



**Габриэль Сеайль**  
**Леонардо да Винчи.**  
**О науке и искусстве**  
**Серия «Тайны науки (АСТ)»**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=23925873](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=23925873)*

*Сеайль, Габриэль Леонардо да Винчи. О науке и искусстве: АСТ;*

*Москва; 2017*

*ISBN 978-5-17-102112-2*

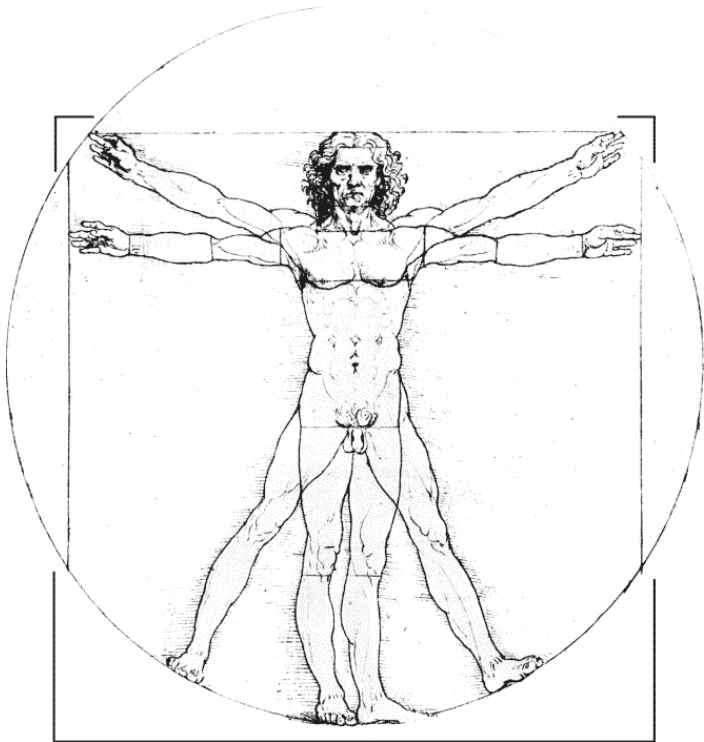
**Аннотация**

Габриэль Сеайль (1852–1922) – французский историк философии и живописи, профессор Сорбонны, автор нескольких работ по эстетике, социологии и философии морали, имевших авторитет на рубеже XIX и XX веков. Опираясь на весь доступный и систематизированный им корпус сведений о Леонардо да Винчи, автор рассуждает о вкладе этого универсального человека в науку, приводя множество цитат из рукописей мастера. Последние он помещает в контекст современной ему ноосферы и сопровождает подробными комментариями. Основную часть предваряет биография Леонардо, опирающаяся на жизнеописание Джорджо Вазари и другие, менее известные источники, не доступные на русском языке. Всестороннее исследование, не утратившее актуальности

по сей день, приводится в современной орфографии. Все ссылки на сторонние издания сохранены.

# Содержание

Часть первая	7
Первая глава	7
I	9
II	18
III	27
Вторая глава	43
I	44
II	51
Конец ознакомительного фрагмента.	63



**Габриэль Сеайль**  
**Леонардо да Винчи.**  
**О науке и искусстве**

Оригинальное издание:  
*Gabriel Séailles*

*Léonard de Vinci. Essai de biographie psychologique*

Печатается по изданию Л.Ф. Пантелеева (1898 г.):

**Габриэль Сеайль. Леонардо да Винчи  
как художник и ученый (1452–1519) Опыт  
психологической биографии**

© ООО «Издательство АСТ»

# **Часть первая**

## **Краткая биография художника**

### **Первая глава**

#### **Жизнь Леонардо да Винчи до отъезда в Милан (1452–1483)**

**I.** Происхождение Леонардо да Винчи. – Нотариус Пиеро да Винчи и ряд его браков. – Воспитание Леонардо. – Его поступление в мастерскую Вероккио. – Его юность. – Ангел в картине «Крещение Господне». – Анонимное обвинение.

**II.** Первые произведения. – Картон «Потерянный рай». – Анекдот о «Круглом щите». – Характер реализма Леонардо. – Картина «Благовещение» (Лувр, музей Уффици). – Стремление к выразительности. – Картина *La Vierge a l'Oeillet* (Мюнхен, Лувр).

**III.** Предание о Пречистой Деве: Мадонны Леонардо. – Мадонна Литта (Эрмитаж, С.-Петербург). – Картина *La Vierge aux Rochers* («Пречистая Дева в горной дебри», Лувр, Национальная галерея в Лондоне). – Влияние на Рафаэля. – «Поклонение волхвов»: этюды и окончательный эскиз. – Характер живописи Леонардо. – Скульптура: барельеф «Раз-

дор» (Кенсингтонский музей).



Леонардо да Винчи (1452–1519) *Туринский автопортрет, после 1512 г.*



# I

Вазари начинает биографию Леонардо да Винчи с некоторой торжественностью. Приступая к описанию его жизни, он чувствует в ней присутствие божественного элемента; религиозное чувство охватывает его у самого ее порога. «Мы видим, что благодаря божественному влиянию величайшие дары изобильно сыплются на людей — чаще всего естественным образом, но иногда и сверхъестественным путем. Случается, что в одном человеке соединяются красота, грация и талант, и в такой сильной степени, что, в какую бы сторону ни направлялась деятельность такого человека, — она во всем по своей божественности превосходит других людей, и всем становится ясно, что такой человек действует не силой человеческого искусства, а даром Божиим. Именно так и смотрели люди на Леонардо да Винчи. Не говоря уже о красоте его тела, которая была выше всякой похвалы, в каждом его действии была бесконечная прелесть; он обладал таким талантом, что легко одолевал всякие встречавшиеся ему затруднения. Его громадная физическая сила соединялась с ловкостью; ум и смелость его всегда отличались каким-то царственным и великодушным характером; а обаяние его имени было так велико, что он был знаменит не только при жизни, но после своей смерти он еще более прославился. Поистине дивным и божественным был Леонардо, сын Пиера да Вин-

чи». Сочинение Вазари особенно ценно: оно дает нам образ, оставленный самим художником в душе своих современников и учеников. Человек выясняется, может быть, гораздо лучше составившейся о нем легендой, чем своей историей. Слово «божественный» невольно вырывается у Вазари, хотя поклонение своему учителю, Микеланджело, не располагало его быть благосклонным.

Леонардо родился в 1452 г. в Винчи, расположенном между Флоренцией и Пизой, на правом берегу Арно. Винчи – маленькое местечко, затерявшееся в холмах и отрогах Албанских гор; вся окружающая его местность отличается суровым и величавым характером. Отцу Леонардо, Пиеру, было тогда 22 или 23 года; матерью его была молодая крестьянка по имени Катарина. Здесь произошла небольшая семейная драма, подробности которой предоставляем всякому дополнять своей фантазией, ибо мы знаем только ее развязку. Рождение Леонардо резко оборвало идиллию и придало ей совершенно прозаический конец. По настоянию отца Пиеро порвал с Катариной, взял к себе сына – и в том же году женился на Альбиере ди Джиованни Амадори. Со своей стороны, Катарина вышла замуж за крестьянина, некоего Аккатабрига ди Пиеро-дель-Вакка, который ко всему этому относился не очень строго. Леонардо – как незаконнорожденный, принятый отцом к себе, – был лишен того материнского влияния, которое должен испытать каждый великий человек.

Он далек от того, чтобы подтвердить собою закон наслед-

ственности. Наследственность в моде; кажется, что гений легче может появиться при непрерывности явлений, когда природа доходит до него постепенно по целой лестнице посредственностей. Отец Бетховена был пьяница, но музыкант. Закон наследственности не так необходим, чтобы природа не могла изменить его и создать сразу такого гения, как Винчи. В этом необыкновенном человеке она показала, до какой высоты она может достигнуть одним скачком, обогащая жизнь умом, который является ее высшим выражением. Рассмотрите родословное древо семейства Леонардо, которое нашел и опубликовал Уциелли<sup>1</sup>. Вы там встретите совсем не то, что искали, а то, чего, наверно, не ожидали: целый ряд нотариусов. Четыре предка великого живописца занимали должность деревенских нотариусов. Самый древний документ об этой семье есть акт, относящийся к 1339 г. Чтобы ослабить впечатление такого парадокса, указывают на то, что итальянские нотариусы, между прочим, учитель Данте, Брунето Латини, совсем не походят на наш современный идеал нотариуса. Но не воображайте себе отца Леонардо плохим нотариусом. Он составляет свои акты очень внимательно. Его жизненные успехи служат доказательством его искусства. Когда приходится наводить справки в актах той эпохи, то его имя встречается чаще других. Этот деревенский нотариус делается важным лицом, нотариусом больших монастырей, знат-

---

<sup>1</sup> *Gustavo Uzielli, Ricerche intorno a Lionardo da Vinci.* Флоренция, 1872; Рим, 1884.

ных фамилий, даже самых Медичи. Из кадастровых книг можно убедиться в постоянном росте его состояния.

Ряд его браков также бросает некоторый свет на его характер. Расставшись с Катариной, он женился. От первой жены он не имел детей. Когда она умерла, ему было тридцать пять или тридцать шесть лет, и он женился на молоденькой пятнадцатилетней девушке; она также умерла, не оставив ему детей. Но это не обескуражило его: на сорок шестом году он женился на Маргарите, которая принесла ему в приданое 365 флоринов; она родила 4 сыновей и дочь, а затем умерла. Казалось, что он некоторое время колебался, начать ли ему новую жизнь. Наконец, когда ему было около 60 лет, он женился на Лукреции ди Кортежьяни, от которой имел 6 человек детей. Этот нотариус, потерявший уже трех жен и, как Синяя Борода, имевший мужество в шестидесятилетнем возрасте взять себе четвертую, оправдавший к тому же свою дерзость, — такой человек не принадлежал к числу обыкновенных людей. Его дерзкий оптимизм свидетельствует о необыкновенной жизненной силе. Леонардо не был сыном посредственного живописца; он был плодом любви и юности. Если чувственное влечение есть только ловушка природы, то с каким порывом она должна была заставить броситься друг другу в объятия эту юную парочку, в которой она нуждалась для создания Винчи. Я чувствую какой-то восторг при мысли, что изящнейший живописец родился от дюжего нотариуса и дочери гор. Жизнь, зачатая в минуты

страстного восторга, становится гением Леонардо. Раса была настолько сильная, что целые века не истощили ее, и еще теперь вы встретите среди крестьян Албанских гор какого-нибудь Винчи, старший сын которого носит имя Леонардо.

Леонардо да Винчи воспитывался у своего отца. Без сомнения, воспоминания раннего детства заставили его писать против живописцев, безвкусно наряжавших своих натурщиц. «Разве ты не видал горных жительниц, одетых в рубище, без всяких украшений, и затмевавших своей красотой тех, которые разряжены?» Происхождение, кажется, не причиняло ему страданий. По счастливой случайности вся его юность протекла тогда, когда еще не рождались у отца законные дети, так что у его мачехи не возбуждалось против него ревнивых чувств. Он был удивительно красив и обладал уже той прелестью, которая привлекала к нему все сердца; с ранних лет он проявлял самые редкие дарования. Мы очень мало знаем о его первоначальном учителе. Мы только знаем, что с самого начала он стал страстно увлекаться всякого рода знаниями. Вазари говорит, что он делал бы величайшие успехи в изящной словесности, если бы не мешал этому его беспокойный и подвижный нрав. «Он многое начинал, но скоро бросал». Он проявил величайшую склонность к математике; своими вопросами и сомнениями он часто ставил в тупик своего учителя. Он изучал музыку и в ней также отличался. При пылком и привлекательном нраве (*spirito elevatissimo e pieno di leggadria*) он чудесно пел, сам

аккомпанировал себе на лире, тут же импровизируя стихи и музыку. Хотя разносторонность талантов отвлекала его во все стороны, но с самой юности он никогда не переставал рисовать и лепить, ибо это более всего удовлетворяло его фантазию (*cose che gli andavano a fantasia plu d'alcun altra*). Говоря об этой ранней подвижности, Вазари судил, без сомнения, о ребенке по взрослому человеку. Но эта мнимая неустойчивость была на самом деле свободным полетом гения, который действует только по собственному влечению.

Его отец часто жил во Флоренции, на площади San-Firenze, в том месте ее, где ныне стоит дворец Гонди, построенный в конце XV века. Он показывал рисунки своего сына Вероккио, с которым был дружен. «Андрей пришел в изумление при виде блестящего начала Леонардо» (*Stupui Andrea nel veder il grandissimo principio di Lionardo*). Кажется, что такое же впечатление производил этот дивный гений на всех современников; но размеры его они едва ли могли тогда подозревать. Винчи поступил к Вероккио не позже 1470 г.; с 1472 г. он уже записан в книги живописцев как самостоятельный член корпорации. Его товарищами по мастерской были Перуджино и Лоренцо ди Креди. Лоренцо, на семь лет моложе его, был, говоря по справедливости, его учеником. Он его научил стремлению к выразительности, трудной задаче – удовлетворить самого себя, и той живописи, где ничто не предоставлено случайности, а отделка которой доходит до утонченности. Если сравнить первоначальные произведения

Вероккио с группой Христа и св. Фомы (1483 г.), украшающей церковь св. Михаила во Флоренции, то оказывается, что сам учитель, по-видимому, подпал под влияние своего ученика. В этом произведении чувствуется веяние нового духа. Движение является в нем только видимым выражением чувства. К сомнениям св. Фомы примешиваются порывы легкой юности; к строгости Иисуса – снисходительная кротость человека, понимающего слабости человеческой души. До конца своей жизни Леонардо сохранил способность пленять, искусство вызывать в других путем глубокой симпатии свое собственное душевное настроение.

В это время он обладал дивной прелестью юности, бесконечными надеждами. Перед ним раскрывался весь мир. Ему на роду написано воспринимать, чтобы творить. Его гений давал ему право быть во всем смелым. В этом возрасте, когда самая посредственная натура, наслаждаясь жизнью, испытывает потребность совершать героические дела и победы и чувствует себя способной к таким делам, которые она никогда не совершит, то, что бывает иллюзией для обыкновенных людей, становится истиной для Леонардо. Когда стонущий Ипполит был приведен к своему отцу, то какое-то приятное чувство внезапно убедило его в присутствии Дианы, доставляющей умирающему утешение своей божественной красотой; Леонардо был наделен этим божественным даром; сияние его красоты рассеивало тучи, омрачавшие людские души (*con lo splendor dell'aria sua, che bellissima era, rasserenava*

*ogni animo mesto*. Вазари). Он был не только самым красивым, но и самым сильным. Сила его духа не вытекала из слабости его тела. Он останавливает бешеную лошадь; правой рукой он скручивает язык у колоколов, привешиваемых у стен; он сгибает лошадиные подковы, как будто они сделаны из свинца (Вазари), – и та же самая рука искусно и легко пробегает по струнам лиры.

Как художник, он первым же своим произведением привлекает к себе всеобщее внимание, возбуждает ожидания своих соперников и, если верить легенде, – обескураживает своего учителя. Вероккио получил от Валламбросских монахов заказ на «Крещение Господне». Леонардо нарисовал в этой картине коленопреклоненного ангела. Фигура эта должна была затеряться в общем произведении, но она так выделялась, что видели только ее. Вазари рассказывает, что «Вероккио, – раздраженный, что ребенок превзошел его в работе, – принял с этого дня решение никогда не прикасаться к своей кисти»<sup>2</sup>. В течение этого первого своего пребывания во Флоренции Леонардо вел блестящую, но, наверно, несколько рассеянную жизнь. Много раз его комическая жилка прохаживалась на счет флорентийской буржуазии. Вместе со своими приятелями, Атлантом Мильоретти и эксцентричным Зороастром Пиретоло, он совершал немало безумно-веселых проделок (Манускрипт С, 19 v<sup>0</sup>). Удовольствия не могли надолго задерживать его, но, без сомне-

---

<sup>2</sup> Картина «Крещение Господне» находится теперь во Флоренции.



ния, мешали ему. Сам еще юноша, он стоял во главе молодых флорентийских художников; он мечтал о великих произведениях, но подготавливал их не спеша, тратил жизнь беззаботно, как все те, которые уверены, что им предстоит бесконечно пользоваться ею.

Более или менее достоверные анекдоты, изредка сухие данные официального документа, письмо какого-нибудь современника – вот и все материалы для биографии Леонардо. У дверей палаццо Веккио находился ящик, который вследствие своей формы назывался барабаном (*il tamburo*). В этот ящик всякий прохожий мог опустить донос; не требовалось ни подписи, ни фактического подтверждения. Медичи имели таким образом анонимную и даровую полицию. Доносы собирались и изучались, смотря по свойству обвинения, компетентными чиновниками. Однажды нашли в барабане дворца Веккио письмо, обвинявшее Леонардо в противозаконных пороках; его соучастником был назван Вероккио. В это время ему было 24 года, а Вероккио – 41 год. Из книги *Degli Uffiziali di Notte et de' Monasteri* узнаем мы, что это дело было назначено к разбору 9 апреля 1476 г. Оба обвиняемых были отпущены, но под условием снова предстать пред трибуналом (*absoluti cum conditione ut retamburentur*). Два месяца спустя дело вновь рассматривалось и на этот раз получило окончательное решение: учитель и ученик были объявлены невиновными. Обвинение было анонимное, и этого было бы достаточно для его оценки, не говоря уже об оправда-

тельном приговоре, я решаюсь указать, что вся жизнь Леонардо, а еще больше его верный ум, вся его философия, весь его умственный склад свидетельствуют, что он не выносил ничего уродливого<sup>3</sup>. Он любит грацию и красоту; его глаза и ум чувствуют потребность в этой пище: его ученики были или чрезвычайно красивые молодые люди, как Салаи, или благородного происхождения, как Мельци, Бельтрафио, Рустичи; его по естественному влечению тянуло ко всему изящному, выдающемуся, избранному, а всех такого рода людей тянуло к нему по взаимной симпатии.

## II

Почти все первые произведения Леонардо потеряны. Мы знаем их только по описаниям Вазари. Но этих описаний достаточно, чтобы убедить нас, что уже с первых шагов он был верен себе. Уже тогда ученый проявлялся в художнике, уже обнаруживалась чудесная гармония противоположных способностей, которые в нем соединялись. Чрезвычайно верный инстинкт предшествует у него размышлению. Ему достаточно следовать своей природе, чтобы проявлялся гений, отличающийся точными наблюдениями и гордой смелостью.

Вазари и анонимный биограф рассказывают о картоне, по

---

<sup>3</sup> Уциелли, у которого я заимствую эти подробности, замечает, что Леонардо издал анатомический атлас под заглавием *Venerem obversam solam Homininibus conveuire*. Он видит в этом доказательство его уважения к естественным законам.

которому должны были изготовить во Фландрии обои для португальского короля. Обои не были сделаны, а картон затерян. Рисунок изображал грехопадение Адама и Евы в земном раю. «Леонардо, – рассказывает Вазари, – нарисовал светлыми и темными красками множество трав и животных на поляне, испещренной цветами; все это он изобразил с неслыханной точностью и правдивостью. Листья и ветви фигового дерева исполнены с таким терпением и с такой любовью, что, право, нельзя постигнуть упорство этого таланта. Там находится также пальма, которой он благодаря расположению ветвей и совершенному сочетанию их изгибов сумел придать такую гибкость, что по справедливости можно сказать: не было на свете такого божественного гения, который мог бы сделать нечто подобное по точности и естественности. Картон этот находится теперь в богоспасаемом доме великолепного Октавиана Медичи». Впечатление достигалось не поверхностной передачей формы, изображением ее в общих чертах: дерево было изучено ученым и прочувствовано художником. Сложность творений природы не пугала Леонардо. Он хочет выражаться, как она, говорить ее языком с точностью, воспроизводящей все ее элементы. Но эта точность служит для него только средством. Он говорит языком природы только для того, чтобы передать свою собственную мысль. Его цель – путем изучения строения пальмы – дать почувствовать всю ее гибкость и грациозность. Его внимание направляется на разные предметы, но не разбрасывает-

ся; он концентрирует впечатление, не упуская никаких деталей. В эту эпоху он является уже тем, чем будет впоследствии: несравненным реалистом, который устремляет свой проницательный взгляд на предметы и находит идеальные формы без всяких усилий, непринужденно, как бы продолжая действительность, сближая свои произведения с созданиями природы.

Приводим банальный, избитый, но поучительный, как всякая легенда, анекдот о круглом щите, который Вазари слышал в мастерских флорентийских художников; он дает нам возможность понять то представление об искусстве, его роли и могуществе, которое сам Леонардо составил себе с самого начала своей деятельности. Он указывает нам тонкую связь, благодаря которой в нем тщательное подражание природе сочеталось с творчеством новых форм.

Один крестьянин вырезал из фигового дерева щит и принес его к отцу Леонардо, прося, чтобы тот заказал в городе сделать на нем некоторые эмблемы. Пиеро поручил это дело своему сыну. Последний, «любивший совершенную отделку», отдал дерево токарю, чтобы выровнять и отполировать его; затем у молодого человека, отличавшегося смелыми замыслами, явилась мысль нарисовать фигуру, которая, соответственно назначению щита, внушала бы ужас и производила бы впечатление, приписываемое легендой голове Медузы. «В комнате, куда входил только он один, он собрал ящериц, сверчков, змей, бабочек, кузнечиков, летучих мышей и то-

му подобных странного вида животных; искусно скомбинировав разнообразные их формы, он создал поистине ужасное и страшное животное, дышащее ядом и огнем и окруженное огненной атмосферой. Некоторое время спустя отец пришел посмотреть на его работу. Он заставил его подождать, осветил щит и внезапно отворил дверь; когда отец его в ужасе отскочил, он сказал: «Возьмите его, именно такого эффекта я и добивался». Пиеро поспешил купить грубо размалеванный щит для крестьянина, который остался им очень доволен, а произведение Леонардо продал за 300 дукатов миланскому герцогу.

Таков реализм Леонардо. Даже при создании чудовищ он не полагается на свою фантазию: с ее помощью могло бы создаться только нечто поверхностное и декоративное. Он хочет, чтобы его чудовище было реальным, если можно так выразиться, – возможным в действительности, правдоподобным, живым существом, чтобы все его части соответствовали друг другу, взаимно дополняясь. Чтобы создать нечто жизненное, он обращается к природе, знатоку такого дела. Он наблюдал кузнечиков, ящериц, летучих мышей, змей и других страшных животных, внушающих нам инстинктивный ужас. Даже при изобретении этой несуществующей формы он все-таки подражает природе. Из заимствованных элементов он создает, согласно законам самой жизни, чудовище, которое должно вызвать в нас чувство ужаса. Это реализм великого художника, в душе которого гений дополнял

ет природу. В этой юношеской фантазии уже проявляется господствующая идея Леонардо: изучать природу, чтобы работать, как она, чтобы дополнять ее миром человека, прибором, соответствующим потребностям, производением искусства, обогащающим душу эмоциями, которое оно вызывает в ней.

Знаменитая голова Медузы (Вазари видел ее во дворце Козьмы Медичи; в Уффици ее нет) обнаруживает то же стремление действовать на душу людей, ту же страсть к экспрессии, которая позднее встречается как в его карикатурах, так и в превосходнейших его творениях. С ранних лет его интересовали формы и движения лошадей. Рисунок, сделанный им для Антония Сегни, представляет Нептуна «в колеснице, запряженной морскими конями» (Вазари). Сама картина пропала, но в Виндзорской коллекции находится эскиз, наскоро сделанный черным карандашом; на нем изображены бешеные и скачущие кони, удерживаемые силою бога морей.

Живописец вызывает в нас эмоции и образы; он одинаково может ужасать нас или очаровать и растрогать. Его искусство делает его учеником и соперником природы; ясно сознавая свою задачу, он может ее исполнить с наибольшей силой и выразительностью. Винчи создал Медузу, но он же был творцом незабвенных мадонн. Объект меняется, но остается то же умение концентрировать наиболее выразительные черты, выводить из действительности, в силу ее понимания, идеал, не отличающийся, в сущности, от действительности,

потому что он составляет только ее высшую форму и состоит из тех же элементов, скомбинированных по одним и тем же законам, и притом умом, который тоже представляет часть природы.

В Лувре имеется маленькая картина Леонардо «Благовещение», произведение его молодости. Компоновку этой картины<sup>4</sup> относят к 1470 г.; художнику тогда было не более 18 лет: это рискованная гипотеза. Картина прелестна. Уже в ней Леонардо стремится примирить предание с действительной жизнью. Легенда вытекает из потребности человеческой души; поэтому самый лучший способ ее передачи заключается в том, чтобы изобразить создавшие ее чувства, показать, как они действуют в людях, всецело проникнутых ими. Кроме крыльев ангела, вы не найдете в «Благовещении» никаких религиозных символов: ни появляющегося из облаков Предвечного Отца, ни голубя, ни лучей, исходящих от Пречистой Девы, – вообще ничего напоминающего первобытные шаблоны; религиозное настроение вызывается в нас самым душевным состоянием изображаемых лиц. Отличаясь полной задушевностью, сцена не подходит для церковной обстановки. Пречистая Дева находится у дверей своего дома, выходящих на широкую террасу, откуда виднеются поля, роща, течение реки, волнообразная цепь холмов и часть неба над

---

<sup>4</sup> *Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur Florentiner Kunst und zu Raphaël, von Dr. Paul Müller Walde.* Подлинность этой картины признается теперь большинством критиков.

горизонтом – вообще совершенно мирный, тихий и мягкий пейзаж. Ангел преклоняет одно колено, его опущенный взор выражает почтение к Пречистой Деве: он поднимает правую руку, и до Марии доходит его голос, смешанный с запахом лилий, цветущих вокруг нее. Застигнутая среди молитвы, она стоит на коленях, с наклоненной головой, полузакрытыми глазами и скрещенными на груди руками; ее вьющиеся волосы ниспадают на шею. Чудесная и прелестная минута, когда сверхъестественное материнство должно сообщить ей радость законной гордости! Уже в этом юношеском произведении форма создана чувством; руки, волосы, драпировка – все одухотворено, все как бы говорит, содействует силе впечатления: мирная картина природы, мягкий свет, текущая среди долины речка, длинные, горизонтальные линии террасы, которые как бы медленно уходят вдаль, одежда Пречистой Девы, охватывающая ее своими мягкими складками, а более всего – ее несравненная грация, которую как бы создаст вся эта прелестная обстановка.

Во Флоренции, в Уффици, находится рисунок, этюд головки Пречистой Девы; на нем мы уже видим, как тщательно Леонардо изучал опущенные ресницы, а еще более обнаруживается его страсть к красивым волосам: головка – более скромная, менее сложная, чем те, какие он любил впоследствии, – выражает скромность души, как бы нарочно закутанной покрывалом; но роскошные волосы нахлынули на ее щеки своими волнистыми и легкими прядями, покрывают



своими волнами шею и плечи и кончаются чем-то вроде великолепной диадемы.

Несколько лет спустя<sup>5</sup> Леонардо повторил эту картину («Благовещение») в более обширных размерах, слегка изменив открывающийся с террасы пейзаж и позу Пречистой Девы: последняя нечаянно застигнута во время благоговейной молитвы ангелом, крылья которого еще не сложены. Эта картина, находящаяся во Флоренции (Уффици), отличается менее наивным чувством и нежностью, но исполнена более свободной и твердой рукой.

Следует ли также признать юношеским произведением Леонардо картину «Пречистая Дева с гвоздикой», которая недавно открыта и увеличила собою блеск Мюнхенского музея? Пречистая Дева стоит у невысокой ограды; на ней лежит темного цвета подушка, на которой сидит младенец Иисус. Богоматерь, сохранившая и при неожиданном материнстве как бы стыдливый румянец невесты, кажется только самой прелестнейшей из всех молодых матерей. Улыбающаяся и серьезная, она подносит красную гвоздику младенцу, которым она любит. Христос, как бы желая схватить цветок, наклоняется вперед, левая нога приподнята, а руки протягиваются к матери – с тем движением ребенка, которым он всем своим телом тянется к тому, что ему нравится; но гла-

---

<sup>5</sup> П. Мюллер-Вальде относит первое «Благовещение» (Лувр) к 1472 г., а второе (Уффици) – к 1474 г. Фриццини приписывает флорентинское Благовещение Родригу Гарландайо: но это уже слишком большая честь для этого искусного живописца.

за его отвлекаются, обращаются к небу и кажутся пораженными зрелищем, чуждым земле. Мать видит только ребенка, мы же видим Бога: нам кажется, что руки, поднимаясь, следуют за движением глаз к небу, и получается впечатление жеста при молитве и в экстазе. Таким образом религиозная идея примешивается здесь несколько неожиданным образом к совершенно интимной семейной сцене.

Представляет ли эта картина оригинальное произведение? Многие немецкие критики считают ее подлинной. Де Геймюллер находит, что они правы (*Gazette des beaux-arts*, 1 августа 1890 г.). Я не могу присоединиться к их взглядам. В Мюнхенской картине заметны неловкости, промахи, даже какое-то усилие, наводящее на мысль о старательном копировщике<sup>6</sup>. Должен добавить, что Луврский музей имеет другой экземпляр картины *La Vierge a l'Oeillet*<sup>7</sup>. За исключением пейзажа, они совершенно тождественны. В мюнхенской картине исполнение стоит выше, но дело идет о юношеском произведении, а фон мюнхенской Пречистой Девы, напоминающий фон св. Анны, кажется миланской работой, между тем как пейзаж на луврской Мадонне более прост и написан в духе флорентийской школы. Я думаю, что перед нами копия

---

<sup>6</sup> Когда я приехал в Мюнхен, картинная галерея была закрыта и картины были в кладовых, я крайне обязан директору фон Редеру, позволившему мне осмотреть и изучить *La Vierge a l'Oeillet*, а также профессору Гаузеру, которому музей обязан этим драгоценным приобретением.

<sup>7</sup> Картина находится в кабинете консерватора и носит лаконическую надпись: «Немецкая школа XVI века».

с утраченного произведения, сделанная немецкими учениками. Перед нами драгоценный документ в прелестных образах. Это Леонардо придумал прическу, так что косы образуют диадему вокруг чела, а легкие кудри обрамляют лицо; это он наблюдал эти цветы, нарисовал эту длинную и тонкую руку, выводил эти опущенные веки, через прозрачную кожу которых как бы просачивается взор. Все, даже кропотливое изучение деталей и немного сухое исполнение драпировок – может быть, еще под влиянием Вероккио, – выдают редкостное терпение Винчи.

### III

В музее Уффици находится принадлежащий Винчи листок, внизу которого написано: «...*bre 1478 inchomincial le due Virgine Marie*». Какие это две Мадонны? Весьма трудно ответить на этот вопрос. Но, как ни редки картины этого первоначального периода, мы все же можем констатировать, что Леонардо уже извлек из предания о Богородице те интимные, семейные сцены, где божественное не отделяется от человеческого, а религия – от нежности и благородства естественных чувств. В этом отношении Рафаэль, обладавший даром быть оригинальным даже в своих подражаниях, был учеником Винчи.

Легенду создает человечество. Он вкладывает в нее свои сокровеннейшие чаяния; оно осуществляет в ней те корен-

ные склонности, которые время видоизменяет, но не уничтожает. Всякий художник находит в легенде тему, переделываемую им сообразно оттенкам своего душевного настроения и тому особенному способу, которым он испытывает соответствующее ей вечное чувство. Соединить в одной женщине все то, что делает женщину святой; слить в один образ Пречистую Деву, мать и святую, сделав Божество ее мужем и сыном, оставить этому сверхъестественному существу чело-вечность, способность страдать, чтобы заставить его испытать все муки, которые могут проистекать из этих сложных привязанностей, – вот в чем заключается сущность предания о Мадонне. Леонардо – при своей склонности к ясным образам и при постоянном стремлении к моральной выразительности и к жизненности – преимущественно берет из предания прелесть материнства и задушевную гармонию этого существа в двух лицах, матери и ребенка. Он рисует грациозную игривость ребенка, восторги юной матери, которая сама удивляется порожденной ею жизни и неустанно любит своим первенцем; а иногда – и грусть Марии, предающейся горестным предчувствиям своей необычайной доли.



*Драпировка на коленях, 1491–1494 гг.*

За отсутствием картин рассмотрим сначала некоторые рисунки, проекты не известных нам произведений, образы, вокруг которых хоть временно витала фантазия художника. На одном рисунке (Виндзорские эскизы) Богоматерь опирается левым коленом на землю, а на ее правом приподнятом коле-

не сидит сын, обеими руками держит перси матери и прижимает их к губам, подняв глаза к матери; с правой стороны выступает св. Иоанн в восторженном порыве, со сложенными руками; на другом рисунке Богородица стоит на коленях; она открывает объятия, а ребенок, лежащий на подушке, протягивает ей ручки (Виндзор). На одном эскизе (Уффици) Богородица стоит и, улыбаясь, глядит на сына, которого она поддерживает; он сидит на небольшом круглом столике и придвигает маленькую кошечку, которая пытается убежать. Но вот еще более фамильярная сцена: Пречистая Дева полулежит на земле, правая нога ее вытянута, а левая перекинута через нее; с какой-то неопределенной задумчивостью глядит она на Иисуса, который, распростершись на ней, прижимает головку к ее груди и рученьками ласкает материнские перси; левой рукой Богородица облокачивается на очень низкую скамейку, по которой св. Иоанн изо всех сил старается подвинуть к нему маленькую кошечку<sup>8</sup>. На таком великом произведении, как Луврская «Св. Анна», мы можем убедиться в удаче его попытки сочетать бессознательную грацию ребенка и животного.

«Мадонна Литта» (в С.-Петербургском Эрмитаже) только копия, но исполненная искусным учеником Леонардо, может быть, даже поправленная им самим (ребенок). Она вос-

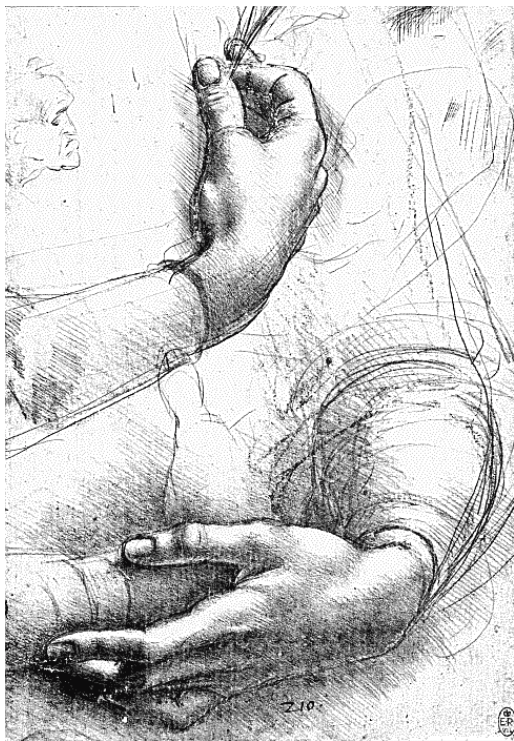
---

<sup>8</sup> В первом замысле художника Богородица находится одна с Иисусом и глядит на него; затем он присоединил фигуру маленького св. Иоанна и поворотил к нему голову Богородицы. Первая поза виднеется из-за второй.

производит картину флорентийского периода<sup>9</sup>. В этой картине нет такой смелости кисти, как в эскизах, но в ней есть и общее с оригиналом: утонченная экспрессия и видимый блеск душевной жизни. Профиль Марии выделяется из-за простенка, отделяющего два сводчатых окна; склонив голову, смотрит она на сына, который ручками и губами прижимается к материнской груди, полуотводя глаза. Через окна виднеется небо, холмы, но из этих картин ни одна не доходит до этой, углубленной в самое себя, души. В этой сосредоточенности религиозный элемент проявляется только в беспредельности чрезвычайно безмятежного и нежного чувства, которое просвечивает через полужакрытые веки Богородицы и кажется исходящим из глубокого, неиссякаемого источника. Луврский музей обладает драгоценным этюдом головки Пречистой Девы: поза та же самая, но выражение другое: более открытый взгляд смотрит пристально, углы рта немного опущены и ясность лица отуманена грустной тенью.

---

<sup>9</sup> Всезнающий П.М. Вальде относит исполнение оригинальной картины к 1475–1476 гг., а копию – к началу следующего столетия (около 1500 г.).



*Изучение женских рук, 1490 г.*

Находящаяся в Лувре *La Vierge aux Rochers* («Пречистая Дева в горной дебри»), несомненно, написана до отъезда из Милана. Подлинность картины неоспорима. Она нам досталась из коллекции Франциска I. В Турине (голова ангела: направление взора), Виндзоре (рисунок протянутой руки анге-



ла) и Париже (эскизы голов Христа и св. Иоанна) находятся рисунки, вполне доказывающие это. В Лондонской национальной галерее имеется дубликат; он был написан позже, в Милане, где он уже во время Ломатцо находился в часовне Непорочного Зачатия. Это произведение создано под наблюдением Леонардо и, без сомнения, с его помощью. Луврская картина почернела и в общем носит несколько суровый и резкий характер; но самые недостатки, в которых ее упрекают, не погрешности ученика. В ней все – более резко, более выразительно, чем в лондонской картине, которая производит более приятное, но менее сильное впечатление<sup>10</sup>. Голова луврской Пречистой Девы превосходна. Мы совершенно забываем, что никто не передал лучше «вечное женственное»; это ясно видно на этом прозрачном лице, где все, даже мысль, есть любовь; где чувствуется прелесть души, должен-

---

<sup>10</sup> П. Мюллер-Вальде считает лондонскую картину оригиналом и к ней относит заметку Винчи, указанную мною раньше. Доводы, которыми немецкий критик оправдывает свои заключения против луврской картины *La Vierge aux Rochers*, просто изумительны. Он совершенно не считается с тем фактом, что лондонская картина была куплена как копия, а луврская находилась в королевских музеях со времени царствования Франциска I. Он, по-видимому, не знает, что оригинальные эскизы, туринские (голова ангела) и виндзорские (рука), свидетельствуют в пользу парижской картины. Убеждают меня также луврские эскизы детских голов, хотя на обеих картинах они изображены в одинаковой позе. Я опасюсь, что г-н Вальде изучал оба произведения только по фотографиям Брауна, «который, по его мнению, делает всякий спор излишним». Пейзажу лондонской картины недостает тонкости; никогда Леонардо так не рисовал небо и воду; некоторые части сделаны в стиле фресок (левая рука Иисуса), что наводит на мысль о живописце, занимавшемся фресками.

ствующей бесконечно страдать, потому что она может бесконечно любить; но именно в своей любви эта душа находит мужество и силу, чудо неиссякаемой жизненности – в своей хрупкости. Итак, еще до своего отъезда из Флоренции Леонардо уже установил свой тип Мадонны и уже наметил основные черты тех интимных сцен, которыми прославился впоследствии Рафаэль («Мадонна с покрывалом», «Прекрасная садовница» и др.) и которым он иногда прямо подражал («Мадонна Эстергази»). Он уже тогда обладал тем искусством в компоновке картин и знанием светотени, теми удачными позами и той силой экспрессии, которые всех его современников – от Перуджино (Мадонна мансийского музея, *La Vierge aux Rochers*) до Лоренцо ди Креди, от Микеланджело до Рафаэля – заставляют в большей или меньшей степени подражать ему.

Неоконченная картина, «Поклонение волхвов», находящаяся в Уффици, может доказать, лучше чем все остальное, оставшееся от Леонардо, что уже до 1483 г. он вполне обладал своим гением. В марте 1480 г. монахи монастыря Сан Донато, находящегося вблизи Флоренции, поручили ему написать картину для главного алтаря их церкви. Согласно контракту он должен был получить триста флоринов золотом, но под условием окончить свою работу в 24 месяца, самое большое – в 30. Он начал картину, что доказывается монастырскими книгами, в которых находится счет купленным им краскам. Но своей медлительностью он вывел из

терпения монахов, которые понапрасну теряли свои расходы: «Время проходило, и мы терпели от этого убытки». Заступивший на место Леонардо Филиппино Липпи нарисовал для монахов, по эскизу наставника, картину «Поклонение волхвов», которая находится теперь в Уффици.

Рисунок, находящийся в коллекции Бонна (*Bonnat*), дает нам первоначальный замысел Леонардо<sup>11</sup>. После выбора сюжета, когда план работы сложился в его уме, он взялся за перо и набросал первый очерк сцены, которую намеревался рисовать. Богородица стоит на коленях в позе поклонения: Иисус лежит перед ней на земле; маленький св. Иоанн, нагой, наклоняется к нему, отдавшись созерцанию. С каждой стороны этой центральной группы – волхвы и пастухи (четверо с левой стороны, трое – с правой). Этот наскоро сделанный набросок является как бы первым проблеском образов в уме великого художника: ничего традиционного или заимствованного; нет ни религиозного символизма, ни торжественных поз, нет условного и симметрического расположения фигур. Позы естественны и правдивы: один наклоняется над плечом своего товарища, стоящего с опущенной головой и скрещенными руками; другой держит руку перед своими

---

<sup>11</sup> Этот рисунок обнаружен в журнале *l'Art* Мюнцем (1887–1888). Сравнительным изучением рисунков для картины «Поклонение волхвов» Мюнц доказал, что рисунок относится к этому творению, допуская, правда, что Леонардо сперва думал о картине «Рождество», чего я не думаю. Доводы, приводимые им, чтобы доказать, что картина эта писалась раньше указанного нами времени, не кажется мне убедительными, несмотря на их остроумие.

глазами, чтобы лучше видеть; старик сидит, опираясь подбо-  
родком на свой страннический посох, и пристально смотрит.  
Вся группа точно выхвачена из жизни. Эта религиозная те-  
ма прежде всего вызывает в уме Леонардо реальную сцену;  
в ней участвуют живые люди, похожие на тех, среди которых  
он ежедневно толкался на улицах Флоренции.

В другом рисунке (принадлежащем Галишону) замысел  
развивается, делается богаче. Первый был слишком прост,  
слишком безыскусствен. Лица изображены больше с внеш-  
ней стороны, заметно мало проникновения в их душевную  
жизнь. Позы были естественны, но недостаточно выражали  
собою идею легенды. Одним словом, сцена не была достаточ-  
но реальной, потому что была слишком реальна. Дело идет  
о рождении Бога; Леонардо хочет больше великолепия, а в  
особенности больше жизни и движения, более заметного го-  
рячего чувства. Не отдаляясь от действительности, он рас-  
ширяет ее; он поднимает ее до идеала, делая ее более истин-  
ной, придавая ей больше выразительности, приводя ее в со-  
ответствие с идеей. Теперь любопытство усложняется рве-  
нием, любовью, смирением и энтузиазмом: одни на коленях,  
другие наклоняются; у одних рот и глаза широко открыты, у  
других руки протянуты вперед или скрещены на груди; два  
старца стоят и без шумного проявления своих чувств глядят,  
как бы умиленные и пораженные. На заднем плане картины –  
может быть, как символ погибающего античного мира – вид-  
неются развалины дворца искусной архитектуры, где худож-

ник дает волю своей фантазии и обогащает картину вводными сценами.

Вы живо постигаете дух работы Винчи: он идет от души к телу, от внутреннего к внешнему; он представляет себе чувства, а затем уже их выражает в жестах и в чертах лица. Настойчиво занимаясь душевными движениями, он их точно определяет, отыскивает разнообразные их оттенки, но как живописец он не отделяет их от сопровождающего их движения; он видит, как они выражаются в теле, которое они возбуждают, и из всего этого извлекает трогательные черты этого трепетания душевной жизни. Мы обладаем еще кроме этих и несколькими другими рисунками отдельных лиц (Лувр, Британский музей) и побочных сцен, которыми фантазия художника щедро наделяет фон своей картины (Уффици, рисунок развалин). Надо заметить, что большей частью этих рисунков он не воспользовался при окончательной компоновке картины. Из этого не следует, что у Леонардо было недостаточно фантазии, но то, что удовлетворяет других, не удовлетворяло его, он все оставался недовольным; идеальное совершенство, жившее в его мечтах, заставляло его делать все новые и новые попытки и слишком часто доводило его до отчаяния.

Картина (Уффици) была приготовлена только вчерне. Я не знаю ничего другого, что производило бы на меня более сильное впечатление по своей реальности, жизненности, я сказал бы, почти по совершенству. В этом разнообразии же-

стов, поз, физиономий точность рисунка изумительна. Получается впечатление, что этот великий ум не испытывал ни колебаний, ни мук творчества; что столь медленно, столь искусно подготовленное произведение вылилось сразу. Улыбающаяся Богоматерь сидит на покрытом тенью холмике в прелестной позе, выказывающей волнистые линии ее тела; она смотрит на Божественного Младенца, которого поддерживают ее длинные, тонкие руки, обнимая его. Иисус, лежащий на согнутых коленях своей Матери, поднимает правую руку для благословения, а левую наклоняет к драгоценной чаше, которую ему подносит царь волхвов, распростертый перед ним. Вокруг холма теснится группа людей; все они охвачены одним и тем же чувством, но у каждого оно выражено различно, согласно его возрасту, характеру и темпераменту. Это уже не отдельные личности, это толпа, заразившаяся одним чувством, слившим их души воедино. С правой стороны расстилается обширный пейзаж, замыкаемый горами; слева воздвигаются грандиозные развалины разрушающегося портика. Весь этот фон картины оживлен эпизодическими сценами: сражаются всадники, сдерживая своих лошадей, ставших на дыбы, падают люди, лают собаки; на ступеньках двух лестниц, ведущих к верхушке портика, стоят и сидят люди, переключаясь между собою; под разрушенным сводом – опять группы, всадники, свободные и ржущие кони. В этих образах, среди развалин величественной архитектуры, выступает перед нами уступающая новым течениям – как бы

уже отброшенная в далекое прошлое – античная жизнь, век силы и красоты. При рождении Бога Леонардо вызывает память об исчезающих богах и о мире, ими созданном.

В «Поклонении волхвов» меня главным образом поражает то, что я назову психологическим реализмом Винчи, его стремление создать живых, возможных людей; создать не декоративные фигуры, а существа, богатые внутренней жизнью, существа, из которых каждое имеет душу, проявляющуюся в своеобразных действиях, совершаемых ими. Мне кажется, что между всеми его творениями самое поучительное именно это произведение, в котором как бы соприкасаются юность и зрелость художника: в сцене Поклонения проявляется могучая наблюдательность, любовь к правде, к верному, выразительному изображению деталей, а также вся глубина фантазии художника, творящего, чтобы творить, чтобы проявить образы, волнующие его душу. Если в душе Винчи ученый не убил художника, то это только потому, что больше всего он любил само творчество, потому что в науке он искал только силу, которую она дает для деятельности и творчества.

«Поклонение волхвов», судя по отпечатку юности, проявляющемуся в этой картине, написано не позже отъезда Леонардо из Милана. К тому же Вазари относит к этому времени неоконченное «Поклонение волхвов». Наконец, из документов монастыря Сан Донато мы узнаем, что заместивший Леонардо Филиппино Липпи написал «Поклонение волхвов»

для монахов, которые, без сомнения, выбрали этот сюжет для украшения главного алтаря.

Уже в этот период своей жизни Леонардо был не только живописцем, но и скульптором, архитектором, инженером и ученым — одним словом человеком в полном смысле этого понятия, деятельность которого развивалась во всех направлениях. Вазари рассказывает, что в юности он мастерски вылепил (*che parevano uscite di mano d'un maestro*) много смеющихся женских и детских головок, которые затем были воспроизведены в виде гипсовых снимков. История этих произведений плачевна: почти всегда резюмируется она в двух словах: потеряны, уничтожены. Нет ни одного скульптурного произведения, которое с уверенностью можно было бы приписать ему. Мы вынуждены ограничиться одними догадками. Куражо (*Courajod*) приписывает ему прелестный бюст Беатрисы (ребенком), находящийся в Луврском музее; но теперь известно, что он принадлежит Христофору Романо. Следует ли в нем видеть творца «Головки из воска» (Лилльский музей), не имея никаких других доказательств, кроме изумительной нежности и грациозности этого произведения? Не кажется ли, что она могла быть сделана только его рукой как олицетворение его мечты?<sup>12</sup> Я склонен так думать,

---

<sup>12</sup> Арсен Гуссе (*Arsen Houssaye*) предположил, что она принадлежит Винчи. Когда сравниваешь «Головку из воска» с произведениями Леонардо, то действительно часто хочется разрешить вопрос в утвердительном смысле; но в любопытных и своеобразных глазах нет ничего соответствующего женским головкам, нарисованным Леонардо; правда, только один он так далеко заходил в моральной



хотя не решаюсь настаивать на этом. Мюллер Вальде приписывает ему маленький барельеф из искусственного мрамора, «Раздор», находящийся в лондонском кенсингтонском музее. Когда смотришь на это произведение, трудно сомневаться в его подлинности. Это чудный эскиз, исполненный движения и жизни. Находящийся в Виндзоре набросок (аллегорическое изображение) показывает нам в работах Винчи некоторые подобные позы. Но самым большим доказательством его подлинности служит сходство этого барельефа с набросками Винчи. В нем видна та же манера прямо переходить к душевному настроению, передавать его прежде всего со всей силой, придавать ему форму, которая, однако, подчинена ему и служит его выражением. Вы живо постигаете, что сам художник следует правилу, которое он дает живописцу: прежде всего всецело отдаваться чувству; искать его, стремиться только к нему; со всей свободой олицетворять его в образе, который оно вызывает в фантазии. Сцена «Раздора» происходит на площади, откуда виднеется целый ряд дворцов и портиков, построенных в величественном стиле, напоминающем памятники Древнего Рима. Этот барельеф, сопоставленный с развалинами в картине «Поклонение волхвов», показывает нам, что Леонардо был смелым и искусным архитектором, который в декоративной роскоши этого воображаемого города сохраняет вкус к прочным зданиям, к аркам, где все рассчитано и ничто не предоставлено случайности.

Как инженер, он остается тем же мыслящим и отважным человеком. Он осторожно и искусно составляет планы грандиозных предприятий. Он предлагает поднять баптистерий С. Джиованни во Флоренции с целью возвысить под ним фундамент. «Он подкреплял свои предложения такими убедительными доводами, – рассказывает Вазари, – что, пока он говорил, предприятие казалось легко исполнимым, хотя каждый из слушателей, оставив его, вскоре убеждался, насколько неисполнимы столь грандиозные предприятия». Уже занятый тогда своими канализационными планами, он изучал уровень вод между Флоренцией и Пизой и предлагал соединить оба города каналом. Он всегда оставался самим собою, чем бы он ни занимался: живописью, скульптурой, архитектурой или инженерными работами. Смелому полету своего воображения он отдает в распоряжение самый рассудительный ум; к действительности он присоединяет свои грезы, дополняющие ее; он исчерпывает ее, доводя все до границ возможного, которое одно только служит пределом для его возвышенного честолюбия.

# Вторая глава

## Леонардо да Винчи в Милане

(1483–1499)

**I.** Отъезд Леонардо в Милан. – Итальянская тирания. – Сфорца. – Людовик Мор, его характер.

**II.** Письмо Винчи к Людовику, в котором он предлагает ему свои услуги. – Миланский двор. – Ученые и художники. – Празднества. – Браки Джованни Галеанцо с Изабеллой Арагонской, Людовика с Беатрисой д'Эсте, императора Максимилиана с Бианкой Сфорца. – Карл VIII в Павии. – Леонардо как организатор празднеств и зрелищ.

**III.** Картина «Рождество Христово». – «Тайная вечеря». – «Тайные вечера», написанные художниками Джотто, Андреа Кастаньо и Гирландайо. – Оригинальность картины Леонардо. – Психологический реализм. – Иуда и Иисус. – Замысел Христа. – Плачевная судьба этого шедевра.

**IV.** Леонардо как скульптор. – Конная статуя Франческа Сфорца. – Скакал ли конь? – Изучение рисунков и проектов. – Леонардо сделал две модели. – Пьедестал. – Была ли статуя разрушена солдатами Людовика XII? – Портреты Беатрисы, Цецилии Галлерани, Лукреции Кривелли.

**V.** Леонардо как архитектор. – Проекты купола для миланского собора. – Теоретические сочинения. – Этюды для

купола: планы и рисунки. — Отношение к Браманте. — Собор св. Петра в Риме. — Различные проекты. — Характер его архитектуры. — Леонардо как инженер водяных сооружений: миланские каналы. — Леонардо как ученый: *Academia Leonardi Vinci*.

**VI.** Опасные стороны политики Людовика Мора. — Испытания Леонардо, письмо с жалобами. — Людовик дарит ему виноградник. — Нашествие на Миланскую область войск Людовика XII. — Падение Людовика.

## I

В тридцать лет Леонардо был в полном расцвете своих сил; он уже не многообещающий ребенок из «Крещения Христа»; он знает, чего хочет и что может. У него метод и гениальность. За сто лет до Бэкона он открыл, что принцип науки, долженствующей доставить человеку беспредельное могущество, заключается в наблюдении явлений и в открытии их взаимных отношений. Ученый является в нем слугой художника, который комбинирует в творческих замыслах образы, а в машинах — силы, заимствованные у природы. Его первые успехи давали ему право на самые широкие надежды. В чем он нуждался? В поприще для свободной деятельности, в материальной силе, в деньгах, во всем том, что давало бы ему возможность осуществить в действительности его мечты. Его упрекали, что он променял Флоренцию на

Милан, Лаврентия Медичи на какого-то Людовика Сфорцу. В Милане он искал то, к чему стремился в течение всей своей жизни: верящего в его гений государя, который предоставил бы ему средства для деятельности. Взамен он отдавал самого себя, свои художественные произведения, свои машины, сокровища своих грандиозных замыслов. Себе он ничего не просил. Его наградой была бы сама деятельность, сознание силы, восторги плодотворной работы.

«Лаврентий Медичи, – рассказывает анонимный биограф, – принял к себе молодого живописца, назначил ему жалованье, делал заказы и предоставил мастерскую в саду Медичи, находившемся вблизи площади Св. Марка». В этом саду действительно находились мастерская художников, статуи и небольшая коллекция древностей. Несколько лет спустя там работал Микеланджело. Но Леонардо нуждался в другом. Флоренция была скептическим и интеллигентным городом, изобиловавшим великими людьми, богатыми произведениями искусства, обуреваемым политическими страстями, к которым относился индифферентно этот человек, весь поглощенный своей духовной жизнью. Здесь он мог найти только обычное существование художника. Он жаждал большего. Он стремился в такой город, где было бы много дела, особенно в такой, где был государь, которому нужно было придать своему двору пышный блеск, не жалея при этом никаких денежных затрат, вызываемых великими предприятиями.

«Леонардо было тридцать лет, – рассказывает анонимный биограф, – когда Лаврентий Великолепный послал его и Аталанта Мильоретти, чтобы передать миланскому герцогу лютню». Вазари рассказывает об этом несколько иначе. Леонардо отправился в Милан по собственному побуждению. Он поехал туда не в качестве живописца, скульптора или инженера, а как музыкант «с лютнею, которая была сделана им самим, почти вся из серебра, в форме лошадиной головы. Эта новая и своеобразная форма была рассчитана так, чтобы придать звуку больше силы и приятности. Играя на этом инструменте, он превзошел всех музыкантов, которые собрались там, чтобы показать герцогу свое искусство. К тому же он был лучшим импровизатором того времени, и герцог сейчас же был очарован разговорным талантом молодого флорентийского художника».

Я не могу поверить, чтобы случайное поручение привело Леонардо в Милан. Людовик Сфорца был именно тем человеком, который был ему нужен. Немного существует более любопытных явлений, чем образование владетельных домов в Италии XV века. В других европейских странах верховная власть передавалась по наследству членам одной и той же семьи, судьбы которых были тесно связаны с судьбою народов. В Италии не было ничего подобного. Постоянная анархия привела городские республики, так сказать, в состояние неустойчивого равновесия, которое допускало неожиданные комбинации. Власть не считалась законной ни подвластны-

ми, ни управлявшими. Там всегда господствовало насилие возникавших династий. Князь постоянно должен был напоминать, что он самый способный и сильный. Чаще всего это был кондотьер, предводитель наемных войск того города, в котором он делался повелителем. Подозреваемый теми, за кого он сражался, боясь, чтобы его не убили после каждой победы, кондотьер фатально вынуждался к захвату власти путем убийств и измены. Его доблесть (*virtu*) – удачное сочетание таланта и злодейства. Он добивается любви солдат; он знает, что чернь сама побежит за победителем, как она же устремится глядеть, как его будут вешать. Он убивает или изгоняет тех, кто ему мешает, и таким путем делается властелином. Последователи Брута и Катилины, экзальтированные чтением Плутарха, не надеясь застигнуть его во дворце, где он окружен стражей, поджидают его у дверей храмов, чтобы убить его. После его смерти члены его семьи – законные сыновья, побочные дети, братья и двоюродные братья – будут оспаривать друг у друга власть, которая достанется более достойному, т. е. более дерзкому в преступлениях, тому, на чьей стороне успех.

Семейство Сфорца представляет собой прекрасный образец итальянских тиранов. Первый, прославившийся из них, был Яков Сфорца (1369–1424), родившийся в маленьком городке Котиньола, недалеко от Фаэнцы. Он рос среди тревог и опасностей одной из тех вечных «вендетт», которые обращают жизнь в непрерывный ряд неожиданностей, враждеб-

ных столкновений. Тринадцатилетним мальчиком он присоединился к знаменитому папскому кондотьеру Больдрино. У него было двадцать братьев и сестер, судьбу которых он связал со своей собственной; при помощи умело заключенных браков он подготавливает себе полезных союзников. Он покровительствует крестьянам. Он даже умеет держать слово: все равно ведь солидный род возвышается медленно. Когда сын его вступает в свет, он резюмирует ему свою житейскую и военную опытность в трех правилах: не трогай никогда чужой жены; не бей никогда никого из своих слуг, а если это случилось, отправь его подальше; не садись никогда на крепкоузную лошадь, а также на такую, которая часто теряет свои подковы.

Яков был солдат, из породы здоровых крестьян, серьезных и упорных. Его сын Франческо (1401–1466), самый выдающийся человек этой семьи, основатель династии, обладал всеми дарами, которые могли пленять итальянцев XV века. Он был красив, силен, умен, отважен; он приобрел славу как предводитель; солдаты обожали его. Он считался баловнем счастья и выдвинулся благодаря своей репутации удачливого человека. К своим блестящим качествам он присоединял лукавство, коварство, недобросовестность, которую не останавливали никакие угрызения совести. После смерти своего тестя, миланского герцога Филиппа Марии Висконти, он изменнически завладел властью. Когда он вступал в Милан, ему предлагали устроить триумфальную колесницу; он отка-



зался от этой комедии и вошел в город на плечах черни, которая донесла его до собора.

Старший сын Франческо, Галеаццо Мария (1466–1476), был тщеславен и жесток, красавец и оратор; у него были причуды и жестокие выходки тирана, чувствующего, что ему угрожают; для него не существовало других законов, кроме его произвола. Он заставил в одну ночь разрисовать фресками целую залу. Он умертвил тех родственников, которых считал подозрительными. Как это бывало в те времена, он был убит в церкви несколькими экзальтированными лицами. Не заботясь о правах своего племянника, Людовик Мор попытался захватить власть. Герцогиня Бонна Савойская изгнала его в Пизу. Издали он не переставал интриговать, делал все возможное, чтобы дискредитировать регентшу и выставлять себя незаменимым человеком. В 1479 г. его приверженцы взяли верх, и он вернулся правителем миланского герцогства. Здесь-то вполне проявился его характер: он отнимает власть у своего племянника, но номинально не отменяет его власти. Он считает, что будет гораздо искуснее, даже изящнее, сделать его орудием в своих руках. Он женит его согласно своим политическим видам. Это любитель коварства: он наивно восхищается тонкостями козней. «Очень мудрый человек, – говорит Комин, – но весьма боязливый и довольно уступчивый, когда он чего-нибудь боялся (я о нем говорю, как о знакомом человеке, с которым мне приходилось о многом рассуждать), – и крайне безнравствен-

ный человек, когда он убеждался, что ему выгодно нарушать свои обязательства»<sup>13</sup>. Он кичился тем, что всех обманывает: Александр VI – его домовый священник, Максимилиан – его кондотьер, французский король – его курьер. У него, впрочем, был свой идеал государя; он должен быть умен, деятелен, должен заботиться о благе своих подданных, любить славу, стремиться к великим делам. Будучи превосходным латинистом, он окружает себя гуманистами, учеными, инженерами и художниками. Он старается сделать Павийский университет одним из главных центров итальянской науки; ему хотелось окружить себя блеском и великолепием, которые не допускали возможности сомневаться в его величии. В этом, конечно, выражалась его ловкость, но также и искренняя любовь к умственной жизни. Леонардо приехал в Милан, чтобы найти возможность действовать, проявлять свой всеобъемлющий гений. Он не мог найти лучше этого принца, который жаждал славы, интересовался всеми науками, стремился оправдать свое узурпаторство тем,

---

<sup>13</sup> Седьмая книга мемуаров Комина, в которой рассказывается об итальянской экспедиции, содержит в себе интересные подробности о Людовике Море, об окольных путях его запутанной политики. В Миланском замке, где жил его племянник, он в течение многих лет имел начальника, который не признавал его власти и никогда не переступал через подъемный мост. Кончилось тем, что он овладел им хитростью. Слабостями Бонны Савойской он пользовался, чтобы дискредитировать ее. «Дозволял давать Антонио Тассино все, что ей было угодно: отвели ему помещение рядом с ее комнатой, ездил верхом по городу сзади нее, был вместе с нею во время всех праздников и танцев; но это продолжалось недолго».

что старался сделать Милан первым городом Италии, соперником Флоренции; придворный поэт Беллинчионе посвятил ему сонет со следующим эпиграфом: «*Sonetto in lande del Signor Lodovico il quale vuole che Milano in scientia sia una nova Athene*» (Сонет в честь Людовика, в котором доказывается, что Милан для науки – новые Афины).

## II

Шарль Равессон доказал, что черновик знаменитого письма (он находится в Codex Atlanticus), в котором Леонардо предлагает свои услуги Людовику Мору, написан не его рукою. Мне кажется наиболее правдоподобным, что это письмо написано под его диктовку. В нем нет ни одной строчки, которая не соответствовала бы его познаниям, не разъяснялась бы какими-нибудь его рукописями. Это письмо ясно показывает нам, что он предлагал Людовику, а также, чего он ожидал от него. Ему нужно было все могущество государя, чтобы иметь возможность производить свои опыты, строить свои машины, проявлять себя всесторонне. Взамен этого он предлагал свои гениальные способности.

«Пресветлейший государь, приняв во внимание и рассмотрев опыты всех тех, которые величают себя учителями в искусстве изобретать военные снаряды, и найдя, что их снаряды ничем не отличаются от общеупотребительных, – я, без всякого желания унижить кого бы то ни было, постара-

ую указать вашей светлости некоторые принадлежащие мне секреты, вкратце переименовал их:

I. Знаю способ постройки весьма легких, очень удобных для перевозки мостов, благодаря которым можно преследовать неприятеля и обращать его в бегство; и еще других, более прочных, которые могут противостоять огню и приступам и которые к тому же легко устанавливать и разводить. Я знаю также средства, как сжигать и разрушать неприятельские мосты.

II. На случай осады какого-нибудь города я знаю, как отводить воду из рвов и как устраивать различные штурмовые лестницы и другие подобного рода орудия.

III. Кроме того, если вследствие возвышенности или недоступности местоположения нельзя бомбардировать город, то знаю способ подводить мины под всю крепость, фундамент которой не из камня.

IV. Я могу также устроить такую легко перевозимую пушку, которая кидает горючие вещества, причиняющие громадный вред неприятелю и наводящая ужас своим дымом.

V. Кроме того, посредством узких и извилистых подземных ходов, сделанных без малейшего шума, я могу устроить проход под рвами или рекой.

VI. Кроме того, я могу устроить безопасные и неразрушимые крытые повозки для артиллерии, которая, врезавшись в ряд неприятеля, расстроит самые храбрые войска, а за ней пехота может беспрепятственно двигаться.

VII. Я умею делать пушки, мортиры, метательные снаряды удобной и красивой формы, отличающиеся от тех, которые теперь общеупотребительны.

VIII. Там, где невозможно пользоваться пушками, я могу заменить их машинами для метания стрел и катапультами, отличающимися изумительной силой и до сих пор неизвестными; одним словом, при каком угодно положении я сумею найти бесконечные средства для атаки.

IX. А если сражение должно быть дано на море, то в моем распоряжении имеются величайшей силы снаряды, годные одновременно для нападения и для защиты, и корабли, могущие противостоять самому жестокому огню.

X. В мирное же время считаю себя способным никому не уступить, как архитектор, в сооружении общественных и частных зданий, в устройстве водопроводов.

Я могу заниматься скульптурными работами из мрамора, бронзы и терракоты; по части живописи я могу поравняться со всяким другим, кто бы он ни был. Я обязываюсь, кроме того, отлить из бронзы конную статую, чтобы увековечить память вашего отца и славного рода Сфорца. А если что-либо из вышеупомянутого показалось бы вам невозможным или невыполнимым, то предлагаю сделать опыт в вашем парке или в другом месте, где угодно будет вашей светлости, которому поручаю себя с полным смирением».

В этом письме Леонардо не похваляется ничем таким, чего бы он не был в состоянии сделать, ничем, чего уже не

делал или не начал делать (*Codex Atlanticus*; рукопись В). Подчеркивание своих талантов, как военного инженера, служит ему только более верным средством для благосклонного принятия его услуг. Воображаю себе обаяние, которое он произвел, когда в первый раз появился при миланском дворе. Он был истинным итальянцем эпохи Возрождения; он без труда олицетворял собою совершенный тип, бывший идеалом того времени. При полном равновесии всех человеческих способностей он сохраняет оригинальность сильной и самобытной натуры. Он не подчинялся рабски какой-либо специальности. Он походит на героя, на божество вследствие чудной гармонии всех соединенных в нем дарований. Он отличается в телесных упражнениях; если бы у него было меньше гениальности и душевного благородства, то 50 лет назад он мог бы, как другие, основать владетельную династию. Он приехал из Флоренции, славившейся искусствами и переворотами. Он уже прославился как живописец и скульптор; он является со своей серебряной лютней и выходит победителем из состязания музыкантов, оспаривавших друг у друга благосклонность Людовика. Умение беседовать он доводит до искусства: он наблюдает своего собеседника (рукопись G, 49), подмечает на его лице удовольствие или скуку, руководит им по своему усмотрению. Он ловко владеет той страшной насмешливостью, которая впоследствии сделала Аретино могущественным. У него есть комическая жилка, он сочиняет басни, остроумно рассказывает. Аллего-

рии тогда были в моде, а он рисует с удивительной ловкостью настоящие ребусы, могущие возбудить зависть поэта-символиста: неблагодарность, зависть, удовольствие и страдание. Этот гениальный человек был чудеснейшим шутником. «У него был, — говорит Паоло Джовю, — прелестный ум, чрезвычайно блестящий и совершенно свободный; лицом он был красивее всех. В течение всей своей жизни он необычайно нравился государям, ибо он чудесно придумывал и осуществлял всякого рода изящные вещи, в особенности театральные увеселения; к тому же он удивительно хорошо пел, сопровождая себя на лире». Его доброта и какая-то обаятельность делали его общим любимцем; «он почти ничего не имел, мало работал, но всегда находились люди, услуживавшие ему» (Вазари). Фантазия миланских знатных дам разыгрывалась тем сильнее, что ко всему его очарованию присоединилась еще какая-то таинственность. Он казался неистощимым. Из-за блестящего кавалера выступал не только величайший художник Италии, но чувствовался еще кто-то, совершенно неизвестный, ученый, мыслитель, взоры которого обращены совершенно к другому миру. Так как никто не мог видеть границ этого ума, то получалось впечатление чего-то бесконечного: это — «Гермес и Прометей» (Ломаццо).

В это время двор Людовика Мора был самым блестящим в Европе. Людовику необходимо было поражать других своим блеском; к тому же ему нравилось собственное величие, и он

с утонченностью пользовался чувственными и умственными наслаждениями. Хроникер Бернардино Арлуно рассказывает, что «он жаждал похвал и славы. Своей благожелательностью и дарами (*viatico*) он привлекал к себе математиков, софистов (*sophistas*), философов, замечательных медиков; многим из них он назначал пенсии». Греки Константин Ласкарис и Дмитрий Халкондилас были представителями гуманизма. Математик Фра Лука Пачоли написал свой трактат *De divina proportione*, для которого попросил рисунки у Леонардо да Винчи. Флорентийский поэт Беллинчионе прославлял в плоских стихах блеск и благодеяния своего господина: «...сюда приходит всякий ученый, как пчела к меду; он наполнит свой двор виртуозами... Из Флоренции был вызван Аппеллес; здесь поистине возродился золотой век». Знаменитый Браманте жил в Милане в течение 25 лет, до самого падения Мора, и работал для украшения этого города, сооружая ризницу в церкви Сан-Сатиро, монастырь Сан-Амброджио, хоры церкви Санта-Мария-делле-Грацие. Архитекторы Джулано да Сан-Галло, Франческо ди Джигорджо Мартини призывались, чтобы выслушать их мнения о соборах в Коме и Павии и о довершении миланского собора.

Людовик жаждал всякого рода удовольствий не менее, чем славы. «Он привлекал всякого рода артистов, – продолжает хроникер, – играющих на лире и флейте, певцов, танцоров, мимиков, искусных устроителей празднеств (*ludicrorumque doctores eximios*). Он любил пышные свадьбы



и похороны, великолепные пиршества, представление древних ателлан, спектакли, хоры и балет». Знатные фамилии соперничали с государем. Эта рассеянная жизнь понизила душевный уровень. Развращенность нравов распространилась широко. «Отец продавал дочь, – рассказывает Корио, – муж – жену, брат – сестру». Политические интриги перепутывались с любовными; в 1484 г. подкупленные герцогиней Бонной убийцы поджидали Людовика около церкви Сан-Амброджио; он спасся случайно, войдя не в ту дверь, где его поджидали.

Леонардо сделался необходимым человеком. Он устраивал празднества для регента, герцога и вельмож. Модные зрелища, процессии, триумфальные шествия, мифологические пантомимы («Персей и Андромеда», «Орфей, укрощающий диких зверей» и т. п.), искусно задуманные аллегории, в которых символические лица казались парящими в воздухе, – все эти празднества, выставляя перед всеми красивые формы и краски, искусное сочетание утонченных ощущений, как бы сливали жизнь и искусство. Он рисовал костюмы, размещал группы, приспособлял декорации к действующим лицам, изобретал замысловатые сценические эффекты.

В 1489 г. Людовик Мор женит своего племянника, Джованни Галеаццо, на Изабелле Арагонской, дочери неаполитанского короля: это прекрасный пример из его двуличной и опасной политики. Брак послужил поводом к великолепным празднествам. В честь герцогини Изабеллы, которая

явилась, чтобы разделить странную судьбу этого забитого принца, давалось представление под названием «Рай». По словам издателя стихотворений Беллинчионе (1495), «рай был устроен Леонардо с великим искусством и гениальностью» (*Amoretti*, стр. 35). Сообразно складу своего ума он соединил здесь фантазию и науку. Тут было воспроизведение неба в виде колоссального планетного круга. Всякая планета, представленная в виде божества, имя которого она носит, описывала свой круг и, появляясь перед молодой невестой, пела стихи, сочиненные придворным поэтом Беллинчионе. Указывая на кражу, совершенную поступившим к нему на службу молодым мошенником, Винчи пишет: «26 января 1491 года я был у Галеаццо да Сансеверино, чтобы сделать приготовления к празднеству. Несколько оруженосцев разделись, чтоб примерить одежды дикарей, прежде чем выступить в них перед публикой. Жак придвинулся к кровати, где среди других вещей лежал кошелек, и взял все находившиеся там деньги». В другом месте находим мы заметку, как украшать здания зеленью.

В том же году (1491) Людовик Мор женился на Беатрисе д'Эсте. Ей было 16 лет, а в 22 года она умерла. Находящийся в Лувре ее бюст изображает девочку без единой черты, которая намекала бы на застенчивость или нежность. Я долго рассматривал мраморную статую, поставленную Христофором Солари на гроб, находящийся в Павии, в картезианском монастыре. Она сохранила до самой смерти дет-

ский вид, круглые и полные щечки, маленький нос, прелестный подбородок; но на этом, еще не вполне сформировавшемся, лице очертания надменного рта доходят до суровости<sup>14</sup>. Честолюбивая, решительная, завидовавшая Изабелле Арагонской, она вложила в свое стремление к герцогской короне упрямство своевольного ребенка. Отличаясь таким же коварством, как Людовик, она обладала большей смелостью. Она не останавливалась перед преступлением. Ей недостаточно было одной фактической власти, она хотела обладать и внешними ее атрибутами. От тонкого лукавства и дерзких затей изворотливой политики она со страстью ребенка кидалась к увеселениям, но не для того, чтобы в них забыться: это была шекспировская героиня, жившая сразу всеми фибрами души, шедшая прямо к цели, нарушая всякие нравственные правила, даже не замечая их под импульсом страстного желания. Она умерла быстро, в несколько часов, от преждевременных родов, последовавших от злоупотребления танцами. «В этот день она очень весело каталась по Милану, а затем плясала в замке до двух часов по полудни». Через четыре часа после первых родовых криков она умерла. Ее честолюбие и страсть к увеселениям придали новый блеск празднествам миланского двора. Она много раз прибегала к помощи

---

<sup>14</sup> Госпожа Дарместетер рассматривала это лицо глазами поэта. Она оживила эту статую частицею своей собственной прекрасной души. Я тщетно искал «младенческую искренность... трогательную и удивительно наивную наружность», а в особенности «этот рот, столь еще свежий, рот шаловливого ребенка, притворяющегося спящим» (*Revue politique et litteraire*).

Леонардо, которому она поручила построить для себя мраморные бани в дворцовом парке.

В 1493 г. Людовик, по политическим соображениям, устроил новый брак, что привело к новым свадебным празднествам. Император Максимилиан, 10 лет вдовствовавший после Марии Бургундской и всегда нуждавшийся в деньгах, женился на Марии Бианке Сфорца, племяннице Людовика Мора, сестре Джованни Галеаццо. Он получил за нею в приданое 400 000 флоринов. За такую цену «этот Дон Кихот без его наивности» (Мишле) ограбил брата своей жены в пользу, правда, ее дяди. Людовик изобрел хитрую выдумку, которая должна была ему самому показаться очень забавной. После многих лет безнаказанно захваченного регентства он открыл, что он сам единственный законный герцог. Его старший брат, Мария Галеаццо, родился, когда их отец, Франческо Сфорца, был еще частным человеком, *ergo...* Император, убежденный полученным приданым, нашел этот довод убедительным и пожаловал ему грамоту на герцогство. Эта своеобразная политическая комбинация не обошлась без веселых торжеств, балов, пиров, аллегорических представлений, торжественных выездов, празднеств на улицах, празднеств в замке. Поэты прославляли их великолепие, Бальтасар Такконе – по-итальянски, Пьетро Лаццарони – по-латыни, а среди разных описываемых ими чудес оба упоминают, что колоссальная статуя Франческа Сфорца работы Леонардо была помещена под триумфальной аркой на площади

дель Каstellю.

В следующем, 1494 г. злосчастная политика Людовика привела в Италию другого иностранного государя, Карла VIII. Изабелла Арагонская писала своему отцу красноречивые, исполненные отчаяния письма. Она была «молода, красива и очень храбра; она охотно доставила бы своему мужу помощь, если бы могла» (Комин). Но ей изменил тот, кого она хотела спасти: вследствие страха или слабоумия «он не сумел быть благоразумным и открыл то, что она ему доверила» (Комин). Король Фердинанд потребовал у Людовика, чтобы он вернул власть племяннику. В то же время Флоренция, защищавшая Милан, стала сближаться с Неаполем. Под влиянием этой двойной угрозы Людовик, подстрекаемый Беатрисой, возбуждает против Фердинанда его соперника, французского короля, и призывает иноземцев в Италию. Это была близорукая политика, первой жертвой которой он сделался сам. К концу осени 1494 г. Людовик Мор и Карл VIII съехались в Павию. Французский летописец прославляет в очень плоских и не особенно учтивых стихах роскошь Беатрисы:

*De fin drap d'or en tout ou en partie  
De jour en jour volentiers se vêtait:  
Chenes, coliers, afiquetz, pierreries,  
Ainsi qu'on dit en un commun proverbe,  
Tant en avoit que c'estoit diablerie;*

*Brief, mieux valoit le lyen que la grebe.*

# 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.