середину зрачка, а через середину глаза, что чуть смещает направление взгляда модели и придает ему более динамичный характер. В свою очередь, это заставляет воспринимать и поворот головы, как более динамичный.

На схеме представлена та часть композиционной сетки, которая участвует в построении изображения. Основная вертикаль идет через самую верхнюю точку изображения фигуры — выпуклость головного убора — до края одной из двух круглых пряжек пояса (положение которой можно было выбрать иным или не показывать вовсе, если бы не ее значимость для композиции), проходя через середину ворота рубашки и угол ворота колета. Правая из вертикалей идет по краю указательного пальца левой руки модели от перстня на нем до кончика и по суставам пальцев кисти правой руки.

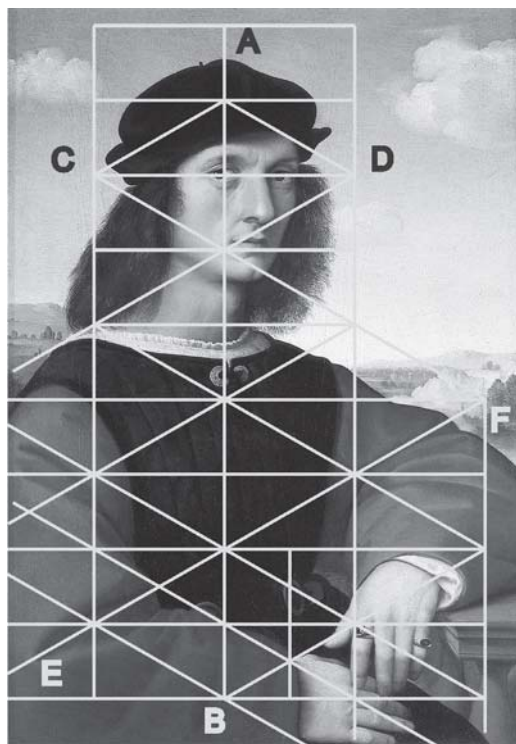
Горизонталь, идущая по горлу модели, точно задает расположение верхнего края ворота. Следующая горизонталь указывает место складки на левом рукаве и линию выреза колета на правом плече. Еще ниже находящиеся горизонтали задают положение складок на обоих рукавах и положение края левого рукава. Предпоследняя снизу горизонталь дает высоту парапета, на который опирается Аньоло, а нижняя — ограничивает положение пальцев его левой руки.

Две нижние диагонали, пересекающиеся в точке В, задают ширину изображения ладони правой руки, фиксируя края рукава, причем правая из этих диагоналей идет точно по направлению большого пальца левой руки. Диагональ, противоположного направления, пересекающаяся с ней на камне перстня, проходит точно через суставы пальцев левой руки и задает положение пряжки ремня. Диагональ, идущая из точки D вниз, выходит точно на линию контура правого плеча.

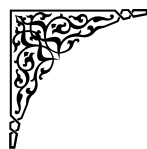
Две дополнительные линии в нижней части схемы показывают насколько точно располагается верхний край правого рукава и кончик среднего пальца правой руки.



Рафаэль. Портрет Аньоло Дони



Рафаэль. Портрет Аньоло Дони.
Схема



Рафаэль. Портрет Маддалены Дони

Портрет Маддалены Дони (45 В)

Флоренция, Палаццо Питти, инв. 1912, N 59
Дерево, 65 x 54.8 см

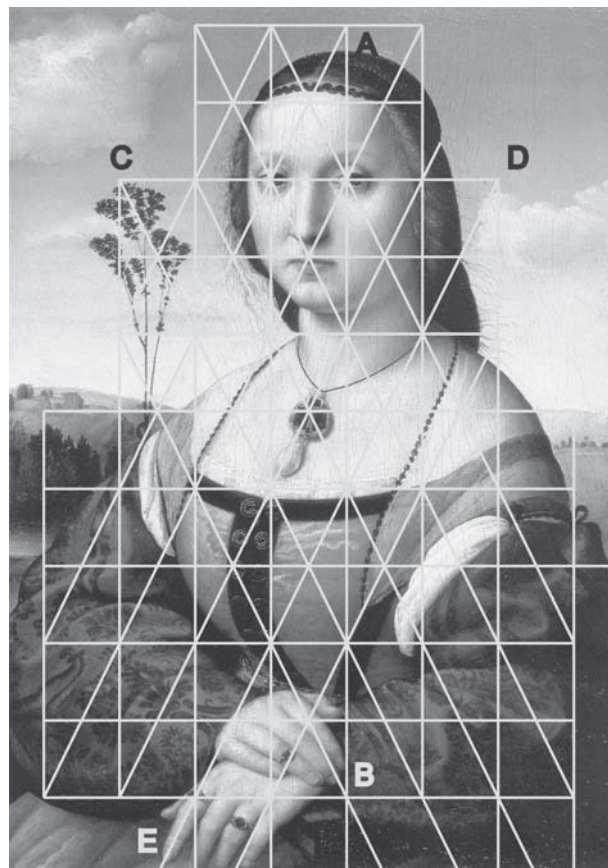
Композиция строится так же, как предыдущие. Отличие ее от композиции Портрета Аньоло Дони заключается в том, что основную диагональ ED Рафаэль задает не складками одежды, а положением нескольких точек: кончиком указательного пальца левой руки, кольца на этом пальце, левой стороной подвески на шее и изгибом контура прически. Часть композиционной сетки, существенная для построения композиции, показана на схеме. Очевидно, что она более детализирована, чем сетка Портрета Аньоло Дони.

Основная горизонталь задает высоту дерева на дальнем плане, которое без линий схемы воспринимается как более высокое. Одна из горизонталей идет по границе плеч и шеи модели. Следующая вниз горизонталь проходит через подвеску украшения и середину плеч. Ниже расположенная горизонталь — через середину выреза платья. Крайняя снизу горизонталь проходит через середину кольца на указательном пальце левой руки Маддалены, образуя нечто вроде опоры для этой руки, лежащей на подлокотнике невидимого зрителю кресла; а выше находящаяся горизонталь ограничивает положение большого пальца ее правой руки.

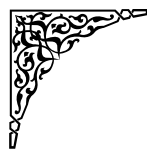
Основная вертикаль АВ идет через середину изображения глаза до кончиков пальцев и края левого рукава модели. Вертикаль, находящаяся правее, ограничивает положение волос в районе левой щеки и задает место началу складки левого рукава. Вертикаль, расположенная левее основной, идет через середину изображения правого глаза, изгиб силуэта прически, середину выреза платья и суставы кистей рук. Следующая влево вертикаль ограничивает положение ветвей дерева и выходит на камень кольца на левой руке Маддалены. Крайняя справа вертикаль позволяет угадать положение левой руки Маддалены внутри пышного рукава и проходит через основание банта завязки рукава, как и в Портрете дамы с единогом.

Параллельная основной диагональ, расположенная правее, задает направление пальцев левой руки (как и основная диагональ ED), проходя по кончику мизинца и суставу правой руки Маддалены и задавая положение кольца на ее безымянном пальце. Она же идет через точку цветового и тонального контраста изображения, где легкая прозрачная ткань закрывает плотную и интенсивно окрашенную. Диагональ, расположенная выше основной, идет точно по оси подвески на груди Маддалены. Еще выше расположенная диагональ проходит через середину верхней губы модели, а следующая — через основание банта завязки правого рукава, из-за которого «вырастает» деревце заднего плана.

Симметрия композиционной схемы представляется очевидной, и это связывает ее с композиционными схемами изображений Мадонн.



Рафаэль. Портрет Маддалены Дони.
Схема



Рафаэль. Ла Мута

Ла Мута (46)

Урбино, Палаццо Дукале, инв. Уффици 1440
Дерево, 64 х 48

Основная вертикаль композиции АВ проходит через середину изображения левого глаза, через середину выреза платья в той точке, где ее пересекает спускающаяся с шеи модели тесьма креста, и через узел ее пояса. Основная горизонталь CD пересекается с ней в середине изображения зрачка. Основная диагональ EF идет от кончика указательного пальца левой руки модели по направлению тесьмы креста к ее левому плечу.

Членения композиционной сетки, построенной на этих линиях, крупнее, чем в Портрете Маддалены Дони. Использовано всего шесть горизонталей, пять вертикалей и по три диагонали каждого направления. Ими образуемая конструкция монументальна и очень проста.

Вертикали, идущие по сторонам основной, ограничивают очертания головы с обрамляющей ее прической, крайние вертикали фиксируют положение локтей. При этом крайняя правая вертикаль идет точно по середине руки от плеча до локтя. Вторая справа вертикаль на уровне груди выходит на кончик тончайшего платка, наброшенного на плечи Ла Муты, и вместе с горизонталью и диагональю образует узел сетки на кончике светлого пятна ткани нижней рубашки. Вторая слева вертикаль идет через точку пересечения кромки платка на плечах модели и линии выреза платья, в нижней части картины проходя по суставу согнутого левого мизинца. Крайняя левая вертикаль ограничивает длину ленты банта на правом плече модели.

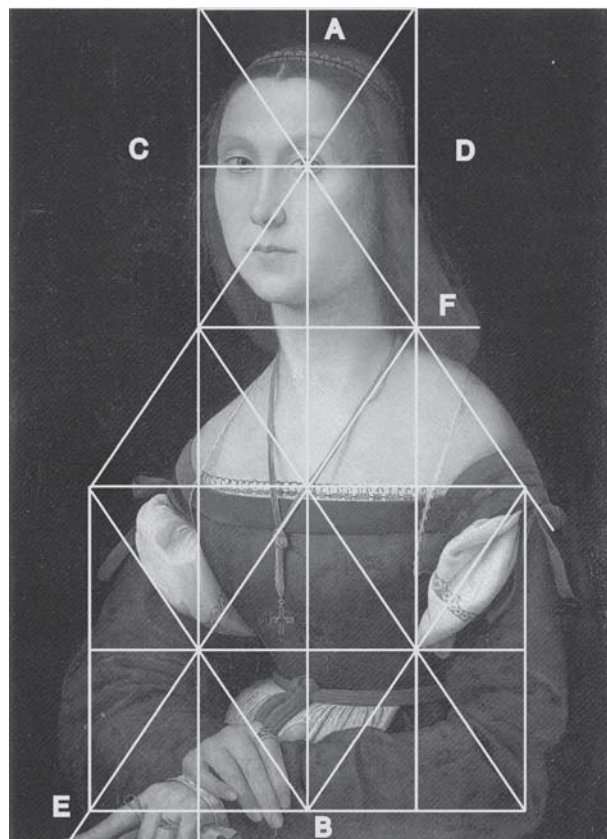
Горизонтالي, расположенные по сторонам основной, как и пересекающиеся с ними вертикали, задают положение головы. Верхняя горизонталь точно совпадает с границей картины, жестко задавая, тем самым, положение модели в формате картины. Три нижние горизонтالي фиксируют край выреза платья; положение светлых частей рукавов нижней рубашки, видимых между корсетом и рукавами платья, и локтей рук, угадываемых под плотной тканью рукавов.

Диагональ, зеркально симметричная основной диагонали EF, проходит через место сопряжения пояса платья и края левого рукава и указывает направление его складок. Диагонали, выходящие из точки В, точно определяют границы и направление рукавов нижней рубашки, выступающих из рукавов платья у их завязок.

Примечательно, что в каждой из групп вертикалей, горизонталей и диагоналей (не учитывая основную диагональ EF) одна линия «распространяет свое влияние» за границы сетки. Продолжение третьей горизонтали сверху (у точки F) идет к точке изгиба контура выступающей вправо части прически модели. Диагональ, идущая через точку F, проходит через бант завязки левого рукава. Вторая слева вертикаль доходит до места изгиба контура внутренней стороны ладони, тем самым «закрепляя» ее положение.

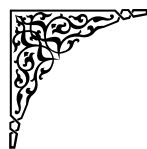
Главные точки изображения оказываются самым точным образом связаны с «конструкцией» композиции. Линии сетки идут по кончикам обоих указательных пальцев, по обоим кольцам на пальцах Ла Муты, по узлам трех лент (ее одежды и креста) и пояса, по углам выреза платья, платка на плечах и складки рубашки.

Й. Мейер пишет о странном положении указательного пальца левой руки, который «в отсутствии парাপета может соотноситься только с рамой картины»¹. Возможно, он прав. Но по нашему мнению, изобразить указательный палец в таком положении — единственная возможность сохранить логику соотношения изображения и композиционной схемы, не искажая пропорций фигуры. Тем более, что некоторые отступления от правильной анатомии Рафаэль уже допустил: кисть левой руки изогнута по отношению к предплечью под слишком большим углом. Зритель не сразу замечает это, поскольку место изгиба прикрито пальцами правой руки.



Рафаэль. Ла Мута. Схема

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 298.



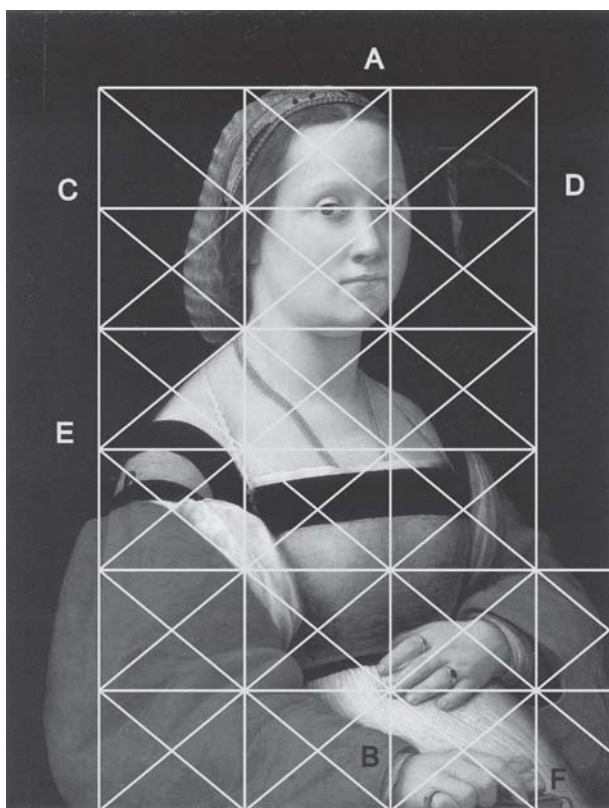
Ла Гравида (47)

Флоренция, Палаццо Питти, инв. 1912, N 229

Дерево, 66.8 x 52.7 см



Рафаэль. Ла Гравида



Рафаэль. Ла Гравида. Схема

Композиция картины строится в основном так же, как и других портретов флорентинского периода. Основная вертикаль АВ проходит через середину зрачка левого глаза модели, основная горизонталь CD — по уровню глаз, основная диагональ EF идет от кончика указательного пальца правой руки к границе красного цветового пятна рукава в районе правого плеча модели. Та часть композиционной сетки, которая задает связи элементов изображения, показана на схеме.

Вертикаль DF задает положение складки левого рукава и перчатки в правой руке модели. Вертикаль АВ идет через точку середины груди, кончик среднего пальца левой руки и край правого рукава там, где становится видно запястье правой руки. Вертикаль, расположенная левее, проходит вдоль уха модели, через угол выреза платья. Вертикаль CE идет вдоль плеча модели, скрытого широким рукавом платья.

Как и в портрете Ла Муты, голова Ла Гравиды четко вписывается в две соседние полосы, образованные тремя горизонталями, средняя из которых — основная горизонталь портрета. Горизонталь, на которой располагается точка Е, идет по границе желтой и черной полос платья на правом плече модели и границе светлого рукава нижней рубашки модели и темного фона. Ниже лежащая горизонталь задает место начала складки левого рукава. Нижняя горизонталь идет по складке правого рукава, кончику среднего пальца левой руки и середине проема левого рукава.

Диагональ, идущая из левого нижнего угла, и две ее соседние диагонали задают направление и расположение складок на правом рукаве и пальцах левой руки. Диагональ, выходящая вверх из точки Е, ограничивает контур правого плеча модели. Диагональ, идущая из точки С вниз, проходит через основание шеи и угол черной полосы платья над левой грудью модели.

Портреты. Выводы

Анализ композиции портретов показывает следующее.

1. Очевидно, что композиции всех портретов строятся по единой схеме, которая описывается сеткой треугольников. Изменяется лишь угол наклона диагонали сетки.

2. На семи из восьми портретов изображены обе руки модели. Единственное исключение — Автопортрет. Если виден кончик указательного пальца модели, то линия композиционной сетки обязательно пересекает его или касается. Как правило, линии сетки касаются или пересекают кончик хотя бы еще одного пальца. Чаще всего это кончик самого длинного из пальцев — среднего. Примечателен в этом смысле Портрет молодого человека с яблоком, где кончики всех изображенных пальцев касаются линий сетки. Наиболее впечатляющее воплощение этой закономерности показывает Ла Мута, где не только палец демонстративно отставлен в сторону, но и вся кисть левой руки модели вывернута так, чтобы кончик пальца оказался на «нужном» месте.

3. Украшения костюма, кольца на руках, атрибуты в портретах располагаются так, что линии сетки либо касаются их краев, либо пересекают по середине. Разумеется, если украшений или колец несколько, то сказанное справедливо в отношении главного из них.

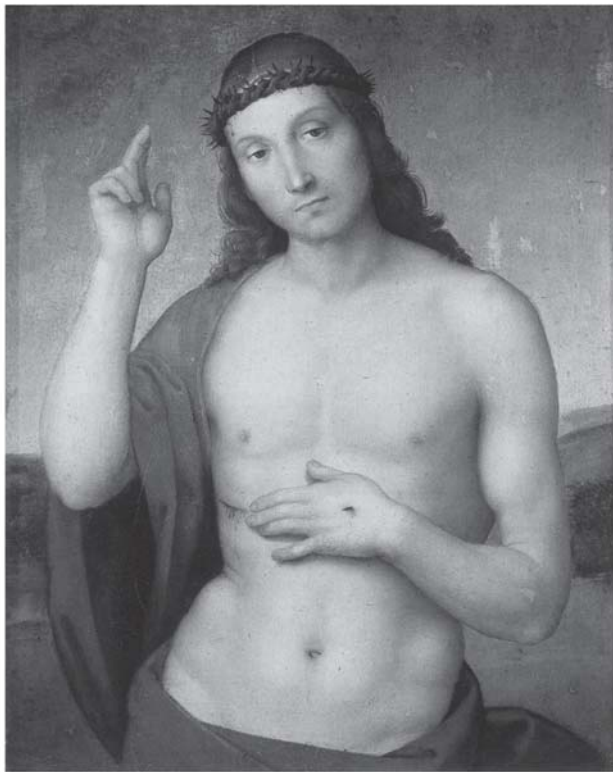
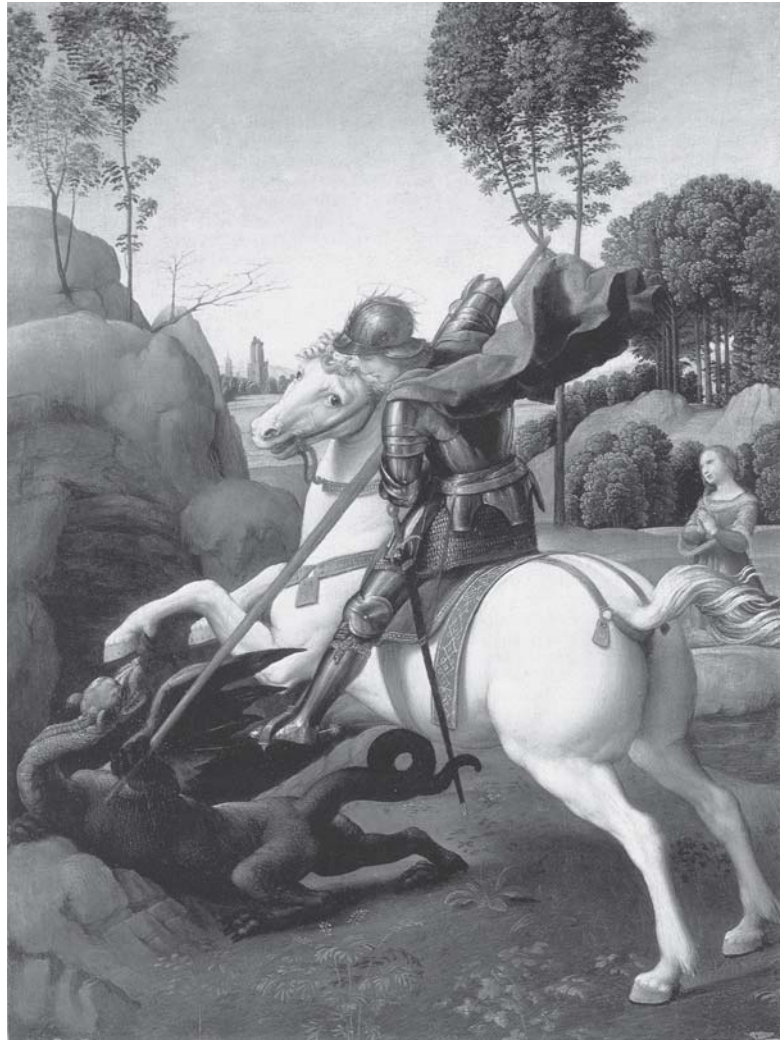
4. В качестве одного из узлов сетки всегда выступает изображение глаза модели. В семи портретах из восьми изображения обоих глаз помещаются на одной горизонтали. Единственное исключение из этого правила — Автопортрет.

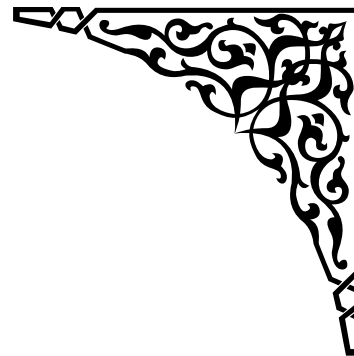
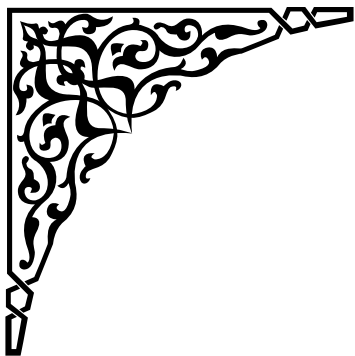
5. В течение флорентинского периода творчества Рафаэля композиции им написанных портретов постепенно усложняются. Композиции Портрета молодого человека (41) и Портрета юноши с яблоком (42) настолько естественны, что кажется едва ли возможным говорить о какой-либо сложности их построения. Композиции Портрета дамы с единорогом (44), Портретов Аньоло и Маддалены Дони (45А и 45В) более

усложнены и детализированы. Композиции Ла Муты (46) и Ла Гравиды (47) лаконичны и монументальны. Изменения степени детализации описывающих их композиционных сеток можно охарактеризовать как процесс движения «от простого к сложному и от сложного снова к простому». Но новое «простое» оказывается более глубоким и содержательным, чем то «сложное», от которого оно произошло.

5. В эту последовательность не вписывается Автопортрет (43), в котором не изображены руки, а голова показана в наклоне. Композиционная сетка Автопортрета внешне выглядит проще и лаконичнее, чем сетки других портретов, но ее соотношение с деталями изображения более динамично, более емко в художественном смысле. Исходя из этого мы считаем, что есть значительная вероятность того, что Автопортрет может датироваться не 1505 годом, а более поздним временем¹.

¹ Ссылка Й. Мейера на некоторое сходство с Малой Мадонной Каупера не кажется нам убедительной, а предположение о возможном втором периоде работы над портретом после написания «Афинской школы» может объяснить, например, особенности техники письма. Мы же основываемся на анализе композиции, которая должна была сохраниться без изменений независимо от количества этапов работы. Она выглядит «более зрелой» или, во всяком случае «иной», не укладывающаяся в достаточно ровную эволюцию композиционных схем других портретов флорентинского периода. Датировка, предложенная К. Оберхубером (1509 г.), кажется нам более правильной.
См.: Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 288.

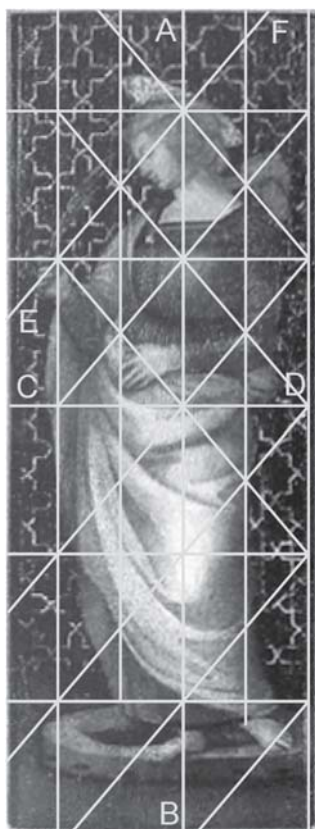




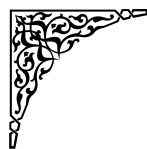
Другие работы



Рафаэль. Святая Екатерина Александрийская



Рафаэль. Святая Екатерина Александрийская.
Схема



Святая Екатерина Александрийская (18 Б)

Урбино, Палаццо Дукале
Дерево, масло, 39 x 15,5 см

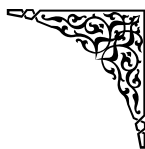
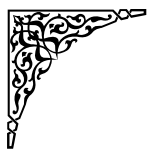
Вместе с другой работой — изображением Марии Магдалины — эта маленькая картина атрибутирована Рафаэлю Пассавантом и, предположительно, была створкой небольшого алтаря. На основании анализа композиции мы также считаем ее работой Рафаэля в отличие от второй картины, которая не может быть его произведением.

Анализ композиции приведен на схеме. Видно, что основная вертикаль АВ проходит через точку опоры фигуры — середину стопы, середину колена безопорной ноги, край рукава и середину выреза платья, через угол фигурной прически.

Основная диагональ ЕF идет от середины глаза к концу большого пальца руки с пальмовой ветвью. Зеркально симметричная ей диагональ проходит через угол выреза платья и середину локтевого сгиба левой руки. Диагональ, расположенная ниже основной и ей параллельная, проходит через угол выреза платья и задает положение локтя другой руки.

Основная горизонталь CD идет ниже левой руки по краю большой складки плаща, переброшенного через плечо и свисающего за спиной, и по середине складки ниже кисти левой руки.

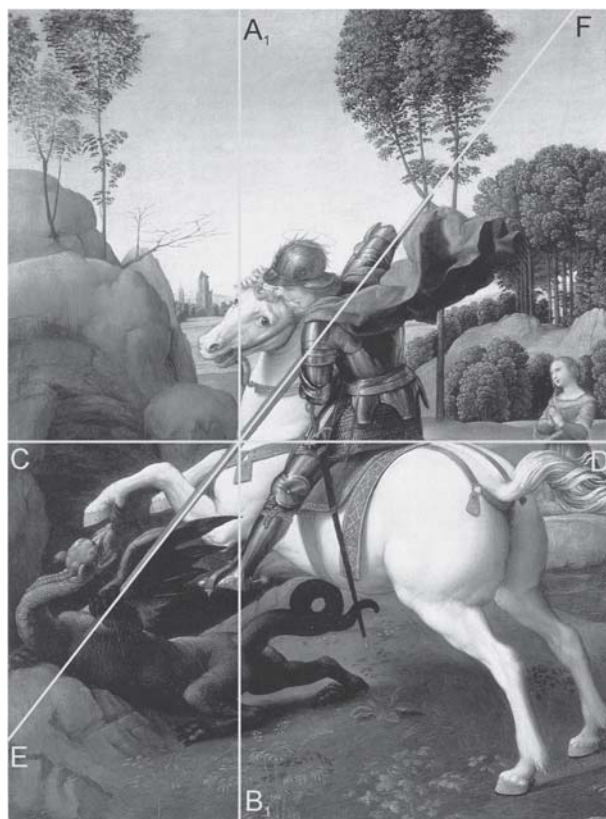
Схема, построенная на трех основных линиях, вполне удовлетворительна даже для столь узкой по ширине картины. Видно, что вспомогательные диагонали точно фиксируют положение пальцев обеих рук и обеих ног, горизонталь дает положение нижнего края плаща и дальней от зрителя стороны колеса, вспомогательные вертикали задают границу края плаща со стороны правой руки и положение пальцев левой руки.



Святой Георгий (21)

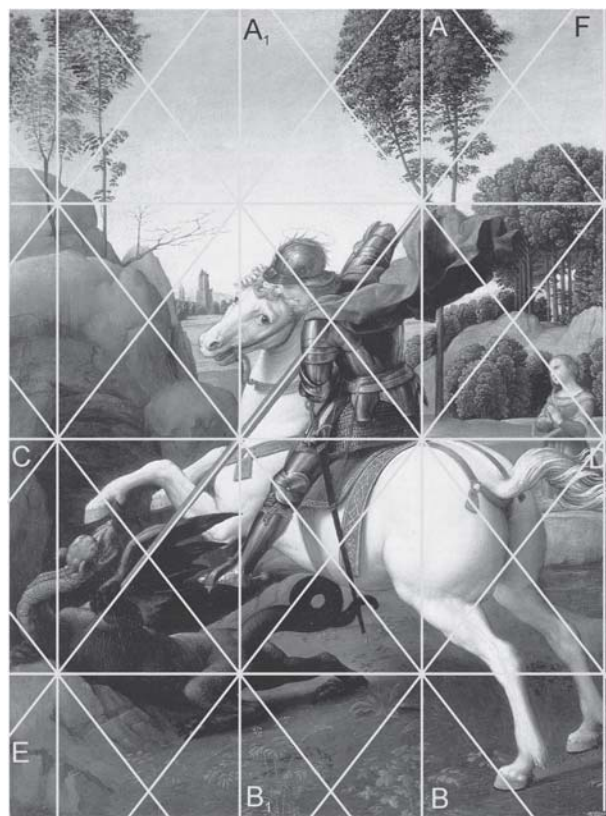
Вашингтон, Национальная галерея, инв. N 26
Дерево, 29 x 21 см

Композиционные линии «Святого Георгия» читаются очень легко. Основная диагональ должна проходить по линии копья. Основная горизонталь идет по краю задней части крупа коня. Она ограничивает положение рук дочери короля, проходя по гарде меча Георгия, задавая положение переднего ремня конской упряжи и положение передних ног коня. Одна из вертикалей схемы должна проходить через точку пересечения горизонтали и диагонали. Она же проходит по пятке левой ноги Георгия¹. Далее она идет по краю крыла дракона, по основанию его хвоста, по сгибу лапы. На схеме 1 эти линии помечены как EF, CD и A₁B₁, соответственно.

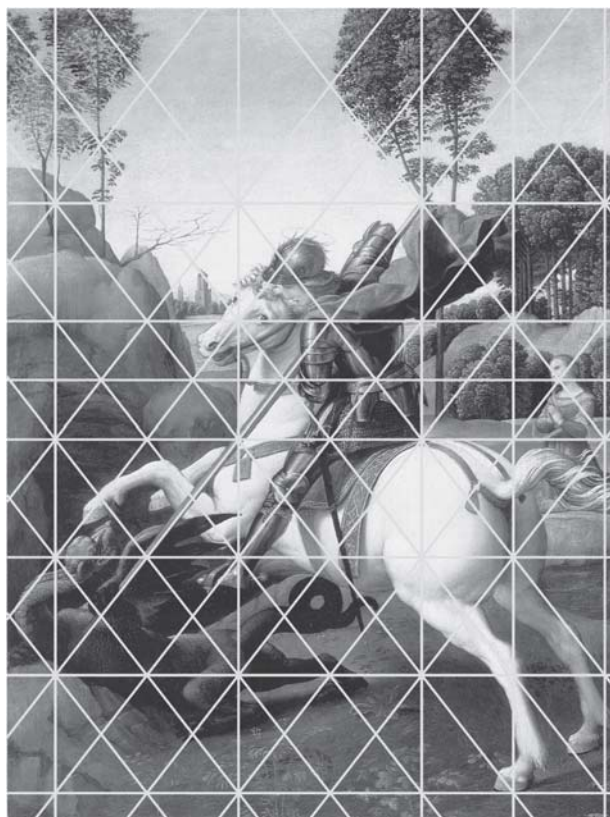


Рафаэль. Святой Георгий
Схема 1

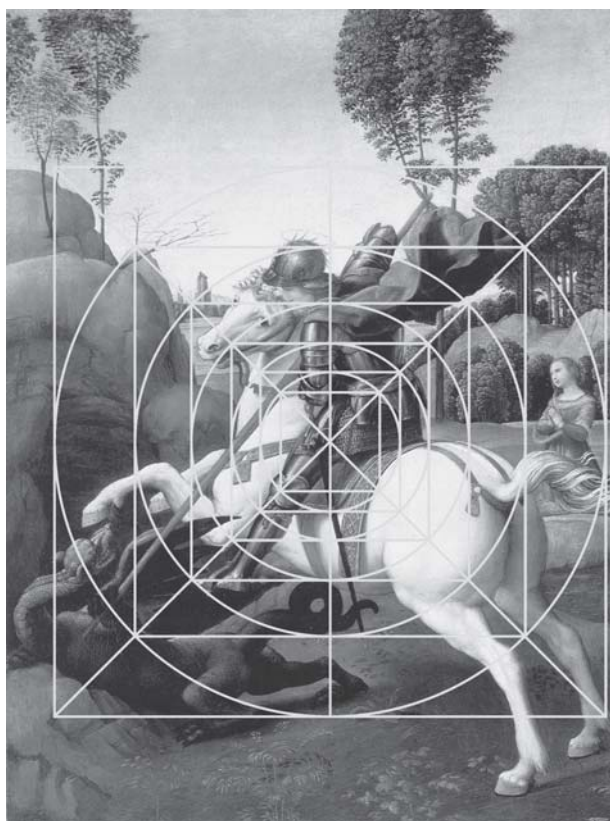
Остается выбрать основную вертикаль АВ. Ее положение столь же очевидно: она должна касаться правого края доспеха Георгия. Пересекая копье, она идет вверх по одной из ветвей дерева. Имея три непересекающиеся в одной точке линии, можно построить композиционную сетку из крупных клеток. Это показано на схеме 2. Видно, что она задает расположение деталей пейзажа и элементов изображения. В частности, позиции копыт коня и размещение деталей его сбруи, наклон фигуры Георгия и головы дочери короля, положение лап дракона, конфигурацию крон деревьев.



Рафаэль. Святой Георгий
Схема 2



Рафаэль. Святой Георгий
Схема 3



Рафаэль. Святой Георгий
Схема 4

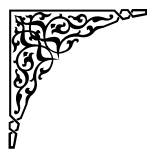
Еще более точное наложение композиционной сетки на детали изображения обнаруживается при уменьшении размеров ее ячеек. Это показано на схеме 3. Тут даже кончики ножен меча Георгия и хвоста дракона «находят свое место».

Крайние вертикали схемы 2 и основная горизонталь послужили основой для построения сетки из взаимно вписанных окружностей и квадратов. Она показана на схеме 4. Видно, что диагонали большого квадрата соотносятся с положением плаща Георгия и углом наклона склонов холма слева. В этот квадрат четко вписываются все фигуры, включая дочь короля. Центральная вертикаль схемы несколько смещена относительно центральной вертикали предыдущих схем. В эту сетку прекрасно вписалась полоса растительности под плащом Георгия. Она располагается вдоль диагонали, соединяющей край плаща Георгия, середину его доспеха на уровне пояса сзади, середину его колена и носок левой ноги. Большая окружность ограничивает плащ сверху, проходит почти по концу копья, по корням дерева на холме слева и по складкам этого холма, по середине уха дракона, по суставу ноги коня и вокруг женской фигуры. Один узел сетки приходится на угол плаща Георгия, другой — на корень дерева слева, третий — на место прикрепления крыла дракона к его туловищу. Верхняя сторона третьего по размеру квадрата дает линию горизонта, его левая сторона — дальнюю границу холма слева, нижняя — уровень хвоста дракона.

Обилие тщательно выписанных деталей не дает возможности «привязать» их все к ограниченному количеству линий и узлов сетки, чего, впрочем, и не требуется. Однако, есть в картине деталь, которая в такую логику не укладывается. Это нижняя часть ствола дерева, на фоне которого изображен тыльный конец копья. Дерево разделяется на три ствола не очень ясным образом, поскольку место разделения (или места) закрыты от зрителя развевающимся плащом. Но если верхушки дерева «направляются» линиями сетки треугольников, то ствол в его нижней части с линиями обеих сеток не совпадает.

При внимательном взгляде в изображение появляется ощущение, что единый внизу ствол дерева изображен находящимся ближе к зрителю, чем три его верхние разделяющиеся ствола. Действительно, подножье холма слева расположено ближе, чем дерево справа. Но деревья на его склоне находятся дальше дерева справа, тогда как их листва реже, чем плотная купа листьев и рожи, и дерева справа. Видимо в данном случае (крайне редком для Рафаэля) требования баланса масс и оптический ясности изображения оказались весомее логики конструкции.

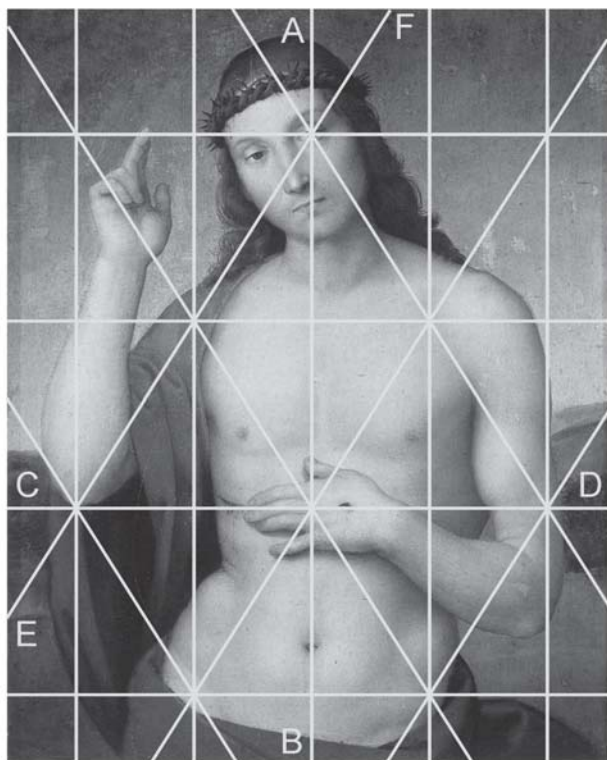
¹ При нанесении удара ноги рыцаря должны быть выпрямлены и крепко опираться на стремяна. Поскольку Георгий наклонился вперед и влево, то в данной ситуации именно левая нога является опорной. Уже одно это обстоятельство означает, что вертикаль выбрана верно.



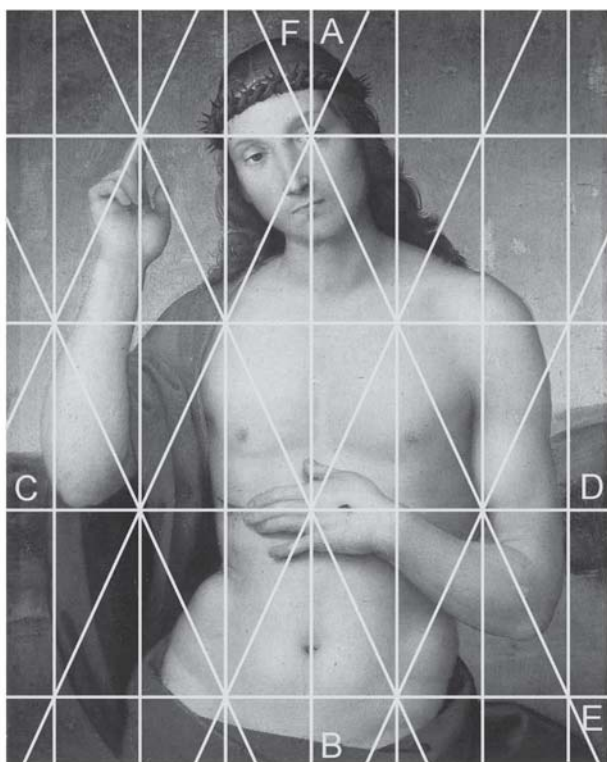
Благословляющий Христос (22)

Бреша, Пинакотека Тосио Мартиненго, инв. 150

Дерево, 31,7 x 25,3 см



Рафаэль. Благословляющий Христос.
Схема 1



Рафаэль. Благословляющий Христос.
Схема 2

Композиционная схема картины классична и может служить образцом решения задачи связи немногих важных элементов в единое целое. Собственно, этими элементами являются глаза (точнее, зрачок левого глаза: из-за того, что голова Христа наклонена, он расположен в изображении выше правого зрачка), указательные и большие пальцы обеих рук, рана от гвоздя на кисти левой руки и рана от копья на правом боку.

Как и в портретах, основная вертикаль проходит через зрачок. На пути вниз она пересекает нижнюю губу точно посередине, кончик большого пальца и основание других пальцев кисти левой руки, изображение пупка. На схеме 1 она помечена как АВ. Другой основной вертикали в схеме быть не может.

На роль основной горизонтали претендуют две линии. Одна проходит по краю локтя правой руки. Она идет также по краю раны от копья, вдоль пальцев левой руки, через рану от гвоздя, край запястья к тому месту, где контур тела сливается с контуром бицепса левой руки. Эта линия помечена как CD.

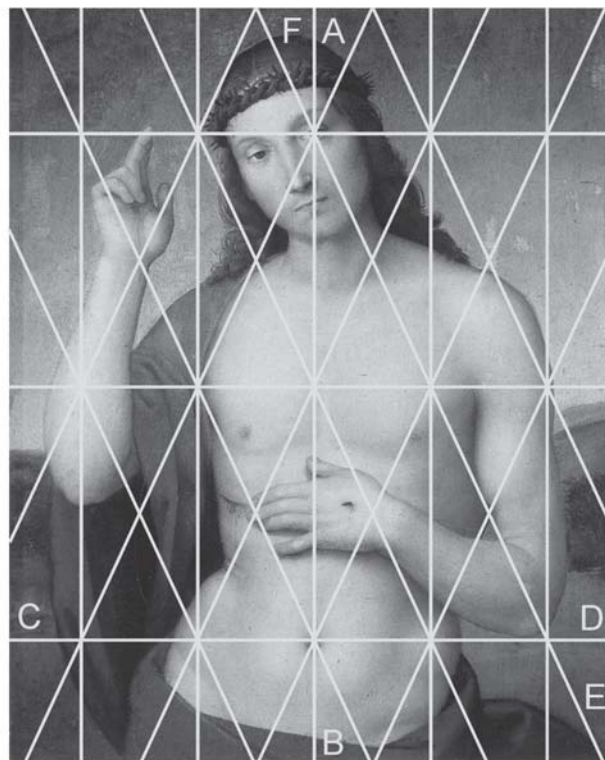
Роль основной диагонали в данном случае вспомогательная. В качестве такой линии естественно взять ту, которая соединяет обе исходные точки: зрачок левого глаза и край правого локтя. Эта линия помечена как EF. Схема, построенная на выбранных линиях, показана как схема 1. Крупность ее членений объясняется отсутствием мелких деталей изображения. Она уточняет положение таких деталей как, размещение волос Христа, границу положения его левой руки, складок плаща вокруг правой руки и в нижнем правом углу картины, некоторых элементов пейзажа.

Но возможен и другой выбор основной диагонали. Можно взять ту линию, которая соединяет зрачок левого глаза с концом локтя левой руки. Это изменит наклон диагоналей, увеличит количество вертикалей и пропорции ячеек сетки, но результат будет не хуже. Схема, построенная на этих линиях, показана как схема 2. В ней

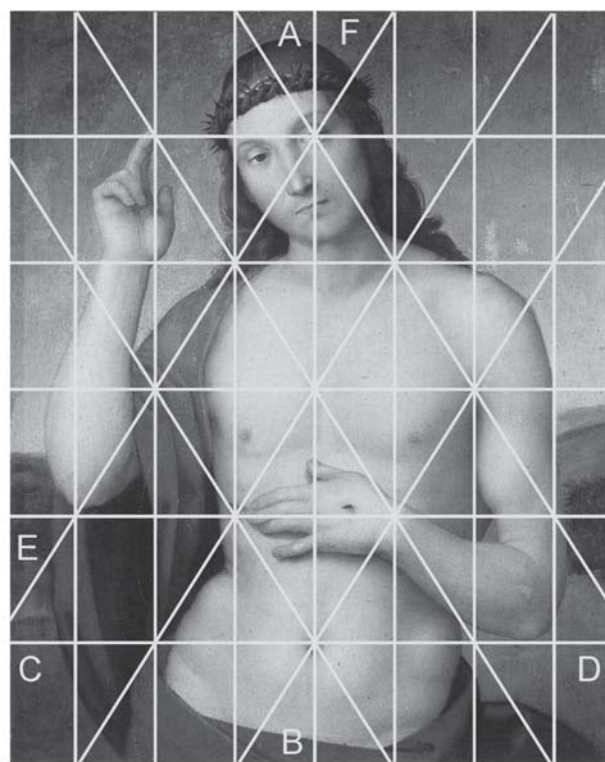
кончики пальцев благословляющей руки Христа оказываются в узле сетки, а не только на вспомогательной горизонтали (поскольку они располагаются на уровне зрачка левого глаза, то при любой схеме горизонталь должна через них проходить). Одна из вертикалей касается запястья правой руки Христа точно в той точке, в которой запястья левой руки касается основная горизонталь. Вертикали задают пространство для размещения тела, ограничивая его контуры, и положение головы, размещение волос и складок плаща.

Оставим той же основную диагональ и возьмем в качестве основной горизонтали ту линию, которая проходит по краю локтя левой руки Христа и его пупку. Ячейки сетки станут крупнее, но и в этом случае результат вполне удовлетворителен. Он показан на схеме 3. Одна из вспомогательных вертикалей пройдет точно через край локтя правой руки. Большой палец правой руки окажется на одной из диагоналей, которая касается края тернового венца и волос Христа. Кончики пальцев левой руки окажутся на узле сетки, диагонали которого идут через край запястья правой руки — одна, и основание шеи со стороны левого плеча — другая. Диагональ, идущая по основанию большого пальца левой руки, выходит в ту же точку плечевого сустава, в которую на схеме 2 приходила одна из вертикалей.

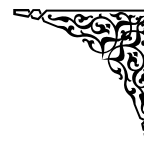
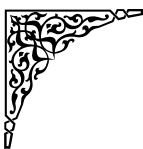
Для чистоты демонстрации композиционных способностей Рафаэля остается взять в качестве основной горизонтали таковую из схемы 3, а в качестве основной диагонали — диагональ из схемы 1. Полученный результат показан на схеме 4. Она несколько уступает другим схемам в точности и емкости. Так, через кончики пальцев левой руки идет «только» горизонталь, а узел сетки расположен рядом на изображении раны от копья; одна из горизонталей идет чуть выше левого плеча, но по основанию большого пальца правой руки. Но основные позиционирующие точки участвуют и в ней, в том числе и те, которые в других схемах были не задействованы: подмышечная складка, например.



Рафаэль. Благословляющий Христос.
Схема 3



Рафаэль. Благословляющий Христос.
Схема 4



Святая Екатерина Александрийская

Святая Екатерина Александрийская (38)

Лондон, Национальная галерея, инв. 168

Тополь (?), 71,5 x 55,7 см

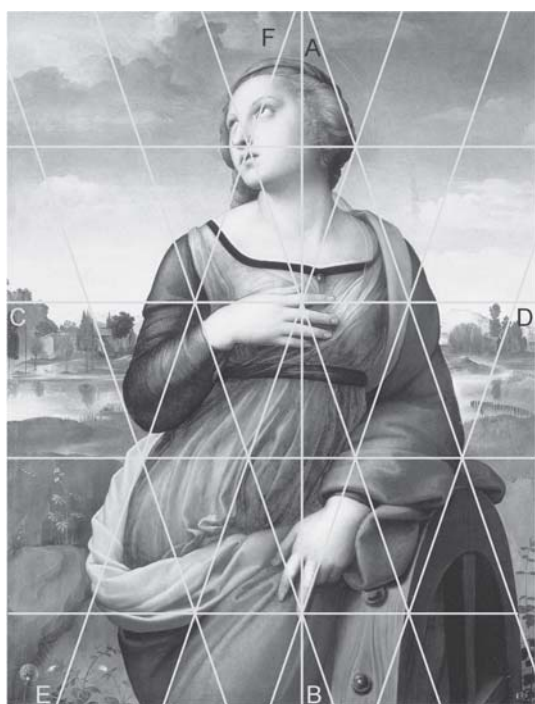
Й. Мейер пишет о свободном рисунке, сделанном Рафаэлем на доске, основой для которого послужил картон, хранящийся в Лувре¹. При том, что голова Екатерины повернута на них по-разному, положение ее рук и расположение пальцев одинаковы, и, разумеется, это не может быть случайностью.

Проведем основную вертикаль АВ через кончик среднего пальца левой руки Екатерины. Она коснется края большого пальца правой руки, пройдет через яремную впадинку вверх к краю ее челюсти, а вниз — через середину пояса. Основную горизонталь CD проведем так, чтобы она касалась указательного пальца правой руки, чуть отодвинутого от других пальцев кисти, на уровне верхушки самого высокого дерева справа и крупной складки правого рукава Екатерины.

Хотя бы одна из основных линий должна проходить через зрачок глаза, ближайшего к зрителю. В данном случае это и будет основная диагональ. Ее направление задается контуром правого плеча Екатерины. Из середины зрачка диагональ EF пройдет вниз к краю серо-голубого платья. Имея три линии, не пересекающиеся в одной точке, можно построить композиционную сетку. Она показана на схеме.

Единственная практически неработающая на ней линия — верхняя горизонталь, поскольку лишь пересекает лицо, показанное в сильном повороте. Зато все остальные линии строят «скелет» композиции. Горизонталь, расположенная ниже CD, отмечает положение элементов пейзажа и края плаща Екатерины. Нижняя горизонталь в местах пересечения с диагоналями задает точки очертания колеса. Диагонали «направляют» складки плаща и платья Екатерины, «ограничивают» контуры правой руки, левого локтя и прически справа; проходят через основание шеи у левого плеча и край левого колена, по краю правого рукава и складке рукава левого.

Сложные повороты тела и головы Екатерины сильно затрудняют использование традиционных приемов связей элементов изображения. Но Рафаэль блестяще сохраняет главное — принцип организации композиции.



Святая Екатерина Александрийская
Схема

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 269.

Другие работы. Выводы

В эту группу вошло четыре работы Рафаэля флорентинского периода, не попавшие по формальным основаниям в группы алтарей, Мадонн, святых семейств и портретов. Это Святая Екатерина (18 Б) из Урбино, Святой Георгий (21), Христос (22) и Святая Екатерина Александрийская (38) из Лондона. Первые три произведения исполнены в начале периода, последняя — в его конце. Естественно, что они очень отличаются друг от друга.

Святая Екатерина (18) представляет собой маленькую узкую доску, на которой изображена только одна фигура на плоском декоративном фоне. Ее поза естественна и выразительна. О композиции в общепринятом смысле говорить вряд ли приходится. По сути дела, композиция картины целиком исчерпывается постановкой фигуры, которая сделана мастерски: крепко, надежно и устойчиво.

В Святом Георгии есть литературный сюжет, есть повествовательность и очень много деталей, описывающих место действия; природу, дающую эмоциональный фон происходящему действию; персонажей мифа: их характеры, одежду, вооружение. Композиция картины должна строиться с учетом разнообразия изображенных форм.

Благословляющий Христос показан фронтально. Фон практически отсутствует, но объемная полуфигура помещена в пространство, выстроенное не столько геометрически, сколько тонально. Композиционные проблемы здесь отчасти сходны с проблемами Святой Екатерины, но если в первом случае это были проблемы размещения фигуры как целого на плоскости фона, то в Христе это проблемы размещения деталей изображения на поверхности картины, за которой имеется иллюзорная глубина. Благословляющий Христос демонстрирует серьезное углубление понимания соотношения плоскости поверхности картины и пространственности изображения.

Монументальная фигура Святой Екатерины Александрийской показана в сложном повороте. Своей активностью и энергичностью он почти отрицает суховатую геометрическую метрику про-

странства вокруг фигуры святой. В постановке фигуры уже ощущается скорый переход к новой динамичной трактовке композиции, которая пока еще решается привычными приемами и не нарушает принципов, выработанных в течение флорентинского периода творчества Рафаэля.

Приемы построения композиции Рафаэля

1. Общие положения

1. Для точной фиксации положения персонажей картин Рафаэль использует набор определенных точек на изображении фигуры. В него входят такие точки, совокупность которых однозначно определяет позу и жесты персонажей. Мы назвали этот набор «позиционирующим», а его точки «позиционирующими».

Точками позиционирующего набора являются:

на голове: середина лба или середина расстояния между бровями над переносицей; середина подбородка; при боковом положении головы — середина уха, кончик носа, точка перегиба границы волосяного покрова над ухом.

на шее: основание шеи над ключицей.

на плечах: проекция плечевого сустава (или головки плечевой кости — *caput humeri*); при одежде с широким вырезом для шеи — середина края или угол ворота.

на локте: середина локтевого сустава (в области блока плечевой кости — *trochlea humeri*); задний край локтевого сустава.

на запястье: середина запястья (середина среднезапястного сустава — *art. mediocarpalis*) или середина длинного рукава одежды, если он находится рядом с запястьем.

на кисти: середина кисти (в области головки пястной кости — *caput metacarpalis* — среднего пальца); концы большого, указательного и среднего пальцев (дистальные фаланги — *phalanx distalis*).

на груди: середина верхней части рукоятки грудины (*manubrium sterni*) или яремная впадина.

в области пояса: середина.

на колене: середина колена; край колена при виде сбоку.

на голеностопе: середина сустава (косточка сустава).

на стопе: середина нижней поверхности пятки (граница между таранной — *talus* — и пяточной — *calcaneus* — костями стопы); проекция дуги стопы (дуги ладьевидной кости — *os naviculare*) на нижнюю поверхность стопы; концы первого и второго пальцев (головки крайних фаланг костей плюсны — *ossa metatarsi*); промежуток между этими пальцами.

Позиционирующие точки отсутствуют на бедре. Мы полагаем, это объясняется тем, что драпировки или длинные ниспадающие от пояса одежды делают невозможным для зрителя «точную привязку» подобной точки. Значит, и для художника они не представляют интереса.

Как видно, в большинстве случаев на каждой анатомической части изображаемой фигуры есть несколько позиционирующих точек. Поэтому не обязательно использовать весь набор каждый раз. В зависимости от конкретной ситуации: от особенностей расположения фигур в композиции — их положения относительно зрителя; жестов, обусловленных сюжетом; соотношения фигур с окружением (с пейзажем или с архитектурой) — можно воспользоваться одной из близко находящихся точек. Например, в том случае, когда нужно зафиксировать вертикальное положение кисти руки младенца на груди Мадонны, удобнее воспользоваться точкой на конце указательного пальца (Пала Колонна, схема 1); если же положение пальцев персонажа уже обусловлено действием, достаточно фиксировать середину кисти руки (Пала Ансидеи, схема 3, кисть руки св. Николая, держащая книгу).

В каждой конкретной картине углы складок пышных одежд или драпировок, которые прикрывают тела и не позволяют увидеть точки самого набора, точки перегиба складок и точки концов развевающихся одежд размещаются по тем же правилам и с такими же целями, что и точки позиционирующего набора.

2. Позиционирующие точки никак специально не выделяются в изображении. Поэтому заметить: а) само их существование; б) что точки составляют количественно ограниченный набор, в) что этот набор является строго организованной системой — можно только тогда, когда к изображению подбирается правильная композиционная схема. Мы говорим «подбирается» потому, что именно таким образом происходит восстановление закономерностей организации связей элементов

картины. Рафаэль, надо полагать, поступал ровно наоборот: строил изображение с помощью ранее созданной композиционной схемы или идеи композиции.

Естественно, возникает вопрос, зачем кому-то было нужно усложнять процесс создания композиции, намеренно обставляя его дополнительными ограничениями. Видимо, все зависит от желания и мастерства живописца. Если он стремится создать произведение гармоничное, уравновешенное, если он представляет более-менее точно, какие мысли и чувства и каким образом он хочет выразить в изображении, какими художественными средствами он может достичь нужного эффекта, насколько глубокими должны быть внутренние связи его произведения, то вряд ли ему следует отказываться от возможности использовать некий внутренний стержень, невидимый зрителю, но способный придать изображению большую цельность и большее единство. Применение композиционных схем позволяет организовать изображение наилучшим образом: на основе четкой закономерности, фиксирующей ритмику изображения, задающей пропорции пространственных отношений, распределяющей визуальные «веса» и тональные интервалы элементов.

3. Рафаэль использует в одной композиции несколько вариантов связи одних и тех же элементов изображения. Они могут быть описаны с помощью так называемых композиционных схем, одной из которых является сетка квадратов, которая применялась для переноса изображения с картона на стену или доску. Обычно (в традиционном варианте) сетка квадратов структурирует законченный подготовительный рисунок внешним образом — накладываясь на него. Но точно также можно использовать сетку и ранее — на этапе создания подготовительного рисунка, то есть на этапе разработки композиции. Тогда вместо структуризации готовой работы подобная сетка задает структуру, в которую должно будет вписаться изображение.

Производным от этого варианта можно считать вариант сетки с диагоналями квадратов, в которой диагональные связи имеют гораздо большее значение, чем вертикальные и горизонтальные. По сути, это сетка правильных ромбов, наложенная на сетку квадратов.

Сетка квадратов (или ромбов) — предельный случай сетки треугольников, угол при вершине

которых может быть задан произвольно в соответствии с желанием художника и потребностями композиции. Поэтому естественно, что в количественном отношении сетка треугольников встречается в произведениях Рафаэля гораздо чаще сетки квадратов. Но нельзя не заметить тенденцию усиления важности сетки квадратов в общей многослойной композиционной схеме от ранних работ к более поздним. Например, в Мадоннах — начиная с Мадонны дель Грандука.

Еще одна заметная тенденция — постепенное приближение угла при вершине треугольника в композиционной сетке к 60 градусам. В Мадоннах — начиная с Мадонны дель Прато. Собственно, обе эти тенденции есть отражение стремления к геометрически правильным формам, способствующим построению на их основе уравновешенных и потому приближающихся к гармонии произведений.

Детали композиционных построений Рафаэля могут описываться и с помощью фрагментарной сетки, то есть такой, которая не распространяется на все изображение целиком и фиксирует связи только некоторых элементов изображения. Ее предельный случай — три линии, которые обязательно должны быть минимум двух типов. Например, две вертикали и диагональ; две диагонали и горизонталь; линии всех трех типов. Как правило, такие схемы используются в анализе композиции не по одной, а по несколько сразу; причем они строятся максимально сходным образом. Прекрасный пример такого рода дают схемы 6–9 Мадонны под балдахином.

Другим вариантом сетки, применяющимся очень часто, является сочетание взаимно вписанных квадратов и окружностей. Если в работах умбрийского периода этот вариант встречается как элемент большей композиционной схемы, то в работах флорентинского периода он становится очень важным. Композиции умбрийских алтарей организованы так, что этот вариант сетки в анализе не используется, а в анализе композиций всех флорентинских алтарей он обязательно присутствует.

Тип композиционной схемы во многом зависит от размеров и формата изображения. Так в произведениях маленького размера — в Трех грациях и Сне рыцаря, обе 17 на 17 см, — композиционная схема включала в себя формат. В Архангеле Михаиле и Святом Георгии (с

мечом), которые несколько крупнее (30 на 26 см), формат только частично входит в композиционную схему. В огромной Пала Колонна композиционная схема состоит из двух частей, соответствующих количественно и по форме двум частям самого алтаря, и учитывает наличие широкой рамы между ними.

Взаимодействие композиционной схемы и позиционирующего набора точек описывается очень просто: хотя бы одна из близко расположенных точек каждой анатомической части изображенной фигуры должна лежать на линии композиционной схемы.

2. Приемы построения композиции алтарей

Алтари флорентинского периода имеют большие размеры. Пала Ансидеи — 209 на 148 см; пала Колонна — нижняя часть 172 на 172 см, верхняя часть 75 на 172 см; пала Бальони — центральная панель 184 на 176 см, верхняя часть 81, 5 на 88, 5 см; Мадонна под балдахином — 279 на 217 см.

Разумеется, для переноса таких громадных изображений с картона использовалась сетка квадратов. Ее можно обнаружить в композиционных схемах всех алтарей. Сетку удобно применять для предварительного деления поверхности изображения, но она не может дать точного и окончательного членения поверхности и правил размещения деталей в соответствии с ее линиями и узлами. Поскольку картина должна передавать (изображать) пространственные отношения, хотя бы и самые простые, постольку линейные масштабы изображения должны меняться в зависимости от условной глубины. Так работает система перспективных сокращений размеров предметов при использовании центральной линейной перспективы. Сетка квадратов сохраняет размеры квадратов неизменными и потому не может способствовать передаче глубины, «оставаясь на поверхности картины».

Это соображение объясняет возможность и необходимость применения нескольких вариантов связи элементов одного изображения, которые фиксируются в различных композиционных схемах. Несколько связанных между собой приемов организации композиции даже в отсутствии перспективы могут создать не только эффект

пространственной глубины, но и эффект «композиционной глубины» изображения. Все алтари, о которых мы говорим, перспективных построений не имеют, но превосходно передают глубину пространства и естественность размещения в нем персонажей.

Использование в построении одного изображения сходных приемов, например, таких которые описываются сетками квадратов разного размера, не даст нужного результата. Скорее, наоборот, приведет к неудаче, как это случилось в пала Бальони. Лучший результат дает использование различных композиционных схем, как в пала Ансидеи, или разных вариантов одной схемы, описываемых фрагментарными сетками, как в Мадонне под балдахином.

В композиции всех алтарей используется построение, описываемое системой взаимно вписанных квадратов и окружностей. Отчасти это объясняется тем, что три из четырех алтарей имеют формат, включающий в себя квадрат, как пала Колонна и пала Ансидеи, или близкий к квадрату, как пала Бальони. Помимо этого, центральная часть прямоугольной композиции *Sacra conversazione* — Мадонна на троне с предстоящими святыми — при необходимости всегда может быть включена в квадрат, как это сделано в вертикально ориентированной Мадонне под балдахином.

В этой схеме диаметры двух последовательно вписанных окружностей и стороны двух последовательно вписанных квадратов относятся друг к другу как диагональ квадрата к его стороне, то есть, как квадратный корень из двух к единице. Другими словами, линейные размеры квадратов и окружностей последовательно уменьшаются в геометрической прогрессии. Если их общий центр принять за условную точку схода, как в системе центральной линейной перспективы, то композиционная схема взаимно вписанных квадратов и окружностей функционально предстанет одним из возможных вариантов перспективного построения изображения.

Пала Ансидеи. Поверхность алтаря представляет собой единое целое, состоящее из квадрата, дополненного сверху полукругом с диаметром, равным стороне квадрата. Другими словами, в формате картины сочетаются правильные геометрические формы — квадрат и окружность. Поэтому в композиционных схемах картины

использованы упомянутые выше схемы и варианты сочетаний вертикалей с окружностями меньшего диаметра.

Пала Колонна. Состоит из двух отдельных частей, соединенных широкой рамой. Нижняя часть представляет собой квадрат, верхняя — полукруг. Части пала Колонна обладают гораздо большей самостоятельностью, чем части пала Ансидеи, которые могут быть разделены лишь условно и зрительно. Поэтому вариантов композиционных схем в пала Колонна меньше, чем в пала Ансидеи. Это рассмотренные выше сетка квадратов и система взаимно вписанных квадратов и окружностей. Композиция пала Колонна имеет две особенности. Первая заключается в том, что ради сохранения правильности в очертания формы верхней части композиционные схемы включены наружные границы рамы и потому схема распространяет влияние на тот участок рамы, который разделяет верхнюю и нижнюю части изображения. Вторая особенность — то, что закономерности ритмической организации изображения в нижней части алтаря переходят в верхнюю часть и существенно влияют на характер ее композиции.

Пала Бальони. Алтарь Бальони — единственный из алтарей, и даже из всех сохранившихся картин Рафаэля этого периода, с очень слабо выраженной вертикальной ориентацией (его ширина меньше высоты на 8 см). Мы полагаем, что отступление от правильной геометрической формы картины могло повлиять на итоговую неудачу композиционного построения изображения. Увеличение ширины картины должно быть связано с желанием разместить на одном уровне с центральной группой людей, несущих тело Христа, группу Мадонны и поддерживающих ее девушек.

Три креста в верхнем правом углу картины стоят на том месте, где совершился акт распятия. Понятно, что крест Иисуса на Голгофе, если он изображен, должен войти в композицию неотъемлемой составной частью. На первом плане картины показано два сюжета: основной и дополняющий его; показано место того действия, которое «происходит на глазах зрителя», и то место, где действие происходило какое-то время назад. Причем, обморок Мадонны случается не там, где разворачивалось предыдущее событие — снятие с креста, и не тогда, когда оно происходило, а рядом с основным действием — перенесением тела и «в настоящий момент».

Другими словами, в одном изображении Рафаэль пытается связать воедино два места действия; два, по меньшей мере, момента времени (один показывается, другой обозначен намеком — крестами Голгофы) и несколько сюжетов, из которых показаны Перенесение тела и Обморок Марии, а другие (со своими моментами времени) зритель вправе домыслить: Распятие, Снятие с креста и Оплакивание. Для одной картины такая смысловая нагрузка оказывается чрезмерной.

Практически квадратный формат алтаря накладывает жесткие ограничения на разнообразие возможных композиционных схем. В данном случае условия были еще более трудными из-за необходимости включить в композицию изображение креста Распятия.

К тому же, видимо, подготовительный рисунок центральной группы разрабатывался до установления окончательного формата картины и его диагональные связи не совпали с диагоналями ее композиционных схем. Все это вместе взятое и предопределило неудачу композиционных построений.

Мадонна под балдахином. При общей симметричности по вертикальной оси изображение не имеет жесткой симметрии. Отчасти это объясняется тем, что верх картины — дополнение XVII века; отчасти — тем, что работа не была закончена. Но все ее композиционные связи строятся так же, как и в других алтарях. Ее композиция описывается всеми вариантами композиционных схем, сочетающих правильные геометрические формы: сеткой квадратов; системой взаимно вписанных квадратов и окружностей, размеры которых уменьшаются в геометрической прогрессии; системой концентрических квадратов и системой концентрических окружностей, размеры которых уменьшаются в арифметической прогрессии; сеткой правильных ромбов, с ячейкой большего размера, чем в сетке квадратов. Дополнительно применены несколько фрагментарных сеток ромбов, которые ориентированы на размеры вертикальных и горизонтальных членений трона Мадонны.

3. Приемы построения композиции «Мадонн»

В каталоге Й. Мейера тринадцать картин с изображением Мадонны с младенцем считаются

принадлежащими к флорентинскому периоду творчества Рафаэля. По нашему мнению, основанному на анализе композиционных схем этих работ, к числу бесспорных произведений Рафаэля относятся лишь девять. Это Мадонна Террануова (19), Малая Мадонна Каупера (23), Мадонна дель Грандука (24), Мадонна дель Прато (26), Мадонна со щегленком (27), Мадонна Бридж-уотер (33), Мадонна Эстергази (34), Прекрасная садовница (35) и Мадонна Темпи (37).

Еще две картины, приписываемые руке Рафаэля, вызывают серьезные обоснованные сомнения в его причастности к их созданию. Это Мадонна с гвоздикой (25) и Мадонна Орлеанская (28). Две Мадонны из тринадцати категорически не могут быть написаны Рафаэлем. Это Мадонна Колонна (36) и Большая Мадонна Каупера (39).

В этом разделе мы описываем только первые девять картин. Описание картин, относительно авторства которых есть сомнения, и доказательства невозможности авторства Рафаэля некоторых картин, которые по традиции приписывают ему, приводятся в соответствующих разделах.

В композиционных схемах картин, конечно, использованы вертикали и горизонталы. Фигуры Мадонны и младенца, располагаясь рядом, естественно образуют группу, очертания которой имеют вид некоего, условно говоря, треугольника. Поэтому угол наклона диагоналей в композиционных схемах каждого отдельного произведения определяется позами фигур и обобщенными линиями контура группы.

Однако есть одно исключение. Прямоугольный формат имеют все картины кроме Мадонны Террануова, формат которой — тондо. Он накладывает гораздо более жесткие ограничения на диапазон использования композиционных схем. Диагонали схемы должны быть параллельны сторонам вписанной в тондо правильной геометрической фигуры, стороны которой должны быть отрезками прямой линии. Как правило, в качестве этой фигуры берется шестиугольник, и потому углы наклона диагоналей композиционной схемы должны быть кратны шестидесяти градусам. Другими словами, ее диагонали могут иметь наклон либо шестьдесят градусов относительно вертикали, либо шестьдесят градусов относительно горизонтали. Иначе говоря, угол наклона диагонали должен меняться с шагом тридцать градусов.

Вторая особенность композиционных схем — то, что образующие ее треугольники всегда равнобедренные и, следовательно, симметричны относительно вертикали.

Третья особенность композиционных схем — их многослойность. В данном случае имеется в виду тот факт, что во всех картинах Рафаэля композиция строится так, что ее можно графически описать с помощью не единственной сетки, а сразу нескольких взаимосвязанных.

Каждая из этих схем включает более или менее полный набор позиционирующих точек, которые могут быть одними и теми же или различными в разных сетках. В тех случаях, когда в разных композиционных сетках одной картины углы наклона диагоналей различны, позиционирующие точки изображения связывают их в единое целое. То есть, посредником в связях между разными композиционными сетками выступает само изображение, которое представляет собой единое целое, различные аспекты композиционных связей в котором описываются с помощью разных композиционных сеток. Этот рекуррентный процесс, происходящий и при создании картины мастером, и при восприятии ее зрителем, способствует концентрации смыслов изображения и увеличению видимой зрителем воочию (или ощущаемой им) композиционной глубины картины. Композиционной глубиной или глубиной композиции мы называем степень связанности изображения, взаимного соответствия, взаимной детерминированности и соотнесенности друг с другом его деталей. Упрощенно она может быть выражена в количестве композиционных связей одной схемы, если она единственна; в количестве композиционных схем, если их несколько; или в сумме всех связей всех композиционных схем, если это возможно.

В изображениях Мадонны с младенцем гораздо большее значение, чем в алтарях, имеют лица персонажей. Поэтому в набор позиционирующих точек для них добавляются (становятся очень важными и часто используются) зрачки глаз.

Мадонна Террануова. Й. Мейер полагает особенно интересным, что «картина отражает знакомство Рафаэля с работой Леонардо. Левая поднятая рука Мадонны — цитата из «Мадонны с веретеном» Леонардо и очевидно, что она была добавлена в композицию в самый последний мо-

мент. Это имеет смысл, поскольку этот жест Мадонны предупреждает ребенка справа не подходить ближе»¹. Это действительно интересно, но не совсем в том смысле, о котором говорит Мейер. Наверное, Рафаэль мог видеть подлинник Мадонны с веретеном. Но если считать, что сохранившаяся копия из собрания герцога Баклюю верно передает положение правой руки Мадонны, то левая рука Мадонны Террануова не может быть цитатой из Мадонны с веретеном по нескольким причинам. Во-первых, у Мадонны Леонардо поднята правая рука, у Мадонны Рафаэля — левая. Во-вторых, у Мадонны Леонардо рука от локтя до кисти приподнимается, а у Мадонны Рафаэля — опускается. В-третьих, кисть руки Мадонны Леонардо обращена к зрителю почти вертикально расположенной ладонью, а ладонь кисти руки Мадонны Рафаэля расположена почти горизонтально. Отсюда проистекает и различие в положении пальцев: у Мадонны Леонардо они видны отчетливо раздельно, а у Мадонны Рафаэля они перекрывают друг друга.

Что же касается «добавления цитаты в композицию», то здесь Й. Мейер, к сожалению, тоже неправ. Не только по форме утверждения, но и по сути. На воспроизведении инфракрасной фотографии, приведенном Й. Мейером на странице 190 его каталога, видно, что Рафаэль прямо на доске искал местоположение (и положение пальцев) кисти руки Мадонны, остановившись на третьем варианте. Мы полагаем, что он выбрал его не потому, что «познакомился с работой Леонардо», а в силу логики композиционной схемы Мадонны Террануова. В найденном положении кисти позиционирующая точка — крайняя фаланга указательного пальца — размещается на линии композиционной сетки. Это хорошо видно на схеме 1. Предыдущие варианты такого эффекта не имели.

Мы считаем этот эпизод весьма показательным и характеризующим природу композиционного мышления Рафаэля. Очевидно, что он искал наилучшее решение композиции даже на завершающем этапе работы. У него не было заранее заготовленной схемы, которой он мог бы следовать изначально, но результат оказался таков, как если бы она была.

Малая Мадонна Каупера. Сложность построения ее композиции определяется тем, что изображены два практически одинаково важных

персонажа. Они показаны достаточно самостоятельными в действиях, но детали изображения — как всего изображения в целом, так и изображений фигур — должны быть подчинены единым закономерностям. Таких картин среди флорентинских Мадонн Рафаэля больше нет: в Мадонне Темпи младенец прижимается к Мадонне и их головы соприкасаются.

Рафаэль выбирает самое рациональное и самое простое решение: наклоняет головы Мадонны и младенца под одинаковым углом к вертикали. Оси наклона головы, проходя по изображению одного персонажа, проходит и по изображению другого. Этим создается основа для второго слоя или уровня связей. Сетка, построенная на этих осях-диагоналях, распространяется на всю картину, увязывая воедино ее детали.

Композиционное решение картины является уникальным в том смысле, что в отличие от других картин, где группа и ее композиционная схема имеет очертания треугольника с вершиной сверху, Малая Мадонна Каупера построена на «обратном композиционном треугольнике». То есть, таким образом, что главные композиционные диагонали, связывающие Мадонну и младенца, пересекаются в середине картинной плоскости, не сходясь, а расходясь вверх.

При таком решении обычная сетка квадратов, за исключением некоторых ее узлов, совпадающих с узлами диагональной сетки, ничего не задает и не определяет и потому фактически не нужна.

Мадонна дель Грандука. Й. Мейер считает, что «живописная идея» этой картины происходит от Малой Мадонны Каупера². Не оспаривая это мнение, тем не менее, укажем, что их композиции построены по-разному. Главное отличие заключается в том, что голова младенца этой картины находится заметно ниже головы младенца в Малой Мадонне Каупера. В результате изображения голов в Мадонне дель Грандука оказываются иерархически соотнесенными.

Композиция Мадонны дель Грандука имеет две направляющие диагонали, симметричные относительно вертикали: одна длинная проходит вдоль оси лица Мадонны, вторая более короткая совпадает с направлением оси лица младенца. Еще одна диагональ, параллельная первой длинной, задает направление положению тела младенца и распределению его веса.

Другие диагонали сетки играют значительно менее важную роль: они лишь «закрепляют» расположение деталей изображения. Общим в композиционном построении обеих Мадонн (Дель Грандука и Малой Каупера) является, во-первых, то, что композиционная схема каждой строится прежде всего на сочетании диагоналей и горизонталей; во-вторых, что они пересекаются в той части картинной плоскости, где находятся изображения основных персонажей (чуть выше середины высоты картины).

В Мадонне дель Грандука впервые в изображениях Мадонн появляется второй слой композиционной сетки, определенно отличный от первого, в котором используются вертикали, горизонталей и диагонали с углом наклона 45 градусов.

Мадонна дель Прато (Мадонна в зелени). В композиции впервые появляется четкое изображение указание на существование диагонали, наклоненной под определенным углом — крест Иоанна с длинным древком. Аналогичные элементы — посохи святых Иоанна Крестителя и Николая в Пала Ансидеи, например, соотносясь с членениями композиционной сетки, не задавали столь же очевидно направления ее составляющих.

Крупные элементы композиционной схемы становятся больше, чем собственно изображение Мадонны с младенцем. Это значит, что границы изображения не совпадают с физическими границами картины.

Й. Мейер говорит о «треугольной конструкции композиции»³ Мадонны дель Прато, Б.Р. Виппер писал о «пирамидальной схеме» композиции⁴. Они правы оба, если понимать под этим использование в композиции картины схем, основанных на сетке равносторонних треугольников.

Мадонна со щегленком. В композиции сочетаются две основные идеи: одна, созданная Рафаэлем, и другая, усвоенная им извне. Пирамидальность, свойственная построениям Леонардо, более заметна, но в картине использован и прием построения композиции больших алтарей Рафаэля — квадрат, в который вписана система взаимно вписанных окружностей и квадратов, завершённый полукругом.

Оба приема применены чуть иначе, чем раньше. Основная пирамида композиционной схемы Мадонны дель Прато была построена так, что некоторые детали изображения выходили за ее границы. За основание — стопа ноги младенца

Иисуса, за боковые стороны — правая нога младенца Иоанна, части изображения прически Мадонны и стопа ее ноги. Группа Мадонны со щегленком (за исключением края одежды Мадонны слева, угла книги в ее руке и пальцев ног Мадонны и младенца Иисуса) вся включена в пределы композиционной схемы и, тем самым, более плотно подчинена ее закономерностям.

Границы другой схемы — квадрата, завершённого полукругом, здесь не являются изобразительными границами произведения. Они намечены стволами деревьев и выявляются в результате анализа расположения деталей изображения. Другими словами, эта схема присутствует не как оптическая данность, а как скрытая потенция.

Мадонна Бриджуотер. Мейер полагает, что в этой картине Рафаэль развивает идеи, заложенные в Мадонне с гвоздикой и в Мадонне Орлеанской. Обе эти Мадонны описаны в другом разделе настоящей работы. Мы считаем, что в формальном отношении Мадонна Бриджуотер гораздо ближе самой ранней из Мадонн — Мадонне Террануова. Разница между ними заключается в формате картин и внешней динамике персонажей. Но композиционные построения обеих картин схожи тем, что в обоих случаях использованы треугольники в качестве основы схем. В Мадонне Террануова формат тондо предопределил присутствие двух симметрично расположенных треугольников с углами при вершинах в 60 градусов. В Мадонне Бриджуотер с ее прямоугольным форматом угол при вершине треугольника практически тот же — равен 58 градусам. Приемы же построения схем в обеих картинах одинаковы: направления линий композиционных связей параллельны сторонам треугольника.

Большая лаконичность изображения в Мадонне Бриджуотер определяет и большую значимость композиционных связей при меньшем их количестве.

Мадонна Эстергази. Незавершенность картины существенно влияет на впечатление, ею производимое, и отчасти затрудняет ее композиционный анализ, поскольку, важные детали изображения могли быть включены в картину на финальной стадии работы над ней (как это было в Мадонне Террануова). Сравнение с сохранившимся картоном полностью снимает вопрос об авторстве Рафаэля, и позволяет высказать гипотезу о технических причинах, которые могли вызвать

неудовлетворенность мастера. В картоне есть деталь, существенная для понимания хода работы над картиной и ее оценки: крест с длинным древком в руках младенца Иоанна. Он отсутствует на картине. Ось древка, как в других подобных случаях, задавала угол наклона диагонали, определяющей направление связей элементов изображения, которые описывались еще одной, в дополнение к существующим, композиционной схемой. Поскольку этой детали нет в картине, то в ней нет и того уровня композиционных связей, на которые она влияла. Композиционная глубина картины оказывалась меньше композиционной глубины подготовительного рисунка. Вряд ли такое «упрощение» могло устроить Рафаэля. Степень связности композиции (выраженная в количестве и качестве композиционных схем) заставляет отнести картину к более раннему периоду, чем это заявлено в каталоге Й. Мейера. По нашему мнению, датировка Лонги (1505 г.) ближе к действительности.

Прекрасная садовница. Картина «традиционно считается наиболее красивой Мадонной флорентинского периода. Она, очевидно, — наиболее зрелая работа этого времени, кульминация нескольких лет изучения и реализации собственных концепций Рафаэля», считает Мейер⁵. Б.Р. Виппер также полагает, что «наиболее совершенна по композиции третья из мадонн этого цикла»⁶. Она действительно великолепна. Но, присоединяясь к высокой ее оценке, мы все же должны отметить, что изображение в ней не очень удачно сочетается с форматом. При всей пластичности персонажей и связанности внутри группы, картина кажется излишне обрезанной сверху и слева. Это несколько стесняет группу «давлением извне», лишая необходимой свободы. Не совсем логичным выглядит и исключение верхней части головы Мадонны из системы связей элементов изображения, построенной с использованием взаимно вписанных квадратов и окружностей.

Мадонна Темпи. Исследователи отмечали сходство мотивов Мадонны Темпи и Мадонны дель Грандука⁷. Таковое действительно есть. Их различие в композиционном отношении определяется разницей углов наклона диагоналей. В Мадонне дель Грандука угол при вершине композиционного треугольника равен 36 градусам, а Мадонне Темпи — 68 градусам. Большая динамичность композиции выражается более очевидным наклоном диагонали. Он сделан даже боль-

шим, чем в Мадонне Бриджуотер, где эффект «динамического спокойствия» создается благодаря углу при вершине композиционного треугольника в 58 градусов, что делает композиционный треугольник практически равносторонним, то есть почти статичным.

Изображение Мадонны с младенцем занимает все поле формата, оставляя лишь небольшие участки по бокам и вверху для пейзажа и неба. Это резко увеличивает монументальность группы, снижая роль композиционной схемы до варианта сетки, связывающей детали изображения. Лаконизм изображения требует некоторого огрубления форм, что особенно заметно в наклоне головы Мадонны и угловатой симметричности положения ее правой руки.

4. Приемы построения композиции «Святых семейств»

Из четырех «Святых семейств», приписываемых Рафаэлю, мы считаем подлинными его работами только три: Святое семейство с безбородым Иосифом (29), Святое семейство Канджани (30) и Святое семейство под пальмой (32). Ни один из двух, существующих в настоящее время вариантов Святого семейства с ягненком не является работой Рафаэля. Мы доказываем это в другом разделе.

Увеличение количества персонажей с неизбежностью приводит к усложнению композиционных построений. В каждой из этих работ Рафаэль использует различные приемы объединения персонажей. При этом сохраняется привязка позиционирующих точек изображения и элементов композиционных схем, как это было сделано в построениях алтарей и Мадонн с младенцем.

Святое семейство с безбородым Иосифом.

Фигура стоящего Иосифа, частично срезанная краем картины и видимая до колен, по размеру занимаемой ею части поверхности картины и активности ее цветовых пятен почти не уступает сидящей фигуре Мадонны. Другими словами, по значимости в композиции (или по иерархии в композиции, продемонстрированной визуально) фигуры Иосифа и Мадонны сопоставимы друг с другом. Следовательно, композиция должна строиться так, чтобы наряду с выражением единства группы, учитывать индивидуальные отношения пар персонажей: «Иосиф — младенец Иисус» и

«Мадонна — младенец Иисус» и соотношение этих отношений, то есть их взаимное соответствие.

Святое семейство Каниджани. Увеличение количества персонажей до пяти и явная пирамидальность всей группы демонстрируют интерес к новациям Леонардо. Персонажи трех типов, различные по возрасту и полу («младенцы Иисус и Иоанн», «Мария и Елизавета», «Иосиф»), связанные тремя слоями действий и взглядов («Играющие младенцы», «Мадонна, следящая за младенцами» и «Молчаливый диалог Елизаветы и Иосифа»), описываются многослойной композиционной схемой с использованием равнобедренных треугольников, окружностей, квадратов и их диагоналей. Это говорит об устойчивости приемов построения композиции, выработанных Рафаэлем. Весьма показательны то, что даже в столь сложной композиции Рафаэлю для организации объемной (не пространственной) группы оказывается достаточно линейных схем, которые могут быть построены на плоскости картины.

Святое семейство под пальмой. Здесь персонажи иерархически выстроены: Иосиф стоит на колене перед сидящей Мадонной. К тому же, изображение Иосифа занимает сравнительно меньше места, чем в Святом семействе с безбородым Иосифом. Поэтому группа естественнее воспринимается как единое целое, а композиционные схемы распространяются на всю группу. Композиция картины описывается несколькими схемами, включающими одну диагональную сетку, одну сетку квадратов, систему вписанных квадратов и окружностей, двенадцатиугольник и две системы линейных связей. То есть, полным набором вариантов композиционных сеток, являя собой пример «химически чистого» образца сочетания различных способов организации связей элементов изображения.

5. Приемы построения композиции портретов

Позиционирующими точками в портретах Рафаэля являются на теле модели: зрачки глаз или середины глазниц, середины губ, середина кончика носа, яремная впадина у яремной выемки грудины (*incisura jugularis*), кончики пальцев, иногда — суставы пальцев. На одежде: середина ворота в мужских портретах и края выреза платья на портретах женщин.

Композиционная сетка портретов строится на трех основных линиях: вертикали, горизонтали и диагонали, которые, как правило, не пересекаются в одной точке (и теоретически не должны пересекаться). Единственное исключение — Автопортрет, где показан такой минимум деталей (позиционирующих точек), что их просто не хватает для «привязки» трех разных линий.

Основная вертикаль проходит через середину зрачка (или глазницы) глаза, расположенного ближе к зрителю. При повороте модели вправо (для зрителя) — это правый глаз модели, при повороте влево — левый. Единственное исключение — Ла Гравида, где основная вертикаль идет по левому глазу модели при повороте вправо. Возможно, это обстоятельство объясняет впечатление ее большей замкнутости и отстраненности от наблюдателя, меньшую «готовность к контакту».

Основная горизонталь проходит на уровне обоих глаз. Другими словами, Рафаэль так выбирает позу модели, что ее голова в любом повороте располагается ровно горизонтально (без наклона к плечу). В сочетании с положением основной вертикали это придает композиции спокойствие и уверенность, которые, в свою очередь, воспринимаются как качества, присущие модели. Единственное исключение — Автопортрет, в котором подбородок художника приподнят, и поэтому изображение левого глаза располагается выше основной горизонтали. При том, что изображение глаз, носа, губ и кончик подбородка на Автопортрете точно встроены в композиционную схему, движение внешнее служит признаком и отражением неких внутренних душевных движений, не разрушающих общего с другими портретами впечатления, но развивающих и усложняющих его.

Основная диагональ композиционных схем портретов выбирается по-разному. В Портрете молодого человека (41) и в Портрете юноши с яблоком (42) таких диагоналей фактически две. Одна проходит через изображение зрачка глаза, пересекаясь там с двумя другими основными линиями, по контуру дальнего от зрителя плеча модели. Вторая идет по кончикам пальцев модели к противоположной стороне картины, «опираясь» на какую-либо заметную деталь: яремную впадину в Портрете молодого человека и резкий изгиб контура в Портрете юноши. В Портрете дамы с единорогом (44) необходимость второй диагонали

уже не очевидна. В портретах четы Дони и женских портретах Ла Муты и Ла Гравиды основная диагональ уже одна и она задается не внешним контуром, не очертаниями плеча модели, а расположением деталей внутри самого изображения: крупными складками одежды в Портрете Аньоло Дони (45 а), расположением драгоценностей на руках и груди Маддалены Дони (45 б), деталями одежды и костюмов Ла Муты (46) и Ла Гравиды (47). Автопортрет и здесь является исключением по тем же причинам. У него одна основная композиционная диагональ, идущая по внешнему контуру одежды.

Примечательной и характерной особенностью построения композиции портретов является использование в качестве позиционирующей точки кончика указательного пальца той руки, которая располагается ближе к зрителю. Если же по каким-то причинам кончик указательного пальца не изображен, то позиционирующая точка помещается на кончике того пальца, который остается виден. Первый вариант использован в четырех из восьми портретов, приведенных в каталоге под номерами от 45 до 47. Второй вариант — в портретах юношей под номерами 41 и 42. В этих портретах даже не по одному кончику пальца, а по кончикам нескольких пальцев сразу проходят линии композиционной сетки. Автопортрет, как в других отношениях, остается исключением: Рафаэль не изобразил свои руки.

В этой связи возникает вопрос, до какой степени Рафаэлем осознавалась и использовалась композиционная схема в портрете. В конце концов, коль закономерности связи элементов изображения ясны мастеру, то ему вовсе не обязательно вычерчивать некую схему на поверхности изображения. Она вполне может быть в его сознании и проявляться в готовой работе. В этом смысле, положение указательного пальца левой руки в Ла Муте можно объяснить стремлением сохранить логику конструкции. В Ла Гравиде она также присутствует, хотя и не столь очевидна.

6. Приемы построения композиции произведений, не вошедших в перечисленные выше группы

Святая Екатерина Александрийская (18 Б).

Маленькая по размерам работа, организованная, однако, по тем же принципам и с использованием

тех же приемов, что и в построениях портретов: основные линии сетки проходят через обычные точки позиционирующего набора, формируя предпосылки создания устойчивой, ясной, логичной композиции.

Святой Георгий (21). В отличие от «Святого Георгия» из Лувра, композиция картины не разделена на две составляющие, а представляет собой единое целое во всех деталях. Она описывается двумя композиционными сетками с единой четко выраженной доминантой — основной (связующей их) диагональю.

Благословляющий Христос (22). Организация композиции такого изображения, в котором помощь складок одежды для выделения значимых мест практически исключена, требует виртуозного мастерства, которое и демонстрирует Рафаэль. При единственной вертикали в композиции картины имеется по два варианта выбора основных диагонали и горизонтали, которые дают четыре комбинации возможных вариантов построения композиционной сетки. Рафаэль создал такую композицию, которая описывается всеми четырьмя вариантами единовременно.

Святая Екатерина Александрийская (38). Единственная картина, в которой в силу сложности постановки фигуры связность композиционных линий заметно утоньшается. Так, через зрачок ее левого глаза (ближнего к зрителю) проходит диагональ, но не ложится узел композиционной сетки. Но и здесь Рафаэль сохраняет верность приемам, описанным выше, что особенно наглядно демонстрирует положение пальцев левой руки. В этом отношении картина имеет явное сходство с поздними портретами (с Ла Мутой, например).

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 191.

² Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 208.

³ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 219.

⁴ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. — В 2 т. — Т. 2. — М., 1977. — С. 107.

⁵ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 260.

⁶ Виппер Б.Р. Указ. соч. — С. 107.

⁷ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 266–268.

Принципы организации композиции в работах Рафаэля

Самым общим принципом организации композиции в работах Рафаэля флорентинского периода является *упорядоченность*. Сама возможность использования композиционных схем является тому доказательством. Упорядоченность может пониматься и как иерархия персонажей по значимости в сюжете, и как иерархия приемов организации композиции. Например, таких, которые помогают выстраивать членения композиции «от общего к частному».

Упорядоченность выражается и в использовании определенных позиционирующих точек, набор которых количественно ограничен в каждой картине. И, самое в этом отношении примечательное, в почти обязательном использовании точек на середине глазницы или на середине зрачка и на кончиках пальцев рук, если они изображены. Для портретов это правило категорически обязательно. Оно также «работает» в изображениях святого семейства, Мадонн, Благословляющем Христе и в Святой Екатерине Александрийской.

Одним из видов *упорядоченности* является построение композиционных отношений, графически выражаемое с помощью системы взаимно вписанных квадратов и окружностей. Помимо собственно «систематизации отношений» элементов изображения это отчасти заменяет систему перспективных построений, которых в работах Рафаэля флорентинского периода практически нет, и концентрирует внимание зрителя на композиционно важном в изображении.

Концентрация внимания на главном — еще один принцип организации композиции Рафаэля. Отступление от него определило относительную неудачу Положения во гроб, которую тоже можно считать доказательством справедливости утверждаемого, хотя и «доказательством от противного». В качестве доказательства прямого можно привести Мадонну дель Грандука и Мадонну Бридж-

уотер. По свидетельству Й. Мейера, в первой из них фон из архитектурного стал просто темным, во второй фон сначала предполагался пейзажным, затем — интерьером с окном, из которого открывался вид наружу; и, наконец, превратился в интерьер с темно-голубым занавесом позади фигур и практически закрытым окном справа¹. В обеих ситуациях можно видеть отказ от демонстрации второстепенных деталей.

Эти же примеры иллюстрируют еще один принцип организации композиции — *обобщение*. Так, фон из детализированного (Мадонна Терра-нуова) становится обобщеннее (Мадонна в зелени, Мадонна со щегленком, Прекрасная садовница) и исчезает, растворяется (Мадонна Темпи написана фактически на предельно условном фоне неба и земли).

Не принципом, но тенденцией, переходящей в принцип, является *усложнение композиционных связей* элементов изображения, которое выражается в увеличении количества и разнообразия композиционных схем, «работающих» в одной картине. Наиболее ярко это проявляется в алтарях флорентинского периода. Достаточно сравнить более ранние Пала Ансидеи и Пала Колонна с Мадонной под балдахином.

Тенденция менее заметная, но не менее важная в развитии искусства Рафаэля — распространение всего арсенала его композиционных схем на произведения всех жанров. Ее можно назвать *универсализацией* композиционных средств. Так, в поздних Мадоннах, где изображены три персонажа — сама Мадонна, младенец Христос и Иоанн Креститель, применены те же приемы и те же композиционные схемы, что и в композициях алтарей. Достаточно сравнить композиционные схемы Мадонны со щегленком и Прекрасной садовницы со схемами Пала Колонна и Пала Ансидеи. Во всех этих произведениях использована система взаимно вписанных квадратов и окружностей.

Организованность, упорядоченность появляется в работах Рафаэля на уровне «ментальных структур» изображения — того, что предшествует даже подготовительному рисунку. Иначе говоря, уже на уровне замысла и еще до появления первого наброска композиции. В качестве примера можно сослаться на рисунки, приведенные Й. Мейером, как подготовительные к Мадонне Колонна².

Упорядоченность в более конкретном виде проявляется как *симметричность*. Не симметрия изображения, а симметрия, как принцип организации композиции, проявляющееся в картине, в изображении, как ее глубинное свойство, отраженное вовне, наружу.

Симметрия вначале существует как прием в Мадонне Террануова и потом — в Мадонне в зелени, если говорить о композициях из трех фигур. Увеличение количества фигур против обыкновенного (в Святом семействе Каниджани, например) также приводит к появлению симметричной композиции, как наиболее простого и естественного ее вида для картин с нечетным числом персонажей. Затем симметрия из разряда очевидных в буквальном смысле явлений переходит в принцип, «уходя в глубину» произведения, и хотя симметричных элементов в изображении уже нет, симметрия на уровне композиционных схем сохраняется, определяя симметричность как качество и свойство целого. Прекрасный пример такой *симметричности* дает Мадонна со щегленком.

Не является принципом, но принципиально важно то, что композиция картин (кроме картин самых маленьких — Сон рыцаря, Три грации, Мадонна Конестабиле; не флорентинского, а урбинского периода) не зависит от формата жестко. Конечно, формат учитывается художником, но как правило выбирается формат, просто удобный для свободного размещения композиции.

Следствием *упорядоченности, обобщения и симметричности* является *равновесие*, выявляющееся на уровне композиционных схем, и потому проявляющееся в картине такими качествами образа, как ясность, гармония, ритмичность, музыкальность³. В изображениях *равновесие* иногда практически совпадает с *симметрией*. Например, в Пала Колонна, Мадонне под балдахином или Святом семействе Каниджани. В Мадоннах, где изображены три персонажа, уравновешенность тоже принимает форму, близкую к симметрии. Более сложно равновесие организовано в Святом семействе с безбородым Иосифом, Святом семействе под Пальмой и в Пала Ансидеи. В них персонаж более легкий зрительно (Иоанн Креститель в Пала Ансидеи) или меньший по размеру (оба Иосифа) наделяется большей активностью (физической или эмоциональной) и/или интенсивностью цвета одежды. В Мадоннах с младенцем, где показаны только два персонажа, равно-

весие достигается разными способами. Например, основная композиционная схема строится на треугольнике, с углом при вершине, близком к 60 градусам, то есть не только равнобедренном, но и равностороннем. Таковы Мадонна Бридж-уотер и Мадонна Темпи. В Малой Мадонне Каупера основная вертикаль проходит между голов Мадонны и младенца в точку опоры левой ноги младенца. Более активное по динамике и тону светлое пятно его тела создает достаточный «противовес» спокойной позе Мадонны. В Мадонне дель Грандука равновесие обеспечивается игрой диагоналей: центральной, совпадающей с осью тела и взгляда Мадонны, и тех, которые образуют большой треугольник, вписанный в формат. Равновесие всех портретов строится на доминирующей основной вертикали, проходящей через середину глазницы или зрачка.

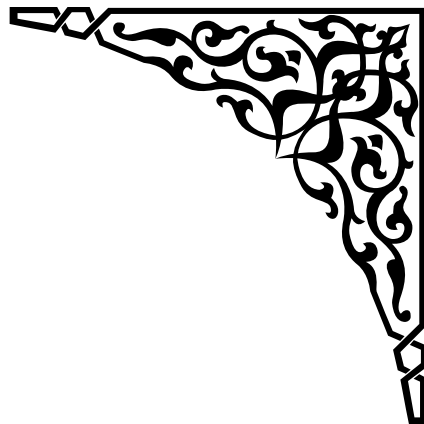
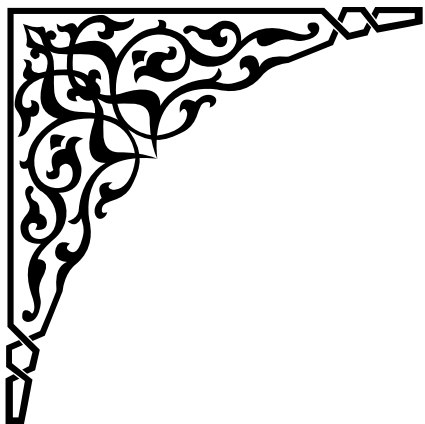
Совместное действие всех этих принципов — *упорядоченности, обобщения, симметричности, равновесия* — позволяет искусству Рафаэля быть синтетичным.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 208, 250.

² Текст приведен в книге Й. Мейера на стр. 264, рисунок на стр. 41.

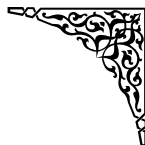
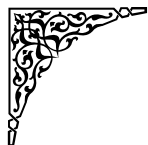
³ Этими качествами характеризуют творчество Рафаэля такие уважаемые ученые, как Б.Р. Виппер и В.Н. Гращенков. См.: Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. — В 2 т. — Т. 2. — М., 1977. — С. 102–103; Гращенков В.Н. Рафаэль. — М., 1971. — С. 7–8.





**Сомнительные и
неверно атрибутированные
произведения**

Сомнительные работы



Мадонна с гвоздикой (25)

Онвик Кастл (Нортумберленд),
собрание герцога Нортумберлендского
Дерево, 29 x 23 см

«Картина была исследована и расчищена в 1991 г. Состояние сочтено превосходным, только несколько трещин вдоль деревянной основы и небольшие утраты поверхности живописи. Узкая неровная полоса вдоль края была оставлена неокрашенной. Инфракрасная фотография показала отсутствие следов перевода (с картона), но обширный подготовительный рисунок, исполненный в манере «Малой мадонны Каупера» (23) является в финальной стадии»¹.

В картине ясно видны анатомические ошибки: бедро Марии слишком длинное и плоское, колено находится слишком далеко от нижней части ее тела; младенец не сидит не подушке, а



Рафаэль (?). Мадонна с гвоздикой

«парит» над ней; позы персонажей слишком «жестки», лишены естественности, а фактура поверхностей и объемы — материальности, свойственной всем работам Рафаэля.

Мадонна с гвоздикой датируется Й. Мейером 1506 годом, то есть, годом создания Мадонны дель Прато и Мадонны со щегленком. В этих картинах пальцы обеих рук Марии выпрямлены, как, впрочем, и в предшествующих — Мадонне дель Грандука и Малой Мадонне Каупера и в последующих — Мадонне Бриджуотер и Прекрасной садовнице. Если пальцы рафаэлевской Мадонны бывают согнуты, то очень легко, причем изгибается вся кисть естественным мягким движением. В Мадонне с гвоздикой обе кисти Марии изображены иначе. Ее пальцы чрезмерно длинны. Правая кисть показана в таком положении, принять которое совершенно невозможно: все пальцы согнуты во втором суставе (только!), тогда как ладонь выпрямлена. Думается, автор Мадонны с гвоздикой не знал, как передать скрепление объемных форм — зрительное наложение руки Марии на руку младенца и, если этого не делать, то чем заполнить возникающий между руками пространственный промежуток. Для Рафаэля такой проблемы никогда не существовало. Достаточно посмотреть портреты четы Дони, любую из Мадонн или ранние умбрийские произведения. Если же мысленно разогнуть пальцы левой руки, то они едва поместятся в формат картины.

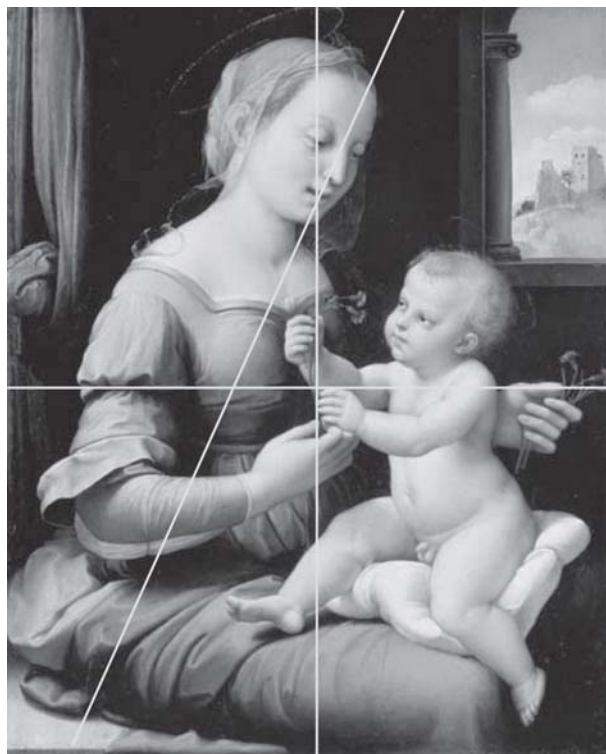
Весьма важным и говорящим не в пользу авторства Рафаэля является тот факт, что на изображениях всех других Мадонн нет выреза платья такой формы. Здесь он нужен автору для демонстрации объемности фигуры Марии с помощью средств, основанных на линии. Видимо, в таком приеме ни для одной из своих Мадонн Рафаэль не нуждался, создавая впечатление объемности фигур тональной моделировкой.

Исходя из тех закономерностей, которые выявляются в анализе подлинных работ Рафаэля, и допуская его причастность к организации композиции Мадонны с гвоздикой, следует предположить, что основные линии композиционной сетки пройдут по тем же позиционирующим точкам. В Мадоннах Рафаэля по крайней мере одна вертикаль должна идти либо по кончику указательного пальца, либо по кончику большого пальца Марии. В Мадонне с гвоздикой такая вертикаль есть. Она проходит через середину правой глазницы Марии, кончики пальцев правой руки Христа и по кончикам большого и указательного пальцев правой руки Марии. Горизонталь задана еще более явно. Она идет по направлению большого пальца левой руки Марии, по краю указательного пальца левой руки младенца и краю складки рукава Марии.

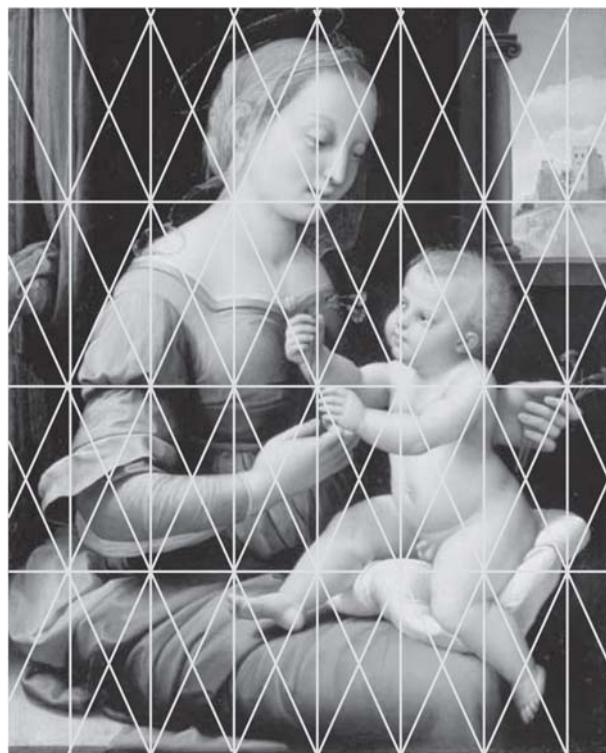
В Мадоннах Рафаэля наклон головы Марии точно соотнесен с направлением диагоналей. В Мадонне Террануова, Малой Мадонне Каупера, Мадонне дель Грандука, Мадонне Бриджуотер и Мадонне Темпи ось наклона лица совпадает с углом наклона диагоналей, причем ось во всех изображениях, кроме последнего, проходит через середину расстояния между бровями. В Мадонне дель Прато, Мадонне со щегленком и Прекрасной садовнице голова (включая прическу) помещается между расходящимися диагоналями. Если в Мадонне с гвоздикой провести диагональ параллельно оси лица через середину расстояния между бровями, то она не пройдет через какую-либо (хотя бы одну!) позиционирующую точку, ближайшей из которых оказывается середина фигурного выреза ворота платья Марии.

Единственной, и не совсем приемлемой в силу своей малой композиционной значимости сколько-нибудь заметной точкой, через которую пройдет основная диагональ, будет край складки синего плаща Марии. И даже не перелом края, чего можно было бы ожидать с большей вероятностью, а один из его сгибов. Эти линии показаны на схеме 1.

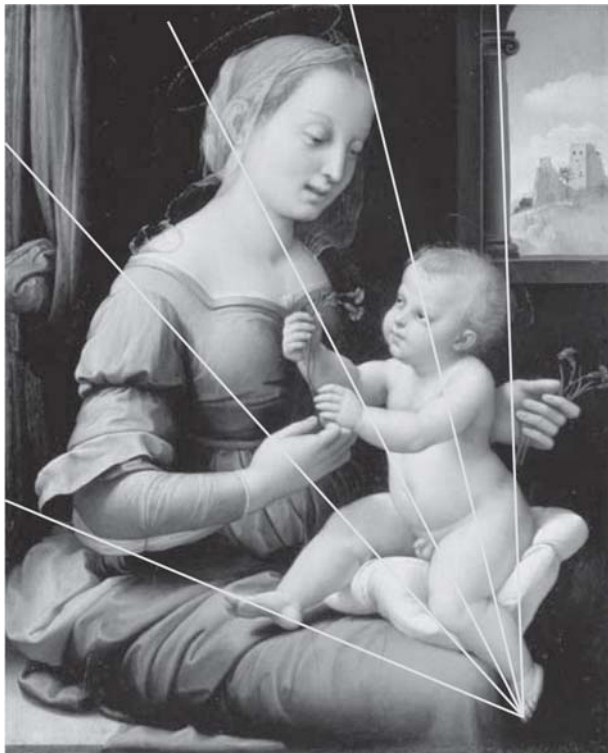
На схеме 2 показана развитая из основных линий композиционная сетка. Видно, что она учитывает положение фигур на плоскости изображения. Но линии этой сетки, как правило, в большинстве случаев, не касаются более чем одной позиционирующей точки. Именно так, например, диагонали ограничивают положение пра-



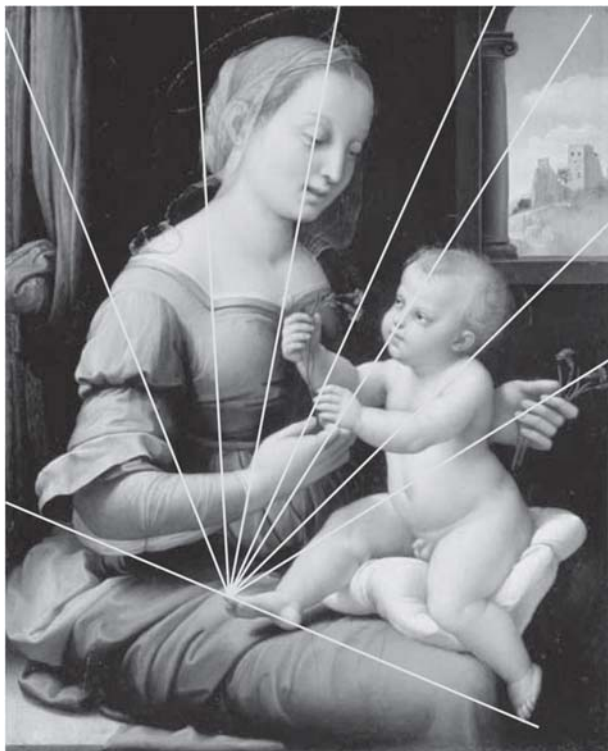
Рафаэль (?). Мадонна с гвоздикой.
Схема 1



Рафаэль (?). Мадонна с гвоздикой.
Схема 2



Рафаэль (?). Мадонна с гвоздикой.
Схема 3



Рафаэль (?). Мадонна с гвоздикой.
Схема 4

вой руки Марии в области плеча и отворот рукава у правого локтя. Диагональ справа пересекает край согнутого указательного пальца левой руки Марии и не проходит ни через одну еще какую-нибудь важную точку изображения. Вертикаль, идущая по правой глазнице и кончику носа Христа, не попадает ни на середину его плеча, ни на середину его локтя, ни на пупок, ни на пах. Исключением (кроме основных линий, выбранных нами специальным образом) является вертикаль, проходящая через середину уха Марии, край рукава ее платья и кончик большого пальца правой ноги младенца. Другими словами, композиционные связи картины разработаны гораздо слабее, чем в бесспорных произведениях Рафаэля (в терминах нашей работы можно сказать, что композиционная сетка использована крайне непродуктивно).

В картинах с изображением Мадонн, которые мы считаем безусловно аутентичными, Рафаэль не использовал приемов композиции, описываемых системами линейных связей. Вероятно, потому что приемы, отражаемые сетками треугольников и квадратов и системами взаимно вписанных окружностей и квадратов — более сложные и более гибкие, уже были для него привычным и надежным средством организации композиции. К системам линейных связей он прибегал в сложных случаях и незнакомых ситуациях, когда сначала нужно было найти простое решение, — в Святом Михаиле, в Трех грациях и в Святом семействе Каниджани. Однако из соображений полноты исследования мы проанализировали возможности анализа построений композиции Мадонны с гвоздикой с их помощью. На схемах 3 и 4 показаны системы линейных связей, построенные по типу тех, что использовались в анализе композиций Рафаэля. Сказанное выше о малой информативности и малой пользе композиционной сетки в Мадонне с гвоздикой вполне относится и к этим схемам.

Всего пять линий связи элементов изображения, хоть сколько-нибудь заметных, можно видеть на схеме 3. Крайняя справа линия идет по краю пальца Марии и краю головы младенца; следующая линия влево — по краю глазницы младенца и краю головы Марии; средняя линия — по пупку младенца, краю его левого запястья, кончику большого пальца его правой руки, краю челюсти и краю уха Марии. Вторая линия слева

идет по краю колена Христа и сгибу большого пальца Марии; крайняя слева линия — по правой стопе Христа, краю локтя и краю рукава Марии.

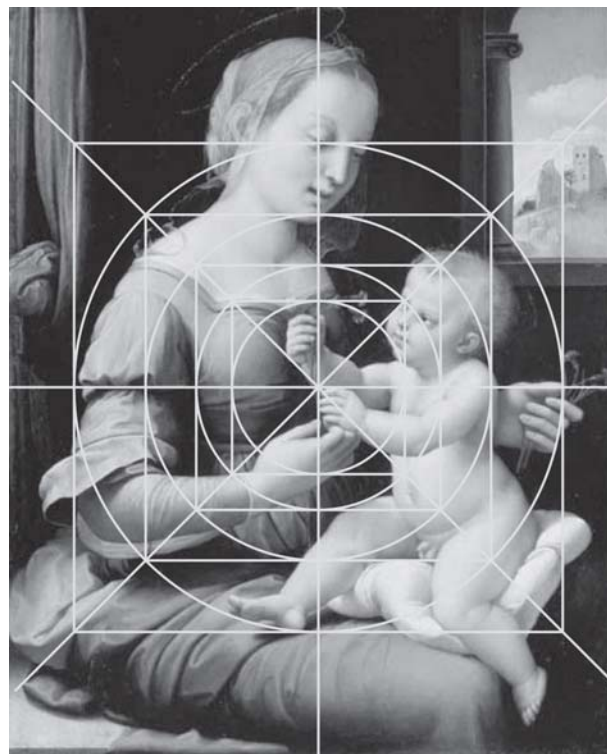
На схеме 4 линий связи немного больше. Одна из них (нижняя) перешла из схемы 3. Остальные — слева направо — связывают следующие точки изображения. Первая линия — края складок рукава Марии; вторая линия — край светлой полосы драпировки под правом локтем Марии с вырезом ворота ее платья и краем ее прически. Третья линия — край рукава Марии с серединой выреза ворота ее платья, с краем ее губ и серединой ее правой глазницы. Средняя из линий — кончик большого пальца правой руки Марии с кончиками пальцев младенца, с цветками в его руке и краем капители колонны в окне. Третья справа линия проходит вдоль оси лица младенца по согнутому указательному пальцу Марии. Вторая справа линия — по краю плеча младенца и краю его головы. Крайняя справа линия — по пупку младенца, кончикам пальцев Марии и головкам цветков в ее руке.

Для сравнения укажем, что в Святом семействе Каниджани использовано семь систем линейных связей, каждая из которых содержит не менее восьми линий, и в каждой из них присутствуют линии, связывающие не менее шести позиционирующих точек (наибольшее количество линий в системе — четырнадцать, наибольшее количество точек на линии — девять).

На схеме 5 показано приложение к анализу композиции Мадонны с гвоздикой еще одной системы, — взаимно вписанных окружностей и квадратов. Если крупные элементы — самые большие окружность, квадрат и его диагонали еще сколько-нибудь накладываются на изображение (проходят через позиционирующие точки; собственно, потому они и были выбраны как раз такого размера), то остальные части системы практически не работают.

К тем сомнениям, о которых пишет Й. Мейер: гипотеза Кроува и Кавальказелле об исполнении картины в мастерской по рисунку Рафаэля, отсутствие следов перевода с картона, большое количество копий этой композиции при отсутствии явного оригинала и необоснованное предпочтение одной из них (лорда Нортумберленд), холодный тон красок², наш анализ добавляет следующее.

Эта картина, если опираться на данные Й. Мейера, создана тогда, когда уже появились



Рафаэль (?). Мадонна с гвоздикой.
Схема 5

Малая Мадонна Каупера, построенная изысканнее (1505), Мадонна дель Грандука (1505) и Мадонна дель Прато (1505–6), построенные гораздо сложнее; и в год создания бесспорного шедевра — Мадонны со щегленком (1506). Мадонна с гвоздикой по уровню сложности композиционных построений значительно уступает всем этим работам Рафаэля.

Тем менее вероятна ее датировка 1507–08 годами Н. Пенни, считающим эту картину заново открытой работой Рафаэля³. С этой датой очевидно несогласен и Й. Мейер. По нашему мнению, Пенни, заявляя об авторстве Рафаэля, сделал несколько принципиальных ошибок. **Первая** из них — логическая. Если стоит задача убедить, что автором одной из реплик Мадонны с гвоздикой (пусть и наилучшей по качеству) является сам Рафаэль, то нельзя ограничиться простым заявлением, что так оно и есть. Это нужно доказывать.

Вторая ошибка Н. Пенни — методологическая. Подкреплять утверждение об авторстве Рафаэля ссылками на сходства деталей Мадонны с гвоздикой с деталями других произведений Рафаэля, безусловно, можно. Но, кажется, стоит делать это несколько иначе.

Сорт дерева основы (вишневого) — «как в Преображении», — пишет Пенни. Преображение



Вверху — голова младенца Христа из Прекрасной садовницы, показанная в зеркальном отражении, внизу — голова Христа из Мадонны с гвоздикой



Вверху — голова святой Екатерины Александрийской, показанная в зеркальном отражении, внизу — голова Мадонны с гвоздикой



написано в Риме, а во флорентинский период Рафаэль чаще использовал древесину тополя.

Композиция в зеркальном отражении — «как в Большой Мадонне Каупера», — пишет Пенни. Эту Мадонну мы не считаем произведением Рафаэля, поэтому ссылка на нее некорректна. Обоснования изложены в соответствующем разделе нашей работы.

Пейзаж — «как в Снятии с креста», — пишет Пенни. На каких основаниях и по каким признакам фрагмент разрушенной башни из пейзажа Мадонны с гвоздикой Н. Пенни сравнивает с панорамным пейзажем Пала Бальони?

Голова Христа — «как в Прекрасной садовнице», пишет Пенни. Это — абсолютно не соответствует действительности! Как можно не видеть разницы между живой, эмоциональной, характерной, показанной в точном ракурсе головкой Христа из Садовницы и условной, отрешенной, схематичной, с излишне толстыми щеками из-за неверного ракурса головкой младенца из Мадонны с гвоздикой?

Волосы, брови и губы Марии — «как в Святой Екатерине Александрийской», — пишет Пенни. В отношении губ из-за разных ракурсов голов с утверждением Н. Пенни спорить трудно. Но у Мадонны с гвоздикой при наклоненной голове сквозь полуоткрытые губы видны зубы (значит, у нее коротка верхняя губа), тогда как у Екатерины при поднятой голове зубы едва видны и, следовательно, губы нормальной величины. Их брови, на самом деле, имеют разные очертания: у Екатерины — по форме глазницы, у Мадонны концы бровей приподняты. Волосы Мадонны, «обтянутые» по форме головы легкой тканью, лежат гладко и плоско, открывая уши; волосы Екатерины закрывают уши и пышны настолько, что их нужно перевязывать лентой. Легкая ткань обвивает не ее голову, а волосы.

Третья ошибка Н. Пенни — ошибка видения. Желание увидеть в картине работу Рафаэля, столь велико, что Пенни не замечает различий в использовании художественных средств в Мадонне с гвоздикой и в бесспорных работах Рафаэля. Объемные формы Мадонны с гвоздикой моделируются «линейно». Рафаэль делает это иначе, его объемы строятся светотеневой моделировкой.

Эти крупные ошибки не позволяют Пенни заметить такие «мелочи», как условность и неточность построения форм (в том числе, формы черепа Мадонны, что приводит к «расплывчатости» черт ее лица), слащавость выражений лиц, неточность ракурсов. Впрочем, Н. Пенни замечает анатомическую неправильность изображения правой стопы Христа (почему-то только правой. — В.П.). Но вместо того, чтобы усомниться в авторстве Рафаэля, для которого не существовало невозможных ракурсов, Н. Пенни удовлетворяется замечанием о «ее (стопы. — В.П.) полной характерности»⁴.

Исследования гамма-радиографией и инфракрасной рефлектографией «рассеяли последние остатки сомнений в том, что заново открыта оригинальная работа», — пишет Пенни⁵. На самом деле, в результате исследований был обнаружен подготовительный и подробный рисунок на доске. Если у него нет сомнений, что картина написана Рафаэлем, то для него естественно считать и рисунок работой Рафаэля. Но если сомнения есть, то следует сравнить его с бесспорными подготовительными рисунками Рафаэля. Например, с рисунком на деревянной основе Малой Мадонны Каупера, который Н. Пенни считает «близким по стилю» к рисунку Мадонны с гвоздикой⁶. Но в оригинальном рисунке Рафаэля нет моделировки тоном, контуры плеч и рук Марии, детали ее платья намечены несколькими линиями сразу. Рафаэль доводил изображение до совершенства прямо на доске: достаточно вспомнить левую руку Марии в Мадонне Террануова. Переведенный с картона рисунок тоже не может быть законченным во всех деталях. Поэтому проработанность и завершенность рисунка Мадонны с гвоздикой — свидетельство, скорее, против, а не за то, что его делал Рафаэль, безотносительно к его качеству.

В построении картины можно обнаружить попытки использования таких же приемов, которые применял Рафаэль, но в ее композиции нет единой многоуровневой системы связей и она лишена *композиционной глубины*. Это означает, что ее автор мог быть знаком с композиционными приемами Рафаэля и с Мадонной Бенуа работы Леонардо, что Рафаэль мог сделать набросок (не картон!). Но рисунок к ней на деревянной основе картины и самое картину делал не Рафаэль, а другой художник. Поэтому вряд ли возможно говорить о «манере упрощения гораздо более сложной композиции Леонардо, характерной для художественной эволюции Рафаэля середины флорентинского периода»⁷. Мы полагаем, что эволюция Рафаэля была направлена в прямо противоположную сторону.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P.210.

² Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 210—213.

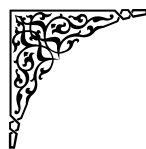
³ Penny Nicholas. Raphael's "Madonna dei garofani" Rediscovered // Burlington Magazine. — 134 (1992). — P. 67—81.

⁴ Penny N. Op. cit. — P. 74.

⁵ Penny N. Op. cit. — P. 67.

⁶ Penny N. Op. cit. — P. 74.

⁷ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 213.



Мадонна Орлеанская (28)

Шантильи, Музей Конде, инв. N 39.

Дерево, 31.7 x 23.3 см



Рафаэль (?). Мадонна Орлеанская



Рафаэль.
Мадонна Террануова.
Фрагмент



Рафаэль.
Малая Мадонна
Каупера.
Фрагмент

Как указывает Й. Мейер, «картина известна с 1507 г. и всегда считалась аутентичной работой Рафаэля»¹. Однако, у нас есть весомые основания сомневаться в его авторстве.

Ни в одной из других картин Рафаэля флорентинского периода и тех картин, которые ему приписываются, младенец Христос не придерживается за платье Марии двумя руками. Мы полагаем, что объяснение здесь достаточно просто: такое положение рук малофункционально, оно сужает возможности характеристики эмоционального состояния персонажа, ограничивая потенциальное разнообразие жестов. Поэтому его появление сомнительно в работе Рафаэля.

Рафаэль с его методичностью и привычкой тщательного штудирования натуры (вплоть до изображения положений костей скелета, изученного им при работе над композицией Пала Бальони²) не мог сделать и не делал явных ошибок в передаче анатомии тела или позы модели. К сожалению, такие ошибки присутствуют в Мадонне Орлеанской. Так, левые плечо и локоть Марии опущены вниз. В этой позе ее локоть должен находиться настолько же ниже другого, насколько и левое плечо ниже правого, то есть, не выше уровня ее левого бедра. Ладонью и предплечьем она удерживает младенца, значит, ее рука тыльной стороной обращена внутрь. Большой палец ее руки направлен вверх, тогда как другие пальцы — горизонтально или чуть вниз. В неестественности этого жеста убедиться легко: достаточно просто попробовать его повторить. Это требует усилия, даже если в руке (или на руке) нет груза.

В двух ранних Мадоннах флорентинского периода Рафаэль изобразил руку Марии в похожем положении. В Мадонне Террануова опущены правое плечо и правый локоть Марии. Кисть чуть приподнята относительно локтя и пальцы направлены вверх. В Малой Мадонне Каупера опущены левое плечо и локоть Марии, а пальцы тоже направлены вверх. Это показано на фраг-

ментах картин. Положения рук Мадонны в обеих картинах естественны и правильны анатомически и по распределению физических нагрузок.

В Мадонне Орлеанской младенец откидывается назад и чтобы надежно удержат его от падения, рука Марии должна быть вытянута чуть дальше, а ее пальцы должны быть направлены вверх. Если же ее пальцы горизонтальны, то должно быть либо приподнято ее левое плечо, либо локоть отведен в сторону и потому должен быть виден из-за тела младенца.

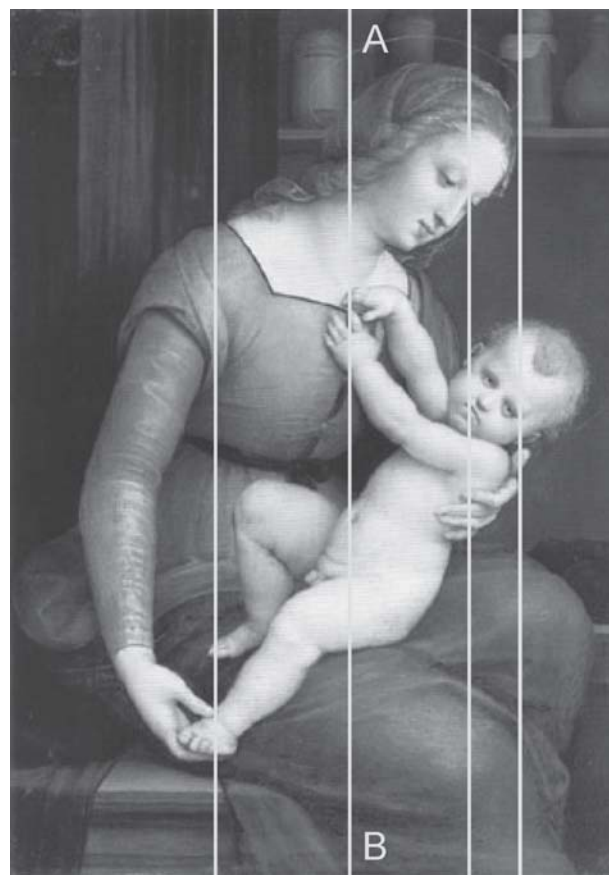
В изображении есть еще одна несообразность, которую вряд ли мог допустить Рафаэль. Левая рука младенца показана чуть согнутой в локте, а правая — выпрямленной и не в ракурсе. Значит, она должна располагаться параллельно плоскости изображения. Но при такой позе Марии, когда она наклонилась вперед и повернулась влево, правое плечо младенца должно находиться дальше середины ее груди, куда протянуты обе руки младенца. Следовательно, или плечи младенца должны быть придвинуты ближе к зрителю, или правая рука младенца должна быть показана в ракурсе. Автор картины сделал ровно наоборот. В результате правая рука младенца кажется короче, чем она должна быть, она примыкает к его щеке, не соединяясь с правым плечом.

Неточности возникают там, где художнику нужно «изобразить невидимое» — передать то, чего его глаз не наблюдает непосредственно, что сообщается не впрямую, а через расположение видимых деталей. Полагаем, Рафаэль не испытывал затруднений подобного рода.

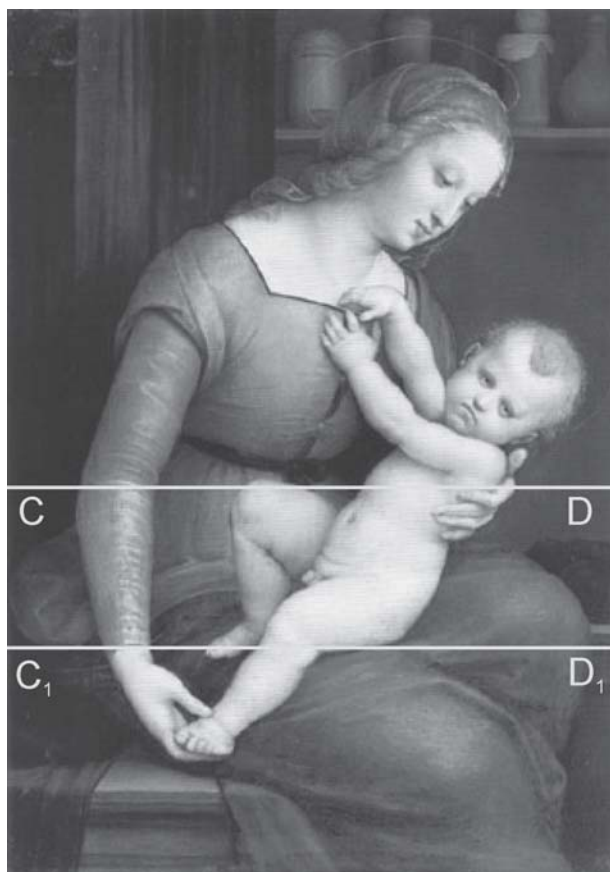
В тех произведениях Рафаэля, где рука младенца Христа оказывается на середине тела Марии, вертикаль проходит по кончику его пальца (указательного в Пала Колонна, большого в Мадонне дель Грандука). Следовательно, основная вертикаль композиционной сетки, если она есть в Мадонне Орлеанской, должна идти по кончикам обоих видимых зрителю указательных пальцев Христа. Такая линия не только существует, но и проходит по пупку младенца. На схеме 1 она обозначена как АВ.

Есть еще три вертикальные линии, которые соединяют некоторые позиционирующие точки. Слева от основной вертикали проходит ей параллельная — через кончики указательного и большого пальцев правой руки Марии, через кончики

левого мизинца и большого пальца правой ноги младенца. Справа от основной вертикали идет линия через середину переносицы Марии, середину уха младенца, кончик ее указательного пальца и середину ее колена. Крайняя справа линия идет по кончику большого пальца левой руки Марии и краю ее головной накидки. Расстояния между вертикалями различны (даже между основной вертикалью и линиями, расположенными по ее сторонам), хотя и кажется, что они равны. Значит, эти вертикали не могут входить в единую для них всех композиционную систему связей. Эти линии можно рассматривать как графическое отражение композиционных способностей автора Мадонны Орлеанской. Внешне они похожи на линии из сеток, описывающих композиционные приемы Рафаэля, но они другие. Они организуют связи по одному направлению — по вертикали только. Тогда как композиционные сетки в картинах Рафаэля связывают детали изображения по всей плоскости картины.

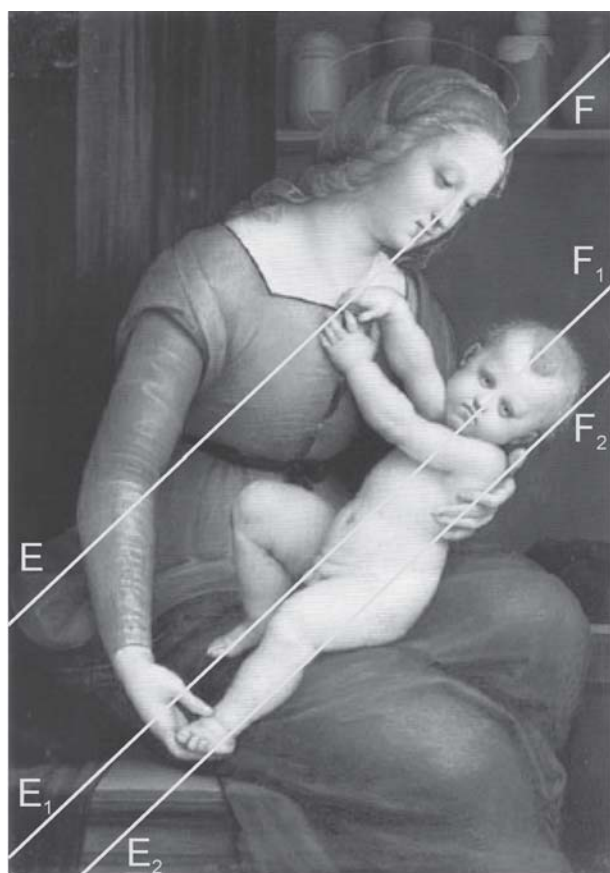


Рафаэль (?). Мадонна Орлеанская.
Схема 1



Рафаэль (?). Мадонна Орлеанская.
Схема 2

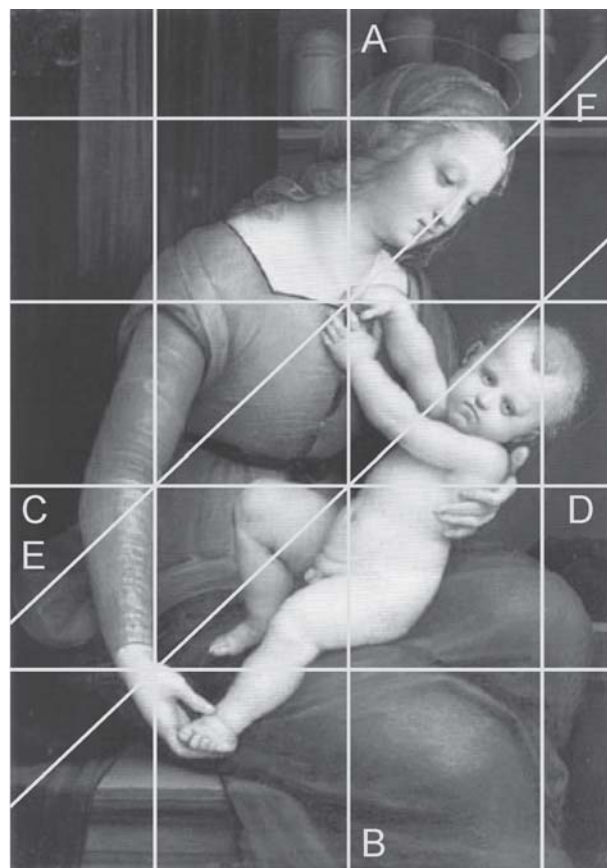
На роль основной горизонтали могут претендовать две линии. Одна идет по краю указательного пальца левой руки Марии, краю коленки согнутой ноги младенца и локтевому сгибу правой руки Марии. На схеме 2 она обозначена как CD . Вторая линия (C_1D_1) идет по нижнему краю левого бедра младенца, по краю его большого пальца его правой ноги и краю правого рукава Марии. Расстояние между ними больше, чем большее расстояние между вертикалями на схеме 1. Это означает, что обе линии одновременно не могут войти в схему, построенную с использованием двух любых вертикалей из схемы 2. Следовательно, и линии схемы 2 демонстрируют связи элементов изображения только по одному направлению: по горизонтали в данном случае.



Рафаэль (?). Мадонна Орлеанская.
Схема 3

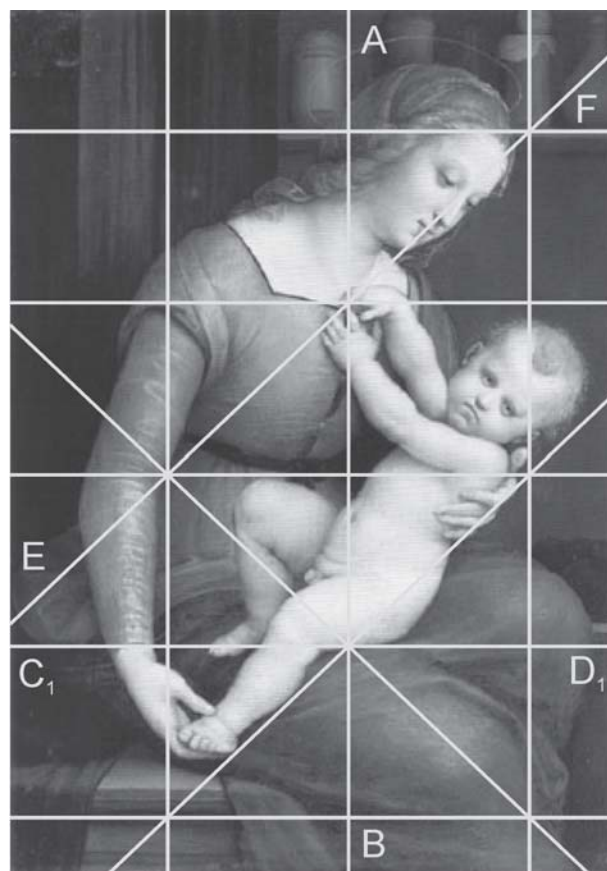
Диагональное направление в изображении задано достаточно определенно и наклоном головы Марии, и наклоном тельца младенца. Проведем диагональ EF так, как это делалось в работах Рафаэля: по направлению оси лица Марии. Параллельная ей диагональ E_1F_1 пройдет через другие позиционирующие точки изображения: середину лба, пах и большой палец правой ноги младенца. Вторая диагональ E_2F_2 может пройти через кончики большого пальца и мизинца левой руки Марии и кончик указательного пальца ее правой руки. Они показаны на схеме 3. Безусловным достоинством первой диагонали, которое и делает ее главным претендентом на роль основной диагонали композиционной сетки, является прохождение через точку соприкосновения указательных пальцев младенца. Две другие диагонали в этом отношении ей уступают. К тому же, ось наклона головы младенца не совпадает с диагональю E_1F_1 , а диагональ E_2F_2 несколько неловко пересекает очертания головы младенца.

На схеме 4 показан вариант композиционной сетки, построенный на базе линий, выбранных в качестве основных. Как видно, никаких новых связей она не обнаруживает. Напомним, что горизонталь, определяющая «шаг» сетки, проводится через точку пересечения основных вертикали и диагонали.

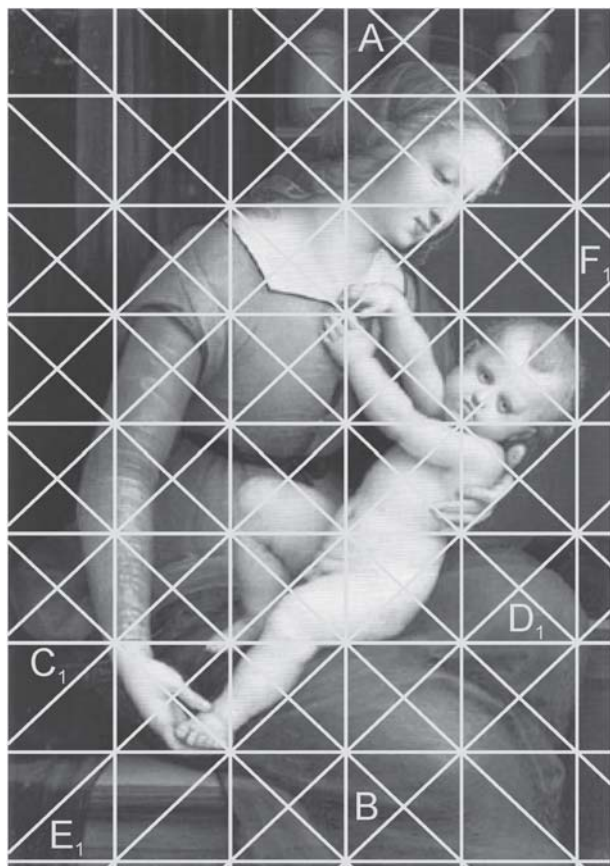


Рафаэль (?). Мадонна Орлеанская.
Схема 4

На схеме 5 построена композиционная сетка на основе вертикали АВ, диагонали ЕF и горизонтали C_1D_1 . В ней больше совпадений с позиционирующими точками изображения. Так, полка, на которой стоит посуда в верхнем правом углу, расположена на уровне верхней горизонтали. Одна из диагоналей проходит по краю кисти левой руки Марии, краю икры и краю стопы младенца. Другая — по середине правого колена Марии. Одна из вертикалей — по краю «мыска» волос на голове младенца и краю большого пальца левой руки Марии.



Рафаэль (?). Мадонна Орлеанская.
Схема 5



Рафаэль (?). Мадонна Орлеанская.
Схема 6

Схема 6 построена на вертикали АВ, горизонтали C_1D_1 и диагонали E_1F_1 . Ее шаг мельче, чем шаг других схем. Возможно поэтому и попаданий линий на позиционирующие точки больше. Одна из вертикалей проходит по кончику указательного пальца Марии, другая — по краю колена и краю стопы младенца, одна из диагоналей касается сустава указательного пальца Марии, одна из горизонталей идет вдоль стопы младенца по указательному пальцу правой руки Марии.

Все эти схемы, однако, существуют каждая сама по себе и не составляют единого целого. Если какая-либо их линия напоминает линии композиционных схем в работах Рафаэля, то соседние линии, как правило, никакой композиционной нагрузки не несут. Позиционирующие точки изображения плохо накладываются на композиционные сетки, какие бы их варианты ни выбирались. Наконец, нельзя не учитывать неловкость поз Марии и младенца, сухость линейных очертаний форм, слабую разработанность объемных отношений деталей изображения.

Й. Мейер указывает, что сохранились «многочисленные участки с подготовительным рисунком и угольные отметки, оставленные при переводе с картона»³. Это означает, что существовал рисунок, который был переведен на деревянную основу. По нашему мнению, этот рисунок мог быть наброском Рафаэля, не разработанным им самим до финальной стадии. Картина, в таком случае, могла быть сделана другим мастером, владевшим рисунком Рафаэля. Если бы картину писал сам Рафаэль, то и рисунок был бы разработан гораздо тщательнее, и композиция картины была бы лучше организована.

Й. Мейер связывает Мадонну Орлеанскую с Мадонной с гвоздикой, полагая первую написанной чуть позднее⁴. Превосходное качество самой живописи позволяет отнести Мадонну Орлеанскую к работам высокого уровня, но сравнение с той же Мадонной со щегленком (написанной в то же время, по предположению Й. Мейера), как мы считаем, заставляет сомневаться в решающей роли Рафаэля в создании этой работы.

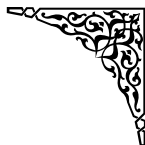
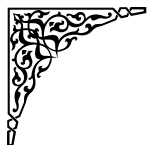
¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 223.

² Рисунок группы Марии из Британского музея в Лондоне. Воспроизведение см., например, в книге «Рафаэль» из серии «Великие итальянские мастера рисунка», выпущенной издательством Джунти (I grandi disegnatori italiani. Raffaello. /Testo di Giorgio Castelfranco. — Aldo Martello - Giunti editore, Firenze).

³ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 223.

⁴ «Мягкий наклон торса Марии действует как контрапост диагональному направлению тела младенца и привносит в композицию единство и ясность, превосходящие таковые в возможно чуть более ранней «Мадонне с гвоздикой» (25)». Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 223.

Неверно атрибутированные работы



Мария Магдалина (18 А)

Нью Йорк, Кристис, Май 2000

Дерево, масло; 37,8 x 14,3 см

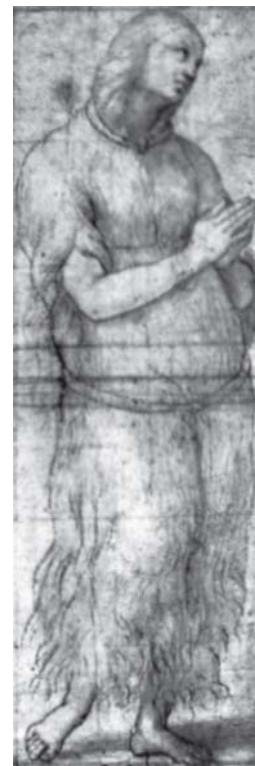
Эта картина считается парной к изображению Святой Екатерины Александрийской (18). Действительно, между ними много общего: примерно одинаковые размеры, похожий фон, они повернуты в разные стороны, что можно понимать как поворот друг к другу.

Пассавант атрибутировал обе картины Рафаэлю и, как считает Й. Мейер, «на вопрос, являются ли они полностью авторскими, ответить невозможно, из-за их настоящего состояния»¹. Это не совсем так. Мы полагаем, что ответ существует — определенный и обоснованный.

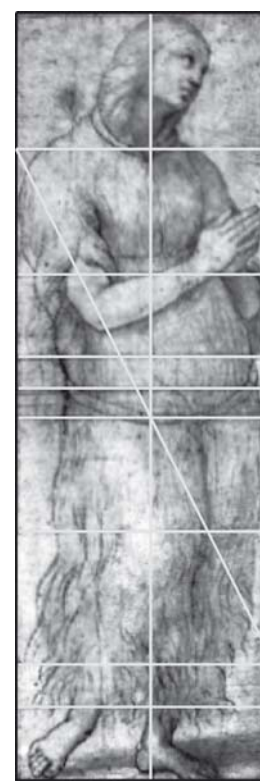
Достаточно сравнить подготовительный рисунок Рафаэля, хранящийся в Берлине (воспроизведение которого помещено Й. Мейером на странице 187), с репродукцией картины, чтобы полностью и категорически снять с нее авторство Рафаэля.

Рисунок из Берлина, воспризведенный на схеме 1, дает надежные критерии для доказательства этого утверждения. Исходным пунктом нашего анализа являются вспомогательные линии, сделанные рукой Рафаэля.

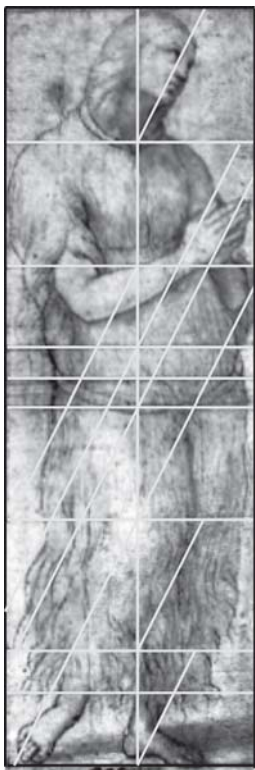
На схеме 2 мы провели: а) вертикаль, намеченную Рафаэлем под пяткой левой ноги фигуры, б) обозначенные Рафаэлем границы рисунка сверху, снизу и слева, дополнив их границей справа, которая в рисунке отсутствует, в) горизонтали внутри рисунка — по линиям Рафаэля и г) диагональ, соединяющую точку пересечения первой сверху горизонтали и левой границы рисунка с точкой пересечения вертикали и горизонтали, проходящей через застежку пояса Марии.



Рафаэль.
Подготовительный
рисунок к Марие
Магдалине. Схема 1

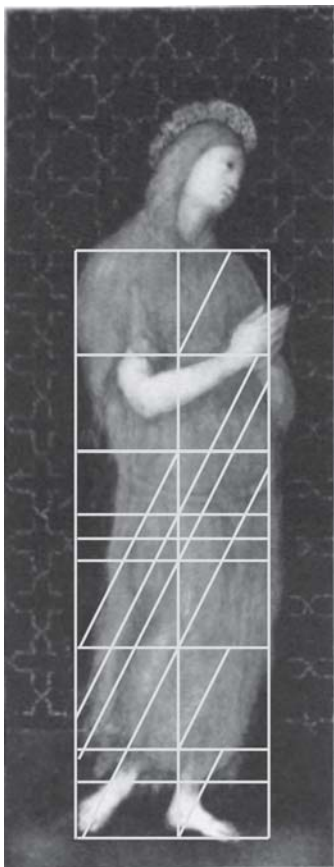


Рафаэль.
Подготовительный
рисунок к Марие
Магдалине. Схема 2



Рафаэль. Подготовительный рисунок к Марии Магдалине. Схема 3

На схеме 3 показаны те же линии, что и на схеме 2, дополненные диагоналями, которые развернуты зеркально симметрично относительно диагонали схемы 2 и проведены через точки пересечения вертикали с горизонталями. Оказывается, что диагонали слева задают угол наклона правой ноги Марии Магдалины от колена до стопы, направление и расположение складок ее одеяния. Справа от вертикали они задают наклон головы Марии, проходят по кончикам большого и указательного пальцев ее правой руки, краю ее левого локтя, краю правого колена и правому контуру левой ноги от стопы до нижнего края одежды. Хотя эти линии не составляют сетки с одинаковым размером ячеек (вряд ли имеет смысл делать сетку при столь малых размерах изображения), они связаны между собой так, как это делает Рафаэль. Они проходят через позиционирующие точки, которыми пользуется в своих построениях Рафаэль.

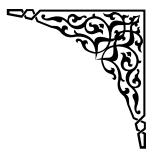
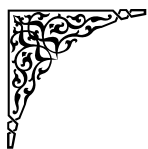


Неизвестный художник. Мария Магдалина

Перенесем эти построения на картину. Результат показан на схеме 4, при построении которой сохранено положение нижней и левой границ рисунка. Из нее явственно вытекает, что изображение святой кардинально изменено: фигура Марии на картине вытянута по вертикали, сделана менее весомой, менее плотной и объемной. Изменены пропорции верхней и нижней частей тела, правая ягодица отсутствует, правая нога показана анатомически неправильно: от бедра до колена она короче нормальной, а от колена до стопы — длиннее.

Вывод очевиден. По принципам и приемам организации композиции рисунок и картина резко и значительно отличаются. Подготовительный рисунок к картине сделан Рафаэлем, сама картина написана не им. Если Святая Екатерина (18 Б) — несомненно работа Рафаэля, то Мария Магдалина (18 А) является работой неизвестного художника, сильно уступающего Рафаэлю в таланте и в техническом оснащении.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 187.



Святое семейство с ягненком (20)

Частное собрание

(было в собрании виконта Ли Фарехем)

Дерево, масло. 32 x 22 см

Подписано и датировано по краю выреза
платья Мадонны: RAPHAEL VRBINAS AD
MDIV

Существуют две версии картины: в Прадо и в собрании виконта Ли. Есть проколотый картон в Оксфорде, который, как считается, послужил моделью обеих картин. Сначала оригиналом считалась картина из Прадо, но в последнее время стали признавать автографом картину из коллекции виконта Ли¹.

Если исходить из предложенной датировки (1504 г.), то придется признать, что художественный и технический уровень произведений Рафаэля сильно колебался в одновременно созданных работах. В большом Обручении Марии он демонстрирует высочайший профессионализм, превосходя Перуджино в мастерстве компоновки, передаче пластики человеческого тела и ритмики движений, организации пространственных отношений, создании эмоциональной атмосферы. В сравнительно меньшем Святом семействе с ягненком из собрания Ли от его умений не остается ничего: фигуры неустойчивы и плоски, их позы неловки, пространство трактовано условно.

Обе версии картины отличаются друг от друга незначительными деталями: несколько иначе расставлен стаффаж, изменено количество, вид и расположение деревьев; в картине из Прадо нет нимба над головой Иосифа. Именно детали послужили материалом для анализа писавших о картине ученых². Различия между картинами и картоном намного серьезнее, но, к нашему удивлению, их никто не рассматривал.

Первое отличие заключается в ином расположении группы. На обеих картинах Иосиф стоит, навалившись на посох и едва удерживая себя от падения. Его посох, видимый на всю длину и расположенный в плоскости, параллельной плоскости картины, упирается в землю слева от колена присевшей Мадонны. Кисти рук Иосифа помещаются не глубже плеча Марии, а его

левый локоть располагается ближе к зрителю, чем ее плечо. Левая согнутая нога Иосифа и нижний конец посоха образуют две точки опоры слева практически на одной линии, а верхний конец посоха и его плечо располагаются всего чуть дальше в глубину картины. Это значит, что центр тяжести его тела смещен в глубину картины. В просвете между стопой Мадонны и коленом левой ноги Иосифа не видно его правой стопы (третьей точки опоры). Следовательно, его правая нога должна стоять за телом Марии. Она должна быть выпрямлена, вытянута далеко в сторону и поставлена рядом с правым бедром Мадонны. Это невозможно анатомически. Другими словами, стоять в такой позе Иосиф физически не может.

Левая стопа Марии находится под коленом Иосифа. Опуститься чуть ниже, чем изображено, — на пятки — ей мешают ноги Иосифа. Судя по отведенному большому пальцу ноги, она не опирается на левую стопу. Очень трудно, стоя на коленях и наклоняясь вперед, придерживать младенца — не придерживаясь за него, а его удерживать! Поза Марии крайне неустойчива, лишена определенности и ясности.



Неизвестный художник.
Святое семейство с ягненком.
Было в собрании Ли

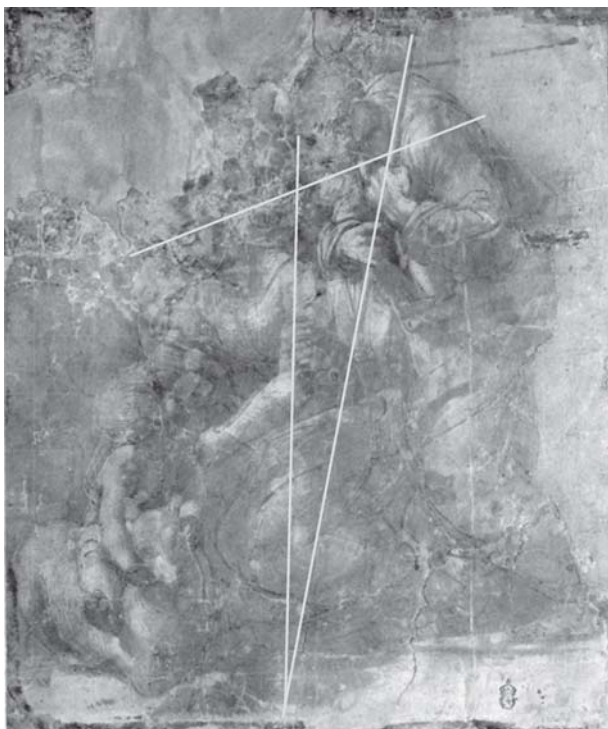


Схема 1. Рафаэль. Святое семейство с ягненком. Картон.



Схема 2. Неизвестный художник. Святое семейство с ягненком. Было в собр. Ли.

Рафаэль всегда очень точно передавал «распределение веса» в компоновке отдельных фигур и групп. Достаточно вспомнить стоящего на одной ноге юношу, ломающего свой жезл из Обручения Марии. Допустить столь вопиющих неточностей Рафаэль не мог.

На картоне Иосиф стоит за спиной Мадонны: нижняя часть его посоха не видна потому, что ее заслоняет фигура Мадонны, и вопрос о необходимости третьей точки опоры снимается сам собой. Находясь правее и «глубже» Мадонны, Иосиф имеет место поставить ноги «так, как ему удобно». Поза Иосифа в картоне намного естественнее и сложнее, чем в обеих картинах. Перенеся вес тела на видимую зрителю левую ногу, он наклоняется в сторону зрителя, поворачиваясь к младенцу, как будто выглядывая из-за головы Мадонны. Поэтому его ноги чуть согнуты, и он не наваливается на посох, а легко опирается на него, благодаря этому поддерживая равновесие.

На картинах место, занимаемое персонажами, сжато и плоско, на картоне они располагаются свободнее и занимают более глубокое пространство.

Второе отличие картон и картин — различные наклоны и повороты голов Марии и Иосифа. Достаточно взять две одинаковые точки лиц и сравнить на разных изображениях углы наклона соединяющих их линий.

При том, что картон сохранился в руинном состоянии, определить положение голов Мадонны и Иосифа в общем возможно. Для головы Марии естественно выбрать горизонтальную ось лица на уровне глазниц. Наклон и поворот головы Иосифа в картоне рассмотреть сложнее. И все же, насколько это можно увидеть, направление линии носа Иосифа различимо хотя бы приблизительно.

Единственная прямая линия, направление которой неизменно в картоне и в картинах, это ось посоха Иосифа. От нее мы отталкивались в наших построениях. На схеме 1 показаны: а) горизонтальная ось лица Марии, б) линия направления носа Иосифа и с) ось его посоха на картоне. На схеме 2 показаны те же линии на версии картины из собрания Ли, на схеме 3 — на версии из Прадо.

На схемах 2 и 3 горизонтальная ось лица Мадонны пересекается с осью посоха Иосифа почти в одном и том же месте — выше спины Иосифа у самого конца посоха. На схеме 1

горизонтальная ось лица Мадонны идет гораздо ниже — по середине плеча Иосифа, пересекаясь с осью посоха чуть выше его левой кисти. Следовательно, пространственный поворот головы Мадонны, практически одинаковый в обеих картинах, отличается от поворота головы Мадонны на картоне.

Линия, идущая вдоль края носа Иосифа, на схемах 2 и 3 пересекает ось посоха чуть выше середины его длины под правой кистью Иосифа. На схеме 1 эта линия встречается с осью посоха у самого края картона. Даже если бы посох был изображен, эта линия с самим посохом не пересеклась бы.

Сделав эти построения, фактически мы соотнесли детали изображения, которые могли быть скопированы с картона (хоть сколько-нибудь сохранившиеся на картоне), и такие, которые требовали самостоятельной работы (сохранившиеся на картоне плохо или не сохранившиеся). Схемы 1—3, как мы считаем, убедительно показывают качественное превосходство картона над картинами, и свидетельствуют, что для написания картин картон использовался только в той части, которая сохранилась удовлетворительно.

И, наконец, **третье отличие** — положение головы младенца. Даже при разрушенном состоянии картона видно, что голова младенца повернута не в профиль, как на картинах, а гораздо сильнее — он смотрит в сторону и назад, подтверждая тем самым глубину пространства картона. Все повороты и наклоны голов в картинах выглядят так, словно их итоговое положение является результатом двух отдельных несвязанных движений: отдельно поворота, отдельно наклона. В картоне наклоны и повороты голов — результаты каждый раз одного сложного движения: одновременно и наклона, и поворота.

В подлинных работах Рафаэля картоны использовались для построения основных отношений персонажей. Детали изображения уточнялись на самой картине. Достаточно вспомнить картоны к Сну рыцаря, к Пала Бальони или к Святой Екатерине Александрийской. Поэтому анализ элементов изображения в картинах путем построения композиционных схем картин в данном случае (и при наличии картона) может иметь результат.



Схема 3. Незвестный художник.
Святое семейство с ягненком. Прадо.

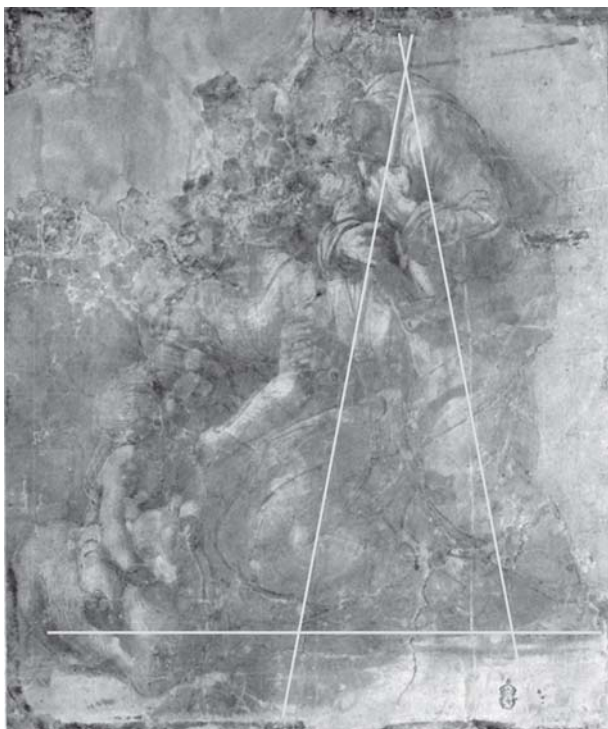


Схема 4. Рафаэль. Святое семейство с ягненком.
Картон

Композиция картона разработана так, как это делал Рафаэль. Для построения ее композиционной сетки нами использованы диагональ, совпадающая с осью посоха Иосифа; диагональ, ей зеркально симметричная и проходящая через кончик большого пальца ноги Иосифа; и горизонталь, идущая от большого пальца ноги Иосифа к краю пятки младенца. Исходные линии приведены на схеме 4, более полная сетка — на схеме 5.

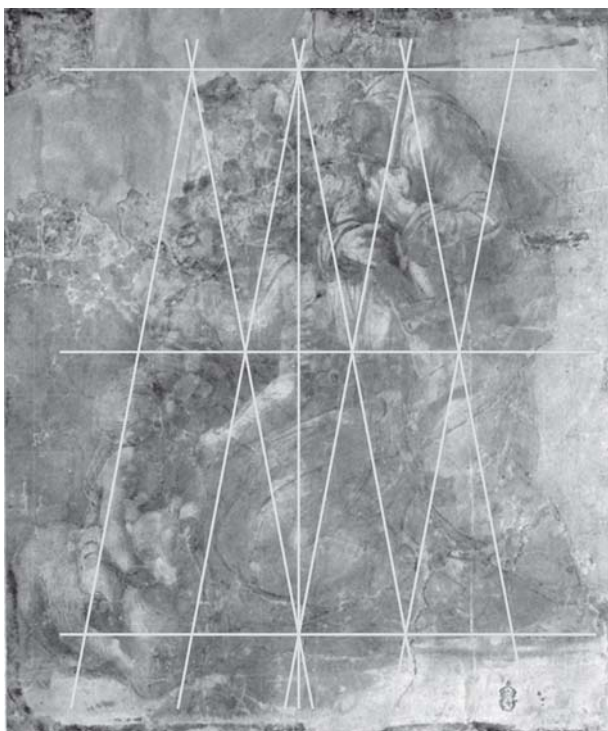


Схема 5. Рафаэль. Святое семейство с ягненком.
Картон

Верхняя горизонталь сетки идет точно по краю головы Иосифа и краю его плаща над плечом. Крайняя левая диагональ проходит по середине лба Марии, вдоль оси руки младенца к большому пальцу его правой ноги. Следующая вправо параллельная ей диагональ идет через угол выреза платья Марии к ее запястью. Вертикаль проходит по переносице Иосифа, по краю выреза платья Марии и вдоль оси ее руки от плеча до локтя. Крайняя слева диагональ, идущая слева-сверху вправо-вниз, проходит по краю челюсти Марии и по середине ее груди.

Все линии композиционной сетки «находятся на своих местах».

Сетки, построенные на тех же линиях для картины из собрания Ли и картины из собрания Прадо, показаны соответственно на схемах 6 и 7. Соотношения изображений и сеток в их правых и центральных частях весьма похожи на соотношения изображения картона и тех же частей схемы 5, что неудивительно, поскольку эти части картин основаны на сохранившихся фрагментах картона. Расхождения соотношения изображения со схемами наблюдаются в левых частях картин, а в схеме 7 — значительные расхождения и в верхней ее части.

Левая из диагоналей схемы 6, параллельных оси посоха Иосифа, пересекает лицо Марии, проходя по кончику ее носа и не идет ни через середину зрачка, ни через середину глазницы. Далее она попадает на переносицу и зрачок младенца, но не проходит ни по одной из позиционирующих точек на его теле, за исключением края пятки (который достаточно отчетливо виден на картоне). Она не идет ни по краю его уха, ни по середине шеи, ни по середине украшения на его шее, ни по середине груди, ни по краю или середине запястья. Диагональ, пересекающаяся с ней над головой младенца, лучше «укладывается» в характеристики линий композиционных схем работ Рафаэля. Она идет по краю головы Марии, кончику подбородка младенца, оси его руки от плеча до локтя, через кончик большого пальца левой руки Марии и по краю левой ноги младенца, который виден из-за туловища ягненка. В то же время, точности попадания на край головы Марии этой линии явно не хватает. То же происходит и с верхней горизонталью сетки: хоть и немного, но она «срезает» край головы Иосифа.

Гораздо больше несоответствий обнаруживается в схеме 7. Верхняя горизонталь «отрезает» часть головы Иосифа. Левая горизонталь, параллельная оси посоха, попадает только на три позиционирующие точки: на середину лба, середину уха и подмышечную складку правой руки младенца. Вторая из левых диагоналей попадает на одну точку: на подмышечную складку правой руки Иисуса. Ни одна линия сетки не проходит через позиционирующие точки фигуры Марии, чего в подлинной работе Рафаэля вообще быть не может. Нижняя горизонталь «режет» пятку младенца, что тоже невозможно.

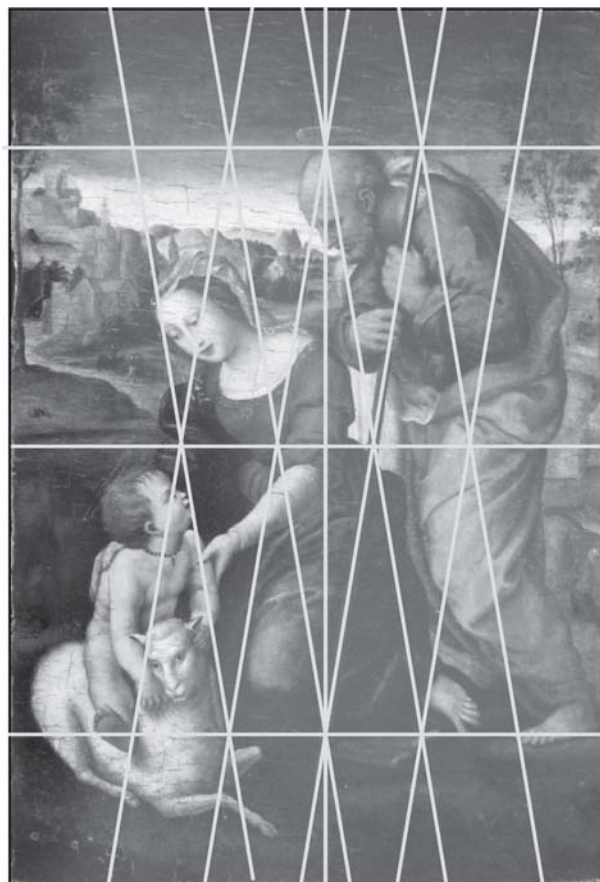


Схема 6. Незвестный художник.
Святое семейство с ягненком. Было в собр. Ли.

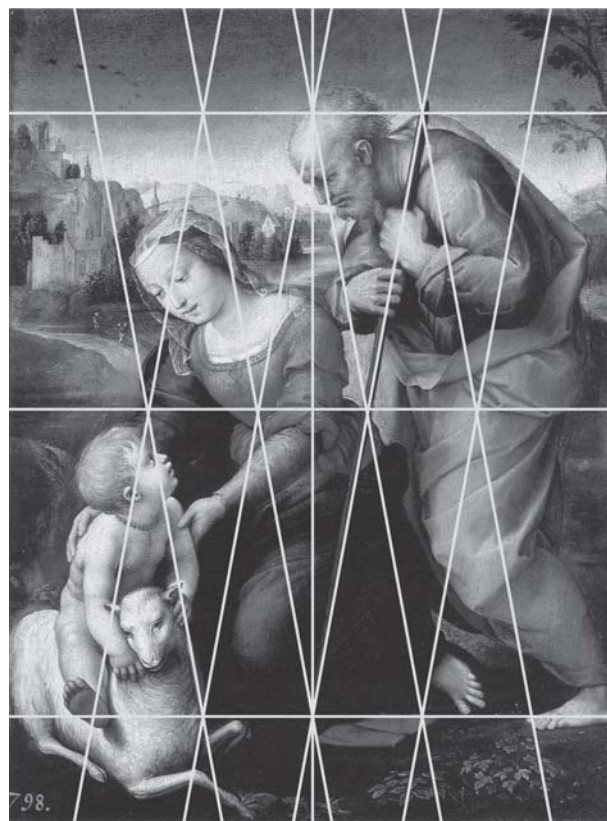


Схема 7. Незвестный художник.
Святое семейство с ягненком. Прадо.

Специалисты, изучавшие картины и писавшие о них, не сомневались в авторстве Рафаэля. Сравнивая детали обеих версий, они высказывали предположения о более раннем или более позднем времени их создания³. Внося свою лепту в изучение деталей картин, мы предлагаем рассмотреть внимательно изображение стопы Марии на обеих версиях Святого семейства с ягненком. Оно почти буквально скопировано с изображения стопы Марии из Святого семейства Каниджани, которая показана целиком от пальцев до пятки. В обеих версиях Семейства с ягненком изображение стопы сделано «попроще»: пятка прикрыта плащом Марии. Но в Святом семействе Каниджани положение отставленного большого пальца стопы оправдано позой Марии: она очевидно наклонилась вперед и вправо, перенесла вес на правую согнутую ногу. Поэтому на левую ногу ниже колена она почти не опирается и ее стопа чуть «цепляется» за почву. В Семействах с ягненком стопа Марии не только «спрятана» под плащом, но еще и неестественно развернута в сторону зрителя: на укрупненном воспроизведении фрагментов обеих картин это хорошо видно. Отставленный большой палец стопы выглядит неуместно и неоправданно, он кажется вывихнутым. Поскольку эта часть картона утрачена, то такую стопу, видимо, нужно считать образчиком самостоятельного «творчества» авторов обоих Святых семейств с ягненком.



Изображение стопы Марии:
слева –
Святое семейство
Каниджани,
внизу:
слева – Святое семейство с
ягненком из собр. Ли
и справа – Святое
семейство с ягненком
из собр. Прадо



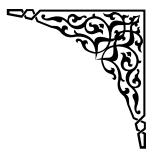
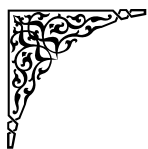
Мы считаем, что картина из собрания Прадо и картина из коллекции Ли, вероятно, написаны с помощью картона Рафаэля, но не по исходному картону, еще не понесшему утрат, а по уже разрушенному. Недостающие части картона автор каждой картины должен был восстановить и сделал это по своему разумению и таланту. Повторение пейзажа в главных чертах и повторение нелепо подогнутой стопы Марии с отставленным пальцем позволяет предположить, что у обеих версий автор был один и что появились они после создания Рафаэлем Святого семейства Каниджани. Видимо, версия Ли, написанная суше и строже, точнее придерживающаяся изображения на картоне, была сделана раньше. Затем автор почувствовал себя увереннее и в версии из Прадо позволил себе отступления от картона. Он укрупнил масштаб фигур, что заставило уменьшить число деревьев справа до одного (на большее их количество уже не хватало места), и «оживил» пейзаж стаей птиц слева.

Ни версия из собрания Ли, ни версия из Прадо не могут быть оригиналом Рафаэля. Писал ли он несохранившуюся картину или создал только картон — вопрос дискуссионный. Но, как нам кажется, если картина руки Рафаэля и существовала, то очень короткое время, недостаточное для создания точной копии, по которой было бы можно повторять композицию во всех деталях.

¹ См.: Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 192–193.

² См., например, приложения к статье Lee of Fareham “A New Version of Raphael’s Holy Family with The Lamb” (Burlington Magazine, 1934. — Vol. 64. — P. 3–19), написанные Роджером Фраем, Кеннетом Кларком, Оскаром Фишелем и А.П. Лаури.

³ См. указанную статью в Burlington Magazine и статью Й. Мейера в журнале Pantheon N 47 за 1989 г. (С. 98–111).



Мадонна Колонна (36)

Берлин, Картинная галерея, инв. 248
Тополь, 77 х 56 см

Вначале отметим некоторые несообразности изображения, которые, как мы считаем, были бы невозможны в произведении Рафаэля. Например, неловкий ракурс, из-за которого рука Мадонны с книгой кажется слишком толстой у локтя. Платье Мадонны сшито из сравнительно плотной ткани, как это видно по очертаниям левого плеча и груди. Рукав от плеча до локтя узкий и ниже локтя никакого его расширения не видно. Следовательно, наружный его контур есть граница не только рукава с разрезом, через который видна светлая рубашка Марии, но и ее руки. Почему на уровне «перемычки» разреза женское предплечье толще плеча — непонятно.

Позы Мадонны и младенца крайне неустойчивы, что нехарактерно для работ Рафаэля. Наклоняясь вперед и влево, Мадонна сидит на левом бедре. Она не прикладывает усилий, чтобы удерживать младенца, а лишь дотрагивается до его ягодицы. Левая рука Иисуса «соскальзывает» с плеча Мадонны. Его правая рука в запястье выгнута вверх, следовательно, и она вытянута без усилий. Его тело смещено влево относительно опоры — бедра Мадонны под синим плащом — и поскольку он ни за что не держится, то под действием силы тяжести должен опрокинуться на спину.

И, наконец, положение ног младенца. В других картинах Рафаэля младенец сидит на коленях матери, скрестив ноги либо опираясь на одну и вытянув другую. Если он повернут грудью к груди Марии, то его нога, ближайшая к телу матери, естественно и закономерно слегка убирается назад. Так он «стоит» в Малой Мадонне Каупера, так сидит на руках в Мадонне дель Грандука или в Мадонне Темпи. В Мадонне Колонна он не только поднимает ближнее к ней колено, но и «утыкается» боковой стороной бедра в живот Мадонны.



Неизвестный художник.
Мадонна Колонна

Й. Мейер считает, что хотя подготовительного рисунка к картине не сохранилось, существуют наброски, из которых Рафаэль мог выбрать элементы композиции Мадонны Колонна¹. Заметим сразу, что такое предположение свидетельствует об обратном: имея рисунки Рафаэля или их копии, «собрать из них композицию» мог любой другой художник. По мнению Й. Мейера, в рисунке из собрания Британского музея² дано диагональное положение младенца, другая вариация его позы показана в рисунке из Альбертины³. А основная идея взята из рисунка собрания Уффици⁴.



Рафаэль.
Рисунок из
Британского музея



Рафаэль.
Рисунок из
Уффици



Рафаэль.
Рисунок из
Альбертины



Рафаэль (?).
Рисунок из
Байонна

По нашему мнению, Мадонна Колонна не имеет к рисункам Рафаэля непосредственного отношения. Во-первых, на всех трех рисунках Мария сидит очень устойчиво. Для рисунков из Уффици и из Альбертины это очевидно, поскольку ее тело повернуто к зрителю. В рисунке из Британского музея, хотя голова Марии наклонена, но спина выпрямлена и младенец лежит на ее приподнятом левом колене, которое очерчено достаточно определенно. Следовательно, она не только сидит плотно, но и опирается на левую ногу (иначе ей младенца не удержать). Во-вторых, столь же устойчиво положение младенца. Центр тяжести его тельца, показанного в совершенно различных и точно дифференцированных положениях (он стоит в рисунке из Альбертины, сидит в рисунке из Уффици и лежит в рисунке из Британского музея) во всех рисунках проецируется на площадь опоры. В Мадонне Колонна его поза есть нечто промежуточное между сидением и лежанием. В-третьих, рука Марии в рисунках каждый раз находится там, где это естественно и необходимо для того, чтобы надежно удерживать ребенка. В рисунках из Альбертины и из Уффици она придерживает Иисуса за середину тела, в рисунке из Британского музея — за плечи. Держать ребенка так, как держит его Мадонна Колонна — за ягодицы — опасно, он упадет, если не будет держаться сам. Такая позиция может быть элементом игры матери с ребенком, но в других Мадоннах Рафаэля флорентинского периода нет столь явно выраженной намеренной игривости.

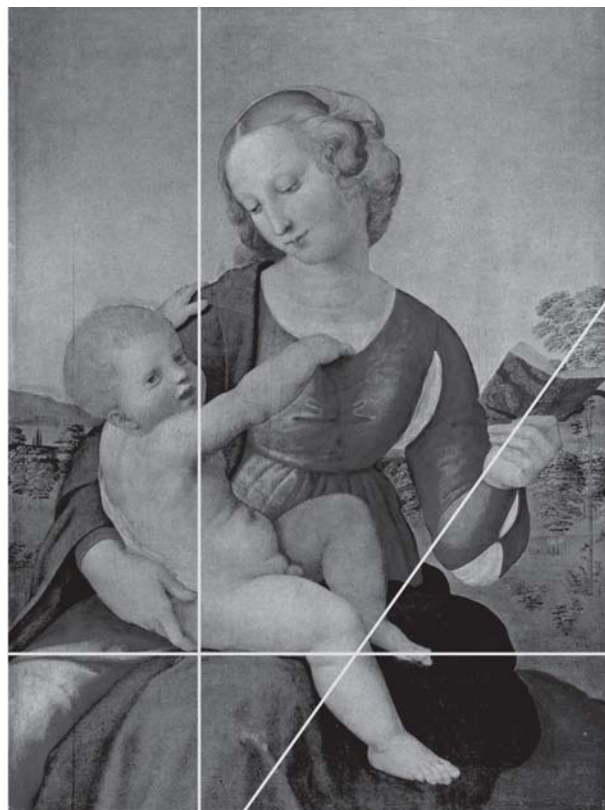
Характер отношений персонажей Мадонны Колонна, как нам кажется, гораздо ближе передает рисунок из собрания музея Бонна в Байонне⁵. Он считается рисунком Рафаэля, что, по нашему мнению, неверно в силу того, что Рафаэль совершенно иначе работает линией, по-другому строит объемы и намечает обобщенные контуры. Даже очертание пятки он дает линией, изогнутой под острым углом, а не под тупым, как это сделано в рисунке из Байонна. В самой же Мадонне Колонна присутствует ощущение «чего-то французского» или даже «французистого».

Зная, что композиционные линии в работах Рафаэля проходят через кончики пальцев персонажей, попробуем построить композиционную сетку картины так, как если бы она была написана Рафаэлем. Из всех возможных вертикалей только одна пройдет по кончикам четырех пальцев: двух пальцев младенца и двух — Марии. Из всех возможных горизонталей только одна идет вдоль практически горизонтальной линии контура правого бедра младенца по кончикам указательного пальца Марии и первого пальца левой ноги Иисуса. Эти линии показаны на схеме 1.

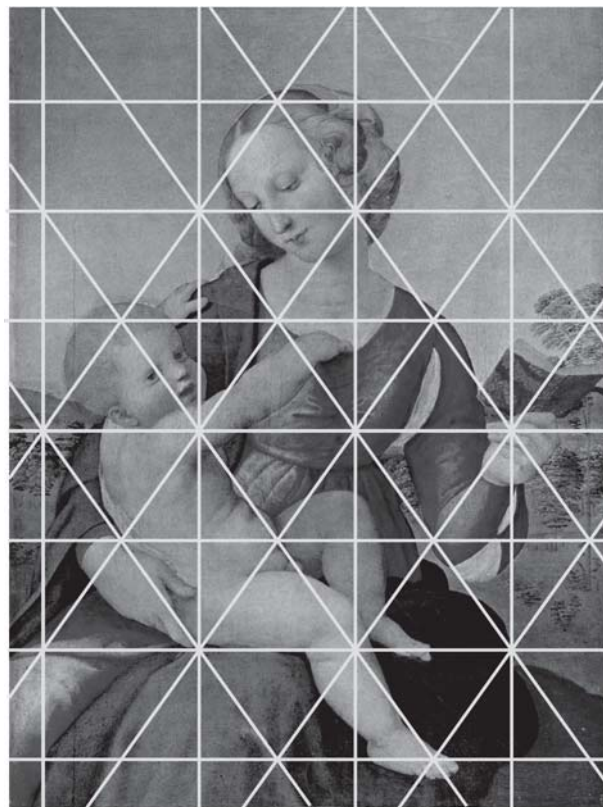
Однако расположены эти линии несколько неточно по отношению к элементам изображения. Так, например, вертикаль «заходит» на кончики пальцев младенца чуть глубже, чем обычно в схемах работ Рафаэля. Если ее сдвинуть правее, то она не будет касаться кончиков пальцев Марии. Если левая часть горизонтали «выходит» на складку платья Марии, то правая ее часть не «попадает» на весьма заметную точку изгиба контура плаща, к которой подходит и линия гребня возвышения, на котором сидит Мария.

Основная диагональ может быть проведена так, как показано на схеме 1. Она выбрана потому, что соединяет середину книги в руке Марии с точкой перегиба контура правой ноги Иисуса в голеностопном суставе. Она же проходит через точку перегиба контура силуэта Марии и край рукава у ее левой кисти.

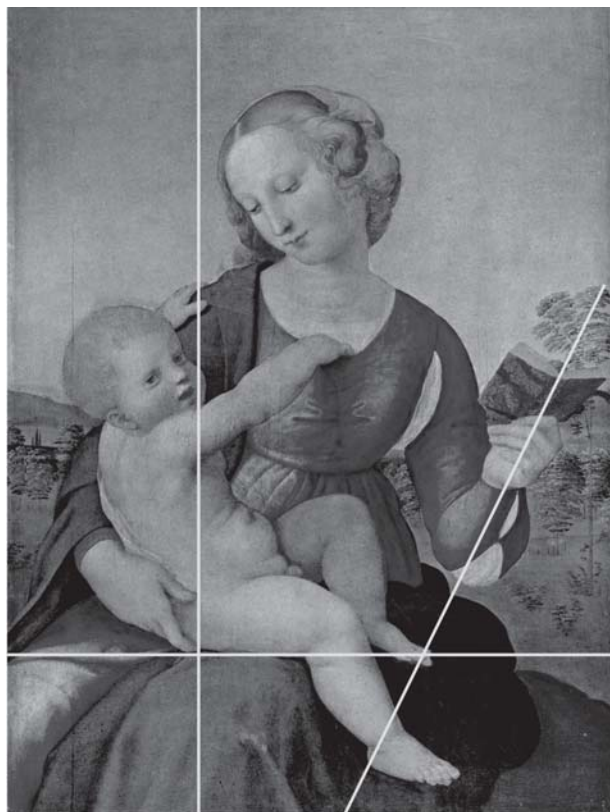
На этих основных линиях построена композиционная сетка, показанная на схеме 2. Ее правая вертикаль проходит через застежку рукава Марии и угол книги. Вторая справа вертикаль идет по краю пальцев правой кисти Иисуса и серединам его коленей. Крайняя левая вертикаль в схеме «не работает». Третья снизу горизонталь идет по скреплению рукава Марии. Следующая вверх горизонталь проходит по основанию шеи Иисуса и суставам пальцев Марии. Остальные горизонталы «не работают». Все диагонали схемы либо «режут» элементы изображения, либо проходят рядом с позиционирующими точками. Эта сетка практически не помогает структурировать расположение элементов изображения.



Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 1

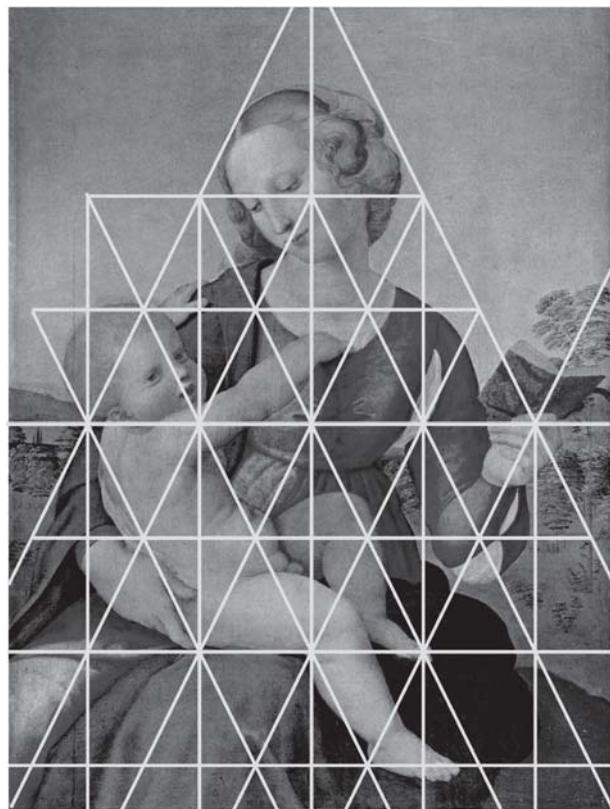


Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 2



Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 3

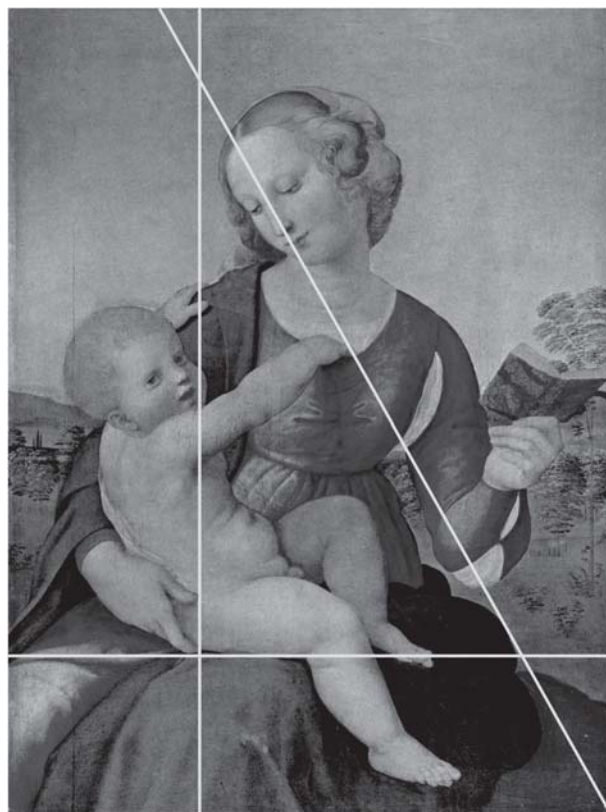
Возможно, основная диагональ была выбрана нами неправильно. На схеме 3 показаны те же вертикаль и горизонталь, но диагональ взята другая. Она соединяет середину книги с кончиком большого пальца левой ноги младенца.



Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 4

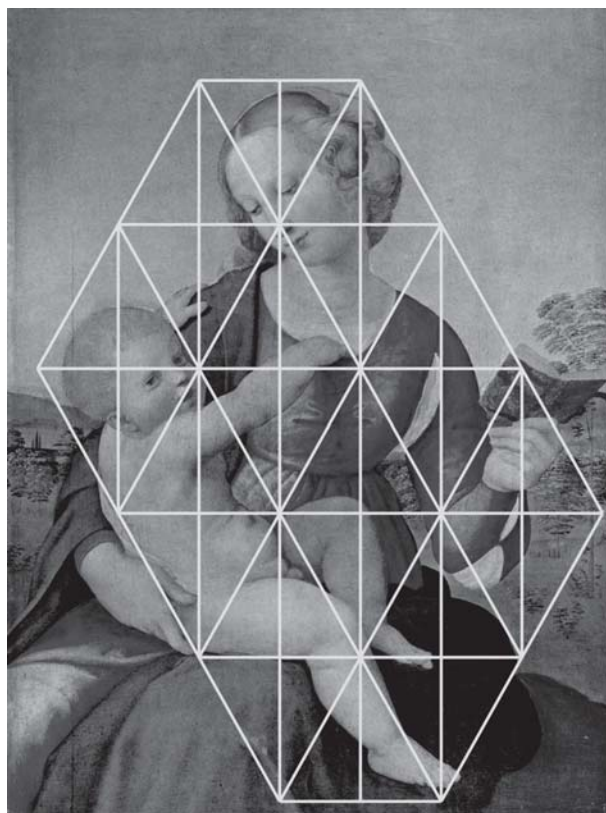
На схеме 4 показана сетка, построенная на этих линиях. В ней оставлены только те линии, которые соотносятся с фигурами, и не показаны части линий, приходящиеся на изображение неба. Ее вертикали и горизонталь остаются практически на тех же местах, что и в схеме 2. Единственное заметное отличие схемы 4 от схемы 2 состоит в том, что диагонали схемы 4 проходят точно по краям прически Марии. Но ее большая часть «не работает». Эта схема ничуть не лучше передает свойства композиции картины, чем схема 2.

Есть еще одна возможность выбрать диагональ. Можно попробовать провести ее вдоль оси лица Марии. Это показано на схеме 5.

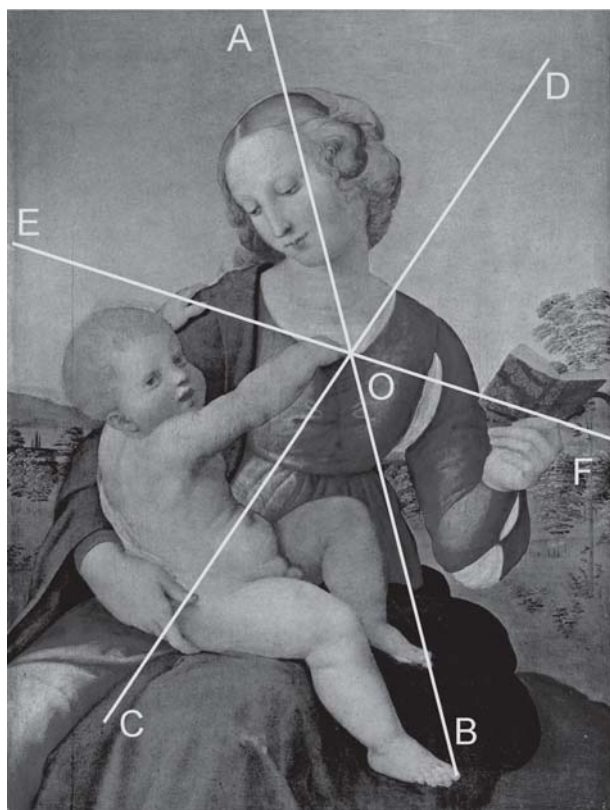


Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 5

Сетка, построенная на этих линиях, приведена на схеме 6. В ней оставлены только линии «работающие» или такие, которые их «поддерживают». Эта сетка качественно лучше предыдущих сеток. Она включает больше позиционирующих точек, чем первые две. Ее главный недостаток — неуровненность, что определяется, главным образом, неустойчивым положением фигур картины. В ней сохраняются неточности: диагональ, идущая левее голов Марии и младенца, проходит от них слишком далеко; диагональ, касающаяся выреза ворота платья Марии, идет не по концу линии выреза, а по ее середине; диагональ, проходящая по локтю, идет не по середине, а рядом; и т.п. Даже сколько-нибудь «работающие» линии проходят максимум по четырем-пяти позиционирующим точкам (это заранее выбранные вертикаль и горизонталь). Другие линии идут по одной-двум точкам. Поэтому сказанное о сетках схем 2 и 4 относится и к этой сетке: она слишком примитивна для композиционной сетки работы Рафаэля.

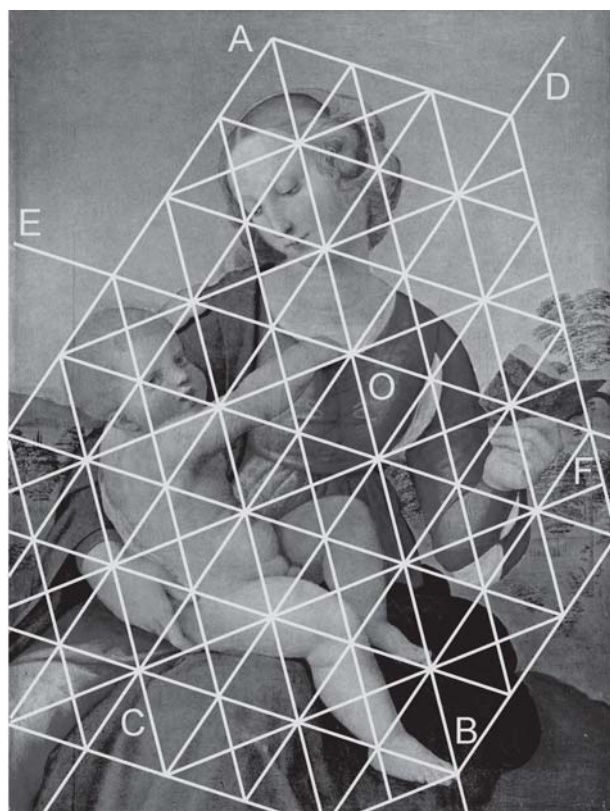


Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 6



Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 7

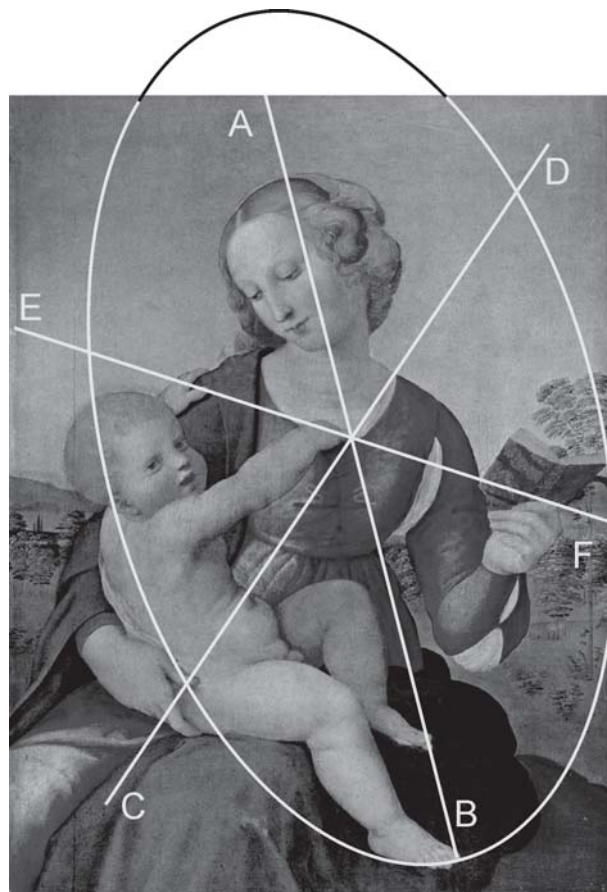
В таком случае следует отказаться от исходной позиции: от попытки выбора основных вертикали и горизонтали и ограничиться только диагоналями. Одну такую диагональ можно провести по кончикам больших пальцев ног младенца. На схеме 7 она обозначена как линия АВ. Она проходит по краю пальцев правой руки младенца в точке, где он держит вырез платья Марии (точке О), и выходит почти на середину верхнего контура ее головы. Другую линию можно провести через кончик большого пальца правой руки Марии и край выреза платья на ее левом плече. Эта линия обозначена как CD. Она пересечет линию АВ в точке О. Третью линию можно провести через кончик большого пальца левой руки младенца и сустав левой кисти руки Марии. Она обозначена как EF. Она пересечется с предыдущими линиями в той же точке О. Уже это одно обстоятельство показывает, что построения в известной степени оправданы и имеют некий смысл.



Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 8

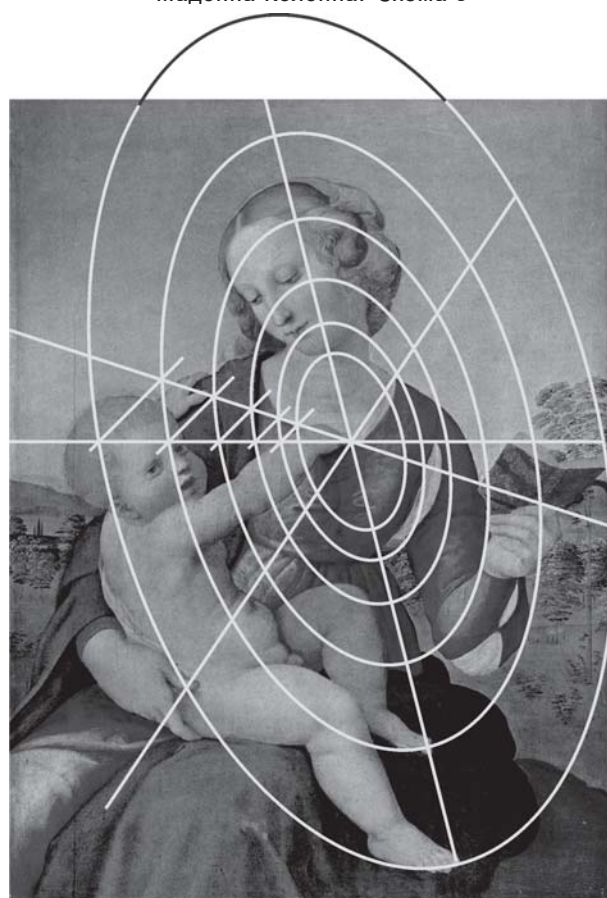
Поскольку три исходные диагонали пересекаются в одной точке, то для построения сетки требуется еще одна линия. Мы взяли в качестве таковой диагональ, проходящую через кончик большого пальца правой ноги младенца. Полученная композиционная сетка показана на схеме 8. Как видно, ее линии достаточно хорошо охватывают персонажей. Они идут по краям головы младенца и вдоль его спины; задают направление складок плаща Марии на коленях и на ее плече и положение стоп младенца; проходят по тем кончикам пальцев Марии и Иисуса, через которые не проходили исходные диагонали. Эта схема точнее отражает расположение элементов изображения, чем схемы 2, 4 и 6, но, конечно, она не могла быть использована Рафаэлем: в ней есть некая упорядоченность, но нет тех симметрии и регулярности, которые связаны с окружностью и квадратом.

В то же время, в ней безусловно есть симметрия, связанная с эллипсом. Это показывает схема 9. Линия АВ — это ось большого диаметра эллипса, построенного по трем точкам: по кончику большого пальца правой руки Марии, кончику большого пальца правой ноги младенца и дальнему от Марии углу переплета книги. Линии CD и EF оказываются осями меньших диаметров эллипса, к тому же симметричными относительно большого диаметра АВ.

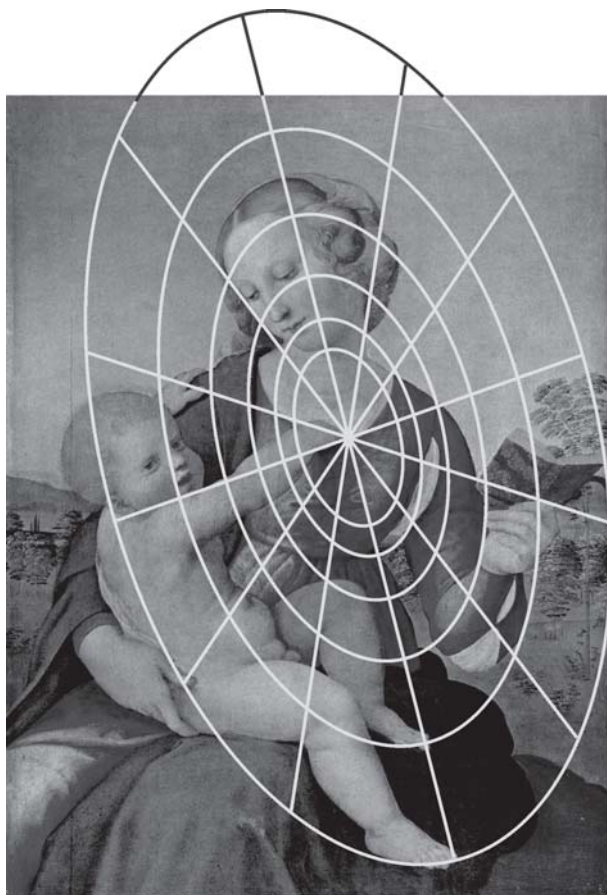


Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 9

На схеме 10 показано дальнейшее развитие эллиптической сетки. Эллипс, подобный первому, проведен так, чтобы его линия прошла по кончику большого пальца левой ноги младенца. И далее с помощью горизонтали, проведенной через точку О, построены эллипсы, пропорционально уменьшающиеся по размерам.



Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 10



Неизвестный художник.
Мадонна Колонна. Схема 11

Завершенная сетка с дополнительными диаметрами, проведенными симметрично, показана на схеме 11. Мы полагаем, что даже при том, что она явно уступает «рафаэлевским» сеткам в точности и глубине, она достаточно верно выражает общий характер и закономерности построения композиции Мадонны Колонна. Многие важные элементы изображения оказываются включенными в схему.

Если считать, что композиционная схема является отражением внутренних закономерностей композиции, внешним отражением которых является формат изображения, то сказанное о формате (с известными поправками, разумеется), может быть отнесено и к композиционной схеме. Как писал Б.Р. Вишпер, «история формата до известной степени отражает общие перемены, происходящие в эволюции стилей»⁶. Чуть ранее в той же работе сказано: «Характерно, что квадрат и тондо представляют наиболее редкие, наиболее исключительные виды формата, только очень немногие периоды и направления, склонные в той или иной форме к классическим тенденциям, с охотой культивировали эти виды формата. В эпоху Ренессанса, например, круглый формат можно встретить почти только во Флоренции и в Риме, тогда как венецианские живописцы относились к нему так же отрицательно, как и к квадрату. По мере же того, как идеи Ренессанса теряют свою популярность, и тондо уступает свое место новому виду формата — овалу, с конца XVI и до середины XVIII века овал является одним из самых излюбленных форматов европейской живописи. Это вполне понятно. Для жаждущих динамики художников барокко тондо должно было казаться слишком застывшим, абстрактно-математическим форматом. Овал двойствен. Он обладает не только более мягким изгибом контура, но и более гибким, более изменчивым ритмом своего силуэта. Насколько тондо олицетворяет покой и концентрацию, настолько овал непостоянен и полон устремления. Свободный от опеки циркуля, овал может быть уже, коренастей, свободней и так далее. Художник может придать овалу совершенно персональный оттенок. Именно в этом направлении от некоторой жесткости к мягкой текучести и развивается силуэт овала в эпоху барокко и рококо, соответственно всем тем стадиям общей эволюции стиля, которую можно проследить, например, в области рисунка и колорита»⁷.

Возвращаясь к Мадонне Колонна, можно утверждать, что если «окружность и квадрат сменились эллипсом», то, значит, изменились способы видения и отображения мира. Внешне эти изменения пока еще не очень заметны, но внутренняя структура изображения уже меняется и композиционная схема «Мадонны Колонна» эти изменения зафиксировала независимо от желания ее автора. Мадонна Колонна написана не Рафаэлем.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 264.

² Собрание Британского музея. Инв. 1902-8-22-4.
Перо, красный мел. 254 x 184 мм.

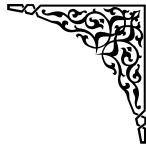
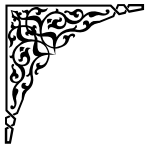
³ Собрание Альбертины. Инв. 209 verso. Перо по серебряному штифту, красный мел. 256 x 186 мм.

⁴ Собрание Уффици. Инв. 501 E. Перо. 157 x 91 мм.

⁵ Генеральный инвентарь рисунков из собраний музеев провинции Байонн. Музей Бонна. — Paris, 1960. — N. 129. — Inv. 1284.

⁶ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985. — С. 167.

⁷ Там же. — С. 166.



Большая Мадонна Каупера (Мадонна Никколини-Каупера) (39)

Вашингтон, Национальная галерея, инв. 25

Тополь (?), 81 x 57 см

Подписана и датирована на вырезе платья:

MDVIII./R.V.PIN. (?)

Картина известна с конца XVII в. (1677) и всегда считалась оригинальной работой Рафаэля¹. Она действительно производит впечатление крепко построенной и композиционно выверенной. Однако,стораживает присутствие в ней черт, нехарактерных для работ Рафаэля флорентинского периода.

1. Полное отсутствие предметного фона. Группа изображена на фоне неба и нет никаких намеков на то, что Рафаэль собирался поместить ее в какое-либо условно обозначенное место (хотя бы настолько же условное, как в Мадонне Темпи). В свете его исканий точной



Неизвестный художник.
Большая Мадонна Каупера

характеристики обстановки — они описаны Й. Мейером в информации к «Мадонне дель Грандука» и к «Мадонне Бриджуотер», например, — это обстоятельство вызывает недоумение.

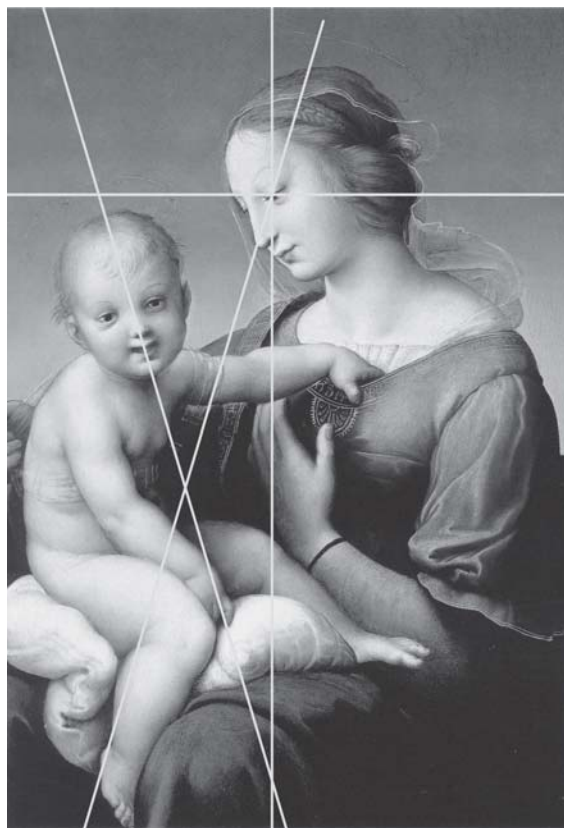
2. Не изображен ни один из кончиков указательных пальцев Марии: указательный палец правой руки обрезан краем картины, кончик пальца левой руки прикрыт вытянутой рукой Иисуса. Это странно, если вспомнить важность его изображения в композиции поздних флорентинских произведений Рафаэля: в Ла Муте и в Святой Екатерине Александрийской. Более того, во всех сохранившихся картинах Рафаэля с изображением Мадонны (в Мадоннах и в Святых семействах) обязательно показан хотя бы один кончик указательного пальца Марии. Непонятно, почему Большая Мадонна Каупера является исключением.

3. Мария касается младенца, вольготно устроившегося на ее коленях, только внутренней стороной правого запястья. Она совсем не придерживает его тельце. Такого положения (и, следовательно, взаимных отношений) персонажей нельзя найти на других картинах Рафаэля этого периода. Правда, в Мадонне со щегленком Мария поддерживает младенца Иоанна, но Иисус сам прислоняется к ее коленям и в поддержке не нуждается.

4. Голова Мадонны повернута вправо слишком сильно, контур ее носа перекрывает контур дальней от зрителя щеки. Другими словами, голова Марии показана практически в профиль; голова Иисуса — практически в фас, а обе его стопы — «в профиль». В других изображениях (Марии и Иисуса) лица (и конечности персонажей) показаны в гораздо более сложных ракурсах.

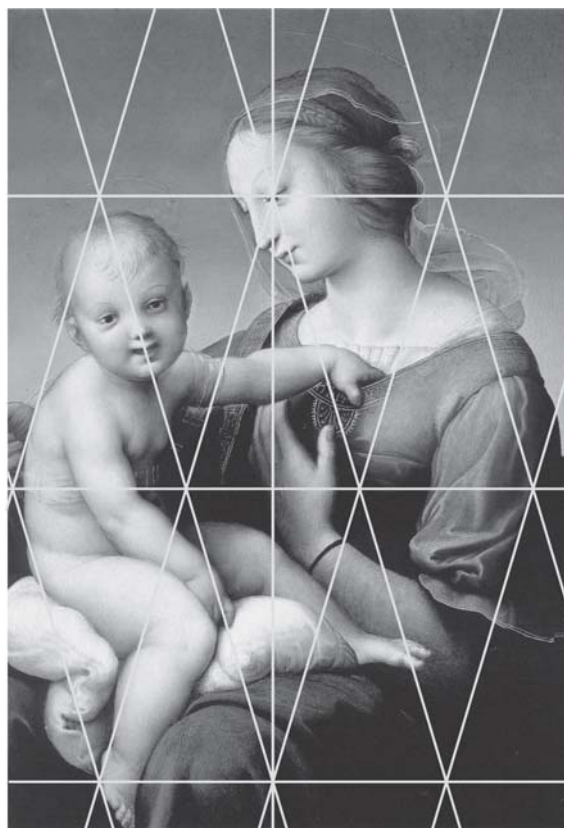
5. Платье Мадонны показано несколько игриво съехавшим с левого плеча так, что плечо практически оголено. В других изображениях Марии платье всегда надето ровно, его вырез расположен симметрично. В Мадонне Темпи и в Мадонне Бриджуотер платья имеют большой вырез, но в обоих случаях их головы прикрыты тонким головным платком, а плечи — платком или легкой прозрачной тканью. В Большой Мадонне Каупера изображена только воздушная головная накидка, которая «парит» над ее плечами.

Вертикальная ось композиции и основная диагональ, кажется, заданы вполне определенно: вертикаль проходит через зрачок левого глаза Мадонны, а диагональ совпадает с осью головы младенца, наклоненной влево и повернутой к зрителю. Взгляд Мадонны идет по линии, зеркально симметричной диагонали. Эти построения показаны на схеме 1. Линии достаточно хорошо «ложатся» на изображение: диагональ проходит по указательному пальцу правой руки младенца, а линия взгляда Мадонны — по пятке правой его ноги.

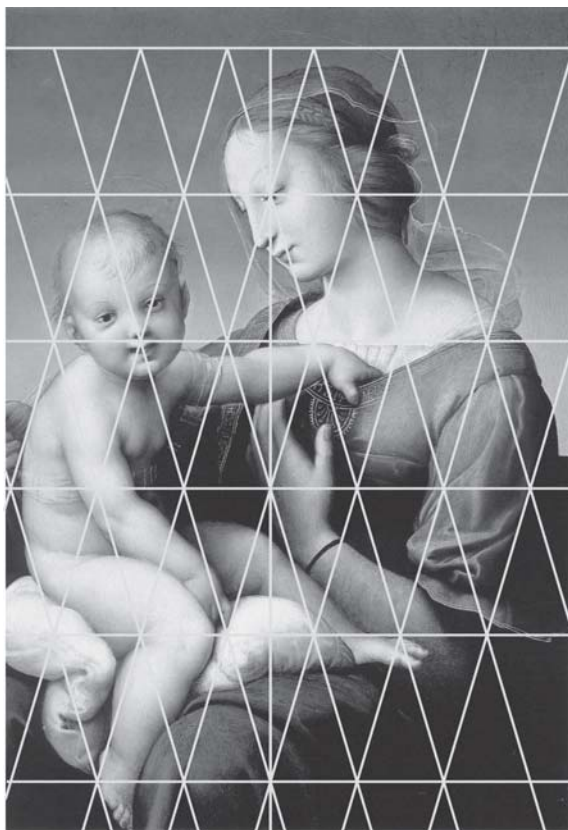


Неизвестный художник. Большая Мадонна Каупера. Схема 1

Усложнение построений показано на схеме 2. Проведены дополнительные горизонтали и диагонали, которые действительно уточняют положение деталей изображения, но их значимость для схемы сравнительно меньшая относительно первых композиционных линий: они связывают не три точки как первые, а только две или указывают на еще одну точку. Так, крайние левые диагонали ограничивают положение тела младенца выше и ниже средней горизонтали. Крайняя правая диагональ «фиксирует» положение складки рукава Мадонны — далеко не самую важную деталь. Соседняя симметричная ей диагональ — основание шеи Мадонны и край ее левого рукава у запястья, проходя рядом с пальцами левой руки младенца, которой он держит вырез платья Мадонны. Диагональ, зеркально симметричная направлению взгляда Мадонны, проходит через запястье младенца и большой палец его левой ноги.

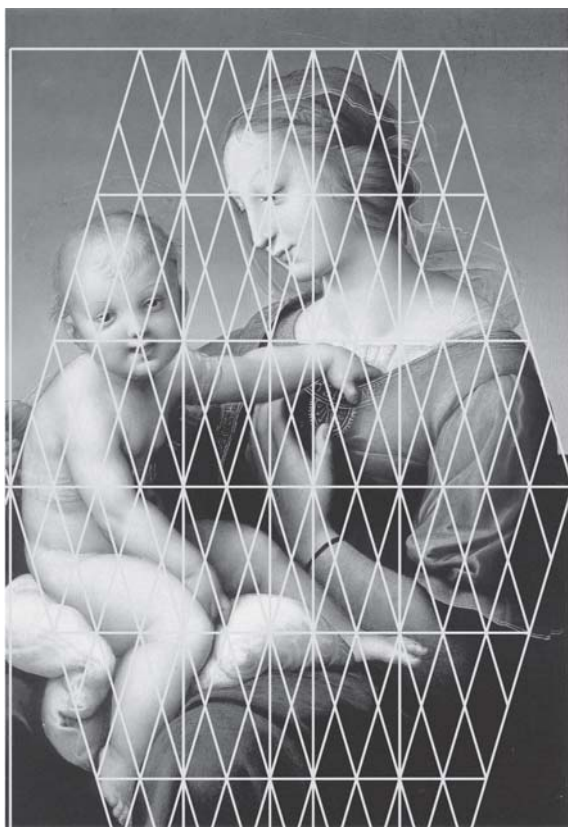


Неизвестный художник. Большая Мадонна Каупера. Схема 2



Неизвестный художник. Большая Мадонна
Каупера. Схема 3

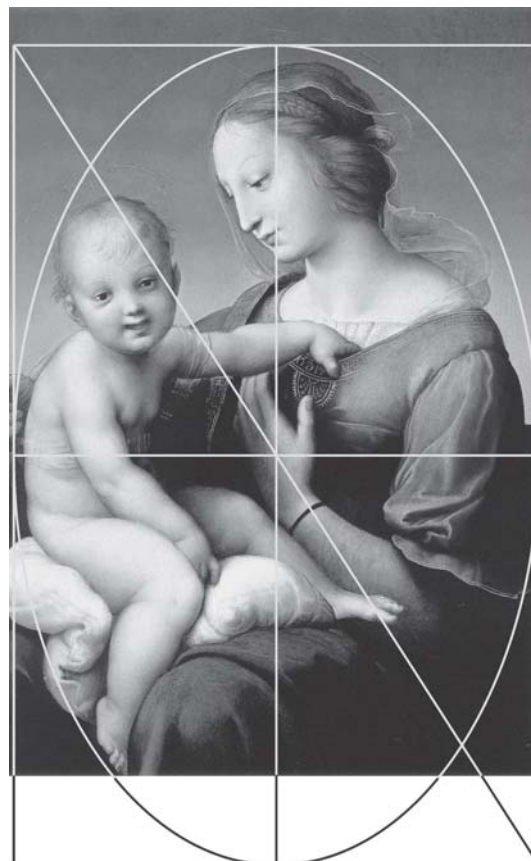
Но такие важные точки композиционного построения, как большие пальцы рук Мадонны и младенца, колено и пальцы его правой ноги, его локти оказываются не включенными в схему. Дальнейшее усложнение проблемы не решает. Это показано на схеме 3. Уточняется лишь горизонтальная граница положения левой руки младенца, верхней части его правой руки, положение его правого колена и направление кисти левой руки Мадонны. Вне действия схемы по-прежнему остаются: внешний контур фигуры Мадонны, направление ее левого предплечья, левой голени младенца, положение больших пальцев их рук, почти соприкасающихся на груди Мадонны.



Неизвестный художник. Большая Мадонна
Каупера. Схема 4

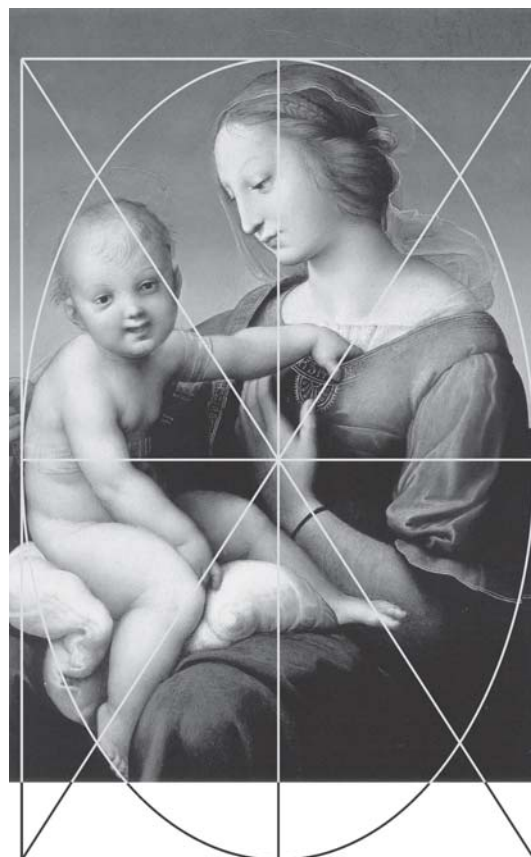
Эти затруднения, кажется, решаются дальнейшей детализацией сетки, как показано на схеме 4. Шаг членения основной горизонтали составляет чуть более 4 см, расстояние между горизонталями — примерно 14 см. Эта сетка хорошо накладывается на внешние контуры группы: на линии контуров голов и спин. Она «объясняет» положение кисти левой руки Марии. Но самая примечательная ее особенность — симметричность, причем не идеальная, мыслимая как в других Мадоннах флорентинского периода, когда хотя бы одна сторона сетки оказывается менее наполненной деталями изображения, чем другие, а симметричность реальная. Контуры группы вписываются в контуры сетки без пропусков и пустых мест. Для того, чтобы подчеркнуть эту ее особенность, на схеме 4 оставлены только «работающие» линии, которые заключены между тремя из четырех сторон прямоугольника, описанного вокруг усеченного ромба сетки.

Схема 5 представляет собой логическое развитие и упрощение схемы 4. В прямоугольник из схемы 4 вписан эллипс и проведены диагональ прямоугольника и оси эллипса. Видно, что контуры группы включаются в эллипс с небольшим промежутком, с «зазором». (Поскольку изображение занимает в схеме меньшее место, кажется что его пропорции изменены. Это не так. Пропорции оставлены прежними.)

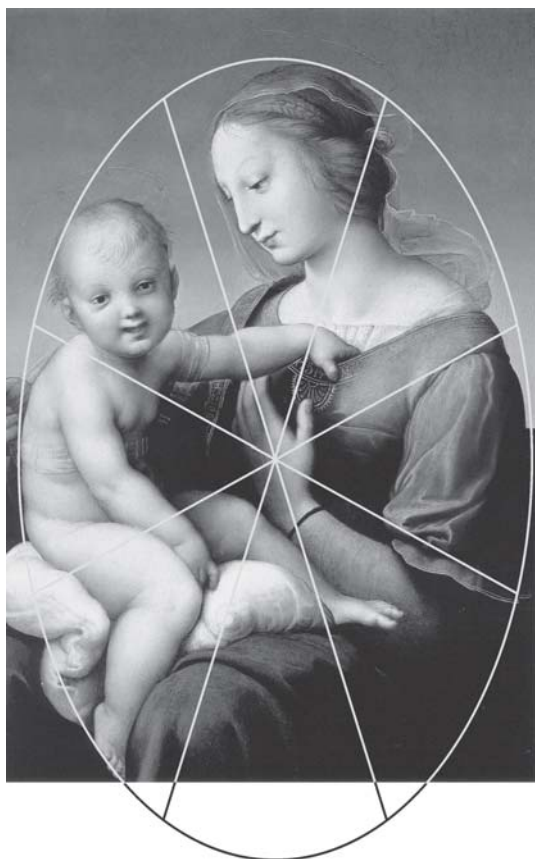


Неизвестный художник. Большая Мадонна Каупера. Схема 5

Этот «зазор» устранен на схеме 6, где эллипс вписан в прямоугольник меньшего размера, левая сторона которого идет по краю контура спины младенца Иисуса. Линия эллипса проходит по краю волос Марии, по краю головы младенца, по краю его спины, по концу складки подушки, по кончикам пальцев правой ноги Иисуса и по краю рукава Марии. Одна из диагоналей прямоугольника идет по основанию шеи Марии, по кончику большого пальца и изгибам суставов указательных пальцев младенца, по кончику большого пальца левой руки Марии, по серединам коленей младенца и по краю мизинца его правой ноги. То есть, по восьми, по крайней мере, важным точкам изображения! Вторая диагональ и горизонталь показывают, где на тельце младенца размещена тонкая прозрачная ткань, которую придерживает Мария.

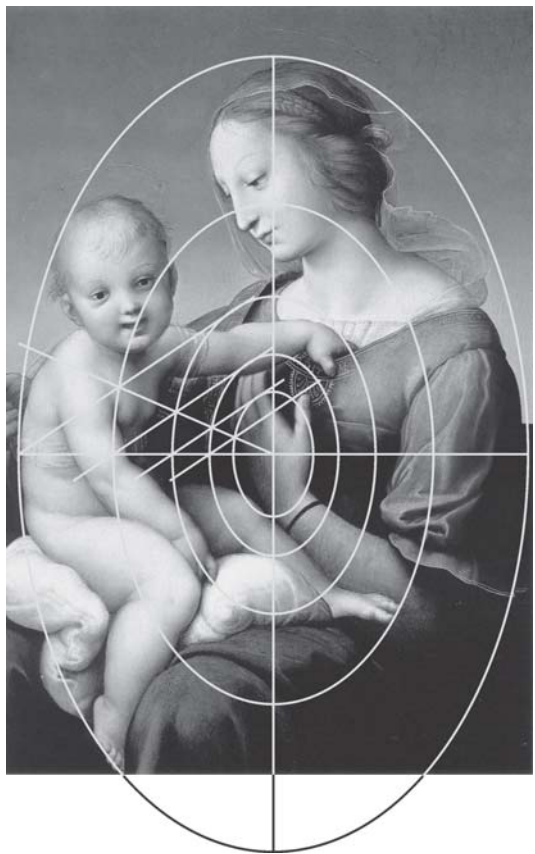


Неизвестный художник. Большая Мадонна Каупера. Схема 6



Неизвестный художник. Большая Мадонна
Каупера. Схема 7

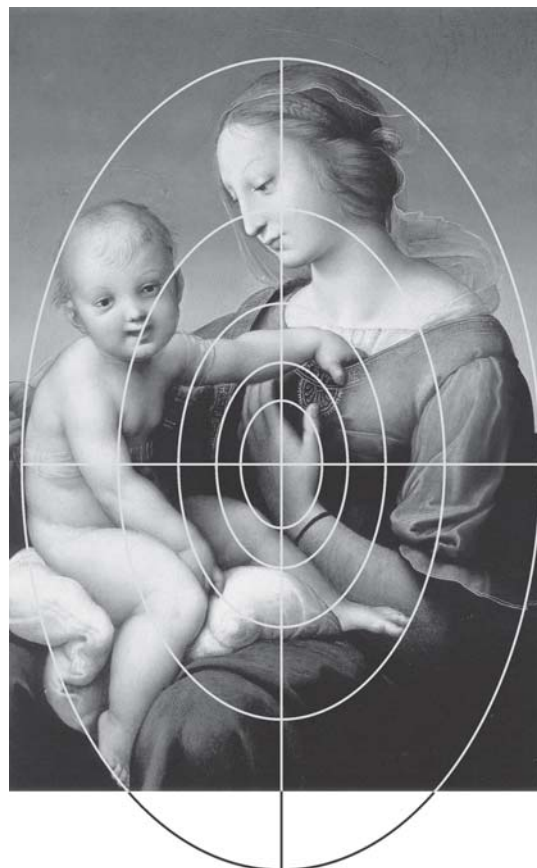
На схеме 7 показано две пары симметрично расположенных диаметров эллипса. Их «информативная емкость» ниже. Но они также как и линии предыдущей схемы соединяют некоторые важные (или заметные) точки изображения. Одна из линий соединяет сгиб запястья младенца с краем подколенной складки, углом подушки и серединой левого колена Марии. Следующая по часовой стрелке линия идет от шва рукава платья Марии к суставу ее большого пальца и к изгибу контура подушки. Следующая в том же направлении линия соединяет складки рукава платья с основанием шеи младенца. Следующая линия идет вдоль пальцев левой кисти Марии к локтевому сгибу левой руки младенца и складке плаща на плече Марии. Схема показывает, что важные элементы изображения соотносятся друг с другом на основе зеркально-осевой симметрии: элементу справа от большого диаметра эллипса и ниже от меньшего диаметра соответствует элемент слева и выше, и наоборот.



Неизвестный художник. Большая Мадонна
Каупера. Схема 8

Схема 8 построена из подобных эллипсов, пропорционально уменьшающихся по размерам от первого внешнего эллипса до такого, который «имеет смысл строить». Способ построения (принцип выбора соотношения их размеров) продемонстрирован в самой схеме. Размер второго по величине эллипса выбран таким, чтобы его линия проходила по кончикам пальцев левой ноги Иисуса. Третий эллипс идет по кончикам указательных пальцев младенца, четвертый — по краю подушки, пятый — по суставам левой кисти Марии и середине левого колена Иисуса. Эта схема показывает, что элементы изображения организованы по подобным правилам (связаны линиями подобных эллипсов) на всей плоскости изображения.

На схеме 9 показана композиционная сетка в виде пропорционально уменьшающихся овалов, очищенная от вспомогательных построений.

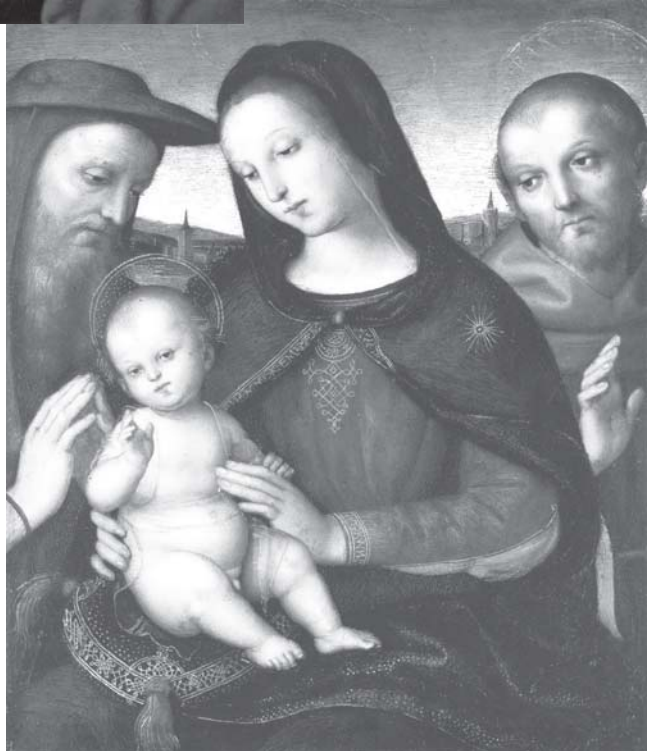
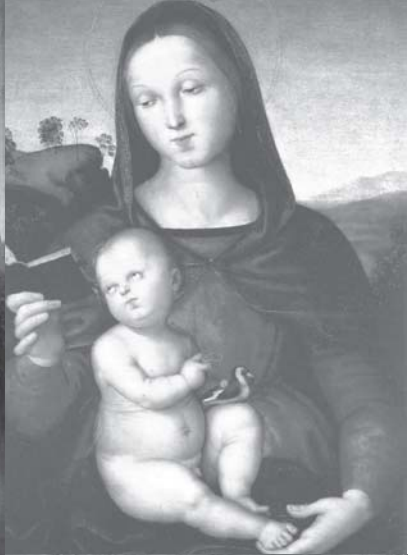


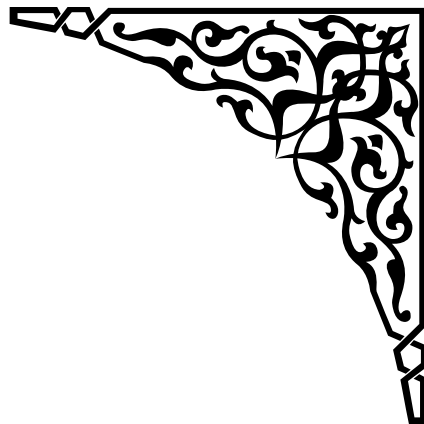
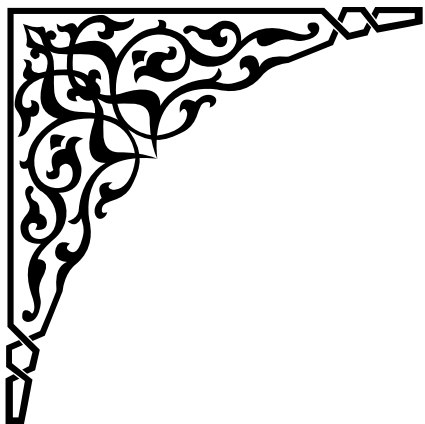
Неизвестный художник. Большая Мадонна Каупера. Схема 9

Схемы 5—9 самым разительным образом отличаются от тех композиционных схем, которые были применены в анализе бесспорных работ Рафаэля. Это значит, что и приемы организации композиции Большой Мадонны Каупера столь же отличаются от приемов организации подлинных работ Рафаэля.

Особенностью схем является, во-первых, то, что в них нет даже намека на изменения, намечающиеся в поздних работах Рафаэля флорентинского периода — на переход от компоновки картины с опорой на позиционирующие точки тел моделей к компоновке художественных средств, которыми строится само произведение: цветовых плоскостей, точек перегиба форм, связыванию нескольких форм одновременно. Во-вторых, композиционные сетки Большой Мадонны Каупера не накладываются с «рафаэлевской» точностью на элементы изображения. Поэтому можно предположить, что ее автором был талантливый и высоко профессиональный имитатор Рафаэля, живший позже мастера, по крайней мере, на полстолетия.

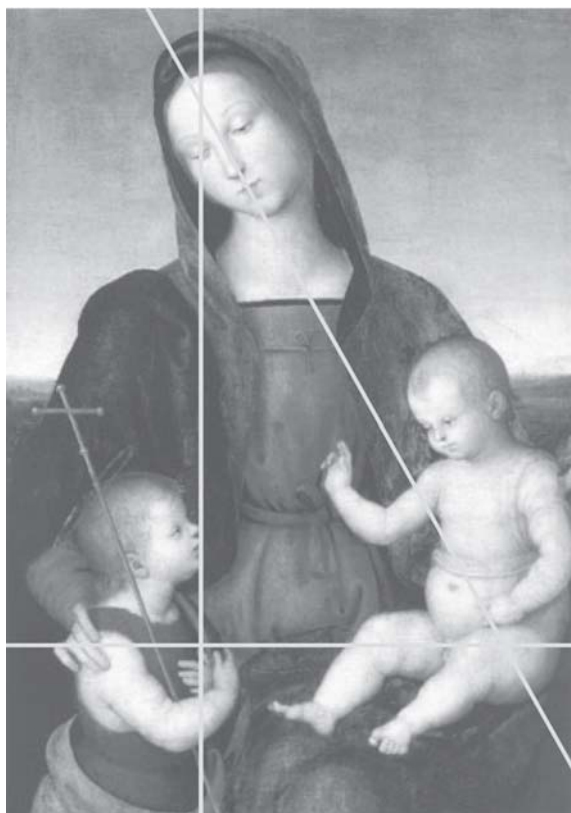
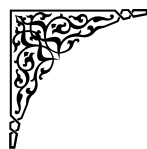
¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 272—276.



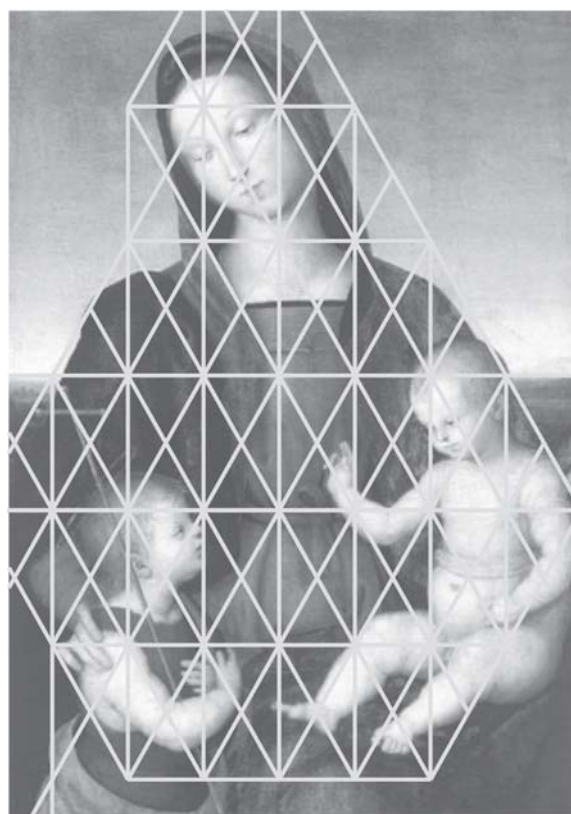


Умбрия

Анализ композиций ранних работ Рафаэля



Рафаэль. Мадонна Диоталеви. Схема 1



Рафаэль. Мадонна Диоталеви. Схема 2

Мадонна Диоталеви (03)

Берлин, Картинная галерея, инв. 147

Тополь, 69 х 50 см

Предположительная дата 1500—1 гг.

Картина по-разному оценивается специалистами. В каталоге Й. Мейера указано: «Хранясь в коллекции Диоталеви, считалась работой Перуджино, но после Пассаванта обычно приписывается Рафаэлю. Однако Гамба объявил ее работой ученика, тогда как Вентури выразил свое несогласие с этой атрибуцией, отдав ее Мастеру Мадонны Диоталеви. Лонги считал ее автографом, пытаясь объяснить ее стилистические неточности результатом двух отдельных периодов работы 1502 и 1504—5 годами... Подготовительных рисунков не сохранилось»¹.

Й. Мейер считает, что «картина как целое кажется нерешенной», объясняя это заимствованиями у Перуджино, нескладными пропорциями и неясными позами². Уже это одно ставит под серьезный вопрос авторство Рафаэля даже «в самом начале его формирования как художника»³.

Попробуем построить композиционную сетку картины. Если исходить из методики, применяемой ранее, то основные линии сетки должны проходить через несколько позиционирующих точек изображения. Основная горизонталь, в таком случае, с наибольшей вероятностью проходит так, как показано на схеме 1: по краю сустава мизинца Марии, по кончику ее указательного пальца, по кончикам большого и указательного пальцев Иоанна, чуть ниже коленной чашечки Иисуса и через его пах. Основная вертикаль пройдет по середине правого зрачка Марии вдоль нижней части лица Иоанна от кончика носа до подбородка и по кончику большого пальца его левой руки. Положение основной диагонали далеко не очевидно. Она может проходить так, как показано на схеме 1. То есть, от кончика указательного пальца левой руки Иисуса до линии пробора на голове Марии. При этом она проходит и через край складки плаща Марии и по середине ее губ, но не совпадает с осью ее лица, что несколько странно.

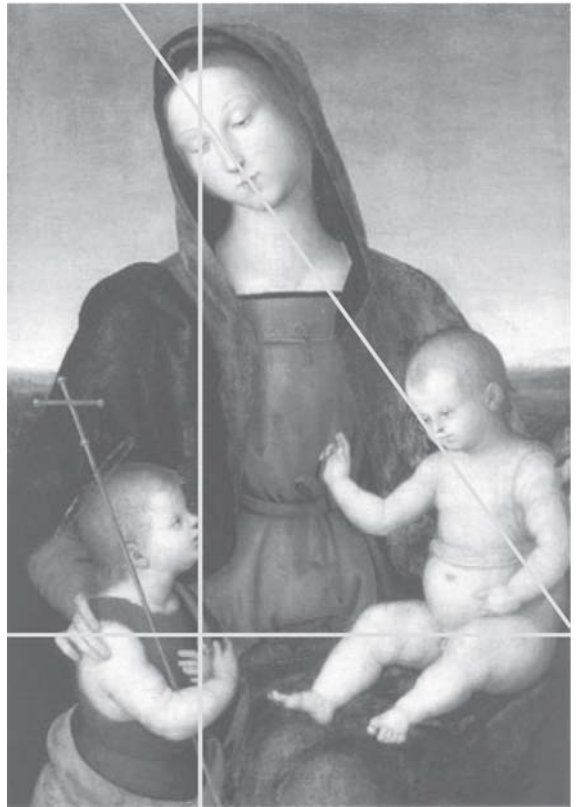
Тем не менее, продолжая анализ, построим полную композиционную сетку. Она показана на схеме 2. Безусловно, у нее есть определенные достоинства. Ее диагонали, во-первых, точно ограни-

чивают контуры группы: одна диагональ идет по краю головы Марии, две другие — по ее правому плечу и по плечу Иисуса. Во-вторых, они определяют положение правой руки Марии, включая пальцы, и, в общем, положение правых рук обоих младенцев. В-третьих, они точно задают положение концов креста в руках Иоанна и края плаща Марии на правой стороне ее груди. Одна из вертикалей проходит по кончику большого пальца правой ноги Иисуса, по кончику большого пальца другой его ноги проходит диагональ.

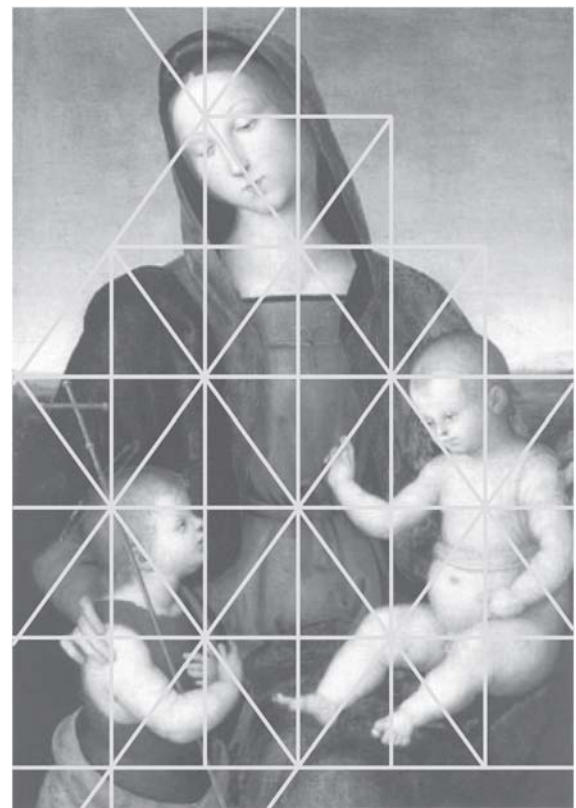
В то же время, у нее есть и существенные недостатки. Так, те диагонали, которые идут по контуру плеч Марии и Иисуса, «секут» у Марии край плаща, а у Иисуса — край головы. Ни одна из линий не проходит по важной смысловой точке изображения — по кончикам пальцев благословляющей руки Иисуса. Горизонталь, идущая на уровне пояса Марии, проходит чуть выше него, вертикаль, идущая по груди Марии, не проходит ни через центр выреза платья, ни через бант завязки плаща, ни через бант ее пояса. Обе центральные горизонтالي не проходят ни через одну позиционирующую точку. И, как уже указано, угол наклона диагонали, проходящей по лицу Марии, не совпадает с углом наклона ее головы.

Можно попробовать исправить этот недочет, изменив наклон диагонали так, чтобы она шла по оси лица Марии и оставив основные вертикаль и горизонталь прежними. Эти линии показаны на схеме 3. Новая диагональ пройдет по краю верхней части головы Иисуса, частично заходя за контур его лица.

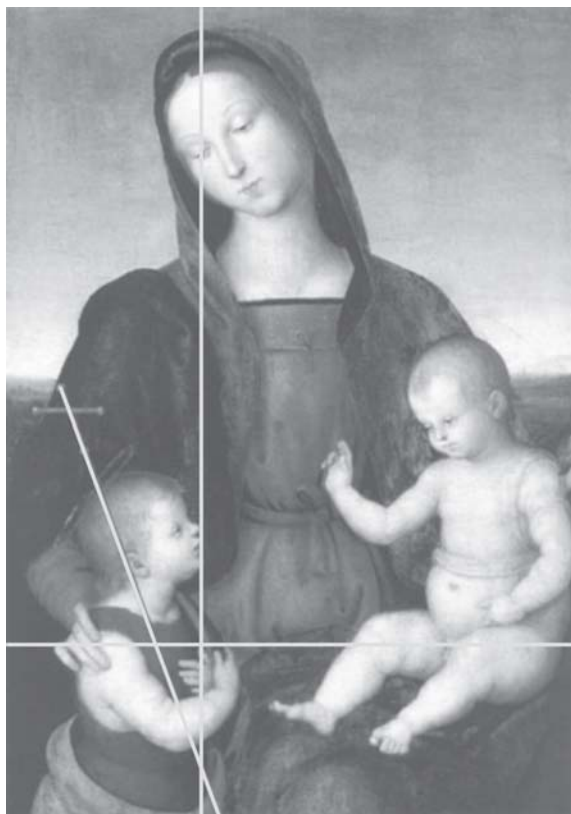
Полная сетка показана на схеме 4. В ней позиционирующие точки на теле Иисуса использованы лучше. Диагональ проходит по кончикам указательного пальца правой руки Иисуса и (почти) краю контура его головы, вертикаль идет по кончику указательного пальца его левой руки, по краю правой пятки. Верхняя часть креста в руках Иоанна точно вписывается между трех линий, его древко проходит через узлы сетки. Еще один узел сетки располагается точно посередине лба Марии. Третья сверху горизонталь идет по линии горизонта, третья снизу — по линии пояса. Вертикаль проходит по кончикам пальцев правой руки Марии. Но контуры плеч Марии теперь не соприкасаются ни с одной диагональю.



Рафаэль. Мадонна Диоталеви. Схема 3

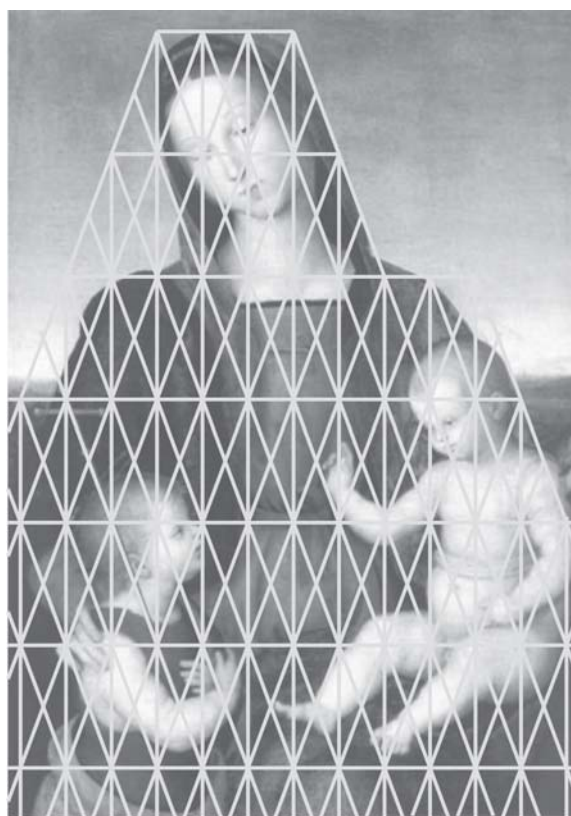


Рафаэль. Мадонна Диоталеви. Схема 4



Рафаэль. Мадонна Диоталеви. Схема 5

Проверим еще одну возможность построения сетки. Проведем диагональ по оси креста Иоанна, оставив прежние основные вертикаль и горизонталь. Эти линии показаны на схеме 5.

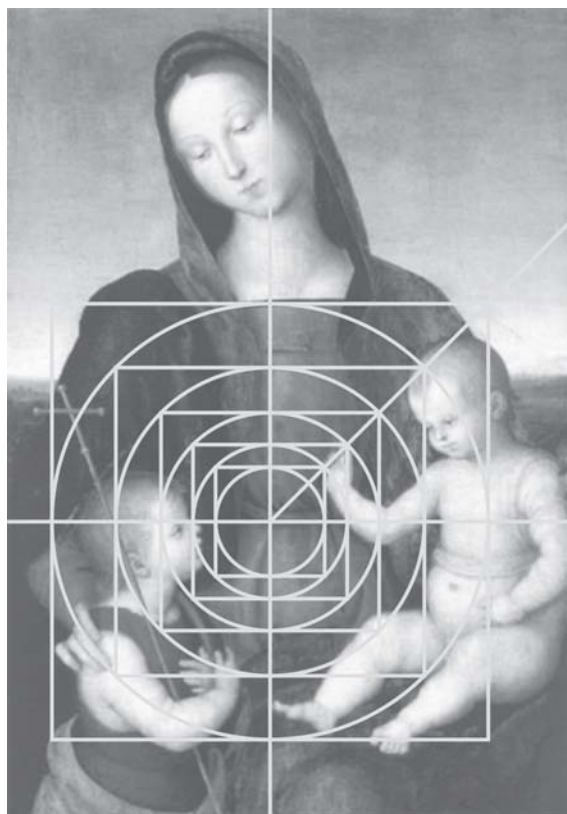


Рафаэль. Мадонна Диоталеви. Схема 6

Полная сетка, из которой убраны линии, затрудняющие ее соотнесение с группой персонажей, показана на схеме 6. Расстояние между вертикалями составляет примерно 4 см. В эту сетку достаточно хорошо укладываются детали изображения, как вся группа целиком, так и отдельные элементы. Верхний край и правый контур группы практически точно соответствуют линиям сетки. Один из узлов сетки располагается по середине зрачка правого глаза Марии. Диагонали проходят по кончикам пальцев правой ее руки, по кончикам пальцев ног и краю пятки Иисуса, по середине его правого колена и середине правого плеча, по левому голеностопу, по кончикам пальцев его левой руки, по краю его живота. Диагонали «задают» наклон голов Иоанна и Иисуса. Они пересекаются на его пупке, «обрамляют» правую руку Иисуса, пальцы которой оказываются на одной из вертикалей. Другая вертикаль проходит по середине локтя его правой руки, еще одна вертикаль определяет положение края плаща на правой стороне груди Марии.

На линиях этой сетки можно построить сетку другого типа: взаимно вписанные окружности и квадраты. Такая сетка показана на схеме 7. Ее центром выбрана точка пересечения горизонтали, идущей по переносице Иоанна и поясу Марии, и вертикали, проведенной по середине подбородка Марии — она тоже принадлежит сетке схемы 6, но более мелкому делению, чем показано на схеме. Размер большего квадрата выбран так, чтобы его верхняя горизонтальная сторона проходила по краю выреза платья Марии. Его нижняя сторона идет по кончику большого пальца левой ноги Иисуса, левая сторона «ограничивает» положение мизинца Марии и верхнего конца креста, правая сторона идет по краю уха Иисуса и краю пальцев его левой руки. Большая окружность проходит по среднему пальцу Марии, краю правой пятки Иисуса, краю его левого колена и кончику большого пальца левой руки. Стороны второго по размеру квадрата идут по кончику среднего пальца правой руки Марии, среднему пальцу левой руки Иоанна, краю внутренней поверхности правого бедра Иисуса, краю его живота и по краю щеки. Нижняя сторона третьего по размеру квадрата проходит по краю синего плаща Марии, лежащего на ее коленях. Правые стороны двух меньших квадратов идут по противоположным сторонам благословляющей руки Иисуса.

Возвращаясь к вопросу об авторстве Рафаэля и допуская, что эта картина написана молодым и не очень опытным художником, вероятнее всего, при всех «стилистических недостатках» картины (в том числе и неточностях композиционных построений), следует поддержать мнение Пассаванта и датировку Й. Мейера (1500—01 гг.)⁴. Вряд ли молодой художник, не будучи Рафаэлем, сумел бы найти такое решение, которое позволило связать элементы изображения в единое целое несколькими различными способами.



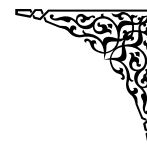
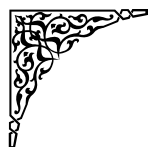
Рафаэль. Мадонна Диоталеви. Схема 7

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 109.

² Ibid

³ Ibid.

⁴ Предположение Лонги о двух периодах работы над картиной мы считаем необоснованным. В 1504—5 годах, если верить Й. Мейеру, Рафаэль писал и Обручение Марии, и Пала Ансидеи, которые качественно намного превосходят Мадонну Диоталеви.



Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 1

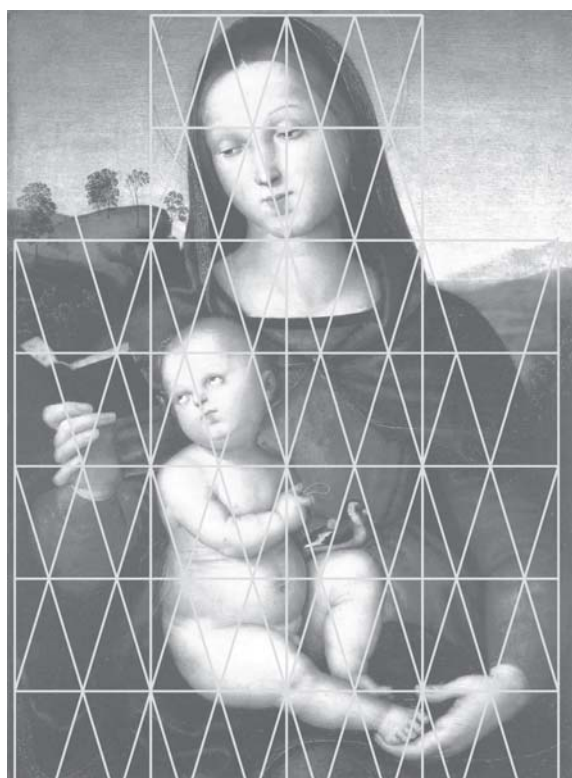
Мадонна Солли (04)

Берлин, Картинная галерея, инв. 141.

Тополь, 52 x 38 см

«Не зафиксировано ни одной реставрации картины. Состояние в целом кажется очень хорошим, хотя есть общее впечатление связанности старым лаком и записей, из-за чего краски кажутся темными и тусклыми... Картина всегда считалась ранней работой Рафаэля... Предполагаемая дата 1501–2 гг.»¹.

Основная диагональ сетки должна пройти вдоль оси лица Марии. Проведенная так, она проходит не только по краю клюва щегленка, но и по середине выреза платья Марии, и по кончику большого пальца ее левой руки, и по кончику большого пальца правой ноги Иисуса. Основная горизонталь пройдет по кончику большого пальца левой руки Марии, по кончику большого пальца левой ноги Иисуса и по гребню складки плаща Марии. Основная вертикаль тогда должна идти по середине зрачка левого глаза Марии, по краю правого запястья Иисуса и по его пупку и паху. Эти линии показаны на схеме 1.



Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 2

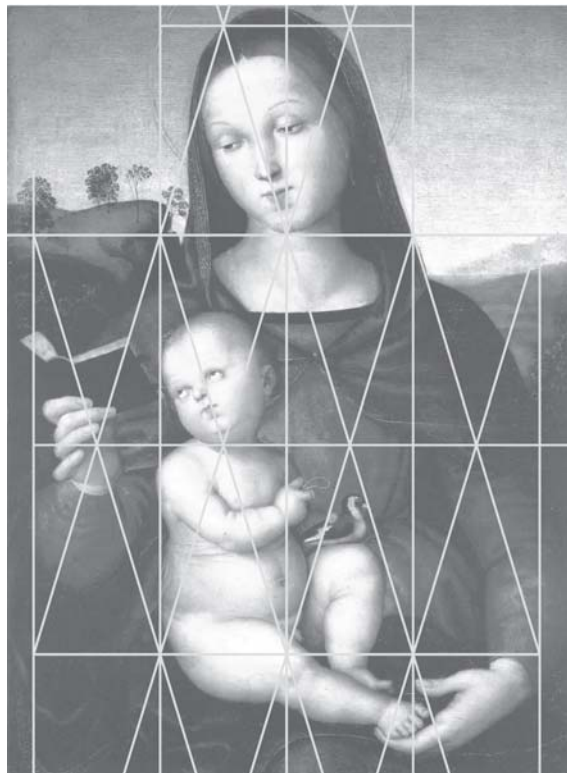
Полная сетка показана на схеме 2. В ней удивительно распределение горизонталей. Верхняя из них ограничивает голову Марии сверху, вторая горизонталь идет через середину расстояния между бровями, третья — по краю ее подбородка. Следующая горизонталь идет по углу книги в ее руке; следующая — по кончику ее мизинца. Вторая снизу горизонталь идет по внутреннему краю ее левого локтевого сгиба, а нижняя — по кончику большого пальца и середине левого запястья. Кажется, что пропорции фигуры Марии соотносятся с расположением горизонталей этой сетки.

Сетка схемы 2 обнаруживает с очевидностью, что линия края капюшона плаща Марии над ее левым плечом параллельна основной диагонали. Можно воспользоваться этим обстоятельством, чтобы построить новую сетку, в которой останутся старые основная диагональ и основная вертикаль, а третьей линией станет диагональ, идущая вдоль края капюшона. Эти линии показаны на схеме 3.



Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 3

На схеме 4 показана сетка, построенная на базе этих линий. Точка пересечения основной вертикали и диагонали осталась той же, поэтому горизонталь, через нее проходящая, не сместилась в сторону в отличие от других горизонталей. Но в этой сетке большую композиционную нагрузку несут диагонали. Так, диагонали задают положение (и даже, отчасти, размер) книги в руке Марии и трех ее пальцев, которыми она ее держит. Диагонали определяют положение и направление обеих рук Марии; они идут по большому пальцу левой руки Иисуса и его паху, по середине колена и кончику мизинца его правой ноги. Левая вертикаль сетки проходит по углу книги и стволу дерева в пейзаже, вторая слева вертикаль ограничивает контур тельца и головки Иисуса.

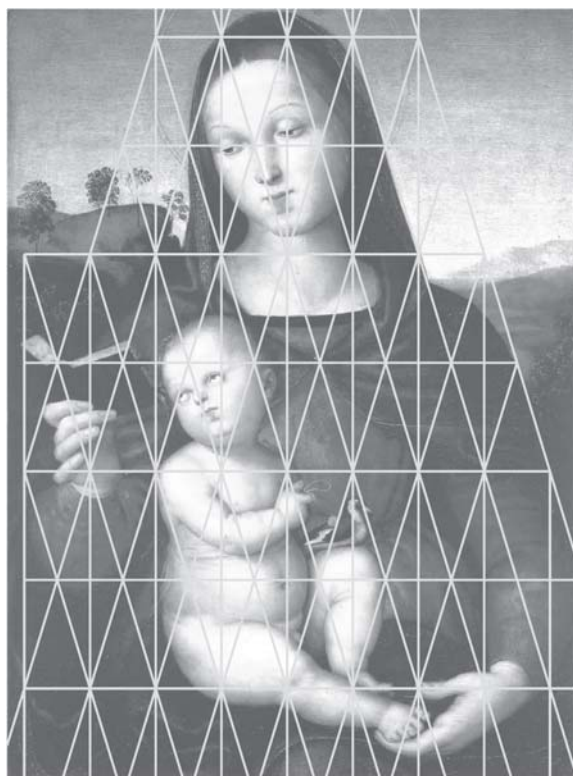


Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 4



Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 5

Заменяем основную диагональ на диагональ из схемы 3. Базовые линии новой сетки показаны на схеме 5.



Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 6

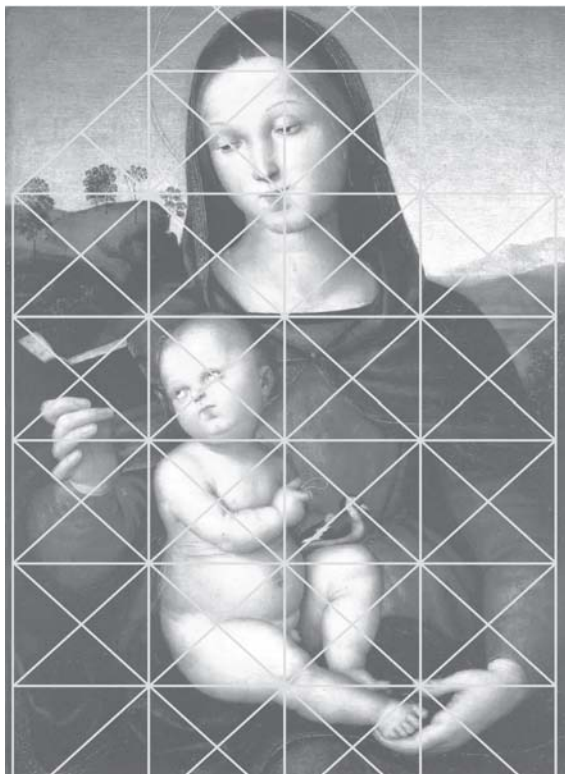
Полная сетка показана на схеме 6. Она не дает чего-то принципиально нового, а, скорее, уточняет положение рук Марии и ее книги, фиксирует положение застёжки плаща, складки на поверхности горы слева.

Можно кардинально поменять направление диагонали, так как это показано на схеме 7: соединив линией середину переплета книги и кончик большого пальца левой руки Марии. При этом диагональ пройдет по краю среднего пальца ее правой руки.

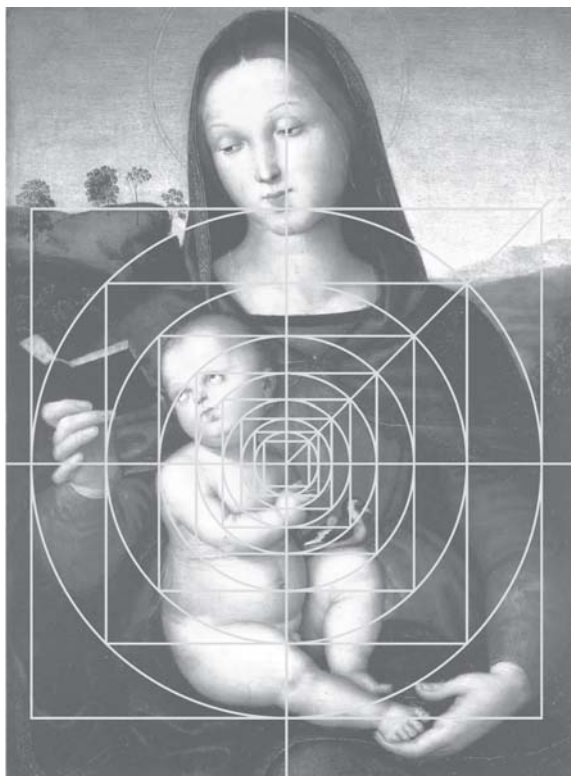


Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 7

Полная сетка показана на схеме 8. Ее горизонтали идут по середине губ Марии, по краю выреза ее платья и краю головы Иисуса, по краю его подбородка. Диагонали проходят по середине правой глазницы Марии и кончику ее носа, по краю выступа скалы слева, по середине левого зрачка Иисуса и кончику его носа, по кончику большого пальца его левой руки, по середине его правого колена, по краю его правого голеностопа и кончику указательного пальца левой руки Марии.



Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 8

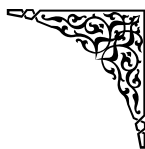
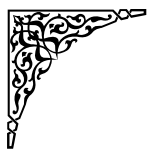


Рафаэль. Мадонна Солли. Схема 9

Наконец, следует проверить сетку из взаимно вписанных окружностей и квадратов. Вернувшись к схеме 3, возьмем в качестве их центра один из узлов сетки, лежащий на основной вертикали, и выберем размер больших квадрата и окружности такими, чтобы нижняя сторона квадрата проходила по кончику большого пальца правой ноги Иисуса, а окружность шла по краю контура левого плеча Марии. Сетка показана на схеме 9. Нижние стороны квадратов идут по паху Иисуса, по его пупку, по краю локтя, по краю запястья, по краю указательного пальца правой руки и по кончику большого пальца. Левые стороны квадратов идут по углу книги и краю рукава Марии, по кончику ее среднего пальца, по краю головы и плеча Иисуса, по середине его лба, по середине подбородка. Верхняя сторона большого квадрата задает линию высоты скалы слева. Окружности идут по кончикам большого пальца левой ноги Иисуса и большого пальца левой руки Марии, по углу переплета книги, по кончику указательного пальца правой руки Марии, по паху Иисуса, по углу выреза платья Марии, по середине правого глаза Иисуса, по середине его правого плеча, по его пупку, по середине его колена.

Разнообразие вариаций композиционных сеток и использование как близких, так и различных по направлению основных их линий, применение сетки из взаимно вписанных окружностей и квадратов подтверждает, что автором композиции и, следовательно, картины был Рафаэль. Причем некоторая неточность построений говорит о недостатке опыта или нехватке навыков, что естественно для молодого художника.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 112—115.



Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском (05)

Берлин, Картинная галерея, инв. 145

Тополь, 34 х 29 см

Предполагаемая дата 1502 г.

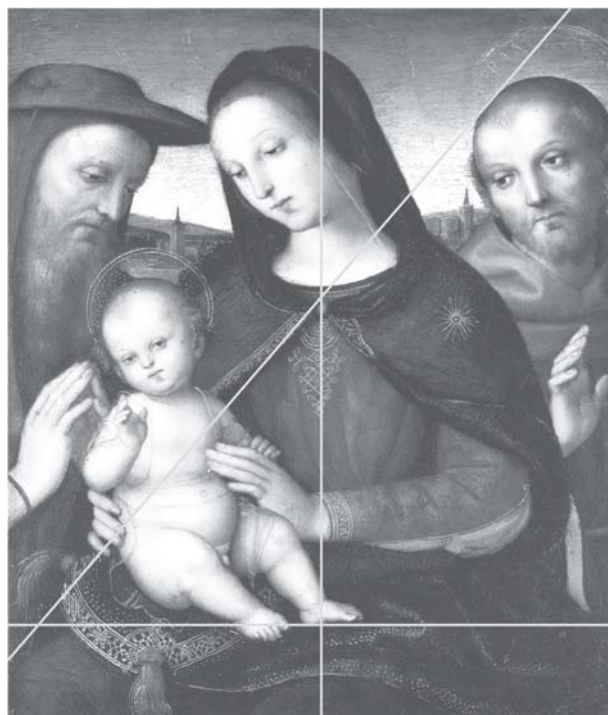
«Не существует записей о реставрациях, не предпринималось никаких технических исследований. Картина в общем кажется находящейся в хорошем состоянии, но старый лак очень потемнел, что делает цвета тусклыми и темными. ... С Пассаванта картина отдается Рафаэлю и датируется первыми годами шестнадцатого века»¹.

Выбор основной горизонтали для построения композиционной сетки представляется очевидным. Она должна пройти через кончик большого пальца правой ноги Иисуса по краю его левой пятки. Столь же легко определяется основная вертикаль. Эта линия должна пересечь застежку плаща Марии, пройдя по кончику узора вышивки на груди ее платья. Основная диагональ может проходить по-разному. На схеме 1 показан один из вариантов. Диагональ идет через кончики пальцев правой руки Марии по краю ее плаща и далее по краю головы Франциска.

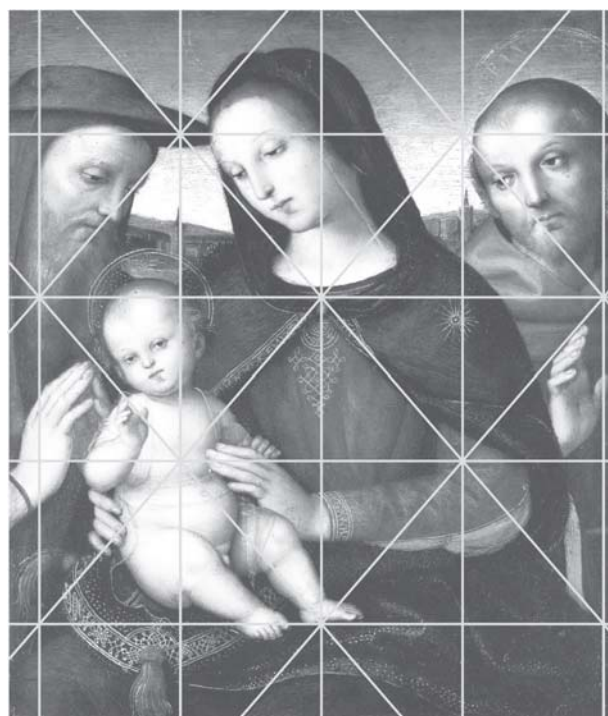
Сетка, построенная на этих линиях, показана на схеме 2. Диагональ, параллельная основной и лежащая ниже нее, идет по краю пальцев правой руки Франциска. Другая параллельная ей диагональ, лежащая выше основной, идет по краю головы Марии, по изображению зрачка Иеронима.

Диагональ, симметричная основной относительно вертикали, идет по складке и краю плаща Марии, выходя на край шляпы Франциска. Диагональ, ей параллельная и лежащая выше нее, проходит через зрачок правого глаза Франциска и середину его подбородка. Вторая, ей параллельная диагональ, идет по кончикам пальцев благословляющей руки Иисуса и по краям сложенных пальцев рук Иеронима.

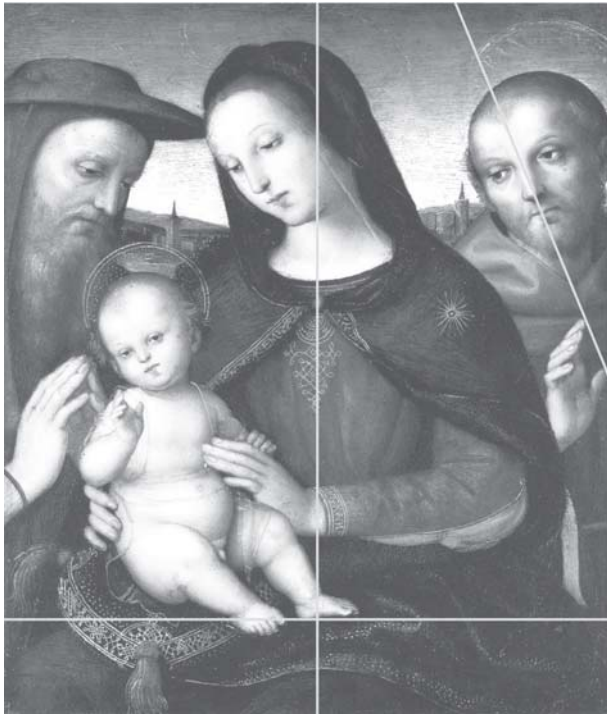
Вторая снизу горизонталь идет по сгибу кисти Иеронима, кончикам пальцев левой руки Марии, складке ее левого рукава и углу светлого пятна справа, образованного наложением контуров плаща Марии и руки Франциска. Узел сетки,



Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 1



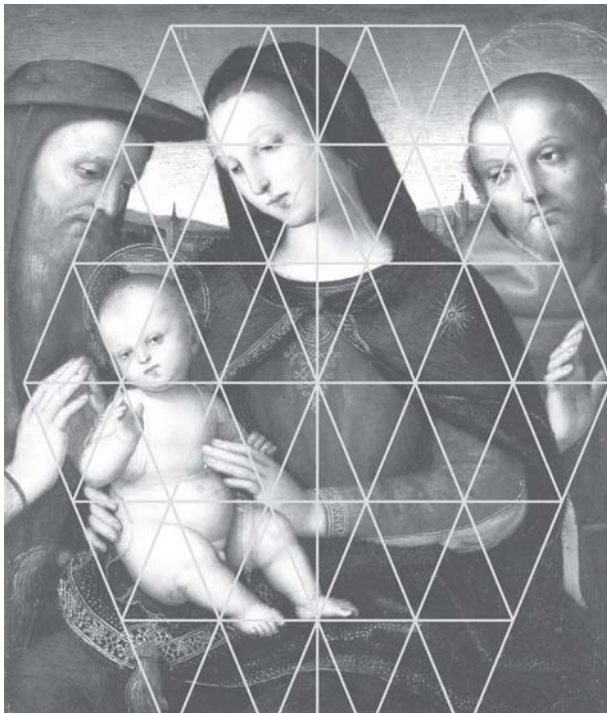
Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 2



Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 3

лежащий на второй сверху горизонтали, приходится на застежку плаща Марии. Верхняя горизонталь задает место положения края головного убора Иеронима. Вертикали сетки идут точно по изображениям башен, помещенных справа и слева от головы Марии.

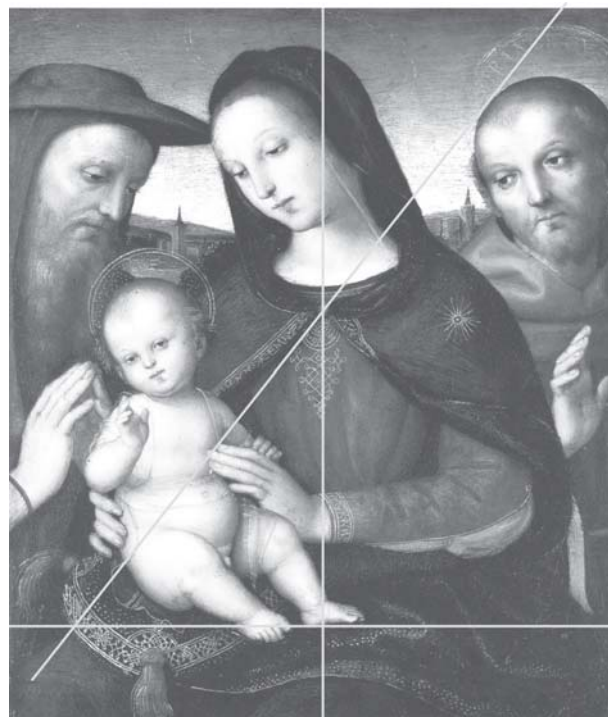
Другой вариант положения основной диагонали показан на схеме 3. Она идет по оси лица Франциска.



Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 4

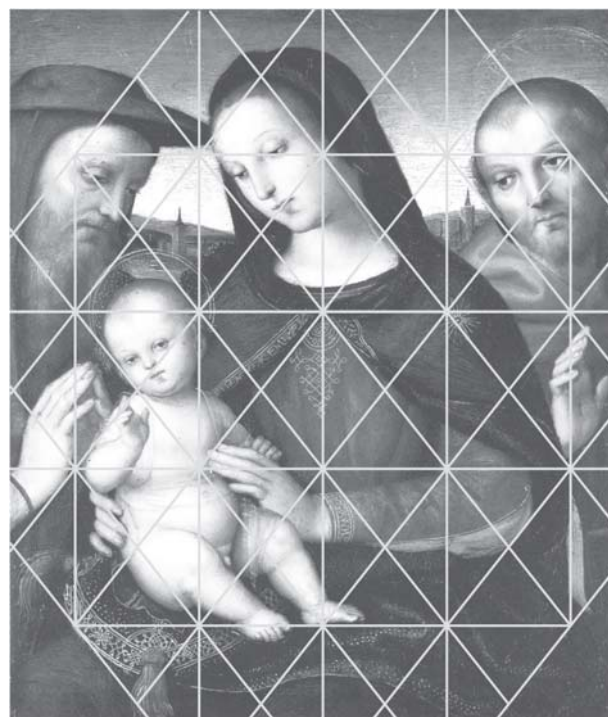
Сетка, построенная на этих линиях, показана на схеме 4. Для демонстрации внутренней симметрии сетки из нее убраны те части линий, которые «не работают» в предметной композиции. Сетка позволяет увидеть, что различные в пространстве картины наклоны голов Иеронима и Франциска имеют один и тот же наклон на плоскости (оси их голов дают симметричные проекции на плоскости изображения). Руки всех персонажей оказываются включенными внутрь сетки. Причем ее линии идут по кончикам пальцев правых рук Иисуса, Марии и Франциска и кончикам пальцев левой руки Иисуса. А суставы пальцев правой руки Иеронима и левой руки Марии пересекаются линиями сетки в одном и том же месте — по второму суставу указательного пальца. Более того, горизонталь, пересекающая сустав пальца Иеронима, пересекает мизинец Франциска тоже по второму суставу.

Возможен и такой вариант проведения основной диагонали, как показанный на схеме 5. Диагональ проходит по кончикам пальцев левой руки Марии (в схеме 1 она проходила по пальцам правой ее руки).

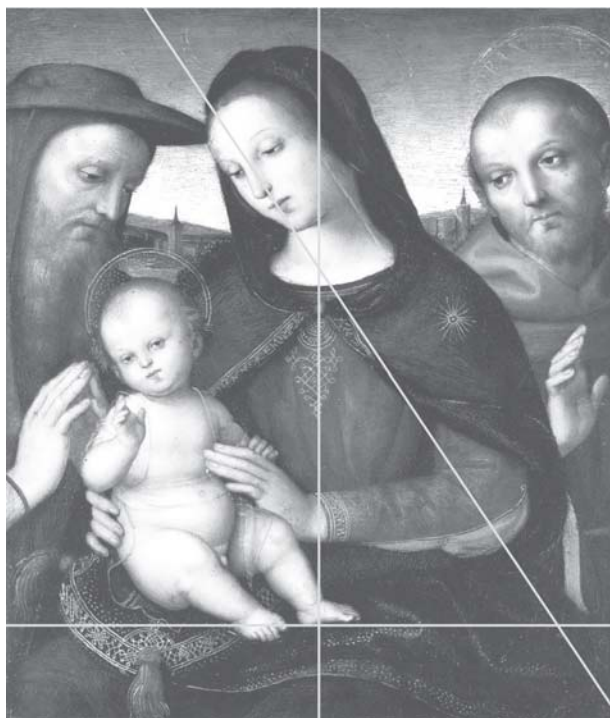


Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 5

Изменение угла наклона диагонали кажется незначительным. Однако в итоге сетка меняется весьма существенно. Она показана на схеме 6. Как и в схеме 4 часть линий сетки для большей наглядности удалена. Ее вертикали смещаются с осей башен ближе к середине, но по-прежнему проходят по важным элементам изображения: одна — по краю контура головы Иисуса, другая — по краю руки Марии от плеча до локтя. Правая вертикаль, пересекая кончик мизинца Франциска, располагается вдоль его правой ладони и складок одежды Марии. Расстояние между горизонталями становится меньше. Вторая снизу горизонталь идет теперь по сгибу правой кисти Иеронима, по кончику безымянного пальца и сгибу локтя левой руки Марии. Вторая сверху горизонталь идет точно по застежке плаща Марии, а верхняя — по точкам середины расстояния между бровями Марии и середины расстояния между бровями Франциска. Линии сетки (левая вертикаль и диагонали) проходят по кончикам указательных пальцев всех персонажей за исключением пальца левой руки Иисуса. Одна из диагоналей идет по ребру ладони Иеронима, другая — по краю контура головы Франциска.

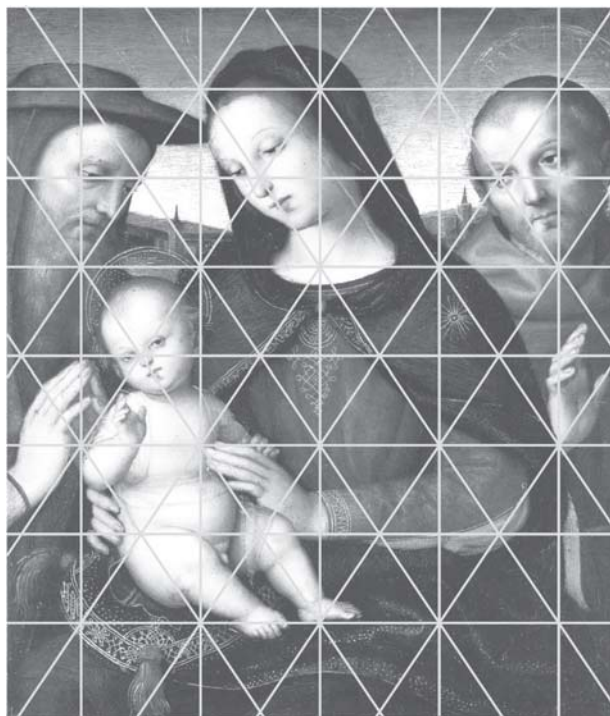


Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 6



Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 7

Следующий вариант расположения основной диагонали — вдоль оси лица Марии. Он показан на схеме 7.

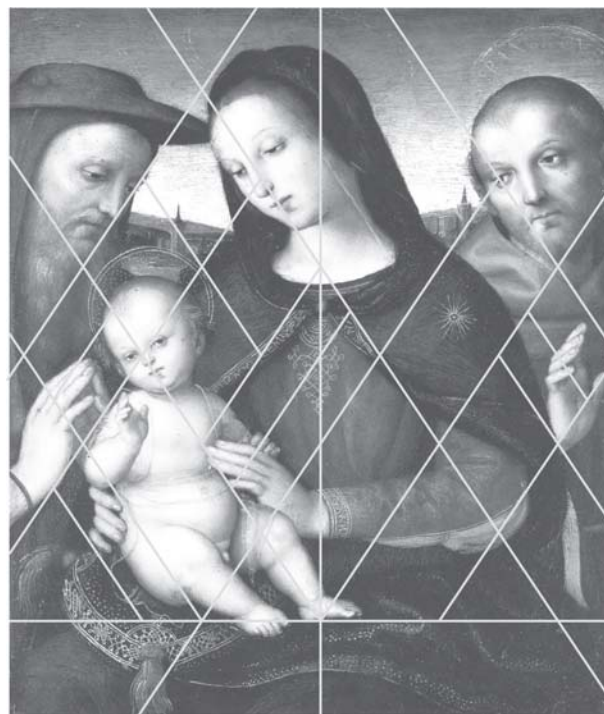


Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 8

Полная сетка показана на схеме 8. В ней все вертикали «работают». Крайняя левая проходит по кончикам пальцев Иеронима, краю локтя Иисуса и почти точно по контурам пальцев правой руки Марии. Вторая слева вертикаль идет по контуру головы Марии и контуру уха Иисуса, касаясь затем кончика среднего пальца левой руки Марии и идя через пупок Иисуса. Вторая справа вертикаль идет вдоль контура рукава Марии. Крайняя правая вертикаль проходит вдоль ребра правой ладони Франциска и вдоль границы двух цветовых пятен в нижнем углу.

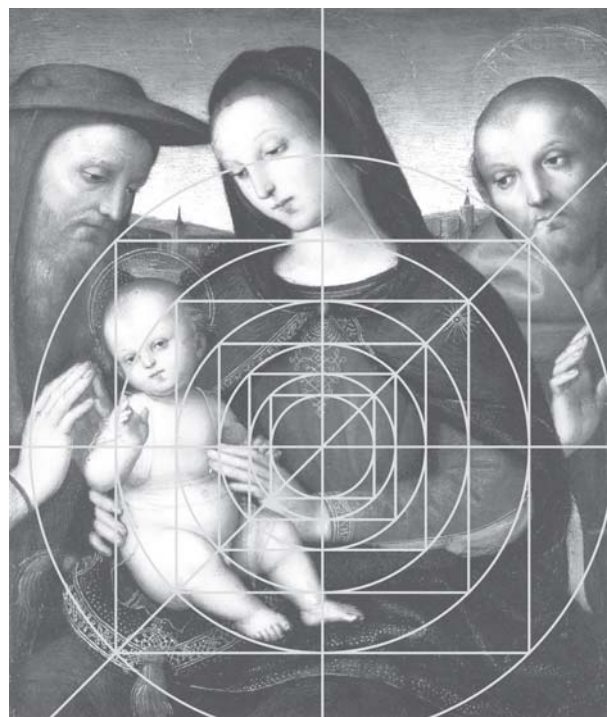
Горизонталей в этой схеме больше, чем в предыдущих, и все они проходят хотя бы через одну важную точку. Вторая снизу идет по кончику среднего пальца Марии, середине колена Иисуса и (почти точно) по краю запястья Марии. Третья снизу идет по сгибу правой кисти Иисуса, по кончику указательного пальца Марии, кончику указательного пальца левой руки Иисуса и сгибу кисти Франциска. Средняя горизонталь касается пальцев Иеронима, идет по одной из осей узора на платье Марии и по кончику пальца Франциска. Третья сверху горизонталь идет по точкам излома контуров одежд Иеронима и Марии и границам тональных пятен в изображении Франциска: по кончикам его бородки на шее. Вторая сверху горизонталь идет по изображениям зрачков Иеронима и Франциска. Верхняя горизонталь проходит по границе двух частей головного убора Иеронима.

«Работа» диагоналей в этой сетке показана на схеме 9. Она представляет собой схему 8, из которой убраны все вертикали и горизонталы, кроме основных, и оставлены только те части диагоналей, которые очевидно играют важные роли в организации композиционных связей. К ним добавлены четыре отрезка диагоналей, помогающие увидеть параллелизм расположения пальцев рук персонажей. Схема демонстрирует, что наклоны голов Марии и Иисуса одинаковы, что наклоны голов Иеронима и Франциска по-разному, но соотносятся с наклонами голов Марии и Иисуса. Именно, в изображении Иеронима диагональ, проходящая по контуру его лба, выходит на середину его подбородка; в изображении Франциска диагональ также выходит на середину подбородка, но проходит через середину глазницы. Пальцы всех изображенных рук хотя бы один раз пересекаются диагоналями или касаются них.



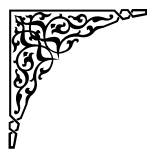
Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 9

Для построения системы взаимно вписанных окружностей и квадратов оставим прежней основную вертикаль, а основную горизонталь выберем из горизонталей схемы 8: ту, которая проходит по кончикам указательных пальцев Иисуса и Марии. Размер внешней окружности возьмем таким, чтобы она проходила по кончикам пальцев, дальше других расположенных от точки пересечения вертикали и горизонталей. Полученная сетка показана на схеме 10. Стороны большего квадрата проходят по контуру кисти правой руки Иисуса, пальцам правой руки Марии и краю ее левого локтя. Вторая по размеру окружность идет по кончику указательного пальца Иисуса и краю его правой стопы. Стороны второго по размеру квадрата проходят почти точно по застёжке плаща Марии и контуру краев плаща около нее. Третья окружность идет по паху младенца. Точки соприкосновения трех внутренних пар «окружность-квадрат» приходятся на кончики пальцев Марии и Иисуса. Следовательно, появление и этой сетки вполне оправдано: она «работает» примерно с той же интенсивностью, что и сетки диагональные. Хотя следует отметить, что их «степень интенсивности» (или «информативная емкость») меньше, чем в сетках флорентинского периода.



Рафаэль. Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском. Схема 10

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 115.



Рафаэль. Святой Себастьян. Схема 1

Святой Себастьян (06)

Бергамо, Академия Каррара, инв. 314

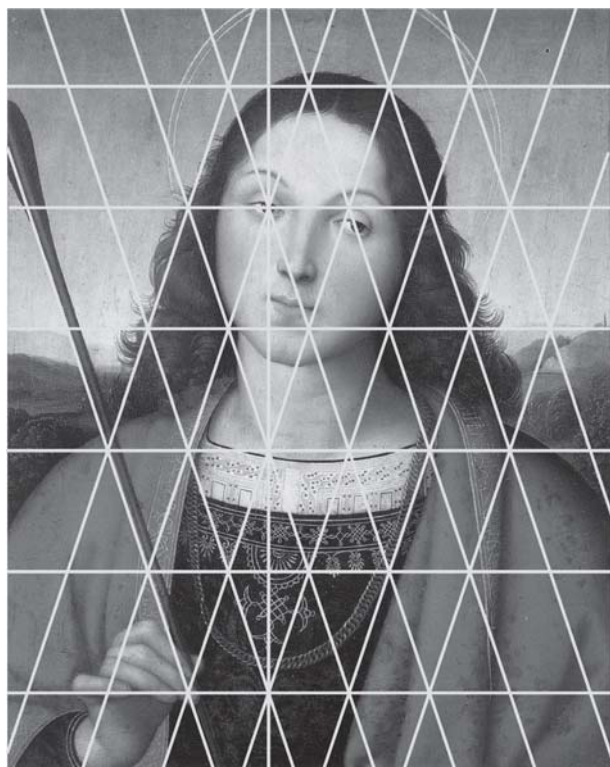
Дерево, 45.1 x 36.5 см,

область живописи 43.9 x 34.3 см

Предполагаемая дата 1502 г.

«В целом состояние живописи очень хорошее. ... Тщательное исследование показывает, что волосы были написаны в финальной стадии, поскольку они перекрывают пейзаж. Фон был переписан в более позднее время. ... Исследователи всегда считали работу автографом, но иногда предлагали значительно отличающуюся датировку. ... Более ранние утверждения, что картина является частью большей композиции, были опровергнуты уже Пассавантом и сейчас отвергаются большинством исследователей»¹.

Первый вариант выбора основных линий сетки представляется очевидным. Основная диагональ должна идти по оси стрелы в руке Себастьяна. Основная горизонталь должна пересекать кончик его указательного пальца, Основная вертикаль должна проходить по середине зрачка правого глаза. Эти линии показаны на схеме 1.



Рафаэль. Святой Себастьян. Схема 2

Полная сетка показана на схеме 2. Правильность выбора базовых линий подтверждается уже тем фактом, что один из узлов сетки приходится на правый зрачок Себастьяна. Три других узла лежат на цепи, украшающей его грудь. Поскольку пейзаж был переписан, то вряд ли стоит искать строгое соответствие его линий горизонталям сетки. Тем не менее, третья сверху горизонталь ограничивает высоту далеких гор. Направление складок плаща соотносится с направлением диагоналей. Одна из диагоналей пересекает кончик большого пальца Себастьяна.

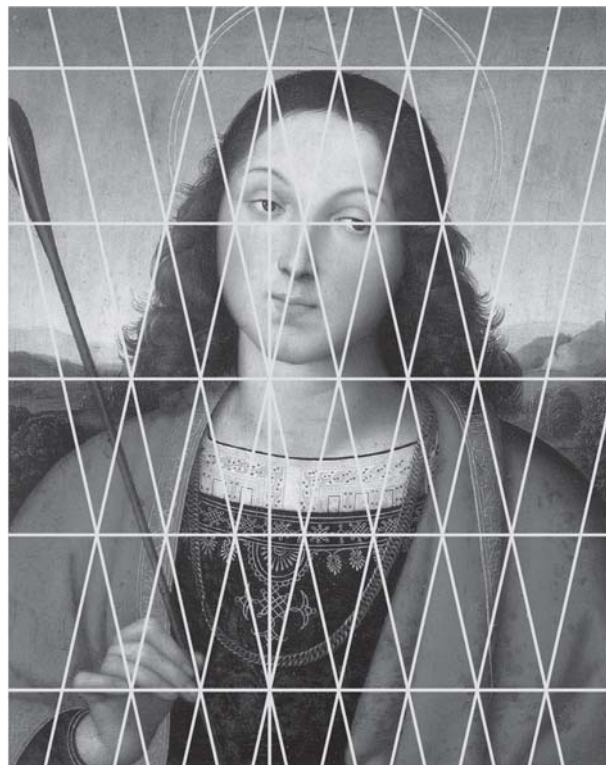
Вторым вариантом расположения основной диагонали может быть ось лица Себастьяна при сохранении основных вертикали и горизонтали из схемы 1. Это показано на схеме 3.



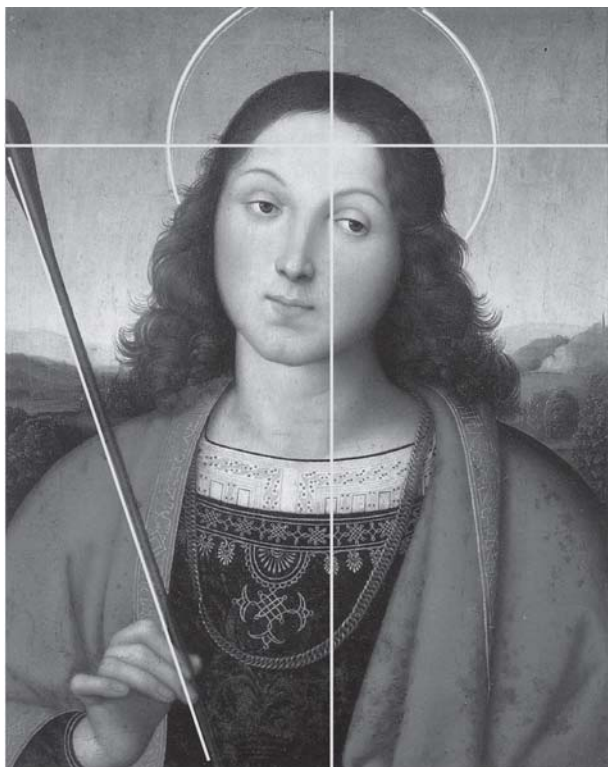
Рафаэль. Святой Себастьян. Схема 3

Полная сетка показана на схеме 4. Наклон диагоналей этой схемы отличается от наклона диагоналей схемы 2. Это особенно заметно по крайней слева диагонали. Она позволяет заметить и тот факт, что видимый верхний конец стрелы приходится на конец диагонали, а нижний конец стрелы — на узел сетки, касающийся кончика среднего пальца Себастьяна. Соседний с ним узел на той же горизонтали касается кончика мизинца. Следующий влево узел точки располагается рядом с суставом мизинца. Если же учесть, что соседние диагонали проходят по кончикам указательного и большого пальцев и суставу указательного пальца Себастьяна, то можно сделать вывод о правомерности такого выбора основных линий и закономерности использования построенной на них сетки.

В этой сетке верхняя горизонталь идет по краю головы Себастьяна, вторая сверху — по середине его левого зрачка, нижняя горизонталь — по кончикам сразу трех пальцев. Направление складки левой полы плаща совпадает с направлением диагоналей.

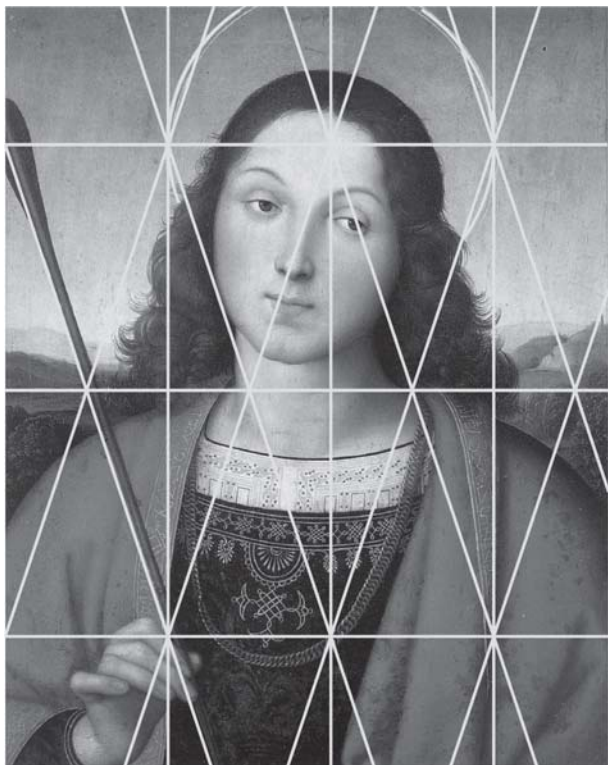


Рафаэль. Святой Себастьян. Схема 4



Рафаэль. Святой Себастьян. Схема 5

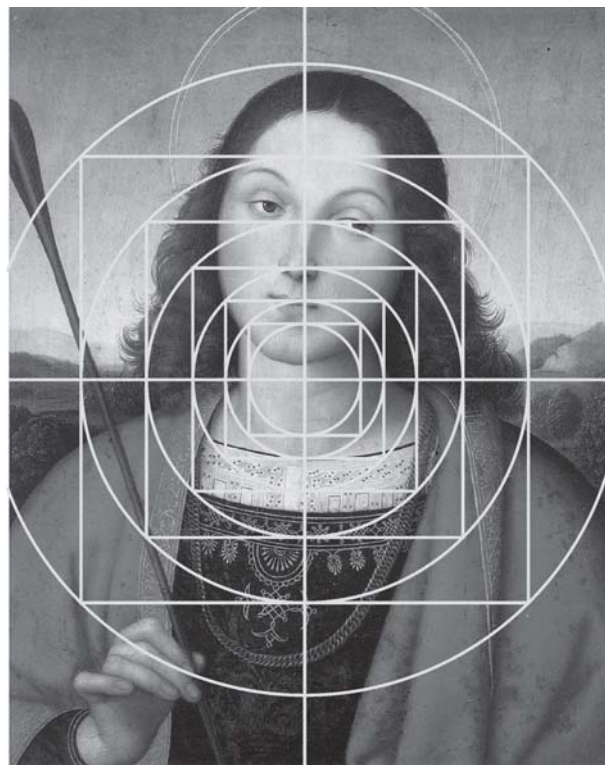
В отличие от портретов реальных людей изображение несет элементы, свидетельствующие о том, что изображаемый персонаж, во-первых, святой — нимб вокруг его головы и, во-вторых, что это святой Себастьян — стрела в его руке. Имея линию и точку, не лежащую на ней, можно попробовать построить сетку, дополнив диагональ из схемы 1 основными вертикалью и горизонталью, пересекающимися в центре нимба. Эти линии показаны на схеме 5.



Рафаэль. Святой Себастьян. Схема 6

Полная сетка показана на схеме 6. Эта сетка демонстрирует расчет не менее точный, чем другие сетки. Выясняется, что видимая часть стрелы оканчивается точно на уровне центра нимба, что диаметр нимба равен расстоянию между правым краем плаща и складкой плаща на левой его стороне. Высота растительности справа соотносится с положением средней горизонтали, а одна из диагоналей проходит через середину левого зрачка.

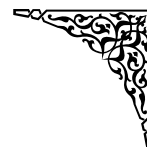
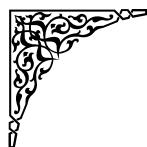
Для проверки сетки из взаимно вписанных окружностей и квадратов возьмем одну из горизонталей схемы 4 и вертикаль, соотносящуюся с этой схемой (не показанную на ней поскольку она принадлежит к более мелкому делению сетки, но расположенную почти в середине изображения). Эта сетка показана на схеме 7. Диаметр большей окружности взят таким, чтобы ее линия проходила через точку соприкосновения пальцев Себастьяна и древка стрелы. Эта окружность сверху касается контура головы Себастьяна. Горизонтали сетки проходят по середине левого зрачка, по кончику носа, по середине губ Себастьяна, по ямке под нижней губой, отвечая анатомическому строению лица. Узлы сетки лежат на древке стрелы, на нагрудной цепи, на линии складки плаща с правой его стороны. Как и другие, эта сетка достаточно точно соответствует расположению элементов изображения.



Рафаэль. Святой Себастьян. Схема 7

Столь точная выстроенность композиции подтверждает не только аутентичность работы, но ее целостность и завершенность. Анализ композиционного построения картины доказывает, она действительно является не фрагментом, а самостоятельным произведением.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 117—119.



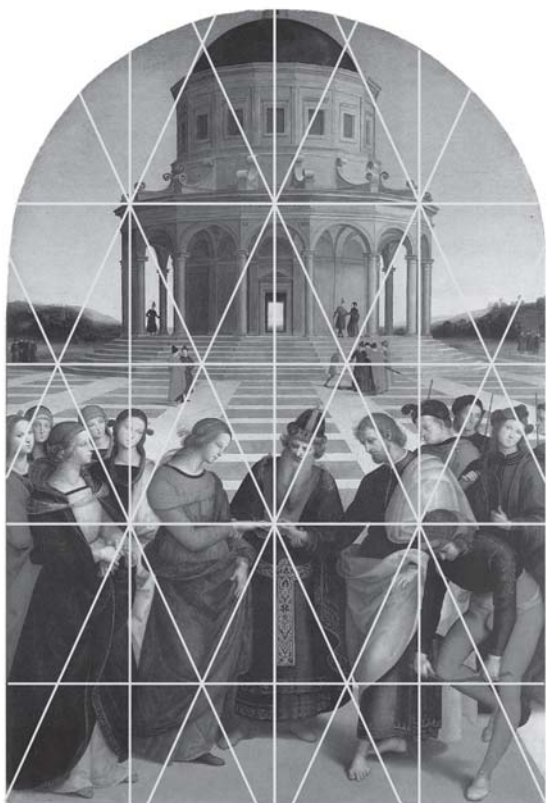
Обручение Марии (09)

Милан, Пинакотека ди Брера, инв 472

Дерево, 170 x 118 см

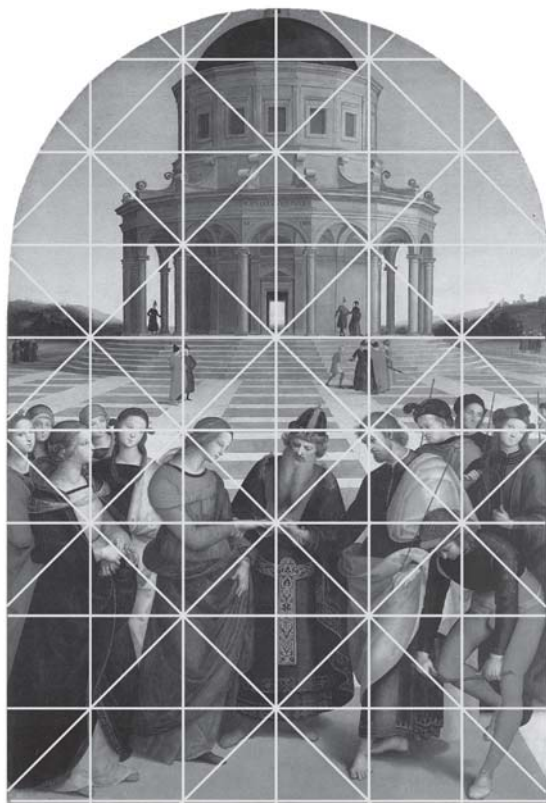
Подписано и датировано на фасаде:

RAPHAEL URBINAS MDIII



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 1

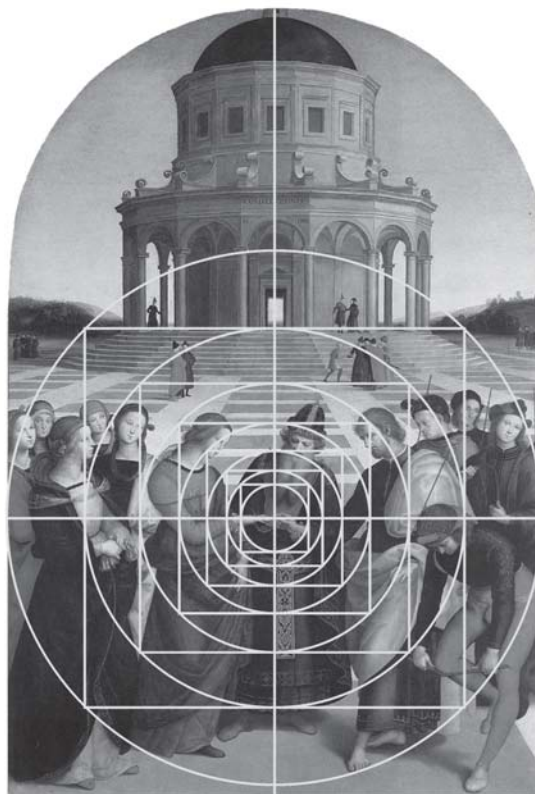
Обручение Марии было подробно проанализировано нами в начале работы. Но там не были проверены те типы композиционных сеток, необходимость применения которых еще не была очевидна. Здесь мы проведем анализ с помощью сетки квадратов и системы взаимно вписанных окружностей и квадратов. На схеме 1 воспроизведена одна из схем первоначального анализа с небольшими дополнениями. Она призвана напомнить о тех композиционных связях, которые выявлены диагональными сетками. Угол наклона исходной диагонали задан направлением оси посоха Иосифа.



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 2

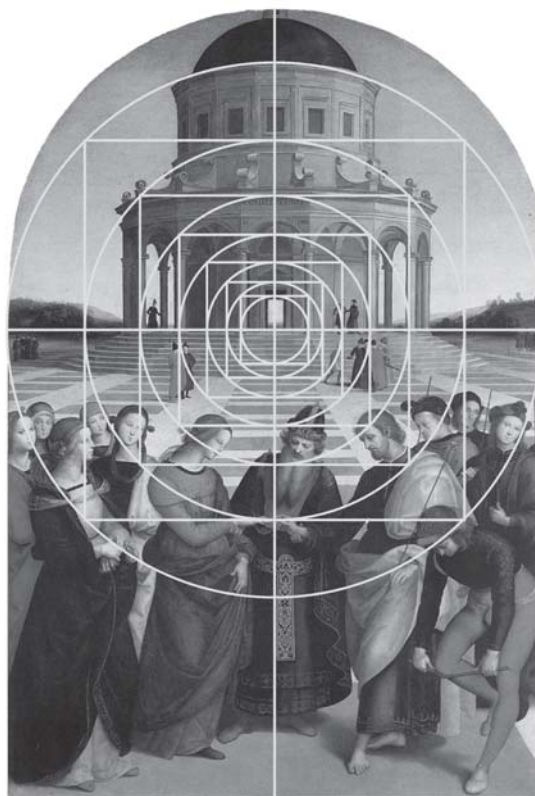
На схеме 2 показана сетка квадратов, построенная на основных вертикали, горизонтали и диагонали, проходящей по кончикам пальцев той руки Иосифа, в которой он держит посох. Видно, что другие диагонали идут по суставам руки и кончику большого пальца правой ноги юноши, ломающего свой посох, по кончикам пальцев ноги Марии и краям стоп или пальцам обеих ног первосвященника и Иосифа. Они проходят по пальцам рук девушки на переднем плане, по краю выреза ее платья и краю челюсти ее соседки. Они задают наклоны голов Марии и Иосифа и верхней части тела юноши, ломающего посох. Горизонтالي ограничивают композицию снизу, дают уровень верхнего края стилобата, уровень волют капителей двух фронтально расположенных колонн храма, уровень волют над его колоннадой, верхний уровень барабана его купола.

На схеме 3 показана система взаимно вписанных окружностей и квадратов, центр которой лежит в точке соприкосновения рук Марии и Иосифа, а размер выбран так, чтобы она проходила по кончикам пальцев его левой ноги. Эта окружность идет по краям одежд Марии и Иосифа, по краю кисти левой руки юноши, ломающего посох, вдоль его бедра. Меньшая окружность идет по краю другой его кисти, задает границы краев плаща Иосифа, определяет наклоны голов юноши справа и девушки слева. Третья по размеру окружность проходит точно по пальцам Иосифа, держащим посох, и по краю плеча Марии, идет по направлению складок их одежд. Меньшая из окружностей проходит по краям запястий Марии и Иосифа.



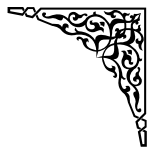
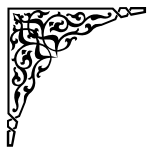
Рафаэль. Обручение Марии. Схема 3

На схеме 4 показана та же сетка взаимно вписанных окружностей и квадратов, смещенная вверх на расстояние в половину диаметра большей окружности. Схема демонстрирует, что наклоны и повороты голов девушек и юношей тонко связаны с положением и характером изгибов линий окружностей. Большая из окружностей проходит точно по вершинам изломов крупных складок плаща Иосифа, по сложенным пальцам девушки слева от Марии, по оси лица девушки, стоящей за ней, по линии контура верхнего края барабана купола храма. Линии следующей по размеру окружности и вписанного в нее квадрата проходят точно по соприкасающимся пальцам Марии и Иосифа, по контуру его плаща и середине ее плеча. Ритмика колонн храма соотносится с ритмикой уменьшающихся интервалов между линиями сетки.



Рафаэль. Обручение Марии. Схема 4

Эти схемы подтверждают, что для анализа Обручения Марии, которое несколько выпадает из общего ряда: размером, сюжетом, количеством персонажей — прекрасно подходят приемы, примененные для анализа других работ, созданных в тот же период. Следовательно, в них действительно отражены особенности композиционного мышления Рафаэля



Мадонна Конестабиле (10)

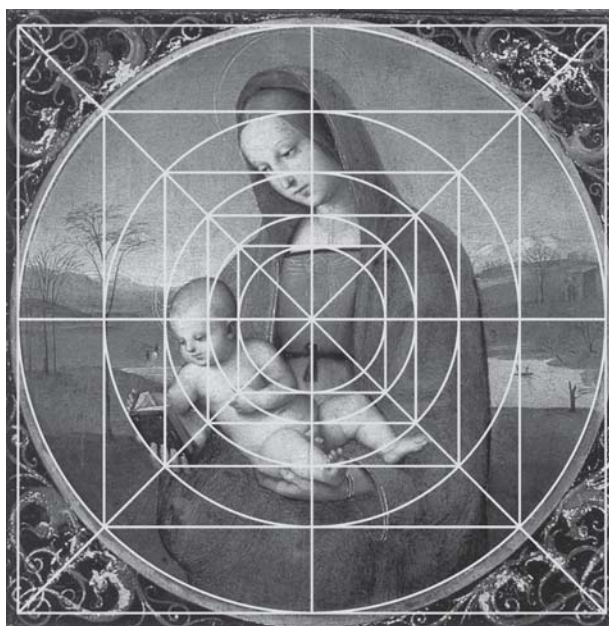
Санкт-Петербург, Эрмитаж, инв. GS 252
Темпера на холсте, переведена с дерева в
1871 г.; 17,5 x 18 см
Предполагаемая дата 1503—4 гг.

«Кустодиева цитирует отчет о реставрации и упоминает вертикальные трещины, образовавшиеся еще тогда, когда картина была на деревянной основе, и которые видимы сейчас. Картина в целом находится в хорошей сохранности, хотя и с затухающим синим цветом одежды Марии, что способствует исчезновению чувства глубины, затемняя пространственную организацию драпировки. Поверхность картины имеет тонкие кракле-люры»¹.

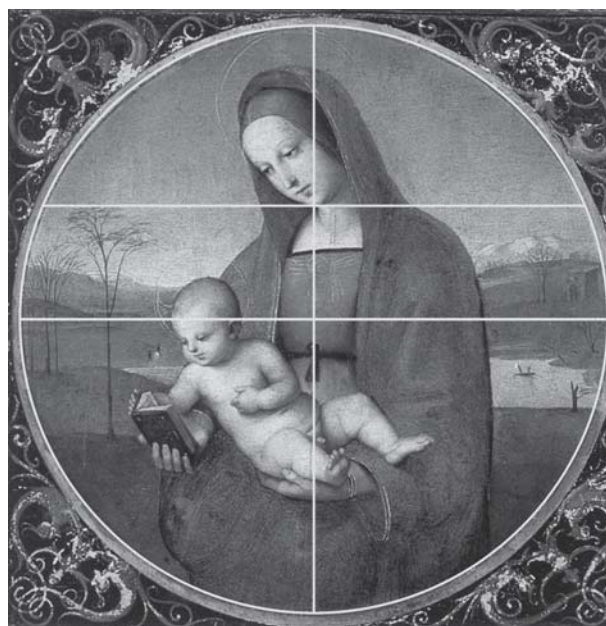
Поскольку картина представляет собой тондо в квадратной раме, естественно начать анализ ее композиции с сетки, образованной взаимно вписанными окружностями и квадратами. Она показана на схеме 1. Основная вертикаль сетки идет по середине пояса Марии и паху Иисуса. Стороны квадрата, вписанного в большую окружность, проходят по краю волос Марии, по стволу дерева слева, по середине изгиба плаща Марии и по изображению лодки на поверхности водоема справа. Вписанная в этот квадрат окружность (большая из наложенных на изображение) про-

ходит точно по краю переплета книги, по кончикам большого и указательного пальцев правой руки Марии. Стороны следующего из включенных в сетку квадратов (третьего по величине) проходят по краю головы Иисуса, по углу книги, по среднему пальцу правой руки Марии, по кончику указательного и большого пальцев ее левой руки, по кончику мизинца правой ноги Иисуса, по краю пятки его левой ноги. Вписанная в него окружность идет по краю головы Иисуса, по кончику его правого мизинца, по сгибу голенисто-стопа его левой ноги, выходя на точку перегиба контура фигуры Марии над ее левым плечом. Следующая окружность (четвертая по размеру) идет по контуру правого плеча Марии, по кончику большого пальца левой руки Иисуса. Стороны наименьшего квадрата идут по краю выреза платья Марии, по краю головы Иисуса, по большому пальцу его левой руки и краю его левого колена. Меньшая из окружностей идет по краю головы Иисуса, по концу его левой подмышечной складки и середине его левого локтя. Одна из общих диагоналей квадратов проходит по кончику правого мизинца Марии, а другая — по кончикам пальцев левой ноги Иисуса.

Нижний край подбородка Марии, точка перегиба контура ее плаща и вершина дерева слева находятся на одной горизонтали. Ее можно использовать в качестве третьей основной линии в дополнение к вертикальному и горизонтальному диаметрам окружности тондо. Эти линии показаны на схеме 2.

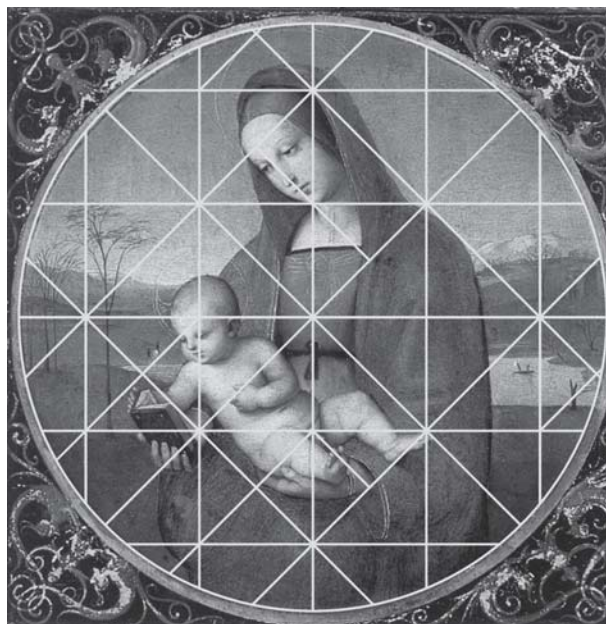


Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Схема 1



Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Схема 2

На схеме 3 показана построенная на них сетка. Поскольку размеры картины малы (стороны квадратов сетки равны примерно 3,5 см), то делать сетку слишком мелкой нет смысла. Для того, чтобы, не загромождая чертеж, продемонстрировать точные соответствия в расположении элементов изображения, на схеме 3 кроме больших показано и несколько мелких членений. Узлы сетки приходятся на край капюшона одеяния Марии, на края пальцев левой стопы и пах Иисуса. Диагонали идут по краю нимба, краю левого плеча и кончику большого пальца левой руки Марии, по кончикам пальцев правой руки и кончику указательного пальца левой руки Иисуса; по оси нижней части лица Марии от переносицы до подбородка; по углу книги. Вертикаль проходит по центру нимба Иисуса, по середине его левой глазницы, середине подбородка и краю подмышечной складки его правой руки. Нижняя горизонталь идет по краю левого рукава одеяния Марии, а вторая снизу — по кончику большого пальца ее правой руки, по паху младенца, по подколенному сгибу и кончикам пальцев его левой ноги.

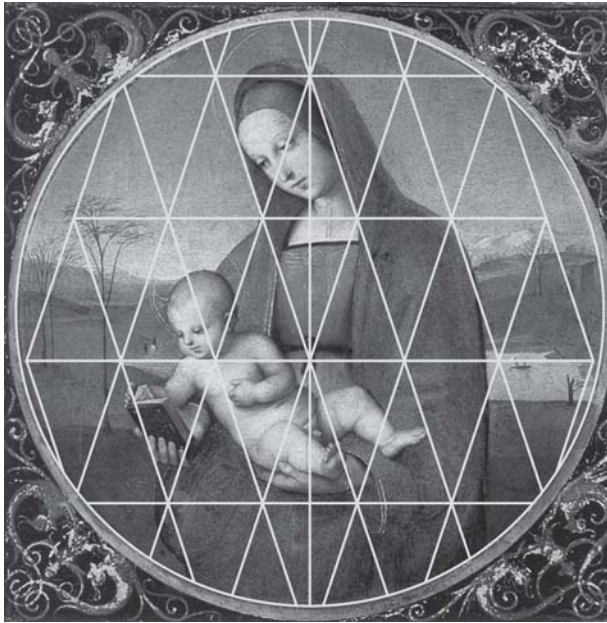


Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Схема 3

Обращает на себя внимание параллелизм краев капюшона одеяния Марии. Две диагонали, проведенные вдоль их осей, в сочетании с центральной вертикалью можно использовать для построения еще одной композиционной сетки. Эти линии показаны на схеме 4.

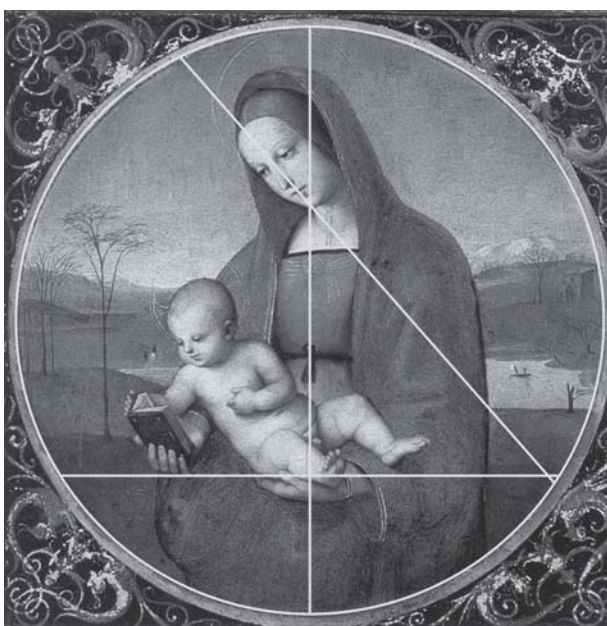


Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Схема 4



Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Схема 5

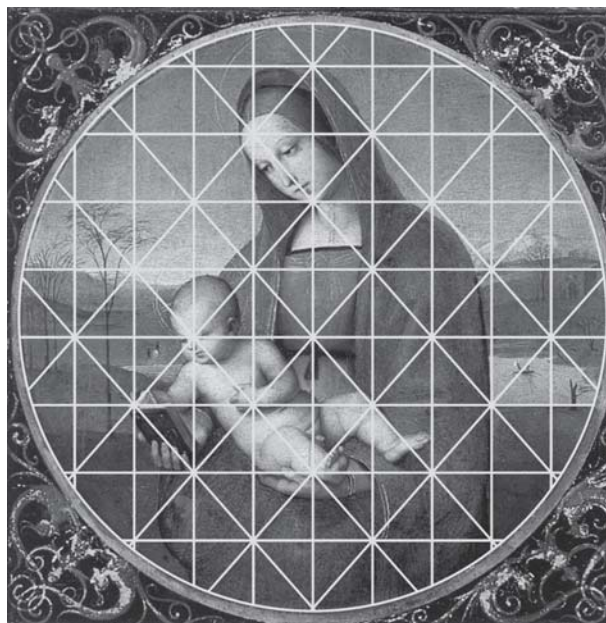
На схеме 5 показана полная сетка. Если в схеме 3 горизонталь проходила по краю подбородка Марии, то в схеме 5 горизонталь идет по краю подбородка Иисуса, выходя с одной стороны на линию складки пейзажа, а с другой — на изображение лодки в водоеме справа. Диагонали проходят по кончикам больших и указательных пальцев правых рук Марии и младенца. Они идут по середине левой глазницы Марии, точке перелома контура ее одеяния над правым плечом, по середине уха Иисуса, по углу книги и кончику правого мизинца Марии; по кончикам указательных пальцев левых рук Марии и младенца; по кончику большого пальца левой руки Марии и кончику большого пальца левой ноги Иисуса; по контуру левого плеча Марии.



Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Схема 6

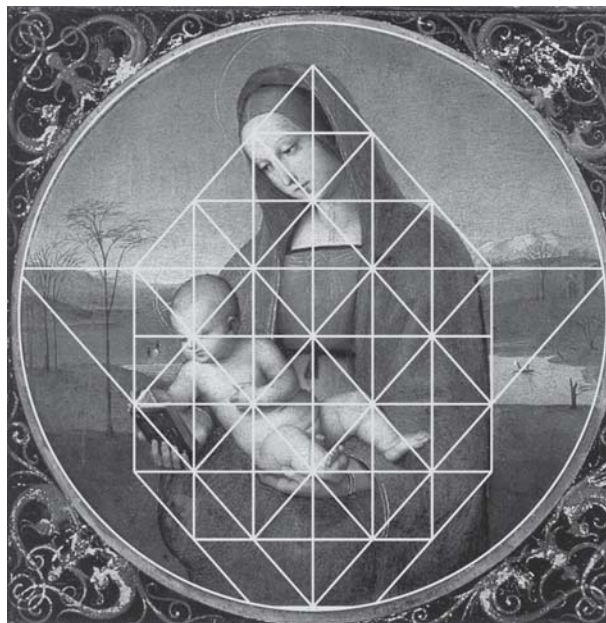
В схеме 3 одна из диагоналей шла по оси нижней части лица Марии. Сохраняя неизменной основную вертикаль, можно взять в качестве основной диагонали ось всего лица (наклон которой несколько иной) и в качестве основной горизонтали — линию, проходящую по краю сустава левого мизинца и кончику большого пальца правой руки Марии. Эти линии показаны на схеме 6.

На схеме 7 показана построенная на них сетка. Ее вертикали проходят по углам книги, по кончику указательного пальца левой руки Марии, по кончику большого пальца левой ноги младенца, по краю контура фигуры Марии. Ее горизонтالي идут по нижнему краю левого рукава одеяния Марии, по обрезу книги, по краю указательного пальца левой руки младенца, по линии берега водоема справа; по переносице младенца, по его левому глазу и краю левого плеча; по верхнему краю гор слева, почти точно по краю головы младенца и середине вышивки, украшающей платье Марии; по вершине дерева слева и краю подбородка Марии; по верхнему краю капюшона ее одеяния.



Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Схема 7

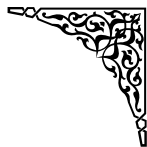
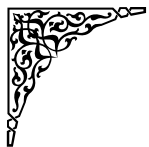
Несколько упрощенный и идеализированный вид схемы 7 представлен на схеме 8. Она позволяет яснее увидеть связи членений пейзажа с расположением элементов изображения фигур и внимательно проследить ход диагоналей внутри группы персонажей. Они идут по краю подбородка Марии и углу книги; по углу книги и кончикам пальцев правой руки Марии; по кончику большого пальца левой руки младенца; по краю его левой голени; по краю контура фигуры Марии; по верхнему кончику банта пояса Марии и краю сустава ее правого мизинца; по суставу ее большого пальца левой руки и кончикам пальцев правой ноги младенца; по точке пересечения контура фигуры Марии и линии края берега водоема справа.



Рафаэль. Мадонна Конестабиле.
Схемы 6, 7, 8

Композиции Мадонны Конестабиле организована столь изысканно и тонко, что для ее анализа потребовалось применить два типа сетки, причем один из них в — трех различных видах диагональных построений.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit.— P. 141.



Мадонна с младенцем с книгой (Мадонна Нортон Симон) (11)

Пасадена (Лос Анджелес), Музей искусств

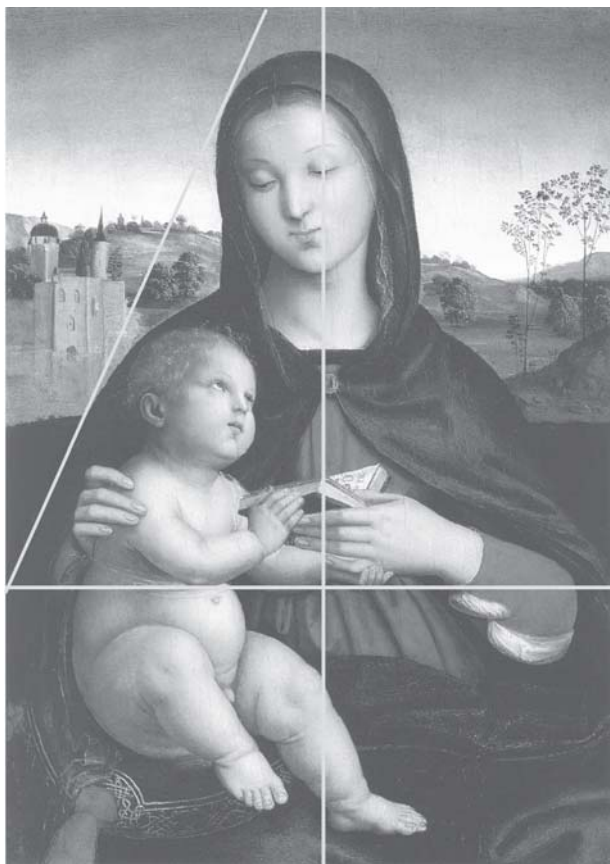
Нортон Симон, инв. М. 1972.2.Р

Тополь, 52,7 x 40 см

Надпись на краю выреза платья: MARIA

Предполагаемая дата 1504 г.

«Реставрационный отчет Джинни Макки от 13 июня 1985 г. фиксирует очень хорошую в целом сохранность картины. ... Живописная область имеет несколько небольших утрат. Поверхность находится в общем в прекрасном состоянии, с относительно большими кракелюрами и покрыта пожелтевшим покровным лаком и нанесенным поверх него лаком синтетическим. ... Лицо Мадонны сохраняет моделирующие мазки»¹.

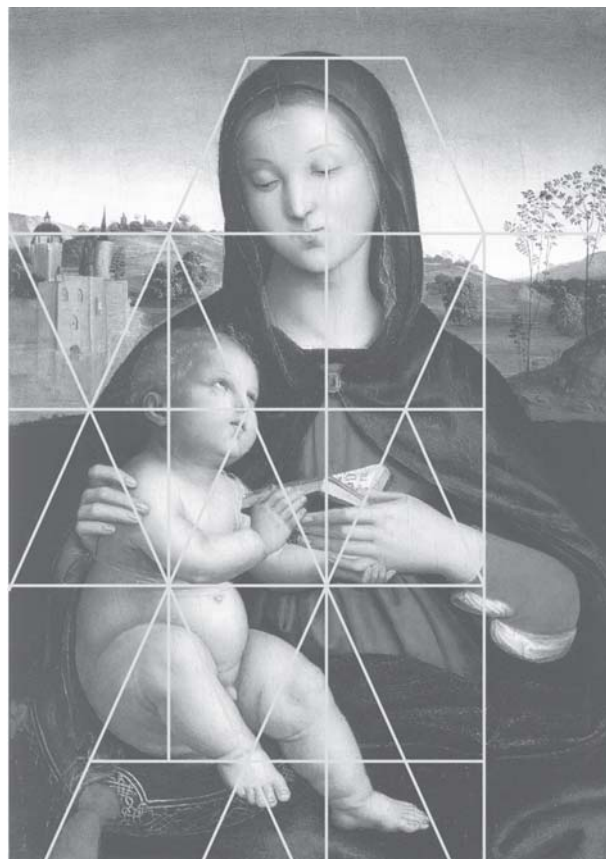


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 1

Основная вертикаль композиции определяется достаточно легко. Она должна пройти через середину левого зрачка Марии, по застежке ее плаща, через угол книги, кончик левого мизинца Мадонны и по краю пятки младенца. Из опыта построения других сеток известно, что одним из вариантов расположения диагонали является касательная к наиболее выступающим частям контура головы Марии. Другими словами, в нашем случае основная диагональ должна касаться края капюшона на голове Марии и далее идти вниз и влево. Далее возникают разные варианты ее расположения. Например, вторая ее точка может лежать на контуре плеча Марии. Или, рассуждая иначе, если одна точка диагонали лежит на границе темного и светлого (тональный контраст пятна головы Мадонны и фона неба дан очень резко), то точка, в которую должна приходить диагональ, будет, скорее всего, тоже находиться на границе — светлого и темного. Третий вариант: диагональ может проходить по краю уха младенца и кончику мизинца правой кисти Марии. Основная горизонталь может занимать два положения. Первое — вдоль середины локтя младенца, вдоль пальцев его левой кисти, выходя на середину нижнего края левого рукава Марии. Второе — вдоль нижнего края левой стопы младенца. Таким образом, имеется шесть вариантов расположения основных линий композиционной сетки, которые нуждаются в проверке.

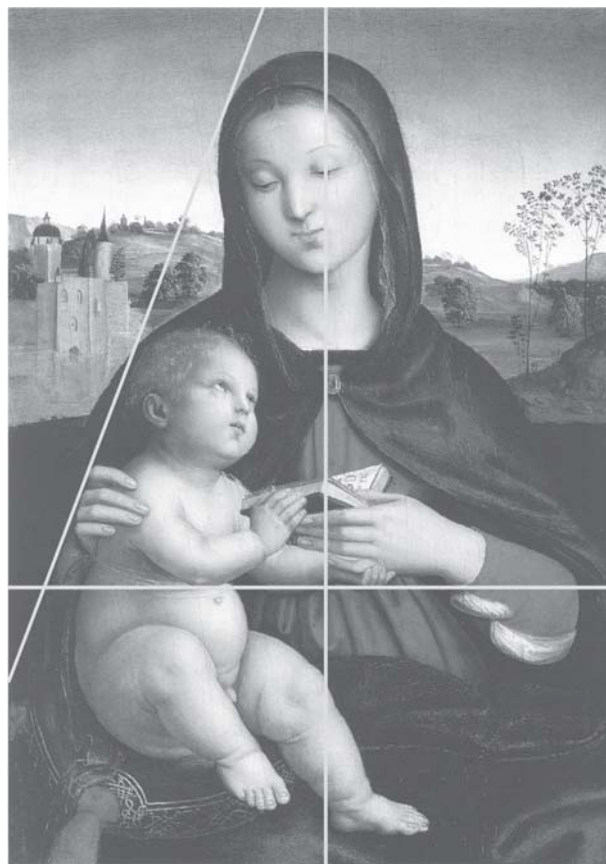
Первый вариант показан на схеме 1. Основная диагональ касается правого контура тела Марии, основная горизонталь идет по краю правого локтя младенца, краем пальцев его левой руки и середине нижнего края левого рукава Марии.

На схеме 2 показана часть полной сетки, построенной на этих линиях. Верхняя горизонталь проходит почти точно по краю головы Марии. Вторая и третья сверху — по точкам пересечения контура правой стороны фигуры Марии с линиями пейзажа. Нижняя горизонталь идет вдоль края правой ягодицы младенца по точке перегиба контура правой ноги младенца в голеностопном суставе и вдоль складок плаща Марии в правой части картины. Правая вертикаль идет по краю рукава Марии; левая вертикаль — по краю уха Иисуса. Диагонали проходят по кончикам пальцев рук Марии, по кончику указательного пальца правой руки Иисуса; по оси нижней части лица Иисуса, вдоль одной из сторон листа раскрытой книги; по кончикам пальцев левой ноги младенца.

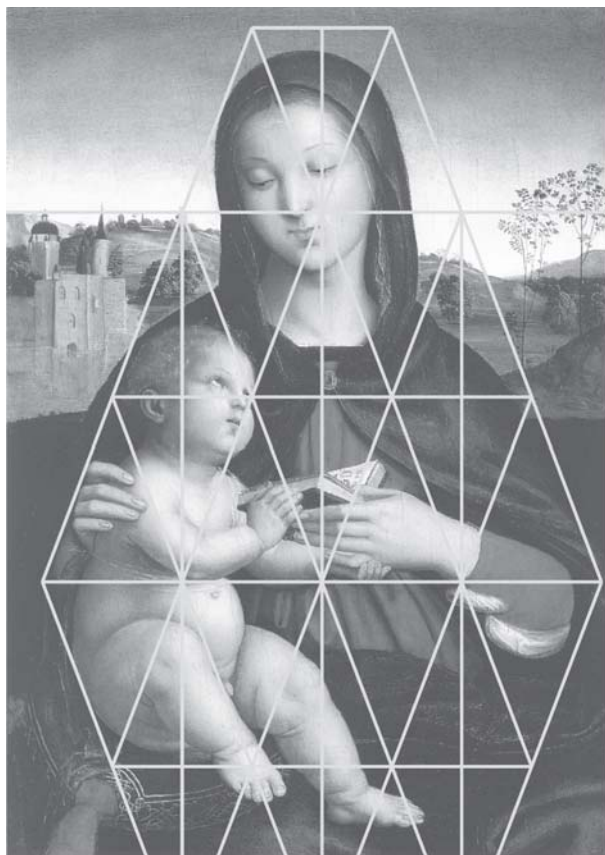


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 2

На схеме 3 показан второй вариант расположения основных линий. Вертикаль и горизонталь остаются на прежних местах, а конец диагонали смещается к кончикам суставов пальцев правой руки Марии.

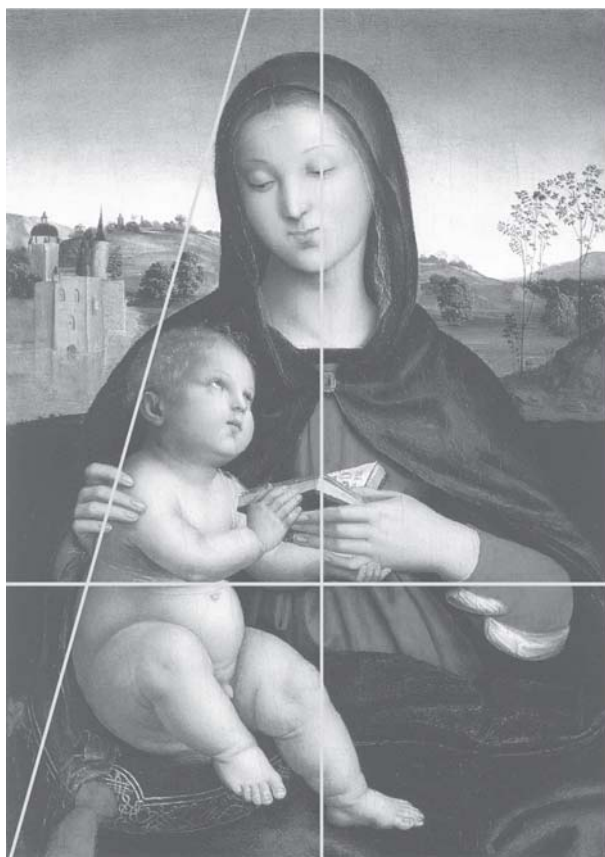


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 3



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 4

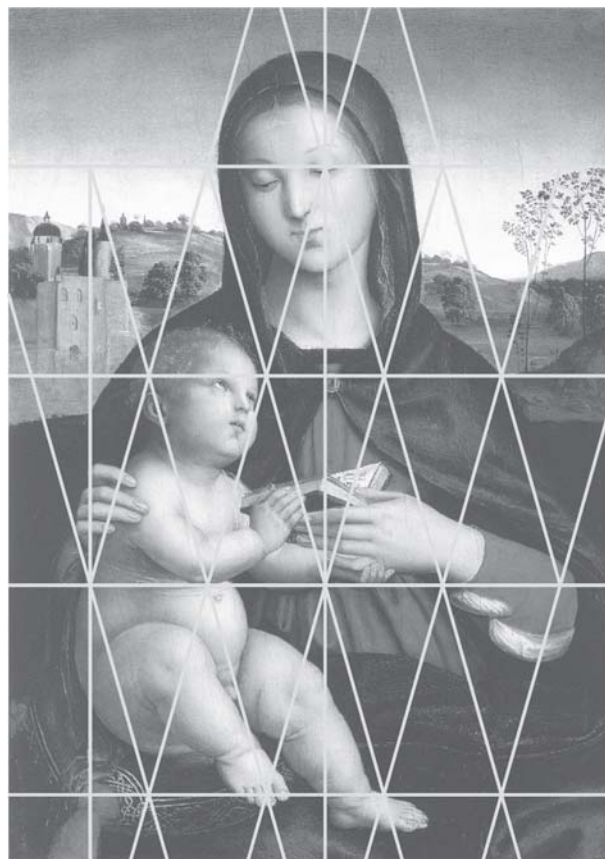
В той части полной сетки, показанной на схеме 4 и выразительно демонстрирующей симметричность построения группы персонажей, из горизонтальных линий только вторая сверху безусловно отмечает некоторый важный уровень — высоту гор в левой части картины. Левая вертикаль проходит по краю подмышечной складки младенца и середине его правого колена. Правая вертикаль идет по углу цветового пятна платья Марии под ее левой рукой. Диагонали идут вдоль оси правого бедра младенца; по его паху и вдоль направления пальцев его правой стопы; по кончику большого пальца левой руки Марии; по краю голеностопа правой ноги Иисуса.



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 5

Третий вариант расположения основной диагонали — пересекающей кончик мизинца Марии — при неизменных вертикали и горизонтали показан на схеме 5.

На схеме 6 показана часть полной сетки, построенной на этих линиях. Верхняя горизонталь проходит по середине левой глазницы Марии, где образует узел сетки в пересечении с двумя диагоналями, и отмечает уровень крон деревьев в правой части картины. Вторая сверху горизонталь идет по середине застежки плаща Марии и точке пересечения контура левого плеча Марии и линии пейзажа. Нижняя горизонталь идет по кончикам пальцев правой ноги младенца и точке изгиба контура его левой ноги. Левая вертикаль идет по краю сустава указательного пальца правой руки Марии и краю стены замка в левой части картины. Диагонали проходят по краю сустава правого мизинца Марии и краю вышивки на подушке; по верхушке башни замка, краю уха младенца, его паху и кончику второго пальца его правой ноги; по точке перегиба контура правой стороны капюшона плаща Марии и кончикам пальцев правой руки Иисуса; по краю белой рубашки, видимой в прорези левого рукава Марии; практически точно по кончику большого пальца левой руки Марии.

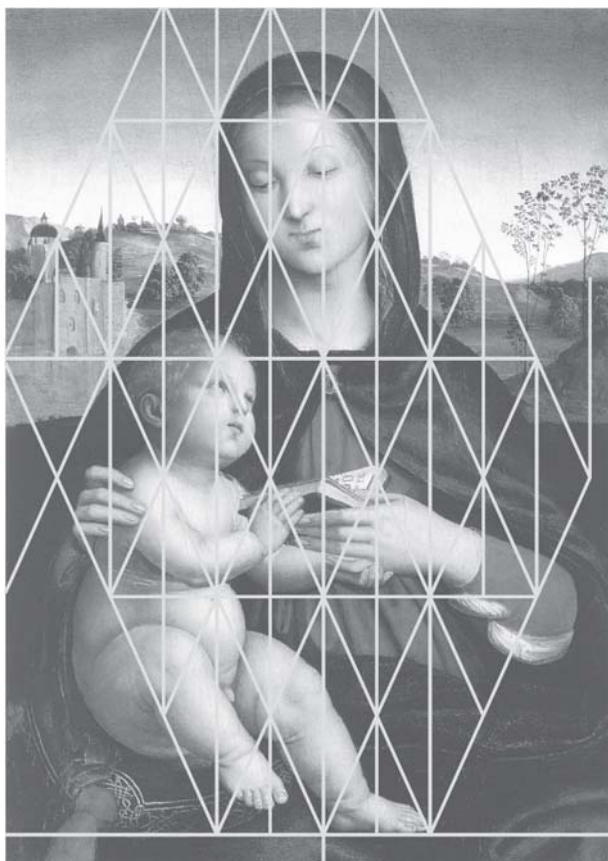


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 6

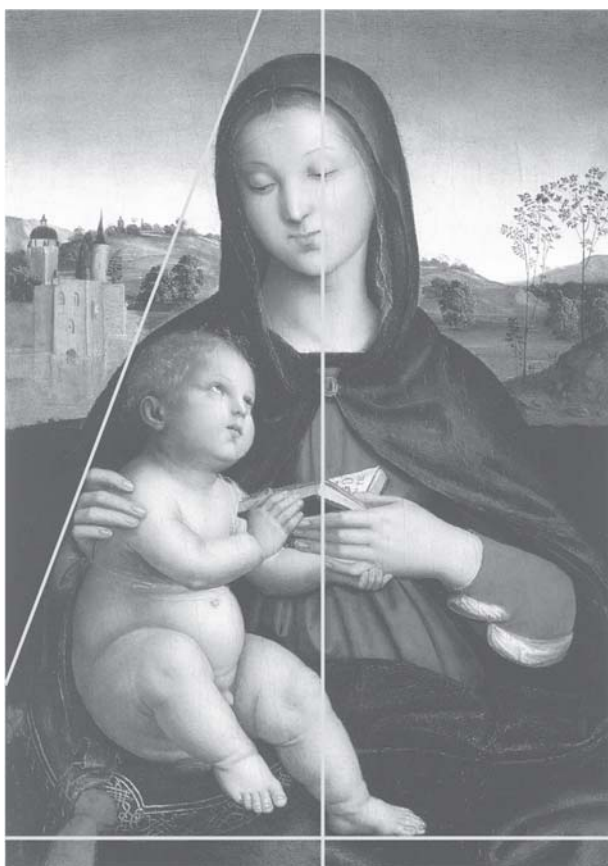
Три другие варианта с основной горизонталью, проходящей вдоль нижней поверхности левой стопы Иисуса, рассмотрены ниже. Первый из них — вариант, подобный варианту схемы 1: с основной диагональю, касающейся контуров правой стороны фигуры Марии. Он показан на схеме 7.



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 7



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 8

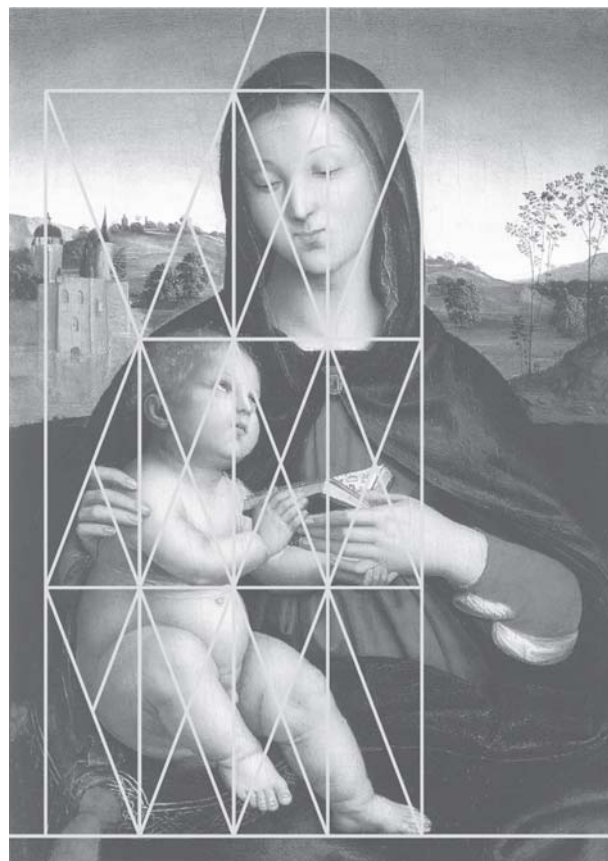


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 9

Содержательная часть композиционной сетки, построенной на этих линиях, показана на схеме 8. Ее верхняя горизонталь проходит по краю прозрачной ткани, укрывающей голову Марии под капюшоном. Вторая сверху горизонталь отмечает нижний край стен замка у воды слева и, почти точно, идет по верхнему краю ворота платья Марии. Вторая снизу горизонталь касается нижнего края левого локтя младенца и вместе с двумя диагоналями и вертикалью образует узел сетки на пупке младенца. Вертикали, расположенные слева от основной, идут по членениям стен замка, по краю уха младенца, по краю капюшона плаща Марии, по правому глазу младенца и его паху, по точке перегиба складки капюшона плаща, по кончику большого пальца правой руки и кончику второго пальца правой ноги Иисуса. Правые от основной вертикали, параллельные ей линии, идут по краю видимой из-под капюшона части лица Марии, по углу книги, по суставам левой руки Марии, по кончикам пальцев левой руки Иисуса; по кончикам пальцев левой его ноги; по краю левого рукава платья Марии; по точке пересечения контура левой руки Марии и линии пейзажа; по направлению ствола дерева в правой части картины. Диагонали идут по кончикам пальцев правой руки Марии; по направлению большого пальца правой руки младенца; по направлению края листа книги через точку перегиба контура правой ноги младенца у голеностопного сустава; по краю пятки младенца; по суставу мизинца правой руки Марии; по краю уха и концу подмышечной складки младенца; по кончикам пальцев левой руки Марии и по кончикам пальцев левой ноги Иисуса; по застёжке плаща, по направлению складок платья Марии и углу его части, видимой из-под плаща ниже ее левой руки.

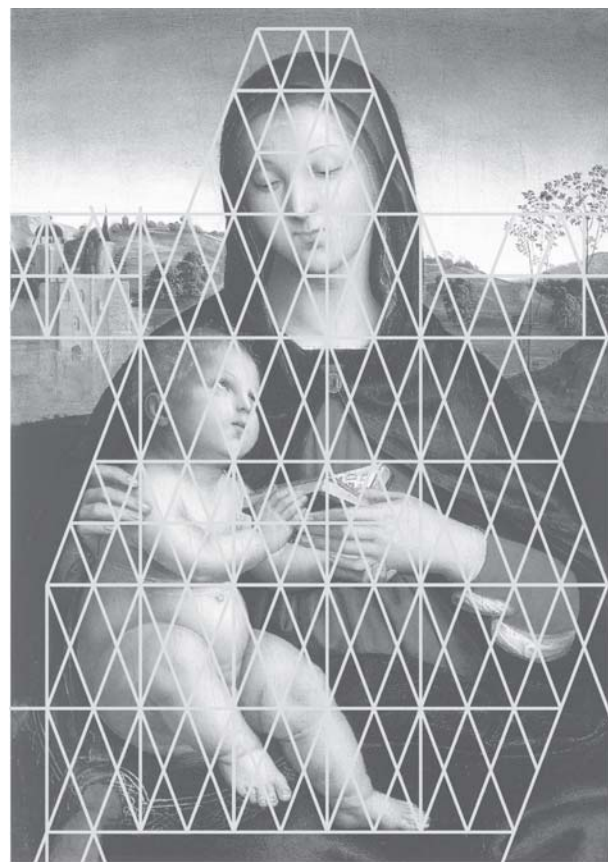
Пятый вариант расположения основных линий показан на схеме 9. Основные вертикаль и горизонталь оставлены такими же, как в схеме 7, а основная диагональ взята из схемы 2.

На схеме 10 показана часть композиционной сетки, построенной на этих линиях. Наиболее примечательными ее особенностями являются: а) демонстрация расположения контура левой стороны капюшона Марии и пальцев левой ноги младенца на одной вертикали и б) совпадение второй снизу горизонтали с основной горизонталью схем 1, 2 и 3. Крайняя слева вертикаль проходит по оси башни замка. Вторая слева вертикаль идет по краю уха младенца и кончикам пальцев правой руки Марии. Третья слева вертикаль проходит по середине подбородка и паху младенца. Диагонали идут по суставу указательного пальца и кончику мизинца правой руки Марии; по краю уха младенца; по кончикам большого и указательного пальца правой руки младенца и кончику указательного пальца левой руки Марии; по середине правой глазницы Марии и углу книги.



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 10

На схеме 11 показаны более мелкие и более подробные членения сетки, которые помогают понять более тонкие связи элементов изображения. Становятся ясными связи членений пейзажа с расположением деталей изображения главных героев. Так, уровень высоты стен замка оказывается соотнесен с нижним краем подбородка Марии. Руки персонажей оказываются помещенными между двумя горизонталями, одна из которых идет по краю подбородка младенца, а другая является выбранной ранее горизонталью из схемы 1. Заново «переопределяется» высота холмов слева и длина ствола дерева справа. На кончик указательного пальца левой руки Марии приходится один из узлов сетки, складки ее платья ниже левой руки «подчиняются» направлению диагоналей. В этом варианте сетки кончики всех пальцев рук Марии, видимые зрителю, оказываются лежащими на линиях сетки.

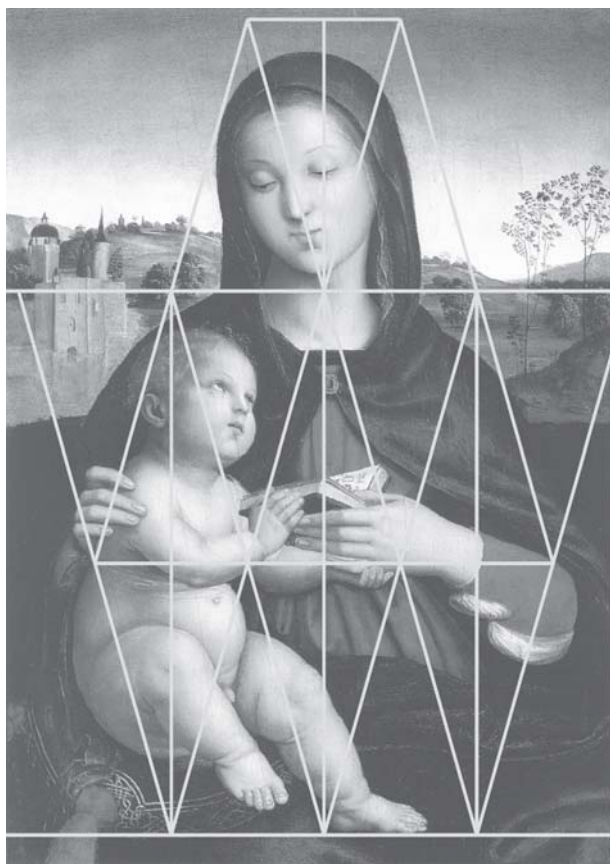


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 11



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 12

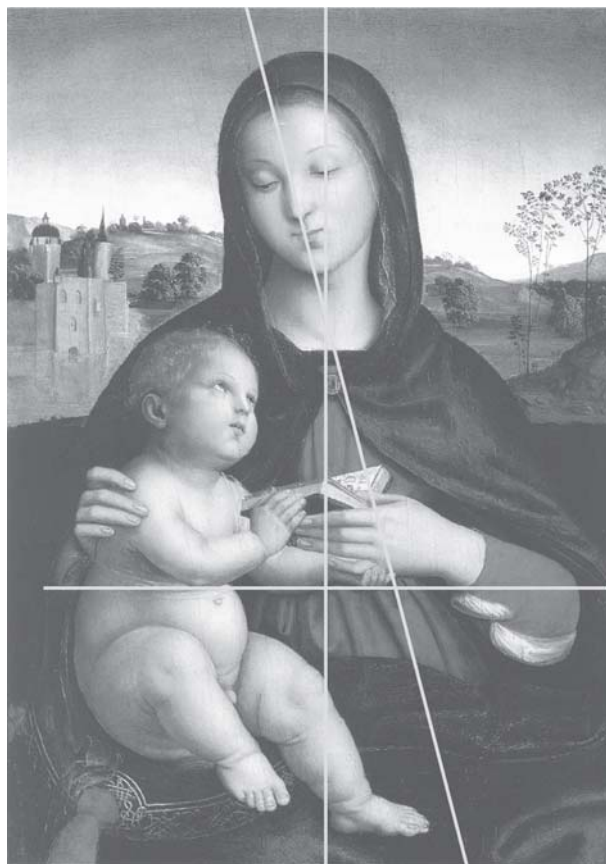
Наконец, последний из вариантов расположения линий треугольной сетки, — с диагональю, касающейся края головы Марии. Основные горизонталь и вертикаль остаются таким же, как в схеме 9, конец основной диагонали смещается на кончик правого мизинца Марии. Эти линии показаны на схеме 12.



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 13

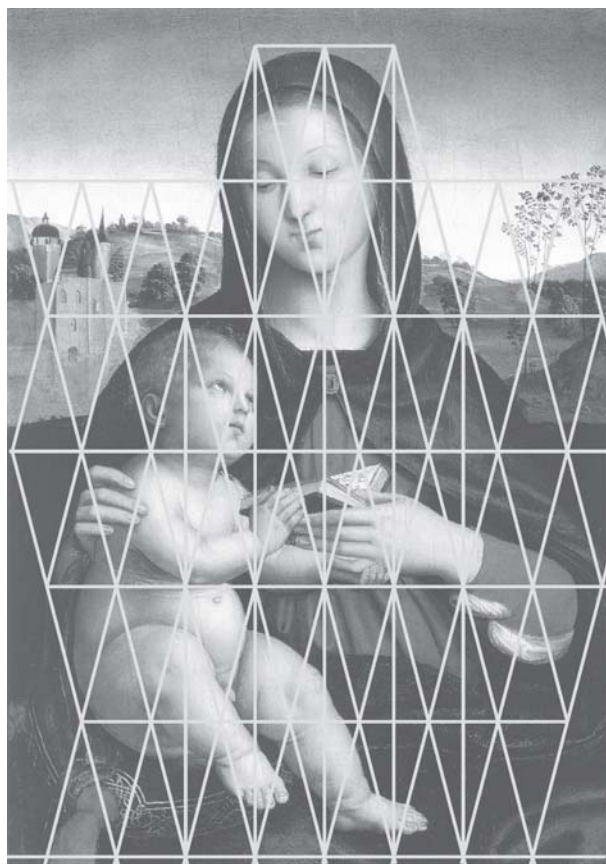
Сетка, построенная на них, показана на схеме 13. По сравнению с другими схемами она менее точна: линии проходят рядом с позиционирующими точками — с углом книги, с краем рукава платья, с краем уха, кончиком указательного пальца левой руки и пахом младенца. И все-таки, некоторые связи элементов изображения эти линии тоже фиксируют. Так, одна горизонталь проходит по точке перегиба линии правого контура капюшона плаща Марии, другая — по кончикам пальцев левой руки Иисуса. Диагональ идет по кончику большого пальца правой руки Иисуса.

Одна из диагоналей схемы 13 проходит почти точно по оси лица Марии. Более правильное положение оси ее лица показано на схеме 14. Основная горизонталь и основная вертикаль на ней взяты из схемы 1.



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 14

Сетка, построенная на этих линиях, показана на схеме 15. Верхняя ее горизонталь идет по краю головы Марии, вторая сверху — по середине ее правой глазницы. Вертикаль, расположенная левее основной, проходит по краю щеки младенца; вертикаль, расположенная правее, — по углу книги и кончику указательного пальца левой руки Иисуса. Диагонали идут по направлению складки бедра и краю ягодицы младенца, по кончикам пальцев правой руки Марии, по краю уха и кончикам пальцев правой ноги и правой руки Иисуса.

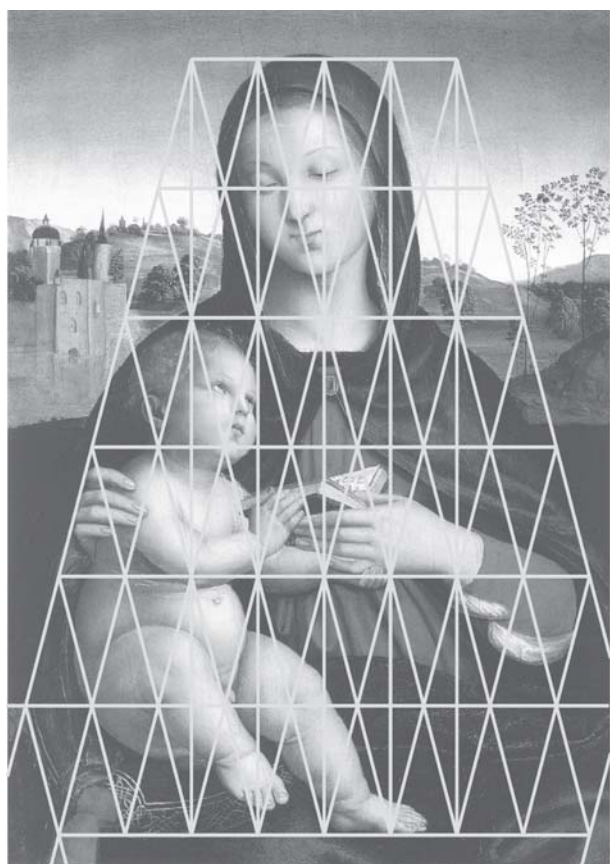


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 15



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 16

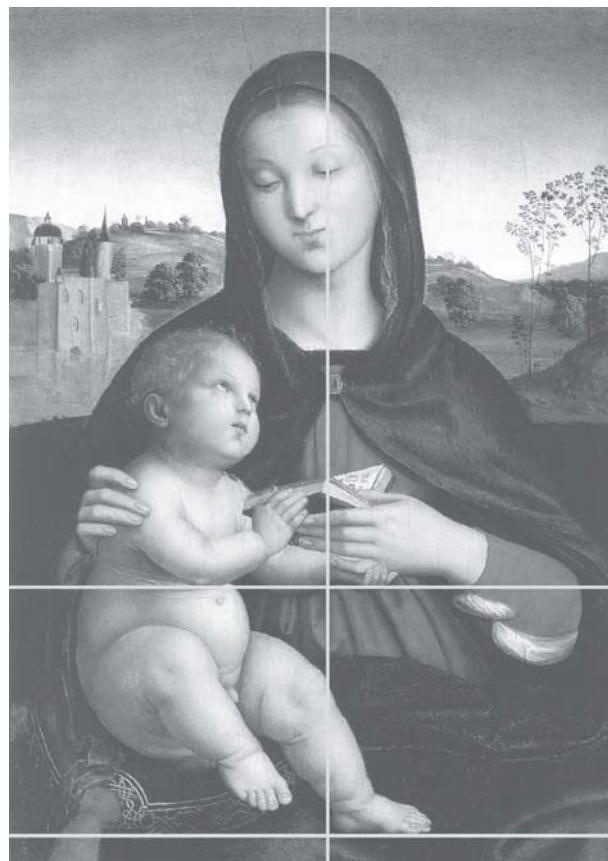
Второй вариант расположения основной горизонтальной при тех же основных вертикали и диагонали — вдоль нижнего края левой стопы младенца — показан на схеме 16.



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 17

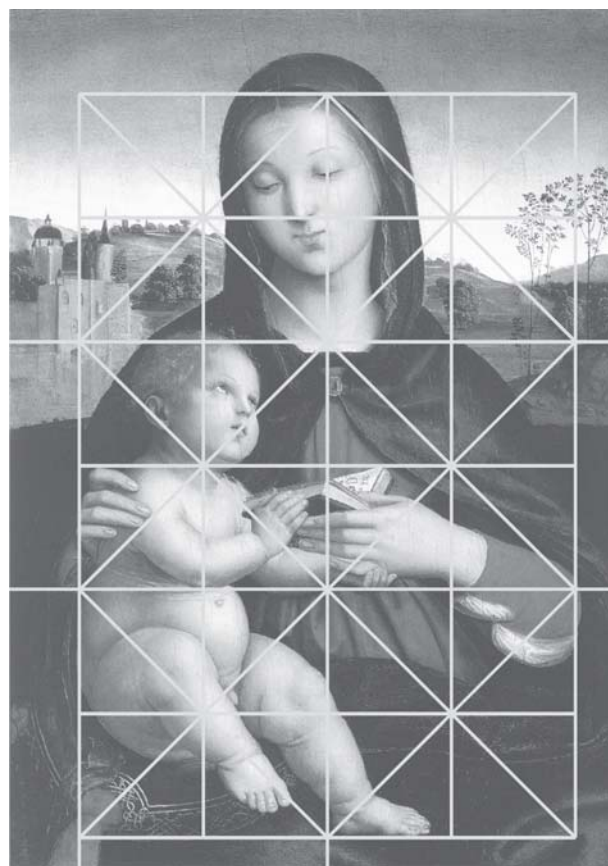
На этих линиях построена сетка, показанная на схеме 17. Ее верхняя горизонтальная идет почти точно по краю головы Марии, вторая сверху горизонтальная чуть опущена по сравнению с аналогичной горизонтальнойю схемы 15 и идет по зрачку правого глаза Мадонны. Третья сверху горизонтальная проходит по точкам перегиба контура внутренних краев капюшона плаща Марии, образуя в этих точках (вместе с другими линиями) узлы сетки. Третья снизу горизонтальная идет по суставам пальцев и по кончику указательного пальца левой руки младенца. Вторая снизу горизонтальная идет по подколенному сгибу правой его ноги. Крайняя левая вертикаль проходит по середине локтя младенца, крайняя справа — по середине края рукава платья Марии. Диагонали сетки идут по суставам и кончикам пальцев правой руки Марии; по краю незакрытой капюшоном стороны ее лба, краю уха младенца и краю кисти подушки; по паху младенца, по кончикам пальцев правой руки и пальцам его правой ноги; по серединам верхнего и нижнего краев рукава платья; по границе цветных пятен рукава платья и плаща Марии.

В построении сеток были использованы два варианта расположения основной горизонтали, каждый с единственной для всех вертикалью и разными диагоналями в разных схемах. На схеме 18 показаны та же вертикаль и сразу оба варианта положения основной горизонтали.

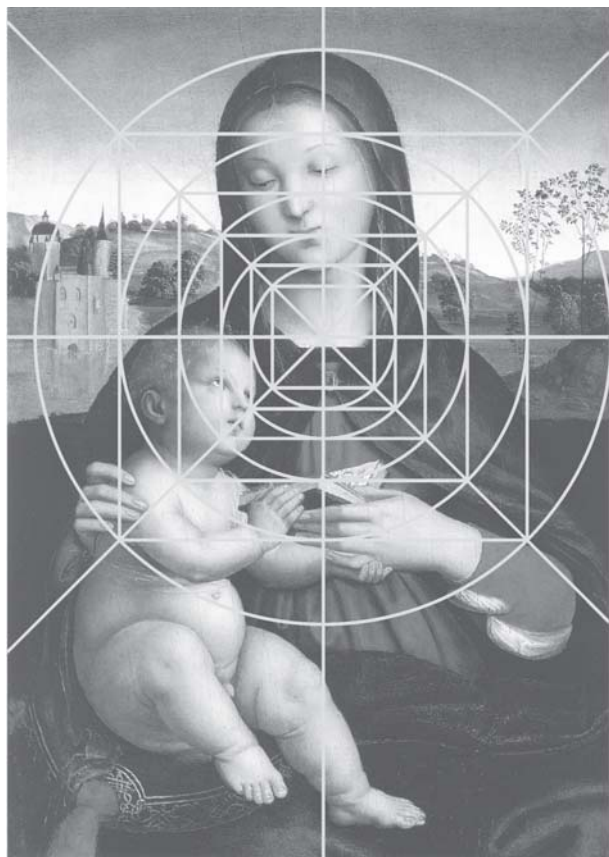


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 18

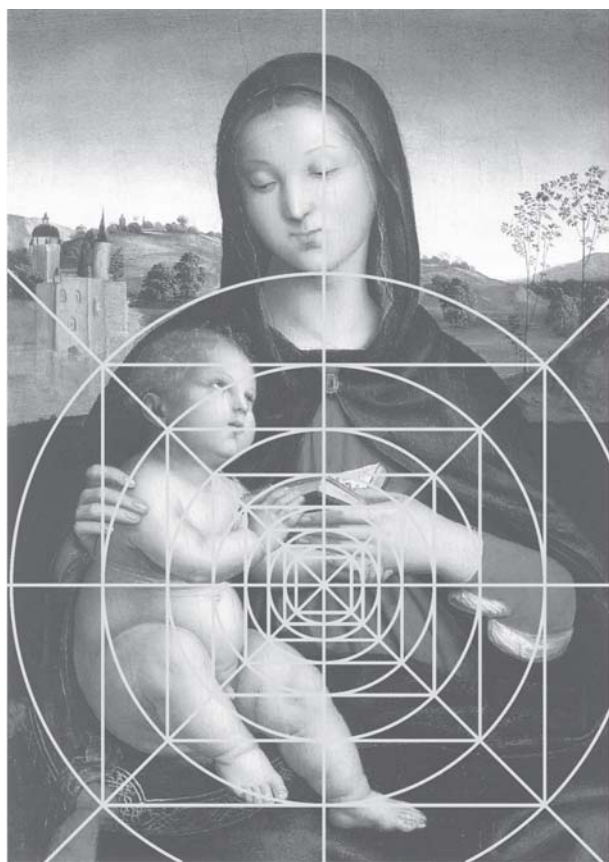
На этих трех непересекающихся в одной точке линиях построена сетка правильных квадратов, показанная на схеме 19. На схеме ясно видно, что фигура младенца и поддерживающие ее руки Марии четко включены в квадрат, а группа целиком — в прямоугольник, отношения сторон которого чуть больше, чем $3 : 2$. Новые узлы сетки, расположенные на основной вертикали, приходятся на край капюшона плаща Марии и на ее подъяремную ямку. Вторая сверху горизонталь еще раз задает высоту гор слева и длину ствола дерева справа. Следующая горизонталь показывает расположение нижней части стен замка слева и корней дерева справа. Четвертая сверху горизонталь проходит по краю сустава указательного пальца правой руки Марии, по краю подбородка младенца и углу книги. Вторая слева вертикаль идет по сгибу локтя и середине локтя младенца. Диагонали сетки идут по точке пересечения линий пейзажа справа; по середине уха и середине губ младенца; по кончикам пальцев правой руки Марии; по паху младенца к углу подушки, на которой он сидит; по сгибу голенистопа левой ноги Иисуса.



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 19



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 20

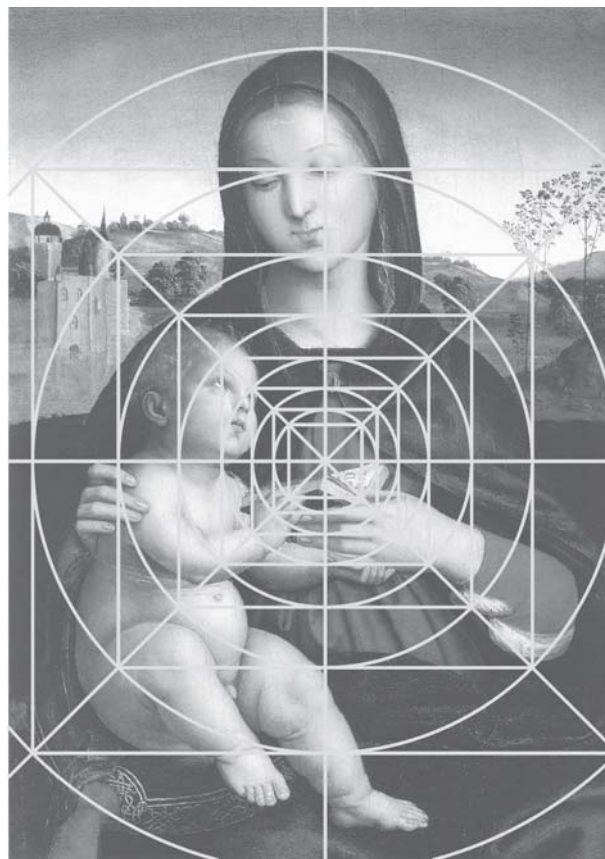


Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 21

Остается проверить возможность использования сетки взаимно вписанных квадратов и окружностей. Таких схем может быть несколько. Их центрами могут служить точки пересечения основной вертикали с тремя горизонталями, находящимися в центре схемы 19: центральной горизонтальной линии и соседних с ней сверху и снизу, отличающихся от прочих горизонталей схемы большей длиной. На схеме 20 показана сетка с центром в точке пересечения основной вертикали и верхней из трех выбранных горизонталей. Диаметр окружности взят таким, что она проходит по краю головы Марии. Эта линия идет, как видно на схеме, по верхнему краю ствола дерева справа, по членению стены замка (в точке пересечения окружности с горизонталью), по кончику правого мизинца Марии. Стороны вписанного в нее квадрата идут по краю стены замка, по складке локтевого сгиба правой руки младенца, по стволу дерева справа. Вторая по размеру окружность проходит по краю затылка младенца, по краю его запястья. Следующая пара — второй по размеру квадрат и третья по размеру окружность — намечают положение кустов по сторонам шеи Марии и выходят на угол книги. Нижняя сторона квадрата идет по кончикам большого и указательного пальцев правой руки младенца, а окружность — по середине его подбородка. Сторона третьего по размеру квадрата проходит по краю капюшона плаща Марии и зрачку правого глаза Иисуса.

На схеме 21 показана сетка того же типа, центром которой является точка пересечения основной вертикали с нижней из трех выбранных линий. Диаметр ее был взят таким, чтобы она касалась контура правого плеча фигуры Марии. Эта линия касается края подбородка Марии и выходит на середину угла подушки младенца. Стороны большего квадрата идут по кончику мизинца правой руки Марии и по кончикам пальцев правой ноги младенца. Вторая по размеру окружность идет по кончику указательного пальца и мизинца той же руки Марии и по кончику большого пальца правой ноги младенца. Третья по размеру окружность касается края подбородка младенца, четвертая идет по большому пальцу его правой руки и по его пупку (как и сторона одного из меньших квадратов). Стороны меньших квадратов проходят по кончикам пальцев обеих рук младенца, углу страницы книги, паху младенца и кончику среднего пальца левой руки Марии.

На схеме 22 показана сетка, центром которой является точка пересечения основной вертикали и центральной горизонтали схемы 19. Диаметр большей окружности выбран таким, чтобы линия касалась края головы Марии. Линейные размеры квадратов этой схемы практически совпадают с размерами квадратов схемы 20. Разница между схемами состоит в том, что поскольку центр схемы 22 расположен выше центра схемы 20, то горизонтальные стороны квадратов и линии окружностей схемы 22 смещены вверх относительно аналогичных линий схемы 20. Расстояние между двумя большими окружностями в правом верхнем углу сетки отведено кронам деревьев. Стороны большего квадрата проходят по левому зрачку Марии (образуя там узел сетки вместе с вертикалью и второй по размеру окружностью); по членению стены замка, по голеностопному суставу правой ноги Христа. Другие линии сетки идут по обеим глазницам младенца, по его правому запястью, по суставам и кончикам пальцев его рук, по кончику большого пальца левой руки Марии, по середине переплета книги.



Рафаэль. Мадонна Нортон-Симон.
Схема 22

Композиция картины в целом достаточно традиционна. Вряд ли можно с уверенностью сказать, что Рафаэль сознательно выстраивал ее, подчиняя какой-либо одной или двум-трем определенным закономерностям отношений элементов изображения. Вероятнее обратное: естественным образом получающаяся «конструкция» (композиция картины) такова, что на нее накладывается несколько вариантов композиционной сетки одного типа, которые существуют параллельно и независимо друг от друга.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 146.

Ранние умбрийские произведения. Выводы

Мадонна Диоталеви (03). Эта картина является одной из тех, для которых авторство Рафаэля не бесспорно. Дискуссионна и дата ее создания. Некоторую настороженность вызывают явно громоздкая и уплощенная фигура Мадонны и угловатость контура ее правого плеча. Наш анализ показал, что она вполне может быть работой молодого Рафаэля, еще только ищущего свою индивидуальную манеру и свои приемы организации композиции. Этим могут быть вызваны неточности соответствия расположения деталей картины методу организации связей ее элементов с помощью композиционных сеток. Этим же соображением мы руководствуемся в выборе ранней из возможных дат создания картины, соглашаясь с датировкой Й. Мейера и возражая против предположений, что картина писалась в более позднее время или за два различных периода.

Мадонна Солли (04). Как и Мадонна Диоталеви картина написана под сильным влиянием образов Перуджино. Оно особенно заметно в позе младенца, почти буквально копирующей позы младенцев таких картин Перуджино как Мадонна с младенцем из Галереи искусств Карриер в Нью Гемпшире, Мадонна с младенцем из Института искусств в Детройте или Мадонна с младенцем из Национальной галереи в Вашингтоне. Но в Мадонне Солли уже начинает реализовываться идея организации композиции с помощью построений, взаимно связанных и опирающихся на контуры и важные точки изображенных форм: ось лица Марии, кончики пальцев рук и ног, углы книги.

Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском (05). Простое и традиционное решение — размещение фигур святых вплотную по сторонам Мадонны с младенцем — на весьма ограниченной площади картины создает впечатление скученности группы. Головы святых, находясь чуть ниже головы Марии, почти касаются ее. В результате три сомкнутые фигуры взрослых образуют сплошной фон для младенца. Их слишком тесная близость затрудняет рас-

становку смысловых и пластических акцентов и заметно усложняет задачу организации композиции, недостаточно четко определенной и не вполне ясно читающейся.

Святой Себастьян (06). В картине дан методически правильный образец построения однофигурной композиции. Она целиком основана на учете положения заметных сразу деталей изображения: наклона древка стрелы в руке Себастьяна, наклона оси его лица, центра нимба вокруг его головы и обобщенной формы визуального восприятия его фигуры.

Обручение Марии (09). Применив для анализа сетку квадратов и систему взаимно вписанных окружностей и квадратов, мы подтвердили допустимость их использования и, тем самым, общность методики построения композиции в ранних произведениях Рафаэля.

Мадонна Конестабиле (10). Еще один образец гармоничного соответствия формы обрамления и расположения деталей изображения, точнее говоря, очертаний контуров фигуры Марии. Поза младенца полностью укладывается в закономерности, задаваемые композиционными отношениями.

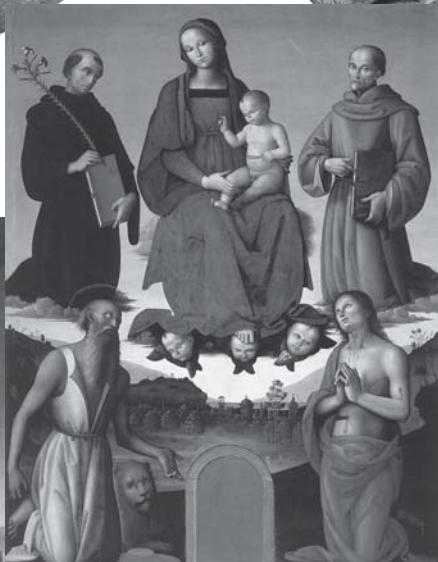
Мадонна Конестабиле в некотором смысле примыкает к Сну рыцаря и Трем грациям. Они имеют практически одинаковые размеры (если не учитывать раму Мадонны Конестабиле) и одинаковые форматы. Состав и размещение персонажей картин образуют логически завершенную последовательность: три отдельные фигуры в Сне рыцаря, две сомкнутых фигуры в Мадонне Конестабиле и три соприкасающиеся фигуры в Трех грациях. То есть, последовательность отношений фигур: «размыкание» — «выделение центра» — «смыкание» или, иначе, «разнесенность в пространстве» — «выделение центра» — «соединенность в пространстве».

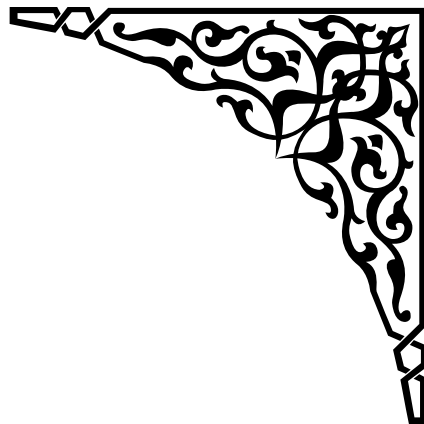
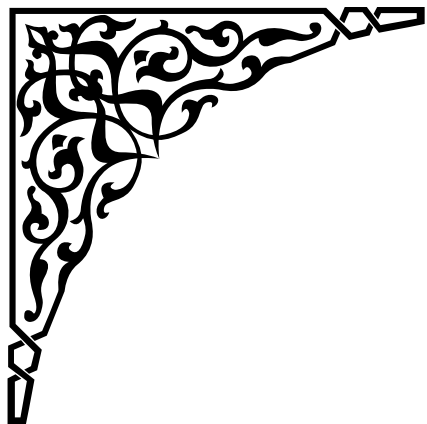
Можно предположить, что отсутствие в Мадонне Конестабиле деталей, сопоставимых по важности с боковыми персонажами Сна рыцаря и Трех граций, заставило дать полю изображения форму тондо — окружности, которая участвует в композиционных связях.

Мадонна Нортон-Симон (11). Композиционные связи, выраженные в соотношениях светлых и темных областей левой части картины, их недостаточной определенностью и недостаточно решительной выраженностью напоминают анало-

гичные связи Мадонны с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском (05). Однако в целом они вполне укладываются в определенные границы, что позволяет рассматривать схемы 1–13 как варианты единого способа организации композиции: как варианты построения диагональных связей. Отличие композиции Мадонны Нортон-Симон от композиций более ранних работ заключается не столько в разнообразии типов (их столько же как и ранее), но в разнообразии видов внутри типа. Это замечание относится и к диагональным сеткам, и к сеткам из взаимно вписанных окружностей и квадратов.

Анализ ранних работ Рафаэля, по нашему мнению, отражает процесс формирования элементов некоего «рафаэлевского канона» композиционных построений, который окончательно складывается уже во Флоренции. В силу «правильности» композиции (упорядоченности, организованности, симметричности, уравновешенности изображения) на нее легко накладывается сетка из правильных геометрических фигур. С течением времени и по мере роста технического мастерства Рафаэля количество возможных вариантов сетки (видов типа) становится меньше, а каждая сетка — содержательнее, то есть включает в один вариант расположения линий больше вариантов связей деталей изображения.



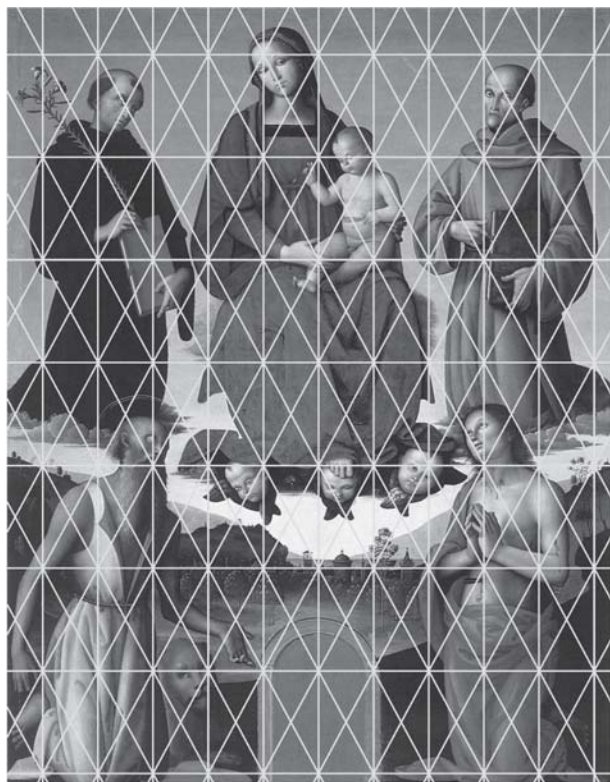


Современники Рафаэля

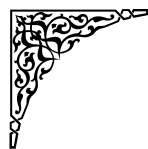
Композиционные схемы
работ итальянских мастеров
конца XV — начала XVI века



Перуджино. Пала деи Тези. Схема 1



Перуджино. Пала деи Тези. Схема 2



Перуджино.

Пала деи Тези

(Мадонна с младенцем и святыми
Николаем Толентинским, Бернардом
Сиенским, Иеронимом и Себастьяном)

Перуджа, Национальная галерея Умбрии

Дерево, масло, 182 x 158 см

1500 г.

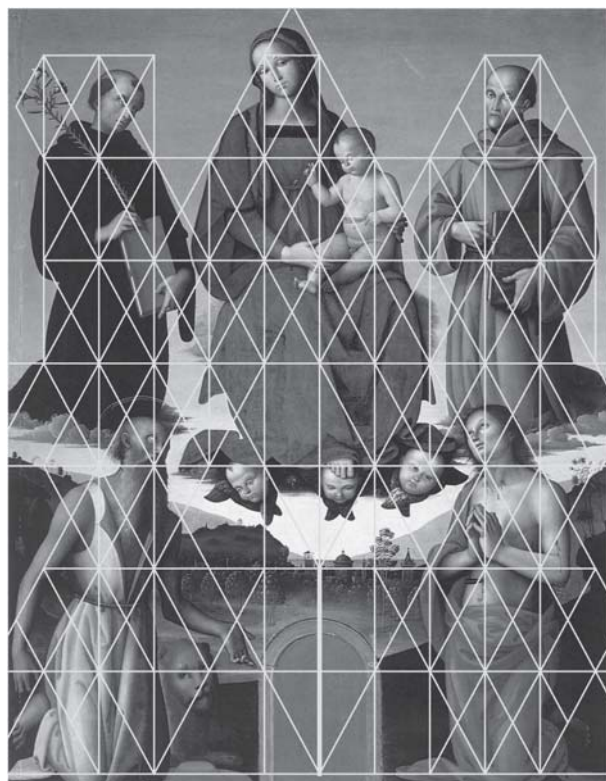
Выберем основные линии так, как это делалось в анализах произведений Рафаэля. Основную диагональ направим вдоль оси лица Мадонны, основную вертикаль проведем через зрачок ее правого глаза, а основную горизонталь — по краю ее одежд, кончику мизинца правой ноги и контурам подбородков святых Себастьяна и Иеронима. Эти линии показаны на схеме 1.

Построим полную сетку диагоналей. Она показана на схеме 2. Затем уберем «лишние» отрезки линий для большей ясности построения. Это показано на схеме 3.

Очевидно, что Перуджино сочетает пирамидальное построение, доминирующее в той части, которая соотносится с фигурой Мадонны, и вертикально ориентированные построения в фигурах святых, подчиняя расположение деталей изображения наклону основной диагонали. Так, параллельные диагонали ограничивают контуры фигуры Марии, контуры фигур святого Бернарда Сиенского и святого Николая Толентинского, обращенных к центру картины. Они определяют положение рук Николая, Бернарда и Иеронима; наклоны голов Николая и Себастьяна, повороты голов Бернарда и Иеронима. С направлением диагонали совпадает положение оси стебля лилии Николая, оси середины головы льва Иеронима.

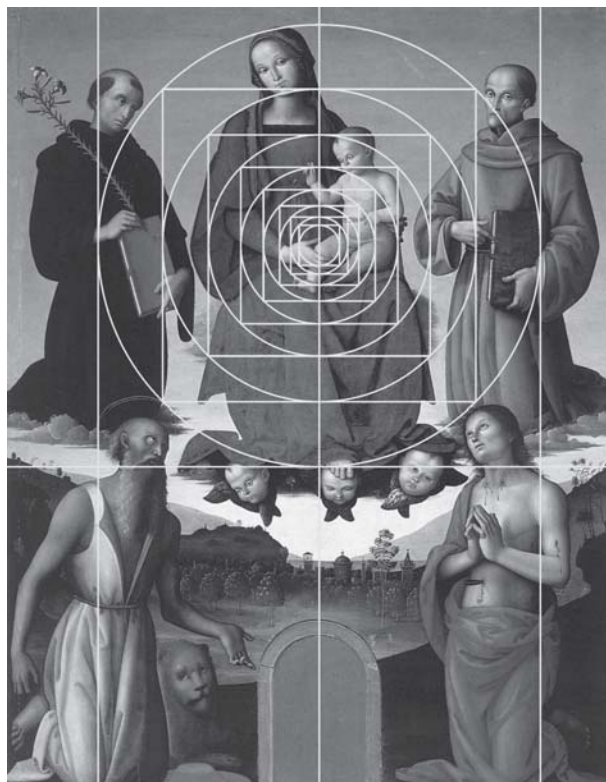
Горизонтالي сетки проходят на уровне глаз младенца и плеч верхней пары святых, на уровне изломов их длинных одежд выше коленей. Горизонталь проходит по кончику указательного пальца правой руки Марии. Вертикали задают положение фигур святых и в правой паре, и в левой. Но если в левой паре вертикали идут через точки опоры фигур, то в правой — по средним линиям и контурам тел.

Часть одной из вертикальных линий сетки, находящейся в центре картины выделена более толстой линией. Эта вертикаль (не основная вертикаль в схеме 1), проходит по середине нижней части композиции. Другими словами, вертикаль, не выбранная изначально основной и потому потенциально могущая стать основной вертикалью иной композиционной сетки, если таковая существует, уже оказалась включенной в построенную сетку. Других явно выраженных вертикальных осей в картине нет. Горизонтальные линии, которые могли бы стать основной горизонталью иной сетки, также отсутствуют: линия горизонта, видимая как граница водной поверхности в середине картины, лежит слишком близко к горизонтали сетки и «претендовать на самостоятельность» не может. Следовательно, других диагональных композиционных сеток в композиции Пала деи Тези нет.

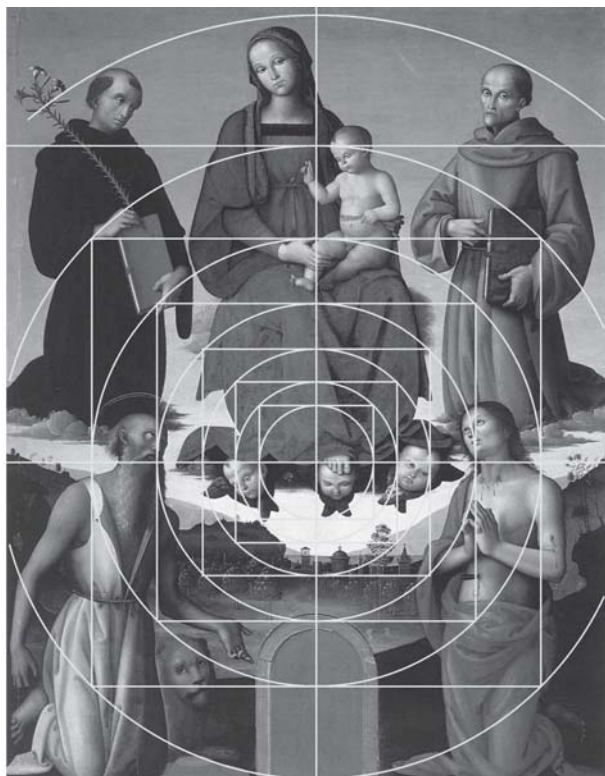


Перуджино. Пала деи Тези. Схема 3

На схеме 4 показана сетка взаимно вписанных окружностей и квадратов, построенная для верхней части картины на основе диагональной сетки схемы 2. Ее центр лежит на вертикали, выделенной в схеме 3; диаметр большей окружности равен расстоянию между крайними из пар вертикалей, задающих положение фигур святых. Она «стоит» на основной горизонтали, делящей композицию пополам. Как видно, внешняя окружность включает в себя фигуру Марии, проходя по краю ее головы, краям рукавов одежд Николая и Бернарда, краю волос Себастьяна и краю нимба Иеронима. Стороны вписанного в нее квадрата идут по пальцам рук верхней пары святых — по кончикам пальцев Николая и суставам Бернарда. Следующая окружность идет по краю подбородка Марии и краю ее правого плеча. Внимательный анализ позволяет увидеть, что расположение кончиков пальцев рук Марии и младенца, то есть позиционирующие точки изображения, хотя далеко не все, практически совпадают с линиями схемы.



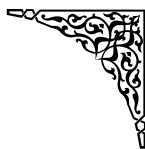
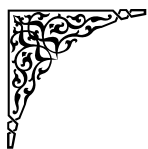
Перуджино. Пала деи Тези. Схема 4



Перуджино. Пала деи Тези. Схема 5

Точка пересечения основных вертикали и горизонтали может быть использована для построения еще одной сетки взаимно вписанных окружностей и квадратов для композиции всей картины. Такая сетка показана на схеме 5. Размер большей окружности выбран таким, чтобы она включила фигуры верхней пары святых. Она не показана целиком из соображений экономии места и наглядности, как и две стороны вписанного в нее квадрата. Стороны двух следующих по размеру квадратов проходят по краю кисти Николая, кончику большого пальца правой руки Марии, паху младенца, кончикам указательных пальцев Николая, Бернарда и Себастьяна, по переносицам Иеронима и Себастьяна. Их вертикальные стороны практически совпадают с вертикалями диагональной сетки. Меньшего размера окружности и квадраты определяют положение деталей промежуточной части композиции, связывающей ее верхнюю и нижнюю части.

Наш анализ показывает, что в построении композиции Пала деи Тези Перуджино пользовался теми же приемами, что и Рафаэль. Но его построения не обладают такой глубиной и разнообразием и не имеют той точности, как построения Рафаэля. Этим определяется впечатление «самостоятельного и самодостаточного существования» персонажей, что, впрочем нельзя считать очень серьезным недостатком композиции *sacra conversazione*.



Леонардо да Винчи.

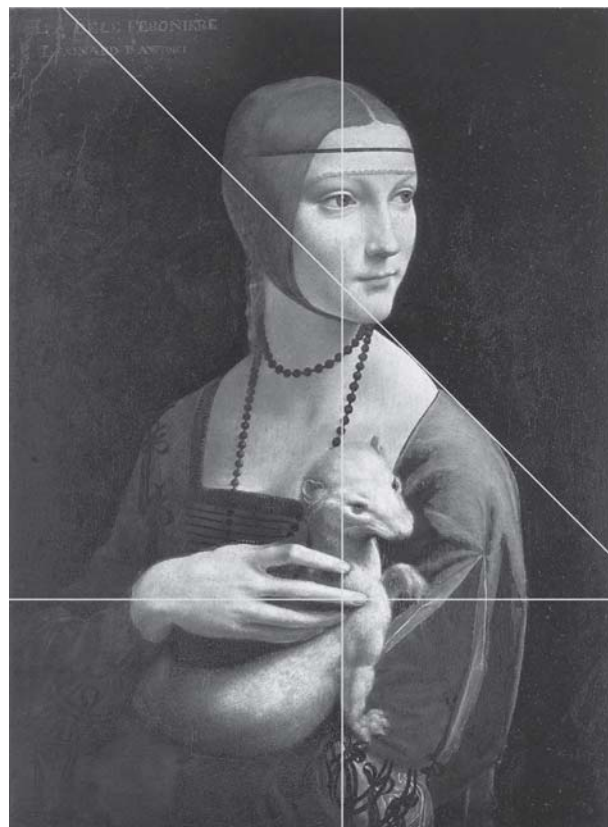
Дама с горностаем

Краков. Музей Чарторыхских

Дерево, масло. 54.8 x 40.3 см

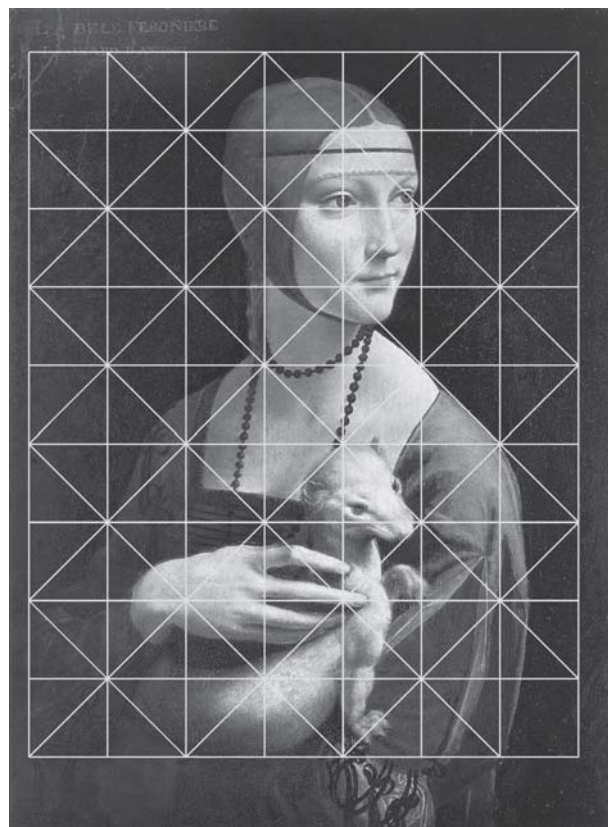
1483—90 гг.

Сделаем наиболее очевидные построения. Проведем основные линии следующим образом: основная вертикаль пройдет через середину правого зрачка дамы; основная диагональ коснется линии ее левого плеча; основная горизонталь пройдет через середину запястья и середину кончика среднего пальца ее правой руки. Эти линии показаны на схеме 1.

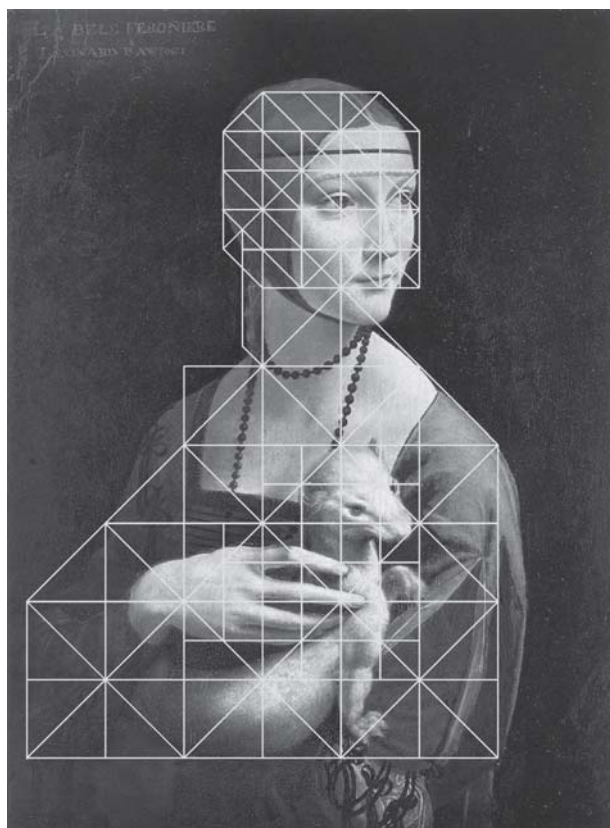


Леонардо. Дама с горностаем. Схема 1

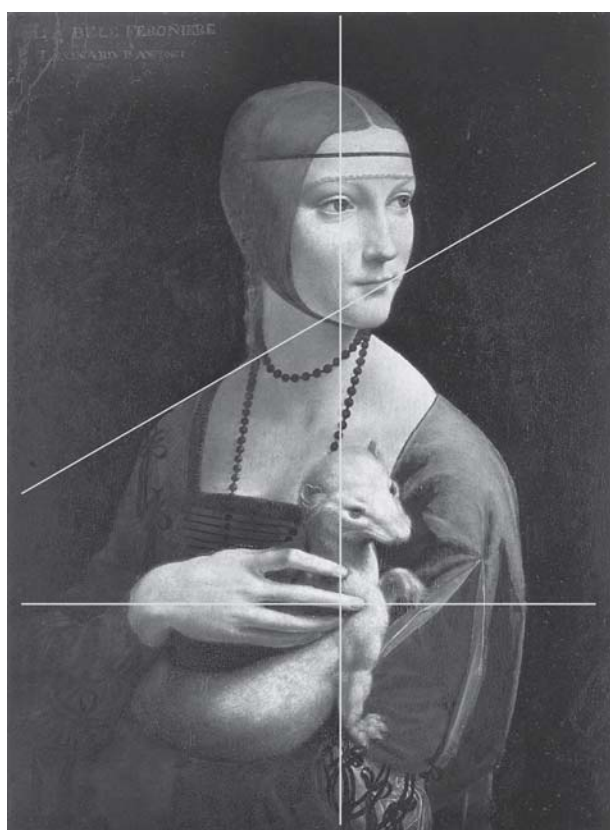
Затем построим полную диагональную сетку — она показана на схеме 2.



Леонардо. Дама с горностаем. Схема 2



Леонардо. Дама с горностаем. Схема 3



Леонардо. Дама с горностаем. Схема 4

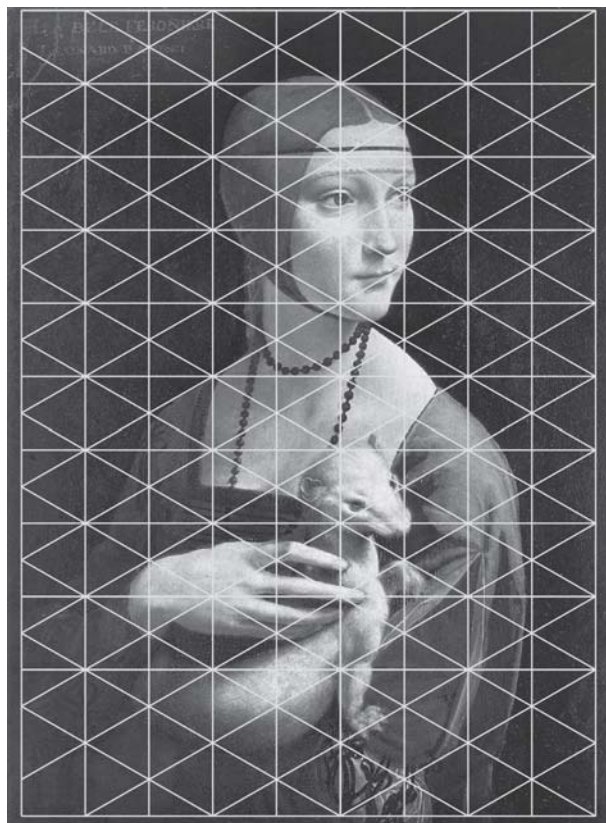
Наконец, уберем из нее линии, мешающие увидеть главное, и добавим несколько более мелких делений. Это показано на схеме 3.

Видно, что Леонардо делит высоту головы на шесть равных частей, отводя две верхние части на ее верх от макушки до линии бровей, средняя часть ограничена снизу линией, идущей по кончику носа. Горизонтالي сетки проходят по нижнему краю ожерелья на шее дамы, по нижнему краю контура тела горностая и верхнему краю его головы. Вместе с диагоналями горизонталь задает положение кончика его носа, образуя узел сетки. Еще один узел формируется на краю левого плеча дамы. От этого узла начинается линия края пышного рукава. Вертикали сетки ограничивают контуры головы дамы, задают положение кончиков ее указательного и безымянного пальцев, передней лапки горностая.

Двойной поворот, в котором показана дама: ее тело развернуто влево от зрителя, а голова повернута вправо, определяет большую значимость диагоналей в композиции. Они не только задают наклоны линий контура, но и положение тел в пространстве. Так, голова дамы показана в таком наклоне и повороте, что диагональ схемы проходит по кончику ее подбородка, другая диагональ идет через центр ее левого зрачка. Диагональ ограничивает длину ожерелья на шее дамы и положение когтей лапы горностая, дает направление телу горностая и левой руки дамы.

Второе построение сделаем по аналогии с первым, но вместо диагонали, направленной вдоль левого плеча дамы, проведем диагональ вдоль ее правого плеча. Эти линии показаны на схеме 4.

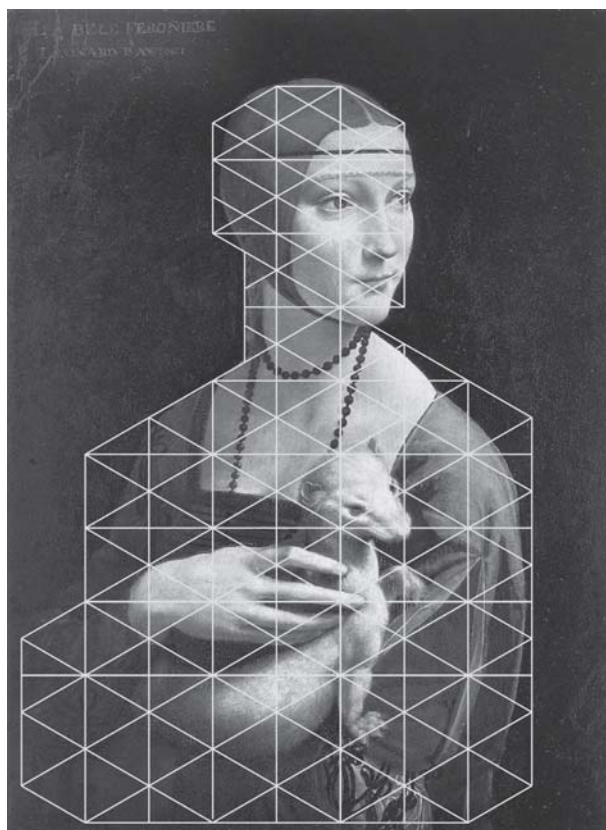
Полная сетка показана на схеме 5, а наиболее важные ее фрагменты — на схеме 6.



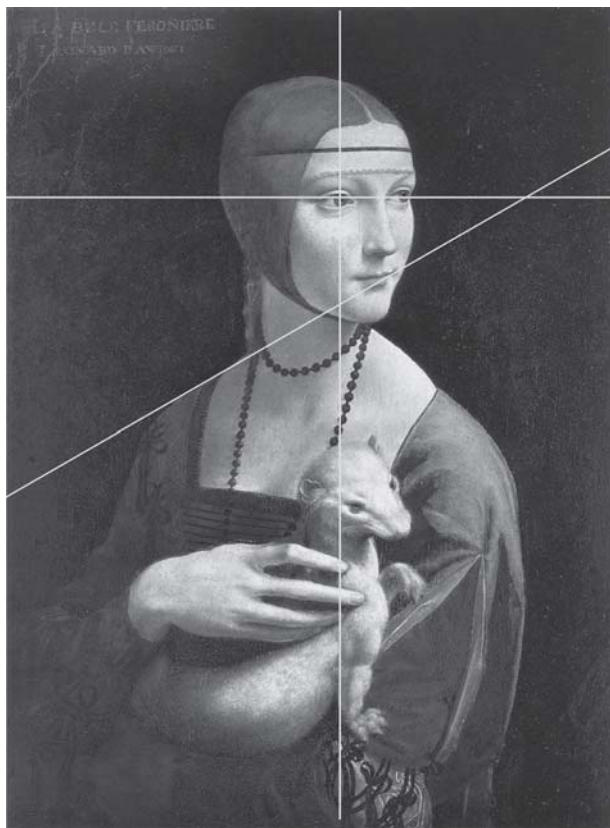
Леонардо. Дама с горностаем. Схема 5

Изменение угла наклона диагонали сказывается на положении всех линий сетки, и чем дальше от середины картины, тем сильнее. Тем не менее, значимость их в композиции практически не меняется. Вертикаль ограничивает контур головы дамы слева, одна из вертикалей теперь проходит через середину левого зрачка дамы, так что оба они оказываются на линиях сетки. Середина правого зрачка лежит на центральной вертикали, занимая прочное положение в центре композиции. Середина левого лежит на боковой вертикали, но его композиционная значимость повышается тем, что он находится на узле сетки.

Голова горностая вписывается в линии сетки даже увереннее, чем в предыдущей схеме: кончики его ушей лежат на одной диагонали, а кончик носа — на узле сетки. Контур кончиков пальцев руки дамы соотносится с направлением диагоналей, как и положение краев разреза ее рукава.

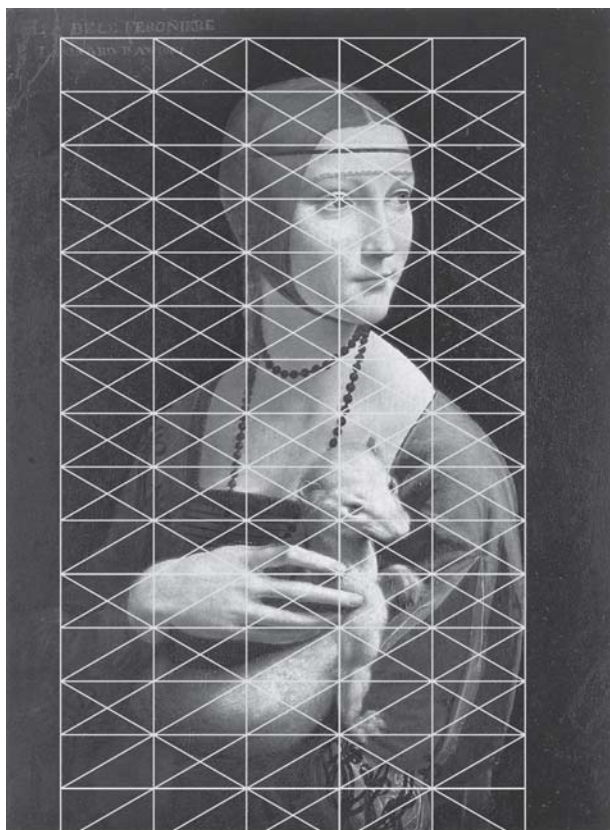


Леонардо. Дама с горностаем. Схема 6



Леонардо. Дама с горностаем. Схема 7

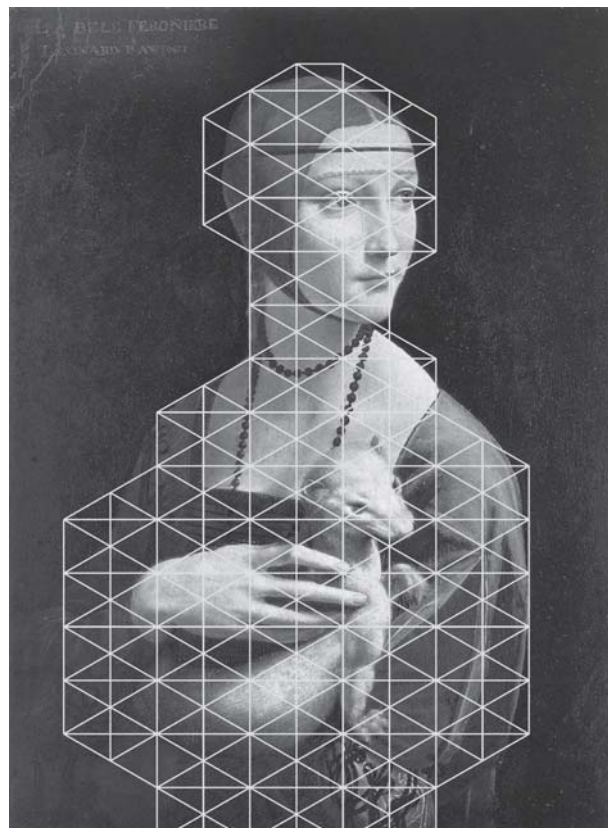
Поскольку предыдущая схема «вывела» нас на еще одну важную горизонталь, задаваемую, скорее, «виртуально», чем предметно, то, не меняя положения вертикали и диагонали, построим следующую схему, взяв в качестве основной горизонтали направление взгляда дамы. Эти линии показаны на схеме 7.



Леонардо. Дама с горностаем. Схема 8

Полная сетка приведена на схеме 8, а наиболее важная ее часть — на схеме 9.

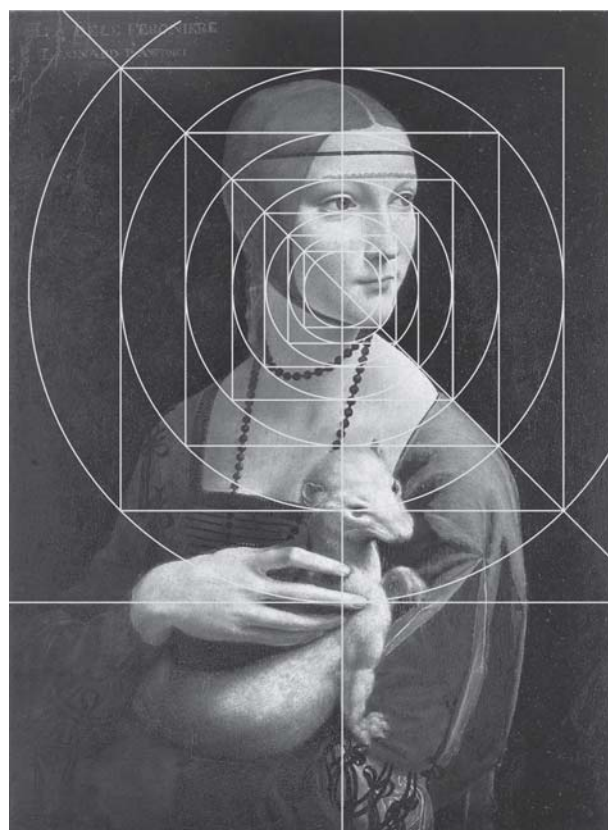
Эта схема не уступает двум ранее построенным. Но в ней более важную роль играют узлы сетки. Так, по узлам сетки проходит теперь левый контур головы дамы и, практически также, контур ожерелья на ее шее, контуры выреза платья. На узлах сетки лежат кончики указательного и безымянного пальцев дамы, край ее правого плеча и края запястья. В членения сетки еще лучше, чем раньше, вписывается контур головы горноста. Его глаза, кончики ушей и носа «располагаются» на диагоналях. Диагонали и узел сетки определяют положение его лапки и когтей. Наконец, вертикаль сетки ограничивает контур фигуры дамы справа.



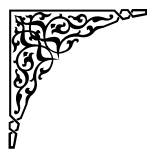
Леонардо. Дама с горностаем. Схема 9

Угол наклона диагоналей схем 4–9 равен 60 градусам. Угол наклона диагонали первых трех схем равен 45 градусам. Стремление Леонардо к «правильности» положения диагоналей и легкости их композиционного «прочтения» в данном случае несомненно. Однако, если в какой-либо композиционной сетке присутствует угол 45 градусов, то следует проверить возможность использования и сетки взаимно вписанных окружностей и квадратов.

На схеме 10 показана такая сетка, за центр которой взята точка пересечения основных вертикали и диагонали схемы 1, а диаметр окружности определяется положением ее основной горизонтали. Положение среднего пальца руки дамы, глаза горноста, верхнего контура его головы, контуров головы дамы, деталей изображения ее лица, краев ее головного платка и ее прически великолепно вписывается в эту схему.



Леонардо. Дама с горностаем. Схема 10



Микеланджело.

Тондо Дони

Уффици, Флоренция

Дерево, темпера. Диаметр 120 см

Ок. 1506 г.



Микеланджело. Тондо Дони

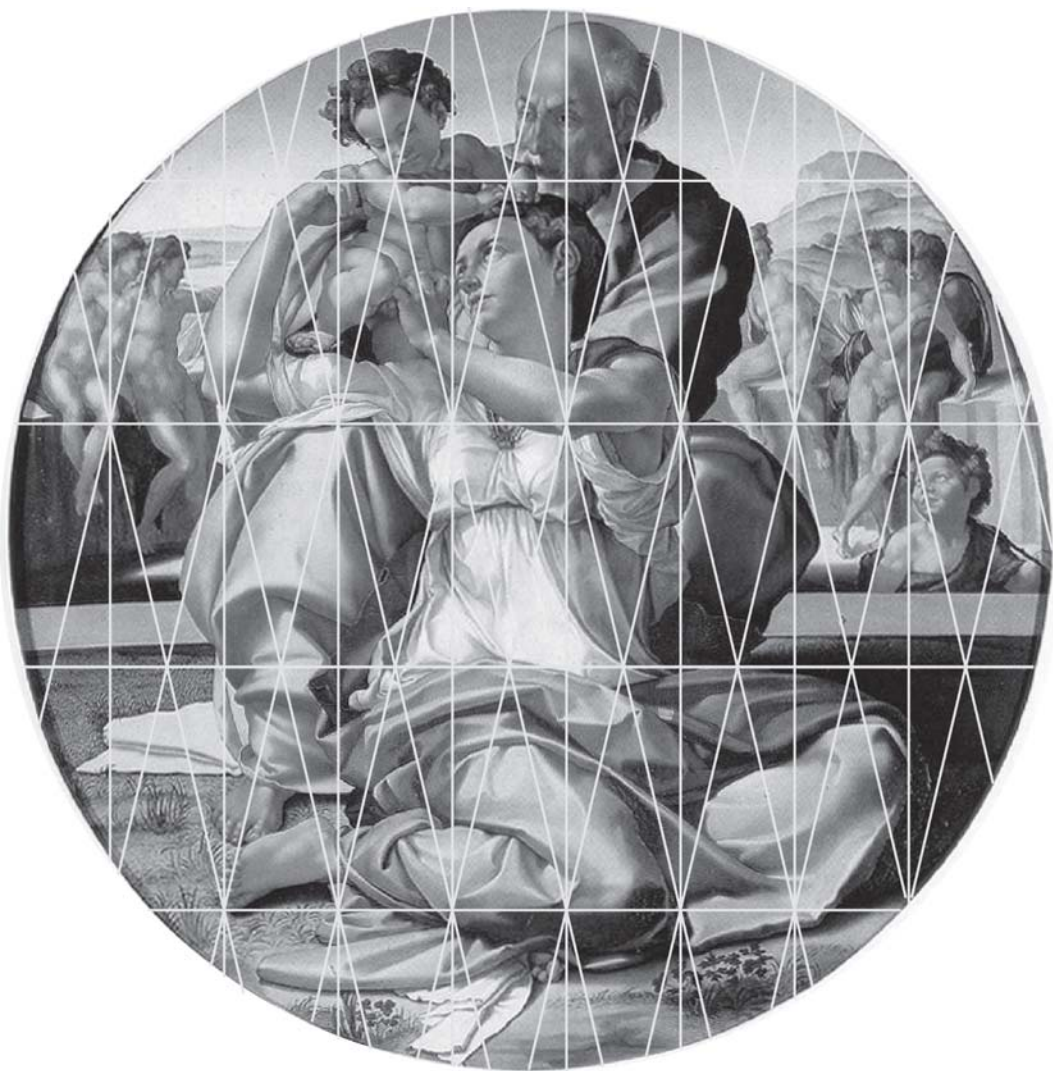
Если допустить, что Микеланджело для организации композиции использовал диагональную композиционную сетку, то наиболее очевидным представляется положение не вертикали или горизонтали, а основной диагонали. Она должна соединить выступающие точки краев двух наиболее заметных цветовых пятен в правой части картины: край плеча Иосифа и край драпировки, собственно, край его плаща, который ярким желтым пятном доминирует в левой части картины и более темным показан справа. Складки плаща Иосифа слева точно следуют положению его правой ноги, тогда как форма плаща справа может объясняться только соображениями композиционными. Эта диагональ, к тому же, задает наклон тела и поворот головы левого юноши в правой группе.

Основной вертикалью может служить линия, проходящая через середину левого зрачка Иосифа, середину левого уха Марии, середину ее левого локтя. К этой линии в нижней части картины «примыкают» точка перегиба складки плаща Марии и кончик большого пальца ее левой ноги, видный из-под синего плаща.

На роль основной горизонтали могут претендовать линии, параллельные краям контура правой руки Марии. Но поскольку значимость нижней из них «подкрепляется» нахождением на ней точки середины левого локтя Марии, то выбор одной из двух линий становится ясным. Основная горизонталь композиционной сетки пересекается с основной вертикалью на изображении левого локтя Марии. К ней, к тому же, «тяготеют» точки зрительно пересекающихся деталей изображения: слева — контуры ноги Иосифа и руки Марии, справа — синей и желтой драпировок. Эти линии показаны на схеме 1.



Микеланджело. Тондо Дони. Схема 1



Микеланджело. Тондо Дони. Схема 2

Полная композиционная сетка показана на схеме 2. Она демонстрирует, что все основные композиционные связи картины в деталях изображения главных персонажей и в общей характеристике поз и наклонов персонажей фона подчинены единой закономерности. Диагонали композиционной сетки проходят:

1) через середины зрачков Иосифа и Марии, вдоль контура ее фигуры к ее голеностопу. Эта же диагональ «по дороге» задает положение нескольких складок одежды Марии.

2) через середину левого зрачка Иисуса, середину его колена к середине колена правой ноги Иосифа и далее вдоль его ноги к кончикам его большого пальца и кончикам пальцев правой ноги Марии.

3) диагональ слева задает направление и угол наклона правой руки Марии от локтя до запястья, через середину которого проходит еще одна диагональ, симметричная этой.

4) крайняя слева диагональ задает наклон тела крайнего слева юноши на дальнем плане.

5) параллельная этой диагонали справа точно так же задает наклон тела юноши на дальнем плане справа.

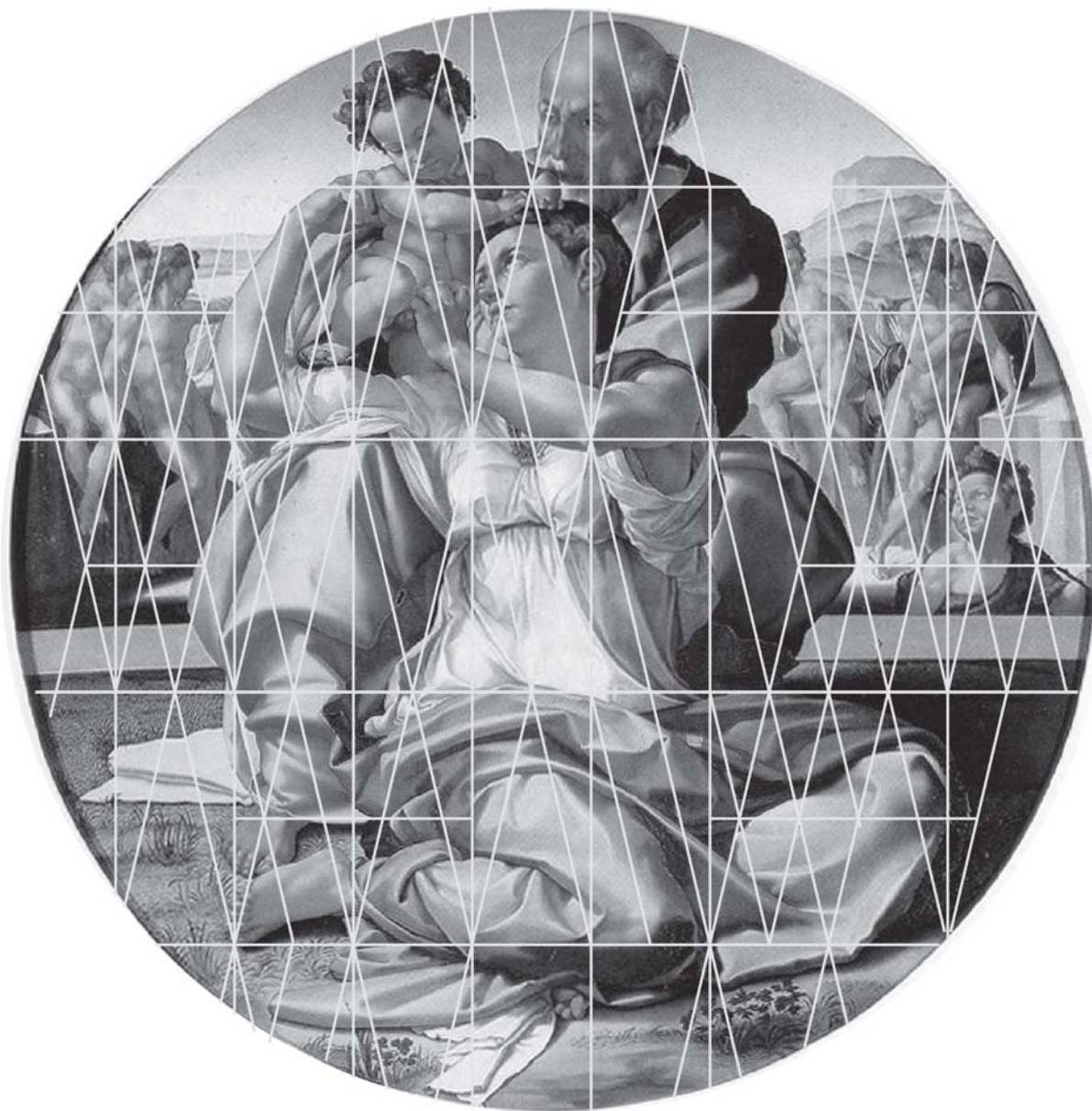
6) даже положение левой руки Иосифа, заслоненной фигурой Марии и зрительным «продолжением» которой кажется левая рука Марии, ориентировано в пространстве в соответствии с положением и направлением диагонали, симметричной основной.

Диагонали, параллельные основной, задают:

7) наклон и поворот головы мальчика Иоанна Крестителя справа и головы центрального юноши в правой группе.

8) наклоны тел двух юношей слева.

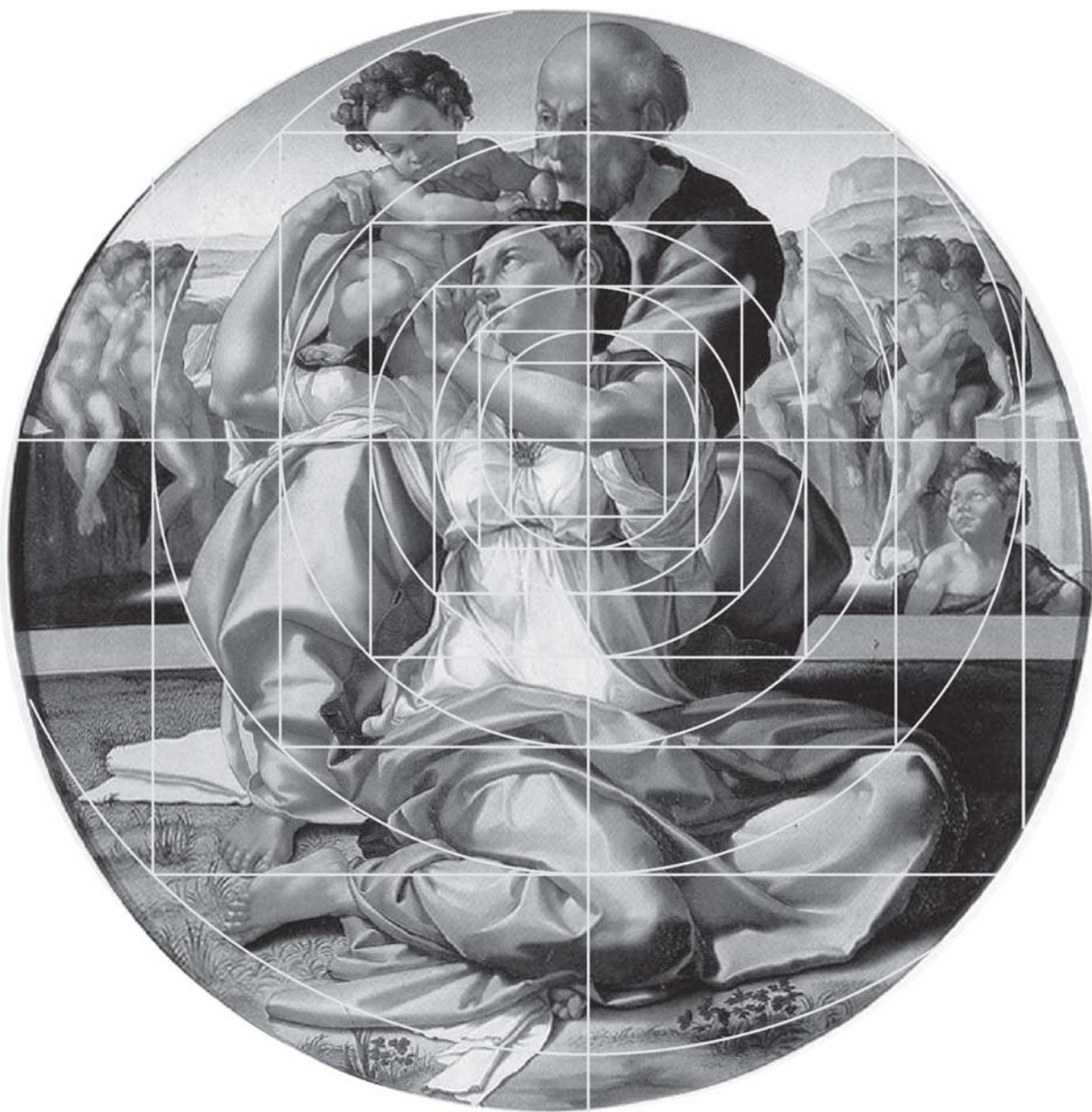
Наконец, очень существенным является то обстоятельство, что все узлы сетки, особенно лежащие на основной горизонтали, приходятся на важные точки изображения.



Микеланджело. Тондо Дони. Схема 3

Еще более мелкие членения композиционной сетки показаны на схеме 3. Она демонстрирует, что и второстепенные детали изображения строго подчинены той же закономерности. Фигуры юношей на дальнем плане поставлены так, что крупные детали: их ноги, руки, торсы либо располагаются вдоль композиционных диагоналей, либо ограничиваются ими. В первом случае определяющие (позиционирующие) точки изображения лежат на диагоналях, во втором случае — на вертикалях. Понятно, что в тех частях картины, где Микеланджело оперирует крупными объемными и цветовыми массами, мелкие членения не нужны, но там, где детали изображения невелики, они строго подчинены закономерностям сетки.

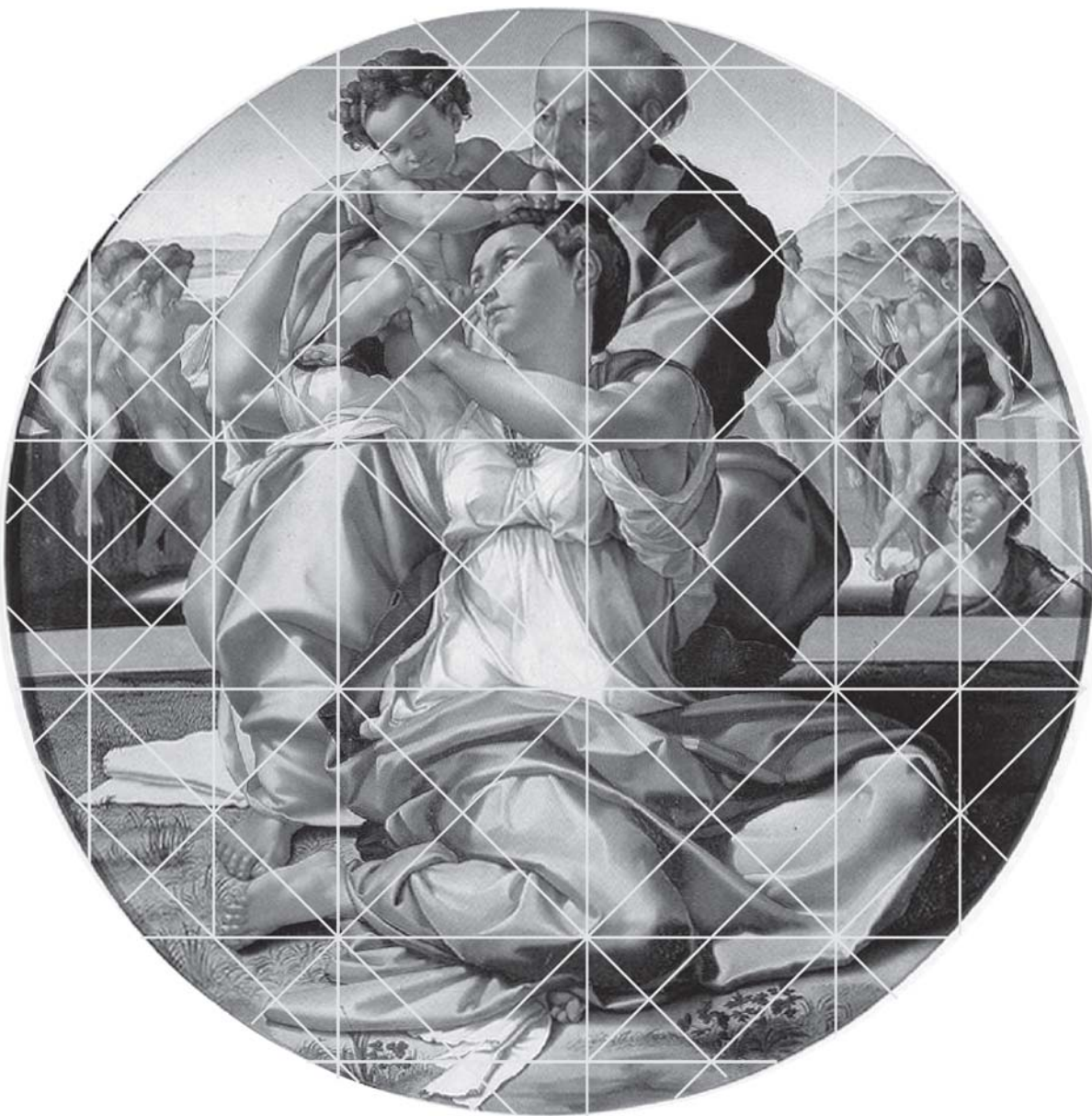
В композиции тондо естественно проверить использование системы взаимно вписанных окружностей и квадратов. За ее центр взята точка пересечения основных вертикали и горизонтали схемы 1. Радиус большей окружности выбран таким, чтобы она проходила по кончику большого пальца правой ноги Марии. Она показана на схеме 4. Линии ее квадратов не совпадают с вертикалями и горизонталями схемы 2 и не дополняют их в качестве углубляющих композиционные закономерности. В этой схеме «работает» только ее часть, расположенная ниже основной горизонтали. Большая окружность идет не только по краю большого пальца ноги Марии, но и по краю светлой ткани у пальцев ее левой ноги, и



Микеланджело. Тондо Дони. Схема 4

по середине темного пятна растительности перед ее плащом. Меньшая по размеру окружность зрительно «соединяет» край желтого плаща Иосифа и складку синего плаща Марии, выходя на край контура одеяния и контура головы Иоанна Крестителя. Следующие две окружности «направляют» складки плаща Иосифа. Большая из них проходит по точкам перегиба складок плаща Марии и по середине стопы юноши справа, меньшая — по краю складок левого рукава Марии. Две самые малые окружности, расположенные ближе к центру схемы, «направляют» складки одежды Марии.

Эта композиционная схема связывает части изображения, показанные в ракурсе и «направленные в сторону зрителя» — ноги сидящей Марии, прикрытые плащом, с теми частями изображения, которые показаны в относительной статике — как правая нога Иосифа с ее драпировками и верхняя часть тела Марии. Условной границей этих частей служит третья по величине пара «окружность—квадрат», в которой окружность «работает», скорее, на те детали изображения, что направлены в сторону зрителя, а квадрат (его нижняя сторона) фиксирует границу первого и дальнего планов.

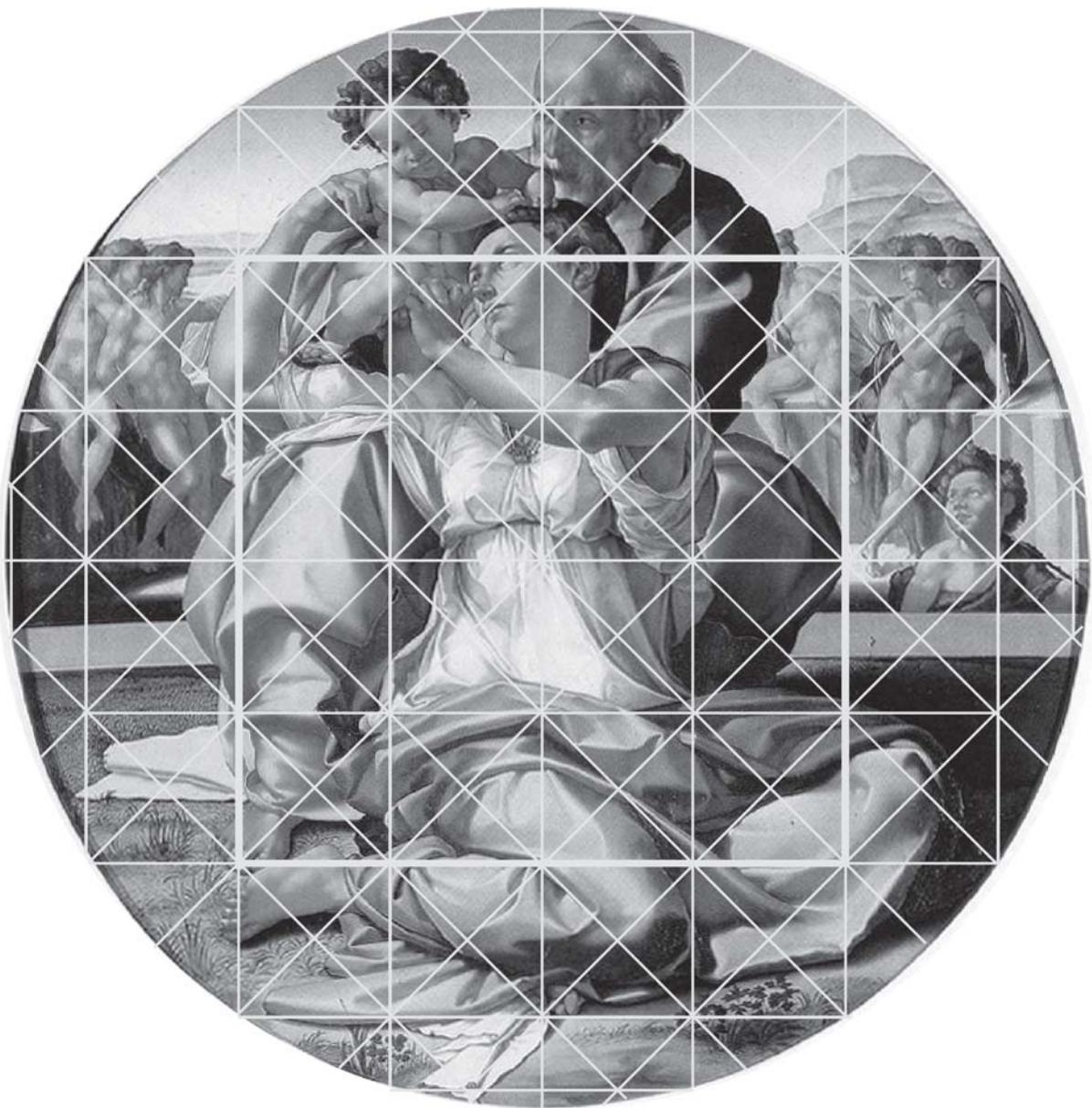


Микеланджело. Тондо Дони. Схема 5

Узлы этой сетки, при том, что она явно менее значима, чем сетка на схеме 2, лежат на важных точках изображения. Они располагаются на диагоналях с углом наклона 45 градусов. Это обстоятельство обязывает построить сетку правильных квадратов (или ромбов), один из узлов которой совпадает с точкой пересечения основных вертикали и горизонтали, а в качестве третьей исходной линии для построения можно выбрать горизонталь, идущую через середину правого колена Марии и кончик ее большого пальца. Эта сетка показана на схеме 5. С ее помощью систематизируются и гармонизируются связи периферийных частей изображения. Она уточняет положение тел юношей на дальнем плане и головы Иоан-

на Крестителя, дает границы контуров деталей первого плана, таких как стопы Марии и Иосифа слева или складка его плаща на правой ноге.

Надо полагать, что сетка квадратов так или иначе должна присутствовать и в другом виде: в варианте с узлом, расположенным в центре формата тондо, в точке пересечения диагоналей окружности тондо. Такая сетка показана на схеме 6. Третьей линией для ее построения была выбрана вертикаль, проходящая по краю плаща Иосифа справа. Приняв эту линию за сторону квадрата с центром в центре окружности, можно отчетливо увидеть, что его нижняя сторона проходит поточке зрительного соединения стопы Марии и стопы Иосифа и, в частности по кончику большого



Микеланджело. Тондо Дони. Схема 6

пальца его ноги. Левая сторона квадрата выходит на соседний его палец и край складки его плаща, а ее продолжение — на большой палец ноги Марии. Верхняя сторона квадрата идет по середине зрачка Марии. Уже один этот квадрат, выделенный на схеме 6 более широкими линиями, демонстрирует, что эта сетка «имеет композиционный смысл». Диагонали сетки проходят по серединам зрачков Иосифа и младенца, по крайним пальцам его правой стопы, по середине его локтя, по складке контура его плеча, по сгибу локтя правой руки Марии, по контуру икры правой ноги стоящего юноши слева, по середине колена сидящего юноши слева, по контуру запястья правой руки Марии; по середине запястья ее левой руки. Практически

каждая диагональ идет по двум-трем точкам перегиба или краю контура деталей изображения, задает направление или отмечает середины масс объемных деталей (так, например, как это сделано в правой части картины в изображении коленей юношей). Несколько меньшее «влияние» на расположение деталей оказывают вертикали и горизонтали этой схемы, но оно также весьма заметно. Например, вертикаль дает ось расположения ног сидящего юноши слева, вертикаль идет по середине зрачка младенца, вертикаль ограничивает контур фигуры крайнего справа юноши. Горизонталь дает уровень расположения голов юношей и слева, и справа; горизонталь дает уровень грани условных скал справа и положение края плаща Марии внизу.



Микеланджело. Тондо Дони. Схема 7

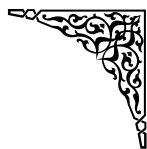
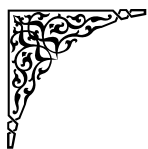
Геометрические свойства формата тондо, с легкостью делимого на шесть и двенадцать радиальных частей и, тем самым, по определению присутствующими радиальными связями, должен был каким-либо образом проявиться или должен быть учтен мастером. На схеме 7 показана линейная сетка из шести диагоналей с центром в середине окружности тондо. Видно, что ее линии проходят через середины масс периферийных деталей изображения: плечи юношей слева и середину левого колена Марии; колено одного, кисть другого и плечо третьего юношей справа. Они идут по краю левой ладони Марии и краю пальцев ее правой ладони; по краю локтевой складки правой ее руки и краю ее левого рукава; по точке перегиба контура плеча Иосифа и точке перегиба контура плаща Марии внизу.



Микеланджело. Тондо Дони. Схема 8

Несколько иную картину дает та же сетка, если ее центр перенесен в точку пересечения основных вертикали и горизонтали из схемы 1. Эта сетка (без вертикали и горизонтали, о которых уже было сказано) показана на схеме 8. Она дает направление, в первую очередь, крупным «объемно-пространственным массам» тел главных персонажей. Вдоль этих линий располагается согнутая в локте левая рука Марии, вдоль диагонали направлен взгляд Марии (что придает ему большую значимость, «весомость»); диагональ задает наклоны голов Марии и младенца, расположение складок ее левого рукава, угла книги и точку перегиба контура зеленой накидки под ее тяжестью; диагональ проходит по щиколотке Марии и концу складки ее синего плаща.

В построенных схемах четко выделяются два центра: геометрический центр окружности тондо и композиционный центр на сгибе локтя левой руки Марии. Оба они используются Микеланджело для организации композиционных связей изображения в целом: и основных персонажей, и деталей фона. В то же время, если геометрический центр окружности применяется более для выстраивания элементов фона, то точка середины локтя Марии служит, по преимуществу, композиционным центром связей деталей изображения главной группы.



Фра Бартоломео.

Поклонение младенцу

Галерея Боргезе, Рим

Дерево, темпера. Диаметр 89 см

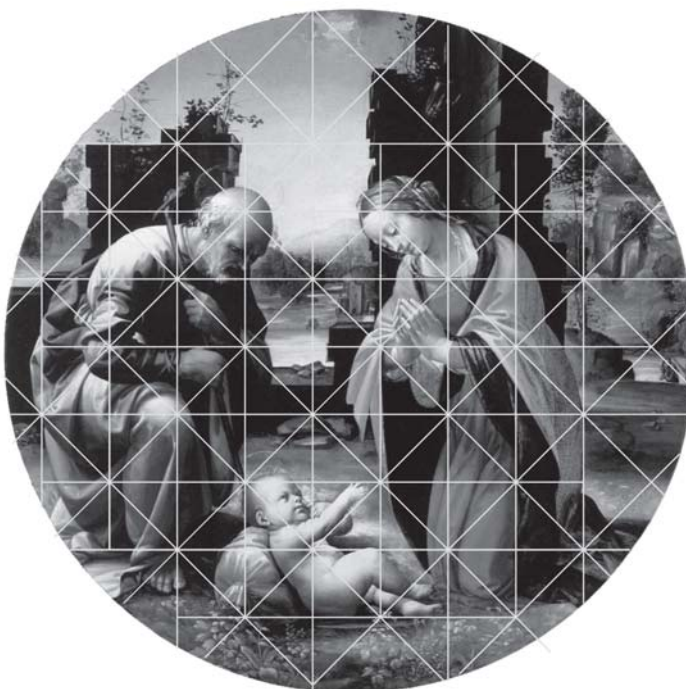
Ок. 1499 г.

Персонажи первого плана «существуют» в пейзаже сравнительно независимо. Поэтому будет правильным начать построение композиционных связей изображения с анализа связей группы. Проведем вертикаль вдоль правого края плаща Марии. Она пройдет по основанию дерева в фоне на среднем уровне и по середине кроны другого дерева, расположенного выше. Явственно выделена горизонталь верхнего края руины, находящейся за фигурой Иосифа. Проведя эту горизонталь, получим две из трех линий, необходимых для начала построения. В качестве третьей — основной вертикали — возьмем линию, идущую посередине промежутка между фигурами Марии и Иосифа и проходящую по середине изображения камня там, где расположена граница земли и воды чуть выше середины тондо. Эти линии показаны на схеме 1.

Исходя из них, можно сделать дальнейшие построения. Например, сетку квадратов, как это показано на схеме 2. Она вполне отражает связи элементов картины. Так, на ее диагоналях лежат важные точки изображения: кончик указательного пальца руки Иосифа, держащей посох, и кончик мизинца его правой ноги; суставы пальцев сложенных в молитвенном жесте рук Марии, угол стены руины за фигурой Марии. Диагонали проходят по середине правого локтя Иосифа и середине его правого колена, по краю правой кисти и точке изгиба контура его плаща, вдоль складки плаща на правом его плече, по точке перегиба контура плаща Марии и середине ее левого колена, по щиколоткам младенца, вдоль края его правой руки, по краю кисти на подушке под головой младенца.



Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 1



Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 2

Вертикали сетки идут по точке соединения шеи и плеча Марии, по середине ее лба и вдоль правого края ее плаща, по кончикам пальцев левой руки младенца; по углу руины за фигурой Иосифа, по кончику его носа и краю головы младенца, по середине колена Иосифа и кончику большого пальца его правой ноги, по точкам перегиба складок его плаща.

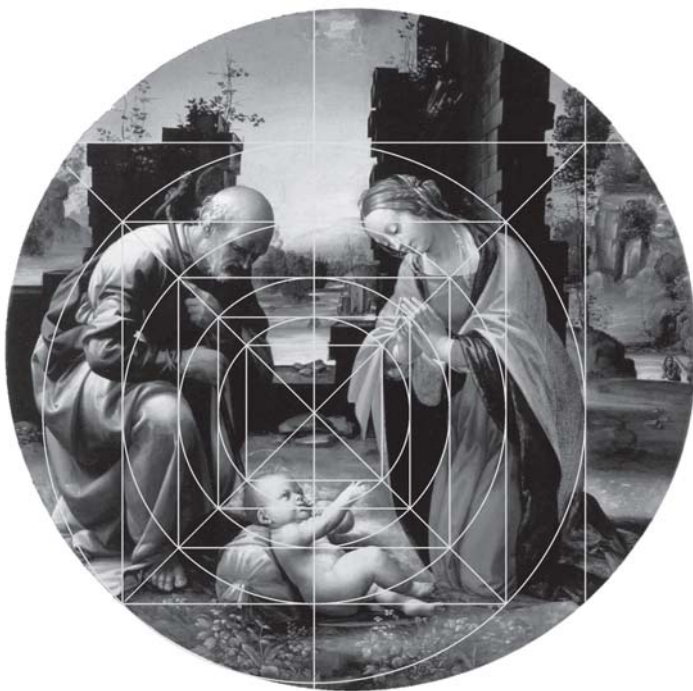
Горизонталы сетки проходят по краю волос Марии, по краю выреза ее платья и краю подбородка Иосифа, по верхнему краю его правой кисти и середине левого запястья Марии, по кончикам пальцев младенца, по краю его правого колена, по краю его ягодиц и краю левой стопы.

Узлы сетки в левой части изображения приходится на три важные точки: кончик пальца руки Иосифа с посохом, середину его колена и край головы младенца. В правой половине картины узлы лежат либо на второстепенных элементах изображения — на кроне дерева фона, на краю контура плаща Марии, на краю контура ее платья, либо по соседству с важными точками (но не на них!) — на тельце младенца, на бедре Марии, на складках ее плаща, рядом с серединой ее груди, рядом с кончиками пальцев младенца. По сравнению с аналогичными сетками в работах Леонардо и Микеланджело, показанными в этой главе, сетка в картине фра Бартоломео недостаточно хорошо «накладывается» на изображение, в ней больше «неточностей». При том, что многие важные позиционирующие точки

«вошли» в сетку, столь же многие оказались вне сетки: середины лба и Марии, и Иосифа; зрачки глаз всех персонажей; пальцы ног младенца и т.д.

На основе схемы 1 можно построить сетку взаимно вписанных окружностей и квадратов. Она показана на схеме 3. Ее диагонали — те же, что и в схеме 2, поэтому имеет смысл проверить только окружности и квадраты, кроме второго по величине, поскольку его линии совпадают с линиями сетки из схемы 2. Большая из окружностей проходит только через одну важную точку — слева в середине на контуре плаща Иосифа, где зрительно соединяются две складки. Эта точка совпадает с узлом сетки из схемы 2. Вторая по размеру окружность идет по средней линии лица Марии. Третья по величине — по пупку младенца и контуру фигуры Марии. Меньшая из окружностей касается пальцев правой руки младенца.

Линии квадратов тоже проходят через одну-две важные точки каждая. Так, линии большего по размеру квадрата идут по верху контура плеча Иосифа, по краю складки плаща у его правой ноги, по краю кисти подушки под головой младенца, по кончику его большого пальца и по краю складки плаща Марии. Правая вертикальная сторона квадрата по важным точкам не проходит. Линии третьего по величине квадрата идут по направлению складок плаща Иосифа, по краю ушка младенца и точке зрительного пересечения контуров его ручек, по середине правого запястья Марии, по краю руины за ее фигурой. У меньшего квадрата только две стороны «работают»: нижняя идет по кончикам пальцев младенца, несколько не ловко пересекая его лоб; правая — по краю плаща Марии. Левый нижний угол этого квадрата приходится на точку зрительного соприкосновения посоха Иосифа и контура головы младенца.



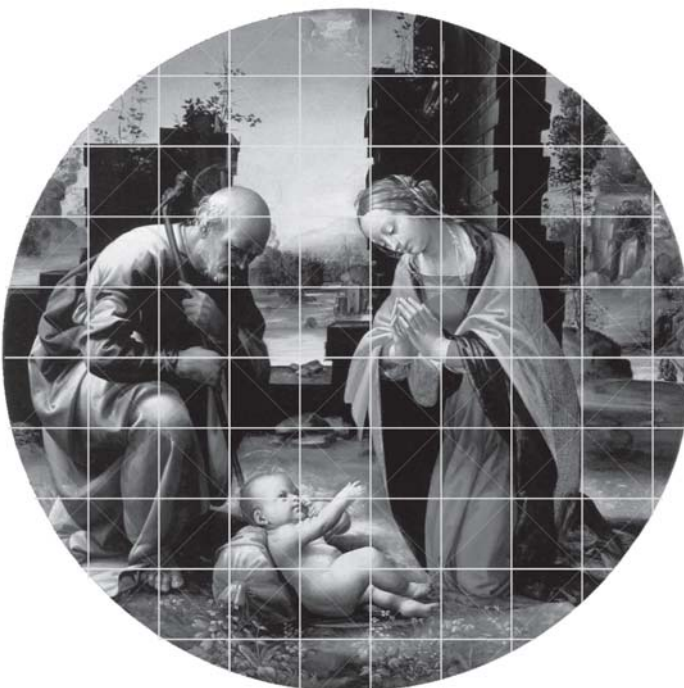
Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 3

Можно предположить, что недостаточная связанность изображения и сетки происходит от того, что неверно выбраны исходные линии. Сделаем иначе, построим окружность, которая включит в себя целиком группы персонажей первого плана. Проведем ее так, что бы она касалась линии края плаща Иосифа, плеча Марии и ее плаща справа внизу. Дополним окружность осями, диагоналями и касательными к окружности. Это построение показано на схеме 4.

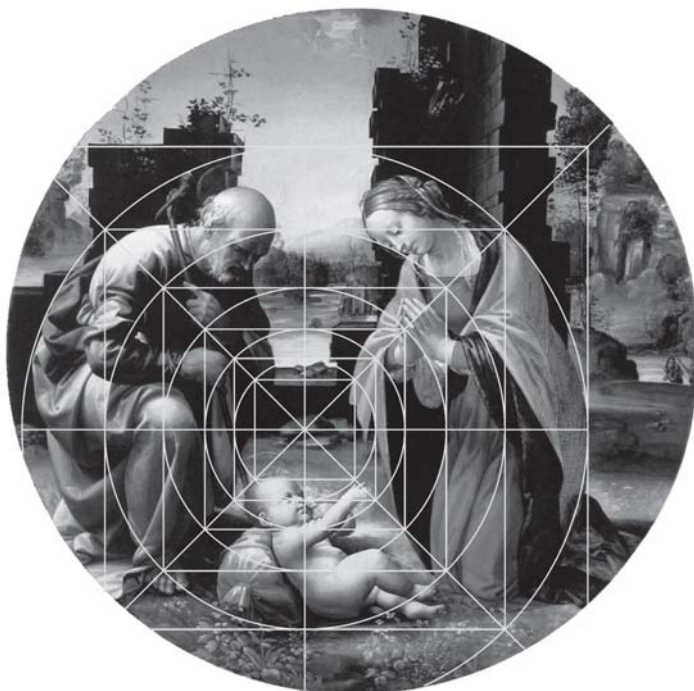


Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 4

Развитие схемы 4 показано на схеме 5. Она мало отличается от схемы 2, поскольку смещение центра сетки по горизонтали и по вертикали невелико. Даже такое изменение оказывается весьма важным в тех случаях, когда сетка показывает большую композиционную глубину изображения (например, когда одна ее линия связывает много важных точек). В этом убеждает анализ связей произведений Рафаэля. Но здесь количество связанных точек изображения практически не меняется. Собственно, правый край сетки остается на месте и изменения происходят за счет небольшого смещения линий влево и вниз. Так, вертикаль смещается с большого пальца ноги Иосифа на второй палец, диагональ со щиколоток младенца переходит на его левую пятку и кончики пальцев левой ноги.



Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 5



Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 6

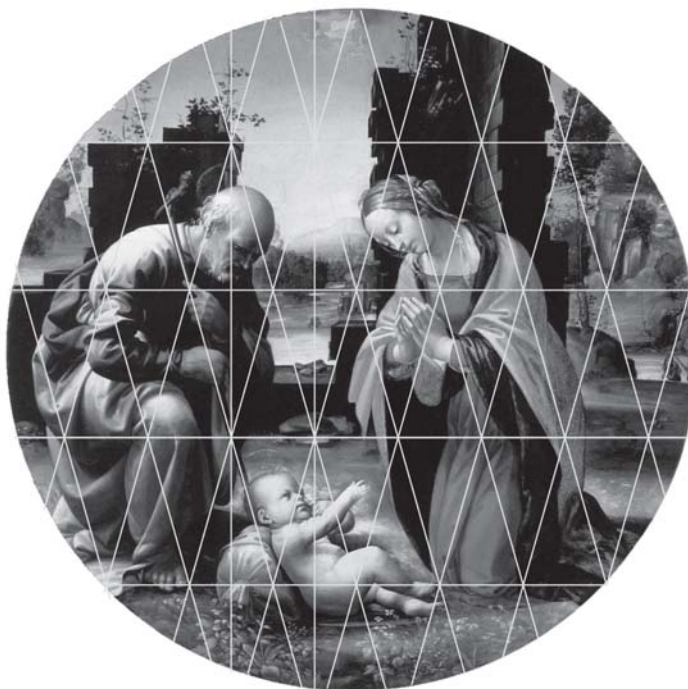
На схеме 6 показана сетка взаимно вписанных окружностей и квадратов с новым центром из схемы 4. Она также смещена влево и вниз, как сетка на схеме 5, и, пожалуй, еще менее показывает связи деталей изображения, чем аналогичная ей схема 3. Ее линии уже почти не проходят по важным точкам, лишь отмечая общую направленность частей изображения.



Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 7

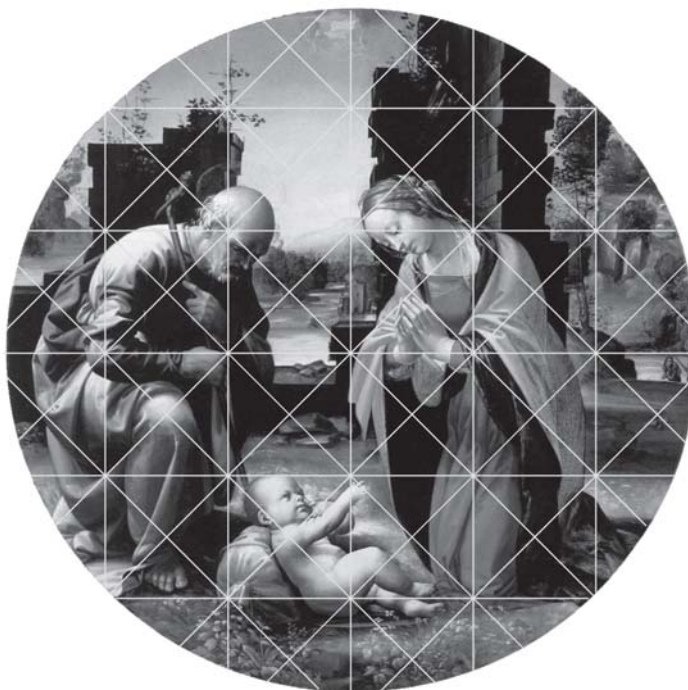
Наиболее полно соответствует деталям изображения сетка, показанная на схеме 7. Это система равномерно убывающих окружностей, диаметры которых изменяются на фиксированную величину относительно друг друга. Сетка такого типа используется в анализах ранних произведений Рафаэля — композиции Трех граций и композиции Сна рыцаря. Однако в более зрелом возрасте Рафаэль строил композицию так, что для их анализа такие простейшие сетки были уже не нужны.

Направление диагоналей сетки может задаваться направлением такой заметной детали, как посох Иосифа. Сетка, построенная на вертикали и горизонтали из схемы 2 и новой диагонали, приведена на схеме 8. Она показывает, что наклоны фигур и Марии, и Иосифа согласованы с наклоном его посоха. Но они соотносятся только в общем и целом. Позиционирующие точки изображения попадают на линии сетки редко и не регулярно. К таковым можно отнести две три точки на нижней горизонтали, одну две на второй горизонтали снизу и точку середины груди Марии на второй горизонтали сверху.

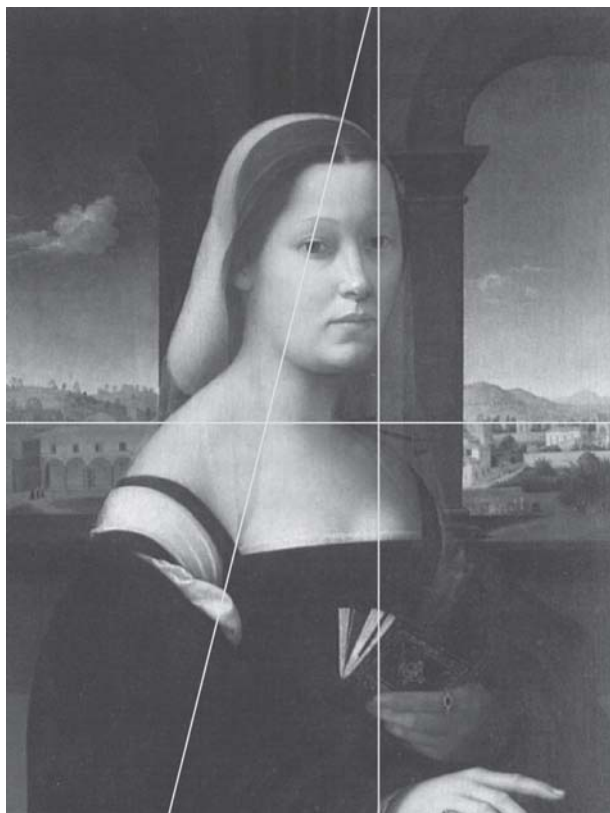
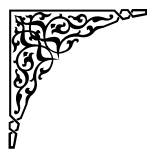


Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 8

Наконец, следует проверить насколько мастер использует сам формат тондо. На схеме 9 показана сетка квадратов, построенная на перпендикулярных диаметрах окружности. В качестве третьей линии взята горизонталь, проходящая через середину глазницы Марии. Очевидно, что художник в той или иной степени стремился опереться на закономерности, задаваемые сеткой. Так, положение кистей рук всех трех персонажей соотносится с положением линий сетки — на диагоналях лежат кончики пальцев Марии, суставы пальцев младенца, край кисти и кончик указательного пальца Иосифа. Вдоль диагонали вытянута рука младенца, диагональ идет по середине колена и середине локтя Иосифа, положение некоторых складок одежд и Марии, и Иосифа отвечает направлению и положению диагоналей. Горизонталь проходит по точке зрительного соединения стоп младенца, горизонталь проходит почти точно по краю его головы. Горизонталь задает положение правых рук Марии и Иосифа. Но, как и в других схемах, есть много важных точек в эти закономерности не включенных.



Фра Бартоломео. Поклонение младенцу. Схема 9



Ридольфо Гирландайо. Женский портрет. Схема 1

Ридольфо Гирландайо.

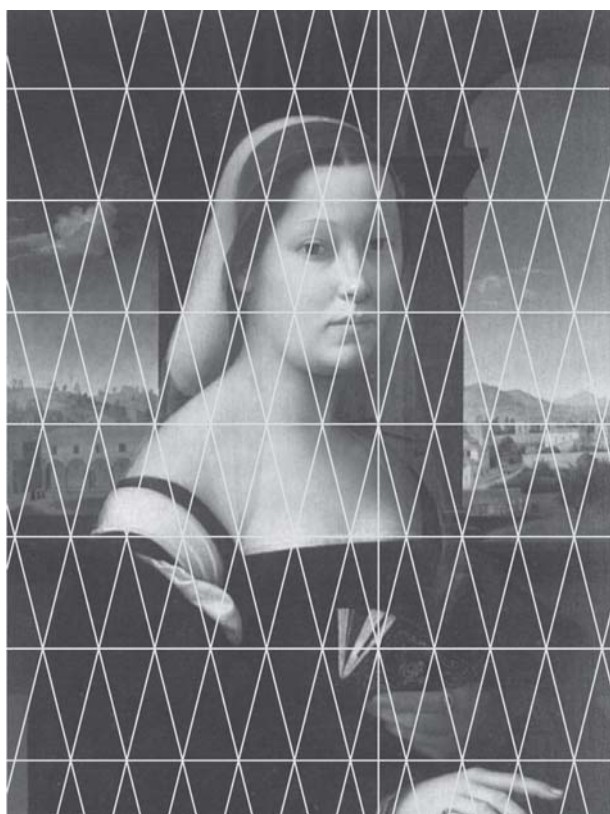
Женский портрет

Уффици, Флоренция

Дерево, масло. 65 х 48 см

1506–10 гг.

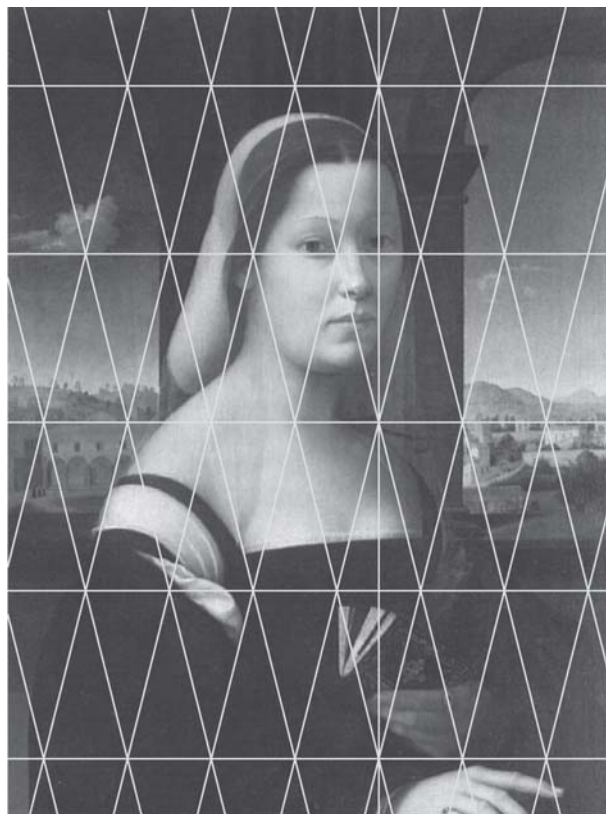
Проведем основные линии композиции. Вертикаль — через середину левого зрачка. диагональ — через середину правого зрачка к углу выреза платья у правого плеча. В качестве основной горизонтали возьмем линию, идущую по крыше длинного здания слева через точку зрительного пересечения линии правого плеча дамы с вертикалью пилястры за ее спиной и точку соединения линии левого плеча дамы с линией ее шеи. Эти построения показаны на схеме 1.



Ридольфо Гирландайо. Женский портрет. Схема 2

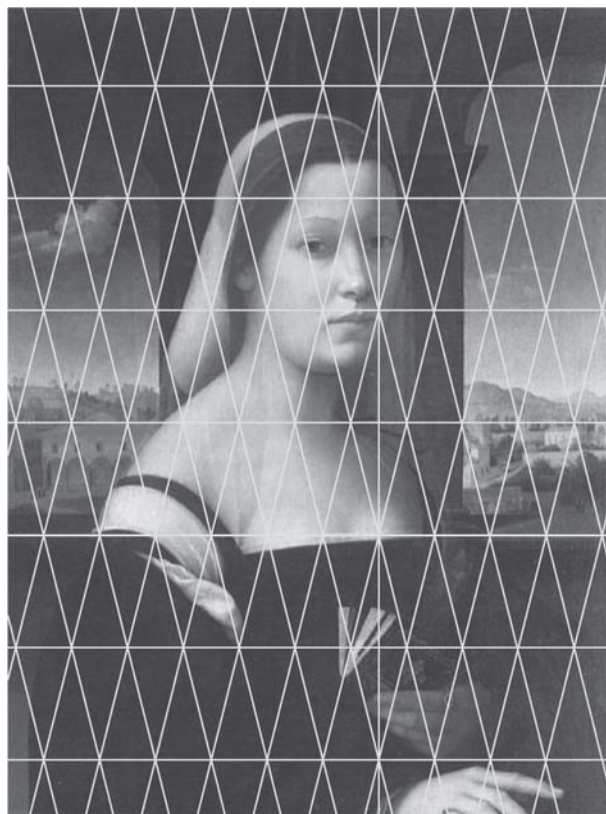
Сетка, построенная на них, показана на схеме 2. По крайней мере две из новых горизонталей достаточно хорошо связаны с деталями изображения: горизонталь, идущая по краю выреза платья, и горизонталь, проходящая по нижнему краю левой кисти дамы вдоль пальцев ее правой кисти. Диагонали сетки идут по краю головной накидки, по кончику носа, по кончикам пальцев обеих рук дамы и по кольцам на пальцах и правой, и левой ее рук. Чтобы не загромождать схему, вертикали на ней не обозначены.

На схеме 3 показано дальнейшее развитие той же композиционной сетки, но без линий, задействованных в схеме 2. Из схемы 2 в схему 3 кроме основных линий перешла только нижняя горизонталь, точка пересечения которой с основной вертикалью взята за исходный пункт нового построения. Вертикали не показаны здесь по той же причине, что и в схеме 2. Горизонтالي этой схемы «работают» хуже, чем горизонтали схемы 2. Но диагонали и здесь проходят по кончикам пальцев дамы (хотя и под другим наклоном), по краю ее правого плеча, по углу книги в ее руке.

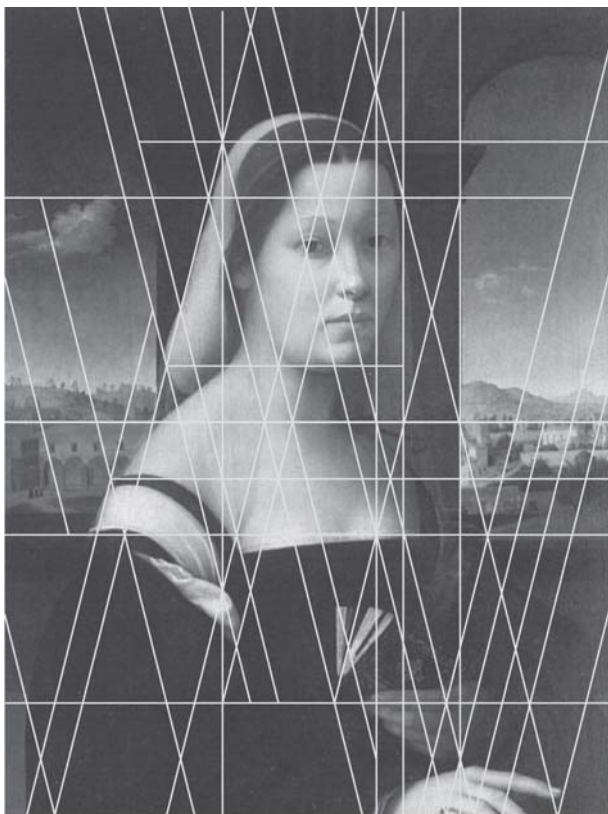


Ридольфо Гирландайо. Женский портрет. Схема 3

Еще один вариант развития схемы 2 показан на схеме 4. За исходный пункт построения взята точка пересечения основной вертикали и верхней горизонтальной линии схемы 2. В этой схеме не прибавилось новых горизонталей, но сместились диагонали. Они, в частности, проходят здесь по краю волос вдоль правого уха дамы, по краям белых пятен одежды на ее правом плече, по кольцам на ее пальцах (уже под другим углом, чем в схеме 2), по углу страницы и краю переплета книги.

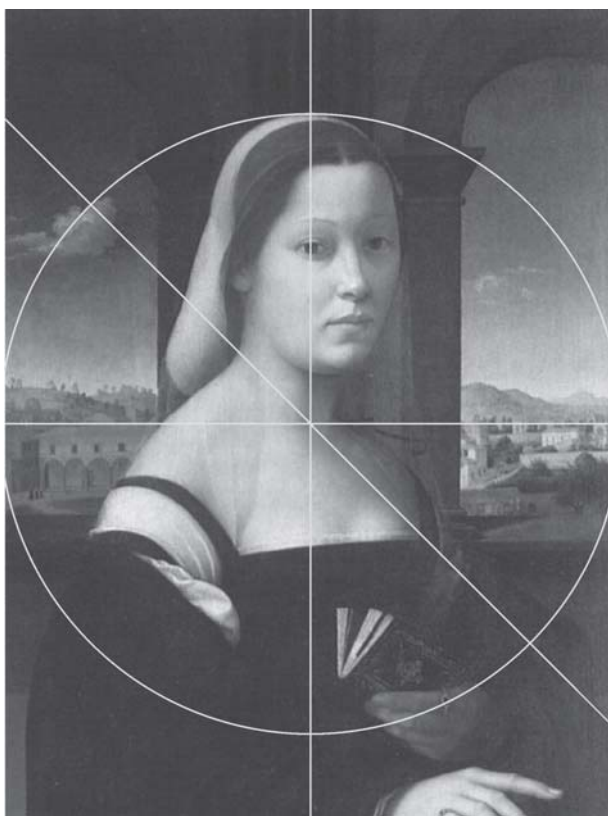


Ридольфо Гирландайо. Женский портрет. Схема 4



Ридольфо Гирландайо. Женский портрет. Схема 5

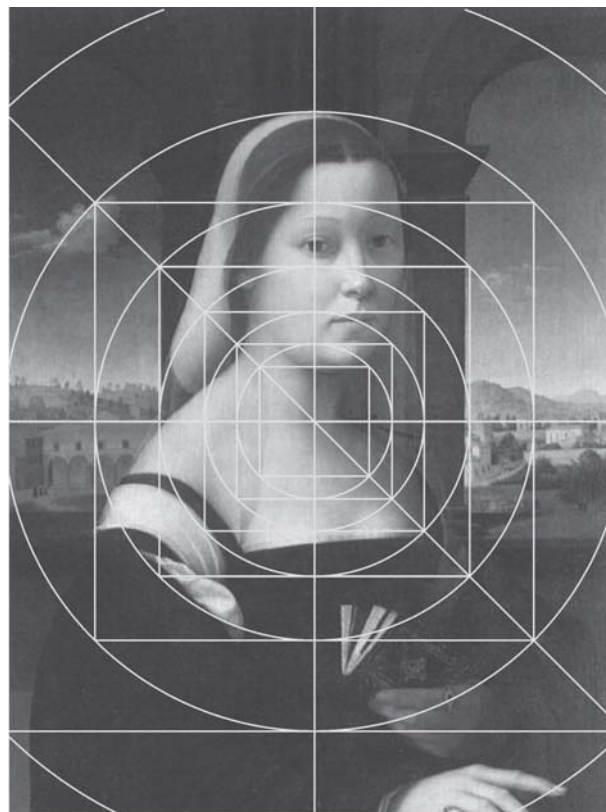
Наиболее важные линии полной сетки, включая вертикали и те горизонтали, которые образуются от наложения схем друг на друга, целиком или частично, приведены на схеме 5. Она показывает, что изображение достаточно точно выстроено, что его элементы соотносятся друг с другом с учетом закономерностей, выявляемых композиционной сеткой. Так, совершенно определено выражена вертикаль пилона с пилястрой справа от фигуры дамы, причем пропорции антаблемента заданы соседними горизонталями. Верхняя из этих горизонталей ограничивает линию пробора волос на голове дамы, нижняя проходит по середине ее лба. Следующая горизонталь дает границу ее подбородка. Нижняя на схеме горизонталь идет точно вдоль указательного пальца левой руки дамы. Диагонали точно фиксируют положение книги, задают границы контура головы дамы, ее наклон и поворот, положение волос и головного платка, границу контура плеча. Диагонали задают расположение крупных масс: головы, плеча, шеи дамы и заметных деталей пейзажа: строений, деревьев, облаков. Узлы сетки приходятся на важные элементы изображения: кольца на пальцах дамы, угол выреза ее платья, край рукава рубашки.



Ридольфо Гирландайо. Женский портрет. Схема 6

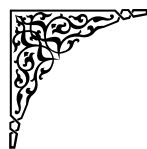
На схеме 6 показаны соотношения деталей изображения, если исходить из предположения, что главная точка композиции — пересечение основной горизонтали и вертикали, проведенной через середину изображения правого глаза дамы. Окружность с таким образом подобранным диаметром, чтобы она прошла по верхнему краю головы дамы, пересекает края пилона на уровне карниза и идет по изображению кольца на левой руке дамы и верхушке облака слева.

На схеме 7 показана сетка взаимно вписанных окружностей и квадратов, построенная на основании схемы 6. Эта схема тоже «работает». Ее наибольшая окружность идет по кончику указательного пальца правой руки дамы; нижняя сторона наибольшего квадрата «направляет» положение ее левой руки; стороны следующего по размеру квадрата проходят по середине ее лба и выступающей части антаблемента пилястры, по углу белой полосы ткани на плече дамы, по углу складки ее белой рубашки. Вписанная в него окружность проходит вдоль края этой складки и по ее другому углу. Сторона квадрата меньшего размера идет точно по левому краю пилон, вписанная в него окружность — по краю белой полосы ткани на плече дамы и по углу выреза ее платья, а следующий квадрат — по краю выреза платья. Наконец, сторона наименьшего квадрата идет по краю ее подбородка.



Ридольфо Гирландайо. Женский портрет. Схема 7

Схемы, приведенные нами, явно показывают, что композиция этого портрета построена с учетом закономерностей, выявляющихся с помощью одной основной композиционной сетки — сетки диагоналей и одной вспомогательной — взаимно вписанных окружностей и квадратов.



Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 1

Джулио Романо.

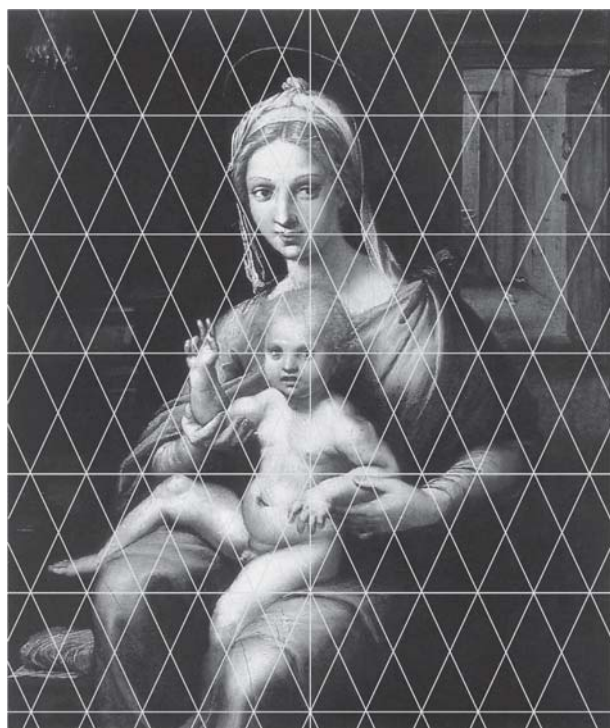
Мадонна с младенцем

Национальная галерея древнего искусства, Рим

Дерево, масло. 37 х 30,5 см

1522–23 гг.

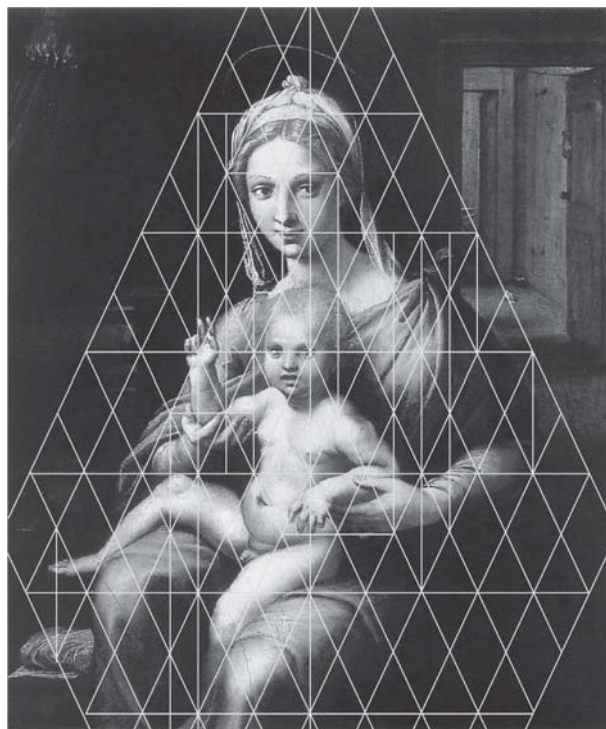
В композиции картины (за исключением второстепенных деталей фона) нет явно выраженных вертикалей и горизонталей. Пожалуй, наиболее отчетливо воспринимается диагональ, идущая вдоль контура правой руки Марии и выходящая к краю ее правого колена. Эта линия очень удачно идет по кончику большого пальца благословляющей руки младенца. Вертикаль, которую можно взять за основную, намечена расположением на одной линии левых зрачков Марии и младенца и направлением безымянного пальца его левой руки. Основная горизонталь пройдет по краю большого пальца левой руки Марии и верхнему краю правого колена младенца. Эти линии приведены на схеме 1.



Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 2

Ее развитие до полной сетки диагоналей (исключая вертикали, чтобы не загромождать рисунок) показано на схеме 2. Сразу заметно, что одна из горизонталей идет точно по середине изображения зрачков младенца и по кончикам подогнутых пальцев правой его руки. Горизонтالي этой схемы вообще хорошо «накладываются» на изображение. Верхняя горизонталь идет почти точно по границе головного убора и непокрытых волос Марии. Следующая — по линии ее губ. Вторая снизу горизонталь выходит на середину ее колена и складку плаща на левом бедре. Диагонали ограничивают контур прически Марии, «направляют» ее левую руку, выходят на края контуров и складки плаща на ее коленях, проходят по кончикам пальцев рук и Марии, и младенца, идут по контуру его головы.

На схеме 3 убраны «лишние, не работающие явно» линии и добавлены отрезки некоторых вертикалей и горизонталей сетки, позволяющие проследить более мелкие членения композиции и более тонкие связи деталей. Узлы сетки приходятся на середину лба Марии, середину ладони правой руки младенца, середину изображения его левого глаза. Эта схема демонстрирует четкость общего построения сцены (пирамидального в целом), умение Джулио уравновесить разнонаправленные повороты элементов изображения, хотя и при некоторой скованности поз и жестов персонажей.

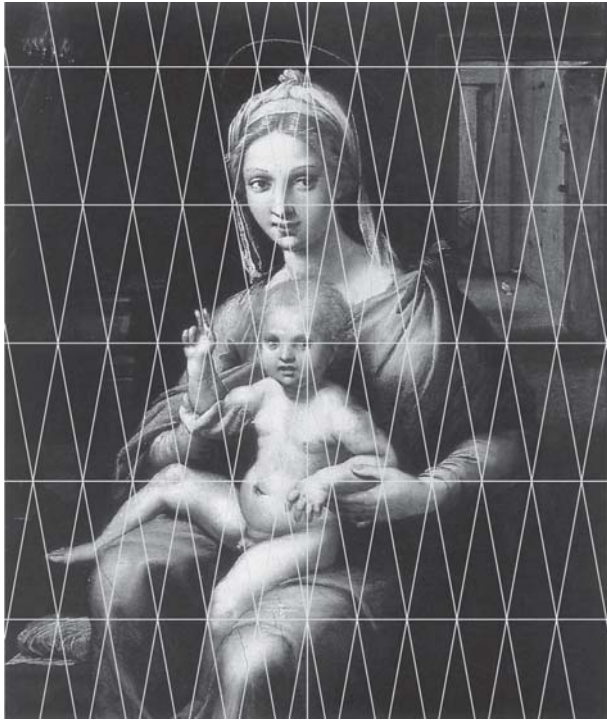


Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 3

Этой сеткой композиционные связи изображения далеко не исчерпываются. Возможны и другие построения, такие, например, как показано на схеме 4. Здесь оставлена основная вертикаль из предыдущей сетки, а в качестве основной горизонтали взята линия, проходящая по изображению зрачков младенца. Основная диагональ проведена вдоль левого контура головного платка Марии, отчетливо просматривающегося на темном фоне.

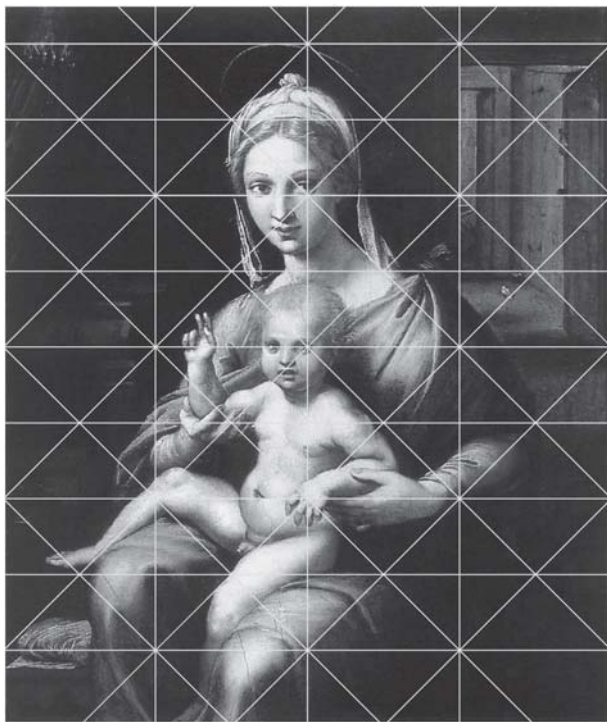


Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 4



Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 5

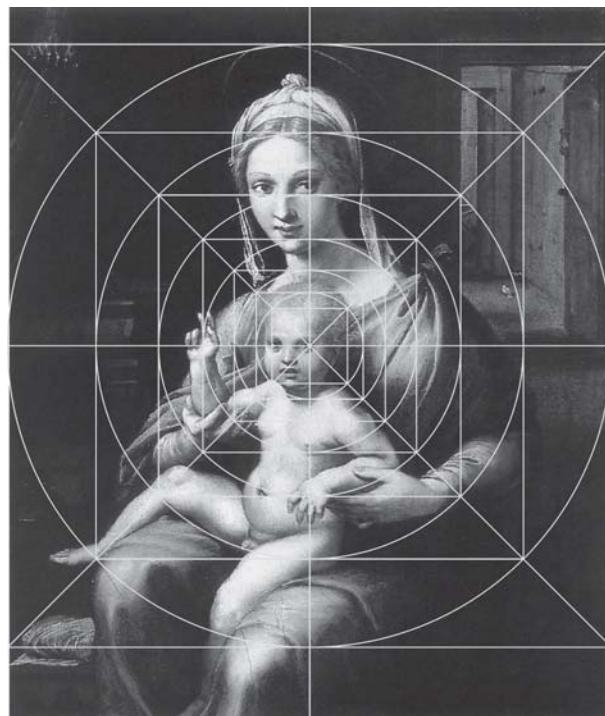
Полная сетка показана на схеме 5. Совпадений с важными точками изображения в ней меньше, но вполне достаточно, чтобы с ней считаться. Так, диагонали идут по кончикам пальцев рук и ног младенца, по кончикам указательных и безымянных пальцев рук Марии, по краю колена младенца, по направлению складки плаща ниже левого колена Марии, по узлу плаща на ее левом плече, по краю контура головы младенца у его правого глаза, по краю лба Марии и краю ее левой скулы. Узлы сетки задают, хотя и приблизительно, членения изображения в правой части фона.



Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 6

Исходя из того же центрального пункта — пересечения основной вертикали и горизонтали схемы 4, и взяв третьей линией границы светлого и темного пятен фона справа от фигуры Марии, можно построить сетку правильных квадратов, как это показано на схеме 6. Совпадений ее с важными точками изображения здесь еще меньше, но она любопытна тем, что задает общий характер наклонов и поворотов тел персонажей в связи с элементами фона. Диагональ ограничивает изображение головы Марии слева, перпендикулярная ей диагональ идет вдоль ее плеча и левой руки. Диагональ, перпендикулярная этой последней диагонали, идет вдоль границы светлого и темного пятен на левом бедре Марии, а ей параллельная диагональ проходит через середину колена младенца вдоль его ноги и по краю правого колена Марии. Еще одна диагональ идет между ними по краю контура бедра младенца. В итоге создается впечатление жестковатости позы Марии, некоторой «механистичности» ее наклона и положения ног младенца.

Взяв ту же точку за центр системы взаимно вписанных квадратов и окружностей, можно построить ее так, как показано на схеме 7. В качестве стороны наибольшего квадрата выбрана горизонталь, проходящая по верхнему краю нимба над головой Марии. На схеме показаны и диагонали квадратов, образующие в пересечении с их сторонами узлы композиционной сетки. Примечательно, что эти узлы частично совпадают с узлами сетки на схеме 6. Более того, стороны третьего по величине квадрата лежат на линиях сетки схемы 6. Это обстоятельство показывает, что не только сетки разных схем некоторым образом связаны, но и что детали фона (граница световых пятен) соотносятся с положением нимба Марии. Точно так же соотносятся лежащие на сторонах одного квадрата точка зрительного пересечения контура правой стопы младенца с линией края бедра Марии и граница ее лба и ее волос. Одна из окружностей соединяет кончики указательных пальцев правых рук Марии и младенца. Левая сторона одного из квадратов идет практически точно по вертикали сетки схемы 2 (через кончик среднего пальца правой руки младенца), что свидетельствует о связанности сетки диагоналей схемы 2 с сеткой взаимно вписанных квадратов и окружностей схемы 7.

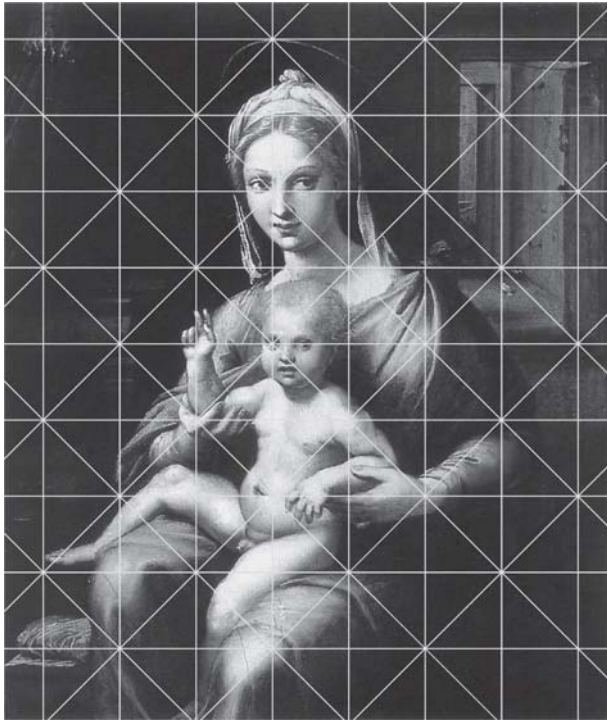


Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 7

Анфасный поворот головы младенца, строго горизонтальное положение его глаз и отсутствие явственно выраженного композиционного предпочтения какого-либо одного из них заставляет проанализировать возможности построения сеток с центром в точке пресечения основных вертикали и горизонтали, взятой посередине изображения правого глаза младенца. Третьей линией выбрана вертикаль, проходящая по кончику большого пальца правой ноги младенца. Эти линии показаны на схеме 8.

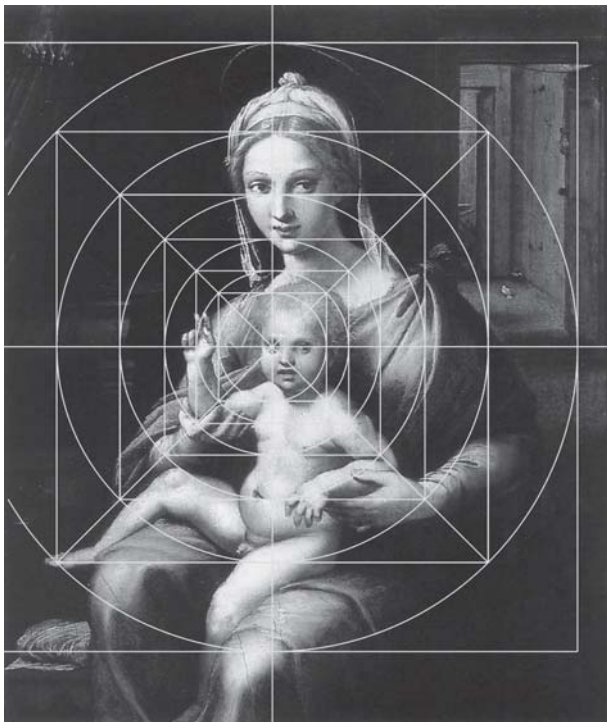


Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 8



Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 9

На схеме 9 показана полная сетка правильных квадратов, построенная на линиях схемы 8. Линии этой сетки либо пересекают кончики пальцев рук и Марии, и младенца, либо касаются их. Они идут по границам волос Марии (по горизонтали сверху и по вертикали справа), по краю ее головного платка, пересекаются на изображении узла плаща на ее левом плече, идут по середине левой руки младенца и по его пупку; они проходят по углу пространственной конструкции фона справа и по краю голеностопа левой ноги младенца.



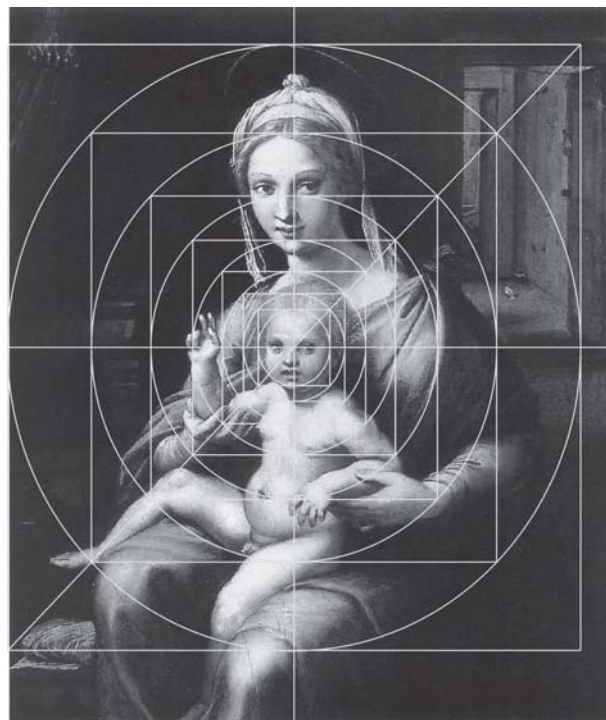
Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 10

Повторяя ограничения схемы 7, создадим систему взаимно вписанных окружностей и квадратов, взяв за центр середину изображения правого глаза младенца. Она показана на схеме 10. Поскольку исходные горизонталы остались на тех же местах, что и в схеме 7, то и производные горизонталы сохраняют свое положение. Вертикальные стороны квадратов, линии окружностей и узлы сетки должны сместиться влево. И оказывается, что вертикаль и линия окружности по-прежнему идут по пальцам правой руки младенца, что линия окружности проходит вдоль его правого колена (но если в схеме 7 линия шла по нижнему краю, то в схеме 10 она идет по верхнему краю). Узлы сетки приходятся на кончик указательного пальца правой руки Марии и кончик большого пальца правой ноги младенца. Горизонталь идет почти точно по линии локтевой складки левой руки младенца. Линия окружности проходит по кончикам пальцев правой руки Марии и кончику большого пальца ее левой руки. Эта схема столь же ясно как схема 7 демонстрирует связанность определенной закономерностью важных точек изображения — по характеру такой же, как в схеме 7, но иначе выраженной графически.

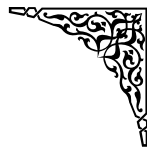
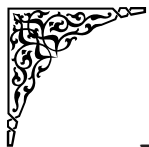
Композиционные связи элементов изображения могут быть представлены по крайней мере тремя типами сеток: диагональной, прямоугольной и системой взаимно вписанных квадратов и окружностей. Каждый тип существует в двух видах: у них разные углы наклона диагоналей, разные центры сеток. Наличие двух композиционных центров на одной горизонтали позволяет предположить и наличие сетки еще одного типа: с центром, лежащим между центрами сеток схем 7 и 10, и ограниченной линиями сеток 7 и 10: сверху и снизу — теми же неизменными горизонталями, слева — стороной квадрата сетки схемы 7, справа — стороной квадрата сетки 10. Другими словами, системой взаимно вписанных прямоугольников, близких к квадрату, и эллипсов, близких к окружности.

Эта сетка показана на схеме 11. Она гораздо лучше других сеток накладывается на строение тельца младенца. Линии эллипсов пересекают контуры обеих голеней младенца в одном и том же месте, они проходят по обоим краям контура правого бедра младенца и через изображение его пупка, по контуру левой стороны его груди, через середины обоих плеч и по основанию шеи, по контуру его лица, по краю волос на голове, по внешним краям контура запястий обеих его рук. Складка плаща на левом плече Марии точно следует линии эллипса. Вертикальные стороны прямоугольников идут по суставам пальцев ее правой кисти и краю правого локтя. Диагональ идет вдоль правой ноги младенца и пальцев правой руки Марии.

Схема 11 характеризует новое качество композиции картины Джулио Романо, отличающее ее от композиций произведений Рафаэля флорентинского периода. У Джулио Романо появляются композиционные связи, которые графически выражаются схемой, построенной на прямоугольниках и эллипсах вместо квадратов и окружностей. Этот факт отражает изменения художественных вкусов нового поколения живописцев, в работах которых строгая геометрическая простота постепенно сменяется более сложными формами.



Джулио Романо. Мадонна с младенцем. Схема 11



Джорджоне. Сельский концерт

Лувр, Париж

Холст, масло. 110 x 138 см

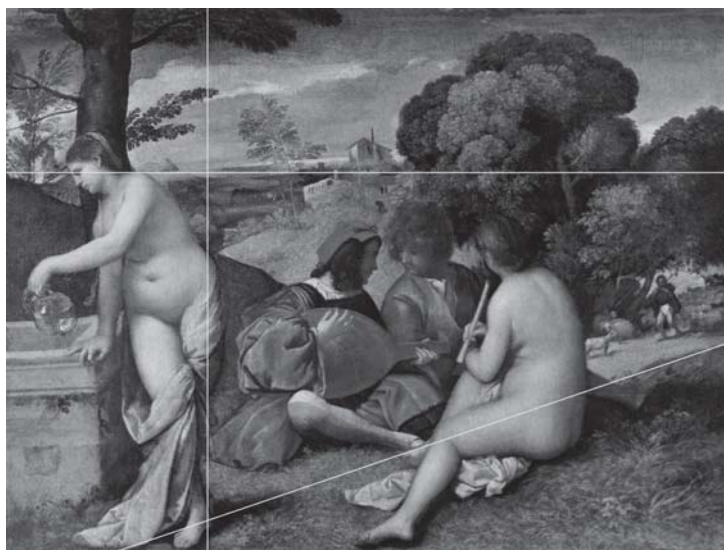
1508–09 гг.

Расположение основных линий сетки, если она есть, далеко неочевидно, и все же, крепкая постановка левой женской фигуры позволяет предположить, что основная вертикаль может проходить вдоль ее левого бедра, выходя на точку опоры пятки ее правой ноги. Основная диагональ может идти вдоль бедра другой женской фигуры по кончику большого пальца ее правой ноги от границы световых пятен в правой части картины к краю складки драпировки левой женской фигуры. Основная горизонталь должна

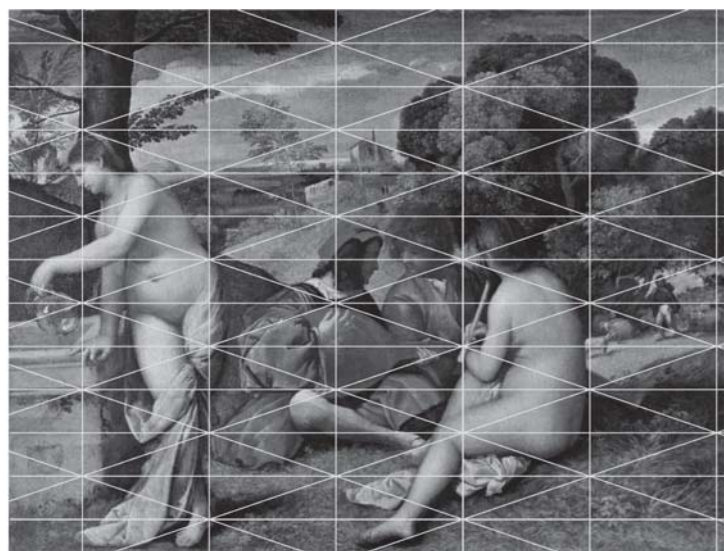
располагаться в достаточно узком промежутке у линии горизонта и, в частности, одним из возможных вариантов может быть линия, идущая по изображению глаза и краю плеча левой женской фигуры. Эти линии показаны на схеме 1.

Полная диагональная сетка, построенная на этих линиях, приведена на схеме 2. Она показывает, что не только правильно выбрана основная вертикаль, но что все вертикали сетки занимают каждая свое «правильное» место. Так, левая вертикаль идет вдоль опущенного пальца правой руки женской фигуры, которой она опирается на саркофаг, причем узел сетки приходится на изображение ее глаза. Средняя вертикаль проходит по кончику указательного пальца мужской фигуры с лютней и узел сетки лежит как раз на нем. Узел сетки на следующей вертикали вправо приходится на ствол флейты в руке правой женской фигуры, а сама вертикаль идет вдоль ее пальцев и ограничивает складки ткани, на которой она сидит. Наконец, правая из вертикалей ограничивает положение женской фигуры, давая ей виртуальную «опору» со стороны спины.

Все горизонтали сетки столь же определено «работают», хотя и с разной «загруженностью». Верхняя из них проходит по местам крепления веток дерева в фоне картины слева, ограничивая контуры его ветви в середине изображения и верхушки купы деревьев в правой его части. Следующая вниз горизонталь ограничивает сверху ветвь, видимую над плечом левой женской фигуры, и выходит на середину правого контура купы деревьев в правой части картины. Следующая горизонталь идет по краю контура головы левой женской фигуры,



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 1



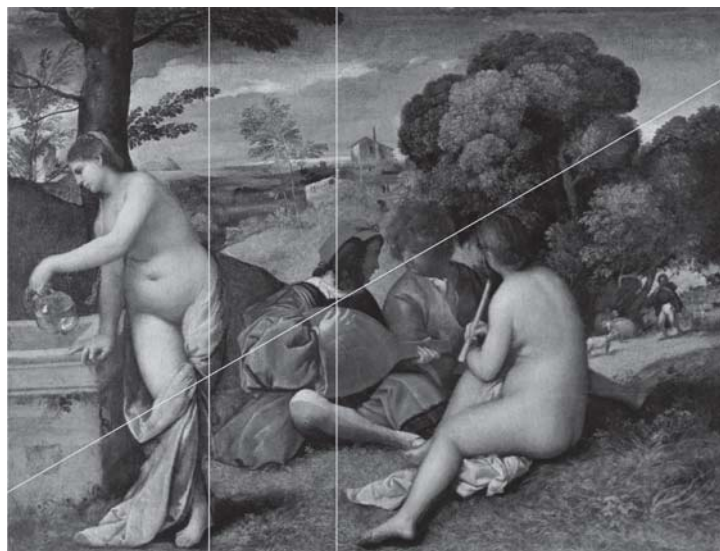
Джорджоне. Сельский концерт. Схема 2

вдоль ветви дерева, по верхушке трубы здания в глубине фона и середине левого контура купы деревьев справа. Горизонталь, расположенная ниже основной, идет по краю головного убора мужчины с лютней и краю головы правой женской фигуры. Следующая горизонталь идет по краю запястья и краю локтя левой женской фигуры, пересекая талию на ее животе, через изображение глаза мужской фигуры слева и кончик носа мужской фигуры справа, через середину уха правой женской фигуры. Следующая горизонталь идет по кончику указательного пальца мужчины с лютней. Следующая — по краю саркофага, по точкам излома складки пышного рукава мужчины с лютней, по краю его запястья, вдоль грифа лютни по кончикам пальцев его левой руки. Следующая горизонталь идет по линии декора саркофага, по нижнему краю рукава мужчины с лютней и по верхнему краю его колена. Следующая горизонталь проходит через точку зрительного соединения красного пятна его одежды и контура ноги точно по его левой щиколотке и, далее, вдоль бедра женской фигуры справа. Вторая снизу горизонталь идет по складке и ограничивает край ткани ниже бедра правой женской фигуры. Нижняя из горизонталей идет по краю пятки левой женской фигуры и щиколотке правой.

Диагонали сетки также «интенсивно работают». Они задают общий характер расположения листвы деревьев справа, членений пространства фона в середине картины и световых пятен в ее правой части. Они «указывают» направления ветвей дерева слева и ската крыши здания в середине фона. Они ограничивают контур голов левой женской фигуры — сверху и правой женской фигуры — снизу. Они выделяют мужскую фигуру с лютней (дают ее границы на плоскости изображения). Они идут по краю стеклянного сосуда в руке левой женской фигуры; проходят через изображение ее пупка, по краю драпировки у ее правой ноги, вдоль складок одежды мужской

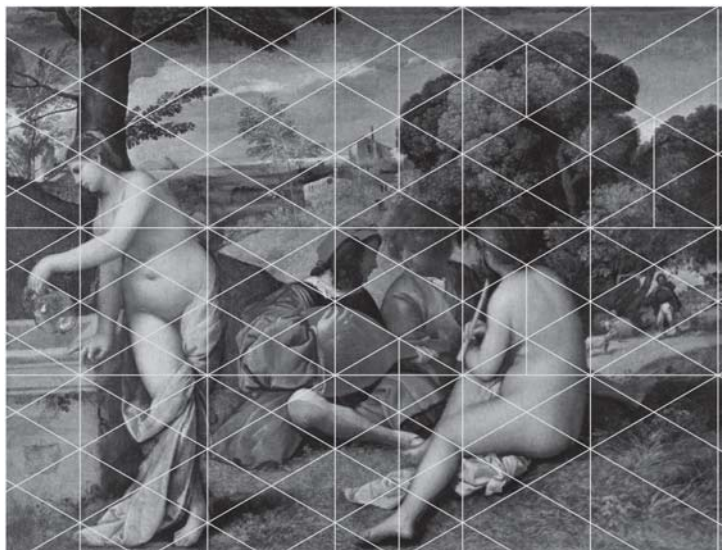
фигуры с лютней, по серединам его плеч и краю пальцев его левой руки, по краю подбородка мужской фигуры справа, по кончикам пальцев ног мужской фигуры с лютней и правой женской фигуры, по краю ее левой пятки и краям ее уха.

Сохранив позицию центральной вертикали из схемы 2, выберем другой угол наклона основной диагонали. Такой, например, как показано на схеме 3, где основная диагональ проходит по кончику указательного пальца и краю подбородка мужской фигуры с лютней, по кончику носа второй мужской фигуры, по краю головы женской фигуры справа до середины контура кроны деревьев справа.

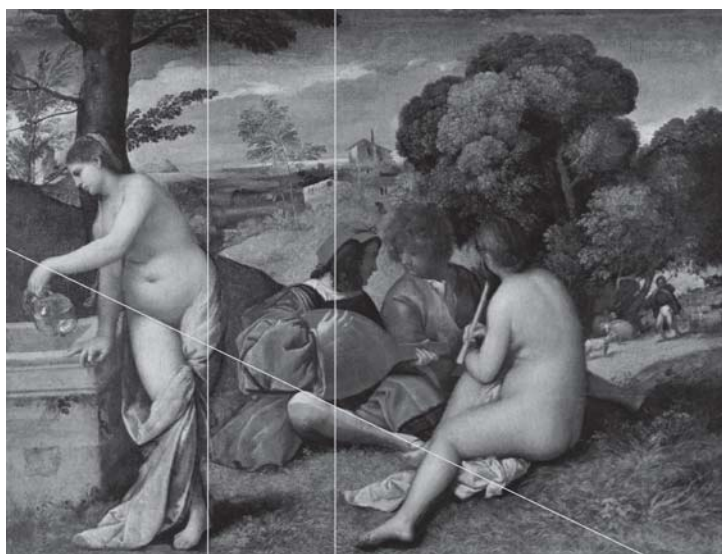


Джорджоне. Сельский концерт. Схема 3

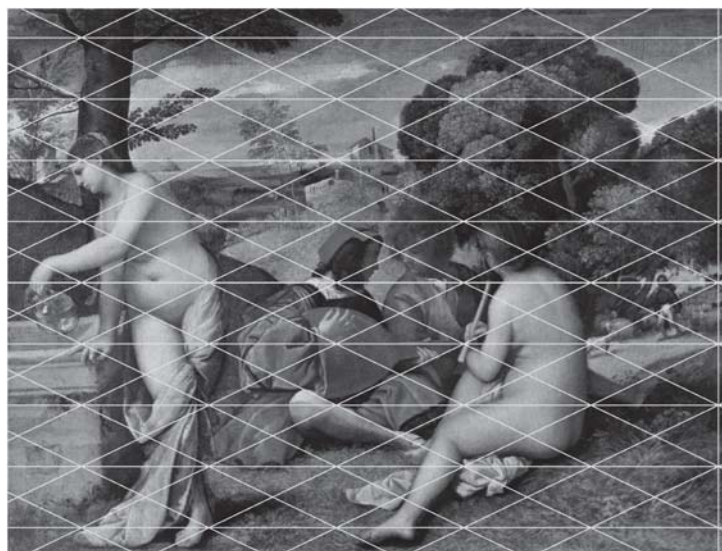
Полная сетка показана на схеме 4. Поскольку основная диагональ менее очевидна, чем основная диагональ из схемы 2, то и влияние сетки на изображение несколько меньше. Скорее, ей «подчинены» детали, чем целое. В сетку введены элементы дополнительных вертикалей. Некоторые из них вместе с диагоналями ограничивают массы листвы купы деревьев в правом верхнем углу картины. Один из таких вертикальных отрезков идет точно по кончику большого пальца правой ноги женской фигуры справа. Диагонали сетки идут по оси ветви дерева над левой женской фигурой, по краю ее волос, кончику указательного пальца ее правой руки и краю складки драпировки у ее правой ноги. Диагональ идет точно по краю крыши здания в глубине фона (по другому, чем в схеме 2), ограничивает положение правой женской фигуры в правом нижнем углу, идет по середине края колена мужской фигуры с лютней. Диагонали сетки пересекают кривые, очерчивающие округлые формы или массы изображения, проходя по наиболее выступающим их точкам. Так, они идут по линии контура стеклянного сосуда и по контуру пальцев



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 4



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 5



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 6

ноги женской фигуры слева, по контуру ягодиц женской фигуры справа, по контуру верхушки дерева в глубине фона.

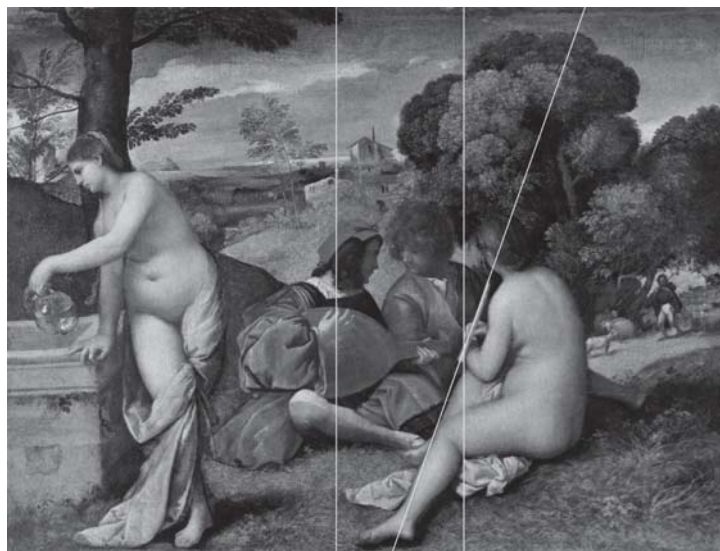
Еще одна отчетливо видимая диагональ идет от запястья женской фигуры слева по линии складки ее бедра вдоль границы цветковых пятен светлой икры мужчины с лютней и его более темной одежды к кончику большого пальца правой его ноги. Эта диагональ с двумя неизменными вертикалями показана на схеме 5.

Полная сетка приведена на схеме 6. Для большей ясности и наглядности в ней убраны вертикали. Видно, что ветки дерева в левом верхнем углу картины отходят от ствола влево в тех местах, где расположены узлы сетки, а две ветви идут точно по диагоналям. Диагональ ограничивает изгиб ветви с правой стороны дерева и указывает место на скате крыши здания в глубине фона, откуда начинается дымовая труба. Диагонали идут по пальцу руки женской фигуры, опирающейся на саркофаг; по складке драпировки у ее колена и краю той же драпировки в левом нижнем углу картины. Они идут либо по направлению складок одежды мужской фигуры с лютней, либо по наиболее выступающей точке их контуров. То же происходит с диагоналями, пересекающими контуры женской фигуры справа. Диагонали идут по кончикам пальцев ног обеих женских фигур, по локтевому сгибу одной руки и краю контура пальцев другой руки правой женской фигуры. Горизонтالي проходят по краям пяток обеих женских фигур, по краю контура правого плеча мужской фигуры с лютней и краю его головного убора, ограничивают контур ветви дерева слева и вершину дерева в глубине фона, указывают точку на стволе дерева слева, от которой отходит ветка.

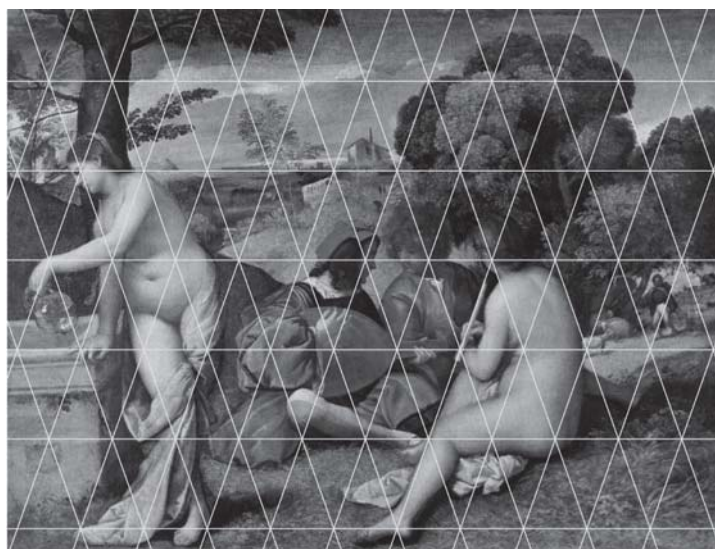
Заметную диагональ намечает и флейта в руке правой женской фигуры. Эта линия вместе с двумя вертикалями из схемы 2 показана на схеме 7.

Полная сетка без вертикалей приведена на схеме 8. По степени влияния на композиционные связи картины она вполне сопоставима с сеткой схемы 2. Ее диагонали задают наклоны и повороты частей тел персонажей. Так, в женской фигуре слева они определяют постановку ног (положение каждой и по отдельности, и вместе), наклон верхней части фигуры, наклон головы и направление взгляда, позицию обеих рук от плеч до кистей (степень сгиба в суставах и положение пальцев). Они задают положение и направление краев контура и складок ее драпировки. Диагонали «выделяют место» левой мужской фигуре — направлением и расположением складок одежды слева и ограничивая контур фигуры справа, и «указывают наклон» мужской фигуре справа, где одна диагональ идет точно по центральной линии груди, а другая (та же, что и для левой фигуры) ограничивает контур слева. Диагонали задают место и наклон женской фигуры справа, ограничивая контур ее спины и проходя вдоль контура левой голени. Они идут по краям крыши здания в глубине и по тому месту, откуда вырастает левое из двух деревьев в глубине фона. Горизонтالي в этой сетке действуют преимущественно как нижние стороны равнобедренных треугольников, «давая опору» сразу нескольким элементам сетки, которые «работают» на крупные детали изображения, например, на фигуры людей. Но и самостоятельно они отмечают важные детали изображения. Они проходят по пальцам ног трех фигур, по краям складок драпировки и одежд персонажей, по краю саркофага и пальцам рук женской фигуры слева и пальцам мужской фигуры с лютней, по краю запястья и краю локтя женской фигуры слева и локтевой складке и середине уха женской фигуры справа, по кончику носа мужской фигуры справа.

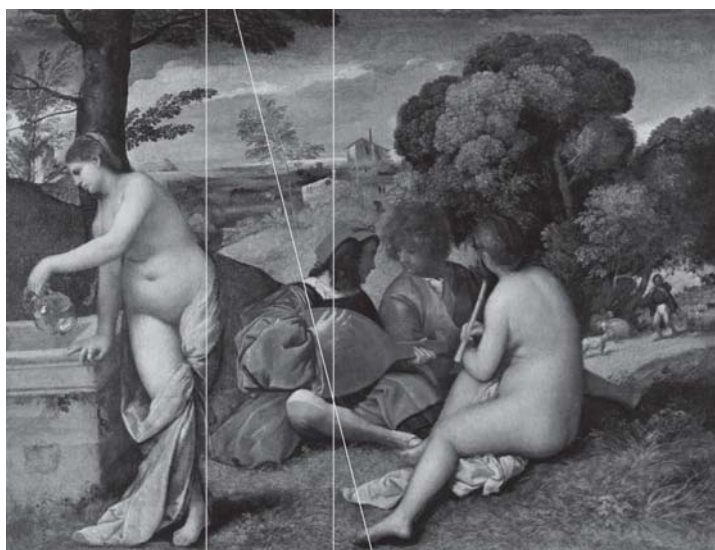
Наклон оси ствола дерева в глубине фона дает следующую диагональ, которая показана на схеме 9.



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 7



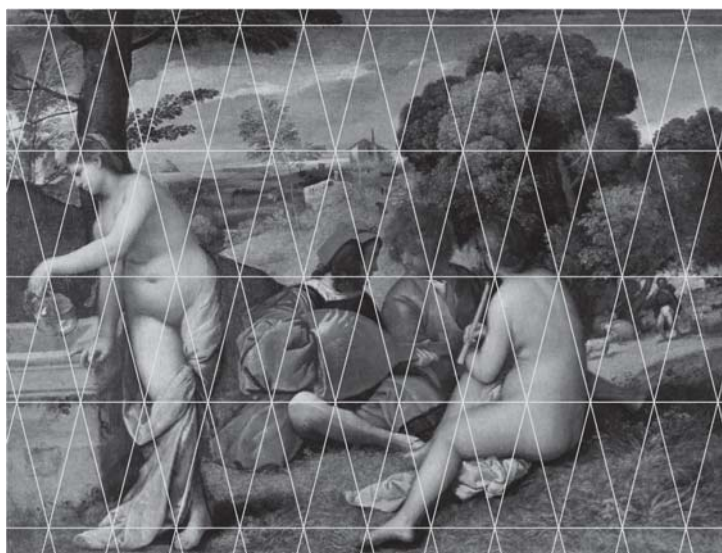
Джорджоне. Сельский концерт. Схема 8



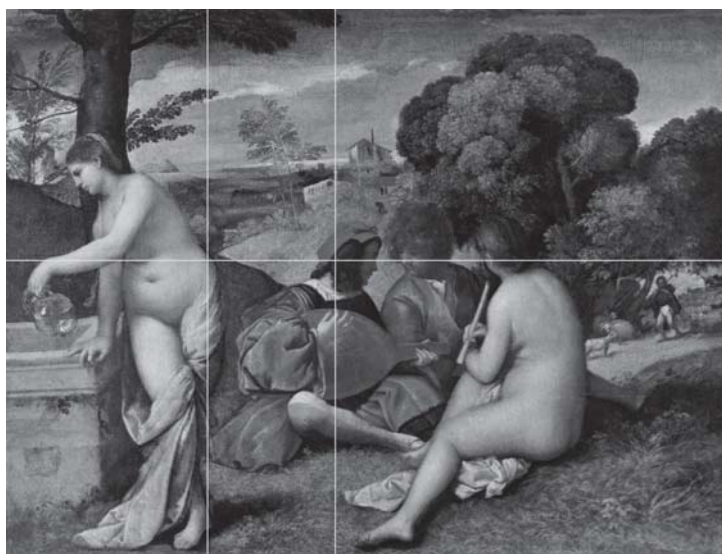
Джорджоне. Сельский концерт. Схема 9

Сетка, построенная на этих линиях, приведена на схеме 10. Казалось бы, выбор оси наклона детали, столь незначительной в целом изображении, не может дать сколько-нибудь весомого результата. Возможно, для работы другого мастера это рассуждение оказалось бы верным. Но в произведении Джорджоне, как это вытекает из фактов, незначительных деталей нет. Может показаться невероятным, но диагонали сетки проходят по кончикам мизинцев всех рук и ног, показанных в изображении. Или располагаются к этим кончикам так близко, что только построение композиционной сетки на компьютере позволяет увидеть, что линии у мизинцев левой руки и левой ноги женской фигуры справа и мужской руки на грифе лютни идут рядом с кончиками пальцев, а не по ним непосредственно. Две соседние диагонали (разнонаправленные) определяют наклоны и повороты мужских голов. Между

двумя соседними диагоналями в левом верхнем углу «вписывается» небольшое отдаленное дерево. Две соседние диагонали дают положение левой руки левой женской фигуры от плеча до локтя и от запястья до пальцев. Две другие соседние диагонали задают взаимное расположение ее рук от плеч до локтя — левой и от локтя до пальцев — правой. Пара диагоналей ограничивает правую женскую фигуру: по краю левого плеча сверху и по краю правой ягодицы снизу. Горизонталь с диагоналями справа ограничивают место для стаффажа. Горизонталь задает положение ветвей деревьев в глубине фона и уровень крыши рядом стоящего здания.



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 10



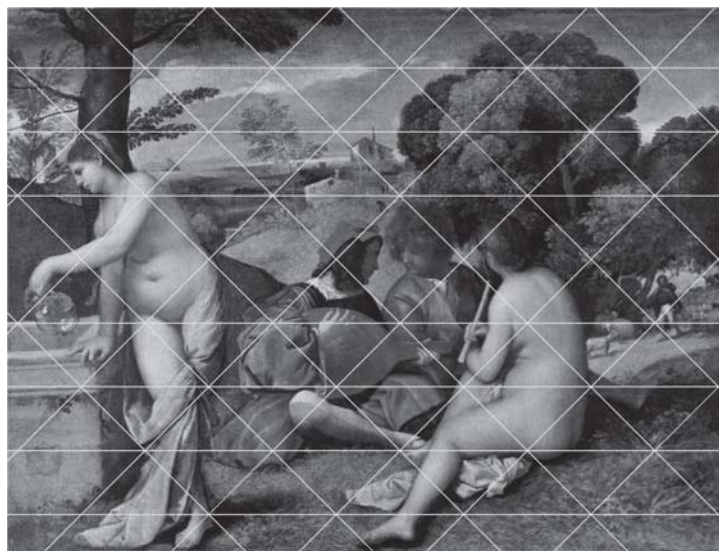
Джорджоне. Сельский концерт. Схема 11

Как и для других работ других мастеров следует проверить использование здесь сетки квадратов. Сохраняя вертикали, выберем в качестве основной горизонтали линию, идущую по краю запястья и локтя левой женской фигуры, по середине ее живота в области талии, по кончику носа мужской фигуры справа и середине уха правой женской фигуры. Эти линии приведены на схеме 11.

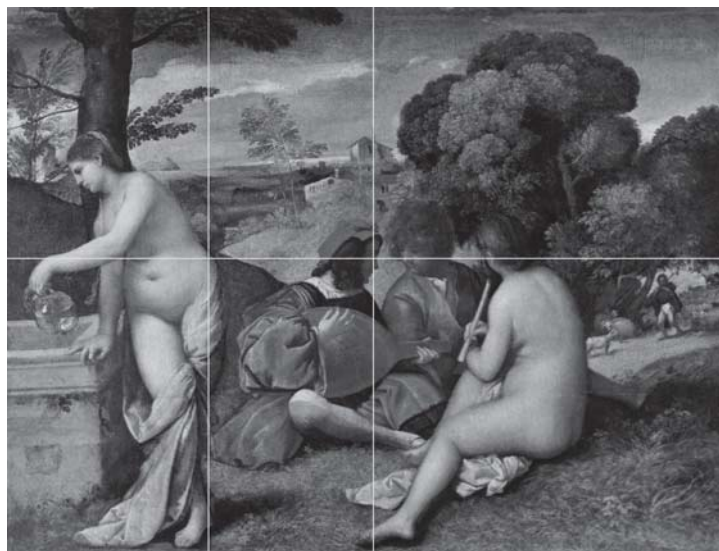
Полная сетка показана на схеме 12. Для большей ясности в ней оставлены только вновь построенные линии. Видно, что принципиально она ничего не меняет, лишь подтверждая то, что уже было получено с помощью диагональных композиционных сеток. В редких случаях она кое-что добавляет, как, например, ограничивая верхний конец флейты в руке женской фигуры справа; или уточняя положения концов ветвей в верхнем левом углу картины. Диагонали сетки проходят по складкам и краям драпировки в левом нижнем углу, по складкам рукава мужской фигуры с лютней, по направлению его левого плеча и края головного убора. Горизонтالي идут по краю саркофага и по ветви дерева слева, по краю прически и по лону женской фигуры слева, по кончику мизинца левой мужской фигуры и краю кисти правой женской фигуры; по кончикам больших пальцев их соприкасающихся ног.

Взяв в качестве основной вертикали линию, не входящую в число вертикалей из схемы 2, а намеченную одной из деталей изображения — трубой здания в глубине фона, сохраним две другие исходные линии схемы 11. Полученное приведено на схеме 13.

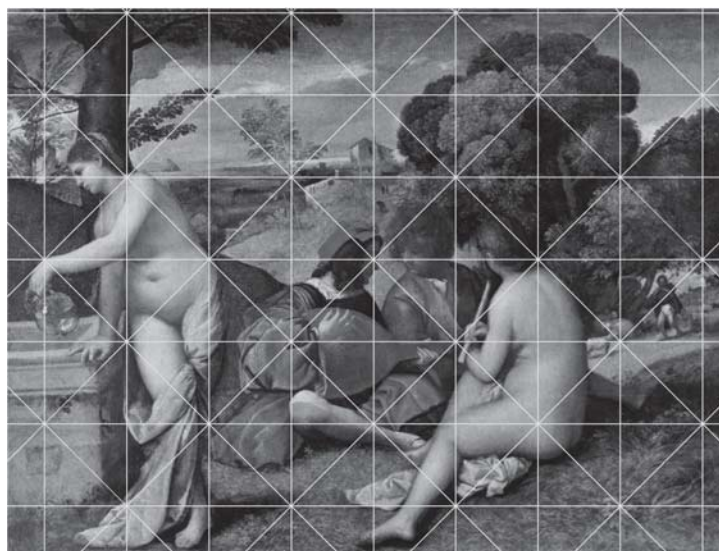
Полная сетка показана на схеме 14. Она несколько лучше схемы 12 соотносится с деталями изображения. Вторая сверху горизонталь совпадает с ветками дерева слева, с верхушкой дерева в центре и точками перегиба контура листвы купы деревьев справа. Третья сверху горизонталь слева совпадает с границей темного фона первого плана и светлого дальнего, в середине — с линией горизонта и вершиной крыши меньшего из зданий. Третья снизу горизонталь идет по концу складки рукава мужской фигуры слева, по краю его правого запястья и кончику большого пальца левой руки вдоль грифа лютни, по кончикам пальцев левой женской фигуры, выходя справа на границу простран-



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 12



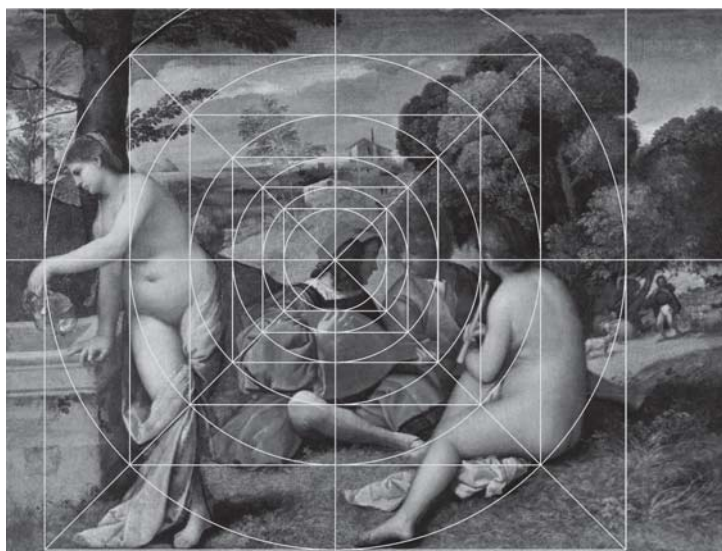
Джорджоне. Сельский концерт. Схема 13



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 14

ственных планов. Вторая снизу горизонталь идет по краю складки драпировки слева через середину колена одной женской фигуры к границе светлого пятна колена левой мужской фигуры и краю колена второй женской фигуры. Нижняя горизонталь ограничивает саркофаг снизу, проходя по складке драпировки в центре изображения.

Диагональ сетки идет по краю плеч левой женской фигуры, выходя на край ее левой кисти, причем узлы сетки приходятся в точки касания линии и контура формы. Диагонали проходят по складкам рукавов мужских фигур; вдоль локтя левой руки правой женской фигуры; по краю ее правого плеча, по направлению складок ткани под ее ногой. Другими словами, сетки с диагоналями, наклоненными под углом 45 градусов, тоже некоторым образом определяют связи элементов изображения, но влияния их элементов на элементы изображения меньше, чем у тех сеток, угол наклона которых неравен 45 градусам.



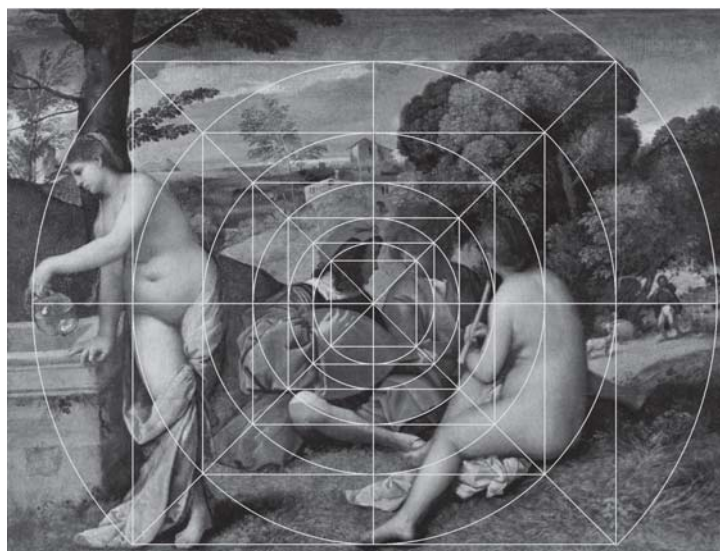
Джорджоне. Сельский концерт. Схема 15

Для полноты картины следует проверить возможность использования сеток, представляющих собой системы взаимно вписанных квадратов и окружностей. Одна из таких систем показана на схеме 15. В качестве ее центра выбрана расположенная близко к центру изображения точка пересечения вертикали и горизонтали из схемы 11, а радиус окружности взят таким, чтобы она проходила по краю головы левой женской фигуры. При этом оказывается, что эта же окружность касается кончика пальца правой руки женской фигуры с сосудом, проходит по ее пятке и пятке другой женской фигуры, которая, в свою очередь, почти точно включается в окружность. Нижняя сторона наибольшего квадрата проходит по краю драпировки у женской фигуры слева и по кончику большого пальца ее ноги. Правая сторона следующего по размеру квадрата идет

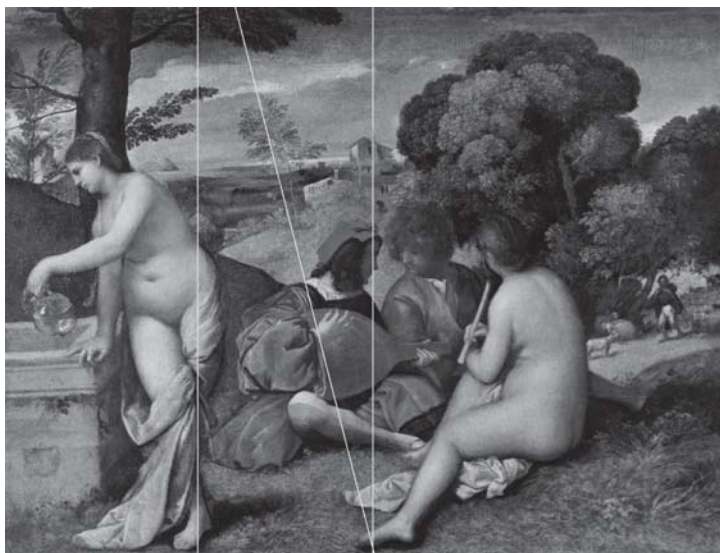
вдоль края контура ствола дерева по углу саркофага, скрытого женской фигурой, стоящей перед ним. Нижняя сторона этого же квадрата идет по краю стопы правой женской фигуры и краю одежды мужской фигуры с лютней. Вписанная в этот квадрат окружность идет по серединам левых плеч обеих женских фигур, по концу ветки дерева над левой женской фигурой и по кончикам больших пальцев ног правой женской фигуры и левой мужской. Левая сторона вписанного в эту окружность квадрата идет по изгибу талии левой женской фигуры, выходя на край ее колена, нижняя сторона квадрата проходит по середине колена мужской фигуры с лютней, правая его сторона идет по локтевому сгибу женской фигуры с флейтой и по краю контура ее головы. Вписанная в этот квадрат окружность (третья по величине) идет по краю рукава мужской фигуры с лютней, по середине контура его правого колена, по краю пальцев правой руки женской фигуры с флейтой. Нижняя сторона вписанного в нее квадрата идет по месту соединения грифа лютни с ее корпусом и по краю пальцев левой руки держащего ее мужчины. Вписанная в этот квадрат окружность ограничивает снизу кроны двух деревьев в глубине фона, проходя через другую точку соединения грифа с корпусом лютни. Стороны следующего квадрата идут по уровню крыши светлого здания в глубине картины за головой мужской фигуры в красном, по краю его запястья и едва заметного выступа линии границы темного первого плана изображения (левая сторона). Нижняя сторона меньшего из квадратов идет по кончикам трех пальцев мужской фигуры с лютней, правая сторона идет по середине плеча правой мужской фигуры и краю контура ее прически. Меньшая из окружностей идет по краю головного убора левой мужской фигуры.

Еще один возможный вариант выбора системы вписанных окружностей и квадратов представлен на схеме 16.

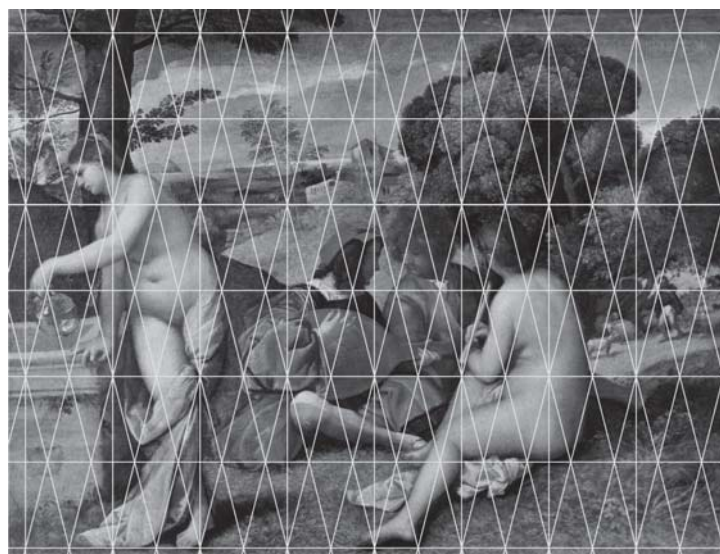
Ее центр выбран в точке пересечения одной из горизонталей схемы 2, проходящей по кончикам пальцев правой руки мужской фигуры с лютней, и вертикали из схемы 13, идущей по дымовой трубе здания в глубине изображения. Радиус взят таким, чтобы окружность проходила по краю контура головы женской фигуры слева. Большая из окружностей, верхняя и нижняя части которой выходят за пределы изображения и поэтому на схеме не показаны, идет и по направлению пальцев руки левой женской фигуры, и по краю стеклянного сосуда, ограничивая кроны деревьев в правом верхнем углу картины. Следующая по размеру окружность проходит по краю бедра женской фигуры слева и контуру ягодицы женской фигуры справа. Следующая окружность идет по краю ее стопы и краю прически. Четвертая по размеру окружность проходит по середине ее плеча и краю щеки, по контуру краев растительности перед зданиями в глубине фона, по середине пышного рукава и середине голени мужской фигуры слева, по краю его одежды. Следующая окружность идет по краю головного убора мужской фигуры слева, по изгибу складки его рукава, по суставам пальцев левой руки. Меньшая из окружностей идет по кончику одного из его пальцев на грифе лютни, по краю складки одежды правой мужской фигуры и его переносице, по краям головного убора левой мужской фигуры и краю его запястья. Стороны квадратов в этой схеме «менее задействованы» в организации композиционных связей, чем в предыдущей схеме. Поэтому здесь они не описаны.



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 16



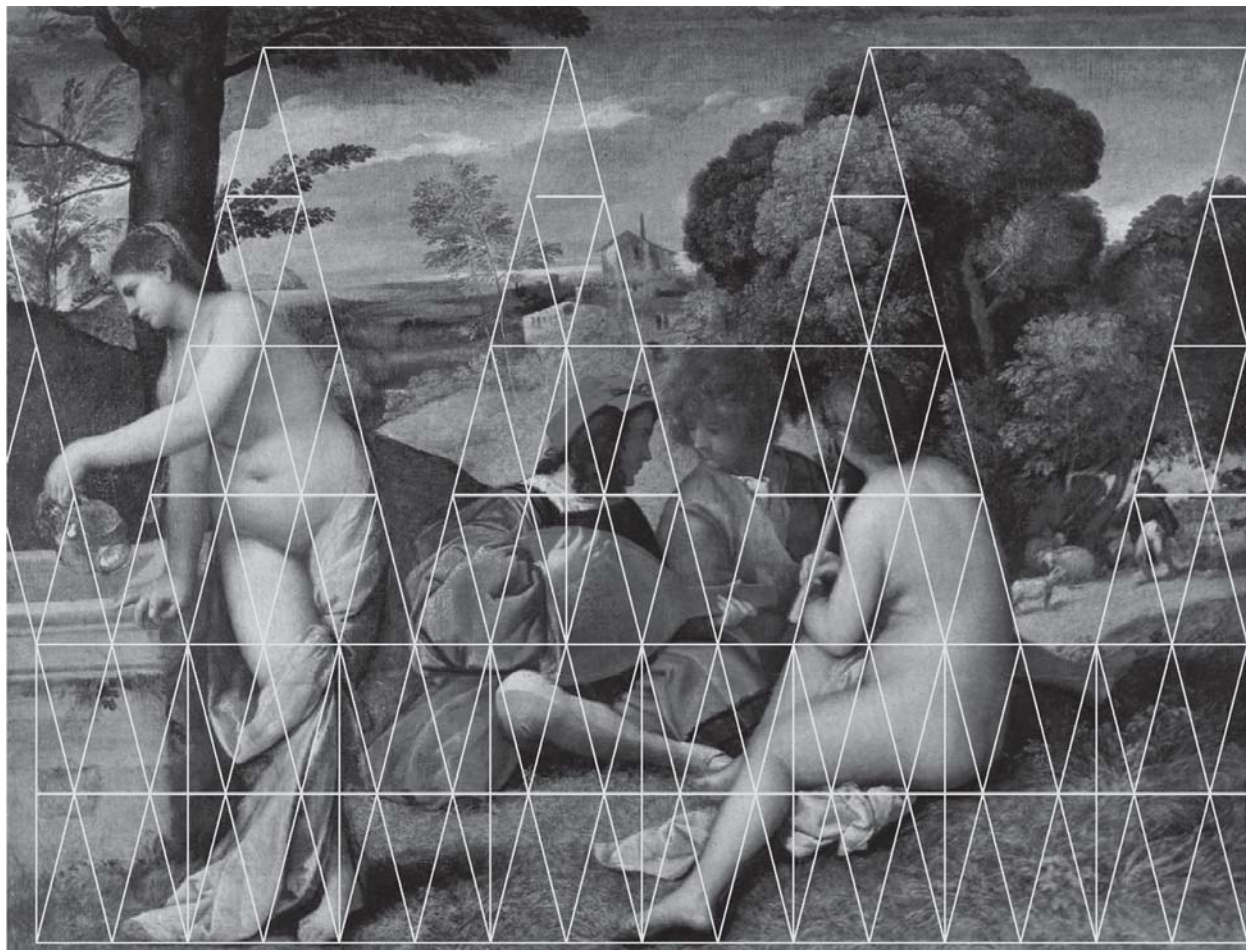
Джорджоне. Сельский концерт. Схема 17



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 18

Анализ показывает, что для этого произведения Джорджоне можно построить огромное количество вариантов композиционных сеток. Акцент на какой-либо детали или даже на ее нюансе (на изгибе линии или части изображения фона) позволяет получить «работоспособную» сетку, которая не только объединяет некоторой закономерностью мелкие элементы изображения, но и выявляет закономерности связи крупных элементов. Например, фигур на переднем плане.

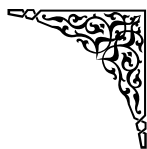
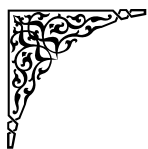
На схемах 17, 18 и 19 показано, как выбрав линии, с помощью которых уже строились композиционные сетки, но сочетание которых еще не использовалось, можно построить сначала исходный набор из трех линий: для него взяты вертикали из схем 1 и 13 и диагональ из схемы 9. Затем получить полную сетку (схема 18). И потом убрать те фрагменты линий, которые непосредственно с фигурами «не работают».



Джорджоне. Сельский концерт. Схема 19

Схема 19 показывает насколько гибко организована композиция произведения. Плоскость картины можно условно поделить на восемь треугольных частей. Трем фигурам персонажей соответствуют три композиционных треугольника, «очерчивающих» эти фигуры. Четвертая фигура — правая мужская — принадлежит одновременно и к первому плану, и к фону, «включаясь» в первый план из треугольника фона. В то же время, элементы фона без фигур людей организуются с

помощью двух (в сумме) композиционных частей, разделенных на меньший фрагмент слева и больший справа. Треугольник фона глубоко вторгается в группу персонажей между левыми фигурами, но его «вторжение» нейтрализуется в итоге включением элементов изображений персонажей в композиционные треугольники фона левее и правее него: левой женской и левой мужской фигур. И, далее, можно углубляться в поиск все более тонких соответствий, противопоставлений и балансов.



Тициан. Цыганская мадонна

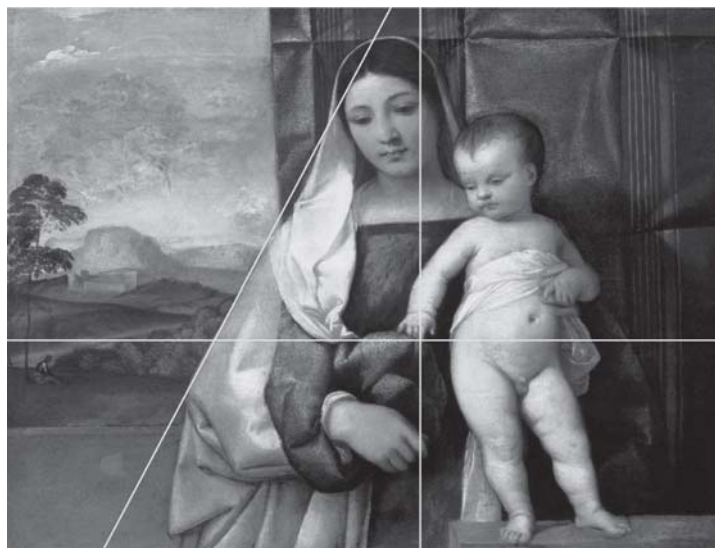
Художественно-исторический музей,
Вена

Дерево, масло. 66 x 84 см

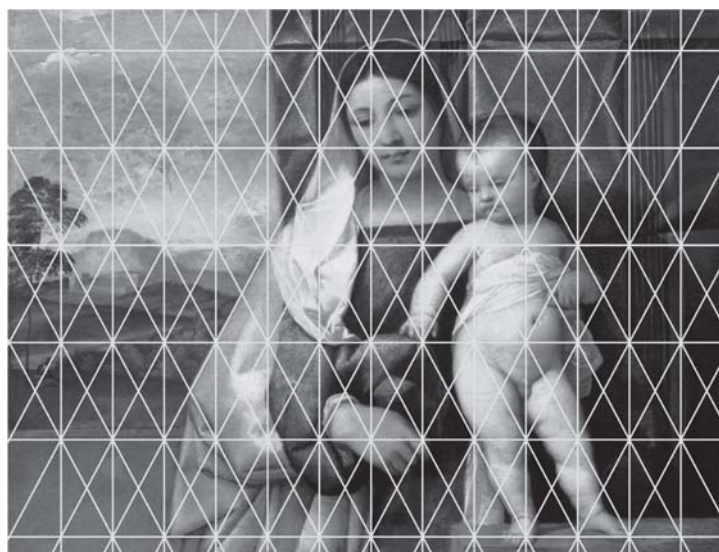
Ок. 1511 г.

В изображении нет явно выраженных вертикальных и горизонтальных линий, за исключением границ первого и дальнего планов. Границы планов, как и линии границы картины (то есть, ее формат), по нашему мнению, не могут использоваться для выявления связей деталей изображения персонажей. В предлагаемой нами методике анализа они сами должны подчиниться закономерностям связей элементов изображения. Поэтому в данном случае для построения композиционных сеток следует опираться на диагональные линии. Одна из возможных основных диагоналей потенциальной композиционной сетки должна проходить вдоль края правого рукава Марии. Основная вертикаль должна располагаться в той области изображения, где находятся рука Мадонны и правая рука младенца. Возможно там, где находится указательный палец правой руки младенца. Поскольку явно выраженных горизонталей нет ни в изображении персонажей, ни в изображении пейзажа, то положение основной горизонтали определяется произвольно. Например, во-первых, кончиком указательного пальца младенца, и, во-вторых, тем, что на этом же уровне лежит край складки головного платка Марии. Эти линии показаны на схеме 1.

Полная сетка приведена на схеме 2. Видно, что она в известной мере отражает связи элементов изображения. Так, на нижней горизонтали «стоит» младенец. Вертикали намечают членения плоскости, отделяя пейзажный фон от фона, на котором помещена Мария с младенцем; они идут вдоль складок

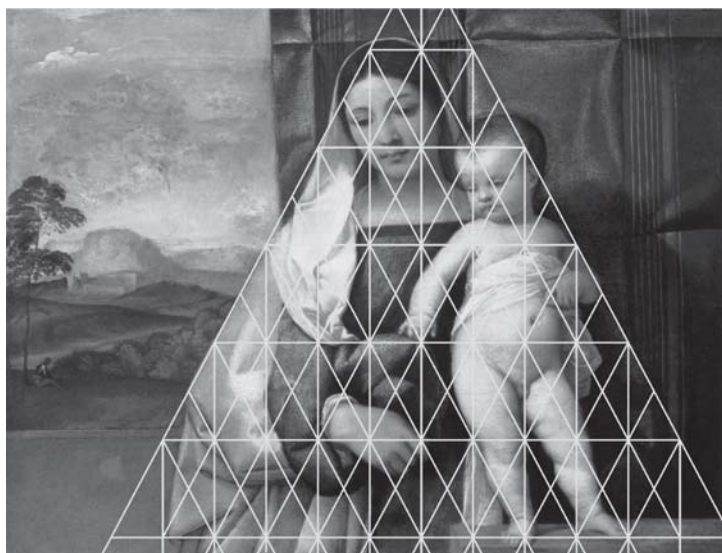


Тициан. Цыганская мадонна. Схема 1



Тициан. Цыганская мадонна. Схема 2

ткани. Одна из вертикалей выходит на пятку его левой ноги, другая вертикаль идет по середине его груди и паху к кончику большого пальца его правой ноги. Следующая влево вертикаль проходит по завитку волос на его лбу, по середине изображения его правого глаза и середине плеча. Две вертикали «обрамляют» правый рукав Марии, проходя по складке у ее запястья и по наружному его краю. Диагонали больше и чаще пересекают важные точки изображения. Они идут по направлению мизинца и краю указательного пальца правой руки Марии; по середине локтя правой руки младенца и краю его правого бедра; по середине изображения левого глаза Марии, по подмышечной складке правой руки младенца вдоль его левого бедра к кончику большого пальца левой ноги; по завитку волос на его лбу, по середине его груди, по кончикам пальцев соединенных левых рук Марии и младенца; вдоль левой руки младенца от плеча до локтя.



Тициан. Цыганская мадонна. Схема 3

Диагонали, направленные справа-сверху влево-вниз выходят на кончики больших пальцев ног младенца. Они идут по краям изображения левой руки младенца от локтя до запястья по указательному пальцу его левой руки и изображению его пупка; по краю суставов пальцев правой руки Марии; вдоль правой руки младенца от плеча до кончика пальца. Они «показывают» края рукава Марии и расположение складок ее белого головного платка.

Эта же сетка дает форму композиции «в общем». Она показана на схеме 3. Смещение персонажей к правому краю картины, при четкой симметрии деталей внутри ясно очерченных треугольных ее границ, придает внутреннюю динамику изображению, в целом спокойному по настрою и характеру движений. Оно разбивается на ряд подобных треугольников разного размера, из которых два центральных заняты персонажами, а остальную часть прямоугольника картины занимает фон, который, в свою очередь, делится на дальний и близкий.



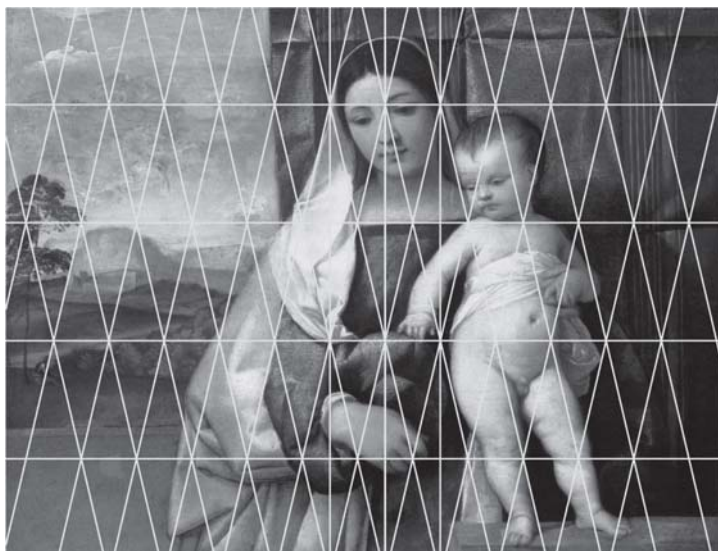
Тициан. Цыганская мадонна. Схема 4

Некоторое подобие схемы 3 можно найти в схеме 4. Она построена на двух симметричных диагоналях и горизонтали из схемы 1. Левая из диагоналей идет вдоль края головного платка Марии и края ее плаща. Правая из диагоналей выбрана так, чтобы она шла вдоль другого края того же платка, выходя к правой пятке младенца.

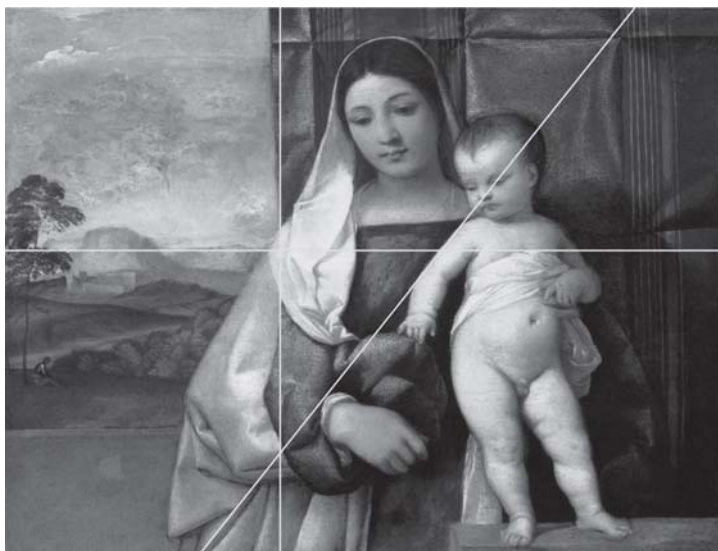
Полная сетка представлена на схеме 5. Одна из ее горизонталей идет по верхнему краю выреза платья Марии, выходя с одной стороны к верхушке холма и концу ветви дерева на фоне слева, а с другой стороны на середину плеча младенца; другая — по суставу мизинца и кончику указательного пальца ее правой кисти. Тельце младенца оказывается «ограниченным» двумя параллельными диагоналями: одна идет по краю его левого локтя, другая — по краю правого бедра. Из двух диагоналей, которые находятся между первыми двумя, одна идет вдоль правой ноги и края контура головы, вторая — вдоль левой ноги по кончику указательного пальца его левой руки. Пара диагоналей, разделенных той, что проходит по краю бедра младенца, «ограничивает» контур головы Марии. Симметричная этой паре другая пара диагоналей «ограничивает» контур головы Марии с противоположных сторон. Третья пара диагоналей, на этот раз взаимно симметричных, идет по краям контура головы младенца.

Еще один вариант расположения основных линий показан на схеме 6. В качестве основной диагонали взята линия края контура правой руки младенца, которая проходит и через середину изображения его левого глаза. Основной горизонталью служит линия верхнего уровня пеленки на груди младенца. За основную вертикаль взята линия, проходящая через точки пересечения основной диагонали и края плаща Марии, края его белого головного платка и края ее плаща и точка пересечения края ее головного платка и ткани фона за ее спиной.

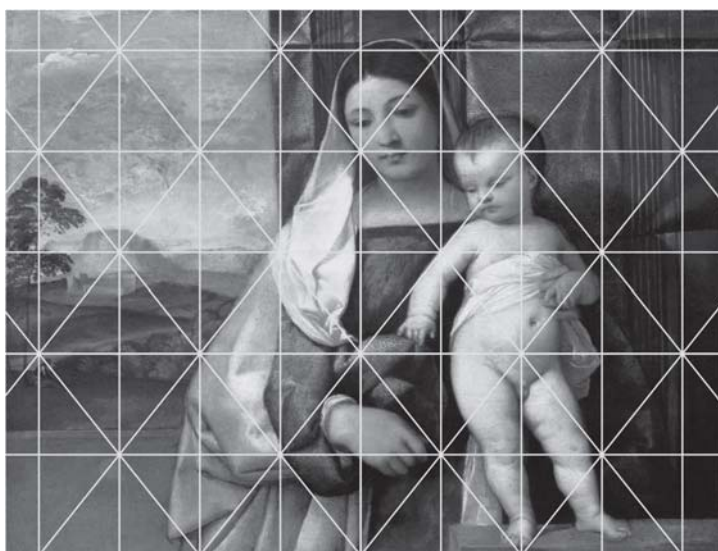
Полная сетка показана на схеме 7. Ее вертикали проходят через середину изображения правого зрачка Марии и по складкам ее плаща, по краю ее щеки и локтевому сгибу правой руки младенца, по его паху и большому пальцу его правой ноги, по краю контура его левого локтя и сгибу голеностопа левой ноги. Диагонали идут по краю щеки Марии,



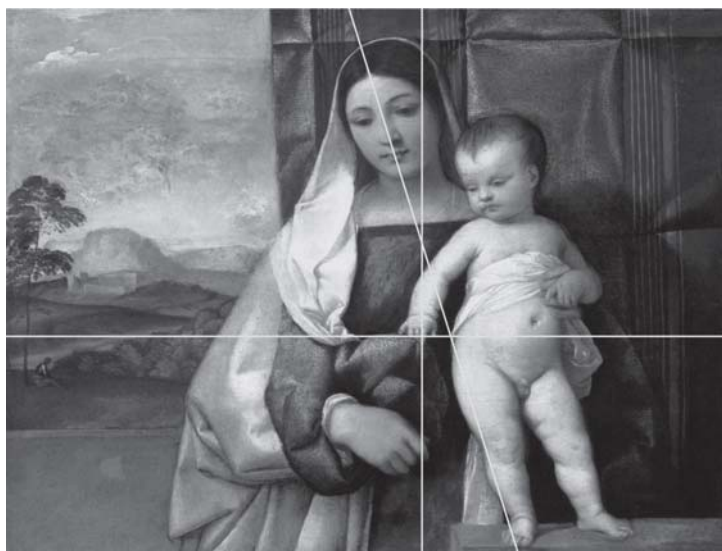
Тициан. Цыганская мадонна. Схема 5



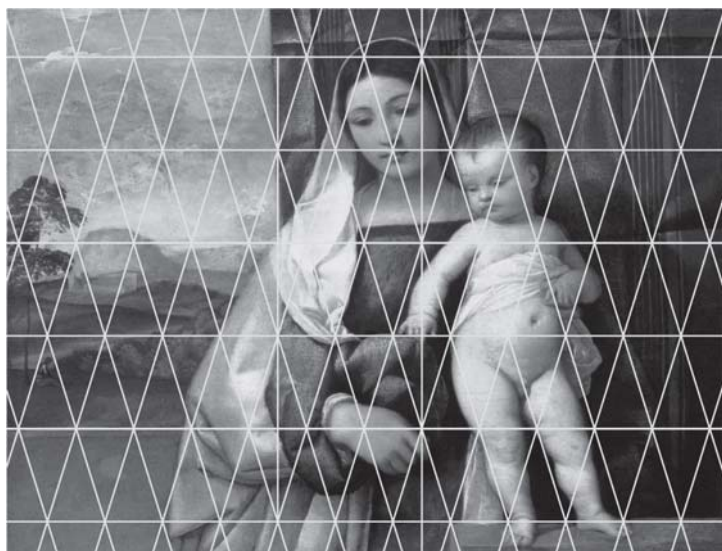
Тициан. Цыганская мадонна. Схема 6



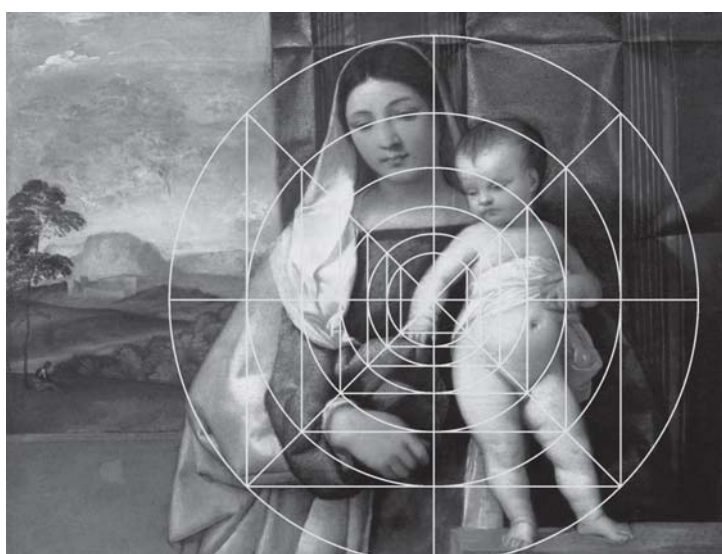
Тициан. Цыганская мадонна. Схема 7



Тициан. Цыганская мадонна. Схема 8



Тициан. Цыганская мадонна. Схема 9



Тициан. Цыганская мадонна. Схема 10

по краям складок ее головного платка и плаща у ее правого плеча. Они выходят на кончик большого пальца правой ноги младенца. Горизонтالي идут по середине коленей младенца и почти точно по складкам драпировки фона.

Еще одна диагональ задается наклоном головы Марии. Эта линия выходит на кончики пальцев правой ноги младенца. К ней добавлены вертикаль из схемы 1 и новая горизонталь, проходящая по кончикам мизинца и большого пальца правой руки младенца. Эти линии показаны на схеме 8.

Полная сетка представлена на схеме 9. Из всех ее горизонталей нижняя интересна тем, что отмечает край подлокотника трона, на котором стоит младенец, а другая горизонталь указывает высоту холма на фоне картины. Одна из вертикалей проходит точно по краю драпировки. Существенно больше наложений на важные детали изображения дают диагонали. Одна из них проходит по кончику указательного пальца левой руки Марии и кончику большого пальца левой ноги младенца. Другая идет по краю контура его лица и середине паха. Еще одна — по углу выреза ворота платья Марии и краю контура ее правого указательного пальца. Следующая влево параллельная ей диагональ «направляет» складки головного платка Марии. Три диагонали, параллельные последней и отстоящие от нее на еще одну диагональ, «указывают» расположение и границы складок плаща Марии. Симметрично расположенные диагонали проходят через изображения глаз Марии и младенца, идут по краям его ступней и по краям согнутых пальцев правой руки Марии.

Поскольку вертикальные и горизонтальные связи элементов изображения персонажей не прослеживаются с очевидной наглядностью, можно воспользоваться несколько иной методикой их обнаружения. Проведем окружность таким образом, чтобы она прошла по

краю головы Марии, по кончику большого пальца правой ноги младенца и по складкам плаща Марии ниже рукава ее платья. Построение окружности по трем точкам дает однозначный результат. Он показан на схеме 10, которая представляет собой систему взаимно вписанных квадратов и окружностей, в которой большая окружность и есть окружность, построенная по трем точкам. Для удобства обозрения из сетки удалены верхние стороны квадратов, практически «неработающие». Зато в ней превосходно «работают» диагонали квадратов и окружности. Диагонали идут по краю щеки младенца вдоль его правой руки от плеча до локтя, выходя на кончик его мизинца, по складкам рукава платья Марии на его край и далее на гребень складки ее плаща. Другая диагональ идет вдоль паховой складки младенца по его левому бедру к середине колена. Окружности идут по изображению обоих глаз Марии и краю мизинца ее правой руки, по изображению глаза младенца, по середине его паха и краю запястья руки Марии, по краю контура его щеки, по концу его подмышечной складки и краю более светлого пятна на груди Марии, по кончикам пальцев правой руки младенца.

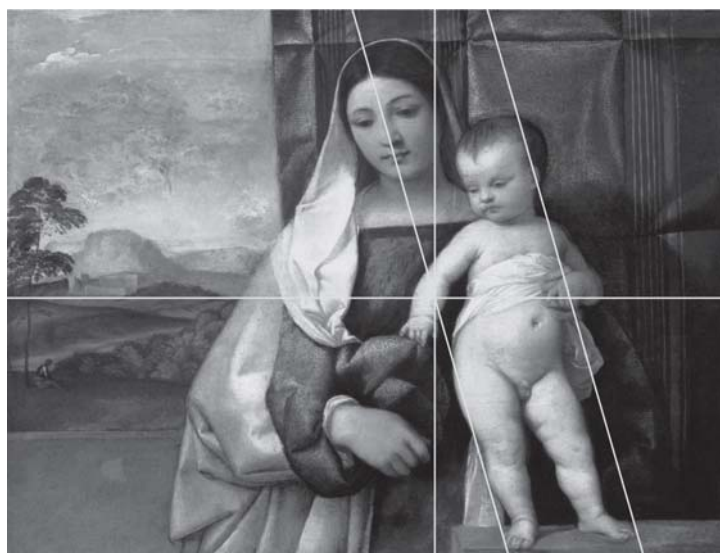
Проведя диагональ по оси наклона головы Марии через центр схемы 10 и взяв в качестве другой диагонали диагональ, параллельную первой и проходящую по краю пальцев левой ноги младенца, мы получим основу нового построения. Эти линии показаны на схеме 11.

Полная диагональная сетка, в которой оставлены только линии, непосредственно относящиеся к главным персонажам картины, показана на схеме 12. Эта схема не является простым видоизменением предыдущей. Они различны уже потому, что центральная вертикаль новой схемы смещена влево относительно вертикали схемы 11.

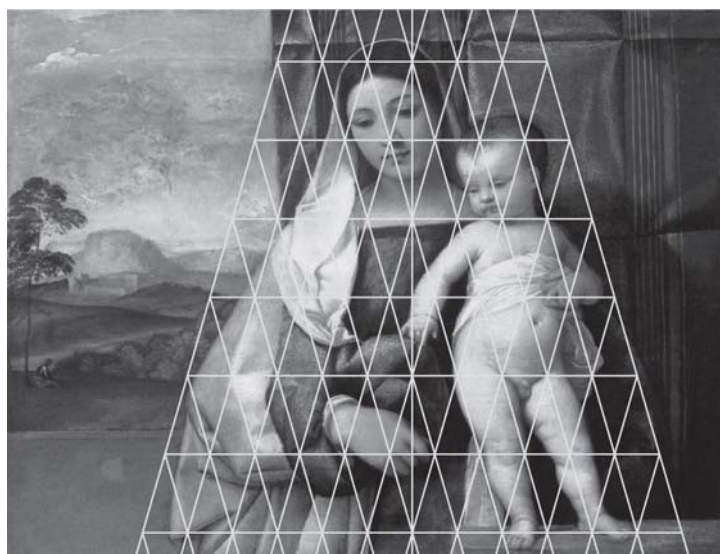
Диагонали сетки идут по краям складок одежды Марии, по краю конту-

ра правой руки младенца, они «задают» направление и положение его рук от локтя до запястья, наклон и поворот его головы. Горизонтали схемы «задействованы» гораздо больше, чем в предыдущих схемах: они определяют пропорции тела младенца.

По «степени влияния» на расположение элементов изображения схема 12 вполне сопоставима со схемой 3. И если одна часть изображения некоторой формы, например, контура ног младенца (левая для зрителя часть контура) «подчиняется» линиям схемы 3, то общее направление ног от бедра до ступни — линиям схемы 12. Это особенно заметно по изображению правой ноги младенца: на изгибах бедра и икры.



Тициан. Цыганская мадонна. Схема 11



Тициан. Цыганская мадонна. Схема 12

Композиционные схемы в работах других художников конца XIV — начала XV века. Выводы

Компоновка картины предполагает поиск и фиксацию некоторых в начале процесса неизвестных ее автору связей между элементами изображения. Композиционная сетка изначала строится как некоторая совокупность линий, обладающая внутренним порядком. Наложение двух реально существующих упорядоченностей друг на друга при том, что свойства одной из них заданы, позволяет выявить свойства другой. Если в картине связи между деталями (элементами) выстроены художником строго и последовательно, гибко и разнообразно, то композиционная сетка сделает их более очевидными. Следовательно, наложение композиционной сетки на изображение может быть приемом и инструментом выявления качества живописной композиции. Инструмент не зависит от субъективного мнения исследователя. Трудность его применения заключается в том, что нужно точно подобрать определенную сетку (по типу и виду) к определенной композиции.

Для проверки применимости этого приема в анализе композиций произведений разных художников рубежа XV и XVI веков мы выбрали несколько работ, тематически и по жанрам сходных с работами Рафаэля. Это алтарь, два портрета, два Святых семейства, две Мадонны и «жанр в пейзаже». Результаты анализа позволяют дополнить давно известные характеристики творчества выбранных мастеров некоторыми новыми чертами.

Укажем сразу, что ни один из тех художников, работы которых нами анализировались, не пользовался «набором позиционирующих точек», как это делал Рафаэль (сознательно или неосознанно, для нас здесь это неважно).

В работе Перуджино видно стремление скомпоновать изображение лишь в целом. Количество способов связи его элементов гораздо меньше, чем в произведениях Рафаэля. Так, например, композиция пала деи Тези (как, впро-

чем и пала Дечимвири, о котором несколько раз вспоминает Й. Мейер¹⁾) строится всего на двух закономерностях. Многие детали, важные для Рафаэля, им просто не замечаются. Позы его персонажей трафаретны и искусственны, в отличие от естественных поз персонажей произведений Рафаэля. Перуджино не чувствует необходимости объединить их «внутри картинного пространства», еще чем-то кроме «пребывания рядом». Рафаэль выражает чувство общности персонажей (общности внутреннего состояния и их ритмической связи в пространстве — в пала Ансидеи, например, если сравнивать алтари) тонкой нюансировкой жестов, мельчайшими изменениями в положении рук, рассматривая тело каждого из них, как сложный и богатый по возможностям инструмент выражения их общего «совместного» состояния.

Леонардо не посвящал себя живописи целиком, как Рафаэль. Другим словами, он не был (и сам себя не считал) профессиональным художником. Поэтому у него не было и выработанных практикой привычных и проверенных приемов создания картин. Каждое живописное произведение начиналось им практически «с чистого листа», если говорить о композиции. Поэтому у него и не могло появиться чего-то подобного рафаэлевскому «набору позиционирующих точек тела человека». Леонардо в своих картинах соотносит разные аспекты художественной формы: размеры и положения тел в иллюзорном пространстве и на плоскости, их линейные контуры и пятна цвета, черты лиц и предметы фона, детали одежды и причесок, направления взглядов. Поскольку принципы и цели компоновки элементов картины, в общем, одинаковы (уравновешенность и упорядоченность как средство достижения гармонии), то и в портрете Чечилии Галлерани, в частности, определенные приемы связи и степень связности линейных форм (или линейных аспектов форм) изображения могут быть выявлены с помощью композиционных сеток.

Профессионализм художника у Микеланджело выражается в том, что для него как в скульптуре, так и в изображении на плоскости нет незначительных или неважных точек. Композиционные сетки позволяют увидеть, что любая точка в изображении, сколько-нибудь заметная и отличная от других, включается им в композиционные связи целостного произведения. Это могут быть точки перегиба контуров тела, одежды

или складки местности в глубине. Это могут быть границы цветового пятна или линии направления формы на плоскости и (ее же) в иллюзорном пространстве. Гений Микеланджело проявлен в количестве и качестве композиционных связей, выстроенных в Тондо Дони: разнообразных, динамичных, сложно организованных и гибких, включающих практически все — от формы тондо до второстепенных деталей фона.

Работа Фра Бартоломео иллюстративна, в ней отсутствует драматизм и тонкие психологические нюансы отношений персонажей. Она вполне канонична и спокойна. Для такой традиционной работы нет необходимости изыскивать какие-либо особенные способы компоновки деталей. Его главное средство — сохранение общего направления связей предметных форм.

Портрет работы Ридольфо Гирландайо монументален и решен достаточно просто. Отсюда же происходит и некоторая ограниченность способов компоновки изображения. Они, скорее, выражаются пропорциями лица и фигуры, чем с помощью внешних критериев правильности расположения и ритмики, задаваемыми композиционной сеткой.

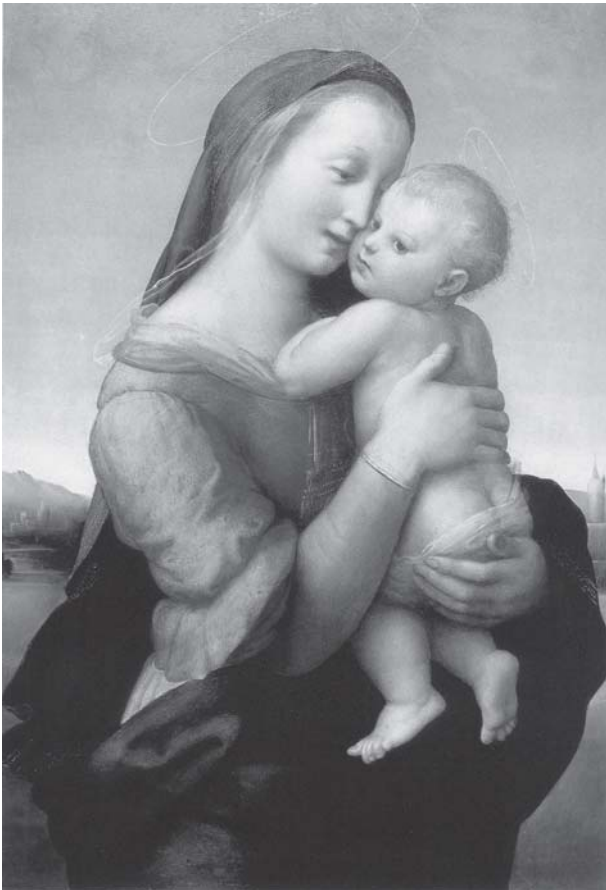
Джулио Романо, несколько лет обучаясь непосредственно у Рафаэля и работая под его руководством, знал его приемы и способы построения композиции. Нет сомнений, что он взял у Рафаэля все, чему мог научиться. Однако, лучшая композиционная сетка его Мадонны — это сетка взаимно вписанных эллипсов и прямоугольников, чего не было и быть не могло у Рафаэля времени его пребывания во Флоренции. В данном случае анализ делает очевидным изменение художественных критериев в культуре XVI века и появление новых живописных форм их воспроизведения у нового поколения художников.

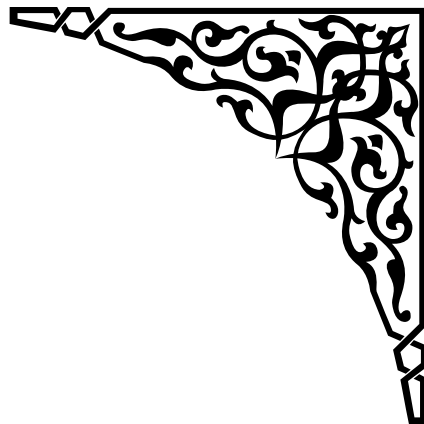
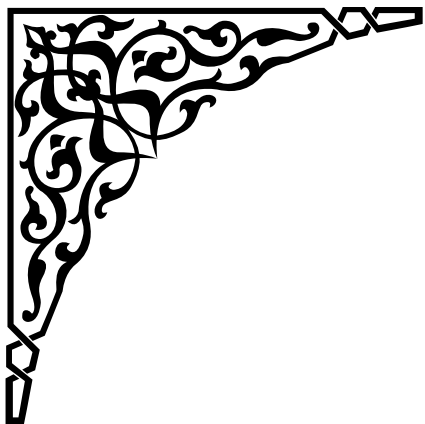
Художественный гений Джорджоне-живописца вполне сравним с художественным гением Микеланджело-скульптора. Если Микеланджело трактует живописную форму как нечто объемное и по сути «точно-материальное», то форма Джорджоне «состоит из мазков», которыми лепятся формы и передаются их отношения, включая эмоциональный модус пейзажа. Практически все мазки (даже не формы, а элементы формы) он включает в систему композиционных связей, строя ее так, что каждый элемент может стать и исходной точкой какой-либо связи и результатом

других (тональных, цветовых, весовых) соотношений. Композиционные сетки позволяют выявить графические связи, как уже указывалось, и найти обоснования связям иных видов.

Анализ ранней работы Тициана показывает, что он вполне уже уверенно и крепко строит композицию картины, организуя ее элементы несколькими различными способами, опираясь, главным образом на симметричные диагональные связи и в меньшей степени уделяя внимание деталям изображения.

¹ Meyer zur Capellen J. Op. cit. — P. 169, 175. В алтаре Дечимвири одна закономерность приблизительно воспроизводит построения прямой линейной перспективы, а вторая связывает персонажей с формами архитектуры портика: полуциркульными сводами и вертикалями опорных столбов.





Заключение

Предлагаемый нами метод анализа композиции живописных произведений довольно сильно отличается от традиционно используемых. Вообще говоря, любой метод а priori имеет право на существование, но его применимость и эффективность должны быть доказаны и проверены практикой.

Известные нам методы анализа можно условно разделить на две группы. В первую группу входят традиционно используемые в искусствоведении, которые сводятся, как правило, к описанию либо самого произведения, либо историко-художественных процессов, приведших к появлению того или иного варианта композиции, либо к описанию влияния других мастеров. Соответственно, мы выделяем в них следующие.

1. Констатационный (по форме и трансляционный по сущности) метод. Таким пользуется, например, В.Н. Гращенков в статье, открывающей сборник «Рафаэль и его время». Он пишет: «Картина или фреска понимались Рафаэлем как абсолютно целостный художественный организм, как новая, эстетически преображенная и облагороженная реальность. В закономерности и внутренней целесообразности структуры создаваемых им образов есть нечто и от классической архитектуры и от самой природы. Можно сказать, что в живописи Рафаэль был величайшим мастером композиции — ее зодчим, ее музыкантом. Словно зодчий строил он на плоскости строгую архитектонику пространственной композиции. И с подлинной музыкальностью ритмически связывал ее отдельные части в единое целое»¹.

Безусловно, это очень красиво написанный текст. Мы никоим образом не возражаем против определений «целостный», «закономерный», «целесообразный», против терминов «структура», «архитектоника», «музыкальность», «ритмика». Но особо любознательные читатели, как нам представляется, хотели бы знать, как отличить «абсолютно целостный» организм от целостного «неабсолютно»; в чем конкретно или как выражается закономерность и «внутренняя целесообразность структуры», не говоря уже о целесообразности «внешней»; в чем разница между «подлинной» музыкальностью и «неподлинной» и как

все это приложимо не ко всему творчеству Рафаэля, а к определенным его произведениям. Говоря иначе, констатационный метод предполагает передачу впечатлений автора текста от восприятия художественных произведений и, обобщая их, позволяет «увидеть» работу художника глазами просвещенного и опытного знатока, обладающего хорошим слогом и литературной фантазией. Автор анализа делает доступным — «транслирует» — свое видение произведения читателю текста.

Но если попросить автора показать в какой-либо конкретной картине, как «с непринужденной естественностью подчиняются такому циркулярному движению все части картины или фрески, располагаясь вдоль плоскости и в глубину, то разворачиваясь по круту или полукружью, то свертываясь по спирали от краев к центру»², это окажется невозможным просто в силу того, что: а) все определения в констатационном методе — суть метафоры и б) композиция одной единственной картины не строится на столь противоположных закономерностях одновременно. Более того, в композициях некоторых произведений использованы иные закономерности, но не «циркулярное движение», что бы ни понимал под этим автор цитированного текста.

2. Эволюционистский метод. Еще раз процитируем В.Н. Гращенкова. «... во фресковой живописи, начиная с Джотто и Мазаччо, можно наблюдать и противоположную тенденцию (перехода эпического в повествовательное. — В.П.). Сцены повествовательного характера строились лаконично и строго. Изображенные в них события приобретали эпические черты. И поэтому независимо от сюжета в них было нечто сакральное. В ренессансных художественных трактатах этот тип многофигурной композиции во фреске и станковой картине не случайно назывался «историей» (*istoria*). Приемы построения композиции «истории» легко сближались с репрезентативным строем алтарного образа. А знакомство художников Возрождения с античными рельефами (в первую очередь — на многочисленных саркофагах) немало способствовало выработке структурно-ритмических принципов нового классического стиля, утвердившегося в итальянской живописи в период Высокого Возрождения. Тенденцию нового стиля к монументальной укрупненности форм, к простоте и ясности целого Рафаэль довел до высшего совершенства»³. Этот метод анализа еще более от-

даляет нас от частных и деталей, описывая широкими мазками эволюцию некоей безличностной исторической тенденции, выразителем и носителем которой в итоге оказывается тот или иной художник — в нашем случае Рафаэль. Повторим снова, что все сказанное В.Н. Гращенковым верно и справедливо. Но оно несколько не приближает нас к пониманию закономерностей построения какой-либо определенной композиции Рафаэля. И, следовательно, к возможности выявления общего, выраженного в частном.

3. Персоналистский. Все тот же уважаемый В.Н. Гращенко пишет: «Ритуально торжественное, завораживающее магией вневременного бытия, искусство Пьеро дельла Франческа подсказало Рафаэлю идею архитектурно организованной живописной композиции, когда живые фигуры проникаются отвлеченной гармонией архитектуры, а архитектура в соразмерных им ритмах одухотворена присутствием человека»⁴.

Этот метод отличается от предыдущего тем, что место безличной тенденции занимает личность (обычно, учитель или предшественник), оказывающая непосредственное или опосредованное влияние на формирование художника. И потому в описании появляется больше конкретики и детализации. Поскольку мир искусства — мир художников, их произведений и воплощенных в них художественных тенденций — чрезвычайно чуток к новациям и транспарентен для всевозможных контактов, то при желании у любого мастера можно найти следы влияния другого мастера, и даже того, с которым первый никогда не общался лично. Действительно, чем крупнее художник, тем на более широкий хронологически и географически круг мастеров он это влияние оказывает.

Ко второй группе методов мы относим так называемые «графические» методы анализа композиции картины и методы «гармонического» или «математического» анализа. Описание как прием присутствует и в них, но он не начинается, а завершает анализ. Пример графического метода можно найти в книге О.Я. Кочик «Живописная система В.Э. Борисова-Мусатова»⁵. Ее автор обобщает фрагменты контуров предметных форм, изображенных в картине, или выделяет основные направления распределения их масс и затем переходит к констатационному анализу, сопоставляя их по участкам поверхности полотна. Безусловно,

такие построения помогают глубже и полнее раскрыть композицию произведения. Но остановка на констатации того, что явлено — на необходимости фрагментарных внутренних композиционных связях — не позволяет увидеть, существует ли целостная система, единая для всего изображения, в том числе и для тех его элементов, которые не входят в отношения, явственно показанные художником.

Примеры «гармонического» анализа гораздо многочисленнее и, как правило, связаны с поисками отношений «золотого сечения». В таком «анализе» воспроизведение картины расчленяется прямыми линиями, расстояния между которыми или площади образованных ими треугольников изменяются в определенной пропорции — в отношении «золотого сечения», например, или «двойного квадрата». Заметим, что любое хорошее произведение живописи делается так, чтобы по возможности на поверхности не оставалось «пустых» мест и чтобы каждый мелкий ее участок «имел смысл» живописный или художественный. Поэтому любая проведенная по поверхности полотна прямая линия обязательно наткнется либо на какую-нибудь деталь, либо на какое-нибудь контрастное цветовое пятно. Обычно этого факта оказывается достаточно для вывода об успешности «гармонического» анализа. Однако его авторы не склонны вспоминать, что: а) любое воспроизведение изменяет исходный формат картины, потому что ее края обрезаются как при обработке фотографии, так и при полиграфической печати; б) в течение своей жизни картина может изменить формат по самым разным причинам: при дублировании холста, при переносе изображения на иную основу, при реставрации поврежденных участков и т.д.; в) формат становится элементом композиции изображения сравнительно поздно. Во всяком случае, художники итальянского Возрождения учитывали размеры картины, но не считали формат исходным пунктом построения ее композиции. Об этом свидетельствует не только наш анализ произведений Рафаэля, но и весь корпус подготовительных рисунков и эскизов других мастеров.

Более того, стремление непременно найти в произведениях искусства членения «золотого сечения», в большей степени отражает современные модные тенденции, чем действительный интерес к этой пропорции в истории искусства. Автори-

тетный и уважаемый историк искусства В.П. Зубов, писал: «за промежуток времени свыше трех с половиной столетий, с момента выхода в свет трактата Пачоли в 1509 г. до трудов Адольфа Цейзинга в 50-х гг. XIX в., не было, насколько мне известно, опубликовано ни одного сочинения, специально посвященного «золотой», или «божественной» пропорции».⁶

Предлагаемый нами метод анализа композиционных построений с помощью композиционных сеток кардинально отличается от методов, перечисленных выше, во-первых, уже тем, что не предполагает никакого «описания». Другими словами, он не учитывает ни истории жизни и творчества художника, ни истории написания картины. Он берет саму законченную картину в качестве исходного пункта и рассматривает ее же как «источник» методики ее анализа. Подготовительные рисунки, наброски композиции, этюды трактуются как дополнительный материал, помогающий анализу в сомнительных случаях, когда недостает «материала» самой картины. Такой подход является достоинством, если нужно оценить качество композиции картины — визуально, наглядно и количественно. Но он же является недостатком, если требуется, например, определить место произведения в творчестве его автора и в истории изобразительного искусства в целом.

Во-вторых, он несколько не «математический» или «гармонический». Он не опирается на какую-либо абстрактную схему, внешнюю по отношению к изображению. Графика используется в нем для поиска целостной внутренней системы отношений предметных деталей изображения и его цветовых пятен. Если «математические» и «гармонические» методы анализа считать «центростремительными» в том смысле, что они начинают анализ от формата или от внешних границ предметного изображения — то есть, от краев идут к центру, то наш метод — «центробежный». В нем выбираются важные точки центральной части изображения и «от них» выстраивается система связей к периферийным его частям. При таком подходе формат картины оказывается результатом, а не исходным пунктом композиции. Наш анализ показывает, что в такой последовательности выстраивал свои произведения Рафаэль.

Естественность использования сеток из простых геометрических форм как средства анализа

композиционной структуры произведения искусства объясняется весьма просто. Оценивая картину, говоря, например, о ее композиции, о ее гармонии, о тональном или цветовом решении, мы неявно подразумеваем присутствие неких связей между ее элементами, существование которых настолько несомненно, что даже не обсуждается. Они могут воплощаться самыми разными способами: в действиях персонажей, в соотношении цветовых пятен, с помощью существующей в изображении линии или как-нибудь иначе. В любом случае, эти связи, прежде всего, — абстракции, они мыслятся: сначала художником, потом зрителем. Разумеется, никто не может дать гарантии, что зритель воспринимает весь спектр смыслов и отношений, «заложенных» в произведение его автором, уже хотя бы потому, что автор и зритель видят, чувствуют и думают по-разному, не говоря уже о том, что они могут не быть современниками и жить в разные времена в разных странах.

Самый легкий способ сделать связь зримой, перевести ее из области абстракций в область реальности — провести линию на схеме того, о чем идет речь: на рисунке, на наброске, на воспроизведении картины. Но поскольку связей в ней, по определению, не одна, а гораздо больше, то и линия на схеме должна быть не одна. Но тогда возникает необходимость соотнести между собой все линии, насколько это возможно. Другими словами, найти такую закономерность, которая не только показывает отдельные связи, но и описывает их совокупность — то есть, связывает уже не элементы изображения, а их связи.

Самая простая и самая общая форма этой закономерности, зафиксированная графически — равномерная последовательность расположения параллельных линий на плоскости через равные интервалы. Следовательно, самая простая сетка, состоящая из двух таких перпендикулярно по отношению друг к другу ориентированных последовательностей, подходящая для анализа связей элементов изображения (его композиционной структуры) — это сетка квадратов или правильных ромбов. Ее вариантами могут быть сетки прямоугольников или прямоугольных треугольников, если провести в прямоугольниках диагонали. Размеры всех ее элементов одинаковы, а расстояния между ними изменяются в арифметической прогрессии. Вариантом сетки квадратов может

быть сетка окружностей с диаметрами, изменяющимися на постоянную величину. Более сложно организована сетка из взаимно вписанных квадратов и окружностей. В ней длины сторон квадратов и диаметры окружностей изменяются в геометрической прогрессии и относятся друг к другу (отдельно длины сторон квадратов и длины диаметров) как корень квадратный из двух к единице.

Для редкого формата тондо могут применяться сетки из правильных шестиугольников, с длинами сторон, меняющимися в арифметической или геометрической прогрессии.

В нашем анализе использовались и такие конструкции, которые нельзя назвать сетками строго в том смысле, о котором говорилось выше. Это системы линейных связей, которые состоят из нескольких прямых линий, не пересекающихся между собой, а исходящих из одной точки. Углы между ними различны. Такие системы подобны сеткам по функциям, но в силу недостаточной «правильности» и регулярности, назвать их сетками нельзя (они «еще» не сетки).

В художественной практике сетки квадратов применяются при переводе изображения из одного материала или из одного размера в другой (или сразу с изменением и материала, и размера). Разумеется, художники знают об их существовании и не исключено, что по крайней мере некоторые из них сумели найти сеткам более широкое применение.

Надо полагать, что в анализе композиционной структуры может понадобиться использовать несколько сеток разных видов и разных типов. Следовательно, следующей проблемой станет соотнесение композиционных сеток между собой. Это возвращает нас к самому произведению, поскольку только оно связывает их как исходный и как конечный пункт анализа.

Безотносительно к какому-либо изображению, саму по себе, любую композиционную сетку можно рассматривать как одну из возможных форм ритмического членения плоскости, визуализированную в линиях, посредством которой через соотношение вертикалей и горизонталей, пересекающихся под прямым углом, и диагоналей, наклоненных каждый раз под особенным только в данном произведении использованным углом, выражается определенный эмоциональный настрой. Сетку можно рассматривать, в том числе, и как форму пропорциональной организации плос-

кости, например, через систему взаимно вписанных окружностей и квадратов.

Композиционная сетка в живописи — это некий аналог нотного стана в музыке. Разница между ними заключается в том, что в музыке ноты пишутся по уже изначально для композитора существующему нотному стану (звуки соотносятся по известным заранее правилам) и исследователю нет необходимости «восстанавливать» сам стан, чтобы определить исходные установки. Композиционная сетка «накладывается» на произведение живописи исследователем и при удачном ее выборе позволяет сделать то же: увидеть наиболее общие правила организации изображения — его структуру.

Правильно подобранная композиционная сетка позволяет выявить скрытые отношения элементов либо непосредственно их показывая, либо обнаруживая промежуточный «элемент-посредник» или, в случае, если он в изображении «пропущен», — место, где он должен был бы находиться.

Если структура изображения обретает форму графической схемы, то появляется возможность ее качественного и количественного анализа. Можно определить, например, количество элементов изображения, связанных одним элементом сетки — одной прямой или одной линией окружности. Или количество сеток, которые включают один и тот же элемент изображения. Такое «количество» позволяет оценить качество сложности организации произведения искусства: по «глубине» композиционных построений, например. Разумеется, такая оценка весьма приблизительна, но ее наличие все же лучше, чем ее отсутствие.

Зная структуру изображения, то есть, его «идеализированную форму», и имея самое произведение, можно оценить степень реализации в нем принципов композиции, степень его приближения к его же идеалу.

В некоторых ранних произведениях Рафаэля умбрийского периода композиция строится так, что описать ее можно с помощью сеток несколько необычного вида. Например, в Распятии и в Короновании Марии композиции верхнего и нижнего регистров построены по подобным, но все же отличающимся правилам, которые описываются подобными сетками, похожими друг на друга, но, тем не менее, разными. Наряду с «частными» правилами компоновки ярусов обоих произведений

есть правила, которые действуют на компоновку всей картины. В Распятии такое правило описывает сетка, состоящая из трех вертикально расположенных окружностей с их взаимно пересекающимися диаметрами, наклоненными под углом 45 градусов относительно вертикали; в Коронавании Марии сами закономерности одного яруса частично сказываются на расположении элементов изображения в другом.

Композиции такого рода встречаются нечасто. Гораздо чаще композиция картины организуется на основе закономерностей, описываемых совокупностью треугольников и правильных симметричных геометрических форм: квадратов и окружностей. Они присутствуют во всех без исключения работах Рафаэля. Более того, если композиция какого-либо произведения строится так, что для ее описания квадраты и окружности не нужны, то, скорее всего, эта работа написана не Рафаэлем в период с 1500 по 1508 год. На этом основании из числа подлинных произведений нами выведены четыре работы, в каталоге Й. Мейера причисленные к работам флорентинского периода. Процесс «выработки правил» построения композиции шел очень быстро. Работы 1502–03 годов по сложности организации заметно отличаются от работ 1503–04 годов. Это отражается в количестве и качестве связей элементов изображения, которые фиксируются в количестве и качестве их композиционных сеток. Чтобы убедиться в справедливости этого утверждения достаточно сравнить организации композиционных связей в Мадонне Солли и в Мадонне Нортон Симон.

Работы флорентинского периода построены по уже выработанным правилам. Их композиции помимо общих закономерностей, проявленных во всех работах всех «жанров», приобретают, как это вытекает из нашего анализа, свою специфику в изображениях Мадонн и в портретах. О специфике построения композиций алтарей и Святых семейств сказать то же самое мешает их малое количество: четыре алтаря, из которых один незаконченный, и три Святых семейства, отличающиеся друг от друга либо форматом, либо количеством изображенных персонажей. Но можно уверенно утверждать, что относительная неудача пала Бальони была вызвана отчасти и тем, что усложнив традиционный сюжет «Снятие с креста» включением дополнительных мотивов, Рафа-

эль сохранил привычные для него в тот период правила компоновки изображения.

Анализ с помощью композиционных сеток сюжетно единой группы картин, созданных хронологически последовательно, позволяет «воочию увидеть» процесс усложнения организации их построения, оценить скорость, с которой Рафаэль превращался из «ученика» в «крупного художника» и, затем, в «гения живописи». Такой анализ позволяет оценить чрезвычайно внимательное отношение мастера к передаче правильной анатомии человека и действия на него силы тяжести. Ее влияние на физические тела Рафаэль точнейшим образом воспроизводит в позах и жестах своих фигур. Более того, анализ композиций Рафаэля позволяет утверждать, что в компоновке изображения он сознательно опирался на совокупность тщательно выбранных точек тела человека, положение которых однозначно определяет его позу и жест. Наиболее отчетливо это видно в поздних произведениях: в портрете Ла Мута и в Святой Екатерине Александрийской. Эти точки мы называли позиционирующими.

Наша работа не выходит за рамки флорентинского периода, поэтому утверждать определенно, что в произведениях, созданных в Риме, Рафаэль использовал такие же приемы, мы не можем. Мы полагаем, что никто из его современников самостоятельно такого приема не открыл. Во всяком случае, анализ построения картин нескольких мастеров показал, что: а) метод композиционных сеток весьма полезен для выявления тонких соотношений элементов изображения (в анализе композиции только одной картины Джорджоне использовано 19 схем и могло быть использовано некоторое количество еще), б) хотя линии сеток проходят по некоторым позиционирующим точкам, композиция ни в одной из них не построена на полном их наборе. Поэтому если композиция картины явно опирается на набор позиционирующих точек, то она должна либо быть созданной под влиянием Рафаэля, либо принадлежать к произведениям его круга. В частности, такая особенность прослеживается в Мадонне Джулио Романо.

В анализе произведений Рафаэля 1508 г. построенная сетка «работает» не с точками тел, не с контурами фигур, а с контурами форм и с самими живописными формами: с пятном, с линией. В этом можно видеть начало эволюции

стиля и переход к маньеризму. Но если маньеризм, изменяя формы, в том числе человеческие фигуры, сохраняет их как данность, строя на их контрасте художественный эффект, то у Рафаэля в конце флорентинского периода тело человека перестает быть «константой», переходя в «функцию» художественных средств, в том числе композиционных (для примера назовем Мадонну Темпи). Это означает, что у Рафаэля начинается меняться концепция картины. В творчестве Рафаэля начинается тот глобальный художественный процесс, в результате которого картина постепенно перестает быть ренессансным «окном в мир» и становится полем действия художественных сил, энергий, совокупностью художественных живописных форм, живущих по своим законам.

¹ Гращенков В.Н. Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. — М.: Наука, 1986. — С. 17.

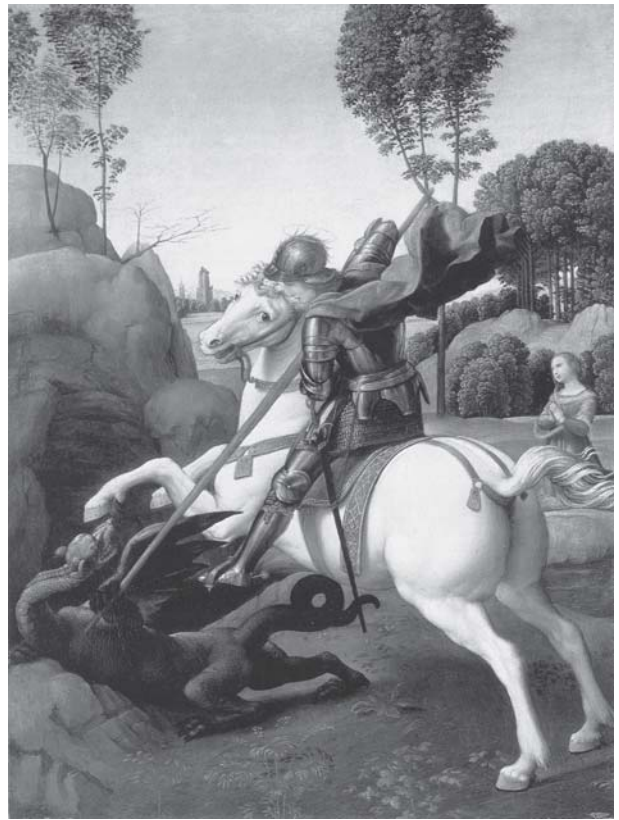
² Гращенков В.Н. Указ. соч. — С. 18.

³ Гращенков В.Н. Указ. соч. — С. 19—20.

⁴ Гращенков В.Н. Указ. соч. — С. 20.

⁵ В главе I «Вводный анализ эскиза «Осенний вечер». Общие принципы строения произведений Борисова-Мусатова. Музыкальность» и в разделе «Композиция и рисунок» главы II «Отдельные элементы живописной системы Борисова-Мусатова». См.: Кочик О.Я. Живописная система В.Э. Борисова-Мусатова. М.: Искусство, 1980. — 234 с. Показательно, что этот способ анализа не получил развития: в докторской диссертации О.Я. Кочик «Мир Гогена», опубликованной в 1991 году, не осталось даже его следов.

⁶ Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. — СПб., 2001. — С. 200.





Afterword

Послесловие



Творчество Рафаэля представляет для исследователя неисчерпаемое поле деятельности. Мнения о разных его аспектах сложились достаточно давно. Так, например, совершенство композиции произведений Рафаэля — факт, признанный бесспорным уже полтысячи лет назад. Сейчас речь может идти о каком-либо уточнении, об углублении и расширении хорошо известного. Но и в нем открывается нечто совершенно новое, если использовать новые способы его изучения. В настоящей работе нами был применен метод, который мы называли методом композиционных сеток.

Он не предусматривает ни описания произведения, ни исследования истории его возникновения. Он не предполагает также изучения биографии мастера, вторжения в «творческую кухню» художника или какую-либо интерпретацию произведения. Он требует лишь внимания, терпения и точности построений.

Исходная позиция этого метода — абсолютное доверие художнику. Было бы заблуждением полагать, что мастер-творец, работая над картиной месяцы и годы, чего-то «недоучел» или о чем-то «недостаточно глубоко» задумался. Художник всегда делает все, что может и что умеет в определенный конкретный отрезок своей творческой биографии. Другими словами, для нас аксиомой является тот факт, что, создавая произведение, мастер стремился достичь идеала или того, что он считал идеалом. Разумеется, у каждого художника, во-первых, есть свое представление об идеале, и, во-вторых, есть «проходные» работы, которые он пишет, «не вкладывая в них душу». Но и тогда настоящий мастер не может позволить себе опуститься ниже некоторого уровня. Поэтому даже такие работы в анализе его творчества полезны тем, что дают «фон», «нижнюю точку отсчета» его умений и профессиональной подготовки.

Некоторые приемы, на первый взгляд напоминающие отдельные элементы нашего метода, применяются для изучения построения композиции произведений изобразительного искусства:

Raphael's creative art presents an inexhaustible field for a researcher. The range of opinions of its different aspects has been formed quite a long ago. As concerns the perfection of composition in Raphael's works of art — this is the fact accepted to be indisputable already for half a millennium. Now we can talk of some specification, deepening and expansion of the things already well known. But something really new is opened even in the things we know well — if we use new methods of research. In this essay we have used the method which we called the method of composition grids.

It does not envisage description of the work of art or study of the history of its origin. It does not envisage as well a study of the master's biography, penetration in the artist's "creative technicalities" or some interpretation of the work of art. It requires just attention, patience and accuracy of construction.

The point of departure of this method — is absolute trust to the artist. It would be a delusion to believe that the master-creator, working over the painting for months and years, "missed" something or "did not treat something profoundly enough". The artist always does utmost of what he can in some specific fragment of his creative biography. In other words, we proceed from the axiom that, in our opinion, the master, creating a work of art, strived to reach an ideal or what he considered an ideal. Naturally, every artist has his own view of the ideal, in the first place, and in the second place he has some "undistinguished" works that he paints "without putting heart and soul into them". But even then a true master can not let himself sink below a certain level. Therefore even such works are useful in the analysis of his creative art by providing a "background", the "lower reference point" of his skills and professional mastery.

Some devices reminding *prima facie* of particular elements of our method are used for the study of composition of paintings: in particular, when drawings and sketches are used in the analysis; when "colligating" or "guiding" lines are drawn,

or the plane of the painting is segmented in different ways. But no similar method like the one we have described and used in this essay has been met by us, being presented holistically.

We believe that in principle any method and way, any means are useful, that enable one to see with his own eyes what could only be guessed without using it. In our case this is the specific organisation of the composition of the picture.

The method offered by us concretises the vague sensation of “singularity” or “novelty” that often characterises, quite fairly, the qualities of the work of art, though which usually serve as some (generally true) statement of fact: “here the artist has given another solution of the composition...”, leaving open the question what devices proved to be “innovative”.

Our method is based on three provisions one of which is indisputable, the second being a simple statement, while the third is hypothetical.

Statement one: the location of any important dot of the painting on the surface plane always matches the location of other important dots. This is proved by the very existence of the notion “composition”.

Statement two: the ties of important dots on the image represent a sort of imaginary grid superposed on this image.

Statement three: the cells of this grid may be represented by simple geometric forms that are easily perceived by human eye: triangles, squares, diamonds, circumferences. Indeed, if the ties of the image elements are perceived by a spectator as a whole, then the fragments of these ties must be seen as well.

Let us note that we do not mean now characters or images, including depicted through artistic means. But the above may extend to them easily as well. For instance, the changed statement one may be formulated ultimately simply and trivially: the location of any character of the plot on the surface plane always matches the location of figures of other characters.

The above leads to a very simple consideration: in order to appraise the quality of composition of a painting (let it be some narrow aspect even), the cells of the element-ties-grid of the image must be made visible. In other words, they must be identified, in the first place, and, second, the system of their correlation (inter-correlation) on the plane painting must be specified.

в частности тогда, когда в анализе используют чертежи, наброски, кроки; проводят «обобщающие» или «направляющие» линии или самими разными способами членят изобразительную поверхность. Но в цельном виде, который описан и использован в настоящей работе, подобный метод нам не встречался.

Мы полагаем, что полезно, в принципе, любое средство, любой способ и любой метод, дающие возможность воочию увидеть то, о чем без него можно только догадываться. В нашем случае — это специфика организации композиции картины.

Предложенный нами метод конкретизирует те неясные ощущения «особости» или «новизны», которыми зачастую вполне справедливо характеризуются качества произведения, но которые обычно выступают как некая (в целом верная) констатация факта: «здесь художник по-новому решил композицию...», оставляя открытым вопрос, в чем именно заключается «новое».

Наш метод основан на трех положениях, одно из которых бесспорно, второе представляет собой простое утверждение, а третье — гипотетично.

Положение первое: расположение на изобразительной поверхности любой важной точки картины обязательно соотносится с расположением других важных точек. Это доказывается уже самим существованием понятия «композиция».

Положение второе: связи важных точек изображения представляют собой нечто вроде воображаемой сети, наложенной на это изображение.

Положение третье: ячейки этой сети могут быть представлены простыми геометрическими формами, которые легко воспринимаются человеческим глазом: треугольниками, квадратами, ромбами, окружностями. Действительно, если связи элементов изображения воспринимаются зрителем в целом, то должны восприниматься и фрагменты этих связей.

Заметим, что речь не идет о героях или образах, в том числе, художественных. Но сказанное легко может быть распространено и на них. Например, измененное положение первое выглядит предельно элементарно и тривиально: расположение фигуры любого героя сюжета на изобразительной поверхности обязательно соотносится с расположением фигур других героев.

Из сказанного вытекает очень простое соображение: чтобы оценить качество композиции живописного произведения (пусть даже в некотором

очень узком аспекте), нужно сделать видимыми ячейки сети связей элементов изображения. Другими словами, во-первых, их нужно обнаружить и, во-вторых, определить систему их соотношения (взаимного соответствия) на плоскости картины.

Ограничение интереса только точками изображительной поверхности позволяет избежать необходимости «оценивать идеи» художника и сосредоточиться на конструктивных качествах композиции.

Все точки изображения отличаются друг от друга либо положением на поверхности, либо цветом, либо формой (поскольку они являются не абстрактными геометрическими точками, а точками живописными, то есть сделанными краской, имеющей массу, фактуру, цвет, наконец. Назовем важной или особенной точкой любую точку изображения, отличающуюся от соседних по двум параметрам: по положению и цвету, по цвету и форме. Очевидно, например, что важными точками являются точки перелома контуров изображенных предметов или тел (к ним, в частности, можно отнести кончики пальцев рук и ног), блики света в зрачке глаза, центры контуров изображенных украшений, точки пересечения контуров двух разных предметов или фигур и т.д.

Таких точек много в любом изображении, но далеко не все они участвуют непосредственно в организации композиции. Композиционно значимыми точками являются лишь некоторые важные точки, которые художник располагает на полотне так, что именно их соотношение определяет композицию произведения. И только талант и композиционные способности художника определяют количество и качество организуемых связей — сложность и разнообразие форм и видов соотношений важных точек.

Примерно такие, но может быть, не столь явно выраженные представления руководили автором настоящей работы, когда он начинал анализ *Обручения Марии*, не предполагая, куда он его заведет. Результат анализа был весьма обнадеживающим. Удалось обнаружить и показать в графической форме соотношения деталей изображения — многообразные по типам и глубокие по уровням. Их значимость в достижении гармонии композиции была намного весомее тех отличий картины Рафаэля от *Обручения Марии* работы Перуджино, на которые обычно обращают внимание исследователи: иной группировки персонажей, разницы в количестве колонн храма и

The limitation of interest only to the dots of the surface plane enables one to avoid the need to “assess the ideas” of the artist and to concentrate on constructive properties of the composition.

All image dots differ from each other either by position on the surface or by colour or by form (as they are not abstract geometric dots, but pictorial dots, that is, made with the use of paint, having weight, texture, colour). Let us call any dot of the image differing from the neighbouring ones by *two* parameters — location and colour, colour and form — *important* or *special*. It is evident, for instance, that important dots are those representing the dots of breaking the contours of depicted subjects or bodies (they include, in particular, fingers and toes tips), specks of light in the eye pupil, centres of contours of depicted decorations, intersection dot of contours of two different objects or figures, etc.

Such dots are numerous in any image, but not all of them by far take part directly in the organisation of composition. Compositionally important are just several important dots placed by the artist on the canvas so that it is their ratio that sets the composition of the painting. And only the talent of the artist and his ability to depict the composition create the numbers and quality of the being-organised ties — the complexity and diversity of forms and types of correlations of important dots.

The author of this essay was guided by approximately the same ideas, though may be not so expressly formulated, when he proceeded to the analysis of *Sposalizio*, without knowing where he would be led. The result of the analysis was very promising. The author became able to identify and show the correlations of the image details in graphic form — versatile in types and deep in levels. Their importance in achievement of harmony of the composition was much weightier than the differences of the Raphael's painting from the Perugino's *Sposalizio*, that are usually noted by the researchers: other grouping of characters, difference in the number of church columns and greater precision of perspective structures. The presence of proportions that are graphically pictured with the help of circumference was revealed as well in Raphael's work of art.

To get assured that such form of correlation is the original quality of Raphael's compositions and that he could not borrow such device from his teachers, we had to analyse the paintings by Perugino and Pinturicchio that had formal likeness with

Raphael's *Sposalizio*. We have not found such forms of image elements ties in *Sposalizio* and *Christ Handing the Keys to St Peter* by Perugino and in *The Debate with Doctors* by Pintoricchio.

The next step was the analysis of Raphael's works of Umbrian period, not all of them, but only those in which Raphael's independence in development of the composition could be manifested most expressly. These were two altar paintings, two images of warriors: Archangel Michael and Saint George, *Vision of a Knight* and *The Three Graces*. In other words, so far we have excluded from the analysis the images of Madonna (because of their close resemblance with Perugino's Madonnas) and *St Sebastian* (in virtue of its uniqueness and seeming fragmentariness).

We found at this stage that the typology of ties of the image elements includes several steady forms. They include a diagonal grid consisting of similar (and equal) triangles, and a system of reciprocally embedded circumferences and squares. The ties of one painting could be described with the help of several diagonal grids simultaneously, with invariable presence of vertical and horizontal lines, and the angles of inclination of diagonals connecting them (triangles' hypotenuses) could be different. The systems of linear ties were used as well — by this we mean the location of image elements placed so that important dots of these elements are grouped on one of the straight lines the "bunch" of which emerges from one dot. Actually, when we talk of the "system of image elements ties", we always mean the system of ties of *important dots* of the image elements.

Having obtained these results, it became possible to analyse the most of early works of art of Raphael — his paintings of Florentine period. For convenience of analysis and visualisation of comparisons, they were split into groups by similar "subjects": altars, Madonnas, the Holy family, portraits and one more group comprising the pictures not included in the previously mentioned categories. The language of research became dryer and less expressive, as the means of analysis were repeated for every group of paintings with minimum deviations. But we deemed that demonstration of schemes only, without detailed and particular description and interpretation of all peculiarities each time would be insufficient.

большей точности перспективных построений. Выявилось и присутствие в произведении Рафаэля таких соотношений, которые графически выражаются с помощью окружности.

Чтобы убедиться в том, что подобная форма связи является оригинальным качеством композиций Рафаэля и что он не мог заимствовать такой прием у своих учителей, следовало подвергнуть анализу те произведения Перуджино и Пинтуриккио, которые имели формальное сходство с *Обручением Марии* Рафаэля. В *Обручении Марии* и *Передаче ключей апостолу Петру* Перуджино и в *Христе среди книжников* Пинтуриккио таких форм связи элементов изображения мы не нашли.

Следующим шагом стал анализ произведений Рафаэля умбрийского периода, но не всех, а только тех, в которых наиболее отчетливо могла проявиться самостоятельность Рафаэля в разработке композиции. Это были две большие алтарные картины, два изображения воинов: архангела Михаила и святого Георгия, *Сон рыцаря* и *Три грации*. Иначе говоря, пока мы исключили из анализа изображения Мадонны (из-за их близкого внешнего сходства с Мадоннами Перуджино) и *Святого Себастьяна* (в силу его уникальности и кажущейся фрагментарности).

На этом этапе обнаружилось, что типология связей элементов изображения включает несколько устойчивых форм. Таковыми оказались диагональная сетка, состоящая из подобных (и равных) треугольников, и система взаимно вписанных окружностей и квадратов. Связи одного произведения могли описываться с помощью нескольких диагональных сеток одновременно, в которых обязательно присутствовали вертикали и горизонталы, а углы наклона связывавших их диагоналей (гипотенуз треугольников) могли быть различными. Использовались также системы линейных связей, каковыми мы называем расположение элементов изображения таким образом, что важные точки этих элементов группируются на одной из прямых линий, «пучок» которых выходит из одной точки. Собственно, когда мы говорим о «системе связей элементов изображения», то всегда имеем ввиду систему связей *важных точек* элементов изображения.

Получив эти результаты, можно было анализировать основной массив ранних произведений Рафаэля — его работы флорентинского периода.

Для удобства анализа и наглядности сравнений они были разбиты на группы по сходным «сюжетам»: алтари, Мадонны, Святое семейство, портреты и еще одна группа, в которую вошли те произведения, которые не попали в какую-нибудь из первых групп. Язык исследования стал более сухим и менее выразительным, поскольку приемы анализа повторялись в каждой группе произведений с минимальными отклонениями. Но мы полагали, что будет недостаточно демонстрации одних схем без каждый раз подробного и детального описания и разъяснения всех их особенностей.

Поскольку анализу подверглись все произведения флорентинского периода, то полученная информация стала более весомой и существенной. Выяснилось, что к числу важных композиционных точек в произведениях Рафаэля флорентинского периода относятся такие точки, которые однозначно определяют положение фигуры человека в пространстве (мы назвали их позиционирующими): точки середины лба, основания шеи, края плеча, середины локтя, середины запястья, середины груди, середины пояса, края голеностопного сустава, кончиков пальцев рук и ног. Некоторые из этих точек по ранее введенному определению уже считаются важными — все точки перелома линий контуров тела, например. Но некоторые точки — точки геометрических центров частей тела (середины запястья, груди, пояса) — используются как композиционные, даже если в изображении не отличаются цветом или формой от соседних. Но в реальном человеческом теле они отличаются от соседних точек, и Рафаэль, используя их как важные композиционные, связывает тем самым формальную композицию, созданную им на плоскости картины (точек, линий, цветовых и тональных пятен), и реальное расположение тела в физическом пространстве (позу тела и жесты), учитывая действие на тело силы тяжести (условно говоря, «вводя его в картину»). Использование этих точек в организации композиции имеет существенное значение в создании впечатления крепости постановки фигур и точности пространственных отношений картины. Перспективных построений в обычном смысле (геометрических) Рафаэль практически не применяет (исключение — *Обручение Марии*). Как показывает наш анализ, их вполне успешно заменяет система взаимно вписанных окружностей и квадратов.

As far as all works of the Florentine period were subjected to the analysis, the obtained information became weightier and more substantial. It was found out that the important compositional dots in Raphael's works of art of the Florentine period comprise the dots that unequivocally specify the spatial position of a man's figure (we called them positioning dots): dots of middle-of-the-forehead, base of neck, end of shoulder, middle of elbow, middle of wrist, middle of breast, middle of waist, end of ankle joint, tips of fingers and toes. Some of these dots are already considered important, according to the earlier introduced definition — all dots of breaking of body contours lines, for instance. But several dots — the dots of geometric centres of body parts (middle of wrist, breast and waist) — are used as compositional ones, even if they do not differ in the image in colour or form from the neighbouring dots. But in the tangible human body they differ from the neighbouring dots, and Raphael, using them as important compositional points, this way unites the formal composition created by him on the painting surface (dots, lines, colour- and tone spots) and the real location of the body in physical space (body pose and gesticulations), with consideration of effect gravity on the body (conditionally speaking, “introducing it in the picture”). The use of such dots in the organisation of composition is of essential importance for creating impression of firmness of positioning of the figures and accuracy of spatial relations in the picture. Raphael in fact does not use perspective (geometric) structures in the usual sense (the exclusion is *Sposalizio*). As shown by our analysis, they are well replaced by a system of reciprocally embedded circumferences and squares.

It was found out that the image elements ties evolve with time, becoming more rational and profound. These properties are reflected in the graphic form of composition grids. One can observe the obvious tendency of the angles' approximation towards 45 or 60 degrees at the vertex of triangles of compositional diagonal grids in the Madonna images.

Not only the dots in contours bends of linear forms, but also the boundaries of colour spots (*Tempi Madonna, Saint Catherine of Alexandria*) gradually become important compositional dots.

The use of at least one painted index finger tip (and sometimes — several of them) as a composi-

tional dot is a specific feature. This is specifically evident in *La Muta*, but can be traced in every painting. If an index finger is not seen or is seen part of its length, it is replaced by a neighbouring long finger in this role. The only exclusion is *Saint George* with a spear where the character's hands are just not pictured.

In the event when the number of characters exceeds the traditional numbers (*Canigiani Holy Family*), the simple form of linear ties acquires greater profundity (up to 14 tie-lines proceeding from one dot).

It was found out in the process of analysis that the composition construction peculiarities of some works of art differ notably from the others. Either they lack profundity and diversity of element ties or their compositional ties are based on other peculiarities.

We referred the first ones to questionable. These are *Madonna del Garofano* (number 25 in J. Meyer's catalogue) and *Orleans Madonna* (28). In our opinion, Raphael was not their author, though he could be involved in work over them.

We deem the second ones wrongfully attributed. Raphael could not be their author. These are *St Mary Magdalene* (18 A), *Holy Family with the Lamb* (20), *Madonna Colonna* (36) and *Large Cowper Madonna* (39). There is a preparatory drawing for *Mary Magdalene*, executed by Raphael. In case of *Holy Family with the Lamb* we have Raphael's cartoon that was destroyed, probably, in early times. But the very paintings were executed by unknown artists. The analysis showed that the compositional ties of *St Mary Magdalene* and *Holy Family with the Lamb* are organised not as in the preparatory material. The compositional ties of *Madonna Colonna* and *Large Cowper Madonna* are designed as based on the ellipse, but not on the circumference. Consequently, they were painted, as we deem it, after Raphael's death, when the tondo format was changed by the oval, and the composition of the painting is built with regard for new trends.

To secure profundity of research, Raphael's works of art of the Umbrian period that had not been explored before were analysed. Their analysis confirmed that revealing the tendency towards complicating and deepening in Raphael's compositional ties, as being more expressed with time, was a correct conclusion. It is sufficient to compare the com-

Выяснилось, что связи элементов изображения эволюционируют со временем, становясь более рациональными и глубокими. Эти свойства отражаются в графической форме композиционных сеток. Так, наблюдается явная тенденция приближения углов при вершине треугольников композиционных диагональных сеток в изображениях Мадонны либо к 45 градусам, либо к 60.

Важными композиционными точками постепенно становятся не только точки перегибов контуров линейных форм, но и границы цветовых пятен (*Мадонна Темпи*, *Святая Екатерина Александрийская*).

Любопытной особенностью является использование в качестве композиционной точки хотя бы одного изображенного кончика указательного пальца (а иногда и нескольких). Это особенно очевидно в *Ла Муте*, но обнаруживается в каждой картине. Если указательный палец не виден или виден не на всю длину, то его заменяет в этой роли соседний средний палец. Единственным исключением является *Святой Георгий* с копьем, где кисти рук героя просто не показаны.

В том случае, когда количество персонажей становится больше обычного (*Святое семейство Каниджани*), простая форма линейных связей обретает большую глубину (до 14 линий связей, исходящих из одной точки).

В процессе анализа обнаружилось, что закономерности построения композиции некоторых произведений заметно отличаются от прочих. Либо им недостает глубины и разнообразия связей элементов, либо их композиционные связи построены на иных закономерностях.

Первые мы отнесли к числу сомнительных. Это *Мадонна с гвоздикой* (номер 25 в каталоге Й. Мейера) и *Мадонна Орлеанская* (28). По нашему мнению, Рафаэль их не писал, но мог быть причастен к их появлению.

Вторые мы считаем неверно атрибутированными. Рафаэль не мог их написать. Это *Святая Мария Магдалина* (18 A), *Святое семейство с ягненком* (20), *Мадонна Колонна* (36) и *Большая Мадонна Каупера* (39). Для *Марии Магдалины* существует подготовительный рисунок, выполненный Рафаэлем. Для *Святого семейства с ягненком* — картон работы Рафаэля, разрушенный, видимо, очень рано. Но сами произведения исполнены неизвестными художниками. Анализ показал, что композиционные связи *Марии Маг-*

далины и Святого семейства с ягненком организованы не так, как в подготовительном к ним материале. Композиционные связи *Мадонны Колонна* и *Большой Мадонны Каупера* построены с опорой на эллипс, а не на окружность. Следовательно, они должны были быть написаны после смерти Рафаэля, когда на смену формату тондо приходит овал и композиция картины строится с учетом новых веяний.

Для полноты исследования были проанализированы те произведения Рафаэля умбрийского периода, которые не были изучены ранее. Их анализ подтвердил правильность выявления тенденции к усложнению и углублению со временем композиционных связей работ Рафаэля. Достаточно сравнить композицию *Мадонны Солли* (ее иллюстрируют 9 схем) с композицией *Мадонны Нортон Симон* (22 схемы).

Метод композиционных сеток был нами опробован и в анализе произведений других итальянских художников конца XV — начала XVI веков. Он позволил наглядно продемонстрировать очевидно более сложные и разнообразные связи элементов изображения в работах Микеланджело и Джорджоне по сравнению с работами Фра Бартоломео и Ридольфо Гирландайо. Сам факт художественного совершенства работ крупных мастеров нет необходимости доказывать. Но описываемый метод анализа позволяет качественные различия выражать в количественных показателях, что, несомненно, является его достоинством.

Примененный к произведениям Рафаэля, он исключает парность ранних работ *Святого Михаила* и *Святого Георгия* с мечом, выдвигает серьезные сомнения в полной сохранности *Коронования Марии*, подтверждает аутентичность *Святого семейства* из Эрмитажа и *Мадонны Эстергази*, выводит из числа подлинных работ Рафаэля *Мадонну Колонна* и *Большую Мадонну Каупера*.

В каждом конкретном произведении крупного мастера изобразительная поверхность (поверхность картины, живописная поверхность) обладает своей особенной структурой, невидимой зрителю, но явственно ощущаемой ее создателем, который располагает элементы изображения в соответствии с «силовыми линиями» структуры.

Метод композиционных сеток позволяет визуализировать эту структуру, которая, как нам представляется, для художника является реальностью, и показать графически те закономерности,

position of *Solly Madonna* (it is illustrated by 9 schemes) with the composition *Norton Simon Madonna* (22 schemes).

The composition grids method was tested by us as well in analysis of works of art of other Italian artists of late XV — early XVI centuries. It enabled us to demonstrate visually the evidently more complicated and versatile image-element ties in the paintings by Michaelangelo and Giorgione as compared with the works by Fra Bartolommeo and Ridolfo Ghirlandaio. The very fact of artistic perfection of works of the great masters does not need substantiation. But the described method of analysis makes it possible to express quality-related differences in terms of quantity parameters, which is undoubtedly its strong point.

Applied in respect of Raphael's works, it excludes twoness of the early works *St Michael* and *St George* (with a sword), it significantly questions the all-over preservation of *Coronation of the Virgin*, confirms the authenticity of *Holy Family* (St Petersburg, Hermitage) and *Esterhazy Madonna*, it withdraws *Madonna Colonna* and *Large Cowper Madonna* from among the authentic Raphael's works.

The surface plane (surface of the painting, pictorial surface) in every particular work of a great master has its own specific structure, invisible to a spectator, but sensed tangibly by its creator who arranges the image elements in correlation with the "lines of force" of the structure.

The method of composition grids makes it possible to visualise that structure which, in our opinion, is a reality for the artist, and to show graphically the features it lays over the master's imagination, subordinating his fantasy to the effect of "internal regularities of a work of art". Talking of the painting surface structure, we mean not the abstract plane of the coated canvas, but the aggregate of "plane projections" of all elements of the image, perceived spatially. Forming this surface, they prove to be "formulated" as such by it, by means of the structure.

The extent of complexity of this structure and the extent of coherence of the image elements depends on the master's composition-structuring talent, complexity and novelty of a task set to him (or by him). The illustration of this statement is the analysis of *Three Graces* as an example of solution of new composition — only three figures placed in a line (flatly), in fact with no landscape, where the

partition within the width of the image and inmostly facilitates the construction of the painting on the whole. The composition of *Three Graces* uses the system of linear ties — more simple as compared with the diagonal grid. The analysis of the composition of *Canigiani Holy Family* demonstrates once again that in virtue of complexity of the task of combining five figures instead of three in the other Holy Families, Raphael “strengthens” the composition, using the linear ties systems once again, thus returning to the verified, simpler method of organisation of the image elements at the new stage.

As follows from the above, the method might be useful when it is necessary to confirm old attribution or state new attribution of a picture. If it shows similarity or direct coincidence of methods, systems and forms of compositional ties (“structural lines of force”) of an attributed work of art with the same of the paintings which cause no doubts as to attribution to a particular artist, then the validity of attribution will become — if not absolute — more probable. In case of no similarity the attribution will surely be incorrect.

Consequently, in addition to enjoying a purely researcher’s interest aimed at finding new forms and methods of image elements ties, the use of the method of analysing pictorial works of art with the help of composition grids enables a researcher to gain substantial practical use.

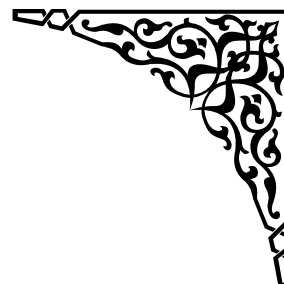
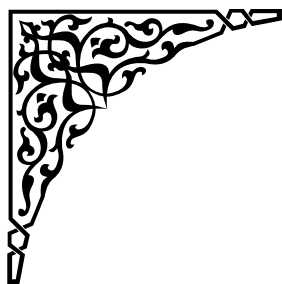
In our work we based the research upon the first volume of the critical catalogue of Raphael’s works, published in 2001 by J. Meyer, with utmost appreciation of his thoroughly prepared responsible-approach fundamental work, and with true gratitude.

которые она накладывает на воображение мастера, подчиняя его фантазию действию «внутренних законов произведения». Говоря о структуре поверхности картины, мы имеем ввиду не абстрактную плоскость загрунтованного холста, а совокупность «проекций на плоскость» всех элементов изображения, воспринимаемых объемно. Формируя эту поверхность, они сами при посредстве структуры оказываются ею «формируемыми».

Степень сложности этой структуры и степень связности элементов изображения зависят от композиционного таланта мастера, сложности и новизны поставленной перед ним (или им самим) задачи. Иллюстрацию этого положения дает анализ *Трех граций* как образца решения композиции новой — только три фигуры, поставленные в ряд (плоскостно), практически без пейзажа, который своими членениями по ширине изображения и в его глубину облегчает построения картины в целом. В композиции *Трех граций* использована система линейных связей — более простая по сравнению с диагональной сеткой. Анализ композиции *Святого семейства Каниджани* еще раз показывает, что в силу сложности задачи сочетания пяти фигур вместо трех в других Семействах, Рафаэль «укрепляет» композицию, вновь используя системы линейных связей, тем самым возвращаясь на новом этапе к проверенному более простому способу организации элементов изображения.

Как вытекает из сказанного выше, метод может быть полезен при необходимости подтвердить старую или дать новую атрибуцию картины. В том случае, если он покажет сходство или прямое совпадение способов, систем и форм композиционных связей («силовых линий структуры») атрибутируемого произведения и таких произведений, принадлежность которых руке определенного художника не вызывает сомнений, то истинность атрибуции станет если и не абсолютной, то более вероятной. Если же сходства не обнаружится, то атрибуция наверняка будет неверной.

Следовательно, помимо удовлетворения сугубо исследовательского интереса обнаруживать все новые формы и способы связей элементов изображения, применение метода анализа живописных произведений с помощью композиционных сеток позволяет получить и существенную практическую пользу.



Содержание

Введение	5
Композиция картины Рафаэля «Обручение Марии»	11
Анализ «Обручения Марии», проведенный Л.Д. Купри	23
Композиция произведений Перуджино и Пинтуриккио	27
П. Перуджино. Обручение Марии	28
Передача ключей апостолу Петру	31
Б. Пинтуриккио. Христос среди книжников	37
Умбрия. Главные произведения	41
Алтарь Гавари или Распятие (07)	44
Алтарь Одди или Коронование Марии (08)	48
Святой Михаил (12)	54
Святой Георгий (13)	58
Сон рыцаря (14)	64
Три грации (15)	68
Умбрия. Предварительные выводы	73
Флоренция. Работы Рафаэля	77
Алтари	81
Пала Ансиден (16)	82
Пала Колонна (17)	87
Пала Бальони (31)	90
Мадонна под балдахином (40)	98
Алтари. Выводы	105
Мадонны	107
Мадонна Террануова (19)	108
Малая Мадонна Каупера (23)	111
Мадонна дель Грандука (24)	113
Мадонна дель Прато (26)	117
Мадонна со щегленком (27)	123
Мадонна Бриджуотер (33)	130
Мадонна Эстергази (34)	137
Прекрасная садовница (35)	143
Мадонна Темпи (37)	151
Мадонны. Выводы	160

Святое семейство	163
Святое семейство с безбородым Иосифом (29)	164
Святое семейство Каниджани (30)	169
Святое семейство под пальмой (32)	185
Святые семейства. Выводы	191
Портреты	193
Портрет молодого человека (41)	194
Портрет юноши с яблоком (42)	195
Автопортрет (43)	196
Портрет дамы с единорогом (44)	197
Портрет Аньоло Дони (45 А)	199
Портрет Магдалены Дони (45 В)	200
Ла Мута (46)	202
Ла Гравида (47)	204
Портреты. Выводы	205
Другие работы	207
Святая Екатерина Александрийская (18 Б)	208
Святой Георгий (21)	209
Благословляющий Христос (22)	212
Святая Екатерина Александрийская (38)	214
Другие работы. Выводы	215
Приемы построения композиции Рафаэля	216
1. Общие положения	216
2. Приемы построения композиции алтарей	218
3. Приемы построения композиции «Мадонн»	219
4. Приемы построения композиции «Святых семейств»	223
5. Приемы построения композиции портретов	224
6. Приемы построения композиции произведений, не вошедших в перечисленные выше группы	225
Принципы организации композиции в работах Рафаэля	226
 Сомнительные и неверно атрибутированные произведения	229
Сомнительные работы	230
Мадонна с гвоздикой (25)	230
Мадонна Орлеанская (28)	236
Неверно атрибутированные работы	241
Мария Магдалина (18 А)	241
Святое семейство с ягненком (20)	243
Мадонна Колонна (36)	249
Большая Мадонна Каупера (Мадонна Никколини-Каупера) (39)	258
 Умбрия. Анализ композиций ранних работ Рафаэля	265
Мадонна Диоталеви (03)	266
Мадонна Солли (04)	270
Мадонна с младенцем и святыми Иеронимом и Франциском (05)	275
Святой Себастьян (06)	280
Обручение Марии (09)	284
Мадонна Конестабиле (10)	286
Мадонна с младенцем с книгой (Мадонна Нортон Симон) (11)	290
Ранние умбрийские произведения. Выводы	302

Современники Рафаэля. Композиционные схемы

работ итальянских мастеров конца XV – начала XVI века	305
Перуджино. Пала деи Тези	306
Леонардо да Винчи. Дама с горностаем	309
Микеланджело. Тондо Дони	314
Фра Бартоломео. Поклонение младенцу	321
Ридольфо Гирландайо. Женский портрет	326
Джулио Романо. Мадонна с младенцем	330
Джорджоне. Сельский концерт	336
Тициан. Цыганская мадонна	345
Композиционные схемы в работах других художников конца XIV – начала XV века. Выводы	350
Заключение	353
Afterword. Послесловие	361
Содержание	369

Научное издание

Павлов Валентин Иванович

Композиция ранних произведений Рафаэля.
Умбрия и Флоренция.
(Ок. 1500 – 1508)

Редакция и корректура Т.В. Сониная
Компьютерная верстка и оформление В.И. Павлов

Подписано в печать 08.06.2010.

Заказ N 281.

ЗАО “Полиграфическое предприятие N 3”
191104, Санкт-Петербург
Литейный пр., 55
271-4047, 272-5815
E-mail: poligrafp@mail.wplus.net

