

ской любви, светлой и безмятежной. Во всех трех картинах фигуры группируются в восходящую к Леонардо пирамидальную композицию; плавность контуров и пластика объемов составляют основу их изобразительного языка. Мягкий лиризм этих образов усиливается уже испытанным у Рафаэля мотивом — развернутым пейзажным фоном. Лучшая из названных работ — венская «Мадонна в зелени», которая выделяется красотой идеального типа Марии, плавностью параболических контуров ее фигуры (илл. 39). Что касается «Мадонны с щегленком» и луврской «Садовницы», то в них появляется тот оттенок наивной сентиментальности и внешней красоты, который в последующие века привлек к Рафаэлю многих почитателей академического толка, но который отнюдь не является сильной стороной художника, в лучших своих произведениях свободного от этого недостатка. Нужно также сказать, что в овладении языком флорентийских живописцев Рафаэль иногда усваивал не только их достоинства, но и ограниченные стороны, и в частности характерное для многих из них отсутствие развитого колористического видения. Разумеется, нет необходимости требовать от Рафаэля, как и от флорентийцев, преимущественного выделения цвета в качестве главного элемента изобразительного языка — это оказалось бы в очевидном противоречии с их изобразительной системой. Но нужно иметь при этом в виду, что Рафаэль, несомненно, обладал от природы колористическим даром, и если в венской «Мадонне» он дал пример умеренного, но тонкого использования колорита в рамках флорентийской образной системы, то цветовое решение в «Мадонне с щегленком» и «Мадонне-садовнице» отрицательно сказывается на художественных достоинствах обеих картин.

Во Флоренции же Рафаэль продолжал свои поиски в области крупной торжественной алтарной композиции, используя достижения флорентийских мастеров. В этом отношении кроме Леонардо он был немалым обязан Фра