

10

Гойя
Рубенс
Тициан
Микеланджело

ГЕНИИ В ЖИВОПИСИ

Леонардо да Винчи
Рембрандт
Пикассо
Ван Гог
Дюрер
Босх



Оксана Евгеньевна Балазанова

10 гениев живописи

Серия «10 гениев»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=4566008

10 Гениев живописи.: Фолио; Харьков; 2005

ISBN 966-03-3074-X

Аннотация

Герои этой книги – 10 великих художников, 10 гениев, которые видели мир не так, как другие люди, и говорили о нем не словами, а цветом, образом, колоритом, для которых живопись явилась «страстным молчанием». Что же делает человека великим? Где то единственное, что поднимает его над другими людьми, оставляя потомкам понимание их величия? Что общего у героев книги? Ван Гог был беден как церковная мышь, Пикассо оставил миллионное наследство. Дюрер остался бездетным, у Рубенса было пятеро детей. Микеланджело никогда не женился, у Рембрандта было две любимых жены, Босх всю жизнь провел в родном городе, Гойя не любил сидеть на месте. Знаменитые мастера предстают перед читателем не как абстрактные великие имена, а нормальными живыми людьми, которым свойственны те же радости и горести, что и обыкновенным смертным. Ну, а выделило их из толпы и приподняло выше пересудов и сплетен только одно – их безграничная преданность искусству и огромный

труд. Не они вели искусство за собой. Оно подчинило их себе, заставило служить Вечному и сделало их великими...

Содержание

От автора	5
Объять необъятное – Леонардо да Винчи	8
Конец ознакомительного фрагмента.	70

Оксана Балазанова

10 гениев живописи

От автора

Знаете ли вы, дорогие читатели, что было самой сложной задачей автора при составлении этого сборника? Выбрать те самые десять имен, которые можно назвать действительно великими. Сюда не попало много великолепных мастеров, вполне достойных этого списка. Здесь нет Рафаэля Санти – олицетворения идеального человека Возрождения для его современников. Нет незаслуженно забытого Жоржа де Латура, чьи картины, несмотря на пережитую страшную чуму, когда люди от голода ели друг друга, поражают внутренним светом. Нет певца Гималаев, человека-легенды Николая Рериха. Нет немцев Лукаса Кранаха-старшего и Ганса Гольбейна, американца Рокуэлла Кента, норвежца Эдварда Мунка, англичанина Томаса Гейнсборо. За пределами этой книги остались лучший художник Польши Ян Матейко и чешский Йозеф Манес. Здесь нет Рублева, Верещагина, Врубеля, Куинджи, Айвазовского, Шишкина, Сурикова, Левитана, Брюллова. Не попали сюда и украинские Труш и Пимоненко, которых почти не знают за рубежом. Чтобы облегчить свой выбор, автор проделал небольшой эксперимент: попро-

сил нескольких знакомых назвать навскидку, не раздумывая, несколько имен живописцев. После чего поинтересовался, что именно, кроме названия картин, они знают об этих художниках. Как же мало этих знаний оказалось! Даже о самых знаменитых.

Великие творцы! Что делает человека великим? Где то единственное, что поднимает его над другими людьми, оставляя потомкам понимание их величия? Что общего у героев нашей книги? Ван Гог был беден как церковная мышь, Пикассо оставил миллионное наследство. Дюрер остался бездетным, у Рубенса было пятеро детей. Микеланджело никогда не был женат, у Рембрандта было две любимых жены. Босх всю жизнь провел в родном городе, Гойя не любил сидеть на месте.

Автор не стремился создавать новые гипотезы или разыскивать неизвестные данные по архивам и подвалам. Открытий вы в этой книге не найдете. О каждом из ее героев создан уже не один труд. Автор просто хотел снять с пьедестала, приблизить к вам, дорогие читатели, тех, кого мы привыкли воспринимать лишь как абстрактные великие имена, показать их нормальными живыми людьми, которым свойственны те же радости и горести, что и обыкновенным смертным. Ну, а выделило их из толпы и приподняло выше пересудов и сплетен только одно – их безграничная преданность искусству и огромный труд. Не они вели искусство за собой. Оно подчинило их себе, заставило служить Вечному. И тогда за

ними пошли другие.

Оксана Балазанова

Объять необъятное – Леонардо да Винчи

«И, увлекаемый жадным своим влечением, желая увидеть великое смешение разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, среди темных блуждая скал, подошел я к входу в большую пещеру, перед которой на мгновение остановясь пораженный, не зная, что там, дугою изогнув свой стан и оперев усталую руку о колено, правой затенил я опущенные и прикрытые веки. И когда, много раз наклоняясь то туда, то сюда, чтобы что-нибудь разглядеть там в глубине, но мешала мне в том великая темнота, которая там внутри была, пробыл я так некоторое время, внезапно два пробудились во мне чувства: страх и желание; страх – перед грозной и темной пещерой, желание – увидеть, не было ли чудесной какой вещи там в глубине».

Леонардо да Винчи



Обойти молчанием титаническую фигуру Леонардо в книге о великих художниках невозможно. Но что нового

можно сказать после десятков прекрасных статей, романов, исследований и очерков, написанных об этой уникальной личности? Пожалуй, самое правильное – дать слово наиболее цитируемым авторам:

ДМИТРИИ МЕРЕЖКОВСКИЙ – «Леонардо да Винчи (Воскресшие боги)».

ИГОРЬ ДОЛГОПОЛОВ – 30 рассказов о художниках.

ФРАНК ЗЁЛЬНЕР – книга «Leonardo», TASCHEN-2000 (перевод с англ.).

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ – «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

РОБЕРТ УОЛЛЕИС – монография «Мир Леонардо»

ЛЕВ ЛЮБИМОВ – «Искусство Западной Европы».

М. Н. СОКОЛОВ – статья «Леонардо да Винчи».

К концу жизни – а Леонардо прожил шестьдесят семь лет – не так уж мало – самые скрупулезные исследователи обнаружили не более двадцати работ, которые можно приписать кисти мастера. Да и то, многие из картин и портретов остались незаконченными. Поразительный итог, если вспомнить о поистине вулканической плодовитости мастеров такого класса – Рафаэля, Тициана, Рубенса, Рембрандта. И при этом никто не оспаривает его титула – универсальный гений Возрождения. Так почему же он гений?

Современники так описывают Леонардо: он был хорош собой, пропорционально сложен, изящен, с привлекатель-

ным лицом. Одевался щегольски, носил красный плащ, доходивший до колен, хотя тогда в моде были длинные одежды. Прекрасная борода, выщаясь и хорошо расчесанная, ниспадала до середины груди. Блистательной наружностью, являвшей высшую красоту, он возвращал ясность каждой опечаленной душе, а своими словами мог заставить любое упрямство сказать «да» или «нет». Своей силой он смирял любую неистовую ярость и правой рукой гнул стенное железное кольцо или подкову, как будто сделанные из свинца. Он останавливал на всем скаку самых горячих коней; его тонкие, почти женственные пальцы, как воск, сгибали пополам золотые флорины и дукаты.

В одном из каменных домов городка Винчи, расположенного в горах Тосканы, 15 апреля 1452 года родился, пожалуй, самый многогранный гений – Леонардо. В рассказе о происхождении Леонардо многое из области легенд. Но традиционно это представляют так:

Однажды весной 1451 года молодой флорентиец Пьетро ди Анхиано да Винчи, нотариус в четвертом поколении, землевладелец, состоятельный горожанин с титулом «синьор», приехав погостить из Флоренции к отцу на виллу, познакомился с юной красавицей, то ли служанкой, то ли трактирщицей Катариной. Юноша слыл покорителем женских сердец. Ему было двадцать четыре года; он щегольски одевался, был красив, ловок, силен и, как положено юристу, умел красиво говорить. Катарина не устояла.

В момент рождения Леонардо Пьетро было 25 лет. Он прожил еще 50 лет, трижды стал вдовцом и незадолго до смерти успел жениться в четвертый раз. После Леонардо у него родилось еще одиннадцать детей. Последний появился в год его смерти. В 30 лет он переехал во Флоренцию, имел свое дело и был уважаем в среде аристократов. С Леонардо особых проблем не было – в те времена побочных детей не стыдились, почти всегда воспитывали наравне с законными и даже нередко оказывали им предпочтение. Известно, например, что папа Александр VI Борджиа качал на святейших коленях четырех собственных детей.

Леонардо был сразу признан отцом, крещен в его присутствии, но мальчика с матерью отправили в деревню недалеко от Винчи. Отец женился на девушке из почтенной семьи, с хорошим приданым, которая, правда, оказалась бесплодной.

Вскоре Катарину наспех выдали замуж за какого-то поденщика с приданым в тридцать флоринов.

Когда Леонардо исполнилось четыре с половиной года, отец забрал его в Винчи, где ребенок сразу оказался на попечении большой семьи: дедушки Анхиано, бабушки Лючии, отца, дяди Франческо, приемной матери. В налоговом реестре 1457 года он назван «незаконным сыном Пьетро».

Поначалу дед, мессир Анхиано, сам учил внука. Но когда мальчику исполнилось семь лет, его отдали в школу при церкви Св. Петрониллы, рядом с Винчи. Однако латинская грамота не пошла ему в прок.

Неподалеку от Винчи флорентийский зодчий Биаджио да Равенна, ученик великого Альберти, строил большую виллу для синьора Пандольфо Ручеллаи. Именно он научил Леонардо первоосновам арифметики, алгебры, геометрии, механики. Когда мальчику исполнилось тринадцать лет, отец взял его из Винчи в свой дом во Флоренцию. С тех пор Леонардо редко посещал родной городок.

Дела нотариуса Пьетро да Винчи процветали. Сделавшись доверенным богатого монастыря Святейшей Аннунциаты и многих других учреждений, мессир Пьетро преумножал свое богатство, приобретал новые участки, дома, виноградники в окрестностях Винчи, не меняя прежнего скромного образа жизни.

Когда умерла его первая жена, Альбьера Амадори, тридцативосьмилетний вдовец, быстро утешившись, женился на совсем молоденькой прелестной девушке, почти ребенке. От второй жены у него тоже не было детей. В это время Леонардо жил с отцом во Флоренции, в нанимаемом у некоего Микеле Брандолини доме. Мессир Пьетро намеревался дать своему незаконнорожденному первенцу хорошее воспитание, не жалея на это денег.

В более поздние годы Леонардо увлекала ботаника, геология, наблюдения за полетом птиц, игра солнечного света и тени, движение воды. Все это свидетельствовало о его любознательности и о том, что в молодости он много времени проводил на свежем воздухе, прогуливаясь по окрестностям го-

родка. Винчи располагается на склоне горы Монте Альбано, одной стороной спускаясь в долину Арно, где лежит Флоренция. Другой стороной городок поднимается вверх, к скалам. На склоне горы, там, где позволяли условия, крестьяне распахивали небольшие поля и разбивали виноградники, которые обрабатывали мотыгами. Воздух был так чист, и из Винчи можно было видеть поверх гор Средиземное море. Это стало неизменным фоном картин Леонардо.

Среди более семи тысяч страниц рукописей и рисунков художника, сохранившихся до наших дней, нет ни одной, которая касалась бы его юности. У него вообще чрезвычайно мало заметок, имеющих отношение к собственной жизни. Однажды, излагая на бумаге теорию формирования рек, он обронил название деревни, в которой жил в детстве – Анхиано, – и тут же зачеркнул это слово.

Образование Леонардо, очевидно, получил такое, как всякий мальчик из хорошей семьи, живущий в маленьком городке: чтение, письмо, начала математики, латынь. Латынь никак ему не давалась, он вынужден был бороться с ней до конца своих дней: большая часть книг, представлявших для него ценность, была написана именно на этом языке, хотя эпоха Возрождения дала сильнейший толчок использованию народного итальянского языка в литературе и ко времени смерти Леонардо на итальянском было опубликовано множество книг. Он прекрасно сознавал недостатки своего образования, отсутствие в нем системы и глубины и впоследствии

чувствовал необходимость защищаться от безымянных критиков, которые говорили, что он «не эрудит».

Его почерк удивителен. Леонардо писал справа налево, буквы перевернуты так, что текст легче читать с помощью зеркала. Имеется множество версий, почему он писал именно таким образом. Одна из них гласит, что Леонардо хотел защитить свои научные идеи от любопытствующих, другая – что он был еретиком и постоянно жил в страхе разоблачения и наказания. Однако на самом деле да Винчи был еретиком не больше, чем многие другие люди его времени, к тому же не стремился скрывать свои идеи, даже наоборот, при возможности публиковал их. Наиболее логичное объяснение его почерка следующее: Леонардо был левшой и ему было просто удобнее так писать. При необходимости, например, когда он обращался к кому-то с письмом или давал письменные указания, Леонардо мог писать, как и все прочие. Таких людей – одинаково владеющих обеими руками, медицина называет амбидекстерами (от лат. *ambo* – оба и лат. *dexter* – правый). Так бывает, когда одинаково хорошо развиты оба полушария мозга – и правое, и левое. Может быть, этим и объясняется универсальность Леонардо в различных областях человеческого знания?

Леонардо приобщился к науке, поскольку сблизился с Паоло да Винчи Поццо Тосканелли – крупнейшим итальянским географом, физиком и естествоиспытателем, математиком и астрономом. Мудрый Тосканелли сумел разглядеть в юном

Леонардо талант обнаруживать связи между наукой и искусством, талант, который в дальнейшем сделал этого человека бессмертным.

Отец не стеснял его, только советовал выбрать какое-нибудь доходное занятие. Видя, что он постоянно лепит или рисует, мессир Пьетро отнес некоторые из этих работ в боттегу – так назывались мастерские художников – своему старому приятелю, золотых дел мастеру, живописцу и скульптору Андреа дель Верроккьо.

Верроккьо – сын бедного кирпичника, был старше Леонардо на семнадцать лет и похож скорее на обыкновенного флорентийского лавочника, чем на великого художника.

Боттега Верроккьо была известна своими учениками. В ней работали такие великие художники, как Перуджино, Боттичелли. С ними учился и молодой Леонардо. Обычно ученики поступали к мастеру в возрасте 14 лет, служили лет 6, после чего им позволялось вступить в гильдию живописцев Святого Луки и обзавестись собственной мастерской.

Годы учебы летели незаметно. Леонардо радовал своего учителя успехами, и вот настал момент, когда маэстро привлек ученика к участию в работе над композицией «Крещение Христа», в которой Верроккьо поручил да Винчи написать фигуру ангела.

Здесь пришла пора рассказать один из самых старинных рассказов о жизни Леонардо. Он очень похож на правду, потому что в нем упоминается о таких качествах Леонардо, по

поводу которых точно известно, что он ими обладал: необычайная наблюдательность, богатейшее воображение и способность отделять себя от окружающего мира. В этой истории рассказывается, как однажды к отцу Леонардо подошел крестьянин из его поместья и показал круглый щит, вырезанный им из древесины фигового дерева. Он попросил мессира Пьетро взять этот щит с собой во Флоренцию для того, чтобы какой-нибудь художник там его расписал. Мессир Пьетро был обязан этому крестьянину: тот был замечательным птицеловом и рыболовом и поставлял дичь и рыбу семейству Пьетро. Мессир Пьетро согласился. Но вместо того чтобы передать щит профессиональному художнику, он отдал его Леонардо, который по такому случаю «стал думать, что бы ему изобразить, и решил нарисовать голову Медузы, да так, чтобы напугать зрителей. Он натаскал в подвал ящериц, пиявок, гусениц, змей, бабочек, кузнечиков, летучих мышей и прочих подобных тварей и создал, глядя на них, изображение ужасного чудища, выползающего из глубины мрачной пещеры. Из разверстой пасти чудища струился яд, из глаз вырывался огонь, из ноздрей валил дым... Леонардо был так поглощен своей работой, что не замечал зловония, которое распространяли мертвые твари, принесенные им в жертву искусству». Тем временем мессир Пьетро забыл о щите. Когда Леонардо, закончив работу, внезапно, безо всякого предупреждения показал щит отцу, тот так испугался, что попятился. Леонардо остановил его и сказал: «Работа получилась

такой, как я хотел. Теперь унеси ее. Она производит впечатление».

Мессир Пьетро от души похвалил сына. Но после этого купил у старьевщика щит с нарисованным на нем пронзенным сердцем и отдал крестьянину, который был ему благодарен до конца своих дней. А работу Леонардо отец, ничего не рассказывая ему, отвез во Флоренцию и продал купцам за сто дукатов. История умалчивает о том, что сделал мессир Пьетро с вырученной сотней, вероятно, Леонардо получил за свою работу только отцовское одобрение. Очевидно, отец и сын не были близки, и много лет спустя, когда старик умер, Леонардо едва упомянул об этом в одной из своих записных книжек, в которые он обычно заносил научные наблюдения.

«9 июля 1504 года, в среду в семь часов, умер мессир Пьетро да Винчи, нотариус, во дворце Подеста, мой отец, в семь часов. Ему было восемьдесят лет, и он оставил десяти-рых сыновей и двоих дочерей». Бесстрастность этой заметки подчеркивается еще и тем, что Леонардо как будто в рассеянности дважды повторяет: «в семь часов» и ошибается в возрасте отца на три года.

Наиболее серьезная и детализированная работа о Леонардо да Винчи принадлежит Джорджо Вазари, который не мог лично знать Леонардо: когда тот умер, Вазари было только 8 лет, а первое печатное издание его «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» появилось в 1550 году, тридцать один год спустя после смерти Леонар-

до, когда великий художник стал уже легендой. Однако Вазари был неутомимым исследователем. Он разыскал множество учеников мастера и его знакомых. Всеми силами стремился описать жизнь великого Леонардо как можно точнее.

«Люди видели это (Божий дар) в Леонардо да Винчи, – пишет Вазари. – Его красоту невозможно было преувеличить, каждое его движение было грациозно само по себе, а его способности были столь невероятны, что он мог с легкостью преодолевать любые трудности». Его сила была такова, добавляет Вазари, что «правой рукой он мог согнуть дверную колотушку или подкову, как будто они были из свинца». Что же касается темперамента, то биограф приписывает Леонардо «мужество и высоту духа поистине королевские». И хотя не сохранилось ни одного портрета художника в молодости, судя по описаниям, он был, как все тосканцы, высок, хорошо сложен, темноволос.

Вазари замечает, что Леонардо «мог петь и божественно импровизировал» на лире – сочетание занятий музыкой и изобразительным искусством вообще было очень распространено в эпоху Возрождения. «Умение Леонардо вести беседу привлекало к нему все сердца, и хотя он не обладал никакой собственностью и работал немного, все же он держал слуг, а также лошадей, к которым всегда был равнодушен. Воистину он любил всех животных... Часто, проходя мимо рынка, на котором продавали птиц, он возвращал пленницам утраченную свободу, выпуская их всех из корзин, а торгов-

цу платил запрашиваемую цену». В письме одного флорентийского знакомого да Винчи высказано предположение, что именно эта любовь и привела Леонардо к вегетарианству. Он был весьма равнодушен и к красивой одежде, ко всякого рода розыгрышам и затеям. Согласно Вазари, «он часто высушивал бычьи кишки, так что они становились совсем маленькими и могли уместиться на ладони. В то же время в одной из комнат он держал кузнечные мехи, с помощью которых мог надуть кишку до такого размера, что она заполняла собой всю комнату (которая была довольно большой), заставляя присутствующих разбежаться по углам».

Судя по описанию Вазари, Леонардо был общительным молодым человеком, певцом, лютнистом, искусным собеседником. Однако при этом биограф не мог знать, что происходило в голове изображаемого им человека. «Если ты одинок, то полностью принадлежишь самому себе, – писал Леонардо позже. – Если рядом с тобой находится хотя бы один человек, то ты принадлежишь себе только наполовину или даже меньше, в пропорции к бездумности его поведения; а уж если рядом с тобой больше одного человека, то ты погружаешься в плачевное состояние все глубже и глубже». Тот Леонардо, которого видели окружающие, был всего лишь приятной маской; на самом деле он был более чем одиноким человеком.

Надо сказать, что флорентийцы испытывали к живописцам гораздо больше почтения, чем жители других горо-

дов-государств. Например, Джотто, живший за сто восемьдесят лет до Леонардо, уже пользовался большим почетом. В 1400 году писатель-флорентиец Филиппо Виллани отстаивал точку зрения, согласно которой изящные искусства находятся в одном ранге со «свободными» искусствами, то есть с математикой и философией.

Однако средневековое представление о художнике как о простом ремесленнике не было полностью изжито во времена ученичества Леонардо. Он, как и любой другой человек его времени, стремился повысить свой общественный статус. Его произведения, личность и интеллект были уникальны.

Леонардо стал подмастерьем у Андреа дель Верроккьо, одного из самых знаменитых в Италии художников. Несмотря на то, что этого мастера превзошел его ученик, следует признать, что он был человеком большого и чрезвычайно многогранного таланта: превосходный скульптор и бронзолитейщик, опытный ювелир, рисовальщик костюмов и флагов, устроитель празднеств. Заказы на все эти виды работ приходили в большую мастерскую Верроккьо во времена ученичества Леонардо. Заказывали бюсты и портреты флорентийцев; картины «Благовещение», «Крещение Христа», множество «Мадонн»; резные саркофаги для Медичи; бронзовые статуи «Давид», «Фома Неверующий», «Мальчик с дельфином», который и сегодня украшает Флоренцию; величественную конную статую Коллеони в Венеции. В мастер-

ской также отлили огромный медный шар и крест и подняли на купол Флорентийского собора. Здесь готовились пышные придворные торжества в честь визита во Флоренцию Галеаццо Мария Сфорца, герцога Миланского. Верроккьо, по словам Вазари, «никогда не сидел без работы. Он всегда трудился либо над какой-либо статуей, либо над живописным полотном; он быстро переходил от одной работы к другой, только бы не терять формы».

Отношения между Леонардо и Верроккьо были, по-видимому, сердечными, хотя Леонардо никогда не упоминал о своем учителе в записных книжках. Он жил в доме Верроккьо и продолжал там жить уже после того, как был принят в гильдию Святого Луки в 1472 году в возрасте двадцати лет. Когда Леонардо был подмастерьем, то, следуя обычному порядку, занимался растиранием красок и другой черной работой. Постепенно, по мере накопления опыта и совершенствования мастерства, ему стали доверять простейшую часть работы, на которую Верроккьо получал заказы. Основам мастерства он учился непосредственно у Верроккьо, однако в мастерской работали старшие и более опытные ученики и подмастерья, например известный Пьетро Перуджино, который был на шесть лет старше Леонардо и у которого тот наверняка перенял множество приемов. В свою очередь, Леонардо помогал младшим ученикам, таким, как Лоренцо ди Креди, стиль которого так похож на стиль Леонардо, что для различения их работ иногда требуется помощь эксперта.

Недалеко от мастерской Верроккьо находилась соперничающая с ним мастерская Антонио дель Поллайоло. По гравиюре Поллайоло «Битва обнаженных» можно сделать вывод, что он был одним из первых художников Возрождения, которые занимались в анатомическом театре, чтобы изучить мускульную систему человека. По всей вероятности, Леонардо часто бывал в мастерской Поллайоло и перенимал его опыт. Он также наверняка имел возможность разговаривать с такими людьми, как Боттичелли и Алессо Бальдовинетти, которые часто прогуливались по городу и на каждом углу затевали оживленные диспуты по вопросам искусства.

Леонардо был окружен произведениями своих предшественников: стоило отойти от мастерской чуть в сторону, и можно было увидеть работы Мазаччо, первого великого художника раннего Возрождения, или современных ему мастеров – Паоло Уччелло, фра Филиппо Липпи и Андреа дель Кастаньо, «Тайную вечерю» которого Леонардо наверняка должен был изучать скрупулезно и с пристрастием. Во Флоренции находились скульптуры и рельефы Донателло и Гибerti. Все эти люди не просто достигли вершин в освоении натуры благодаря изучению анатомии и эмоциональных состояний человека, но и совершенно по-новому подошли к старым религиозным сюжетам. Опираясь на их успехи, Леонардо и другие мастера – Микеланджело, Браманте, Джорджоне, Рафаэль, Тициан – в один прекрасный день возвели сверкающий купол Высокого Возрождения.

Сама архитектура Флоренции могла служить школой для художника. Когда Леонардо приехал в город, баптистерий, колокольня Джотто и Домский собор (Санта Мария дель Фьоре) находились в прекрасном состоянии, а Воспитательный дом, капелла Пацци и купол Домского собора являли собой впечатляющие примеры нового стиля. Дворец Медичи и дворец Ручеллаи строились по абсолютно новым канонам.

Фасад церкви Санта Мария Новелла, апсида церкви Сантиссима Аннунциата и огромный дворец Питти все еще находились в лесах, по которым ученики могли прохаживаться и своими глазами наблюдать за ходом внутренних работ.

Что же касается учебников, то в распоряжении учеников их было несколько. Особой популярностью пользовалось «Руководство мастеру», написанное Ченнино Ченнини в 1390 году. Оно было почти полностью посвящено выработке навыков и представляло собой что-то вроде свода практических советов, которым ученик должен был следовать. И только во вводной главе содержался материал по общим вопросам искусства, глубоко запечатлевшийся в памяти Леонардо. Годы спустя он воспроизвел его в собственных трактатах: «Этот род деятельности, известный под названием живопись, требует воображения и мастерства кисти, так как призван открывать невидимое, спрятанное в тени видимых предметов, и запечатлевать его с помощью кисти, придавая ясный вид на самом деле не существующему». В подзаголовке к первой главе Ченнини излагает краткое содер-

жание своей книги: «Как рисовать на разного рода поверхностях; как получить множество оттенков черного цвета; как следует хранить горностаевы хвосты (используемые для изготовления кистей), чтобы их не сожрали мыши». Много места он уделяет технике фрески, объясняя художнику, что тот должен смочить и отштукатурить ровно такую площадь на поверхности стены, какую он намеревается разрисовать за день, так как на следующий день он уже не сможет внести в нарисованное никаких изменений. Именно это ограничение заставило Леонардо заняться поисками новых методов настенной живописи: он вдохновлялся самим актом творчества, и ему казалось непереносимым, что он не может вносить изменений в свою живопись, когда хочет. Его позднейшие эксперименты чаще всего приводили к потрясающим результатам, но иногда становились губительными для картин.

За пятьдесят лет до Леонардо архитектор Филиппо Брунеллески разработал революционные принципы линейной перспективы, благодаря которым пространство, ограниченное живописным полотном или рельефом, могло визуально растягиваться до размеров реального. После открытия Брунеллески, которое быстро переняли Донателло, Мазаччо и Гиберти, живопись не могла оставаться плоскостной и двумерной.

Ученый и архитектор Леон Баттиста Альберти осмыслил идеи Брунеллески на научном уровне и написал трактаты по живописи, скульптуре и архитектуре, с которыми Лео-

нарко наверняка должен был познакомиться. Именно Альберти высказал мысль о том, что, кроме необходимого технического мастерства, современный художник должен обладать также познаниями в геометрии, оптике и перспективе; он должен понимать тайны человеческого тела, потому что «движения тела отражают движения души». Больше всего Альберти занимало соотношение между математикой и искусством. Он чувствовал, что во Вселенной существуют определенные пропорции, которые выражают божественный замысел. Не случайно Леонардо был, можно сказать, очарован математикой, использовал ее в своих живописных работах и долгие годы считал, что именно в ней содержится ключ ко всем знаниям.

В 1460—1470-е годы во Флоренции жили выдающиеся ученые, которые оказали влияние на формирующийся ум Леонардо. Одним из них был Бенедетто дель Аббако, занимавшийся коммерцией, механикой и инженерным делом. Должно быть, именно идеи Бенедетто пробудили в Леонардо интерес к изобретательству и всяческим механизмам. Как пишет Вазари, Леонардо «был первым (хотя и был очень молод), кто выдвинул проект выкопать соединенный с рекой Арно судоходный канал от Пизы до Флоренции. Он также сделал чертежи мукомольных мельниц, подъемных и других механизмов, которые приводятся в движение силой воды».

Среди других людей, оказавших влияние на Леонардо, можно назвать и Паоло дель Поццо Тосканелли, выдающе-

гося ученого-математика, астронома и врача, сделавшего и несколько открытий в области географии, в процессе изучения соответствующих книг и карт и анализа отчетов путешественников.

Тосканелли верил, что до восточных стран можно добраться, если все время плыть на запад через Атлантику; в 1474 году, за восемнадцать лет до путешествия Колумба, Тосканелли послал ему карту и письмо, в котором убеждал предпринять такую попытку. Насколько тесно общался Леонардо с этими людьми, сказать трудно, но весьма вероятно, что он специально искал их общества. Да Винчи всегда был прямолинеен и неудержим в своем стремлении к знаниям; если кто-то владел интересующими его сведениями, он шел и задавал прямой вопрос. «Пусть маэстро Лука покажет тебе, как умножать корни», – напоминал он себе в одной записке, а в другой писал: «Пусть монах из монастыря Брера объяснит тебе *De Ponderibus*».

В политической жизни Флоренции Леонардо участия не принимал и, скорее всего, не питал к ней никакого интереса. Флоренция считалась республикой, однако фактически ею управляло семейство Медичи и круг аристократов, группировавшихся вокруг их двора. Главным инструментом власти был банк Медичи, через который протекали все городские деньги, заработанные на производстве мануфактуры, торговле шелком и шерстью, ювелирном деле и изготовлении предметов роскоши. Медичи покровительствовали искусству, но

Леонардо не привлекал их внимания. Скорее всего, ему мешала репутация, которую он приобрел еще в ранней молодости и которая с годами только укреплялась: блестящий и многосторонний, но медлительный и ненадежный, он часто бросал работу неоконченной. Со своей стороны, Леонардо не чувствовал себя при дворе Медичи свободно. Герцоги питали интерес к классической древности. Они забавлялись тем, что облачались в тоги и обращались друг к другу на изысканной латыни, которую Леонардо, не преуспевший в этом языке, считал немного смешной. Как бы то ни было, но правители Флоренции мало что сделали для него.

Если исходить из хронологии его творчества, то мы располагаем мизерным числом точных дат, относящихся к периоду жизни Леонардо между двадцатью и тридцатью годами. Один документ, датированный 8 апреля 1476 года, когда художнику было около двадцати четырех лет, может кое-что сказать (а может и не сказать) о его личности, однако он слишком часто комментировался и к нему очень трудно отнестись объективно. Флорентийские правители в качестве средства поддержания своей власти установили рядом с палатой Веккьо некий ящик, прозванный барабаном (тамбу́ро). В этот ящик каждый мог опустить анонимное обвинение, которое расследовалось в том случае, если по нему находились свидетели. В вышеназванный день в тамбу́ро была обнаружена записка, в которой Леонардо и еще трое молодых людей обвинялись в том, что они занимались любо-

вью с семнадцатилетним Джакопо Сантарелли, служившим в мастерской моделью. Обвинение могло быть продиктовано чьей-то злобой; обвинитель так и не был найден, ни один свидетель не появился, и хотя дело пошло в суд во второй раз спустя два месяца, в конечном итоге все это ни к чему не привело. В наши дни существует тенденция игнорировать этот документ. Однако некоторые обстоятельства жизни Леонардо, его замечания о любви, его отношение к женщинам не позволяют нам так к нему относиться. Давнее обвинение снова и снова приходит на ум.

Через некоторое время после этого события, возможно, между 1476 и 1478 годами, Леонардо открывал собственную мастерскую. Не известно, на какой улице она была и сколько времени просуществовала, но точно установлено, что Леонардо больше не работал у Верроккьо.

Как свидетельствует Вазари, у Леонардо была привычка бродить по улицам в поисках красивых или уродливых лиц, причем уродства, по его мнению, не следовало избегать: он рассматривал уродство как обратную сторону красоты. Художник был «настолько счастлив, когда замечал какое-нибудь забавное лицо, все равно, бородатое или в ореоле волос, что начинал преследовать человека, столь привлекшего его внимание, и мог заниматься этим весь день, стараясь составить о нем ясное представление, а когда возвращался домой, то рисовал его голову так хорошо, как будто этот человек сидел перед ним».

Леонардо хранил свои впечатления не только в памяти, он всегда носил книжечку для эскизов, которую советовал иметь при себе и другим художникам в своем большом «Трактате о живописи»: «Ты сможешь частенько поразвлекать себя, когда выходишь отдохнуть и прогуляться на свежем воздухе, если будешь наблюдать и делать зарисовки людей, когда они разговаривают, или спорят друг с другом, или смеются, или бросаются друг на друга с кулаками... все это ты запечатаешь быстрыми штрихами в маленьком карманном альбомчике, который всегда будешь носить с собой. Такие зарисовки нельзя ни в коем случае стирать, их надобно сохранять с крайним прилежанием, потому что существует столько форм и действий, что память не способна их удержать». Этот отрывок может очень хорошо объяснить, почему сохранилось относительно большое количество рисунков Леонардо: он очень редко их выбрасывал. 28 декабря 1479 года Леонардо, должно быть, прогуливался по Флоренции со своим альбомчиком. Ему тогда было двадцать восемь лет без нескольких месяцев. Дата установлена в связи с неким историческим событием. За год до этого дня произошло кровавое, но неудачное покушение на Медичи, предпринятое членами семейства Пацци; и вот теперь один из конспираторов, который в свое время бежал в Турцию, был возвращен во Флоренцию и повешен на одном из общественных зданий. Леонардо увидел тело, отметил сочетание страсти, презрения и ненависти на мертвом лице, — и сделал набросок. На

том же самом листе он пометил: «Маленькая шляпа рыжеватого-коричневого цвета, костюм из черного атласа, отороченная черным куртка, голубой камзол, отороченный черным, и белые бархатные нашивки. Бернардо ди Бандино Барончелли. Черные чулки». Вряд ли эти слова свидетельствуют об аномальном отчуждении Леонардо от всего человеческого, скорее всего, он действовал так, как действовал бы любой настоящий художник, делая заметки для картины или более детального рисунка, который надеялся создать.

В 1481 году, когда Леонардо было двадцать девять лет, случилось событие, которое должно было, во всяком случае, его сильно задеть, если не унизить. Папа Сикст IV, вне всякого сомнения, предварительно посоветовавшись с Медичи, пригласил лучших тосканских художников для работы в Ватикане. Среди приглашенных были Боттичелли, Гирландайо, Синьорелли, Перуджино, Пинтуриккио и Козимо Росселли – но не Леонардо. Леонардо не мог отделаться от чувства, что во Флоренции, находящейся под властью Медичи, у него нет будущего. И он обратил свои взоры на север Италии, где начал искать покровительства у могущественного Лодовико Сфорца, при дворе которого была более здоровая, не такая манерно-изысканная, атмосфера. В 1482 году Леонардо уехал в Милан и начал новую жизнь вдали от Тосканы. Этот период длился почти двадцать лет, и за это время он получил признание, чего был лишен на родине.

«Леонардо, как я уже говорил, в детстве был отдан мес-

сиром Пьетро в ученье Андреа дель Верроккьо, и случилось так, что его учитель начал рисовать картину, изображающую крещение Христа святым Иоанном. В этой картине Леонардо написал ангела, одетого в плащ; несмотря на то, что он был еще очень молод, его ангел получился гораздо лучше всех остальных фигур, выполненных Андреа. Тот потом больше никогда не притрагивался к краскам и в досаде сетовал на то, что ребенок оказался более сведущ, чем он сам». Следует заметить, что история учителя, превзойденного своим учеником и в раздражении оставившего кисти и краски, – старый избитый анекдот всей истории искусства. Однако рассказ Вазари в действительности может отражать то, что случилось во время написания «Крещения».

Из всего, в чем он преуспел, скульптор и ювелир Верроккьо наименьшее удовлетворение получал от живописи. Он был опытным живописцем третьей четверти итальянского Кватроченто (XV век): художником крупных, натуралистично написанных фигур и ярких солнечных тонов. Его композиции были несколько плоскостными и линейными, а фоны – в манере времени – представляли собой долины и закругленные холмы со стилизованными скалами и деревьями, разбросанными тут и там. Сомнительно, что появление в мастерской молодого гения могло как-то обидеть мастера; наоборот, это должно было усилить мастерскую. Разве что ученик был бы нагл до невыносимости (о Леонардо этого не скажешь). Возможно, он прекратил рисовать, получив воз-

возможность посвятить больше времени своим главным талантам, а именно работе по металлу и трудам скульптора. Маловероятно также, что Леонардо нарисовал ангела, будучи «ребенком» – «Крещение Христа», которое висит сегодня в Галерее Уффици во Флоренции, датируется приблизительно 1472 годом, когда Леонардо было двадцать лет. Тем не менее, эта его юношеская работа, как первая разработка темы начинающим композитором, позволяет судить о его возможностях, которые в будущем развивались и совершенствовались.

Поза изящной, одетой в голубой плащ фигуры свободна и грациозна. Поворот тела и головы, согнутые колени и руки предполагают, что ангел только что принял эту позу и еще весь в движении. Он глубоко озабочен происходящим действием и сосредоточил все свое внимание на священном обряде; по контрасту с ним соседний ангел, написанный Верроккьо, смотрит в пространство, как скучающий статист или прихожанин, ожидающий конца слишком длинной проповеди.

В лице ангела Леонардо уже сосредоточились представления художника о человеческой красоте: мягкость, некоторая женственность, чуть размытые контуры и знаменитая, едва уловимая улыбка. Но главное, что задерживает взгляд на картине, – это, по словам Уолтера Патера, «луч солнечного света на холодном, сверхтщательно выписанном полотне».

Леонардо внес существенный вклад и в написание пейзажа «Крещения». Изображенные на полотне водоемы и туманы, блики солнечного света и игра теней, предвосхищающие волшебный, почти ирреальный пейзаж «Моны Лизы», совершенно не в стиле Верроккьо. Пейзаж и ангел выполнены масляными красками – техника, которая только недавно пришла во Флоренцию с севера, – в то время как Верроккьо пользовался традиционной яичной темперой, которая создает яркую блестящую поверхность, однако требует строгого разграничения цветов. Совершенно в характере молодого Леонардо, наиболее передового и склонного к экспериментированию мастера своего времени, было взяться за масло, в то время как его учитель продолжал работать по старинке.

Главным преимуществом масляных красок была возможность создания нюансов, и Леонардо воспользовался этим при работе над задним планом «Крещения». Молодой художник много размышлял о воздухе, атмосфере и считал, что это почти осязаемая масса частиц между глазом и видимым объектом, прозрачный океан, в который погружены все предметы и которым все они связаны друг с другом. Воздух, наполненный светом и тенью, туманом и влажностью, выполняет связующую функцию, соединяя передний и задний план. Уже тогда Леонардо считал пейзаж не просто фоном для человеческих фигур. Он воспринимал человека как неотъемлемую часть природы. Много лет спустя, когда Лео-

нарко перенес свои юношеские идеи на бумагу, в записках к «Трактату о живописи» он привел в качестве примера такого художника, как Сандро Боттичелли, который совершенно не разделял его отношения к пейзажу. (Для Леонардо было совершенно не характерно, говоря о недостатках художника, называть имена. Он избегал ссор, и когда его молодой соперник Микеланджело оскорбил да Винчи, он ответил на это только тем, что записал в дневнике: «Мудрый человек должен воспитывать в себе терпение».)

Вскоре после окончания работы над «Крещением» Леонардо сделал рисунок, который известный немецкий исследователь Леонардо Людвиг Хейденрайх считает «первым настоящим пейзажем в искусстве». Этот рисунок, выполненный пером, запечатлел долину Арно с высоты. Он сделан быстрыми, беглыми штрихами, которые придают ему восточный колорит. Он полон движения, колебания воды и трепета листьев; это свидетельствует о том, что Леонардо работал на натуре. Здесь он выступил мастером в изображении эффектов света и глубины атмосферы. Это один из немногих точно датированных рисунков Леонардо. На нем надпись: «День Св. Марии в снегах, 5 августа 1473 года». Может быть, Леонардо датировал этот рисунок просто потому, что был молод и испытывал удовольствие от набирающего силу мастерства, а возможно, он увидел в своем творении нечто особенное и захотел оставить точную дату его создания.

После этого рисунка, который показывает, насколько точ-

ным и проницательным был взгляд Леонардо, наступает полная неразбериха. Относительно некоторых его ранних работ среди исследователей достигнуто полное согласие, но по поводу других споры, очевидно, не затихнут никогда.

Первое живописное полотно раннего периода – это «Благовещение», теперь находящееся в Галерее Уффици во Флоренции. Оно может быть датировано весьма точно благодаря аналогу, на который немного испуганная Дева Мария положила правую руку: он очень напоминает гробницу Медичи, находящуюся в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Модель гробницы была изготовлена в мастерской Верроккьо около 1472 года и, вероятно, использовалась Леонардо в качестве модели. Это полотно нельзя считать великим произведением искусства, и уж конечно его не улучшили позднейшие исправления: неизвестный соавтор зачем-то значительно увеличил крылья прилетевшего с Благой вестью архангела. В оригинале эти крылья срисовывались с птичьих и выглядели изящно и соразмерно, после исправления они стали казаться гротескными. Тем не менее в картине явственно выявились главные пристрастия Леонардо: остановленный момент напряженного человеческого общения; множество предметов обстановки, переданных не как образцы или символы, но как существенная жизненная энергетическая масса; пространство – чистое и реалистичное, хотя и несколько необычное.

Портрет Джиневры де Бенчи, возможно, был написан в 1473–1474 годах. Существовал обычай – точно так же, как

и сегодня — делать портреты молодых дам перед свадьбой, которая у Джиневры состоялась в январе 1474 года. Картина повреждена, часть полотна снизу обрезана: здесь были изображены руки дамы в положении, очевидно, напоминающем то, которое тридцать лет спустя появилось на портрете Моны Лизы. Возможно, Джиневра была по натуре холодна, или же житейские обстоятельства заставляли ее вступить в брак без любви; во всяком случае, трудно отделаться от чувства, что Леонардо она не нравилась. Картина пронизана меланхоличным настроением, написана в темных, сумеречных тонах. Бледность лица Джиневры резко контрастирует с темной массой листвы у нее за спиной (там изображен можжевельник, который по-итальянски называется «джиневра»). Задний фон картины погружен в густой туман, созданный с помощью мазков маслом, наложенных один на другой, которые смягчают контуры предметов и делают неясными их формы. Этот эффект называется сфумато (дословно: «погруженный в туман, затуманенный»); хотя он был изобретен не Леонардо, но в этой технике именно он стал величайшим из мастеров, которых только знал мир. Нежный, обволакивающий туман создает атмосферу, подобную сну, и в ней внутренняя природа предметов и людей выявляется глубже, чем в резком свете дня.

После портрета Джиневры у Леонардо наступил период, наполненный темой Мадонны с младенцем. Приблизительно с 1476 по 1480 год (с двадцати четырех до двадцати восьми

лет) он создал серию этюдов на эту тему.

Среди них следует назвать этюды к «Мадонне с младенцем и кошкой» и «Мадонне с младенцем и тарелкой фруктов». Они – как и все, что вышло из-под кисти Леонардо в этот период, – полны удивительной грации и непосредственности. Точность и наблюдательность художника сверхъестественны; не раз говорили и доказывали с помощью анализа его рисунков, где изображена струящаяся вода или бьющая крыльями птица, что Леонардо замечал такие детали, которые стало возможным выявить только после изобретения замедленной съемки. Усиление и ослабление линий сняли необходимость тщательного моделирования. Когда Леонардо накладывал тень, он делал это с помощью жесткой параллельной штриховки, идущей сверху вниз слева направо – естественное направление движения для художника-левши. (Рассматривая рисунки Возрождения, приписываемые Леонардо, эксперты прежде всего обращают внимание на тень: если штриховка идет не слева направо, у них тут же возникают серьезные сомнения в авторстве Леонардо.) В этот период он очень редко делал законченный рисунок.

Свобода линии и легкость пера Леонардо порождают вопрос: почему этой легкости нет в его живописных полотнах, изображающих Мадонн, которые, даже если абстрагироваться от позднейших тяжеловесных дорисовок и исправлений, все равно кажутся тяжелыми. Сэр Кеннет Кларк, который как раз и поставил этот вопрос, постарался дать на него от-

вет. В искусстве Кватроченто существовало две не связанные друг с другом традиции. Одна, представленная фра Филиппо и Боттичелли, считала красивой прихотливую и изящную линию; другая, к которой принадлежал учитель Леонардо Верроккьо, настаивала на научном подходе к изображаемому. По наклонностям Леонардо принадлежал к первой традиции, однако интеллект и выучка склоняли его ко второй. Большая часть его работы проходила в борьбе между свежестью и непосредственностью восприятия и требованиями разума. Он откладывал в сторону изящные наброски и думал, как ввести их в жесткие рамки глубоко продуманных систем. «Он наверняка был очень плодовитым рисовальщиком, – говорит Кларк, – но к тому времени, как он начинал писать маслом, у него как бы исчезал аппетит к избранному предмету, и картины оставались либо неоконченными, либо, как это случилось с «Мадонной Бенуа», как будто теряли свою внутреннюю силу – лишались этих спонтанных переливов, этого перехода одного движения в другое – того, что составляло глубочайший источник всего замысла».

Стремление Леонардо примирить в самом себе противоборствующие силы проступает в бесчисленных этюдах и незаконченных прорисовках его первой большой работы «Поклонение волхвов». Эта картина предназначалась для алтаря монастыря Сан Донато а Скопето, монахи которого были клиентами отца Леонардо. Монахи скорее всего пожалели о своем заказе, поскольку Леонардо так и не закончил

картину, однако, если бы они имели хоть какое-то представление о живописи, то поняли бы, что Леонардо оставил им то, что выше всяческих оценок. Эта картина – пример в высшей степени драматичной, высокоорганизованной живописи Кватроченто, перед которой последующие поколения художников застывают в немом удивлении.

В искусстве Возрождения уже существовало множество «Поклонений», в которых фигурировали как волхвы, так и пастухи. Их живописная характеристика обычно оставалась повествовательной. Но Леонардо решил уйти от повествовательности ради изображения благоговейных чувств, которые вызывает у христианина невероятное событие – появление на земле Сына Божия. Он решил интерпретировать историю, согласно которой на картине должны быть изображены либо пастухи, либо волхвы, либо те и другие вместе; он включил в сюжет все человечество. Один искусствовед насчитал на картине шестьдесят шесть фигур, среди которых молодые люди и старики, поэты и воины, верующие и сомневающиеся.

В центре композиции рисунок – пирамида; ее вершина – голова Мадонны; правую диагональ составляет протянутая рука Младенца и спина коленопреклоненного волхва.

Левая диагональ, несколько менее выраженная, идет через склоненное плечо Мадонны и через голову еще одного склонившегося человека. Пирамиду венчает исполненная динамики арка из людей, толпящихся вокруг, склоненных, жестикулирующих, являющих невероятное количество

выразительных поз. Символику рисунка трудно выявить до конца, настолько он богат, даже перегружен образами. Однако некоторые символы лежат на поверхности: разрушенные архитектурные сооружения – давно утвердившийся в искусстве символ падения язычества; пальма, стоящая над Мадонной с Младенцем, это Древо жизни.

Если абстрагироваться от огромной предварительной мыслительной работы и множества подготовительных эскизов, то следует сказать, что Леонардо работал над картиной только семь месяцев. Этого было слишком мало, чтобы закончить картину, и, в частности, проработать задний фон. Но даже в незаконченном состоянии, – и может быть, в еще большей степени, чем в законченном, – «Поклонение» иллюстрирует его технику моделирования кьяроскуро (моделирование светотени, контраст света и тени). Главный интерес Леонардо как художника никогда не был связан с цветом или с контуром, но всегда с созданием эффекта трехмерного пространства. Именно кьяроскуро в техническом отношении является наиболее поразительной чертой «Поклонения». Кажется, что фигуры появляются из тени и в тень уходят; некоторые их части проступают выпукло, освещенные светом, другие смутно улавливаются в тумане. Все в этой картине не так, как было принято в искусстве Кватроченто, когда разные фигуры стояли рядом друг с другом, но не являлись частью целого, в котором границы между отдельными фрагментами фактически стираются.

Приблизительно к тому же времени, что и «Поклонение», относится другая картина – «Святой Иероним», также незавершенная. С 1845 года она занимает почетное место в галерее Ватикана, хотя в более ранний период, судя по ее виду, наверняка переживала не такие благополучные времена. Кто-то разбил деревянную доску на две части, одна из которых служила в качестве столешницы; обе части порознь были обнаружены в Риме около 1820 года кардиналом Иосифом Фешем, дядей Наполеона, и довольно неуклюже соединены. Как и «Поклонение», «Святой Иероним» очень тонко смоделирован в технике кьяроскуро, с использованием черных и белых тонов. Однако покрытие лаком в XIX веке превратило эти тона в тускло-золотой и оливковый. Леонардо изобразил святого в покаянном экстазе, бьющим себя в грудь камнем. В лысом и безбородом старике, сидящем в пустыне среди скал, нет ничего мужественного. В ногах старца расположился лев – пасть его разинута, но, очевидно, он не рычит, а подвывает, исполненный сострадания к мукам Иеронима. (Считается, что Иероним, так же как грек Андрокл, вытащил занозу из лапы льва, который разорял окрестности монастыря, и человек и лев подружились.) Изнуренное тело святого изображено в сложном повороте: каждый его член словно имеет собственную ось. Линии картины, начиная с наклоненного лица, устремляются вниз, начиная с ноги – вверх, с левой руки – горизонтально, и все вместе сходятся на груди, на той точке, в которую должен ударить камень.

Леонардо был увлечен самой фигурой святого Иеронима. Сегодня, когда усилиями католиков выяснено кое-что из подлинных деяний святого, вполне уместно сказать о нем несколько слов. Иероним жил между 320 и 420 годами. Человек он был чрезвычайно раздражительный, неводержанный на язык и неуживчивый, однако не эти качества послужили причиной его покаяния. Как и Леонардо, он был мыслителем с очень широким кругом интересов. Именно он внес исправления в старый латинский текст Евангелий и перевел Ветхий Завет с еврейского на латинский, создав тем самым так называемую Библию-вульгату. Не менее сведущ он был и в дохристианской литературе греков и римлян, так что кое-кому из ранних христиан казалось, что Иероним знает слишком много или, что то же самое, интересуется слишком многими запретными темами. Сам Иероним как-то рассказал о своем сне, в котором Христос упрекал его за увлечение Цицероном. Жажда знаний стала для Иеронима самым большим искушением – так же, как и для Леонардо.

На картине Иероним, по-видимому, старается победить это искушение. И для Леонардо знания стали проклятием. Он испытывал величайшее уважение к знанию и наверняка ощущал духовное родство с этим христианским святым.

Остается упомянуть еще об одной картине, стилистика которой вписывает ее в один ряд с работами Леонардо раннего периода. Точно не известно, где она была написана, место ее написания – предмет оживленных научных споров в

настоящее время, однако большинство исследователей сходится на том, что скорее всего картина написана после отъезда Леонардо из Флоренции в 1482 году, вероятнее всего, после того, как он прибыл в Милан, или в следующем году. Это полотно – первое из произведений Леонардо, сохранившееся до наших дней в нетронутom виде. Речь идет о луврской «Мадонне в скалах» (второе название «Мадонна в гроте»). Именно в ней Леонардо, наконец, примирил воображение и научный подход к натуре. Это своего рода мистическое откровение. Окружающая Мадонну обстановка вовсе не земного происхождения – вода, открытая небу пещера, дающая кров Мадонне, ангелу, младенцам Христу и Иоанну. Все фигуры в высшей степени грациозны, их жесты непринужденны, детали пейзажа настолько правдивы, словно бы их изобразил самый искусный в живописи геолог и ботаник.

«Мадонна в скалах», полная намеков и символов, лежащих за пределами человеческого понимания, открывает нам Леонардо с самой загадочной стороны. Каково значение выразительного жеста ангела, указывающего не на Христа, а на Иоанна? В самом ли деле эта маленькая фигурка, которую Мадонна как бы защищает, прикрыв рукой и полom одежды, Иоанн, или же она олицетворяет собой все человечество, нуждающееся в божественной защите? Преднамеренно ли пещера нарисована в виде подобного утробе закрытого пространства, символизирующего начало жизни? Ученые ломают головы над ответами на эти вопросы; сам же Леонардо,

как и большинство великих художников, даже не пытался что-либо объяснять в своих работах, убежденный, что люди не хуже, чем он сам, поймут то, что нельзя выразить словами.

Ранние биографы утверждают, что в 1482 году тридцатилетний Леонардо отправился в Милан играть на лютне при дворе Лодовико Сфорца. Инструмент, который он взял с собой и рисунки которого сохранились, был сделан из конского черепа и оправлен в серебро. Это было вполне в духе Леонардо: безобразное его привлекало; однако форма инструмента была выбрана не просто так: полость черепа давала хороший резонанс и усиливала звук. Среди других инструментов, сделанных по рисункам Леонардо, можно назвать колесный барабан, который, когда его толкали, отбивал ритм, автоматические молоток и колокольчик, издававший в определенные моменты чистый звук, и органную виолу с упругим смычком, используемую нищими так же, как недавно еще использовалась шарманка. Его интерес к музыке, по всей видимости, не пошел дальше этого. В бумагах сохранился лишь один фрагмент нотной записи, представляющий собой часть канона.

Настоящую же причину, по которой Леонардо покинул Флоренцию, мы уже называли: он понял, что Лодовико Сфорца будет для него лучшим покровителем, чем Медичи. Чтобы расположить к себе Сфорца, он написал ему письмо, в котором ничего не говорилось о музыке, а об искусстве упоминалось лишь вскользь. Предмет изложения был совершен-

но другим. Среди разнообразных талантов Леонардо, которые можно сравнить с комплектом китайских шкатулок, когда самая большая скрывает в себе множество других, — и военный: он был военным экспертом и изобретателем оружия.

О своих талантах и своем умении

Пресветлейший государь мой, увидев и рассмотрев в достаточной мере попытки всех тех, кто почитает себя мастерами и изобретателями военных орудий, и найдя, что устройство и действие названных орудий ничем не отличается от общепринятого, попытаюсь я, без желания повредить кому другому, светлости вашей представиться, открыв ей свои секреты и предлагая их затем по своему усмотрению, когда позволит время, осуществить с успехом в отношении всего того, что вкратце, частично, поименовано будет ниже:

1. Владею способами постройки легчайших и крепких мостов, которые можно без всякого труда переносить и при помощи которых можно преследовать неприятеля, а иногда бежать от него, и другие еще, стойкие и неповреждаемые огнем и сражением, легко и удобно разводимые и устанавливаемые. И средства также жечь и рушить мосты неприятеля.

2. В случае осады какой-нибудь местности умею я отводить воду из рвов и устраивать бесчисленные мосты, кошки и лестницы и другие применяемые в этом случае приспособления.

3. Также, когда из-за высоты вала или укрепленности местоположения нельзя при осаде местности применить бомбард, есть у меня способы разрушать всякое укрепление или иную крепость, не расположенную вверху на скале.

4. Есть у меня виды бомбард, крайне удобные и легкие для переноски, которые кидают мелкие камни, словно буря, и наводящие дымом своим великий страх на неприятеля с тяжелым для него уроном и смятением.

5. Также есть у меня средства по подземельям и по тайным извилистым ходам пройти в назначенное место без малейшего шума, даже если нужно пройти под рвами или рекой какой-нибудь.

6. Также устрою я крытые повозки, безопасные и неприступные, для которых, когда врежутся с своей артиллерией в ряды неприятеля, нет такого множества войска, коего они не сломили бы. А за ними невредимо и беспрепятственно сможет следовать пехота.

7. Также, в случае надобности, буду делать я бомбарды, мортиры и метательные снаряды прекраснейшей и удобнейшей формы, совсем отличные от обычных.

8. Где бомбардами пользоваться невозможно, буду проектировать машины для метания стрел, манганы, катапульти и другие снаряды изумительного действия, непохожие на обычные; словом, применительно к разным обстоятельствам буду проектировать различные и бесчисленные средства нападения.

9. И случись сражение на море, есть у меня множество приспособлений, весьма пригодных к нападению и защите; и корабли, способные выдержать огонь огромнейшей бомбарды, и порох, и дымы.

10. Во времена мира считаю себя способным никому не уступить, как архитектор, в проектировании зданий и общественных, и частных, и в проведении воды из одного места в другое.

Также буду я исполнять скульптуры из мрамора, бронзы и глины. Сходно и в живописи – все, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто б он ни был. Смогу приступить к работе над бронзовой конной статуей, которая будет бессмертной славой и вечной честью блаженной памяти отца вашего и славного дома Сфорца. А буде что из вышеназванного показалось бы кому невозможным и невыполнимым, выражаю полную готовность сделать опыт в вашем парке или в месте, какое угодно будет светлости вашей, коей и вверяю себя всенижайше.

В своем послании Леонардо лишь вскользь замечает, что он очень искусен в живописи и скульптуре и что может взяться за «коня», то есть за конную статую, план которой Сфорца в то время вынашивал.

Все в этом письме тонко рассчитано. Режим Лодовико был весьма шатким – герцог узурпировал власть в Милане, и Леонардо был уверен, что он будет рад принять создателя

оружия. Однако герцог не заинтересовался военными изобретениями Леонардо.

Расхваливая себя герцогу Сфорца в качестве военного эксперта, Леонардо интуитивно действовал с пользой для себя. Лодовико Сфорца просто не удостоил своим вниманием его военные идеи. Имевший прозвище Моро (согласно одним объяснениям – за смуглый, как у мавра, цвет кожи, согласно другим – за то, что одной из эмблем герцогов Сфорца было тутовое дерево – моро), был хитрым и осторожным правителем, предпочитающим войне интригу. Он с подозрением относился ко всему новому, особенно если оно исходило от немиланцев; он всегда был предельно скрытен, умен, хотя многие люди не поверили бы этому. Моро нередко прикидывался туповатым – Леонардо пришлось испытать это на себе.

Что же касается других качеств Сфорца, то он обладал набором пороков, обычным для деспота тех времен, за исключением разве того, что из своих родственников, по всей вероятности, убил всего лишь одного. Этим родственником был племянник Моро Джан Галеаццо Сфорца, обладавший гораздо большими правами на Милан: он был действительным наследником трона. Джан Галеаццо считался правителем Милана в то время, когда туда приехал Леонардо, однако ему было только двенадцать лет, к тому же у него было слабое здоровье. Моро, регент, полностью держал Джана Галеаццо в своих руках, даже после того, как он достиг совер-

шеннолетия. Джан умер от яда, который, как говорили, поднес ему дядюшка.

Милан славился как сказочно богатый город. Источниками процветания были текстиль и оружие. Правитель Лодовико Сфорца пригласил в город разных художников и архитекторов, в том числе Леонардо и Браманте, но не знал, как использовать их знания и умения, и платил очень мало. Леонардо был вынужден брать заказы. Первым заказом было создание конной статуи Франческо Сфорца – отцу Лодовико. «Конь» – грандиозный скульптурный проект, над которым художник работал с перерывами почти 16 лет. Сохранилось множество эскизов и разных вариантов. К ноябрю 1493 года была закончена глиняная модель шагающей лошади без всадника, высотой 8 метров. Она моментально сделала Леонардо знаменитым, и скоро о нем узнала вся Италия. Отлить «Коня» из металла не успели, а в 1499-м французы захватили город и разрушили его. Задача, которую ставил Леонардо, создавая статую, не отличалась от цели, которой он стремился достичь в живописи: конь должен выглядеть как живой.

Да Винчи продолжал засыпать Лодовико своими идеями. В 1484–1485 годах чума унесла около пятидесяти тысяч жизней миланцев. Леонардо считал, что причина этого – перенаселенность и страшная грязь: всюду были кучи мусора, солнечный свет едва проникал в узкие улочки. Художник предложил герцогу построить новый город, который будет состоять из десяти районов, по тридцать тысяч жите-

лей в каждом. В каждом районе должна быть своя канализация. Улицы предполагалось делать широкими, ширина самых узких должна была равняться средней высоте лошади. (Несколько столетий спустя Государственный совет Лондона признал предложенные Леонардо пропорции идеальными и отдал приказ следовать им при разбивке новых улиц.) Да Винчи также предложил систему двухуровневых городских дорог: верхний уровень – для пешеходов, нижний – для движения экипажей. Лестницы, соединяющие оба уровня, предполагалось делать винтовыми, с площадками для отдыха.

Но Сфорца использовал таланты Леонардо только в дворцовых развлечениях. Современному человеку может показаться дикостью разбазаривание гения по пустякам, однако сценография в те времена входила в компетенцию художника и такое положение дел оставалось неизменным до конца XVIII столетия, когда она выделилась в отдельную профессию. Сам Леонардо обожал этот род деятельности. В 1490 году Лодовико женил двадцатилетнего Джана Галеаццо на Изабелле Арагонской, внучке неаполитанского короля. Ради такого события Леонардо подготовил фантастическое представление. В одном из залов дворца он сконструировал огромную гору с расселиной, прикрытой занавесом. Когда занавес открывался, становились видны небеса с двенадцатью знаками зодиака. На каждой планете было изображено древнеримское божество, имя которого она носила. Под музыку появлялись три Грации и семь Добродетелей, которые

восхваляли невесту.

Завоевав расположение Сфорца, Леонардо начал выступать при дворе не только как лютнист и певец, но и как декламатор сатир, баллад и «пророчеств», которые он сочинял сам. Выбор тем и идей был ограничен, так как да Винчи вынужден был развлекать людей определенного уровня. (Юмор в эпоху Возрождения был не слишком тонок; выразительным примером может служить рассказ, который Леонардо нашел таким смешным, что даже записал его в свой дневник: у одного художника были очень некрасивые дети, а картины он рисовал прекрасные. Когда ему сказали об этом, он ответил, что картины рисует днем, а детей делает ночью.)

«Пророчества» Леонардо на самом деле были загадками, их название содержало отгадку. «Появится множество общин, члены которых спрячутся со своими детьми в мрачных пещерах и там смогут прокормить себя и свои семьи в течение долгих месяцев, обходясь без света, искусственного или природного». После того как двор пытался отгадать загадку, Леонардо сообщал название: «Муравейники».

Время от времени его одолевали приступы меланхолии. Сфорца начал платить Леонардо больше, и у него появилась возможность продолжать свои научные занятия. Он изучал затмение Солнца и замечал, что, чтобы наблюдать Солнце без ущерба для зрения, следует смотреть на него через булавочные проколы в листе бумаги. В 1490 году Сфорца отправил Леонардо в Павию, поскольку тот посоветовал ему

построить там церковь; Леонардо провел в Павии шесть месяцев, работая в знаменитой городской библиотеке, пока Сфорца не призвал его обратно в Милан для устройства очередного празднества. Поводом послужило двойное свадебное торжество: Лодовико, несмотря на то, что был без ума от своей любовницы Чечилии Галлерани, по политическим соображениям решил жениться на пятнадцатилетней Беатриче д'Эсте, герцогине Бари; в то же самое время он устроил брак своей племянницы Анны Сфорца с братом Беатриче Альфонсо.

Когда празднество завершилось, Леонардо снова вернулся к исследованиям, которые его очень интересовали. Именно на годы жизни в Милане приходятся первые пространственные записи, вместе с живописью составляющие главное наследие да Винчи. А Лодовико, по-прежнему не обращая никакого внимания на изобретения Леонардо, потребовал, чтобы тот устроил во дворце ванну для жены Джана Галеаццо.

Иногда Леонардо мечтал о том, чтобы разбогатеть, и доверял свои мысли бумаге. Массовое производство тогда еще никому и не снилось, а он изобрел машину для шлифования игл, которая работала с удивительной скоростью, шлифовальное колесо в ней вращалось с помощью кожаных ремней. «Завтра утром, 2 января 1496 года, я испробую широкие ремни, — писал он. — 100 вращений в час умножаем на 400 игл, получаем 40 000 игл за час, а за двенадцать часов — 480 000. Пусть будет 400 000, что по 5 сольди за тысячу даст

20 000 сольди, а в лирах получится 1000 в день... А если работать двадцать дней в месяц, то общая сумма составит 60 000 дукатов». Ничего из этого не вышло.

Леонардо изучал работу человеческого тела точно так же, как работу машин. Он уже занимался исследованием анатомии во Флоренции, где, очевидно, бывал в анатомическом театре. Художники Возрождения интересовались анатомией как вспомогательным средством для правильного представления о человеческом теле. Такие художники, как Поллайоло, сами производили резекцию трупов, обнажая мускулы, которые их интересовали. Очень немногие вскрывали черепную коробку, грудную клетку или брюшную полость. Ранний интерес Леонардо к анатомии был таким же, как у Поллайоло, однако он всегда стремился проникнуть в глубину: узнав однажды, как работает какая-то вещь, он стремился узнать, почему она устроена так, а не иначе. И через некоторое время анатомия всерьез заинтересовала да Винчи.

Добывание объектов для анатомирования представляло большие трудности. Анализируя рисунки Леонардо раннего миланского периода, современные врачи пришли к выводу, что единственным материалом, имевшимся в его распоряжении, была человеческая голова – очевидно, это была голова обезглавленного преступника, – и нога, вероятно, потерянная в сражении.

Трудности объяснялись двумя причинами: отношением религии к действиям подобного рода и неправильным толко-

ванием буллы папы Бонифация VIII «De sepulturis» («О погребении»), изданной еще в 1300 году. Папа был обеспокоен тем, что кости умерших за морем крестоносцев вываривали, чтобы их было легче доставить домой для погребения. Он провозгласил отлучение от церкви всякого, кто будет уличен в совершении подобных действий. Позже булла была истолкована как запрещение резекции покойников.

Когда у Леонардо появилась человеческая голова, он все еще был новичком в анатомии. Однако не удовольствовался изучением только внешней стороны черепа. На рисунке, который очень любят современные практиканты-медики, он изобразил череп рассеченным надвое, так, что видны корни зубов, носовые и челюстные пазухи – детали, совершенно не интересные для подавляющего большинства художников.

В последние годы пребывания у Сфорца Леонардо отдавал значительную часть своего времени математике. Говорят, его ближайшим товарищем в то время был францисканец по имени Лука Пачоли, друг многих художников и преподаватель математики. За время их общения Пачоли написал учебник «De Divine Proportion» («О Божественной пропорции»), а Леонардо сделал для него иллюстрации.

В Милане да Винчи переезжал с места на место, иногда жил во дворце Сфорца. У него были ученики и слуги, которых одно время насчитывалось не менее шести. Среди них был десятилетний мальчик по имени Джан Джакомо де Капротти. Он появился в доме Леонардо в 1490 году, когда мэт-

ру было тридцать восемь лет. «Это был изящный и красивый мальчик, — пишет Вазари, — с густыми вьющимися волосами, которые Леонардо очень нравились». Однако поведение мальчика совершенно не соответствовало его наружности. Леонардо прозвал его Салаино — Чертенюк — и говорил о нем как о «вороватом, нечестном, упрямом и жадном» мальчишке. Салаино был родом из бедной семьи, и Леонардо позаботился об одежде для мальчика, когда взял его к себе. «Я наметил купить для него две рубашки, пару чулок и камзол, и когда отложил деньги, чтобы за все это заплатить, он их украл... Он украл и перо ценою 22 сольди... Оно было серебряное». В первый год ученичества Салаино Леонардо купил ему плащ, шесть рубашек, три камзола и не менее двадцати четырех пар башмаков, но Салаино продолжал воровать все, что попадалось под руку.

Отношения Леонардо и Салаино продолжались почти четверть века. Леонардо без конца снабжал его деньгами. Джаккомо не был талантлив, но если случайно создавал какую-нибудь второсортную картину, да Винчи снисходительно исправлял ее и накладывал последние штрихи. В бесконечной череде парных профилей, нарисованных им, лицо старика становилось все более суровым, а лицо юноши все более похожим на лицо Джаккомо.

Кому-то может показаться, что семнадцать лет, проведенные Леонардо при дворе Сфорца, были потрачены зря, если вспомнить о машинах, которые никогда не были построены,

об идеях, которые никогда не были воплощены в жизнь, и уж тем более о мимолетности придворных увеселений. Однако именно в этот период Леонардо создал свою «Тайную вечерю», рядом с которой обычная жизнь тысяч людей может показаться растроченной попусту. Картина была написана мастером быстро, перед тем как он покинул Милан. Однако его художественный гений и до того не оставался бездеятельным. Луврский вариант «Мадонны в скалах», судя по всему, также был создан в ранние годы его пребывания в Милане, а в 1483 году, когда да Винчи уже прожил здесь около года, он начал воплощать мечту Сфорца – ваять «Коня», который в каком-то смысле был и его собственной мечтой.

В Северной Италии существовала готическая традиция возвеличивать конными статуями аристократические погребения. Однако монументов, созданных для увековечивания славы какого-то выдающегося человека и преследующих чисто художественные цели, то есть таких, которые можно было бы считать предтечами статуи работы Леонардо, было очень мало.

Все эти статуи очень отличались, но все-таки у них было кое-что общее: во-первых, их размеры приближены к естественным («Марк Аврелий» немного выше), во-вторых, у каждой передняя нога лошади приподнята. Изначально, согласно традиции, под передней ногой римского коня лежало тело поверженного врага. У Донателло нога коня уже покоится на шаре. В работе Верроккьо, самой поздней из трех,

под ногой коня вообще нет опоры. То, что стало общим местом в наши дни, вряд ли было таковым в эпоху раннего Возрождения, когда неполное знание законов статики вынуждало скульпторов быть чрезвычайно осторожными. Несмотря на то, что Леонардо вынужден был, как и его предшественники, учитывать технические ограничения, налагаемые законами статики, все же он решил превзойти всех, – и не просто превзойти, но ошеломить мир. Его конная статуя должна была стать не только произведением беспримерной красоты, но и самой величественной и дерзкой по замыслу. Предполагалось, что ее размеры будут грандиозными – более чем в два раза превышать естественные. Но главное, что Леонардо намеревался создать не спокойно стоящего или торжественно вышагивающего коня, а лошадь, поднявшуюся на дыбы.

Современники, проявлявшие интерес к работе Леонардо, были уверены в том, что статуя никогда не будет отлита. Несколько лет спустя Микеланджело, встретив да Винчи на улице Флоренции, не удержался и сказал: «Ты нарисовал лошадь, собиравшийся отлить ее в бронзе, но не смог этого сделать и со стыдом оставил свою затею. Только подумать, что эти жирные миланские каплуны тебе поверили!»

Статуя, в самом деле, не была отлита, но не технические трудности помешали Леонардо осуществить свой замысел.

К ноябрю 1493 года мэтр закончил полномасштабную модель шагающей лошади без всадника. Она была выставлена на всеобщее обозрение во время свадебных торжеств од-

ного из членов семейства Сфорца и имела огромный успех. Ни «Поклонение волхвов», ни «Мадонна в скалах» луврского варианта не принесли ему такой известности, как эта модель лошади, превосходно исполненная и поражающая своими размерами. Это была только модель и ничего больше, и именно она, по иронии судьбы, принесла 41-летнему Леонардо известность, которой он так долго добивался.

История знаменитой модели коротка и печальна. Лодовико Сфорца начал собирать бронзу, которая требовалась на отливку, но в 1494 году ему пришлось отослать всю эту бронзу своему сводному брату Эрколе д'Эсте, чтобы тот отлил из нее пушки. Несколько лет модель стояла в Милане, считаясь одним из сокровищ итальянского искусства. Но в 1499 году, когда французы захватили город, отряд гасконских стрелков, воодушевленный своей победой и ломбардским вином, использовал ее в качестве мишени. Стрелы гасконцев проделали в статуе множество дыр, сквозь которые начала проникать вода; несколько дождливых и морозных сезонов – и великая лошадь развалилась на части.

Работа Леонардо над «Конем» постоянно прерывалась – прежде всего из-за его неспособности долго сосредоточиваться на одной работе, а также из-за постоянных требований Сфорца обратиться к другим делам. Одно время Леонардо был придворным портретистом: первая его работа в этом качестве – портрет любовницы Лодовико Чечилии Галлерани, написанный, очевидно, в 1484 году.

Чечилии было всего семнадцать лет, когда ее соблазнил Лодовико. Она родила ему сына и заняла самое высокое положение при дворе. Портрет, известный под названием «Дама с горностаем», превосходно отражает те качества, которыми обладала эта женщина, по свидетельствам современников: выражение ее интеллигентного лица проницательное и сосредоточенное, пальцы длинные и чувствительные – такие бывают у музыкантов или развратников. Задний фон переписан, возможно, не слишком опытным миланским художником Амброджо да Предисом, с которым сотрудничал Леонардо; в результате лицо резко контрастирует с черным фоном без всякого sfumato или светотени Леонардо. Однако моделировка лица и особенно горностая (точнее, белого хорька фуру) выдают авторство: сложный поворот головы дамы, змеевидная поза зверька могли быть изображены только Леонардо. Величина горностая и близость его острой, недоброй мордочки к шее дамы вызывают чувство тревоги: возможно, Леонардо таким образом хотел сказать о ненадежном, двусмысленном положении придворных фаворитов (и самого себя в том числе); возможно, он проводил параллель между характерами дамы и животного – лицо дамы и мордочка горностая и их одинаково холодные глаза обращены в одну сторону.

В последующем Чечилия Галлерани была замещена в сердце Сфорца сперва его собственной женой, а потом новой любовницей Лукренцией Кривелли, портрет которой Лео-

нардо также написал. Местонахождение его не определено: некоторые искусствоведы считают, что это тот самый портрет, который хранится в Лувре под названием «Прекрасная Ферроньера», издавна закрепленного за картиной из-за неправильного определения модели как любовницы французского короля Франциска I. Это не лучшее произведение Леонардо: Бернард Бернсон замечает, что «необходимость признать авторство Леонардо в данном случае вызывает только сожаление».

Остается еще один портрет, написанный Леонардо в ранние годы пребывания в Милане, возможно, наименее значительный из всех и хуже всего документированный, однако, по иронии судьбы, лучше всего сохранившийся. Это «Портрет музыканта», хранящийся сейчас в миланской Амброзиане. В портрете закончено только лицо; по типу оно близко лицам ангелов Леонардо. Правда, оно гораздо более мужественное, а световая моделировка такова, что во многом напоминает лучшие работы Леонардо, если бы не позднейшая запись и слой лака, из-за которого краски потемнели. Несколько лет назад портрет был отреставрирован, и на клочке бумаги в руке изображенного человека обнаружилось несколько нотных знаков. Исследователи Леонардо, знающие его склонность к загадкам и секретам, пока безрезультатно пытаются прочесть это нотное послание.

Загадки, или, лучше сказать, невероятно запутанные переплетения рисунков, – характерная черта совершенно уни-

кальной работы, которую Леонардо выполнил в одной из зал дворца Сфорца, называемой Ослиной. Это не живопись в собственном смысле слова, но она настолько превосходит обычный декор, что для нее невозможно подобрать подходящее название.

На стенах и сводах Ослиной залы Леонардо написал (большая часть работы выполнена, очевидно, его учениками) зеленые кроны ив: их ветви и побеги переплелись самым фантастическим образом, к тому же они опутаны тонкими декоративными веревками, завязанными в бесконечные узлы и петли. Живопись производит впечатление почти звучащей, как будто это музыкальная fuga. Возможно, Леонардо, который проводил дни и даже недели за рисованием загадочных узлов на бумаге, намеревался выработать собственный символ: одно из значений слова «винчи» – ива. Со временем живопись потускнела и начала осыпаться (зала использовалась для казармы), но все же значительная часть ее поверхности сохранилась, и ее смогли отреставрировать в 1901 году. Реставрация продолжилась только в 1965 году. Очевидно, она не совсем правильно отразила смысл задуманного и изображенного Леонардо. Несомненно, эта его работа остается неисчерпаемым объектом для изучения.

Значительную часть времени в миланский период жизни у да Винчи отнимала архитектура. Как придворный архитектор и инженер он руководил завершением и перестройкой многих зданий, давал советы по фортификации. Даже когда

художник был полностью поглощен работой над «Тайной вечерей», его заботы все равно делились между живописью и архитектурой, как свидетельствуют некоторые его эскизы.

В 1488 году вместе с Браманте и другими архитекторами он представил на конкурс проекта центрального купола Миланского собора планы и деревянную модель (которую позднее изъял). В это время он с Браманте, который, так же как и Леонардо, был выдающимся художником, а впоследствии стал самым известным архитектором Высокого Возрождения, находился в дружеских отношениях.

В 1495 году по просьбе Лодовико Сфорца Леонардо начал рисовать свою «Тайную вечерю» на стене трапезной доминиканского монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. Эта картина так удивительна и сама по себе, и по тому влиянию, которое она оказала на современников и потомков, так знаменита в западном мире, что обсуждать ее – все равно, что в нескольких словах коснуться темы Атлантического океана. Тем не менее, обсуждение следует начать с указания на один факт, который так очевиден, что часто выпадает из поля зрения исследователей: в искусстве очень мало таких трудных композиционных проблем, как проблема размещения тринадцати человек за прямым столом. У Леонардо эта проблема настолько блестяще решена, как будто бы ее вообще не существует.

Вторая трудность заключалась в выделении Иуды: он должен был быть изображен так, чтобы зритель сразу его узнал.

С самого начала христианского искусства и до времени Леонардо эта задача обычно решалась следующим образом: Христос и его одиннадцать учеников помещались с одной стороны стола, а Иуда – с другой. Почти до самого начала работы художник плохо представлял себе выделение Иуды обычным способом; но в дело вмешался его гений.

Леонардо много размышлял над тем, как показать в живописи человеческие эмоции. Просто гримасы не представляли для него интереса – за исключением безобразных лиц; именно движением, жестом он старался выразить чувства. В своих заметках Леонардо перечислил несколько жестов, которые казались ему подходящими для картины, – некоторые из этих жестов он сохранил, другие отбросил. «Тот, кто только что пил, поставил стакан на стол и повернул голову в сторону говорящего (зачеркнуто). Другой сжал пальцы рук и с нахмуренным видом повернулся к своему соседу (зачеркнуто). Третий протянул руки и раскрыл ладони, голова его втянута в плечи, на устах удивление (святой Андрей). Еще один что-то говорит в самое ухо соседу, а тот повернулся к нему с живым интересом, в руках у него нож (святой Петр)... а еще один, который тоже держит нож, повернулся и ставит на стол стакан». Последний жест был сохранен, но несколько видоизменен: Иуда сжимает в руке не нож, а кошелек с деньгами и вместо стакана ставит на стол соль, согласно суевериям, считавшуюся символом угрожающего или неизбежного зла.

Лица на картине, за исключением лица Христа, по слухам,

были списаны с обычных людей, которых Леонардо встречал в Милане и окрестностях. Чтобы нарисовать лицо Господа, он, по-видимому, нашел двух натурщиков. Вот что сказано по этому поводу в его заметках: «Христос: граф Джованни, который служил при дворе кардинала де Мортаро... Алессандро Кариссимо из Пармы для рук Христа». Фигура Христа глубоко трогательная, она соотнесена с Вечностью, которую Леонардо обозначил с помощью спускающейся с левого плеча Христа мантии холодного голубого цвета – цвета отстраненности. А вот чтобы нарисовать Иуду, Леонардо потратил много времени, посещая притоны, куда заглядывали миланские преступники, так что приор Санта Мария делле Грации пожаловался Сфорца на его «лень». Леонардо ответил, что у него возникли трудности – он ищет лицо Иуды, но если время поджигает, то он может воспользоваться лицом приора, которое очень подходит для этого.

Итальянский писатель Маттео Банделло, который в детстве посещал монастырскую школу и видел Леонардо за работой, описывает его так: «Он часто приходил в монастырь на рассвете... Торопливо взобравшись на леса, он прилежно трудился до тех пор, пока наступившие сумерки не заставляли его остановиться; при этом он совершенно не думал о еде – так был поглощен работой. Иногда Леонардо оставался здесь дня на три-четыре, не притрагиваясь к картине, только заходил и по несколько часов стоял перед ней, скрестив руки и глядя на свои фигуры так, будто критиковал самого себя.

В полдень, когда стоящее в зените солнце делало улицы Милана безлюдными, я видел, как он торопился из дворца, где работал над своей колоссальной статуей, не ища тени, самой короткой дорогой, в монастырь, чтобы добавить мазок-другой к своей картине, после чего немедленно возвращался».

Впечатление от работы, которая была завершена в 1498 году, было потрясающим: казалось, что граница между реальностью и иллюзией исчезла, а комната была продолжением живописи.

Из двух проблем, с которыми веками сталкивались авторы «Тайной вечери», проблему выделения Иуды Леонардо разрешил с наибольшей легкостью. Он поместил Иуду с той же стороны стола, что и всех остальных, однако немного отстранил его от других. Мрачный и сосредоточенный, Иуда отпрянул от Христа. На нем вековая печать вины и одиночества. Другие апостолы, вопрошающие, протестующие, отрицающие, все еще не знают, кто из них предатель, – зритель узнает это сразу.

Леонардо работал не в технике фреско, а темперой, используя все богатство цвета, которое она предоставляет. Ему предстояло рисовать на каменной стене, и он счел необходимым сперва покрыть ее специальным составом, который укрепил грунт и защитил картину от сырости. Он сделал состав из смолы и мастики – и этим положил начало одной из величайших трагедий в истории искусства. Трапезная Санта Мария делле Грации была наскоро отремонтирована по

приказу Сфорца: строители заполнили внутростенные пространства удерживающим сырость щебнем, но кислоты и соли со временем начали проступать на извести и старом кирпиче. К тому же монастырь располагался в низине – Гете заметил, что в 1800 году после сильного ливня в комнате стояла вода, затопившая ее примерно на полметра, и предположил, что известное по хроникам сильное наводнение 1500 года, случившееся вскоре после завершения картины, послужило причиной такого же, если не большего, потопа. Сырость и разъедающие выделения из стен неумолимо делали свою работу: краски начали отслаиваться. В 1556 году картину обследовал Вазари. Он записал: «Ничего не видно, кроме грязных пятен». Столетие спустя появилась запись, что за исключением отдельных деталей на стене почти ничего невозможно разглядеть.

В XVII и XVIII веках «Тайная вечеря» много раз реставрировалась совершенно не квалифицированными художниками. Сэр Кеннет Кларк указывал на некоторые из прискорбных последствий такой реставрации: «На картине (какой она представлена в наши дни) святой Петр, со своим покрестьянски низким лбом, – одна из фигур, сильнее всего нарушающих гармонию композиции; однако ранние копии показывают, что его голова в оригинале была наклонена назад и прорисована по законам линейной перспективы. Реставратор не смог справиться с этим фрагментом...» О святом Андрее было известно, что в оригинале его голова повернута

на три четверти, реставратор же «превратил достойного старого человека в лицемерную обезьяну, бросающую всем вызов». Голова святого Иакова Младшего вообще не принадлежит кисти Леонардо, она написана рукой неизвестного художника.

Контуры основных фигур все же остались. Между 1946 и 1954 годами картина вновь была отреставрирована Мауро Пелличчиоли, мастером своего дела, и то, что различимо теперь, как сквозь стекло, замутненное годами и покрытое паутиной, имеет некоторое сходство с оригинальным творением Леонардо.

Сейчас трапезная пуста, настоятель и монахи давно покинули монастырь. Поблизости расположен киоск с буклетами и экскурсионное бюро, в зале два фотографа показывают снимки, свидетельствующие о том, какой ущерб во время Второй мировой войны нанесла помещению бомба, упавшая всего в нескольких метрах от заложенной мешками с песком «Тайной вечери».

Когда после падения Лодовико Сфорца Леонардо покидал Милан, он ощущал творческий подъем. Дать Леонардо оценку как ученому невозможно: слишком много его бумаг утрачено, а те, что остались, в полном беспорядке. Проблема еще больше усложняется эклектизмом Леонардо. Известно, что он с легкостью заимствовал, в нетронутой или измененной форме, идеи своих современников. Но все же некоторые выводы можно сделать. Прежде всего, вне всякого сомнения,

Леонардо – титан науки, каким провозгласили его наиболее восторженные почитатели.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.