

НАЧАЛО, ОСЕНЁННОЕ АНГЕЛОМ ч.2

В это же время Леонардо считал пейзаж не просто фоном человеческих фигур. Он видел человека во всей сложности его окружения как неотъемлемую часть природы. Много лет спустя, когда он перенес свои юношеские идеи на бумагу, в записках к «Трактату о живописи» он приводит в качестве примера такого художника, как Сандро Боттичелли, который совершенно не разделял его отношения к пейзажу. Леонардо было совершенно нехарактерно, говоря о недостатках другого художника, называть его по имени. Он избегал ссор, и когда его молодой соперник Микеланджело, ненавидевший Леонардо, оскорбил его, он ответил на это только тем, что записал в дневнике: «Мудрый человек должен воспитывать в себе терпение». «Тот недостаточно искренен, - писал Леонардо, — у кого

нет одинаково глубокого интереса ко всему в своей картине; например, если у кого-то нет склонности к пейзаж думает, что пейзаж требует более краткой и элементарной проработки. Именно поэтому наш Боттичелли считает его специальную проработку напрасной, говоря, что если бросить губкой, пропитанной краской, в стену, то на стене останется пятно, в котором любой может увидеть прекрасный пейзаж. Возможно, это правда, и любой действительно может увидеть все что угодно в таком пятне, если он, конечно, захочет его разглядывать и человеческие головы, и разных животных, и сражения, и отвесные скалы, и море, и облака, и леса, и прочие подобные вещи; точно та про звуки колоколов можно сказать, что в них слышатся любые слова, которые человеку только хочется услышать. Но даже несмотря на то, что такие пятна могут помочь глядящему на них в выдумывании разных разностей, они все равно никогда не научат художника, как довести замысел до конца. И такой художник напишет «жалкий пейзаж». Точка зрения Леонардо по отношению к Боттичелли вполне ясна: пейзаж -вовсе не простое дело. Однако это совсем не значит, что Леонардо полностью оставил мысль об изучении случайных цветочных пятен, чтобы угадать образы, скрытые в них. В другой части своего «Трактата» специально рекомендует смотреть на пятна на стенах как на источник вдохновения; в XIX веке французский писатель и живописец Виктор Гюго, следуя советам Леонардо, многие идеи своих рисунков извлек из пятен от пролитого на скатерти кофе.

Вскоре после окончания работы над «[Крещением](#)» Леонардо сделал рисунок, который известный немецкий исследователь Леонардо Людвиг Хейденрайх считает «первым настоящим пейзажем в искусстве». Этот рисунок, выполненный пером, запечатлел

[долину Арно](#)

с высоты. Он сделан быстрыми, беглыми штрихами, которые придают ему восточный колорит. Он полон движения, колебания воды и трепета листьев; он говорит нам о том, что Леонардо работал на природе. Здесь он выступает мастером в изображении эффектов света и глубины атмосферы. Это один из немногих точно датированных рисунков Леонардо. На нем надпись «День св. Марии в снегах, 5 августа 1473 года». Может быть, Леонардо датировал этот свой рисунок просто потому, что был молод и

НАЧАЛО, ОСЕННЁННОЕ АНГЕЛОМ 2.2

Автор: К.Д.В.

30.03.2009 08:23 - Обновлено 29.09.2009 12:03

испытывал довольствие от своего набирающего силу мастерства, а возможно, увидел в своем творении нечто особенное и захотел оставить точное свидетельство о том, когда оно было создано.

После этого рисунка, который показывает, насколько точным и пронизательным был взгляд Леонардо, наступает полная неразбериха. Относительно некоторых его ранних работ среди исследователей достигнуто полное согласие, но по поводу других споры, очевидно, не затихнут никогда. Среди трудов о Леонардо классической считается книга Кеннета Кларка, бывшего хранителя Британской Королевской коллекции под названием «Леонардо да Винчи: взгляд на его становление как художника». В аргументации, касающейся идентификации его произведений, лучше всего следовать за Кларком.

Первое живописное полотно раннего периода — это « [Благовещение](#) » теперь находящееся в Галерее Уффици во Флоренции. Оно может быть датировано весьма точно благодаря аналогу, на который немного испуганная Дева Мария положила правую руку: он очень напоминает гробницу Медичи, находящуюся в церкви Сал Лоренцо во Флоренции. Гробница была изготовлена в мастерской Верроккио около 1472 года и, вероятно, использовалась Леонардо в качестве модели. Это полотно нельзя считать великим произведением искусства, и уж тем более не улучшили его позднейшие исправления: неизвестный соавтор зачем-то значительно увеличил крылья прилетевшего с Благой вестью архангела. В оригинале эти крылья срисовывались с птичьих и выглядели изящно и соразмерно, после исправления они стали казаться гротескными. Тем не менее в картине явственно выявились главные пристрастия Леонардо: остановленный момент напряженного человеческого общения; множество предметов обстановки, переданных не как образцы или символы, но как существенная жизненная энергетическая масса; пространство — чистое и реалистичное, хотя и несколько удивляющее.

Портрет Джиневры де Бенчи, возможно, был написан в 1473 - 1474 годах. Существовал обычай — точно так же, как и сегодня — делать портреты молодых дам перед свадьбой, которая у Джиневры состоялась в январе 1474 года. Картина повреждена, часть полотна снизу обрезана. здесь были изображены руки дамы в положении, очевидно, напоминающем то, которое тридцать лет спустя появилось на портрете [Моны Лизы](#) . Возможно, Джиневра была по натуре холодна, или же житейские обстоятельства заставляли ее вступить в брак без любви; во всяком случае, трудно избежать чувства, что Леонардо она не нравилась — или же ему не нравились все женщины. Картина пронизана меланхоличным настроением , написана в темных, сумеречных тонах. Бледность лица Джиневры резко контрастирует с темной массой листвы у нее за спиной (там изображен можжевельник, который по-итальянски называется «джиневра» Задний фон картины погружен в густой туман, созданный с помощью мазков маслом, наложенных один на другой, которые смягчают контуры предметов и делают неясными их формы. Этот эффект называется

[сфумато](#)

(дословно: «погруженный в туман, затуманенный»); хотя он был изобретен не Леонардо, все же в этой технике он стал величайшим из мастеров которых только знал мир.

Нежный, обволакивающий туман создает атмосферу, подобную сну, и в ней внутренняя природа предметов и людей выявляется глубже, нежели в резком свете дня.

После портрета Джиневры Леонардо вступает в период жизни, наполненный темой

Мадонны с младенцем. Приблизительно с 1476 по 1480 год (двадцати четырех — двадцати восьми лет) он создает серию этюдов на эту тему. Некоторые из них превратились в картины, другие остались в набросках. Что касается картин, то «Мадонна с цветком» (Мюнхенский музей), « [Мадонна Литта](#) » и « [Мадонна Бенуа](#) » (обе в Петербурге) пребывают в столь плачевном состоянии, что только детали могут быть с достоверностью определены как Леонардовы. Там, где время и кисть другого художника пощадили эти полотна, зритель может в полной мере насладиться пейзажем, великолепно написанными уголками природы, красотой рук, локонов, драпировок, которые едва ли могли быть созданы кем-нибудь другим.

Предварительные наброски, которые Леонардо всегда держал перед собой, когда писал своих Мадонн, — некоторые так и не превратились в картины, — представляют для исследователя гораздо больший интерес. На одном таком наброске, ныне находящемся в Виндзорском замке в Англии, изображена Мадонна с младенцем вместе с маленьким святым Иоанном — самая ранняя композиция подобного рода, созданная рукой Леонардо. В Библии нет сведений о том, что святой Иоанн и Иисус Христос встречались в детстве, — это всего лишь средневековая версия которая имела глубокий смысл для художников Флоренции, небесным покровителем которой считался Иоанн Креститель. Хотя Иоанн на рисунке Леонардо выглядит совершенно естественно и не производит впечатления простого дополнения к композиции, такой великий авторитет в исследовании искусства Возрождения, как Бернард Бернсон, указывал на то, что добавление фигуры святого приводит к точной уравновешенности композиции, которая приобретает таким образом вид пирамиды. Позднее Леонардо значительно развил именно пирамидальные композиции, ставшие своего рода знаком мастеров Высокого Возрождения вообще и Рафаэля в особенности.

Среди других набросков следует назвать этюды к «Мадонне с младенцем и кошкой» и «Мадонне с младенцем и тарелкой фруктов». Они, как и все, что вышло из рук Леонардо в этот период, — полны удивительной грации и непосредственности. Точность и наблюдательность в них сверхъестественны; не раз говорилось и доказывалось с помощью анализа его рисунков, где изображена струящаяся вода или бьющая крыльями птица, что Леонардо замечал такие детали, которые стало возможным выявить только после изобретения замедленной съемки. Усиление и ослабление линий снимают необходимость тщательного моделирования. Когда Леонардо накладывает тень, он делает это с помощью жесткой параллельной штриховки, идущей сверху вниз слева направо — естественное направление движения для художника-левши. (Рассматривая рисунки Возрождения, приписываемые Леонардо, эксперты прежде всего обращают внимание на тень: если штриховка идет не слева направо, у них тут же возникают серьезные сомнения в авторстве Леонардо.) В этот период он очень редко делал законченный рисунок. Один из немногих известных примеров такого рода — « [Античный воин](#) »,

относящийся примерно к 1475 году и находящийся в Британском музее.

Свобода линии и легкость пера Леонардо порождают вопрос: почему этой легкости нет в его живописных полотнах, изображающих Мадонн, которые (даже если абстрагироваться от позднейших тяжеловесных дорисовок и исправлений) все равно кажутся тяжелыми? Сэр Кеннет Кларк который как раз и поставил этот вопрос, постарался дать на него ответ. В искусстве Кватроченто существовало две не связанные друг с другом традиции. Одна, представленная фрой Филиппо и Боттичелли, считала

НАЧАЛО, ОСЕНЁННОЕ АНГЕЛОМ 2.2

Автор: К.Д.В.

30.03.2009 08:23 - Обновлено 29.09.2009 12:03

красивой прихотливую и изящную линию; другая, к которой принадлежал учитель Леонардо Верроккио, настаивала на научном подходе к изображаемому. По наклонностям Леонардо принадлежал к первой традиций однако интеллект и выучка склоняли его ко второй. Большая часть его работы проходила в борьбе между свежестью и непосредственностью восприятия и требованиями разума. Он откладывал в сторону изящные наброски и думал, как ввести их в жесткие рамки глубоко продуманных систем. «Он наверняка был очень плодовитым художником, — говорит Кларк, — но к тому времени, как он начинал рисовать, у него как бы исчезал аппетит к избранному предмету, и картины оставались либо неоконченными, либо, как это случилось с « [Мадонной Бенуа](#) », как будто теряли свою внутреннюю силу — лишались этих спонтанных переливов, этого перехода одного движения в другое — того, что составляло глубочайший источник всего замысла».