

В. Н. Лазарев

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ



В. Н. ЛАЗАРЕВ,
член-корреспондент АН СССР

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
(1452—1519)

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
Москва 1969

На обложке автопортрет ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

8-1-2
161-69

ВИКТОР НИКИТИЧ ЛАЗАРЕВ

Леонардо да Винчи

Редактор Л. Ю. Ильина
Художник Л. Е. Горячкин
Худож. редактор В. И. Савела
Техн. редактор Е. М. Лопухова
Корректор В. И. Гуляева

А 11747. Сдано в набор 18.XI 1968 г. Подписано к печати 18.XII 1968 г.
Формат бумаги 60×90/16. Бумага типографская № 3. Бум. л. 0,75+
+0,25 вкл. Печ. л. 1,5+0,5 вкл. Уч.-изд. л. 1,61+вкл. 0,40. Тираж
100 000 экз. Издательство «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.
Заказ 3309, Типография изд-ва «Знание», Москва, Центр, Новая пл.,
д. 3/4.
Цена 10 коп.

Всемирный Совет Мира призвал народы чествовать память Леонардо да Винчи, всеобъемлющий гений которого далеко перерастает рамки эпохи Возрождения, рамки национальной итальянской культуры. Творчество Леонардо обращено в будущее, и, как все сохраняющее, по выражению Ф. Жолио-Кюри, «в течение веков отпечаток гения», открывает перед людьми «перспективы общего согласия и понимания», «утверждает в них веру в человека». Глубоко реалистическое, воплощающее высокие гуманистические идеи искусство Леонардо вошло навсегда в художественную сокровищницу, принадлежащую всему прогрессивному человечеству.

В творчестве Леонардо да Винчи нашли свое высшее выражение идеалы его эпохи, неутомимая жажда познания и сознательного овладения миром. Трудно назвать такую естественную или точную науку, история которой не была бы связана с его именем. Математика и механика, анатомия и физиология, гидростатика и аэродинамика, геология и география, метеорология и ботаника, астрономия и физика — во всех этих науках Леонардо сумел сказать свое новое слово.

Культура Возрождения (Ренессанса), одним из наиболее ярких представителей которой является Леонардо да Винчи, получила классическую по своей четкости и ясности характеристику Ф. Энгельса в его введении к «Диалектике природы». «Это был, — пишет Энгельс, — величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными»¹. Подчеркивая многосторонность людей эпохи Возрожде-

¹ Ф. Энгельс, Диалектика природы. М., Полигиздат, 1965, стр. 7—8.

ния, Энгельс приводит в качестве особо показательного примера Леонардо да Винчи, являвшегося «не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики».

В своей оценке эпохи Возрождения, которую Энгельс рассматривает как важный этап в развитии всей европейской культуры, он постоянно выдвигает на первый план ее прогрессивную природу. Для него эпоха Ренессанса есть время «перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности». От этого времени берут свое начало современные европейские нации, вся новейшая история, первая современная литература, современное естествознание. В качестве наиболее типичных черт ренессансного мировоззрения Энгельс выдвигает исчезновение призраков средневековья, ниспровержение духовной диктатуры церкви, многосторонность духовного развития, силу и цельность характеров, жизнерадостное свободомыслие, интерес к культуре античного мира.

Капиталистическое производство развилось раньше всего в Италии. Его первые ростки возникают там уже в XIV и XV столетиях. В XIV и первой половине XV века Флоренция была самым богатым и самым передовым городом Италии. Ее банки производили крупнейшие по тому времени финансовые операции, ее мастерские выпускали в огромном количестве лучшее по качеству сукно, ее ремесленники и купцы достигли политического господства. И именно здесь гуманистическая философия получила наиболее полное развитие.

Леонардо да Винчи, родившийся в середине XV века, впитал в себя лучшие традиции флорентийской культуры эпохи подъема, органически объединив в себе гуманиста, ученого и художника.

Культура Возрождения создавалась не только «сильными личностями», но и руками многих тысяч ремесленников. Из рядов ремесленников вышли почти все великие писатели и художники Возрождения. И именно они вместе с крестьянством составляли народную основу ренессансной культуры. В этой связи хочется напомнить о замечательных словах Горького: «Народ не только — сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»¹.

Опираясь на наследие античных мыслителей, передовые гу-

¹ М. Горький. Литературно-критические статьи, М., ГИХЛ, 1937, стр. 26.

манисты XV века боролись за светскую, то есть самостоятельную, не зависевшую от религии науку и культуру. Они добились той умственной свободы, которая позволила бы человеку совершенствовать свои дарования и развивать творческие силы. Отныне в центре их внимания стоят раскрепощенная от феодальных оков человеческая личность и реальный мир. Гуманисты Возрождения с полемическим задором боролись за признание чувственной природы человека и за освобождение ее от христианского аскетизма, за признание красоты мира и творческой силы разума.

Таковы были взгляды на жизнь и на мир наиболее передовых людей Возрождения. Чтобы по достоинству оценить смелость их дерзаний, никогда не следует забывать того, что им приходилось вести ожесточенную борьбу со старыми феодальными традициями, пытавшимися задержать процесс становления передового ренессансного мировоззрения. Недаром Энгельс писал, что новый «класс еще долгое время оставался в оковах всемогущей теологии»¹.

Однако противоречия ренессансного мировоззрения ни в какой мере не могут и не должны заслонять то новое, что оно с собой принесло и что определяет его историческое место. Это новое наиболее явственно обозначилось в передовой гуманистической философии, в основанной на опыте науке, в реалистическом искусстве. Творческий гений Леонардо проявил себя с одинаковой силой в каждой из этих областей. Созданные им замечательные художественные произведения являются итогом обобщения глубокого научного изучения действительности.

* * *

Родился Леонардо да Винчи 15 апреля 1452 года в небольшом городке Винчи, близ Флоренции. Его отец был зажиточным нотариусом, членом крупного флорентийского цеха, его мать — простой крестьянкой. Переселившись в 60-х годах XV века с семьей во Флоренцию, Пьеро да Винчи отдал своего сына на обучение к знаменитому скульптору и живописцу А. Верроккио.

Мастерская Верроккио, где Леонардо сложился как художник и в значительной мере как ученый, была в 70-х годах XV века главным художественным центром Флоренции. Здесь учились наиболее одаренные юноши, здесь процветало смелое художественное экспериментаторство, основанное на серьезных научных знаниях в области математики, перспективы и анатомии, здесь воспитывали любовь к природе, точному рисунку и пластически четкой моделировке. Молодежи прививали определенные рабочие навыки, которые заключались в том, чтобы

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 496.

последовательно и постепенно двигаться от композиционных набросков через зарисовки с натуры и этюды к подготовительным картонам и, наконец, к созданию картины. Правда, этот творческий метод не был еще строго систематизирован, в нем было еще немало случайного, немало от цеховой рутины, но тем не менее его основные принципы уже четко наметились.

Леонардовские рисунки 70-х годов свидетельствуют о внимательном изучении молодым художником окружающей его действительности. Первый датированный рисунок Леонардо (помеченный 1473 г.) представляет собой свободный, смелый и вместе с тем точный набросок пейзажа, несомненно сделанный с натуры. На первом плане горы, поросшие кустами и деревьями. На вершине одной из них стены замка или города. В прорыве между кручами открывается вид на реку и на противоположный холмистый берег с уходящей вглубь далью. Некоторые исследователи предполагают, что это вид окрестностей Винчи — дорога из Винчи в Пистойю.

Молодой Леонардо зарисовывает приглянувшиеся ему лица, растения, фигуры животных, он без усталости делает тщательнейшие этюды драпировок, добиваясь максимальной рельефности в передаче складок, он выполняет поражающие уже на этом раннем этапе своей зрелостью композиционные наброски для картин. Природа во всех своих разнообразных проявлениях властно влечет его к себе. Он преклоняется перед ее удивительной красотой и совершенством.

В мастерской Верроккио господствовал еще цеховой уклад жизни: ученики должны были помогать учителю в его работах, так что ряд выпускаемых из мастерской картин, статуй и рельефов представлял плод совместной деятельности мастера и подмастерьев (характерный пример — картина «Крещение Христа», в которой Леонардо написал помещенного на первом плане ангела). Вот почему так трудно провести четкую разграничительную линию между работами самого Верроккио и ранними, выполненными в 70-х годах произведениями Леонардо.

В хранящейся в Ленинградском Эрмитаже «Мадонне с цветком», наиболее зрелом произведении молодого Леонардо, получают свое полное выражение поиски гармонии и единства. Леонардо удается окончательно преодолеть условную торжественность и скрванность, свойственные средневековым религиозным изображениям и никогда не исчезающие до конца в «Мадоннах» XV века. На картине изображена юная мать, играющая со своим маленьким сыном. Она держит цветок, который он тербит ручонками. Счастливая улыбка освещает лицо Марии. С глубокой нежностью наблюдает она за младенчески неуверенными движениями сына, прекрасно переданными художником. Все в этой картине поражает глубокой человечностью и правдивой простотой: юное, мягко вылепленное прозрачными тенями лицо Марии, пухлое, нежное тельце ребенка, несколько суровый, ли-

шенный всяких декоративных деталей интерьер. В результате упорных предварительных поисков в рисунках Леонардо добивается замечательной слитности в композиции, которая помогает ему передать неразрывную внутреннюю связь матери и ребенка. Обе фигуры образуют единую группу, выделяющуюся на фоне темной стены. Ярко освещенная голова Марии уравновешивается светлым пятном окна. Очертание руки и плеча Марии, наклон ее головы, светлые полосы нимбов ритмически продолжают друг друга и согласуются с закругленной сверху формой картины. Живопись XV века не знала столь совершенных композиционных решений, как не знала она и тонкой цветовой гармонии, основанной на сопоставлении мягких приглушенных тонов, какой достигает в этой картине Леонардо.

Молодой Леонардо может служить наглядным примером той многосторонности, которую Энгельс считал особенно типичной для людей Возрождения: «Тогда не было почти ни одного крупного человека, который... не блистал бы в нескольких областях творчества...»¹. Уже в 70-х годах Леонардо стал не только выдающимся живописцем и скульптором, но и замечательным ученым и изобретателем.

Сила молодого Леонардо в том, что он примкнул к самым передовым течениям флорентийской культуры эпохи ее подъема. Он прекрасно учел технические запросы наиболее крупного промышленного центра Италии, славившегося на всю Европу своими производственными достижениями, он широко использовал научный опыт художественных мастерских и, в частности, мастерской Верроккио. Пройдя великолепную школу реалистического мастерства, Леонардо стал лучшим художником Флоренции, сделался глубоким знатоком анатомии, перспективы, пропорций и законов светотеневой моделировки.

В 1480 году Леонардо имел уже свою собственную мастерскую. В следующем году он заключил договор на большую картину «Поклонение волхвов». Это произведение осталось незаконченным. Оно дошло до нас в виде коричневого подмалевка и хранится в настоящее время в Уффици во Флоренции. По-видимому, мастер оставил над ней работу из-за своего отъезда в конце 1481 года в Милан.

Большинство картин Леонардо, как и других художников эпохи Возрождения, написано на религиозные сюжеты. Здесь сказалась сила традиции. Но никогда не следует забывать о том, что художники Возрождения умели насыщать эти сюжеты новым человеческим содержанием. В силу этого «святые» превращаются под их кистью и резцом в полных сил и здоровья людей, воплощая в себе те высокие гуманистические идеалы, которыми жили лучшие из мастеров эпохи Ренессанса.

¹ Ф. Энгельс. Диалектика природы. М., Политиздат, 1965, стр. 7.

«Поклонение волхвов» представляет собой большую многофигурную композицию. Художник долго и тщательно к ней готовился. Он выполнил десятки предварительных набросков и рисунков, стремясь уточнить в них не только общий композиционный замысел, но и движения, позы и жесты отдельных фигур. Особенно его интересовали жесты, с помощью которых он стремился передать различные психологические оттенки в переживании всех тех, кто пришел поклониться младенцу. При этом характерно, что в подготовительных набросках Леонардо дает почти все фигуры обнаженными. Тем самым он облегчал себе возможность уяснить до конца тот или иной мотив движения. Преодолевая известную застылость и психологическую скованность, свойственные большинству картин XV века на эту тему, он поставил себе целью расширить рамки реализма, показать разнообразную и противоречивую жизнь собравшихся людей.

В «Поклонении волхвов» показательно сосуществование двух различных тенденций. Окружающие Мадонну фигуры, равно как и всадники второго плана, представлены в сильном движении и в состоянии глубокой душевной взволнованности: головы запрокинуты назад либо склоняются, жестикуляция полна подчеркнутой экспрессии. Здесь, без сомнения, сказалось воздействие нервного, эмоционального искусства С. Боттичелли. Скрученная, несколько перегруженная композиция, распадающаяся на две разобщенные пространственные зоны, также связана еще с ранними традициями. На живучесть их указывает и фантастическая архитектура и обладающие слишком большой самостоятельностью отдельные детали второго плана. Здесь художник дает смелые ракурсы (фигуры сражающихся всадников, лошадь и сидящая на лестнице мужская фигура в центре, выезжающие из-под арки всадники с приближающейся к ним женщиной, обнаженные юноши слева). В противоположность всем этим элементам, тяготеющим к более ранним традициям, группа Мадонны с двумя коленопреклоненными волхвами обнаруживает совсем иной характер. Фигуры образуют ту классическую по ясности своего композиционного построения группу, которая целиком предвосхищает стиль «Высокого Возрождения». Движения стали спокойнее, сдержаннее, композиционные линии подверглись упрощению, исчезли скрученность, граничившая с экзальтацией эмоциональность, готическая угловатость жестов. Взамен всего этого Леонардо дает замечательное по своей глубокой внутренней логике композиционное решение. В основу его он кладет пирамиду. Ее вершина совпадает с головой Марии, ее ниспадающие линии находят свое продолжение в фигурах коленопреклоненных волхвов. Введенные художником по сторонам от Марии пространственные интервалы усиливают значение Мадонны и сидящего на ее коленях Христа как главных действующих лиц всей сцены. Фигуры

стоящих по краям старика и юноши¹ замыкают композицию с обеих сторон, благодаря чему она приобретает строгую архитектурную упорядоченность.

Хотя «Поклонение волхвов» дошло до нас лишь в подмалевке, оно все же бросает яркий свет на творческие искания Леонардо. Картина написана в необычной для флорентийцев технике чистого масла, позволявшей извлечь из красок особую глубину. Для Леонардо это было крайне важным, так как он имел обыкновение выполнять предварительную светотеневую подготовку, в которой он варьировал один и тот же тон. Такая подготовка, с одной стороны, позволяла ему добиваться большой рельефности фигур и предметов, с другой — помогала объединять положенные поверх нее краски в более гармоничные цветовые сочетания, чем это было принято у флорентийских художников. Своим творчеством Леонардо закладывал основы той мягкой живописной манеры, которая сильно отличалась от пластически жесткой трактовки формы, типичной для большинства флорентийских мастеров XV века.

В период работы над «Поклонением волхвов», на рубеже 70-х и 80-х годов XV века, стал складываться творческий метод Леонардо, достигший полной зрелости лишь в миланский период. Леонардо имел постоянно при себе записные книжечки, куда заносил свои наблюдения. Из этих записных книжек он делал затем выписки, оставляя их до времени в несистематизированном виде. Около семи тысяч страниц дошедших до нас леонардовских манускриптов, варварски разьединенных, дают нам любопытнейшую в хронологическом порядке развертывающуюся картину творческих исканий великого художника и ученого. Написанные левой рукой и притом обычно справа налево, так что их можно читать только при помощи зеркала, рукописи Леонардо представляют на первый взгляд хаотическое нагромождение цитат, случайно оброненных слов, математических формул, грамматических упражнений, геометрических фигур, архитектурных набросков, художественных рисунков (зарисовок с натуры, набросков композиций и отдельных фигур к ним, этюдов человеческих лиц, рук, драпировок и т. п.) и бесчисленных изображений машин и инструментов. Целые страницы упражнений в латинской грамматике чередуются с гениальными научными предвидениями, вольные анекдоты — с глубокими рассуждениями на философские темы и сложнейшими математическими выкладками.

Мысль Леонардо переходит от абстрактного к конкретному, от отвлеченного языка чисел к поэтическим образам природы. На страницах леонардовских рукописей неразрывно переплетаются интересы ученого и художника. И тот и другой одинаково

¹ Некоторые исследователи считают, что эта фигура является автопортретом Леонардо.

страстно познают мир, и тот и другой основывают свои обобщения (будь то научный закон или художественный образ) на пристальном, экспериментальном изучении природы.

Рукописи Леонардо невозможно читать спокойно. Они увлекают своей волевой устремленностью, своей страстной тягой к истине, своим исследовательским пафосом. На каждой странице чувствуется живое биение мысли, чувствуется то, что Герцен так превосходно выразил в следующих лаконичных словах: «...и ученые озарялись первые восходящими лучами разума, как нагорные дубы, гордые и мощные»¹.

Подавляющая часть леонардовских рукописей представляет собой собрание несистематизированных записей. Только в виде исключения удалось самому Леонардо сделать сводку материала по отдельным предметам (например, парижские манускрипты о «свете и тени» и о глазе, виндзорские манускрипты об анатомии). На основе таких сводок он собирался в дальнейшем создать законченные трактаты и книги. Однако эту задачу Леонардо не суждено было осуществить самому. Его интересовало слишком много предметов, всюду стремился он проложить новые пути, его воображению мерещилась грандиозная энциклопедическая система «Вещей природы», которая могла бы охватить все мироздание. Но эта задача была непосильна даже для такого исключительного гения, как Леонардо, хотя он и признается, что «ни одна работа не могла меня утомить; от природы природа сделала меня таковым».

Художнику становился все более чуждым двор Лоренцо Медичи, где процветали идеалистическая философия и утонченное искусство. Леонардо не нашел здесь заслуженного признания. И, покинув Флоренцию, он направился в Милан. Там Леонардо да Винчи поступил на службу к герцогу Лодовико Моро (правителю Милана). С этого времени (то есть с конца 1482—начала 1483 г.) начинается первый миланский период жизни Леонардо, продлившийся до 1499 года.

* * *

Милан был большим промышленным центром и одним из богатейших городов Италии. Расположенный на перекрестке путей, соединявших Апеннинский полуостров с Францией, Швейцарией и Германией, он имел огромное стратегическое и политическое значение как ключ к Италии. В промышленном отношении Милан значительно уступал Флоренции. Но в одной отрасли производства он играл крупную роль не только в Италии, но и во всей Европе. Этой отраслью была металлургия и металлообработка.

¹ А. Герцен. Избранные философские произведения, т. I. М., Госполитиздат, 1946, стр. 50.

В хранящейся в Милане рукописи Леонардо имеется набросок продиктованного им письма, в котором он рекомендует себя правителю Милана Моро как военного инженера, гидротехника, архитектора, скульптора и живописца.

Одной из крупнейших миланских работ Леонардо явилась конная статуя Франческо Сфорца — отца Лодовико Моро. С перерывами Леонардо проработал над этим «великим колосом», как он его сам называл, свыше десяти лет. Вскоре после 1490 года была готова модель, и Леонардо приступил к подготовительным работам по отливке, которую, однако, ему не удалось осуществить в силу неблагоприятно сложившейся политической ситуации. Оккупировавшие Милан в 1499 году гасконские стрелки Людовика XII повредили сделанную из глины модель. Два года спустя герцог феррарский вел переговоры о ее приобретении. С тех пор совершенно теряются ее следы. Единственно, что дошло до нас от памятника Сфорца, — это серия великолепных подготовительных набросков мастера. Леонардо долго колебался между двумя вариантами: вздыбленной над поверженным ниц противником лошадью и спокойно идущим конем. В конце концов он остановился на втором, причиной чему были отчасти технические трудности, связанные с осуществлением первого варианта.

Уже в ранних набросках Леонардо, относящихся к 80-м годам, фигурируют оба варианта — галопирующая лошадь и спокойно шагающий либо стоящий неподвижно конь. Художник с замечательной тщательностью зарисовывает отдельные детали — ноги, круп, морду лошади, изображает ее в смелых ракурсах и различных поворотах, конструирует сложнейшую систему пропорций, стремясь воссоздать обобщенный, законченный образ. Все эти рисунки он делает с натуры. Позднейшая серия набросков, исполненная в начале 90-х годов, обнаруживает несравненно большую целеустремленность. Леонардо дает ряд законченных эскизов будущего памятника, все решительнее останавливаясь на варианте спокойно идущего коня. В окончательном варианте он достигает поразительной уравновешенности композиции, кристальной ясности силуэта и замечательной обобщенности в трактовке движения. Памятник Сфорца должен был затмить все предшествующие ему конные статуи.

Одновременно с работой над памятником Леонардо создал ряд живописных произведений, обнаруживающих полную творческую зрелость и отмеченных печатью высокого совершенства. В первые годы пребывания в Милане он написал несколько портретов, среди которых особенно выделяются «Дама с горностаем» (предполагаемый портрет Цецилии Галлерани, возлюбленной Лодовико Моро) и «Портрет музыканта». Обращаясь к молодым художникам, Леонардо говорит: «Рисуй его (т. е. человека) так, чтобы тебя не видели». Этот совет он выводит из собственного опыта портретиста, о чем наглядно свидетель-

ствуют оба портрета, поражающие естественностью выражения. В «Даме с горностаем» (Краков) с замечательным искусством передал Леонардо тонкое, женственное лицо Цецилии. Она изображена глядящей в сторону и как бы прислушивающейся к словам невидимого собеседника. Великолепно написаны ее руки, особенно правая, которой она гладит горностая. В ней так много индивидуального, что уже одна эта деталь указывает на авторство выдающегося мастера. С большой наблюдательностью передал Леонардо и кошачьи повадки белого зверька. Надо видеть в подлиннике этот портрет, чтобы убедиться в том, насколько тщательно написана шерсть горностая, каждый волосок которой воспроизведен с почти каллиграфической точностью. Это, однако, не мельчит впечатления от фигуры зверька в целом. К сожалению, краковский портрет пострадал от времени. Но даже и в таком, поврежденном, виде портрет Цецилии Галлерани является одним из прекраснейших произведений Леонардо, подкупающим своей поэтичностью и высоким совершенством формы.

«Портрет музыканта» (Милан, Амброзиана) дошел до нас в хорошем состоянии. Эта вещь осталась незаконченной (кроме лица). На портрете изображен Франкино Гаффурио, регент миланского собора и композитор. На голове его красная шапочка, одет он в бархатный черный костюм с желто-коричневой отделкой. Сквозь вырез на груди и из-под ворота виднеется белая рубашка. Данное в трехчетвертном повороте лицо, обрамленное густыми, каштанового цвета волосами, написано с замечательным реализмом. Леонардо упрощает линии лица, но в то же время он целиком сохраняет их индивидуальный характер и их портретную выразительность. Более сильная светотеневая лепка и более твердый рисунок, нежели на портрете Цецилии Галлерани, позволили Леонардо передать то выражение мужественности и сосредоточенной мысли, которое так характерно для всего облика Франкино Гаффурио.

В написанной темперой около 1485 года «Мадонне Литте» (Эрмитаж, Ленинград) Леонардо создал один из наиболее поэтических образов ренессансного искусства. Разрабатывая ту же тему материнства, что и в «Мадонне с цветком», Леонардо решил ее теперь с большей серьезностью и глубиной. Мария кормит грудью младенца, который держит в левой руке щегленка. Склонившись к своему сыну, Мария внимательно глядит на него, преисполненная гордости за свое сокровище. Все дышит в ней здоровьем и молодостью, она полна величайшей радости — радости материнства. Особенно хорошо написан младенец. С бесконечной правдивостью передал Леонардо его крепко сбитую, округлую фигурку, его большую голову с вьющимися волосами, его правую руку, которой он жадно ухватился за грудь, его слегка скошенные на зрителя глаза. Группа Марии и младенца отличается большой слитностью,



МАДОННА С ЦВЕТКОМ



МАДОННА ЛИТТА



ЭТЮД К «МАДОННЕ ЛИТТЕ»



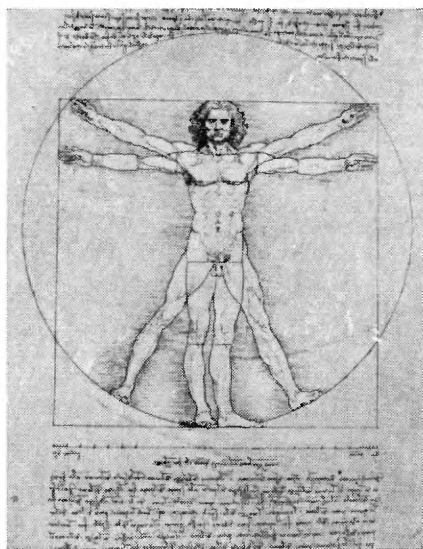
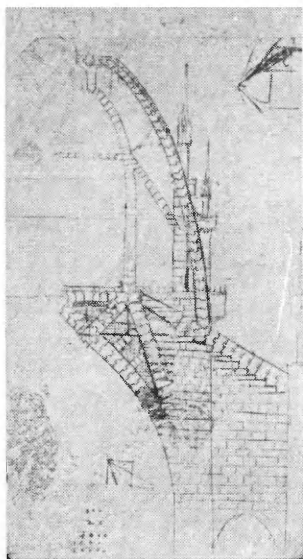
ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ



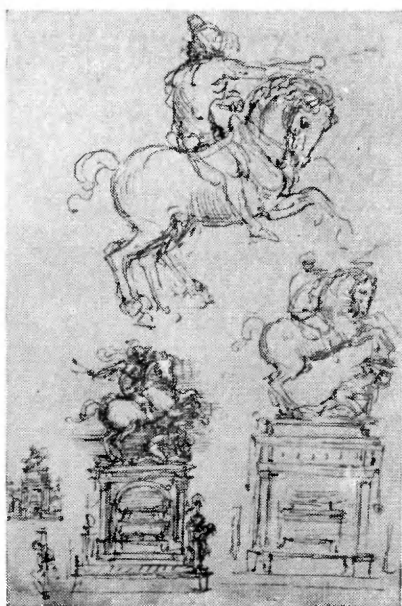
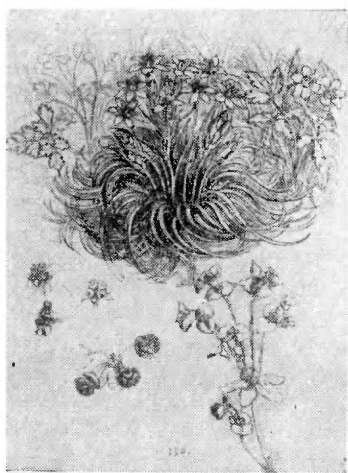
МАДОННА В ГРОТЕ



ДЖОКОНДА



КОМПОЗИЦИИ, НАБРОСКИ, ЭТЮДЫ



Четким силуэтом выделяется она на фоне темной стены, прорезанной двумя окнами, которые обрамляют голову Марии и сквозь которые виднеются тающие в голубоватой дымке пейзажи. К голове Марии сохранился великолепный рисунок Леонардо (находится в Лувре), сделанный с натуры, — свидетельство творческих поисков мастера, стремившегося дать предельно реалистическое истолкование традиционному образу Мадонны.

В Милане же, между 1483—1486 годами, Леонардо написал одну из своих наиболее прославленных картин «Мадонну в гроте», ныне хранящуюся в Лувре. Позднее (около 1505—1508 гг.) Леонардо выполнил с помощью Амброджо де Предиса слегка видоизмененное повторение парижского оригинала, довольно сильно уступающее ему в качестве (Лондонская Национальная галерея).

На этой картине Леонардо представил Марию, Христа, Крестителя и ангела. Но в этих образах нет ничего церковного. Художник воплотил в них свое представление о прекрасном человеке, всеми своими помыслами связанном с землей. В построении группы художник стремился к особой ее слитности. Ему удалось объединить все фигуры в неразрывное целое, протянув между ними те связующие нити, благодаря которым они живут единой жизнью. Мария, чей образ наделян большим человеческим обаянием, охраняет своего сына, над головой которого она простерла левую руку. Одновременно она придерживает правой рукой стоящего на коленях младенца Иоанна, поклоняющегося Христу. Христос в ответ благословляет Иоанна, а ангел указывает пальцем на эту сцену, как бы вводя зрителя в картину. Этот традиционный сюжет Леонардо толкует по-новому: фигуры в его картине становятся живыми действующими лицами, переживания которых перекликаются друг с другом и придают психологическое единство всей сцене. При этом важно подчеркнуть, что сцена поклонения здесь совершенно утратила свой отвлеченно-торжественный характер. Все психологические взаимоотношения глубоко человечески. Креститель и Христос воспринимаются как полные жизни дети, Мария — как счастливая мать, ангел — как вполне земной юноша редкой красоты и прелести.

В «Мадонне в гроте» стиль Леонардо достигает своей полной зрелости. Здесь окончательно преодолеваются изживавшие себя традиции XV века. Детали утрачивают самостоятельное значение, исчезла былая жесткость, художественный язык приобрел несоизмеримо большую обобщенность. Спокойная, уравновешенная композиция построена по принципу «классической» пирамиды, вершина которой совпадает с головой Мадонны: нижние углы этой пирамиды образованы фигурами опустившегося на правое колено юного Крестителя и ангела, придерживающего младенца Христа. Избегая схематизма излишне строгой

геометрической композиции, Леонардо слегка сдвигает всю группу влево, утяжеляя одновременно ее правую часть. Для того, однако, чтобы восстановить нарушенное композиционное равновесие, Леонардо создает слева большой просвет в скалах, своим светлым пятном как бы компенсирующий освещенные фигуры первого плана. Просвет справа сознательно сделан Леонардо гораздо меньшим по размеру, так как именно в правой своей части группа фигур переднего плана является наиболее тяжелой. Таким образом, просветы способствуют уравниванию композиции, отличающейся изумительной ясностью и логичностью. Фигуры Леонардо обрабатывает при помощи точчайшей светотени, преодолевая тем самым столь типичную для стиля XV века графическую жесткость. Концентрирующийся на озаренных улыбками лицах свет придает им мягкость и жизненность, в сравнении с которыми лица на картинах предшественников Леонардо кажутся сухими и неподвижными. Совершенно оригинально задуман у Леонардо и пейзаж. Пожалуй, впервые в искусстве XV века фигуры располагаются не перед пейзажем, а в пейзаже. Несмотря на огромную точность в передаче его деталей (ср. трактовку ирисов, фиалок, анемон, папоротника и скалистых уступов переднего плана, равно как и трактовку кристаллических образований второго плана), в целом пейзаж воспринимается как нечто единое. Он существует не сам по себе, а теснейшим образом связан с фигурами. Острые кристаллы и синеватые пустынные просветы служат идеальным фоном и обрамлением для фигур: не отвлекая внимания, они в то же время придают композиции картины замечательную цельность.

Наиболее прославленное произведение Леонардо — знаменитая «Тайная вечеря» в миланском монастыре Санта Мария делле Грацие. Эта роспись, в настоящем своем виде представляющая руину, была выполнена между 1495 и 1497 годами. Причина ее быстрой порчи, дававшей о себе знать уже в 1517 году, заключалась в своеобразной технике, сочетавшей масло с темперой.

К миланской росписи Леонардо тщательно и долго готовился. Он выполнил множество набросков, в которых изучал позы и жесты отдельных фигур. «Тайная вечеря» привлекала его не своим религиозным содержанием, а возможностью развернуть перед зрителем большую человеческую драму, показать различные характеры, вскрыть душевный мир человека, точно и ясно обрисовать его переживания. «Тайную вечерю» Леонардо воспринимал как сцену предательства и поэтому он поставил себе целью внести в это традиционное изображение то драматическое начало, благодаря которому оно приобрело бы совсем иное эмоциональное звучание.

«Тайная вечеря» — самое зрелое и законченное произведение Леонардо. В этой росписи мастер избегает всего, что могло

бы затемнить основной ход изображенного им действия, добивается редкой убедительности композиционного решения. В центре он помещает фигуру Христа, выделяя ее просветом авери. Апостолов он сознательно отодвигает от Христа, чтобы еще более подчеркнуть его место в композиции. Наконец, в этих же целях он заставляет сходиться все перспективные линии в точке, непосредственно расположенной над его головой. Учеников Леонардо разбивает на четыре симметрические группы, полные жизни и движения. Стол он делает небольшим, а трапезную — строгой и простой. Это дает ему возможность сосредоточить внимание зрителя на фигурах, обладающих огромной пластической силой.

Основной задачей, которую поставил себе Леонардо в «Тайной вечере», была реалистическая передача сложнейших психологических реакций на слова Христа: «Один из вас предаст меня». Давая в образах апостолов законченные человеческие характеры и темпераменты, Леонардо заставляет каждого из них по-своему реагировать на произнесенные Христом слова. Именно эта тонкая психологическая дифференциация, основанная на разнообразии лиц и жестов, и поражала более всего современников Леонардо в его росписи, особенно при сопоставлении последней с более ранними флорентийскими изображениями на эту же тему.

Каждого из учеников Леонардо трактует индивидуально, что было тонко подмечено знаменитым русским художником Александром Ивановым, писавшим: «Разнообразие впечатлений, произведенных словами Иисуса на апостолов, выражено самым совершеннейшим образом». Подобно брошенному в воду камню, порождающему все более широко расходящиеся по поверхности круги, слова Христа, упавшие среди мертвой тишины, вызывают величайшее движение в собрании, за минуту до того пребывавшем в состоянии полного покоя. Особенно импульсивно откликаются на слова Христа те три апостола, которые сидят по его левую руку. Они образуют неразрывную группу, проникнутую единой волей и единым движением. Молодой Филипп вскочил с места, обращаясь с недоуменным вопросом к Христу, Иаков-старший в возмущении развел руками и откинулся несколько назад, Фома поднял руку вверх, как бы стремясь отдать себе отчет в происходящем. Группа, расположенная с другой стороны от Христа, проникнута совершенно иным духом. Отделенная от центральной фигуры значительным интервалом, она отличается несравненно большей сдержанностью жестов. Представленный в резком повороте, Иуда судорожно сжимает кошель с серебряниками и со страхом смотрит на Христа; его затененный, уродливый, грубый профиль контрастно противопоставлен ярко освещенному прекрасному лицу Иоанна, безвольно опустившего голову на плечо и спокойно сложившего руки на столе. Между Иудой и Иоанном вклинилась голова

Петра. Наклонившись к Иоанну и опершись левой рукой о его плечо, он что-то шепчет ему на ухо, в то время как его правая рука решительно схватила за меч, которым он хочет защитить своего учителя. Сидящие около Петра три других апостола повернуты в профиль. Пристально смотря на Христа, они вопрошают его о виновнике предательства. На противоположном конце стола представлена последняя группа из трех фигур. Вытиснувший по направлению к Христу Матфей с возмущением обращается к пожилому Фаддею, как бы желая получить от него разъяснение всего происходящего. Однако недоуменный жест последнего ясно показывает, что и тот остается в неведении. Далеко не случайно Леонардо изображает обе крайние фигуры, сидящие по краям стола, в чистом профиле. Они замыкают с обеих сторон идущее от центра движение.

В «Тайной вечере» психологические средства выражения Леонардо достигают такого совершенства и глубины, равных которым напрасно было бы искать во всем итальянском искусстве XV века. И это прекрасно понимали современники мастера, воспринявшие «Тайную вечерю» Леонардо как новое слово в искусстве.

Занятия живописью не исчерпывают деятельности Леонардо в Милане. Параллельно он уделяет много времени технике и научным работам. Миланские годы жизни Леонардо были эпохой его интенсивнейших научных изысканий. Он конструирует военные машины и орудия, пишет трактат о живописи, занимается анатомией человека, изучает свет, звук, полет птиц, законы движения, читает трактаты по философии и морали, медицинские, астрономические и математические сочинения, исследования по естественным наукам, минералогии и анатомии.

В начале 1500 года Леонардо покинул Милан и возвратился во Флоренцию. Здесь он продолжает свои научные занятия, живописью же занимается мало. Единственно, что мастер написал в эти первые годы после своего возвращения во Флоренцию, были ныне утраченные Мадонна и картон св. Анны. О последнем произведении может дать известное представление исполненный около этого же времени превосходный картон (находится в Берлингтон Хауз в Лондоне), изображающий св. Анну с Марией, Христом и Крестителем. На лицах играют нежные улыбки, фигуры вылеплены с помощью тончайшей светотени, композиция отличается большой живописной свободой и подчеркнутой пространственностью. Все эти черты не оставляют сомнений, что перед нами произведение эпохи полной зрелости художника, выполненное не ранее 1500 года.

Не имея крупных заказов во Флоренции, Леонардо был принужден поступить на службу к Цезарю Борджиа. В специальной бумаге от 18 августа 1502 года Борджиа предписывает всем кастелянам, капитанам, кондотьерам и солдатам давать свободный пропуск и оказывать всяческое содействие своему

«архитектору и генеральному инженеру Леонардо да Винчи». Бивуачная, полная тревог жизнь у хищного и коварного Цезаря Борджа, затеявшего третий по счету поход в Романью и использовавшего Леонардо лишь как военного инженера, не удовлетворяла мастера, искавшего более широкого поля деятельности. Поэтому при первой же возможности Леонардо покидает Цезаря. 5 марта 1503 года он возвращается во Флоренцию, где его услуги понадобились гонфалоньеру Содерини в борьбе республики с Пизой. И в этот свой флорентийский приезд Леонардо сочетает занятия живописью с серьезными научными работами. Он увлекается математикой, астрономией, физикой, геометрией, все более пристально изучает полет птиц, разрабатывает конструкцию летательного аппарата, пишет «Битву при Ангиари» и свой прославленный портрет Моны Лизы, принимает участие в обсуждении вопроса о постановке микеланджеловского Давида.

Первой крупной художественной работой Леонардо во Флоренции была роспись в зале Большого Совета в Палаццо Веккио. В качестве сюжета Леонардо избрал битву при Ангиари, закончившуюся победой флорентийцев над ломбардскими войсками. Между 1503 и 1505 годами мастер исполнил картон, а в 1505 году приступил к самой росписи, которую оставил незаконченной к моменту своего вторичного отъезда (30 мая 1506 г.) — в Милан. Ни картон, ни роспись Леонардо не дошли до нас, но сохранилась серия великолепных подготовительных набросков и этюдов самого мастера, равно как и несколько старых копий, гравюра Лоренцо Дзаккиа и рисунок школы Рубенса, довольно точно воспроизводящие композицию Леонардо.

Первоначально Леонардо предполагал дать развернутое изображение сражения, распадающегося на несколько более или менее равнозначных эпизодов. В дальнейшем он пошел по пути все большего упрощения. Как всегда, он поставил себе задачей добиться предельно четкого композиционного решения, которое объединяло бы в себе все противоречия, весь пыл и весь пафос битвы. В окончательном варианте Леонардо сделал центральным эпизодом сражения схватку из-за знамени. Два устремляющихся вперед всадника пытаются отбить знамя у крепко уцепившегося за его древко воина, к которому спешит на помощь его сотоварищ; облаченный в латы, он замахивается мечом на вражеских всадников. Под вздыбившимися лошадьми представлены два спешившихся воина, один из которых повалил противника наземь и готовится нанести ему смертельный удар. Справа виднеется третья фигура воина, прикрывающегося щитом. Группа образует в целом компактную композицию, в пределах которой Леонардо дает такое разнообразие мотивов движений и психологических оттенков, что у всякого зрителя соз-

дается исчерпывающее представление о всей битве, хотя он видит перед собой лишь семь фигур.

Около 1503 года Леонардо исполнил портрет Моны Лизы (так называемая «Джоконда»), ныне находящийся в Лувре. По словам Вазари, Леонардо «приглашал, во время позирования Моны Лизы, людей, игравших на лире и певших, и постоянно держал шутов, призванных развлекать ее, чтобы этим способом устранить меланхоличность, свойственную обыкновенно живописным портретам». С помощью таких мер Леонардо стремился вызвать на лице своей модели ту улыбку, которую он и запечатлел в своем произведении. Подобно пропорциям леонардовских фигур, эта улыбка построена на глубоком знании строения человеческого лица, на строгом учете индивидуальной выразительности его отдельных частей. И при всем том она абсолютно естественна, и в этом именно сила ее очарования. Она отнимает у лица все жесткое, напряженное, застывшее, она превращает его в зеркало изменчивых душевных переживаний, в своей неуловимой легкости она может быть сравнена лишь с пробегающей по воде зыбью.

Лицо Моны Лизы отличается совершенством светотеневой лепки. Такого мягкого перехода от освещенных частей к затененным не знало искусство XV века. Глядя на это лицо, почти физически ощущаешь нежность и эластичность его кожного покрова и вибрацию окружающей его атмосферы. Вазари даже казалось, будто в углублении шеи Джоконды можно видеть биение пульса. Это лишний раз говорит о том, насколько люди Возрождения были поражены невиданным реализмом этого портрета, принципиальная новизна которого не ускользнула от их внимания.

Со свойственным ему искусством Леонардо сумел подчинить все частности основной идее. Голова — вот несомненный центр картины, по отношению к которому все остальные ее элементы играют подчиненную роль. Окутанный воздушной дымкой, пейзаж кажется далеким и неосязаемым. Благодаря этому он не отвлекает внимание зрителя от лица. Так же нейтрально трактовано и одеяние, распадающееся на мельчайшие складочки. Леонардо сознательно избегает тяжелых драпировок, что могло бы затемнить выразительность лица и рук, которые выступают с особой силой, тем большей, чем скромнее и нейтральнее ландшафт и одеяние, уподобляющиеся тихому, едва слышному аккомпанементу.

Среди итальянских портретов эпохи Возрождения, обычно отличающихся зрелостью своих композиционных решений, портрет Моны Лизы занимает одно из первых мест. Леонардо превосходно вписал полуфигуру портретированной в прямоугольное обрамление, сумел придать монументальность силуэту и сделать особо выразительной очерчивающую его линию. В этом отношении верхом искусства является такая деталь, как

наброшенная на голову легкая вуаль. С ее помощью мастер обобщает контур фигуры, достигая изумительной цельности силуэта. Портрет Моны Лизы оказал огромное влияние на современников Леонардо, но никто из них не сумел создать столь же живого образа и такой же классически ясной композиции.

Весной 1506 года Леонардо уезжает в Милан, где с небольшими перерывами остается до 1513 года. О втором миланском периоде жизни и творчества Леонардо сохранилось немного сведений. Известно только, что он по-прежнему интересуется научными проблемами, совмещая занятия наукой с деятельностью художника.

В 1508—1512 годах Леонардо работал над памятником маршалу Тривульцио. Как и в памятнике Сфорца, он колебался между двумя вариантами (вздыбленной и спокойно идущей лошадей). Статуя должна была стоять на высоком постаменте, в нише которого помещался саркофаг с покоившейся на нем фигурой маршала. Отражением композиционных исканий Леонардо является отлитая в его мастерской бронзовая фигура коня с всадником (Музей изящных искусств, Будапешт). Эта скульптурная группа, выполненная на основе рисунков мастера, полна движения: конь представлен вздыбленным, великолепно моделированы его туловище, ноги, морда. Бросаются в глаза огромная сила и мощь животного, на котором с трудом удерживается обнаженный всадник в шлеме. В будапештской статуэтке воплощен тот динамический вариант конного монумента, от которого Леонардо пришлось отказаться в памятнике Сфорца.

Около 1506 года мастер разрабатывал ранее его заинтересовавшую композицию «Леды», о чем свидетельствует ряд относящихся к этому времени рисунков, использованных подражателями и учениками Леонардо. Между 1508 и 1512 годами он закончил с помощью учеников две свои самые поздние вещи, ныне хранящиеся в Лувре, — «Св. Анну» и «Иоанна Крестителя».

В 1513 году Леонардо переселился в Рим. Здесь больших художественных заказов он не получил. Несмотря на то что Леонардо был одним из главных создателей стиля «Высокого Возрождения», к середине второго десятилетия XVI века его художественная манера казалась римлянам уже несколько архаичной. Богатое, жадное до наслаждений патрицианское общество, группировавшееся около папы Льва X — этого истинного сына своего отца, Лоренцо Медичи, — ценило в искусстве более всего декоративное начало. Картины Леонардо, даже зрелого Леонардо, должны были ему казаться слишком скромными. И поэтому далеко не случайно на долю Леонардо выпал в Риме лишь один небольшой заказ от папы. По получении его художник тотчас же стал готовить новый травяной лак для более прочного сохранения будущего шедевра. Когда слухи

об этом дошли до Льва X, он презрительно заметил: «Увы, этот ничего не сделает. Он думает о конце, еще не приступив к началу». Эти слова как нельзя лучше характеризуют то извлеченное положение, в какое Леонардо попал в Риме. Его гений художника, реалиста и ученого-экспериментатора, связанный с развитием передовой научной и эстетической мысли XV века, оказался совершенно чуждым папскому двору.

Вскоре Леонардо принужден был покинуть Рим. Он приехал в Ломбардию, где поступил на службу к Франциску I и по его приглашению направился во Францию в качестве придворного живописца. Нелегко было 64-летнему старику покинуть Италию, но во Флоренции, Милане и Риме Леонардо в течение всей своей жизни встретил слишком мало понимания его гения.

17 мая 1517 года Леонардо прибыл вместе со своим другом Франческо Мельцци во Францию и поселился в замке Клу, недалеко от Амбуаза, где подолгу жил король со своим двором.

Несмотря на преклонение перед Леонардо французского придворного общества, для которого в эту эпоху итальянская культура сделалась предметом ревностного подражания, быстро стареющий художник был уже почти не в силах работать. Он еще исполняет проект нового дворца в Амбуазе, разрабатывает систему оросительных каналов, мечтает о приведении в порядок рукописей, но силы его с каждым днем слабеют. 2 мая 1519 года Леонардо да Винчи не стало. Месяц спустя после смерти великого художника Мельцци писал его братьям: «Пока не распадется мое тело, я буду постоянно чувствовать это горе, которое должны разделять все люди, потому что не во власти природы создать еще одного такого человека».

* * *

В центре внимания и Леонардо-художника и Леонардо-ученого стоит природа, то есть реальный мир. Для него наука и искусство — две стороны одного и того же процесса, процесса познания действительности.

Как истинный человек Возрождения, Леонардо влюблен в красоту мира. В противовес средневековой эстетике с ее спиритуализмом и религиозным символизмом он разрабатывает вслед за ренессансными теоретиками такую эстетическую систему, которая целиком опирается на реальную действительность.

Пристально изучая природу, Леонардо как художник преклоняется перед ее красотой. Его научные интересы обычно непосредственно перерастают в эстетические увлечения: занимаясь растением как ботаник, он восторгается им как художник, анализируя человеческое тело как анатом, он прославляет его за совершенство пропорций. Для Леонардо, как и для подавляющего большинства ренессансных теоретиков, природа есть

«учительница учителей», он требует от живописца, чтобы последний был ее «сыном». Это была развернутая программа реалистического искусства, обоснование необходимости для художника обращаться к реальному миру.

Для Леонардо среди творений природы совершеннейшим представляется человек. Он без усталы изучает пропорции человеческого тела, его анатомию, мимику, жесты, движения, позы. «Подумай же, — пишет Леонардо, — как бесконечно ужасно отнимать жизнь у человека, строение которого представляется тебе столь изумительным... Не желай же, чтобы гнев твой или злоба разрушали такую жизнь, ибо тот, кто ее не уважает, не заслуживает ее».

Зная в совершенстве анатомию, Леонардо, однако, призывал художников не увлекаться ею чрезмерно: «О, живописец-анатомист, берегись, чтобы слишком большое знание костей, связок и мускулов не было бы для тебя причиной стать деревянным живописцем при желании показать на своих обнаженных фигурах все их чувства». Леонардо рекомендует живописцам и скульпторам уделять больше внимания изучению жестов и мимики. «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твоё искусство не будет достойно похвалы».

Ориентируя эстетику на реальный мир — на природу и на ее высшее творение — человека, Леонардо поставил себе задачей выработать такой язык искусства, который был бы наиболее приспособлен к правдивой и точной передаче действительности. Отсюда понятен его интерес к пропорциям, перспективе и светотеневой моделировке. Первые помогали ему передавать правильную меру вещей, вторая позволяла воссоздавать на плоскости объективный мир в его реальных трех измерениях, третья способствовала выявлению рельефа тела. Пропорциям, перспективе и светотеневой моделировке Леонардо посвящает десятки страниц в своем «Трактате о живописи», так как они являлись актуальнейшими вопросами ренессансного реалистического искусства. Особенно интересны его рассуждения о пропорциях, поскольку они бросают яркий свет на одну из самых существенных художественных проблем Возрождения.

В леонардовском понимании пропорция равнозначна правильной мере, позволяющей не только точно воссоздать предмет или фигуру, но и наделить их теми отношениями, которые являлись залогом радующей глаз гармонии. К установлению пропорции Леонардо идет опытным путем: он изучает десятки и сотни индивидуальных образцов и затем выводит среднюю пропорцию, которая в его глазах есть самая верная и самая красивая. При такой трактовке пропорция не является отвлеченным и произвольным числовым законом, а вырастает из реалистического познания мира, в результате подытоживания и обобщения богатого художественного опыта. Как большой

художник, Леонардо прекрасно понимает значение творческого обобщения. «Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их». Эти замечательные слова могут служить ключом к пониманию всего художественного творчества Леонардо. Он требует знания, а не пустого подражания, требует, чтобы «в произведение не попало ничего такого, что не было бы как следует обсуждено в соответствии с разумом и явлениями природы». Для него живописец, не обладающий способностью строить из фигур композицию, «подобен оратору, который не умеет пользоваться своими словами». В совершенстве зная анатомию мускулов, он тем не менее предупреждает молодого живописца: «Не делай мускулов резко очерченными, но пусть мягкие света неощутимо переходят в приятные и очаровательные тени; этим обуславливается прелесть и красота». Призывая художников к сознательному разумному творчеству, Леонардо требовал от них продуманного обобщения наблюдений над реальным миром.

Один из центральных пунктов леонардовской эстетики — признание за живописью роли ведущего искусства. Причины этого следует искать в его реалистических взглядах на искусство.

Живопись прежде всего подкупает Леонардо своей наглядностью и абсолютной достоверностью. Живопись для него подобна науке, ибо она ничуть не менее достоверна, нежели научное познание. Она — такая же дочь природы и опыта, она с такой же точностью измеряет тела, она с такой же последовательностью избегает фикций и вымыслов. По мнению Леонардо, живопись является наиболее интеллектуальным искусством, результатом обобщающей деятельности столь ценимого мастером разума.

Эстетика Леонардо неразрывно связана с практикой его искусства. Ничто так не характеризует реалистическую целенаправленность Леонардо, как его творческий метод. Раньше чем приступить к созданию художественного произведения, Леонардо обычно исполнял десятки композиционных набросков, в которых он ставил себе задачей уточнить окончательный вариант будущей картины, росписи или скульптуры. Эти предварительные композиционные наброски, чаще всего выполненные в беглой манере пером, всегда поражают у Леонардо особой глубиной мысли и внутренней логикой.

Художник последовательно переходит от одного варианта к другому, пока не находит наиболее удовлетворяющего его композиционного решения. Таковым всегда оказывается у Леонардо тот вариант, в котором он добивается наибольшей ясности, цельности и слитности. Затем мастер приступает к уточнению деталей найденной им композиции. Он делает многочисленные

ные зарисовки и этюды с натуры (драпировок, голов, рук, ног, пейзажей и т. д.), обычно пользуясь серебряным либо итальянским карандашом¹. Эти зарисовки отличаются несоизмеримо большей законченностью, нежели композиционные наброски, причем порой они бывают настолько тщательно выполнены, что их невольно воспринимаешь как вещи самостоятельного художественного значения. Уточнив в зарисовках и этюдах все интересовавшие его части будущей композиции, Леонардо приступал к писанию картона, и лишь после этого переходил к созданию картины. Последняя была для него итогом длительной работы, долгих и упорных поисков, глубоких размышлений. Вот почему живописные произведения Леонардо отличаются большой зрелостью. В них ничего нельзя ни отнять, ни прибавить, на них лежит печать классической законченности. В этом смысле Леонардо был одним из первых создателей «картины» как целостного произведения.

Главную роль в решении этой задачи играет у Леонардо композиция, строго и логически организованная, уравновешенная, построенная по стереометрическому, а не плоскостному принципу. Таким образом, художник добивается ясного раскрытия содержания и уничтожает типичный для искусства XV века разрыв между фигурами и пространством.

Очень большое значение придает Леонардо движению, которое он рассматривает не только как средство внешнего оживления фигуры, но прежде всего как важнейший фактор в раскрытии внутреннего мира человека (наиболее яркая иллюстрация этого положения — «Тайная вечеря»). Отсюда рождается и знаменитая «леонардовская улыбка», получившая в «Джоконде» свое совершенное выражение.

Нельзя также обойти молчанием леонардовскую светотень (*sfumato*). Художник стремится сделать светотень предельно воздушной, но вместе с тем и прежде всего использовать ее как средство пластической моделировки. Добиваясь тончайших переходов, избегая ярких пятен света и резких теней, Леонардо достигает той гармонической пластики формы, той мягкости очертаний, которых до него не знали живописцы XV века.

Совершенно особое место в творчестве Леонардо занимают его рисунки. С необычайной свободой и непосредственностью доверял Леонардо бумаге свои затаенные художественные замыслы, свои мгновенные догадки и пристальные наблюдения. Но сколь бы эскизным ни был набросок Леонардо, в нем всегда чувствуется глубокая мысль большого художника, который ничего не делает случайно.

Среди рисунков Леонардо, отличающихся огромным разнообразием, встречаются и тщательные зарисовки этюдного по-

¹ Итальянским карандашом называется особый вид «черного мела», получаемого из камня шиферной породы,

рядка, и беглые композиционные наброски, и эскизы самостоятельного значения, в которых он фиксировал все то, что ему приходило на ум. С одинаковым мастерством изображал он фигуры, лица, пейзажи, здания, животных, растения. Особенно он любил набрасывать человеческую фигуру, давая ее в самых смелых и неожиданных поворотах, а также головы как идеально прекрасные, так и гротескные. В его рисунках счастливо сочетаются неудержимый полет фантазии с тщательнейшим наблюдением деталей природы, добротность мастерства с удивительной легкостью исполнения. Леонардо не ограничивался какой-либо одной техникой: он прибегал и к чистому перу, и к перу с размывкой, и к серебряному карандашу, и к мелу, и к сангине, и к итальянскому карандашу, и к пастели. Он умел делать свой штрих то неуловимо тонким, то тяжелым и энергичным, то педантически точным, то свободно извивающимся и как бы клубящимся. С большим искусством подбирал он для различных техник грунтованную бумагу разных цветов, прекрасно учитывая тональное соотношение линии и фона. Никто не умел так, как он, пользоваться сангиной: прибегая к легким тушевкам, Леонардо в совершенстве передавал рельеф тела и эластичность кожного покрова. Он был одним из лучших рисовальщиков Возрождения, совершенно по-новому решившим вопрос о месте и характере рисунка в процессе художественного творчества. Но любя и ценя рисунок, Леонардо никогда не подменял им картины, которую он рассматривал как логический итог всего того, чего он добивался и что искал в рисунках.

Как художник Леонардо да Винчи стоит на грани двух эпох — Раннего и Высокого Возрождения. Он подытоживает богатый художественный опыт XV века, и он закладывает основы для искусства XVI столетия. Решительно порывая с готикой, Леонардо ставит себе целью дать объективное отражение действительности. Но эту действительность он воспринимает уже по-иному, чем его предшественники. Он ищет обобщенных форм, типических решений, особо ясного художественного языка. Его уже не удовлетворяет аналитический реализм XV века, в котором интерес к деталям нередко затемнял главное. Его привлекают новые задачи — усовершенствование психологических средств выражения и более глубокое раскрытие внутреннего мира человека, упрощение композиционного строя ради достижения большой монументальности, использование светотени в целях усиления жизненности образов, разработка реалистического творческого метода и подведение под него крепкой теоретической основы. Его «синтетический» реализм знаменует уже более высокую ступень развития. Процесс художественного обобщения для Леонардо является процессом глубоко сознательным, он выступает прямым предшественником всех великих мастеров Высокого Возрождения, среди которых ему по праву принадлежит одно из первых мест,

**УВАЖАЕМЫЙ ТОВАРИЩ!**

**Вы только что прочли брошюру
В. Н. Лазарева «Леонардо да Винчи».**

Если Вы купили ее в книжном магазине или киоске, сообщаем, что вышла эта брошюра в подписной серии «Искусство», которая выпускается издательством «Знание». Всего в серии — 12 номеров в год. Следующие выпуски Вы могли бы получать прямо на дом, подписавшись на них в любом отделении связи или у общественных распространителей печати по месту работы или учебы. Это удобно еще и потому, что не все брошюры этой серии поступают в розничную продажу.

ПОДПИСКА НА СЕРИЮ «ИСКУССТВО» ПРОВОДИТСЯ НА ГОД, ПОЛУГОДИЕ ИЛИ КВАРТАЛ. В КАТАЛОГЕ «СОЮЗПЕЧАТИ» ВЫ НАЙДЕТЕ ЕЕ В РАЗДЕЛЕ «НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ЖУРНАЛЫ» ПОД РУБРИКОЙ «БРОШЮРЫ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ЗНАНИЕ». ИНДЕКС 70095. СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ НА ОДИН КВАРТАЛ — 36 КОП.

В 1969 ГОДУ ПОДПИСЧИКИ СЕРИИ «ИСКУССТВО» ПОЛУЧАТ, В ЧАСТНОСТИ, СЛЕДУЮЩИЕ РАБОТЫ:

К. Исаева. О средствах киновыразительности.

А. Н. Сохор. Музыка и общество.

Ю. С. Корев. Музыка сегодня.

И. Е. Попов. Великая Отечественная война в музыке.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»