

Леонардо да Винчи

Автор:

Уолтер Айзексон

Леонардо да Винчи

Уолтер Айзексон

Автор книг о Джобсе и Эйнштейне на сей раз обратился к биографии титана Ренессанса – Леонардо да Винчи. Айзексон прежде всего обращает внимание на редкое сочетание пытливого ума ученого и фантазии художника. Свои познания в анатомии, математике, оптике он применял и изобретая летательные аппараты или катапульты, и рассчитывая перспективу в “Тайной вечере” или наделяя Мону Лизу ее загадочной улыбкой. На стыке науки и искусств и рождались шедевры Леонардо. Леонардо был гением, но это еще не все: он был олицетворением всемирного разума, стремившегося постичь весь сотворенный мир и осмыслить место человека в нем.

Уолтер Айзексон

Леонардо да Винчи

© Walter Isaacson, 2017

© Т. Азаркович, перевод на русский язык, 2018

© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2018

© ООО “Издательство АСТ”, 2018

Издательство CORPUS ®

Благодарности

Марко Чанки, профессор Академии изящных искусств во Флоренции, прочитал рукопись этой книги, внес множество предложений, помогал с переводами и был моим гидом по Италии. Научные степени в области искусствоведения он получил в университетах Флоренции и Болоньи. Он давно сотрудничает с Карло Педретти и является автором многих книг, среди которых – *Le macchine di Leonardo* (Becocchi, 1981), *Leonardo, I Dipinti* [“Леонардо: картины”] (Ginti, 1996) и *Leonardo, Anatomia* (Ginti, 1997). Он стал мне прекрасным другом.

Джулиана Бэрон из Биркбек-колледжа в Лондонском университете также прочитала почти всю рукопись глазами профессионала. Она писала докторскую диссертацию в Оксфорде и является автором книг: *Leonardo: Arundell Codex* [“Леонардо: Кодекс Арундела”] (British Library, 2008), *Studies of Motion: Drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus* [“Изучение движений: рисунки Леонардо из Атлантического кодекса”] (De Agostini, 2011), *The Treatise on Painting* [“Трактат о живописи”] (De Agostini, 2014) и пока еще готовящихся к выходу книг “Леонардо, Пуссен и Рубенс” и “Леонардо в Британии”.

Доктора Бэрон рекомендовал мне Мартин Кемп, заслуженный профессор искусствоведения Оксфордского университета и один из величайших специалистов нашего времени по творчеству Леонардо. За последние полвека он стал автором или соавтором 72 книг и научных статей, посвященных Леонардо. Он любезно уделил мне время в оксфордском Тринити-колледже, поделился со мной последними находками, познакомил с ранним вариантом рукописи своей написанной в соавторстве книги *Mona Lisa: The People and the Painting* [“«Мона Лиза»: люди и картина”] (Oxford University Press, 2017), а также в многочисленных электронных письмах высказывал свое мнение по самым разным вопросам.

Фредерик Шрёдер, хранитель принадлежащего Биллу Гейтсу Кодекса Лестера, и Доменико Лауренца, автор ряда книг об инженерных замыслах и изобретениях Леонардо, прочитали раздел, посвященный Кодексу Лестера, и снабдили меня собственными обновленными переводами этого свода, которые планируется опубликовать в 2018 году. Дэвид Линли свозил меня в Виндзорский замок, чтобы показать хранящиеся там рисунки Леонардо, и познакомил меня с Марином

Клейтоном, хранителем этой коллекции и специалистом по Леонардо.

Другими знатоками творчества Леонардо и хранителями его работ, которые читали отдельные части моей рукописи, допускали меня к коллекциям, предоставляли помощь или подсказывали новые идеи, были: Люк Сайсон, раньше работавший в Лондонской национальной галерее, а ныне сотрудник художественного музея Метрополитен в Нью-Йорке; Венсан Дельевен и Ина Жискар д'Эстен из Лувра; Дэвид Алан Браун из Национальной галереи искусств в Вашингтоне; Валерия Полетто из Галереи Академии в Венеции; Пьетро Марани из Миланского технического университета; Альберто Рокка из Амброзианской библиотеки в Милане; и Жаклин Тальман из колледжа Крайст-Черч Оксфордского университета. Я также благодарен сотрудникам виллы Татти во Флоренции, библиотеки Думбартон-Оукс в Вашингтоне и библиотеки изобразительных искусств Гарвардского университета. Фотоагентство Getty Images, которым заведует Дон Эри, сделало эту книгу своим специальным проектом; в команду, занимавшуюся приобретением изображений, входили Дэвид Сэведж, Эрик Раклис, Скотт Розен и Джилл Браатен. В Институте Аспен мне помогали Пэт Зиндулка, Ли Битунис, Эрик Мотли, Клое Табах, а также другие сотрудники.

Все мои книги вот уже больше тридцати лет выходят в издательстве Simon & Schuster, и это не случайно: там подобралась команда исключительно талантливых людей: Элис Мейхью, Кэролин Рейди, Джонатан Карп, Стюарт Робертс (который заботливо опекал эту книгу и иллюстрации к ней), Ричард Рорер, Стивен Бедфорд, Джэки Соу, Кристен Лемайр, Джудит Хувер, Джулия Проссер, Лайза Эрвин, Джонатан Эванс и Пол Дипполито. На протяжении всей моей писательской карьеры Аманда Эрбан оставалась моим агентом, консультантом, мудрым советником и другом. Строуб Тэлботт, мой коллега еще с 1979 года, когда я поступил работать в Time, читал черновики всех моих книг, начиная с The Wise Men, делал проницательные замечания и всячески меня поощрял. Теперь, когда в его и моей карьере приближается время десерта, я смакую целый ряд воспоминаний, уходящих к той поре, когда мы еще только пробовали салат. Как обычно, самую большую благодарность я испытываю к моей жене Кейти и нашей дочери Бетси – умным, сообразительным женщинам. Спасибо вам за поддержку и любовь!

Главные действующие лица

Чезаре Борджиа (ок. 1475–1507).

Итальянский военачальник, незаконный сын папы Александра VI, персонаж “Государя” Макиавелли, заказчик Леонардо.

Донатто Браманте (1444–1514).

Архитектор, друг Леонардо в Милане. Работал над Миланским собором, над главным собором в Павии и собором Святого Петра в Ватикане.

Катерина Липпи (ок. 1436–1493).

Девушка-сирота, крестьянка из?под Винчи, мать Леонардо. Позже вышла замуж за Антонио ди Пьеро дель Вакка по прозвищу Аккаттабрига.

Шарль д’Амбуаз (1473–1511).

Французский губернатор Милана в 1503–1511 гг., покровитель Леонардо.

Беатриче д'Эсте (1475–1539).

Представительница одного из знатнейших родов, жена Лодовико Сфорца.

Изабелла д'Эсте (1474–1539).

Сестра Беатриче, маркиза Мантуанская. Упрашивала Леонардо написать ее портрет.

Франческо ди Джорджо (1439–1501).

Художник, инженер, архитектор, который работал вместе с Леонардо над башней Миланского собора, ездил с ним в Павию, переводил Витрувия и нарисовал свой вариант “Витрувианского человека”.

Франциск I (1494–1547).

Король Франции с 1515 года, последний покровитель Леонардо.

Папа Лев X, Джованни Медичи (1475–1521).

Сын Лоренцо Медичи, в 1513 году избран папой.

Людовик XII (1462–1515).

Король Франции с 1498 г. В 1499 году завоевал Милан.

Никколо Макиавелли (1469–1527).

Флорентийский дипломат и писатель. В 1502 году стал посланником при Чезаре Борджиа и другом Леонардо.

Джулиано Медичи (1479–1516).

Сын Лоренцо, брат папы Льва X, покровитель Леонардо в Риме.

Лоренцо Медичи “Великолепный” (1449–1492).

Банкир, покровитель искусств, фактический правитель Флоренции с 1469 года до самой смерти.

Франческо Мельци (ок. 1475 – ок.1568).

Представитель знатного миланского рода. В 1507 году вошел в мастерскую Леонардо, по сути заменил ему сына и стал его наследником.

Микеланджело Буонарроти (1475–1564).

Флорентийский скульптор и соперник Леонардо.

Лука Пачоли (1447–1517).

Итальянский математик, монах и друг Леонардо.

Пьеро да Винчи (1427–1504).

Флорентийский нотариус, отец Леонардо. Не женился на матери Леонардо, а позже имел еще одиннадцать детей от четырех жен.

Андреа Салаи, урожденный Джан Джакомо Капротти да Орено (1480–1524).

Поселился у Леонардо в возрасте 10 лет и получил прозвище Салаи (“Дьяволенок”).

Лодовико Сфорца, по прозвищу Моро (1452–1508).

Фактический правитель Милана с 1481 года, герцог Миланский с 1494 года до изгнания французами в 1499 году.

Андреа дель Верроккьо (ок.1435–1488).

Флорентийский скульптор, ювелир и художник, в чьей мастерской Леонардо учился и работал в 1466–1477 годы.

Хронология

Леонардо да Винчи

Денежные единицы и Италии в XV–XVI веках

В Венеции золотой монетой был дукат (вверху). Во Флоренции – флорин (внизу). В обеих монетах содержалось по 3,5 грамма (0,12 унции) золота, а значит, в 2017 году ценность такой монеты равнялась бы примерно 138 долларам. Один дукат или флорин соответствовал приблизительно 7 лирам или 120 сольдо – серебряным монетам.

Замечание по поводу обложки

На обложке показана деталь картины маслом, хранящейся в галерее Уффици во Флоренции и некогда считавшейся автопортретом Леонардо. Теперь, на основании недавно проведенного рентгеновского анализа, считается, что это портрет Леонардо, выполненный неизвестным художником в 1600-е годы. Основой для него послужил похожий портрет, обнаруженный в Италии в 2008 году (или наоборот – этот послужил основой для того), – так называемый “Луканийский портрет Леонардо да Винчи”. Он копировался множество раз.

Копия работы Джузеппе Макферсона, выполненная акварелью по слоновой кости в 1770-е годы, хранится в британской Королевской коллекции, и в 2017 году она участвовала в выставке “Портрет художника”, проходившей в Галерее Королевы в Букингемском дворце.

Из записных книжек Леонардо ок. 1495 г.: эскиз “Тайной вечери”, геометрические наброски квадратуры круга, восьмиугольные планы церквей и текст, записанный зеркальным почерком.

Введение

А еще я умею писать картины

Приблизившись к волнующему порогу тридцатилетия, Леонардо да Винчи написал правителю Милана письмо, где обосновывал, почему его стоит взять на службу. Во Флоренции он уже пользовался умеренным успехом как художник, но ему редко удавалось доводить до конца начатые работы, и он стремился к новым горизонтам. В первых десяти абзацах письма он расхваливал свои инженерные знания и навыки: например, умение строить мосты, отводить воду из рвов, отливать пушки, делать крытые и неприступные повозки и возводить общественные здания. И лишь в одиннадцатом абзаце, в самом конце, он приписал, что, ко всему прочему, является художником. “Также буду я исполнять... и в живописи – все, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто б он ни был”[1 - Здесь и далее сочинения Леонардо (в тех случаях, когда имеется их русский перевод) цитируются по изданию: Леонардо да Винчи. Избранные произведения в двух томах под редакцией А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса (Москва – Ленинград, Academia, 1935; репринт: Москва, Издательство Студии Артемия Лебедева, 2010), том 1 – перевод В. П. Зубова, том 2 – переводы и статьи А. А. Губера, В. К. Шилейко и А. М. Эфроса. (Здесь и далее, если не указано иначе, примечания переводчика.)], – написал он[2 - Codex Atl., 391 r-a/1082r; Notebooks/ J. P. Richter, 1340. Вопрос о дате написания этого письма рассматривается в главе 14. Сохранился лишь черновик, оставшийся в записных книжках, а отосланный вариант письма до нас не дошел.]

Он действительно мог это сделать. Ему предстояло написать два самых знаменитых в истории произведения живописи – “Тайную вечерю” и “Мону Лизу”. Но сам себя он считал не только художником, но и ученым, и инженером. Со страстью, в которой было нечто и от игры, и от наваждения, он окунался в новые для своего времени области – например, в анатомию и палеонтологию, – изучал полет птиц, устройство сердца, оптику, ботанику, геологию, водяные потоки,

конструировал летательные аппараты и изобретал новые виды оружия. Так он сделался архетипом человека Возрождения, источником вдохновения для всех, кто тоже считает, что “бесконечные творения природы”, по его выражению, переплетены в единое целое, пронизанное чудесными закономерностями[3 - Kemp, Leonardo, vii, 4; темой Кемпа в этой и других работах являются объединяющие закономерности, стоящие за различными областями интересов Леонардо.]. Эта способность объединять искусство с наукой, особенно ярко проявившаяся в знаменитом изображении идеально сложенного человека с расставленными руками и ногами, вписанного одновременно в круг и в квадрат (так называемого “Витрувианского человека”), сделала Леонардо самым многогранным творческим гением во всей истории человечества.

Его творчество неотделимо от научных исследований. Он сдирал кожу и плоть с лиц трупов, очерчивал мышцы, движущие губы, – а потом изобразил самую знаменитую в мире улыбку. Он изучал человеческие черепа, рисовал кости и зубы, показывая разные их слои, – и передал страдания живого скелета в своем “Святом Иерониме в пустыне”. Он исследовал математическую сторону оптики, показывал, как лучи света падают на роговицу, – и создал волшебную иллюзию меняющихся зрительных перспектив в “Тайной вечере”.

Применяя свои знания света и оптики в произведениях искусства, Леонардо мастерски использовал ретушь и перспективу для изображения предметов на плоскости, чтобы они казались трехмерными. “Первое намерение живописца – сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости”, – писал Леонардо[4 - Codex Urb., 133r-v; Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 178; Leonardo on Painting, 15.]. И в первую очередь благодаря его работам создание иллюзии трехмерности сделалось главной новаторской чертой в искусстве Возрождения.

Становясь старше, он продолжал заниматься разными науками не только для того, чтобы ставить их на службу своему искусству, но и просто следуя какому-то радостному порыву, который позволял постигать глубокую красоту мироздания. Когда Леонардо искал ответ на вопрос, почему небо видится нам голубым, он делал это не просто, чтобы лучше писать картины. Им двигало чистое любопытство, окрашенное восхитительной одержимостью.

Но даже когда Леонардо предавался отвлеченным размышлениям, его занятия науками не были чем-то отдельным от его творчества. Они пробуждали в нем главную движущую страсть, а именно – желание узнать все, что только можно

узнать о мире, вплоть до места в нем человека. Он преклонялся перед цельностью природы и ощущал гармонию ее закономерностей, которые ясно просматриваются и в больших, и в малых ее явлениях. В записных книжках он зарисовывал завитки волос, водовороты, воздушные вихри, а рядом набрасывал вычисления, возможно, имевшие отношение к этим и подобным спиральям. Рассматривая в Виндзорском замке рисунки с изображением потопа, сделанные художником на закате жизни, я спросил хранителя коллекции Мартина Клейтона, к какой области, по его мнению, Леонардо относил эти произведения: к науке или к искусству? И, спросив, я сразу же сам понял, что это глупый вопрос. “Мне кажется, Леонардо не увидел бы разницы”, – ответил хранитель.

Я задумал написать эту книгу, потому что Леонардо да Винчи нагляднее всего иллюстрирует главную тему моих предыдущих биографий: на его примере мы видим, как способность устанавливать связи между разными дисциплинами – искусствами и науками, гуманитарной и технической сферами знания – оборачивается новаторством, оригинальностью и гениальностью. Предыдущим объектом моего внимания был Бенджамин Франклин – Леонардо своего века: не получив образования в учебных заведениях, этот самоучка сделался в эпоху Просвещения оригинальным эрудитом, лучшим ученым, изобретателем, дипломатом, писателем и бизнес-стратегом Америки. Запустив воздушного змея, он доказал, что молния имеет электрическую природу, и изобрел громоотвод. Он придумал бифокальные очки, замечательные музыкальные инструменты, печь с полным сгоранием, первым составил карту Гольфстрима, стал родоначальником грубоватого и неповторимого американского юмора. Альберт Эйнштейн, вынашивая теорию относительности и периодически заходя в тупик, брался за скрипку и играл Моцарта: музыка помогала ему вновь прикоснуться к космической гармонии. Ада Лавлейс (биографический очерк о ней я написал в своей книге об инноваторах) унаследовала одновременно поэтическую чуткость отца, лорда Байрона, и материнскую любовь к математике, благодаря чему составила программу для первого в мире компьютера общего назначения. А Стив Джобс, выводя на рынок свою новую продукцию, показывал на презентациях уличные знаки, символизировавшие скрещение гуманитарных наук с техническими. Его кумиром был Леонардо. “Он видел красоту и в искусстве, и в инженерном деле, – говорил Джобс, – и именно способность сводить их вместе делала его гением”[5 - Из интервью Стива Джобса автору, 2010 г.].

Да, он был гением и обладал буйным воображением, любопытством и творческой мощью, проявившейся сразу во множестве областей. Но следует остерегаться слова “гений”. Навешивая на Леонардо этот ярлык, мы умаляем его дарования, как бы подразумевая, что его просто поразила какая-то молния свыше. Именно такую ошибку делает Джорджо Вазари, один из первых биографов Леонардо, живший в XVI веке: “Удивительным образом собираются в одном существе красота, изящество и сила, так что, в чем бы оно себя ни проявило, каждое его действие божественно. ...Оно наглядно показывает себя... щедрым проявлением божества, а не человеческого искусства”[6 - Здесь и далее очерк Джорджо Вазари “Леонардо да Винчи, живописец и скульптор флорентийский” цитируется в переводе А. Волынского.][7 - Vasari, vol. 4.]. На самом деле гений Леонардо имел вполне человеческую природу, подчиняясь его собственной воле и устремлениям. Его гениальность отнюдь не объяснялась тем, что ее обладатель, подобно Ньютону или Эйнштейну, был одарен свыше столь могучим умом, что нам, простым смертным, не под силу даже постичь его глубину. Леонардо почти не получил образования, он едва читал на латыни и с трудом делил в столбик. Его гений был как раз такого свойства, что его вполне можно постичь, можно даже кое-чему у него научиться. Он опирался на те навыки, которые мы можем попытаться сами развить в себе: например, на любознательность и наблюдательность. Леонардо обладал настолько легковозбудимым воображением, что оно порой перетекало в царство фантазии, и это свойство мы тоже можем попытаться сохранять в себе и поощрять в детях.

Фантазии Леонардо пронизывали все, чего он касался: его театральные постановки, проекты переброски рек, замыслы идеальных городов, чертежи летательных аппаратов и почти все стороны его художественного творчества, а также инженерных разработок. Примером тому служит письмо правителю Милана: ведь в пору его написания все инженерные таланты Леонардо существовали главным образом в его голове. Поначалу его роль при дворе Лодовико состояла отнюдь не в возведении мостов, а в устройении празднеств и спектаклей. Даже когда карьера Леонардо достигла пика, большинство его военных и летательных машин оставались призрачными идеями, так и не воплотившись в реальность.

Вначале мне казалось, что его пристрастие к фантазиям – это слабость, говорящая об отсутствии дисциплинированности и прилежания и связанная с его привычкой бросать произведения искусства и трактаты незаконченными. В какой-то степени это верно. Видения, которые не воплощаются в жизнь, это галлюцинации. Но со временем я понял и другое: способность Леонардо размыкать грань между действительностью и воображением (сродни его

технике sfumato для размывания линий в живописи) и была ключом к его творчеству. Мастерство без воображения бесплодно. Леонардо умел сочетать наблюдения с плодами воображения, и именно это сделало его самым виртуозным новатором в истории человечества.

Отправной точкой для этой книги послужили не живописные шедевры Леонардо, а его записные книжки. Полагаю, его ум больше всего раскрылся в тех 7200 с лишним страницах записей и набросков, которые каким-то чудом дошли до наших дней. Бумага оказалась отличным средством хранения информации: записанное на ней вполне можно прочесть и спустя пятьсот лет (вряд ли такая же судьба ожидает наши сегодняшние твиты).

К счастью, Леонардо не по карману было расточительное обращение с бумагой, поэтому он старался заполнить каждый квадратный сантиметр своих записных книжек рисунками и заметками, сделанными зеркальным почерком, которые лишь кажутся хаотичными, однако позволяют проследить за ходом его мыслей и догадок. На самом тесном пространстве соседствуют – то обнаруживая логическую взаимосвязь, то утаивая ее, – математические вычисления, наброски, изображающие юного друга-шалопая, птиц, летательные аппараты, театральные декорации, водовороты, клапаны кровеносных сосудов, гротескные головы, ангелов, сифоны, стебли растений, распиленные на части черепа, советы живописцам, записи об устройстве глаза и оптике, военные орудия, басни, загадки и эскизы задуманных картин. Блеск мысли, переходящей от одной области знания к другой, заметен на каждой странице. Мы будто воочию видим, как ум Леонардо кружится в восхитительном танце с природой. Его записные книжки – уникальный памятник человеческой любознательности, удивительный справочник, помогающий понять личность человека, которого выдающийся историк искусства Кеннет Кларк назвал “самым беспощадно любопытным человеком в истории” [8 - Clark, 258; Kenneth Clark, Civilization (Harper & Row, 1969), 135.].

Мои любимые перлы из его записных книжек – это списки намеченных дел, так и искрящиеся любопытством. В одном из таких перечней, относящихся к миланскому периоду, 1490-м годам, перечисляются интересующие его темы. “Измерить Милан и его окрестности” – вот первая запись. За этим стояла практическая цель, что явствует из пункта ниже: “Нарисуй Милан”. Другие

пункты свидетельствуют о том, что он настойчиво выискивал людей, у которых желал что-то разузнать: “Пусть знаток арифметики покажет, как вычислить площадь треугольника... Спроси бомбардира Джаннино, как построена башня в Ферраре без бойниц... Спроси Бенедетто Портинари, каким способом ходят по льду во Фландрии... Пусть знаток гидравлики объяснит, как чинить шлюзы, каналы и мельницы на ломбардский манер... Разузнай величину Солнца, что обещал мне маэстро Джованни Франчезе, француз...”[9 - Codex Atl. 222a/664 a; Notebooks/ J. P. Richter, 1448; Robert Krulwich, “Leonardo’s To-Do List”, Krulwich Wonders, NPR, November 18, 2011. Портинари – миланский купец, побывавший во Фландрии.] Он поистине ненасытен.

Вновь и вновь, год за годом, Леонардо перечисляет все то, что ему хочется сделать и узнать. В некоторых записях можно найти такие подробности, которые мало кто из нас обычно замечает. “Посмотри на лапу гуся, если бы она была всегда разжата или сжата одинаково, то животное не могло бы произвести никакого движения”. Среди других записей встречаются отвлеченные вопросы, касающиеся настолько обыденных вещей, что мы редко о них задумываемся. Например: “Почему рыба в воде движется быстрее, чем птица в воздухе, тогда как все должно быть наоборот, ибо вода тяжелее и плотнее воздуха?”[10 - Notebooks/ Irma Richter, 91.]

Особенно хороши вопросы, которые кажутся совершенно произвольными. “Опиши язык дятла”, – пишет он памятку самому себе[11 - Windsor, RCIN 919070; Notebooks/ J. P. Richter, 819.]. Кому бы еще взбрело на ум, без всякой видимой причины, что нужно непременно узнать, как выглядит язык дятла? Да и как это можно узнать? Леонардо вовсе не нужны были подобные сведения, чтобы писать картины или хотя бы лучше разбираться в полете птиц. Но вот же, его мучит любопытство, и, как мы еще убедимся, познакомившись с устройством языка дятла, можно узнать немало интересного. Но прежде всего он искал ответы на подобные вопросы потому, что оставался собой, Леонардо – любознательным, увлеченным, всегда готовым удивляться.

Самой странной кажется вот такая запись: “Ходи каждую субботу в бани, чтобы увидеть обнаженных мужчин”[12 - Paris MS F, 0; Notebooks/ J. P. Richter, 1421.]. Нетрудно понять, что двигало Леонардо: скорее всего, анатомический или эстетический интерес. Но нужно ли ему было напоминать себе об этом? Следующая запись в его списке такая: “Надуй легкие свиньи и понаблюдай, растянутся ли они в ширину и длину или же только в ширину”. Как написал однажды искусствовед и обозреватель журнала New Yorker Адам Гопник,

“Леонардо остается чудаком, непостижимым чудаком, и с этим ничего нельзя поделать”[13 - Adam Gopnik, “Renaissance Man”, New Yorker, January 17, 2005.].

Желая побороть эти трудности, я решил написать книгу, в основе которой лежали бы записные книжки Леонардо. Для начала я совершил паломничества в те места, где хранятся оригиналы его рукописей, – в Милан, Флоренцию, Париж, Сиэтл, Мадрид, Лондон и Виндзорский замок. Тем самым я следовал наставлению самого Леонардо начинать любое исследование с первоисточников: “Кто может идти к источнику, не должен идти к кувшину”[14 - Codex Atl., 196b/586b; Notebooks/ J. P. Richter, 490.]. А еще я погрузился в малоизученную сокровищницу посвященных Леонардо научных статей и диссертаций, на каждую из которых ушли годы кропотливой работы в весьма специфических областях. За несколько последних десятилетий, особенно после 1965 года, когда были заново найдены Мадридские кодексы Леонардо, произошел огромный прогресс в изучении и толковании его сочинений. Кроме того, современные технологии позволили получить новые сведения о его живописи и приемах, которые он использовал.

Окунувшись в творчество Леонардо, я принялся наблюдать за явлениями, на которые раньше не обращал внимания, и особенно старался примечать все так, как это делал он. Заметив, что солнечный свет падает на занавески, я нарочно замирал и наблюдал, как тени будто ласкают складки ткани. Я старался увидеть, как свет, отраженный от одного предмета, слегка окрашивает тени от другого предмета. Я замечал, как вспышка от яркого пятна на блестящей поверхности вдруг движется, если я наклоняю голову. Глядя на далекие и близкие деревья, я мысленно проводил линии перспективы. Видя водоворот, я сравнивал его с завитком волос. Когда мне не удавалось понять какую-нибудь математическую идею, я пытался представить ее наглядно. Наблюдая за ужином за своими соседями по столу, я изучал взаимосвязь их движений и эмоций. Замечая улыбку на чьих-нибудь губах, я пытался заглянуть в глубины тайны, спрятанной внутри этого человека.

Нет, мне не удалось приблизиться к Леонардо, испытать его озарения или хотя бы отчасти уподобиться ему в талантливости. Я не продвинулся ни на йоту вперед, не обрел способности спроектировать планер, изобрести новый способ рисовать географические карты, не говоря уж о создании “Моны Лизы”. Мне с

трудом удавалось по-настоящему заинтересоваться устройством языка дятла. И все-таки я узнал от Леонардо, что желание удивляться миру, который окружает нас каждый день, способно обогатить каждое мгновение нашей жизни.

До нас дошли три обстоятельных очерка жизни Леонардо, написанные практически его современниками. Живописец Джорджо Вазари, родившийся в 1511 году (за 8 лет до смерти Леонардо), написал в 1550 году первую в истории настоящую искусствоведческую книгу – “Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих”, а в 1568 году выпустил расширенный вариант этого сочинения, где исправил допущенные ошибки, взяв за основу позднейшие беседы с людьми, знавшими Леонардо лично, в том числе с Франческо Мельци[15 - Здесь мне хотелось бы поблагодарить Марго Прицкер за оригинал второго издания и за некоторые научные труды, посвященные ему. Книгу Вазари можно без труда найти в интернете.]. Будучи пламенным патриотом Флоренции, Вазари осыпал Леонардо и особенно Микеланджело всяческими похвалами, утверждая, что именно они положили начало явлению, которое он назвал – впервые в печати – “возрождением” в искусстве[16 - Вазари заявлял, что главной темой его книги является “взлет искусств до совершенства [в эпоху Древнего Рима], их упадок и последующее восстановление или, скорее, возрождение”]. Как говорил Гекльберри Финн про Марка Твена, кое-что Вазари присочинил, но в общем, не так уж наврал. Конечно, к правде у него примешались сплетни, украшения, домыслы и непреднамеренные ошибки. Главная трудность заключается в том, чтобы понять, к какой именно категории относятся те или иные из рассказанных им ярких анекдотов – например, о том, что Верроккьо, учитель Леонардо, будто бы навсегда забросил кисть, когда увидел работу ученика.

В анонимном манускрипте, написанном в 1540-е годы и известном как Anonimo Gaddiano (в честь семьи Гадди, которой одно время принадлежала рукопись), имеются сочные подробности о жизни Леонардо и других флорентийцев. Опять-таки, некоторые утверждения – например, о том, что Леонардо жил и работал при Лоренцо Медичи, – возможно, приукрашивали действительность, однако есть там и яркие подробности, в которые так и хочется поверить: например, что Леонардо любил щеголять в розовых плащах, доходивших ему лишь до колена, тогда как другие носили более длинную одежду[17 - Anonimo Gaddiano.].

Третьим из ранних источников является Джан Паоло Ломаццо – художник, сделавшийся писателем после того, как его поразила слепота. Примерно в 1560 году он написал сочинение, так и оставшееся ненапечатанным, – “Сновидения и рассуждения”, а позже, в 1584 году, опубликовал пространный трактат об искусстве. Когда-то он сам учился у художника, знавшего Леонардо, а еще ему довелось побеседовать с учеником Леонардо Мельци, поэтому кое-какие истории попали к нему из первых рук. У Ломаццо, в частности, можно почерпнуть кое-какие откровения о сексуальных наклонностях Леонардо. Кроме того, дошли до нас и более короткие биографические очерки – они сохранились среди сочинений двух современников Леонардо – флорентийского купца Антонио Билли и итальянского врача и историка Паоло Джовио.

Во многих ранних биографиях говорится о внешности и чертах характера Леонардо. Его описывали как человека, наделенного необыкновенной красотой и изяществом. Он носил длинные золотистые кудри, имел крепкое телосложение, был очень силен, держался с большим достоинством и в ярких одеждах разгуливал пешком или разъезжал верхом по городу. “Леонардо, красивый и приятный лицом, был хорошо сложен и изящен”, – сообщалось в Anonimo. К тому же он был обаятельным собеседником и очень любил природу. Он прославился тем, что деликатно и ласково обходился и с людьми, и с животными.

Касаясь других сторон его жизни, авторы уже не столь согласны между собой. Проводя свои изыскания, я обнаружил, что многие факты биографии Леонардо, начиная от места его рождения до обстоятельств его кончины, не раз становились предметами споров, обрастая мифами и загадками. Я стараюсь дать разным версиям взвешенную оценку и затем описать в примечаниях эти противоречия и контраргументы.

А еще я обнаружил – вначале к своему огорчению, а затем и к удовольствию, – что Леонардо отнюдь не всегда оставался титаном. Он допускал ошибки. Он скользил по касательной (в самом буквальном смысле), принимаясь за математические задачи, которые только отвлекали его от других занятий и попусту пожирали его время. За ним водилась привычка бросать начатые работы неоконченными. Наиболее знаменитые из этих незавершенных произведений – “Поклонение волхвов”, “Святой Иероним в пустыне” и “Битва при Ангиари”. В итоге в настоящее время существует не более пятнадцати живописных произведений, полностью или преимущественно приписываемых его кисти[18 - В зависимости от разных определений и критериев, разные ученые приводят здесь разные цифры – от 12 до 18. Вот мнение Люка Сайсона, хранителя Лондонской

Национальной галереи, а позже художественного музея Метрополитен в Нью-Йорке: “Он начинал работу всего над 20 работами, не больше, за всю свою полувековую карьеру живописца, и в настоящее время специалисты сходятся на том, что лишь 15 произведений можно целиком приписать его кисти, причем не менее 4 из них являются в той или иной степени незавершенными”. Текущее обсуждение мнений экспертов, приписывающих ему те или иные работы, и споры о работах Леонардо с его автографами можно найти в “Списке произведений Леонардо да Винчи”, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Leonardo_da_Vinci.].

Хотя современники единодушно считали Леонардо дружелюбным и обходительным человеком, временами он впадал в сумрачное, тревожное состояние. Записные книжки и рисунки служат окошками в лихорадочный, фантастический, безумный, порой восторженный мир, в котором протекала его умственная жизнь. Если бы Леонардо жил в начале XXI века и был студентом, ему наверняка прописали бы кучу лекарственных препаратов, чтобы избавить его от резких перепадов настроения и от синдрома дефицита внимания. От нас вовсе не требуется солидарность с романтиками, полагающими, что настоящий художник обязан быть мятежным гением, чтобы понять: нам страшно повезло, что никто не мешал Леонардо сражаться с демонами и заклинать драконов.

Подсказку можно найти в одной из причудливых загадок в его записных книжках: “Будут явлены огромнейшие фигуры человеческой формы, которые, чем больше ты к ним приблизишься, тем больше будут сокращать свою непомерную величину”. Ответ: “О тени, отбрасываемой ночью человеком со свечой”[19 - Paris Ms. K, 2:1b; Notebooks/ J. P. Richter, 1308.]. Хотя о Леонардо можно было бы сказать то же самое, я все-таки считаю, что его фигура отнюдь не уменьшается от понимания того, что он, оказывается, тоже был человеком. И его тень, и он сам вполне заслуживают того, чтобы возвышаться над нами, не теряя величия. Его заблуждения и чудачества позволяют нам осознать свое сходство с ним, почувствовать, что мы вправе подражать ему, и еще больше оценить его достижения.

XV век, век Леонардо, Колумба и Гутенберга, был эпохой изобретений и открытий, и знания в ту пору начали распространяться новыми средствами. Иными словами, та эпоха была похожа на нашу. Поэтому мы многому можем научиться у Леонардо. Его способность объединять искусство, науку, технику и воображение остается верным рецептом творчества. То же относится и к его умению легко мириться с тем, что он во всем немножко белая ворона –

незаконнорожденный, гей, вегетарианец, левша, – что он легко отвлекается и порой впадает в ересь. В XV веке Флоренция процветала, потому что привечала именно такого рода людей. А главное, неустанное любопытство Леонардо и его тяга к экспериментам должны напоминать нам о том, как важно не только давать готовые знания, но и воспитывать желание подвергать их сомнению, – давать волю воображению и, подобно талантливым белым воронам и бунтарям всех эпох, мыслить по-своему.

Глава 1

Детство. Винчи, 1452–1464

Да Винчи

Леонардо посчастливилось родиться вне брака. Иначе бы ему пришлось сделаться нотариусом. Все старшие законные сыновья в его роду – по меньшей мере в пяти поколениях до него – становились нотариусами.

Его семейные корни со стороны отца прослеживаются до начала XIV века, когда его прапрапрадед Микеле работал нотариусом в тосканском городке Винчи, расположенном в горной местности примерно в 43 километрах к западу от Флоренции[20 - Леонардо да Винчи иногда неправильно называют просто “да Винчи”, как будто это его фамилия, а не прозвание, означающее “из Винчи”. Однако такое словоупотребление не столь уж вопиющая ошибка, как заявляют некоторые пуристы. При жизни Леонардо итальянцы начали все чаще упорядочивать и вносить в реестры наследственные фамилии, и многие из них, вроде Дженовезе или Ди Каприо, происходили от названия родных городов той или иной семьи. И Леонардо, и его отец Пьеро часто присоединяли к своим именам прозвание “да Винчи”. Когда Леонардо переехал в Милан, его друг, придворный поэт Бернардо Беллинчони, именовал его в своих сочинениях “Леонардо Винчи, флорентиец”. (Прим. авт.)]. С расцветом купечества и экономики в Италии нотариусы стали играть важную роль – ведь они составляли торговые договоры, акты о купле-продаже земли, завещания и другие

документы на латыни, часто уснащая их историческими справками и цветистыми литературными выражениями.

К Микеле, как ко всякому нотариусу, почтительно обращались “сер”, таким образом, он именовался сер Микеле да Винчи. Его сын и внук оказались еще более преуспевающими нотариусами, последний даже сделался канцлером Флоренции. А вот Антонио, следующее звено в семейной цепочке, не оправдал надежд. Он тоже величался почетным титулом “сер” и женился на дочери нотариуса, но, по-видимому, ему недоставало честолюбия, свойственного другим мужчинам из рода да Винчи. Почти всю жизнь он кормился доходами от родовых земель, обрабатывавшихся издольщиками и дававших скромное количество вина, оливкового масла и пшеницы.

Сын Антонио Пьеро оказался противоположностью своего апатичного отца и добился больших успехов в Пистойе и Пизе, а потом, примерно в 1451 году, в возрасте 25 лет, обосновался во Флоренции. В одном деловом контракте, заключенном им в тот год, указан его рабочий адрес: “palazzo del Podest?” – здание мэрии (ныне там музей Барджелло), стоящее напротив Палаццо делла Синьория, где заседало правительство. Он составлял нотариальные акты для флорентийских монастырей и религиозных орденов, для имевшейся в городе еврейской общины, а по крайней мере однажды ему поступил заказ от семейства Медичи[21 - Alessandro Cecchi, “New Light on Leonardo’s Florentine Patrons”, in Bambach Master Draftsman, 123.].

Однажды, приехав на время в родной Винчи, Пьеро вступил в связь с местной незамужней девушкой-крестьянкой, и весной 1452 года у них родился сын. Дед мальчика, Антонио, найдя применение редко ему пригождавшемуся профессиональному почерку, сделал запись о его рождении внизу последней страницы записной книжки, которая некогда принадлежала его собственному деду: “1452: у меня родился внук, сын моего сына сера Пьеро, в 15-й день апреля, в субботу, в третьем часу ночи [т. е. в 10 часов пополудни]. Назвали его Леонардо”[22 - Nicholl, 20; Bramly, 37. В тот день солнце во Флоренции зашло в 6.40 пополудни. “Часы ночи” обычно отсчитывались от колоколов, звонивших к вечерне.].

Мать Леонардо не удостоена упоминания ни в этой записи Антонио о рождении внука, ни в какой-либо другой записи о рождении или крещении. Из налогового документа, составленного пятью годами позже, мы узнаем только ее имя – Катерина. Ее личность долгое время оставалась загадкой для ученых. Считалось, что в пору рождения сына ей было около двадцати пяти лет, а некоторые исследователи высказывали предположения, что она могла быть рабыней – причем, возможно, арабкой или даже китайкой[23 - Francesco Ciani, *La Madre di Leonardo era una Schiava?* (Museo Ideale Leonardo da Vinci, 2008); Angelo Paratico, *Leonardo da Vinci: a Chinese Scholar Lost in Renaissance Italy* (Lascar, 2015); Anna Zamejc, “Was Leonardo da Vinci’s Mother an Azeri?”, *Radio Free Europe*, November 25, 2009.].

В действительности, это была бедная 16-летняя девушка-сирота из-под Винчи, и звали ее Катерина Липпи. Доказав, что и сегодня вполне возможны открытия, касающиеся Леонардо, оксфордский искусствовед Мартин Кемп и флорентийский архивист Джузеппе Палланти нашли в 2017 году документы, свидетельствующие о ее происхождении[24 - Martin Kemp and Giuseppe Pallanti, *Mona Lisa* (Oxford, 2017). Я благодарен профессору Кемпу за то, что он поделился со мной этим открытием, и синьору Палланти за беседы на эту тему.].

Катерина родилась в 1436 году в бедной крестьянской семье и осталась сиротой в 14 лет. Вместе с братом-младенцем она перебралась к бабушке, но через год, в 1451-м, умерла и бабушка. Катерине пришлось добывать пропитание для себя и для брата самостоятельно. В июле того же года она вступила в связь с Пьеро да Винчи, преуспевающим и видным юношей, которому было в ту пору 24 года.

Вряд ли он женился бы на ней. Хотя один ранний биограф называл Катерину женщиной “хороших кровей”[25 - Anonimo Gaddiano.], она и ее возлюбленный принадлежали к разным общественным сословиям, и Пьеро, скорее всего, уже обручился со своей будущей женой, которая составляла ему подходящую партию: 16-летняя Альбиера была дочерью известного флорентийского башмачника. Они с Альбиерой поженились через восемь месяцев после рождения Леонардо. Скорее всего, этот брачный союз, обоюдно выгодный и в социальном, и в профессиональном отношении, семьи жениха и невесты устроили заранее, еще до рождения Леонардо, и составили договор о приданом.

Желая уладить все как следует, Пьеро вскоре после рождения Леонардо помог выдать Катерину замуж за местного крестьянина и обжигальщика, как-то связанного с семейством да Винчи, Антонио ди Пьеро дель Вакка, по прозвищу Аккаттабрига, что означает “задира”, хотя, по счастью, человек он был, похоже, смирный.

У Пьеро да Винчи и его родителей имелся семейный дом с небольшим садом, примыкавшим прямо к стенам замка в центре села Винчи. Возможно, именно в этом доме и родился Леонардо, хотя есть и доводы против такого предположения. Скорее всего, было бы неудобно или неприлично, если бы в тесном семейном доме да Винчи жила еще и беременная, а затем кормящая женщина-крестьянка, тем более что сер Пьеро собирался жениться на девушке из известного семейства и вел переговоры о приданом.

Если верить легенде и местным деятелям туристической отрасли, Леонардо родился в деревенском доме из серого камня рядом с большим крестьянским домом в трех километрах от Винчи, в соседней деревушке Анкиано. Сегодня в этом доме размещается маленький музей Леонардо. С 1412 года частью недвижимости владела семья Пьеро ди Мальвольто, близкого друга семьи да Винчи. Сам Пьеро был крестным Пьеро да Винчи, а в 1452 году стал крестным отцом новорожденного сына Пьеро, Леонардо, – что, конечно, было бы неудивительно, если бы Леонардо родился в принадлежащем ему доме. Семьи были очень близки. Дед Леонардо Антонио выступал свидетелем при подписании контракта, касавшегося некоторых частей анкианского имущества Пьеро ди Мальвольто. В бумагах, описывающих сделку, говорится, что Антонио находился в доме по соседству и играл в нарды, когда его попросили стать свидетелем. В 1480-е годы Пьеро да Винчи приобретет часть собственности друга.

В пору рождения Леонардо на ферме Пьеро ди Мальвольто жила его мать, семидесятилетняя вдова. Таким образом, здесь, в деревушке Анкиано, на расстоянии небольшой пешей прогулки от Винчи, всего в трех километрах, в крестьянском доме, рядом с которым стоял запущенный домик, жила вдова, дружившая по крайней мере с двумя поколениями семейства да Винчи. И, если верить местным преданиям, именно этот обветшалый домик (который семья объявляла непригодным для жилья, видимо, желая избежать уплаты лишних налогов) был идеальным и безопасным местом, где нашла приют беременная Катерина[26 - Из бесед автора с архивистом Джузеппе Палланти, 2017 г.; Alberto Malvolti, “In Search of Malvolto Piero: Notes on the Witnesses of the Baptism of

Leonardo da Vinci", Erba d'Arno, no. 141 (2015), 37. Кемп и Палланти в своей книге "Мона Лиза" отказываются верить в то, что Леонардо родился в этом доме, так как в налоговых документах дом назван непригодным для жилья. Но, возможно, причиной тому было желание хозяев снизить сумму налогов, взимаемых за обветшалый дом, который большую часть времени пустовал.].

Леонардо родился в субботу, а на следующий день местный священник крестил его в приходской церкви Винчи. Купель того времени сохранилась до наших дней. Несмотря на обстоятельства рождения мальчика, его крещение стало большим праздником и привлекло немало народу. Засвидетельствовать событие явились десять крестных родителей, в том числе Пьеро ди Мальвольто (в этой церкви подобные торжества совершались нечасто), а среди гостей были представители местной знати. Спустя неделю Пьеро да Винчи покинул Катерину с младенцем и вернулся во Флоренцию, где в ближайший же понедельник заверял документы для клиентов[27 - Kemp and Pallanti, Mona Lisa, 85.].

Леонардо не оставил нам никаких замечаний об обстоятельствах своего рождения, однако в его записных книжках можно найти волнующую догадку о том, что природа одаряет особыми милостями дитя любви. "Мужчина, совершающий соитие с отвращением и против воли, творит потомство раздражительное и трусливое, – написал он. – Если соитие совершается с великой любовью и великим желанием с обеих сторон, тогда ребенок будет обладать великим умом и остроумием, живостью и изяществом"[28 - Leonardo, "Weimar Sheet", recto, Schloss-Museum, Weimar; Pedretty, Commentary. 2:110.]. Поэтому хочется думать – или хотя бы надеяться, – что он относил самого себя ко второй категории.

В раннем детстве Леонардо жил на два дома. Катерина с Аккаттабригой поселились на маленькой ферме неподалеку от Винчи и поддерживали дружеские отношения с Пьеро да Винчи. Спустя двадцать лет Аккаттабрига работал с обжиговой печью, которую арендовал Пьеро, и они на протяжении многих лет выступали свидетелями друг для друга при подписании некоторых договоров и документов. В первые годы после рождения Леонардо у Катерины с Аккаттабригой родились четыре дочери и сын. А вот Пьеро с Альбиерой оставались бездетными. У отца Леонардо не появлялось новых детей, пока его первенцу не исполнилось 24 года. (Со временем сер Пьеро все-таки наверстал упущенное: в третьем и четвертом браке у него родилось не меньше одиннадцати детей.)

Поскольку отец жил главным образом во Флоренции, а семья матери постепенно росла, в пятилетнем возрасте Леонардо больше всего времени проводил в семейном доме да Винчи, с дедом Антонио, так любившим досуг, и его женой. В налоговой переписи 1457 года Антонио перечислял иждивенцев, проживавших вместе с ним, и в этом списке фигурирует его внук: “Леонардо, сын названного Пьеро, non legittimo [незаконный], рожденный от него и Катерины, которая ныне замужем за Аккаттабригой”.

В том же доме жил и младший брат Пьеро, Франческо, который был всего на пятнадцать лет старше племянника Леонардо. Франческо унаследовал от Антонио любовь к досужей сельской жизни, и его родной отец написал о нем в налоговом документе, что тот “слоняется по поместью и ничего не делает”[29 - James Beck, “Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo”, *Notes in the History of Art* 5.1 (Fall 1985), 29.] (хотя уж чья бы корова мычала). Франческо стал для Леонардо любимым дядей и в чем-то заменил ему отца. Вазари в первом издании своей биографии даже делает говорящую ошибку (которую позднее исправил): он называет Пьеро дядей Леонардо.

“Золотой век для бастардов”

Как можно понять из того, что при крещении Леонардо присутствовало много народу, рождение внебрачных детей вовсе не считалось чем-то позорным. Якоб Буркхардт, живший в XIX веке историк культуры, даже назвал эпоху Возрождения в Италии “золотым веком для бастардов”[30 - Jacob Burckhardt, *The Civilization of Renaissance in Italy* (Dover, 2010; первое издание на английском языке – в 1878-м, на немецком – в 1860-м), 51, 310.]. Незаконнорожденность, особенно среди правящих и аристократических сословий, отнюдь не являлась помехой для карьеры. Пий II, занявший папский престол в год рождения Леонардо, писал о своем посещении Феррары, где среди встречавших его было семь князей из правящего рода Эсте, в том числе властитель Феррары, причем все они были рождены вне брака. “Это удивительное семейство, – писал Пий, – власть в нем еще ни разу не перешла к законному наследнику; сыновья любовниц неизменно оказывались куда удачливее, нежели сыновья законных жен”[31 - Jane Fair Bestor, “Bastardy and Legitimacy in the Formation of a Regional State in Italy: the Estense Succession”, *Comparative Study in Society and History* 38.3 (July 1996), 549–585.]. (Сам Пий сделался отцом по меньшей мере двух незаконных сыновей.) Папа Александр VI, тоже современник Леонардо, имел множество любовниц и

незаконнорожденных детей. Одним из них был Чезаре Борджиа, со временем сделавшийся кардиналом, главнокомандующим папской армией, заказчиком и покровителем Леонардо, а также вдохновителем и персонажем “Государя” Макиавелли.

Однако средние сословия не столь снисходительно относились к незаконнорожденным. Желая защитить свой новообретенный статус, купцы и ремесленники создавали свои профессиональные цеха, уставы которых предъявляли к членам гильдии строгие моральные требования. Хотя некоторые гильдии и допускали в свои ряды незаконных детей тех, кто уже в них состоял, в *Arte dei Giudici e Notai* – основанной еще в 1197 году почтенной гильдии судей и нотариусов, к которой принадлежал отец Леонардо, дело обстояло иначе. “Нотариус являлся профессиональным свидетелем и писцом, – писал Томас Кюн в книге «Незаконнорожденность во Флоренции эпохи Возрождения». – От него требовалась безукоризненная благонадежность. В нем желали видеть безоговорочно полноценного члена общества”[32 - Thomas Kuehn, *Illegitimacy in Renaissance Florence* (University of Michigan, 2002), 80. См. также Thomas Kuehn, “Reading between the Patriline: Leon Battista Alberti’s ‘Della Famiglia’ in Light of His Illegitimacy”, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 1 (1985), 161–187.].

Эти ограничения имели и положительную сторону. Незаконнорожденность развязывала руки некоторым одаренным и вольнолюбивым молодым людям, склонным к творческим занятиям, а в ту эпоху творчество находило все большую поддержку. Среди поэтов, художников и ремесленников, рожденных вне брака, были Петрарка, Боккаччо, Лоренцо Гиберти, Филиппо Липпи и его сын Филиппино, Леон Баттиста Альберти и, конечно же, Леонардо.

Незаконнорожденным было труднее, чем просто чужакам. Их происхождение подразумевало двойственный статус. “Жизнь бастардов осложнялась тем, что они вроде бы считались членами семьи, но не вполне”, – писал Кюн. Некоторым это помогало (а кого-то и вынуждало) проявлять больше отваги и самостоятельности. Леонардо одновременно входил в семью, принадлежавшую к среднему классу, и существовал отдельно от нее. Подобно многим писателям и художникам, он рос, ощущая себя частью мира и в то же время глядя на него отстраненно. Эта неопределенность распространялась и на вопросы наследования: целый ряд несовместимых законов и противоречивых судебных прецедентов не позволял точно установить, имеет ли внебрачный сын право наследовать имущество, и через много лет Леонардо еще предстояло хлебнуть горя в тяжбах со сводными братьями. “Умение выходить из подобных

двусмысленных положений являлось одной из характерных примет жизни в городах-государствах эпохи Ренессанса, – рассказывал Кюн. – Потому-то в городах вроде Флоренции особенно бурно развивались идеи гуманизма и процветали художественные промыслы”[33 - Kuehn, *Illegitimacy*, 7, ix.].

Поскольку флорентийская гильдия нотариусов не допускала в свои ряды тех, кто был *non legittimo*, Леонардо удалось обратить себе на пользу привычку вести записи, которая явно передавалась в его семье по наследству, и в то же время сохранить свободу и заниматься тем, чем ему хотелось. Здесь ему повезло. Из него получился бы плохой нотариус: ему быстро все надоедало, он легко отвлекался, особенно если задача становилась слишком уж привычной и неувлекательной[34 - Kuehn, *Illegitimacy*, 80. См. Brown, Beck; “*Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo*”, 32.].

Ученик опыта

Другим плюсом незаконнорожденности Леонардо стало то, что его не отправили учиться в одну из “латинских школ”, где в эпоху раннего Возрождения изучали латынь, древнюю историю и античную литературу холеные законные сыновья богатых купцов и ремесленников, собиравшиеся продолжить отцовское дело[35 - Charles Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe* (Cambridge, 2006), 5.]. Если не считать обучения в начальной школе азам математики по абаку (счетам), Леонардо оставался самоучкой. Он нередко занимал оборонительную позицию, по-видимому, никогда не забывая о том, что он – “человек не ученый” (“*senza lettere*”), как он не без иронии себя называл. И в то же время он гордился тем, что отсутствие формального образования сделало его учеником опыта и опытов. “*Leonardo da Vinci, discepolo della sperientia*”[36 - Codex Atl., 520 r/191r-a; Notebooks/ MacCurdy, 2:989.] – так он однажды подписался. Такая позиция вольнодумца освобождала его от оков, обычно стеснявших приверженцев традиционного мышления. В своих записных книжках он гневно обрушивался на чванных глупцов, которые сочли бы его неучем:

Хорошо знаю, что некоторым гордецам, потому что я не начитан, покажется, будто они вправе порицать меня, ссылаясь на то, что я человек без книжного образования. Глупый народ! Они расхаживают чванные и напыщенные,

разряженные и разукрашенные не своими, а чужими трудами... Скажут они, что, не будучи словесником, я не смогу хорошо сказать о том, о чем хочу трактовать. Не знают они, что мои предметы более, чем из чужих слов, почерпнуты из опыта[37 - Notebooks/ J. P. Richter, 10–11; Notebooks/ Irma Richter, 4; Codex Atl., 119v, 327v.].

Так Леонардо избежал необходимости погружаться в пыльную схоластику и забивать голову теми средневековыми догмами, которые накопились за тысячелетие между упадком классической учености и зарождением оригинальной мысли. Отсутствие трепета перед чужим авторитетом и готовность оспаривать заемную премудрость позволяют ему нащупать эмпирический подход к постижению природы, предвосхищавший научные методы, которые только более века спустя разработают Бэкон и Галилей. Леонардо исходил из опыта, любознательности и способности дивиться таким явлениям, на которые большинство из нас чаще всего перестает обращать внимание, выйдя из детского возраста.

К этому добавлялось острое желание и умение наблюдать чудеса природы. Он заставлял себя рассматривать разные формы и тени в мельчайших подробностях. Особенно хорошо ему удавалось схватывать суть движений – будь то мелькание быстро хлопающего птичьего крыла или чувств, пробегающих по человеческому лицу. На этой основе он проводил опыты – иногда в уме, иногда посредством рисунков, а изредка и при помощи осязаемых предметов. “Сначала я сделаю некий опыт, прежде чем пойду дальше, – пояснял он, – ибо мое намерение сначала провести опыт, а затем посредством рассуждения доказать, почему данный опыт вынужден протекать именно так”[38 - Paris Ms. E, 55r; Notebooks/ Irma Richter, 8; Capra, Science, 161, 169.].

Для ребенка, одаренного такими наклонностями и талантами, это была благоприятная эпоха. В 1452 году Иоганн Гутенберг открыл свою типографию, а вскоре и другие печатники, взяв на вооружение его станок с подвижными литерами, принялись печатать книги, которые несли множество знаний для людей вроде Леонардо – не учившихся в школе и университетах, но одаренных ярким умом. Для Италии начинался сорокалетний период мира, когда ее не раздирали вечные междоусобные войны между городами-государствами. По мере того как власть переходила от титулованных землевладельцев к городскому купечеству и банкирам, богатевшим благодаря развитию законов, счетоводства, кредитов и страхования, росло количество людей, умевших читать и считать, доходы тоже заметно росли. Турки-османы готовились к захвату

Константинополя, и в Италию хлынул оттуда поток ученых, которые везли с собой рукописи, таившие древнюю мудрость Евклида, Птолемея, Платона и Аристотеля. Почти одновременно с Леонардо родились Христофор Колумб и Америго Веспуччи, которым предстояло возвестить эпоху великих географических открытий. А Флоренция, где наперебой бросилось меценатствовать преуспевающее купечество, ища себе прижизненной славы, превратилась в колыбель ренессансного искусства и гуманизма.

Детские воспоминания

Самое яркое воспоминание своего раннего детства Леонардо записал пятьдесят лет спустя, когда изучал полет птиц. Он писал о коршуне, птице из семейства ястребиных, у которого раздвоенный хвост и изящные длинные крылья, позволяющие ему парить и скользить по воздуху. Наблюдая за коршуном и, как обычно, не упуская ни малейшей подробности, Леонардо заметил, что тот взмахивает несколько раз крыльями, потом движется уже без взмахов, а когда приземляется, опускает хвост[39 - Paris Ms. L, 58v; Notebooks/ Irma Richter, 95.]. Потом у него в памяти всплывает эпизод из раннего детства: “Я так подробно писал о коршуне потому, что он – моя судьба, ибо мне в первом воспоминании моего детства кажется, будто явился ко мне, находившемуся в колыбели, коршун, и открыл мне рот своим хвостом, и много раз хвостом этим бил внутри уст”[40 - Codex Atl., 66v/199b; Notebooks/ J. P. Richter, 1363; Notebooks/ Irma Richter, 269.]. Как это часто бывало с Леонардо, здесь, скорее всего, не обошлось без фантазии и вымысла. Очень трудно поверить, что хищная птица действительно слетела к колыбели, да еще открыла младенцу рот хвостом, и даже сам Леонардо как будто сомневается в том, что все так и было, говоря “кажется”, как будто все происходило отчасти во сне.

Вся эта история – детство, проведенное с двумя матерями, частое отсутствие отца и воображаемое оральное общение с бьющимся хвостом – великолепная пища для психоаналитиков. На нее и в самом деле клюнули – и не кто иной, как Зигмунд Фрейд собственной персоной. В 1910 году Фрейд положил эпизод с коршуном в основу своего короткого очерка “Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве”[41 - Оригинальное немецкое название: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci.].

Фрейд споткнулся уже в самом начале: в руки ему попал плохой немецкий перевод, где птица была ошибочно названа грифом, а не коршуном. Отклонившись от основной темы, Фрейд пустился в длинные рассуждения о том, почему гриф в Древнем Египте считался символом материнства, и даже полез в этимологические дебри, пытаясь установить связь между словами “гриф” и “мать”. Все это, разумеется, было совершенно несущественно и, как признал позднее сам Фрейд, только сбивало читателя с толку[42 - Sigmund Freud – Lou Andreas Salome Correspondence, ed. Ernst Pfeiffer (Frankfurt: S. Fischer, 1966), 100.]. Если же оставить в стороне путаницу с названиями птиц, то суть анализа сводилась к следующему: слово “хвост” во многих языках, включая итальянский (coda), является эвфемизмом для обозначения мужского полового члена, а значит, детское воспоминание Леонардо имеет прямое отношение к его гомосексуальности. “Представление, заключающееся в фантазии, что коршун открыл рот ребенку и хвостом там усиленно работал, соответствует представлению о fellatio”, – пишет Фрейд[43 - Цитата в переводе Р. Додельцева.]. Подавленные желания Леонардо, рассуждал он, находили себе выход в лихорадочной творческой деятельности, однако он оставлял многие работы незаконченными, потому что его что-то сковывало.

Такие толкования подверглись убийственной критике (особую известность получили доводы искусствоведа Мейера Шапиро[44 - Meyer Schapiro, “Leonardo and Freud”, *Journal of the History of Ideas* 17.2 (April 1956), 147. Доводы в защиту правоты Фрейда и обсуждение рисунка “Зависть” в связи с коршуном см. в: Kurt Eissler, *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on the Enigma* (International Universities, 1961) и Alessandro Nova, “The Kite, Envy and a Memory of Leonardo da Vinci’s Childhood”, в: Lars Jones, ed., *Coming About* (Harvard, 2001), 381.]). Действительно, они – во всяком случае, на мой взгляд, – рассказывают куда больше о самом Фрейде, чем о Леонардо. Биографам не стоит подвергать психоанализу личности людей, живших за пятьсот лет до них. Возможно, в полувидении-полувоспоминании Леонардо просто отразился интерес к полету птиц, не оставлявший его всю жизнь, и именно в связи с полетом он рассказал тот эпизод. И вовсе не нужно быть Фрейдом, чтобы догадаться, что сексуальные порывы часто сублимируются в честолюбие и в иные страстные увлечения. Леонардо и сам отмечал это. “Умственная страсть прогоняет чувственность”, – записал он в одном из своих блокнотов[45 - Codex Atl., 358v; Notebooks/ MacCurdy, 1:66; Sherwin Nuland, *Leonardo da Vinci* (Viking, 2000), 18.].

Гораздо больше света на склад характера и интересы Леонардо проливает другое записанное им воспоминание – об одной пешей прогулке в окрестностях Флоренции. Он рассказывает, как случайно набрел на темную пещеру и

задумался, стоит ли входить в нее. “Блуждая среди темных скал, я подошел ко входу в большую пещеру. На мгновение я остановился перед ней пораженный, – рассказывал он. – Я наклонился вперед, чтобы разглядеть, что происходит там в глубине, но великая темнота мешала мне. Так пробыл я некоторое время. Внезапно во мне пробудилось два чувства: страх и желание; страх перед грозной и темной пещерой, желание увидеть, нет ли чего-то чудесного в ее глубине”[46 - Codex Arundel, 155r; Notebooks/ J. P. Richter, 1339; Notebooks/ Irma Richter, 247.].

Желание перевесило. Неудержимое любопытство Леонардо восторжествовало, и он вошел в пещеру. И там, в стене, он обнаружил окаменелого кита. “О, могущественное и некогда одушевленное орудие искусной природы, – писал он, – тебе недостаточно больше твоих сил”[47 - Codex Arundel, 156r; Notebooks/ J. P. Richter, 1217; Notebooks/ Irma Richter, 246.]. Некоторые ученые полагали, будто он описал воображаемую прогулку или даже переиначил какие-то стихи Сенеки. Но страница его блокнота, где записано это воспоминание, и соседние листы испещрены зарисовками множества слоев окаменелых раковин. К тому же в Тоскане действительно часто находили окаменелые кости китов[48 - Kay Etheridge, “Leonardo and the Whale”, in Fiorani and Kim.].

Древний кит навеял мрачные образы, которые глубоко засели в памяти и преследовали его до конца жизни: это было видение апокалиптического потопа. На оборотной стороне листа он подробно описал яростную мощь, какой некогда обладал давно умерший кит: “Ты быстрым трепетом крыл и раздвоенным хвостом, разя перунами, рождал в море внезапную бурю, с великими крушениями и потоплением кораблей”. Затем он настроился на философский лад: “О время, скорый истребитель сотворенных вещей, сколько королей, сколько народов ты уничтожило и сколько перемен государств и различных событий воспоследовало с тех пор, как чудесная форма этой рыбы здесь умерла в пещерных и извилистых недрах”.

Теперь уже Леонардо испытывал совсем иные страхи, чем просто страх перед опасностями, быть может, таящимися внутри пещеры. Его охватил экзистенциальный ужас перед разрушительной мощью природы. Он быстро водил серебряной иглой по тонированной красноватой бумаге, описывая апокалиптическую картину, которая начинается с воды и заканчивается огнем. “Реки лишатся своих вод, и земля перестанет рождать растительность; поля более не будут украшать колыхание пшеницы; все животные, не находя более зеленой травы на пастбище, погибнут, – писал он. – Так плодородную и

плодоносную землю поглотит огненная стихия; а затем ее поверхность будет выжжена и испепелена, и всей земной природе придет конец”[49 - Codex Arundel, 155b; Notebooks/ J. P. Richter, 1218, 1339n.].

Темная пещера, куда Леонардо заставило войти любопытство, наградила его и научными открытиями, и причудливыми фантазиями, которые с тех пор всегда переплетались между собой. Он выдерживал бури (и самые настоящие, и психологические) и проникал в темные тайники земли и души. Но интерес к природе всегда побуждал его узнавать все больше и больше. И любование чудесами природы, и мрачные предсказания находили выражение в его искусстве, начиная с изображения святого Иеронима, страдальчески скорчившегося у входа в пещеру, и заканчивая рисунками и словесными описаниями апокалиптического потопа.

Глава 2

Подмастерье

Переезд

До двенадцати лет Леонардо жил в Винчи, и, несмотря на то что у него была большая и разветвленная семья, жизнь эта была вполне оседлая и спокойная. Он жил чаще всего вместе с дедом и бабушкой, а также с праздным дядей Франческо в родовом доме в центре Винчи. Согласно сохранившимся записям, его отец и мачеха тоже жили там, когда Леонардо было пять лет, но потом перебрались во Флоренцию. Мать Леонардо и ее муж вместе с рождавшимися у них детьми, а также вместе с родителями Аккаттабриги и семьей его брата жили на ферме неподалеку от городка.

Но в 1464 году этот мир рассыпался. Мачеха Леонардо Альбиера умерла родами, унеся на тот свет так и не родившегося первенца. И дед Леонардо Антонио, глава семьи да Винчи, незадолго до этого умер. И вот, когда Леонардо приблизился к тому возрасту, когда пора было выбирать себе какое-то ремесло,

его овдовевший отец, вероятно, живший один, забрал его с собой во Флоренцию[50 - Nicholl, 161. Среди тех, кто считает, что Леонардо сделался подмастерьем около 1466 г., – Beck, “Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo”, 29; Brown, 76. В налоговой декларации, поданной Пьеро да Винчи в 1469 г., Леонардо указан одним из его иждивенцев, проживающих в Винчи, но это еще не является прямым указанием на место проживания; сам Пьеро там не жил, и чиновники налоговой службы, вычеркнувшие имя Леонардо, не приняли этот документ.].

В записных книжках Леонардо редко упоминает о собственных чувствах, поэтому трудно понять, обрадовал ли его тот переезд. Однако сочиненные им басни иногда позволяют догадаться о том, что он думал и ощущал. Одна басня рассказывает о печальной одиссее камня, который лежал на возвышенном месте, на краю рощи, в окружении разноцветных цветов, – иными словами, в месте, напоминавшем Винчи. И вот, поглядев на множество камней, лежавших внизу на дороге, одинокий камень решил присоединиться к остальным. “Что делать мне с этим растеньями? Хочу жить вместе с теми моими братьями”, – сказал камень. И скатился вниз. “Когда же полежал он так недолго, – продолжал свой рассказ Леонардо, – взяли его в неустанную работу колеса повозок, подкованные железом ноги лошадей и путников; тот его перевернет, этот топчет, порой поднимется он на малую высоту, иногда покроет его грязь или кал каких-нибудь животных, – и тщетно он взирает на то место, откуда ушел, на место уединенного и спокойного мира”. Из этой басни Леонардо выводит следующую мораль: “Так случается с теми, которые от жизни уединенной, созерцательной желают уйти жить в город, среди людей, полных нескончаемых бед”[51 - Notebooks/ Irma Richter, 227.].

Среди записей Леонардо можно найти еще много похвал сельской тиши и одиночеству. Так, начинающему живописцу он советовал “покидать свое городское жилище, оставлять родных и друзей и идти в поля через горы и долины”. В другом месте он замечает: “Если ты будешь один, ты весь будешь принадлежать себе”[52 - Nicholl, 47; Codex Urb., 12r; Notebooks/ J. P. Richter, 494.]. Эти восхваления сельской жизни романтичны и – в глазах тех, кому дорог образ одинокого гения, – весьма привлекательны. Однако от них веет чем-то сказочным. Леонардо провел почти всю жизнь во Флоренции, Милане и Риме – шумных, оживленных центрах творчества и торговли, где его всегда окружали толпы учеников, товарищей и покровителей. Он сам редко удалялся в загородную тишь и еще реже имел возможность долго жить там в полном одиночестве. Ему, как и многим художникам, нравилось общаться с людьми самых разных интересов, и он заявлял (охотно противореча самому же себе в

записных книжках): “Рисовать в обществе много лучше, чем одному”[53 - Codex Ash, 1:9a; Notebooks/ J. P. Richter, 495. (Рихтер утверждает, что эти два высказывания не противоречат друг другу, так как последний совет обращен к учащимся, но мне все-таки кажется, что они выражают несовместимые мнения и что второе гораздо ближе к действительности, в которой жил Леонардо.))]. Наклонности деда и дяди, наслаждавшихся покоем сельской жизни, Леонардо запомнил навсегда, но сам все-таки жил по-другому.

В первые годы во Флоренции Леонардо жил вместе с отцом: тот дал сыну начальное образование и вскоре подыскал ему и хорошее место подмастерья, и заказы. И все-таки сер Пьеро не сделал одной важной вещи, которая была вполне под силу нотариусу, имевшему неплохие связи: он не стал проходить юридическую процедуру, которая позволила бы ему признать сына законным. Для этого отцу и сыну нужно было просто явиться к местному чиновнику (по-итальянски *conte palatino*), облеченному соответствующими полномочиями, и подать прошение; сыну при этом полагалось опуститься на колени[54 - Kuehn, *Illegitimacy*, 52; Robert Genestal, *Histoire de la legitimisation des enfants naturels en droit canonique* (Paris: Leroux, 1905), 100.]. Решение Пьеро не делать этого особенно удивляет: ведь других детей у него к тому времени еще не появилось.

Возможно, одной из причин, почему Пьеро не узаконил Леонардо, была его надежда когда-нибудь иметь наследником сына, который продолжит семейные традиции и станет нотариусом, а когда Леонардо исполнилось двенадцать лет, уже было ясно, что у него склонностей к этой профессии нет. По словам Вазари, Пьеро заметил, что сын “никогда не оставлял рисования и лепки, более всего волновавших его воображение”. Кроме того, в уставе гильдии нотариусов имелось правило (обойти которое, вероятно, было нелегко), возбранявшее членство даже для тех внебрачных сыновей, которые впоследствии были признаны законными. Так что Пьеро явно не видел никакого смысла в этой юридической процедуре. Не узаконивая Леонардо, он еще надеялся произвести на свет другого сына, который унаследует его профессию. Через год Пьеро женился на дочери видного флорентийского нотариуса, но лишь после третьей женитьбы (в 1475 году) – на девушке, которая была на шесть лет младше Леонардо, – у него появился законный наследник, со временем действительно ставший нотариусом.

Флоренция начала XV века была уникальным городом, где сложился идеальный климат для развития искусств, и с тех пор в мире появлялось мало подобных мест. Флоренция, некогда разбогатевшая благодаря малоискусным шерстопрядильщикам, переживала теперь эпоху расцвета, для которой, как и для нашего времени, было характерно переплетение искусства, техники и торговли. Ремесленники трудились сообща с шелкоткачами и купцами, создавая ткани, которые представляли собой настоящие произведения искусства. В 1472 году во Флоренции работали 84 резчика по дереву, 83 шелкоткача, 30 живописцев, имевших собственные мастерские, и 44 златокузнеца и ювелира. Кроме того, Флоренция являлась центром банковского дела. Флорин, который чеканили почти из чистого золота, имел хождение во всей Европе как главная валюта, а изобретение метода двойной записи в бухгалтерии, учитывавшей дебет и кредит, привело к расцвету торговли. Жившие во Флоренции мыслители придерживались принципов ренессансного гуманизма, то есть ставили во главу угла достоинство человеческой личности и надеялись, что обрести счастье возможно здесь, на земле, при помощи знаний. Во Флоренции наблюдался самый высокий уровень грамотности в Европе: читать и писать умела треть населения. Благодаря деятельной торговле Флоренция сделалась центром финансов и котлом идей.

“Прекрасная Флоренция обладает всеми семью благами, каковые потребны городу для достижения совершенства, – писал литератор Бенедетто Деи в 1472 году – в пору, когда там жил Леонардо. – Во-первых, она пользуется полной свободой; во-вторых, она имеет многочисленных жителей, богатых и нарядно одетых; в-третьих, она стоит на реке с чистой, прозрачной водой и имеет мельницы внутри своих стен; в-четвертых, она владеет замками, малыми городами, землями и людьми; в-пятых, у нее есть университет, где преподают латынь, греческий и счетоводство; в-шестых, у нее есть искусники всех ремесел; в-седьмых, у нее есть банкиры и деловые агенты по всему миру”[55 - Stefano Ugo Baldassarri and Arielle Saiber, Images of Quattrocento Florence (Yale, 2000), 84.]. Каждый из перечисленных активов имел большую ценность для крупного города, как имеет и сейчас: ценились не только “свобода” и “чистая вода”, но и то, что жители “нарядно одеты” и что в прославленном университете учат не только бухгалтерскому делу, но и древнегреческому языку.

Главный городской собор стал самым красивым в Италии. В 1430-е годы его здание увенчали самым большим в мире куполом, который построил архитектор Филиппо Брунеллески. Это был настоящий триумф и искусства, и инженерной науки, а стирание границ между этими двумя областями как раз было ключом к

секрету флорентийского творчества. Многие из живописцев, работавших в городе, одновременно являлись зодчими, а производство тканей складывалось из технологий, дизайна, химии и торговли.

Подобное смешение идей из разных областей становилось нормой, когда люди, имевшие различные таланты, начинали взаимодействовать. Шелкоткачи работали рука об руку с золотобитами, создавая новые замысловатые ткани. Архитекторы с художниками вместе расширяли представления о перспективе. Бок о бок с зодчими трудились резчики по дереву, украшавшие 108 городских церквей. Лавки превращались в мастерские. Купцы делали финансистами. Ремесленники вырастали в художников[56 - John M. Najemym, A History of Florence 1200-1575 (Wiley, 2008), 315; Eric Weiner, Geography of Genius (Simon and Schuster, 2016), 97.].

В пору, когда во Флоренцию приехал Леонардо, ее население составляло 40 тысяч человек. Таким оно оставалось уже около столетия, а в 1300 году, до повальной эпидемии чумы (Черной Смерти) и последующих ее вспышек, там насчитывалось 100 тысяч жителей. Не менее сотни семей считались очень богатыми, а еще около пяти тысяч членов различных гильдий, лавочников и купцов составляли преуспевающий средний класс. Поскольку большинство горожан разбогатели недавно, им хотелось как-то самоутвердиться и подчеркнуть свое новое положение. Для этого они заказывали выдающиеся произведения искусства, покупали роскошные наряды из шелка с золотом, строили похожие на дворцы особняки (между 1459 и 1470 годами их выросло тридцать), выступали покровителями литературы, поэзии и гуманистической философии. Это было показное потребление, но оно отличалось взыскательным вкусом. Ко времени приезда Леонардо во Флоренции насчитывалось больше резчиков по дереву, чем мясников. Сам город превратился в произведение искусства. “Во всем мире нет места прекраснее”, – писал поэт Уголино Верино[57 - Lester, 71; Gene Brucker, Living on the Edge in Leonardo’s Florence (University of California, 2005), 115; Nicholl, 65.].

В отличие от остальных итальянских городов-государств, Флоренция не имела государей, передававших власть по наследству. За сто с лишним лет до приезда Леонардо самые состоятельные купцы и главы городских гильдий создали республику с выборными должностями правителей. Правительство заседало в Палаццо делла Синьория, который сегодня известен под названием Палаццо Веккьо (“Старый дворец”). “Горожан каждый день развлекали представлениями, празднествами и всякими новшествами, – писал живший в XV веке

флорентийский историк Франческо Гвиччардини. – Все были сыты, ведь город изобиловал съестными припасами. Процветали всевозможные ремесла. Высоко ценились талантливые и способные мастера, везде готовы были взять на службу учителей словесности, искусства и прочих ученых людей”[58 - Francesco Guicciardini, Opere Inedite: The Position of Florence at the Death of Lorenzo (Bianchi, 1857), 3:82.].

Однако эта республика не была ни демократичной, ни эгалитарной. По правде говоря, она только звалась республикой. Это был лишь фасад, а на деле Флоренцией правил семейство Медичи. В XV веке эти баснословно богатые банкиры прибрали к рукам и флорентийскую политику, и культуру, хотя не имели ни каких-либо официальных должностей, ни даже наследственного титула. (В следующем столетии они сделались потомственными герцогами, а некоторые менее влиятельные представители рода становились папами.)

В 1430-е годы семейный банк Медичи, перейдя к Козимо, стал крупнейшим банком в Европе. Медичи, управлявшие состояниями богатейших европейских семей, сделались богаче их всех. Они по-новаторски подошли к ведению отчетности, придумав систему двойной бухгалтерии, что сильно подстегнуло прогресс в эпоху Возрождения. Действуя подкупом и интригами, Козимо стал фактическим властителем Флоренции, и под его покровительством она превратилась в колыбель ренессансного искусства и гуманизма.

Собиратель древних рукописей, знаток греческой и римской литературы, Козимо способствовал возрождению интереса к античности, которая и легла в основу ренессансного гуманизма. Он создал первую публичную библиотеку Флоренции и содержал ее на собственные деньги. Он основал неофициальную, но влиятельную Платоновскую академию, где литераторы и философы-гуманисты обсуждали и развивали учения древних мудрецов. Покровительствуя искусству, он давал заказы Фра Анджелико, Филиппо Липпи и Донателло. Козимо умер в 1464 году, как раз когда Леонардо переехал во Флоренцию из Винчи. Власть перешла к сыну, а потом, всего через пять лет, к знаменитому внуку Козимо, Лоренцо Медичи, прозванному Лоренцо Великолепным.

Лоренцо изучал гуманистическую литературу и философию под неусыпным взором собственной матери, искусственной поэтессы, и покровительствовал созданной дедом Платоновской академии. Еще его привлекали атлетические занятия: он блистал на турнирах, любил псовую и соколиную охоту, разводил лошадей. Он был в большей степени поэтом и меценатом, нежели банкиром. Ему

гораздо больше нравилось тратить деньги, чем копить их. За двадцать три года правления он брал под крыло разных художников-новаторов, в том числе Боттичелли и Микеланджело, а также покровительствовал мастерским Андреа дель Верроккьо, Доменико Гирландайо и Антонио дель Поллайоло, без устали украшавшим цветущую Флоренцию живописью и скульптурами.

Меценатство Лоренцо Медичи, его автократическое правление и умение поддерживать в равновесии и мире отношения с другими итальянскими городами-государствами помогли превратить Флоренцию в колыбель искусства и торговли в ту самую пору, когда Леонардо делал там свои первые шаги в ремесле. Кроме того, Лоренцо постоянно развлекал горожан пышными зрелищами и празднествами – от мистерий, представлявших Страсти Христовы, до карнавалов накануне Великого поста. Эти действия требовали большой работы, и она, хоть и казалась эфемерной, все же приносила неплохие доходы и будила воображение многих художников, которых привлекали к оформлению зрелищ. Среди них был и юный Леонардо.

Особую остроту праздничной культуре Флоренции придавало присутствие множества людей с творческим воображением, которым нравилось смело объединять идеи, почерпнутые из разных областей. На узких улочках красильщики тканей работали по соседству с золотобитами, а те – по соседству с изготовителями линз. Делая посреди дня перерыв, они вместе шли на ближайшую площадь и оживленно толковали между собой. В мастерской Поллайоло изучали анатомию, чтобы молодые скульпторы и живописцы лучше понимали, как устроено человеческое тело. Художники осваивали понятие перспективы и наблюдали, как свет, падающий под разными углами, создает ощущение глубины при помощи тени. От такой культуры выигрывали прежде всего те, кто овладевал разными дисциплинами и умело их объединял.

Брунеллески и Альберти

На Леонардо в юности оказало большое влияние наследие двух многогранных эрудитов. Первым был Филиппо Брунеллески (1377–1446), создатель монументального купола флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Как и Леонардо, он был сыном нотариуса. Но, мечтая о творческой профессии, он начал учиться на золотых дел мастера. К счастью для юноши с весьма

разносторонними интересами, златокузнецы наряду с другими ремесленниками являлись членами гильдии шелкоткачей и шелкоторговцев (*Arte della Seta*), куда входили еще и скульпторы. Вскоре Брунеллески увлекся архитектурой и отправился в Рим изучать античные руины в компании своего друга Донателло, другого флорентийского ювелира, который позже прославился как скульптор. Они измеряли купол Пантеона, осматривали другие знаменитые здания, читали сочинения древних римлян, среди которых их особенно привлекал трактат Витрувия *De architectura*, восхвалявший классические пропорции. Их увлечения явились примером тех междисциплинарных интересов и того возрождения классических знаний, которые определяли характер раннего Ренессанса.

Чтобы построить купол собора – самоподдерживающуюся конструкцию из почти четырех миллионов кирпичей, которая и поныне остается самым большим в мире куполом, возведенным методом ручной кладки, – Брунеллески потребовалось произвести сложные математические расчеты и придумать целую систему лебедок и прочих инженерных приспособлений. Творческие силы, бурлившие в ту пору во Флоренции, были столь многолики, что некоторые из этих строительных подъемников позже использовались для великолепных театральных представлений, какие заказывал Лоренцо Медичи: там они переносили по воздуху летающих персонажей или перемещали декорации[59 - Paul Robert Walker, *The Feud That Sparked the Renaissance: How Brunelleschi and Ghiberti Changed the Art World* (William Morrow, 2002); Ross King, *Brunelleschi's Dome: the Story of the Great Cathedral of Florence* (Penguin, 2001).].

Еще Брунеллески заново открыл и значительно усовершенствовал классические представления о зрительной перспективе, которая была начисто забыта в искусстве Средневековья. Он даже провел эксперимент, в чем-то предвосхитивший позднейшие опыты Леонардо. На деревянной доске он изобразил ведуту (вид) флорентийского баптистерия, стоявшего напротив собора. Провертив в доске дырочку, Брунеллески становился лицом к баптистерию и прикладывал картину обратной стороной к глазу. Затем брал зеркало и держал его на расстоянии вытянутой руки, так чтобы в зеркале отражалась картина. Меняя угол, он сравнивал отражение картины с настоящим баптистерием. Задача живописи, воспроизводящей действительность, считал Брунеллески, состоит в том, чтобы передавать трехмерные предметы на плоскости. При помощи фокуса с зеркалом и картиной Брунеллески показывал, что параллельные линии как будто сходятся в одной точке, исчезающей вдали. Сформулированные им принципы линейной перспективы изменили искусство, а заодно повлияли на изучение оптики, на зодческие приемы и даже на применение евклидовой геометрии[60 - Antonio Manetti, *The Life of Brunelleschi*,

trans. Catherine Enggass (Pennsylvania State, 1970; первая публикация в 1480-е годы), 115; Martin Kemp, "Science, Non-science and Nonsense: the Interpretation of Brunelleschi's Perspective", Art History 1:2, June 1978, 134.].

Преемником Брунеллески, который продолжил развивать его теорию линейной перспективы, стал еще один универсально одаренный гигант Возрождения, Леон Баттиста Альберти (1404–1472). Он усовершенствовал многие эксперименты Брунеллески и расширил его открытия, касавшиеся перспективы. Живописец, зодчий, инженер и литератор, Альберти во многом походил на Леонардо: оба были незаконными сыновьями преуспевающих отцов, оба отличались хорошим телосложением и красотой, оба так никогда и не женились, оба увлекались всем на свете – от математики до искусства. Но было и одно различие: Альберти хоть и был незаконнорожденным, но получил классическое образование. Отец выхлопотал ему освобождение от церковных законов, не позволявших незаконным сыновьям принимать священнический сан или занимать церковные должности, поэтому Альберти изучал право в Болонском университете, был рукоположен в духовный сан и даже удостоился места в папской канцелярии. В тридцать с лишним лет Альберти написал свой знаменитый трактат "О живописи", где подробно разбирались принципы живописи и перспективы. В Италии эта книга вышла с посвящением Брунеллески.

По замечанию исследователя Энтони Графтона, Альберти испытывал инстинктивную тягу к совместной работе, как это свойственно инженерам, и, подобно Леонардо, отличался "любовью к дружбе" и "душевной открытостью". Кроме того, он отточил до совершенства навыки придворного обхождения. Он интересовался всеми видами искусства и ремеслами, любил подробно расспрашивать людей самых разных профессий – от сапожников до ученых мужей из университетов, – выведывая у них секреты мастерства. Иными словами, он был очень похож на Леонардо, с одной только разницей: Леонардо не задавался целью расширять область человеческих знаний, не стремился всячески распространять и публиковать свои открытия. Альберти же, напротив, усердно делился плодами своего труда, собирал вокруг себя других умных людей, чтобы они могли обмениваться открытиями и извлекать из них пользу, поощрял открытые обсуждения и обнародование различных идей, чтобы ученость продолжала возрастать. По словам Графтона, Альберти, этот маэстро коллективного труда, придавал большое значение "общественным дискуссиям".

Когда Леонардо подростком приехал во Флоренцию, Альберти уже перевалило за шестьдесят, он подолгу жил в Риме, так что маловероятно, что они встречались лично. И все-таки Альберти оказал на него большое влияние. Леонардо изучал его трактаты и сознательно старался подражать и его сочинениям, и манерам. Альберти прослыл “олицетворением изящества в каждом слове и движении”, и это не могло не привлекать Леонардо. “Три умения требуют от человека величайшей искусности, – писал Альберти, – а именно: умение ходить по городу, ездить верхом и вести беседу, ибо, совершая все это, мы должны всем доставлять удовольствие”[61 - Anthony Grafton, Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance (Harvard, 2002), 27, 21, 139. См. также Franco Borsi, Leon Battista Alberti (Harper & Row, 1975), 7–11.]. Леонардо блестяще овладел всеми тремя навыками.

В трактате “О живописи” получили дальнейшее развитие рассуждения Брунеллески о перспективе: так, Альберти предлагал прибегать к геометрии, чтобы вычислить, как именно должны проходить по плоскости картины линии перспективы, идущие от изображенных на дальнем плане предметов. Еще он советовал художникам вешать полупрозрачный занавес между собой и предметами, которые они рисуют, а затем отмечать те места на ткани, куда проецируется каждый предмет. Предложенные им новые методы помогали не только живописцам, но и составителям географических карт и театральным постановщикам. Находя математике применение в искусстве, Альберти повысил статус художника и убедил общество в том, что изобразительные искусства заслуживают не меньшего уважения, чем любые другие гуманитарные занятия. Такое же мнение будет позже отстаивать и Леонардо[62 - Samuel Y. Edgerton, The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe (Cornell, 2009); Richard McLanathan, Images of the Universe (Doubleday, 1966), 72; Leon Rocco Sinisgalli, Battista Alberti: On Painting. A New Translation and Critical Edition (Cambridge, 2011), 3; Grafton, Leon Battista Alberti, 124. Синисгалли доказывает, что вначале Альберти выпустил свое сочинение на вольгаре (итальянском языке, точнее, тосканском наречии) и лишь год спустя опубликовал латинский перевод.].

Образование

Единственное систематическое образование Леонардо получил в начальной школе, где учили арифметике по абаку (счетам), давая знания, необходимые для

торговли. Там не учили формулировать отвлеченные правила, а рассматривали лишь практические задачи. Особое внимание уделялось умению проводить аналогии между сходными случаями, и впоследствии, когда Леонардо занимался разными исследованиями, ему очень пригодился этот метод. Делая аналогии и выявляя общие закономерности, он разработал собственный метод построения теорий.

Вазари, ранний восторженный биограф Леонардо, писал, очевидно, допуская преувеличения: “В несколько месяцев он сделал такие успехи в арифметике, что, постоянно возбуждая сомнения и затруднительные вопросы для обучавшего его преподавателя, очень часто приводил его в смущение”. Еще Вазари отмечал, что Леонардо увлекался то одним, то другим и легко отвлекался. Он хорошо разобрался в геометрии, но так и не освоил уравнения и не овладел начатками алгебры, которые были известны в ту пору. Не выучил он и латынь. Когда ему было уже за тридцать, он по-прежнему силился исправить это упущение и составлял списки латинских слов, тщательно записывая рядом с ними неуклюжие переводы и с трудом одолевая грамматические правила[63 - Arasse, 38, 43. Арасс замечает: “Как показывает Кодекс Тривульцио и Манускрипт В, Леонардо переписал почти половину «Всех латинских слов по порядку» Луиджи Пульчи... Список в Кодексе Тривульцио доходит почти до страниц 7–10 с буквами De Re Militari Вальтурия”. Кодекс Тривульцио датируется примерно 1487–1490 гг.].

Леонардо был левшой и писал справа налево, причем каждая буква была повернута в обратную сторону. “Кто не имеет особого опыта, не может разобрать их, ибо они читаются не иначе как в зеркало”, – писал Вазари о заметках Леонардо. По мнению некоторых, он пользовался таким методом письма как кодом, чтобы хранить свои записи в тайне, но это не так; эти строчки вполне поддаются прочтению и с зеркалом, и даже без него. Он писал наизнанку просто потому, что ему, как левше, было гораздо удобнее водить рукой влево: так чернила не размазывались по странице. И такой метод письма не был совсем уж диковиной. Описывая зеркальный почерк Леонардо, его друг, математик Лука Пачоли отмечал, что точно таким же способом пишут и другие левши. А один популярный учебник каллиграфии XV века даже советовал читателям-левшам пользоваться зеркальным методом письма – *lettera mancina*[64 - Carmen Bambach, “Left-Handed Draftsman and Writer”, в: Bambach Master Draftsman, 50.].

Леворукость Леонардо сказывалась и на его методе рисования. Он не только писал, но и рисовал справа налево, чтобы не пачкать лист рукой[65 - Bambach,

“Left-Handed Draftsman and Writer”, 48; Thomas Micchelli, “The Most Beautiful Drawing in the World”, Hyperallergic, November 2, 2013.]. Большинство художников наносят штрихи с наклоном вверх и вправо, вот так: //. Но Леонардо делал штриховку иначе: его линии начинались снизу справа и шли вверх влево, вот так: \\. Сегодня это служит дополнительным преимуществом: если штриховка на рисунке выдает левшу, возможно, его автор – Леонардо.

Если посмотреть на записи Леонардо в зеркало, то его почерк обнаруживает некоторое сходство с почерком его отца. Возможно, это говорит о том, что писать его учил сам Пьеро. А вот многие вычисления записаны обычным способом, слева направо, и это явно свидетельствует о том, что в начальной школе не одобряли использование зеркального письма для математических записей[66 - Geoffrey Schott, “Some Neurological Observations on Leonardo da Vinci’s Handwriting”, *Journal of Neurological Science* 42.3 (August 1979), 321.]. Леворукость не считалась большим недостатком, и все же на нее смотрели как на некую странность. Во многих языках левая рука и вообще левая сторона (лат. sinister, ит. sinistro, фр. gauche, ср. англ. sinister) издавна ассоциировалась с чем-то зловещим, мрачным или неуклюжим в отличие от правой, которая выступала синонимом ловкости и умелости (лат. dexter, ит. destro, фр. adroit, ср. англ. dexterous). Эта особенность была одной из черт, которая делала Леонардо не похожим на других, и он сам это хорошо сознавал.

Верроккьо

Когда Леонардо исполнилось четырнадцать лет, отец сумел найти ему место подмастерья у одного из своих клиентов, Андреа дель Верроккьо – разностороннего художника и инженера, под началом которого трудилась одна из лучших мастерских во Флоренции. Вазари рассказывает: “Пьеро взял однажды несколько его рисунков, отнес их Андреа Верроккио, который был его большим другом, и убедительно просил сказать, достигнет ли Леонардо успехов, если предастся рисованию”. Пьеро хорошо знал Верроккьо, он уже заверял для него несколько документов, касавшихся имущества и аренды помещений. Впрочем, возможно, Верроккьо согласился взять мальчика в обучение не только для того, чтобы сделать одолжение его отцу, но и потому, что разглядел в нем дарование. По словам Вазари, Андреа “изумился”, увидев рисунки юного Леонардо[67 - Cecchi, “New Light on Leonardo’s Florentine Patrons”, 121; Bramly, 62.].

Мастерская Верроккьо, находившаяся на улице рядом с нотариальной конторой Пьеро, оказалась идеальным местом для Леонардо. Верроккьо разработал строгую программу обучения, в которую входили основы анатомии, механики, различные рисовальные техники. Уделялось внимание и свету и тени при изображении, например, драпировок.

Когда Леонардо поступил в мастерскую Верроккьо, там изготавливали замысловатую гробницу для Медичи, отливали бронзовые статуи Христа и святого Фомы, разрабатывали узор для знамен из белой позолоченной тафты с золотыми и серебряными цветами для уличного шествия, хранили собранные семейством Медичи древности, а также в большом количестве писали мадонн для купцов, желавших щегольнуть одновременно богатством и благочестием. Из инвентарной ведомости мастерской явствует, что там имелись: обеденный стол, кровати, глобус и множество книг на итальянском языке, в том числе переведенные с латыни сочинения Петрарки и Овидия, а также короткие юмористические новеллы Франко Саккетти, популярного флорентийского писателя XIV века. Беседы в мастерской велись на самые разные темы – от математики, строения человеческого тела и анатомии до античной культуры, музыки и философии. По словам Вазари, в юности Верроккьо “занимался науками, главным образом геометрией”[68 - Здесь и далее очерки Вазари о других художниках цитируются в переводах А. И. Венедиктова под ред. А. Г. Габричевского.][69 - Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1300–1500* (Oxford, 1997), 86; Richard David Serros, “The Verrochio Workshop: Techniques, Production, and Influences”, PhD dissertation, University of California, Santa Barbara, 1999.].

Боттега (мастерская) Верроккьо, как и боттеги пяти или шести других его соперников во Флоренции, больше напоминала торговую лавку – вроде лавок сапожников и ювелиров, располагавшихся по соседству на той же улице, – чем утонченную художественную мастерскую. На первом этаже находились склад и выходившее на улицу рабочее помещение, где ремесленники и подмастерья занимались массовым производством, трудясь за мольбертами, верстаками, у обжигательных печей, за гончарными кругами и шлифовальными станками. Многие работники жили и столовались здесь же, этажом выше. Картины и прочие произведения их рук не подписывались: эти работы не считались плодами их индивидуального творчества. Ко многим произведениям прикладывали руку сразу несколько мастеров, и к числу этих коллективных работ относится немало картин, обычно приписываемых самому Верроккьо. Задача мастерской состояла в производстве непрерывного потока изделий, пользующихся спросом и находящих сбыт, а вовсе не в пестовании гениальных

творцов, мечтавших заниматься самовыражением[70 - J. K. Cadogan, "Verrochio's Drawings Reconsidered", Zeitschrift f?r Kunstgeschichte 46.1 (83), 367; Kemp, Marvellous, 18.].

Ремесленники, работавшие в таких мастерских, не получали классического образования и потому не считались представителями культурной элиты. Однако статус художников начинал понемногу меняться. Возрождение интереса к древнеримской истории и словесности привело к повторному открытию трудов Плиния Старшего, а тот восхвалял живописцев древности, умевших так верно изобразить виноград, что птицы обманывались и слетались клевать нарисованные ягоды. Благодаря трактатам Альберти и возникновению математической теории перспективы общество начинало относиться к живописцам с большим уважением, и некоторые имена уже обрели громкую славу.

Верроккьо, изначально учившийся на ювелира, часто предоставлял писать картины своим ученикам, молодым талантливым живописцам, среди которых выделялся Лоренцо ди Креди. Верроккьо был добрым учителем, и его ученики нередко оставались жить и работать у него даже по окончании срока обучения. Так поступил, среди прочих, Сандро Боттичелли, вошедший в круг Верроккьо. Потом останется при мастерской и Леонардо.

Компанейский нрав Верроккьо имел и отрицательную сторону: строгого начальника из него не получалось, и его мастерская отнюдь не славилась выполнением заказов точно к сроку. Вазари рассказывает, что Верроккьо как-то раз выполнил картоны (подготовительные рисунки) "для битвы с обнаженными фигурами...и еще для нескольких картин с историями, и даже начал писать их красками, но по какой-то причине они остались незаконченными". Верроккьо работал над некоторыми картинами годами. Леонардо предстояло значительно обойти своего учителя во всем – в том числе и в этой склонности отвлекаться, бросать начатые заказы и затягивать работу над картинами на долгие годы.

Одна из самых пленительных скульптур Верроккьо – бронзовое, высотой 125 см, изваяние юного воина Давида, стоящего над головой поверженного Голиафа (илл. 1). На его лице – дразнящая и немного загадочная улыбка (интересно, о чем он думает?), которая слегка напоминает те улыбки, которые позже будет

изображать Леонардо. В ней прочитывается не то детское торжество, не то зарождающееся осознание своего будущего владычества. Эта дерзкая улыбка поймана в тот миг, когда она начала превращаться в решимость. В отличие от канонической мраморной статуи Микеланджело, изобразившего Давида мускулистым взрослым мужчиной, этот верроккьевский Давид предстает слегка женоподобным и на удивление смазливый отроком лет четырнадцати.

1. “Давид” Верроккьо.

Именно столько лет было Леонардо, подмастерью-новичку, когда Верроккьо, вероятно, начинал работать над этой статуей[71 - Сохранилась запись о том, что в 1476 г. флорентийская Синьория заплатила Лоренцо Медичи 150 флоринов за эту статую, но сейчас большинство исследователей относят время создания этой работы к периоду между 1466 и 1468 гг. См. Nicholl, 74; Brown, 8; Andrew Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio* (Yale, 1997), 18.]. Художники, жившие в эпоху Верроккьо, обычно объединяли классический идеал с некоторыми натуралистичными чертами, поэтому вряд ли его статуи являлись точными портретами какой-то конкретной модели. И все же есть основания полагать, что Верроккьо лепил своего “Давида” с Леонардо[72 - Многие исследователи считают, что натурщиком для “Давида” послужил Леонардо. А вот Мартин Кемп принадлежит к лагерю скептиков: “Очень отдает романтическими выдумками, а мне нужны строгие доказательства! Тут кивают на сходство с натурой, но ведь тогдашние статуи никогда не были «портретами» натурщиков”.]. Он не стал изображать широкое лицо того типа, который предпочитал раньше. Он явно использовал нового натурщика, и на эту роль определенно подходил мальчик, совсем недавно поступивший в мастерскую, тем более что, по словам Вазари, юный Леонардо “обаятельным видом своим, который был в высшей степени прекрасен...вносил свет во всякую печальную душу”. Похожие похвалы красоте юного Леонардо расточали и другие его ранние биографы. А вот и другое свидетельство: лицо Давида напоминает (крепким носом и подбородком, нежными щеками и губами) лицо юноши, которого сам Леонардо нарисовал у правого края “Поклонения волхвов” и которое считается его автопортретом (илл.2), а также, возможно, некоторые другие изображения.

2. Предполагаемый автопортрет Леонардо в “Поклонении волхвов”.

Если дать немного воли воображению, то, глядя на миловидного Давида работы Верроккьо, можно представить себе, как выглядел юный Леонардо, когда стоял на первом этаже мастерской и позировал учителю. Кроме того, сохранился сделанный одним из учеников Верроккьо рисунок, который, возможно, был копией эскиза к статуе. Там изображен мальчик-натурщик, стоящий в точно такой же позе – вплоть до положения пальцев на бедре, до ямки в том месте, где сходятся ключицы, – только обнаженный (илл.3).

3. Рисунок, возможно, изображающий Леонардо, который позирует для “Давида” Верроккьо.

Иногда работы Верроккьо критиковали, находя их чересчур ремесленническими. “В искусстве скульптуры и живописи он обладал манерой несколько сухой и жестковатой, как это бывает у тех, кто овладевает искусством с бесконечными стараниями, а не с той легкостью, которую им дарует природа”, – писал Вазари. Однако бронзовый Давид – великолепный шедевр, который повлиял на молодого Леонардо. Кудри Давида и завитки волос и бороды на голове Голиафа – роскошные спирали и кольца, которые станут характерными и опознавательными знаками в искусстве Леонардо. Вдобавок статуя Верроккьо (в отличие, скажем, от “Давида” Донателло, созданного в 1440 году) обнаруживает внимание к анатомическим подробностям и хорошее знакомство с ними. Например, две жилки на правой руке Давида переданы очень точно и выступают так, что зрителю понятно: несмотря на кажущуюся небрежность позы, юноша очень крепко держит свой похожий на кинжал меч. А еще изгиб мышцы, соединяющей предплечье левой руки Давида с локтем, точно соответствует повороту кисти.

Умение передавать тонкости движений в статичных произведениях искусства принадлежало к недооцененным талантам Верроккьо, и это умение предстояло

перенять Леонардо. Отточив его до совершенства в своих живописных работах, он намного превзойдет учителя. По сравнению с работами более ранних мастеров, скульптуры Верроккьо изобиловали изгибами, поворотами, текучими линиями. Возьмем его бронзовую группу “Христос и святой Фома”, начатую как раз в пору ученичества Леонардо: святой Фома поворачивается влево, чтобы прикоснуться к ране Иисуса, а тот поворачивается вправо, поднимая руку. Ощущение подвижности превращает композицию в целый рассказ. Здесь не просто запечатлен один миг, а рассказан эпизод из Евангелия от Иоанна, когда Фома, усомнившийся в воскресении Христа, отзывается на его слова: “Подай руку твою и вложи в ребра Мои”. По словам Кеннета Кларка, это стало “первым в Ренессансе примером того сложного перетекания движений через композицию, которое достигается показом разноосных фигур и которое Леонардо делал главным мотивом всех своих построений”[73 - Ин 20:27; Clark, 44.]. А еще мы видим любовь Верроккьо к движению и текучести в волосах святого Фомы и бороде Иисуса, где снова наблюдается чувственное изобилие спиралеобразных завитков и тугих колец.

Азы математики, необходимые для коммерческих расчетов, Леонардо освоил в начальной школе, а от Верроккьо он узнал нечто более важное – красоту геометрии. Когда умер Козимо Медичи, Верроккьо заказали надгробную плиту для его могилы. В 1467 году, через год после того, как Леонардо поступил к нему в подмастерья, работа над этим надгробьем подходила к концу. Вместо религиозных изображений могильную плиту украшал геометрический орнамент, в котором господствовал круг, вписанный в квадрат (эту двойцу Леонардо позднее использует для своего “Витрувианского человека”). Верроккьо и его мастерская включили в узор цветные круги и полукружья, продуманно подчинив их размеры гармоническим отношениям и выстроив по пифагорейской музыкальной шкале[74 - Kim Williams, “Verrocchio’s Tombslab for Cosimo de’ Medici: Designing with a Mathematical Vocabulary”, in Nexus I (Firenze: Edizioni dell’Erba, 1996), 193.]. Леонардо узнал, что в пропорциях бывает гармония, а математика – кисть, которой орудует сама природа.

Геометрия вновь встретила с гармонией через два года, когда мастерской Верроккьо поручили монументальную инженерную задачу: изготовить шар весом в две тонны, который предстояло водрузить на вершину купола флорентийского собора, законченного Брунеллески. Тут восторжествовали одновременно искусство и механика. Шар поднимали в 1471 году, под звуки

фанфар и торжественные песнопения. Леонардо было тогда 19 лет. Работа над шаром, о которой он будет вспоминать в своих записях спустя десятки лет, убедила его в том, что художество и инженерное дело тесно переплетены. Он заботливо и тщательно зарисовывал лебедки и прочие подъемные механизмы, использовавшиеся в мастерской Верроккьо. Некоторые подъемники разработал сам Брунеллески[75 - Carlo Pedretti, Leonardo: The Machines (Giunti, 2000), 16; Bramly, 72.].

Изготовление шара – каменного внутри, а снаружи обложенного восемью медными листами и позолоченного, – тоже заворожило Леонардо и пробудило в нем интерес к оптике и к геометрии лучей света. В те времена не существовало сварочных горелок, поэтому треугольные листы меди приходилось припаивать друг к другу при помощи вогнутых зеркал. Эти зеркала, шириной около метра, собирали солнечный свет в малое пятно, которое становилось источником сильного жара. Чтобы точно вычислить угол падения лучей и шлифовкой придать зеркалу нужную кривизну, нужно было хорошо разбираться в геометрии. Леонардо увлекся “огненными зеркалами”, как он их называл (и порой это увлечение граничило с наваждением); за многие годы он сделал в записных книжках чуть ли не двести рисунков, показывавших, как изготавливать вогнутые зеркала для фокусировки лучей света, которые будут падать под разными углами. Спустя почти сорок лет, трудясь в Риме над огромными вогнутыми зеркалами, которые могли бы превратить солнечные лучи в оружие, он записал в блокноте: “Помнишь, как паяли по частям шар для Санта-Мария-дель-Фьоре?”[76 - Pedretti, Commentary 1:20; Pedretti, The Machines, 18; Paris Ms. G, 84v; Codex Atl., fols. 17v, 879r, 1103v; Sven Dupre, “Optic, Picture and Evidence: Leonardo’s Drawings of Mirrors and Machinery”, Early Science and Medicine 10.2 (2005), 211.]

А еще на Леонардо повлиял главный торговый конкурент Верроккьо во Флоренции – Антонио дель Поллайоло. Еще смелее, чем Верроккьо, Поллайоло экспериментировал с изображением движущихся и перекрученных тел, а кроме того, он производил поверхностные рассечения человеческого тела, чтобы лучше изучить его устройство. По словам Вазари, “он снимал кожу со многих людей, чтобы под ней разглядеть их анатомию, и был первым, показавшим, как нужно находить мускулы, чтобы определить их форму и расположение в человеческой фигуре”, а потому “обнаженные тела он понимает более по-новому, чем другие мастера”. В гравюре “Битва десяти обнаженных”, а также в скульптуре “Геракл и Антей” и картине с тем же названием Поллайоло искусно и реалистично изобразил перекрученные тела бойцов, силящихся заколоть или побороть друг друга. И в гримасах, искажающих лица, и в перекрученных руках

и ногах чувствуется прекрасное знание анатомии[77 - Bernard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance (Putnum, 1909), section 8].

Отец Леонардо со временем оценил по достоинству (а однажды даже обратил себе на пользу) пылкое воображение сына и его способность объединять искусство с чудесами природы. Однажды крестьянин, работавший в Винчи, сделал небольшой деревянный щит и попросил Пьеро отвезти его во Флоренцию и там расписать. Пьеро поручил эту задачу сыну, и Леонардо решил изобразить на щите некое чудовище наподобие дракона – огнедышащее и выдыхающее ядовитые пары. Чтобы изображение получилось натуралистичным, он насобирал настоящих ящериц, сверчков, змей, бабочек, кузнечиков и летучих мышей и из их частей составил единое чудовище. “Леонардо был так поглощен своей работой, что, несмотря на чрезвычайно жестокое зловоние издыхающих животных, он ничего этого не чувствовал из великой любви к искусству”, – пишет Вазари. Когда Пьеро наконец явился за щитом, то вначале отшатнулся в страхе, приняв при слабом освещении нарисованное чудовище за настоящее. Пьеро решил оставить этот щит себе, а крестьянину купить другой, попроще. “Вслед за тем Пьеро тайно продал этот щит во Флоренцию каким-то купцам за сто дукатов, а через короткое время щит попал в руки герцога Миланского, перепроданный ему купцами за триста дукатов”.

Этот щит – вероятно, первое произведение Леонардо, о котором что-либо известно, – выявил не покидавший его всю жизнь талант объединять фантазию с наблюдениями. Позднее, в заметках для задуманного трактата о живописи, он напишет: “Итак, если ты хочешь заставить казаться естественным вымышленное животное – пусть это будет, скажем, змея, – то возьми для ее головы голову овчарки или легавой собаки, присоедини к ней кошачьи глаза, уши филина, нос борзой, брови льва, виски старого петуха и шею водяной черепахи”[78 - Leonardo Treatise/Rigaud, 353; Codex Ash. 1:6b; Notebooks/ J. P. Richter, 585.].

Драпировки, кьяроскуро и сфумато

Одним из упражнений в мастерской Верроккьо было срисовывание драпировок. Как правило, такие наброски делали, легко нанося кистью на льняное полотно черную и белую краски. По рассказу Вазари, иногда Леонардо “делал модели из глины, и на эти модели он набрасывал мягкие, пропитанные гипсом, тряпки, потом терпеливо срисовывал их на тонкое или старое полотно и обрабатывал посредством кисти черной и белой краской, что давало удивительный эффект”. Складки и изгибы ткани получались мягкими, будто бархатистыми, передавая ощущение от падающего света, тени разной густоты и иногда даже иллюзию блеска (илл. 4).

4. Эскиз драпировок из мастерской Верроккьо, приписываемый Леонардо, ок. 1470 г.

Некоторые эскизы драпировок из мастерской Верроккьо, по-видимому, являлись подготовительными набросками для будущих картин. Другие, возможно, были просто ученическими упражнениями. Эти рисунки породили целую бурную отрасль исследований, в которых разные ученые пытаются установить, какие именно работы принадлежат Леонардо, а какие выполнены, скорее всего, Верроккьо, Гирландайо или другими художниками их круга [79 - Brown, 82; Carmen Bambach, “Leonardo and Drapery Studies on «Tela sottilissima di lino»”, Apollo, January 1, 2004; Jean K. Cadogan, “Linen Drapery Studies by Verrocchio, Leonardo and Ghirlandaio”, Zeitschrift f?r Kunstgeschichte 46 (1983), 27-62; Francesca Fiorani, “The Genealogy of Leonardo’s Shadows in a Drapery Study”, Harvard Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, Series no. 29 (Harvard, 2013), 276-273, 840-841; Fran?oise Viatte, “The Early Drapery Studies”, in Bambach, Master Draftsman, 111; Keith Christiansen, “Leonardo’s Drapery Studies”, Burlington Magazine 132.1049 (1990), 572-573; Martin Clayton, review of Bambach Master Draftsman catalogue, Master Drawings 43.3 (Fall 2005), 376.]. Уже то, что устанавливать авторство довольно трудно, свидетельствует о принципах коллективизма, царивших в боттеге Верроккьо.

Молодому Леонардо эти упражнения помогли выпестовать одну из главных составных частей его художественного дарования: умение передавать свет и тень, создавая совершенную иллюзию трехмерного пространства на плоскости. А еще благодаря этим зарисовкам он довел до совершенства свою способность

наблюдать за тем, как свет ласково обтекает предмет, создавая пятна блеска на выступающих частях, контрастную темноту в складках или намеки на отраженный отсвет, вползающий в самую глубь тени. “Первое намерение живописца, – писал Леонардо позднее, – сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение – или венец этой науки – происходит от теней и светов, или, другими словами, от темного и светлого (*chiaroscuro*)”[80 - Codex Urb., 133r-v; Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 178; Leonardo on Painting, 15.]. Это заявление Леонардо можно считать его художественным манифестом – или, по крайней мере, его наиболее значимой частью.

Светотень, или кьяроскуро (от итальянских слов *chiaro* – “светлый” и *scuro* – “темный”), – это использование контрастов света и тени в рисунке или живописи для создания иллюзии пластичности и объемности фигур и предметов, изображенных на двумерной плоскости бумаги или полотна. Леонардо использовал эту технику по-своему: добиваясь более темного оттенка того или иного цвета, он не сгущал саму эту краску, а добавлял к ней черную. Например, работая над картиной “Мадонна Бенуа”, он брал для синего платья Девы Марии самые разные краски – от белого до почти черного.

Оттачивая технику изображения драпировок в мастерской Верроккьо, Леонардо попутно разработал прием *сфумато* – затушевки, размывания контуров и краев. Этот метод позволяет художнику изображать предметы такими, какими они предстают перед нашими глазами, а не с резко обозначенными контурами. Пристрастие к этому приему позволило Вазари провозгласить Леонардо изобретателем “новой манеры” в живописи, а искусствовед Эрнст Гомбрих называл *сфумато* “знаменитым изобретением Леонардо, размыванием очертаний и смягчением цветов, благодаря которым одна форма сливается с другой и всегда оставляет простор для воображения”[81 - Ernst Gombrich, *The Story of Art* (Phaidon, 1950), 187.].

Термин “*сфумато*” происходит от итальянского *sfumare* – “дымить”, но это слово значит еще и “таять в дымке”, постепенно растворяться и исчезать в воздухе. В наставлениях для начинающих живописцев Леонардо писал: “Напоследок – чтобы твои тени и света были объединены, без черты или края, как дым”[82 - Alexander Nagel, “Leonardo and Sfumato”, *Anthropology and Aesthetics* 24 (Autumn 1993), 7; Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 181.]. Начиная с глаз его ангела в “Крещении Христа” и заканчивая улыбкой “Моны Лизы”, размытые и окутанные

дымкой очертания фигур позволяют воображению дорисовать то, что осталось затуманенным. В отсутствие резких, четких линий загадочные взгляды и улыбки кажутся еще более таинственными.

Воины в шлемах

В 1471 году, приблизительно в ту пору, когда на вершину купола городского собора поднимали медный шар, Верроккьо и компания (как и большинство других флорентийских ремесленников) участвовали в подготовке к празднествам, которые Лоренцо Медичи решил устроить по случаю приезда Галеаццо Мария Сфорца – жестокого и деспотичного герцога Миланского (которого вскоре убьют). Галеаццо приехал в сопровождении смуглого и обаятельного младшего брата, Лодовико (Людовико) Сфорца, которому было в ту пору 19 лет, как и Леонардо. (Это ему спустя 11 лет Леонардо напишет то знаменитое письмо с перечислением своих умений.) Мастерская Верроккьо получила два важных задания к предстоявшим торжествам: заново украсить гостевые покои в доме Медичи и изготовить воинские доспехи и нарядный шлем – в подарок гостю.

Свита герцога Миланского ослепила даже флорентийцев, казалось бы, привычных к пышным зрелищам, какими баловали их Медичи. Герцог явился в сопровождении кавалькады из двух тысяч лошадей, шестисот солдат, тысячи борзых псов, сокольничих с соколами, трубачей, дудочников, брадобреев, дрессировщиков собак, музыкантов и поэтов[83 - “Visit of Galeazzo Maria Sforza and Bona of Savoy”, Mediateca Medicea, http://www.palazzo-medici-it/mediateca/en/Scheda_1471_-_Visita_di_Galeazzo_Maria_Sforza_e_di_Bona_di_Savoia; Nicholl, 92.]. Трудно не восхититься правителем, который путешествует не иначе как в окружении собственных цирюльников и поэтов. Стоял Великий пост, и пышные рыцарские турниры заменили тремя религиозными представлениями. И все же общая атмосфера была отнюдь не великопостной. Визит герцога как нельзя лучше показал, что Медичи использовали публичные зрелища и уличные шествия как способ рассеять народное недовольство.

В глазах Макиавелли, который помимо своего знаменитого руководства для властолюбивых правителей написал еще и историю Флоренции, эта тяга к

карнавалам и празднествам являлась признаком упадка: “Однако появились во Флоренции те злосчастья, которые обычно порождаются именно в мирное время. Молодые люди, у которых оказалось больше досуга, чем обычно, стали позволять себе большие расходы на изысканную одежду, пиршества и другие удовольствия такого же рода, тратили время и деньги на игру и на женщин. Единственным их умственным занятием стало появление в роскошных одеждах и состязание в красноречии и остроумии... Все эти повадки были еще усугублены присутствием придворных герцога Миланского, который со своей супругой и всем двором своим прибыл во Флоренцию – по обету, как он уверял, – и был принят со всей пышностью, подобающей такому государю”[84 - Цитируется по: Никколо Макиавелли, “История Флоренции”, книга седьмая, глава XVIII, в переводе Н. Рыковой.]. Во время празднеств от обилия свечей одна церковь даже сгорела дотла – в чем, как писал Макиавелли, усмотрели знак божьего гнева, так как стоял Великий пост, “когда церковь предписывает отказ от мясной пищи, однако герцогский двор, не чтя ни церкви, ни самого бога, питался исключительно мясом”[85 - Niccolo Macchiavelli, History of Florence (Dunne, 1901; написана в 1525 г.), bk 7, ch.5.].

5. Воин.

Самый известный ранний рисунок Леонардо, возможно, был навеян тем визитом герцога Миланского или был с ним как-то связан[86 - Многие исследователи датируют этот рисунок приблизительно 1472 г., и мне такая датировка кажется верной, но Британский музей, где хранится рисунок, указывает другие даты: ок.1475–1480 гг.]. Рисунок изображает в профиль груболицего морщинистого римского воина в пышном шлеме (илл. 5), и основой для него послужил рисунок Верроккьо – его мастерская как раз работала над шлемом, который Флоренция собиралась преподнести в подарок герцогу. Леонардо выполнил этот рисунок серебряной иглой на грунтованной бумаге, а шлем украсил пугающе натуралистичным птичьим крылом и своими любимыми спиралями и завитушками. На нагруднике кирасы изображен несуразный, но симпатичный рыкающий лев. Лицо воина кажется слегка рельефным благодаря искусным теням, наведенным при помощи кропотливой штриховки, но челюсти, надбровья и нижняя губа выглядят преувеличенными и даже карикатурными. Этот профиль с крючковатым носом и выпирающим подбородком станет впоследствии

постоянным лейтмотивом в рисунках Леонардо, он будет еще много раз воссоздавать этого старого угрюмого воина – благородного, но несколько нелепого.

Здесь очевидно влияние Верроккьо. Из “Жизнеописаний” Вазари известно, что Верроккьо “выполнил... полурельефом... из металла две вымышленных им головы в профиль, одну Александра Великого и другую Дария”, древнего персидского царя. Эти работы до нас не дошли, однако они известны по многочисленным копиям, сделанным современниками. Из них наиболее известен хранящийся в Национальной галерее Вашингтона мраморный рельеф с изображением молодого Александра Македонского, приписываемый Верроккьо и его мастерской. Там очень похожий нарядный шлем с крылатым драконом, и нагрудник панциря тоже украшен оскаленной мордой, и наблюдается то же буйство завитков и беспокойных завихрений, любовь к которым учитель привил подмастерью. Леонардо в своем рисунке убрал животное с огромной пастью, помещенное Верроккьо на верхушку шлема, превратил дракона в завитушки растительного орнамента и в целом немного разгрузил композицию. “Упростив изображение, Леонардо добился того, что внимание зрителя приковано к показанным в профиль головам воина и льва, то есть к взаимосвязи человека и зверя”, как отметили Мартин Кемп и Джулиана Бэрн[87 - Martin Kemp and Juliana Barone, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia: Collezioni in Gran Bretagna* (Giunti, 2010), item 6. Сохранились различные варианты и копии рельефов, выполненных мастерской Верроккьо. Александра Великого из Национальной галереи Вашингтона можно увидеть здесь:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43513.html>.

Обсуждение этих работ см. в: Brown, 72–74, 194, примечания 103 и 104. См. также Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, 231.].

Как это было и с парными рельефами Дария и Александра, Верроккьо иногда помещал профиль груболицего старого воина рядом с профилем миловидного юноши. Со временем это противопоставление станет одним из любимых мотивов Леонардо – и в рисунках, и в хаотичных набросках, очутившихся среди заметок. Одним из примеров служит работа Верроккьо “Усекновение главы Иоанна Крестителя”, серебряный рельеф для флорентийского баптистерия: у правого края композиции старый воин помещен рядом с молодым. В ту пору, когда отливалась эта скульптура, то есть начиная с 1477 года, когда Леонардо достиг двадцатипятилетия, уже неясно, кто на кого влиял. В молодом и старом воинах, глядящих друг на друга, и в ангелоподобном юноше, изображенном у левого края рельефа, ощущается такая подвижность, их лица передают столько чувства, что, вполне возможно, к ним приложил руку сам Леонардо[88 - Гэри

Радке утверждает, что Леонардо участвовал в создании рельефа “Усекновение главы Иоанна Крестителя”. См.: Gary Radke, ed., *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture* (Yale, 2009); Carol Vogel, “Indications of a Hidden Leonardo”, *New York Times*, April 23, 2009; Ann Landi, “Looking for Leonardo”, *Smithsonian*, October 2009. О датировке рисунка Леонардо и скульптур Верроккьо и о том, кто из двоих на кого влиял в конце 1470-х гг., см. Brown, 68–72.].

Карнавальные зрелища и представления

Для художников и инженеров, трудившихся во флорентийских боттегах, подготовка к карнавалам и шествиям, которые часто устраивали Медичи, была важной частью работы. А Леонардо очень радовался таким заказам. Он уже прославился манерой броско одеваться, любил щеголять в парчовых камзолах и розовых плащах, а еще зарекомендовал себя талантливым оформителем театральных представлений. В разные годы – и во Флоренции, и особенно после переезда в Милан – он разрабатывал костюмы, театральные декорации, оборудование для сцены, спецэффекты, передвижные платформы, знамена и различные увеселения. Придуманные им театральные постановки нам неизвестны – от них остались лишь зарисовки в его тетрадях. Можно назвать это все просто пустыми развлечениями, но сам Леонардо, выступая режиссером и декоратором, радовался возможности объединить искусство с инженерной наукой, да и работа над подобными заказами немало способствовала формированию его личности[89 - Javier Berzal de Dios, “Perspective in the Public Sphere”, *Renaissance Society of America conference*, Montreal, 2011; George Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (University of Chicago, 1944), 177; Thomas Pallen, *Vasari on Theatre* (Southern Illinois University, 1999), 21.].

Ремесленники, трудившиеся над постановками театральных зрелищ, сами вырабатывали правила художественной перспективы, и в кватроченто эти правила были усовершенствованы. Живописные декорации и задники следовало искусно объединять с объемными элементами декораций, бутафорией, движущимися предметами и актерами. Реальность и иллюзии незаметно сливались. Можно проследить влияние этих спектаклей и представлений и на изобразительное искусство Леонардо, и на его инженерные идеи. Он пытался понять, как работают правила перспективы для разных точек обзора, любил мешать иллюзии с реальностью, обожал придумывать различные спецэффекты,

костюмы, сценические декорации и театральные механизмы. Все это помогает лучше понять многие наброски и фантастические записи из его блокнотов, порой ставящие исследователей в тупик.

Например, некоторые замысловатые приборы, устройства и механизмы, которые Леонардо изображал на листах своих записных книжек, были, как мне кажется, театральными машинами, которые он видел или изобретал. Флорентийские постановщики часто создавали хитроумные механизмы (*ingegni*), которые позволяли быстро менять декорации, переносить диковинный реквизит и превращать сцену в ожившие живописные картины. Вазари восхвалял одного флорентийского плотника и механика, который придумал для одного действия такую сцену, где “к Христу на горе, вырезанной из дерева, подплывало облако с ангелами и уносило его на небеса”.

То же самое относится и к некоторым летательным приборам, изображенным в записных книжках Леонардо: возможно, они предназначались для увеселения театральной публики. Во флорентийских постановках персонажи пьес или предметы бутафории часто опускались с небес или как по волшебству повисали в воздухе. Как мы еще увидим, некоторые летательные машины Леонардо действительно разрабатывались для настоящих полетов человека по воздуху. Однако другие – те, что появляются на страницах его тетрадей с 1480-х годов, – похоже, придумывались исключительно для театра. К ним приделаны крылья с очень ограниченным размахом, приводившиеся в движение коленчатыми рычагами, и такие приспособления никак не могли бы поднять живого летчика в небо. На других, похожих листах имеются еще и заметки о том, как надлежит направлять свет на сцену, и чертежи системы с крюками и блоками для подъема актеров[90 - Codex Atl., 75 r-v.].

6. Летательный аппарат, вероятно, для театрального представления.

Даже знаменитый воздушный винт Леонардо (илл. 6), который часто преподносят как прототип первого вертолета, тоже, на мой взгляд, следует отнести к разряду *ingegni* – механизмов для развлекательных представлений. Теоретически эта спираль из льняной ткани, проволоки и тростника должна

была крутиться и подниматься в воздух. Леонардо уточнял некоторые подробности – например, замечал, что этот прибор нужно изготавливать добротнo – “из крахмаленного полотна”, но не оставил никаких указаний, как именно он приводится в действие. Этого механизма достаточно, чтобы позабавить публику, но недостаточно, чтобы поднять в воздух человека. Рядом с одним чертежом он написал: “Можно сделать себе маленькую модель из бумаги, ось которой, из тонкого листового железа, закручиваемая с силой и, будучи отпущена, приводит во вращение винт”. В то время уже существовали игрушки, имевшие похожие механизмы. Как и некоторые механические птицы, придуманные Леонардо, его воздушный винт, скорее всего, был призван уносить ввысь воображение зрителей, а не их самих[91 - Paris Ms. B, 83r; Laurenza, 42; Pedretti, *The Machines*, 9; Kemp, *Marvellous*, 104.].

Пейзаж с Арно

Леонардо так нравилась товарищеская и даже семейная атмосфера в мастерской Верроккьо, что в 1472 году, когда срок его ученичества истек, а ему самому исполнилось 20 лет, он решил и дальше работать и жить у учителя. При этом он оставался дружен с отцом, который жил неподалеку со второй женой и по-прежнему не имел других детей. При вступлении в братство флорентийских живописцев, *Compagnia di San Luca* (“Товарищество св. Луки”), Леонардо подтвердил родственные отношения, подписавшись “Леонардо ди сер Пьеро да Винчи”.

Это объединение было не гильдией, а скорее чем-то вроде клуба или общества взаимопомощи. Среди других художников, сделавшихся членами братства и заплативших взносы в 1472 году, были Боттичелли, Пьетро Перуджино, Гирландайо, Поллайоло, Филиппино Липпи и сам Верроккьо[92 - Nicholl, 98.]. Братство существовало уже около столетия, но в ту пору оно переживало обновление – отчасти потому, что художники взбунтовались против закостенелой цеховой системы во Флоренции. Старая система подразумевала, что художники входят в гильдию *Arte dei Medici e Speziali* (“Цех врачей и аптекарей”), основанную еще в 1197 году. К концу XV века у художников созрело желание выделиться в особую профессиональную группу.

Через несколько месяцев после того, как Леонардо сделался самостоятельным художником, он оставил Флоренцию с ее толкучими узкими улочками и тесными мастерскими и уехал в зеленые холмистые окрестности Винчи. “Я гощу у Антонио и доволен”, – записал он в своих дневниках летом 1473 года, когда ему был 21 год[93 - “Io morando dant sono chontento” – вот его точные слова. К тем, кто толкует это “dant” как сокращение от “d’Antonio”, относится Серж Брэмли (Bramly, 84). А вот Карло Педретти в своих комментариях к Рихтерову переводу записных книжек Леонардо дает совершенно иное толкование: он понимает эти слова как “Jo Morando dant sono contento” (“Я, Морандо д’Антонио, соглашаюсь на...”)] и высказывает предположение, что это черновик какого-то договора (Commentary, 314).]. Его деда Антонио уже не было в живых, так что, скорее всего, речь идет о муже его матери, Антонио Бути (по прозвищу Аккаттабрига). Можно представить себе, как он рад был погостить у матери и многочисленной родни с ее стороны в горах под Винчи, – и вспомнить его притчу о камне, который сначала пожелал скатиться к другим камням на проезжую дорогу, а потом затосковал по своему родному тихому пригорку.

7. Пейзаж Леонардо “Вид долины Арно”, 1473 г.

На оборотной стороне листа с той записью сделан рисунок – возможно, самый ранний из сохранившихся рисунков Леонардо. Это блестящее начало творческого пути, свидетельствующее и о наблюдательности ученого, и о зоркости живописца (илл. 7). Рядом зеркальным почерком приписана дата: “день святой Марии в Снегах, 5 августа 1473”[94 - Уффици, Кабинет рисунков и гравюр, № 8Р. Рисунок, изображающий воина в шлеме, возможно, был выполнен еще раньше – около 1472 г.; см. прим. 35 выше.]. Импрессионистический пейзаж, набросанный быстрыми движениями пера по бумаге, изображает скалистые горы и утопающую в зелени долину Арно в окрестностях Винчи. Можно различить отдельные опознаваемые приметы местности – конусообразный холм, возможно, какой-то замок, – но в этой пейзажной панораме, столь типичной для Леонардо – словно увиденной с высоты птичьего полета, – действительное перемешалось с воображаемым. “Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, – писал он. – Если он пожелает долин, если он пожелает, чтобы перед ним открывались с высоких

горных вершин широкие поля, если он пожелает за ними видеть горизонт моря, то он властелин над этим”[95 - Codex Urb., 5r; Leonardo on Painting, 32.].

Другие художники тоже рисовали пейзажи в качестве фона, но здесь Леонардо сделал нечто принципиально иное: он изобразил природу ради самой природы. А значит, этот рисунок с видом долины Арно претендует на роль первого в европейском искусстве полноценного пейзажа. Поражает геологический реализм: показывая скальные обнажения, размытые рекой, Леонардо тщательно изобразил напластования горных пород – явление, которое завораживало его всю жизнь. Не меньше удивляет и его почти идеальная линейная перспектива, и тающие в дымке очертания далекого горизонта, – такой оптический эффект Леонардо позднее назовет “воздушной перспективой”.

Но еще больше поражает мастерство молодого художника, проявившееся в передаче движения. Листья на деревьях и даже их тени нарисованы такими быстрыми косыми линиями, что кажется, будто они дрожат на ветру. Вода, падающая сверху в заводь, покрыта живой рябью от быстрых трепетных ударов пера. В итоге Леонардо блестяще продемонстрировал, что наблюдать за движением – особое искусство.

Товий и ангел

8. Верроккьо при участии Леонардо, “Товий и ангел”.

Работая в мастерской Верроккьо уже как самостоятельный живописец, двадцатилетний Леонардо выполнил отдельные элементы на двух картинах своего учителя: его кисти принадлежат резвая собачка и блестящая рыба в “Товии с ангелом” (илл. 8) и крайний слева ангел в “Крещении Христа”. Эти созданные в соавторстве работы прекрасно показывают, чему он научился от Верроккьо, а в чем со временем превзошел учителя.

Библейское предание о Товии, пользовавшееся большой популярностью во Флоренции позднего кватроченто, повествует о юноше, которого слепой отец

отправил взыскать долг, и об архангеле Рафаиле, который оберегал его в пути. По дороге они поймали рыбу, и оказалось, что ее внутренности обладают целебным свойством: помазав отцу глаза рыбьей желчью, сын вернет ему зрение. Рафаил считался ангелом-хранителем путников, а также святым покровителем гильдии врачей и аптекарей. Рассказ о нем и о Товии очень нравился богатым купцам, которые стали главными меценатами во Флоренции, особенно тем из них, чьи сыновья тоже нередко пускались в странствия[96 - Ernst Gombrich, "Tobias and the Angel", in *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* (Phaidon, 1972), 27; Trevor Hart, "Tobit in the Art of the Florentine Renaissance", in Mark Bredin, ed., *Studies in the Book of Tobit* (Bloomsbury, 2006), 72-89.]. Среди флорентийцев, писавших картины на этот сюжет, были Поллайоло, Верроккьо, Филиппино Липпи, Боттичелли и Франческо Боттичини (семикратно).

9. "Товий и ангел" Антонио Поллайоло.

Вариант Поллайоло (илл. 9) был написан в начале 1460-х годов для церкви Орсанмикеле. Леонардо и Верроккьо были хорошо знакомы с этой работой, потому что Верроккьо делал свою скульптурную группу "Христос и святой Фома" для ниши в стене этой самой церкви. Принявшись через несколько лет за собственного "Товия и ангела", Верроккьо вступил в открытое состязание с Поллайоло[97 - Brown 47-52; Nicholl, 88.].

Картина, вышедшая из мастерской Верроккьо, в точности повторяет некоторые элементы композиции Поллайоло: Товий и ангел идут рука об руку, рядом семенит болонка, Товий держит на палке со шнурком карпа, а в руке у Рафаила – миска с рыбьими потрохами. Фоном для фигур служат берега извилистой реки с пучками травы и купах деревьев. И все же картина получилась совершенно другая. Иначе переданы детали, иное впечатление получает зритель, при этом нам становится понятно, чему именно учился Леонардо.

Главное отличие в том, что у Поллайоло все выглядит каким-то одеревеневшим, а у Верроккьо – живым. Оставаясь прежде всего скульптором, Верроккьо мастерски изображал извивы и повороты, придававшие человеческим телам

динамизм. Его Товий идет, чуть наклонившись вперед, плащ за его спиной полощется, а кисточки пояса и даже отдельные нити развеваются на ветру. Позы Товия и Рафаила, повернутых друг к другу, смотрятся совершенно естественно. Даже за руки они держатся более непринужденно. Если у Поллайоло лица получились совсем отсутствующие, то на картине Верроккьо движения тел соотнесены с выражениями лиц, так что легко считываются не только физические, но и душевные порывы библейских персонажей.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Здесь и далее сочинения Леонардо (в тех случаях, когда имеется их русский перевод) цитируются по изданию: Леонардо да Винчи. Избранные произведения в двух томах под редакцией А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса (Москва – Ленинград, Academia, 1935; репринт: Москва, Издательство Студии Артемия Лебедева, 2010), том 1 – перевод В. П. Зубова, том 2 – переводы и статьи А. А. Губера, В. К. Шилейко и А. М. Эфроса. (Здесь и далее, если не указано иначе, примечания переводчика.)

2

Codex Atl., 391 r-a/1082r; Notebooks/ J. P. Richter, 1340. Вопрос о дате написания этого письма рассматривается в главе 14. Сохранился лишь черновик,

оставшийся в записных книжках, а отосланный вариант письма до нас не дошел.

3

Kemp, Leonardo, vii, 4; темой Кемпа в этой и других работах являются объединяющие закономерности, стоящие за различными областями интересов Леонардо.

4

Codex Urb., 133r-v; Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 178; Leonardo on Painting, 15.

5

Из интервью Стива Джобса автору, 2010 г.

6

Здесь и далее очерк Джорджо Вазари “Леонардо да Винчи, живописец и скульптор флорентийский” цитируется в переводе А. Волынского.

7

Vasari, vol. 4.

8

Clark, 258; Kenneth Clark, *Civilization* (Harper & Row, 1969), 135.

9

Codex Atl. 222a/664 a; Notebooks/ J. P. Richter, 1448; Robert Krulwich, “Leonardo’s To-Do List”, *Krulwich Wonders*, NPR, November 18, 2011. Портинари – миланский купец, побывавший во Фландрии.

10

Notebooks/ Irma Richter, 91.

11

Windsor, RCIN 919070; Notebooks/ J. P. Richter, 819.

12

Paris MS F, 0; Notebooks/ J. P. Richter, 1421.

13

Adam Gopnik, "Renaissance Man", New Yorker, January 17, 2005.

14

Codex Atl., 196b/586b; Notebooks/ J. P. Richter, 490.

15

Здесь мне хотелось бы поблагодарить Марго Прицкер за оригинал второго издания и за некоторые научные труды, посвященные ему. Книгу Вазари можно без труда найти в интернете.

16

Вазари заявлял, что главной темой его книги является "взлет искусств до совершенства [в эпоху Древнего Рима], их упадок и последующее восстановление или, скорее, возрождение".

17

Anonimo Gaddiano.

В зависимости от разных определений и критериев, разные ученые приводят здесь разные цифры – от 12 до 18. Вот мнение Люка Сайсона, хранителя Лондонской Национальной галереи, а позже художественного музея Метрополитен в Нью-Йорке: “Он начинал работу всего над 20 работами, не больше, за всю свою полувековую карьеру живописца, и в настоящее время специалисты сходятся на том, что лишь 15 произведений можно целиком приписать его кисти, причем не менее 4 из них являются в той или иной степени незавершенными”. Текущее обсуждение мнений экспертов, приписывающих ему те или иные работы, и споры о работах Леонардо с его автографами можно найти в “Списке произведений Леонардо да Винчи”, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Leonardo_da_Vinci.

Paris Ms. K, 2:1b; Notebooks/ J. P. Richter, 1308.

Леонардо да Винчи иногда неправильно называют просто “да Винчи”, как будто это его фамилия, а не прозвание, означающее “из Винчи”. Однако такое словоупотребление не столь уж вопиющая ошибка, как заявляют некоторые пуристы. При жизни Леонардо итальянцы начали все чаще упорядочивать и вносить в реестры наследственные фамилии, и многие из них, вроде Дженовезе или Ди Каприо, происходили от названия родных городов той или иной семьи. И Леонардо, и его отец Пьеро часто присоединяли к своим именам прозвание “да Винчи”. Когда Леонардо переехал в Милан, его друг, придворный поэт Бернардо Беллинчони, именовал его в своих сочинениях “Леонардо Винчи, флорентиец”. (Прим. авт.)

21

Alessandro Cecchi, “New Light on Leonardo’s Florentine Patrons”, in Bambach Master Draftsman, 123.

22

Nicholl, 20; Bramly, 37. В тот день солнце во Флоренции зашло в 6.40 пополудни. “Часы ночи” обычно отсчитывались от колоколов, звонивших к вечерне.

23

Francesco Ciani, La Madre di Leonardo era una Schiava? (Museo Ideale Leonardo da Vinci, 2008); Angelo Paratico, Leonardo da Vinci: a Chinese Scholar Lost in Renaissance Italy (Lascar, 2015); Anna Zamejc, “Was Leonardo da Vinci’s Mother an Azeri?”, Radio Free Europe, November 25, 2009.

24

Martin Kemp and Giuseppe Pallanti, Mona Lisa (Oxford, 2017). Я благодарен профессору Кемпу за то, что он поделился со мной этим открытием, и синьору Палланти за беседы на эту тему.

25

Anonimo Gaddiano.

Из бесед автора с архивистом Джузеппе Палланти, 2017 г.; Alberto Malvolti, "In Search of Malvolto Piero: Notes on the Witnesses of the Baptism of Leonardo da Vinci", *Erba d'Arno*, no. 141 (2015), 37. Кемп и Палланти в своей книге "Мона Лиза" отказываются верить в то, что Леонардо родился в этом доме, так как в налоговых документах дом назван непригодным для жилья. Но, возможно, причиной тому было желание хозяев снизить сумму налогов, взимаемых за обветшалый дом, который большую часть времени пустовал.

Kemp and Pallanti, *Mona Lisa*, 85.

Leonardo, "Weimar Sheet", recto, Schloss-Museum, Weimar; Pedretty, *Commentary*. 2:110.

James Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo", *Notes in the History of Art* 5.1 (Fall 1985), 29.

Jacob Burckhardt, *The Civilization of Renaissance in Italy* (Dover, 2010; первое издание на английском языке – в 1878-м, на немецком – в 1860-м), 51, 310.

31

Jane Fair Bestor, "Bastardy and Legitimacy in the Formation of a Regional State in Italy: the Estense Succession", *Comparative Study in Society and History* 38.3 (July 1996), 549-585.

32

Thomas Kuehn, *Illegitimacy in Renaissance Florence* (University of Michigan, 2002), 80. См. также Thomas Kuehn, "Reading between the Patriline: Leon Battista Alberti's 'Della Famiglia' in Light of His Illegitimacy", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 1 (1985), 161-187.

33

Kuehn, *Illegitimacy*, 7, ix.

34

Kuehn, *Illegitimacy*, 80. См. Brown, Beck; "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo", 32.

35

Charles Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe* (Cambridge, 2006), 5.

36

Codex Atl., 520 r/191r-a; Notebooks/ MacCurdy, 2:989.

37

Notebooks/ J. P. Richter, 10–11; Notebooks/ Irma Richter, 4; Codex Atl., 119v, 327v.

38

Paris Ms. E, 55r; Notebooks/ Irma Richter, 8; Capra, *Science*, 161, 169.

39

Paris Ms. L, 58v; Notebooks/ Irma Richter, 95.

40

Codex Atl., 66v/199b; Notebooks/ J. P. Richter, 1363; Notebooks/ Irma Richter, 269.

41

Оригинальное немецкое название: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci.

42

Sigmund Freud – Lou Andreas Salome Correspondence, ed. Ernst Pfeiffer (Frankfurt: S. Fischer, 1966), 100.

43

Цитата в переводе Р. Додельцева.

44

Meyer Schapiro, "Leonardo and Freud", *Journal of the History of Ideas* 17.2 (April 1956), 147. Доводы в защиту правоты Фрейда и обсуждение рисунка "Зависть" в связи с коршуном см. в: Kurt Eissler, *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on the Enigma* (International Universities, 1961) и Alessandro Nova, "The Kite, Envy and a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood", в: Lars Jones, ed., *Coming About* (Harvard, 2001), 381.

45

Codex Atl., 358v; Notebooks/ MacCurdy, 1:66; Sherwin Nuland, Leonardo da Vinci (Viking, 2000), 18.

46

Codex Arundel, 155r; Notebooks/ J. P. Richter, 1339; Notebooks/ Irma Richter, 247.

47

Codex Arundel, 156r; Notebooks/ J. P. Richter, 1217; Notebooks/ Irma Richter, 246.

48

Kay Etheridge, "Leonardo and the Whale", in Fiorani and Kim.

49

Codex Arundel, 155b; Notebooks/ J. P. Richter, 1218, 1339n.

50

Nicholl, 161. Среди тех, кто считает, что Леонардо сделался подмастерьем около 1466 г., – Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo", 29; Brown, 76. В

налоговой декларации, поданной Пьеро да Винчи в 1469 г., Леонардо указан одним из его иждивенцев, проживающих в Винчи, но это еще не является прямым указанием на место проживания; сам Пьеро там не жил, и чиновники налоговой службы, вычеркнувшие имя Леонардо, не приняли этот документ.

51

Notebooks/ Irma Richter, 227.

52

Nicholl, 47; Codex Urb., 12r; Notebooks/ J. P. Richter, 494.

53

Codex Ash, 1:9a; Notebooks/ J. P. Richter, 495. (Рихтер утверждает, что эти два высказывания не противоречат друг другу, так как последний совет обращен к учащимся, но мне все-таки кажется, что они выражают несовместимые мнения и что второе гораздо ближе к действительности, в которой жил Леонардо.)

54

Kuehn, Illegitimacy, 52; Robert Genestal, Histoire de la legitimisation des enfants naturels en droit canonique (Paris: Leroux, 1905), 100.

55

Stefano Ugo Baldassarri and Arielle Saiber, *Images of Quattrocento Florence* (Yale, 2000), 84.

56

John M. Najemym, *A History of Florence 1200–1575* (Wiley, 2008), 315; Eric Weiner, *Geography of Genius* (Simon and Schuster, 2016), 97.

57

Lester, 71; Gene Brucker, *Living on the Edge in Leonardo's Florence* (University of California, 2005), 115; Nicholl, 65.

58

Francesco Guicciardini, *Opere Inedite: The Position of Florence at the Death of Lorenzo* (Bianchi, 1857), 3:82.

59

Paul Robert Walker, *The Feud That Sparked the Renaissance: How Brunelleschi and Ghiberti Changed the Art World* (William Morrow, 2002); Ross King, *Brunelleschi's Dome: the Story of the Great Cathedral of Florence* (Penguin, 2001).

Antonio Manetti, *The Life of Brunelleschi*, trans. Catherine Enggass (Pennsylvania State, 1970; первая публикация в 1480-е годы), 115; Martin Kemp, "Science, Non-science and Nonsense: the Interpretation of Brunelleschi's Perspective", *Art History* 1:2, June 1978, 134.

Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance* (Harvard, 2002), 27, 21, 139. См. также Franco Borsi, *Leon Battista Alberti* (Harper & Row, 1975), 7-11.

Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe* (Cornell, 2009); Richard McLanathan, *Images of the Universe* (Doubleday, 1966), 72; Leon Rocco Sinisgalli, *Battista Alberti: On Painting. A New Translation and Critical Edition* (Cambridge, 2011), 3; Grafton, *Leon Battista Alberti*, 124. Синисгалли доказывает, что вначале Альберти выпустил свое сочинение на вольгаре (итальянском языке, точнее, тосканском наречии) и лишь год спустя опубликовал латинский перевод.

Arasse, 38, 43. Арасс замечает: "Как показывает Кодекс Тривульцио и Манускрипт В, Леонардо переписал почти половину «Всех латинских слов по порядку» Луиджи Пульчи... Список в Кодексе Тривульцио доходит почти до

страниц 7–10 с буквами De Re Militari Вальтурия”. Кодекс Тривульцио датируется примерно 1487–1490 гг.

64

Carmen Bambach, “Left-Handed Draftsman and Writer”, в: Bambach Master Draftsman, 50.

65

Bambach, “Left-Handed Draftsman and Writer”, 48; Thomas Micchelli, “The Most Beautiful Drawing in the World”, Hyperallergic, November 2, 2013.

66

Geoffrey Schott, “Some Neurological Observations on Leonardo da Vinci’s Handwriting”, Journal of Neurological Science 42.3 (August 1979), 321.

67

Cecchi, “New Light on Leonardo’s Florentine Patrons”, 121; Bramly, 62.

68

Здесь и далее очерки Вазари о других художниках цитируются в переводах А. И. Венедиктова под ред. А. Г. Габричевского.

69

Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1300–1500* (Oxford, 1997), 86; Richard David Serros, “The Verrochio Workshop: Techniques, Production, and Influences”, PhD dissertation, University of California, Santa Barbara, 1999.

70

J. K. Cadogan, “Verrochio’s Drawings Reconsidered”, *Zeitschrift f?r Kunstgeschichte* 46.1 (83), 367; Kemp, *Marvellous*, 18.

71

Сохранилась запись о том, что в 1476 г. флорентийская Синьория заплатила Лоренцо Медичи 150 флоринов за эту статую, но сейчас большинство исследователей относят время создания этой работы к периоду между 1466 и 1468 гг. См. Nicholl, 74; Brown, 8; Andrew Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio* (Yale, 1997), 18.

72

Многие исследователи считают, что натурщиком для “Давида” послужил Леонардо. А вот Мартин Кемп принадлежит к лагерю скептиков: “Очень отдает романтическими выдумками, а мне нужны строгие доказательства! Тут кивают

на сходство с натурой, но ведь тогдашние статуи никогда не были «портретами» натурщиков”.

73

Ин 20:27; Clark, 44.

74

Kim Williams, “Verrocchio’s Tomb slab for Cosimo de’ Medici: Designing with a Mathematical Vocabulary”, in *Nexus I* (Firenze: Edizioni dell’Erba, 1996), 193.

75

Carlo Pedretti, *Leonardo: The Machines* (Giunti, 2000), 16; Bramly, 72.

76

Pedretti, *Commentary 1:20*; Pedretti, *The Machines*, 18; Paris Ms. G, 84v; Codex Atl., fols. 17v, 879r, 1103v; Sven Dupre, “Optic, Picture and Evidence: Leonardo’s Drawings of Mirrors and Machinery”, *Early Science and Medicine* 10.2 (2005), 211.

77

Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance* (Putnum, 1909), section 8.

78

Leonardo Treatise/Rigaud, 353; Codex Ash. 1:6b; Notebooks/ J. P. Richter, 585.

79

Brown, 82; Carmen Bambach, "Leonardo and Drapery Studies on «Tela sottilissima di lino»", *Apollo*, January 1, 2004; Jean K. Cadogan, "Linen Drapery Studies by Verrocchio, Leonardo and Ghirlandaio", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), 27–62; Francesca Fiorani, "The Genealogy of Leonardo's Shadows in a Drapery Study", *Harvard Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti*, Series no. 29 (Harvard, 2013), 276–273, 840–841; Françoise Viatte, "The Early Drapery Studies", in Bambach, *Master Draftsman*, 111; Keith Christiansen, "Leonardo's Drapery Studies", *Burlington Magazine* 132.1049 (1990), 572–573; Martin Clayton, review of Bambach *Master Draftsman* catalogue, *Master Drawings* 43.3 (Fall 2005), 376.

80

Codex Urb., 133r-v; Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 178; Leonardo on Painting, 15.

81

Ernst Gombrich, *The Story of Art* (Phaidon, 1950), 187.

82

Alexander Nagel, "Leonardo and Sfumato", *Anthropology and Aesthetics* 24 (Autumn 1993), 7; Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 181.

83

"Visit of Galeazzo Maria Sforza and Bona of Savoy", Mediateca Medicea, http://www.palazzo-medici-it./mediateca/en/Scheda_1471_-_Visita_di_Galeazzo_Maria_Sforza_e_di_Bona_di_Savoia; Nicholl, 92.

84

Цитируется по: Никколо Макиавелли, "История Флоренции", книга седьмая, глава XVIII, в переводе Н. Рыковой.

85

Niccolo Macchiavelli, *History of Florence* (Dunne, 1901; написана в 1525 г.), bk 7, ch.5.

86

Многие исследователи датируют этот рисунок приблизительно 1472 г., и мне такая датировка кажется верной, но Британский музей, где хранится рисунок,

указывает другие даты: ок.1475–1480 гг.

87

Martin Kemp and Juliana Barone, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia: Collezioni in Gran Bretagna* (Giunti, 2010), item 6. Сохранились различные варианты и копии рельефов, выполненных мастерской Верроккьо. Александра Великого из Национальной галереи Вашингтона можно увидеть здесь:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43513.html>.

Обсуждение этих работ см. в: Brown, 72–74, 194, примечания 103 и 104. См. также Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, 231.

88

Гэри Радке утверждает, что Леонардо участвовал в создании рельефа “Усекновение главы Иоанна Крестителя”. См.: Gary Radke, ed., *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture* (Yale, 2009); Carol Vogel, “Indications of a Hidden Leonardo”, *New York Times*, April 23, 2009; Ann Landi, “Looking for Leonardo”, *Smithsonian*, October 2009. О датировке рисунка Леонардо и скульптур Верроккьо и о том, кто из двоих на кого влиял в конце 1470-х гг., см. Brown, 68–72.

89

Javier Berzal de Dios, “Perspective in the Public Sphere”, *Renaissance Society of America conference*, Montreal, 2011; George Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (University of Chicago, 1944), 177; Thomas Pallen, *Vasari on Theatre* (Southern Illinois University, 1999), 21.

90

Codex Atl., 75 r-v.

91

Paris Ms. B, 83r; Laurenza, 42; Pedretti, *The Machines*, 9; Kemp, *Marvellous*, 104.

92

Nicholl, 98.

93

“Io morando dant sono chontento” – вот его точные слова. К тем, кто толкует это “dant” как сокращение от “d’Antonio”, относится Серж Брэмли (Bramly, 84). А вот Карло Педретти в своих комментариях к Рихтерову переводу записных книжек Леонардо дает совершенно иное толкование: он понимает эти слова как “Jo Morando dant sono contento” (“Я, Морандо д’Антонио, соглашаюсь на...”) и высказывает предположение, что это черновик какого-то договора (Commentary, 314).

94

Уффици, Кабинет рисунков и гравюр, № 8Р. Рисунок, изображающий воина в шлеме, возможно, был выполнен еще раньше – около 1472 г.; см. прим. 35 выше.

95

Codex Urb., 5r; Leonardo on Painting, 32.

96

Ernst Gombrich, "Tobias and the Angel", in *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* (Phaidon, 1972), 27; Trevor Hart, "Tobit in the Art of the Florentine Renaissance", in Mark Bredin, ed., *Studies in the Book of Tobit* (Bloomsbury, 2006), 72–89.

97

Brown 47–52; Nicholl, 88.

Купить: <https://tellnovel.com/ru/uolter-ayzekson/leonardo-da-vinchi>

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)