

Джузеппе Босси о «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. Иоганн Вольфганг Гёте

Автор этого значительного произведения, миланец, родился в 1777 году, был одарен от природы прекрасными, рано развившимися способностями, особенно склонностью и талантами к изобразительному искусству; своим развитием он обязан, как видно, самому себе и наследству Леонардо да Винчи.

Впрочем, мы знаем, что после шестилетнего пребывания в Риме и возвращения на родину он был назначен директором Академии художеств, чтобы вдохнуть в нее новую жизнь.

Босси питал склонность к размышлению и к работе, хорошо усвоил основные правила и историю искусств и мог поэтому взять на себя тяжелое дело — воссоздать в тщательно продуманной копии прославленную фреску Леонардо да Винчи «Тайную вечерю», затем повторить ее в мозаике и тем сохранить на вечные времена.

Каким образом он это сделал, он и дает отчет в упомянутой работе, а мы хотим лишь вкратце обрисовать его труды.

К этой книге благожелательно отнеслись все любители искусства, но в Веймаре, к счастью, есть возможность судить о ней более глубоко, ибо, когда Босси оказался не в состоянии положить в основу своего труда совершенно испорченный, переписанный оригинал, он вынужден был тщательно изучить все имеющиеся копии. Затем он перерисовал с трех копий головы и руки и постарался как можно глубже проникнуть в душу своего великого предшественника и разгадать его намерения, откуда, наконец, вооруженный собственным суждением, выбором и чувством, не закончил свою работу — образец теперь уже готовой мозаики. Все упомянутые рисунки находятся в Веймаре, они приобретены во время последнего путешествия по Ломбардии его королевским высочеством великим герцогом; из нашего изложения видно будет, как велика их ценность.

ИЗ ЖИЗНИ ЛЕОНАРДО

Винчи — замок и поместье в долине Арно под Флоренцией — принадлежало в середине XV столетия владельцу по имени Пьеро, которому женщина, оставшаяся нам неизвестной, родила побочного сына. Этот сын, названный Леонардо, очень скоро превратился в мальчика, одаренного всеми рыцарскими талантами. Он был сильного телосложения, обладал ловкостью во всех гимнастических упражнениях, привлекательностью и хорошими манерами, но с особенной силой проявлялись в нем страсть и талант к изобразительному искусству, почему его вскоре и отдали в учение к Вероккьо, проживавшему во Флоренции, человеку вдумчивому, основательно владевшему теорией, зато в практике Леонардо очень скоро превзошел своего учителя и даже вовсе отбил у него охоту к живописи.

Искусство находилось в то время на той ступени, когда легко может выступить большой талант и проявить себя во всем блеске своего мастерства; прошло уже два столетия с тех пор, как живопись сбросила с себя оковы окаменелости и скудости византийской школы и, подражая природе, выражая благочестивые нравственные мысли, начала новую жизнь. Художники стали работать хорошо, но бездумно; в той мере, в какой был развит их вкус, им удавалось то, что подсказывал им талант, к чему влекло их чувство, но никто еще не мог дать себе отчет в том, что хорошо в его произведениях, а в чем его недостатки, хотя он сам и замечал и чувствовал их. Правдивость и натуральность имеют в виду все, но нет еще живого целого. Во всем виден замечательный замысел, но ни одно произведение не продумано до конца, ни одно еще не достигло единства; во всем видно нечто случайное, чуждое, ибо еще не сформулированы принципы, согласно которым можно было бы судить о собственных произведениях.

Вот в это-то время и явился Леонардо. И так как он обладал врожденным даром с легкостью подражать природе, он со свойственной ему пронизательностью очень скоро заметил, что за внешними явлениями, которые он так удачно копировал, кроется великое множество тайн и он должен неустанно стремиться проникнуть в них. Поэтому Леонардо стремился постичь законы органического строения, основы пропорции, изучал правила перспективы, сочетал формы и цвета своих моделей, размещенных в предназначенном для них пространстве, — короче, он пытался постичь все требования искусства. Но особенно занимало его различие в строении человеческих лиц, в которых открывается и характер человека, и мгновенная охватившая его страсть, а это и есть то главное, на чем мы останавливаемся особенно долго, когда смотрим на «Тайную вечерю».

КОННАЯ СТАТУЯ

Беспокойные времена, наступившие во Флоренции по вине злополучного Пьетро Медичи, заставили Леонардо переехать в Ломбардию, где после смерти герцога Франческо Сфорца его наследник Лодовико, по прозвищу «Il Мого»[1], вознамерился возвеличить своего предшественника, а заодно с ним и себя столь же величественной деятельностью и, наконец, прославить свое правление произведениями искусства. В Милане Леонардо тотчас получил заказ на конную статую колоссальных размеров. Через несколько лет модель статуи была готова и вызвала всеобщий восторг. Но когда для какого-то праздника решили выставить колосса как самое прекрасное произведение из всех существующих, он разбился, и художник вынужден был сделать вторую статую; художник закончил ее тоже. Но тут французы перевалили через Альпы; статуя послужила солдатам мишенью, они превратили ее в обломки, изрешетив своими пулями, и от произведения, на которое ушло шестнадцать лет жизни, не уцелело ничего. Это учит нас тому, что и тщеславная жажда роскоши, и грубое невежество наносят величайший вред искусству.

Лишь мимоходом упомянем мы картон «Битва под Ангьяри», который Леонардо написал, соревнуясь с Микеланджело, и картину «Святая Анна», где бабушка, мать и внук с величайшим искусством соединены в одну тесную группу.

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»

Теперь мы переходим наконец к настоящей цели нашего труда, к фреске «Тайная вечеря», написанной на стене в трапезной монастыря Санта-Мария-делле-Грацие в Милане. Советуем нашим читателям посмотреть гравюру на меди Моргена, которая дает достаточное представление и обо всем произведении в целом, и о его деталях.

Прежде всего нам следует обратить внимание на помещение, в котором написана картина; ибо здесь как в фокусе полностью

проявляется мудрость художника. Разве можно было придумать что-нибудь более подходящее и благородное для трапезной, чем процальная вечеря, которой суждено было стать святыней для всего человечества на веки вечные?

Во время нашего путешествия несколько лет назад мы видели эту трапезную еще в полной сохранности. Как раз против входа в нее, вдоль торцовой стены в глубине залы, стоял стол приора, а по обе стороны от него — столы монахов, приподнятые над полом на одну ступень, и только когда входящий оборачивался, он видел над невысокой дверью в четвертой узкой стене четвертый, нарисованный, стол, за которым сидел Христос со своими учениками, как если бы и они принадлежали к обществу, собравшемуся здесь. Должно быть, сильное было впечатление, когда в часы трапезы сидящие за столом приора и сидящие за столом Христа встречались взглядами друг с другом, словно в зеркале, а монахам за их столами казалось, что они находятся между этими двумя содружествами. Именно поэтому мудрость художника повелела ему взять за образец всамделишные столы монахов. Да и скатерть с вмятинами складок, с цветными полосами и завязанными в узлы концами взята из монастырской прачечной, и миски, тарелки, кубки и прочая утварь списаны с тех, которыми пользуются монахи.

Здесь и речи быть не могло об использовании сомнительного устарелого маскарада. Было бы совершенной бестактностью, если бы в таком месте художник уложил свое святое общество на ложе.

Нет, это общество надо было приблизить к современности, Христос должен был вкусить свою вечернюю трапезу у доминиканцев в Милане.

Эта картина должна была производить большое впечатление и по многим другим причинам. Приподнятые примерно на десять футов над полом, все тринадцать фигур, написанные в полтора человеческих роста, занимают площадь в двадцать восемь парижских футов в длину. Только двое из них, сидящие друг против друга на противоположных концах стола, написаны целиком, остальные изображены лишь по пояс, но и в этом случае художник сумел превратить необходимость в добродетель. Наши чувства обычно выражает только верхняя часть нашего тела, ноги всегда служат только помехой.

Художник создал одиннадцать поясных фигур, их ноги — бедра и колени — скрыты столом и скатертью. И только у самого пола, чуть заметные в скудном сумеречном свете, виднеются ступни.

Перенесемся же в это помещение, представим себе обычное полнейшее спокойствие, царящее в таких вот монастырских трапезных, и подивимся художнику, который вдохнул в свою картину столь сильное волнение, столь страстное движение и, так резко приблизив свое творение к природе, тут же поставил его в резкий контраст с окружающей действительностью.

Средство, которое использует художник, желая потрясти святых, спокойно вкушающих ужин, это средство — слова учителя: «Один из вас предаст меня!» Слова произнесены, всех собравшихся охватывает смятение, а он склоняет голову и опускает взор свой долгу; вся поза Спасителя, движения его рук и пальцев, все вторит небесному смирению и роковым словам: «Да, это так! Один из вас предаст меня!»

И тут, прежде чем идти дальше, мы должны проанализировать, что же это за прием, который Леонардо использовал больше, чем все другие, чтобы вдохнуть жизнь в свою картину; этот прием — движения рук; и открыть его мог только итальянец. У людей его нации одухотворено все тело, все члены его принимают участие в любом выражении чувства, страсти, даже мысли. С помощью различных положений и движений рук итальянец говорит: «Что мне за дело! — Ступай сюда! — Он мошенник, берегись его! — Ему уже недолго жить! — Вот самое главное! — Запомните это особенно, слушающие меня!» На такую национальную черту Леонардо, который с превеликим вниманием подмечал все характерное, должен был особенно пристально устремить свой пылкий взор; в этом отношении картина его уникальна, и сколько бы мы ни глядели на нее, все мало. Лица и все движения его героев находятся в идеальном соответствии друг с другом, но, кроме того, в глаза зрителю сразу бросается, как замечательно соотносятся и как контрастируют друг с другом все участники «Вечери».

Фигуры по обе стороны Учителя надлежит рассматривать как триады, слитые, по замыслу художника, в единое целое, но при этом каждая фигура индивидуальна и связана с двумя другими; в то же время группы сочетаются с соседними группами. Рядом с Христом с правой стороны сидят Иоанн, Иуда и Петр.

Петр, самый крайний в этой группе, всплыв, как это свойственно его характеру, вскакивает позади Иуды, который в испуге поднимает голову и, подавшись вперед, сгибается над столом; в правой руке он крепко сжимает кошель, а левой невольно делает судорожное движение, словно говоря: «Что это означает? Что с нами будет?» Петр же тем временем обхватил левой рукой правое плечо прильнувшего к нему Иоанна и указывает на Христа. Он требует, чтобы любимый ученик спросил Учителя — кто предатель? Сжимая правой рукой рукоятку ножа, Петр нечаянно ударяет им Иуду в бок и тем оправдывает жест испуганного Иуды, который так резко подается вперед и опрокидывает солонку. Эта группа, очевидно, задумана прежде других, и она самая законченная во всей картине.

Если одесную господу угроза отмщения выражается скупыми жестами, то ошуюю предательство вызывает живейшее отвращение и возмущение. Апостол Иаков (старший) в страхе откидывается назад, простирает вперед руки и, склонив голову, не спускает глаз с одной точки, как человек, который, услышав чудовищную весть, уже видит ее воочию. Фома выглядывает у него из-за плеча и, придвигаясь к Спасителю, приставляет указательный палец правой руки к лбу.

Филипп, третий в этой группе, прекрасно завершает ее; он встает и, склонившись к Учителю, прижимает руку к груди, отчетливо говоря: «Господи, не я! Ты это знаешь» Ты знаешь, сколь чисто мое сердце. Не я, господи!»

И, наконец, трое в последней группе с этой же стороны дают нам новый материал для наблюдений. Они обсуждают между собой чудовищную весть, которую только что услышали. Матфей резким движением поворачивает голову влево, к обоим товарищам, зато руки свои он, напротив, протягивает к Учителю и этим изумительным движением соединяет свою группу с предшествующей. Фаддей выказывает сильнейшее удивление, сомнение и подозрение; левую свою руку он опускает на стол, а правую поднимает, словно готовясь ударить тыльной ее стороной по левой ладони. Такое движение мы замечаем только у людей бесхитростных, когда, застигнутые врасплох, они пытаются сказать: «Разве я не говорил этого! Разве не подозревал всегда!» Симон с чрезвычайным достоинством

восседает в конце стола, и поэтому мы видим его фигуру всю целиком, на нем, самом старшем из всех, богатое, ниспадающее складками одеяние, его лицо и движения свидетельствуют, что он удивлен и размышляет, но вовсе не потрясен и даже едва ли взволнован.

И если мы сейчас же переведем взгляд на противоположный конец стола, мы увидим там Варфоломея, который перекинул левую ногу через правую и, подавшись всем телом вперед, опирается на свои руки, спокойно лежащие на столе. Он прислушивается, вероятно, пытаясь, услышать, о чем же спросил Иоанн господя; ибо, очевидно, именно к этому поощряют любимого ученика все сидящие с этой стороны. Иаков-младший, сидящий рядом с Варфоломеем, откинувшись назад, кладет левую руку на плечо Петра, точно так же как Петр кладет свою руку на плечо Иоанна; но Иаков делает это ласково, требуя только объяснения, тогда как Петр грозит расправой.

И так же, как Петр встает позади Иуды, так же и Иаков-младший выглядывает из-за Андрея, а тот, одна из самых значительных фигур, приподнимает руки, протягивает их вперед и, раскрыв ладони, показывает их всем с выражением такого явного ужаса, который запечатлен здесь только этот единственный раз, тогда как на других картинах, не столь мудрых и тщательно продуманных, к сожалению, демонстрируется слишком часто.

ТЕХНИКА ВЫПОЛНЕНИЯ

Нам осталось еще многое сказать о фигурах, лицах, движениях, одежде, но мы перейдем сейчас ко второй части нашего сообщения, где нас ждут одни только огорчения: мы говорим о механических, химико-физических и технических средствах искусства, которые использовал художник, чтобы создать свое прекрасное произведение. Последние исследования обнаружили с совершенной ясностью, что картина была написана маслом на стене. Способ этот, которым уже давно и успешно пользовались, должен был прийтись по вкусу такому художнику, как Леонардо, который был рожден, чтобы счастливо созерцать природу и проникнуть в нее, чтобы сделать видимым все то, что скрыто в ее глубине.

Сколь грандиозен подобный замысел и сколь дерзостен, становится нам ясно, лишь только мы вспомним, что природа работает, пробиваясь изнутри наружу, что она должна заготовить для себя бесчисленные средства, прежде чем после тысячи самых разных попыток окажется в состоянии изобрести различные органы, появляющиеся одновременно или формирующиеся одни из других, создать существо, подобное человеку, которое, правда, есть воплощение вонне высочайшего внутреннего совершенства, но которое не столько разрешает, сколько еще больше усложняет загадку, за которой прячется природа.

Показать со всей честностью внутреннее содержание через внешнюю форму было величайшим и единственным желанием самых великих мастеров. Они стремились не только возможно правдивее воплотить свое понимание предмета, — нет, созданное ими изображение должно было заступать место самой природы, и более того — превзойти ее. Но для этого необходима была прежде всего величайшая тщательность выполнения. А как же можно было достичь ее, если не работая постепенно. Далее было необходимо вносить в произведение неизбежные поправки; все эти преимущества и еще многие другие дает масло.

Так, после тщательного изучения установили, что Леонардо нанес горячим железом на известковый раствор, покрывавший стену, смесь из мастик, смол и других веществ. Наконец, чтобы создать совершенно гладкий грунт и добиться устойчивости против внешнего воздействия, он покрыл всю фреску легким слоем из свинцовых белил, желтка и глинозема. Но именно эта заботливость и повредила, как мы видим, картине; ибо если вначале краски, нанесенные на верхний слой легкой масляной смеси, получали достаточное питание, а смола тоже отчасти всасывала его и поэтому некоторое время оставалась без изменений, то, как только масло стало высыхать, нижняя подкладка утратила свою прочность, стала рваться, в эти прорывы проникла сырость, пропитавшая стены, а вслед за ней появилась и плесень, мало-помалу уничтожившая всю фреску.

МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ МОНАСТЫРЯ И ЕГО СОСТОЯНИЕ

Но еще более грустные мысли вызывает то обстоятельство, что, к сожалению, еще в то время, когда писалась картина, уже можно было предсказать ее гибель, неизбежную из-за состояния и расположения самого здания. Герцог Лодовико умышленно или просто из прихоти заставил монахов реставрировать их обветшалый, стоящий в отвратительном месте монастырь, и поэтому его отстроили так плохо, словно отбивали барщину. В старых переходах вздымаются жалкие, уродливые колонны, виднеются широкие арки, покрытые мелкой разноцветной щербатой черепицей. Это был строительный материал, взятый из старых, развалившихся зданий. Если так строили наружные стены здания, доступные взору наблюдателя, то вполне вероятно, что внутренние стены, которые полагалось штукатурить, были сложены еще небрежнее. Здесь пустили в дело выветрившиеся кирпичи и камни, пропитанные разрушительными солями, которые впитывали в себя сырость, царившую в помещении, и, что особенно губительно, выделяли ее. Помимо того, злосчастная стена, которой было доверено столь великое сокровище, выходила на север, да еще поблизости от кухни, кладовой, буфетной, и как грустно, что такой предусмотрительный художник, который без конца выбирал и совершенствовал свои краски, непрерывно добивался полной прозрачности своих лаков, вынужден был силой обстоятельств не обращать внимания на опасности, таившиеся в здании, где он должен был поместить свою картину, иначе говоря, пренебречь самым главным, от чего зависело все.

Если бы, несмотря на эти обстоятельства, монастырь стоял на возвышенности, бедствие не приняло бы таких размеров. Но монастырь стоит в такой котловине, а трапезная еще глубже всех остальных зданий, что в 1800 году, во время длительного жестокого ливня, вода затопила ее более чем на три пяди, и поэтому мы вправе полагать, что ужасное наводнение 1500 года, которое обрушилось на эти места и затопило решительно все, не пощадило и трапезную. Даже если представить себе, что тамошние монахи сделали все, чтобы высушить помещение, в нем, к сожалению, осталось достаточно сырости, которую впитали в себя его стены, и произошло это в то время, когда Леонардо еще писал свою фреску.

Примерно лет десять спустя после того, как Леонардо закончил «Вечерю», ужасная чума поразила славный город, и можно ли требовать от перепуганного духовенства, чтобы, покинутое всеми, находясь в смертельной опасности, оно позаботилось о спасении фрески в своей трапезной?

Военные смуты и бесконечные несчастья, постигшие Ломбардию в первой половине XVI столетия, привели к полному пренебрежению произведениями искусства, и потому наша картина, помимо всех указанных нами дефектов, таившихся в стене, известковом грунте и,

может быть, в способе письма, была обречена на гибель. Во второй половине XVI века некий путешественник заявил, что фреска уже наполовину погибла; другой отметил, что она превратилась в сплошное темное пятно; все оплакивают картину как погибшую, уверяют, что только с трудом, да и то очень неясно, различают, что именно на ней изображено; еще один посетитель говорит, что она пришла в полную негодность, и то же самое заявляют все более поздние писатели того времени.

Но картина все-таки существовала, пусть даже только как тень по сравнению с тем, чем была вначале, но все же существовала. Зато теперь нас все больше и больше охватывает страх потерять ее окончательно: трещины в картине становятся все больше, они сливаются друг с другом, и большая бесценная плоскость картины, растрескавшаяся и превратившаяся в бесчисленные мелкие струпы, грозит осыпаться кусок за куском. Потрясенный таким состоянием картины, кардинал Федерико Борромео заказывает в 1612 году копию, которую мы с благодарностью только упомянем.

БЕДСТВИЕ РАЗРАСТАЕТСЯ

Но не только время в союзе с упомянутыми обстоятельствами, — нет, сами владельцы картины, которые должны были быть ее стражами и хранителями, больше всех виновны в ее гибели и покрыли память о себе вечным позором. Дверь, через которую они входили, показалась им слишком низкой; эта дверь вместе с другой были симметрично прорезаны в цоколе, служившем пьедесталом картины. Но монахи пожелали устроить величественный вход в столь дорогие им покои.

Дверь гораздо больших размеров, чем требовалось, была проломлена посередине стены, и без всякого пиетета не только к художнику, но и к изображенным им праведникам они изрубили ноги некоторых святых и даже самого Христа.

И вот тут-то и начинается полное разрушение картины! Ибо, сделав арку, прорубили гораздо большую дыру, чем это требовалось для двери, и поэтому исчез не только большой кусок фрески, но от сотрясения под ударами молота и кирки отвалилось еще несколько кусков, которые прибили на прежнее место гвоздями.

Позднее картину испортили еще новой безвкусицей, ибо под потолком прямо над ней укрепили государственный герб, который почти касался головы Христа, так что и снизу, где прорубили дверь, и сверху, где укрепили герб, изображение Спасителя подверглось недостойному оскорблению. С той поры разговоры о реставрации картины поднимались неоднократно, но предпринята она была лишь позднее: ибо какой настоящий художник взял бы на себя столь опасную ответственность? Наконец, в 1726 году появляется, к несчастью, Белотти, наделенный весьма скудным дарованием, зато, как и полагается обычно, чрезмерным нахальством; шарлатан этот похваляется, будто обладает особым секретом, с помощью которого берется воскресить погибшую картину. Он реставрирует на пробу маленький кусочек, надувает невежественных монахов, и они доверяют его произволу сокровище, которое он тотчас же закрывает лесами и, прячась за ними, преступной рукой, способной только позорить искусство, переписывает фреску всю целиком, сверху донизу. Святые отцы дивятся этому чуду, которое Белотти, стремясь окончательно их одурить, показал им под слоем грубого лака, способного, как он заверил, навеки избавить их от всех неприятностей.

Воспользовались ли они этим изумительным средством, когда вскоре картина потускнела, неизвестно, зато известно, что ее еще несколько раз освежали по частям, и при этом акварельными красками, которые и сейчас видны в некоторых местах картины.

Тем временем картина продолжала гибнуть все больше, и снова возник вопрос, вызвавший множество споров среди и художников и заказчиков, — можно ли еще сохранить картину?

Де Джорджи, человек скромный и мало одаренный, зато рассудительный и усердный, знаток настоящего искусства, решительно отказался хотя бы прикоснуться рукой к произведению, которое сделано рукой Леонардо.

Наконец, в 1770 году последовал благожелательный, по недаленовидный приказ, и при попустительстве царедворца-приора все это дело было поручено некоему Мацца; этот умел надувать мастерски: немногие места фрески, еще уцелевшие в оригинальном виде, хотя уже дважды переписанные посторонней рукой, были препятствием для его вольной кисти. Он прошелся по ним скребком и подготовил чистую поверхность, чтобы запечатлеть на ней черты своего наглого маранья. Это же самое он проделал с многими головами.

Но тут уж восстали и художники, и миланские любители искусств, все открыто порицали и покровителей и клиентов; возмущение стало всеобщим. Мацца, который начал писать группы справа от Спасителя, работал столь усердно, что успел перейти уже и на левую сторону, так что нетронутыми остались только головы Матфея, Фаддея и Симона. Мацца как раз собирался закрасить и эти следы работы Белотти и вступить в соревнование с ним за имя Герострата. Но тут судьбе стало угодно, чтобы после того, как угодливый приор принял приглашение из-за границы, преемник его, знаток искусства, немедленно уволил Мацца, и этот шаг оказался спасительным для упомянутых нами голов хотя бы в той мере, в какой мы можем судить, что именно сделал с ними Белотти. Вероятно, это обстоятельство и привело к созданию легенды, будто бы головы уцелели в своем оригинальном виде.

С тех пор, после ряда совещаний, ничего больше не предпринималось, да и как можно набальзамировать трехсотлетний труп? В 1796 году победоносная французская армия перешла Альпы; ее вел Бонапарт, молодой генерал, жаждущий славы и прославленных произведений искусств; имя Леонардо привлекло его в то место, которое так долго держит в плену и нас.

Бонапарт тотчас же приказал не устраивать здесь постой и не делать ничего, что могло бы нанести какой-либо ущерб трапезной. Составив этот приказ, он подписал его, положив лист бумаги на колени, и тотчас вскочил на лошадь. Вслед за тем другой генерал, презрев этот приказ, приказал взломать двери и превратить трапезную в конюшню.

Подкраска Мацца уже утратила свою свежесть, и пар, поднимающийся от лошадей, еще вреднее, чем пар во время монашеских трапез, надолго покрыл стены, окутав свежей плесенью фреску; сырость была столь велика, что вода стекала вниз потоками, отмечая свой путь белесыми следами. Затем трапезная была превращена в сеновал, а потом использована и для разных других военных надобностей.

Наконец администрации удалось закрыть помещение и даже замуровать его, так что долгое время желавшие посмотреть «Вечерю»

Бездели по приставной лестнице с кафедры, находившейся позади трапезной, с которой прежде дежурный монах услаждал своим чтением обедающих.

В 1800 году великое наводнение затопило все, превратило в болото трапезную и бесконечно усилило сырость, но в 1801 году по приказу Босси, который, будучи секретарем Академии, считал себя вправе его издать, была навешена дверь, и местные власти обещали позаботиться о фреске. И, наконец, в 1807 году итальянский вице-король приказал восстановить помещение и привести его в приличный вид. Тогда были вставлены оконные стекла, частично отремонтирован пол и поставлены леса, дабы осмотреть стену и решить, что еще можно сделать. Двери были перенесены ближе к углу, и с тех пор новых изменений в картине не наблюдается, хотя внимательный зритель заметит, что в зависимости от состояния в атмосфере картина выступает то яснее, то затуманенной. Пусть, раз картина уже погибла, останется хоть след от нее, дабы печальная, но благоговейная память сохранила ее для грядущих времен.

О КОПИЯХ ВООБЩЕ

Прежде чем мы перейдем к копиям с нашей картины, а их насчитывается чуть ли не тридцать, необходимо упомянуть, о копиях вообще. Они не имели хождения, раньше чем все признали, что искусство достигло высочайшей вершины; и когда менее значительные таланты, созерцая произведения величайших мастеров, отчаялись в своих возможностях создать что-либо подобное, непосредственно копируя природу или воплощая собственные идеи, тогда искусство, ставшее ремеслом, принялось повторять собственные свои творения. Это бессилие большинства художников не могло остаться незамеченным для любителей искусства, которые, не всегда имея возможность обращаться к первейшим мастерам, обращались к второстепенным талантам и оплачивали их работы; боясь получить что-либо совсем уж топорное, они предпочитали заказывать копии с известных произведений, чтобы получить хоть в какой-то мере доброкачественные вещи.

Скарденность владельцев картин и спешка художников способствовали развитию нового направления в искусстве. Тогда искусство пало, главным образом потому, что оно превратилось в копирование.

В XV столетии, да и в предшествующем, художники были высокого мнения о себе и об искусстве и не так-то легко соглашались повторять чужие открытия, и поэтому до нас почти не дошли копии того времени, — обстоятельство, на которое, конечно, обратит внимание каждый знаток истории искусства. Второстепенные искусства использовали для своих малозначительных поделок более крупные образцы, как это делал, например, Ньелло и другие финифтяных дел мастера; если же по каким-либо религиозным или иным основаниям требовалось повторить чью-либо работу, тогда всех удовлетворяло свободное подражание, лишь приблизительно передававшее развитие и сюжет оригинала, не обращая особого внимания на его форму и цвет; поэтому в самых богатых картинных галереях мы не найдем копий, сделанных раньше XVI столетия.

Но вот пришло время, когда благодаря немногим выдающимся личностям (к которым, несомненно, принадлежит наш Леонардо, и при этом он самый ранний из них) искусство во всех своих видах достигло совершенства, все научились лучше смотреть и судить, и поэтому оказалось вовсе не трудным удовлетворить спрос на копии с лучших произведений, особенно сделанных в школах такого мастера, к которому толпой устремлялись ученики и произведения которого особенно ценились. Однако желающие удовлетворялись небольшими вещами, которые легко сравнить с оригиналом, чтобы судить о них. Что же касается больших работ, то с ними тогда, как и теперь, дело обстояло совсем иначе, потому что такой оригинал не станешь сравнивать с его копиями, и заказы на такие вещи встречаются редко. Поэтому искусство и его знатоки удовлетворялись небольшими копиями, при которых копирующему предоставляется большая свобода, и последствия этого произвола сказались в огромнейшей степени в тех редких случаях, когда требовались копии бо́льших размеров, которые почти всегда были копиями с копий, да еще изготовленными с копий меньшего размера, далекими по качеству исполнения от оригинала, иногда даже выполненными только по рисункам или, может быть, даже по памяти. Появлялось все больше заурядных живописцев, они работали за самое ничтожное вознаграждение, живописью стали кичиться, и вкус к ней повсюду пришел в упадок; число копий все увеличивалось, они уродовали стены приемных залов и лестниц, голодные новички жили на скудные подачки, которые им давали за то, что они изготовляли в любом масштабе копии с прекрасных произведений, и многие живописцы всю свою жизнь только и делали, что писали копии. Но и в этих вещах, в каждой из копий, были отклонения от оригинала, — может быть, по требованию заказчика, может быть, из каприза художника, а может быть, оттого, что и этим живописцам хотелось быть оригинальными.

К тому еще присоединилась мода на гобелены, и живопись считалась недостаточно солидной, если в ней не сверкало золото, и поэтому самые замечательные картины, если только они были серьезны и просты, считались бедными и жалкими; поэтому копиист обогащал их, рисуя на заднем плане строения и ландшафты и разукрашивая платья своих персонажей, окружая их головы золотыми лучами или венцами, писал странные детские фигурки, зверей, химер, гротескных уродцев и всякую прочую ерунду. Правда, нередко случалось, что художник, обладавший фантазией, получал по воле заказчика, нисколько не ценившего его дарования, заказ на копию с чужого произведения и, хотя писал ее с отвращением, все же стремился хоть где-то выступить как оригинальный художник и поэтому кое-что изменял, кое-где добавлял, как ему подсказывало собственное знание, а может быть, и тщеславие. То же самое случалось и в зависимости от требований времени и места. Многие фигуры использовались для совсем других целей, чем та, для которой предназначал их создатель оригинала. Светские сюжеты с помощью легких изменений превращались в духовные, языческим богам и героям пришлось превратиться в мучеников и евангелистов. Часто художник, стремясь научиться и поупражняться, копировал какую-нибудь фигуру с прославленной картины, затем добавлял к ней фигуры, созданные собственной его фантазией, и таким образом создавал картину, предназначенную для продажи. И, наконец, упадок искусства следует частично приписать открытию и злоупотреблению гравировкой на меди, что дало возможность посредственным живописцам весьма часто пользоваться чужими открытиями, и поэтому все бросили учиться. В конце концов живопись пала до такой степени, что слилась с механическими работами. Гравюры на меди сами по себе отличались от оригиналов, а копировавший их увеличивал эти отклонения согласно собственному или чужому убеждению, а может быть, и капризу. Точно так же обстояло дело и с рисунками: художники зарисовывали наиболее примечательные произведения в Риме и во Флоренции, чтобы, вернувшись домой, изготовить с них такую копию, какая им вздумается.

КОПИИ «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ»

Вот теперь можно заключить с той или иной степенью вероятности, чего нам следует ждать от копий «Тайной вечери», хотя самые ранние из них были сделаны в одно время, ибо картина вызвала большой интерес, и другим монастырям тоже хотелось иметь нечто

подобное.

Среди множества копий, привлеченных автором этого труда, нас занимают сейчас только три, так как в Веймаре у нас есть три рисунка с них. Но основой для этих копий послужила четвертая, и поэтому прежде всего мы должны говорить с ней.

Марко д'Оджоно, ученик Леонардо да Винчи, не обладал всеобъемлющим талантом, но он все же был достоин своей школы, особенно удавались ему головы, хотя и в них он весьма неровен. Примерно в 1510 году он сделал миниатюрную копию, с тем чтобы впоследствии использовать ее для копии большего размера. Как это бывает обычно, она была не совсем точной, но именно ее он положил в основу копии большего размера, которая находится на стене ныне упраздненного монастыря в Каstellлаццо, тоже в трапезной бывших монахов. Вся картина написана очень тщательно, однако что касается аксессуаров, то здесь царит обычный произвол. И хотя Босси не очень высокого мнения о ней, он все же не отрицает, что это значительный памятник и что характер многих голов, — тех, выразительность которых не преувеличена копиистом, — заслуживает похвалы. Босси срисовал их, и, сравнивая копии, мы можем судить о них на основании собственного впечатления.

Вторая копия, — срисованные с нее головы также лежат сейчас перед нами, — исполнена как фреска на стене в Понте-Каприаска; ее относят к 1565 году и приписывают Пьетро Ловино. В дальнейшем мы ознакомимся с ее достоинствами; своеобразие ее заключается в том, что здесь под всеми фигурами подписаны их имена, и эта предусмотрительность помогает нам с уверенностью охарактеризовать каждое из изображенных на ней лиц.

Мы, к сожалению, уже достаточно подробно описали постепенную гибель «Вечери», она была уже в очень плохом состоянии, когда в 1612 году кардинал Федерико Борромео, пламенный любитель искусства, желая предотвратить окончательную гибель картины, поручил молодому Андреа Бьянки, по прозвищу Веспино, снять с нее копию в размерах оригинала. Этот художник скопировал сперва несколько голов; они удались ему, и он стал писать дальше; он скопировал все фигуры, но снимал копию с каждой в отдельности и только затем с всевозможной тщательностью соединил их; эта копия и сейчас еще хранится в Амвросианской библиотеке в Милане и служит главным основанием для новейшей копии, сделанной Босси, но эта последняя была написана по следующему поводу.

НОВЕЙШАЯ КОПИЯ

Королевство Италия было провозглашено, и принц Евгений по примеру Лодовико Сфорца хотел прославить начало своего регентства, покровительствуя искусству. Лодовико поручил написать «Тайную вечерю» Леонардо, Евгений решил восстановить, насколько только возможно, картину, подвергавшуюся разрушению на протяжении трехсот лет, воскресив ее в новом произведении; и, дабы оно существовало вечно, решил перевести ее в мозаику. Подготовка к этому шла уже полным ходом.

Босси немедленно получает заказ и в начале мая 1807 года приступает к работе. Ему кажется полезным изготовить картон таких же размеров, как фреска, он снова обращается к занятиям своей юности и весь отдается изучению Леонардо, изучает его живописное наследие, рукописи, произведения, особенно самое последнее, ибо он убежден, что человек, создавший столь замечательные произведения, должен был творить согласно самым определенным и действенным принципам. Босси срисовал головы с копии в Понте-Каприаска, срисовал и другие части тела, а помимо того, головы и руки с копий д'Оджоно и Бьянки. Потом он срисовал все, что было возможно, у самого Винчи и даже кое-что принадлежащее его современникам. Затем он начинает сличать все имеющиеся копии и более или менее глубоко изучает двадцать семь из них. Со всех сторон ему любезно предоставляют рисунки и рукописи Винчи.

Создавая свой картон, Босси следует сперва амвросианской копии, ибо она одна выполнена в размерах оригинала; при помощи сетки и прозрачной бумаги художник пытался как можно точнее все переснять и для этого работал, не отходя от оригинала, который был хоть и очень испорчен, но все же еще не переписан.

В конце октября 1807 года картон был готов, холст такого же размера на одном участке стены натянут, и вскоре вся картина была исполнена целиком. И сразу же за этим, желая испытать свою палитру, Босси скопировал те небольшие фрагменты неба и ландшафта, уцелевшие на оригинале, которые благодаря качеству и чистоте красок все еще сохранили свою свежесть и яркость.

Затем он подмалевал головы Христа и трех апостолов по левую сторону от него; что же касается одеяний, он сперва написал те одежды, в цвете которых был совершенно уверен, а затем уже, руководствуясь принципами Леонардо и собственным вкусом, выбрал краски для остальных. Так записал он весь холст, предварительно глубоко все обдумав и используя сочные и яркие цвета.

К сожалению, работая в сыром и заброшенном помещении, он заболел так, что был вынужден прервать работу; впрочем, он использовал эту паузу, чтобы привести в порядок рисунки, гравюры и рукописи, частью касающиеся «Тайной вечери», частью других произведений мастера; как раз в это время ему посчастливилось ознакомиться с коллекцией рисунков, принадлежавшей кардиналу Чезаре Монти, в которой среди многих драгоценных произведений оказались и прекрасные вещи Леонардо. Босси проштудировал даже писателей, современников Леонардо, желая использовать их суждения и пожелания и повсюду выискивая все, что только могло способствовать его работе. Так воспользовался он своей болезнью и окреп наконец настолько, чтобы снова взяться за дело.

Ни один художник и ценитель искусства не оставит непрочтенным отчет Босси о том, как он поступал в отдельных случаях, как продумывал характер, и выражение лиц, и даже движения рук и как он их писал. Точно так же продумывает он столовые приборы, комнату, фон и доказывает, что нет такого места в картине, которое он решился бы написать, не будь у него на то самых веских оснований. Каких только усилий не употреблял Босси, чтобы по всем правилам написать ноги, виднеющиеся под столом, ибо именно эта часть оригинала была уже давно разрушена, а в копиях с ней обращались очень небрежно.

До сего времени мы частью давали общее представление о работе кавалера Босси, частью прибегали к переводу и извлечениям из его сочинений. Мы с благодарностью принимали его описания, разделяли его убежденность, соглашались с его мнениями, а если кое-что вставляли от себя, то наши замечания вполне совпадали с его взглядами. Но теперь, когда речь идет о принципах, которым он следовал, работая над своей копией, о пути, который он избрал, мы вынуждены в той или иной мере с ним разойтись. Кроме того, мы знаем, что он подвергался яростным нападкам, что противники обращались с ним сурово, а друзья даже вторили им, и поэтому у нас возникают

сомнения, — должны ли мы одобрить все, что написано Босси, пока он уже ушел от нас, не может защищать себя, не может отстаивать свои принципы, то наш долг если не оправдать, то, во всяком случае, извинить его, возложив его прегрешения на те обстоятельства, при которых он творил, и попытаться доказать, что некоторые суждения и поступки были ему, вероятно, навязаны, а вовсе не явились следствием его желания.

Художественные произведения такого рода, которые должны бросаться в глаза, вызывать интерес и удивление, пишутся обычно в колоссальных размерах. Работая над «Тайной вечерей», Леонардо сам написал свои фигуры в полтора человеческого роста; фигуры эти были рассчитаны на девять футов высоты, и, хотя двенадцать человек сидят или скрыты столом до половины (и только одна фигура стоит, правда, согнувшись), фреска производила, по-видимому, грандиозное впечатление даже на значительном расстоянии. И вот было решено, пусть даже не особенно осторожно в том, что касается частных деталей, зато достаточно действенно в целом, вернуть былое впечатление от картины.

Зрители услышали нечто невероятное: картина в двадцать восемь парижских футов длины и чуть ли не в восемнадцать высоты будет составлена с помощью многих тысяч стеклянных штифтов, после того как итальянский художник скопировал ее всю целиком, продумал, призвав на помощь все физические и духовные средства, и восстановил насколько возможно то, что считалось погибшим. И почему сомневаться в осуществлении подобного замысла в момент, когда происходят важнейшие изменения внутри государства? Почему художника не мог увлечь замысел создать именно в это время нечто такое, что при обычных обстоятельствах могло показаться совершенно невыполнимым?

Как только решили, что картину надо выполнить в размерах оригинала, Босси тотчас принялся за работу, и мы должны простить ему то, что он взял за основу копию Веспино. Старая копия в Кастеллаццо, которую по праву считают очень хорошей, немного меньше оригинала; если бы Босси взял только ее, ему пришлось бы увеличить и фигуры и головы; а любой ценитель искусства знает, какая это неблагодарная работа, особенно увеличение голов.

Давно известно, что только самым великим мастерам удавалось писать головы грандиозных размеров. Фигура человека, лицо в особенности ограничено законами природы определенным размером, и только в его пределах лицо может казаться правильным, характерным, красивым, умным. Попробуйте поглядеть на себя в выгнутое зеркало, и вы ужаснетесь, увидев глядящий на вас бездушный, грубый, бесформенный лик медузы. Нечто подобное испытывает художник, под руками которого рождается лицо гиганта. Жизненность картины зависит от выполнения, а выполнение — от того, насколько показано индивидуальное, но откуда же взяться индивидуальному, если отдельные части расширены до всеобщего?

Нам не дано узнать, до какой степени мастерства довел Леонардо исполнение своих голов. В головах находящейся перед нами копии Веспино, хотя и достойной всяческого уважения и всяческой благодарности, ощущается пустота, которая поглощает то характерное, что задумал художник; тем не менее размер голов придает им достаточную внушительность, импозантность, так что на расстоянии они должны производить сильное впечатление. Босси увидел их уже в этих размерах. Зачем же бы стал он трудиться над увеличением маленьких копий на собственный страх и риск, если работа эта была уже проделана другим? Почему ему было не успокоиться на этом? Человек с живым характером, Босси сразу же принялся за работу и окончательно отбросил все, что могло попасться ему на пути, а тем более препятствовать его работе. Этим, вероятно, и объясняется его несправедливая оценка копии в Кастеллаццо и непоколебимая вера в принципы, которые он выработал, изучая произведения и рукописи мастера; поэтому между ним и графом Веррийским и вспыхнула публичная ссора, а между ним и лучшими друзьями возникли если не расхождения, то, во всяком случае, разногласия.

ВЗГЛЯД НА ЛЕОНАРДО

Но прежде чем идти дальше, мы должны еще кое-что добавить, о личности и дарованиях Леонардо. Разнообразные таланты, которыми его одарила природа, избрали своим вместилищем главным образом его око; поэтому хотя он и был наделен разнообразнейшими способностями, величие свое Леонардо проявил прежде всего как художник. Систематически и разносторонне образованный, он предстал человечеству как совершенный образ человека. А так как наблюдательность и ясность взора являются, в сущности, принадлежностью разума, то ясность и разумность были неизменно присущи нашему художнику. Он не полагался на внутреннее побуждение своего врожденного всеобъемлющего таланта; он не мог провести ни одной случайной, своевольной линии, все должно было быть обдуманно и передумано. От чистых, выверенных пропорций до клубка, в который сплелись самые странные, разные и несхожие друг с другом чудеса, все должно было согласоваться с природой и разумом. Этому острому, всепонимающему воззрению на мир мы обязаны великими подробностями, с которыми он умел передать в словах самые запутанные дела на земле, самые сильные волнения, передать так, словно слова эти могут перевоплотиться в картины. Прочтите его описание битвы, бури — вам не так-то легко будет сыскать более точные изображения, которые, правда, не есть живопись, но которые могут указать живописцу на то, что? именно он должен создать.

Так, из его рукописного наследия мы видим, что кроткий, спокойный нрав нашего Леонардо обладал способностью вбирать в себя самые разнообразные и изменчивые явления. Прежде всего он сумел изучить обычное гармоническое телосложение, но в то же время внимательно наблюдал и все отклонения от этой нормы, вплоть до уродства, видимые на всех ступенях изменения человека, от ребенка до старца, и особенно проявления страсти, от радости до бешенства, которые должны быть запечатлены на лету, ибо они мимолетны и в жизни. Если впоследствии — учит он — мы захотим использовать свои зарисовки, мы должны будем поискать в действительности фигуру, схожую с той, которую мы набросали; мы должны будем поставить ее в ту же позицию и, исходя из обычно господствующего представления, написать эту фигуру так, чтобы она была совершенно такой, как в жизни. Мы тотчас увидим, что, какие бы преимущества ни таил в себе такой метод, использовать его могут лишь исключительные таланты, ибо когда художник исходит из индивидуального, а поднимается до всеобщего, особенно если ему предстоит изобразить взаимодействие множества фигур, он ставит перед собой почти неразрешимую задачу.

Посмотрите на «Тайную вечерю», на которой Леонардо изобразил тринадцать человек, от юноши до старца. Одного спокойно-покорного, одного испуганного, одиннадцать возмущенных и расстроенных мыслью о предательстве внутри их содружества. Мы видим самые разные проявления чувств — от самого кроткого, самого нравственного вплоть до самого пылкого. Если бы все это было списано прямо с жизни, сколько понадобилось бы времени, чтобы собрать такое количество единичных явлений и переработать в единое целое; так что

нет ничего невероятного в том, что Леонардо писал свою фреску шестнадцать лет и все же не мог дописать до конца ни предателя, ни богочеловека, и именно потому, что оба они только понятия, которые нельзя увидеть глазами.

ЗА ДЕЛО!

Поразмыслим над уже сказанным, над тем, что, вероятно, только благодаря чуду искусства удалось почти полностью восстановить картину в ее первоначальном виде, однако после описанного нами способа реставрации все головы оказались настолько проблематичными, что эта проблематичность неизбежно возрастала с каждой новой копией, даже самой точной, и тогда мы увидим, что попали в лабиринт, в котором имеющиеся рисунки, правда, помогают нам, но вывести из него не могут.

Итак, во-первых, мы вынуждены сознаться, что та глава, в которой Босси пытается взять под подозрение все имеющиеся копии, не затрагивает их исторической достоверности; она написана, по-моему, с ораторским искусством, целью которого является развенчать копию в Кастеллаццо, но, хотя в ней много недостатков, во всем, что касается голов, которые лежат сейчас перед нами, она обладает бесспорными преимуществами перед головами копии Веспино, которые мы уже охарактеризовали в общих чертах. В головах Марко д'Оджоно, несомненно, ощущается первоначальный замысел самого Винчи, и даже, возможно, Леонардо сам принимал участие в их создании и собственной рукой написал голову Христа. Так неужели же он не распространил свое поучающее и направляющее влияние на другие головы, может быть, и на всю картину? И если миланские доминиканцы были так глупы, что запретили дальнейшее использование картины в интересах искусства, то даже в самой школе Леонардо должны были иметься какие-то наброски, рисунки, картоны, на которых учитель, ничего не утаивавший от своих учеников, прекрасно мог помочь отмеченному им ученику, который неподалеку от города старательно изготовлял копию фрески.

Об отношениях между обеими копиями (значение третьей можно понять, только видя ее, словами его невозможно выразить) мы сказали лишь вкратце и лишь самое необходимое, самое решающее; впоследствии нам, может быть, посчастливится предъявить любителям искусства копии этих интересных рисунков.

СОПОСТАВЛЕНИЕ

Святой Варфоломей. Мужественный юноша, резкий профиль, сдержанное, чистое лицо, веки и брови опущены, рот сжат; кажется, человек подозрительно вслушивается, — характер здесь полностью выражен его внешностью.

У Веспино и следа нет этой индивидуальной характерности. Перед нами самое банальное лицо человека, слушающего, приоткрыв рот, лицо его словно взято из альбома для рисования. Босси тоже сохранил эти приоткрытые губы, однако мы с ним не согласны.

Святой Иаков-младший — тоже в профиль, его семейное сходство с Христом совершенно очевидно: в его вытянутых вперед, слегка приоткрытых губах есть нечто индивидуальное, однако указанное сходство стирает его. У Веспино почти банальное академическое лицо, напоминающее Христа, рот его приоткрыт как бы в знак удивления, а не для вопроса. Мы утверждаем, что Варфоломей должен сомкнуть губы, и это подтверждается тем, что у соседа его рот открыт; Леонардо никогда не позволил бы себе подобной тавтологии, а вот последователь его позволяет.

Рот святого Андрея тоже закрыт. Подобно многим пожилым людям, он сидит, выпятив вперед нижнюю губу. В этой голове, на копии Марко, есть нечто своеобразное, нечто, чего не выразишь словами; взгляд устремлен внутрь, рот закрыт с каким-то наивным выражением. С левой стороны, ближе к фону, голова очерчена так, что кажется красивым силуэтом, но если глядеть с другой стороны, мы видим лоб, глаза, нос, бороду ровно настолько, что голова становится объемной и начинает жить собственной жизнью; у Веспино же, наоборот, левый глаз и вовсе не виден, зато он так отчетливо рисует левую часть головы и бороду, что от этого поднятого кверху лица исходит мужественное, смелое выражение, правда, привлекательное, но оно более соответствовало бы сжатым кулакам, нежели протянутым вперед и раскрытым ладоням.

Иуда замкнут; робко озираясь, смотрит он вверх, угловатый профиль, в лице ничего преувеличенного, и оно вовсе не уродливо; да хороший вкус и не потерпел бы, чтобы рядом со столь чистыми и честными людьми находилось чудовище. А вот Веспино изобразил настоящее чудовище, но нельзя отрицать, что если рассматривать эту голову отдельно от других, то ей окажется присуще множество достоинств: в ней выражено живейшее коварное и дерзкое злорадство, и она должна была бы прекрасно выделяться среди черни, глумящейся над связанным Христом и вопящей: «Распни его! Распни его!» Эта голова сошла бы и за голову Мефистофеля, взятую в самое адское из всех мгновений. Но в ней нет и следа испуга и страха, соединенных с притворством, с равнодушием, презрением. Щетина волос превосходно соответствует всему облику Иуды, ее утрированность обнаруживается только рядом с силой и мощью остальных голов у Веспино.

Святой Петр. Очень загадочные черты. Уже у Марко лицо его выражает только боль, от гнева и угрозы уже ничего не осталось; правда, оно выражает и некоторый испуг, но тут Леонардо был, очевидно, несогласен с самим собой, ибо соединить в одном лице и сердечное участие к любимому учителю, и угрозу предателю, очевидно, слишком трудно. Впрочем, кардинал Борромео утверждает, что в свое время он лицезрел это чудо. Но как хорошо ни звучат его слова, у нас есть основания думать, что кардинал, любитель искусства, обрисовал скорее собственное впечатление, чем свойства картины; иначе мы не могли бы взять под защиту Веспино, Петр которого производит неприятное впечатление. Он кажется нам сухим капуцином, произносящим перед грешниками великопостную проповедь. Странно, что Веспино наградил его взъерошенными волосами, тогда как Петр у Марко предстает перед нами с красивыми мягкими короткими кудрями.

Святого Иоанна Марко изобразил совсем в духе Винчи: красивое, круглое, но чуть удлиненное, прелестное лицо, волосы, спускающиеся волнистыми прядями и мягко вьющиеся на концах, особенно там, где прикасаются к властной руке Петра. Зрачок глаза отведен от Петра, — бесконечно тонко подмеченная подробность, ибо человек, преисполненный сокровеннейшим чувством, слушая, что по секрету говорит ему сосед, отведет от него глаза. Иоанн у Веспино — добродушный, спокойный, чуть ли не спящий юноша, в котором не заметно и следа участия.

Перейдем теперь к тем, кто сидит по левую руку Христа, а об образе Спасителя мы будем говорить уже в самом конце.

Святой Фома. Голова и правая рука; согнутый указательный палец поднесен ко лбу, выражая размышление. Этот жест, так хорошо выражающий подозрение и сомнение, до сих пор толковали неверно; считалось, что этот ученик не размышляет, а грозит. На копии Веспино он задумчив, но, так как художник не стал изображать правый, глядящий в сторону глаз, у него получился перпендикулярный однообразный профиль, в котором и следа не осталось от устремленного вперед, следящего выражения, запечатленного на старой копии.

Святой Иаков-старший. Сильнейшее движение в лице, разверстый рот, ужас в глазах, оригинальное, смелое создание Леонардо, но у нас есть основание думать, что и эта голова чрезвычайно удалась Марко, зато в копии Веспино пропало все; поза, поведение, мина — все исчезло, все растворилось в равнодушной банальности.

Святой Филипп бесконечно очарователен, во всем равен юношам Рафаэля, толпящимся в левом крыле «Афинской школы» вокруг Браманте. Но, к несчастью, Веспино опять пренебрег правым глазом, и так как он не мог отрицать, что в оригинале эта голова изображена в три четверти, то в его копии она оказалась неясной, странной, свесившейся вперед.

Святой Матфей молод, доверчивая натура, кудрявый, испуганное выражение чуть приоткрытых губ, между которыми виднеются зубы, что выражает гнев, соответствующий стремительному повороту туловища. От всего этого у Веспино и следа не осталось; его Матфей впери в пространство неподвижный, бессмысленный взгляд, и никто не почувствует в его фигуре хоть сколько-нибудь сильного движения.

Святой Фаддей Марко — превосходная голова; робость, подозрение, досада читаются в каждой черте лица. Все оттенки этих чувств прекрасно сливаются воедино и полностью соответствуют движению рук, которое мы уже охарактеризовали.

У Веспино и здесь изображение растянуто и банально; резко повернув голову Фаддея к зрителю, художник сделал ее менее значительной, тогда как у Марко левая половина головы занимает меньше четвертой части ее объема, и это особенно подчеркивает подозрительный, косой взгляд Фаддея.

Святой Симон-старший. Четкий профиль, обращенный прямо к столь же чистому профилю юного Матфея. Он слишком выпятил нижнюю губу, которую так любил изображать Леонардо, рисуя лица своих стариков, но в сочетании с серьезным, нависшим лбом губа эта великолепно передает огорчение и раздумье, так резко противоречащее страстному волнению юного Матфея. У Веспино это дряхлый добродушный старец, который уже не в силах принять участие даже в важнейшем событии, развивающемся у него на глазах.

Охарактеризовав таким образом апостолов, мы обратимся сейчас к образу самого Христа. Здесь мы снова сталкиваемся с легендой, согласно которой Леонардо никак не мог закончить ни Христа, ни Иуду, составляющих начало и конец всей картины, чему мы охотно верим, ибо при его манере работать он никак не мог положить на эти два главных образа последний мазок. Вероятно, после того как оригинал так потемнел, лику Христа, еще только намеченному на фреске, пришлось совсем худо. Как мало от этого наброска дошло до Веспино, явствует из того, что он написал огромную голову Христа совершенно не в духе Винчи, нисколько не думая о наклоне головы, который обязательно должен идти параллельно наклону головы Иоанна. О выражении лика Спасителя мы говорить не станем; черты лица правильны, выражение доброе и разумное, какое мы и привыкли видеть на изображениях Христа, но лишенное малейшего чувства, так что мы бы просто не могли определить, к какому месту Нового завета может относиться эта голова.

Но тут, на наше счастье, оказывается, что знатоки утверждают, будто Леонардо сам написал голову Спасителя — ту, что в Кастеллаццо, и там в чужой работе он осмелился сделать то, что не дерзал, создавая главный свой образ. Оригинала у нас нет, и поэтому нам придется говорить о рисунке, совершенно отвечающем представлению, которое мы составляем себе о благороднейшем человеке, чью грудь раздирает тяжелая сердечная боль и который пытается утишить ее, доверив другим свое горе, хоть это не только не улучшает, а только ухудшает дело.

С помощью этих предварительных сравнений мы достаточно близко подошли к методу гениального художника, который сам подробно и ясно объяснил нам его суть в своих сочинениях и картинах, и, к счастью, мы получили теперь возможность еще больше приблизиться к нему. В Амвросианской библиотеке хранится рисунок, сделанный Леонардо на голубоватой бумаге скупыми белыми и цветными мелками. С этого рисунка рыцарь Босси изготовил точнейшее факсимиле, которое сейчас тоже лежит перед нами. Благородная голова юноши, написанная с натуры, предназначалась, очевидно, стать головой Христа «Тайной вечери». Чистые, правильные черты, простые волосы, голова, склоненная влево, глаза опущены долу, рот полуоткрыт, весь образ выражает тихое горе, и это сообщает ему высочайшую гармонию.

Правда, он только человек, не скрывающий своей душевной боли; но как же, не стирая этой черты, суметь выразить возвышенность, независимость, мощь божества, — ведь это задача, которую нелегко разрешить даже умнейшей земной кисти. В этом юношеском лице, парящем между Христом и Иоанном, мы видим величайшую попытку твердо следовать только природе даже там, где речь идет о неземном.

Старые флорентийская и сиенская школы отошли от сухих образов византийского искусства, заменив условные изображения портретами. Сделать это было очень легко, ибо всем участникам мирных трапез, изображенных на картинах, легко было сохранять спокойствие. Сбора святых мужей, слушание проповеди, собиание милостыни, похороны высококочтимого проповедника, все это требует от собравшихся лишь таких чувств, которые легко выражают любое естественно задумчивое лицо.

Но как только Леонардо потребовал от искусства жизненности, движения, страсти, так сразу же проявилась вся трудность выполнить подобное требование, особенно потому, что за этим столом находятся рядом не схожие друг с другом люди и, более того, здесь контрастируют бесконечно противоположные характеры. Эта задача, которую Леонардо совершенно ясно выражает в словах, но и сам считает почти неразрешимой, явилась, быть может, причиной того, что в более поздние времена крупные таланты легче справлялись с этим делом, заставляя свои кисти парить между действительностью и врожденной им идеей всеобщего, свободно поднимаясь от земли к

небесам и спускаясь с небес на землю.

Еще многое можно было бы сказать о чрезвычайно запутанной и в то же время чрезвычайно искусной композиции, о локальном соотношении голов, туловищ, плечей и рук. Особенно подробно мы могли бы поговорить о руках, ибо рисунки с копий Веспина находятся у нас перед глазами. Но сейчас мы охотно покончим с этой подготовительной работой, ибо прежде всего мы обязаны дождаться замечаний от наших заальпийских друзей. Ведь только они вправе высказаться о ряде предметов и о каждом в отдельности, о которых мы знаем лишь из книг, ибо они знают их уже много лет, видят их и поныне и к тому же лично участвуют во всех событиях нового времени. Так что, кроме суждений об указанных нами предметах, они будут любезны сообщить нам, в какой же все-таки степени использовал Босси головы из копии в Кастеллаццо? Ведь это тем вероятнее, что эти копии ценятся вообще высоко, и гравюры на меди, выполненные Моргеном, потому и нашли такое признание, что он самым тщательным образом использовал именно их.

Прежде чем окончательно исчерпать предмет, мы должны с признательностью заявить, что наш многолетний друг, сотрудник и ровесник, которого мы, памятуя о прошлых годах, все еще любим называть живописец Мюллер, прислал нам из Рима великолепный дар — напечатанную в «Гейдельбергских ежегодниках» в декабре 1816 года прекрасную статью о творчестве Босси, которая попала к нам, когда мы готовили эту свою работу, и оказалась настолько полезной, что нам удалось сократить многое из уже написанного нами, и теперь мы отсылаем читателей к работе Мюллера, причем им будет приятно заметить, как близки мы с этим признанным художником и знатоком искусства и как во многом совпадают наши суждения. Поэтому мы вменили себе в обязанность освещать главным образом те вопросы, которые наш знаток искусства случайно или намеренно подверг менее тщательному разбору.

1817–1818

Комментарии

Возвращаясь из Италии на родину, Гете остановился в Милане и посетил доминиканский монастырь Санта-Мария-делло-Грацие, где видел «Тайную вечерю» Леонардо. Гете писал об этом герцогу Веймарскому: «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи — это подлинный краеугольный камень всех понятий об искусстве. Это единственная в своем роде картина, с ней нельзя ничего сравнить» (23 мая 1788 г.). Гете получил затем возможность познакомиться с рисунками итальянского художника Джузеппе Босси (1777–1815), работавшего над реставрацией шедевра Леонардо и запечатлевшего все детали картины; альбом и отдельные зарисовки Босси были доставлены в Веймар. Гете прочитал также сочинение Босси о картине Леонардо, изданное в 1810 году. Статья Гете была напечатана в 1817–1818 годах в журнале «Об искусстве и древности», издаваемом Гете.

Винчи — замок и поместье в долине Арно под Флоренцией... — Гете опирался только на сведения Босси, которые были неточны. Леонардо родился 15 апреля 1452 г. в Анкиано вблизи Винчи, его отцом был Пьеро да Винчи, нотариус во Флоренции, матерью — крестьянка Катарина.

Вероккьо Андреа (1436–1488) — выдающийся итальянский живописец и скульптор.

Беспокойные времена, наступившие во Флоренции... — Пьетро Медичи, ставший в 1492 г. правителем Флоренции после смерти своего отца Лоренцо Великолепного, был свергнут в 1494 г. восставшими под руководством Савонаролы.

Лодовико, по прозвищу «Il Moro» (то есть «Мавр»; 1452–1508) — правил Миланом с 1494 по 1499 г., затем был в плену во Франции.

...французы перевалили через Альпы... — В 1494–1495 гг. французские войска Карла VIII оккупировали Флоренцию, Рим и Неаполь.

«Битва при Ангьяри». — Битва при Ангьяри произошла в 1440 г., в ней Флоренция победила Милан. В ознаменование победы синьория Флоренции заказала Леонардо картину на этот сюжет для зала своего совета; Микеланджело получил заказ на картину на противоположной стене с изображением битвы при Кашине (1364). Обе картины не были закончены, остались только картоны с этюдами, часть которых тоже исчезла.

«Святая Анна». — Эта картина Леонардо находится в Лувре в Париже.

Во второй половине XVI века некий путешественник... — Джо Баттиста Арменини писал об этом в 1586 г.

...другой отметил... — Гете мог иметь в виду как Вазари (в его «Жизнеописании Джироламо да Карпи»; 1566), так и Ломаццо («Трактат о живописи»; 1580), которые оба писали, что картина превратилась в темное пятно.

Итальянский вице-король — Евгений Богарне, пасынок Наполеона.

Понте-Каприаска. — Находится в Италии близ Лугано.

Королевство Италия было провозглашено... — Когда Наполеон в 1805 г. стал императором, своим заместителем в Италии он сделал Евгения Богарне (см. выше).

...чтобы снова взяться за дело. — Босси закончил копию в красках в 1809 г. Она хранилась в замке Сфорца в Милане, но была уничтожена во время второй мировой войны.

...юношам Рафаэля, толпящимся в левом крыле «Афинской школы»... — «Афинская школа» — знаменитая фреска Рафаэля в Ватикане, изображает ряд выдающихся поэтов и мыслителей древности. Одну из фигур справа (а не слева, как утверждает Гете) принято считать портретом выдающегося итальянского зодчего Донато Браманте (1444–1514).

Живописец Моллер. — Фридрих Моллер (1749–1825) — писатель и художник, в молодости примыкавший к движению «Бури и натиска». Гете имеет в виду его работу «Критика сочинения кавалера Босси о «Тайной вечере» Леонардо да Винчи» (1816).

А. Аникст

Примечания

1 Мавр (итал.).