

ные студии (например, «Женский портрет» 1503—1505 гг. в Британском музее) с аналогичными по типу рисунками Леонардо, то у Рафаэля мы, пожалуй, не обнаружим такого равновесия аналитического и обобщающего начал, как у Леонардо. Обобщающая тенденция обычно выражена у Рафаэля более явно; детали и подробности прослеживаются им с меньшим вниманием. Во многом это связано с тем, что в рафаэлевских рисунках — даже в самых беглых набросках — в первую очередь выражен единый композиционный ритм будущей картины, как это видно, например, в эскизах к «Мадонне Альба». Эволюция графической манеры Рафаэля идет от более легких, прозрачных рисунков к повышению объемно-пластических качеств и полновесности формы в поздних работах.

Последние станковые произведения Рафаэля несут в себе признаки назревающего в его творчестве кризиса. Мастер спокойных гармонических образов, Рафаэль необыкновенно органично выразил дух классического этапа в искусстве Высокого Возрождения. Однако в этом искусстве происходил постепенный, но неуклонный процесс нарастания драматических элементов, появления острых конфликтов, воплощение которых средствами рафаэлевского искусства было возможно только до определенного предела. Своеобразным рубежом здесь оказалась «Сикстинская мадонна». Дальнейший путь в этом направлении требовал более решительного изменения всего строя образов. Для Микеланджело, образы которого всегда несли в себе черты глубокого драматизма, переход на новые пути был естественным и закономерным. Рафаэль же пытался решить новые задачи, опираясь на свою сложившуюся образную систему. Так возникали либо искусственно драматизированные образы, например «Несение креста» (1517; Мадрид, Прадо), либо работы, в которых уже ощущается оттенок академизма (цикл «Святых семейств»; ок. 1518 г., в Лувре и Прадо). В наибольшей степени противоречия его творчества ска-