

АЛЛЕГОРИЯ ПОЗНАНИЯ

Н.И. Макарова

Новосибирский государственный
университет экономики и управления
voskresenye@yahoo.com

В статье анализируются особенности пейзажа в картине Леонардо да Винчи «Мона Лиза». Тесная связь между изображением природы и человека, а также противопоставление двух частей пейзажа позволяют выдвинуть предположение о том, что смысл произведения имеет отношение к идее времени и быстротечности человеческой жизни, ограничивающей возможности людей в познании мира.

Ключевые слова: искусство Возрождения, наука, познание, природа.

«Мона Лиза» Леонардо да Винчи (ок. 1503–1519, Париж, Лувр) – одна из самых странных и противоречивых картин в истории европейского искусства. Предполагаемый портрет Лизы Герардини, жены богатого флорентийца Франческо дель Джокондо, имеет глубину символического решения, явно превосходящую рамки портретного жанра¹. Образ женщины в произведении несомненно имеет некое тайное значение. В нем чувствуется как связь с большим миром природы, так и личность самого Леонардо, его вдумчивость ученого, мудрость философа и, возможно, также разочарование стареющего человека, подводящего итог своего жизненного пути. Несмотря на то что лицо дамы освещено и она смотрит нам в глаза, мы чувствуем непреодолимую грань между ее внутренним миром и собой. Этому способствует композиционное решение картины. Женщи-

на изображена в узком пространстве балкона. Она сидит прямо, чуть улыбаясь и, не смотря на спокойно сложенные руки, кажется слегка напряженной. Это внутреннее напряжение, обусловленное не волевым, а скорее интеллектуальным усилием: внимание женщины направлено на нас, зрителей, а также она как бы наблюдает и свой внутренний мир. Особая роль в этом произведении Леонардо, как представляется, принадлежит пейзажу, неразрывно связанному с образом портретируемой.

Известно, что еще с середины XX в. картина стала истолковываться исследователями в космологическом ключе, как отражающая идею о человеке как микрокосме и устанавливающая параллели между природой и людьми. Так, Кеннет Кил писал, что «Мона Лиза» представляет собой «концепцию Леонардо о формировании земли и аналогично столь важную для него о макрокосме мира и микрокосме человека»². Эта известная еще в античности аналогия приобрела особую популярность в период Возрождения. Леонар-

¹ Несмотря на аргументы, приведенные в пользу того, что на картине Леонардо изображена миланская герцогиня Изабелла Арагонская, обладают определенным весом, я буду придерживаться более традиционной трактовки в отношении личности изображенной дамы и времени исполнения произведения, поскольку мое внимание привлекает в первую очередь пейзаж произведения.

² Keele K. 1959, The Genesis of the Mona Lisa // *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, xiv. – P. 144.

до близко с ней познакомился, вероятно, благодаря трактату «Строение мира» (*Composizione del Mondo*) итальянского монаха и ученого Ристоро д'Ареццо, написанному в конце XIII в. Ристоро пишет, что «тело живого существа имеет сходство с телом небес; особенно [тело] Человека, кто наиболее возвышен, поэтому мудрецы называют Человека “меньший мир”»³. О влиянии этого трактата на Леонардо красноречиво говорят параллели, которые можно проследить между текстом Ристоро и записями самого Леонардо. Так, например, Ристоро в двадцатой главе первой книги описывает иерархию земного мира и проводит сравнение между телом земли и телом животного: почва земли соответствует плоти, мягкие горные породы – хрящам, твердые породы – костям, водная система – крови, а растения – волосам животного⁴. Леонардо следует рассуждениям Ристоро почти дословно: «мы можем сказать, что земля имеет дух роста и что ее плоть это почва; ее кости – это организация и соединение скал, из которых состоят горы; ее хрящи – это туф, ее кровь – это водные артерии, озеро крови вокруг сердца – это океан с его дыханием, биение пульса представлено на земле приливом и отливом...»⁵. Надо отметить, что если Ристоро проводил параллели между строением земли, животных и человека эпизодически, то Леонардо придавал идее существенной связи всего живого гораздо большее значение и часто к ней возвращался.

³ Austin H.D. Arterphius-Orpheus // *Speculum*. – Vol. 12, No. 2 (Apr., 1937). – P. 251.

⁴ Smith W. Observations on the Mona Lisa Landscape // *The Art Bulletin*. – Vol. 67, No. 2 (Jun., 1985). – P. 189.

⁵ Leonardo. Codex Hammer (fol. 34, ca. 1506-09), cited in Smith, Smith, «Observations on the Mona Lisa Landscape». – P. 187.

Таким образом, гармония, которая ощущается в «Моне Лизе» между фигурой и пейзажем, имеет связь с аналогией, которую Леонардо да Винчи находил между телом человека и телом земли, между микрокосмом и макрокосмом. Действительно, есть нечто величественное и всеобъемлющее как в изображении женщины, которая занимает собой большую часть композиции, так и в изображении загадочного безлюдного пейзажа. Зритель смотрит на пейзаж сверху, так что фигура женщины как бы обрамлена этим миром природы, заключающим в себе реку или дорогу, извивающуюся на среднем плане картины, озера, холмы и горы, окутанные туманной дымкой. Внимательный взгляд зрителя намечает черты подобия между женщиной и пейзажем. Так, наиболее высокие горы поднимаются от уровня скула до лба портретируемой, горизонт совпадает с ее уровнем глаз, а извивы реки или дороги повторяют очертания ее плеча и завитки ее волос. Характерно также то, что в то время как художник писал эту картину, он изучал анатомию человека, а также строение «тела земли»⁶.

Если сравнить «Мону Лизу» с портретами конца XV – начала XVI в., в которых пейзаж также тесно связан с изображением человека, то можно заметить разницу в размерах, масштабе этой связи. Так, например, портрет флорентийского художника Франческо ди Кристофано Биджи, прозванного Франчабиджо (1482–1525), изображает молодого человека на фоне пейзажа (ок. 1510, Лувр, Париж). Фигура юноши, изображенного по пояс, занимает собой большую часть формата произведения и расположена близко к передней плоскости картины. Франчабиджо строит характеристику

⁶ Smith. Observations on the Mona Lisa Landscape. – P. 183.

портретируемого на контрасте обобщенного темного силуэта юноши и светлого пейзажа, залитого солнцем. Молодой человек небрежно опирается локтем на парапет, руки его сложены в спокойном жесте, на лице полуулыбка. Фигура освещается слева, но основной свет исходит сзади от залитого солнцем пейзажа. Это создает удивительный эффект, поскольку изображение юноши кажется особенно темным на светлом фоне. Глубокие тени на чуть повернутом в сторону лице скрывают глаза и подчеркивают длинный нос молодого человека и его слегка искривленные в полуулыбке губы. По сравнению с безмятежным видом природы изображение человека приобретает загадочный, слегка «мефистофельский» облик. В эмоциональном плане этот портрет близок «Моне Лизе» Леонардо в силу своей замкнутости и загадочности образа. Однако, несмотря на некоторое композиционное и эмоциональное сходство, в произведении Леонардо ощущается гораздо более тесная связь человека с пейзажем. Дело не только в том, что очертания головы женщины, ее волос и плеч повторяются в очертаниях гор, озер и дороги. Она сама словно является олицетворением мира природы, неким фантомом, возникшим из странного горного пейзажа.

Для того чтобы лучше понять специфику композиции Леонардо, полезно сравнить ее с другими версиями «Моны Лизы»⁷. Если обратиться к версиям «Моны Лизы» из Художественного музея Уолтерса в Балтиморе и из коллекции Вернон, то в этих произведениях изображение дамы обрамлено колоннами, которых нет в картине Леонардо. Колонны придают облику женщи-

ны большую стабильность, спокойствие и как бы отдаляют ее от изображенного на заднем плане пейзажа. По контрасту с этими двумя композициями женщине на луврской картине остается гораздо меньше места, поскольку формат картины как бы обрезан с краев. Также у нее нет этого «якоря стабильности» в виде архитектуры. Поэтому по сравнению с рассмотренными версиями произведения в образе Леонардо, несмотря на внешнее спокойствие дамы, проступают черты настороженности и внутренней уязвимости.

Композиция так называемой «Рейнольдс Моны Лизы» более близка по решению к картине из Лувра, поскольку в ней также нет колонн. Это произведение создает цельный образ, лишенный той внутренней противоречивости, которой отличается луврская картина. Изображенная дама властвует над пространством уходящего вдаль пейзажа. Геометрически пространство природы в произведении образует квадрат, в самый центр которого вписано лицо женщины, к которому, как к магниту, стремятся основные композиционные линии. Портретируемая предстает перед нами как олицетворение души мира, души природы. По сравнению с этим образом женщина на картине Леонардо придвинута чуть ближе к передней плоскости, что делает связь ее образа со зрителем более интимным. Диагонали, которые мысленно можно провести через пространство пейзажа, не пересекаются в самом центре лица, как в композиции «Рейнольдс Моны Лизы». В луврской картине одна диагональ проходит через глаза женщины, другая же – через ее губы. Таким образом, Леонардо словно заставляет нас постоянно перемещать внимание с пристально наблюдающих глаз женщины на ее губы, чуть раздвинутые в полуулыб-

⁷ С копиями, выполненными другими художниками, или в некоторых случаях, возможно, повторениями композиции самим Леонардо.

ке. Это раздвоение нашего внимания сразу вносит двойственность в восприятие образа, намечая черты скрытности в образе и, возможно, даже холодной насмешки.

Особую роль в раскрытии образа (насколько это, конечно, возможно для луврской «Моны Лизы») играет пейзаж. Если в композиции «Рейнольдс Моны Лизы» это правильный перспективно уходящий вдаль вид природы, то в луврской картине правильная перспектива нарушена. Пейзаж словно поднимается вверх, обрамляя фигуру женщины. Он становится неотделимым от нее. Этому впечатлению также способствует цветовая гамма, построенная на дополнительных цветах – золотистых тонах лица дамы и голубовато-зеленоватых очертаниях гор и озер. Самым важным, однако, представляется то, что пейзаж не обладает цельностью. Он построен на противопоставлении правой и левой частей, которые как бы сдвинуты друг относительно друга. Цельность восприятия образа природы при этом разрушается, и это является своеобразной параллелью «двойственности» восприятия лица изображенной.

Уэбстер Смит объясняет несогласованность двух частей пейзажа в композиции следованием Леонардо скорее точности научного наблюдения, нежели художественной традиции. Исследователь выдвигает предположение, что специфика изображения природы в картине может быть объяснена особенностью гор в северной и центральной Италии, где подчас можно наблюдать такой нагромождающийся эффект горных озер, расположенных как бы ступенями⁸. Леонардо действительно очень интересовался структурой формирования гор, а также циркуляцией воды в природе.

⁸ Smith. Observations on the Mona Lisa Landscape. – P. 191.

Он провел значительное время в горах, что получило отражение в записях и рисунках так называемого Кодекса Лестер. Свое знание гор художник замечательно воплотил в картине «Мадонна в скалах». Луврская версия (1483–1486) этой композиции отличается такой точностью передачи деталей природного мира, что это позволило Пиццоруссо выдвинуть предположение о том, что только эта версия «Мадонны в скалах» принадлежит руке Леонардо. Композиция же из Национальной галереи Лондона (1495–1508), вероятно, является копией, или лишь отчасти была выполнена самим мастером, поскольку расположение и порядок формирования горных пород в этом произведении не соответствует тому, что можно наблюдать в природе⁹. Однако точка зрения Смита не представляется убедительной. Впервые, исследователи отмечали, что пейзаж в «Моне Лизе» представляет собой, вероятно, две разъединенные части конкретного вида, а именно долины Валь-ди-Кьяна в Тоскане, недалеко от Арещо. Далее нужно отметить, что для Леонардо было характерным то, что пристально наблюдаемые им природные объекты в его искусстве приобретали характер символов¹⁰. Поэтому представляется, что несовпадение частей пейзажа в «Моне Лизе» не может быть случайным.

Если сравнить между собой две половины пейзажа, то можно отметить, что левая по отношению к зрителям часть изображения природы существенно отличается от той, что справа. Левая часть пейзажа будит наше волевое начало и внушает

⁹ Pizzorusso A. Leonardo's Geology: The Authenticity of the «Virgin of the Rocks» // Leonardo. – Vol. 29, No. 3 (1996). – P. 197.

¹⁰ Clark K. Mona Lisa // The Burlington Magazine. – Vol. 115, No. 840 (Mar., 1973). – P. 149.

оптимизм. Этому способствует уходящий вдаль и как бы поднимающийся вверх пейзаж. Эта часть композиции напоминает картину Иоахима Патинира (ок. 1480–1524) «Крещение Христа» (ок. 1515, Музей истории искусств, Вена). В картине Патинира воды Иордана текут вдаль, как бы пробуждая к жизни безлюдный, словно обнаженный, пейзаж. Символизм изображения в том, что крещение Христа открывает собой путь искупления: в воде крещения старый мир умирает и новый рождается.

Справа по отношению к зрителям изображен горный массив и озеро, расположенные параллельно плоскости картины и как бы преграждающие путь вдаль и наверх. Ниже видна дорога или скорее русло высохшей извилистой реки, которое не имеет такой четкой формы, как такой же мотив в левой части композиции. Такое впечатление, что это русло реки разбивается как бы на отдельные части, формируя дополнительные извилистые каналы и создавая впечатление почвы, размытой меняющимися направлением потоками воды. Известно, что Леонардо думал о том, чтобы написать книги о меняющихся руслах рек, а также о строении берегов и их изменении с течением времени¹¹. Он отмечал, что «берега моря постоянно поднимаются благодаря нарастанию земли к его середине, а морские скалы и мысы постоянно разрушаются и уничтожаются», что извилистые реки часто размывают свои берега и даже «будут со временем искать каждую часть долины, через которую они протекают»¹². На картине сопоставление более широкого, с четкими очертаниями русла реки слева и более извилистого, неопределенного

по форме русла реки справа напоминает анатомические заметки и рисунки Леонардо, демонстрирующие прямые кровеносные сосуды молодого человека и искривленные сосуды человека старого¹³.

Сравнивая между собой половины пейзажа, можно предположить, что они представляют собой два вида одного и того же места, как бы разнесенные во времени. Действительно, характер изображения природы в правой и левой части таков, что согласуется с тем, что Леонардо писал о старении гор и вымывании почвы горными реками. Надо заметить, что поскольку характерной чертой теории о микро- и макрокосме являлось представление о мире как о живом организме, то из этого логически следовало, что этот организм склонен к изменению, в частности к старению. То, что мир изменяется и стареет, нашло себе выражение, например, в том убеждении, что вначале поверхность земли была гладкой, как шар, и лишь со временем стала прорезаться «морщинами» гор и ущелий¹⁴. Св. Августин в начале V века утверждал в одной из своих проповедей: «Вы удивлены, что мир теряет свою хватку? Что мир стареет? Подумайте о человеке: он рождается, растет, стареет. У старости много болезней: кашель, слабость, плохое зрение, беспокойство, усталость. Человек становится старым, и он полон болезней. Мир стареет и наполняется тягостными недугами»¹⁵.

У Леонардо есть горькие строки, посвященные времени и возрасту, которые разрушают все вещи «зубами старости, шаг за

¹³ Ibid.

¹⁴ Mills W.J. Metaphorical Vision: Changes in Western Attitudes to the Environment // *Annals of the Association of American Geographers*. – Vol. 72, No. 2 (Jun., 1982). – P. 243.

¹⁵ Ibid.

¹¹ Smith. Observations on the Mona Lisa Landscape. – P. 191.

¹² Ibid.

шагом в медленной смерти»¹⁶. Он с грустной иронией писал о невозможности возрождения и обновления жизни: «Теперь ты видишь, что надежда и желание вернуться домой к своему прежнему состоянию подобна стремлению мотылька к свету. Человек, который с неустанным стремлением и радостной надеждой ожидает новую весну и новое лето, и каждый новый месяц, и новый год, и думает, что это слишком долго не приходит, не осознает, что он стремится к собственной гибели. Однако, это желание является сущностью и духом элементов, которые, заключенные в человеческом теле, всегда стремятся к их создателю. Я хотел бы, чтобы ты понял, что это стремление неотделимо от сущности природы, а человек – это модель мира. И такова высшая глупость человека, что он трудится так, что больше трудиться невозможно, и жизнь покидает его в то время, когда он надеется вечно наслаждаться плодами своего изнурительного труда»¹⁷.

Пейзаж безлюден, однако справа есть небольшой мост – результат деятельности человека. Изображение моста напоминает такой же мотив в картине Яна ван Эйка (ок. 1390–1441) «Мадонна канцлера Ролена» (ок. 1435, Лувр, Париж). Мост в этой композиции является частью пейзажа, который служит фоном для расположенных на переднем плане фигур Мадонны, держащей на коленях младенца Христа, и канцлера Бургундии Николаса Роллена (ок. 1376–1462). Пейзаж символически раскрывает значение изображенных лиц. Вид города с собором и башнями церквей позади Мадонны указывает на связь образа Богоматери с идеей Церкви и Небесного Иеруса-

лима. Пейзаж же позади Николаса Роллена изображает жилые части города и сельскую местность, ассоциируясь с активной административной деятельностью канцлера. Однако пейзаж обладает особым значением и в единстве своих частей, прославляя грандиозное творение Логоса. Этот смысл раскрывается художником с помощью слов из литургических чтений, обрамляющих мантию Богоматери и славящих величие Бога-Творца¹⁸. В композиции нидерландского художника мост служит знаком соединения мира земного с миром небесным. Он перекинут через реку, символизирующую жизнь человека, и связан зрительно с благословляющей рукой младенца Христа. В картине же Леонардо мостик композиционно связан с сидящей женщиной. Он расположен над дорогой или, скорее, руслом высохшей реки справа и воспринимается как символ безысходности. Река высохла, путь наверх закрыт, мост потерял значение.

В свете разного значения двух частей пейзажа картина приобретает особую глубину. Наряду с волшебной красотой мира, величием разума человека в образе, созданном Леонардо, можно уловить также ноты разочарования, внутренней уязвимости. В композиции нет характерной для ренессанса веры в возрождение и обновление жизни. Скорее есть предчувствие распада и небытия, осознание старения мира, что, учитывая тесную связь человека с природой, воспринимается как предчувствие смерти. В изумительном по красоте живописи образе Моны Лизы чувствуется что-то вкрадчивое, колдовское, маниющее. Где-то в самой его глубине есть что-то недоброе, какая-то холодная, чуть презрительная усмешка. Об-

¹⁶ Leonardo da Vinci. Thoughts on Art and Life // The Project Gutenberg EBook, 2009. – P. 37.

¹⁷ Ibid, p. 25.

¹⁸ Snyder J. Northern Renaissance art: painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall: Abrams, 1985. – P. 109.

раз предстает как аллегория познания, поглощающего жизнь исследователя: человек стремится раскрыть тайны природы, находится в неустанных трудах и слишком поздно замечает разрушительную силу времени и тщетность своих усилий. Известно, что в поздний период творчества Леонардо постепенно отходил от «атмосферы расчета и рациональности» своих ранних лет и стремился приблизиться «к почти невыразимой тайне и сложности самой жизни»¹⁹. Временами у него появлялось сомнение в способности человеческого интеллекта проникнуть в тайны мироздания: «Природа полна бесконечных причин, которые находятся за пределами возможностей опыта»²⁰.

Литература

Ackerman J.S. Leonardo Da Vinci: Art in Science // *Daedalus*. – Vol. 127, No. 1 (Winter, 1998). – P. 207–224.

Austin H.D. Artepheus-Orpheus // *Speculum*. – Vol. 12, No. 2 (Apr., 1937). – P. 251–254.

Clark K. Mona Lisa // *The Burlington Magazine*. – Vol. 115, No. 840 (Mar., 1973). – P. 144–151.

Keele K. 1959 The Genesis of the Mona Lisa // *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, xiv, (1959). – P. 135–39.

Leonardo da Vinci Thoughts on Art and Life, The Project Gutenberg EBook, 2009 [EBook #29904].

Mills W.J. Metaphorical Vision: Changes in Western Attitudes to the Environment // *Annals of the Association of American Geographers*. – Vol. 72, No. 2 (Jun., 1982). – P. 237–253.

Pizzorusso A. Leonardo's Geology: The Authenticity of the «Virgin of the Rocks» // *Leonardo*. – Vol. 29, No. 3 (1996). – P. 197–200.

Smith W. Observations on the Mona Lisa Landscape // *The Art Bulletin*. – Vol. 67, No. 2 (Jun., 1985). – P. 183–199.

Snyder J. Northern Renaissance art: painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall: Abrams, 1985.

¹⁹ Ackerman J.S. Leonardo Da Vinci: Art in Science // *Daedalus*, Vol. 127, No. 1, «Science in Culture» (Winter, 1998). – P. 221.

²⁰ Leonardo da Vinci. Thoughts on Art and Life. – P. 167.