

Недостижимая высота 4.3

Вопрос, почему Леонардо (чьей мягкостью Вазари настойчиво подчеркивает) связал свою судьбу с Борджиа, относится к числу тех, которые лучше обсуждать вместе с вопросом о его характере. Однако без краткой справки о Макиавелли — одной из самых великих фигур в окружении Леонардо — в данном контексте обойтись трудно. Его «Государь», который многим кажется учебником безнравственности и который стал причиной того, что его имя сделалось синонимом вероломства, на самом деле был написан из идеальных побуждений. «Макиавеллизм» существовал в Италии задолго до того, как родился Макиавелли. Просто Макиавелли внимательно изучил прошлое, огляделся по сторонам, ознакомился с царящей вокруг атмосферой и задался вопросом: как можно процветать в таких условиях? Итальянцы в те времена, и задолго до них, и еще долго после них, представляли собой не нацию, а, как пишет Макиавелли, «были более порабощены, чем евреи, более погрязли, чем персы, более разъединены, чем афиняне, — без вождя, без порядка, побитые, ограбленные, искалеченные, объект для всякого рода унижений». Заветной мечтой Макиавелли было объединение всего Итальянского полуострова под властью сильного правителя. Он не видел возможности исправить человеческую природу: его гипотетический правитель должен был принимать мир таким, какой он есть. В этом мире все средства, пусть даже самые отвратительные, оправдывались результатом и успех становился единственным ориентиром. Из желания укрепить союз итальянских городов государь должен разрушить существующую военную систему с кондотьерами во главе и опереться на местную милицию, которая будет надежна до тех пор, пока он правит с разумной справедливостью. Какое-то время Макиавелли видел в Цезаре Борджиа того человека, который сможет выполнить подобные задачи. При оценке личности Макиавелли все идеалы, выработанные человечеством к нашему времени, должны быть отодвинуты в сторону: на первое место следует поставить реальные факты эпохи Возрождения. Философ Гегель однажды определил их так: «Самое безрассудное насилие, все виды лжи и обмана, преступлений и тому подобное» были тогда приемлемы, потому что «деспоты, над которыми затевалась расправа, и не могли быть побеждены другими способами ввиду того, что неукротимое беззаконие, глубочайшая развращенность стали нормой их поведения». Макиавелли обладал мягкой душой, он был Леонардо хорошим другом. После того как они оба покинули Борджиа, Макиавелли, используя свое положение (он был секретарем Совета десяти), выхлопотал для Леонардо один из самых серьезных заказов — «Битву при Ангиари». Флорентинцы пожелали, чтобы стены залы заседаний Синьории были украшены сценами из военной истории города, и постановили, чтобы эту работу выполнили Леонардо и Микеланджело. (В наше время трудно удержаться от восклицаний по поводу такого поворота событий. Какими деньгами должен располагать музей, или город, или правительство, чтобы пригласить двух титанов одновременно! Следует только добавить, что эту самую залу — Залу Большого совета — во время работы там Леонардо и Микеланджело часто посещал художник, которому в то время шел двадцать второй год. Звали его Рафаэль.)

Реальное сражение при Ангиари в 1440 году, в котором флорентийцы нанесли поражение миланцам, было незначительным: за время всей военной кампании погиб один человек. Тем не менее один эпизод этого сражения глубоко тронул Леонардо: схватка между несколькими кавалеристами, развернувшаяся вокруг боевого знамени.

Эскизы Леонардо для большой настенной картины показывают, что он намеревался дать общую панораму сражения, в центре которого происходила схватка за знамя. Если одной фразой (которая, увы, прискорбно однообразна в нашем повествовании) описать дальнейшую судьбу картины, то скажем: полотно Леонардо утрачено. Он закончил картон (тоже утраченный) и написал на стене картину. Краски медленно таяли (в течение приблизительно шестидесяти лет), пока не исчезли совсем. Как и в случае с «Тайной вечерей», Леонардо экспериментировал — и эксперимент закончился утратой живописи, которая постепенно осыпалась.

И все же картина не пропала окончательно: перед тем как объявить ее погибшей, с нее сняли несколько копий и переписали заново; по случайному совпадению это сделал Вазари, биограф Леонардо. Его весьма посредственное полотно сохранилось на исконном месте. Копии дают представление разве что о контурах фигур Леонардо, так как их выполняли малоквалифицированные мастера. Около 1605 года за дело взялся ещё один гений — Питер Пауль Рубенс, который посетил Италию и создал нечто близкое к замыслу Леонардо. Будучи сам великим художником, Рубенс понимал Леонардо, и хотя его рисунок представляет собой всего лишь копию копий, по общему согласию, он лучше других дает представление об утраченной работе.

Центральный рисунок Леонардо для «Битвы при Ангиари» изображает клубок людей и животных, столь тесно переплетенных между собой, что работу можно принять за эскиз для скульптуры. Вздыбившиеся лошади перекликаются с теми, что поражают нас в ранней картине Леонардо « [Поклонение волхвов](#) », однако в данном случае они выражают не радость, а ярость: в то время как воины с ненавистью кидаются друг на друга, животные кусаются и брыкаются. Картину можно рассматривать как выражение отношения Леонардо к войне, которую он называл «pazzia bestialissima» — «самое зверское сумасшествие» - и образ которой, без сомнения, был слишком свеж в его памяти, хранившей впечатления от военных кампании Цезаре Борджиа. Он считал свою картину обвинительным актом. Добавим: не менее актуальным и для нашего времени. В картине нет декорации, а фантастические костюмы воинов не имеют отношения ни к какому определённом периоду. Чтобы сделать свое обобщение еще более впечатляющим, Леонардо устремил все линии своей композиции: мечи, лица людей, конские тела, движение конских ног - внутрь. Ничто не уводит глаз от центра этого ужасающего «вещественного доказательства» как бы одиноко лежащего на голом столе перед прокурором. Леонардо и Микеланджело вовсе не соревновались друг с другом во время работы над своими картинами; Большой совет не имел намерения сражать художников. Свои картоны они рисовали в разных мастерских в разное время да и в зале между ними не возникало соперничества. Однако художники осознавали, что соревнование в некотором смысле происходит. Рисуя лошадей, Леонардо делал то, что по общему мнению, он умел делать лучше всех. Микеланджело, со своей стороны, использовал для картины «Битва при Кашине» свое самое сильное умение - показать обнаженное мужское тело. В течение нескольких лет оба картона стояли в зале (Микеланджело также не завершил своей картины, он ее даже и не начинал). Бенвенуто Челлини называл их «всеобщей школой».

Вскоре Леонардо удостоился чести, имеющей, однако, иронический оттенок. Его попросили войти в комиссию по определению места во Флоренции, где должен стоять большой мраморный «Давид», изваянный Микеланджело. Каковы бы ни были его чувства, Леонардо не дал им воли и согласился. Однако в его книге «Сравнение

Недосягаемая высота 6.3

Автор: К.Д.В.

30.03.2009 09:42 - Обновлено 26.08.2009 13:38

искусств» есть язвительное место, адресованное тому, кого не составляет особого труда узнать:

«Я не вижу различия между живописью и скульптурой, кроме разве что этого: скульптор выполняет свою работу с большим физическим усилием, а живописец — с умственным. Это может быть доказано, так как скульптор во время работы тратит много сил на удары по мрамору или камню, чтобы освободить заключенную в них фигуру от ненужных кусков. Это требует невероятного физического напряжения, часто сопровождаемого обильным потом, который соединяется с пылью и превращается в корку грязи. Лицо скульптора сплошь покрыто этой коркой и припудрено мраморной пылью, будто он пекарь, да и весь он усыпан мелкими частичками, как будто только что прошел снег. Его дом грязен, пылен и заполнен осколками камня.

У живописца (а мы говорим о лучшем из живописцев, точно так же как говорили о лучшем из скульпторов) все происходит совсем иначе. Он сидит в непринужденной позе перед своей работой, красиво одетый, и светлой кистью накладывает прекрасные краски, он носит такие украшения, какие ему нравятся, его жилище чисто и полно чудесных картин. Нередко он позволяет себе работать под аккомпанемент музыкальных инструментов или под чтение вслух прекрасных произведений, которые он может слушать с превеликим удовольствием, не тревожимый ударами молотка или какими-либо другими звуками».

Приблизительно в то же самое время, когда Леонардо исполнял свои обязанности в комиссии и все еще продолжал размышлять над картоном для «Битвы при Ангиари», он начал работать над той картиной, которая стала одной из самых знаменитых на земле, — над «Моной Лизой». Она уникальна — и таким же можно считать её описание, сделанное Уолтером Патером. К описанию Патером лица добавить нечего. Однако поскольку он не мог уделить Леонардо в своей книге «Возрождение» очень много места, то вынужден был опустить некоторые интересные подробности. Картина всем настолько знакома, настолько глубоко запечатлелась в памяти людей, что трудно поверить, что когда-то она выглядела иначе. Тем не менее этот факт: в наше время «[Мона Лиза](#)» выглядит не так, как тогда, когда вышла из рук Леонардо. Когда-то слева и справа на картине были нарисованы невысокие колонны, теперь обрезанные. Глядя на них становилось ясно, что дама сидит на балконе, а вовсе не подвешена в воздухе, как это иногда кажется. Что касается цветовой гаммы лица, то малиновые тона, о которых упоминает Вазари, теперь совершенно не просматриваются, темная лакировка изменила соотношение цветов и создала смутный подводный эффект, который еще усугубляется тем устричным светом, который слабо льется на картину из потолочных окон Большой галереи в Лувре. Эти изменения, однако, скорее досадны, чем трагичны: шедевр сохранился, и мы должны быть благодарны, что он в таком прекрасном состоянии. Мона Лиза не была, как многие считают, идеалом красоты для Леонардо: его идеал скорее просматривается и ангеле из «Мадонны в скалах». Все же Леонардо наверняка должен считать Мону Лизу особым человеком: она произвела на него столь сильное впечатление, что он отказался от других выгодных предложений и в течение трех лет работал над ее портретом. Портрет отразил своеобразный человеческий характер. [Мона Лиза](#) (сокращение от мадонна Лиза) была третьей женой флорентинского купца по имени Франческо ди Бартоломее деле Джокондо (откуда пошло второе название картины «Джоконда»), Когда мона Лиза впервые начала позировать

Леонардо, ей было около двадцати четырех лет — по понятиям того времени, возраст, приближающийся к среднему.

Портрет удался — по словам Вазари, это была «точная копия натуры». Но Леонардо превзошел возможности портретной живописи и сделал из своей модели не просто женщину, а Женщину с большой буквы. Индивидуальное и общее слились здесь воедино. Взгляд художника на Женщину может не совпадать с общераспространенным.

Леонардо смотрит на свою модель с тревожащей воображение бесчувственностью: [Мона Лиза](#) одновременно кажется сладострастной и холодной, прекрасной - и даже отвратительной. Картина невелика, однако производит впечатление монументальной. Этот эффект достигается с помощью соотношения фигуры и заднего плана. Монументальность значительно усиливает то смешанное чувство очарования и холодности, которое вызывает Мона Лиза: веками мужчины смотрели на нее с восхищением, замешательством и ещё чем-то, близким ужасу. Что касается техники живописи, то Леонардо довел здесь свое сфумато до совершенства: десять, двадцать, а может быть, сто лессировок положено им на картину. Не менее прекрасным получился и ее задний план. Все детали тут чрезвычайно точны, а вершины гор и вода: кости и кровь земли — вызывают в памяти романтические представления о земле на следующий день после дня Творения. Картину столь часто копировали и она оказала столь сильное (возможно, даже слишком сильное) влияние на искусство, что очень трудно взглянуть на нее непредвзятым взором, однако внимательное рассмотрение цветных иллюстраций на может привести к удивительным открытиям даже тех, кто устал или же считает, что устал, от «Моны Лизы».

Отдавшись работе над «Моной Лизой», Леонардо совершенно потерял интерес к «Битве при Ангиари». А она претерпела столь серьезные повреждения, что нужно было начинать все сначала, к чему у Леонардо не было ни малейшей охоты. Флорентийский Совет десяти придерживался мнения, что художник должен либо привести в порядок картину, либо нарисовать другую, либо вернуть назад полученные деньги. Давление со стороны Совета возрастало, но Леонардо сумел достойно выйти из положения с помощью Шарля д'Амбуаза, лорда Шомона который управлял Миланом от лица Людовика XII Французского. Французы испытывали перед Леонардо великое восхищение: Людовик был так потрясен «Тайной вечерей», что, увидев всего раз, начал спрашивать своих инженеров, нельзя ли как-нибудь снять ее со стены и перевезти во Францию, даже если для этого потребуется разрушить монастырь. Людовик наверняка не меньше восхищался и «Конем», который в то время все еще оставался волшебным прекрасным, несмотря на то что с ним сделали стрелки. Он был очарован и другими работами Леонардо, находящимися в Милане. Флорентинцы получили письмо от Шарля д'Амбуаза (возможно, продиктованное самим королем), в котором тот просил отправить Леонардо в Милан для выполнения некоторых работ Совет десяти не собирался вступать в конфликт с французами и согласился отпустить Леонардо, поставив условие: он должен вернуться через три месяца. Однако события развивались так, что это оказались очень долгие три месяца.