

НЬЮ-ЙОРК ТАЙМС БЕСТСЕЛЕР



РОСС КИНГ



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»

Захватывающая история исчезающего шедевра!
Поразительное путешествие в причудливый, феерический
и безжалостный мир итальянского Возрождения!

Росс Кинг

**Леонардо да Винчи
и «Тайная вечеря»**

«Азбука-Аттикус»

2012

УДК 7.07
ББК 85

Кинг Р.

Леонардо да Винчи и «Тайная вечеря» / Р. Кинг —
«Азбука-Аттикус», 2012

ISBN 978-5-389-12503-2

В 1495 году Леонардо да Винчи приступил к работе над «Тайной вечерей» – стенной росписью, которой суждено было стать одним из самых знаменитых и влиятельных произведений в истории мирового искусства. После десяти лет службы при дворе миланского герцога Лодовико Сфорца, дела Леонардо обстояли плачевно: в свои 43 года он так и не успел еще создать что-либо по-настоящему достойное его блестящего дарования. Заказ на стенную роспись в трапезной доминиканского монастыря был небольшим утешением, да и шансы художника на успех – призрачными. Никогда еще Леонардо не доводилось работать над столь монументальным живописным произведением, не было у него и опыта работы в чрезвычайно сложной технике фрески. На фоне войны, политических интриг и религиозных потрясений, страдая от ненадежности собственного положения и мучительно переживая прошлые неудачи, Леонардо создал шедевр, который прославил его имя в веках. Развенчивая множество мифов, окутывающих «Тайную вечерю» едва ли не с момента создания, Росс Кинг доказывает, что истинная история прославленного творения Леонардо да Винчи увлекательнее любого из них.

УДК 7.07
ББК 85

ISBN 978-5-389-12503-2

© Кинг Р., 2012

© Азбука-Аттикус, 2012

Содержание

Глава 1	9
Глава 2	23
Глава 3	42
Глава 4	51
Глава 5	64
Конец ознакомительного фрагмента.	74

Росс Кинг

Леонардо да Винчи и «Тайная вечеря»

*Моему тестю Э. Х. Харрису, отставному командиру эскадрильи
Королевских ВВС*

*Я хотел бы творить чудеса.
Леонардо да Винчи*

Ross King
LEONARDO AND THE LAST SUPPER
Copyright © 2012 by Ross King

Научный редактор кандидат искусствоведения Максим Костыря

© А. Глебовская, перевод, 2016

© Издание на русском языке. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2016
Издательство АЗБУКА®

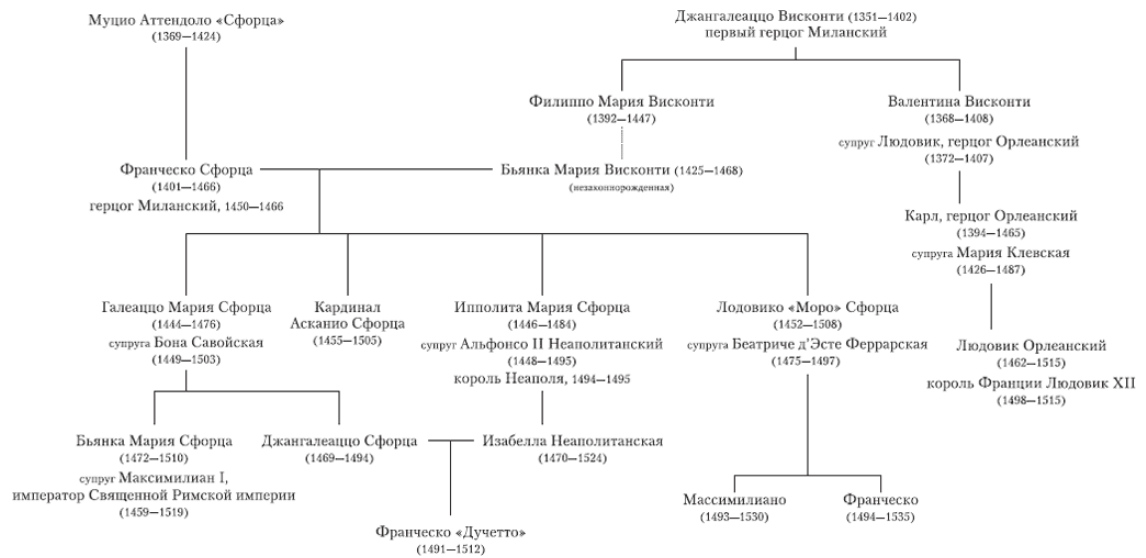
* * *

Британский писатель и историк Росс Кинг с присущим ему умением создать увлекательное повествование изображает фонтанирующего творческой энергией, полного загадок, негибко-независимого, не находящего применения своему исключительному дарованию Леонардо и с мастерством историка помещает эту удивительную фигуру в контекст эпохи.
Philadelphia Inquirer

Захватывающая история исчезающего шедевра... Кинг прослеживает религиозные, светские, психологические и политические подтексты, зафиксированные в выражениях лиц и положении рук собравшихся за священной трапезой, символическое значение стоящей на столе пищи, просыпанной предателем Иудой соли... книга является впечатляющим примером «реставрации» – автор помогает читателям увидеть «Тайную вечерю» совершенно другими глазами.
Kirkus Reviews

* * *





Варфоломей Андрей Петр Иаков Младший Иуда Иоанн Фома Иаков Старший Филипп Матфей Фаддей Симон

Глава 1

Бронзовый конь

Астрологи и предсказатели в один голос твердили: все знаки указывают на приближение бед. В Апулии, на самой пятке Италии, взошли сразу три пылающих солнца. Дальше к северу, в Тоскане, по небу под бой барабанов и звуки труб промчались призракные всадники на гигантских конях. Во Флоренции монаху-доминиканцу по имени Джироламо Савонарола были видения мечей, явившихся из туч, и черного креста, вставшего над Римом. По всей Италии кровоточили статуи, а женщины производили на свет уродцев.

Эти странные, тревожные события лета 1494 года стали предвестниками больших перемен. В том году, как впоследствии вспоминал один летописец, итальянцам пришлось претерпеть «несчетные и великие беды».¹ Савонарола предрек, что из-за Альп явится грозный завоеватель и повергнет всю Италию в прах. Его мрачное пророчество не замедлило сбыться. В сентябре того же года король Франции Карл VIII переправил через перевал свою тридцатитысячную армию, прошагал через всю Италию и взошел на неаполитанский трон. Выглядел этот бич Божий довольно неказисто: двадцатичетырехлетний король был приземист, близорук и сложен так нескладно, что, по словам историка Франческо Гвиччардини, «больше походил на чудище, чем на человека».² Но за внешним уродством и ласковым прозвищем, Карл Любезный, скрывался властелин, обладавший оружием, равного которому по мощи еще не видывали в Европе.

Первую остановку Карл VIII сделал в ломбардском городке Асти, где заложил свои драгоценности, чтобы расплатиться с наемниками; здесь же его приветствовал могучий итальянский союзник, правитель Милана Лодовико Сфорца. Да, поход Карла предсказал Савонарола, но призвал его из-за альпийских хребтов Лодовико. Сорокадвухлетний Лодовико, за темный цвет кожи прозванный Моро (Мавром), был настолько же хорош собой, энергичен и коварен, насколько король Франции был уродлив и слаб. По словам императора Священной Римской империи Максимилиана I, Лодовико превратил Милан – герцогство, которым управлял с 1481 года, сместив с трона своего юного племянника Джангалеаццо, – в подлинный «цвет Италии».³ Впрочем, Лодовико не ведал покоя. Тестем беспомощного Джангалеаццо был Альфонсо II, новый король Неаполитанский, дочь которого Изабелла скорбела за участь свергнутого мужа и не постыдилась поведать о своих страданиях отцу. Репутацией Альфонсо пользовался прескверной. «Не было еще властителя столь кровавого, жестокого, бесчеловечного, похотливого и алчного», – заявил один французский посланник.⁴ Лодовико предупредили: опасайтесь наемных убийц – в Милан, поведал ему один из советников, посланы «на некое дурное дело»⁵ неаполитанцы, пользующиеся недоброй славой.

А вот если убрать Альфонсо из Неаполя – правда, для этого нужно убедить Карла VIII не отказываться от притязаний на неаполитанский трон (веком ранее его прапрадед был королем Неаполитанским), – Лодовико в Милане сможет спать спокойно. По словам одного очевидца при французском дворе, он принялся «соблазнять короля Карла... всеми красотоми и излишествами Италии».⁶

¹ Guicciardini. The History. P. 32.

² Ibid. P. 49.

³ Цит. по: Cartwright. Beatrice. P. 314.

⁴ Commynes. The Memoirs. P. 151.

⁵ Цит. по: Cartwright. Beatrice. P. 223.

⁶ Commynes. The Memoirs. P. 107–108.

Герцогство Миланское простиралось на сто километров с севера на юг – от альпийских предгорий до реки По – и на девяносто – с запада на восток. В самом его центре стоял, окруженный глубоким рвом, рассеченный каналами и опоясанный крепкой каменной стеной, сам город Милан. Своим упорством и богатством Лодовико превратил город с населением в сто тысяч человек в величайший из итальянских городов. Могучая крепость с цилиндрическими башнями высилась на северо-восточном конце, а в центре города росли стены нового собора: строительство началось в 1386 году, но и сейчас, по прошествии века, не было завершено даже наполовину. Вдоль мощеных улиц стояли дворцы, фасады их украшали фрески. Один из поэтов утверждал, что в Милан вернулся золотой век, что город Лодовико полон талантливых художников, которые слетаются ко двору герцога, «точно пчелы на мед».⁷

То была вовсе не пустая лесть. С того самого дня, когда в возрасте тринадцати лет Лодовико заказал портрет своего любимого коня, он сделался ревностным меценатом.⁸ В Милан, находившийся под его правлением, стекались творческие и научные умы: поэты, живописцы, музыканты и архитекторы, знатоки греческого, латыни и древнееврейского. Возрождены были университеты Милана и соседней Павии. Процветали юриспруденция и медицина. Строились новые здания; над городом парили элегантные купола. Лодовико собственными руками заложил камень в основание прелестной церкви Санта-Мария деи Мираколи presso Сан-Чельсо.

И тем не менее вердикт летописцев был суров. До того Италия сорок лет наслаждалась относительным миром. Время от времени случались мелкие стычки – например, в 1478 году, когда папа Сикст IV объявил войну Флоренции. Но по большей части итальянские правители силились превзойти друг друга не на поле битвы, а в тонкости художественного вкуса и размахе своих достижений. И вот теперь надвигался новый кровавый прилив. Уговорив Карла VIII с его мощным войском перейти через Альпы, Лодовико Сфорца, сам того не ведая, положил начало – как и предрекали звезды – несчетным и великим бедам.

⁷ Villata, ed. Documenti. P. 76.

⁸ Welch. Patrons, Artists and Audiences. P. 46.



Мастер Пала Сфорцеска (ок. 1490–1520). Алтарь Сфорца. Фрагмент: коленопреклоненный Лодовико Моро. 1494–1495. Дерево, темпера, масло.

В блистательной когорте талантов при миланском дворе Лодовико Сфорца один художник выделялся особо. «Возрадуйся, Милан, – писал в 1493 году поэт, – ибо в стенах твоих пребывают мужи, наделенные исключительным дарованием, такие как Винчи, чей дар рисовальщика и живописца ставит его выше всех мастеров как древности, так и наших дней».⁹

Этим непревзойденным мастером был Леонардо да Винчи – сорока двух лет от роду, ровесник Лодовико. Родом из Тосканы, он лет двенадцать назад приехал сюда, на север, в

⁹ *Villata*, ed. Documenti. P. 77.

поисках славы и, по всей видимости, сделался при дворе Моро фигурой заметной и даже выдающейся. По всем отзывам его ранних биографов, он отличался элегантностью и красотой. Один автор превозносил его «красоту и обаяние». «Природа изобильно одарила его телесной красотой», – вторил другой. «Длинные волосы, длинные ресницы, очень длинная борода, облик, исполненный истинного благородства», – отмечал третий.¹⁰ Помимо этого, Леонардо был наделен недюжинной силой и ловкостью. Говорят, что он мог голыми руками разогнуть подкову, а когда получал отпуск от придворных обязанностей, карабкался по отвесным скалам к северу от озера Комо, на четвереньках проползал мимо огромных валунов и вступал в схватки с «могучими медведями».¹¹

Этот совершенный образец мужественности носил почетный титул *pictor et ingeniarius ducalis*: живописец и инженер герцога.¹² В Милан он приехал в тридцатилетнем возрасте, в надежде заняться здесь проектированием и строительством сокрушительных боевых механизмов – колесниц, пушек и катапульт, которые, как он обещал Моро, «послужат устрашению противника». Надежды его, безусловно, подкреплялись тем, что Милан вел тогда войну с Венецией, – почти семьдесят пять процентов своего колоссального годового дохода Лодовико тратил на военные нужды. Но хотя призраки боев продолжали кружиться у Леонардо в голове, занялся он более мирными и скромными задачами: эскизы костюмов для свадеб и турниров, хитроумные декорации для театральных постановок, портреты любовниц Моро. Он забавлял придворных фокусами – превращал белое вино в красное, изобрел будильник, который будил спящего, подкидывая вверх его ноги. Попадались и вовсе прозаические задания: «дабы нагреть воду для грелки герцогини, – отмечено в его записках, – нужно взять четыре части холодной воды и три части горячей».¹³

Несмотря на такое разнообразие занятий, почти все предшествовавшее десятилетие Леонардо с особым усердием работал над одним заказом – произведением, которое должно было окончательно закрепить за ним репутацию творца, превзошедшего всех мастеров как древности, так и современности. Примерно в 1482 году, незадолго до переезда в Милан, он отправил Лодовико письмо-представление, своего рода резюме, где несколько преувеличил свои возможности. В этом письме он обещал раскрыть Моро все свои секреты, а между делом посулил «приступить к работе над бронзовой конной статуей, которая будет бессмертной славой и вечной честью блаженной памяти отца Вашего и славного дома Сфорца».¹⁴

Под «бронзовой конной статуей» имелся в виду конный памятник, больше натуральной величины, с помощью которого Лодовико задумал обессмертить подвиги своего покойного отца Франческо Сфорца. Хитроумный солдат удачи (Никколо Макиавелли восхвалял его «великую доблесть» и «вызывающее почтение коварство»), Франческо стал герцогом Миланским в 1450 году, свергнув недолговечное республиканское правительство.¹⁵ Он был сыном человека по имени Муцио Аттендоло, которому однажды в юности случилось рубить лес, а тут мимо проходил военный отряд; заметив крепкого молодца, солдаты зазвали его к себе. Муцио швырнул топор в дерево, загадав про себя: «Воткнется – уйду с ними». Топор воткнулся, и так Муцио сделался наемником; по ходу своей карьеры он успел побывать

¹⁰ Vasari. *Lives of the Artists*. Vol. 1. P. 255. Здесь и далее цит. по: *Vasari Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2008; Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // *Goldscheider*. Leonardo da Vinci. P. 32. Здесь и далее цит. по: *Волинский А. Л.* Жизнь Леонардо да Винчи. СПб., 1900. Ломаццо, цит. по: *Pedretti*. *Studies*. P. 134.

¹¹ О подкове: *Vasari*. *Lives of the Artists*. Vol. 1. P. 270; о походах в горы: *Vinci*. *The Literary Works*. Vol. 2. § 1030.

¹² *Kemp*. *The Marvellous Works*. P. 160.

¹³ *Vinci*. *The Literary Works*. Vol. 2. § 1018.

¹⁴ *Ibid*. Vol. 2. § 1340; цит. по: *Да Винчи, Леонардо*. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1935. (Далее: *Да Винчи*. Избранные произведения.)

¹⁵ *Machiavelli*. *The Art of War*. P. 21; *Machiavelli*. *The Prince*. P. 1, 62. Здесь и далее цит. по: *Макиавелли Н.* Государь. Искусство войны. М., 2013.

на службе у всех основных итальянских правителей. Благодаря могучему телосложению и грозному нраву за ним закрепилось прозвище «Сфорца» («sforzare» означает «принуждать») – оно вошло в него накрепко, как топор в дерево.

Франческо Сфорца был столь же доблестным воякой. Путь от солдата до герцога он прошел за девять лет после женитьбы на незаконной дочери одного из своих нанимателей, герцога Миланского Филиппо Марии Висконти. Семья Висконти правила Миланом с 1277 года, а герцогами они стали в 1395-м. Однако в 1447 году, когда Филиппо Мария скончался, не оставив наследника мужского пола, миланские граждане упразднили герцогское правление и провозгласили республику. Два года спустя Франческо, добиваясь для себя герцогского титула, взял Милан в осаду – оставшиеся без пропитания жители в конце концов отказались от республиканских чаяний и в марте 1450 года возложили на бывшего наемника герцогскую корону. Проблем с преемниками у Франческо, в отличие от Филиппо Марии, не возникло – он оставил тридцать детей, одиннадцать из которых были незаконнорожденными. Впрочем, и в браке он породил аж восемь сыновей, и старший, Галеаццо Мария, брат Моро, стал герцогом в 1466 году, после кончины Франческо.

Семейная история Висконти прихотливо разукрашена ересью, безумием и убийствами. Одна из самых достопамятных представительниц этого семейства, монахиня по имени Майфреда, была в 1300 году сожжена на костре за утверждение, что именно она станет следующим римским папой. Джованни Мария Висконти, старший брат Филиппо Марии, науськивал своих псов на людей и кормил человеческим мясом. Филиппо Мария, тучный и безумный, отрезал жене голову. Но даже в этой компании жестокий и беспринципный Галеаццо Мария выделялся особо. Макиавелли впоследствии много распространялся о его чудовищных поступках – о том, что врагов он убивал «исключительно жестокими способами», у летописцев же даже не поднялось перо описать некоторые его деяния.¹⁶ Его подозревали в убийстве не только собственной невесты, но и матери. В 1476 году его наконец прикончил нож наемного убийцы; после него остался восьмилетний сын и наследник Джангалеаццо – малолетний герцог, которого пятью годами позже оттеснил с дороги Лодовико Моро, решивший вопрос о том, кто будет править в Милане, просто: отрубив регенту голову.

Право Лодовико на престол было весьма сомнительным. Строго говоря, он был лишь опекуном и законным представителем племянника, унаследовавшего титул герцога Миланского от отца. В связи с сомнительностью своих притязаний Лодовико всеми силами стремился увековечить память отца. Ученому по имени Джованни Симонетта было заказано описать блистательную карьеру Франческо. Герцог также планировал украсить бальную залу Миланского замка фресками, которые изображали бы героические сцены из жизни Франческо Сфорца. Конная статуя была задумана еще в 1473 году – Галеаццо Мария решил установить ее перед входом в Миланский замок. Проект этот герцог осуществить не успел, но Лодовико возродил его снова, полагая, что бронзовый монумент станет наиболее заметным и величественным памятником отцу.

Преуспевших наемников часто увековечивали после смерти в картинах, книгах и бронзе. Скульптор Донателло отлил бронзовую конную статую венецианского военачальника Эразмо да Нарни, известного как Гаттамелата (медовый кот), – она была установлена на Пьяцца дель Санто в Падуе. В 1489 году еще один флорентийский скульптор, Андреа Верроккьо, учитель Леонардо, начал по заказу венецианцев работу над статуей Бартоломео Коллеони верхом на коне. Но Лодовико виделось произведение еще более грандиозное. Как сообщает один посланник, «его светлость желают нечто из ряда вон выходящее, доселе невиданное».¹⁷

¹⁶ *Machiavelli*. Florentine Histories. P. 313.

¹⁷ *Villata*, ed. Documenti. P. 44.

* * *

Леонардо заметил как-то раз, что первое его воспоминание – это птица, и, видимо, ему «было суждено»¹⁸ изучать и описывать птиц. Однако кормчими его судьбы все-таки стали лошади, и именно лошадь, выражаясь фигурально, и привела его в Милан. Согласно одному источнику, примерно в 1482 году Лоренцо Медичи, правитель Флоренции, отправил Леонардо в Милан доставить Лодовико Сфорца особый дипломатический подарок: серебряную лиру, которую Леонардо сам изобрел и на которой, по словам одного из ранних биографов, «играл, как никто».¹⁹ Уникальный музыкальный инструмент имел форму лошадиной головы. Небрежный набросок в одной из рукописей Леонардо показывает, как он мог выглядеть, – зубы лошади служили колками для струн, а бороздки на верхнем нёбе – ладами.

Зная обычай Лоренцо Медичи использовать придворных художников для налаживания дипломатических отношений, в историю с лирой нетрудно поверить.²⁰ Однако, даже если никакой лиры и не было, несомненно то, что Леонардо отправился на север, в Милан, с целью изобретать оружие или ваять конную статую – судя по всему, во Флоренции таких возможностей ему не представлялось.

Заказ на бронзовую статую Леонардо получил через несколько лет после прибытия в Милан. В 1484 году Лодовико вернулся к этому плану, хотя выбор его не сразу пал на Леонардо. Притом что Леонардо уже находился в Милане, весной 1484 года Лодовико отправил Лоренцо Медичи письмо с вопросом, известен ли тому хоть один скульптор, способный изваять такой монумент. Однако оба виднейших флорентийских скульптора, Верроккьо и Антонио Поллайоло, были на тот момент заняты. «Здесь нет ни одного ваятеля, которым я был бы доволен», – с прискорбием отвечал Лоренцо. Замолвить словечко за Леонардо он не счел нужным, лишь добавил: «Убежден, что его сиятельство найдет нужного человека».²¹

Итак, Леонардо получил этот заказ за отсутствием более достойных кандидатов – возможно, вскорости после ответа Лоренцо. Он с жаром взялся за работу, хотя, судя по всему, фигура коня занимала его куда больше, чем фигура всадника. Леонардо углубился в изучение анатомии лошади и даже сочинил иллюстрированный (ныне утраченный) трактат на эту тему. Он долгие часы проводил в конюшнях герцога, разглядывая и зарисовывая сицилийских и испанских жеребцов, принадлежавших Лодовико и его приближенным. Одна из замечток гласит: «Флорентинец Морелло синьора Мариоло, крупный конь, дивная шея и очень красивая голова. Белый жеребец, принадлежащий сокольничему, недурной круп; стоит за Порта Комасина».²²

Леонардо собирался не просто изваять анатомически верную статую; он выбрал чрезвычайно энергичную позу – лошадь поднята на дыбы. Статуя Гаттамелаты работы Донателло изображает знаменитого наемника верхом на мирно шагающем коне, а на монументе Верроккьо – над которым Леонардо, возможно, работал год-другой до отъезда из Флоренции – Коллеони сидит на мощном скакуне с динамично поднятой передней левой ногой. Леонардо задумал более впечатляющую вещь – лошадь взвилась на дыбы, передние ноги рассекают воздух над головой поверженного врага. Кроме того, статую планировалась огромных размеров. Монумент Донателло в высоту почти четыре метра, Верроккьо – больше четы-

¹⁸ *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1363.

¹⁹ Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // *Goldscheider*. Leonardo da Vinci. P. 30.

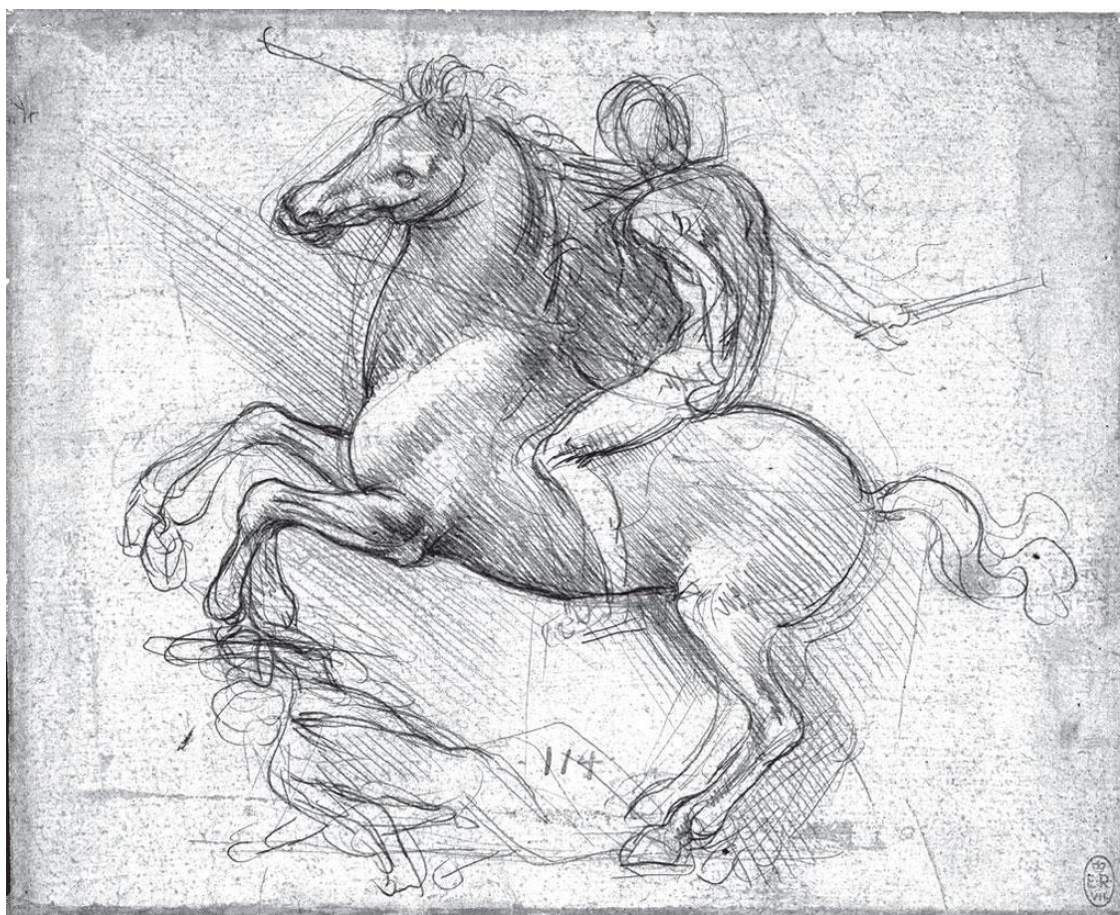
²⁰ См.: *Elam. Art and Diplomacy*. P. 813–820.

²¹ *Villata*, ed. Documenti. P. 45.

²² *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1384.

рых, Леонардо же задумал скульптуру, где одна только лошадь будет восьмиметровой, в три раза больше натуральной величины. Она увековечит подвиги Франческо Сфорца, а главное – непревзойденный и безграничный талант ее создателя. До того никто еще не решался ни замыслить, ни изваять столь масштабную статую. Один из современников Леонардо писал: «Повсюду утверждали, что это невозможно». ²³ Впрочем, Леонардо никогда не смущали масштабы замысла. Однажды он записал, в напоминание самому себе: «Не следует желать невозможного». А в другом месте: «Я хотел бы творить чудеса». ²⁴

Статуя гигантского коня казалась проектом если не неосуществимым, то, по крайней мере, крайне сложным и хитроумным: для воплощения его в жизнь действительно требовалось чудо. Даже изобретательность Леонардо не была гарантией успеха. У нас нет документальных свидетельств о том, насколько далеко он продвинулся в эти первые годы, но совершенно ясно, что работа шла медленно и трудно. К 1489 году Лодовико Сфорца начал сомневаться в правильности своего выбора. Флорентийский посланник в Милане писал домой, Лоренцо Медичи: «Мне кажется, что, хотя он и отдал этот заказ Леонардо, он не до конца уверен в исходе дела». ²⁵



Леонардо да Винчи (1452–1519). Эскиз конной статуи. Ок. 1485–1490. Грунтованная голубым тоном бумага, металлический карандаш.

На сомнения Моро Леонардо ответил продуманной рекламной кампанией. В 1489 году он попросил своего друга, миланского поэта Пьятто Пьяттини, написать стихотворение, где

²³ Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // *Goldscheider*. Leonardo da Vinci. P. 31.

²⁴ *Vinci*. The Literary Works. Vol. 2. § 1190, 796.

²⁵ *Villata*, ed. Documenti. P. 44.

восхвалялась бы конная статуя.²⁶ Леонардо явно пытался подогреть интерес к проекту и вселить уверенность в свою способность воплотить его в жизнь, тогда как Моро терял веру не только в скульптора, но, возможно, и в сам монумент. Пьяттини честно выполнил просьбу Леонардо – сочинил короткое стихотворение, восхвалявшее Франческо Сфорца; конная статуя в нем названа «сверхъестественной». Он написал и еще одно стихотворение, где воспевал Леонардо, «из скульпторов величайшего», и сравнивал его с древнегреческими ваятелями Лисиппом и Поликлетом.²⁷

В одном из писем Пьяттини упоминает, что, хотя Леонардо «настойчиво уговаривал» его сочинить подобное стихотворение, он убежден: художник обращался с той же просьбой и ко «многим другим». Совершенно не исключено, что так оно и было: Леонардо, по всей видимости, выстраивал прочную оборону, чтобы не лишиться важного заказа. Примерно в то же время еще один поэт, Франческо Арригони, написал Лодовико письмо, в котором упомянул, что его попросили «восславить в эпитафиях конную статую». Плод его трудов оказался куда пространнее, чем у Пьяттини: серия эпитаграмм на латыни, в которых возносится хвала бронзовому коню и его смелому создателю, каковой в очередной раз сравнивается с известнейшими ваятелями Древней Греции.²⁸

Теперь уже невозможно установить, повлияла ли на Моро эта подспудная реклама, но факт остается фактом: заказ у Леонардо не отобрали. В апреле 1490 года он пишет, что «снова принялся за коня», а именно начал работу над видоизмененной композицией, остановившись все-таки на менее смелой и сложной позе: вздыбленного коня сменил конь, пребывающий в равновесии.²⁹ Примерно в это же время Леонардо приступил к работе над глиняной моделью в натуральную величину.

Его прерывали и отвлекали. В январе 1491 года, ради заключения союза с влиятельным семейством, Лодовико неохотно расстался со своей очаровательной беременной любовницей Чечилией Галлерани (Леонардо недавно написал ее портрет) и женился на Беатриче д'Эсте, дочери герцога Феррарского. Леонардо пришлось немало потрудиться перед свадьбой – он делал эскизы костюмов, украшал балльную залу, участвовал в организации рыцарского турнира. Через год ему поручили спроектировать водопад для новой виллы герцогини под Миланом. Кроме того, у него были собственные интересы – коллегам по миланскому двору они представлялись эксцентричными. Поэт по имени Гвидотто Престинари высмеял Леонардо в куплетах за то, что он целыми днями охотится в лесах и горах в окрестностях Бергамо на «чудищ различных и тысячи странных червей».³⁰

К концу 1493 года полномасштабная глиняная модель лошади (впрочем, судя по всему, без всадника) была почти готова – ее прославляли другие поэты, более отзывчивые к дарованию Леонардо, а возможно, и те, кого он сам просил сочинить хвалебные стихи. В одном из стихотворений воспевается «редкостное дарование» Леонардо, а «великий колосс» превозносится за то, что статуи таких размеров не видели даже греки и римляне. В другом изображен Франческо Сфорца, взирающий с небес и расточающий Леонардо комплименты.³¹

Модель, безусловно, была изумительная, но теперь встал вопрос, как отлить огромную статую. Стародавний метод бронзовой отливки Леонардо наверняка освоил двумя десятилетиями раньше во флорентийской мастерской Верроккьо. Глиняная форма, приблизительно повторяющая форму статуи, покрывается воском, в котором прорабатываются более мелкие

²⁶ Ibid. P. 45–46.

²⁷ Ibid. P. 46.

²⁸ Ibid. P. 57–61.

²⁹ *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 720; цит. по: *Да Винчи. Избранные произведения*. Т. 2. С. 117.

³⁰ *Villata*, ed. Documenti. P. 62–63.

³¹ Ibid. P. 78–79. В первом стихотворении (автор его – Бальдассаре Такконе) говорится, что Леонардо все еще работает над глиняным конем, а значит, в 1493 г. модель не была готова, тем более – не выставлена на обозрение.

детали. Модель, покрытая воском, помещается в грубую внешнюю оболочку (для ее изготовления использовался, например, коровий навоз), в нее вставляются отводные каналы. Все это обжигается в литейной яме – расплавленный воск стекает по каналам, а на его место подается по другим желобам расплавленная бронза. Бронза застывает, после чего обугленную оболочку разбивают и достают из нее отливку. Затем поверхность дорабатывают стамеской и полируют наждачной бумагой и пемзой.

Когда пришло время продумывать процесс отливки, Леонардо стал делать многочисленные заметки. Он изо всех сил старается сохранить тайну – прибегает к шифру, хотя и незамысловатому: попросту меняет порядок букв в некоторых словах, так что *cavallo* (лошадь) превращается в *ollavac*.³² Судя по всему, он собирался экспериментировать с разными материалами: форма из речного песка с добавлением уксуса, пропитка льняным маслом или скипидаром, паста из яичных белков, толченого кирпича и бытового мусора.³³ Возможно, он даже подумывал добавить совершенно необычные ингредиенты – на одной из схем, где изображена лошадь, есть заметки о полезных химических свойствах обожженных человеческих экскрементов, что, возможно, не так уж эксцентрично, если вспомнить, что скульпторы часто использовали коровий и лошадиный навоз.³⁴ Впрочем, один ингредиент значился как безусловно необходимый: для отливки требовалось семьдесят пять тонн бронзы.

* * *

Конец 1493 года – Леонардо уже восемь или десять лет проработал над гигантской конной статуей. Он добавлял последние штрихи к глиняной модели и продолжал обдумывать процесс отливки, когда в январе 1494 года далеко на юге, в Неаполе, семидесятилетний король Фердинанд I, вернувшийся с загородной виллы, начал слезать с коня и вдруг рухнул замертво. После смерти монарха трон занял его сын Альфонсо, жестокий и скаредный отец Изабеллы, жены злополучного Джангалеаццо, законного правителя Милана. Лодовико Сфорца вынужден был перейти к действиям.

В начале октября 1494 года – французская армия как раз готовилась спуститься на итальянскую территорию – Лодовико развлекал малосимпатичного спасителя своих владений Карла VIII кабаньей охотой и пиршеством в загородном доме в Виджевано. Отношения между Лодовико и Карлом были самые сердечные, отчасти потому, что Лодовико, проявив предусмотрительность, в изобилии обеспечил французского короля миланскими куртизанками. Тем не менее Карлу не понравились итальянские вина, а погоду он считал неприятно-жаркой.³⁵ Лодовико, в свою очередь, быстро пришел к выводу, что его венценосный гость глуп, заносчив и дурно воспитан. «Эти французы – скверные люди, – говорил он наедине венецианскому посланнику, – нельзя допустить, чтобы они стали нашими соседями». ³⁶ Нелюбовь к французам вскоре распространилась по всему герцогству. Французский сановник, сопровождавший короля Карла, с прискорбием отметил: «Когда мы вошли в Италию, все видели в нас людей чрезвычайно добрых и искренних; но долго это впечатление не продержалось». ³⁷

Характер и намерения французов проявились со всей очевидностью уже несколько недель спустя, в Мордано, который лежит в сорока километрах к юго-востоку от Болоньи.

³² Vinci. The Literary Works with a commentary. Vol. 1. P. 9.

³³ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 710, 711.

³⁴ Ibid. § 714.

³⁵ Commynes. The Memoirs. P. 125.

³⁶ Цит. по: Cartwright. Beatrice. P. 256.

³⁷ Commynes. The Memoirs. P. 133.

На протяжении предшествовавшего столетия все военные кампании в Италии были относительно бескровными, тактически выверенными и локальными – больше устрашения и помпезности, чем жестокости и героизма, – и напоминали шахматные партии, в которых одному наемнику удавалось перехитрить другого и тот, признав превосходство соперника, мирно удалялся с поля боя. Так это было в Загонаре, где в 1424 году флорентинцы потерпели знаменитое поражение: всех жертв набралось три бойца, которые упали с лошадей и утонули в грязи. В 1427 году венецианцы одолели восьмитысячное миланское войско в битве при Макало; убитых не было. Как заметил не без сарказма один очевидец из Флоренции, «правило у наших итальянских воинов, похоже, такое: вы грабите там, мы грабим тут; нет никакой необходимости подходить близко друг к другу».³⁸

³⁸ *Landucci. A Florentine Diary. P. 22.*



Неизвестный художник. Портрет Карла VIII Французского. Конец XV в. Дерево, масло.

Командиры французской армии, вторгшейся в Италию в 1494 году, придерживались иных взглядов на методы ведения войны. В итальянский порт Специя им доставили морем осадные орудия. Пушки их были отлиты из бронзы, в отличие от итальянских, представлявших собой медные трубки, обшитые деревом или шкурами. Французские пушки могли стрелять литыми ядрами размером с человеческую голову, а итальянские заряжали каменными кругляшками, которые вытачивали каменщики (даже те пушки, которые проектировал Леонардо, должны были «кидать мелкие камни»)³⁹ Французских артиллеристов обучали в спе-

³⁹ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1340; цит. по: *Да Винчи. Избранные произведения*. Т. 1. С. 22.

циальных школах, орудия их можно было навести с убийственной точностью. Итальянские пушки перетаскивали плужные волю, телеги с французскими пушками тянули быстроногие лошади. Французскую артиллерию можно было быстро переместить на нужную позицию и тут же открыть огонь – и она наносила сокрушительные удары как по городским стенам, так и по шеренгам бойцов на поле боя. В Италии внезапно появились грозные орудия, существовавшие до того только в воображении Леонардо.

Чтобы овладеть югом Италии, необходимо было взять под контроль ряд стратегически важных крепостей, которые блокировали проход к тосканской части Апеннин и в центр Италии. Одной из таких крепостей был Мордано. Он принадлежал Катерине Сфорца, графине Форли, незаконной дочери брата Лодовико – Галеаццо Марии и союзнице Неаполя, а не Лодовико и французов (хотя в ней и текла кровь Сфорца). Когда в октябре 1494 года под стенами Мордано появились войска Карла VIII, и воины, и гражданские рассчитывали на прочность крепостных стен и привычную им нерешительность противника. Однако, после того как на предложение сдаться они ответили отказом, французы тут же проломили стены ядрами.

Штурм в Италии иногда превращался в зверство, если солдаты обнаруживали внутри женщин и незащищенное мирное население, а не бойцов, способных держать в руках оружие. Так, зверским стало взятие Вольтерры военачальником Федерико да Монтефельтро по поручению флорентинцев в 1472 году. «Весь день город грабили и разрушали, – писал впоследствии Макиавелли. – Не пощадили ни женщин, ни святынь».⁴⁰ Штурм Мордано, после которого в живых не осталось ни одного обитателя крепости, ни военного, ни гражданского, оказался еще кровавее. Новости об этой резне, вошедшей в историю как «побоище в Мордано», быстро распространились по всей Италии. Вскоре французы перешли к боевым действиям и грабежам даже на территории своих так называемых союзников. Французские захватчики, по словам флорентийского летописца, были «не люди, а звери».⁴¹

* * *

До того как отправиться из герцогства Миланского на театр военных действий, Карл нанес краткий визит вежливости Джангалеаццо Сфорца, законному правителю герцогства, который вел бесцельно-праздную жизнь в замке в Павии. Они были двоюродными братьями, и между ними нашлось много общего, включая склонность к разврату. Некоторые современники винили Лодовико в интеллектуальной и нравственной ущербности племянника. По словам одного венецианского писателя, Лодовико сделал все возможное, чтобы «из мальчика не вышло ничего путного», – намеренно пренебрегал его образованием как в области военного дела, так и в области управления государством. Более того, он специально нанимал людей, которые «портили и развращали его детскую душу», дабы юный герцог привык ко «всевожможным наслаждениям и праздности».⁴² Трудно сказать, справедливы ли эти обвинения, но юный Джангалеаццо, похоже, и не нуждался в особом потворстве. Усладам он предавался с таким усердием, что это сказалось на его здоровье, и к моменту визита французского короля он был уже серьезно болен. Ровно через день после побоища в Мордано он скончался, дожив лишь до двадцати пяти лет. Ходил слух, что смерть его наступила от «безудержных сношений», но куда назойливее были сплетни о том, что его отравил Лодовико.⁴³

⁴⁰ *Machiavelli*. Florentine Histories. P. 309.

⁴¹ *Cerretani*. Storia fiorentina. P. 201.

⁴² *Bembo*. History of Venice. P. 81.

⁴³ *Guicciardini*. The History. P. 54.

Как бы то ни было, с точки зрения Лодовико, Джангалеаццо покинул сей мир в самый подходящий момент. Два дня спустя, полностью проигнорировав наследственные притязания пятилетнего сына Джангалеаццо Франческо, напирая на грозящие герцогству опасности и потребность в сильном правителе в столь смутные времена, он возложил на себя титул герцога Миланского и забрал гербовую печать. Однако в момент кончины одного из соперников Лодовико на сцену вышел другой. Растущие подозрения Моро касательно его союзников-французов усилились многократно после появления тридцатидвухлетнего кузена и зятя Карла – Людовика, герцога Орлеанского. Будучи, как и Лодовико, правнуком первого герцога Миланского, безумного и жестокого тирана, скончавшегося в 1402 году, Людовик горел желанием утвердиться в собственном праве правителя герцогства. По мнению некоторых очевидцев, красивый и беспутный Людовик вряд ли мог тягаться с коварным Лодовико. «Голова у него маленькая, много мозгов там не поместится, – писал флорентийский посланник в Милане, а далее предрекал: – Лодовико его скоро одолеет».⁴⁴ Тем не менее у Лодовико были все основания опасаться своего французского тезки, врага, который – будучи номинально его союзником – на деле представлял большую опасность, чем король Неаполя.

Альфонсо тем временем послал свою армию к северу, на битву с королем Франции. Во главе армии стоял миланский аристократ Джанджакомо Тривульцио, личный враг Лодовико, которого тот ранее изгнал из своего герцогства. Когда войско Тривульцио подошло к Ферраре в двухстах километрах от Милана, Лодовико, поняв, что пришло время перековать орала на мечи, конфисковал у Леонардо семьдесят пять тонн бронзы. Металл он переправил своему тестю, герцогу Феррарскому, под наблюдением которого некий мастер Дзанин превратил бронзу в три орудия, в том числе «одно во французском стиле».⁴⁵ Феррара была одним из двух городов Италии, где умели отливать столь грозные пушки. В феррарском Старом замке имелся – помимо тюрьмы, пыточной камеры и особой комнаты для обезглавливания узников – литейный двор для изготовления орудий.⁴⁶ В это мрачное место и отправили бронзу Леонардо.

* * *

Для Леонардо сложившаяся ситуация представляла собой грустную иронию судьбы. Некогда он приехал в Милан, мечтая создавать военные механизмы. Его записные книжки первых миланских лет полны чертежами изобретений, назначение которых – уничтожать врага. Он обещал, что его боевые машины будут «необычайного характера», он во всех подробностях вычертил пушку на поворотной установке с точным наведением, многоствольный пулемет, бронированный танк с орудиями и колесницу с шипами на колесах, оснащенную вращающимися лезвиями на высоте человеческих голов. Лодовико это оружие массового поражения не заинтересовало. Войны, как уже говорилось, протекали в Италии относительно мирно, а кроме того, вот уже несколько десятилетий основные итальянские правители избегали крупных конфликтов, так что поводов поощрять Леонардо у герцога не было. Когда же у Лодовико внезапно возникла потребность в тяжелой артиллерии, заказ отдали литейщикам из Феррары, а Леонардо – такая вот незадача – лишился своих семидесяти пяти тонн бронзы.

Видя, что возможность отлить памятник от него ускользнула, Леонардо сочинил отчаянное, злобное письмо Лодовико. Вероятно, оно так никогда и не было отправлено, поскольку единственная уцелевшая страница разорвана пополам – возможно, самим Лео-

⁴⁴ Цит. по: *Cartwright*. Beatrice. P. 231.

⁴⁵ *Villata*, ed. Documenti. P. 85.

⁴⁶ *Tuohy*. Herculean Ferrara. P. 97.

нардо, на трезвую голову. Но не исключено, что это лишь черновик письма, которое Леонардо все-таки отправил Моро. В любом случае его сердитое и довольно непоследовательное брюзжание сохранилось только в разрозненных фрагментах. «И если я получу еще какой заказ от кого-то из...» – так оно начинается и сразу обрывается. Вот еще несколько обрывков из этого перечня:

«...вознаграждение за мои услуги. Поскольку я не позволю...»,
«...порученное мне, поскольку тем временем...»,
«...с которыми они, возможно, справятся лучше, чем я...»,
«...но менять свое искусство я не собираюсь, и...».

Дальше Леонардо сообщает, что провел всю жизнь на службе у Лодовико, что всегда был готов ему повиноваться, что понимает – сейчас мысли властителя заняты другим. «О коне говорить не буду ничего, поскольку знаю, какие сейчас времена», – примирительно пишет он, однако тут же начинает перечислять все обиды, нанесенные ему в связи с этим последним заказом: жалованье не выплачено за два года, помощникам-мастерам он вынужден был платить из собственного кармана; он упоминает «великие произведения», которые надеялся создать, а вместо этого ему приходится тяжело трудиться, чтобы «заработать на пропитание». Заканчивается письмо так: «Я обратился к вашей светлости с единственной просьбой...»

С какой именно просьбой Леонардо обратился к Лодовико, неизвестно. Одна из оборванных строк – «А помните Вы о росписи комнат», – видимо, призвана напомнить о том, что Леонардо было поручено расписать некие помещения либо в Миланском замке Лодовико, либо в загородной резиденции герцога в Виджевано. Для последней, судя по всему, Леонардо планировал сцены из римской истории, включавшие портреты античных философов.⁴⁷

Впрочем, у Лодовико, как бы он ни был отягощен иными заботами, имелся один заказ для придворного живописца. Французское нашествие лишило Леонардо возможности отлить бронзового коня, однако подарило ему шанс создать другое прославившее его произведение.

⁴⁷ *Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1514.*

Глава 2

Портрет художника в зрелые годы

Бронзовая статуя стала далеко не первым заказом, который Леонардо по тем или иным причинам не выполнил. Он был из тех, кто обещает слишком много и возносится в своих мечтах слишком высоко. Однако к тому моменту список его творческих достижений, пусть и весьма внушительный, был явно недостаточным для такого талантливого человека. Да, в Милане он пользовался заслуженным уважением, однако дожил уже до сорока лет, не создав ни единого шедевра, в котором полностью проявились бы все его гениальные задатки. В его послужном списке – как во Флоренции, так и в Милане – значился целый ряд крупных работ, которые остались незавершенными: заказчики выражали недовольство, а один раз даже дошло до суда. Законченных работ на счету у Леонардо было не так уж много: помимо храмовой росписи «Благовещение» в одном из монастырей под Флоренцией, он написал несколько изображений Мадонны с Младенцем для частных заказчиков, несколько портретов, тоже для частных лиц, – в том числе по заказу Лодовико Сфорца портрет его любовницы Чечилии Галлерани. Кроме того, он, видимо, создал некую картину – его первый биограф называет ее «одним из самых прекрасных и редких произведений живописи», – которую Лодовико отправил в качестве свадебного подарка Максимилиану, императору Священной Римской империи.⁴⁸

Все эти работы, в особенности портреты, были новаторскими по стилю и изысканными по исполнению. Один придворный поэт написал стихотворение, где восславил «гений и мастерство», с которыми Леонардо запечатлел «на все времена» образ Чечилии. Сама Чечилия, явно довольная работой, назвала Леонардо «мастером, которому, по моему мнению, нет равных».⁴⁹ Кроме того, Леонардо создал образ некоего святого, вышедший настолько прекрасным и правдоподобным, что владелец («в него влюбился») (так впоследствии заявлял Леонардо) и даже просил художника убрать с картины священные атрибуты, чтобы можно было «целовать ее без задней мысли».⁵⁰

Однако работы эти хранились в частных домах, где видеть их могли только владыки и придворные, а картина, подаренная Максимилиану, судя по всему, находилась в далеком Инсбруке. Пока Леонардо не довелось создать ничего, чтобы заслужить широкую и громкую славу, которая выпала на долю легендарных, всеми любимых художников прошлого: ничего, что можно было бы поместить в соборе или на площади, чтобы каждый мог увидеть собственными глазами, – вроде статуи Гаттамелаты в Падуе, изваянной Донателло, фресок Джотто в Ассизи или купола Филиппо Брунеллески во Флоренции. Бронзовый конь наверняка вызвал бы восторг и изумление, но возможность оказалась упущена.

К сорока двум годам – а средняя продолжительность жизни в ту эпоху равнялась сорока – Леонардо был создателем нескольких картин, причудливого музыкального инструмента, эфемерных декораций к праздникам и маскарадам, а еще – автором многих сотен страниц заметок и набросков к трактатам, которые пока не опубликовал, и чертежей механизмов, которые пока не построил.⁵¹ Целая пропасть отделяла его достижения от его притязаний. Каждый, кто был знаком с ним лично или видел его работы, оказывался поражен неподражаемым блеском. Однако, как это ни досадно, очень многие его начинания заканчивались

⁴⁸ Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // *Goldscheider*. Leonardo da Vinci. P. 31.

⁴⁹ Цит. по: *Shell, Sironi*. Cecilia Gallerani. P. 48; *Pedretti*. Leonardo: Architect. P. 77.

⁵⁰ Подробнее об этой истории см.: *Nagel*. Structural Indeterminacy. P. 17–23.

⁵¹ Кристиане Клапиш-Зубер утверждает, что средняя продолжительность жизни в Италии в эпоху Возрождения была «от двадцати до сорока лет». См.: *Klapisch-Zuber*. Women. P. 57. N. 45.

ничем. Он мечтал о работе зодчего, но в 1490-м надежды эти рухнули, когда его деревянная модель башни с куполом для недостроенного Миланского собора была отвергнута. Он попытался получить заказ на проектирование и отливку бронзовых дверей собора в Пьяченце и даже написал настоятелю анонимное письмо, где прославлял собственные таланты: «Никто с этим не справится, верьте моему слову, кроме флорентинца Леонардо».⁵² Однако в Пьяченцу его так и не пригласили. Он создал подробный план новой застройки Милана – предполагалось разделить город на десять округов по пять тысяч зданий в каждом; план включал в себя пешеходные зоны, орошаемые сады и хорошо вентилируемые общественные уборные. В дело из этого плана не пошло решительно ничего. У Лодовико же тем временем нарастали сомнения в способности Леонардо завершить работу над конной статуей – был момент, когда он даже послал во Флоренцию на поиски замены.

Порой Леонардо впадал в уныние из-за того, что он столь малого достиг. Судя по всему, в молодости у него была склонность к меланхолии. «Леонардо, – писал ему один из друзей, – зачем так унывать?» Этот грустный рефрен постоянно звучит в его записных книжках: «Когда бы хоть что-то осуществилось», – вздыхает он то и дело. «Когда бы я хоть что-то осуществил».⁵³

* * *

Леонардо появился на свет в 1452 году, в каменном, квадратной планировки доме неподалеку от Винчи, «непримечательной деревушки» (как назвал ее один из первых его биографов) в двадцати пяти километрах к западу от Флоренции.⁵⁴ Восьмидесятилетний дедушка с гордостью задокументировал его рождение в переплетенном в кожу семейном альбоме: «У меня родился внук, сын моего сына сера Пьеро, 15 апреля, в субботу, в третьем часу ночи. Наречен именем Лионардо».⁵⁵ Звать его, собственно, будут Леонардо ди сер Пьеро да Винчи – именно так двадцать лет спустя он регистрируется в Компанья ди Сан-Лука, флорентийском братстве художников. При дворе Сфорца его иногда станут называть «Леонардо Фиорентино» или – в латинизированной форме – «Леонардус де Флорентиа». Так именует его в документах Лодовико.⁵⁶ Соответственно, придворный художник и инженер герцога носил имя не малопримечательной тосканской деревушки, а славного города Флоренции.

Отец Леонардо, двадцатилетний сер Пьеро, был нотариусом, человеком весьма высокого общественного положения (что можно заключить из его титула): он составлял завещания, договоры, прочие коммерческие и юридические документы. Нотариусы в семье имелись как минимум на протяжении пяти поколений, однако на Леонардо цепочке этой суждено было прерваться. Был он – это следует из дедовской налоговой декларации несколько лет спустя – *non legittimo*, то есть рожденным вне брака, а значит, не имел права (наравне с преступниками и духовными лицами) претендовать на членство в Гильдии судей и нотариусов. Матерью Леонардо была шестнадцатилетняя Катерина – по своему социальному положению она явно стояла куда ниже толкового и честлюбивого Пьеро, вследствие чего они так и не поженились.

О Катерине нам не известно почти ничего. Возможно, она была служанкой в доме. Недавно возникла теория, что она, как и многие слуги в Тоскане, была рабыней-чужеземкой.

⁵² Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1346.

⁵³ Ibid. § 1365, 1366. Друг Леонардо, поэт Антонио Каммелли, цит. по: Nicholl. Leonardo da Vinci. P. 160.

⁵⁴ Giovio Paolo. The Life of Leonardo da Vinci // Goldscheider. Leonardo da Vinci. P. 29.

⁵⁵ Villata, ed. Documenti. P. 3. Подробнее о традиции представлять ферму в Анчьяно как место рождения Леонардо см. в: Nicholl. Leonardo da Vinci. P. 18–19.

⁵⁶ Villata, ed. Documenti. P. 102, 87; Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 722.

Столетием раньше флорентийские градоначальники издали указ, который позволял ввозить в город рабов, но только иноверцев, не христиан; по прибытии во Флоренцию их надлежало окрестить и дать им христианские имена (имя Катерина часто выбирали для этой цели). Состоятельные флорентинцы могли покупать рабов – в основном молодых женщин, которых брали в услужение, – из стран Причерноморья (турчанок, татарок, черкешенок) или из Северной Африки. Стоила такая рабыня от тридцати до пятидесяти флоринов – полугодовой доход квалифицированного ремесленника, – однако в XV веке их стало столько, что в популярной песенке пелось про «молодых рабынь-красавиц», которые высовываются из окон, «по утрам проветривая платье, / свежие, как барбарисов цвет».⁵⁷

Интересно, что у состоятельного друга сера Пьеро, флорентийского банкира по имени Ванни ди Никколо, была рабыня по имени Катерина, а после смерти Ванни в 1451 году сер Пьеро унаследовал его дом во Флоренции и сделался его душеприказчиком. Согласно одной из гипотез, дружба с Ванни и положение душеприказчика могли открыть Пьеро путь к сердцу Катерины. Это объясняет и предположение, выдвинутое одним ученым-антропологом, который выяснил, что отпечатки пальцев, якобы принадлежащие Леонардо, имеют дерматоглифическую структуру (то есть папиллярный узор), типичный для выходцев с Ближнего Востока. Это заявление породило громкие заголовки – что, мол, Леонардо был арабом; скептики, впрочем, утверждают, что, во-первых, установить национальную принадлежность по отпечаткам пальцев почти невозможно, а во-вторых, отпечатки, снятые с записных книжек Леонардо, могут принадлежать и не ему.⁵⁸

За полным отсутствием сведений о Катерине, все теории о том, что мать Леонардо была рабыней, а сам он имел ближневосточные корни, остаются только теориями. Однако нам точно известно, что воспитывался Леонардо в доме отца и деда, а Катерина исчезла из его жизни. Дети рабов, как правило, являлись свободнорожденными людьми, церковь позволяла отцам признавать их и делать законными наследниками. Матерям же, как правило, выделяли небольшое приданое и выдавали их замуж за другого. Что касается Катерины, вскоре после рождения Леонардо она вышла замуж за местного горного по прозвищу Аккаттабрига. Слово это означает «Забияка», – судя по всему, женихом он был не слишком завидным. После Леонардо у нее родилось еще пятеро детей, четыре дочери и сын, и она жила в относительной бедности в Кампо-Дзеппи, неподалеку от Винчи. О семействе Аккаттабриги известно лишь то, что в 1480-е годы один из сыновей, брат Леонардо по матери, который, похоже, вырос забиякой, как и его отец, погиб в Пизе от арбалетного выстрела.⁵⁹

Вскоре после рождения Леонардо Пьеро женился на другой шестнадцатилетней девушке, звали ее Альбьера. Ее общественное положение было гораздо выше, происходила она из зажиточной семьи флорентийских нотариусов – куда более многообещающая партия для молодого и честлюбивого сера Пьеро. Альбьера скончалась, когда Леонардо было двенадцать лет, так и не став матерью. Вторая жена сера Пьеро, Франческа, умерла в 1473 году, тоже бездетной. Леонардо оставался единственным сыном, пока в 1476 году третья жена сера Пьеро наконец не подарила ему сына, – к этому времени Леонардо уже исполнилось двадцать четыре года и он больше не жил дома. В итоге у сера Пьеро родилось больше дюжины детей – согласно одному недавнему исследованию, их было не меньше двадцати одного.⁶⁰

⁵⁷ Цит. по: *Origo*. The Domestic Enemy. P. 321. Ориго пишет, что слуги-рабы были в деревнях и городах вокруг Флоренции обычным делом. О цене рабов см.: *Goldthwaite*. The Economy. P. 377. О вероятности того, что мать Леонардо была рабыней, см.: *Cianchi*. La madre di Leonardo.

⁵⁸ См.: *Moore*. Leonardo da Vinci; а также доклад Марты Фалькони (Marta Falconi: www.msnbc.msn.com/id/15993133/ns/technology_and_science-science/t/experts-reconstruct-leonardo-fingerprint/#.TwGqXRzCcrq).

⁵⁹ *Bramly*. Leonardo. P. 242.

⁶⁰ *Ulivi*. Per la genealogia. 2008.

Судя по всему, рос Леонардо в любви. Как старший сын, он пользовался в доме отца и деда особым почетом. На крестинах его присутствовало как минимум десять крестных – это говорит еще и о том, что для семьи рождение мальчика отнюдь не являлось постыдным фактом. Положение незаконнорожденного закрыло ему двери в университет и в юридическую профессию, однако, похоже, больше никак на нем не отразилось. В Италии XV века незаконнорожденность не влекла за собой серьезных ущемлений. Литераторы Петрарка и Боккаччо, архитектор Леон Баттиста Альберти, художники Филиппо Липпи и его сын Филиппино и даже будущий папа Климент VII – все они родились вне брака. Когда в 1459 году папа Пий II проезжал через Феррару, приветствовать его вышли восемь бастардов из правящего семейства, в том числе и тогдашний герцог Борсо д'Эсте. Возможно, одна из причин снисходительного отношения Пия к клану д'Эсте заключалась в том, что до принятия сана он сам произвел на свет нескольких незаконнорожденных детей. «Что может быть человеку приятнее, – писал он отцу, укорявшему его в греховных связях, – чем продолжить свой род и оставить кого-то после себя? <...> Воистину, то, что семя мое столь плодородно, доставляет мне великую радость».⁶¹

Вероятно, и сер Пьеро не меньше радовался появлению сына, хотя, по неведомым причинам, так и не признал его законным наследником. Впрочем, это дало Леонардо одно неоспоримое преимущество: оно закрыло ему путь в юриспруденцию, позволив посвятить себя более творческим и разнообразным занятиям, – подобным же образом Петрарка и Боккаччо, почти не испытывая общественного осуждения, оказались свободны от притязаний со стороны церкви или гильдий и, соответственно, могли экспериментировать с новыми формами самовыражения.

Обучение Леонардо, по всей видимости, проходило самое обыкновенное, никто не собирався делать из него гения, которым он в итоге все-таки стал. С шести до одиннадцати лет он, скорее всего, обучался в начальной школе, называвшейся во Флоренции *bottegbuzza*, так как основная задача ее состояла в том, чтобы подготовить учеников к работе в *bottega* (мастерской). Обязанности учителя исполнял священник или нотариус, ученики обучались чтению и письму, по большей части – на богатом идиомами тосканском диалекте итальянского языка. Леонардо, скорее всего, немного освоил латынь по грамматике, известной как «Donadello». Впоследствии таких грамматик у него было не менее шести экземпляров, по одному из них, должно быть, он занимался еще в школе. Усердное складирование элементарных пособий по латыни свидетельствует о том, что Леонардо, несмотря на все свои способности, владел латынью не в совершенстве, а возможно, и просто слабо. Самую серьезную попытку освоить ее он предпринял ближе к сорока, в Милане, когда переписывал фрагменты из распространенного учебника Никколо Перотти «*Rudimenta grammatices*». То, что даже один из величайших умов во всей истории спотыкался на «*amo, amas, amat*», должно служить утешением всякому, кто когда-либо пытался учить иностранный язык.

Достигнув одиннадцатилетия, ученики отправлялись либо в гимназию, где изучали латинских авторов, готовясь к научному поприщу, либо в ремесленное училище, где больше занимались математикой, чем словесностью. Леонардо, скорее всего, посещал последнее. Учащихся ремесленных училищ немного знакомили с литературой – например, с произведениями Эзопа и Данте, но в основном они занимались математикой: их готовили к коммерческому поприщу. Хороший пример того, что должны были освоить ученики, можно найти в «*Trattato d'Abaco*» Пьеро делла Франчески – Пьеро утверждал, что это трактат по «математике, необходимой купцам». Среди многочисленных упражнений есть одно, которое ярко иллюстрирует, какими головоломными были торговые операции в Италии XV века: «Два человека проводят сделку по обмену, один предлагает воск, другой – шерсть. Цена воска

⁶¹ Piccolomini. Reject Aeneas, Accept Pius. P. 159–160.

– 9 дукатов с четвертью, цена сделки – 10 и две трети; у второго шерсть, цену за тысячу я не знаю, но обменный курс – 34 дуката; сделка прошла честно. Сколько стоит шерсть в денежном выражении?»⁶²

Один из самых ранних биографов Леонардо, художник и архитектор Джорджо Вазари, утверждал, что Леонардо обладал такими математическими способностями, что, «постоянно выдвигая всякие сомнения и трудности перед тем учителем, у которого он обучался, он не раз ставил его в тупик».⁶³ Вазари не был лично знаком с Леонардо (он родился в 1511 году), и многие его утверждения весьма спорны. Однако трудно усомниться в том, что Леонардо был любознательным и способным учеником, блистал в геометрии и особенно в рисовании. При этом он не слишком увлекался арифметикой и никогда не пользовался алгеброй.

Судя по всему, он также не слишком преуспевал в письменном итальянском, а уж в латыни и подавно. Однажды он назвал себя *uomo senza lettere* – «человеком без образования». Это явное преувеличение, – возможно, он имел в виду отсутствие способностей к латыни. Тем не менее в его записных книжках часто встречаются грамматические огрехи, орфографические ошибки, пропущенные слова, да и речь не отличается изяществом. Некоторые ошибки выглядят курьезно, даже если помнить, что записи он, как правило, делал второпях. Например, копируя список книг из своей библиотеки, он пишет «anticaglie» вместо «antiquarie». На той же странице имя «Margharita» написано как «Marcherita». В другом месте он полностью перевирает имя персидского философа Авиценны (*Avicenna*) и пишет его как «Avinega». Венеция (*Venezia*) у него превращается в «Vinegia».⁶⁴ Впрочем, оправданием ему служит тот факт, что к отклонению от языковой нормы – как и к незаконнорожденности – в его времена относились снисходительно.

* * *

Мачеха и дед Леонардо скончались в одном и том же 1464 году, когда ему исполнилось двенадцать лет. То ли тогда, то ли несколько лет спустя, но никак не позже 1469-го Леонардо перебрался во Флоренцию, где поселился у отца. Сер Пьеро весьма преуспел. К 1462 году он работал в должности нотариуса Козимо Медичи, а к 1469-му стал официальным нотариусом подесты (главы городской администрации). Практика его процветала, среди клиентов значились монахи и монахини как минимум из одиннадцати монастырей, кроме того, он был основным нотариусом флорентийской еврейской общины. «Если понадобится тебе лучший из законников, – писал флорентийский поэт Бернардо Камбини, – это Винчи, Пьеро, не ищи иного».⁶⁵ Он пользовался бесплатной квартирой во дворце подесты, а после 1470 года жил в особняке на Виа делле Престанце, сегодняшней Виа ди Гонди, улице, проходящей вдоль северной границы палаццо Веккио.

Флоренция, город с пятидесятитысячным населением, должно быть, произвела сильное впечатление на молодого человека, прибывшего из Винчи. «Нигде в мире нет ничего более прекрасного и ослепительного, чем Флоренция», – заявил около 1402 года ученый Леонардо Бруни. Пятьдесят лет спустя один флорентийский купец, оценивая родной город, решил, что он стал еще изумительнее, чем в дни Бруни, украсился новыми церквями, больницами и дворцами, а по улицам его ходили богатые горожане в «дорогих и элегантных

⁶² Francesca. Trattato d'Abaco. P. 51. О школьном образовании в Тоскане эпохи Возрождения см.: Witt. What Did Giovannino Read and Write? P. 83–114; Black. Education and Society.

⁶³ Vasari. Lives of the Artists. Vol. 1. P. 255

⁶⁴ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1421, 1525.

⁶⁵ Цит. по: Bramly. Leonardo. P. 117. О службе сэра Пьеро нотариусом Козимо Медичи см.: Beck. Leonardo's Rapport. P. 5–12. О его профессиональных связях с еврейской общиной см.: Cecchi. New Light. P. 123.

одеждах». В тогдашней Флоренции насчитывалось пятьдесят четыре торговца драгоценными камнями, семьдесят четыре лавки золотых дел мастеров и восемьдесят три мастерских, где ткали шелк. Купец отметил еще одно достоинство города: невероятное изобилие архитекторов, скульпторов и художников.⁶⁶ К тому моменту, когда Леонардо приехал во Флоренцию, в ней каждому бросались в глаза фрески, статуи и здания, созданные Джотто, Брунеллески, Мазаччо, Донателло и Лоренцо Гиберти.

Настоящее обучение Леонардо началось не в сельском ремесленном училище, но во флорентийской ювелирной мастерской, куда он поступил в возрасте тринадцати-четырнадцати лет. В ремесленном училище, где во главу угла ставили коммерцию, у него почти не было возможностей проявить свои художественные дарования, но, видимо, его ранние наброски, сделанные в свободное время, привлекли внимание отца. Сер Пьеро был нотариусом флорентийского ювелира и живописца Андреа дель Верроккьо, которому, если верить Вазари, он с гордостью показал несколько рисунков сына.⁶⁷ Сер Пьеро отдал Леонардо в обучение Верроккьо, и его, похоже, не смущало, что сын станет всего лишь ремесленником. Сер Пьеро был членом могучей и уважаемой Гильдии судей и нотариусов, в которой состояли сыновья представителей аристократии и богатых купцов. Художники, напротив, были членами гильдии, в которую входили врачи и аптекари, а наряду с ними – представители вовсе не престижных профессий, например обойщики, свечники, шляпники, перчаточники, могильщики и заготовители сыров. Притом что выбор профессии для Леонардо был изначально ограничен его положением незаконнорожденного, сер Пьеро проявил в этом отношении большую широту взглядов и отсутствие снобизма, чем, скажем, отец Микеланджело, который, по словам Вазари, обругал и поколотил сына, когда тот впервые выразил желание заниматься ручным трудом.

Ученичество в мастерской под началом признанного мастера, как правило, продолжалось шесть-семь лет; мастер предоставлял ученикам питание, кров и непосредственно руководил обучением в обмен на определенную сумму, которую выплачивал отец или опекун ученика. Леонардо повезло – его отец сделал верный выбор. У Верроккьо была непогрешимая репутация «источника, из которого художники могли черпать все необходимые навыки».⁶⁸ Ему недавно перевалило за тридцать, был он сыном кирпичника, который впоследствии разбогател, заняв должность таможенного инспектора. В юности Андреа, судя по всему, был сорвиголова: в семнадцать попал под арест за убийство четырнадцатилетнего валяльщика шерсти (впоследствии Верроккьо оправдали). Не исключено, что он учился в мастерской Донателло, однако главным его учителем стал золотых дел мастер по имени Джулиано дель Верроккьо, фамилию которого он впоследствии принял («Верроккьо» означает «верный глаз» – подходящее прозвание для художника). В двадцать, начав самостоятельную жизнь, он бедствовал, некоторое время даже ходил босиком, не имея денег, чтобы купить пару башмаков.⁶⁹

Карьера его пошла вверх, когда в середине или конце 1460-х годов он стал работать на правившую во Флоренции семью Медичи, – кстати, примерно тогда же в его мастерскую поступил Леонардо. Став одним из любимых скульпторов Медичи, Верроккьо спроектировал и построил усыпальницу Козимо Медичи, основателя династии, скончавшегося в 1464 году. Несколько лет спустя он создал из бронзы и порфира надгробие для сыновей Козимо, Пьеро и Джованни. Кроме того, он изваял для Медичи две замечательных бронзовых ста-

⁶⁶ Baldassarri, Saiber, eds. *Images of Quattrocento Florence*. P. 40, 73. Об изобилии и роскоши см.: Brown. *Origins of a Genius*. P. 12.

⁶⁷ Vasari. *Lives of the Artists*. Vol. 1. P. 256; о связях сера Пьеро с Верроккьо см.: Cecchi. *New Light*. P. 124.

⁶⁸ Цит. по: Brown. *Origins of a Genius*. P. 54.

⁶⁹ Crutwell. *Verrocchio*. P. 27.

туи, «Путто с дельфином» и «Давида». Леонардо попал в мастерскую Верроккьо как раз тогда, когда тот задумывал, а потом отливал две эти элегантные скульптуры, и есть большой соблазн увидеть в фигуре Давида, стройного, атлетически сложенного юноши со спутанными волосами и загадочной полуулыбкой, портрет Леонардо. Если Леонардо действительно обладал исключительно привлекательной внешностью, как в один голос утверждают все его ранние биографы, Верроккьо наверняка использовал своего красавца-ученика для создания образа юного великаноборца. Впрочем, у нас нет ни одного изображения Леонардо в юном возрасте, которое мы могли бы использовать для сравнения, так что домыслы остаются домыслами.

В мастерской Верроккьо Леонардо провел не менее шести-семи лет. Все это время он осваивал тонкости мастерства, которые необходимы художнику и скульптору: как тонировать бумагу или заточить гусиное перо, как выполнить позолоту или отливку из бронзы. Наряду с другими учениками он помогал мастеру в работе над заказами, например над алтарной картиной «Крещение Христа» для аббатства Сан-Сальви во Флоренции. Согласно легенде, именно Леонардо написал одного из коленопреклоненных ангелов, причем столь безупречно, что Верроккьо, по словам Вазари, «никогда больше уже не захотел прикасаться к краскам, обидевшись на то, что какой-то мальчик превзошел его в умении».⁷⁰ Вполне возможно, что именно Леонардо написал ангела с льняными волосами, и уж совершенно неоспоримо то, что на живописном поприще ему действительно предстояло превзойти своего учителя, который прежде всего обладал талантом скульптора, а не живописца. Вот только выбрасывать палитру и кисть Верроккьо не торопился, поскольку известно, что много лет спустя он расписывал алтарь в соборе Пистойи.

⁷⁰ *Vasari. Lives of the Artists. Vol. 1. P. 258*; точку зрения, что ангел написан именно Леонардо, поддерживают очень многие. См.: *Brown. Origins of a Genius. P. 142.*



Андреа дель Верроккьо (1435–1488) и Леонардо да Винчи (1452–1519). Крещение Христа. Ок. 1475. Дерево, масло.

Леонардо принял участие и в работе еще над одним полотном Верроккьо, «Товий и ангел», – его вкладом стал симпатичный песик с шелковистой шерстью, а еще рыба и золотистые завитки у Товия над ушами.⁷¹ Кудрявые волосы всегда занимали Леонардо. У него и у самого, по словам одного из ранних биографов, были длинные кудри, а борода ниспадала «до середины груди», она была «вьющаяся и хорошо расчесанная».⁷² По всему видно, что Леонардо гордился своей внешностью. Помимо ухоженных волос и курчавой бороды,

⁷¹ Участие Леонардо в этой работе было обнаружено Уильямом Суидой в 1954 г., но почти никто не согласился с его заявлением; в недавнее время на ту же точку зрения встал Дэвид Алан Браун. См.: *Brown. Origins of a Genius*. P. 51. Браун полагает (с. 54), что голова Товия тоже написана Леонардо.

⁷² *Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // Goldscheider. Leonardo da Vinci*. P. 32.

его отличала любовь к одежде ярких цветов. Флоренция славилась роскошными тканями – шелками и парчой с названиями вроде *rosa di zaffrone* (розовый сапфир) и *fior di pesco* (цветущий персик). Эти экзотические ткани по большей части экспортировались в гаремы Турции, поскольку во Флоренции существовал закон, воспрещавший одеваться слишком роскошно, и местные жители вынуждены были отдавать предпочтение более скромным материям. Однако это не останавливало Леонардо: в последующие годы его гардероб, смелое сочетание оттенков алого, розового и бордового, служил насмешкой над требованиями «модной полиции». В одном из перечней его нарядов значатся мантия из тафты, розовая каталонская мантия, плащ с бархатным капюшоном, еще один – из алого атласа, бордовая накидка из верблюжьей шерсти, темно-бордовые чулки, чулки цвета пыльной розы, черные чулки и две розовые шляпы.⁷³

Судя по всему, Леонардо и в других вещах проявлял внутреннюю и внешнюю независимость – пренебрегал модой, традициями, устоями. Еще одним уникальным его свойством было стремление изображать мир природы, лежащий вне пределов человеческой деятельности. На первом известном нам рисунке Леонардо, выполненном летом 1473 года, когда ему был двадцать один год, изображен вид на гористую долину реки Арно, под Флоренцией: холмы и обнаженные скалы вздымаются над плоской равниной. Вероятно, Леонардо делал набросок фона для некой картины, ведь именно ему Верроккьо, по всей видимости, доверил писать фон к «Крещению Христа», где изображены голые скалы, поднимающиеся над равниной. Упомянутый рисунок принято считать первым пейзажем в истории европейского искусства: впервые художник счел, что мир природы, без человеческого присутствия, достоин изображения. Леонардо четко пометил дату: «День Богоматери в Снегах, 2 августа 1473». На обороте он написал: «Sono chonteno» («Я счастлив»). Видимо, Леонардо действительно испытывал особое счастье, бродя среди тосканских холмов, изучая скальные образования и наблюдая, как поднимаются в небо на горячих воздушных потоках хищные птицы.⁷⁴

⁷³ Список одежды Леонардо см.: *Vinci. The Literary Works with a commentary*. Vol. 1. P. 332. О модах XV в. см.: *Baxandall. Painting*. P. 14–15; *Frick. Dressing*. P. 3.

⁷⁴ *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1369. Об участии Леонардо в создании пейзажного фона «Крещения Христа» Верроккьо см.: *Brown. Origins of a Genius*. P. 140.



Леонардо да Винчи (1452–1519). Долина реки Арно. 1473. Бумага, перо, чернила. Первый известный нам рисунок Леонардо

Скалы, как и кудри, были предметом особого интереса Леонардо. Он подолгу гулял в горах – такие прогулки любил и поэт Гвидотто Престинари. Интерес к топографии у Леонардо был не только эстетическим, но и научным. В его записях есть замечания по поводу слоев почвы и камня в долине Арно, таких как галечные отложения возле Монтелупо, конгломерат известкового туфа возле Кастельфиорентино, включения из морских раковин в лощине у Колле-Гонцоли.⁷⁵ Ко времени, когда он перебрался в Милан, об этих его блужданиях, видимо, уже было широко известно, потому что горцы прислали ему полный мешок геологических образцов. «Встречается в горах Пармы и Пьяченцы множество раковин и источенных червями кораллов, еще прилепленных к скалам; когда делал я большого миланского коня, мне был принесен в мою мастерскую некими крестьянами целый большой мешок их, найденных в этой местности; среди них много было сохранившихся в первоначальной добротности».⁷⁶ Вот какова, судя по всему, была репутация Леонардо: о его эксцентричных занятиях было известно даже крестьянам из столь неблизких краев, как Парма и Пьяченца.

В 1476 году, на пороге своего двадцатипятилетия, Леонардо все еще жил у Верроккьо и, судя по всему, продолжал работать с ним. Почему он жил у мастера, а не в куда более просторном доме отца, остается загадкой, поскольку в доме Верроккьо квартировали также его беспутный младший брат Томмазо, ткач, и сестра Маргерита с тремя дочерьми.⁷⁷ Возможно, у Леонардо возникли трения с отцом, который, потеряв вторую супругу, недавно женился в

⁷⁵ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1369; цит. по: Да Винчи. Избранные произведения. Т. 1. С. 330.

⁷⁶ Ibid. § 987; Там же. С. 335.

⁷⁷ Cruttwell. Verrocchio. P. 37.

третий раз? Новая жена сера Пьеро Маргерита в своем нежном пятнадцатилетнем возрасте была почти на десять лет моложе Леонардо. В 1476 году она родила сына Антонио – первого законного отпрыска сера Пьеро. Ей предстояло подарить ему еще пятерых (в том числе одну дочь – та умерла во младенчестве), но в конце 1480-х она скончалась, после чего сер Пьеро женился в четвертый раз и продолжил плодить потомство.

Распространенным сюжетом итальянской литературы того времени являются раздоры между отцом и сыном. Частично эти раздоры были следствием существовавшей тогда законодательной системы, которая не требовала от отцов отделять сыновей и давать им юридические права почти до достижения ими тридцатилетия. Поэт и писатель Франко Саккетти утверждал, что «многие сыновья желали отцовской смерти, дабы получить свободу».⁷⁸ Леонардо упоминает про эти конфликты отцов и детей в нехарактерно грубом письме, которое отправит много лет спустя своему сводному брату Доменико, вскоре после рождения у того первенца, – «...события, – пишет Леонардо, а с пера его так и капает яд, – которое, как я понимаю, сильно тебя порадовало». Чтобы окончательно испортить всем праздничное настроение, он добавляет, что Доменико зря тешится, «ибо завел себе бдительного врага, который думать будет об одном: как бы добиться свободы, каковую он сможет обрести только после твоей смерти».⁷⁹ Трудно сказать, до какой степени на мировоззрение Леонардо влияли писатели вроде Саккетти (сборник его нашумевших рассказов имелся в мастерской у Верроккьо), а до какой – собственные отношения с сером Пьеро.

Впрочем, возможно, Леонардо жил у Верроккьо потому, что высоко ценил общество своего учителя. Верроккьо был умен, начитан, отличался разносторонними интересами. Вазари утверждает, что он изучал геометрию и естественные науки – предметы, которые занимали и Леонардо, – а кроме того, был музыкантом. Музыкантом был и Леонардо, на лире он играл «как никто» и даже давал уроки музыки.⁸⁰ Не исключено, что играть его научил именно Верроккьо: в описи инвентаря его мастерской упомянута лютня. Кроме нее, в списке значатся Библия, глобус, произведения Петрарки и Овидия, а также сборник юмористических рассказов Саккетти.⁸¹

Впоследствии похожие предметы окажутся и в миланской мастерской Леонардо – они, помимо прочего, свидетельствуют о неизменности его интереса к интеллектуальным занятиям, которые он впервые открыл для себя в доме и в мастерской у Верроккьо. Из всего этого, безусловно, следует, что Верроккьо учил Леонардо не только тому, как держать стилос и толочь пигменты. Леонардо прибыл во Флоренцию сельским пареньком с зачаточным образованием. Судя по всему, Верроккьо способствовал раскрытию его природных задатков – возможно, играя на лютне или беседуя о произведениях Овидия.

Впрочем, влияние Верроккьо на Леонардо, безусловно, было куда глубже. По всей видимости, именно он пробудил в молодом человеке интерес к таким вещам, как геометрия, фигуры, образованные пересечением линий, и музыкальные созвучия, и к их применению в живописи. Созданное Верроккьо надгробие Козимо Медичи представляет собой лабиринт геометрических символов, основной из которых, круг, вписанный в квадрат, впоследствии появится у Леонардо в «Витрувианском человеке». Кроме того, два сочлененных прямоугольника со скругленными углами, украшающих надгробие, будут повторены у Леонардо в проекте одного церковного здания. Верроккьо создал это надгробие между 1465 и 1467 годом, примерно тогда, когда Леонардо поступил к нему в мастерскую. Легко представить

⁷⁸ *Sacchetti. Il Trecento Novelle. P. 44.*

⁷⁹ Цит. по: *Bramly. Leonardo. P. 123.* О пессимистических взглядах Леонардо на семейную жизнь см. также: *King, ed. The Fantasia of Leonardo da Vinci. P. 47.*

⁸⁰ *Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // Goldscheider. Leonardo da Vinci. P. 30.*

⁸¹ *Covi. Four New Documents. P. 97–103.*

себе, как юный подмастерье изучает сложный узор и постепенно осознает, что математика – не просто средство для проведения торговых сделок (а именно так его наставляли в училище), но еще и зримое выражение истины и красоты.

* * *

Кроме того, у Леонардо, по всей видимости, было во Флоренции еще одно жилье. Связи Верроккьо с Медичи плюс яркий талант Леонардо открыли перед ним редкостную возможность. Тот факт, что Леонардо работал на Лоренцо Медичи и жил у него в доме, подтверждает один из первых биографов Леонардо, безымянный флорентинец, известный (по названию Библиотеки Гадьяна, где когда-то хранилась его рукопись) как Аноним Гадьяно. В рукописи, относящейся к 1540-м годам, он утверждает, что в молодости Леонардо жил в доме Лоренцо Великолепного, а тот «пользовался его трудами в саду на площади Святого Марка во Флоренции».⁸²

Сад скульптур Лоренцо был своего рода музеем под открытым небом, с помощью которого герцог возвращал таланты молодых художников (в 1489 году там бывал подростком Микеланджело). Помимо мраморных и бронзовых статуй, Лоренцо и хранитель коллекции, скульптор по имени Бертольдо, собрали множество живописных и графических работ таких художников, как Брунеллески, Донателло, Мазаччо и Фра Анджелико. Какую именно работу Леонардо выполнял для Лоренцо, отрабатывая свое жалованье, неясно, однако у него были все возможности изучать как древнюю скульптуру, так и произведения знаменитых современников.

Не менее важно и то, что этот сад скульптур открыл Леонардо прямой доступ к Лоренцо Великолепному, владыке Флоренции, богатому и наделенному тонким вкусом покровителю искусств. Именно через Лоренцо – или при его посредстве – Леонардо получил один из первых своих самостоятельных заказов. В начале 1478 года синьория, городской совет Флоренции, заказала ему алтарь в часовне Сан-Бернардо Дворца синьории (сегодня известного как палаццо Веккио). Одновременно Леонардо выполнял еще несколько работ. В конце того же года он сделал пометку, что начал писать «две картины с Мадонной».⁸³ Заказчики нам неизвестны, однако что касается еще одной заказной работы, у него был чрезвычайно именитый клиент: ему поручили сделать картон к шпалере для португальского короля Жуана II. Опять же, судя по всему, получить этот заказ молодому художнику помог Лоренцо или кто-то из его окружения – у короля Жуана были при дворе Медичи определенные связи.⁸⁴ В качестве сюжета Леонардо выбрал Адама и Еву в райском саду и придумал композицию, которая впоследствии произвела сильное впечатление на Вазари. «По тщательности и правдоподобию изображения божественного мира, – писал он, – ни один талант не мог бы сделать ничего подобного».⁸⁵

В семидесятые годы Леонардо также выполнял заказы влиятельного семейства Бенчи – в частности, написал портрет молодой женщины, Джиневры де Бенчи. Сер Пьеро представлял интересы клана Бенчи, однако, вне всякого сомнения, связи Леонардо с семейством Медичи тоже сыграли свою роль при выборе исполнителя – отец и дед Джиневры управляли банком Медичи, и сам Лоренцо писал сонеты в ее честь.⁸⁶ Впрочем, заказчиком этой работы,

⁸² Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // *Goldscheider*. Leonardo da Vinci. P. 30. Об участии Леонардо в работе над садом Лоренцо см.: *Borgo, Sievers*. The Medici Gardens. P. 237–256; *Elam*. Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden. P. 41–84.

⁸³ *Vinci*. The Literary Works. Vol. 1. § 663.

⁸⁴ *Roscoe*. The Life of Lorenzo de' Medici. P. 236.

⁸⁵ *Vasari*. Lives of the Artists. Vol. 1. P. 258.

⁸⁶ О связях сера Пьеро с Бенчи см.: *Cecchi*. New Light. P. 129.

скорее всего, был венецианский дипломат Бернардо Бембо, который за время двух дипломатических визитов во Флоренцию в семидесятых годах тесно сошелся с Лоренцо Медичи и, судя по всему, еще теснее – с Джиневрой.

Еще один заказ Леонардо получил в июле 1481 года – ему поручили написать сцену поклонения волхвов в церкви августинского монастыря Сан-Донато а Скопето, находившейся за флорентийскими стенами. В получении этого заказа ключевую роль наверняка сыграл сер Пьеро – он был нотариусом монахов Сан-Донато а Скопето. Впрочем, заказ на алтарь был странным и замысловатым – вряд ли Леонардо был так уж благодарен за него отцу. Согласно договору, Леонардо должен был закончить работу в течение двух, самое большее – двух с половиной лет; в случае невыполнения монахи получали право разорвать договор, и работа, вне зависимости от стадии завершенности, переходила к ним бесплатно. В качестве вознаграждения художнику причиталась третья доля небольшого поместья за пределами Флоренции, ранее принадлежавшего седельнику, отцу одного из святых братьев. Примечательно, что из этой доли он должен был выделить приданое для внучки седельника, швеи по имени Лизабетта.⁸⁷



Леонардо да Винчи (1452–1519). Поклонение волхвов. 1481–1482. Дерево, масло.

⁸⁷ О договоре на роспись алтаря см.: *Villata*, ed. Documenti. P. 13–14.

Итак, во Флоренции перед Леонардо, похоже, забрезжил успех. На подступах к тридцатилетию Леонардо постепенно превращался в ценного мастера, принадлежавшего к почтенной мастерской Верроккьо; талант и связи в высоких кругах обеспечивали ему многочисленные и очень престижные заказы. Возможно, что на этом этапе он уже мог позволить себе нанимать собственных подмастерьев.

Однако гладким его творческий путь назвать нельзя. Судьба заказов, как правило, оказывалась несчастливой. Швее Лизабетта так и не получила приданого – во всяком случае, не от Леонардо. Монахи тоже не дождались своего «Поклонения волхвов». Несмотря на дополнительные поощрения (монахи послали ему бушель пшеницы, потом бочонок красного вина), он не доделал работу, бросив ее на стадии вопиющей, ошеломительной незавершенности. Впрочем, другой, более мелкий заказ тех же монахов Леонардо все же выполнил. Ему поручили расписать солнечные часы, оплатив работу возом дров.

Еще одна вещь Леонардо осталась незавершенной – или не была доставлена заказчику. По неведомой причине картон шпалеры для короля Португалии так и не был отправлен во Фландрию – там предполагалось выткать ее из шелковых и золотых нитей. Не закончил Леонардо и работу над алтарем в часовне палаццо Веккио. Не выполнить заказ синьории, нанимателей своего отца, – скорее всего, это стоило серу Пьеро многих неприятных и неловких моментов, так же как и неполученное приданое, и незаконченное «Поклонение волхвов» для монахов из Сан-Донатто. Медлительность и безответственность – которые, безусловно, объяснялись несобранностью, склонностью к экспериментированию и перфекционизму, а также чрезмерной живостью ума, – видимо, проявились у него в полную силу уже на этой ранней стадии карьеры. Один флорентийский поэт, Уголино Верино, обозревавший творческий путь Леонардо с весьма удачной позиции, середины 1480-х годов, с укором произнес: «За десять лет едва ли закончил хоть одну картину».⁸⁸

* * *

Но сколько бы ни ворчали обманутые заказчики, неспособность Леонардо завершить начатое не была следствием недостатка мастерства или отсутствия таланта. Скорее, ему мешало то, что в поисках нового изобразительного языка он ставил для себя слишком высокую планку. В мир он вглядывался куда пристальнее, чем его современники, и стремился более реалистично отобразить его в своем искусстве.

Показательным примером подхода Леонардо к работе может служить картина, изображающая Мадонну с Младенцем и кошкой, задуманная около 1480 года. Картина либо так и не была написана, либо очень давно утрачена, однако из набросков видно, что он раз за разом – словно одержимый навязчивой идеей – перерабатывал позу ребенка с кошкой на руках. В качестве моделей младенца Христа для своих картин Верроккьо использовал терракотовые статуэтки. Однако Леонардо поставил перед собой задачу отобразить жизнь точнее и реалистичнее. Поскольку зарисовки ребенка с кошкой относятся к периоду от конца 1470-х до начала 1480-х годов, возникает искушение увидеть на этих рисунках одного из сводных братьев Леонардо – Антонио (родившегося в 1476 году) или Джулиано (родившегося в 1479-м), который играет с домашней кошкой. Антонио и Джулиано почти наверняка послужили моделями для двух картин с изображением Мадонны и Младенца, которые Леонардо все-таки завершил: «Мадонны с гвоздикой», написанной между 1476 и 1478 годом, и «Мадонны Бенуа», написанной одним-двумя годами позже. В обоих случаях Леонардо изобразил мла-

⁸⁸ Baldassarri, Saiber, eds. Images of Quattrocento Florence. P. 209.

денца Христа с расфокусированным взглядом и неловко сжатым кулачком – это явно основано на его наблюдениях за маленькими детьми.⁸⁹

Леонардо был убежден, что живописец должен обладать многими особыми свойствами, в том числе острой наблюдательностью, поскольку в своих работах он воспроизводит «все, что видит глаз»,⁹⁰ – например, колыхание деревьев под ветром, тени на облаках, то, как предметы выглядят под водой. Леонардо завораживала игра солнечного света и тени на фигурах и предметах. Он намеревался написать трактат о свете и тени, где хотел привести научные объяснения сложных атмосферных явлений, таких как дымка и отраженный свет. Кроме того, его занимали разнообразные позы. Один биограф шестнадцатого столетия сообщает, что, дабы научиться точно изображать суставы и мышцы, Леонардо препарировал трупы, «равнодушно выполняя эту бесчеловечную, омерзительную работу».⁹¹ Никогда еще ни один художник не вглядывался столь пристально в физические свойства человека и окружающего его мира, никто так истово не пытался передать их на полотне.

Леонардо был наделен ненасытной любознательностью, он стремился найти объяснение самым разнообразным явлениям. Его записные книжки полны заметок – не забыть спросить у друга или знакомого: как строили башню в Ферраре, как люди во Фландрии «езды по льду» зимой, как каплун высидит куриные яйца.⁹² Некоторые вопросы он исследовал сам – порой это требовало ловкости и отваги. Из долины реки По, под Миланом, видна вздымающаяся вдалеке громада горы Монте-Роза высотой в 4600 метров; Леонардо совершил восхождение на один из ее пиков, став одним из первых альпинистов в человеческой истории.⁹³ Карабкаясь по каменистым склонам, чтобы понять, помимо прочего, почему небо голубое, он изумлялся тому, что с высоты мир выглядит совсем иным: разреженная атмосфера делает солнце ярче, а небо – темнее.⁹⁴

Словом, Леонардо отказывался пользоваться проверенными стилистическими приемами своего времени, отказывался смотреть на мир глазами предшественников и расписывать алтари так, как это делали на протяжении предыдущих пятидесяти лет. Вместо этого он непрерывно экспериментировал, ставил себе практически невыполнимые задачи. Он хотел создавать совершенно уникальные, необычные зрительные формы, вдохновленные не работами предшественников, а окружающей природой. Многие его современники в совершенстве владели живописной техникой, умели создавать изящные произведения и улаживать заказчиков. Однако они не лазили по горам, не рассекали мышцы трупов. У Леонардо сложилась более глубокая и захватывающая картина мира, возникли более амбициозные и взыскательные представления о том, как его надлежит отображать и истолковывать в искусстве.

* * *

Примерно в 1482 году – точная дата, да и год тоже, нам неизвестна – Леонардо покидает Флоренцию, увозя с собой серебряную лиру в форме конской головы и письмо с перечнем своих заслуг. За спиной остались тлеть невыполненные заказы, впрочем, хотя в Милане он и начал все с чистого листа, его отношение к делу не изменилось.

⁸⁹ Подробнее о «внешней невзрачности» младенца Христа на двух этих картинах см.: *Feinberg. Sight Unseen*. P. 28–34.

⁹⁰ *Vinci. The Literary Works*. Vol. 1. § 500.

⁹¹ *Giovio Paolo. Life of Leonardo da Vinci // Goldscheider. Leonardo da Vinci*. P. 29.

⁹² *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1448, 1432.

⁹³ Среди других пионеров альпинизма были Петрарка – он поднялся на гору Ванту в 1336 г. – и Пьетро Бембо, будущий кардинал, покоривший Этну в 1494-м.

⁹⁴ *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1060. См.: *Shoumatoff. The Alps*. P. 192–193.

В длинном письме к Лодовико Сфорца с перечислением своих достижений Леонардо демонстрирует склонность к вымыслу. Он забывает упомянуть, что был учеником Верроккьо, не описывает ни одной из своих картин (законченных или незаконченных), не сообщает о том, что среди его заказчиков были столь высокопоставленные особы, как король Португалии, Бернардо Бембо, флорентийская синьория и Лоренцо Медичи. В Милане он явно рассчитывал сменить род деятельности: стать архитектором и военным инженером, а не живописцем. Именно поэтому он похвастается своей способностью выполнять инженерные работы (строить мосты через реки, туннели подо рвами) – в чем, на деле, опыта у него либо было совсем мало, либо не было вовсе.

Свидетельств того, что во Флоренции Леонардо принимал участие в такого рода проектах, у нас нет. Согласно одному раннему источнику, основной причиной переезда Леонардо в Милан стал имевшийся у него опыт гидравлических работ. На Лодовико якобы произвели впечатление плотины, которые Леонардо построил на реке Ренелло, и герцог решил воспользоваться его услугами, чтобы объединить два канала, дабы обслуживать городские канализационные стоки и шлюзы.⁹⁵ Проверить, обладал ли Леонардо подобным опытом, равно как и определить местонахождение «реки Ренелло», теперь невозможно, однако Леонардо вряд ли стал бы так уверенно заявлять о своих навыках инженера, если бы не имел соответствующей подготовки или способностей. На самом деле чертежи одной из его военных машин, возможно, были созданы еще до отъезда в Милан: речь идет о пушке на колеснице – пушку можно было наводить и по вертикали, и по горизонтали. Более того, из записных книжек явствует, что еще во Флоренции он выполнил чертежи (хотя, возможно, и не воплощенные в жизнь) арбалета, водяного колеса, всевозможных блоков, шкивов и болтов, – все они могли иметь самое широкое применение. Эти чертежи свидетельствуют о поразительной способности к визуализации решения сложных технических проблем; не хватало одного – возможности создать все это в реальности.⁹⁶

Леонардо однажды написал, что механика – «наука благороднейшая и наиболее полезная».⁹⁷ Его увлечение механикой и ошеломительными инженерными проектами, возможно, возникло – или, по крайней мере, зародилось – в результате одного происшествия в мастерской Верроккьо. В мае 1471 года, когда Леонардо было девятнадцать лет, Верроккьо с другими мастерами занимался подъемом медного шара весом в две тонны на высоту около восьмидесяти метров – на фонарь купола Флорентийского собора. Этот подвиг инженерной мысли явно впечатлил Леонардо – он зарисовывал шкивы подъемника Брунеллески, с помощью которых осуществлялся подъем. Алтари для мелких политиков или заштатных монастырей явно меркли в сравнении со столь блистательным начинанием.

Судя по всему, Леонардо был убежден: в Милане, городе с куда большим населением, чем Флоренция, возможностей для инженера будет больше. Однако получить работу в этой области оказалось непросто. Первый его известный миланский проект, выполненный весной 1483 года по заказу братства Непорочного зачатия, тоже был живописным: ему заказали алтарь для часовни церкви Сан-Франческо Гранде. Заказ как минимум был престижным. Церковь находилась в одном из старейших и богатейших районов города, реликвий в ней хранилось больше, чем в любой другой из миланских церквей. Среди имевшихся там цен-

⁹⁵ Это свидетельство графа А. Г. Реццонико было опубликовано в 1780 г. и процитировано: *Vinci. The Literary Works with a commentary*. Vol. 1. P. 175. Педретти, автор комментария, отмечает, что эта история «озадачивает», однако добавляет, что граф Реццонико мог иметь доступ к документам, которые теперь утрачены.

⁹⁶ О ранних проектах Леонардо см.: *Kemp. The Marvellous Works*. P. 58–66. Об арбалете см.: *Laurenza. Leonardo's Machines*. P. 75–79. Лоренца датирует этот чертеж примерно 1482 г.

⁹⁷ *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1154; цит. по: *Да Винчи. Избранные сочинения*. Т. 1. С. 129.

ностей были голова святого Матфея и кусок дерева из комнаты, в которой Христос вкушал последнюю трапезу.⁹⁸

Братство, созданное в 1475 году, представляло собой религиозное сообщество, состоявшее из зажиточных мирян, которые собирались для совместных молитв и проповедовали доктрину Непорочного зачатия Девы Марии. Часовню они приобрели недавно, свод уже расписали фресками, теперь нужен был алтарь. Три предыдущих года столяр усердно строил огромную раму, которую предстояло заполнить живописным декором, резьбой и скульптурой.

Алтарь Леонардо должен был создавать совместно с двумя братьями, Евангелистой и Амброджо де Предис, – Амброджо был придворным живописцем Лодовико Сфорца. Важнейшей частью росписи являлась центральная доска, на которой (это особо оговаривалось в договоре) должна была быть изображена Мадонна в ультрамариновой накидке, фланкированная двумя пророками, с Младенцем на золотом возвышении и с Богом Отцом, тоже в ультрамариновых одеждах, парящим над их головами. О том, что именно Леонардо был назначен главным художником, можно судить по указанию: центральную доску должен был «написать флорентинец».⁹⁹

Хотя Леонардо и не нашел заказчиков для своих убийственных машин, не прошло и года с момента его приезда в Милан, как он уже получил очень престижный заказ. Два года спустя Лодовико от лица Маттеяша Корвина, короля Венгрии, поручил Леонардо написать еще одно изображение Мадонны.¹⁰⁰ Однако, как это ни печально, Леонардо не оставил своей привычки бросать работу на полдороге и злить тем самым заказчиков. Про Мадонну, написанную для Корвина, нам ничего не известно, а что до алтаря для часовни, этот заказ превратился в долгую историю отсрочек, взаимных претензий и судебных тяжб. По условиям договора Леонардо и братья де Предис должны были закончить работу к празднику Непорочного зачатия в декабре 1483 года, то есть на все про все у них было чуть более семи месяцев. В братстве, вероятно, уже знали о том, что Леонардо имеет привычку затягивать сроки, поэтому в договоре было особо оговорено, что, в случае если он покинет Милан, не завершив своей части работы, он не получит никакой оплаты.

Вы, полагаю, не удивитесь, услышав, что Леонардо с партнерами не выполнили условий договора. Нам не известно, когда именно Леонардо закончил свою доску – картину, которая сегодня известна как «Мадонна в скалах», однако по прошествии десяти лет она еще не была передана заказчику. К началу 1490-х годов стороны продолжали выяснять отношения в суде: Леонардо и Амброджо (Евангелиста к тому времени уже скончался) взымали к некоему авторитету, возможно Лодовико Сфорца, утверждая, что выплаченные им в качестве гонорара восемьсот лир полностью ушли на материалы. В договоре имелся пункт, согласно которому по окончании работы исполнители должны были получить дополнительное вознаграждение, однако оценщики, монах-францисканец и два представителя братства, предложили им всего сто лир, тогда как художники запросили четыреста. В своей жалобе Леонардо и Амброджо указывали, что третья сторона (какая именно, выяснить так и не удалось) выразила готовность приобрести у них алтарь по более высокой цене. В этой жалобе сквозит определенное высокомерие и даже надменность – в частности, говорится, что члены братства не могут судить о достоинствах картины, «ибо не слепцам рассуждать о цветах».¹⁰¹

⁹⁸ *Farago. Aesthetics.* P. 56.

⁹⁹ О договоре см.: *Villata*, ed. Documenti. P. 19–28. Ханнелора Глассер подробно обсуждает договор и предусмотренные в нем последствия в: *Glasser. Artists' Contracts.* P. 208–270.

¹⁰⁰ *Villata*, ed. Documenti. P. 35.

¹⁰¹ *Glasser. Artists' Contracts.* P. 345. Высокое лицо, к которому апеллировали художники, названо «Знатнейшим и сиятельнейшим повелителем» – почти не остается сомнений, что речь идет о Лодовико Сфорца. Что касается потенциального покупателя, его личность установить гораздо сложнее.

Богатые, влиятельные члены братства, видимо, были несколько ошарашены такой наглостью со стороны простых художников. Заказчики, как правило, придерживались мнения, что картина – вещь слишком важная, чтобы оставлять ее на усмотрение каких-то там живописцев. Художники считались ремесленниками, которым полагалось работать в строгом соответствии с пожеланиями заказчиков, неизменно стоявших выше в общественной иерархии. Несколькими годами ранее современник Леонардо Доменико Гирландайо, надежный, известный художник с безупречной репутацией, был нанят Фра Бернардо ди Франческо, приором воспитательного дома во Флоренции, чтобы написать алтарную картину «Поклонение волхвов». В договоре несколько раз подчеркивается, что именно Фра Бернардо, а не Гирландайо, будет принимать окончательное решение касательно содержания и качества работы. Все детали должны были соответствовать «тому, что я, Фра Бернардо, сочту наилучшим», а гонорар художник мог получить только в том случае, «если я, вышеупомянутый Фра Бернардо, сочту, что картина того заслуживает». Фра Бернардо закрепил за собой право испросить мнения третьей стороны касательно законченного произведения, и, в случае если оценка окажется неблагоприятной, Гирландайо предстояло получить гонорар, «урезанный настолько, насколько я, Фра Бернардо, сочту справедливым».¹⁰²

Гирландайо безропотно выполнял требования заказчиков. Леонардо – отнюдь; ему вообще не нравилось работать на заказ. Его раздражение против членов братства вполне понятно, однако их нежелание выплачивать ему дополнительное вознаграждение за «Мадонну в скалах» отчасти, видимо, объясняется тем, что он отошел от схемы, прописанной в договоре. На картине нет ни младенца Христа на золотом возвышении, ни Бога Отца, парящего у него над головой. Члены братства вряд ли нуждались просто в красивой картине, которую можно поместить в часовне: им нужно было художественное произведение, которое иллюстрировало и подкрепляло бы их веру в постулат о Непорочном зачатии Мадонны, а именно, что Дева Мария, в отличие от всех прочих, родилась не запятнанной первородным грехом, а зачата была платоническим путем, через целомудренный поцелуй ее родителей. Постулат этот был тогда совсем новым и вызывал крайне противоречивое отношение: францисканцы его поддерживали, доминиканцы решительно отвергали. Праздник Непорочного зачатия был официально установлен только в 1476 году папской буллой, изданной францисканцем Сикстом IV. Члены братства, которых объединяло стремление отстаивать эту доктрину, вовсе не жаждали видеть свободную импровизацию, в которой художник затемнял или попросту игнорировал их воззрения.

Кроме того, членов братства, видимо, ошарашили смелость и новизна произведения. Леонардо так и не закончил «Поклонения волхвов», композицию, которая, если бы она была завершена, не знала бы себе в Италии равных. Удивительные задатки этого произведения, с его пристальным вниманием к положению тел и анатомическим деталям, полностью раскрылись в изумительной «Мадонне в скалах». Леонардо отказался от клишированных жестов и выражений, с помощью которых художники передавали нужный смысл, придал персонажам живость и динамизм через изящный танец движущихся рук – укороченная левая рука Богородицы, указующий палец ангела – и тщательно выверенные позы.

Кроме того, Леонардо создал для персонажей поразительный фон. В договоре обозначены горы и скалы на заднем плане, но он создал мглистый, первозданный пейзаж, на котором вновь появляются увиденные с расстояния крутые откосы реки Арно с наброска 1473 года, на сей раз придвинутые ближе, а еще величественные арки и приапические каменные колонны, образующие грот, в котором и разворачивается действие. На создание этой мглистой красоты Леонардо вдохновили его топографические изыскания. Профессиональный геолог, изучивший эту картину в 1996 году, расхвалил ее как «геологический шедевр, в котором

¹⁰² Цит. по: Baxandall. Painting. P. 6.

Леонардо с особой точностью воспроизводит сложные географические формации».¹⁰³ На первом плане он с той же точностью и достоверностью изобразил растения – водосбор, зверобой.¹⁰⁴ Единство композиции придает тонкая моделировка светотени – фигуры показаны в приглушенном, рассеянном свете, точно через дымчатый фильтр.

Перед нами подлинный шедевр. Леонардо наконец-то удалось создать великолепное произведение, большую алтарную картину, которой предстояло занять видное место в одном из самых знаменитых храмов Милана. При этом, из-за распрей с братством, картина оставалась у него в мастерской, никем не оцененная, мало кому доступная. Пройдет двадцать пять лет, прежде чем алтарь – с другой центральной доской, выполненной Леонардо гораздо позднее, – наконец-то займет свое место в Сан-Франческо Гранде. Что случилось с первым вариантом картины, была ли она в 1490-е годы кому-то продана, установить так и не удалось. Работа – а она, безусловно, заслуживает звания лучшего алтаря пятнадцатого столетия – пропала из виду до 1625 года, а потом вдруг всплыла в собрании французских королей.¹⁰⁵

Все эти распри вызывали у Леонардо мучительное раздражение. Не то чтобы он разделял отвращение к человеческому роду, присущее его современнику Никколо Макиавелли, который написал в своем «Государе», что люди в большинстве своем «неблагодарны и непостоянны, склонны к лицемерию и обману».¹⁰⁶ Однако записные книжки его пестрят мелочными жалобами, в которых сам он представлен человеком обманутым, преданным, несправедливо обиженным. «Все зло, какое есть или было когда-либо, – гласит одна из записей, – даже если бы оно могло бы быть приведено им в действие, и то не удовлетворило бы всех чаяний его низкой душонки». Или так: «Известен мне человек, который, пообещав много, но меньше должного, будучи разочарован в своих самонадеянных планах, попытался лишить меня всех моих друзей». Иногда в заметках сквозят его подозрения касательно порядочности не только отдельных личностей, а человечества в целом – в одном месте он раздражается тирадой, направленной против людей, которые есть «не что иное, как проход для пищи и наполнители выгребных ям». Они идут по жизни, язвил он, не оставляя за собой ничего, кроме переполненных отхожих мест.¹⁰⁷

В начале творческого пути у Леонардо было достаточно и друзей, и покровителей – он выполнял заказы двух самых знатных итальянских вельмож, Лоренцо Медичи и Лодовико Сфорца. Однако его нежелание идти в искусстве на компромисс ради какого-то пункта договора снискало ему репутацию «трудного», ненадежного художника – а с такой репутацией получать заказы было непросто. Но главное заключалось в том, что создать подлинный шедевр ему еще только предстояло. Французские орудия катились по территории Италии, бронзу его сплавляли по воде в Феррару, а долг, который его гению долженствовало вернуть миру, так и оставался неоплаченным.

¹⁰³ Pizzorusso. The Authenticity. P. 197.

¹⁰⁴ Об идентификации растений на картинах см.: Morley. The Plant Illustrations. P. 559.

¹⁰⁵ Многие исследователи принимают за данность, что Лодовико Сфорца приобрел картину и преподнес в качестве свадебного подарка Максимилиану. Это возможно, однако гипотеза не подтверждена никакими документами, есть только свидетельство Анонима Гадьяно, что Лодовико отправил Максимилиану «одно из самых редких и прекрасных произведений живописи» кисти Леонардо. Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // Goldscheider. Leonardo da Vinci. P. 30.

¹⁰⁶ Machiavelli. The Prince. P. 54.

¹⁰⁷ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1356, 1357, 1179; Vinci. The Literary Works with a commentary. Vol. 1. P. 309.

Глава 3

Трапезная

На конской сбруе из конюшни Лодовико Сфорца часто повторялся один мотив: мавр, держащий над головою земной шар. Ниже был начертан девиз: «А bon droyt» («В своем праве»)¹⁰⁸ Осенью 1494 года эмблема эта выглядела чрезвычайно уместно: Лодовико казался всемогущим и, можно сказать, держал в руках судьбы мира – или, по крайней мере, Италии. Один венецианский летописец восхищался его успехами и апломбом: «Все, к чему бы этот человек ни прикоснулся, процветает, все, что он ночью видит во сне, днем сбывается наяву. Правда и то, что его уважают и почитают по всему миру, в Италии же он признан мудрейшим и самым удачливым из мужей. А еще все прочие его боятся, ибо фортуна сопутствует ему во всем, за что бы он ни взялся».¹⁰⁹ Впрочем, Лодовико не только боялись, его еще и не любили. Заигрывания с Францией и дурное обращение с племянником лишили его доверия, а кроме того, никто не знал, чего от него ждать.

Начинания короля Карла VIII также оказались настолько успешными, что один из его посланников подивился: похоже, «сам Господь» направляет и оберегает юного монарха, ибо «задумал сделать его своим орудием в деле усмирения и наказания этих итальянских князьков».¹¹⁰ Итальянская кампания развивалась по плану, к концу октября французские войска достигли границ Флоренции.

Французам необходимо было занять флорентийские крепости, раскиданные по всей Тоскане, дабы по мере продвижения вглубь Италии обеспечить себе защиту с флангов. Когда флорентинцы, сторонники короля Альфонсо Неаполитанского, отказались сдаться, французы предприняли штурм первой из этих крепостей, Фивиццано. Итальянцы вновь были поражены жестокостью пришельцев. Гарнизон был уничтожен полностью, город разграблен и сожжен, а его обитатели – истреблены, как это было и в Мордано. В последний день октября Пьеро Медичи, сын Лоренцо, новый правитель Флоренции, поспешно принял все требования французского короля, сдал ему крепости и обеспечил беспрепятственный проход по территории Тосканы. Когда новости о капитуляции достигли Флоренции, «в городе (так пишет Гвиччардини) вспыхнуло неслыханное возмущение», и через несколько дней Медичи, правившие городом свыше шестидесяти лет, вынуждены были бежать.¹¹¹

Лодовико вернулся в лагерь французов на следующий же день после похорон своего племянника, но вскорости отправился обратно в Милан. Там он занялся подготовкой документов, необходимых для официального принятия нового титула. Строго говоря, дарование титула герцога Миланского являлось прерогативой императора Священной Римской империи, на территории которой (по крайней мере, формально) располагался Милан. В 1395 году император Вацлав даровал Джангалеаццо Висконти, первому герцогу, «владычество, всю полноту законодательной и исполнительной власти» над Миланом, однако править он должен был от имени императора.¹¹² Преемник Вацлава Фридрих III не слишком благоволил к династии Сфорца, а потому ни Франческо, ни его сын Галеаццо Мария – притом что оба являлись правителями-самодержцами и называли себя герцогами – не были официально удостоены этого титула.

¹⁰⁸ McGrath. Lodovico il Moro. P. 85.

¹⁰⁹ Cartwright. Beatrice. P. 246.

¹¹⁰ Commynes. The Memoirs. P. 153.

¹¹¹ Guicciardini. The History. P. 58.

¹¹² Цит. по: Black. Absolutism. P. 70.

Лодовико имел твердые намерения оттеснить герцога Орлеанского и сделать Сфорца официальной правящей герцогской династией, а потому принялся обхаживать Максимилиана, дабы придать своему титулу законность. Император с готовностью поддержал претензии Лодовико, в том числе и потому, что годом ранее взял в жены его племянницу Бьянку Марию. Брак оказался несчастлив: Максимилиана сильно озадачила привычка его нареченной ужинать прямо на полу. Впрочем, приданое в четыреста тысяч дукатов, выплаченное из кладовых Сфорца, заставило его взглянуть с большей терпимостью и на застольные манеры жены, и на претензии пятилетнего Франческо на герцогский титул.¹¹³

Помимо титула, Лодовико думал и о прославлении своей семьи. Его меценатство, в том числе и желание возвести бронзовый конный памятник отцу, было нацелено на увековечивание имени Сфорца. Теперь же он увлекся другим масштабным проектом. Останки членов его семьи были погребены на разных кладбищах герцогства, причем некоторые из этих кладбищ оказались совсем непритязательными. Прадед Лодовико, Джангалеаццо Висконти, скончавшийся в 1402 году, был скромно погребен у алтаря Чертозы ди Павия, монастыря в сорока километрах к югу от Милана, заложенного в 1396 году. Когда в Чертозу приезжали именитые посетители, монахи иногда вели их по приставной лесенке взглянуть на славные останки, которые, по словам одного из этих гостей, «выглядели не лучше, чем им положено по природе».¹¹⁴

Джангалеаццо Висконти рассчитывал, что Чертоза станет усыпальницей для него и для членов его семьи, однако его планам не суждено было осуществиться – помешали недостаток средств, медлительность строителей, а также скоропостижная кончина Джангалеаццо от чумы. В 1494 году Лодовико решил почтить прадеда, построив ему более величественную и подобающую усыпальницу, призвал скульптора, чтобы тот изваял статую Джангалеаццо и высек барельефы на его саркофаге. Кроме того, он начал проявлять особое внимание к Чертозе. Нанял архитектора, чтобы тот завершил фасадные работы, а в 1490 году отправил гонца во Флоренцию и заказал Филиппино Липпи и Пьетро Перуджино алтарные картины.

Кроме того, Лодовико не забывал и про собственный последний приют. Около 1492 года он начал планировать строительство усыпальницы для себя и своих потомков. Местом была выбрана миланская церковь Санта-Мария делле Грацие, построенная между 1468 и 1482 годом внуком зодчего, создавшего павийскую Чертозу. Средства на строительство храма, равно как и на земельный участок, расположенный в западной оконечности города, были выделены одним из военачальников Франческо Сфорца, однако после его смерти Лодовико принял все финансовые обязательства на себя. В 1492 году он начал расширять и по-новому украшать церковь: восточная часть была полностью снесена, заложено основание более обширного храма. Вскоре после этого Лодовико попросил секретаря созвать «всех специалистов по архитектуре», дабы разработать проект фасада.¹¹⁵

Возможно, что среди этих специалистов был и Леонардо да Винчи. С тех пор как несколькими годами раньше был отвергнут его проект купола Миланского собора, интерес к архитектуре у Леонардо отнюдь не угас. В какой-то момент он представил проекты некой трибуны и, видимо, погребального памятника.¹¹⁶ В его записных книжках упоминаются разговоры с каменщиками-немцами, работавшими на строительстве собора, а одна заметка свидетельствует о желании приобрести книгу по церковной архитектуре – книгу «с описанием Милана и его церквей, купить которую можно у последнего книготорговца на пути в Кордузо». Следует также отметить, что Леонардо состоял в близкой дружбе с Донато

¹¹³ О застольных манерах Бьянки Марии см.: *Cartwright. Beatrice*. P. 219.

¹¹⁴ *Commines. The Memoirs*. P. 137.

¹¹⁵ Цит. по: *Welch. Patrons, Artists and Audiences*. P. 46.

¹¹⁶ *Pedretti. The Sforza Sepulchre*. P. 121–131; *Lang. Leonardo's Architectural Designs*. P. 218–233.

Браманте, архитектором, который, вне всякого сомнения, участвовал в перестройке церкви Санта-Мария делле Грацие.¹¹⁷ При этом если Леонардо и внес какой-то вклад в эту работу, он был минимальным. У Лодовико имелись на него совсем иные виды.



Церковь Санта-Мария делле Грацие.

Церковь была частью архитектурного комплекса доминиканского монастыря: помимо нее, в комплекс входили ризница, внутренний сад, кельи, где монахи спали и молились, и трапезная, где они вкушали пищу. Эти здания, как и церковь, появились совсем недавно и, чтобы стать достойными имени Сфорца, требовали новой отделки. И хотя Леонардо мечтал создавать пушки и танки, проектировать купол для недостроенного Миланского собора или отливать самую огромную конную статую в мире, заняться этим ему было не суждено. Вместо этого ему предстояло расписать стену.

* * *

Два предшествовавших столетия орден доминиканцев, или, как они именовались официально, орден братьев-проповедников, был, наряду с францисканским, самым активным религиозным орденом в Италии. Во всяком случае, на виду он был много больше других. Доминиканские монахи в заметных черно-белых одеяниях встречались во всех городах и весях Италии, проповедуя с кафедр церквей или перед толпами на городских площадях.

Орден доминиканцев возник в начале XIII века, после того как его основатель Доминик прошел во времена катарской ереси через провинцию Лангедок на юге Франции. Он выступил с решительным осуждением еретиков, противопоставивших простодушную веру и суровое благочестие помпезности и роскоши официальной церкви. Доминик предлагал лечить

¹¹⁷ Об их отношениях см.: *Pedretti. Newly Discovered Evidence*. P. 223–227. О Леонардо и немецких масонах см.: *Lang. Leonardo's Architectural Designs*. P. 221. Заметку о книге про Милан и его церкви см.: *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1448.

подобное подобным: усердной молитвой и скромной жизнью. «На рвение нужно отвечать рвением, на смирение – смирением», – с таким, ставшим впоследствии знаменитым, упреком обратился он к трем богато одетым, напыщенным папским легатам, которые не смогли ничего добиться в Лангедоке.¹¹⁸ В 1217 году папа дал Доминику дозволение основать собственный орден, причем он и его последователи стали называть себя «Милицией Иисуса Христа».¹¹⁹ Доминиканцы приняли на себя роль духовных стражей церкви, а после 1232 года – папских инквизиторов. Когда Майфреда Висконти заявила, что в Пасхальное воскресенье 1300 года намеревается возложить на себя папскую тиару, доминиканцы выследили всех ее приверженцев, допросили и сожгли на костре. А когда во времена более близкие, в 1494 году, в Турине были сожжены четыре женщины, обвиненные в колдовстве, дознание тоже проводил доминиканец.¹²⁰

Религиозное рвение снискало доминиканцам их прозвище, основанное на игре слов: «Domini canes» – Псы Господни. Они это прозвание приняли. На фресках в их церквях, например в Санта-Марии Новелла во Флоренции, встречаются стаи пятнистых черно-белых собак. Собаки отсылают не только к прозвищу и черно-белым одеждам, но и к легенде о том, что матери Доминика во время беременности якобы приснился сон, что у нее родился черно-белый пес с факелом в пасти. «Высочив из чрева, – повествует „Золотая легенда“, – пес этот предал огню всю ткань мира».¹²¹

Доминиканцы, можно сказать, действительно озарили мир светом, сделавшись основными церковными просветителями. «Лук натягивают в учении, – гласит доминиканская максима, – а тетиву спускают в молитве». Упор на учение и преподавание привел к тому, что именно доминиканцы заняли все богословские кафедры в университетах Парижа, Оксфорда и Болоньи. К XV веку среди пап насчитывалось двое доминиканцев, многие другие представители ордена прославились в Европе как писатели и проповедники. Кроме того, именно из среды доминиканцев вышел величайший ученый Средневековья, немецкий епископ Альберт Великий, за исключительную широту своих научных познаний прозванный Доктор Универсалис. Величайшим после Доминика представителем ордена стал «ангельский доктор» Фома Аквинский, автор «Суммы теологии», амбициозного трактата, где в полутора миллионов слов представлено все «относящееся к христианской вере».¹²²

Фома Аквинский, кстати, не предавался аскетизму – он был высок, тучен и любил вкусно поесть. Доминик, напротив, не давал потачек своей плоти. «Золотая легенда» повествует, что он всегда кормил свое тело скуднее, «чем оно желало», а пока учился в Испании, за десять лет не выпил ни стакана вина.¹²³ Верные его примеру, доминиканцы проводили жизнь в молитве, учении и проповедях. Жизнь братьев была суровой и тяжелой даже по меркам Средневековья. Они принимали обеты послушания, целомудрия и бедности, кормились за счет подаяния. С середины сентября и до Пасхи, а также круглогодично по пятницам они вкушали пищу только раз в день. Одежду шили из грубой шерсти, спали на жестких постелях в общих спальнях. Отправляясь в странствия, чаще передвигались пешком, чем верхом, зачастую – босыми и не имея при себе денег. Дабы приобщиться к страстям Христовым, они занимались самобичеванием: на одной из фресок Фра Анджелико в доминиканском монастыре Сан-Марко во Флоренции изображен коленапреклоненный Доминик, который охаживает себя хлыстом перед изображением распятого Христа.

¹¹⁸ Цит. по: *Milman. History. P. 251.*

¹¹⁹ *Monumenta ordinis. P. 90–91.*

¹²⁰ *Tavuzzi. Dominican Inquisitors. P. 255.*

¹²¹ *Voragine. The Golden Legend. Vol. 2. P. 44–45.*

¹²² *Aquinas. Summa theologiae. Vol. 1. P. 3.*

¹²³ *Voragine. The Golden Legend. Vol. 2. P. 44.*

Доминиканцы были самым гласным из всех религиозных орденов и часто проповедовали перед целыми толпами прямо на улицах и площадях. Однако большую часть дня братья соблюдали обет молчания, дабы сосредоточиться на изучении наук и созерцании. Еду тоже вкушали в молчании. Винченцо Банделло, ставший настоятелем Санта-Марии делле Грацие в 1495 году, был автором труда «*Declarationes super diversos passus constitutionum*» («Рассуждения по различным обрядовым вопросам»), в котором описан ритуал совместных трапез монахов-доминиканцев. В положенный час они собирались в трапезной, называвшейся *cenacolo* (от латинского «*cenaculum*», зал, где трапезничали римляне). Сначала они заходили в небольшое прилегающее помещение, где мыли руки – единственную часть тела, которую когда-либо омывали (считалось, что купание способствует телесному расслаблению и разжигает похоть). После этого они молча сидели на скамьях, прежде чем войти в собственно *cenacolo*, которое в Санта-Марии делле Грацие было узким, вытянутым помещением, расположенным перпендикулярно церкви, тридцать три метра в длину и восемь метров в ширину, обставленным по периметру столами. Место это было мрачное, суровое, окна находились на западной стене и располагались очень высоко. Прежде чем занять свои места за столом, братья преклоняли колени перед распятием на дальней стене; садились они за внешнюю сторону стола, лицом к центру. На самом дальнем месте, под распятием, сидел настоятель.

После благословения трапезы служки приносили из монастырской кухни еду. Была она столь скромной, что настоятелей призывали избегать искушения и не вкушать ничего за пределами монастыря, где, несомненно, кормили гораздо лучше. Художники, работавшие по заказу братьев, часто жаловались на ужасное питание. Говорили, что Паоло Уччелло якобы сбежал из церкви, где работал, после того, как его стали кормить одним сыром. Давид Гирландайо однажды вылил на монаха суп и ткнул в него хлебом, протестуя против того, как скверно кормили их с братом. Никакого мяса в меню, разумеется, не было. Доминик, соблюдавший Устав святого Бенедикта, никогда не вкушал скоромного, поясняя, что оно, как и купание, может пробудить вождление. Фома Аквинский учил, что вкусная пища, например мясо, «разжигает телесный зуд» и «способствует переполнению семенников».¹²⁴

Монаха, нарушившего правило молчания, наказывали недопущением к следующей трапезе, однако, если настоятель считал целесообразной застольную беседу, он мог дать одному-двум братьям разрешение говорить. Но чаще монахи слушали за едой одного из членов братства – его называли *lector in mensa*, или застольным чтецом, – который читал вслух Библию или какой-то иной религиозный текст, например «Золотую легенду», написанную тоже доминиканцем. С середины XIV века монахи (равно как и монахини) некоторых обителей получили новую пищу для размышлений во время молчаливой трапезы. Стены стали украшать фресками, причем их сюжетом – что в данном случае неудивительно, – как правило, были сцены трапез. Иногда художники изображали Авраама, который готовит угощение для ангелов (сцена из Бытия 18), или чудо о хлебах и рыбах. Однако чаще всего для росписи выбирали Тайную вечерю, а посему изображения Тайной вечери получили название «*cenacolo*». Преломляя хлеб, монахи и монахини могли представлять себя апостолами, ужинающими в Иерусалиме.

Именно такую картину Лодовико Сфорца и хотел заказать для трапезной церкви Санта-Мария делле Грацие. И вот в обществе монахов-доминиканцев – компании набожных, трудолюбивых аскетов – появился Леонардо да Винчи.

Нам неизвестно, когда именно Леонардо получил заказ на изображение Тайной вечери в трапезной церкви Санта-Мария делле Грацие. Архивы монастыря погибли, а с ними были утрачены и все подробности, связанные с этим заказом. Логично предположить, что это было

¹²⁴ Aquinas. Summa theologiae. Vol. 43. P. 115.

либо в конце 1494-го, либо в самом начале 1495 года, после того как окончательно отпала возможность извять бронзового коня. Мы не знаем наверняка, кто именно нанял Леонардо, Лодовико Сфорца или братья-доминиканцы. Однако, учитывая личный интерес Лодовико к монастырю – он ужинал там каждый вторник и субботу, демонстрируя свою набожность и смирение, – скорее всего, заказчиком выступал именно он. Несколько лет спустя, обсуждая эту работу, он упомянул соглашения, которые подписал с Леонардо.

Эти «соглашения», безусловно, и представляли собой утраченный договор. Заказчик никогда не позволил бы художнику приняться за работу, не подписав с ним предварительно документ, в котором оговаривались, в частности, сюжет, цена, материалы и сроки исполнения. Вряд ли Лодовико нанял бы Леонардо, с его репутацией ненадежного, медлительного работника, уже неоднократно бросавшего начатое на полпути, не составив договора, который предоставил бы ему определенные гарантии и заставил исполнителя сосредоточиться на своей работе. Впрочем, как уже выяснили на собственном горьком опыте члены братства Непорочного зачатия, даже самый драконовский документ не мог помешать Леонардо импровизировать и затягивать сроки.

Решение поручить выполнение настенной росписи именно Леонардо было отнюдь не очевидным, скорее, наоборот, вызывало некоторое удивление. В своем письме-представлении он делал упор на то, что имеет богатый опыт в области создания военных механизмов. Письмо заканчивалось невнятным, почти проходным замечанием, что он, мол, может изображать «и в живописи – все, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто б он ни был».¹²⁵ Пусть здесь и есть элемент бравады, но уже в 1482 году Леонардо был совершенно зрелым художником, который при желании мог превзойти почти всякого в портретах или алтарных образах. «Мадонна в скалах», созданная уже после написания этого письма, в полной мере раскрывает его удивительные таланты.

Однако в том, что касается живописи, у Леонардо действительно имелся один недостаток. Его учитель Верроккьо преуспел во многих областях искусства – работал в мраморе, бронзе, меди и латуни. А вот его живописный опыт ограничивался темперой на досках – и даже здесь он сделал не так уж много. Алтари и портреты тогда, как правило, писали темперой. Основу для алтарной картины набирали из склеенных досок, обычно для этого брали тополь; доски потом во много слоев грунтовали клеем и мелом. Темпера (от латинского «temperare», смешивать) изготавливалась путем соединения порошкообразных пигментов с жидким связующим веществом, чаще всего для этой цели использовали яичный желток. Чтобы краска дольше не высыхала, художники иногда добавляли в нее мед или сок фигового дерева, вязкость можно было понижать добавлением уксуса, пива или вина.

Росписи на стенах часовен или трапезных, как правило, делали не темперой, а в иной технике, известной как «фреска». Верроккьо, при всем разнообразии своих талантов, никогда в этой технике не работал и, соответственно, вряд ли мог передать ее тайны Леонардо. Сам Леонардо тоже никогда раньше не писал фресок. Когда он жил во Флоренции, с 1470 по начало 1480-х годов, заказчики фресок чаще всего обращались к Сандро Боттичелли или Доменико Гирландайо. Последний работал в этой технике особенно успешно и плодотворно. Отчет, подготовленный для Лодовико Сфорца флорентийским агентом, который пытался нанять Гирландайо для росписи Чертозы в Павии, гласит, что он «большой мастер расписывать деревянные панели, а более того – стены... работает быстро и заказов берет много».¹²⁶

Слова «работает быстро» не имеют ни малейшего отношения к Леонардо. Видимо, именно по причине слабого знания техники фресковой живописи, а также из-за репутации человека, бросающего дело на полдороге, имени Леонардо нет в списке молодых художни-

¹²⁵ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1340; цит. по: *Да Винчи. Избранные произведения*. Т. 1. С. 124.

¹²⁶ Цит. по: *Baxandall. Painting*. P. 26.

ков, которых Лоренцо Медичи отправил летом 1481 года в Рим расписывать стены только что построенной Сикстинской капеллы. Боттичелли и Гирландайо, входившие в эту группу, имели куда больше опыта фресковой живописи, чем Леонардо.

Считалось, что техника фрески наиболее сложна для освоения. Вазари утверждает, что многие живописцы способны достигнуть мастерства в работе маслом и темперой, однако лишь избранные в состоянии освоить фресковую живопись, ибо этот способ, по его словам, «поистине требует наибольшей мужественности, уверенности, решительности и более прочен, чем все остальные».¹²⁷ Слово «фреска» происходит от итальянского *affresco* – корень его, *fresco*, означает «свежий»: при этом способе работы художник не смешивает красители со связующими веществами, а растирает прямо в воде и наносит на влажную штукатурку; та, высыхая, впитывает их и связывает химически, таким образом, красочный слой образует со стеной единое целое.

Техника уникальная и, как отметил Вазари, долговечная. Однако при использовании ее возникало множество сложностей – в том числе и потому, что художнику приходилось работать на большой поверхности, иногда высоко над полом, в труднодоступных местах. Кроме того, в распоряжении мастера оставалось всего несколько часов – закончить дневной фрагмент нужно было до того, как штукатурка высохнет, – а значит, работать приходилось быстро. И наконец, мастер был ограничен в цветовой гамме, так как использовать можно было лишь те пигменты, которые не меняют цвета в щелочной среде. Самые яркие оттенки синего и зеленого – ультрамарин, лазурит, малахит – можно было добавлять, только смешивая со связующим веществом и нанося на уже высохшую штукатурку. Эта дополнительная техника, известная как секко, имела недостаток: темпера, нанесенная на сухую штукатурку, была куда менее стойкой, чем красители, разведенные водой и нанесенные на влажную поверхность. Соответственно, заказчики, как правило, не хотели, чтобы художники работали в технике секко. В договоре Филиппино Липпи с банкиром Филиппо Строцци на серию фресок в часовне Строцци в Санта-Марии Новелла (работы начались в 1487 году) было четко прописано, что художник будет работать только в технике фрески.

Мало того что Леонардо не владел этой крайне сложной техникой, он никогда еще не работал над столь масштабными произведениями. Потерпев несколько неудач при попытках написать алтарную картину, он внезапно получил заказ на роспись целой северной стены трапезной, размерами девять на четыре с половиной метра.

Заказ на роспись стены трапезной считался весьма почетным, особенно если (как, похоже, это было в нашем случае) заказчиком выступал сам герцог. Однако, судя по всему, Леонардо и здесь не преминул покапризничать. Его отрывистое, раздраженное письмо к Лодовико, которое пестрит рублеными фразами – «навязанное», «не мое искусство» и «вот если бы другой заказ», – вполне возможно, написано именно в связи с его новой работой в Санта-Марии делле Грации. Хотя письмо содержит жалобы по поводу понесенных расходов и невыплаченных денег, возмущается художник не столько из-за конной статуи («О коне не буду говорить ничего»), сколько по некоему новому поводу. В другом отрывочном послании к Лодовико, чуть более позднего времени, Леонардо сетует на то, что его заставляют выполнять для герцога разные мелкие поручения, отвлекая от гораздо более важного заказа, – возможно, речь идет о конной статуе. «Прискорбно мне, – пишет он, – что вследствие необходимости зарабатывать себе пропитание я вынужден прерываться и заниматься пустяками, вместо того чтобы выполнять работу, которую доверила мне ваша светлость».¹²⁸

¹²⁷ Vasari on Technique. P. 222.

¹²⁸ *Vinci*. The Literary Works. Vol. 2. § 1344. Карло Педретти датирует это письмо из Атлантического кодекса (*Vinci*. Codex Atlanticus. Fol. 315 v) приблизительно 1495 г. См.: *Vinci*. The Literary Works with a commentary. Vol. 1. P. 296.

Была ли роспись трапезной Санта-Марии делле Грации одним из тех «пустяков», на которые Леонардо вынужден был отвлекаться от более важных дел – бронзового коня или какого-то другого заказа? Его недовольство тем, что от идеи создания конной статуи пришлось отказаться, наверняка только усилилось, когда он узнал, что ему ни с того ни с сего поручили работу, для которой у него не было необходимых навыков. В любом случае настенная роспись не являлась равноценной заменой конному монументу. Неизвестно, где именно Лодовико собирался поставить статую, но для нее наверняка выбрали бы почетное место, возможно даже площадь перед замком, где ее непременно увидели бы все миланцы и все, кто приезжал в город. Но проект был приостановлен, а Леонардо поручили расписывать какую-то дальнюю комнатенку, где собиралась трапезничать горстка монахов.

Но если Леонардо писал свои гневные письма с целью отвертеться от этой работы, он не преуспел. Видимо, он довольно скоро понял: хочешь оставаться в фаворе у Моро – выполняй все его желания. А кроме того, он, наверное, осознал и другое: ему представилась возможность продемонстрировать свои таланты живописца, причем в масштабах, доселе невиданных.

* * *

1494 год – «очень несчастливый год для Италии» – завершился тем, что король Карл VIII и его воины вошли в ворота Рима. Карл провел одиннадцать приятнейших дней во Флоренции – он жил во дворце Медичи и слегка поменял его планировку, добавив новые проходы, через которые мог проскальзывать в покои своей очередной любовницы. Из Флоренции он двинулся к югу на Сиену, потом на Витербо. После этого взгляды его обратились к Риму, и в середине ноября он издал воззвание, в котором просил лишь права свободного прохода по римской территории. Однако, по словам Гвиччардини, он «с каждым днем делался все наглее, ибо успехи его превзошли многократно самые смелые его ожидания».¹²⁹ Даже союзников короля несколько отрезвили его легкие победы: и Лодовико Сфорца, и венецианский сенат стали опасаться, что завоевание Неаполя вряд ли удовлетворит амбиции французов.

Рим и прилегавшие к нему территории, известные как Папская область, находились под управлением папы, который был не только духовным вождем, но и светским правителем: он взимал налоги с миллионного населения и устанавливал для него законы. Карл недвусмысленно намекал, что намерен сместить нынешнего папу Александра VI, человека мирского склада, имевшего заслуженную репутацию мота и коррупционера, если его святейшество не удовлетворит просьбу короля и не передаст ему ключи от всех замков и корону Неаполя. Когда французы начали свой марш на Рим, у Александра VI сделались обморочные припадки. В начале конфликта он принял сторону Неаполя, заявив, что связан с Альфонсо «теснейшими узами родства и дружбы», и поклявшись защищать его от захватчиков.¹³⁰ Теперь же он колебался: то ли оказать доблестное сопротивление французам – он утверждал, что скорее умрет, чем станет рабом французского монарха, – то ли усмирить гордыню и подумать, не стоит ли с ними договориться. К тому моменту, когда французские войска вступили на римскую территорию и начали захватывать один город за другим, папа так и не пришел ни к какому решению. А французы, помимо прочего, изловили на дороге под Римом его любовницу Джулию Фарнезе, которая попыталась спастись бегством.

Население самого Рима, возлагавшее все надежды на то, что папа сумеет замирился с французами, пребывало в состоянии ужаса и возмущения. Риму грозил голод, поскольку

¹²⁹ Guicciardini. The History. P. 66.

¹³⁰ Цит. по: Setton. The Papacy. P. 456.

французский флот заблокировал вход в Тибр и поставки продовольствия прекратились. Особенно от этих лишений страдали священники, которые, по циничному замечанию одного очевидца-венецианца, «привыкли только к изысканным яствам».¹³¹ Папа заперся в Ватикане, который обороняли его телохранители-испанцы, и начал готовиться к побегу из города – даже сложил постельное белье и столовый сервиз. После этого, «заметив, как стремительно приближается сей юный властитель» (так писал один из посланников Карла), папа решил открыть перед ним ворота Рима.¹³²

Изначально Карл планировал войти в Рим 1 января, однако придворный астролог сообщил ему, что наиболее благоприятное положение планет ожидается на сутки раньше, поэтому французский монарх въехал в северные римские ворота Porta del Popolo в последний день 1494 года. На то, чтобы войти вслед за ним в те же ворота, у французской армии вместе со швейцарскими и немецкими наемниками ушло шесть часов. За ними по булыжникам мостовой и лужам вкатились тридцать шесть бронзовых пушек: смертоносное напоминание о том, что ждет римлян, если они вздумают оказать сопротивление.

Варвары вступили в ворота Рима. «На всей памяти человеческой, – горестно сообщал посланник из Мантуи, – никогда еще не выпадало на долю церкви столь тяжкого испытания».¹³³

¹³¹ Цит. по: Ibid. P. 477.

¹³² *Commines. The Memoirs.* P. 149.

¹³³ Цит. по: *Pastor. The History of the Popes.* P. 454.

Глава 4

Ужин в Иерусалиме

История Тайной вечери была знакома Леонардо по целому ряду находившихся во Флоренции изображений. Кроме того, он знал ее и из Библии, экземпляр которой значится в списке принадлежавших ему книг, – художник составил его в середине 1490-х годов. Примечательно, что это, скорее всего, тот самый экземпляр, который он приобрел (согласно другой его заметке на память) в конце 1494 или в начале 1495 года, именно тогда, когда начал работать в трапезной церкви Санта-Мария делле Грацие. Почти наверняка его Библия была хорошо известным и широко распространенным переводом на итальянский, выполненным Никколо ди Малерми, «*Biblia volgare historjata*»: впервые она вышла в свет в Венеции в 1471 году и к началу 1490-х годов выдержала десять изданий (с сотнями ксилографических иллюстраций). Велика вероятность, что Леонардо специально приобрел Библию, чтобы изучать евангельские тексты, посвященные Тайной вечере.¹³⁴

В своей новой Библии Леонардо мог прочитать четыре варианта рассказа о Тайной вечере, два из них исходили из уст очевидцев. Каждый из четырех авторов Евангелий, Матфей, Марк, Лука и Иоанн, представляет свою версию событий. Как и в случае с другими эпизодами из жизни Христа, в первых трех рассказах, известных как синоптические Евангелия, имеются многочисленные параллели. В них описаны одни и те же события, зачастую изложенные в той же последовательности и схожими словами, – это сходство навело богословов на мысль, что авторы их работали коллегиально. Притом что как между разными авторами синоптических Евангелий, так и внутри каждого текста существуют расхождения, касающиеся деталей, Матфей, Марк и Лука демонстрируют большое единодушие, в отличие от Иоанна, текст которого изобилует всевозможными подробностями. Впрочем, очевидных противоречий между четырьмя Евангелиями нет, разве что разница в расстановке акцентов, уровне детализации и последовательности определенных событий. Двое авторов, Матфей и Иоанн, лично присутствовали на Тайной вечере. Принято считать, что Евангелие от Матфея является первым по времени написания, соответственно, именно с него и начинается Новый Завет. Матфей принадлежал к особой группе последователей Христа – ее членов называли апостолами: это двенадцать человек, которых Христос после восхождения на гору призвал к особому служению – проповедовать вместе с Ним. «И чтобы они имели власть исцелять от болезней и изгонять бесов», – гласит Евангелие от Марка (Мк. 3: 15). Апостолы присутствовали при триумфальном въезде Христа в Иерусалим на осле, они были не только участниками Тайной вечери, но также свидетелями и Воскресения, и, сорока днями позже, Вознесения – когда Христос вознесся сквозь тучи на небо. Последними словами Христа, обращенными к апостолам, стало воззвание: «Но вы примете силу, когда сойдет на вас Дух Святый; и будете Мне свидетелями в Иерусалиме и во всей Иудее и Самарии и даже до края земли» (Деян. 1: 8). Написание Евангелий и стало частью свидетельства перед всем миром.

В синоптических Евангелиях рассказ о Тайной вечере начинается сразу после того, как Иуда приходит к первосвященнику и предлагает предать Христа, которого священники и фарисеи ненавидят и боятся.¹³⁵ Только Матфей уточняет, какое Иуда получил вознаграждение, – тридцать серебряников; Марк и Лука просто отмечают, что первосвященник со това-

¹³⁴ Рассказ Леонардо об этом приобретении содержится в Атлантическом кодексе (*Vinci. Codex Atlanticus. Fol. 104 r-a*). Анализ см.: *Pedretti. Studies. P. 137*. Список книг Леонардо содержится в Атлантическом кодексе (*Vinci. Codex Atlanticus. Fol. 210 r.*).

¹³⁵ В Евангелиях о Тайной вечере рассказано: Мф. 26: 1–29; Мк. 14: 1–25; Лк. 22: 1–30; Ин. 13: 1–30.

рищи обещал выплатить предателю некую сумму. Иоанн вовсе не упоминает, что у Иуды был корыстный интерес. Он считает, что Иуда предал Христа совсем по иной причине.

Приближается Пасха, праздник, во время которого иудеи совершают особый ритуал: забивают ягненка и вкушают его мясо в память об избавлении от Ангела Мщения и освобождении из египетского плена. Апостолы спрашивают у Христа, что приготовить для пира. По словам Матфея, Христос велит им найти на улицах Иерусалима «такого-то» и сказать ему: «Учитель говорит: время Мое близко». Марк и Лука добавляют, что узнать этого незнакомца можно будет по тому, что он несет кувшин воды. «Последуйте за ним, – передает слова Христа евангелист Марк, – и куда он войдет, скажите хозяину дома того: „Учитель говорит: где комната, в которой бы Мне есть пасху с учениками Моими?“ И он покажет вам горницу большую, устланную, готовую».

Настает вечер, Христос садится с учениками за трапезу в этой большой горнице. Происходит это либо в день пасхального пира, либо (по словам Иоанна) во время приготовления к нему (он однозначно указывает, что трапеза происходит до начала основного празднества). В любом случае следующее за этим Распятие символически связано – по крайней мере, у Луки и Иоанна – с закланием агнцев перед пиром. Эта удивительная параллель подчеркивает, что агнец, которого евреи принесли в жертву, чтобы спасти от египтян своих перворожденных, является прообразом «Агнца Господнего», искупившего человеческие грехи своей великой жертвой.

Кратко и точно синоптические Евангелия описывают все, что происходит за трапезой, хотя последовательность событий в них не совпадает. По словам Матфея, за едой Христос говорит: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня». Возмущенные апостолы начинают спрашивать: «Не я ли, Господи?» – на что он отвечает: «Опустивший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня». Тогда Иуда интересуется, не о нем ли речь, на что Иисус отвечает ему: «Ты сказал».

Сразу же за этим откровением следует учреждение таинства причастия. «Ядите: сие есть Тело Мое», – говорит Христос, преломляя хлеб. Потом берет чашу и, благодарив, говорит: «Пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов». Матфей добавляет трогательную подробность: по завершении трапезы Христос с учениками воспели.

Марк почти дословно повторяет Матфея: у него весть о предательстве тоже непосредственно предшествует причастию. А вот у Луки события эти представлены в обратном порядке. В его пересказе Христос сперва преломляет хлеб и пьет с учениками вино, а потом уже возвещает о предательстве. Судя по всему, таинство причастия еще не завершено, когда Христос обрушивает на учеников пугающее заявление. «Сия чаша есть Новый Завет в Моей крови, которая за вас проливается, – говорит он и сразу же добавляет: – И вот, рука предающего Меня со Мною за столом». Апостолы начинают «спрашивать друг друга», кто из них способен на такое. Впрочем, по словам Луки, их сильнее заботит нечто другое, потому что тут внезапно разгорается «спор между ними, кто из них должен почитаться большим». Лука не упоминает о том, что Иуда опускает руку в то же блюдо, что и Иисус; собственно, по ходу трапезы ни разу не упоминается, что предатель – именно Иуда, хотя ранее Лука и повествует о его сделке с первосвященниками и книжниками.

В Евангелии от Иоанна все эти события представлены несколько иначе. Это Евангелие было написано последним. Историк IV века Евсевий утверждает, что Марк и Лука уже давно написали свои Евангелия, а Иоанн, проповедовавший изустно, только много позже решил дополнить их более подробным рассказом о ранних проповедях Христа.¹³⁶ Повествование Иоанна о Тайной вечере тоже изобилует подробностями, хотя в его изложении сама вечеря

¹³⁶ Eusebius. History of the Church. P. 153.

– она точно не является пасхальным пиршеством – заканчивается очень быстро. По окончании трапезы Христос встает из-за стола, препоясывается полотенцем и (не слушая протестов Петра) начинает омыwać ноги ученикам, подавая тем самым пример смирения; в других Евангелиях этот эпизод не упомянут. Именно во время омовения ног Он впервые (метафорически) возвещает ученикам о предательстве. «Не все вы чисты», – говорит Он многозначительно. А потом добавляет, что в будущем все они должны омыwać друг другу ноги, и снова возвращается к предательству: «Ядущий со Мною хлеб поднял на Меня пядь свою». Вскоре после этого Христос, дух которого встревожен, внезапно высказывается более прямо и недвусмысленно: «Истинно, истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня».

Эти слова перекликаются со словами из других Евангелий, однако Иоанн добавляет к ним один из самых блистательных драматических пассажей во всей Библии. Как и в других Евангелиях, сразу за заявлением Иисуса следуют замешательство, тревога, самокопание – сотрапезники поворачиваются друг к другу, «недоумевая, о ком Он говорит». Иоанн более подробно описывает эту сумятицу. У Христа на груди возлежит один из «учеников Его, которого любил Иисус». Скромность не позволяет Иоанну назвать имя этого любимого ученика – в последующих главах он упомянут еще несколько раз, причем там уже становится ясно, что этот возлюбленный ученик и есть сам Иоанн. «Ибо тот самый святой Иоанн Евангелист и есть ученик, которого любил Иисус, – поясняет святой Августин, – ибо он возлежал на груди у него за Тайной вечерей».¹³⁷

Встревоженные апостолы требуют разъяснений. Характерно, что именно Петр, с его добросердечием и прямотой, делает знак Иоанну, который все еще возлежит у Христа на груди, чтобы тот спросил, «кто это, о котором говорит». Иоанн от общего имени задает вопрос: «Господи! кто это?» Христос отвечает так же, как и в первых двух Евангелиях: «Тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам». После чего обмакивает хлеб и подает Иуде.

И тут Иоанн вводит сюжетную линию, которой нет в двух первых Евангелиях, у Луки же она упомянута вскользь. Еще до того, как начать рассказ о Тайной вечере, Лука упоминает, что, когда первосвященники и книжники рядили, как бы им умертвить Христа, «вошел же сатана в Иуду», обещавшего предать Христа в их руки. Иоанн рассказывает об этом подробнее. В отличие от остальных, он не упоминает, что Иуда и ранее строил козни с первосвященником. Если бы он уже не заключил свою низкую сделку, обвинение в предательстве озадачило бы его не меньше других, а то, что хлеб Христос, обмакнув, подал именно ему, – и тем более. Иоанн однозначно говорит о том, что Иуда – человек низкий, в предыдущей главе он обвиняет его в том, что тот ворует деньги из ящика, который ему доверили. Еще явственнее Иоанн предрекает предательство, когда описывает, как целым годом ранее Христос обратился к своим новоизбранным апостолам со словами: «Не двенадцать ли вас избрал Я? но один из вас диавол». Чтобы никто не усомнился в том, кто именно этот злодей, Иоанн поспешно добавляет: «Это говорил Он об Иуде Симонове Искарите, ибо сей хотел предать Его, будучи один из двенадцати». Итак, Иоанн напрямую предрекает грядущие события, однако, описывая Тайную вечерю, не говорит ни слова о том, что Иуда вступил в сговор с врагами Иисуса.

Еще одно примечательное отличие рассказа Иоанна о Тайной вечере от описания событий в синоптических Евангелиях заключается в следующем: Иоанн не упоминает об учреждении обряда причастия. Зато в других частях его Евангелия речь о причастии заходит довольно часто. Так, рассказывая о пасхальной трапезе годом ранее, он напрямую говорит о том, что спастись можно, вкусив плоти и крови Христа. После чуда с насыщением пяти тысяч Христос обращается к благодарной толпе со словами: «Я есмь хлеб жизни» – и добавляет: «Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь пребывает во Мне, и Я в нем» (Ин. 6:

¹³⁷ Цит. по: *Culpeper: John, the Son of Zebedee*. P. 167.

48, 56). Это утверждение вызывает недоумение и ропот, даже ближайшие ученики Христа с трудом в состоянии это постичь: «Какие странные слова! кто может это слушать?» Более того, по словам Иоанна, «с этого времени многие из учеников Его отошли от Него и уже не ходили с Ним». Среди таких отступников, судя по всему, был и Марк, чем объясняется его отсутствие на Тайной вечере годом позже.

По словам Иоанна, Христос не раздает «хлеб жизни» за Тайной вечерей. Он опускает один кусок в блюдо и протягивает его Иуде, а тот его съедает. То, что Иуда съедает кусок хлеба, полученный из рук Христа, превращает всю сцену в своего рода безбожный перевертыш причастия, потому что, как говорит Иоанн, «после сего куса вошел в него сатана». Затем Иисус обращается к Иуде без обвиняков: «Что делаешь, делай скорее». Вновь следует замешательство. Это утверждение озадачивает остальных апостолов не менее, чем предшествовавшее, касающееся предательства, – некоторые из них ошибочно полагают, что Христос просто дал Иуде, хранителю общей кассы, поручение купить все необходимое к предстоящему пиршеству.

Но Иуда-то прекрасно знает, что именно имеет в виду Христос и что он, Иуда, должен сделать, – и скрывается в ночи. Он вернется несколькими часами и пятью главами позже, в сопровождении воинов, служителей первосвященников и фарисеев, «с фонарями и светильниками и оружием». Сцена подготовлена для следующего акта драмы.

* * *

Безусловно, Леонардо видел во Флоренции и ее окрестностях не одно изображение Тайной вечери. Уже свыше тысячи лет художники по всей Европе по-всякому воплощали этот библейский сюжет. Один из древнейших примеров, дошедших до наших дней, – это мозаика из церкви Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне, относящаяся к первой половине VI века; эта мозаика является частью цикла сцен из жизни Христа. По ходу последующих столетий Тайную вечерю изображали в иллюминированных рукописях, высекали из камня и слоновой кости, ткали на шпалерах, а в Шартрском соборе в середине XII века она предстала в виде изумительного витража.

В большинстве случаев авторы этих работ опирались на Евангелие от Иоанна, по крайней мере в том смысле, что изображали нежную сцену, на которую в синоптических Евангелиях нет даже намека: Иоанн возлежит у Христа на груди. Впрочем, допускалась немалая свобода творчества. Зачастую Тайная вечеря из библейского сюжета превращалась в сцены современных застолий. На византийских изображениях, вроде упомянутого из Равенны, часто представлен роскошный банкет, где аристократического вида сотрапезники возлежат на «сигме» – подковообразном ложе, опершись локтями на валики (именно так римляне и трапезовали: стулья в столовых появились позднее). «Тайная вечеря» из Наумбургского собора, вырезанная в камне около 1260 года, показывает нам другую оконечность социального спектра: там изображена группа неотесанных, прожорливых крестьян.



Неизвестный художник. Тайная вечеря. Мозаика Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне. Византийское влияние. VI в.

Изображения Тайной вечери становятся еще многочисленнее и занимают еще более видное место в итальянском искусстве XIV века, причем особенно часто их выполняют в новой технике – фреске. Ранее Тайная вечеря, как правило, изображалась в циклах «Страсти Христовы» или среди сцен, иллюстрирующих жизнь Христа, однако к середине четырнадцатого столетия она выпала из этого контекста и стала все чаще появляться в трапезных мужских и женских монастырей. Теперь братья или сестры садились за столы прямо под фреской, изображающей апостолов в иерусалимской горнице. Итак, Тайная вечеря стала характерным сюжетом для монастырских трапезных, хотя и не только для них.

Одно из лучших изображений Тайной вечери в трапезной появилось в середине XV века. Община монахинь-затворниц, сестер-бенедиктинок из монастыря Сант-Аполлония во Флоренции, заказала его Андреа дель Кастаньо, которого прозвали (за серию картин, изображавших казненных Медичи заговорщиков) Андреино дельи Импиккати, то есть Маленький Андреа Висельников. В монастырской трапезной он создал безупречную иллюзию трехмерного пространства, расширив площадь помещения за счет изображенной на фреске прямоугольной комнаты и дав монахиням возможность – на то время доступную уже многим – вкушать пищу в присутствии Христа и апостолов. В трактовке Кастаньо сцена выглядит мирной. Сонный Иоанн положил голову на руку Христа, а остальные апостолы заняты разговором или погружены в свои думы. Ученик, сидящий третьим слева, задумчиво смотрит в пространство, а второй справа даже раскрыл на столе книгу.

Вряд ли Леонардо довелось увидеть «Тайную вечерю» Кастаньо. Она находилась в обители затворниц, а значит, в течение четырех веков, до роспуска общины Сант-Аполлонии в 1860 году, мало кто мог видеть ее, кроме немногочисленных сестер (росписи повезло – она пережила конец XIX века, когда помещение использовалось как армейский склад). Однако

Леонардо, безусловно, видел во Флоренции несколько других вариантов той же самой сцены, в том числе другую «Тайную вечерю» (утраченную), которую Кастаньо написал для госпиталя Санта-Мария Нуова. Доменико Гирландайо – «скорый работник», успевший за свою жизнь очень много, – в последние годы пребывания Леонардо во Флоренции создал две «Тайные вечера», одну в 1480 году для храма монахов-умилиатов, церкви Онъиссанти, а другую двумя годами позже в гостевой трапезной Сан-Марко. И на этих двух работах изображена мирная беседа, где два-три апостола погружены в свои мысли. У Гирландайо сильнее, чем у Кастаньо, выражено взаимодействие между фигурами, особенно на фреске из Онъиссанти, где некоторые, вслушиваясь, подались вперед, а Петр решительно сжимает нож. Как и многие другие, Гирландайо изобразил Иоанна возлежащим на груди у Христа – указание на то, что и он следовал тексту Евангелия от Иоанна.

У Кастаньо и Гирландайо, как и у прочих мастеров, имелись веские причины трактовать Тайную вечерю – которая, согласно Новому Завету, полна смущения и изумленной растерянности – как сцену самоуглубленного размышления. Монашеские обитатели были обителями молчания. Важность молчания подчеркнута в Сан-Марко, где братию и посетителей встречал Петр Веронский с прижатым к губам пальцем, изображенный на фреске Фра Анджелико. Тишину соблюдали в общих помещениях, в храме, в спальнях. Чтобы братия не расслаблялась, в каждом монастыре имелся особый уполномоченный, «циркатор», в обязанности которого входило подкрадываться к братьям «в неподходящие и неожиданные моменты», дабы проверить, не нарушают ли они правило.¹³⁸

Сестры из обители Сант-Аполлонии жили в том же мире немногословного размышления, и трапезная, для которой написал свою фреску Кастаньо, задумывалась как место тишины. По правилу бенедиктинцев вкушать пищу в трапезной полагалось в молчании, звучать должен был лишь голос сестры, читавшей Священное Писание. «Во время трапез, – писал святой Бенедикт, – надлежит соблюдать полное молчание, не нарушаемое даже шепотом, и не должно звучать иных голосов, кроме голоса чтеца».¹³⁹ Апостола, читающего книгу (у которого, кстати, очень сердитое выражение лица), Кастаньо, возможно, изобразил в напоминание о той сестре, которая будет читать вслух остальным. Спокойная, созерцательная обстановка Тайной вечера показывала затворницам из монастыря Сант-Аполлония, как им должно вести себя не только в трапезной, но и во всей их затворнической жизни.

¹³⁸ Galbraith. The Constitution of the Dominican Order. P. 118.

¹³⁹ The Rule of Saint Benedict / Trans. Patrick Barry // Wisdom from the Monastery. P. 59.



Доменико Гирландайо (1449–1494). Тайная вечеря. 1480. Фреска церкви Онъиссанти.

Написать Тайную вечерю всегда было непростой задачей, даже на обширном пространстве стены трапезной. Художнику нужно было рассадить за столом тринадцать фигур, проиллюстрировав либо тот момент, когда Христос учреждает обряд причастия, либо тот, когда Он объявляет, ко всеобщему смущению, что один из учеников Его предаст. Кастаньо и Гирландайо удалось создать удачные композиции, используя прихотливую игру жестов и выражений лиц, в которой воспроизводилась молчаливая, задумчивая атмосфера, царившая в трапезных.

Леонардо же в этих деликатных жестах и задумчивых лицах, скорее всего, виделась лишь бледная тень той полноты жизни, которую он всегда стремился передавать в своем искусстве. Кроме того, в этих произведениях отсутствовал драматический накал, характерный для библейских текстов. Ведь нельзя забывать, что момент это исключительно эмоциональный. Тринадцать человек садятся за стол, дабы справить важный праздник: харизматичный духовный лидер и группа Его последователей, тщательно отобранных и наделенных особыми дарованиями. Они собрались в центре оккупированного города, власти которого задумали их погубить и ждут подходящего момента. Притом среди них сидит, преломляя с ними хлеб, предатель.

Такую сцену не изобразишь с должной силой на шпалере или витраже, она не способствует спокойным, безмятежным размышлениям. Здесь нужно нечто совсем другое.

* * *

Не было, пожалуй, во всей истории другого художника, который рисовал бы столько, сколько рисовал Леонардо, – или испытывал бы столь же непреодолимое желание запечатлеть на бумаге все увиденное. В одном источнике описаны эти его непрерывные труды; там сказано, что, отправляясь на прогулку, Леонардо всегда засовывал за пояс блокнот и на его страницах запечатлевал «лица, повадки, одеяния и движения» встречаемых.¹⁴⁰ Пристальное наблюдение за людьми, занятыми повседневным трудом, а также точная и реалистичная передача их черт и поз на бумаге были важнейшими составляющими его искусства. В одной

¹⁴⁰ Джованни Баттиста Джиральди, цит. по: Clayton. Leonardo da Vinci. P. 130.

заметке он поучает будущих художников: «Старайся часто во время своих прогулок пешком смотреть и наблюдать места и позы людей во время разговора, во время спора, или смеха, или драки».¹⁴¹

Художник, рассматривающий и зарисовывающий сограждан на рынке или на площади, был тогда весьма необычным зрелищем. Как правило, натурщиков для своих произведений художники находили прямо в мастерских – попросту просили учеников принять необходимые позы. Случалось, что они заимствовали позы и выражения лица у скульптур, с уже написанных картин или из альбомов, где были собраны полезные подробности: как тело движется и выглядит в разных положениях. Леонардо же считал «крайне вредоносным» для живописца копировать лица и позы с работ другого автора.¹⁴² А потому наброски он всегда делал за пределами мастерской, на вольном воздухе, где мог наблюдать, как движутся и взаимодействуют между собой реальные люди.

Леонардо много лет прожил во Флоренции, большом городе, где уличная суэта постоянно дарила ему возможности наблюдать людей во всех их проявлениях. Один из его современников назвал Флоренцию «театром мира».¹⁴³ Флорентинцы часто сходились, чтобы пообщаться, на улицах и площадях, на мостах вроде Понте Веккио. Во время карнавала на улицах пели песни и разыгрывали сценки, а на площадях команды из двадцати семи человек играли в *кальчо* – примитивную и очень жесткую разновидность футбола. Флорентийский рынок гудел, как улей. Поэт Антонио Пуччи описывает его как отдельный мир, место, где толпились торговцы пряностями, мясники, ростовщики, старьевщики, игроки и нищие. Тут же были и торговки, «которые весь день бранятся... сквернословя / И обзывая шлюхами друг дружку».¹⁴⁴ На флорентийских улицах можно было встретить и настоящих проституток – по закону им полагалось носить длинные перчатки, обувь на высокой платформе, колокольчики на голове и желтую ленту.

Похоже, что из всего разнообразия флорентийской жизни Леонардо особо занимали так называемые *sersaccenti delle pancacce* (всезнайки на скамейках).¹⁴⁵ То были люди из самых разных слоев общества, которые сидели и сплетничали на многочисленных каменных скамьях, стоявших на флорентийских улицах, площадях, даже у основания кампанилы Джотто и у фасадов богатых дворцов. Одним из самых популярных мест была «рингиера», каменное возвышение, которое пристроили к палаццо Веккио в 1323 году, чтобы отцам города было откуда обращаться к населению. Беседы всезнаек, собиравшихся на скамейках, порой носили на диво ученый характер. Ученый и дипломат Джанноццо Манетти якобы выучил латынь, подслушивая мудреные разговоры, а собеседники, занимавшие скамьи перед фасадом палаццо Спини однажды обратились к Леонардо с просьбой растолковать им один отрывок из Данте. Однако по большей части беседы были не столь возвышенными. Песенка, появившаяся в 1433 году, начиналась так: «Кто хочет слышать басни и вранье, ступайте к тем, что на скамьях сидят вседневно». Другой автор сетовал, что завсегдатаи скамей суть вместилища «подозрений и зависти, враги всяческого добра».¹⁴⁶

Леонардо привлекали художественные возможности, которые открывали перед ним флорентийские сплетники-всезнайки. Видимо, он ходил по улицам с блокнотом в руке, подмечая жесты и выражения этих «людей во время разговора, во время спора, или смеха, или

¹⁴¹ Vinci. The Literary Works. Vol. 1. § 571; цит. по: Да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 234.

¹⁴² Vinci. Treatise on Painting. Vol. 1. P. 55.

¹⁴³ Цит. по: Trexler. Public Life. P. 461.

¹⁴⁴ Цит. по: Dean. The Towns of Italy. P. 123.

¹⁴⁵ За информацию о скамейках и посиделках на скамейках во Флоренции эпохи Возрождения я признателен следующему источнику: Elet. Seats of Power.

¹⁴⁶ Цит. по: Elet. Seats of Power. P. 451. Историю про Леонардо и скамеечников из палаццо Спини см.: Leonardo da Vinci by the Anonimo Gaddiano // Goldscheider. Leonardo da Vinci. P. 32.

драки». Его завораживали человеческие взаимоотношения: например, когда один говорит, а другие слушают – это он мог наблюдать всякий раз, когда на «рингиере» произносили речи или делали оповещения. В одной из его заметок говорится о том, как правильно изобразить человека, обращающегося к группе: «Делай так, чтобы говорящий держал двумя пальцами правой руки один палец левой, загнув предварительно два меньших; лицо должно быть решительно обращено к народу; рот должен быть приоткрыт, чтобы казалось, что человек говорит». Внимающий же ему народ следует изображать «молчащим и внимательным, все должны смотреть оратору в лицо с жестами удивления», а стариков следует представлять сидящими «с переплетенными пальцами рук, держа в них усталое колено» или с перекрещенными ногами и с подбородком, подпертым ладонями.¹⁴⁷

Говорящих и слушающих Леонардо запечатлел на многих своих рисунках. Примерно в 1480 году – как раз тогда он начал работу над «Поклонением волхвов» – он сделал небольшой набросок трех фигур на скамье. Крайне интересны их позы. Сидящий в центре, созерцатель, подпер подбородок правой рукой, поставив правый локоть на левую ладонь, а две боковые фигуры склонились к нему, как будто с сочувствием; тот, что сидит справа, утешает огорченного друга, обвив его рукой.¹⁴⁸ За этим рисунком последовали другие похожие – Леонардо сделал целую серию набросков людей, увлеченных разговором, сидящих в естественных, непринужденных позах. Возможно, некоторые были подготовительными материалами к «Поклонению волхвов», поскольку все относятся к началу 1480-х годов. Леонардо явно планировал наполнить это произведение движением. На незавершенной картине показана череда энергично движущихся фигур, образовавших тесный полукруг за спиной Мадонны с Младенцем: преклоняя колени, толкаясь, протискиваясь и жестикулируя, они пытаются лучше разглядеть происходящее.



¹⁴⁷ Vinci. The Literary Works. Vol. 1. § 594; цит. по: Да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 234.

¹⁴⁸ Педретти полагает, что этот набросок отражает «первый замысел „Тайной вечери“ Леонардо». См.: Pedretti. Studies. P. 32.

Леонардо да Винчи (1452–1519). Мужчины, беседующие на улице Флоренции. Бумага, перо, чернила. Набросок.

Делая очередной эскиз, Леонардо придумал совсем любопытную сцену. На обороте одной из зарисовок для «Поклонения волхвов» он набросал несколько групп – в основном эти люди сидят и либо слушают, либо что-то говорят остальным. Хотя некоторые фигуры, возможно, предполагалось использовать для «Поклонения волхвов», воображение увело Леонардо в сторону. В нижнем правом углу листа он торопливо набросал пять фигур, сидящих на скамье. Тот, что в середине, о чем-то жарко повествует, ухватив за руку одного слушателя и наставив палец на другого. Кто-то сосредоточенно внимает, кто-то пытается перебить, а тот, что сидит слева, погружен в себя и словно вовсе не замечает оратора.

Такую сцену Леонардо запросто мог подсмотреть на одной из флорентийских скамей. Однако, пока он зарисовывал этих людей, увлеченных беседой, в голову ему явно пришла еще одна мысль. В нижнем левом углу страницы набросана одинокая фигура бородача, сидящего за столом, – он написан в том же масштабе, что и люди на скамье. Обернувшись влево, он указывает на стоящую перед ним тарелку (или тянется к ней). В этой фигуре сразу можно узнать Христа, а тарелка, вне всякого сомнения, это блюдо, которое уже изображали бесчисленные живописцы и в которое Христос собирается обмакнуть хлеб, чтобы подать его Иуде, указав таким образом на предателя. Увлеченные разговором мужчины на скамье явно напомнили Леонардо апостолов во время Тайной вечери.



Леонардо да Винчи (1452–1519). Наброски фигур для картины «Поклонение волхвов». Бумага, перо, чернила.

Итак, уже в начале 1480-х годов Леонардо начал прикидывать – ограничившись, правда, несколькими ловкими взмахами пера, – как можно изобразить Христа и Его учеников за столом в тот момент, когда Спаситель возвещает о грядущем предательстве. Интерес Леонардо к жарким беседам означает, что сюжет этот был ему внутренне близок, а живость, которую он сообщал движениям и выражениям лиц, наводит на мысль, что он хотел превзойти своих коллег, авторов других флорентийских «Тайных вечере».

У нас нет никаких свидетельств того, что в начале 1480-х годов Леонардо получил во Флоренции заказ на создание «Тайной вечери». Эти наброски были лишь мимолетными движениями мысли, которые тут же забывались. Пройдет еще десять с лишним лет, прежде чем

ему представится возможность превратить своих говорунов на скамьях в нечто новаторское и доселе невиданное.

* * *

Одно указание на то, что Леонардо стал обдумывать композицию «Тайной вечери» для церкви Санта-Мария делле Грацие, мы находим на страницах его записной книжки, относящейся к началу 1490-х. Он был чуть ли не единственным художником того времени, который осмыслил свои будущие картины (или картины, которые надеялся написать) не только через эскизы, но и через подробнейшие описания того, как может или должна выглядеть та или иная сцена. Он часто описывал бурные сцены – битвы, штормы, наводнения и пожары, – описания эти выходят за пределы наставлений будущим художникам, превращаясь в зловещие видения беспомощности человека перед лицом стихий и буйства природы. Однако главной его заботой всегда был реализм в трактовке человеческих фигур, основанный на непосредственном наблюдении жестов и лиц.

Например, в батальную сцену он советовал включить летающие по воздуху стрелы и ядра, а также бойцов, которые «в предсмертной агонии» закатывают глаза и скрежещут зубами; призывая к максимальному правдоподобию, он наставляет, как именно писать ноздри побежденных.¹⁴⁹ Рассуждение о том, как надлежит изображать потоп, напоминает сценарий фильма ужасов: горы обрушиваются в долины, вода, пенясь, мчится по полям, неся с собой разбитые лодки и кровати, а люди в страхе теснятся на вершинах холмов и борются с животными (даже со львами) за клочок сухой земли. По мнению Леонардо, многие будут кончать с собой, дабы спастись от гнева волн: «Одни из них бросались с высоких скал, другие сжимали горло собственными руками, иные брали собственных детей и с великой быстротой убивали их всех, иные собственным оружием наносили себе раны и убивали самих себя».¹⁵⁰

В записной книжке Леонардо также содержатся подробные наставления касательно того, как придать сцене вроде Тайной вечери правдоподобность. На одной странице дан последовательный отчет о реакции отдельных слушателей на речь говорящего за обеденным столом (не указано, что это Иисус). На этой странице нет иллюстраций, по которым можно было бы точно определить, что речь идет о Тайной вечере, при этом описаны жесты одиннадцати, а не двенадцати сотрапезников. Тем не менее контекст совершенно прозрачен:

Один, который испил, оставляет чашу на своем месте и поворачивает голову к говорящему. Другой сплетает пальцы своих рук и с застывшими бровями оборачивается к товарищу; другой, с раскрытыми руками, показывает ладони их, и поднимает плечи к ушам, и открывает рот от удивления. Еще один говорит на ухо другому, и тот, который его слушает, поворачивается к нему, держа нож в одной руке и в другой – хлеб, наполовину разрезанный этим ножом. Другой, при повороте, держа нож в руке, опрокидывает этой рукою чашу на столе. Один положил руки на стол и смотрит, другой дует на кусок, один наклоняется, чтобы видеть говорящего, и заслоняет рукою глаза от света, другой отклоняется назад от того, кто нагнулся, и между стеною и нагнувшимся видит говорящего.¹⁵¹

¹⁴⁹ *Vinci*. The Literary Works. Vol. 1. § 601, 602; цит. по: *Да Винчи*. Избранные произведения. Т. 2. С. 334.

¹⁵⁰ *Ibid.* § 608; Там же. С. 292.

¹⁵¹ *Ibid.* § 665, 666; Там же. С. 242.

Искусство художника состояло для Леонардо в умении улавливать мелкие красноречивые детали – вроде тех, которые он, согласно преданию, заносил в книжечку, спрятанную за поясом, – особенно выражения лиц и движения тел. В трактате о живописи он утверждает, что художник должен «писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое – легко, второе – трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями членов тела».¹⁵² По этому отрывку видно, как естественно он перенес свои наблюдения в контекст Тайной вечери. Отдельные реакции сотрапезников он обозначил как через их действия (поднятая или перевернутая чаша, нож в руке, откинутый назад или поданный вперед корпус), так и через выражения лиц (нахмуренные брови, заслоненные глаза, *bocca della meraviglia*, или «рот удивления»). Он заставил мгновение застыть во времени, чтобы зритель как бы поймал персонажей на полужесте, где хлеб – «наполовину разрезанный», а чаша поднята к губам. По его плану, картина должна была воздействовать на зрителя за счет широкого диапазона движений и выражений лиц, охватывающих целую гамму чувств, таких как гнев, изумление и растерянность, – и все они должны были быть сообщены зрителю при помощи языка жестов.

Эта застольная сцена не задумывалась как торжественная, исполненная созерцательности картина, вроде той фрески, которую Кастаньо написал для сестер из монастыря Сант-Аполлония. Вместо этого она должна была вобрать в себя тревожную и трагическую интонацию строк из Евангелия, которые повествуют о Тайной вечере.

¹⁵² Vinci. Treatise on Painting. Vol. 1. § 248; Там же. С. 219.

Глава 5

Окружение Леонардо

Вскоре по получении заказа на роспись стены в трапезной церкви Санта-Мария делле Грацие Леонардо, по всей видимости, приступил к предварительной работе в мастерской: он стал делать первые наброски. Его мастерская, в которой по-прежнему громоздилась глиняная модель гигантского коня, была, как и подобает мастерской «живописца и инженера герцога», весьма роскошна. В своих заметках Леонардо советует художникам предпочесть небольшую мастерскую слишком просторной: «Маленькие комнаты или жилища собирают ум, а большие его рассеивают». ¹⁵³ Впрочем, поступки Леонардо не всегда совпадали с его наставлениями. У него вместо маленькой мастерской было просторное помещение в настоящем замке.

Мастерская и жилище Леонардо располагались в Корте дель Аренго, который иногда называли Корте Веккиа, или «старым двором». Раньше тут жили правители Милана из рода Висконти, но ближе к концу XIV века они перебрались на другой конец города, в свою новую неприступную крепость Каstellло ди Порта Джовиа. Корте дель Аренго находился в самом центре Милана, чуть к югу от недостроенного собора, и выходил воротами на площадь перед ним. Это был средневековый замок с башенками, внутренними дворами и рвами. После отъезда Висконти он пришел в упадок, однако в 1450-е годы архитектор Филарете, по собственному хвастливому заявлению, «вернул ему здоровье, без каковой починки он бы уже скоро испустил последний вздох». ¹⁵⁴ По завершении реконструкции Франческо Сфорца перенес свой двор в обновленный дворец, и по его указу стены были расписаны фресками – портретами героев и героинь древности. После смерти Франческо в 1466 году замок перешел к его сыну Галеаццо Марии, который устраивал здесь роскошные пиры и турниры, однако позднее, по примеру Висконти, перенес свой двор в Каstellло ди Порта Джовиа. Лодовико тоже предпочитал надежную крепость Каstellло (впоследствии этот замок получит название Каstellло Сфорцеско). Корте дель Аренго оказался как бы лишним, и Леонардо, которому нужно было пространство для работы над конной статуей, был водворен сюда в конце 1480-х или в начале 1490-х годов. «La mia fabbrica», называл он это место: моя фабрика. ¹⁵⁵ Здесь – возможно, в одном из внутренних дворов или прямо в большом зале – он и построил свою восьмиметровую глиняную модель.

Корте отличался роскошью и удобством. При этом место, по всей видимости, было мрачное, по коридорам блуждали призраки безумных, несчастных представителей клана Висконти, например Лукино, которого в 1349 году отравила его третья жена, или Бернабо, которого в 1385-м отравил племянник, или даже жены Франческо Бьянки Марии, которую (по слухам) Галеаццо Мария отравил в 1468-м. Гнетущую атмосферу усугубляло еще и то, что в Корте подолгу жил отстраненный от власти Джангалеаццо и его озлобленная, истрадавшаяся жена Изабелла. Брак был однозначно несчастливый. «Тут никаких новостей, – писал один миланский придворный посланнику в Мантуе в 1492 году, – помимо того, что герцог Миланский избил жену». ¹⁵⁶

Леонардо наверняка привнес в мрачные стены Корте дель Аренго жизнерадостный дух. Когда речь не идет о достоинствах маленькой мастерской, в его записях постоянно зву-

¹⁵³ *Vinci. The Literary Works. Vol. 1. § 509; цит. по: Да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 119.*

¹⁵⁴ Цит. по: *Ady. A History of Milan. P. 259.*

¹⁵⁵ Цит. по: *Galluzzi, ed. Leonardo da Vinci. P. 6.*

¹⁵⁶ Цит. по: *Cartwright. Beatrice. P. 119.*

чит мысль о том, что место работы художника должно свидетельствовать о тонком вкусе. В его заметках к незавершенному трактату о живописи описан «изысканно одетый» художник – возможно, идеализированный образ его самого, – который наряжается «так, как это ему нравится», когда предается своему искусству. «И жилище его полно чарующими картинами и чисто. И часто его сопровождает музыка или чтецы различных прекрасных произведений, которые слушаются с большим удовольствием».¹⁵⁷ Леонардо, любивший книги и музыку, возможно, держал в мастерской чтецов и музыкантов, а порой, вероятно, и сам играл на лире и пел. Вазари утверждает, что, работая над «Моной Лизой», Леонардо «держал при ней певцов, музыкантов и постоянно шутов», откуда, по его мнению, и взялась ее знаменитая улыбка: она довольна и развлекается.¹⁵⁸

Давая советы начинающим живописцам, Леонардо не раз подчеркивал, как полезно жить в одиночестве. Живописец или рисовальщик, утверждал он, должен часто оставаться один: «И если ты будешь один, ты весь будешь принадлежать себе. И если ты будешь в обществе одного-единственного товарища, то ты будешь принадлежать себе наполовину».¹⁵⁹ Впрочем, в своем жилище в Кorte дель Аренго Леонардо редко оставался в одиночестве, поскольку с ним жили и работали помощники, так же как когда-то и он с другими учениками жил и работал у Верроккьо. В одной из его заметок сказано, что он должен кормить шесть ртов; эту цифру подтверждают и другие его заметки, в которых подробно зафиксированы появление в доме и уход всевозможных помощников.¹⁶⁰ Чтобы изваять конную бронзовую статую, Леонардо наверняка требовалась многочисленная команда.

В обмен на обучение и содержание его подмастерья вносили ежемесячную плату и выполняли разные работы по дому. В этот период был среди них некий «маэстро Томмазо», который в ноябре 1493 года изготовил для Леонардо подсвечники и заплатил за девять месяцев.¹⁶¹ Этим Томмазо, возможно, был флорентинец по прозвищу Зороастро, сын садовника Джованни Мазини. Впрочем, сам эксцентричный Томмазо заявлял, что он внебрачный сын Бернардо Ручеллаи, одного из первых флорентийских богачей, зятя Лоренцо Медичи. Томмазо познакомился с Леонардо во Флоренции и, судя по всему, последовал за ним в Милан. Он слегка увлекался оккультными науками, что и снискало ему прозвище Зороастро, а украшенный орехами костюм (возможно, созданный для одного из театральных спектаклей Леонардо) побудил дать ему менее лестное прозвище Галлоццоло (Чернильный Орех). Кроме того, Томмазо занимался гаданием, отсюда еще одно его прозвище, Индовино (Гадальщик). Сам Леонардо относился к алхимикам и некромантам с величайшим презрением, называя их «ложными толкователями природы», у которых одна цель – обман. Вряд мастер одобрял занятия Зороастро, потому бдительно следил, чтобы тот не оставался без дела: ему было поручено изготавливать подсвечники, растирать краски и вести домашнюю приходно-расходную книгу.¹⁶²

В другой заметке Леонардо сказано, что в марте 1493 года «поселился у меня Джулио, немец».¹⁶³ После Джулио он перечисляет еще три имени: Люция, Пьеро и Леонардо. Видимо, это тоже были его помощники, причем Люция, по всей видимости, исполняла обязанности экономки и кухарки. В конце того же года немец Джулио все еще жил в доме у Леонардо,

¹⁵⁷ Vinci. Treatise on Painting. Vol. 1. § 37; цит. по: Да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 94.

¹⁵⁸ Vasari. Lives of the Artists. Vol. 1. P. 267.

¹⁵⁹ Vinci. The Literary Works. Vol. 1. § 494; цит. по: Да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 119.

¹⁶⁰ Ibid. Vol. 2. § 1344.

¹⁶¹ Ibid. § 1460.

¹⁶² О Мазини см.: Ammirato. Opuscoli. P. 242; Vinci. The Literary Works with a commentary. Vol. 2. P. 377, 383; Nicholl. Leonardo da Vinci. P. 141–145. О не любви Леонардо к алхимикам и некромантам см.: Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1207, 1208, 1213.

¹⁶³ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1459.

изготовил щипцы для угля, рычаг для мастера и вносил ежемесячную плату. Несколькими месяцами позже появился подмастерье по имени Галеаццо, он платил по пять лир в месяц.¹⁶⁴ Отец Галеаццо, по всей видимости, вел какие-то дела в Голландии или Германии, поскольку плату за сына вносил рейнскими флоринами (которые стоили несколько дешевле флорентийских). Пять лир в месяц было немалой суммой во времена, когда лир за десять можно было снять во Флоренции домик на целый год.¹⁶⁵ Разумеется, отец Галеаццо платил не просто за проживание сына: он платил за обучение у одного из величайших художников в Италии. Впрочем, даже Леонардо, со всем своим авторитетом, не мог заставить учеников сосредоточиться на деле, иногда приходилось силой поднимать юношей с постелей и усаживать за работу. Один из учеников написал в записной книжке (так дети пишут на классной доске): «Мастер сказал, что, лежа под одеялом, не достигнешь Славы».¹⁶⁶

В доме у Леонардо, правда не очень долго, проживала еще одна персона. Запись этого периода гласит: «Катерина приехала 16 июля 1493».¹⁶⁷ Некоторые биографы трактуют эту лаконичную запись как сообщение о визите матери Леонардо, которая на старости лет добралась до Милана (в 1493 году ей должно было исполниться пятьдесят семь), дабы знаменитый сын поселил ее у себя и окружил заботой. Тратовка, понятное дело, соблазнительная: разлученная с сыном во младенчестве и выданная за Забияку, бывшая рабыня (нельзя исключить, что именно таково было ее положение) наконец обретает покой в объятиях снискавшего славу сына. Вот только в другой заметке Леонардо, сделанной через полгода, значится, что Катерине выплачено десять сольдо, что говорит о том, что она все-таки была служанкой или, как минимум, выполняла некие поручения за определенную плату.¹⁶⁸

В любом случае в доме у Леонардо она прожила недолго, так как через несколько месяцев умерла. Он с полнейшим хладнокровием перечисляет по пунктам все расходы, связанные с ее похоронами: носильщики, восемь клириков, врач и несколько могильщиков, – за все это Леонардо заплатил из собственного кошелька. Кроме того, он оплатил свечи, полог на погребальные носилки, факелы для похоронной процессии и два сольдо церковному звонарю.¹⁶⁹ Похороны для того времени были весьма скромные, ведь в некоторых областях Италии моралисты и чиновники вынуждены были всячески обуздывать «разорительнейший и бессмысленный обряд».¹⁷⁰ Разорительными похороны стали по одной простой причине: по их размаху судили о положении и достоинстве семьи. Один флорентинец из поколения Леонардо после похорон отца с гордостью отметил, что устроил «публичное празднество, достойное нашего высокого положения».¹⁷¹

Скромные похороны Катерины никак не соотносились с рангом матери художника и инженера Лодовико Сфорца. Тем не менее сам факт, что Леонардо потратился на похороны женщины, проработавшей у него меньше года, свидетельствует о том, что либо у нее не было родни, либо (позволим себе толику сентиментальности!) она действительно была его матерью.

¹⁶⁴ Ibid. § 1461.

¹⁶⁵ См.: *Brucker. The Society*. P. 2.

¹⁶⁶ *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1547.

¹⁶⁷ Ibid. § 1384.

¹⁶⁸ Ibid. § 1517.

¹⁶⁹ Ibid. § 1522.

¹⁷⁰ Цит. по: *Bowd. Venice's Most Loyal City*. P. 135.

¹⁷¹ Цит. по: *Strocchia. Death Rites*. P. 121.

* * *

Еще один важный совет, который Леонардо хотел озвучить в задуманном им трактате о живописи, заключался в том, что молодым художникам необходимо хорошее общество. Он настаивал: художники должны избегать «болтовни» и держаться подальше от «плохих товарищей». ¹⁷² При этом у самого Леонардо имелся по всем статьям плохой товарищ: юноша по имени Джакомо.

В Италии эпохи Возрождения эксплуатация детей была делом обычным: почти все мальчики отправлялись работать по достижении десяти лет, а то и раньше. ¹⁷³ Художники, наряду с другими ремесленниками – плотниками, каменщиками, часто нанимали мальчика на посылки (*fattorino*), который выполнял мелкую работу по дому и в мастерской, получая взамен кров и пищу. Некоторые из них – пример тому Пьетро Перуджино, который в детстве служил «фатторино» у одного из художников в Перудже, – впоследствии и сами становились живописцами.

Такой «фатторино» появился в мастерской у Леонардо летом 1490 года. «Джакомо поселился у меня в День святой Марии Магдалины в 1490 году в возрасте десяти лет», – сообщает художник. Полное имя Джакомо было Джанджакомо Капротти да Орено, однако за безобразное поведение он скоро получил прозвище: Леонардо стал называть его Салаи, что на тосканском диалекте означает «демон» или «бес». Новичок очень скоро во всей полноте проявил свои таланты. «На второй день я велел скроить для него две рубашки, – пишет Леонардо в длинном, полном жалоб письме отцу мальчика, – пару штанов и куртку, а когда я отложил в сторону деньги, чтобы заплатить за эти вещи, он эти деньги украл у меня из кошелька, и так и не удалось заставить его признаться, хотя я имел в том твердую уверенность». На этом его прегрешения не закончились. На следующий день Леонардо пошел поужинать с другом, известным архитектором, и Джакомо, тоже приглашенный к столу, произвел сильное впечатление: «И этот Джакомо поужинал за двух и набедокурил за четырех, ибо он разбил три графина, разлил вино». Свой гнев на мальчика Леонардо изливает на полях письма: «Lardo, bugiardo, ostinato, ghiotto» – вор, лгун, упрямец, обжора. ¹⁷⁴

Дальше – больше. Несколько недель спустя один из подмастерьев Леонардо, Марко, обнаружил пропажу серебряного штифта для рисования и нескольких серебряных монет. Он устроил обыск и обнаружил деньги «спрятанными в сундуке этого Джакомо». Не он один пострадал от ловких пальцев Джакомо. Несколько месяцев спустя, в начале 1491 года, Леонардо делал эскизы костюмов «дикарей» для турнира по случаю свадьбы Лодовико Сфорца. Джакомо сопровождал Леонардо на примерку и не упустил случая, представившегося ему, когда участники разделись, дабы примерить костюмы: «Джакомо подобрался к кошельку одного из них, лежавшему на кровати со всякой другой одеждой, и вытащил те деньги, которые в нем нашел». Вскоре пропал еще один серебряный штифт. ¹⁷⁵

Как Джакомо распоряжался незаконно полученным добром? Как любой десятилетний мальчик, прежде всего он отправлялся в лавку сладостей. Это мы знаем из удрученного рассказа об обстоятельствах исчезновения турецкой кожи, за которую Леонардо заплатил две лиры и из которой рассчитывал сделать себе пару башмаков. «Джакомо через месяц у меня

¹⁷² Vinci. The Literary Works. Vol. 1. § 494; цит. по: Да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 119.

¹⁷³ Goldthwaite. The Economy. P. 373.

¹⁷⁴ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1458; цит. по: Да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 117.

¹⁷⁵ Ibid.; Там же.

ее украл и продал сапожнику за 20 сольдо, из каковых денег, как он сам мне в том признался, купил анису, конфет».¹⁷⁶

Так и ждешь, что это печальное повествование закончится словами о том, как Леонардо указал Джакомо на дверь. Ничего подобного. Большинство его учеников то появлялись в мастерской, то исчезали, Джакомо же прожил у Леонардо много лет. И это далеко не обязательно означает, что со временем он исправился. По всей видимости, он так и остался человеком хитрым, вздорным и капризным. На страницах одной из записных книжек значится – правда, похоже, не рукой Леонардо: «Салаи, я хочу с тобой мира, не войны. Не будем больше воевать, ибо я сдаюсь».¹⁷⁷ Если слова эти написал не сам Леонардо, уставший от постоянной борьбы, то, видимо, один из его учеников. Судя по тону – и о том же свидетельствует нахальная кража штифта у Марко, – Джакомо был причиной постоянных трений среди других учеников.

Джакомо не просто разрешили остаться в мастерской; судя по всему, Леонардо относился к наглому «фатторино» как к любимчику. С самого начала он засыпал его подарками, следил, чтобы он хорошо и красиво одевался, не хуже, чем его наставник. Только за первый год пребывания Джакомо в мастерской гардероб его обошелся Леонардо в 26 лир 13 сольдо, что равнялось годовичному жалованью среднего слуги.¹⁷⁸ Среди приобретенных предметов значатся (на удивление!) двадцать четыре пары обуви, четыре пары штанов, шапка, шесть рубашек и три куртки.¹⁷⁹ Недатированные записи более позднего периода рассказывают о том, что Леонардо купил Джакомо цепочку, а также дал денег на покупку меча и на то, чтобы узнать свою судьбу у гадалки.¹⁸⁰ «Заплатил Салаи 3 золотых дуката, – написано в другом месте, – он сказал, что они нужны ему на розовые чулки с узором». Судя по всему, Джакомо, как и его наставнику, нравились розовые чулки. Неделью или две спустя были сделаны новые покупки: «Дал Салаи 21 локоть полотна на рубашку, по 10 сольдо за локоть».¹⁸¹ Выходит, что один только материал обошелся в 210 сольдо, то есть больше чем в 10 лир, – половина годовичного жалованья слуги.

Ответ на вопрос, почему этого нечистого на руку пройдоху не выгнали из Кортель Аренго, достаточно прост. Леонардо испытывал сильное физическое влечение к Джакомо, его завораживала внешность мальчика, особенно его кудри. По словам Вазари, Салаи был «очень привлекателен своей прелестью и своей красотой, имея прекрасные курчавые волосы, которые вились колечками и очень нравились Леонардо».¹⁸² По всей видимости, Леонардо использовал Салаи в качестве натурщика. Точно атрибутированного его портрета не существует, однако искусствоведы дали выразительному лицу, часто возникающему среди набросков Леонардо, – красивый юноша с греческим носом, густыми кудрями и дивными пухлыми губами – название «профиль типа Салаи».¹⁸³

Похоже, что современники Леонардо мало интересовались его отношениями с Салаи. Однако спустя несколько десятилетий после его смерти, в 1560 году, художник по имени Джанпаоло Ломаццо, который, потеряв зрение, стал писателем, сочинил (но не опубликовал) трактат под названием «Gli sogni e ragionamenti» («Сны и доводы»). Это воображаемый диалог между Леонардо и греческим скульптором Фидием. Ломаццо родился в 1538 году,

¹⁷⁶ Ibid.; Там же.

¹⁷⁷ Педретти отмечает, что эти слова написаны не рукой Леонардо. См.: *Vinci. The Literary Works with a commentary*. Vol. 1. P. 342.

¹⁷⁸ *Goldthwaite. The Economy*. P. 371.

¹⁷⁹ *Vinci. The Literary Works*. Vol. 2. § 1458; цит. по: *Да Винчи. Избранные произведения*. Т. 2. С. 118.

¹⁸⁰ Ibid. § 1516, 1534.

¹⁸¹ Ibid. § 1525.

¹⁸² *Vasari. Lives of the Artists*. Vol. 1. P. 265.

¹⁸³ См.: *Vinci. The Literary Works with a commentary*. Vol. 1. P. 217.

почти двадцать лет спустя после смерти Леонардо, и не мог знать об отношениях Леонардо и Салаи ничего, кроме сплетен и домыслов (правда, он утверждает, что расспрашивал бывших слуг Леонардо).

В этом диалоге Фидий заставляет Леонардо открыть душу и признаться, что он любил Салаи «сильнее всех на свете». Это откровение заставляет Фидия осведомиться, была ли эта любовь плотской. «Не случилось ли тебе играть с ним в игры сзади, столь любимые флорентинцами?» Леонардо с готовностью подтверждает, что случилось: «И сколь часто! Но прими во внимание, что он был необычайно хорош собой, особенно в возрасте пятнадцати лет».¹⁸⁴ То есть, если верить Ломатццо, страсть Леонардо к обворожительному Салаи достигла апогея примерно тогда, когда он начал работать над «Тайной вечерей» для Санта-Марии делле Грацие.

В пятнадцатом столетии гомосексуализм был во Флоренции столь обычным делом, что слово «содомит» в немецком звучало как «флоренцер». К 1415 году отцы города до такой степени обеспокоились любовными склонностями флорентийской молодежи, что «в стремлении оборотить большее зло меньшим» дали разрешение на открытие двух новых публичных борделей в дополнение к одному, который был уже учрежден с той же целью лет на десять ранее.¹⁸⁵ Когда эта мера не принесла желаемых результатов, все с тем же «желанием истребить порок Содомы и Гоморры, столь противный природе», отцы города предприняли еще один шаг.¹⁸⁶ В 1432 году был создан особый комитет, *Ufficiali di notte e conservatori dei monasteri*, сиречь Чиновники ночи и хранители морали в монастырях, в обязанности которого входило выслеживать и наказывать содомитов. За семь последовавших десятилетий эти ночные патрули выловили свыше десяти тысяч нарушителей. Официальным наказанием для содомитов было сожжение на костре, однако большинству удавалось отделаться штрафом. «Рецидивистов» иногда сажали в *gogna*, в колодки, у внешней стены местной тюрьмы.

¹⁸⁴ Цит. по: Pedretti. A Study in Chronology. P. 141.

¹⁸⁵ Brucker. The Society. P. 190.

¹⁸⁶ Цит. по: Najemy. A History of Florence. P. 247.



Леонардо да Винчи (1452–1519). Две головы в профиль. Фрагмент: профиль «типа Салаи». Ок. 1500. Бумага, сангина.

В 1476 году в руки «ночной стражи» попался и Леонардо. Отцы города учредили специальные ящики, известные как *tamburi* (барабаны) или *buchi della verità* (отверстия истины), которые стояли в нескольких точках Флоренции – например, на стене палаццо Веккио. В эти ящики горожане могли опускать анонимные обвинения во всевозможных проступках. Среди тех, кто непосредственно пострадал от этой системы доносов, были золотых дел мастер Лоренцо Гиберти (обвиненный в 1443 году в незаконнорожденности), Филиппо Липпи (обвиненный в 1461 году в том, что прижил ребенка с монахиней) и Никколо Макиавелли (обвиненный в 1510 году в содомитском грехе с проституткой по имени Ла Ричча). В апреле 1476 года в одно из этих «отверстий истины» попало и имя Леонардо. Вместе с тремя другими молодыми людьми он был обвинен в плотской связи с семнадцатилетним юношей по имени Якопо Сальтарелли. В доносе пояснялось, что Сальтарелли «замешан во множестве предосудительных деяний и готов удовлетворять всякого, кто попросит его о подобных непотребных услугах». Анонимный обвинитель включил в свой список четверых, что «совершали содомский грех с упомянутым Якопо», среди них было и имя «Леонардо ди сер Пьеро да Винчи, что проживает у Андреа де [sic!] Верроккьо». ¹⁸⁷

То же обвинение прозвучало вновь два месяца спустя, на сей раз на изысканной латыни, но Леонардо так и не был осужден, поскольку аноним в суд не явился и ни один свидетель не подтвердил его слова. В итоге обвинение отозвали, дело закрыли. Биографы и искусствоведы, в большинстве своем, склонны выносить обвинительный приговор. Семейный тандем авторов широко известного учебника утверждает, что обвинения «почти наверняка справедливы», после чего добавляет, непонятно на каком основании, что именно гомосексуализмом Леонардо объясняется «его привычка бросать работу на полдороге». ¹⁸⁸ Насчет склонности к проволочкам – вопрос особый, однако с одним не поспоришь: по понятиям более поздних веков Леонардо, вне всякого сомнения, был гомосексуалистом. Фрейд, безусловно, был прав, когда утверждал, что Леонардо вряд ли хоть раз в жизни держал в любовных объятиях женщину. ¹⁸⁹ Два года спустя после истории с Сальтарелли Леонардо сделал в записной книжке почти нечитаемую запись: «Фиораванте ди Доменико из Флоренции – мой любимейший друг, как если бы он был моим...» ¹⁹⁰ Редактор, готовивший в XIX веке произведения Леонардо к печати, целомудренно подставил вместо многоточия «брат», однако отношения молодых людей могли быть куда более близкими.

Через год или два после истории с Сальтарелли Леонардо, похоже, оказался замешан еще в одном скандале. В письме к Лоренцо Медичи, написанном в начале 1479 года, правитель Болоньи Джованни Бентивольо упоминает о молодом художнике-подмастерье, которого недавно изгнали из Флоренции и заключили в Болонье в тюрьму по причине «злостного образа жизни». Подробности злодеяний этого юноши не обозначены, лишь сказано, что он попал, по словам Бентивольо, в «*mala conversatione*» – дурное общество. Возможно, он мало чем отличался от многочисленных бесшабашных юнцов, которые, как сетовал один флорентинец, «третируют трактирщиков, крушат статуи святых, бьют горшки и тарелки». ¹⁹¹ Примечательно другое: Бентивольо называет его по имени – Паоло ди Леонардо ди Винчи да Фиоренца. Подобное обращение, с использованием отчества «ди Леонардо ди Винчи»,

¹⁸⁷ Villata, ed. Documenti. P. 7–8.

¹⁸⁸ Murray. The Art of the Renaissance. P. 230.

¹⁸⁹ Freud. Leonardo da Vinci. P. 71.

¹⁹⁰ Vinci. The Literary Works. Vol. 2. § 1383.

¹⁹¹ Цит. по: Trexler. Public Life. P. 389.

по идее, наводит на мысль, что Паоло мог быть сыном Леонардо. Это, впрочем, невозможно, потому что, если Паоло в начале 1479 года было, скажем, шестнадцать лет – а уж моложе вроде бы некуда, – простой подсчет показывает, что Леонардо стал отцом в одиннадцать. Если же Паоло было больше шестнадцати, выходит, что Леонардо был и вовсе из молодых, да ранних.¹⁹²

Гораздо правдоподобнее выглядит другая трактовка: Паоло был учеником и подмастерьем Леонардо – тот к этому моменту уже закончил свой долгий период ученичества у Верроккьо. Ученики часто брали себе фамилию учителя (или к ним так обращались). Сам Верроккьо служит тому примером: при рождении его нарекли Андреа Микеле ди Чьони, но он отказался от отцовской фамилии и стал использовать фамилию своих учителей, ювелиров Франческо и Джулиано Верроккьо. Сложнее сказать, принимал ли Леонардо какое-то участие в «злокозненном образе жизни» Паоло и включал ли этот образ жизни «порок Содомы и Гоморры». Изгнание в Болонью не было тогда обычным наказанием для содомитов, хотя назидательный тон письма свидетельствует о том, что среди проступков Паоло были и плотские грехи. В любом случае, в чем бы ни состояли прегрешения Паоло, они, безусловно, подпортили репутацию его учителя, и, возможно, именно об этом юном безобразнике Леонардо и думал, когда давал молодым живописцам совет избегать «плохих товарищей».

* * *

В конце 1494 года в Кортеле Аренго, видимо, кипела работа – оставив попытки изваять гигантского коня, Леонардо переключился на фреску для церкви Санта-Мария делле Грацие. Перед тем как приступить к созданию панно или настенной росписи, художник должен был сделать десятки, а то и сотни набросков. Среди них были и «*primi pensieri*», то есть «первые мысли» в поисках нужного решения, и полномасштабные эскизы, которые служили образцами для окончательного варианта. Соответственно, создание фрески требовало масштабной, усердной работы с бумагой, пером и чернилами – с их помощью Леонардо прорабатывал детали композиции, прежде чем перейти к их воплощению на штукатурке.

Леонардо был неподражаемым рисовальщиком. Один взгляд на его подростковые наброски убедил Верроккьо взять Леонардо в ученики. Век спустя Джорджо Вазари изумлялся его мастерству: «Рисовал он и на бумаге столь тщательно и так хорошо, что нет никого, кому в этих тонкостях когда-либо удалось с ним сравняться».¹⁹³ Во времена, когда графические работы считались исключительно подготовительными, Леонардо явно гордился своими набросками. В 1480-е годы, возможно вскоре после приезда в Милан, он составил список принадлежавших ему рисунков. Получилась разномастная подборка, в которую входили «голова герцога» (по всей видимости, Лодовико), три Мадонны, многочисленные изображения святого Себастьяна и святого Иеронима, композиции с изображением ангелов, женские портреты с уложенными в прически косами, мужчины «с прекрасными ниспадающими волосами» и голова молодой цыганки.¹⁹⁴

Согласно одному из источников, наброски в книжечке, носимой за поясом, Леонардо делал при помощи стилоса.¹⁹⁵ Стилос – это инструмент с металлическим наконечником, которым рисовальщики широко пользовались до изобретения карандаша (графит был открыт только в 1504 году, а карандаши в деревянном корпусе появились во второй половине

¹⁹² Письмо воспроизведено в: *Villata*, ed. Documenti. P. 11–12. Подробный рассказ о Паоло см.: *Nicholl*. Leonardo da Vinci. P. 131–32.

¹⁹³ *Vasari*. Lives of the Artists. Vol. 1. P. 256.

¹⁹⁴ *Vinci*. The Literary Works. Vol. 1. § 680.

¹⁹⁵ Цит. по: *Clayton*. Leonardo da Vinci. P. 130.

XVII века). Для рисования стилосом использовалась бумага, покрытая специальным грунтом, в состав которого, в числе прочего, входила толченая кость. Один рецепт XV века рекомендует сжигать объедки со стола – например, куриные крылышки, а потом тонким слоем рассыпать пепел по бумаге или пергаменту и смахивать излишки заячьей лапкой.¹⁹⁶ Подготовив таким образом бумагу, художник наносил на нее изображение с помощью стилоса – его, как правило, изготавливали из серебра и остро затачивали; стилос оставлял частицы серебра на поверхности, они быстро окислялись, оставляя серебристо-серый след.

¹⁹⁶ *Cennini. The Book of the Art.* P. 9, 11.

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.