

Альберто Анджела
Глаза «Джоконды». Секреты «Моны Лизы»



Текст предоставлен правообладателем
«Глаза «Джоконды» : Секреты «Моны Лизы»»: Азбука, Азбука-Аттикус;
Санкт-Петербург; 2019
ISBN 978-5-389-16016-3

Аннотация

Глаза легендарной «Джоконды», ее непостижимая улыбка ежегодно привлекают в парижский Лувр миллионы людей со всего света. Не менее непостижима и титаническая личность ее создателя, Леонардо да Винчи, – художника, ученого, архитектора, стратега, изобретателя, чей универсальный гений, поразительный даже для эпохи Возрождения, не перестает изумлять человечество и многие века спустя. Альберто Андже́ла, с блеском продемонстрировав присущий ему редкий талант на страницах своих книг оживлять давно ушедшие в прошлое эпохи, приглашает читателя отправиться в мир Леонардо и присоединиться к увлекательному расследованию истории создания его самого знаменитого шедевра. Расследованию, которое, возможно, откроет ускользавшие прежде подробности и приведет к неожиданным предположениям и версиям.

Альберто Андже́ла Глаза «Джоконды». Секреты «Моны Лизы»

Alberto Angela

GLI OCCHI DELLA GIOCONDA

Il genio di Leonardo raccontato da Monna Lisa

© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / Rizzoli, Milan

© 2018 Mondadori Libri S.p.A. / Rizzoli, Milan

All rights reserved

Published by arrangement with ELKOST International Literary Agency.

Book layout design by PEPE nymi

© В. А. Петров, перевод, 2018

© Издание на русском языке, оформление.

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2018

Издательство АЗБУКА®

* * *

Автор благодарит Карло Педретти, Россану Педретти и Маргариту Мелани за внимательную проверку текста. Он благодарит также Стефано Ре за помощь в подготовке текстов.

Карло Педретти «Джоконда» как «Воспоминание детства»

Еще одна книга о «Джоконде» в безбрежном море трудов, посвященных Леонардо да Винчи?

Нет. Перед нами – та долгожданная книга, которая призвана дать ответы на все вопросы. Известный тележурналист ведет свой рассказ доступным для каждого языком, рассматривая культовое произведение во всех аспектах: историческом, научном и культурном. Его цель – найти ответы на многочисленные вопросы, которые по-прежнему вызывает последний шедевр Леонардо, на всех уровнях восприятия, у множества людей не только в Италии, но и во всем мире, независимо от их социальной принадлежности и уровня эрудиции, от крестьян до ученых: все хотят понять, почему эта картина размером всего 77×53 см продолжает оказывать такое влияние на современную культуру. В заключительной

части книги Альберто Анджела рассказывает, кем на самом деле была Мона Лиза, ныне обитающая в Лувре, присоединяясь к высказанной мной точке зрения, которая остается неизменной; но не будем забежать вперед – всему свое время. Альберто Анджела предлагает читателю рассмотреть картину, приняв во внимание важнейшие эпизоды личной и творческой жизни ее автора. Это нужно не столько для выявления обстоятельств, которые, как нам кажется, могут – или в самом деле могут – подсказать, где именно Леонардо завершил работу над своим шедевром, сколько для того, чтобы узнать больше о его личности и найти необходимые ответы. Возможность этого подтверждается документом, который по какой-то причине еще не попал в поле зрения исследователей. Я хотел бы остановиться на нем, прежде чем высказывать прочие соображения. Этот печатный документ появился вскоре после смерти Леонардо: впервые я упомянул о нем еще в 1964 году, в издании реконструкции «Книги А» – утраченной тетради Леонардо, содержащей его записи на тему живописи (с. 35, примечание 11). Речь идет о сонетах Петрарки с комментариями Алессандро Веллуттелло, впервые опубликованных в 1534 году и выдержавших множество переизданий. Интересующее нас стихотворение звучит так:

Ее творя, какой прообраз вечный
 Природа-Мать взяла за образец
 В раю Идей? – чтоб знал земли жилец
 Премудрой власть и за стезею Млечной.
 Ее власы – не Нимфы ль быстротечной
 Сеть струйная из золотых колец?
 Чистейшее в ней бьется из сердец –
 И гибну я от той красоты сердечной.
 В очах богинь игру святых лучей
 Постигнет ли мечтательной догадкой
 Не видевший живых ее очей?
 Целит любовь иль ранит нас украдкой,
 Изведал тот, кто сладкий, как ручей,
 Знал смех ее, и вздох, и говор сладкий¹.

Поэт создает здесь поразительный образ Лауры, своей возлюбленной. Но не кажется ли нам, что Петрарка одновременно описывает Джоконду за два века до создания ее портрета? Конечно, это невозможно. Но обратимся к комментарию Веллуттелло, посвященному появлению в первой строке стихотворения слова «идея»². Эрвин Панофски, величайший из современных историков искусства, не зная об использовании этого слова Петраркой, сделал его великолепным исследовательским инструментом и едва ли не главным термином в своих работах, посвященных искусству итальянского Возрождения, в частности произведений Леонардо – от «Тайной вечери» до «Джоконды». Не случайно один из его самых известных трудов носит название «Идея. К истории понятий в теории искусства прошлого» (1924). Позднее, переписываясь с Панофски, я узнал, что он отнесся к комментарию Веллуттелло с большим энтузиазмом.

«Согласно этой идее, – пишет Веллуттелло, – как считает Платон, изначально были созданы все образы вещей в божественном уме, ибо идея есть образ вещи, образующийся в нашем уме прежде, чем мы создаем ее: так, Леонардо Винчи, сотворяя образ Марии Девы,

¹ Перевод Вяч. Иванова.

² В итальянском оригинале первые две строки звучат так: «In qual parte del ciel, in qual idea / Era l'esempio, onde natura tolse» – «Какая часть небес, какая идея / Послужила примером для природы?» – *Примеч. переводчика*.

прежде чем взяться за работу, определил в уме размер, одежды и черты лица. Итак, этот образ и есть Идея, как ее называли греки». Этот умственный процесс обращения к Идее в платоновском смысле в случае с «Джокондой» подразумевает обращение на «склады памяти», как выразился наш современник, переводчик греческой лирики, автор необычных и крайне оригинальных суждений о Леонардо (см. мою статью 2006 года). Таким образом, в памяти Леонардо всплывали детские воспоминания, как показал Зигмунд Фрейд, чья книга с поразительной психоаналитической интерпретацией воспоминаний детства художника впервые вышла в 1910 году. Второе издание появилось в 1919 году, французский перевод Мари Бонапарт – в 1927-м, а итальянский, принадлежащий Эцио Лучерне, – в 1977-м. «Если прелестные детские головки, – говорит Фрейд, – были повторением его собственной детской личности, то улыбающиеся женщины были не чем иным, как повторением Катарины, его матери, и мы в таком случае начинаем предвидеть возможность, что его мать обладала загадочной улыбкой, которую он утерял и которая так его приковала, когда он нашел ее опять во флорентийской даме»³, то есть Джоконде. Отметим, что похожее толкование предложил русский писатель Мережковский, автор захватывающего романа о Леонардо (1901), который до сих пор переиздается и пользуется популярностью. Но Фрейд указывает: «Мережковский... сочинил, однако, детство Леонардо, отклоняющееся в существенных чертах от нашего, созданного из фантазии о коршуне». И заключает: «...если бы сам Леонардо имел такую улыбку, то едва ли предание упустило бы познакомить нас с этим совпадением». Обстоятельное психологическое и психоаналитическое исследование Фрейда остается источником вдохновения для современных ученых, посвятивших себя изучению жизни и творчества Леонардо: достаточно вспомнить публикации Роберта Пейна (1978), Брэдли Коллинза (1997), Лучано Боттони (2002) и Джузеппе Форнари (2005). Леонардо повествует о пресловутом воспоминании детства в известной заметке, датируемой приблизительно 1505 годом, когда умер его отец, и оставленной на листке из «Атлантического кодекса» рядом с записями относительно полета птиц: «Я так подробно писал о коршуне потому, что он – моя судьба, ибо мне, в первом воспоминании моего детства, кажется, будто явился ко мне, находившемуся в колыбели, коршун, и открыл мне рот своим хвостом, и много раз хвостом этим бил внутри уст»⁴. Согласно Фрейду, это гомосексуальная фантазия, а хвост коршуна символизирует мужской член.

Дальше у Фрейда смелые интерпретации сменяются тонким и убедительным анализом поздних работ Леонардо, и, конечно же, он отмечает постоянное присутствие невыразимой улыбки: у святой Анны, Иоанна Крестителя, Леды, Вакха – «Аполлона, который с загадочной улыбкой, положивши одно на другое слишком полные бедра, смотрит на нас обворожительно-чувственным взглядом». И действительно, «в фигурах снова смесь мужского и женского, но уже не в смысле фантазии о коршуне, это прекрасные юноши, женственно нежные, с женственными формами; они не опускают взоров, а смотрят со скрытым торжеством, как будто бы знают о большом счастье, о котором надо молчать».

Если бы Фрейд знал об ангеле с лицом Леонардо – это обстоятельство выяснилось только в наши дни (см. [тут](#)), – том самом, о котором прекрасно написал Франческо Сарачино, он, несомненно, уделил бы ему большое внимание.

Введение

«Глаза Джоконды» – почему такое название?

Великая сила этого шедевра заключена во взгляде изображенной. Будь взгляд Джоконды таким, какой встречается на многих портретах, картина, возможно, не была бы

³ Здесь и далее цитаты по переводу: *Фрейд З.* Леонардо да Винчи. Воспоминание детства. М.; Пг., б. г.

⁴ Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 1. С. 237–238.

настолько притягательной. Но, кроме того, этот взгляд способен рассказать многое о вселенной Леонардо. Как любое великое произведение искусства, «Джоконда» позволяет проникнуть в мир ее автора. Мы не сможем понять и оценить художественный шедевр, не узнав о жизни и личном опыте того, кто его создал, не изучив эпоху, в которую рождались творения, оказавшиеся бессмертными. Возьмем для примера Сикстинскую капеллу и собор Святого Петра, которым ранее мы посвятили две иллюстрированные книги. Восхищаясь росписями потолка Сикстинской капеллы и «Страшным судом» на ее алтарной стене, мы не можем не думать о пламенной натуре Микеланджело, о его неистовой манере письма, о его непростых отношениях с римскими папами. Точно так же, входя в собор Святого Петра, мы испытываем намного большее волнение, если вспоминаем о его тысячелетней истории – от безыскусной гробницы апостола Петра до нынешнего буйства мрамора, мозаик, живописи и скульптуры.

Но можно посмотреть на все и с противоположной стороны. Зададимся, к примеру, таким вопросом: о чем способно поведать нам произведение искусства? Разумеется, о многом: оно рассказывает о своем творце, о том, как и чему он учился, о его интересах, прочитанных им книгах, его отношениях с современниками... А еще – об эпохе, в которую он жил: о превратностях истории, технических достижениях или технологиях, к которым он имел доступ, политике и государственном управлении, экономике, повседневной жизни и многом другом.

Именно с этого ракурса мы предлагаем изучить прославленный шедевр Леонардо да Винчи, попытаться проникнуть в разум его создателя. Принимая «Джоконду» за начальную точку отсчета, мы будем исследовать вселенную Леонардо и созданное им в самых различных областях. Таким образом, дама, которую мы привыкли называть Моной Лизой – и о которой нам известно куда меньше, чем принято думать, начиная с личности персонажа и датировки картины, – поведает нам о художнике, написавшем ее портрет: величайшем гении Возрождения, человеке, которому были интересны все сферы знания, способном соединять теорию с практикой и сочетать творческие порывы со строгой дисциплиной.

«Джоконда» проведет нас от Флоренции до Милана, от Рима до Амбуаза, по тем местам, где творил Леонардо, пригласит оценить его свершения в таких областях человеческой деятельности, как живопись, архитектура, разработка механизмов и анатомические исследования. Мы побываем вместе с Леонардо на судьбоносных для него встречах, например, с Лодовико Моро и Чезаре Борджиа, а также станем свидетелями других, менее известных, но не менее важных, – с Изабеллой д'Эсте и Джулиано Медичи. Последнее имя стоит запомнить с самого начала.

Но давайте не будем терять времени. Это лицо, хорошо знакомое всем, этот живой и загадочный взгляд, эта таинственная улыбка могут поведать о многом. Предоставим же слово «Джоконде». Нас ждут неожиданности!

Постскриптум

Маршрут нашей прогулки в обществе «Джоконды» не будет строго совпадать с хронологией жизни Леонардо да Винчи, поэтому ниже приводится схема, которая поможет ориентироваться в повествовании.

Хроника жизни Леонардо да Винчи

1467–1477

Поступает в мастерскую Верроккьо.

1474 – первый опыт в области портретного жанра (портрет Джиневры де Бенчи).

1463–1467

Живет с отцом Пьеро да Винчи во Флоренции.

1452–1463

Живет в Винчи, воспитывается матерью Катериной и дедом Антонио.

1452

Появляется на свет в Винчи, близ Флоренции.

1477–1482

Вновь проживает во Флоренции, получает первые заказы («Мадонна Бенуа» и «Поклонение волхвов»). Сближается с Лоренцо Великолепным, часто посещает сады Сан-Марко, где получали образование молодые художники.

1482–1499

1482 – переезжает в Милан и поступает на службу к Лодовико Моро, исполняя, в частности, обязанности архитектора и устроителя празднеств.

1483–1485 – создает первый вариант «Мадонны в скалах».

1487 – создает деревянную модель тибуриума для Миланского собора.

1488 – портрет Чечилии Галлерани, любовницы Моро («Дама с горностаем»).

1495–1497 – работает над портретом Лукреции Кривелли («Прекрасная Ферроньера»).

1495–1498 – по поручению Моро работает над «Тайной вечерей».

1498 – вместе с помощниками расписывает зал «Делле Ассе» замка Сфорца.

1499–1501

1499 – покидает Милан, переезжает в Мантую к Изабелле д'Эсте и создает ее портрет. Затем через Венецию и Болонью возвращается во Флоренцию (1501), где получает заказ на алтарный образ для церкви Сантиссима-Аннунциата (сохранился картон с изображением святой Анны, Мадонны, младенца Христа и Иоанна Крестителя).

1506–1513

По настоянию Шарля д'Амбуаза, французского наместника в Ломбардии, возвращается в Милан и проживает там, не считая нескольких кратких поездок во Флоренцию по просьбе Синьории.

1506–1508 – вместе с Амброджо де Предисом создает второй вариант «Мадонны в скалах».

1510–1513 – работает над картиной «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом».

1508–1513 – созревает замысел «Иоанна Крестителя».

1503–1506

1503 – возвращается во Флоренцию для исполнения поручений главы республики Пьеро Содерини (работа над проектом изменения русла Арно и над фреской «Битва при Ангиари» для Дворца Синьории (палаццо Веккьо)). Не считая нескольких поездок, остается во Флоренции до 1506 года.

1503 – начинает работу над портретом Лизы дель Джокондо.

1504 – начинает работу над «Ледой».

Июнь 1505 – принимается за «Битву при Ангиари».

1501–1503

После кратковременного пребывания в Риме переезжает в Урбино, где находится на службе у Чезаре Борджиа в качестве «архитектора и военного инженера».

1513–1516

По приглашению Джулиано Медичи, брата папы Льва X, переезжает в Рим и

обосновывается при дворе папы в Ватикане.

С 1513 года работает над портретом Пачифики Брандани.

1515 – делает набросок автопортрета. Ненадолго (1515–1516) возвращается во Флоренцию, где работает над проектом нового дворца для семейства Медичи, выходящего на площадь Сан-Лоренцо. После этого возвращается в Рим.

1516–1519

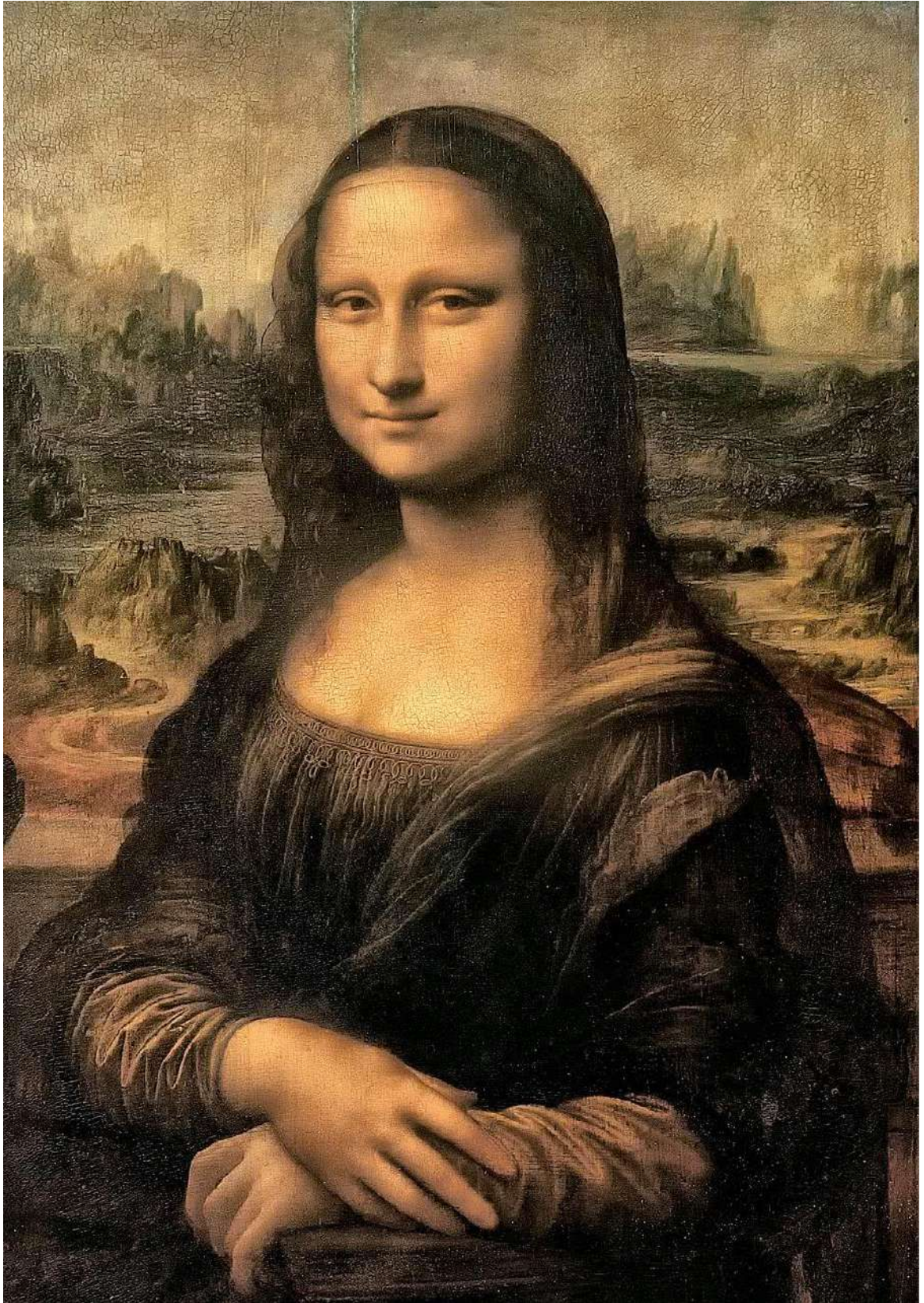
По приглашению короля Франциска I переезжает во Францию и поселяется в замке Кло-Люсе, неподалеку от королевского замка Амбуаз.

1517 – приглашен Франциском I в резиденцию короля в Роморантене.

1519

2 мая – умирает в Амбуазе.

Глава I Джоконда, или Мона Лиза



Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Самая известная в мире картина

«Джоконду» авторства Леонардо да Винчи, известную также как «Мона Лиза», без

преувеличения можно назвать самой знаменитой в мире картиной. Согласно подсчетам, ежегодно около шести миллионов человек приходят в Лувр, чтобы полюбоваться ею (в среднем это продолжается пятнадцать секунд), и остаются завороженными ее невероятной красотой – до того невероятной, что в ней чудится даже нечто мистическое.

Трудно найти подходящие слова, чтобы начать разговор о подобном шедевре. И все же мы собираемся подробно проанализировать его на страницах нашей книги, одновременно изучая жизнь и творчество Леонардо, а также исследуя тот мир, где он жил, где проявлялся его гений.

«Конечно, сразу поразит одушевленность портрета. Наш взгляд встречается с взглядом Моны Лизы, и по мере рассматривания картины выражение ее лица непрерывно меняется, как у живого человека. <...> Улыбка Моны Лизы кажется то насмешливой, то печальной»⁵. Так писал великий историк искусства Эрнст Гомбрих.

Как мы видим, Гомбриха также поразило нечто неуловимое. Это впечатление, возможно, обусловлено контрастом фигуры и едва намеченного пейзажа на заднем плане или размытостью уголков рта и глаз: «...именно их Леонардо прикрыл мягкими тенями. Поэтому настроение модели неуловимо, выражение ее смутной улыбки постоянно ускользает от нас»⁶. Но может быть, тайна этого чудесного, единственного в своем роде женского портрета заключается в чем-то другом? Попробуем разобраться.

Итак, отправной точкой для нашего долгого путешествия послужит очень простой вопрос, ответить на который очень непросто: кем на самом деле была Мона Лиза?

Рассказывает Джорджо Вазари

Как можно дать ответ на такой однозначный вопрос по прошествии пяти столетий? Есть один способ. Если бы мы вели полицейское расследование, нам нужно было бы найти и опросить свидетелей. Что ж, у нас имеется превосходный свидетель – Джорджо Вазари, родившийся в начале XVI века в Ареццо и выросший во Флоренции. Значимость его «показаний» неоценима. Тот, кто хочет узнать о жизни средневековых и ренессансных итальянских художников и о том, как рождались их шедевры, в первую очередь обращается к монументальному труду Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих от Чимабуэ до нашего времени». Эта книга (см. титульный лист ниже), посвященная великому герцогу Козимо I Медичи, впервые была опубликована во Флоренции в 1550 году. Первое издание пользовалось таким успехом, что в 1568 году последовало второе, исправленное и дополненное.

Успех был неслучайным: тогда, в середине XVI столетия, Возрождение уже принадлежало к прошлому, считаясь периодом невиданного расцвета, который невозможно повторить – разве что подражать ему и изучать его. «Жизнеописания» содержат более ста пятидесяти биографий художников и полны самых разнообразных сведений. Это первая настоящая «история итальянского искусства», которая в некоторых случаях – например, применительно к утраченным произведениям – является единственным источником, находящимся в нашем распоряжении. Правда, позднейшие исследователи находили подтверждение тому, что труд Вазари порой неточен и не всегда заслуживает доверия. Но так или иначе, ни у кого из них не возникало ни малейших сомнений, что эта книга – источник первостепенной важности.

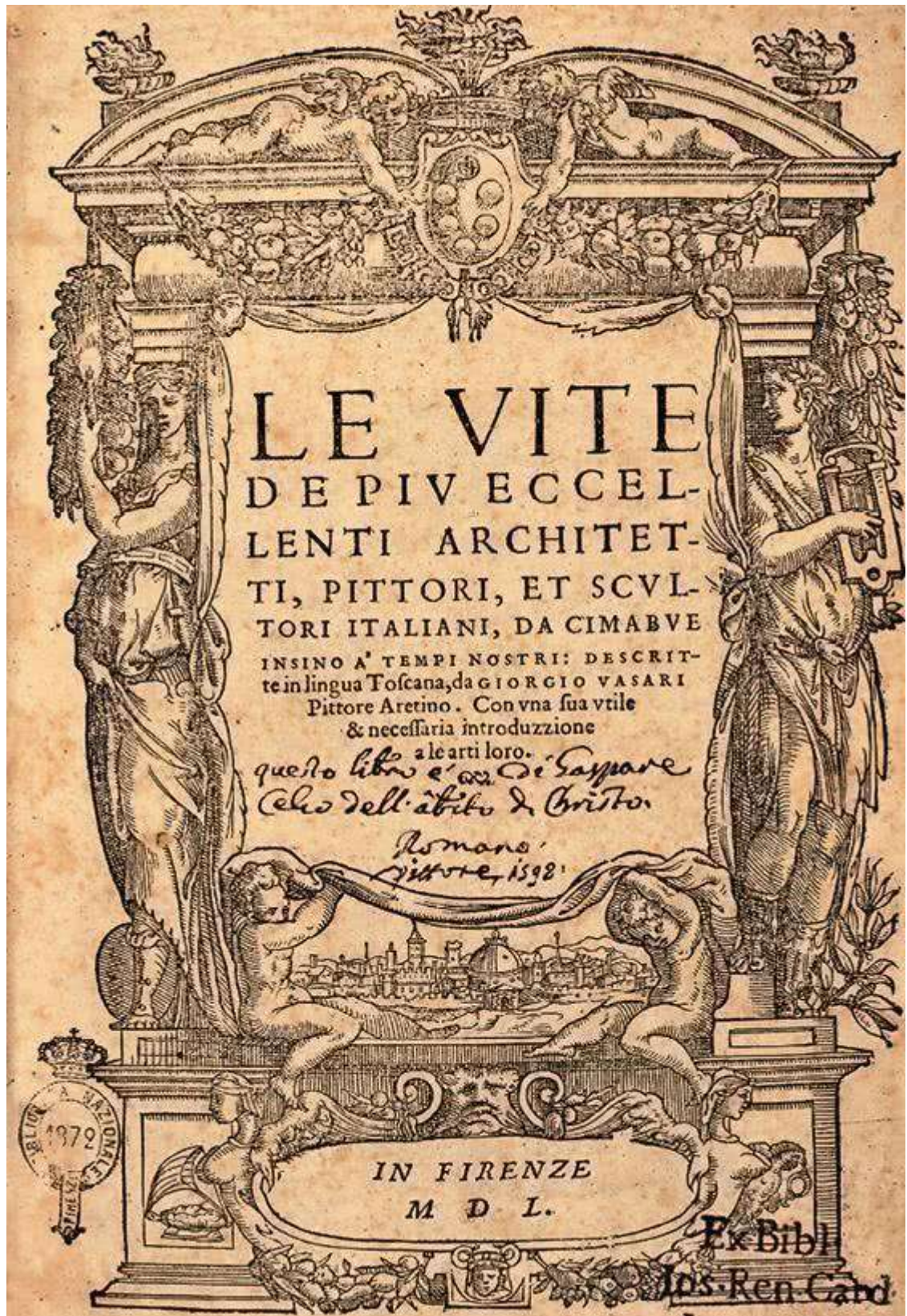
Что пишет Вазари о «Джоконде»? «Леонардо взялся написать для Франческо дель Джокондо портрет его жены, Моны Лизы, и, потрудившись над ним четыре года, так и оставил его незавершенным. Это произведение находится ныне у короля Франции

⁵ Гомбрих Э. История искусства. М., 2013. С. 300.

⁶ Там же. С. 303.

Франциска, в Фонтенбло»⁷.

Вот почему у знаменитой картины два названия – «Джоконда» и «Мона Лиза»: Лиза была супругой купца дель Джокондо.



Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих

⁷ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2008. С. 463.

от Чимабуэ до нашего времени (титульный лист). Флоренция, Центральная национальная библиотека. Mondadori Portfolio / Electa – с разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и туризма (фото: Антонио Куаттроне)

Лиза и Франческо

1503–1508

Настала пора познакомиться с двумя людьми, которые имели самое непосредственное отношение к созданию «Джоконды»: флорентийским купцом Франческо дель Джокондо и его супругой Лизой Герардини.

Мрачнолицый Франческо, родившийся во Флоренции в 1465 году и происходивший из бедной семьи, был торговцем шелком и, кроме того, ростовщиком. Дела его шли хорошо, так что он составил себе приличное состояние. Франческо поддерживал хорошие отношения, деловые и политические, с семейством Медичи и на протяжении своей жизни несколько раз назначался Флорентийской республикой на государственные должности – являлся членом Совета двенадцати старейшин (1499) и приором (1512, 1524).

Дважды вдовый, в 1495 году он женился в третий раз – на Лизе, дочери Антонмари Герардини, из благородного, но захиревшего семейства. Лиза родилась в 1479 году и, таким образом, вышла замуж в пятнадцать лет, будучи на четырнадцать лет моложе мужа. Согласно Вазари, Франческо дель Джокондо попросил Леонардо – некоторые данные указывают на то, что это случилось около 1503 года, – написать портрет жены. Есть предположение, что заказ поступил по случаю постройки нового дома и рождения Андреа, второго ребенка супругов.

Вернемся к рассказу Вазари о портрете Лизы Герардини. В нем есть любопытная деталь: во время работы над картиной Леонардо позвал певцов, музыкантов и шутов, желая поддерживать в женщине веселое настроение, «чтобы избежать той унылости, которую живопись обычно придает портретам»⁸. Возможно, благодаря этому изобретательному ходу и появилась знаменитая необъяснимая улыбка, «настолько приятная, что он [портрет] казался чем-то скорее божественным, чем человеческим». Как мы помним, об истории его создания Вазари говорит следующее: «...потрудившись над ним четыре года, [Леонардо] так и оставил его незавершенным».

Итак, Леонардо трудился над полотном – с перерывами – четыре года, но так и не закончил его (Вазари, к примеру, вообще не упоминает о пейзаже на заднем плане). Можно предположить, что художник забрал холст с собой, когда переезжал в Милан. В то же время мы знаем, что Леонардо писал очень медленно, переделывал свои картины, являясь образцовым перфекционистом, и поэтому многие его произведения остались незаконченными.

Кроме того, похоже, картина так и не попала к заказчику. После тщательных архивных поисков не удалось найти никакой записи о получении денег, которые обычно делал Леонардо, а в завещании Франческо дель Джокондо, составленном в январе 1537 года, не содержится упоминаний о портрете.

⁸ Вазари Дж. Указ. соч. С. 463.

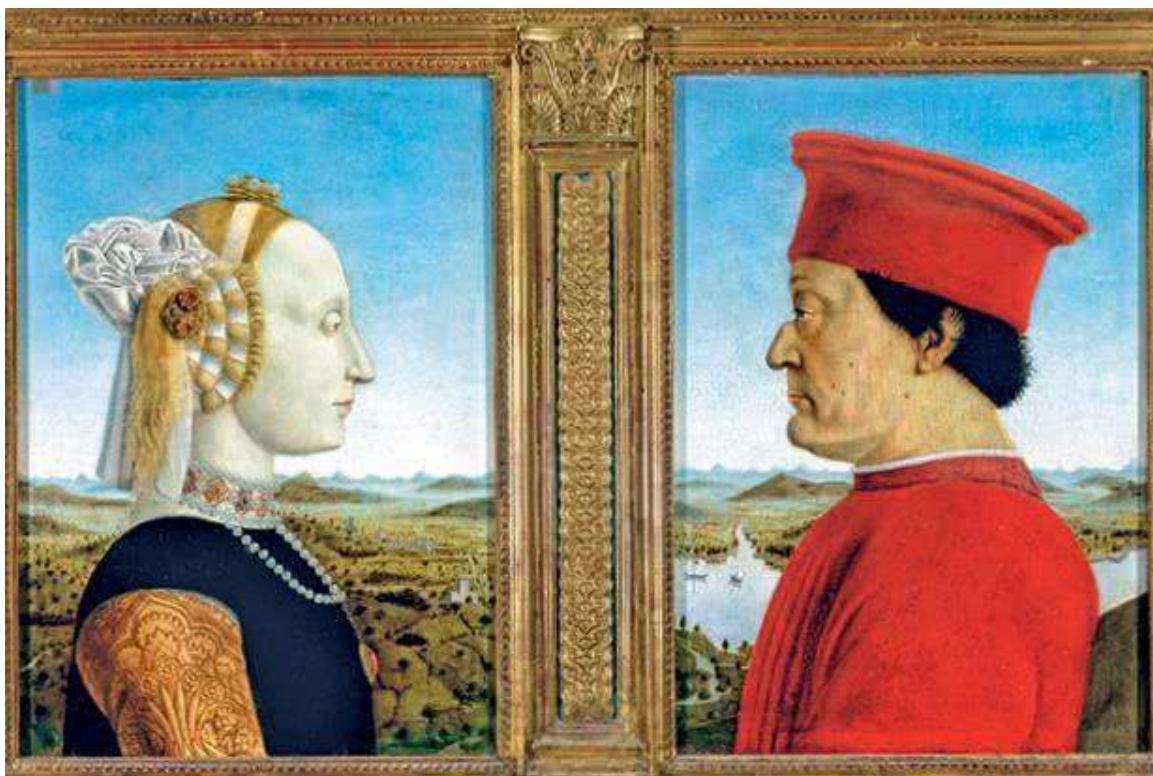


Кадр из фильма «Жизнь Леонардо да Винчи», реж. Ренато Кастеллани, 1972. Mondadori Portfolio / Album

Рассказывает Альберто Анджела

Почему Франческо дель Джокондо заказал Леонардо портрет своей жены?

Возможно, Франческо дель Джокондо намеревался заказать двойной портрет супругов, согласно моде, возникшей еще в предыдущем столетии. В XV веке состоятельные итальянские горожане нередко стремились «обессмертить» себя, прибегая к услугам блистательных фламандских живописцев. К примеру, Джованни Арнольфини, торговец из Лукки, и Томмазо Портинари, банкир из Флоренции, велели запечатлеть себя вместе с супругами. Первый обратился к Ван Эйку, который изобразил купца в собственном доме, выписав обстановку по фламандской традиции очень тщательно и детально (см. [иллюстрацию](#)); портрет был создан в честь заключения брака и ожидавшегося рождения ребенка (1434). Второй заказал Гансу Мемлингу два поясных портрета в три четверти – собственный и своей супруги Марии (ок. 1470–1480). Разумеется, этот обычай был распространен и среди аристократии: самый известный двойной портрет супругов, написанный в Италии, принадлежит кисти Пьеро делла Франческа, изобразившего в профиль Федерико де Монтефельтро и его жену Баттисту Сфорца (см. [иллюстрацию](#)). Возможно, изначально это был складной диптих, обе части которого соединялись петлей, а значит, произведение предназначалось для личного пользования. Точно так же для личного использования (и для ритуальных целей) служили портреты Джулиано де Медичи, убитого во время заговора Пацци, – автором этой картины является Сандро Боттичелли – и возлюбленной Джулиано Симонетты Веспуччи, скончавшейся в юном возрасте от чахотки: Пьеро ди Козимо изобразил ее в профиль и с обнаженной грудью.



Пьеро делла Франческа. Диптих «Герцог и герцогиня Урбинские / Триумфы» (портрет Баттисты Сфорца и Федерико де Монтефельтро). Флоренция, галерея Уффици. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images



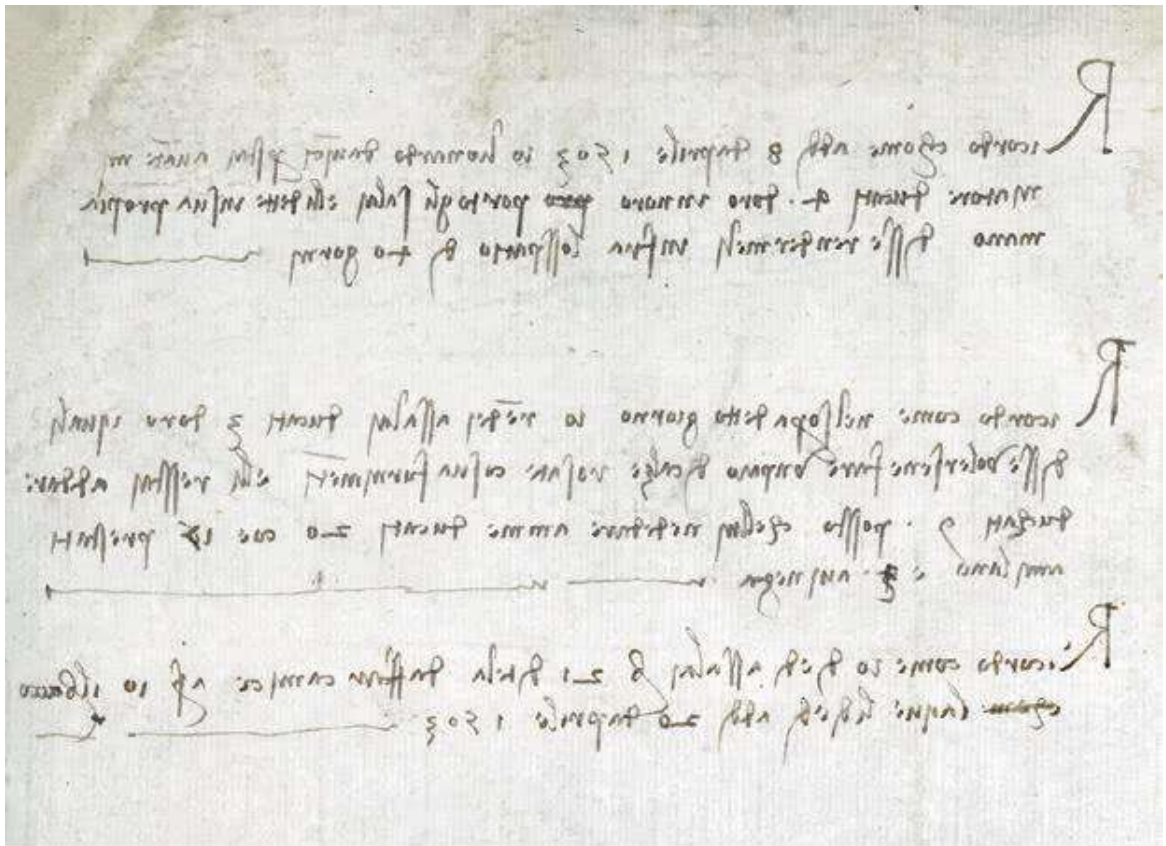
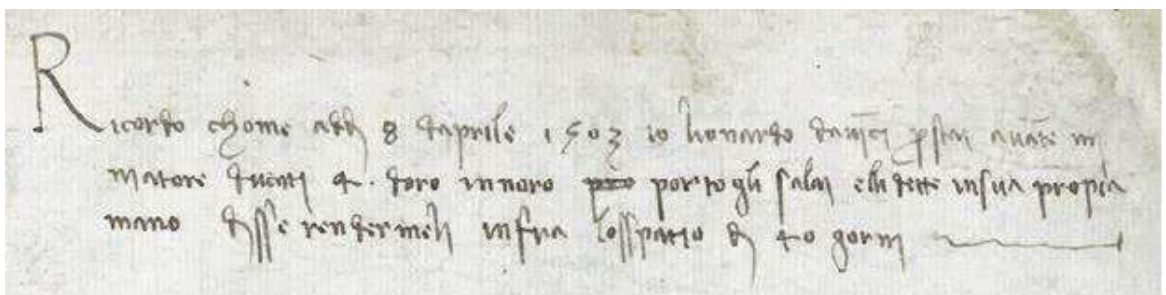
Ян ван Эйк. Супруги Арнольфини. 1434. Лондон, Национальная галерея. Portfolio / Leemage

Рассказывает Альберто Анджела

Бухгалтерия гения

Леонардо тщательно записывал свои расходы и поступления. Архивные документы говорят о его предельном внимании к этим вещам, граничившем с манией. Ниже помещен автограф Леонардо. Текст написан, как мы видим, справа

налево и гласит: «Записываю, что сегодня, 8 апреля 1503 года, я, Леонардо да Винчи, ссудил миниатюристу Ванте 4 золотых дуката. Салаи вручил их ему в собственные руки. Он должен возвратить их мне в течение сорока дней». Под автографом помещено его зеркальное отражение, которое читается без труда.



Леонардо да Винчи. Арундельский кодекс, MS 263, л. 229 об. 1503. Лондон, Британская библиотека. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Флоренция во времена упадка

Флоренция, в которой Леонардо жил и трудился в самом начале XVI века – довольно точное ее изображение, созданное в те годы, помещено [ниже](#) – и в которой предположительно написал «Джоконду», уже не была блестящим и цветущим городом, как еще совсем недавно, при Лоренцо Великолепном. Что же случилось за этот короткий срок? Почему город, еще недавно считавшийся символом Возрождения, пришел в упадок?



Франческо Росселли. Вид Флоренции. Ок. 1490. Mondadori Portfolio / akg-images

Для ответа на вопрос нам придется вернуться в блестящую эпоху Медичи. В 1434 году Козимо Медичи, богатый банкир родом из купцов, был избран гонфалоньером Флорентийской республики. Понемногу он превратил республику в синьорию, иными словами, установил режим личной власти, при котором государственные должности передавались по наследству. Таким образом, власть перешла сначала к сыну Козимо, Пьеро (1464), а затем к внуку – Лоренцо (1469). Лоренцо, прозванный Великолепным, упрочил режим, особенно после раскрытия заговора Пацци. При нем Флоренция стала своего рода осью весов, при помощи которых поддерживалось равновесие между итальянскими государствами.

Именно тогда город достиг наибольшего расцвета – для него настал золотой век. Но со смертью Лоренцо, скончавшегося в 1492-м – в год открытия Америки, – обозначилось начало упадка. Ситуация как во Флоренции, так и во всей Италии изменилась коренным образом. Возникла угроза со стороны французов: король Карл VIII вторгся в Италию и потребовал открыть ему ворота Флоренции. Молодой Пьеро Медичи, сын Лоренцо, оказался не способен противостоять хищническим требованиям французского короля и без ведома сограждан пошел на уступки, отдав несколько крепостей, а также города Пизу и Ливорно. Народное недовольство оказалось настолько сильным, что уже в 1494 году Пьеро был смещен и приговорен к изгнанию.

Была восстановлена республика, в которой появилась сильная личность – фанатичный проповедник Джироламо Савонарола, доминиканский монах, обуянный морализаторским пылом: он обрушивался на светское искусство, роскошь и испорченные – как считал он – нравы флорентийцев. В самом центре города, на площади Синьории, он предавал огню драгоценные одежды, музыкальные инструменты, картины, которые, по его мнению, способствовали нравственному упадку обитателей города. Но все это продолжалось недолго: в 1498 году Савонарола был схвачен и, в свою очередь, окончил жизнь на костре...

Его преемник Пьеро Содерини, человек осторожный и умеренный, друг Пьеро Медичи, отправленный им ко двору Карла VIII в качестве посла, был избран благодаря поддержке средних городских слоев и назначен пожизненным гонфалоньером ради большей

политической стабильности. Однако флорентийские буржуа, избравшие и поддерживавшие Содерини, не любили его, презирая за нравственную непреклонность и честность, граничившую со скупостью. Тем не менее он преобразовал налоговую и судебную системы, а также отвоевал Пизу.

При всем том Содерини, одним из советников которого был Никколо Макиавелли, был бесцветным человеком довольно средних способностей, с ограниченным культурным кругозором. Времена щедрого меценатства Лоренцо Великолепного, поэта и интеллектуала, остались в далеком прошлом. Именно в эти годы Леонардо, вероятно, начал работу над «Джокондой».

PETRVS SODERINVS FLO:
rentinorum Vexillifer-



*Officio functus quod habet Florentia, summo
Hic Vexilliferi Petrus honore fuit.
Vrbibus hic patriam deuictis pluribus auxit,
Atque illas huius subdidit imperio.
Floruit hoc saluo Florentia salua: sed ipso
E patrijs pulso, concidit agra plagis.*

Пьеро Содерини. Ок. 1498. INTERFOTO / Alinari

Востребованный художник

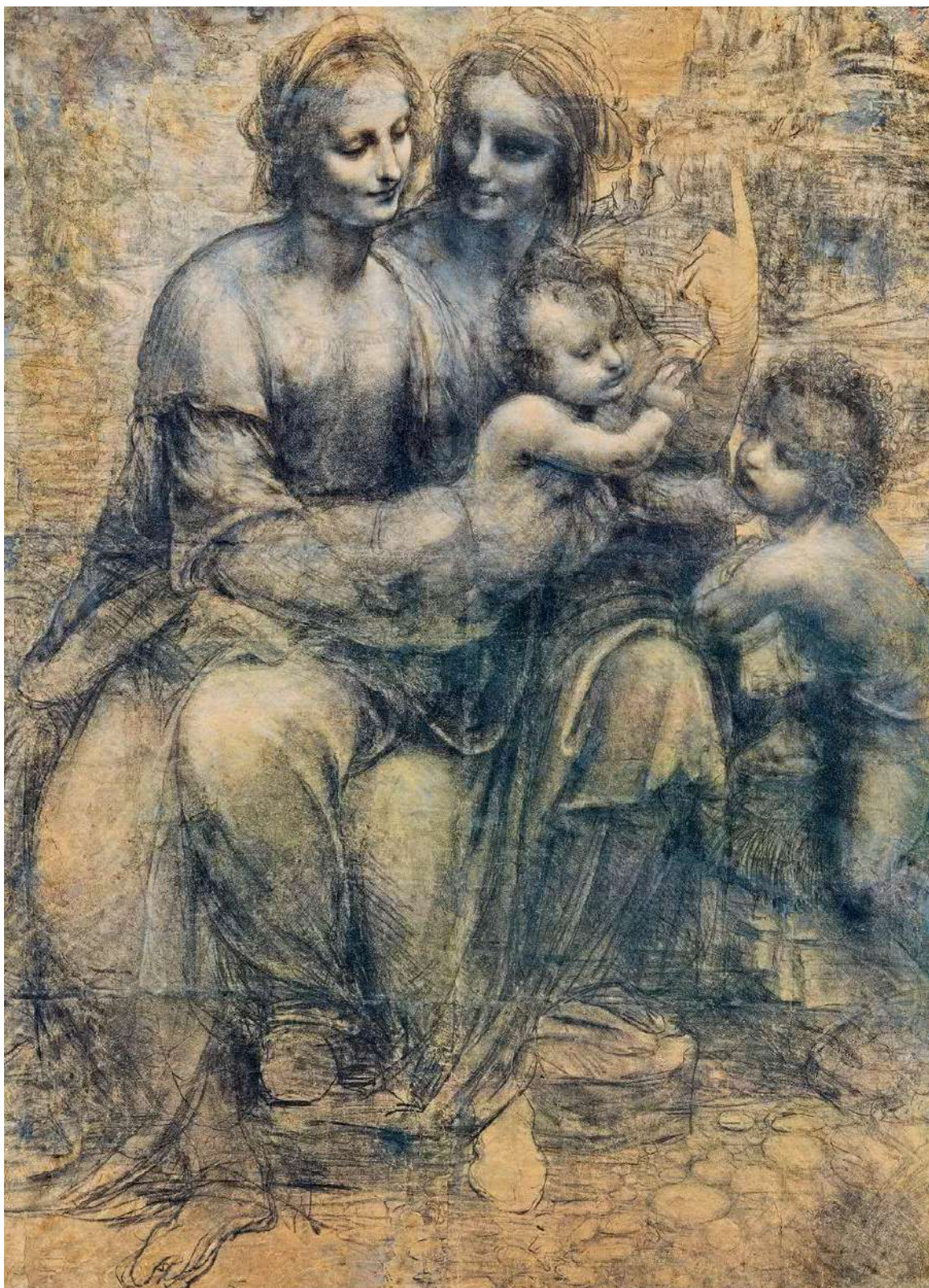
1501–1503

Портрет Моны Лизы был написан в 1501–1506 годах: этот период ознаменовался для Леонардо возвращением во Флоренцию. Он не был в городе, где вырос и получил художественное образование, более двадцати лет. Как мы уже говорили, политическая ситуация во Флоренции за это время заметно изменилась. (В следующих главах мы расскажем о том, чем занимался Леонардо в других местах, прежде всего в Милане, но также в Мантуе и Венеции.)

В 1501 году по совету Филиппино Липпи, художника, которого во Флоренции любили и высоко ценили, монахи из ордена сервитов заказали Леонардо алтарный образ для церкви Сантиссима-Аннунциата. Леонардо, благодарный за сделанное ему предложение, охотно согласился. Подготовительный картон с изображением святой Анны, Мадонны, Иисуса, святого Иоанна и агнца был выставлен в студии, оборудованной внутри монастыря, где его могли видеть не только монахи, но и все любопытствующие. Работа вызвала всеобщее восхищение. Вот что пишет Вазари: «...в течение двух дней напролет мужчины и женщины, молодежь и старики, приходили, как ходят на торжественные праздники, посмотреть на чудеса, сотворенные Леонардо и ошеломлявшие весь этот народ»⁹. Этот картон утерян, но, судя по описанию Вазари, он очень напоминал более поздний (возможно, относящийся к 1508 году) рисунок угольным карандашом, который ныне хранится в лондонской Национальной галерее (см. [ниже](#)).

В эти годы Леонардо совершил несколько кратких поездок за пределы тосканской столицы. В начале 1501 года он ненадолго отправился в Рим для изучения произведений античного искусства, но уже в апреле вернулся во Флоренцию.

⁹ Вазари Дж. Указ. соч. С. 462.



Леонардо да Винчи. Мадонна с Младенцем, святая Анна и святой Иоанн. 1500–1505. Лондон, Национальная галерея. Mondadori Portfolio / Leemage

Рассказывает Альберто Анджела

Источник вдохновения для создания шедевра

Подготовительный картон к картине утерян, но в каком-то смысле он продолжает существовать и сейчас. Картон, после внесения существенных

изменений (исчез святой Иоанн, появился агнец), послужил для создания одного из шедевров Леонардо – «Святая Анна с Марией и младенцем Христом» (см. ниже). Вместе с «Джокондой» это полотно в наибольшей мере отражает поиски Леонардо в области сфумато и соотношения между человеческими фигурами и пейзажем.



Леонардо да Винчи. Святая Анна с Марией и младенцем Христом. 1510–1513. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage

Затем, в мае 1502 года, Изабелла д'Эсте попросила его оценить несколько драгоценных сосудов из горного хрусталя, яшмы и аметиста, которые ей предложили за девятьсот сорок дукатов. Леонардо посоветовал приобрести их, но герцогиня Мантуанская его не послушала.

Вскоре после этого Леонардо поступил на службу к честолюбивому и циничному Чезаре Борджиа, сыну папы римского Александра VI. В июне 1502 года он занял Урбино и дал Леонардо, назначенному «архитектором и военным инженером», ряд поручений – в

частности, отправив того в Марке и Романью для составления планов территорий, крепостей и городов.

Запомним эту подробность, которая может показаться незначительной: Леонардо приезжает в Урбино. Далее мы увидим, что это событие сыграло исключительно важную роль в истории создания «Джоконды».

Занятый поручениями Чезаре Борджиа, Леонардо был вынужден отказаться от завершения запрестольного образа, позднее законченного Филиппино Липпи. Как легко догадаться, это испортило его отношения с могущественным орденом сервитов. Был ли его поступок дальновидным? Уже в феврале 1503 года он оставил Чезаре – молодое светило на небосклоне итальянской политики, к тому времени вступившее в фазу ущерба, – и вернулся во Флоренцию, где оставался до 1506 года.

По возвращении он не получил никаких заказов от республики, и его финансовое положение стало ухудшаться. Отец, который мог бы помочь деньгами или рекомендациями, был уже стариком, всецело озабоченным устройством судьбы своих законных детей – Джулиано, получившего юридическое образование и готовившегося заменить отца в нотариальной конторе, и Лоренцо, который занялся торговлей и собирался вступить в цех шерстянщиков. Леонардо был первенцем, но незаконнорожденным, к тому же Лукреция Кортиджани, третья жена Пьеро да Винчи, относилась к нему с явной неприязнью. Об этом мы расскажем чуть позже.

К счастью, всего через несколько месяцев Никколо Макиавелли, лично наблюдавший за деятельностью Леонардо в качестве военного инженера, посоветовал Пьеро Содерини воспользоваться его талантами в войне против Пизы. Летом 1503 года Леонардо стал составлять план бассейна реки Арно, проектировать громадные землеройные машины и краны со множеством стрел, передвигающиеся по рельсам, снабженные балансирами и противовесами. Одновременно он подсчитывал, сколько людей и месяцев понадобится для исполнения грандиозного замысла – изменения русла Арно.



Леонардо да Винчи. Схема канала для отвода Арно. Ок. 1503. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Колоссальный проект, рассчитанный на далекую перспективу (см. иллюстрацию [выше](#)), предусматривал отклонение течения реки таким образом, чтобы направить ее в сторону Прато и Пистойи, причем в возвышенном районе Серравалле предполагалось устроить систему шлюзов. В результате получился бы широкий канал, способствующий развитию речной торговли и предотвращению наводнений, периодически случавшихся во Флоренции. Но главное, осуществление проекта привело бы к капитуляции вражеского

города – река перестала бы протекать через Пизу, что сделало бы невозможным ее снабжение водным путем с моря. Две тысячи рабочих принялись за дело, но вскоре замысел был оставлен из-за своей сложности и дороговизны.

«Бегство» художников из Флоренции

В XV веке Италия занимала лидирующие позиции в сфере искусства и культуры и сильнейшим образом влияла на другие страны. Среди основных центров эпохи Возрождения первое место, бесспорно, принадлежало Флоренции Медичи. Заметно выделялись также Мантуя, где правили Гонзага, Феррара, где власть принадлежала представителям рода д'Эсте – двор последних безоговорочно считался самым утонченным в Европе, о чем сейчас мало кто помнит, – Урбино (правители из рода Монтефельтро), Милан (Сфорца) и, разумеется, Венеция дожей. В конце века, как мы видели, Флоренция переживала явный упадок, и «центр тяжести» ренессансного искусства сместился в Рим, который еще недавно играл сугубо второстепенную роль.

Таким образом, в одно и то же время три величайших деятеля искусства той эпохи – Леонардо, Микеланджело и Рафаэль, – поработав на Флорентийскую республику, возглавляемую Пьеро Содерини, во времена ее «золотого заката», в 1505–1508 годах покинули ее. Первый отправился в Милан, находившийся под властью французов, двое других – в Рим.

Понтификаты Юлия II Ровере (1503–1513) и Льва X Медичи (1513–1521) совпали с одним из самых блестящих периодов в истории итальянского и европейского искусства, который продолжался затем еще около десятилетия, несмотря на варварское разграбление Рима наемниками в 1527 году. В это время родились такие шедевры, как фрески Сикстинской капеллы работы Микеланджело и Станцы Рафаэля, активно продолжалось возведение нового собора Святого Петра.

«Дуэль» двух величайших художников Возрождения

1503–1504

Как мы увидим дальше, жизнь Леонардо была переплетена с жизнью других крупнейших деятелей итальянского Возрождения. Во время своих беспокойных скитаний он получил возможность встретиться с могущественнейшими людьми того времени и послужить им, познакомиться с другими великими художниками – Боттичелли, Перуджино и Рафаэлем, питавшим к Леонардо глубокое уважение.

Но был среди них один, чьи отношения с Леонардо являлись глубоко конфликтными: Микеланджело Буонарроти. Похоже, они плохо переносили друг друга, соперничая и одновременно испытывая взаимное восхищение. В любом случае именно между этими самыми выдающимися художниками своей эпохи случайно – а может быть, как раз не случайно – произошла грандиозная живописная «дуэль» по случаю события, имевшего большое значение для гражданской гордости флорентийцев: в октябре 1503 года гонфалоньер Содерини предложил Леонардо и Микеланджело изобразить два выдающихся сражения на стенах Зала Большого совета (ныне Зал Пятисот) в палаццо Веккьо.

Контракт был подписан в мае 1504 года. Леонардо выбрал сюжетом своей картины победу, одержанную флорентийцами над войсками Филиппо Марии Висконти, герцога Миланского, при Ангиари, близ Ареццо, в 1440 году. Миланцы произвели неожиданную атаку, однако флорентийцы тут же нанесли ответный удар, обратив противника в бегство и захватив вражеский штандарт. Собрав нужные исторические сведения, чтобы решить, какой эпизод баталии следует изображать, Леонардо начал предварительную работу. Микеланджело, в свою очередь, взялся за фреску, посвященную битве при Кашине (1364), в

которой флорентийские войска разгромили пизанцев.

Предполагалось, что обе работы будут очень велики по размерам – около семи метров в высоту, семнадцать метров в ширину, – так чтобы полностью покрыть каждую из стен зала (Леонардо досталась восточная). Сегодня, однако, мы не сможем увидеть ни ту ни другую: Микеланджело выполнил лишь подготовительный картон, произведение же Леонардо, как мы увидим, ждала непростая судьба. Мы можем попытаться восстановить историю двух шедевров на основе дошедших до нас документов.

Микеланджело не закончил фрески в Зале Большого совета, поскольку его вызвал в Рим папа Юлий II для работы над своей колоссальной гробницей. Художник успел завершить только подготовительный картон для центральной части, впоследствии утерянный: мы можем судить о нем по копии 1542 года, которую сделал Аристотиле да Сангалло, ученик Микеланджело (см. ниже).



Аристотиле да Сангалло. Битва при Кашине. XVI в. Норфолк, Холкем-холл. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images



Микеланджело Буонарроти. Этюд к «Битве при Кашине». XVI в. Флоренция, галерея Уффици, Кабинет рисунков и эстампов. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

По-видимому, первоначально Микеланджело собирался запечатлеть сам момент боя, мельтешение людей и лошадей, примерно в том же духе, что и его «антагонист» Леонардо в «Битве при Ангиари». Создав множество этюдов, один из которых приведен ниже, он решил поместить битву как таковую на второй план, тогда как первый заняли торопливо одевающиеся флорентийские солдаты, застигнутые пизанцами в момент купания. Выполненная Сангалло копия картона позволяет нам сделать вывод, что Микеланджело хотел изобразить человеческое тело в состоянии стремительного, исступленного движения, – подобный эффект мы можем наблюдать, например, на фотографиях спортсменов, застывших на снимках в динамичных позах. Композиция кажется беспорядочной, над всем господствует ощущение лихорадочной спешки, которой объята войны. Изобилие «движущихся» тел передает зрителю драматизм и напряжение сцены.

Леонардо начал работу над «Битвой при Ангиари» 6 июня 1505 года, но опять – как это уже случилось с миланской «Тайной вечерей» – столкнулся с проблемами, проистекающими из выбора живописной техники. Как мы уже говорили, Леонардо умел создавать фрески, но, как правило, писал медленно, постоянно сомневаясь, возвращаясь к готовым фрагментам и подправляя их – в отличие от Микеланджело, который наносил краски быстро и уверенно, что поразительным образом продемонстрировал впоследствии в Сикстинской капелле. Зная о своих особенностях как художника, Леонардо выбрал энкаустическую – очень сложную технику, применявшуюся в Античности. С ее помощью он намеревался добиться эффекта прозрачности и свечения, сходного с тем, какой встречается на картинах, написанных маслом на доске или холсте.

Рассказывает Альберто Анджела

Техника энкаустики

Ее описывали такие античные авторы, как Плиний Старший и Витрувий. Слово «энкаустика» по-гречески означает «выжигание». Эта техника требует сложной подготовки: необходимо смешать растертые в порошок пигменты с льняным маслом, чистым воском, расплавленным в кипящей морской воде («пунический воск»), гашеной известью и клеем, выступающим в качестве связующего вещества. По окончании росписи по штукатурке стену нагревают при помощи жаровен, не только высушивая живописное произведение, но и вызывая появление воска на поверхности, которую затем полируют мягкой тканью наподобие мебели. Стена делается блестящей, как полированный мрамор.

Об этой технике сохранилось лишь несколько упоминаний в древних текстах. Леонардо рассчитывал, что она позволит ему писать в привычной манере – проявляя внимание к мельчайшим деталям и накладывая одну краску на другую – и в то же время предотвратит быструю порчу произведения, как это случилось с «Тайной вечерей». Но ничего не вышло, – возможно, процесс, описанный Плинием и Витрувием, не вполне соответствовал реальной практике, или стену с «Битвой при Ангиари» нагревали слишком усердно, или, наконец, льняное масло, замененное в процессе ореховым, оказалось некачественным. Так или иначе, сразу после высушивания краски потекли.



Лоренцо Дзаккья. Копия «Битвы при Ангиари» Леонардо да Винчи. Вена, Музей графического искусства Альбертина. De Agostini Picture Library

Что же осталось от всего этого? До нас дошла серия подготовительных рисунков к картону, преимущественно к центральной части композиции: два всадника нападают на других двух, те доблестно защищают знамя, в ходе драматического столкновения лошади топчут упавших воинов. Есть также рисунки с изображением моста и реки, на берегах

которой разворачивается другая схватка ([TVT](#)), а также лиц воинов, искаженных яростью и боевым азартом ([TVT](#)). Этим бойцов мы наблюдаем и на гравюре, которую Лоренцо Дзаккья, современник Леонардо, выполнил по его картону (см. [TVT](#)).



Леонардо да Винчи. Этюд двух голов воинов. Ок. 1504–1506. Будапешт, Музей изобразительных искусств. Mondadori Portfolio / akg-images



Леонардо да Винчи. Этюд головы воина. Ок. 1504–1506. Будапешт, Музей изобразительных искусств. Mondadori Portfolio / akg-images



Леонардо да Винчи. Этюд для «Битвы при Ангиари»: столкновение пехотинцев и всадников (Две схватки между всадниками и пехотниками). 1504–1506. Венеция, Галерея Академии. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Освальдо Бем)

Зал Пятисот в оформлении Вазари

Случившееся было настоящей катастрофой... Тем не менее известно, что часть леонардовской «Битвы при Ангиари», несмотря на разрушения, вызванные применением энкаустики, какое-то время оставалась на стене. Что с ней произошло? Это одна из самых любопытных загадок в истории искусства. Последним, кто видел творение Леонардо, был сам Вазари: Козимо I Медичи, восстановив власть своего семейства во Флоренции, поручил ему заменить «несчастливый» шедевр новой фреской, которую и сегодня можно увидеть на восточной стене Зала Пятисот. Что же случилось с росписью Леонардо?



Джорджо Вазари. Зал Пятисот. Флоренция, палаццо Веккьо. Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone

Зал Пятисот (см. [выше](#)), длина которого составляет пятьдесят четыре метра, ширина – двадцать три, а высота – восемнадцать, возможно, является самым большим помещением, когда-либо сооруженным в Италии для органов гражданской власти. Чтобы сделать зал более внушительным, Вазари изменил его пропорции, уменьшив протяженность и увеличив на семь метров высоту перекрытия. Мы и сегодня можем любоваться позолоченным кессонным потолком, устроенным Вазари в честь Козимо I, подчинившего себе город. Стены Вазари расписал фресками, символизирующими могущество Медичи, – на них изображены взятие Сиены и победа над пизанцами.

Мы не знаем, погиб ли шедевр Леонардо после всех этих переделок; известно лишь, что Вазари относился к мастеру с величайшим почтением и, возможно, не осмелился уничтожить его творение. Логично предположить, что он попытался спасти фреску Леонардо – например, прикрыв ее. Но как именно? А главное, если это так, где теперь находится «Битва при Ангиари»?

Было проведено немало исследований и высказано немало гипотез. Более того, была удалена часть фрески Вазари, изображающая триумф над пизанцами, но искомой работы Леонардо под ней не оказалось.

Если попытаться реконструировать облик зала во времена Леонардо, опираясь на бесценное описание Вазари, можно прийти к выводу, что основной фрагмент произведения Леонардо находился в левой части восточной стены. Эта стена стала предметом интенсивных исследований, в итоге чего было сделано удивительное и важное открытие: Вазари написал свою фреску не на несущей стене здания, а на возведенной перед ней деревянной стенке. Сразу же возникает вопрос: что находится за перегородкой? Примыкает ли она непосредственно к фреске Леонардо, или между ними есть небольшое пространство?

Вдруг Вазари лишь «прикрыл» шедевр Леонардо обшивкой из дерева? Последняя версия кажется еще более правдоподобной, если учесть, сколько дерева потребовал он для работы. Возможно, толпы туристов бродят по залу, где до сих пор есть фреска Леонардо, ожидающая, когда ее вновь откроют для обозрения. Невероятно, правда?



Джорджо Вазари с помощниками. Битва при Сканнагалло. Зал Пятисот. Флоренция, палаццо Веккьо. Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone

Пока ничего нельзя утверждать с определенностью, но от предположения, что творение Леонардо, хотя и незаконченное, по-прежнему находится в Зале Пятисот, захватывает дух. Может быть, в будущем новые методы исследования позволят разрешить эту загадку.

Так или иначе, мы знаем, что в 1549 году «Битва при Ангиари» была одной из главных достопримечательностей Флоренции, по мнению жителей других городов. Об этом свидетельствует письмо флорентийского писателя Антона Франческо Дони, обосновавшегося в Венеции, другому литератору, Альберто Лоллио, от 17 августа 1549 года. Дони горячо советует посетить палаццо Веккьо, «подняться по ступеням в главный зал и как следует осмотреть группу людей и коней (один из эпизодов битвы, изображенной Леонардо), которая покажется тебе чудесной».

Рассказывает Альберто Анджела

Ищущий обрящет

Внимательно разглядывая фреску Вазари «Битва при Сканнагалло» (см. [выше](#)), мы увидим мелкую, но очень любопытную деталь: на одном из знамен ясно читается надпись «Cerca trova» – «Ищущий обрящет» (см. [ниже](#)). Фреска действительно написана на той самой стене, где располагалась «Битва при Ангиари», но, как выяснилось недавно, это девиз наемника, участвовавшего в сражении.

Долгое время считалось, что Вазари таким образом хотел указать местоположение «Битвы при Ангиари». Идея выглядит крайне притягательной. Простое совпадение или нет?



Джорджо Вазари с помощниками. Битва при Сканнагалло. Деталь. Зал Пятисот. Флоренция, палаццо Веккьо. Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone

Глава II Тайны лица

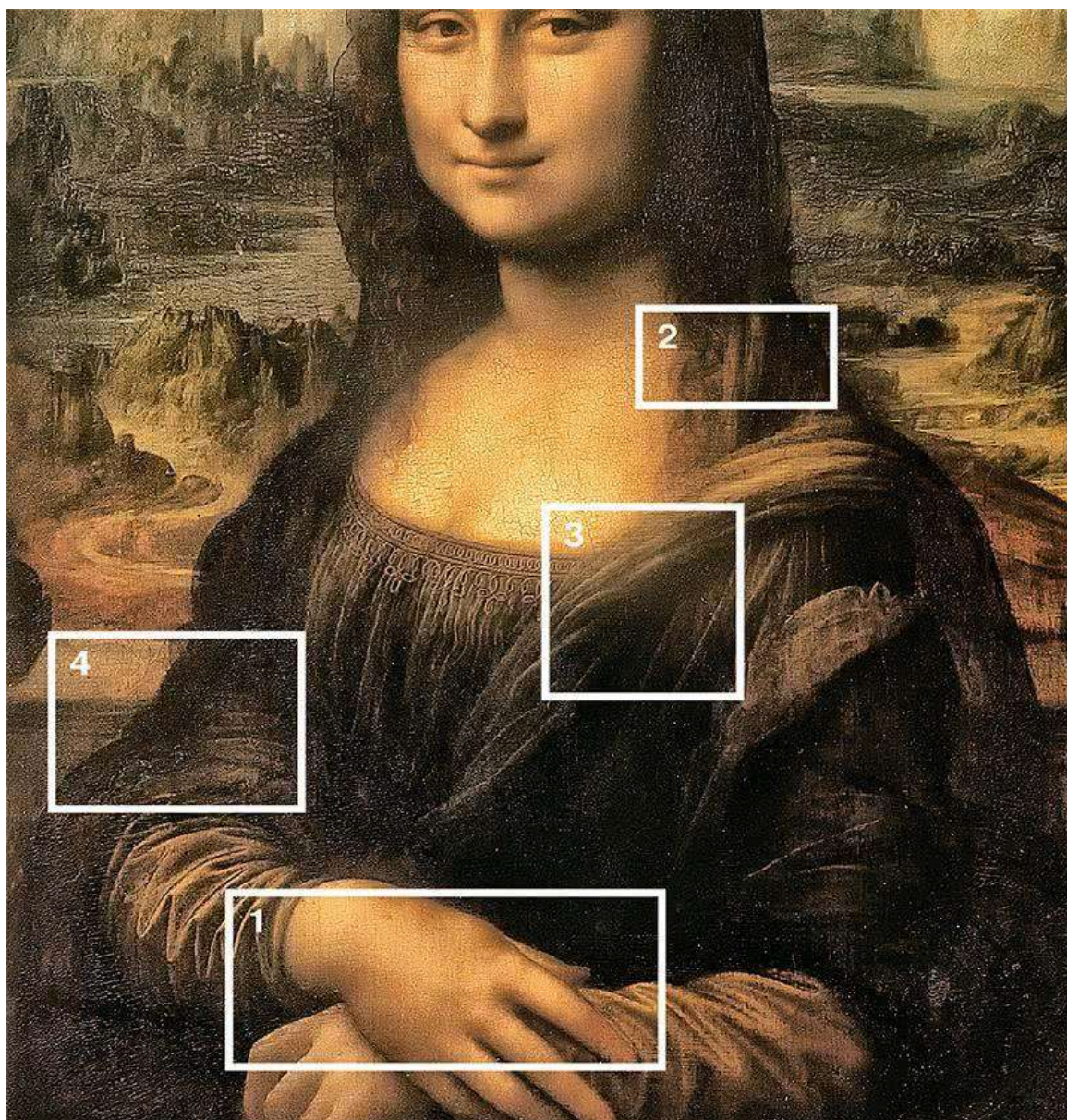
Как появилась «Мона Лиза»

В первой главе мы рассказали о событиях, происходивших в жизни Леонардо в 1501–1506 годах, когда он, после двадцати лет отсутствия, вернулся во Флоренцию и получил многочисленные заказы от республики и от правителей других итальянских городов. В те годы, как утверждает Вазари, он начал писать портрет Лизы Герардини. Между тем именно она, Джоконда, пока что хранит молчание, хотя является одним из двух главных героев нашего повествования – наряду с Леонардо. Пришло время расспросить ее, дать ей слово, ведь в этом заключается смысл книги. «Джоконде» посвящены многочисленные исследования, но, как сказано в предисловии, наш труд преследует особую цель: не просто описать «Джоконду», но дать ей высказаться, чтобы с ее помощью понять Леонардо как человека. Что нужно сделать для этого? Изучить манеру, в которой она написана, живописную технику ее создателя, пейзаж за ее спиной, каноны красоты той эпохи и период,

в который картина была создана. «Джоконда» поможет нам больше узнать о Леонардо, о его личности, о его взглядах на жизнь.

Пора как следует рассмотреть шедевр Леонардо. Это поясной портрет сидящей женщины, с торсом в три четверти влево и лицом почти анфас, – иными словами, голова слегка повернута по отношению к плечам. Как и другие картины Леонардо, о которых пойдет речь ниже, «Джоконда» – пример симметричной пирамидальной композиции.

Правая рука Моны Лизы опирается на тыльную сторону запястья левой руки, слегка сжимающей полукруглую ручку деревянного кресла (см. [ниже](#), дет. 1). Гладкие волосы, расчесанные на прямой пробор, ниспадают на плечи мелкими завитками (дет. 2). На голове – прозрачная черная вуаль, обрамляющая верхнюю часть лба и прикрывающая волосы (см. [IVT](#)); лучше всего она заметна возле правой части лица. На левое плечо, будто бы небрежно, наброшено нечто вроде шарфа или легкой накидки (дет. 3). За спиной женщины видна балюстрада – возможно, ограждение балкона (дет. 4). На балюстраду опираются две колонны, служащие своего рода внутренним обрамлением портрета. Фигура изображена на фоне великолепного пейзажа, о котором мы поговорим подробно в главе V.



Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

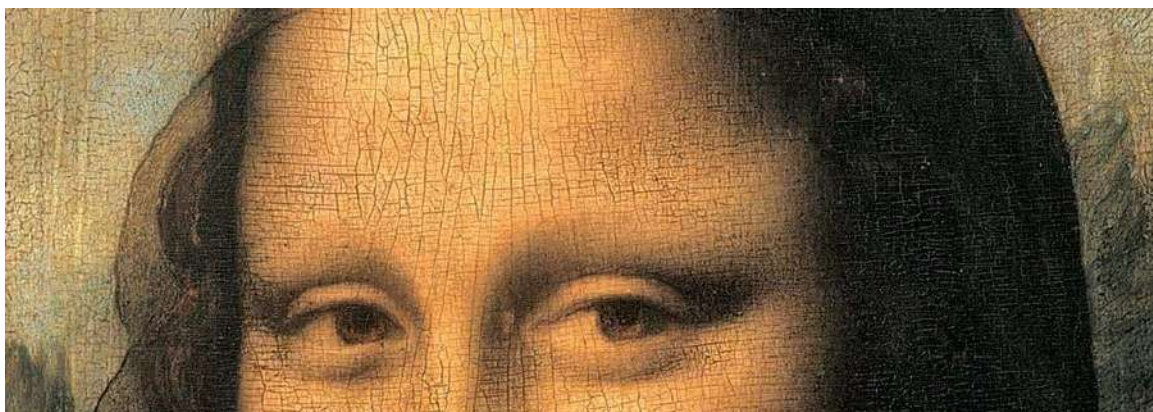
Рассказывает Альберто Анджела

Контрапост: от «Воинов из Риаче» до «Джоконды»

К контрапосту прибегали еще в Древней Греции: чтобы придать статуям больше динамизма, скульпторы изображали людей в позе, при которой вес переносится на одну ногу, другая же остается расслабленной. Примером могут служить «Воины из Риаче», которым мы посвятили отдельную книгу. С той стороны, где нога напряжена, рука расслаблена, и наоборот. Получается перекрестная, Х-образная симметрия.

Этот прием широко применялся и мастерами Возрождения. Но Леонардо пошел дальше и разработал собственную версию, поэтому в литературе по искусству нередко можно встретить понятие «леонардовский контрапост»: две части (или несколько частей) тела – например, голова и плечи – повернуты по оси друг относительно друга, что позволяет избежать перекашивания фигуры и сохранить гармоническое соотношение масс. Мы встретим этот прием не только в «Джоконде», но и во многих других произведениях Леонардо: благодаря ему фигуры выглядят исключительно динамичными.

Глаза и немного... движения



Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Деталь. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

О необъяснимом, загадочном взгляде Джоконды написано много – целые горы литературы. Сразу привлекают внимание карие радужки глаз (см. [выше](#)). Глаза смотрят на нас и в то же время слегка влево, как бы мимо нас. Это пристальный и в то же время ускользающий взгляд, слегка ироничный, как и едва намеченная улыбка. Джоконда насмехается над нами? Нет, не может быть... Если хорошо приглядеться, мы различим в выражении ее лица мягкость, едва ли не материнскую нежность; есть даже предположение, что женщина на портрете беременна. Вид ее можно назвать непринужденным, но ни в коем случае не высокомерным.

Хочет ли она соблазнить, очаровать нас? Или нет?..

Голова Джоконды слегка повернута по отношению к торсу, а глаза чуть скошены, и при внимательном наблюдении мы поймем, что она, вероятно, только что обернулась в нашу сторону. Более того, ощущение такое, что она все еще движется, что она... живая.

А это значит, помимо прочего, что Леонардо хотел сделать моментальный снимок, остановить мгновение – сфотографировать происходящее, сказали бы мы сегодня. Так он поступил в «Тайной вечере» (см. [тут](#)): напряженные и динамичные позы апостолов

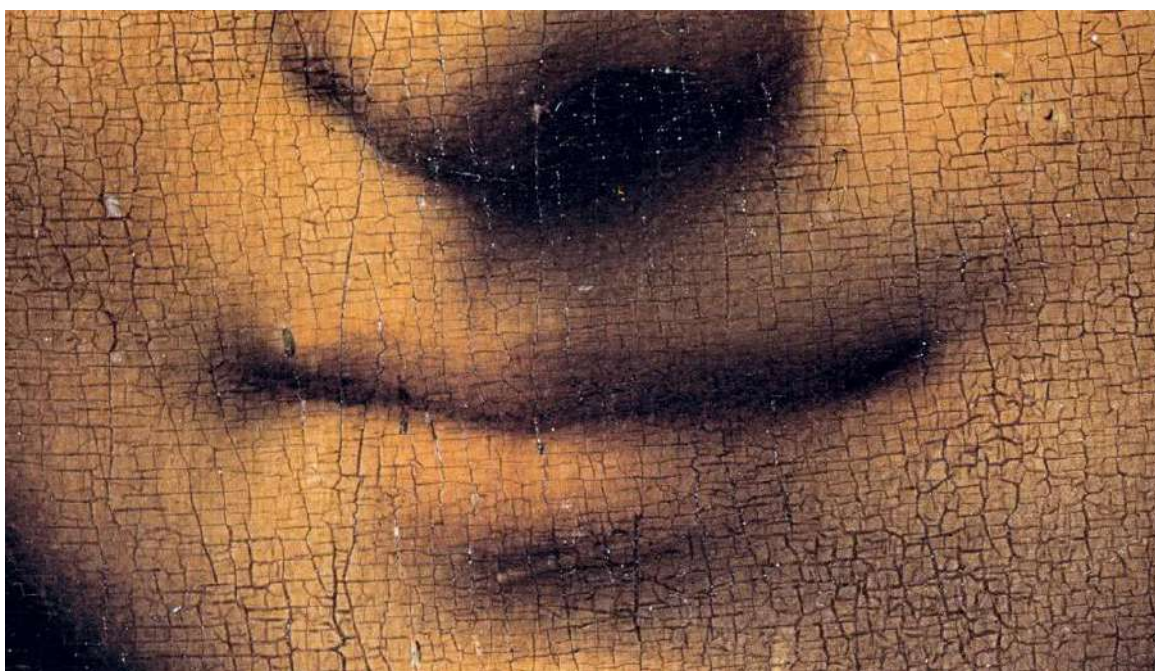
свидетельствуют об их возбуждении, охватившем их после того, как Христос объявил, что один из них предаст его.

Этот прием – фиксация движения – применен и в «Даме с горностаем» (см. [TVT](#)), но там женщина не смотрит на зрителя, и, кроме того, выбран темный фон. Подобная динамика являлась заметным новшеством в портретном искусстве того времени: раньше людей изображали в профиль, как на монетах и медалях, согласно классической традиции, либо анфас, либо в три четверти – примером могут служить некоторые фламандские портреты, о которых говорилось в предыдущей главе. Живописцы никогда не прибегали к контрапосту, и, соответственно, люди на портретах не выглядели «расслабленно». И поэтому «Джоконда» и в самом деле необычный для своего времени портрет. От нее исходит жизнь.

Улыбка Джоконды? Хитрость Леонардо

Эта «роковая» улыбка, сыгравшая такую роль в истории искусства (см. [ниже](#)), рассказывает нам не только о техниках, использованных Леонардо, но и о способах их сочетания и маленьких хитростях, придуманных этим гениальным творцом. Это придает картине дополнительную ценность: она помогает понять, как работал Леонардо, как он мыслил, как представлял себе красоту.

Знаменитое «загадочное» выражение лица Моны Лизы создается прежде всего посредством глаз и улыбки – улыбки, которую Вазари назвал «настолько приятной, что он [портрет] казался чем-то скорее божественным, чем человеческим». Выше говорилось, что, по словам Вазари, Леонардо окружил свою модель певцами, музыкантами и шутами, дабы сохранить намек на улыбку и развеять меланхоличный вид, который часто присущ людям на портретах. Именно при написании улыбки и глаз Леонардо самым искусным образом применил свое знаменитое *сфумато*. Давайте попробуем разобраться.



Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Деталь. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Рассказывает Альберто Анджела

Секрет *сфумато*

Этим вопросом задаются все: как Леонардо смог изобразить эту поразительную

*неуловимую улыбку? Губы не имеют четких очертаний и как бы растворяются в коже лица. Такой эффект достигнут благодаря лессировке – технике, которая заключается в наложении друг на друга тончайших слоев краски. Работа в ней занимает много времени: каждый раз нужно дожидаться, пока свеженанесенная краска не высохнет. Новый слой должен быть достаточно легким и прозрачным, чтобы был виден тот, который лежит под ним. По этой причине краска должна быть достаточно жидкой и содержать лишь немного цветного пигмента. Леонардо, в частности, накладывал сперва темные краски, а для каждого последующего слоя брал все более светлые. Таким образом, темные оттенки постепенно разбавлялись, а рождающаяся в результате игра света и тени создавала оптическую иллюзию: губы изображенной кажутся мягкими и нежными, а их уголки – слегка нечеткими, «исчезающими» (откуда происходит и название техники – *sfumato* буквально означает «исчезающий», «улетучивающийся»). Для подобной работы подходят лишь самые тонкие кисти, а следы мазков невозможно разглядеть даже в микроскоп.*

С течением времени Леонардо применял sfumato все более изысканным образом, и наивысшими его достижениями в этой технике, наряду с «Джокондой», являются «Святая Анна» и «Иоанн Креститель». Как мы увидим далее, эта практика имела в своей основе воззрения Леона Баттиста Альберти, крупного ренессансного теоретика в области живописи и архитектуры: Леонардо восхищался им и прилежно изучал его труды. В своем трактате «О живописи» Альберти указывает: «Мы назовем лицо красивым, если различные части его по виду сочетаются друг с другом, если мягкие лучи света на нем постепенно переходят в мягкие тени и нет ни углов, ни острых краев. В таком лице красота сочетается с изяществом».

Создавая «Джоконду», художник пошел на небольшое ухищрение, применив sfumato для сглаживания краев глаз и губ: если хорошо подумать, именно они определяют выражение лица. Несомненно, именно эта неопределенная зыбкость придает Моне Лизе неотчетливый и таинственный вид. В течение долгого времени считалось, что ее улыбка передает главным образом ощущение покоя, ясности, сдержанности и, возможно, даже материнской нежности и заботы. Однако во второй половине XIX века в ней стали видеть пример роковой женщины, двуличной чувственной соблазнительницы, опасной, как околдовывающий людей сфинкс или Медуза, превращающая в камень всякого, кто взглянет на нее.

В конечном счете именно в этом кроется секрет очарования «Джоконды»: представители каждой эпохи и каждой культуры, любой, кто на нее посмотрит, – все они видят в знаменитой улыбке то, что отвечает их мечтам, желаниям и фантазиям.

Великий портретист, почти фотограф

quali sono di tre sorta, cioè dritti, concavi e convessi. De' dritti non ve n'è altro che quattro varietà, cioè lunghi, corti, alti con la punta, e bassi. I nasi concavi



sono di tre sorta, de' quali alcuni hanno la concavità nella parte superiore, alcuni nel mezzo ed alcuni nella parte inferiore. I nasi convessi ancora si variano in tre



Книга о живописи. Кодекс из Ватиканского собрания, раздел «Урбинская библиотека», рукопись. 1270. Getty Research Institute, Los Angeles

В своей «Книге о живописи», которую мы будем цитировать не раз, Леонардо различает двадцать одну форму носа (см. [выше](#)) анфас и в профиль и добавляет, что эту же операцию следует произвести по отношению ко рту и другим частям лица. Такая типологическая классификация, по его мнению, позволяет мысленно «собрать» из подходящих фрагментов образ только что увиденного лица, чтобы иметь возможность воспроизвести его потом на холсте, в отсутствие человека. Возможно, именно она сыграла неожиданную, но первостепенную роль в создании «Джоконды», если предположить, что Леонардо писал по памяти.

Иными словами, эти приемы позволяют реконструировать лицо так же, как при составлении фоторобота на основе показаний свидетелей. Вот что пишет Леонардо: «...когда тебе нужно сделать лицо по памяти, носи с собою маленькую книжечку, где отмечались бы подобные образования, и когда ты бросил взгляд на лицо того человека, которого ты хочешь зарисовать, то смотри потом отдельно, какой нос или рот на него похож, и сделай маленький значок, чтобы узнать его снова, и потом, уже дома, составь целое»¹⁰.

Когда Леонардо возвратился во Флоренцию в 1499 году, слава портретиста предшествовала ему. Об этом свидетельствует любопытное послание, написанное в 1503 году неким Луиджи Уголини своему «дражайшему другу» Никколо Макиавелли, в котором он опровергает (и одновременно иронически поддерживает) предположение о том, что секретаря Флорентийской республики обманывает его жена Мариэтта: «Разумеется, ваша супруга, мона Мариэтта, не обманывает вас. Малыш похож на вас как две капли воды: даже Леонардо да Винчи не нарисовал бы его лучше». Это означает следующее: Леонардо не смог бы изобразить его так похоже, как вы сделали его похожим на себя, поскольку вы и есть его настоящий (?) отец. Если оставить в стороне вульгарную шутку, письмо свидетельствует о том, что портреты Леонардо считались образцовыми, в том числе и детские.

¹⁰ Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 195.



Леонардо да Винчи. Погрудное изображение мальчика в профиль. Ок. 1495–1500. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Вполне возможно, что Леонардо пробовал изображать детские лица средствами не только рисунка и живописи, но и скульптуры. Согласно Вазари, «он проявил себя <...> в скульптуре, еще смолodu вылепив из глины несколько голов смеющихся женщин <...> равно как и детские головы, казавшиеся вышедшими из рук мастера»¹¹. Подтверждением этому служат «Бюст путто» ([выше](#)), приписываемый ему, а также рисунок «Два эскиза путти для скульптуры», хранящийся в Виндзоре.

Рассказывает Альберто Анджела

Ко всему прочему, гениальный карикатурист

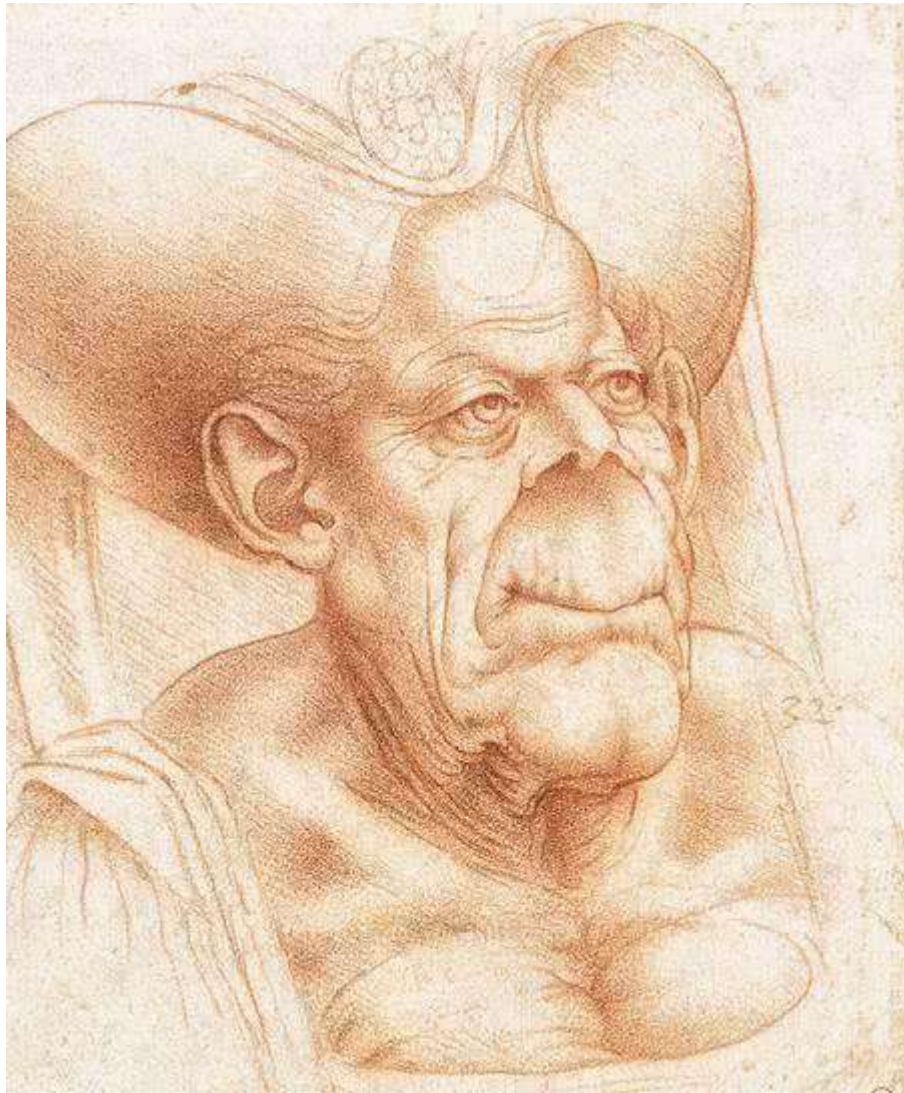
Физиогномика – наука, позволяющая определить характер человека по его внешности. Леонардо применял ее в области искусства – новаторским и

¹¹ Вазари Дж. Указ. соч. С. 456–457.

изысканным способом. В его произведениях встречается немало высказываний на эту тему, например такое: «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы»¹².

Относительно лиц с резкими и уродливыми чертами Леонардо замечает: «О лицах уродливых я не говорю, так как они без труда удерживаются в памяти»¹³. Одновременно с появлением всех этих предписаний, вошедших в «Книгу о живописи», записные книжки художника заполняются его знаменитыми карикатурами.

Стоит также отметить, что среди разновидностей носов, выделенных им, одна совершенно явно соответствует профилю Лоренцо Медичи. Рисунок, выполненный около 1484 года, входил в состав «Атлантического кодекса» и сейчас хранится в Виндзоре (RL 12442).



Леонардо да Винчи. Гротескная карикатура. Виндзорский замок, Королевская библиотека. Archivi Alinari, Firenze

¹² Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 219.

¹³ Там же. С. 95.



Леонардо да Винчи. Карикатурное изображение мужчины с волосами в виде копны. Ок. 1595. Artokoloro Quint Lox Limited / Alamy Stock Photo / IPA



Леонардо да Винчи. Пять карикатурных голов и три мужские головы в профиль. XVI в.
Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio /
Bridgeman Images



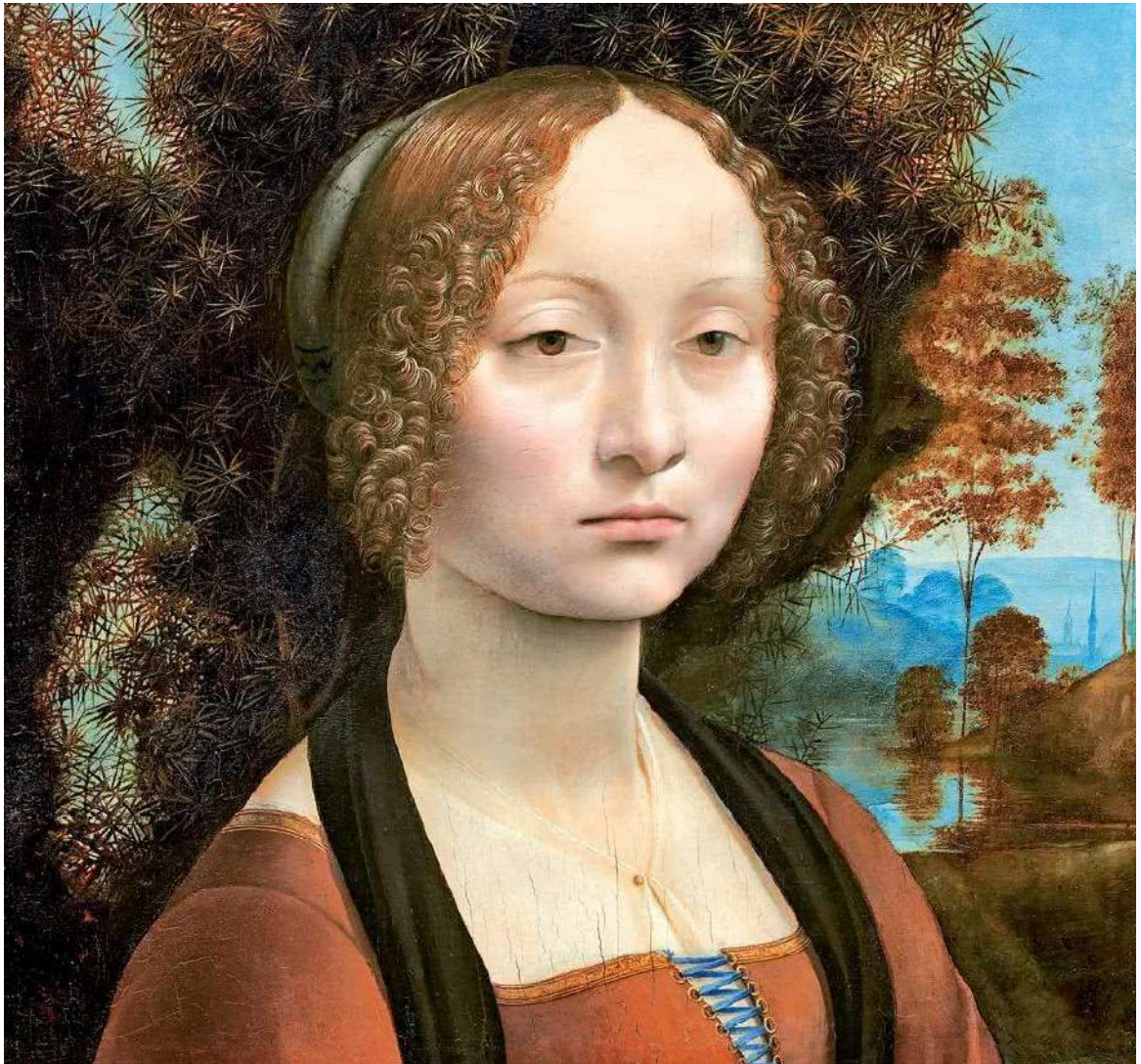
Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа. 1478–1480. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Museum Mondadori Portfolio / Leemage

Прекрасный пример детского портрета работы Леонардо – «Мадонна с Младенцем», более известная как «Мадонна Бенуа» (см. [выше](#)), юношеское произведение, датируемое 1478–1480 годами. Может показаться, что она выполнена по традиционной схеме и согласно

освященным временем шаблонам, но многое заставляет думать, что это портрет действительно существовавшего ребенка. На это намекают, например, реалистичные, явно индивидуальные черты лица, но прежде всего – его настроение – сосредоточенный вид, пристальный взгляд, направленный не столько на цветок, который протягивает малышу мать, сколько на ягоду, которую он держит своими пухлыми пальцами. Ягода отражается в нагрудном украшении женщины – необычная деталь, явно заимствованная из действительности. Мы не можем сказать, что это произведение является одной из многих «Мадонн с Младенцем», созданных по классической модели.

Запечатлевая конкретных людей или характерные детали, наблюдаемые в реальности, «останавливая» мгновение, Леонардо действовал поистине как фотограф – еще одна черта его необычайного дарования.

Позируют аристократки и фаворитки



Леонардо да Винчи. Портрет Джиневры де Бенчи. 1475. Вашингтон, Национальная галерея искусств. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Об излюбленных приемах Леонардо да Винчи нам может рассказать не только «Джоконда», но и другие его произведения. К ним, несомненно, относится выполненный с натуры портрет Джиневры де Бенчи (см. [выше](#)), семнадцатилетней аристократки, позировавшей живописцу в 1474 году по случаю своего бракосочетания. Это первый женский портрет работы Леонардо, созданный в начале его творческого пути. В то время он еще трудился в мастерской Верроккьо, но уже начал брать собственные заказы и сумел

завязать знакомство с теми, кто играл заметную роль в жизни города: флорентийское семейство де Бенчи, богатое и влиятельное, было известно своей близостью к Медичи. Леонардо был лишь начинающим художником, но тем не менее уже прочно овладел навыками, позволявшими творить шедевры.



Леонардо да Винчи. Этюд рук. Ок. 1490. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

В настоящее время нижняя часть картины утрачена, и мы не можем видеть рук Джиневры, которые, однако, есть на подготовительном рисунке (см. [выше](#)): их положение свидетельствует о нервозности и беспокойстве, контрастирующими с ясным и непроницаемым, как у сфинкса, лицом жемчужного оттенка, обрамленным мелкими светлыми кудрями.

Портрет, созданный Леонардо, поражает даже не столько виртуозностью живописной техники, сколько глубиной созданного образа. Сосредоточенный, слегка печальный взгляд молодой женщины не обращен на зрителя; кажется, будто он направлен в пустоту, но скорее свидетельствует об углубленном самосозерцании, демонстрируя намерение Леонардо запечатлеть не только внешний вид портретируемой, но и ее душу.



Леонардо да Винчи. Портрет Чечилии Галлерани (Дама с горностаем). 1488–1490. Краков, Музей Чарторыйских. Mondadori Portfolio / Leemage

Значительная часть фона занята кустом можжевельника, темным, вызывающим тревогу и отсылающим к имени женщины¹⁴, а в правой части полотна, вдали, видны папоротники и

¹⁴ По-итальянски «можжевельник» – ginopro. – Примеч. переводчика.

хвойные деревья, растущие вокруг заболоченного озера. Едва намеченные колокольня и башня – единственные элементы пейзажа, намекающие на присутствие человека.

Одним из шедевров Леонардо в портретном жанре является «Дама с горностаем» (см. [выше](#)). За этим обворожительным названием скрывается портрет Чечилии Галлерани, пятнадцатилетней девушки из аристократического семейства. Ее отец Фацио перед смертью отдал дочь под опеку Лодовико Моро, который вскоре влюбился в нее и обратился к Леонардо (ок. 1488), чтобы тот увековечил его фаворитку. В 1490 году герцог Миланский даровал Чечилии поместье Саронно.

Придворный поэт Бернардо Беллинчони писал, что художник изобразил Чечилию так, будто она «на полотне – вся слух, сомкнувшая уста»¹⁵ – слушает, но сама хранит молчание. И действительно, девушка, похоже, слушает кого-то находящегося слева от нее – невозмутимо, если не считать едва заметной улыбки. Применив свои исследования в области движения – как он делал это и ранее, лучшим примером чему служит ангел на картине «Мадонна в скалах» (см. [тут](#) и [тут](#)), – Леонардо решительно разворачивает голову Чечилии по отношению к торсу: на картине как раз запечатлен момент этого выразительного движения. Искусно направленное освещение подчеркивает динамичность позы, а также трехмерность тела.

Рассказывает Альберто Анджела

Почему горностаей?

Выбор художника объясняется несколькими причинами. Горностаей – символ чистоты и непорочности; греческое название животного, «галё», перекликается с фамилией Галлерани; можно вспомнить и об ордене Горностая, высшей награде Неаполитанского королевства, которую имели король Англии и герцог Урбинский, – Лодовико Сфорца желал получить ее, что и произошло в 1488 году. Не исключено, что все три объяснения являются правильными. В картинах Леонардо нет случайных элементов.

Гладкие волосы схвачены прозрачным покрывалом. Одежда, по испанской моде, элегантна, но не роскошна, что подчеркивает и длинный ряд черных жемчужин. В руке чувствуется порода; длинные тонкие пальцы вытянуты – девушка ласкает горностая и одновременно хочет удержать его (на самом деле художник, скорее всего, изобразил хорька, который в то время был популярным домашним животным, тогда как неодомащенного горностая трудно держать на руках). Зверек смотрит так же внимательно, как его хозяйка, одна его лапа заходит в разрез на рукаве, открывающий взгляду зрителя красный рукав нижнего платья. Некоторые видят в этой детали сексуальный подтекст.

Как мы помним, в 1499 году Леонардо оставил осажденный французами Милан и отправился во Флоренцию проездом через Мантую и Венецию. В Мантуе его приютила Изабелла д’Эсте, супруга маркиза Франческо II Гонзага, еще в Милане восхищавшаяся «Дамой с горностаем». В обмен на гостеприимство она предложила живописцу написать ее портрет – отказаться было невозможно...

¹⁵ Перевод С. Пономаревой.



Леонардо да Винчи. Портрет Изабеллы д'Эсте, рисунок. 1500. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage

За считанные дни Леонардо выполнил два эскиза на тонком картоне, используя черный мел, сангину и желтую пастель. Отбывая в Венецию, он, по-видимому, оставил маркизу Гонзага один рисунок, ныне утраченный, и взял с собой второй, сейчас хранящийся в Лувре (см. [выше](#)). Изабелла изображена при помощи немногих уверенных линий, с торсом почти анфас и лицом в профиль – разворот, который часто можно встретить на картинах Леонардо. Больше всего поражает едва ли не безжалостная реалистичность рисунка – двойной подбородок, выражение лица, говорящее об определенной холодности и жесткости характера.

В листе картона сделаны проколы по контуру фигуры: это признак того, что эскиз предназначался для перевода на холст посредством угольного порошка. Все было готово к началу работы над картиной...

Рассказывает Альберто Анджела

Кто она – «влиятельнейшая женщина эпохи Возрождения»?

Кто такая Изабелла д'Эсте? Настоящее светило той эпохи, женщина, опередившая свое время и сумевшая обрести влияние в мире, где господствовали мужчины. Ее отличали утонченная культура, развитое чувство красоты и любовь к искусству. В Мантуе – единственная из женщин в ту пору! – она устроила собственный студиоло – кабинет для интеллектуальных занятий, подлинную комнату чудес, где собирала предметы древности, в частности изваяния, а также работы современных ей живописцев. Там она проводила свободное время,

без остатка посвящая досуг культуре и искусству, устраивая поэтические чтения. В течение всей своей жизни Изабелла поддерживала отношения с ведущими художниками и интеллектуалами того времени. Ее по праву называли «влиятельнейшей женщиной периода Возрождения», а мантуанский двор – самым просвещенным в Италии: здесь можно было встретить литераторов, таких как Лодовико Ариосто и Бальдассаре Кастильоне, и художников, таких как Рафаэль, Мантенья и Леонардо. Кроме того, Изабелла вела оживленную переписку с Перуджино.

Выполненные в различных техниках портреты Изабеллы д'Эсте оставили после себя, помимо Леонардо, Мантенья, Тициан (изображал ее дважды), Корреджо, Рубенс (сделавший копию с картины Тициана) и другие художники.

Рассказывает Альберто Анджела

Изабелла в красках

На протяжении столетий было неизвестно, выполнил ли Леонардо просьбу Изабеллы д'Эсте «изобразить ее в красках»: сиятельная дама часто писала ему, почти умоляя сделать это. Вот письмо от 14 мая 1504 года: «...когда Вы были в наших краях и зарисовали меня углем [и сделали мой портрет с помощью угольного карандаша], то обещали когда-нибудь изобразить меня в красках...» Что же, значит, картины не существует? Не совсем так... Волнующая история портрета Изабеллы д'Эсте недавно обогатилась неожиданным эпизодом. Около десяти лет назад профессору Карло Педретти показали живописное полотно (холст, масло, 57×44 см; см. [ниже](#)). В то время оно находилось в подземном банковском хранилище вместе с четырьмястами другими картинами, приобретенными в прошлом представителями одного швейцарского семейства. Хотя уверенности не было, Педретти считал, что произведение вполне может быть копией того самого портрета Изабеллы д'Эсте «в красках», оригинал же оказался утраченным. Копию превратили в изображение святой Екатерины, которая правой рукой по традиции опирается на колесо – орудие ее мученичества. Возможно, картину создал один из учеников Леонардо около 1513 года, когда Изабелла гостила в Риме у папы Льва X, который пригласил художника к себе через своего брата Джулиано Медичи.

В 2015 году это крайне любопытное полотно было конфисковано представителями Финансовой гвардии и карабинерами Группы охраны культурного и природного наследия незадолго до его предполагаемой продажи – по всей вероятности, за астрономическую цену...



Леонардо да Винчи. Портрет Изабеллы д'Эсте, рисунок. 1500. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage



Приписывается Леонардо да Винчи. Портрет Изабеллы д'Эсте. 1510. Fine Art Images / Archivi Alinari, Firenze

Среди «миланских» портретов Леонардо, помимо «Портрета музыканта» (см. [TVT](#)) – возможно, изображающего Франкино Гаффурио, капельмейстера Миланского кафедрального собора, – стоит выделить «Прекрасную Ферроньеру» (см. [ниже](#)), картину маслом на дереве, написанную в 1495–1497 годах. Нынешнее название не имеет ни малейшего отношения к изображенной: в XVIII веке французы решили, что речь идет о любовнице короля Франциска I, прозванной Ферроньерой – то ли из-за своего налобного украшения, то ли из-за того, что она была женой торговца скобяными изделиями (*ferronnier*). На самом же деле эта женщина, вероятнее всего, Лукреция Кривелли, последняя фаворитка Лодовико Моро, в 1497 году подарившая ему сына Джованни Паоло. Возможно, картине пора уже дать другое, куда более благозвучное и точное название – «Прекрасная Лукреция»!

Лукреция сидит за балюстрадой; кажется, что она находится в темной комнате. Ее поза вполне традиционна и лишена динамизма, присущего «Даме с горностаем», и, кроме того, мы не видим рук. Впрочем, так же как и героиня «Дамы с горностаем», дама, изображенная на этом портрете, одета в платье с прямоугольным вырезом; шею обвивают тонкие бусы, а взгляд – пристальный, глубокий, магнетический – обращен влево. Он напоминает взгляд Джоконды, но кажется более определенным, одноплановым, из-за того что женщина полностью игнорирует присутствие зрителя.



Леонардо да Винчи. Портрет женщины (Прекрасная Ферроньера). 1490–1495. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

В этом свете особенно уместно вспомнить высказанную Леонардо идею о глазах как об «окне души», но не в том смысле, что через них можно заглянуть в душу, а в том, что с их помощью человек воспринимает мир. «Он [глаз] – окно человеческого тела, – пишет Леонардо в „Книге о живописи“, – через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается»¹⁶. Красоту мира – и бесконечное разнообразие природы.

¹⁶ Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 87.



Леонардо да Винчи. Портрет музыканта. 1485. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana – Milano / De Agostini Picture Library

Как выглядел Леонардо?

По словам современников, Леонардо был очень хорош собой, отличался приятными манерами просвещенного человека и в то же время обладал громадной силой убеждения. Он любил читать стихи, прекрасно пел и играл на лире. Вазари, не знавший его лично, но

выражавший общепринятое мнение, пишет так: «Мы постоянно видим, как под воздействием небесных светил, чаще всего естественным, а то и сверхъестественным путем, на человеческие тела обильно изливаются величайшие дары и что иной раз одно и то же тело бывает с преизбытком наделено красотой, обаянием и талантом, вступившими друг с другом в такое сочетание, что, куда бы такой человек ни обращался, каждое его действие божественно настолько, что, оставляя позади себя всех прочих людей, он являет собою нечто дарованное нам Богом, а не приобретенное человеческим искусством. Это люди и видели в Леонардо из Винчи, в котором, помимо телесной красоты, так никогда, впрочем, и не получившей достаточной похвалы, была более чем безграничная прелесть в любом его поступке»¹⁷. Как и другие современники, Вазари отмечает также его необычайную физическую силу: «Силы было в нем много, но в сочетании с ловкостью; его помыслы и его дерзания были всегда царственны и великодушны»¹⁸.

Кроме того, Леонардо любил и высоко ценил животных. По всей видимости, он был вегетарианцем, – правда, это вызвало немало едких замечаний в его адрес, с учетом того, что он проектировал смертоносные военные машины (например, знаменитую колесницу с серпами, о которой пойдет речь ниже).

Между тем не известно ни одного портрета Леонардо, ни одного рисунка, который запечатлел бы его внешность, кроме автопортрета, созданного в старости (1515) и хранящегося в Королевской библиотеке Турина.



Леонардо да Винчи. Автопортрет. Ок. 1515. Турин, Королевская библиотека. Mondadori Portfolio / Leemage

¹⁷ Вазари Дж. Указ. соч. С. 456.

¹⁸ Там же.

Перед смертью художник оставил все свои бумаги и рисунки Франческо Мельци, преданному ученику и помощнику, который переправил их из Амбуаза в Италию. Так они оказались в семейном доме Мельци, в Ваприо д'Адда. Однако сыновья и потомки Франческо не проявили к ним интереса, и это необычайное наследие оказалось рассеянным, а часть его потеряна безвозвратно. Больно думать о том, какую утрату понесло человечество в результате чьего-то легкомыслия. В числе прочих бумаг пропал и автопортрет, но затем, в начале XVIII века, в книге была воспроизведена его гравированная репродукция... после чего рисунок исчез снова. Лишь в 1839 году один коллекционер, купивший его в Англии или во Франции, продал автопортрет Леонардо вместе с рисунками других великих мастеров – в том числе Рафаэля и Микеланджело, – королю Карлу Альберту Савойскому. С тех пор он хранится в Турине.



Андреа дель Верроккьо. Давид. Ок. 1470. Флоренция, Национальный музей Барджелло. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Знаменитый автопортрет (см. [выше](#)) представляет собой рисунок сангиной на небольшом листе бумаги (приблизительно 21×33 см), выполненный Леонардо в возрасте шестидесяти трех лет. Мы видим мужчину с задумчивым и слегка недовольным выражением лица, густобрового, с поредевшими на макушке длинными струящимися волосами и такой же бородой, которые должны были уже поседеть.

Существуют ли другие изображения Леонардо – например, в молодости? Возможно, но нет полной уверенности, что перед нами именно он.



Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. Ок. 1480. Флоренция, галерея Уффици. Mondadori Portfolio / The Art Archive

Не исключено, что лицу Давида работы Верроккьо ([TVI](#)) приданы черты Леонардо. Последний обучался в мастерской Верроккьо с 1469 по 1476 год и, таким образом, мог послужить натурщиком своему наставнику. Работа над «Давидом» началась в 1472 году, и, если это действительно Леонардо, ему здесь около двадцати лет.



Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. Ок. 1480. Флоренция, галерея Уффици. Mondadori Portfolio / The Art Archive

Существует и его предполагаемый автопортрет, относящийся к годам юности, – ангел у правого края «Поклонения волхвов» (см. с. [TVT](#) и [TVT](#)). Торс ангела развернут к Марии и младенцу Иисусу, а его лицо – в другую сторону, он смотрит за пределы доски, в соответствии с уже знакомым нам правилом контрапоста. Напомним, что «Поклонение» должно было стать частью алтарного образа в церкви монастыря Сан-Донато в Скопето (разрушенного в 1529 году), но осталось незаконченным, так как в 1482-м живописец уехал в Милан. Картину, без сомнения, видел Рафаэль, который вдохновлялся ею при создании различных фигур «Афинской школы» и «Диспута о причастии».

Наконец, есть изображение пожилого Леонардо работы Франческо Мельци: оно имеет сходство с автопортретом, хотя художник нарисован в профиль (**ниже**).



Франческо Мельци. Портрет Леонардо да Винчи в профиль. Ок. 1515. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Автопортрет в молодости... потаенный

Итак, трудно сказать, как выглядел Леонардо... Мы видели рисунок, который, возможно, является его автопортретом в старости. Но что можно сказать о его внешности в молодые годы? Не исключено, что нам поможет исследование, проведенное моим отцом Пьеро в 2011 году.

На одной из страниц «Кодекса о полете птиц», среди рукописных заметок есть набросок сангиной, напоминающий человеческое лицо. Карло Педретти дважды (1946, 1973) упоминал о нем, высказав предположение, что это автопортрет Леонардо. Однако изучить изображение Педретти не смог — в то время техника не позволяла как следует рассмотреть его. Впоследствии сотрудники научного центра «Leonardo3» сумели отделить его от текста и исследовать, предположив также, что художник изобразил сам себя.



Не так давно Пьеро Анджела и Карло Педретти сделали еще один шаг к подтверждению этой гипотезы. С помощью графической программы они получили лицо мужчины в возрасте около тридцати пяти лет (слева). Но как узнать, Леонардо это или нет?

Чтобы ответить на этот волнующий вопрос, Пьеро Анджела провел следующий эксперимент: он попросил полицейских из экспертно-криминалистического отдела взять «автопортрет пожилого Леонардо» и произвести операцию, обратную той, которую применяют к фотороботам лиц, скрывающихся от правосудия, то есть «омолодить» этого человека (предварительно зеркально отразив изображение по горизонтали — ведь художник выполняет автопортрет, глядя в зеркало). Результат мы видим справа. Полицейские преобразовали те части лица, которые меняются с течением времени из-за ослабления мышц и старения кожи: так, например, нос увеличивается в размерах, брови густеют, рот принимает иную форму ввиду потери зубов, очертания губ становятся вялыми и так далее. Полученное изображение очень напоминает набросок сангиной из «Кодекса о полете птиц». Некоторые черты — например, линия рта — совпадают полностью.

Следовательно, у нас есть два портрета Леонардо — в расцвете лет и в преклонном возрасте? Возможно... Уверенности нет, но от одной мысли об этом захватывает дух.

В любом случае, судя по обоим рисункам, у Леонардо были волнистые светлые волосы и светлые глаза (впрочем, на автопортрете в старости они находятся в тени). Какую прическу он носил? По картинам видно, что обычной для молодых людей в то время была прическа в виде ровно остриженных по кругу волос.

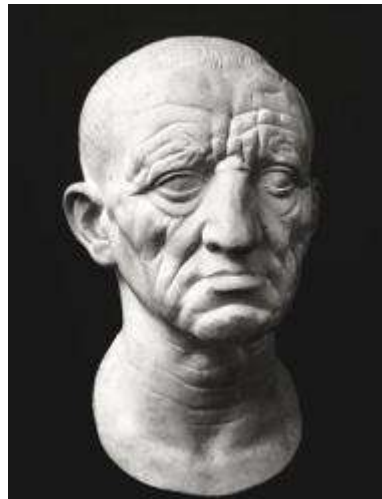




Любопытный факт: взгляд мужчины, изображенного на рисунке сангиной, направлен влево и вдаль. Почему? Видимо, при работе над автопортретом Леонардо, желая избежать зеркального отображения, применил два зеркала. При использовании этого приема взгляд действительно получается устремленным влево.

Искусство портрета до Леонардо

В искусстве портрета Леонардо достиг невероятных и, можно даже сказать, недостижимых высот, а «Джоконда» — известнейший из его портретов — стала самой популярной и копируемой картиной в мире. Где же искать истоки этого жанра и как он менялся с течением времени? «Джоконда» является итогом путешествия, начавшегося задолго до Леонардо, еще в Античности. Проследуем по этому пути, — возможно, мы лучше поймем значение шедевра, которому посвящена эта книга.



В первобытных обществах портрет, обладая более или менее выраженным сходством с усопшим, становился его «заместителем». Считалось, что портрет обладает способностью победить неизбежно наступающую смерть, отогнать злых духов и защитить потомство, передать память о предках, прославить их деяния и добродетели. В целом, однако, на заре существования человечества главной задачей было не запечатлеть индивидуальные черты покойного, а отметить ту общественную, политическую или религиозную роль, которую он играл при жизни, — обычно в торжественной, абстрактной или идеализированной форме, при помощи символических образов власти, которой он обладал.



Греки на протяжении значительной части своей истории не стремились к реалистичной передаче облика изображаемого. Это касалось не только богов (которых, впрочем, наделяли человеческими чертами), но и исторических персонажей, представляемых в предельно идеализированном виде, согласно существующим художественным канонам. То же самое можно сказать о древних египтянах. Только римляне начали создавать подчеркнуто реалистические изображения, причем по любопытной причине. Ввиду большого значения, которое придавалось предкам и их культу (статус семейства зависел, помимо прочего, от заслуг его известных представителей, как умерших, так и ныне живущих), с лица умерших делали слепки, использовавшиеся скульпторами во время работы над изваяниями. Отсюда — реалистичный вид последних (морщины, мешки под глазами, лысина). В качестве примеров можно привести «Капитолийского Брута», относящегося к III веку до н.э., или патриция из Музея Торлония — скульптуру I века до н.э., известную нам по копии I века н.э. В этом смысле совершенно невероятно выглядят фаюмские портреты, один из которых представлен здесь, — они напоминают то ли фотографии, то ли работы современных художников.



Относящиеся к более поздним эпохам византийские и западноевропейские портреты, напротив, лишены индивидуальных черт: авторы их предпочитали не отклоняться от канонических изображений с твердо установленными параметрами, которые воспроизводились вновь и вновь. Это касается не только Христа, Богородицы и апостолов, но также святых и даже римских пап, императоров и прочих видных персонажей — взгляд их обычно устремлен в бесконечность. Павлин Ноланский, церковный деятель V века,

заранее готовясь к грядущей загробной жизни, в ответ на просьбу прислать свой портрет ответил так: «Какой вам будет угодно получить — человека земного или человека небесного?» И заключал: «Я краснею при мысли об изображении меня таким, каков я есть».

В XIV веке положение стало решительным образом меняться: гуманистическая культура и, параллельно с ней, умонастроения находящейся на подъеме буржуазии поощряли интерес к человеку в его земном и историческом аспектах и, таким образом, к его индивидуальности. Этот процесс начался в искусстве Фландрии и Италии — областей, в ту пору поддерживавших друг с другом тесные финансовые, торговые и культурные отношения.





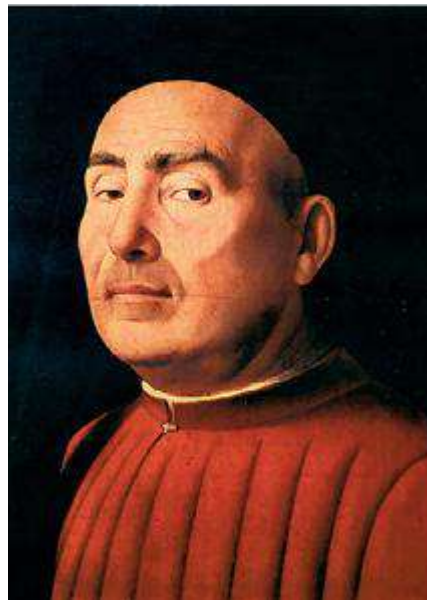
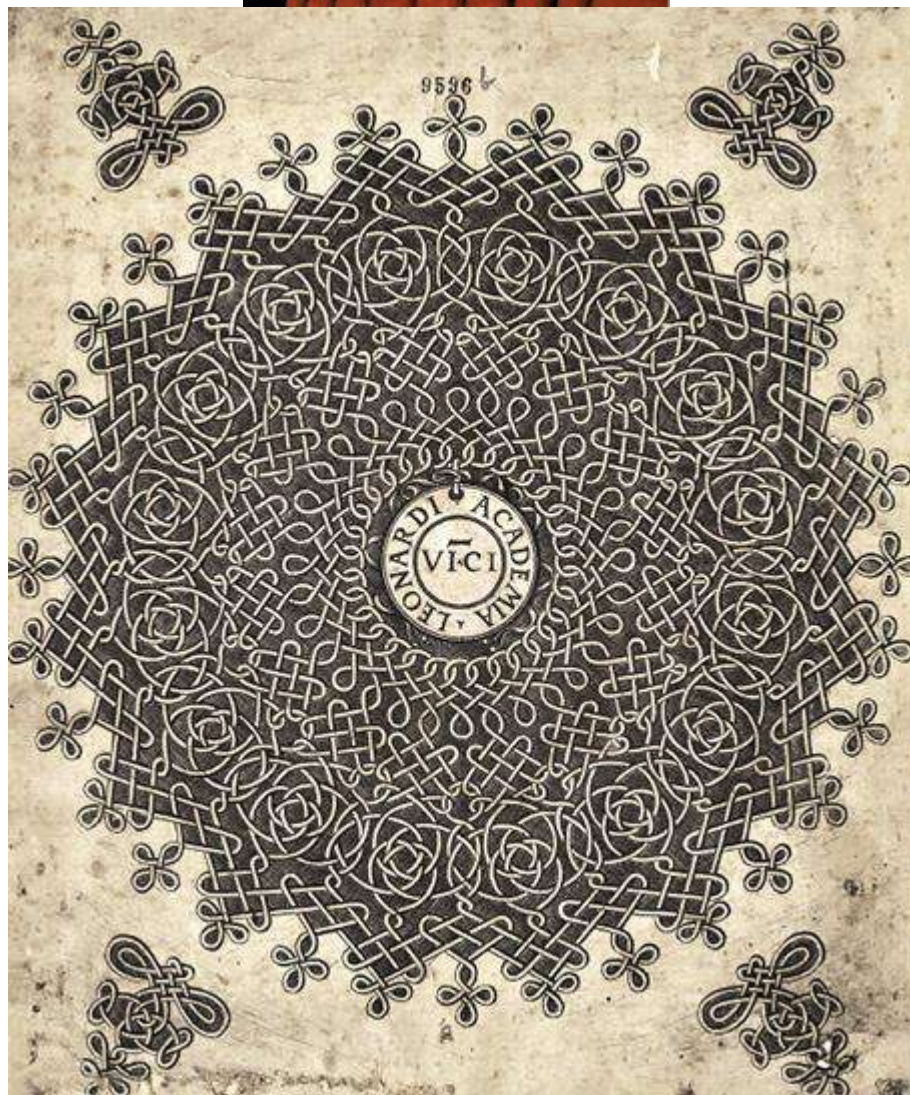
Во Фландрии получили распространение портреты на доске небольших размеров, легко поддающиеся перевозке; функции их были очевидным образом связаны с домом и частной жизнью. Примером могут служить «Портрет мужчины в красном тюрбане» (1433) Яна ван Эйка, «Портрет Франческо д'Эсте» (1455), выполненный Рогиром ван дер Вейденом во время пребывания в Ферраре, или «Портрет Лионелло д'Эсте» — Пизанелло изобразил правителя Феррары в профиль, как на медали. Все вышеперечисленные портреты написаны на дереве, и ни один не превышает в высоту тридцати сантиметров.

Как уже говорилось выше, в связи с модой на двойные портреты в XIV–XV веках буржуа и аристократы заказывали картины, которые ныне считаются шедеврами, у фламандских и итальянских мастеров. Однако в Италии, кроме того, приобретают популярность семейные портреты, предназначенные исключительно для публичного обозрения и созданные для прославления заказчиков. Среди них — фреска с изображением семейства Медичи в капелле Сассетти флорентийской церкви Санта-Тринита, выполненная Гирландайо, фреска Мантеньи в герцогском дворце Мантуи, на которой мы видим семейство Гонзага.



Антонелло да Мессина — один из великих портретистов эпохи Возрождения — заимствовал у фламандцев идею, согласно которой портрет не обязательно должен выполнять гражданские функции и возвеличивать изображаемого: он может также учитывать индивидуальность человека и обладать психологической глубиной. Таковы «Портрет неизвестного моряка» и «Портрет Тривульцио»: оба персонажа чуть искоса пристально смотрят на зрителя. И разумеется, список великих портретистов не будет полным без упоминания имен Рафаэля, Лоренцо Лотто, Тициана, выразивших ренессансный дух с наибольшим благородством и изяществом, а также «маньеристов» Понтормо, Бронзино и Пармиджанино.





1482–1499



Одна Академия, множество рук

Вернемся к рассказу о жизни Леонардо. Во время первого пребывания в Ломбардии (1482–1499) художник — как указывает Карло Педретти в своем недавнем и очень важном труде — основал в Милане академию, которая была не просто школой или мастерской, а чем-то бóльшим. Идея была вскоре воспринята Альбрехтом Дюрером, который воспроизвел эмблему Академии, присвоив себе ее авторство.

То была подлинная лаборатория, интеллектуальная, художественная и техническая, где занимались самыми разнообразными вопросами, затрагивающими едва ли не все области знания. Концепция Академии выглядит крайне современно, как и ее эмблема (сейчас мы сказали бы «логотип»). Рассмотрите ее повнимательнее. Перед нами — настоящий шедевр дизайна, который сегодня можно было бы создать разве что с помощью компьютерной графической программы: линия, которая образует последовательность узлов, сложнейшую, но в то же время упорядоченную и элегантную, ни разу не нарушаемую. Все вместе похоже на диск, покрытый сложной вышивкой.

В Академии работали молодые ученики Леонардо — Амброджо де Предис, Больтраффио, Марко д'Оджоно, Салаи, Джампетрино и Франческо Мельци, которые затем последуют за ним во Флоренцию.

Что касается живописи, то ситуация в Академии напоминала ту, что складывалась в мастерских Джотто во Флоренции и Рафаэля в Риме, а потому различить творения Леонардо и его помощников — задача, зачастую невыполнимая. О многих дошедших до нас «леонардовских» работах нельзя утверждать что-либо определенное: подчас неизвестно даже, приложил ли мастер к ним свою руку. При этом все они отмечены отпечатком его характерной манеры, его присутствие читается в стиле, методе работы — даже если физически эти произведения выполнены другими. Порой учителю принадлежали лишь рисунок или первоначальная композиция, остальное делали ученики. Но, несмотря на это, произведение обязательно сохраняло отчетливую принадлежность к определенному «бренду», говоря сегодняшним языком.

Итак, порой нелегко установить с абсолютной точностью, кто является — или не является — истинным автором той или иной картины. Достаточно сказать, что «Прекрасную Ферроньеру» долго считали произведением кого-либо из леонардовских — например, Больтраффио — и даже «Даму с горностаем» до недавних пор приписывали де Предису или тому же Больтраффио. Это говорит о том, что мастер и его лучшие ученики работали в тесном содружестве, особенно над портретами.



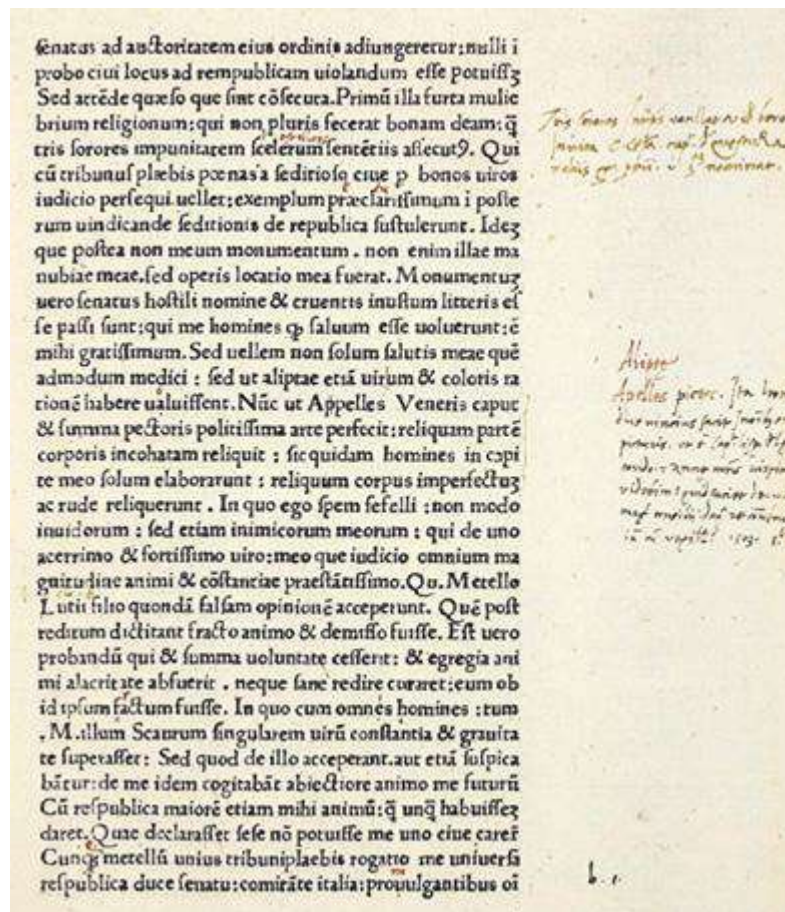
Нечто похожее, но, так сказать, противоположное по смыслу произошло с хранящейся в Нью-Йорке (а прежде в Монреале) картиной «Мадонна с веретеном», которую некоторые исследователи считали творением Леонардо. В действительности это копия, сделанная одним из его учеников — возможно, Салаи. Из письма монаха Пьетро да Новеллара, отправленного Изабелле д'Эсте, мы узнаем, что в 1501 году Леонардо выполнил для Флоримона Роберте, секретаря французского короля, «картиночку» с изображением Богородицы, «наматывающей пряжу», и улыбающегося Младенца, схватившего веретено в форме креста, символа Страстей Господних, в то время как мать старается отстранить его от этого предмета. Рафаэль во время пребывания во Флоренции сделал зарисовку картины с полулежащим младенцем, чтобы воспроизвести этот мотив в своей знаменитой «Мадонне Бриджутер».



Ученики воплотили замысел Леонардо в двух работах, настолько блестящих, что даже такой видный ученый, как Мартин Кемп из Великобритании, был вынужден прибегнуть к уловке, чтобы решить, какую из них можно с большим правом приписать мастеру. С помощью компьютера он совместил оба изображения (версия «Баклю» и версия «Рефорд» или «Лансдаун»). С недавних пор стало известно и о существовании третьего варианта, также великолепного, хранящегося в частной коллекции.

«Джоконда» Рафаэля

Стоило Леонардо начать работу над портретом Лизы Герардини, как еще не завершенная картина стала подлинной сенсацией и предметом разговоров едва ли не всех жителей Флоренции. Так, флорентийский чиновник Агостино Веспуччи, друг Леонардо (и автор записки о битве при Ангиари, включенной в «Атлантический кодекс»), оставил заметку на полях принадлежавшего ему сборника писем Цицерона: «Леонардо пишет, как Апеллес, все свои картины, например головы Лизы дель Джокондо и святой Анны. Видел это собственными глазами в 1503 году, в октябре».



На портрет обратил внимание и совсем еще юный Рафаэль, сделавший с него зарисовку, датируемую октябрем 1504 года (слева). Пейзаж едва намечен, но поза, направление взгляда, положение рук, балюстрада с двумя колоннами по краям сразу же вызывают в памяти «Джоконду».



Этот рисунок имел большое значение для Рафаэля, обозначив один из этапов его становления как художника и повлияв на «Портрет Маддалены Дони», написанный в следующем году (справа). Возможно, он стал первой в истории «копией» леонардовской картины, к тому же выполненной известным мастером.

Леонардо-учитель

Был ли Леонардо хорошим учителем? На этот вопрос нельзя дать однозначного ответа. Карло Педретти отмечает, что ни одному из учеников художника не удалось воплотить в жизнь леонардовскую максиму: «Жалок тот ученик, который не превосходит своего учителя» [19]. Историк эпохи Возрождения и знаток искусства Паоло Джовио (Павел Иовий) высказывается еще резче: «Леонардо да Винчи все время повторял: нельзя допускать, чтобы обладатели живого, жадного до знаний ума преждевременно взмывали ввысь, так же как птицы с неокрепшими крыльями. До двадцати лет он вовсе запрещал им пользоваться кистью и красками, заставляя упражняться лишь при помощи свинцового карандаша и требуя, чтобы они ограничивались старательным воспроизведением копий античных творений. Кроме того, он хотел, чтобы они вскрывали трупы людей, внимательно изучали сочленения мышц и костей, назначение сухожилий <...>, и в конце концов запретил, чтобы в его мастерской изображали что-либо, не соответствующее природе; это для того, чтобы юнцы, нетерпеливые и склонные к ухищрениям, не подпали под очарование кисти и обаяние красок до того, как овладели мастерством». Таким образом, Паоло Джовио предлагает объяснение тому обстоятельству, что величайший из мастеров воспитал лишь «посредственных» учеников — Больтраффио, Марко д'Оджоно, Джампетрино, — тогда как из мастерской Верроккьо вышли Перуджино, Боттичелли и сам Леонардо.

* * *

[19] Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 120.

Множество «Джоконд»

Свидетельством необычайного успеха, которым пользуется «Джоконда», стали бесчисленные попытки ее копирования, предпринимавшиеся уже с XVI века: это считалось упражнением для обучающихся живописи. Мы рассмотрим три наиболее значительные и известные копии, породившие жаркие дискуссии относительно того, кем и когда они были выполнены. Давайте проследим историю каждой из них.

В 2012 году, после тщательной реставрации, мадридский Музей Прадо представил копию «Джоконды», которая стала частью королевской коллекции в 1666 году и сохранилась лучше оригинала. В ходе реставрации был удален черный фон, под которым обнаружился пейзаж, почти такой же, что и на луврской картине (поэтому можно представить себе, как выглядела бы последняя после очистки от вековых наслоений).

Предположение о том, что это работа Леонардо, было решительно отвергнуто. Исследователи приписывали полотно различным живописцам, в том числе Джан Джакомо Капротти по прозвищу Салаи, одному из любимых учеников Леонардо. Эта гипотеза подтверждается тем фактом, что после смерти Салаи, убитого в драке в 1524 году, был составлен список его имущества для раздела между наследниками. В него вошли среди прочего картины, названия которых недвусмысленно отсылают нас к произведениям Леонардо, — по всей видимости, копии его работ: «Святая Анна», «Святой Иоанн Креститель», «Леда» и, наконец, «Джоконда».

Называлось также имя некоего Феррандо Спаньоло, побывавшего во Флоренции в начале XVI века, но эта версия выглядит сомнительной. Если в первые годы XVI столетия Леонардо начал работать над «Джокондой», то он, скорее всего, еще не успел изобразить пейзажа, и тот не мог появиться на копии. Автором «Джоконды» из Прадо может быть и Франческо Мельци, самый верный ученик Леонардо, остававшийся с учителем до самой его смерти и, следовательно, имевший перед своими глазами заверченный оригинал. Даже копии «Джоконды» таят немало загадок...



Не менее таинственной оказалась так называемая «Джоконда из Санкт-Петербурга», хранящаяся в России, в частной коллекции. По качеству она заметно превосходит «Джоконду» из Прадо. По сравнению же с луврским вариантом сразу обращает на себя внимание то, что женщина выглядит более юной, а базы колонн изображены чуть более детально.

Что это — работа Леонардо да Винчи, возможно предшествовавшая «Джоконде», или еще одна копия? Исследования показали, что и холст, и краски соответствуют тем, что применялись во времена Леонардо. Однако, как отмечает Кьяра Маттеуччи из Болонского университета, при подготовке холста использовался минерал барит — сульфат бария. Насколько известно, этот минерал применялся в качестве добавки к пигментам на основе окислов железа лишь в очень ограниченный период времени (1620–1680), и притом на территории, охватывающей главным образом Париж и его окрестности. Поэтому можно

полагать, что, несмотря на исключительное качество исполнения, это крайне ценное полотно является французской копией середины XVII века.

Еще более запутанной является история «Швейцарской Джоконды», или «Айлуортской Джоконды». Незадолго до Первой мировой войны один британский коллекционер разыскал ее в особняке в графстве Сомерсет и отвез в свою студию, располагавшуюся в лондонском предместье Айлуорт (отсюда название картины). В 1960 году ее приобрел американский коллекционер Генри Пулитцер. В настоящее время она является собственностью швейцарского консорциума предпринимателей и находится в хранилище одного из сингапурских банков.



Некоторые ученые выдвинули предположение, поддержанное Пулитцером: речь идет о ранней версии «Джоконды» и, таким образом, ее автор — Леонардо. Это согласуется с утверждением художника и писателя Джованни Паоло Ломаццо, который в своей книге «Идеальный храм живописи» (1590) говорит о двух различных картинах — «портретах Джоконды и Моно Лизы». Мы видим на полотне две колонны, как и на рисунке Рафаэля от 1504 года, а также линии бровей, которых нет у луврской Джоконды (запомните эту деталь!). Кроме того, женщина выглядит более молодо, а пейзаж едва намечен. По этой причине было высказано замечание, что речь вряд ли может идти о копии: копиист намеревается достичь максимального сходства, идентичности оригиналу, а между тем мы видим совершенно иной фон.

Может быть, «Айлуортская Джоконда» — это работа Леонардо, выполненная, скажем, около 1500 года? Может быть, это «первая проба», на основе которой он создал другую картину, висящую сегодня в Лувре? Эту гипотезу представили в документальном фильме Би-би-си 2015 года, где рассказывалось об исследовании, проведенном в Университете Сан-Диего и касавшемся глаз женщин на обеих картинах. Тезис о том, что и та и другая написаны Леонардо, вроде бы подтвердился: гистограммы распределения света и теней совпали на 99%. Доказательство не является решающим, но звучит убедительно.



Все это крайне познавательно и интригующе, но давайте продолжим наше путешествие в мир Леонардо, следуя за «Джокондой» — его шедевром, любоваться которым мы имеем счастье и теперь.

Глава III

Почему Джоконда одета именно так?

Одежда Моны Лизы

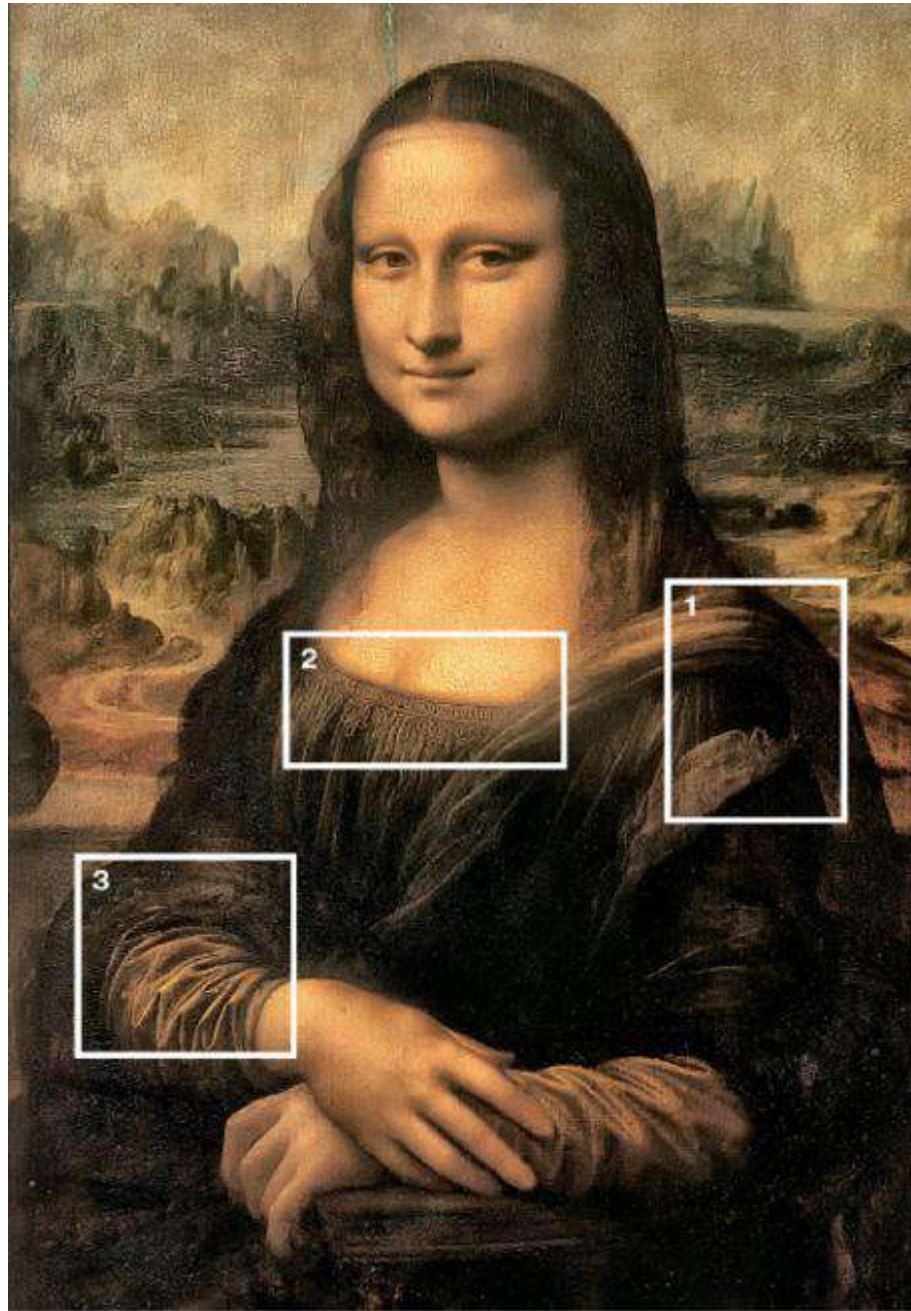
Давайте посмотрим, что носит Мона Лиза. Наряд ее изящен и в то же время очень прост. Платье — темно-зеленое, с сероватым оттенком, а цвет рукавов тогда назывался «львиным», поскольку напоминал цвет львиной шкуры. При подробном изучении нас ждет немало сюрпризов. Одевание женщины сшито по последней моде, если можно так выразиться. И действительно, на уровне левого плеча (дет. 1), в том месте, где рукав прикрепляется к платью, мы видим волнистый край рубашки. Этот модный элемент в то время назывался «латук».

Край выреза выглядит очень изысканно — он декорирован вышивкой в виде тонких кружков (дет. 2), переплетающихся в изящную цепочку. Ниже помещается декоративная отделка в виде узлов вроде тех, которые составляют эмблему леонардовской Академии.

Все элементы одежды — вы заметили? — собираются складками, легкими, как, например, платье, или более выраженными, как рукава (дет. 3). На левое плечо с кажущейся небрежностью наброшена накидка, закрученная в спираль; ее формы перекликаются с изгибами реки слева от фигуры и поворотами дороги справа от нее.

У Джоконды есть головной убор, хотя на первый взгляд это незаметно, — легчайшая черная вуаль. Как сумел Леонардо сделать настолько прозрачной вуаль, которую обычно считают знаком траура, хотя, возможно, она является символом материнства? Эффект

достигнут благодаря применению масляной краски с крошечной примесью цветного пигмента.





Искусство драпировки

Наряд Джоконды — это результат длительной эволюции искусства, начиная с Античности. Искусству изображать драпировки, гармонично располагать массы и складки одежды традиционно отводилось важное место в процессе обучения живописцев и скульпторов. Высечь или написать одеяние со множеством складок, ниспадающее с тела, было обычным учебным упражнением, особенно в классическую (греко-римскую) эпоху, а также во времена, когда творцы вдохновлялись искусством этого времени, — например, в период Возрождения.

При словах «типичная драпировка» на ум сразу приходят статуи женщин, облаченных в пеплос. Эта одежда, распространенная в античном мире, по горизонтали делилась надвое с помощью пояса, обычно полностью скрывавшегося в ткани пеплоса. При этом в верхней его части вертикальные складки сходились вместе, а в нижней — расходились, как изображено, например, в скульптуре «Задумчивая Афина» (слева). В конце классического периода греческой культуры получили популярность и более легкие одеяния, плотнее прилегавшие к коже и собиравшиеся ветром в более мелкие складки. Результатом становился вызывающий «мокрый вид» с чувственно обрисованными формами тела. Превосходным примером служит «Ника», созданная Пеонием из Менда в конце V века до н.э. и найденная при раскопках Олимпии (справа).

Имея в виду эти прекрасные изваяния, Леонардо писал в своей «Книге о живописи»: «И подражай, насколько только можешь, грекам и латинянам в способе показывания членов тела, когда ветер прижимает к ним драпировки» [20].

В Древнем Риме искусству изображения драпировки также придавали большое значение, особенно если дело касалось мужской фигуры в тоге, надевавшейся поверх туники и ниспадавшей элегантными складками.

Обратим внимание на то, что с течением времени способ изображения складок на одежде меняется в соответствии с общими тенденциями развития искусства. В Средние века они становятся более жесткими и стилизованными, как и сама человеческая фигура, — в те времена мало интересовались изображением тела как такового и реалистическим воспроизведением действительности. Мягкие изгибы возвращаются в моду начиная с XV века, прежде всего в искусстве Флоренции. Мастерство правдоподобной передачи драпировки вновь обретает актуальность в связи с тем, что новая гуманистическая культура помещает в центр мира человека со всем, что ему присуще — включая не только душу, но и тело, — а представители ее восхищаются классическим искусством. В мастерских художников все больше внимания уделяется зарисовке драпировок в качестве учебного упражнения, которая становится неотъемлемой частью художественного образования живописцев и скульпторов; все чаще этот элемент отдельно отрабатывается в эскизах. Складки должны точно соответствовать не только форме и положению тела, которое они обтекают, но также фактуре и качеству материала.

В XVI и XVII веках теоретики подчеркивают важность правильного соотношения одежды и тела. Филиппо Бальдинуччи, автор «Тосканского словаря искусства рисунка» (1681), рассуждая об искусстве драпировки, замечает, что одежда должна «быть соразмерна изображаемому человеку, изящно сидеть на теле, чтобы не казалось, будто ее набросили на него с балкона».

Что думал обо всем этом Леонардо? Он живо интересовался этим вопросом: «Драпировки, одевающие фигуры, должны показывать, что в них действительно живут эти фигуры. Узким охватом [они должны] показывать позу и движение такой фигуры, и [следует] избегать путаницы многих складок». В рукописи его слова, естественно, подкреплены эскизом, на котором мы видим изящный каскад волн и складок.

Приноравливаясь к потребностям сменяющих друг друга художественных стилей, искусство изображения драпировок в живописи и скульптуре достигло небывалых высот в XVII веке, было приспособлено к канонам классицизма в XVIII–XIX веках и за редкими исключениями почти исчезло в XX веке.

* * *

[20] Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 227.



Как одевались в эпоху Возрождения

«Джоконда» — не только шедевр живописи, но и настоящая энциклопедия моды. В этом смысле жители ренессансной Флоренции мало чем отличались от наших с вами современников — каждому хотелось похвастаться оригинальным и изысканным нарядом. Не случайно швейцарский историк Якоб Буркхардт в своем знаменитом труде «Культура Возрождения в Италии» писал с восхищением и осуждением одновременно: «Как бы то ни было, несомненным остается то, что нигде не придавалось такое значение костюму, как в Италии. Эта нация была, да и остается щепетильной в том, что касается внешности, к тому же даже самые серьезные люди причисляли возможно красивое и шедшее к лицу одеяние к вещам, необходимым для полного совершенства личности. На какой-то период времени во

Флоренции костюм был чем-то индивидуальным, и тогда всякий одевался по собственной моде» [21].

Весьма характерно, что Буркхардта поразила «индивидуальность» моды: сегодня каждый ищет собственный стиль в одежде, но в прошлом это было не так. Достаточно вспомнить, что в XV–XVI веках мода не менялась ежесезонно или даже ежегодно, не было ни коллекций, ни новых тенденций: даже при многочисленных итальянских дворах с их роскошью одевания шились по неизменным, строго определенным моделям. Посмотрим, как одевались мужчины и женщины в ту эпоху.

Первым, что надевали на тело представители обоих полов, была рубашка (камича) из льна, а для тех, кто мог себе это позволить, — из драгоценного виссона. Иногда камичу украшали вышивкой. В конце XV века женские рубашки собирались в многочисленные складки — тот самый «латук», который мы заметили в наряде Моны Лизы, — у выреза горловины и в месте крепления рукава, то есть там, где рубашка выбивается из-под платья, называемого гамурра (или камора). Последний термин, как полагают некоторые, произошел от слова «самогга» (банда), поскольку подобную одежду в Средние века и эпоху Возрождения носили неаполитанские лаццарони — бродяги, воры и мошенники. Впрочем, есть и другие гипотезы.

Вернемся, однако, к предмету одежды как таковому. На «Портрете Джованны Торнабуони» работы Гирландайо мы наблюдаем превосходный пример гамурры, надетой вместе с джорнеа (о которой пойдет речь чуть далее). Хорошо видны рукава гамурры из узорчатой красной ткани и часть лифа в области груди, также красного.



Гамурра была самой распространенной повседневной одеждой. Ее надевали поверх рубашки женщины, принадлежавшие как к средним, так и к более состоятельным слоям — в последнем случае гамурру часто расшивали шелком и жемчугом. Будучи распашной одеждой, гамурра застегивалась на пуговицы или стягивалась при помощи шнура, пропущенного через два длинных ряда петель с металлическими кольцами, — подобную мы видим на портрете Джиневры де Бенчи. Порой в месте крепления рукава оставлялись «окошки», облегчавшие движения и позволявшие показать рубашку: изящное решение, которое сегодня вполне могло бы войти в моду.

Рассказывает Альберто Анджела

Завидный гардероб

Бьянка Мария Сфорца, племянница Лодовико Моро, с которым Леонардо в течение долгого времени поддерживал тесные отношения, имела богатую коллекцию рубашек. Паола Фаббри, историк моды, пишет, что в ее приданое входило около ста рубашек, в том числе одна из камбрейской ткани, с широкими рукавами, украшенными золотой сеткой и зеленым шелком. Другие рубашки были расшиты черным шелком, третьи — нитьными кружевами. Разумеется, такая щедрость преследовала политические цели: дядя, Лодовико Моро, выдавал Бьянку Марию за короля Германии, будущего императора Максимилиана I Габсбурга (который был намного старше невесты). После роскошного брачного пира — неизвестно, какую из рубашек надела тогда невеста, — Бьянка Мария отправилась в Тироль, сопровождаемая большой группой придворных миланского правителя, среди которых, вероятно, был и Леонардо.

Оказавшись при любом дворе того времени, мы обязательно обратили бы внимание и на другой элемент женской одежды — котту, похожую на гамурру, но предназначенную для более теплого времени года и сшитую из более легкой ткани светлого цвета — чаще всего шелка или парчи.



Мужским аналогом гамурры — по своей функции, а отчасти и по форме — был фарсетто из шерсти, бумазеи, шелка или парчи. Он плотно облегал торс и спускался чуть ниже талии. Фарсетто считался повседневной одеждой, но тем не менее мог выглядеть богато и изящно. Открытый спереди, он застегивался на пуговицы или зашнуровывался, как гамурра, а рукава его также могли иметь «окошки» в месте крепления на плече или разрезы у локтя («Портрет Франческо делле Опере» работы Перуджино).

Но это еще не все. Первое место в арсенале модников того времени занимала соправесте — верхняя одежда из плотной, тяжелой ткани, сравнительно короткая у мужчин и более длинная у женщин. Джорнеа, изображенная на «Портрете Джованны Торнабуони», есть не что иное, как изящная соправесте, без рукавов, из ткани охристого цвета. Соправесте, лишенная рукавов, с разрезами по бокам, порой вышитая или отороченная мехом, первоначально была принадлежностью военного костюма.



Вместе с фарсетто мужчины носили штаны-чулки калыцабраге (деталь картины Пинтуриккьо). Первоначально они шились из двух частей, нередко разного цвета, с единственным швом сзади, проходившим по центру, так что спереди, на уровне паха, была видна рубашка. По этой причине появился гульфик, который, однако, многие считали непристойным: в конечном счете он подчеркивал то, что должен был скрывать. Прилегающие к телу калыцабраге являлись признаком аккуратности и изящества, а слишком свободные, со складками, свидетельствовали о неряшливости или попросту о бедности.

Существовал еще один тип верхней одежды, общий для мужчин и женщин, более элегантный, а иногда и роскошный, — пелланда, или упелянд, свободный, часто спускавшийся до земли, открытый спереди, с широкими рукавами; иногда его подбивали мехом и снабжали капюшоном. Упелянд (который мог быть длиной до середины голени) надевали те, кто по причине своего видного общественного и политического положения или преклонного возраста предпочитал не носить короткую облегающую одежду, — в особенности ученые, нотариусы, врачи, адвокаты.

Женский упелянд («Введение во храм» Джентиле да Фабриано) иногда перехватывали поясом чуть выше талии, ниже ткань ниспадала широкими складками; кроме того, женский упелянд мог иметь шлейф. Для Северной Италии были характерны упелянды с широкими рукавами, для Флоренции — с более узкими.



И наконец, питокко — короткая соправесте, изначально надевавшаяся солдатами поверх доспехов. Мы знаем, что подобный носил Леонардо, — об этом говорит один из его первых биографов, «Гаддианский аноним». Вот как он описывает великого живописца: «Он был красив собой, пропорционально сложен, изящен, приятен с виду. Носил он розовый питокко, короткий, до колен, хотя не пренебрегал также длинными одеяниями. У него были прекрасные длинные волосы, доходившие до середины груди, курчавые и хорошо расчесанные».

* * *

[21] Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М., 1996. С. 244.

Флоренция: от богатства к искусству

Страница за страницей, с каждой новой подробностью, которую мы узнаем о «Джоконде», перед нами предстает мир, в котором мог родиться подобный шедевр. Как мы видели, наряд Моны Лизы — своего рода зеркало моды того времени. И не только моды. «Джоконда» повествует о целой эпохе. Мелкие детали костюма, ткань, из которой сшито ее платье, напоминают о торговом и финансовом могуществе Флоренции: картина вновь становится источником бесценных сведений — на этот раз из области экономики и финансов. Осталось найти ответ на главный вопрос: почему именно Флоренции суждено было подарить миру стольких прославленных деятелей искусства — Леонардо, Микеланджело, Боттичелли и многих других? Почему именно в ренессансной Флоренции случился небывалый расцвет искусства? Чтобы найти ответ на этот вопрос, мы обратимся к истории города, в первую очередь экономической.

В первой половине XIV века по темпам экономического развития Флоренция опережала все остальные европейские города: можно сказать, что в этом смысле она была тогдашней сверхдержавой. Причина заключалась в том, что город занимал передовые позиции во многих отраслях. Если, к примеру, могущество Генуи и Венеции основывалось главным образом на морской торговле, то Флоренция могла похвастаться более разнообразной экономикой, различные части которой были лучше интегрированы друг с другом: торговля

хитроумным образом переплеталась с промышленным производством и банковской деятельностью.

Именно Флоренция стала одним из первых очагов банковского дела — в начале XV века здесь существовало уже без малого восемьдесят банков. Флорентийские банкиры, проявляя большую находчивость, изобрели финансовые инструменты, которым была суждена долгая жизнь, — казначейские обязательства и аккредитивы, то есть первые в истории документы, по которым в банке можно было получить наличность: это избавляло от необходимости иметь при себе большое количество монет или ценностей. Вследствие этого местные банки могли предлагать свои услуги королям и папе, и в город стекались неслыханные суммы. По разнообразию и качеству тканей флорентийские торговые заведения превосходили даже фландрские, а их коммерческие и финансовые связи простирались так далеко, что у них имелись отделения во всех основных городах Италии и других европейских стран.

Представители таких флорентийских семейств, как Барди, Перуцци, Аччаюоли, в первой половине XIV века осуществляли торговлю на дальние расстояния и располагали самой современной банковской системой — с векселями, траттами, или переводными векселями, аккредитивами, ассигнациями, — а также весьма прогрессивной страховой системой, благодаря чему могли брать на себя риски, связанные с перевозкой товаров, и подписывать страховые полисы на большие суммы. Богатство их было столь велико, что среди должников флорентийских банкиров были многие могущественнейшие правители того времени.

В этом заключалась их сила, но одновременно и слабость. Когда в 1337 году разразилась Столетняя война, эти семейства ссужали деньги и английской, и французской короне. Эдуард III Английский, желая иметь их на своей стороне, пообещал, что вернет не только свои долги, но и долги французов. Однако война опустошила государственную казну, Эдуард III не смог расплатиться ни по своим, ни по чужим счетам, и в 1343 году банкирские дома Барди и Перуцци обанкротились. Это стало тяжелейшим ударом для флорентийской экономики. К нему прибавились последствия эпидемии чумы, разразившейся вскоре после этого (1350), упоминания о которой мы встречаем, например, в «Декамероне» Боккаччо.

Оправившись от серьезного кризиса середины XIV века, город вновь достиг процветания в следующем столетии, когда новые влиятельные семейства торговцев и финансистов во главе с Медичи вступили в решительную схватку со старой аристократией, представленной в первую очередь родом Альбицци, — и выиграли ее. Козимо Медичи (Старый) был избран гонфалоньером и, постепенно выхолостив республиканские институты, добился, как уже говорилось, единоличной власти, перешедшей затем к его сыну Пьеро (1464–1469), а впоследствии и к внуку — Лоренцо Великолепному (1469–1492).

Рассказывает Альберто Анджела

Какие ткани были распространены во Флоренции?

Благодаря большому количеству шелковичных деревьев Италия уже в XIV веке была главным производителем шелка в Европе. Отсюда разнообразие тканей на основе шелка: узорчатые ткани, дамаст, бархат, парча. Узоры могли быть самыми разными, но предпочтение отдавалось цветочным и гранатовым мотивам.

В XV веке, с появлением новых видов ткацких станков, увеличилось производство бархата. Подумать только: в ткани тех сортов, которые предназначались для представителей верхушки общества, могли даже вплетаться золотые и серебряные нити. Одновременно, в Северной Италии особенно, росло производство шерсти. Во Флоренции оно по большей части контролировалось двумя профессиональными ассоциациями-цехами: Калимала и Лана. Однако в ренессансной Флоренции шерсть ценилась намного ниже шелка, считавшегося более роскошным: к нему питала пристрастие знать, которая диктовала моду.

Говоря об истории Флоренции XIV–XV веков, нельзя не упомянуть о напряженной борьбе с Миланом. В последние годы XIV века Джан Галеаццо Висконти, герцог Миланский, вассал германского короля Вацлава из династии Люксембургов, казалось, был близок к установлению господства над всей Италией. За короткий срок он захватил Виченцу, Верону, Пизу, Сиену, Перуджу, Лукку и Болонью. Флорентийцы оказывали ему упорное сопротивление, а в 1402 году Джан Галеаццо скончался от чумы. Однако угроза со стороны Милана вскоре обозначилась снова, при Филиппо Марии, сыне Джан Галеаццо. Флоренции, постоянно терпевшей поражения в Тоскане, пришлось вступить в союз с Венецией, другой давней соперницей Милана, и наконец в 1427 году грозное войско Висконти было разбито при Маклодио, близ Брешии. Позднее, в 1440 году, флорентийцы вновь одержали верх над миланцами при Ангиари, на территории Тосканы, — именно эту битву Леонардо решил изобразить на стене зала в палаццо Веккьо.



Но мы отвлеклись от главной темы: почему ко многим великим художникам, включая Леонардо, успех пришел именно во Флоренции? Дело в том, что сочетание материального благосостояния и политической дальновидности правителей подготовило здесь благодатную почву для расцвета ренессансного искусства.

Упорное противостояние Милану заложило основы флорентийской идентичности. Местные интеллектуалы-гуманисты, такие как Леонардо Бруни с его «*Historia florenti populi*» [22], положили начало легенде о городе-государстве, который успешно сопротивляется грозному королевскому вассалу благодаря римскому республиканскому наследию, коммунальным институтам, свободолюбию населения и культурному превосходству. Так возник миф о «Новых Афинах»: как и древние Афины во время войн с персами, Флоренция высоко держит факел цивилизации, культуры и искусства в борьбе с грубой военной силой и деспотизмом.

Итак, гражданский дух гордых флорентийцев породил новую культурную политику, главной составляющей которой стало поощрение искусства. Об этом свидетельствуют несколько важных событий: проведенный в 1400–1401 годах, то есть в разгар войны, конкурс на изготовление бронзовых дверей для Баптистерия, столкнувший Филиппо Брунеллески и Лоренцо Гиберти, каждому из которых было по двадцать с небольшим лет; обширная программа украшения кафедрального собора и других церквей; наконец, реализация (1420–1430-е) самого грандиозного из всех планов, связанного с возведением купола кафедрального собора — сооруженный по проекту Брунеллески, он был завершён в 1436 году.

Во второй половине столетия миф о «Новых Афинах» играл важнейшую роль в культурной политике Медичи, особенно Лоренцо Великолепного, хотя и претерпел

изменения — теперь центральное место в нем занимал правитель. Лоренцо не просто благоволил поэтам, художникам и философам, снабжая их деньгами. Его покровительство являлось следствием мировоззренческой концепции, согласно которой власть и гуманистическая культура фактически должны составлять одно целое, воплощаясь в фигуре правителя-мецената.

Однако яростные социальные и политические трения угрожали похоронить этот грандиозный проект слияния власти и культуры. Лоренцо при помощи кнута и пряника удерживал ситуацию под контролем, но после его смерти флорентийцы принялись сжигать предметы роскоши и «нечестивые» произведения искусства. Все это проделывали «плаксы» — фанатично настроенные сторонники доминиканского монаха Савонаролы.

Рассказывает Альберто Анджела

Два юных героя-символа

Одним из символов ренессансной Флоренции не случайно стал Давид, пастух, одолевший гиганта Голиафа благодаря силе духа и твердой вере. Именно его статую изваял для кафедрального собора в 1408–1409 годах Донателло, которому было немногим более двадцати лет (слева), а почти через сто лет появился такой шедевр, как «Давид» Микеланджело (справа).

Донателло, кроме того, получил заказ на изваяние святого Георгия (в центре), юного героя, победившего дракона, что также являлось очевидной аллегорией борьбы между Флоренцией и Миланом. Статуя святого Георгия была выполнена по заказу цеха оружейников и стала частью «цикла», посвященного покровителям искусств во Флоренции. Изначально она предназначалась для украшения фасада церкви Орсанмикеле.



* * *

[22] «История флорентийского народа» (лат.).

Поколение творцов

В XV веке во Флоренции наблюдался необычайный художественный подъем — здесь работала целая плеяда художников, скульпторов, архитекторов, граверов, резчиков и других деятелей искусства, искусность которых заставляла вспомнить о древних Афинах. В городе

насчитывалось множество мастерских, таких как у Верроккьо, где обучались Перуджино, Боттичелли и Леонардо. Во Флоренции жили и творили выдающиеся мастера, от Рафаэля до Гирландайо.



Рассказать обо всех невозможно, поэтому мы поговорим лишь о некоторых. На этих страницах уже встречалось имя Филиппо Брунеллески. Зодчий, скульптор и художник, Брунеллески создал, помимо купола собора Санта-Мария дель Фьоре, необычайно уравновешенные и безупречные по стилю архитектурные сооружения, например портик Ospedale дельи Инноченти — Воспитательного дома. Именно он сформулировал — расписав две доски видами флорентийских зданий (ныне эти доски потеряны, но остались описания современников) — научные законы перспективного изображения на плоскости трехмерного пространства и, следовательно, правильного помещения в нем фигур. Его рациональный подход к этим вопросам стал крайне важной вехой в истории искусства.

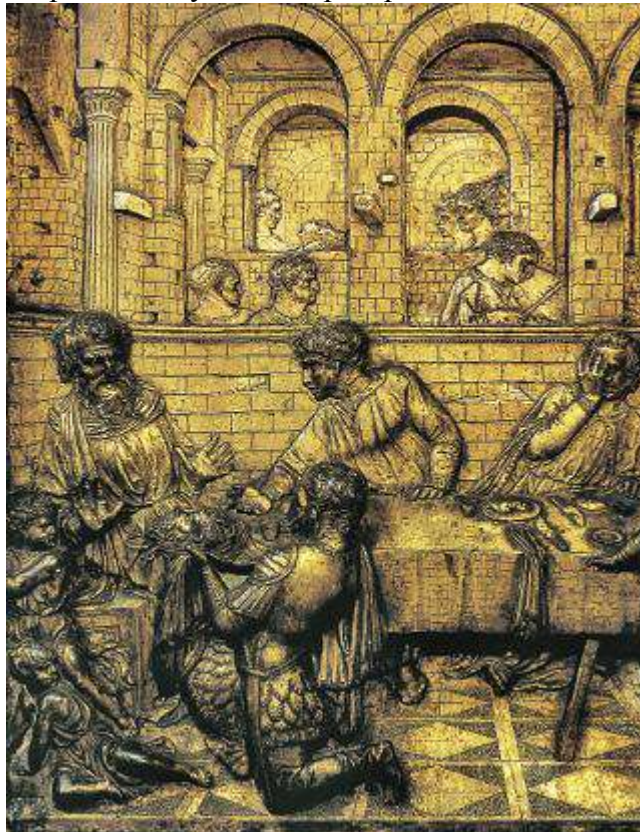
Одним из первых художников, систематически использовавших разработанные Брунеллески правила перспективы, стал Мазаччо (снисходительное прозвище, образованное от имени Томмазо), умерший в 1428 году в возрасте всего двадцати семи лет. Его работы, вероятно, приводили флорентийцев в изумление, став подлинным новшеством: основательно выстроенное пространство, персонажи скульптурного вида, изображенные вместе с тем в реалистичной манере — настоящие, живые люди.

Все это приходит на ум, если рассматривать фрески в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине — «Грехопадение» и «История святого Петра» (ниже воспроизведена одна из фресок последнего цикла — «Чудо со статиром»). Сцены из жизни святого Петра, расположенные в два ряда на стенах капеллы, двух боковых и задней, а также обрамляющие их карнизы и пилястры изображены в соответствии с принципами построения прямой перспективы. Значимость тематики, лаконичность и выразительность, а также предельная естественность и реалистичность фигур не имеют precedентов в истории живописи. Этот цикл — один из шедевров флорентийского искусства XV века.



Перечисляя имена виднейших флорентийских мастеров первой половины XV века, наряду с Брунеллески и Мазаччо нельзя не упомянуть Донателло. Его «Святой Георгий» (в центре), несмотря на кажущееся спокойствие, явно испытывает сильное внутреннее напряжение, которое выдают нахмуренное лицо и легкий поворот торса относительно ног. Как и многие ваятели Античности, скульптор пытается изобразить равновесие, проистекающее из овладения своими страстями, а также добиться реалистического эффекта.

Донателло также проявлял исключительную искусность в построении перспективы, пример тому — его бронзовый рельеф «Пир Ирода», выполненный для купели баптистерия в Сиене. Поразительно, как на рельефе толщиной всего в несколько миллиметров он создает впечатление настолько обширного и глубокого пространства.



Говоря об этом поколении творцов, невозможно не упомянуть о Пьеро делла Франческа, который родился в Борго-Сан-Сеполькро, получил образование во Флоренции и работал главным образом в Аретцо и Урбино. Художник блестяще владел перспективой и создал самое точное в XV столетии руководство по этому предмету — «О перспективе в живописи». Кроме того, он превосходно работал со светом. На картине «Бичевание Христа», хранящейся в Урбино, неподвижные фигуры, расположенные безупречно с точки зрения композиции и перспективы в залитом ярким светом пространстве, кажутся исполненными неестественного, холодного совершенства. Вся сцена выглядит вневременной, словно происходит в ином мире.



Глава IV

По следам Леонардо

1467–1477



Мастерская Верроккьо

Андреа дель Верроккьо стал одной из центральных фигур Ренессанса не только благодаря своим работам (среди которых — известная конная статуя Коллеони), но также — и прежде всего — из-за разнообразия своих интересов и бурной художественной жизни, царившей в его знаменитой мастерской. Он был художником, скульптором, ювелиром, резчиком, специалистом по выплавке металлов, реставратором античных древностей, консультантом по вопросам, связанным с инженерным делом и зодчеством.

Верроккьо достиг также больших успехов в смешивании красок и приготовлении масел и лаков; эти «меркуриальные» способности снискали ему славу алхимика. Взаимодействие между мастером и учениками в его мастерской было непрерывным и очень тесным: постоянно шел обмен идеями и ролями, как во время выполнения работ для заказчиков, так и при решении многочисленных технических проблем, возникавших в связи с этим.

По этой причине мастерская Верроккьо была лучшим во Флоренции местом для мальчика, который, как Леонардо, проявлял не только склонность к рисованию, но и большой интерес ко всем техническим сторонам творческого процесса. Его отец, нотариус Пьеро да Винчи, то ли убежденный, что сын не будет усердно изучать право и нотариальное дело, то ли не желавший обучать фамильному занятию незаконного отпрыска (как мы увидим далее, Леонардо не был ребенком от его жены), попросил доброго друга Верроккьо принять в обучение своего единственного сына.

Если верить Вазари, Пьеро показал ему рисунки совсем еще юного Леонардо. Пораженный и восхищенный Верроккьо немедленно взял его в ученики. Нам известно лишь, что Леонардо уже находился у Верроккьо, будучи восемнадцатилетним, то есть в 1469–1470 годах, но скорее всего, он поступил в мастерскую гораздо раньше, в тринадцать или четырнадцать лет — возраст, в котором обычно начиналось обучение ремеслу.

Вазари в своих «Жизнеописаниях» говорит о двух областях, в которых Леонардо сразу же проявил исключительный талант. «Для портьеры, которую должны были во Фландрии выткать золотом и шелком, с тем чтобы послать ее португальскому королю, ему был заказан картон с изображением Адама и Евы, согрешивших в земном раю, на котором Леонардо кистью и светотенью, высветленной белильными бликами, написал луг с бесчисленными травами и несколькими животными, и поистине можно сказать, что по тщательности и правдоподобию изображения божественного мира ни один талант не мог бы сделать ничего подобного. Есть там фиговое дерево, которое, не говоря о перспективном сокращении листьев и общем виде расположения ветвей, выполнено с такой любовью, что теряешься при одной мысли о том, что у человека может быть столько терпения» [23].

У Верроккьо обучался также Сандро Боттичелли (1445–1510), оказавший влияние на Леонардо в том, что касается мягких очертаний лиц, изображения развевающихся и волнистых волос, а также пристрастия к цветочным мотивам. Но в дальнейшем Леонардо отдалился от Боттичелли, упрекая его за отсутствие интереса к перспективе и склонность изображать реальные пейзажи в слишком абстрактной и стилизованной манере.

Из мастерской Верроккьо вышли и другие крупные художники Возрождения: Перуджино (1448–1523), ставший близким другом Леонардо, а позже — учителем Рафаэля; Гирландайо (1449–1494), основавший свою мастерскую, где постигал основы ремесла юный Микеланджело; и наконец, самый молодой из всех — Лоренцо ди Креди (1459–1537), видевший в Леонардо своего учителя.

Под конец пребывания в мастерской Верроккьо, которое завершилось в 1477 году, Леонардо начал брать собственные заказы. Именно к этому времени относится портрет Джиневры де Бенчи, который мы уже рассматривали, и «Благовещение», о котором пойдет речь ниже.

Рассказывает Альберто Анджела

Учитель обиделся...

Вазари рассказывает историю, получившую широкую известность. Верроккьо работал над «Крещением Христа» и поручил Леонардо написать ангела, ближайшего к левому краю картины. Ангел вышел невероятно прекрасным и грациозным, и Верроккьо понял, что совсем еще юный ученик превзошел учителя в мастерстве. «Это послужило причиной тому, — заключает Вазари, — что Андреа никогда больше уже не захотел прикасаться к краскам, обидевшись на то, что какой-то мальчик превзошел его в умении» [24]. В действительности мы твердо знаем лишь то, что ангел принадлежит кисти Леонардо, однако нет оснований говорить о том, что Верроккьо распрощался с живописью.



* * *

[23] Вазари Дж. Указ. соч. С. 458.

[24] Вазари Дж. Указ. соч. С. 458.

1452–1467



Детство Леонардо

Кем же был этот удивительный мальчик, попавший в мастерскую Верроккьо?

Леонардо родился в Винчи вечером 15 апреля 1452 года. Отцом его был Пьеро, молодой нотариус, также родившийся в Винчи (в 1427 году). Как указывает Карло Вечче в своей превосходной биографии художника, Леонардо происходил из династии флорентийских нотариусов, занимавших важные должности как в частных компаниях, так и в общественных учреждениях. Первый его предок, о котором у нас имеются сведения, — сер Микеле да Винчи, живший во времена, когда черные гвельфы одержали победу и Данте был приговорен к изгнанию [25]. Его сын Гвидо, как и сыновья самого Гвидо — Пьеро и Джованни, — были нотариусами во Флоренции.

Фамильную традицию прервал Антонио, сын сера Пьеро ди Гвидо и дед Леонардо: в архивных документах перед его именем не стоит титул «сер», присваивавшийся одним только нотариусам. И действительно, он не изучал право и никогда не бывал во Флоренции, предпочитая жить в сельской местности и управлять семейным имуществом, позволявшим ему вести не слишком богатую, но тем не менее обеспеченную жизнь.

Антонио да Винчи лично сделал запись о появлении на свет Леонардо в семейной книге, куда ранее занес сведения о рождении и крещении своих детей — Пьеро, Джулиано, Виоланты и Франческо. Леонардо был его первым внуком, и, хотя ребенок был внебрачным, Антонио устроил по случаю его крещения пышное празднество, на котором присутствовала большая часть жителей Винчи. Однако там не было ни сера Пьеро, готовившегося вступить в брак с Альбьерой Амадори, ни Катерины, матери Леонардо.



Что мы знаем о Катерине? Очень мало. Она произвела на свет сына в двадцать пять лет — почтенный возраст для незамужней девицы по тем временам. Гаддианский аноним пишет, что это была женщина «хорошей крови», то есть благородного происхождения. Несколько странное замечание, с учетом того, что Катерина принадлежала к низам общества — разве что она оказалась в Винчи в результате разорения своего семейства или другого, неведомого нам события.

Рассказывает Альберто Анджела

Вынужденная женитьба и надежды (напрасные) на налоговые послабления

Мы знаем имя матери Леонардо — Катерина, — но не ее фамилию. Имя появляется в документе, написанном рукой Антонио и представленном во флорентийский государственный реестр в 1458 году: в нем указаны «рты», которые ему приходилось кормить, то есть члены семейства, находившиеся у него на содержании. Последним в этом списке, после четырех сыновей, стоит внук: «Леонардо, сын сказанного сера Пьеро, незаконный, рожденный от него и Катерины, которая ныне замужем за Акаттабригой ди Пьеро дель Вакка да Винчи, пяти лет». Дед рассчитывал на то, что за каждого иждивенца полагался налоговый вычет. Однако в отношении внебрачных детей выносилось особое решение, которого так и не последовало. В этом документе представляет интерес имя Катерины, которое не сопровождается, однако, фамилией, неизвестной нам до сих пор, — только именем мужа. «Акаттабригой» был Антонио Бути, крестьянин, живший в Кампо-Дзеппи, селении, стоящем на холме, в двух километрах от Винчи. Бути получил такое прозвище («задира»), поскольку был солдатом-наемником, а может быть, из-за того, что нередко участвовал в трактирных драках. Он был доверенным лицом Антонио и сера Пьеро, которые убедили его взять Катерину в жены — возможно, подкрепив свое предложение денежной суммой, — чтобы та не стала матерью-одиночкой.

Катерина, по всей видимости, выкормила Леонардо, а затем на протяжении девяти лет — с 1454 по 1463 год — подарила Акаттабриге пятерых детей.

Отца, Пьеро, никогда не было рядом, и в раннем возрасте будущего художника окружали почти исключительно женщины. Он жил либо с матерью, Катериной, и ее пятью другими отпрысками, либо в семействе Винчи, с мачехой Альбьерой, которая не могла иметь детей и поэтому относилась к нему с материнской нежностью, а также с бабкой Лючией.

Пьеро проводил время между Флоренцией, Пизой и Пистойей, так что заботы о ребенке легли на деда и отчасти — на дядю Франческо, также проживавшего в Винчи. Именно они занимались его образованием — возможно, с помощью священника, который провел обряд

крещения. Однако образование это было довольно условным и сильно отличалось от того, которое амбициозный нотариус вроде Пьеро, несомненно, дал бы законному первенцу. Об этом, согласно Карло Вечче, говорит тот факт, что мальчик научился писать левой рукой и в обратном направлении (что нередко встречается у левшей) и впоследствии так и не смог исправиться.

В детстве Леонардо был любопытен, охотно наблюдал за животными и вообще за природой, часто впадал в мечтательность. Его пугали и одновременно притягивали погодные явления — гром, молния, смерчи, ливни. После смерти деда Антонио (около 1463 года) сер Пьеро, делавший блестящую карьеру, задумался о будущем своего ребенка и взял его во Флоренцию: вероятно, это случилось в начале 1460-х годов. По его мнению, мальчик получил слишком беспорядочное образование, чтобы начать изучение юриспруденции, которая, впрочем, мало привлекала Леонардо. Пьеро решил было сделать из него торговца, но, когда начались уроки счета с применением абака, мальчик проявил такой интерес к математике и числовым комбинациям, что сконфузил своего учителя. Вот что пишет Вазари: «Обладая широкими познаниями и владея основами наук, он добился бы великих преимуществ, не будь он столь переменчивым и непостоянным. В самом деле, он принимался за изучение многих предметов, но, приступив, затем бросал их. Так, в математике за те немногие месяцы, что он ею занимался, он сделал такие успехи, что, постоянно выдвигая всякие сомнения и трудности перед тем учителем, у которого он обучался, он не раз ставил его в тупик» [26]. Это невольно вызывает улыбку: стоит представить себе несчастного учителя, вынужденного преподавать математику самому Леонардо да Винчи...

Оказавшись во Флоренции с ее кипучей культурной жизнью, Леонардо увлекся изобразительными искусствами, музыкой и литературой. Он освоил игру на лире, и «как человек, от природы наделенный духом возвышенным и полным очарования, он божественно пел, импровизируя под ее сопровождение» [27], читаем мы у того же Вазари. Его интересовали и сочинения на народном — итальянском — языке, хотя он никогда не писал стихов. В круг его чтения входили эпические поэмы, народные романы того времени, сказочные истории о рыцарях и героях, а также новеллы, сборники пословиц, изречений и афоризмов.

Затем Леонардо, не знавший латыни, обратился к выдающимся произведениям, написанным по-итальянски, таким как «Декамерон» Боккаччо, «Божественная комедия» Данте, «Книга песен» и «Триумфы» Петрарки; читал он и «Метаморфозы» Овидия в переводе. Кроме того, он проявил страсть к рисованию, и поэтому, как уже говорилось выше, сер Пьеро отвел его в мастерскую Верроккьо.

* * *

[25] То есть в начале XIV века: Данте был изгнан из Флоренции в 1302 г. — *Примеч. переводчика.*

[26] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 456.

[27] Там же.

1482–1487



Первое пребывание Леонардо в Милане

К концу 1470-х годов Леонардо постепенно оставляет работу в мастерской Верроккьо и становится, как мы сказали бы сейчас, свободным художником. Кроме того, в 1479 году его учитель уехал в Венецию, чтобы заняться изготовлением статуи Бартоломео Коллеони. Этот кондотьер, скончавшийся в 1475 году, завещал свое огромное состояние Светлейшей Республике в обмен на обещание воздвигнуть ему конный монумент.

В этот период Леонардо создает «Мадонну Бенуа», а в начале 1480-х годов — «Поклонение волхвов», неоконченную работу, которая должна была стать частью алтарного образа в церкви монастыря Сан-Донат в Скопето, близ Флоренции.

Между тем Леонардо сближается с Лоренцо Великолепным, который разрешает ему посещать сады Сан-Марко, нечто вроде музея под открытым небом, где были выставлены изваяния, саркофаги и другие античные произведения искусства. Одновременно он служил академией и творческой лабораторией для молодых талантов, среди которых был и Микеланджело, ученик Бертольдо ди Джованни, который, в свою очередь, учился у Донателло. Наверное, каждому из нас хотелось бы провести хотя бы день в этом месте, в обществе величайших мастеров, находившихся тогда в самом начале своего пути...

Согласно Карло Вечче, в 1482 году тридцатилетний Леонардо прибыл в Милан — вероятно, направленный туда в качестве «культурного посла» самим Лоренцо. Любопытно, что официально он считался не художником, а музыкантом и певцом: при нем была серебряная лира в форме лошадиного черепа и смычок, который он сконструировал сам. Видимо, именно в этом качестве он участвовал в конкурсе на лучшее исполнение стихов под музыкальный аккомпанемент — и, разумеется, вышел победителем.

Рассказывает Альберто Анджела

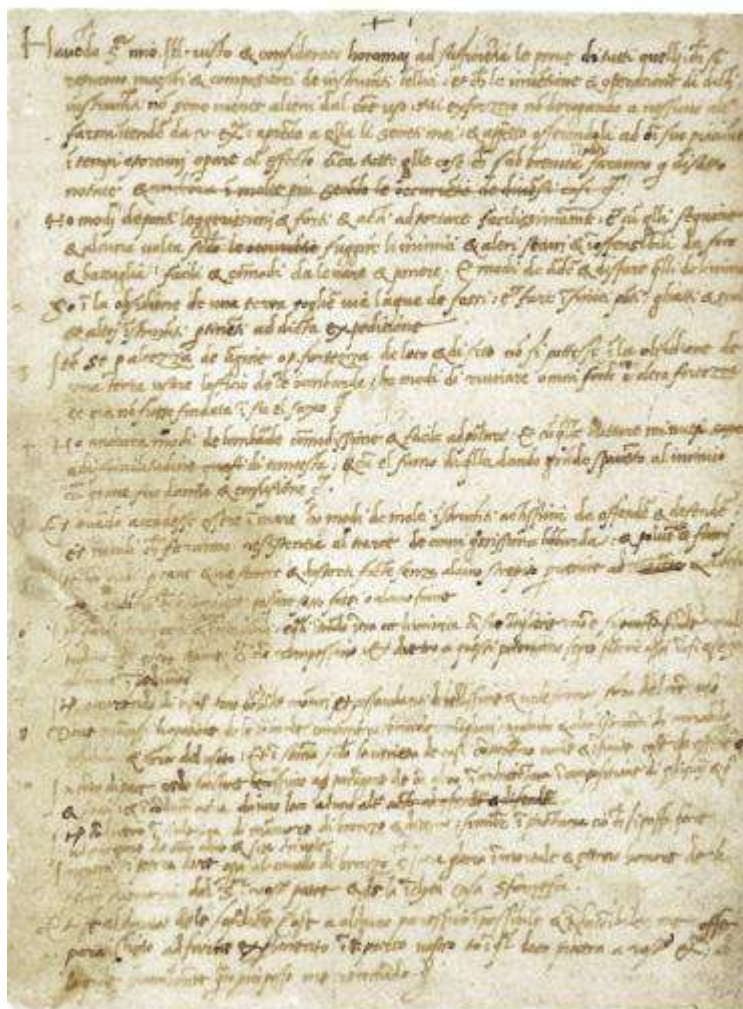
Послужной список Леонардо

Не имея ни собственности, ни постоянного источника дохода, Леонардо попытался воспользоваться ситуацией и найти в Милане прибыльное занятие. В письме к Лодовико Моро он перечисляет свои умения, которые приобрел явно не в мастерской Верроккьо.

Леонардо называет себя инженером и архитектором, сведущим в военном искусстве, способным делать «легчайшие и крепкие» мосты, которые могут применяться как во время атаки, так и отступления, а также легко разводимые и устанавливаемые мосты, неуязвимые для огня. Он знает способ спускать воду из рвов во время осады, умеет сооружать осадные машины, разрушать скалы и крепости. Он умеет изготавливать легкие переносные пушки, сметающие все, «словно буря», и причиняющие неприятелю урон и смятение. Если же пушек окажется недостаточно, он способен сооружать катапульты, манганы, стрелометы и другие орудия.

Наконец, он может строить закрытые повозки, неуязвимые для атак и снабженные артиллерией, чтобы врезаться в неприятельские ряды, прокладывая путь пехоте. И лишь в самом конце этого необычного списка Леонардо сообщает о работах, которые может выполнять «в мирное время», предлагая свои услуги в качестве архитектора, художника и скульптора. Кроме того, он в состоянии соорудить гигантского «бронзового коня, который принесет бессмертную славу и вечную честь блаженной памяти вашему отцу и славному дому Сфорца». Перед нами — подлинный каталог знаний и умений гениального мастера.

Вместе с Леонардо в Милан отправили прекрасного юношу — музыканта Аталанте Мильоротти: возможно, именно его Леонардо запечатлел в образе ангела в «Крещении Христа» Верроккьо. С ними был, кроме того, такой любопытный персонаж, как Томмазо Мазини по прозвищу Зороастро, типичный представитель многопрофильной мастерской Верроккьо — не художник, а невероятно способный ремесленник, умевший решать сложные задачи в области металлургии, ювелирного дела и механики.



Вскоре по приезде в Милан Леонардо принял предложение создать алтарный образ для капеллы братства Непорочного зачатия в церкви Сан-Франческо Гранде, в квартале Порта-Верчеллина. Речь шла о коллективной работе: Леонардо предстояло написать Мадонну с Младенцем, двух пророков и некоторых ангелов, Амброджо де Предису — поющих ангелов на боковых створках, а его брату Эванджелисте — небольшие картины, которые должны были быть вставлены в деревянное обрамление центральной части. Так появилось одно из самых известных произведений Леонардо — «Мадонна в скалах».



Церковь Сан-Франческо, одна из важнейших раннехристианских базилик Милана, впоследствии была снесена (1806), так как находилась в руинах и грозила обрушиться. Рама пропала, а картины Леонардо и де Предиса были увезены за границу и в конце концов оказались в лондонской Национальной галерее, где находятся до сих пор. Заказчик оговорил, что все эти работы должны быть посвящены догмату о непорочном зачатии Девы Марии, официально признанному католической церковью лишь в XIX веке, причем его не следует путать с догматом о ее девственности. Догмат о непорочном зачатии вызывал тогда яростные богословские споры, в которых активно участвовали доминиканцы, считавшие его еретическим.

Так или иначе, Леонардо дал весьма вольное толкование сюжета, что не слишком понравилось францисканцам. Работа над запрестольным образом началась в 1483 году, а завершилась в 1485-м, и сразу же возникли проблемы с оплатой. Тяжба велась целых двадцать лет!

Было условлено, что художники получают двести дукатов, но этих денег едва хватило на покрытие расходов. Францисканцы отказывались увеличить сумму вознаграждения, де Предис возражал, что работа стоит столько, сколько за нее готовы заплатить. В конце концов стороны пришли к соглашению: де Предис и Леонардо могут продать образ (вероятно, покупателем стал некий богатый француз), но взамен обязаны создать для братства более или менее аналогичное произведение. Поэтому «Мадонна в скалах» известна в двух вариантах: первый отправился во Францию и в итоге попал в Лувр, второй оказался в церкви Сан-Франческо Гранде, а затем — в лондонской Национальной галерее.

Как легко себе представить, между картинами есть различия, и с каждой из них связаны занимательные истории. В первой версии Богоматерь стоит на коленях внутри грота, — возможно, это аллюзия на христианское кладбище, которое некогда находилось на месте церкви. Одной рукой она обнимает будущего Иоанна Крестителя, тот в молитвенной позе смотрит на младенца Христа, благословляющего его. Другая рука простерта над сыном, которого мать желает уберечь от опасностей, таким образом, что получается вертикаль, проходящая через три точки: это пальцы Марии, ангела, указывающего на святого Иоанна, и Иисуса, дающего свое благословение. Теплые оттенки кожи лица и рук персонажей контрастируют с холодной и сырой темнотой грота. Изящество в изображении группы все еще выдает влияние флорентийской школы.

Во второй версии, законченной де Предисом, — Леонардо работал над ней в 1506–1508 годах — цвет кожи персонажей имеет более холодный, менее естественный оттенок, более гармонично сочетающийся с тонами, которыми написан пейзажный фон, что придает картине мистический, религиозный колорит. Здесь появляются цветы Мадонны — символы смирения и чистоты: фиалки, лилии и розы. Группа по-прежнему расположена в виде пирамиды, но выглядит более монументально, напоминая скульптурную композицию.



Завершив работу над «Мадонной в скалах», Леонардо, по-прежнему остававшийся в Милане, продолжил свои изыскания в области техники и военного искусства, сопровождая их рисунками. Он даже попробовал свои силы в архитектуре и градостроительстве, спроектировав «идеальный» город в нескольких уровнях — скорее из практических, нежели

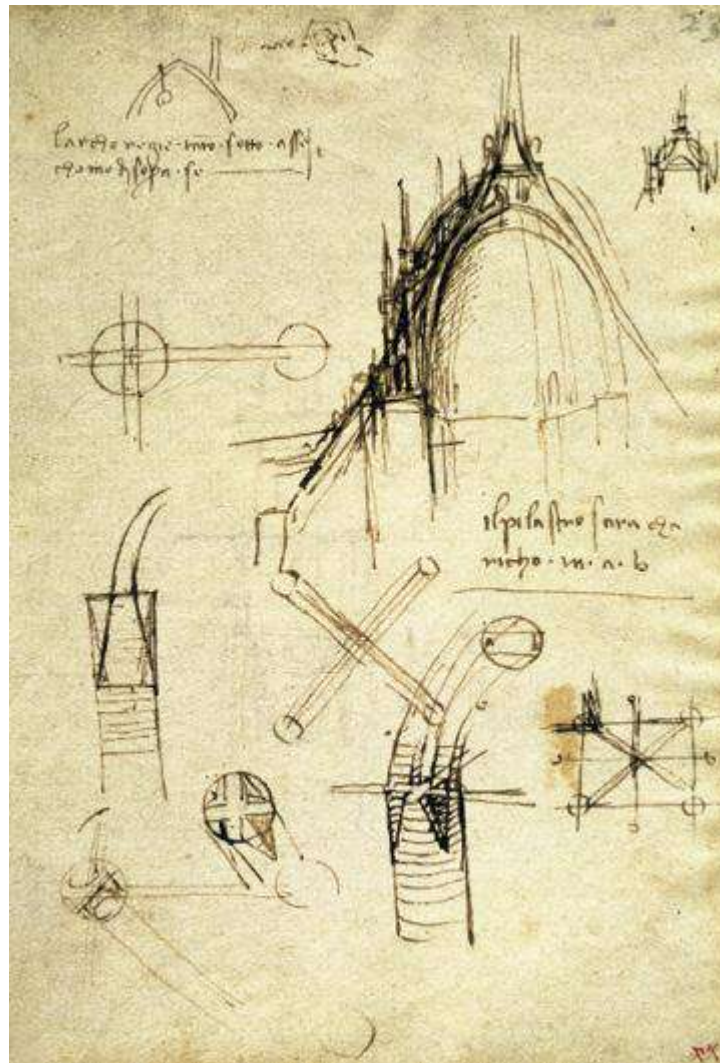
из эстетических соображений, как мы увидим далее. Проект оказался слишком смелым и не был осуществлен, но имел то достоинство, что привлек внимание миланского герцога, выразившего свое восхищение. Сегодня же урбанистические идеи Леонардо, этого подлинного гения, способны дать пищу для плодотворных размышлений.

Кроме того, Леонардо активизировал деятельность своей живописной мастерской, которая специализировалась не на чем ином, как на Мадоннах, приносящих хороший доход. Это косвенным образом повлияло на все творчество живописца, не стала исключением и «Джоконда». Среди произведений, вышедших из мастерской Леонардо, была, к примеру, «Мадонна Литта», стиль которой обличает руку его наиболее даровитых учеников, таких как Джованни Антонио Больтраффио и Марко д'Оджоно.

Леонардо быстро стал своим при миланском герцогском дворе, — по крайней мере, об этом говорит в своих стихах Бернардо Беллинчони, флорентийский литератор, обосновавшийся в Милане в качестве придворного поэта. Автор бурлескных сонетов и аллегорических композиций, он выпустил сборник «Райское празднество», куда вошли стихи, написанные по случаю бракосочетания Джан Галеаццо Сфорца и Изабеллы Арагонской.

Свидетельство Беллинчони представляет интерес, поскольку, как мы увидим, Леонардо взял на себя всю постановочную часть празднества.

Через два года (1487), как следует из платежного документа, он выполнил деревянную модель тибуриума (башни над средокрестием) для Миланского собора, эскиз которого помещен ниже. На конкурс представили несколько проектов, причем автором одного из них был Браманте.



В конце концов работу поручили другому архитектору, и Леонардо пришлось отступить.

К этому времени относятся также заметки о живописи и ее соотношении с другими искусствами, прежде всего музыкой, поэзией и ваянием. Основная часть этих записей, названных просто «Paragone» — «Сравнение», впоследствии составила вместе с другими текстами одно из немногих принадлежащих его перу теоретических руководств, обладающих определенным внутренним единством и связностью. Это «Книга о живописи» — суждения Леонардо об искусстве живописи, после его смерти подготовленные к публикации Франческо Мельци.

Рассказывает Альберто Анджела

Заметки Леонардо о живописи

Размышления о живописи такого мастера, как Леонардо да Винчи, являются бесценным документом. К счастью, они дошли до нас. Каким же образом?

Мы обязаны этим прежде всего одному из самых преданных его учеников, Франческо Мельци, получившему гуманистическое образование. После смерти учителя Мельци принялся переписывать заметки Леонардо, ставя отметку каждый раз, когда заканчивал копировать отдельный текст, применяя систему обозначений, используемую до настоящего времени. Благодаря этому драгоценному труду переписчика до нас дошла «Книга о живописи», рукопись которой хранится в Ватиканской библиотеке. Это единственный полноценный источник, который дает нам возможность судить о взглядах Леонардо на живопись.

Впоследствии избранные места из книги составили «Трактат о живописи», неоднократно издававшийся начиная с 1651 года. Читать его намного проще, чем «Книгу о живописи», но следует помнить, что многое в нем опущено.

1488–1498



Правление Лодовико Моро

Двадцать первого декабря 1488 года в Неаполе совершилось заочное бракосочетание Джан Галеаццо Сфорца и Изабеллы Арагонской. В Торторне молодоженов ожидал грандиозный пир; Лодовико Моро распорядился подготовить гирлянды, штандарты и разнообразные сценические приспособления. Были представлены аллегорические картины, и, кроме того, гости увидели «автомат» в виде человека, созданный, по-видимому, Леонардо; внутри его сидел мальчик, двигавший руками механического человека при помощи рычагов. (В этот период Леонардо уже начал работу над колоссальной конной статуей Франческо Сфорца, заказ на которую он получил от Лодовико Моро то ли сразу после своего прибытия в Милан, то ли еще во время пребывания в Тоскане.) Празднество было прервано из-за сильной грозы, а следующее, которое предполагалось устроить в Виджевано, отменили в связи с известием о смерти Ипполиты Марии Сфорца, матери Изабеллы.

Рассказывает Альберто Анджела

Необычный ученик

В июле 1490 года в мастерскую Леонардо, где уже работали Марко д'Оджоно и Джованни Антонио Больтраффио, поступил Джан Джакомо Капротти по прозвищу Салаи («дьяволенок») десяти лет от роду. Мальчик был очень хорош собой, с ангельским лицом, обрамленным белокурой локоной. Он стал самым известным из «божественных юношей» Леонардо, который, впрочем, характеризовал его так: «вор, лжец, упрямец,

обжора». Сперва подмастерье, а впоследствии — и сам художник, Салаи всегда получал от Леонардо покровительство и прощение, хотя с самого начала доставлял неприятности своим товарищам и учителю. Последний тратил немалые суммы на покупку одежды и обуви для него, причем однажды приобрел целых двадцать четыре пары бабашек!



Из-за траура торжества пришлось отложить на год — они состоялись лишь 13 января 1490 года. Леонардо спланировал театрализованное представление. В уже упоминавшейся книге Беллинчони говорится: «Благодаря великой изобретательности и искусству мастера Леонардо да Винчи из Флоренции был устроен Рай со всеми семью планетами, которые вращались. Планеты, которых изображали поэты, восхваляли герцогиню Изабеллу». Празднество имело такой успех, что потом неоднократно воспроизводилось в связи с бракосочетаниями других высокопоставленных особ.

В 1493 году, когда Леонардо усердно трудился над конным памятником Франческо Сфорца, навестить сына в Милан приехала мать художника. Ее муж Акаттабрига уже скончался, как и сын от него, дочери же вышли замуж. Нам почти ничего не известно об этой встрече, но хочется думать, что мать с сыном стали жить вместе; для Леонардо, лишенного ласки в детстве, это, вероятно, стало улыбкой судьбы. Однако в следующем году Катерина умерла; ей было приблизительно шестьдесят семь лет. Единственным свидетельством о ее смерти, которое нам оставил Леонардо, является подробный список расходов на погребение — довольно значительных.

Но скорбь не прервала его напряженной деятельности. В 1495 году Леонардо вместе с помощниками расписывает некоторые залы замка Сфорца. В том же году он начинает работу над «Прекрасной Ферроньерой», портретом поистине прекрасной Лукреции Кривелли, любовницы Лодовико Моро, и «Тайной вечерей», росписью в трапезной церкви Санта-Мария делле Грацие.



Лодовико Моро вознамерился превратить доминиканский монастырь, частью которого являлась церковь Санта-Мария делле Грацие, в монументальный комплекс, служащий прославлению его могущества. Воплощение проекта в жизнь было доверено самому видному из архитекторов, работавших тогда в Милане, — Донато Браманте. Что до Леонардо, то ему поручили написать «Тайную вечерю» на одной из торцовых стен монастырской трапезной (на противоположной стене в 1495 году Монторфано создал свою фреску «Распятие»).

Таким образом, художнику пришлось работать на доминиканцев. К этому ордену принадлежал Маттео Банделло, племянник приора Винченцо, францисканца, который на момент создания «Мадонны в скалах» был одним из наиболее непримиримых противников догмата о непорочном зачатии.

Среди новаторских приемов, примененных Леонардо в «Тайной вечере», следует упомянуть своеобразный эффект замершего времени — что-то вроде хорошо знакомого нам по кинофильмам стоп-кадра. Кажется, будто живописец зафиксировал момент произнесения Иисусом знаменитой фразы: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня». Поэтому доминирующими чувствами являются возбуждение и беспокойство апостолов, у каждого из которых на устах один вопрос: кто же способен совершить такой чудовищный поступок? И все же, несмотря на лихорадочное оживление, охватившее персонажей, и разнообразие их реакций, работа оставляет ощущение уравновешенности и единства.

Рассматривая композицию в целом, мы действительно замечаем, что Леонардо смог привести к единому знаменателю контрастирующие жесты и движения так, как до него не

делал еще никто. Давайте посмотрим внимательно. Апостолы расположены группами по три (см. детали 1 и 2), и кажется, что их жестикуляция и позы передают, как выразился Леонардо в одной из записных книжек, «представление души». То, что мы сейчас называем «языком тела», для Леонардо было важнейшим способом передачи эмоций.



Леонардо решил изобразить Иуду (четвертый слева) не отделенным от остальных апостолов, как это делали обычно, а как актера среди других актеров: он сжимает в руке мешочек с тридцатью сребрениками — наградой за предательство. Единственный, кто сидит на некотором расстоянии от других, — это Христос, собирающийся приступить к трапезе и ввести обряд евхаристии. Его полная невозмутимость, в отличие от возбуждения апостолов, отражает спокойное и сознательное согласие с волей Отца. Фигура Христа — центр композиции: обратите внимание, что точка схождения перспективы располагается за его головой. Фронтон над окном, изображенным позади Христа, — эквивалент нимба.



Желая сделать сцену более торжественной и монументальной, Леонардо нашел поистине гениальный способ изображения перспективы: тот, кто рассматривает роспись, находится намного ниже точки схождения параллельных линий, что хорошо заметно по «нисходящему» потолку помещения.

К сожалению, этот шедевр эпохи Возрождения вскоре начал разрушаться. Уже в 1517 или 1518 году Антонио де Беатис назвал «Тайную вечерю» «превосходнейшей работой», отметив, что «она начала портиться: не знаю, из-за влажных ли стен или по другой причине». Через полвека Вазари нашел, что роспись находится «в таком плохом состоянии, что теперь можно разглядеть лишь какое-то светлое пятно».

Еще через несколько лет Ломаццо приписывал разрушение росписи использованию некачественного масла «вместо доброго, свежего» и «неправильной грунтовке».

Строго говоря, Леонардо использовал два подготовительных слоя: первый, наложенный на штукатурку, представлял собой смесь на основе углекислого кальция, второй — на основе свинцовых белил, поверх которого художник работал жирной темперой с маслянистыми связующими веществами. Похожую технику применил Мантенья, расписывая «брачный чертог» герцогского дворца в Мантуе, но это помещение было более просторным и лучше проветривалось, в отличие от сырой миланской трапезной. Сырость и стала настоящей проблемой. Как спасти роспись?

В 1726 году «Тайная вечеря» подверглась довольно грубой реставрации, — точнее, недостающие места были дописаны маслом, что только усугубило ситуацию. Лишь в ходе реставрационных работ, которые проводились с 1977 по 1999 год, шедевр удалось спасти и гарантировать его дальнейшее существование, для чего пришлось ограничить посещения трапезной. Теперь в ней могут находиться не более двадцати пяти человек одновременно, не дольше пятнадцати минут каждый, причем предварительно посетители проходят через особые пылефильтрующие камеры.

Как работал Леонардо над будущим объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО? В этом смысле интерес представляет текст Маттео Банделло, который наблюдал за процессом создания «Тайной вечери» и оставил драгоценное свидетельство о живописных методах и легендарной «медлительности» Леонардо.

В прологе к своей новелле Банделло пишет так: «Он имел обыкновение, и я сам не раз видел и наблюдал это, в ранний час утра подниматься на мостки, потому что Вечеря несколько приподнята над полом; он имел обыкновение, говорю я, от восхода солнца до темного вечера не выпускать из рук кисти и, забыв об еде и питье, писать непрерывно. Бывало также, что два, три и четыре дня он не притрагивался к кисти. Однако и в таких случаях он оставался в трапезной по часу или по два в день, предаваясь созерцанию и размышлению, причем, рассматривая свои фигуры, он подвергал их критике. Я видел также, как, увлекаемый какою-то прихотью или фантазией, он выходил в полдень, когда солнце было в зените, из старого дворца, где он лепил из глины своего изумительного коня, отправлялся прямо к монастырю „Грацие“ и, взбравшись на мостки, хватал кисть, но, сделав один-два мазка по какой-нибудь фигуре, быстро уходил в другое место» [28].

* * *

[28] Цит. по: *Волынский А.* Жизнь Леонардо да Винчи. Москва — Берлин, 2015. С. 592–593.

1496–1500



Прощание с Миланом

Как мы видим, в середине 1490-х годов Леонардо работал весьма напряженно.

В 1496 году в Милан прибыл великий математик Лука Пачоли, познакомившийся там с Леонардо, и впоследствии, на протяжении многих лет, оба совместно вели математические исследования.

Что касается Лодовико Моро, то он чем дальше, тем больше времени вынужден был посвящать серьезным политическим и военным делам, однако о Леонардо не забывал и, в частности, подарил ему виноградник площадью около шестнадцати миланских пертик. Участок располагался в квартале Порта-Верчеллина, между улицей Сан-Витторе и монастырем Санта-Мария делле Грацие. Леонардо уделял своему винограднику необычайно много внимания. А кроме того, к этим годам относится еще один его шедевр.



В 1498 году он расписал, при немалом участии помощников, зал «ДеллеASSE» замка Сфорца. Сложный и прихотливый растительный декор, «вырастающий» из древовидных колонн, был заново обнаружен в 1893 году и реставрирован в 1956-м. В наши дни осуществляется очередная реставрация, зал будет открыт в 2019 году, к пятисотлетию со дня смерти Леонардо.

Между тем эпоха Моро подходила к концу. Второго сентября 1499 года он бежал из Милана, к которому приближалось войско французского короля Людовика XII, вступившее в город 6 октября. Моро вернулся в Милан на очень короткое время перед осадой Новары, но затем обратился в позорное бегство, переодевшись швейцарским солдатом, чтобы впоследствии попасть в плен во Францию.

Обосновавшиеся в Милане французские лучники в 1500 году, развлекаясь, разбили глиняную модель коня для памятника Сфорца, которую создал Леонардо: она стояла в здании Корте Веккья, помещавшемся близ Епископского дворца. Любопытно, насколько разной оказалась судьба произведений Леонардо, попавших к французам: «Джоконду» они бережно хранят по сей день, конь же был безжалостно уничтожен.

На этом закончилось пребывание Леонардо в Милане: через Мантую, Венецию и Болонью он вернулся во Флоренцию. Итак, мы приближаемся к тому времени, когда он начал работу над «Джокондой» — хотя, возможно, еще не начал.

1504–1514



От Милана до Рима

Итак, мы продолжаем наше путешествие во времени. Девятого июля 1504 года скончался сер Пьеро да Винчи, отец Леонардо. После тяжбы за наследство, в которой участвовали законные дети (и их представители) — те, кто был рожден от покойной Маргериты, и еще совсем юные отпрыски решительно настроенной Лукреции, — Леонардо узнал, что ему не причитается ничего. Лишь дядя Франческо завещает ему тремя годами позднее кое-какую собственность в Винчи. Можно представить себе, как подействовало на него это известие. Как правило, мы говорим о великих достижениях и гениальности Леонардо и очень редко вспоминаем о нем как человеке, о перенесенных им страданиях. Вероятно, исключение из числа наследников стало для него тяжелым ударом, но отнюдь не неожиданностью, учитывая его взаимоотношения со сводными братьями.

Тем не менее Леонардо не потерял присутствия духа и в том же году взялся за «Леду» — а может быть, и за портрет Лизы Герардини, — а также начал проектировать конный памятник для надгробия Джан Джакомо Тривульцио в Милане.

Еще в ломбардской столице он договорился с братством Непорочного зачатия, что напишет для них новую версию «Мадонны в скалах» в соавторстве с Амброджо де Предисом, тем самым художником, который принимал участие в работе над первым вариантом за двадцать лет до того (далее мы расскажем об этой «двойной» картине и об отношениях Леонардо с братьями де Предис). Поэтому, получив разрешение от властей Флорентийской республики, он возвратился в Милан (1506), сопровождаемый Салаи и другими своими учениками. Там он был принят французским наместником Шарлем д'Амбуазом, который, несмотря на протесты гонфалоньера Содерини, удерживал его в городе вплоть до 1507 года. Шарль д'Амбуаз поручил ему выполнить чертеж своей загородной виллы и устроить пышное празднество по случаю прибытия в Милан Людовика XII (1509).



Во время второго пребывания в Милане Леонардо познакомился с тем, кто впоследствии стал одним из самых преданных его учеников и оставался с учителем до самой его смерти, — юным Франческо Мельци, выходцем из знатного миланского рода. Интересно, что Мельци был единственным из учеников Леонардо, который получил гуманистическое воспитание и знал древнегреческий и латынь.

Леонардо провел несколько месяцев во Флоренции, где проводил вскрытия трупов в больнице Санта-Мария Нуова, собирая материал для анатомических штудий. В начале апреля 1508 года он вернулся в Милан, где ему было назначено значительное жалованье, а также иные выплаты от французского короля. Это позволило художнику закончить «Леду» и второй вариант «Мадонны в скалах» и, помимо этого, начать работу над «Иоанном Крестителем».

В этот период он, сверх того, активно занимался анатомическими штудиями в Университете Павии вместе с Маркантонио делла Торре. Но события 1511 года — смерть его покровителя Шарля д'Амбуаза, а также друга и товарища по исследованиям делла Торре, возвращение Сфорца в конце года — заставили Леонардо покинуть Милан. Атмосфера в городе изменилась.

После этого, в течение примерно двух лет, Леонардо жил то в столице Ломбардии, то на вилле семейства Мельци в Ваприо-д'Адда. Затем последовало предложение покровительства со стороны Джулиано Медичи, сына Лоренцо Великолепного, которое Леонардо принял. В сентябре 1513 года, захватив с собой все свои рисунки, картины и чертежи, он отправился в Рим вместе с Мельци, Салаи и подмастерьями Лоренцо и Фанфойей.

А что же «Джоконда»? В следующем, 1514 году Леонардо продолжил как свои анатомические и научные исследования, так и работу над «Джокондой», которую, возможно, привез с собой. Но возможно, что он взялся за нее лишь в это время. Если так, изображенная им женщина не может быть Лизой Герардини. Постараемся внести немного ясности.

Глава V

Говорящие руки

Значение жеста

Обратимся снова к нашей героине. Если рассматривать пристально каждую деталь картины, покажется удивительным, что все они в равной степени удались мастеру. Мы уже имели возможность убедиться в том, что «туманная», мягкая улыбка и загадочный взгляд являются единственными в своем роде.

Но что сказать о руках? Все мы помним, насколько нежными они выглядят. Для изображения кожи Леонардо выбрал слегка янтарный оттенок, стараясь при этом избегать угловатости и нарочитой натуралистичности. С помощью постепенной градации цвета он обеспечил легчайшие, едва заметные переходы от более светлых частей к более темным. При этом руки Джоконды выглядят очень реалистично. Как живописец добился этого?



Секрет, как мы уже видели раньше, состоял в применении знаменитого леонардовского сфумато, которое становится здесь непревзойденным по утонченности и изяществу. Как левая рука, слегка сжимающая ручку кресла, так и правая, на которой указательный и средний пальцы немного раздвинуты, создают ощущение спокойствия и расслабленности. Возможно, Леонардо изобразил этот жест вместо отсутствующего на портрете обручального кольца: Лиза представлена как достойная и добродетельная супруга.

Итак, не только глаза и губы, но также руки, как полагал Леонардо, должны были выражать чувства и движения души изображаемого человека. «В противном случае такая фигура будет названа дважды мертвой: мертвой, так как она изображена, и мертвой еще раз, так как она не показывает движения ни души, ни тела» [29].



Обратимся к правой руке. Можно отметить ее сходство с рукой Изабеллы д'Эсте, как это видно и фрагмента эскиза. Кроме того, при более пристальном рассмотрении мы замечаем, что указательный палец носит следы исправлений, которые Леонардо не довел до конца.

Руки Джоконды лежат свободно, в отличие от рук других женщин, которых писал Леонардо, — Джиневры де Бенчи и Чечилии Галлерани: первая держит можжевельник, то

есть растение, намекающее на ее имя, вторая — горноста́я, животное с разнообразными символическими значениями. В руках Изабеллы д'Эсте — книга, символ учености.

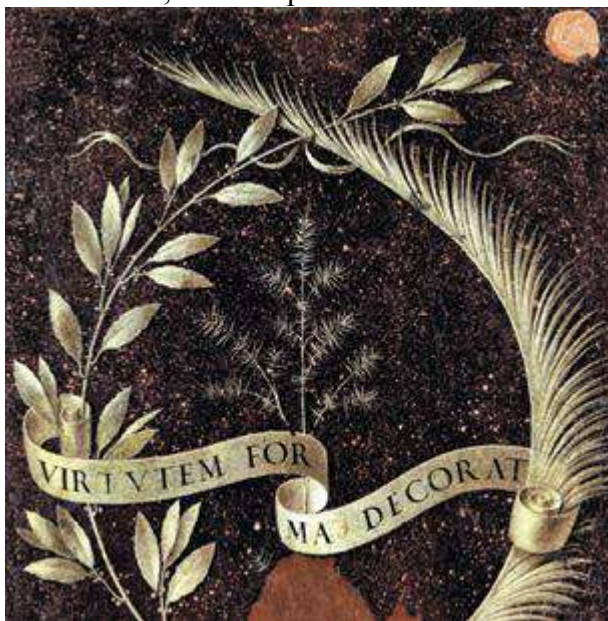
В случае с «Джокондой» Леонардо, похоже, намеренно решил сохранить «анонимность» женщины. О причинах этого мы поговорим ниже. Так или иначе, полное отсутствие символических и исторических отсылок — не считая одежды — на самой известной в мире картине делают образ Джоконды полностью вневременным, а значит, и универсальным.

* * *

[29] Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 220.

Руки и движения души

Леонардо всегда уделял особое внимание рукам — не только в «Джоконде», но и в остальных своих произведениях. Можно утверждать, что это верно даже для погрудных портретов, где рук нет вообще — как на портрете Джиневры де Бенчи. К тому же, как мы помним, сохранившийся подготовительный рисунок свидетельствует о том, что, вероятно, изначальный замысел художника предполагал иную композицию, включавшую также изображение рук. Кроме того, если перевернуть картину (обратная сторона), мы увидим там эмблему с девизом «*Virtutem forma decorat*» [30], нижняя часть которой явно отсутствует. Из этого следует, что доска, к сожалению, была обрезана.



Рассказывает Альберто Анджела

«Подпись» Леонардо на руках и волосах

«Женщина с прекрасными руками» или «Женщина с букетом цветов» — так называется великолепный мраморный бюст работы Верроккьо, изображающий Лукрецию Донати, представительницу знатного рода, которую любил — правда, платонически — Лоренцо Великолепный, неоднократно прославлявший ее в своих стихах.

Говоря об ангеле кисти Леонардо на верроккьевском «Крещении Христа», мы уже отмечали, что учитель и ученики тесно взаимодействовали между собой, и не всегда легко определить, кто выполнил то или иное произведение; к тому же фигура могла быть написана частично учителем, а частично учениками. Это верно и для «Женщины с прекрасными руками», над которой, несомненно, поработал Леонардо — если не на заключительном этапе, то на подготовительном: руки Лукреции с длинными,

аристократическими пальцами напоминают руки на эскизе к портрету Джиневры де Бенчи, хранящемся в Виндзоре, а также на портрете Чечилии Галлерани, «Дамы с горностаем».



Еще один довод в пользу участия двадцатитрехлетнего Леонардо в работе над «Женщиной с прекрасными руками» — очень похожие прически Лукреции и Джиневры де Бенчи: гладко расчесанные на прямой прибор и убранные назад волосы с мелко завитыми прядями возле лица.

Подобные наблюдения помогают решить проблемы атрибуции, понять, как велась работа в мастерских эпохи Возрождения, и выяснить, как в то время некоторые стилистические мотивы могли переходить из одной работы в другую и заимствоваться художниками и скульпторами друг у друга в непрерывном процессе воспроизведений, подражаний и вариаций.

Интерес Леонардо к изображению рук, разнообразию их форм и возможных положений можно проследить по его многочисленным рисункам и прославленным живописным произведениям. Достаточно посмотреть на нежные, ухоженные, расслабленные руки Джоконды и более тонкие и удлиненные, возможно, даже намекающие на некоторую нервозность модели руки Чечилии Галлерани.

Любопытны и жесты. Возьмем первый вариант «Мадонны в скалах» руки Богородицы простерты по-матерински покровительственно; сложенные в молитвенном жесте руки святого Иоанна протянуты к младенцу Иисусу, который, благословляя его, указывает на руку ангела, жест которой напоминает, в свою очередь, жест Иоанна Крестителя на одноименной картине Леонардо, указующего перстом одновременно на крест и небо.

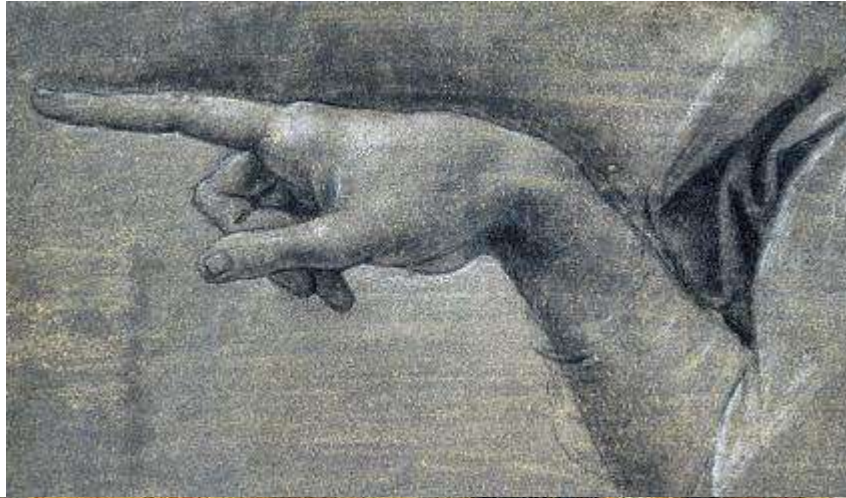
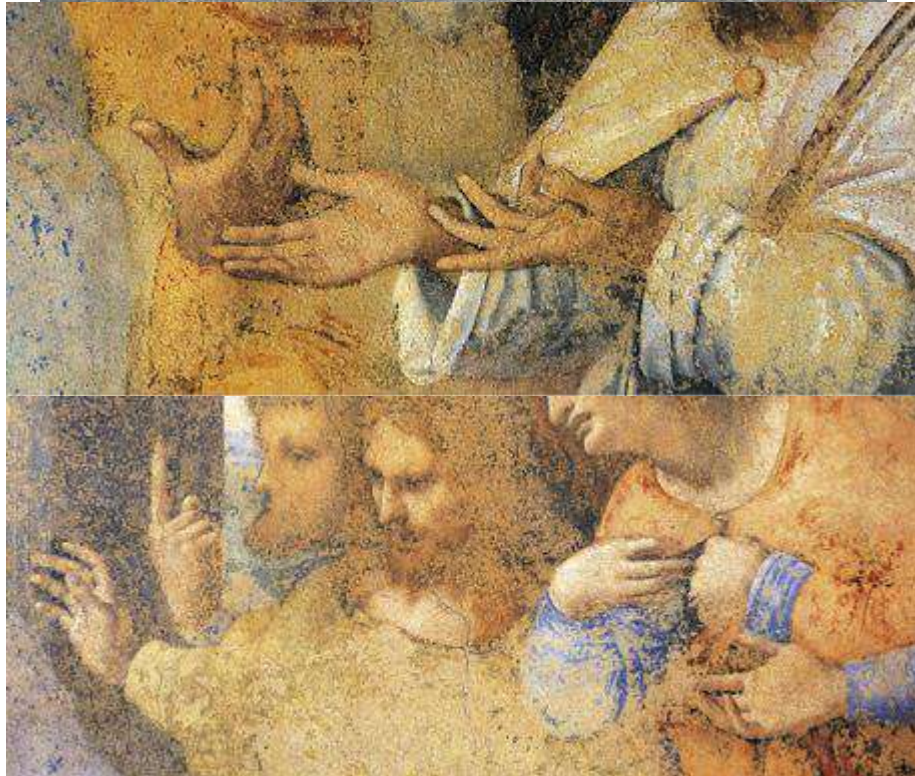
Указующий жест очень часто встречается на подготовительных рисунках Леонардо. Так, в «Тайной вечере» сидящий по левую руку от Христа апостол Фома поднял палец вверх, возможно подчеркивая значимость происходящего: свершается Божья воля. Но это может быть и знаком его неверия, — как известно, Фома усомнился в воскресении Христа, в ответ на что тот показал ему раны от гвоздей со словами: «Поддай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим».

Леонардо не раз подчеркивал важность языка жестов как средства отображения движений души. Так, около 1505 года он писал: «Руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими» [31]. Поэтому он советовал своим ученикам наблюдать за немymi, «которые разговаривают посредством движения рук, глаз и бровей и всего тела, желая выразить представление своей души». И заключал: «Не пренебрегай таким советом, так как они — мастера движений».

Интересно, что в своих заметках Леонардо говорит не о «положениях», а о «движениях» рук, подчеркивая тем самым динамический характер языка жестов: «Всего есть десять

основных движений руки: внутрь, наружу, вправо, влево, вращение, вверх, вниз, открывание и закрывание, разжимание и сжимание пальцев».

В то же время достаточно одного взгляда на «Тайную вечерю», чтобы понять, какое значение Леонардо придавал психологическому воздействию жестов и особенно «движений» рук: в крайне оживленной и драматической сцене это воздействие достигает непревзойденной мощи.

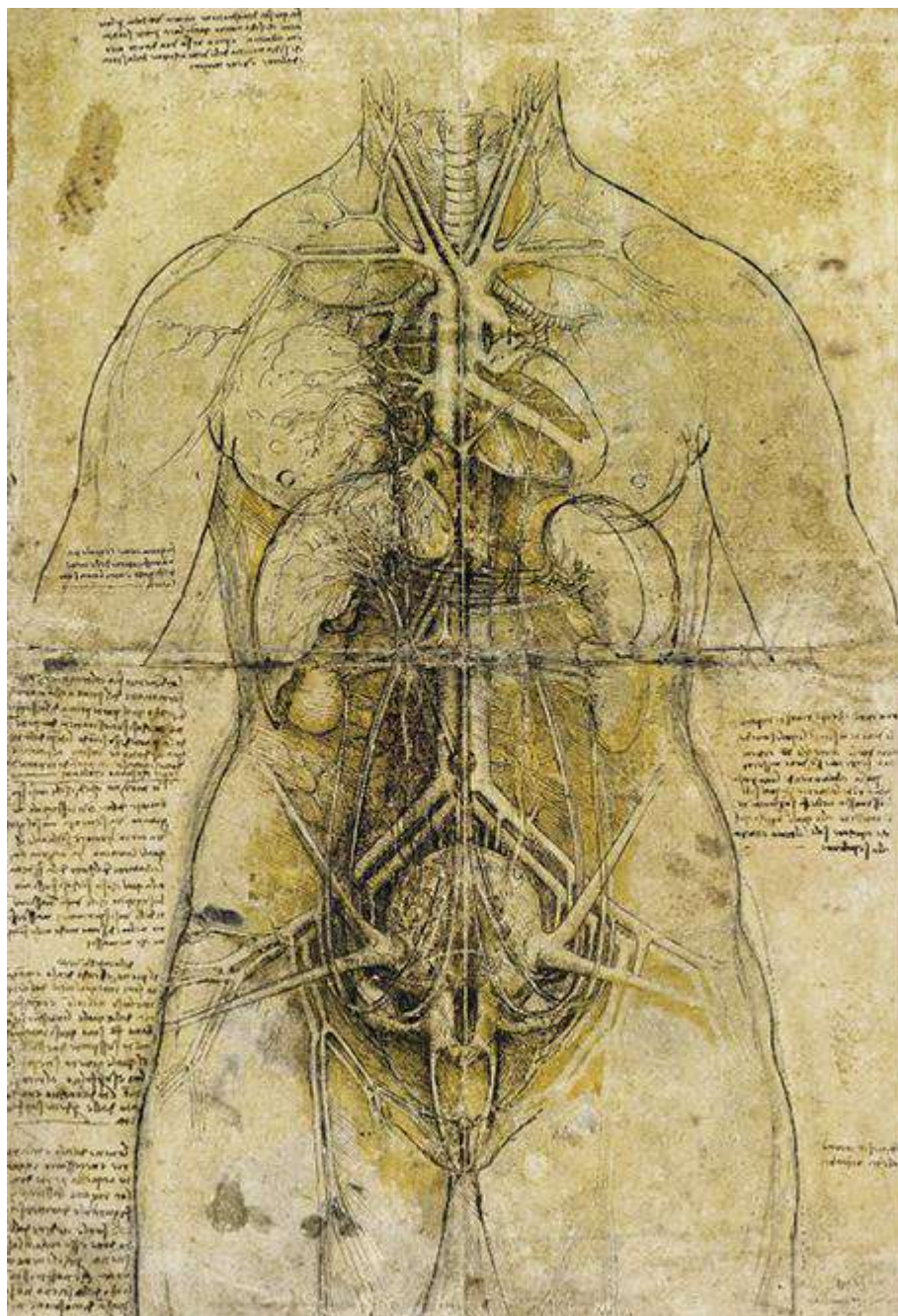




* * *

[30] Красота — украшение добродетели (лат.).

[31] Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 221.



1504–1514, 1504–1514



Анатомические штудии

Имя Леонардо традиционно связывают с исследованиями человеческой анатомии. Всем известны его зарисовки вскрытых тел. В каком состоянии тогда находились знания и какие исследования проводились в этой области?

В XIV веке лучшими специалистами по юриспруденции и медицине располагал Болонский университет. Именно там начали производить первые вскрытия, то есть судебно-медицинские исследования, призванные выявить и подтвердить причины и обстоятельства смерти человека.

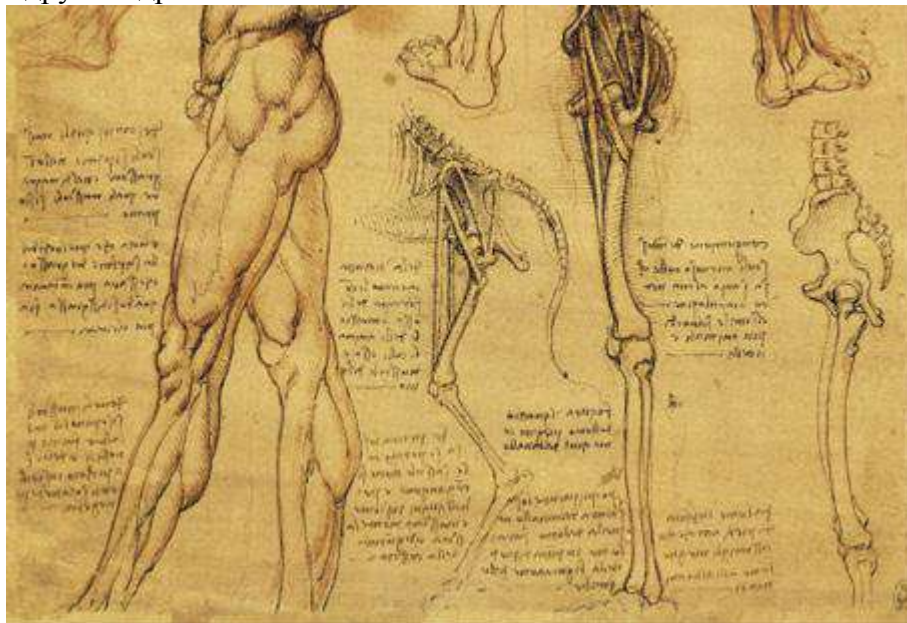
В самом начале XV века в уставе болонского факультета медицины было записано, что студенты обязаны присутствовать при публичных вскрытиях на протяжении четырех или пяти дней в году. Однако с учетом того, что вскрытия считались унижительными для

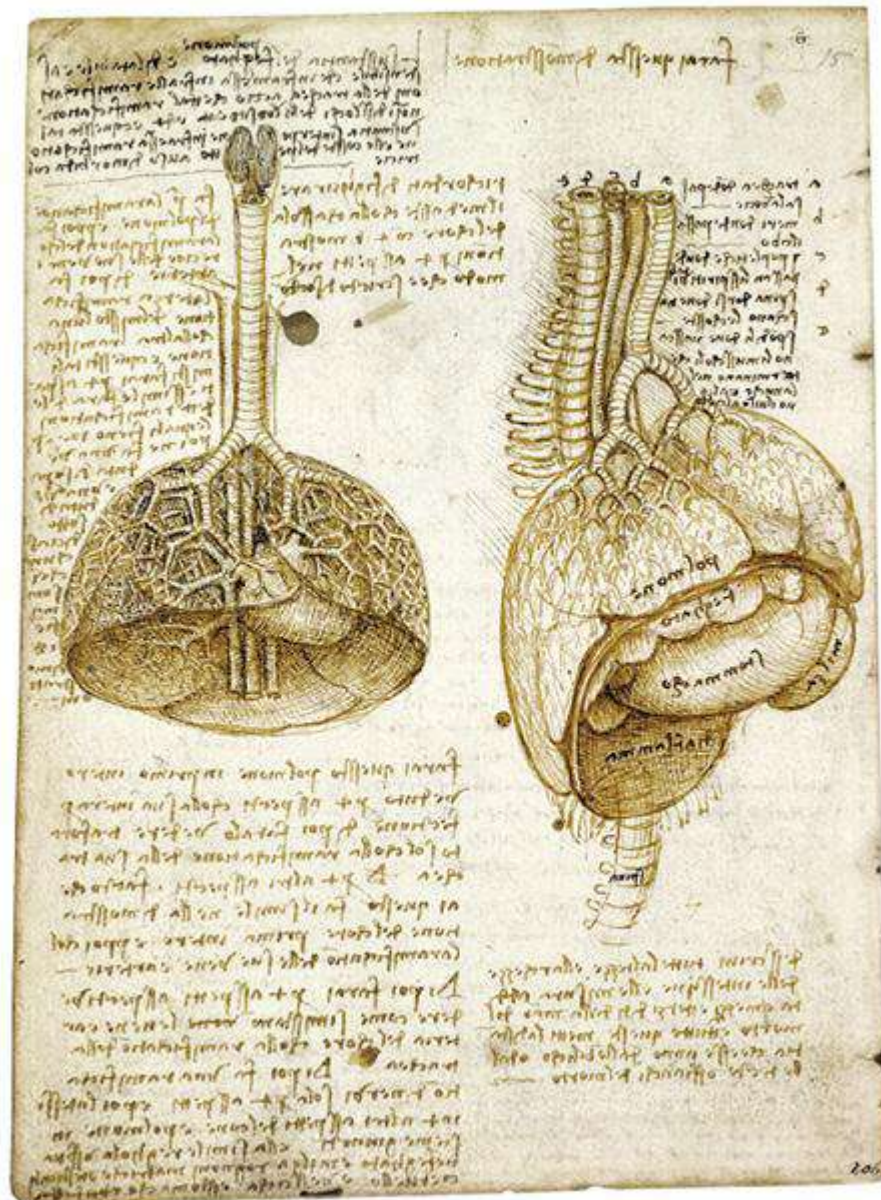
усопших, разрешалось использовать лишь тела преступников обоего пола, в особенности только что казненных. К 1480 году для публичных вскрытий стали предоставлять также тела, поступавшие из больниц: обычно речь шла о бедняках и тех, кто не имел родственников. Именно в этот период Леонардо начал свои анатомические исследования.

Ближе к концу XV века в Падуе собрались самые выдающиеся анатомы своего времени: Алессандро Бенедетти, первым начавший читать лекции в анатомическом театре, Маркантонио делла Торре, для которого анатомия была наследственным занятием, и Габриэле Дзерби. Последний погиб страшной смертью, будучи обвиненным в неправильном лечении турецкого султана: гонцы из Стамбула настигли его в Далмации, когда он уже возвращался на родину, и содрали кожу (не только с самого Дзерби, но и с его сыновей). Так трагически закончил свои дни человек, предложивший идею экспериментального исследования, которую можно было бы приписать и самому Леонардо: «Тот, кто желает познать природу, должен не читать книги по анатомии, а изучать природу, которая предстает перед его глазами».

Превосходные анатомические зарисовки Леонардо, таким образом, не были плодом единоличной деятельности гения: они выражали устремления целого поколения ученых. Проявленное им новаторство, однако, заключалось в полном понимании того, что одно только словесное описание анатомических операций дает лишь недостаточное и приблизительное понимание человеческого тела. Необходимо было, считал Леонардо, сопровождать их точными и аккуратно выполненными рисунками.

Не следует забывать о том, что для Леонардо рисунок был прежде всего средством познания. Поэтому он не только изучал природу непосредственно, как советовал Габриэле Дзерби, но и совершенствовал свою изобразительную технику, чтобы сделать зарисовки более точными и информативными. Пример тому — приведенные здесь рисунки: Леонардо рисовал объекты то трехмерными, то в разрезе, то прозрачными, то увиденными как бы с разных ракурсов, словно круглая скульптура или, как мы сказали бы сегодня, предмет на сменяющих друг друга кадрах киноплёнки.





Рассказывает Альберто Анджела

Между природой и анатомией

Как говорилось выше, Леонардо был прилежным наблюдателем природы и именно природные объекты подсказывали ему путь для изучения и описания человеческого тела.

Так, например, на этом листке, хранящемся в Королевской библиотеке (Виндзор), мы видим изображение различных слоев черепа, который сравнивается с луковицей в разрезе. Похоже, Леонардо, принимаясь за изучение черепа, вдохновлялся именно образом луковицы, с которой снимают один слой за другим.



Около 1489 года, находясь в Милане, Леонардо разработал план деятельности, включавший не только анатомические исследования, но и систематическое изложение теории физиогномики — науки об определении характера и чувств человека по его внешнему виду. То была четкая программа, рассчитанная в первую очередь на использование в живописи.

Он настаивал, что начинать нужно с описания зачатия, женских органов размножения и развития зародыша во чреве матери. Затем, после рождения ребенка, «опиши, как сложен он из жил, нервов, мускулов и костей» [32]. И наконец, Леонардо считал необходимым изучать выражения, свойственные человеку в различных состояниях, от скорби до радости, «с разными движениями смеха», от испуга до жестокости, а также те, которые возникают при совершении усилия, при необходимости тянуть или толкать что-то, при несении тяжестей и так далее.



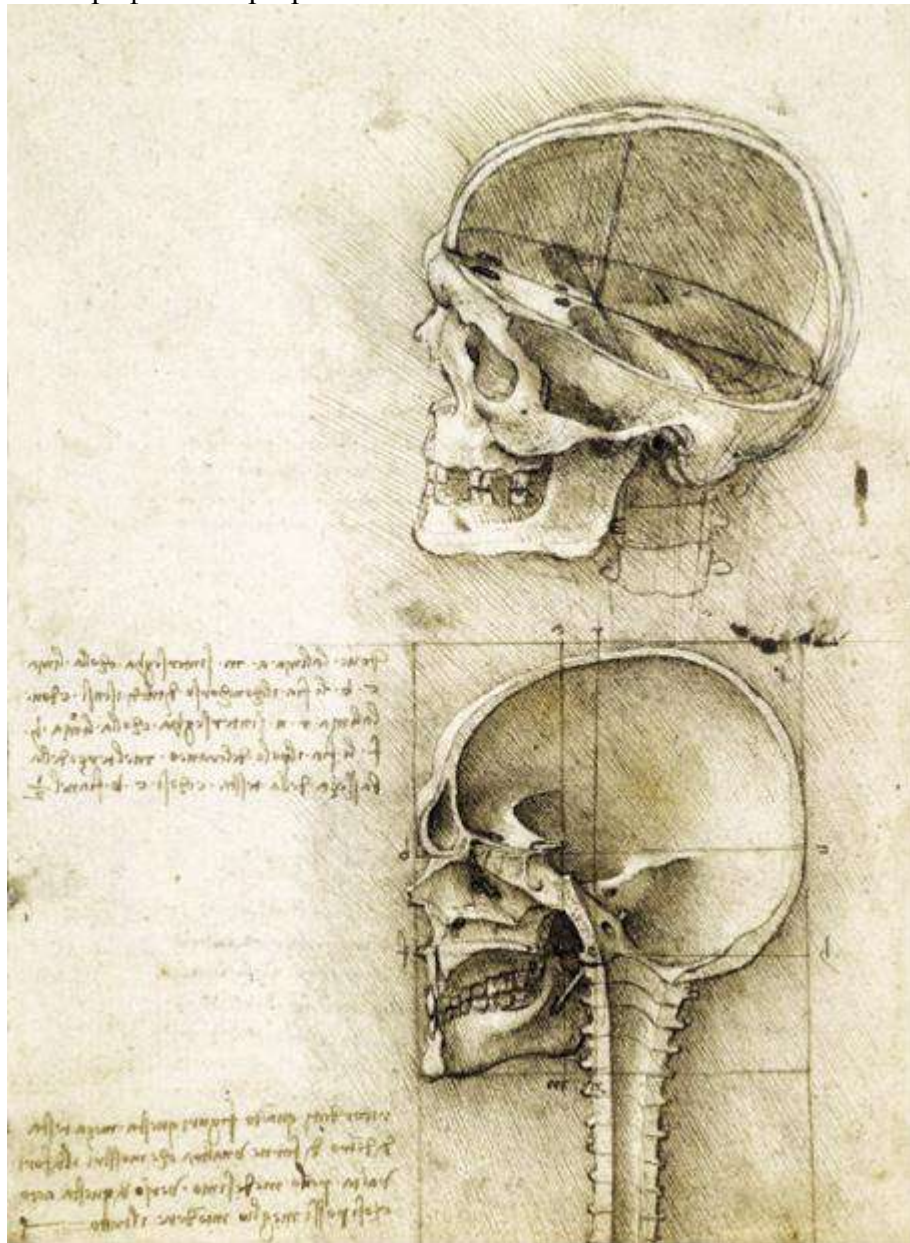
Но лишь в 1510 году эта программа, уже достаточно хорошо разработанная, была выведена на качественно новый уровень благодаря систематизации: Леонардо решил

составить настоящий трактат по анатомии, «дабы его распространяли на благо людей». Можно заключить, что Леонардо обладал среди прочего талантом популяризатора.

В то же время он знал, что не сумеет реализовать свой проект в одиночку — для этого было недостаточно наблюдательности и прекрасных способностей рисовальщика. Требовался хороший ремесленник, уверенно владеющий техникой офорта: только она позволяла в мельчайших деталях воспроизвести рисунки в книге, точно передать все контуры и тональные переходы. Следовало также изучить самые авторитетные руководства по этому предмету, ознакомиться с которыми было непросто, поскольку они существовали либо на латыни, либо в переводах на народный язык, небрежных и неполных.

По этой причине он обратился к Франческо Мельци, единственному из своих учеников, получившему гуманистическое образование. Но в первую очередь надо было найти настоящего специалиста в области медицины. Им стал Маркантонио делла Торре, который в 1509 году перебрался из Падуанского университета в Павийский.

Леонардо с энтузиазмом вернулся к исследованиям, начатым во время первого пребывания в Милане — именно там были выполнены рисунки черепа, хранящиеся ныне в Виндзоре, — и продолженным в 1507–1508 годах во флорентийской больнице Санта-Мария Нуова. В то время он вскрывал тела мужчин и женщин, стариков и детей, удивительно точно воспроизводя на бумаге женские органы размножения и даже половой акт, где фигуры людей изображены в профиль и в разрезе.



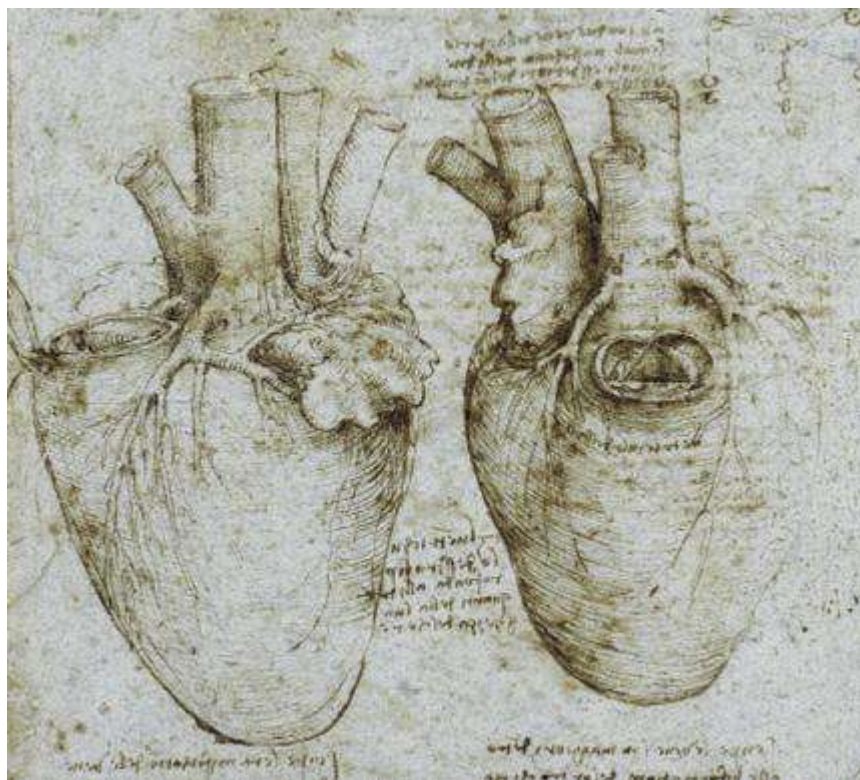




Маркантонио делла Торре, с которым у Леонардо завязалась дружба, вероятно, разрешал ему приходить в свой анатомический театр и делать «моментальные» зарисовки человеческих органов, которые он показывал своим студентам. К этому периоду относятся великолепные рисунки мышц руки в разных ракурсах, сердца, системы кровообращения и позвоночника.

К сожалению, делла Торре скончался в 1511 году в возрасте всего тридцати лет, став жертвой эпидемии чумы в области Рива-дель-Гарда. Леонардо разом лишился товарища, ученика и учителя. Несмотря на это, его научные изыскания продолжались. К 1511–1513 годам относятся исследования, посвященные зародышам и в особенности сердцу: последние стали высшим достижением Леонардо в этой сфере. Между прочим, он стал первым, кто идентифицировал полости предсердия и описал расслабление сердца во время диастолы и его сокращение во время систолы.

Впоследствии Леонардо производил вскрытия и в Риме, пока папа Лев X не запретил ему этого.



* * *

[32] Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 1. С. 355.

Леонардо и скульптура

Как мы уже знаем, в анатомических зарисовках Леонардо, будучи художником и виртуозным рисовальщиком, стремился к созданию эффекта трехмерности и разнообразию ракурсов, что в целом намного более характерно для скульптуры. Возможно, это объясняется тем, что он учился в мастерской Верроккьо, первоклассного скульптора. Этих принципов Леонардо придерживался и при создании живописных произведений: к примеру, в «Джоконде» и «Даме с горностаем» поворот головы относительно торса создает ощущение трехмерной фигуры, которая движется в пространстве. В этом смысле Леонардо применял тот же подход, что и современные создатели 3D-графики.

Однако при этом в своем «Сравнении» он утверждал, что живопись превосходит скульптуру, поскольку скульпторы «не могут изобразить прозрачных тел, не могут изобразить ни светящихся тел, ни отраженных лучей, ни блестящих тел, как то: зеркал и подобных полированных вещей, ни облаков, ни пасмурной погоды» [33].

Так или иначе, Вазари сообщает, что Леонардо создал некоторое количество скульптурных работ: «несколько голов смеющихся женщин... равно как и детские головы». Возможно, он также выполнил «Бюст путто» по сохранившемуся эскизу.

Рассказывает Альберто Анджела

Терракотовый ангел

Не так давно профессор Карло Педретти установил, что одно из изваяний в романской церкви прихода Сан-Дженнаро, близ Коллоди, является творением Леонардо. Эта терракотовая статуя Ангела Благовещения — юношеская работа, в которой, однако, уже можно разглядеть черты, встречающиеся в более поздних произведениях: «спиральное движение» фигуры, волнистые волосы, спускающиеся наподобие водопада, и, конечно же,

лицо. Статуя получила повреждения в 1771 году, когда ее уронил ризничий, но была быстро восстановлена местным мастером, хотя и в огрубленном виде.

В подтверждение своей атрибуции Педретти нашел небольшой рисунок селения и замка Сан-Дженнаро, выполненный Леонардо в ту пору, когда он занимался проектом изменения русла Арно.



* * *

[33] Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 97.
1488–1495



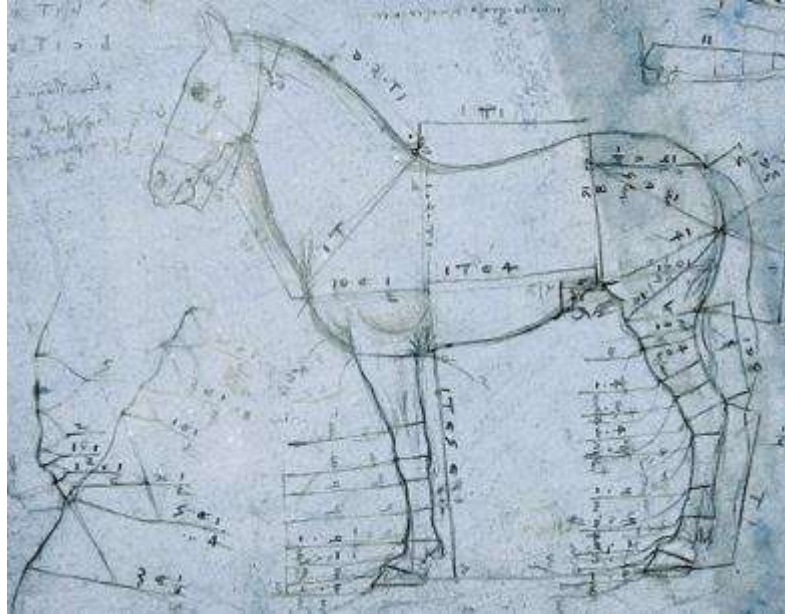
Конь, принеший разочарование

Как уже говорилось, Леонардо предложил Лодовико Моро свои услуги в качестве военного инженера, но также сообщил, что может соорудить «бронзового коня, который принесет бессмертную славу и вечную честь блаженной памяти вашему отцу и славному дому Сфорца». В 1488 году Моро разрешил Леонардо устроить мастерскую в Корте-Веккья, на месте которого сейчас находится палаццо Реале. Это здание располагалось по соседству с Епископским дворцом, который и теперь можно видеть рядом с Миланским собором.

Памятник должен был представлять Франческо Сфорца, отца Лодовико и основателя герцогской династии, восседающего на коне семиметровой высоты, вздыбившемся и попирающем копытами врагов. Несколько месяцев Леонардо наблюдал и зарисовывал с натуры лучших лошадей из герцогских конюшен в самых разнообразных позах, чтобы изваять идеального коня. С течением времени Лодовико Моро начали одолевать сомнения в том, что Леонардо способен довести дело до конца.

Тот испытывал нерешительность и отвлекался на другие заказы, но все же не оставлял работу над монументом — и пришел к выводу, что конь должен идти шагом: решить проблему устойчивости вздыбленного животного оказалось слишком трудно. Наконец в 1495 году — после долгих размышлений о наиболее подходящем способе отливки,

вооруженный знаниями, которыми снабдил его верный Зороастро, прекрасно разбиравшийся в технологии литья, — Леонардо, ко всеобщему восхищению, представил публике колоссальную глиняную модель высотой семь метров и двадцать сантиметров. Теперь необходимо было сделать слепок для отливки и с этой целью покрыть глиняного коня толстым слоем воска, а сверху — терракотой. Между тем начался сбор необходимого количества металла; всего следовало раздобыть почти сто шестьдесят тысяч римских фунтов — около семидесяти трех тонн.



Но тут, как говорится, вмешался дьявол. Французский король Карл VIII готовился к вторжению в Италию, а Лодовико был вынужден выплачивать крупный долг феррарскому герцогу Эрколе I д'Эсте. Последнему же приходилось запастись пушками, чтобы защитить свои владения от возможного вторжения французов или венецианцев.

Поэтому в 1494 году весь металл, собранный для отливки грандиозного коня, оказался в Ферраре. Для Леонардо это стало огромным разочарованием. В довершение всего несколько лет спустя французские лучники, из развлечения и одновременно из мести, разбили глиняного коня, символ ненавистной им династии Сфорца.

Вот что пишет Сабба да Кастильоне, свидетель событий: «Кроме того, он работал над конной статуей для Милана на протяжении шестнадцати лет подряд. <...> Однако невежество и небрежность некоторых лиц постыдно допустили ее разрушить... Я вспоминаю об этом и не без скорби и досады рассказываю, что это великолепное, искусно выполненное творение послужило мишенью для французских арбалетчиков».

Карло Педретти в связи с этим заметил, что ни один командир не приказал бы своим солдатам разрушить колоссального коня работы мастера, которого король Людовик XII почитал настолько, что лично отправился знакомиться с «Тайной вечерей» и пожелал выяснить, нельзя ли отделить роспись от стены для отправки во Францию. Это могло произойти только в том случае, если перед ними были остатки модели, с которой уже сняли слепок для отливки.

В пользу этого предположения говорит письмо Эрколе I д'Эсте от сентября 1501 года, в котором он велит своему доверенному лицу в Милане спросить, нельзя ли получить в дар от королевского посланника Жоржа д'Амбуаза «форму» коня, которая брошена в Порта-Верчеллина и «ежедневно портится, оставленная в небрежении».

Между тем Леонардо покинул Милан, взятый французами, и поступил на службу — сначала к Чезаре Борджиа, а потом к властям Флорентийской республики.

Глава VI

Один пейзаж, множество мест



Спираль, уходящая в бесконечность

Пока что в путешествии по миру Леонардо нашей спутницей была Мона Лиза. Но на самой известной в мире картине изображена не только женщина... Закройте глаза и подумайте о «Джоконде». Что вам вспомнится? Конечно же, ее лицо, взгляд, загадочная улыбка. А еще? Темное одеяние. И руки... В действительности на картине есть много чего еще — все, что окружает женщину. На заднем плане художник изобразил простирающийся вдаль пейзаж. И он имеет прямое отношение к Моне Лизе.

Трудноопределимую связь, существующую между женщиной на первом плане и ландшафтом за ее спиной, заметили уже давно: «Это изображение улыбки, далеко превосходящей любую человеческую улыбку. Это движение, это свет, которые идут от губ и глаз женщины к местности, где змеятся реки, ширятся, захватывают ее целиком и становятся смехом природы. Сворачивается чудо — воцаряется полное согласие между человеком и окружающим его миром».

Приведенное нами высказывание принадлежит Анджело Конти, писателю, историку искусства и близкому другу Габриэле д'Аннунцио. Рассуждая о «Джоконде», он подчеркивает своего рода единство улыбки изображенной и пейзажа, имея в виду, что все части картины неразрывно слиты друг с другом. Чем же примечателен этот пейзажный фон?

Давайте рассмотрим его внимательно. На заднем плане, за балюстрадой, мы видим скалы, озера, реку, но ни одного дерева или другого растения, ни одного живого существа — человека или животного. Можно было бы говорить о «первобытном» пейзаже без следов пребывания человека, если бы не две детали: дорога слева и мостик справа.

Дорога извилиста, как и река справа, обе словно направляют взгляд зрителя к горизонту, от нижней части картины к верхней. Таким образом, мы «движемся» от ближайших к нам предметов в направлении все более далеких, устремляясь в пронизанное голубоватой дымкой пространство на горизонте, которое, благодаря применению принципов воздушной перспективы и сфумато, выглядит не только отдаленным, но также расплывчатым и таинственным.

Пейзаж содержит небольшие подсказки, очень интересные для нас. Некоторые авторитетные ученые, в том числе Мартин Кемп, считают, что Леонардо написал пейзаж не в те годы, к которым традиционно относят «Джоконду» (1503–1506), а позже (1513–1515). К тому же Вазари, повествуя о портрете Лизы Герардини, вообще не упоминает о заднем плане.

Запомните это наблюдение — мы к нему еще вернемся.

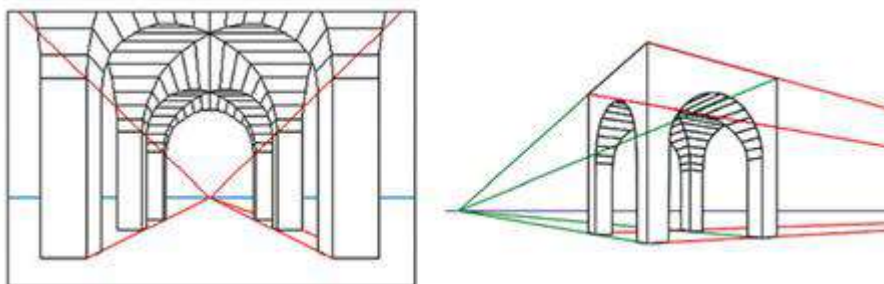
Изобретение Леонардо: воздушная перспектива

Попробуем лучше понять, какие принципы построения перспективы применил Леонардо, создавая «Джоконду». В первой половине XV века такие флорентийские художники, как Брунеллески, Мазаччо, Леон Баттиста Альберти и Пьеро делла Франческа, формулировали теорию линейной перспективы и экспериментировали с применением ее в живописной практике.

Рассказывает Альберто Анджела

Что такое перспектива?

Речь идет о геометрическом понятии, подразумевающим создание иллюзии трехмерности в двухмерном изображении (например, на холсте или на доске). Так, построенный по законам прямой линейной перспективы пейзаж как бы «расходится» от центра проекции или, напротив, «собирается» в точке схода. Центр проекции — это так называемый фокус; от него можно провести воображаемые линии, помогающие художнику правильно расположить здания, деревья или фигуры людей, чтобы создать иллюзию глубины на плоской поверхности.



Но существует и другой вид перспективы, которая есть не что иное, как имитация глубины: воздушная перспектива. Изобретателем ее был Леонардо. Он первым сформулировал соответствующую теорию и применил воздушную перспективу в собственных живописных произведениях. О чем идет речь? По сути, это метод создания иллюзии глубокого пространства с помощью изменения насыщенности цвета и тона, а также увеличения и уменьшения четкости изображения. Чем дальше предметы от наблюдателя, тем более расплывчатыми становятся их очертания, а цветовая гамма уходит в сторону серо-синего и голубого.

Вот как это объясняет сам Леонардо в «Книге о живописи»: «Существует еще другая перспектива, которую я называю воздушной, ибо вследствие изменения воздуха можно распознать разные расстояния» [34]. Отличный наблюдатель, он пользовался в своем искусстве эффектами, известными каждому из нас, даже если мы не отдаем себе в этом отчета.

Секрет воздушной перспективы заключается в том, что воздух не является прозрачным: чем дальше от нас, тем более «плотным» он кажется по причине влажности. В результате меняются цвета предметов: чем дальше от нас гора или дом, тем более синими они выглядят для нас. Вновь процитируем самого Леонардо: «Ты знаешь, что в таком воздухе самые последние предметы, в нем видимые, как, например, горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха»

[35]. Чуть ниже, говоря о зданиях, деревьях и горах, он добавляет: «Поэтому делай первое здание <...> своего цвета, более удаленное делай менее профилированным [то есть менее отчетливым] и более синим; то, которое ты хочешь, чтобы оно было настолько же более отодвинуто назад, делай его настолько же более синим, и то, которое ты хочешь, чтобы оно было удалено в пять раз, делай его в пять раз более синим. И в силу этого правила здания, которые находятся над одной прямой линией и кажутся одинаковой величины, ясно распознаются, какое дальше и какое больше, чем другое» [36].

Имеется в виду, что из двух и более зданий, которые на картине выглядят одинаковыми по размеру и расположенными на одной высоте, то, которое изображено менее четко и в более синих тонах, является в действительности более далеким и крупным.

* * *

[34] Избранные произведения Леонардо да Винчи. М., 2010. Том 2. С. 139.

[35] Там же.

[36] Там же. С. 139–140.



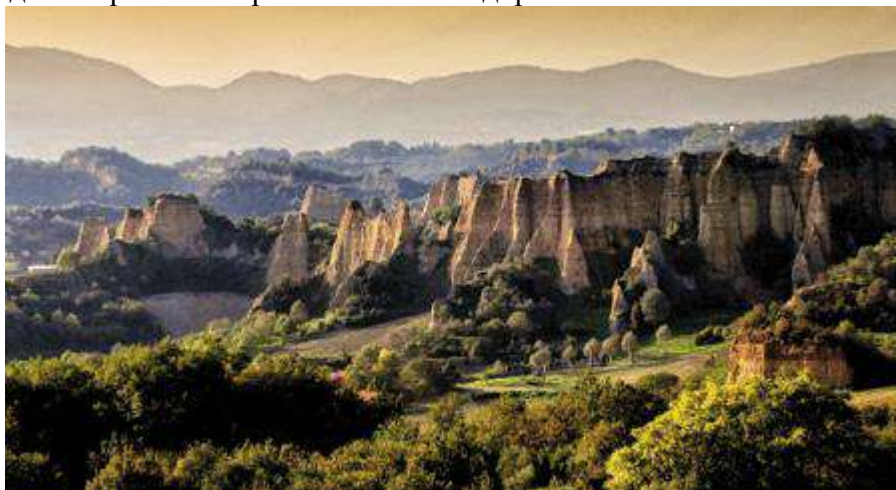
Где находится пейзаж, изображенный Леонардо?

Является ли пейзаж, на фоне которого изображена Мона Лиза, плодом воображения Леонардо, или перед нами — изображение действительно существующего места? Этот вопрос задают часто. С учетом почти маниакальной страсти художника к наблюдению и описанию реального, познаваемого с помощью чувств мира мы склоняемся ко второму предположению. Но не следует забывать, что в произведении искусства особенности изображения реального объекта не менее важны, чем он сам.

О пейзаже «Джоконды» писали столько раз, что мы, разумеется, не можем привести все версии. Некоторые ученые убеждены, что на заднем плане изображено совершенно определенное место — то, где Арно, миновав поля в окрестностях Ареццо, вбирает в себя воды рек Валь-ди-Кьяны, аллювиальной долины на границе нынешних регионов Тоскана и Умбрия. Сходство и вправду поразительное.



В пользу этого предположения говорит прежде всего наличие моста, чрезвычайно напоминающего тот, что изображен справа от Джоконды (на снимке — слева). Этот слегка изогнутый мост в романском стиле, опирающийся на аркаду, называется Бурьяно: построенный в середине XIII века, он и поныне пересекает реку Арно в Ареццо, являясь частью древней Виа Кассия — дороги, связывающей Рим, Ареццо и Флоренцию. Леонардо знал о существовании моста, так как изобразил его на плане Валь-ди-Кьяны, ныне хранящемся в Виндзоре. Тем не менее пейзаж в целом выглядит совсем иначе: на фотографии мы видим зеленую равнину, на картине — более суровую и гористую местность. Но если немного подняться по течению Арно и добраться до впадающего в него канала Кьяны, после того как мы минуем несколько излучин, нашему взгляду откроется скалистая речная долина Пратантико. Однако она больше напоминает ландшафт не в правой, а в левой части картины, где изображены горы и извилистая дорога.



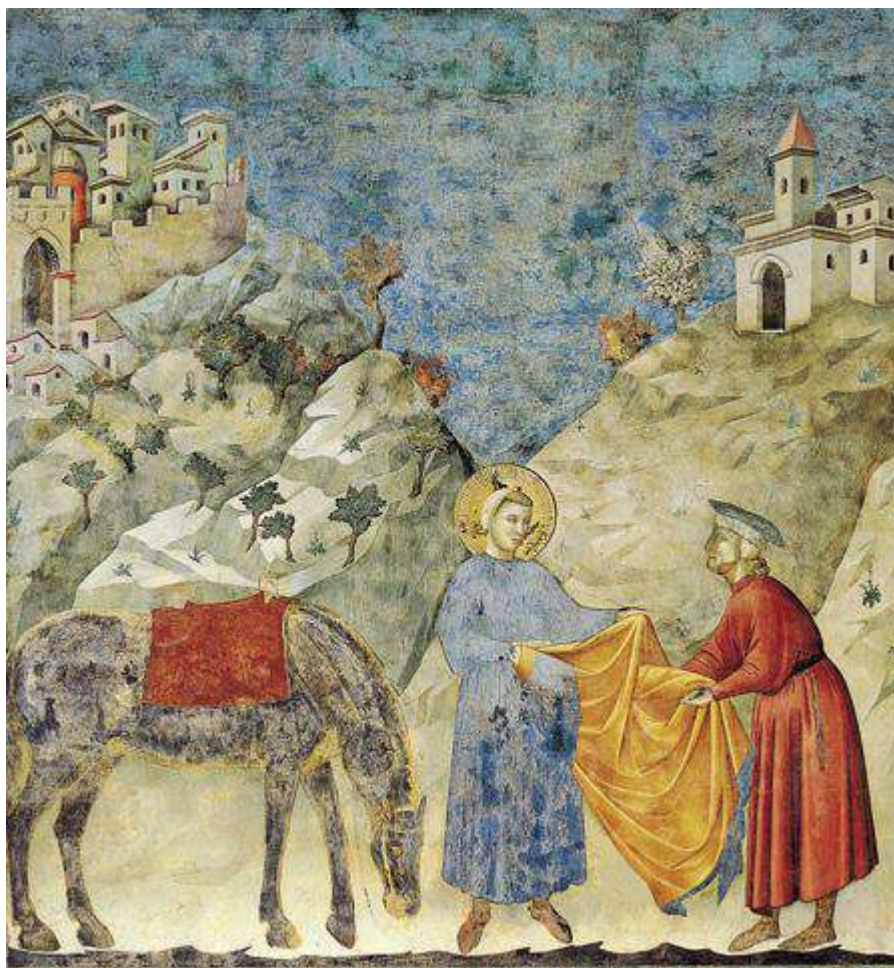
Острые, отвесные, изъеденные эрозией скалистые образования, которые можно видеть в левой части пейзажа, очень напоминают суровый ландшафт, через который пролегает Виа Кассия. Эти причудливые, впечатляющие — особенно на закате — природные формы может увидеть каждый, удобно устроившись в поезде Рим — Флоренция и выглянув в окно примерно за четверть часа до прибытия в тосканскую столицу. Вполне возможно, что Леонардо видел и изучал их, принимая во внимание его интерес к изменениям ландшафта, наступающим вследствие геологических сдвигов и атмосферных явлений. Подобные пейзажи послужили фоном для нескольких его картин. Очень похожие виды присутствуют в «Мадонне с веретеном», в «Святой Анне» и особенно в «Мадонне в скалах».



Конечно, несмотря на то что мы можем обнаружить сходство между пейзажным фоном картин и реальным природным ландшафтом, доказать, что именно его Леонардо воспроизводил, работая над своим произведением, невозможно. Но поиск таких прототипов — невероятно увлекательное занятие.



В то же время нельзя считать Леонардо «пейзажистом» в строгом смысле слова, то есть художником, стремящимся как можно достовернее изобразить какую-либо местность. Для него имело значение не столько точное воспроизведение действительности, сколько творческое воображение, по велению которого он, возможно, комбинировал элементы пейзажей, действительно виденных им в различных местах. Поэтому выдвигались и другие гипотезы: к примеру, не исключено, что скалы на картинах Леонардо соответствуют видам в предгорьях Альп, близ Лекко или в Вальтелине. Живописец мог бывать в этих краях, когда проживал на вилле своего ученика Франческо Мельци, незадолго до отъезда в Рим.



Рождение пейзажа

Чтобы лучше понять пейзажи Леонардо и оценить его манеру их изображения, стоит посмотреть, как было принято трактовать пейзаж — или полностью пренебрегать им — живописцами предшествующих столетий. В итальянский язык слово «пейзаж» (*paesaggio*, от французского *paysage*) пришло в 1552 году — оно встречается в письме Тициана к королю Филиппу II Габсбургу. Его востребованность в дальнейшем свидетельствует о возрастающем значении пейзажа: он больше не является простым фоном и обретает самостоятельную ценность. Так возник новый жанр — пейзажная живопись.

В раннем Средневековье задний план обычно был чисто декоративным и символическим, как, например, на мозаиках церкви Сант-Аполлинаре ин Класе в Равенне. Эта традиция сохранялась в течение долгого времени — до Джотто (фреска «Дарение плаща бедному дворянину» из Ассизи) и Симоне Мартини («Алтарь Блаженного Агостино Новелло»), которые отказались от ослепительного (и мистического) фона из золота и драгоценных камней, обратившись к земным ландшафтам, с постройками, деревьями и горами, выглядящими тяжеловесно, словно изваяния.



Поистине переломным моментом можно считать создание (около 1338 года) шедевра Амброджо Лоренцетти — цикла фресок «Аллегория доброго и дурного правления в городе и деревне» в сиенской ратуше (палаццо Публико): выше представлена одна из фресок, которую можно уподобить анимированному изображению. В нем пейзаж, как нетронутый, так и преобразенный человеком, становится полноправным действующим лицом наряду с персонажами: холмы, виноградники, рощи, возделанные поля. Сегодня это один из ценнейших источников, повествующих о повседневной жизни в ту эпоху. Однако распространение более реалистичных пейзажей нравилось не всем. Такие художники, как Джентиле да Фабриано и Пизанелло, по-прежнему предпочитали золотые небеса, вымышленные постройки и фоны, напоминающие драгоценную материю.

Следующий шаг — в направлении натуралистичного, подробного, вплоть до мельчайших деталей, изображения сделали в XV веке фламандские живописцы, в первую очередь Ян ван Эйк. У них мы находим крайне правдивые изображения ландшафтов, городской среды, но главным образом — интерьеров.

Можно ли было пойти еще дальше? Да. На картинах тосканских художников фон и пейзаж приобрели необычайную глубину благодаря открытиям в области перспективы. Посмотрите на работы Мазаччо и Пьеро делла Франческа: они отличаются выраженной трехмерностью и архитектурностью. Если сравнение не покажется слишком смелым, можно сказать, что это аналог современных 3D-изображений.

Но и революция, связанная с открытиями в области перспективы, не вызвала отклика у некоторых крупных художников XV века. Примером может служить Боттичелли, равнодушный к перспективным построениям и предпочитавший почти сказочные, стилизованные пейзажи.

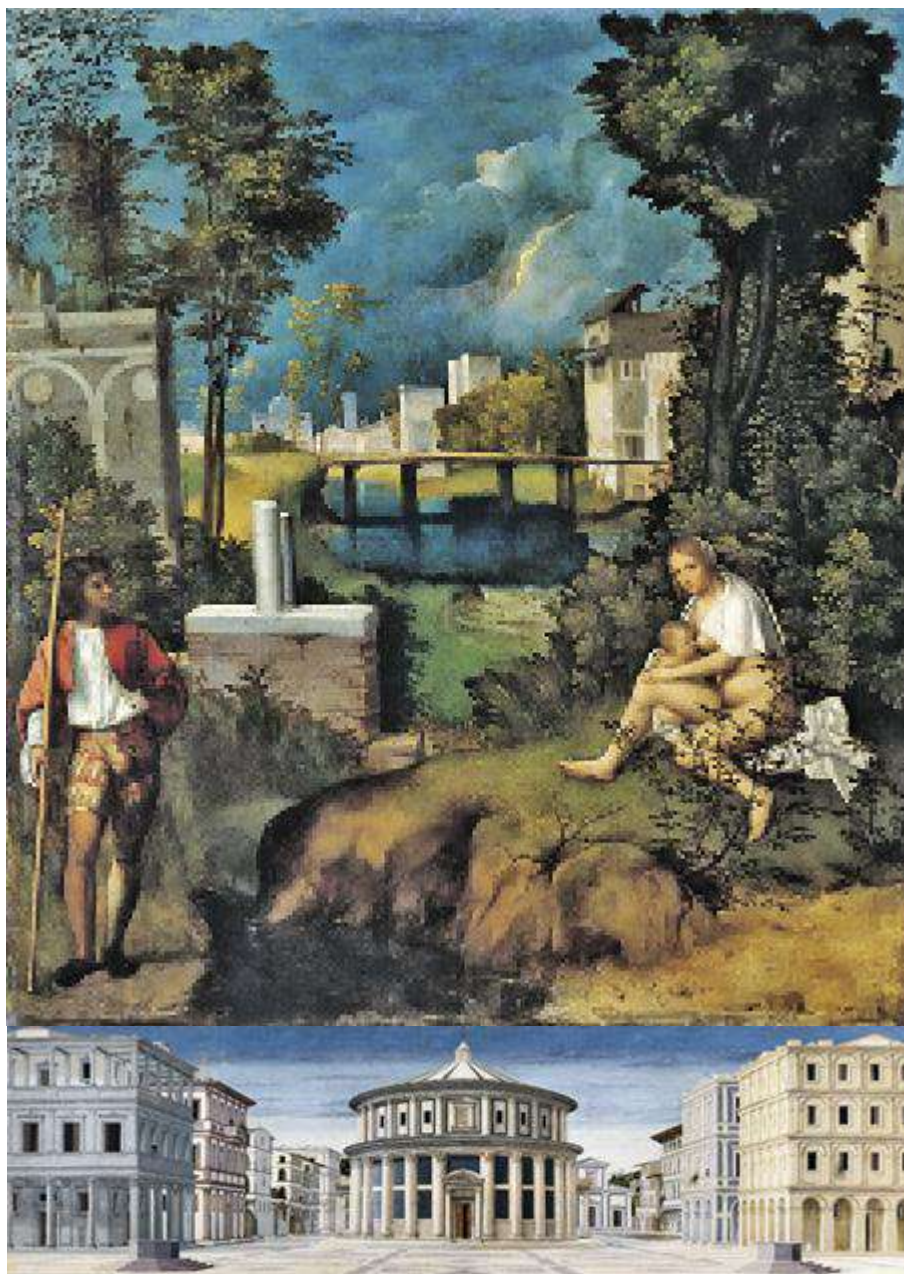
А что же Леонардо? Он с готовностью принял все художественные завоевания XV столетия, охотно применял правила геометрической перспективы и, более того, изобрел

воздушную перспективу. В целом можно говорить о том, что, экспериментируя со световыми эффектами, Леонардо открыл принципиально новый способ применения пейзажного фона. Он изображал пейзажи и человеческие фигуры уникальным образом, наделяя их поразительной эмоциональностью и тонким психологизмом.



Пейзаж и в дальнейшем продолжал играть большую роль в живописи. Стоит вспомнить хотя бы венецианских художников XVI века, мастерски изображавших не только землю, но и небо. Вот лишь три примера: «Святой Иероним» Лоренцо Лотто, «Концерт под открытым небом» Тициана, где явно используется воздушная перспектива Леонардо, но прежде всего — «Буря» Джорджоне, поражающая невероятной глубиной картинного пространства, необычной трактовкой сюжета и особенно невиданным прежде вниманием к передаче световых эффектов. Поразителен, к примеру, контраст между естественным освещением на переднем и заднем плане, которое перебивается внезапной вспышкой молнии в затянутом тучами небе.

Как не вспомнить, кроме того, Джованни Беллини, Тинторетто, Веронезе, Якопо да Бассано? Ограничимся лишь этими именами, иначе список пейзажистов будет слишком длинным: в него придется включить голландцев Саломона и Якоба ван Рёйсдалов в XVII веке, венецианских ведутистов Каналетто, Беллотто и Гварди в XVIII веке, англичан Констебла и Тёрнера в XIX веке...



Новый город эпохи Возрождения

В эпоху Возрождения пейзажи изменились не только на картинах, но и в действительности. Причиной этому стал новый подход к проектированию среды обитания, и в частности городов, который соответствовал новому представлению о перспективном построении пространства.

Планы кварталов и целых городов приобретали очертания основных геометрических фигур — квадрата, прямоугольника, круга; улицы пересекались и вливались в площади строго под прямыми углами; соотношение между различными зданиями, а также между зданиями и открытыми пространствами подчинялось принципу гармонической пропорциональности.

Что стало источником вдохновения для этих градостроительных и архитектурных концепций? Античность. Колонны, архитравы, арки, капители, пилястры и прочее были заимствованы напрямую у греков и римлян.

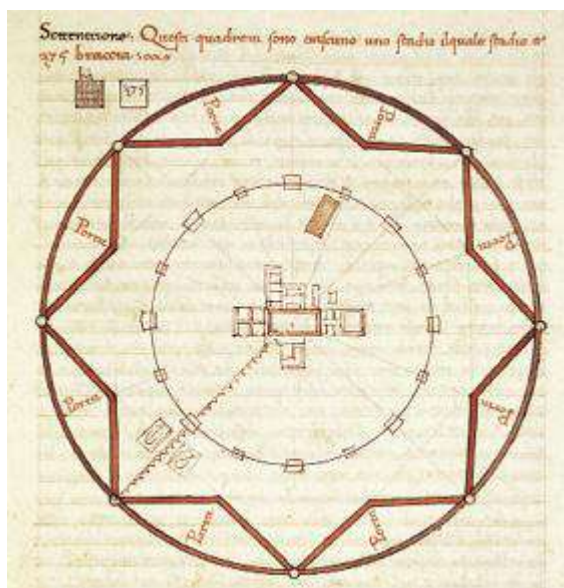
Рассказывает Альберто Анджела

Сфорцинда: город-утопия

Антонио Филарете был одним из величайших архитекторов XV столетия. Ему принадлежит, в частности, авторство «Врат Филарете» в соборе Святого Петра. В 1464 году он создал «Трактат об архитектуре», в котором предложил проект города под названием Сфорцинда и изложил свои идеи в области градостроительства.

Как должна была выглядеть Сфорцинда? Ее план вписан в круг — город имеет форму звезды с восемью лучами, полученной из двух квадратов, которые повернуты друг относительно друга на сорок пять градусов. В вершине каждого луча располагается башня, а в каждом направленном к центру плану углу, образованном городскими стенами, устроены ворота. От всех ворот и башен отходят прямые улицы, сходящиеся в центре города.

Филарете предусмотрел для Сфорцинды также жилые здания, церкви, больницу, тюрьму и прочее. Она кажется городом из какого-то фантастического фильма. Так или иначе, Сфорцинда осталась лишь мечтой, планом идеального поселения: Филарете так и не смог привести размеры ее стен и рвов в соответствие с размерами реальных зданий, соорудившихся в то время.



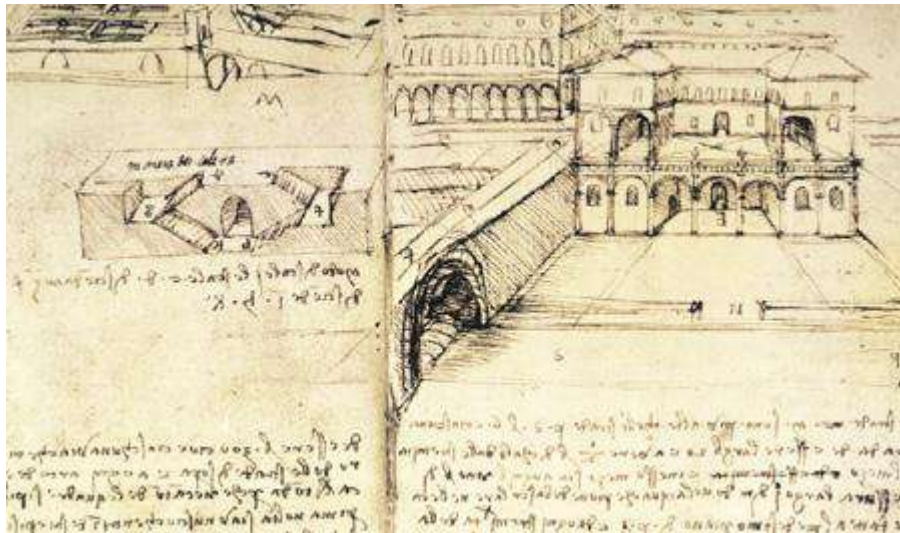
1482–1499



Город на двух уровнях

Разговор о пейзажах и архитектуре в живописи естественным образом подводит нас к тем ландшафтам и зданиям, которые замыслил сам Леонардо. Его подход к архитектуре и градостроительству не питался идеалами гармонии (часто абстрактными, как в случае со Сфорциндой), будучи гораздо более практичным и ориентированным на функциональность. Во время первого пребывания в Милане (1482–1499) главной целью Леонардо было не спроектировать идеальный город, а добиться роста возможностей и могущества Милана и его повелителя.

В черновике письма к Лодовико Моро (1497) Леонардо обращался к герцогу с призывом убеждать «магнатов», то есть наиболее состоятельных и влиятельных людей, а также иностранцев, обосновываться, восстанавливать старые здания и строить новые. Это привело бы к росту богатства Милана и суммы собираемых налогов и в то же время — к увеличению стоимости недвижимого имущества города. В этом смысле Леонардо придерживался поразительно современной точки зрения, чуть ли не поощряя спекуляции с недвижимостью.



Еще одной идеей было строительство кварталов для простонародья, чтобы разграничить места поселения представителей низших слоев и аристократии: «Ты... разъединишь скопление людей, подобное живущим бок о бок козам, где заполняющий все смрад становится причиной смертности от чумы <...> и этим способом беднота будет отделена от подобных [т. е. состоятельных] жителей» [37].

Одним словом, чтобы повысить ценность домов в кварталах, где проживает знать, Леонардо считал необходимым освободить их от докучной и дурнопахнущей «бедноты». Как видно, он почти не думал о малоимущих и об улучшении ужасающих условий, в которых те вынуждены были существовать, заботясь вместо этого о повышении качества жизни богатей и об их капиталовложениях. Цинизм? Совсем нет. Скорее конформизм, ведь его заказчики и покупатели — а главное, покровитель, которому был представлен проект, — принадлежали к состоятельным слоям общества.

На эскизе Леонардо видно, что в основу своей «утопии» он положил идею города, располагающегося на двух уровнях: один — верхний, с просторными крытыми галереями и жилищами знати; другой — нижний и подземный, где располагаются склады и проходят дороги для транспорта, каналы и протоки для сточных вод. В целом замысел состоял в том, чтобы полностью отделить часть города, предназначавшуюся для проживания высшего сословия, от той, где обитало простонародье и находились различные службы. Таким образом, на верхнем уровне располагаются дворцы с жилыми и представительскими функциями, сады, пространства, служащие для прогулок, развлечений и социального взаимодействия «благородных», которым не мешают шум телег, крики рыночных торговцев, уличные заторы. И напротив, именно там, среди постоянно движущихся повозок, лошадей и рабочих, находятся лавки, мастерские ремесленников, склады с товарами, система удаления отходов и экскрементов. Сами дворцы тоже делятся на два уровня: бельэтаж, куда есть доступ с верхних улиц, и полуподземный нижний этаж, предназначенный для служебных помещений.

Итак, Леонардо стремился упорядочить пространственное и функциональное построение города, а также сделать проживание в нем здоровым — путем жесткого классового разделения. Это одно из многих характерных для него противоречий: современники говорили о нем как о благожелательном, отзывчивом и учтивом человеке, способном, однако, спроектировать смертельное оружие или город, подобный описанному выше.

Рассказывает Альберто Анджела

Забота о чистоте

В воображаемом городе Леонардо, который должен был стоять на берегу моря или большой реки, чтобы облегчить удаление отходов, чистоте и гигиене уделялось повышенное внимание, граничащее с одержимостью. Возможно, причиной была чума, обрушившаяся на Милан в 1485 году, а также нелюбовь Леонардо к этому городу в его тогдашнем состоянии — хаотически застроенному и нездоровому. Характерная деталь: для связи между двумя уровнями художник предусмотрел винтовую лестницу с уборной на первом повороте — чтобы люди не справляли нужду в углах. Это дает нам представление о том, как выглядела жизнь в городах эпохи Возрождения...

* * *

[37] Цит. по: Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 229.



1517



Королевский дворец в Роморантене

Не ограничившись проектом переустройства Милана, Леонардо разработал также план грандиозного дворцового комплекса, изображения которого невольно заставляют вспомнить о Версале, появившемся на полтора века позже.

В конце 1517 года французский король Франциск I пригласил его в Роморантен, свою резиденцию на берегу реки Сольдры, которую он намеревался превратить в столицу королевства. Там Леонардо создал свой последний архитектурный проект: о нем рассказывает Карло Педретти в своей книге «Leonardo da Vinci: The Royal Palace at Romorantin» [38]. Предполагалось возвести колоссальное сооружение, окруженное парками, с каналами, протекающими прямо сквозь здания — для красоты, а также для обеспечения комплекса водой и удаления отходов по подземным водостокам. Амбициозный замысел, как чаще всего случается, не был воплощен в жизнь, но повлиял на французских архитекторов, работавших по заказу знати, и в особенности на строителей Версаля.

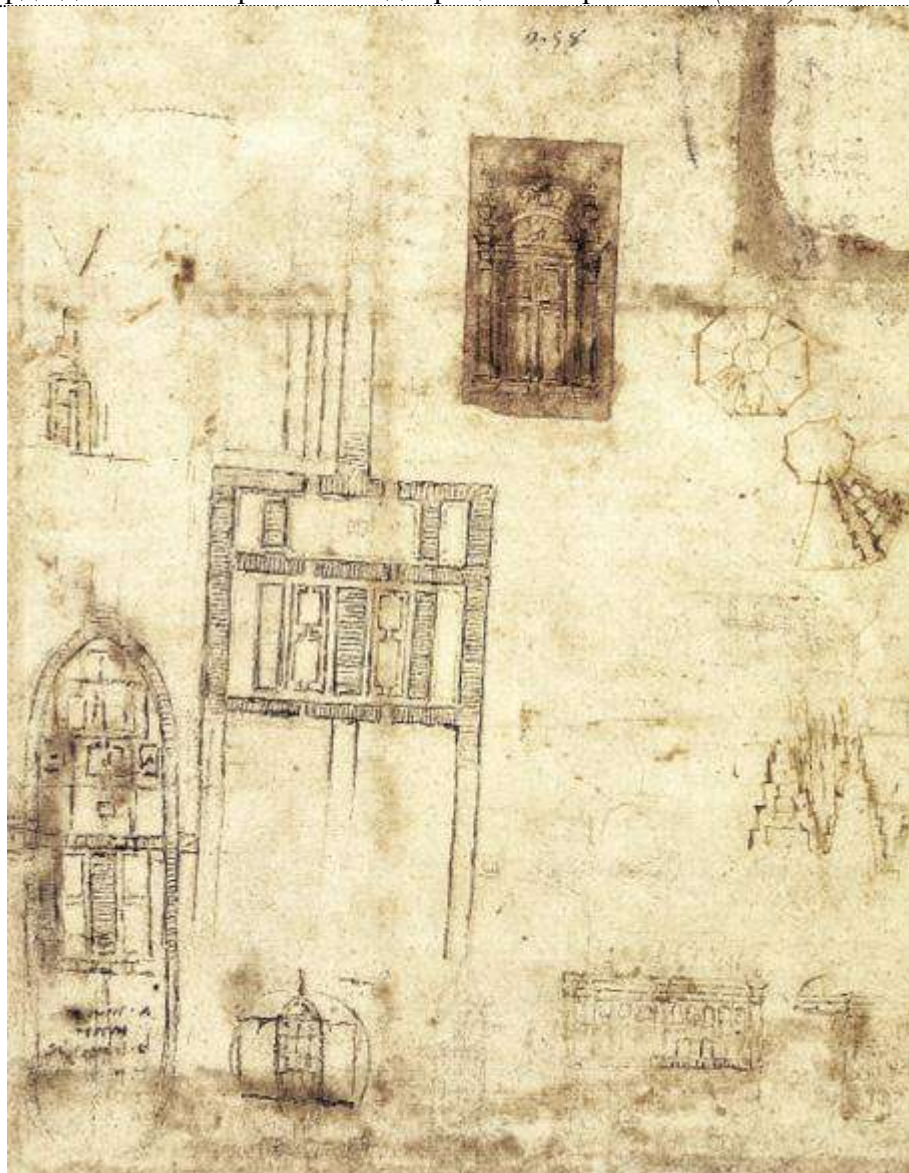
Леонардо не только спроектировал дворец и распланировал прилегающие к нему территории, но и продумал разветвленную систему каналов, в том числе судоходных, чтобы соединить Роморантен с городами в бассейнах Соны и Луары, такими как Тур, Блуа и Орлеан. Целью было облагораживание болотистых территорий для борьбы с эпидемиями и для развития торговли и промышленности. Вода, таким образом, являлась ключевым

элементом этой обширной программы — не только из-за своих эстетических и декоративных свойств, но и по практическим соображениям: каналы облегчали перевозку товаров, служили для ирригации и для предотвращения застоя и заболачивания водоемов, являлись источником энергии, особенно для водяных колес, использовавшихся при производстве шерсти. Леонардо постоянно что-то придумывал, создавал, демонстрируя поистине безграничную изобретательность...

От строительства Роморантена отказались почти сразу же, сочтя проект слишком дорогостоящим. А вскоре, 2 мая 1519 года, скончался Леонардо, и Франциск I, желая превзойти императора Карла V, решил возводить замок в Шамборе.

* * *

[38] «Леонардо да Винчи: королевский дворец в Роморантене» (англ.).



1502–1503



С Чезаре Борджиа

Прежде чем мы последуем дальше, познакомимся еще с одним действующим лицом тех лет — Чезаре Борджиа.

Мы уже упоминали о том, что Леонардо оставил Флорентийскую республику, дабы поступить к нему на службу. Это один из самых спорных периодов его жизни — не столько из-за деятельности, которой он посвящал себя, сколько из-за легкости, с которой он согласился работать на одного из самых циничных и аморальных деятелей Возрождения. Валентино — прозвище, которое Чезаре Борджиа получил после того, как французский король Людовик XII пожаловал ему герцогство Валантинуа, расположенное между Провансом и Бургундией, — сделал обман и предательство крайне эффективными средствами завоевания и удержания территорий и власти.

Вот лишь одно из «деяний» Чезаре (сына Родриго Борджиа, который, став папой Александром VI, сделал его кардиналом): в июне 1502 года он попросил у урбинского герцога Гвидобальдо разрешения пройти со своим войском через перевал Кальи, а получив его, обманом захватил Урбино, так что герцогу пришлось спасаться бегством. Позже, 31 декабря того же года, он созвал в город Сенигаллию некоторых представителей знати и кондотьеров, которые вели борьбу против него, чтобы предложить им мир. Той же ночью Вителлоццо Вителли и Оливеротто да Фермо были задушены наемным убийцей, а Паоло Орсини и гравинский герцог Франческо Орсини днем позже пали от рук другого убийцы: первый был задушен, второй — утоплен.

Насколько мы знаем, Леонардо нигде не упоминает о преступных деяниях покровителя: вероятно, он ограничивался выполнением своих обязанностей «военного архитектора и инженера». Для большей точности добавим, что на самом деле на службе Чезаре он был задействован, скорее, в ином качестве. Свои завоевания Чезаре Борджиа совершал благодаря внезапности и скорости и нуждался прежде всего в изучении территорий, на время попавших под его власть, а также тех, которые он желал приобрести. Именно поэтому 18 августа 1502 года Чезаре лично выдал Леонардо пропуск, в котором говорилось: «Предъявителю сего, приближенному к нам инженеру и главному архитектору Леонардо да Винчи, которому мы поручили исследовать города и крепости... следует везде предоставлять свободный проход и оказывать гостеприимство. <...> Помимо этого, на любой стройке в наших владениях все инженеры обязаны советоваться с ним».



Для своих молниеносных войн Чезаре Борджиа нуждался прежде всего в обследовании и составлении планов цитаделей, стен, бастионов и крепостей, а также в картах с указанием дорог, мостов, естественных проходов, препятствий и расстояний. В одной из записок Леонардо говорится: «От Буонконvento до Казановы — 10 миль, от Казановы до Кьюзи — 9

миль, от Кьюзи до Перуджи — 12 миль». Поэтому, когда Чезаре, в то время еще союзник Вителли, стал разжигать антифлорентийский мятеж в Ареццо, Леонардо спешно составил для него карту Ареццо и Валь-ди-Кьяны, указав расстояние между городом и близлежащими крепостями. Кроме того, как отмечает Карло Вечче, Леонардо, по-видимому, развернул шпионскую сеть для наблюдения за ситуацией во Флоренции.

Позже, в июле 1502 года, Леонардо присоединился к своему покровителю в Урбино и представил ему проекты перестройки нескольких крепостей, а может быть, и чертежи военных машин. Но Чезаре должен был срочно отправляться в Милан, и Леонардо выполнил для него серию рисунков герцогского дворца, обследовал стены и сделал обмеры для составления плана города. Именно во время пребывания в Урбино Леонардо вновь встретился с придворной дамой, которая, возможно, сыграла ключевую роль в создании «Джоконды». Как видите, эта картина прямым или косвенным образом постоянно напоминает о себе.

Позже Леонардо отправился в Пезаро для обследования крепости Констанца, а затем проехал по адриатическому побережью до Римини и Чезены, где изучил город с градостроительной и военной точек зрения. Между тем его отношения с Чезаре Борджиа постепенно делались все более прохладными; кроме того, со смертью папы Александра VI Борджиа дела его сына начали приходить в упадок. Леонардо решил вернуться во Флоренцию, где чуть позднее Пьеро Содерини поручил ему написать «Битву при Ангиари».



Глава VII

Леонардо-ремесленник

Что скрывается за «Джокондой»?

Тополевая доска

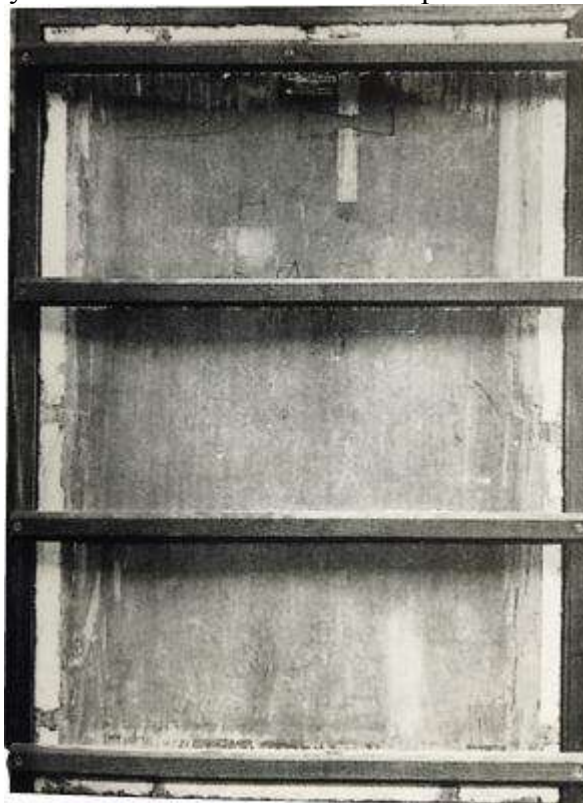
Мы продолжаем наше путешествие в эпоху Леонардо и «Джоконды». Пока что мы рассматривали это произведение только с художественной точки зрения, пытаясь разгадать секрет загадочной улыбки женщины, любясь складками одежды, вторящим им извилистым линиям пейзажа, восхищаясь виртуозным изображением рук... Однако даже этот абсолютный шедевр является не только плодом воображения и творческого гения художника, но и физическим объектом, результатом применения определенных материалов и техник. Иными словами, в искусстве важна и его «ремесленная» составляющая, о чем вспоминают редко.

Давайте посмотрим на «Джоконду» под этим углом. С оборотной стороны знаменитая на весь мир «Джоконда» для большинства из нас окажется почти неузнаваемой. Мы увидим перед собой тополеву доску, прямоугольную, гладко обструганную, высотой в семьдесят семь сантиметров и шириной в пятьдесят три. Возможно, ее обрезали на несколько миллиметров с обеих сторон, там, где были изображены колонны. Нам это кажется

немыслимым, но тогда подобные операции были нередки, если надо было подогнать картину к раме или ее края оказывались попорчены.

Что касается дерева для доски, то в своих заметках Леонардо советует выбирать орех или в крайнем случае кипарис, грушу или рябину. Между тем для своего шедевра он взял тополь — то ли из-за удобства работы с ним, то ли потому, что древесину тополя оказалось легче достать. Ничего необычного в этом, однако, нет: ранее он уже использовал тополь для «Поклонения волхвов».

Изучая обратную сторону «Джоконды», мы обнаружим еще одну любопытную деталь: накладку из двух частей в форме бабочки, с помощью которой стянута трещина длиной в одиннадцать сантиметров, заметная с лицевой стороны над головой Моны Лизы. Кроме того, с обратной стороны можно видеть также горизонтальные деревянные поперечины, добавлявшиеся с 1825 по 1970 год, чтобы предотвратить деформацию доски: сегодня на ней образовалась выпуклость глубиной в несколько миллиметров.



Рассказывает Альберто Анджела

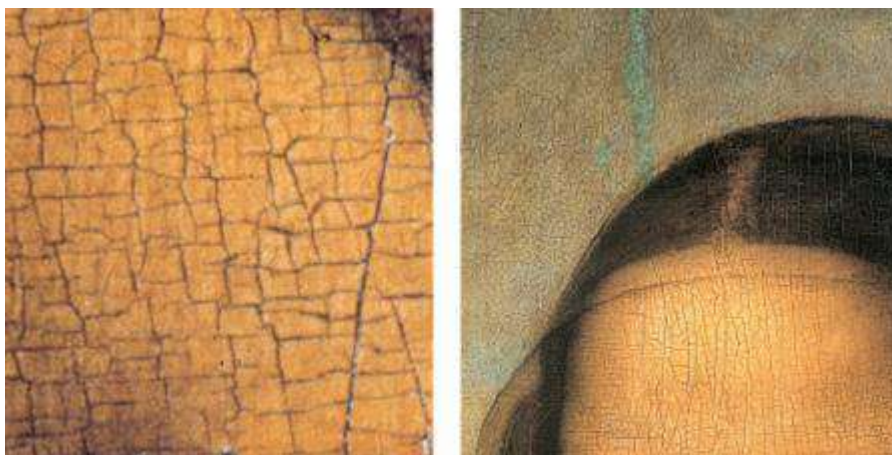
Цвета «Джоконды»

Мало кто задумывается о том, что Леонардо не писал «Джоконду» непосредственно на дереве. Доска была подготовлена. Как именно? Согласно данным радиографии и других исследований с применением технических методов, Леонардо (или его помощник) покрыл ее тонким и очень плотным слоем гипса. Затем, как объясняет историк искусства Марко Карминати, на гипс были нанесены краски двух основных цветов: в верхней, «пейзажной» части это синий, в нижней части — красный, который мы видим у первого поворота дороги. В живописи маслом, где применяются желтые и красные охры, свинцовые белила, белый пигмент карбоната свинца и лаки, материалы часто накладываются слоями — от более плотных к более прозрачным.

Сегодня краски на картине не так яркие, как первоначально. «Джоконда» кажется темной, мрачноватой — из-за пожелтения лака и отложений грязи. Кроме того, став частью французской королевской коллекции, «Джоконда» подвергалась обычной для наиболее ценных картин процедуре — «периодическому лечению». В чем оно состояло?

Поскольку старый лак постепенно темнел, поверх него накладывался новый, прозрачный, временно делавший краски более яркими. «Лечение» применялось к леонардовскому творению неоднократно, хотя не все эти случаи задокументированы. Последнее упоминание о нем относится к 1809 году. К сожалению, наложение новых слоев уводило гамму цветов все дальше от первоначальной. Сегодня эксперты Лувра убеждены, что изменения лаков необратимы. Никто не осмеливается предпринять реставрацию из боязни причинить «Джоконде» непоправимые повреждения и, таким образом, исказить облик самой известной в мире картины.

Наподобие отметок в заграничном паспорте, некоторые надписи и знаки повествуют о... путешествиях «Джоконды». На обратной стороне есть ярлыки, оставшиеся от перемещения картины после свержения Людовика XVI, во время Французской революции (1792). Сделанная кисточкой надпись «Н 29» — свидетельство инвентаризации, проведенной после перевозки произведений искусства из Версальского дворца в Лувр (1797). Еще одна, «MR 316», появилась во время каталогизации, проведенной в 1815 году, после реставрации Бурбонов.



«Джоконде» уже пятьсот лет. Ее поверхность изборозжена морщинами и «рубцами», как лицо состарившегося человека. Сейчас она покрыта полумиллионом мельчайших трещинок, однако красочный слой полностью сохранился за небольшими исключениями. К ним относится, например, вертикальная трещина над головой и скол на левом локте — в том месте, куда в 1956 году попал камень, брошенный психически неуравновешенным посетителем.

«Джоконда», как ее видел Леонардо

Интересно, что вы скажете по поводу изображения ниже. Поразительно, не правда ли? Мы привыкли видеть луврский шедевр покрытым налетом времени и слоями лаков. Эта «отчищенная» версия вызывает потрясение, смешанное с недоумением.

На самом же деле примерно так должна была выглядеть только что завершенная «Джоконда». Изображение создано на основе фундаментальных исследований, посвященных приготовлению пигментов и красок в эпоху Леонардо, а также изучения цвета живописи по краям картины, где она соприкасалась с рамой. Выяснилось, что небо было синим, а одежда — желтой!

Разумеется, это результат виртуальной «реставрации». Физическую реставрацию никто не предпринимал (конечно, это предлагали сделать не раз, но пока никто не отважился взяться за нее, в том числе и потому, что реставрировать произведения, созданные в совершенно особой, чисто леонардовской технике считается крайне опасным). Данную компьютерную реконструкцию осуществила в 1998 году, по заказу опубликовавшего ее «Джорнале делл'Арте», реставрационная лаборатория, являющаяся подлинной гордостью Италии: она принадлежит семейству Никола, которое на протяжении нескольких поколений возвращает первоначальный блеск предметам искусства, и располагается в Араменго (провинция Асти). Эти профессионалы, прекрасно владеющие разнообразными техниками

прошлого и сверхсовременными технологиями, восстановили, в сотрудничестве с государственными учреждениями, множество работ в различных областях Италии. Не так давно, к примеру, они занимались реставрацией картин, пострадавших от землетрясения в Л'Акуиле (2009).

Теперь вы можете видеть Мону Лизу, блистающую свежестью красок. Наслаждайтесь!

Добавим, что в 2006 году C2RMF и CSRS, два крупнейших французских государственных центра, занимающиеся лабораторными исследованиями и реставрацией, опубликовали толстый том под названием «Mona Lisa: Inside the Painting» [39], где подтверждается достоверность виртуальной реставрации, проведенной итальянскими мастерами.



* * *

[39] «Мона Лиза: внутри картины» (англ.).

Из чего сделана «Джоконда»

В живописи, само собой, первостепенное значение имеют краски. Какие краски были доступны в эпоху Леонардо? Как их изготавливали? Чтобы выяснить это, нам придется совершить небольшое путешествие во времени. Мы можем взять с полки превосходную книгу, где говорится о красках прошлого.

На рубеже XIV и XV веков тосканский художник Ченнино Ченнини создал важнейший для своей эпохи трактат о живописных техниках — «Книгу об искусстве», куда включил все накопленные в Средневековье сведения. Этот труд стал незаменимым пособием для всех, кто работал в художественных мастерских.

Ченнини, разумеется, рассказывает также о природных пигментах и способах составления красок. В качестве примера минералов, служащих для приготовления пигментов, он приводит киноварь, из которой делали одноименный пигмент красного цвета со слегка оранжевым оттенком и лазурит, используемый для получения синего ультрамарина: этот пигмент (испанское *ultramar* — «заморский») назывался так, поскольку лазурит привозился с Ближнего Востока, преимущественно венецианцами. Ультрамарин стоил очень дорого и поэтому часто заменялся медной лазурью, которая, однако, тускнела при использовании во фресках. Смешанная с желтым пигментом, извлеченным из шафрана, медная лазурь давала ярко-зеленый цвет.



В Средневековье киноварь и драгоценный ультрамарин, наряду с золотом, были самыми распространенными пигментами и широко применялись как при письме на досках, так и в книжных миниатюрах. Средневековое искусство не ставило целью точное изображение действительности, поэтому цвета должны были выглядеть не столько естественными, сколько красивыми и «дорогими», а также обладать символическим значением.



Шло время. Искусство XV века стало уделять больше внимания реальному миру. Вследствие этого изменилось отношение к цвету в живописи, а следовательно, и способы приготовления красок: теперь цвета должны были выглядеть как можно более реалистичными.



Мы знаем, что Леонардо внимательно наблюдал за окружающей действительностью, уделяя особое внимание естественной окраске природных объектов; интерес к подобным наблюдениям пробудился в нем еще в мастерской Верроккьо. Как уже говорилось, тот был большим специалистом в составлении пигментов, масел и лаков, так что даже снискал славу алхимика. Кроме того, гениальный Леонардо одним из первых осознал, что предметы не обладают постоянным цветом — он меняется в зависимости от освещения, рефлексов и расстояния до наблюдателя.

Рассказывает Альберто Анджела

Золото

В Средние века золото употреблялось в живописи повсеместно, символизируя монаршее достоинство, но прежде всего — божественность: золотое небо было знаком всемерного благоговения перед Богом.

С точки зрения техники золото не позволяло изображать тени и не сообщало изображению нужной глубины. Его накладывали тончайшими пластинками, которые готовились ремесленниками-золотобойцами, — это был чрезвычайно трудоемкий процесс. Позже естественное освещение и пламя свечей в храмах «оживляли» золотую поверхность, заставляя изображение сверкать, отражая свет. Это сообщало картине или фреске божественное сияние.



В каждом своем произведении Леонардо стремился достичь цветового единообразия, для чего избегал выраженных контрастов и насыщенных цветов, предпочитая им полутона. По этой же причине он прибегал к сфумато, а не к кьяроскуро [40], делая переходы от света к тени более нежными, менее резкими. Не случайно он советовал писать картины в предвечернее время, когда свет не так ярок, а цвета приглушены.

Если говорить о финансовой стороне дела, то, конечно же, и в XV веке пигменты стоили по-разному. Об этом говорит тот факт, что в контрактах заказчики часто требовали от художников применять качественные пигменты, а не их дешевые аналоги — например, киноварь, а не сурик, ультрамарин, а не медную лазурь. Однако цена картины всегда больше зависела от известности художника, чем от стоимости использованных материалов: самым очевидным доказательством этому служит постепенное исчезновение золота.

Рассказывает Альберто Анджела

Наилучшая реальность

Сегодня «реалистичное воспроизведение» прочно ассоциируется с фотографией или даже, скорее, с видеосъемкой в высоком разрешении. Те и другие теснейшим образом связаны с окружающей реальностью.

Но применительно к искусству Возрождения нельзя говорить о «реализме» в нынешнем значении этого термина — не только из-за отсутствия современных технологий, но и ввиду различных представлений о том, как следует работать над реалистичным произведением искусства. В трактате «О живописи» Леон Баттиста Альберти указывает, что художник должен следовать примеру Зевксиса, которому жители Кротоны предложили написать изображение Елены Троянской: он собрал самых красивых девушек города, позаимствовал у каждой из них лучшее и создал поистине идеальный образ легендарной красавицы.

Как мы помним, так действовал и Леонардо: чтобы его конь вышел реалистичным и одновременно идеальным, он сравнивал между собой лучших лошадей из конюшен миланского герцога.

[40] Светотень (*ит.*).

Темпера и масло

Как же именно строилась работа над картиной? Все определялось техникой, которую он намеревался использовать. В зависимости от того, предпочел ли он темперу или масло, дальнейшие его действия должны были сильно различаться. В темперной живописи для приготовления красок применяются растворимые в воде пигменты, связующими веществами служат яичный белок или желток, сок фигового дерева, клей, каучук или воск. Эта техника была популярна главным образом в Средние века.

Масляная живопись получает распространение с XV века, сначала во Фландрии, затем в Италии и остальной Европе, и окончательно утверждается в XVI веке. Она лучше подходила для создания ярких, разнообразных и всегда новых колористических эффектов. Масло имеет иной коэффициент преломления, чем желток, употребляемый при темперной живописи, и изменяет первоначальные валёры. Это особенно относится к таким краскам, как ультрамарин и киноварь, которые теряют чистоту и прозрачность: данное обстоятельство не слишком беспокоило художников в эпоху Возрождения, но приводило в ужас ранее, в Средневековье.

В процессе приготовления масляных красок пигменты смешиваются с жирным маслом, чаще всего льняным, ореховым или маковым, чтобы получить сравнительно густую и вязкую массу, которой затем придают текучесть с помощью эфирных масел или растворителей — например, скипидара. После нанесения красок на доску или холст можно покрыть их лаком для лучшей сохранности. Иногда лак смешивают с красками для придания картине большей яркости.

Рассказывает Альберто Анджела

На какую поверхность наносили краски?

Как темперные, так и масляные краски требуют предварительной подготовки поверхности, на которую они будут наноситься. Речь идет о наложении грунтовки, то есть смеси клея и мела или свинцовых белил.

Особый случай, разумеется, представляет фресковая живопись. В ней смешанные с водой пигменты кладутся прямо на влажную штукатурку, частично впитываясь в поверхность, — получается своего рода «татуировка» стены. Происходит химический процесс, окончательно закрепляющий изображение. При этом штукатурка и краски должны высохнуть достаточно быстро, за несколько часов, иначе они начинают портиться и отваливаться из-за влажности, что и произошло с «Тайной вечерей» Леонардо. По этой причине фрески довольно часто встречаются в средиземноморских странах и редко — в Северной Европе.

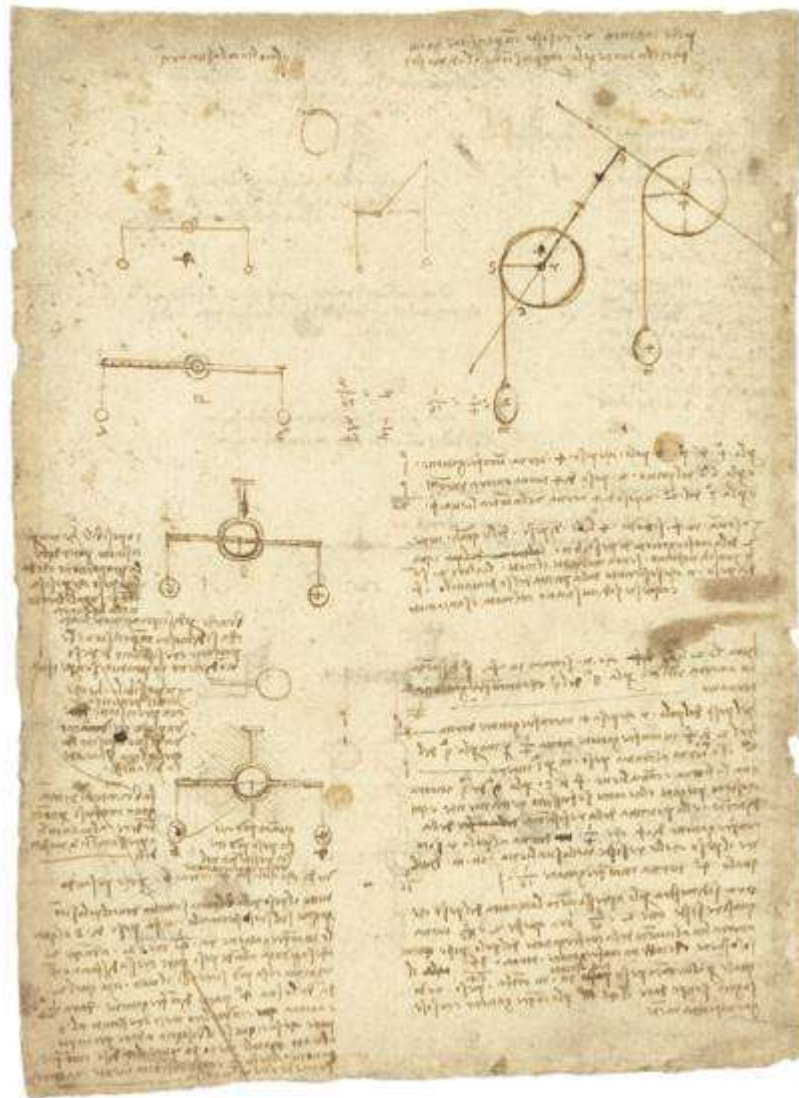
Натурфилософ

Мы возобновляем наше путешествие в эпоху Леонардо, продолжая открывать различные стороны его дарования. Как нам уже известно, каждый художник должен был быть отчасти ремесленником, чтобы уметь подготовить холст (или доску) и составить краски. В этом Леонардо отличался изумительным мастерством благодаря научному подходу к технологиям живописи, наблюдениям за природой и стремлению найти рациональное объяснение различным явлениям. Здесь мы наконец встречаем того Леонардо, который хорошо известен всем — оригинальным исследователем и смелым экспериментатором, знаменитым автором революционных для своего времени механизмов. Уже современники называли его «натурфилософом», имея в виду интерес художника к изучению природы и ее законов. Как

говорил он сам, «нет действия в природе без причины» [41], то есть без законов, объясняющих это действие.

Слава натурфилософа — не будем забывать, впрочем, что зачастую в то время это слово использовалось в негативном смысле, подразумевая безразличие к религии или даже приверженность еретическим идеям, — важна для понимания взглядов Леонардо в отношении науки и техники. Прежде всего он полемизировал с теми, кто утверждал, будто науки «начинаются и кончаются в уме» и, таким образом, нет необходимости в прямых наблюдениях или опыте.

Наглядным примером такого подхода служат его исследования грузов. Согласно традиционной механике, для нарушения равновесия весов с одинаковыми длинами плеч коромысла и одинаковым весом грузов на чашах достаточно добавить дополнительный груз на одну из них. Леонардо опроверг это утверждение, заключив, что добавленный груз нарушит равновесие лишь в том случае, если будет достаточным для преодоления силы трения, существующего между осью и ее опорой. «На обычных весах тот груз, который перевешивает другой, то есть является причиной движения, будет тяжелее перевешиваемого груза настолько, чтобы преодолеть силу сопротивления оси весов». Это демонстрирует современность научного метода Леонардо, стремившегося ликвидировать разрыв между абстрактной теорией ученых и практикой ремесленников, то есть между общими законами и реальным опытом.



* * *

Леонардо и техника

Знаменитые машины Леонардо — самое наглядное доказательство его способности изучать и углублять теорию и одновременно работать над ее практическим применением. Из всех изобретений он считал важнейшим печатный станок, а после него — созданный им самим ткацкий станок.

Чертежи Леонардо часто кажутся захватывающими фантастическими зарисовками, но большинство предложенных им механизмов, как выяснилось, работают. Есть, однако, два известных исключения. Первое — бронированный фургон, который профессор Карло Педретти назвал «техническим промахом»: зубчатые шестерни вращают передние и задние колеса в разные стороны. Вероятно, Леонардо так увлекся эстетической стороной дела, что совершил ошибку в чертеже. Второе — так называемый воздушный винт. Впрочем, других летательных аппаратов Леонардо не проектировал. Дело объясняется просто: однажды он вертел линейку и обнаружил, что тяжесть ее ощущается меньше, чем в неподвижном состоянии. Так родилось изобретение, предвосхищающее вертолет.

Для постройки своих машин Леонардо прибегал к помощи столяров и слесарей, вероятно, еще в Милане и совершенно точно — в Риме. В 1510 году по его чертежам в Домодоссоло соорудили из дерева и металла водомерный счетчик для флорентийского торговца и гуманиста Бернардо Ручеллаи. Счетчик был привезен во Флоренцию и, согласно источникам, работал.

В любом случае нам известно, что Леонардо начал интересоваться техникой еще во время обучения у Верроккьо. Около 1470 года его учитель принимал участие в работах над завершением собора Санта-Мария дель Фьоре и, в частности, получил заказ на изготовление и установку огромной медной сферы, венчающей фонарь купола. Сорок лет спустя, уже в Риме, Леонардо так вспоминал об этом опыте: «Помню, как я паял шар для Санта-Мария дель Фьоре».

В то время еще работали краны и лебедки, придуманные Брунеллески для сооружения огромного купола. Действие их основывалось на использовании бесконечного винта, как это следует из записей 1478–1480 годов, попавших в «Атлантический кодекс».

В Милане Леонардо также приходилось иметь дело с техническими приспособлениями: здесь он приобщился к достижениям северной инженерной школы, представители которой создавали в основном гидравлические механизмы и ткацкие станки. Кроме того, занимаясь проектированием тибуриума для Миланского собора, он познакомился с Джорджо Мартини и изучил его фундаментальный труд, посвященный гражданским и военным сооружениям и приспособлениям.

Очевидно, что Леонардо был знаком с новейшими техническими достижениями своей эпохи в таких областях, как подъем грузов, приведение в действие станков с помощью воды, добыча воды посредством насосов и так далее. Одновременно он совершенствовал способы изображения механизмов (что пригодилось ему также в анатомических исследованиях), показывая их в разрезе, прозрачными, наподобие кадров из фильма (то есть в движении), и, наконец, в разобранном виде, располагая различные части в функциональном порядке. Иными словами, он применял вполне современный подход.

Рисунки из «Мадридского кодекса», самые ранние из которых относятся к 1490 году, созданы на основе приобретенных им знаний. Мы встречаем здесь ткацкие станки, механические молоты, лебедки и множество других предметов — бесконечные винты, рессоры, арбалеты, кулачковые механизмы, карданные соединения.

Несколько лет спустя, во Флоренции, занимаясь так и не осуществленным проектом изменения русла Арно, Леонардо разрабатывал приспособления для подъема грузов, а также выемки и перемещения грунта — с балансирами, противовесами и даже рельсами.



Рассказывает Альберто Анджела

Оружие — прекрасное и невозможное

В течение долгого пребывания в Милане Леонардо изучал военные машины, о которых упомянул, перечисляя свои знания и умения в письме Лодовико Моро. Ни одна из них не была построена — либо из-за технических проблем, либо из-за трудностей применения в реальных сражениях. И все же эти приспособления поражают воображение каждого, кто разглядывал рисунки Леонардо. Это, к примеру, крытые повозки, снабженные артиллерийскими орудиями, предшественники современных танков, и колесницы с серпами, которые планировалось использовать при ведении боевых действий на открытом пространстве, чтобы наносить увечья вражеским пехотинцам; одна из них представляет собой повозку, влекомую двумя лошадьми, с зубчатым механизмом, передающим движение колес на вращающийся барабан с изогнутыми кронштейнами на вершине, к которым прикреплены серпы. Еще одно устройство напоминает современный пулемет: несколько стволов установлены на лафете с колесным ходом. Леонардо разработал и более сложные варианты этого орудия — очевидно, не годящиеся для практического применения, — в которых расположенные в несколько ярусов эспингарды (разновидность огнестрельного оружия) смонтированы на вращающемся основании. Сегодня на вооружении некоторых стран НАТО состоит оружие чудовищной разрушительной мощи — многоствольный пулемет с вращающимся блоком стволов, который часто снимают в боевиках: он напоминает изобретение Леонардо.

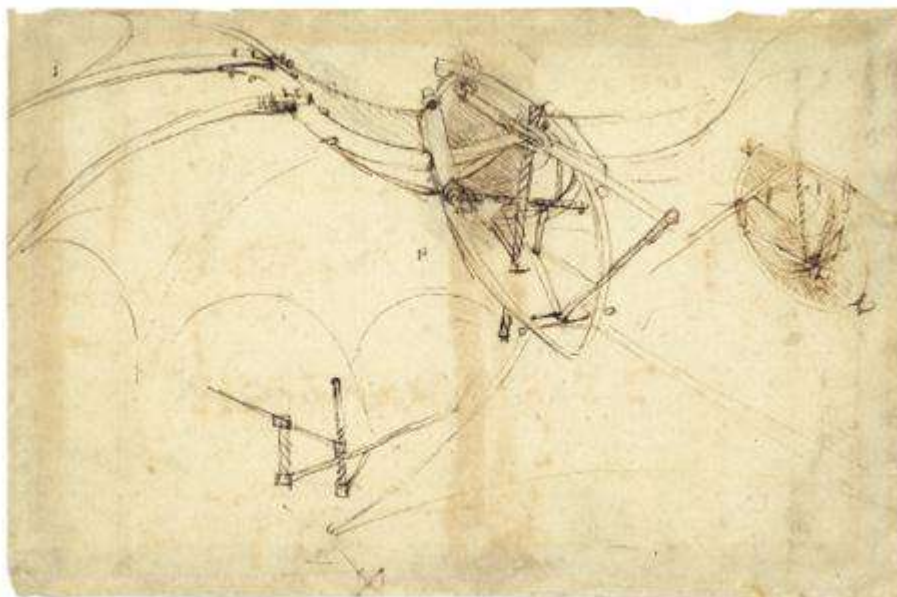
Среди других его устройств военного назначения — мортиры, бомбарды, передвижные осадные башни. А также удивительные устройства, предвосхитившие парашют и водолазный скафандр.



Одержимость полетом

Всем известно, что Леонардо был одержим идеей полета. Первые чертежи искусственных крыльев, напоминающих крылья летучей мыши, относятся к 1478–1490 годам и сейчас входят в состав «Атлантического кодекса». Одни предназначались для праздников, являясь сценическим реквизитом, другие должны были позволить человеку взмыть в воздух.

Впоследствии Леонардо принялся разрабатывать настоящие летательные аппараты. На одном из первых таких рисунков (внизу) мы видим нечто вроде шлюпки, в которую ложится человек; совершая движения, напоминающие движения пловца, он приводит в действие крылья. Есть и другие значительно более сложные приспособления. Все они основаны на убеждении, что одной лишь мускульной силы человека достаточно, чтобы при помощи крыльев летать наподобие птицы. Десять лет спустя (во время работы над «Битвой при Ангиари») Леонардо, осознав ошибочность своих представлений, снова принялся размышлять о полете человека, но на сей раз его подход был намного более рациональным и систематическим. Он начал пристально изучать полет птиц, прежде всего ласточек и коршунов, указывая их вес, размах крыльев, центр тяжести и, главное, особенности парящего полета.



Эти исследования впоследствии тщательным образом учили пионеры воздухоплавания и авиации — Отто Лилиенталь и братья Райт, которые подробно ознакомились с «Кодексом о полете птиц», хранящимся в Турине и впервые опубликованном в 1898 году. Наблюдения Леонардо также оказали неоценимую помощь Этьен-Жюлю Маре, который в 1890 году первым начал изучать движения птиц во время полета.



Как «Кодекс о полете птиц», так и отдельные листы из «Атлантического кодекса» содержат множество превосходно выполненных зарисовок траекторий полета птиц и их взаимодействия с воздушными потоками. Теперь Леонардо проектировал аппараты, которые должны были передвигаться за счет планирования. Вероятно, в этот период Леонардо построил один экземпляр, который, однако, упал на землю — возможно, после недолгого полета. Леонардо записал: «Большая птица первый начнет полет со спины исполинского лебедя, наполняя вселенную изумлением, наполняя молвой о себе все писания — вечной славой гнезду, где она родилась». Говоря о лебеде (*Cecero*), Леонардо имел в виду Монте-Чечеро, гору недалеко от Флоренции. Мечта его так и не сбылась, но он мыслил в верном направлении.



Автоматы и роботы

Рассматривая рисунки Леонардо, ученые предположили — не имея точных доказательств, так как речь идет об отрывочных и малопонятных эскизах, — что он проектировал автоматы, или, как мы сказали бы сейчас, роботов. Скорее всего, он собирался изумлять гостей на придворных празднествах.

Были автоматы в виде людей, в том числе рыцарей, но самым известным стал «механический лев», о котором писал, в частности, Карло Педретти. Видимо, это изобретение Леонардо больше других восхищало современников, но от него не осталось даже изображений. Согласно Педретти, льва, сконструированного в 1515 году, отослали в Лион по случаю триумфального вступления в город короля Франциска I. Торжества были устроены проживавшими там флорентийскими торговцами и банкирами. Вероятно, Леонардо лично отправился в Лион, чтобы проследить за работой автомата. Лев должен был подойти к королю и встать на задние лапы, продемонстрировав, что вместо сердца в его груди помещаются цветы лилии — геральдической эмблемы как Флоренции, так и

французской монархии. Получался идеальный символ связи между Флоренцией и Лионом [42]. Леонардовский автомат отсылал также к работе Донателло (сейчас хранится в Музее Барджелло, Флоренция) — скульптурному изображению льва, держащего щит с флорентийским гербом в виде лилии, — и к имени папы Льва X Медичи.

Копия льва была изготовлена в 1600 году по случаю бракосочетания Генриха IV Наваррского и Марии Медичи. Из этого можно сделать вывод, что его создатели, вероятно, обращались к ныне утерянным рукописям Леонардо, где содержались необходимые технические подробности. Об этом событии писал придворный поэт Микеланджело Буонарроти-младший, правнук своего знаменитого тезки: «В конце стола, за которым должны были рассесться благородные дамы, поместили свирепого с виду льва, призванного привести их в изумление. Как только дамы сели, он принялся расхаживать на четырех лапах, а потом встал на две задние и показал грудь, в которой виднелись лилии: то же самое сделал Леонардо да Винчи в Лионе по случаю прибытия Франциска I».

Марио Таддеи, историк науки, который много лет изучает Леонардо и его механизмы, создал правдоподобную реконструкцию механического льва, выставленную в миланском музее «Leonardo3».





* * *

[42] По-французски Lyon — Лион, lion — лев. По-итальянски, соответственно, Leone и leone. — *Примеч. переводчика.*

Глава VIII

«Джоконда» и Франция



1516–1517

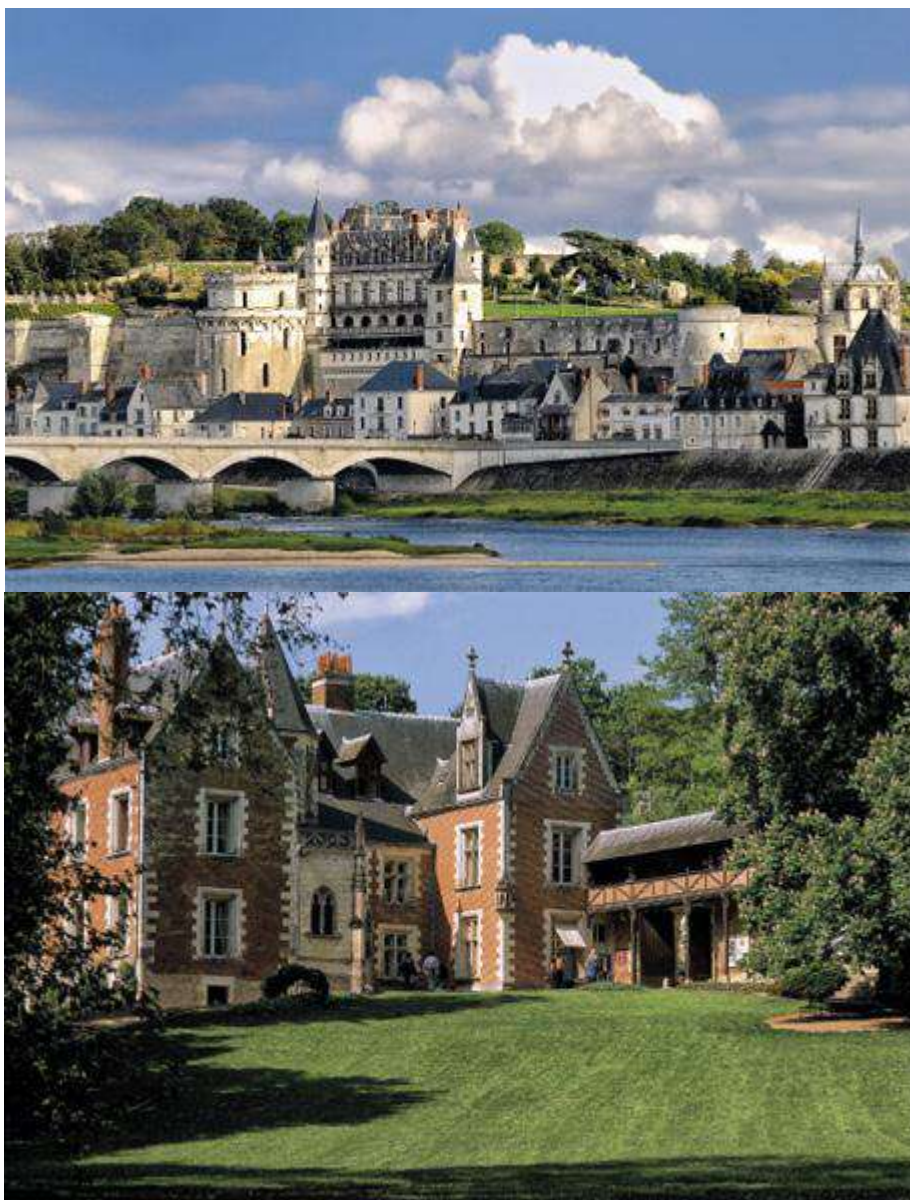


«Запасное» направление

На этом этапе нашего путешествия следует задаться вопросом, которым рано или поздно — иногда с некоторой досадой — задается каждый итальянец: «Почему „Джоконда“ находится в Париже? Разве она не должна быть выставлена в одном из наших музеев?» Чтобы ответить на него, нам придется реконструировать ход событий, произошедших в последние два года жизни Леонардо.

После смерти Джулиано Медичи, скоропостижно скончавшегося в марте 1516 года, — но не вследствие этого — Леонардо оставил Рим и направился во Францию. Нужно, однако, добавить, что в Ватикане у него возникли серьезные трения с немцами — работниками лаборатории, которую Джулиано предоставил в его распоряжение. К тому же папа Лев X, хотя и относился к Леонардо дружелюбно, считал его человеком чудаковатым и не заслуживающим доверия, поскольку тот не закончил заказанную им картину. Вполне возможно, что это произведение должно было стать символом будущей значительной роли нового понтифика в отношениях между европейскими державами ввиду желания французского короля Франциска I стать императором. Плодом этих дипломатических маневров стал также недавний (1515) брак Джулиано Медичи с Филибертой Савойской, теткой французского короля по материнской линии. Одной из резиденций Франциска был Роморантен, где в январе 1517 года состоялась первая его официальная встреча с Леонардо на французской земле. Король поручил ему разработать проект грандиозной перестройки Роморантена, предвосхищавший строительство Версаля.

Но вернемся к Леонардо, уже состарившемуся (согласно понятиям той эпохи; ему было всего шестьдесят четыре года) и покинувшему Италию ради Франции. Франциск, восхищавшийся всем итальянским, пригласил итальянского мастера к своему двору в Амбуазе, расположенном в нынешнем регионе Центр — Долина Луары, пожаловал ему высокую годовую ренту и предоставил элегантное и удобное жилище. Взамен тот создавал для придворных праздников костюмы и маски, придумывал игры, разрабатывал сценарии представлений, изобретал хитроумных механических животных. В этот период Леонардо не начинал работу над новыми картинами, а лишь вносил изменения в написанные ранее — «Иоанна Крестителя», «Святую Анну с Марией и младенцем Христом», «Джоконду».



Попробуем представить себе, какую жизнь вел Леонардо при дворе Франциска I. Амбуаз сильно отличался от Флоренции, Рима или Милана с их беспорядочной паутиной шумных улиц. Королевский замок, стоявший на берегу Луары, был окружен предместьем, застроенным домами с острыми черепичными крышами. Все здесь дышало порядком, довольством и преданностью монарху. Покой сменялся шумным оживлением с прибытием короля, его сановников и придворных с женами по случаю большой охоты в королевских лесах или пышного празднества.

В десяти минутах ходьбы к юго-востоку от замка стоит усадебный дом из красного кирпича — замок Кло-Люсе, некогда принадлежавший дворецкому и телохранителю короля Людовика XI. Лестница внутри восьмиугольной башни соединяет восемь комнат первого этажа с восемью комнатами второго. Этот дом стал последним жилищем Леонардо. Здесь он «наслаждался» своей «Джокондой», как и двумя другими картинами, в последние годы жизни — или, по крайней мере, до тех пор, пока мог наслаждаться...



Вместе с престарелым мастером в Амбуаз приехали два его любимых ученика — Салаи и Франческо Мельци. В день смерти, 2 мая 1519 года, рядом с ним был только Мельци. Салаи вернулся в Италию в 1518 году, где женился, а впоследствии был убит в драке. Однако, согласно архивным документам и бесценному французскому тексту XVII века («Le Tresor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau di Padre Pierre Dan» [43]), в том же 1518 году Салаи по дорогой цене продал пять картин Леонардо Франциску I, большому почитателю таланта художника. Вот их подробный перечень:

«Первая — Богоматерь с младенцем Христом, которого поддерживает ангел, посреди прекрасного пейзажа. Вторая — Иоанн Креститель в пустыне. Третья — Христос, изображенный в половину роста. Четвертая — портрет герцогини Мантуанской. Пятая же по счету является первой по ценности, ибо это — чудо живописи: портрет добродетельной итальянской дамы, а вовсе не куртизанки (как считают некоторые из нас), именуемой Мона Лиза, в просторечии — Джоконда, супруги феррарского дворянина по имени Франческо дель Джокондо, близкого друга Леонардо, попросившего написать ее. Король приобрел эту картину за двенадцать тысяч франков».

Таким образом, Франциск I приобрел «Джоконду» у Салаи, заплатив двенадцать тысяч золотых дукатов — изрядную сумму. Для тех, у кого еще остались сомнения, это должно послужить доказательством того, что шедевр Леонардо не был украден французами и находится в Лувре (к сожалению) на законном основании, в отличие от десятков выдающихся произведений других эпох, вывезенных Наполеоном и благополучно демонстрируемых в различных залах французского музея.

Подчеркнем, однако, лишний раз, что сам Леонардо не продавал «Джоконду» ни королю, ни кому-либо из его подданных, а подарил ее вместе с другими картинами Салаи. Мы никогда не узнаем, хотел ли он, чтобы его творения остались во Франции или вернулись в Италию.

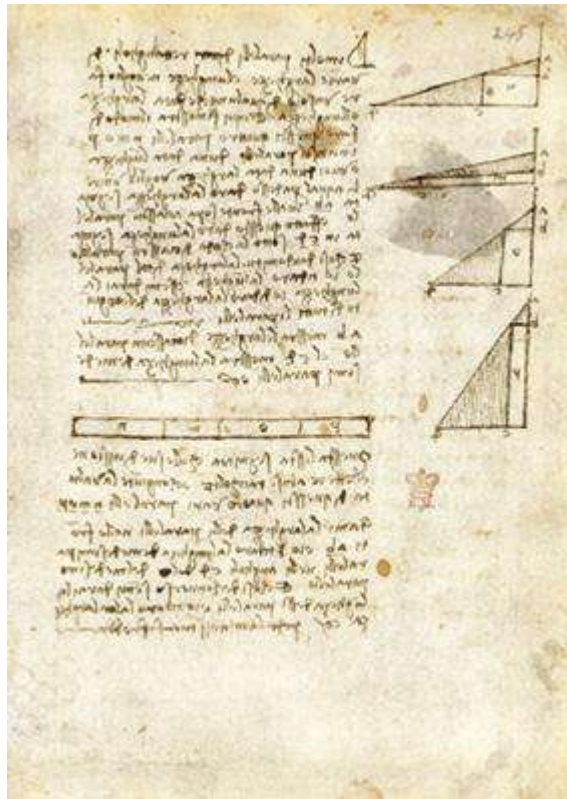
Рассказывает Альберто Анджела

Время ужина

Какая атмосфера царила в доме, где обитал гений? Документ, относящийся к периоду пребывания Леонардо в Амбуазе, позволяет кое-что узнать о его частной жизни. Давайте посмотрим, о чем в нем говорится.

Вечер. Леонардо все еще погружен в свои бумаги. На одной из них он пишет: «24 июня, День святого Иоанна, Амбуаз, замок Клу». На другой — пространное геометрическое построение. Матюрин, служанка-француженка, объявляет, что суп уже готов. Леонардо

не слышит — или притворяется, что не слышит, — всецело занятый своей выкладкой. Далее представим, как в его мастерскую входит камердинер Батиста де Виланис и вежливо напоминает, что пора идти к столу. Леонардо вздыхает и приписывает внизу: «И так далее». Затем добавляет: «Потому что суп остывает». Он скончается меньше чем через год, 2 мая 1519 года.



* * *

[43] «Сокровищница чудес королевского дома в Фонтенбло, составленная отцом Пьером Даном» (фр.).

Две другие картины Леонардо, привезенные во Францию

Известно, что, кроме «Джоконды», Леонардо привез во Францию еще два своих произведения — «Иоанна Крестителя» и «Святую Анну с Марией и младенцем Христом». По-видимому, эти три вещи были ему дороги больше других, настолько, что он не захотел с ними расставаться. Посмотрим, какие секреты хранят две эти картины.

Как и «Джоконда», «Святая Анна с Марией и младенцем Христом» сегодня хранится в Лувре. Сюжетный замысел ее относится к 1501 году, когда Леонардо получил от сервитов заказ на алтарный образ. Подготовительный рисунок потерян, но его копия хранится в Венеции: кажется, будто Мария хочет приподняться и оторвать Христа от агнца, символа искупительной жертвы, но ее мать Анна, символизирующая Церковь, пытается отговорить дочь от этого, настаивая тем самым на исторической и судьбоносной необходимости Страстей Христовых. Но помимо символического значения образов, изображенная группа поражает особой «скульптурностью» — в том числе и потому, что положение тела Марии, восседающей на коленях у Анны и одновременно протягивающей руки к Младенцу, создает ощущение физического единства персонажей.

Вся группа, под благосклонным взглядом улыбающейся Анны — почти зрительницы, — помещена на основании из ломкого слоистого камня, а за их спинами простирается суровая, бесплодная местность, с обширными равнинами и острыми вершинами обрывистых гор. Бледно-голубой цвет фона, благодаря которому фигуры людей выглядят рельефнее, явно

отсылает к принципам воздушной перспективы, которые Леонардо обосновал в «Книге о живописи» и, как мы видели, применил в «Джоконде».



Рассказывает Альберто Анджела

Картина в движении

На этой картине все персонажи группы, которая имеет форму пирамиды, находятся в движении. Мария, сидящая на коленях у матери, простерла руки к сыну, едва не нарушая хрупкого равновесия. Младенец сидит спиной к Марии, но обернулся к ней и в то же время крепко ухватился за ягненка, а тот, похоже, желает высвободиться. Святая Анна выглядит более статичной, но и она в каком-то смысле движется: голова ее повернута относительно плеч и ног.

Чтобы не дать дочери оторвать ручки сына от агнца, Анна положила ей на спину руку, которую мы не видим. Эта невидимая рука — гениальная задумка Леонардо. Более явно ее наличие обнаруживается на варианте картины, находящемся в Пинакотеке Брера: там видны кончики пальцев, готовых коснуться спины. Вот еще одна любопытная деталь: если соединить прямыми линиями глаза всех персонажей, мы обнаружим, что взгляды представителей трех поколений — старшей женщины, ее дочери и ее внука — формируют правую сторону композиционного треугольника.



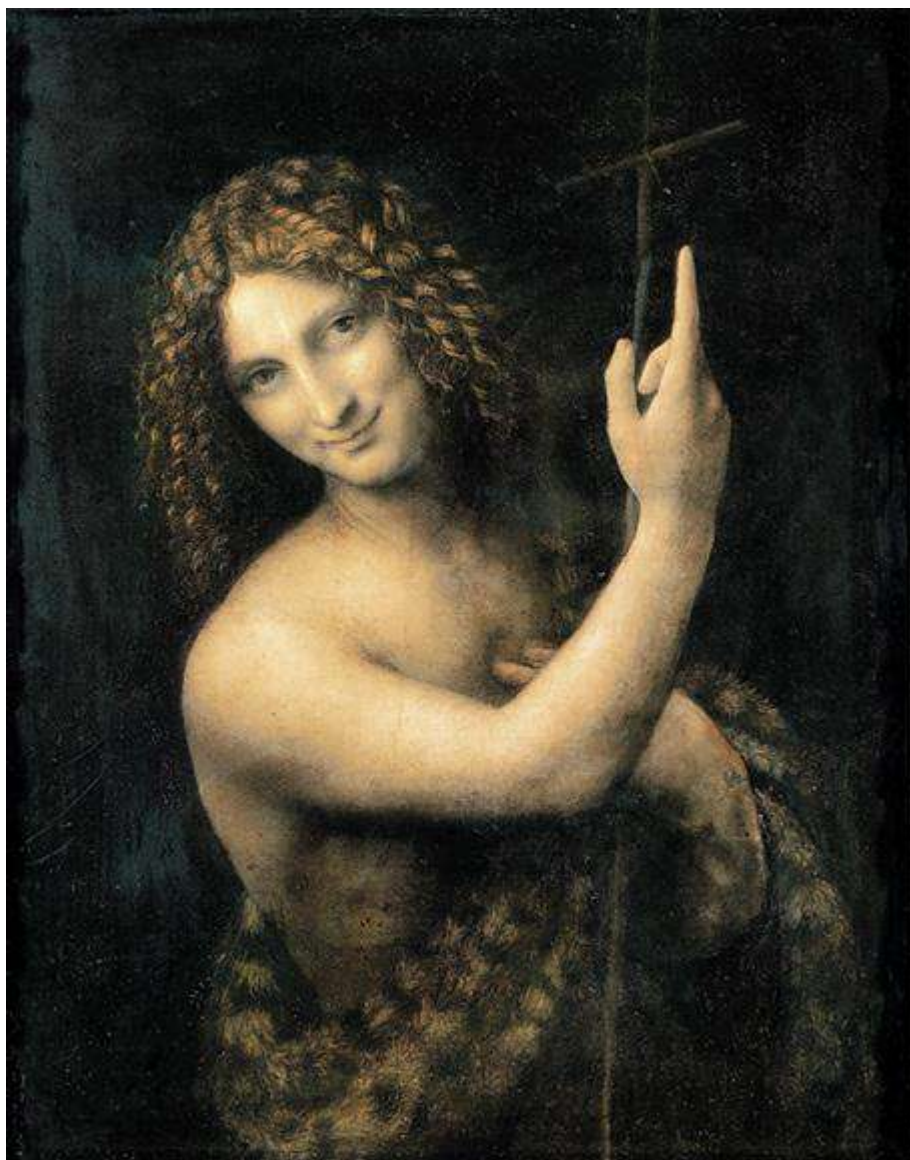
«Святая Анна», которой мы можем любоваться в Лувре, более динамична по композиции, чем картон 1508 года из лондонской Национальной галереи. Здесь нет агнца, но есть Иоанн, будущий Креститель. С точки зрения символики разницы нет: тот и другой напоминают о Страстях Христовых.

Леонардо привез во Францию также «Иоанна Крестителя».

Судя по всему, в процессе работы Леонардо сильно отклонился от первоначального замысла, реконструировать который теперь вряд ли возможно, учитывая, что на одном из подготовительных рисунков мы видим Салаи, любимого ученика, с выраженной грудью и эрегированным половым органом — явный намек на андрогинность. Другой рисунок, ныне утерянный и известный по копии флорентийского скульптора Баччо Бандинелли, изображает бескрылого ангела, также с поднятой рукой и пальцем, указывающим на небо, со склоненной головой и, главное, с той же двусмысленной улыбкой.



«Иоанн Креститель» был написан либо в 1508–1513 годах, либо во время последнего пребывания во Флоренции (1515–1516). Тело святого как бы закручено по спирали, освещено слева и помещено на чрезвычайно темный фон, причем переход от тени к свету выполнен при помощи поразительнейшего sfumato.



Картина по сей день обескураживает зрителя — отчасти из-за андрогинности лица и фигуры персонажа, на чьих губах играет томная улыбка, отчасти из-за того, что священный сюжет трактуется в ней как мирской. Иоанн Креститель имеет сходство с Салаи, который, возможно, состоял в любовных отношениях с Леонардо, но в целом изображен согласно канону: грубая меховая шкура — одежда отшельника, крест, рука, указывающая на небо.

1519



Из Фонтенбло в Лувр

После смерти Леонардо в 1519 году «Джоконда» стала частью Королевской коллекции. Мы не знаем, как именно картина была передана Франциску I, но известно, что с 1540 года она висела в замке Фонтенбло, неподалеку от Парижа, конкретнее в туалетной комнате. Там она находилась во времена Вазари, там ее видели некоторые посетители, например Кассиано даль Поццо, в 1625 году оставивший подробное описание «портрета некой Джоконды», о которой отзывался следующим образом: «женщина 24–26 лет <...> лицо широкоовато, с мягко написанными щеками и участками вокруг губ и глаз — такой изысканности невозможно предположить».



Между 1682 и 1685 годом «Мону Лизу» переместили в Малые королевские покои Версальского дворца, после того как Людовик XIV, «король-солнце», перевел в него свой пышный двор. Придворные были к ней равнодушны, картина вызвала восхищение лишь немногих подлинных ценителей. В Версале она оставалась до 1760 года, когда маркиз де Мариньи, хранитель Королевской коллекции, перенес ее в свой кабинет, где и держал в течение двадцати лет.

Революция многое изменила в стране, включая и правила хранения произведений искусства. Что произошло с «Джокондой»? Упразднение монархии в 1792 году положило конец Королевской коллекции: искусство стало достоянием нации, суверенного народа, отныне им мог наслаждаться каждый.

Как уже говорилось, «Джоконда» попала в список произведений, подлежащих перемещению. Задачу по их перевозке из Версаля в новый музей — Лувр — доверили бывшему придворному художнику, который специализировался на «легких» сюжетах с налетом эротики, а ныне примкнул к революционерам, — Жан-Оноре Фрагонару.

Через несколько лет, в 1800 году, пришедший в восторг от «Джоконды» Наполеон повесил ее в своей спальне в Тюильрийском дворце. Таким образом, шедевр Леонардо стал свидетелем самых интимных моментов жизни первого консула... и его ночного храпа. Но, став императором в 1804 году, Наполеон отправил картину обратно в Лувр. С тех пор созерцание «Джоконды» перестало быть уделом немногих.

Похищение «Джоконды»

Сегодня, как всем известно, «Джоконда» выставлена в Лувре. Чтобы защитить ее от похитителей, неуравновешенных людей и мифоманов, жаждущих известности, к ней запрещено приближаться ближе чем на три метра и, кроме того, она помещена в короб из трехслойного пуленепробиваемого стекла толщиной в два сантиметра. Так было не всегда: раньше кто угодно мог подойти к ней вплотную, а чтобы украсть картину, достаточно было снять ее со стены и добраться до выхода.



В то же время до 1911 года «Джоконда» пользовалась большой известностью лишь в довольно узком кругу исследователей, художников, поэтов, любителей искусства, но не являлась, как мы сказали бы сейчас, культовым произведением. Эта трансформация произошла, как ни парадоксально, благодаря ее похищению. В 1911 году французские, а вслед за ними итальянские и британские массовые издания на протяжении нескольких недель отводили первые полосы под новости о похищении «Джоконды», случившемся 21 августа и названном «кражей века». Поисками вскоре занялись высшие чины французских органов охраны правопорядка, но безрезультатно. Событие приобрело такую популярность, что стало темой песен, эстрадных представлений и карикатур, среди которых одна имела такую подпись: «Наконец-то я могу прогуляться, впервые за четыреста лет». Габриэле д'Аннунцио написал сценарий фильма (так и не снятого): «Тот, кто украл „Джоконду“».

Сотрудникам редакции газеты «Пти Паризьен», выходившей в полутора миллионах экземпляров, пришла в голову блестящая идея — помещать в каждом выпуске репродукцию картины, что еще больше увеличило тираж. Множество людей, никогда не бывавших в музеях, отправились в Лувр только для того, чтобы увидеть пустое пространство на месте «Джоконды». С лотков бойко торговали открытками и плакатами с «Моной Лизой». Между

тем шли месяцы, расследование застопорилось. Наконец появились подозреваемые, поэт и художник — Гийом Аполлинер и Пабло Пикассо! На пустое место, которое образовалось в галерее Ренессанса, поместили рафаэлевский «Портрет Бальдассаре Кастильоне». Кроме того, Лувр приобрел «Женщину с жемчужиной» Камиля Коро, самую известную из современных картин, перекликающихся с работой Леонардо, словно это могло хоть как-то утешить посетителей.



Через два года после кражи «Джоконду» исключили из каталогов Лувра, но в конце 1913 года события вновь приняли неожиданный оборот. Некий Винченцо Перуджа, декоратор и стекольщик, отправил из Парижа письмо — за подписью «Леонард V» — флорентийскому антиквару Альфредо Джери, в котором утверждал, что «Джоконда» находится у него, и обещал отдать ее при условии, что картина будет храниться в одном из итальянских музеев. Взамен он требовал всего лишь пятьдесят лир «на покрытие расходов». Как выяснилось, весной 1911 года Перуджа работал в Лувре, изготавливая защитные стекла для картин. В понедельник, 21 августа, музей был закрыт для публики: в нем могли находиться только уборщики, рабочие и копиисты. Перуджа проник в Лувр, снял «Джоконду» со стены, избавился от рамы и стекла, завернул картину в пальто и спокойно вышел из здания. Намереваясь «возвратить» Италии леонардовский шедевр, он сел на поезд

в Париже, без труда пересек границу, спрятав «Джоконду» в картонной коробке, и снял номер во флорентийской гостинице «Триполи-Италия».



Согласно указанию Перуджи, Джери явился вместе с Джованни Поджи, директором галереи Уффици. Когда все трое вышли из гостиницы, им преградила путь бдительная привратница, желавшая убедиться, что картина, которую они уносят, не принадлежит отелю. Как видно, гостиница охранялась лучше Лувра! В Уффици подтвердили, что это действительно подлинник Леонардо, и отправили в «Триполи-Италию» полицейских для задержания «вора-патриота».

Состоялся судебный процесс, и в июне 1914 года был оглашен приговор — не слишком строгий, с учетом необычности всего дела и смягчающих обстоятельств: один год и пятнадцать дней тюремного заключения. Впоследствии срок сократили до семи с небольшим месяцев. Интересно, что случилось бы, если бы в обмен на передачу «Джоконды» Италия потребовала возвращения всех произведений искусства, похищенных Наполеоном и находящихся в Лувре? Но этого не произошло. Более того, французские власти были благодарны итальянскому правительству за деятельное сотрудничество. Обе страны пришли к соглашению: «Джоконду» провезут по Италии, выставив во Флоренции и в Риме: в Уффици, во дворце Фарнезе, где помещается посольство Франции, и в галерее Боргезе. В Париже ее встречали президент республики и правительство в полном составе.



Рассказывает Альберто Анджела

Другие «путешествия» картины

После удивительного путешествия в Италию, связанного с кражей (1911), «Джоконда» еще несколько раз покидала стены Лувра. Во время Второй мировой войны, когда немецкие войска приближались к Парижу, правительство решило вывезти сокровища Лувра в безопасные места. «Джоконда» оказалась в замке Амбуаз, затем в аббатстве Лок-Дье (нынешний регион Окситания) и, наконец, в Музее Энгра в Монтобана, неподалеку от Лок-Дье.

Впоследствии картину вывозили из музея дважды, по политическим соображениям. В 1962 году Андре Мальро, известный писатель и на тот момент министр культуры Франции, отправил ее за океан, в Вашингтон и Нью-Йорк, где картину увидели полтора миллиона человек, включая президента Джона Кеннеди и его супругу Жаклин. По подсчетам журнала «Нью-йоркер», каждый из них имел всего четыре секунды на обозрение картины, но тем не менее с полным правом мог говорить: «Я ее видел».

В 1974 году, несмотря на горячие протесты тех, кто считал, что картина не должна вновь подвергаться риску, ее перевезли на самолете в Токио, по случаю подписания дипломатических и торговых соглашений между Францией и Японией. Однако опасность

исходила не только от перевозок. В 1956 году настал момент славы для боливийского туриста, бросившего в картину камень и повредившего красочный слой у локтя Моны Лизы. Психически неуравновешенный посетитель объяснил, что атаковал «Джоконду», так как первоначально задуманное им убийство аргентинского президента Перона оказалось намного более трудным делом! На «Джоконду» предпринималось еще два «покушения»: в 1974 году, в Токио, женщина попыталась распылить на нее красную краску, а в 2009-м россиянка бросила чашку, попавшую в пуленепробиваемое стекло.



Глава IX

«Джоконда» сквозь века

Девятнадцатый век: рождение мифов о Леонардо и «Джоконде»

Кража «Джоконды», безусловно, способствовала нынешней неувядающей популярности картины. Но это был лишь последний отрезок долгого пути, сделавший ее одним из наиболее

почитаемых шедевров. Кто первым начал размышлять о загадочной улыбке Моны Лизы? И кто сделал ее всемирно известной? Чтобы ответить на эти вопросы, нам нужно отправиться на двести лет назад.

Наполеон любил ее, как уже говорилось, до такой степени, что повесил в собственной спальне, но в целом в начале XIX века «Джоконде» уделяли мало внимания. Леонардо в те времена был не слишком известен.

Лишь в середине XIX столетия, с распространением во Франции позитивистской, светской и рационалистической, если не сказать антиклерикальной культуры, Леонардо стал вызывать интерес французских писателей и интеллектуалов как универсальный гений, ученый и художник одновременно. В нем видели «натурфилософа», который не работал по заданиям пап, в отличие от Рафаэля и Микеланджело, и отбросил все религиозные догмы. На самом деле о Леонардо знали довольно мало: его заметки и рисунки хранились в различных местах, причем значительная их часть еще не была обнаружена, а изобретения в основном остались нереализованными. Картины же, кроме «Джоконды» и «Тайной вечери», в то время сильно поврежденной и еще не реставрированной, были плохо известны и труднодоступны.

Таким образом, «миф» о Леонардо способствовал более широкому знакомству публики с его работами — а не наоборот. Леонардо занял привилегированное место во французской культуре, и Лувр начал собирать его картины и рисунки. Чтобы окончательно узаконить эту символическую связь, была создана серия полотен, изображающих художника на смертном ложе и Франциска I, пребывающего рядом с ним, а порой даже обнимающего его. (Это не соответствует истине: французского короля не было в комнате, где умер Леонардо, — там присутствовал лишь его верный ученик Мельци.) Самым известным из них стала картина Энгра «Франциск I у постели умирающего Леонардо да Винчи», написанная в 1818 году.



Самым знаменитым произведением Леонардо в то время была «Тайная вечеря». Так, например, Диккенс, видевший ее в 1844 году, отмечал: «В старой трапезной пришедшего в упадок монастыря Санта-Мария делле Грации находится, возможно, самое известное в мире произведение искусства — „Тайная вечеря“ Леонардо да Винчи».

В конце XIX века положение дел стало меняться. С 1851 по 1880 год появилось множество копий «Джоконды», предназначенных для продажи образованным и состоятельным людям. Что касается гравюр в дешевых газетах и журналах, то они не могли передать знаменитого леонардовского sfumato, пока в 1857 году итальянский гравер Луиджи Каламатта не добился намного более высокого качества репродуцирования — и произведение немедленно стало популярным.

Между тем вокруг «Джоконды» складывался литературный миф. Шарль Бодлер упоминает Леонардо в стихотворении «Маяки», включенном в сборник «Цветы зла» и посвященном великим деятелям искусства (не уточняя, однако, чья улыбка имеется в виду — Джоконды, Богоматери, святой Анны или святого Иоанна Крестителя): «О Винчи — зеркало, в чьем омуте бездонном // Мерцают ангелы, улыбочиво-нежны, // Лучом безгласных тайн, в затворе, огражденном // Зубцами горных льдов и сумрачной сосны!» [44]

Однако в моду у интеллектуальной элиты картина вошла прежде всего благодаря Теофилю Готье, представившему Джоконду как роковую женщину, порождение ангельского и одновременно дьявольского начала, как «сфинкса красоты» с завораживающей и таинственной улыбкой: она «обещает неведомые наслаждения», «смущает нас своим видом, исполненным превосходства», ее взгляд, «проницательный и бархатистый, полон обещаний», она «смеется над зрителем с такой грацией и нежностью, таким сознанием своего превосходства, что, глядя на нее, мы робеем, как школьники в присутствии герцогини». С тех пор, по словам ученого Дональда Сассуна, женщина на портрете, созданном более трех столетий назад, «исчезает под нагромождением мужских фантазий». Иными словами, она стала если не секс-символом, то по крайней мере секс-иконой второй половины XIX века.

Литературного критика Уолтера Пейтера воображение унесло (1869) еще дальше. Стоит процитировать отрывок из его сочинения: «Поставьте ее рядом с белыми греческими богинями или прекрасными женщинами древности, и как бы их глубоко взволновала эта красота <...>! Все мысли, весь опыт мира врезались в эти черты <...> Тут животность Греции, сладострастие Рима, мистицизм средневековья с его церковным честолубием и романтической любовью, грехи Борджиа. Она древнее скал, ее окружающих, подобно вампиру, она много раз умирала, и ей ведомы тайны могилы, она ныряла в глубокие моря, и ее окружает полумрак отошедшего дня; она торговалась с купцами Востока за редкостные ткани...» [45]

* * *

[44] Перевод Вяч. Иванова.

[45] Цит. по: *Богат Е.* Мир Леонардо. Книга 1.

Двадцатый век: развенчанная «Джоконда»

Авторы XIX века оставили причудливые и, пожалуй, слегка безумные описания «Джоконды», но в следующем столетии наметилась в каком-то смысле противоположная тенденция. Авангардисты, к примеру, видели в ней символ пыльного прошлого, которое следует преодолеть, а может быть, даже высмеять. Футуристы, восхвалявшие новую эру машин и скорости, в 1911 году ликовали, узнав о похищении картины.

Даже известный искусствовед Бернард Беренсон иронически утверждал, что испытал облегчение от пропажи «Джоконды», так как она «стала кошмарным наваждением». Со своим обычным снобизмом он говорил, что не разделяет массового восхищения «Моной Лизой»: «Люди послушно входят в музей вслед за гидом, устремляются к шедевру, склоняются перед ним и уходят счастливые, ничего не поняв».



Чуть позже, в 1919 году, дадаист Марсель Дюшан пририсовал Моне Лизе, изображенной на открытке, усы и бородку и добавил надпись «L. H. O. O. Q.»; будучи прочитанной вслух, аббревиатура оказывается созвучна французской фразе «Elle a chaud au cul» [46]: некоторые сочли это намеком на состояние сексуального возбуждения. Дюшан не питал презрительных чувств к самому произведению, а лишь хотел развенчать миф, сложившийся вокруг «Джоконды». После него усы нарисовал также Сальвадор Дали, но, работая в нарциссической и одновременно самоироничной манере, он сотворил нечто вроде автопортрета: у Моны Лизы появились усы Дали, закрученные и напояженные, его горячие глаза и его руки с золотыми монетами в них.



После Второй мировой войны с «культовой картиной» экспериментировали и другие художники, в том числе американцы Роберт Раушенберг и Энди Уорхол. Первый отдал на выставку «Новое Дада» свои коллажи из отходов, различных изображений и «старых и поношенных вещей», объектом которых была в том числе «Джоконда». Уорхол же сделал ее частью своей поэтики манипуляций и серийного воспроизведения популярных образов, не делая качественного различия между Моной Лизой и другими знаменитыми людьми и предметами — среди которых были Мэрилин Монро, Жаклин Кеннеди, Элвис Пресли, Мао Цзэдун и даже бутылки кока-колы и банки супа «Кэмпбелл».

К «Джоконде» обращались и многие другие художники: Казимир Малевич, Рене Магритт, Фернан Леже, Терри Пастор, Грэхем Дин, Жан-Мишель Баския.

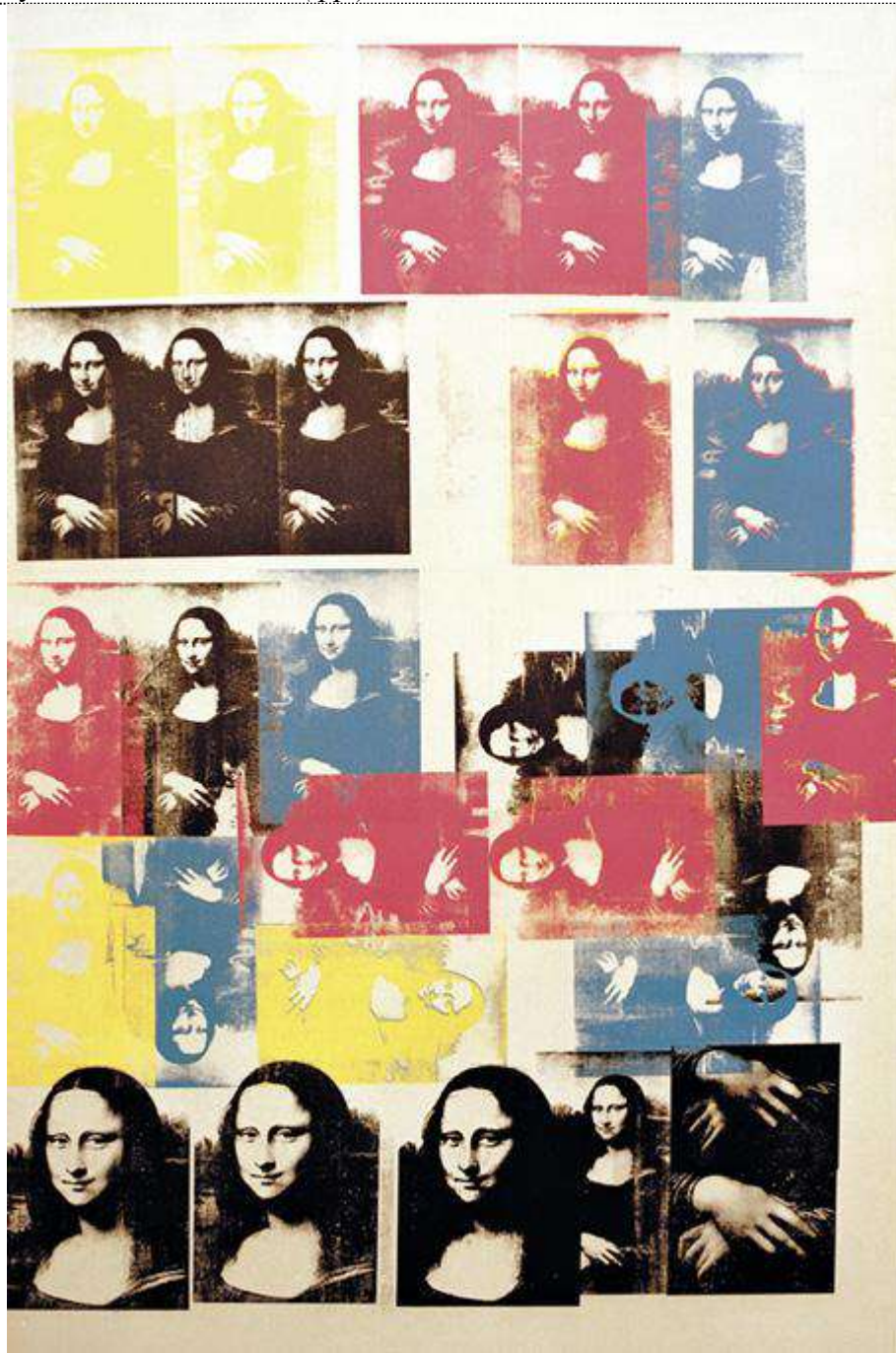
Во второй половине XX века усовершенствованные техники воспроизведения цветных изображений способствовали росту известности «Моны Лизы» во всех странах мира и слоях общества. В 1950 году выдающийся американский певец Нэт Кинг Коул спел имевшую

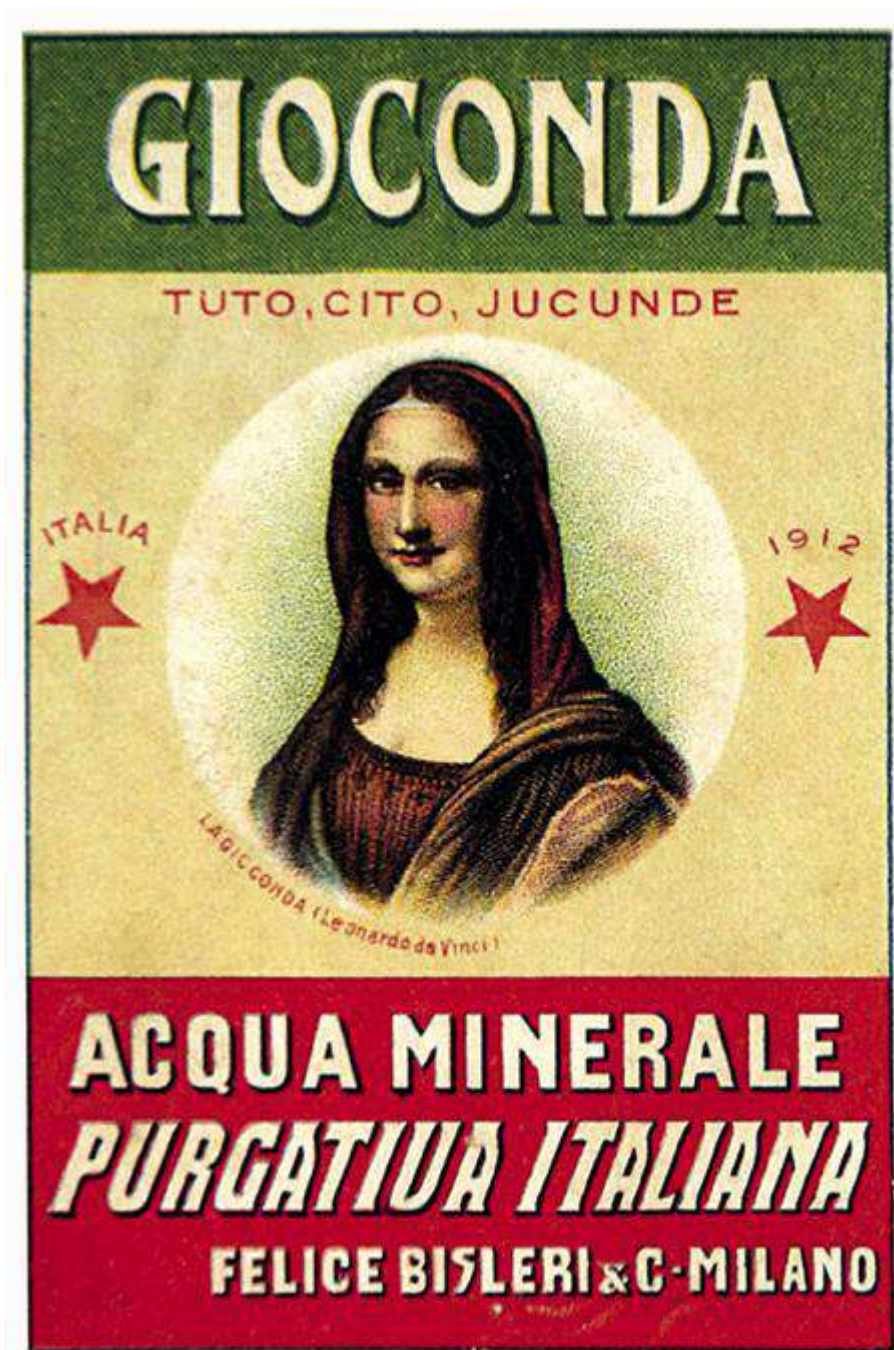
большой успех песню с такими словами: «Ты улыбаешься, чтобы соблазнить любовника, Мона Лиза, // Или хочешь скрыть, что твое сердце разбито?»

В 1950-х годах ту, которую принято считать женой Франческо дель Джокондо, начинают изображать на упаковках самых различных продуктов и услуг или использовать в их рекламе. Среди них — апельсины, носки, презервативы, спички, парики, ром, сигары, авиаперевозки и так далее.

* * *

[46] «У нее зудит в одном месте» (фр.).





Глава X

Что скрывает улыбка?

Женщина, которую мы будто бы знаем

Все мы столько раз смотрели на «Джоконду», что ее лицо стало для нас почти родным, словно оно принадлежит родственнику или близкому другу. Кажется, мы чуть ли не лично знакомы с Лизой Герардини... На самом же деле ее личность на протяжении веков вызвала много вопросов; это почти детективная история, которую мы попытаемся раскрыть в конце книги. Что стало причиной сомнений?

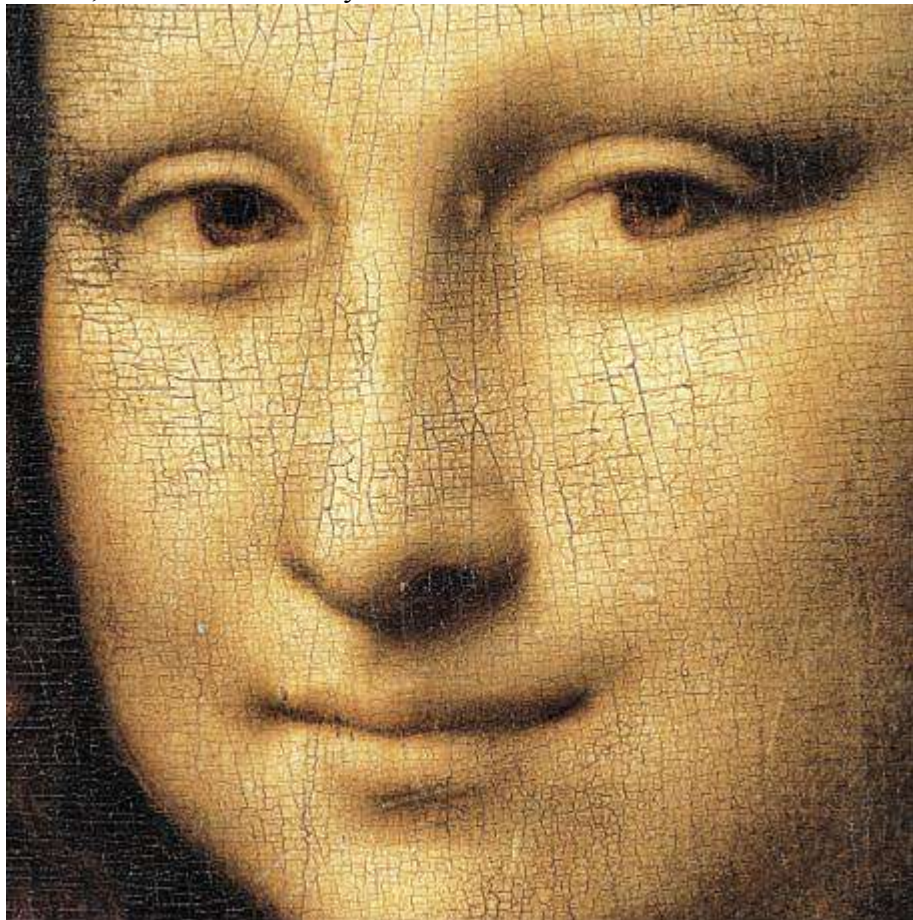
Как мы уже видели, принято считать, что женщина, чей портрет, согласно Вазари, Леонардо выполнил между 1504 и 1508 годом, звалась Лизой Герардини, и поэтому картина издавна известна под двумя названиями — «Джоконда» и «Мона Лиза». Но кое-что не складывается. Так, Вазари восхваляет превосходное воспроизведение бровей и ямочек на щеках:

«Изображение это давало возможность всякому, кто хотел постичь, насколько искусство способно подражать природе, легко в этом убедиться, ибо в нем *были переданы все мельчайшие подробности, какие только доступны тонкостям живописи*. Действительно, в этом лице глаза обладали *тем блеском и той влажностью*, какие мы видим в живом человеке, а *вокруг них была сизая красноватость и те волоски*, передать которые невозможно без владения величайшими тонкостями живописи. *Ресницы же, благодаря тому что было показано, как волоски их вырастают на теле, где гуще, а где реже, и как они располагаются вокруг глаза в соответствии с порами кожи, не могли быть изображены более натурально*. Нос, со всей красотой своих розоватых и нежных отверстий, имел вид живого. Рот, с его особым разрезом и своими концами, соединенными аlostью губ, в сочетании с инкарнатом лица, поистине казался не красками, а живой плотью. А всякий, кто внимательнейшим образом вглядывался в дужку шеи, видел в ней *биение пульса*» [47] [курсив А. А.].

Но лицо Джоконды, каким мы его знаем — то есть лицо женщины, изображенной на портрете из Лувра, — лишено бровей и каких-либо других волосков. И затем, где «дужка шеи», позволяющая наблюдать «биение пульса»?

А если Вазари ошибся? Или, может быть, ошибались все остальные, на протяжении нескольких веков? Вдруг Вазари говорит о другой картине?

Одновременно мы знаем, что Леонардо, всегда стремившийся к полному совершенству, постоянно подправлял свои творения, в особенности это, которое оставалось с ним до самой его смерти. Возможно, впоследствии он удалил все эти детали.



В 2004 году французский исследователь Паскаль Котт изучил картину при помощи технологии отраженного света, желая найти то, что не видно невооруженным глазом. Выяснилось, что под красочным слоем различимы три других варианта. На одном из них у женщины есть и ресницы, и брови. Но теория Котта, которую он озвучил в 2015 году во время выступления на Би-би-си, подверглась критике со стороны многих ученых.

Сомнения относительно личности Джоконды высказывались и по другим причинам. Франческо дель Джокондо был состоятельным буржуа, но не принадлежал ни к верхушке флорентийского общества, как представители фамилий Медичи или Строцци, ни даже к семействам, занимавшим среднее положение в этой иерархии, таким как Сальвиати, Торнабуони или Гвиччардини. Мог ли такой прославленный и высоко ценимый живописец, как Леонардо, взяться за портрет жены простого торговца?

Возможно, именно по этим соображениям историк искусства Адольфо Вентури в 1925 году отождествил Джоконду с герцогиней Костанцей д'Авалос, представительницей знатного испанского рода, обосновавшегося в Неаполе. Так, например, в посвященной ей «Книге песен» (1520) поэт Энеа Ирпино из Пармы, платонический воздыхатель герцогини, восхваляет Леонардо и его картину, в которой тот превзошел самого себя, изобразив «такую красоту под целомудренным покровом». Это позволило Вентури предположить, будто написанная Леонардо женщина с «черным покровом», то есть «Джоконда», и есть Костанца д'Авалос. Однако приведенные Вентури доводы выглядели довольно слабыми и оставляли много вопросов.

Позднее, в 1977 году, японский исследователь Хидемиси Танака заявил, что Джоконда — это Изабелла д'Эсте, с которой Леонардо познакомился в Мантуе (см. главу II).

Назывались и другие имена: Изабелла Арагонская, Чечилия Галлерани, Изабелла Галанда и даже мать Леонардо, Катерина, чей посмертный портрет якобы выполнил художник.

В начале XX века известный французский гравер Андре-Шарль Копье выразил уверенность в том, что «Джоконда» — не портрет, а идеализированный образ. Он не привел никаких документальных подтверждений этому, но, возможно, был отчасти прав, как мы увидим дальше.

Наконец, Карло Педретти, который сегодня считается крупнейшим специалистом по Леонардо да Винчи и всему, что связано с ним, назвал имя, которое переворачивает все наши представления о «Джоконде». Если он прав, личность женщины наконец-то установлена — ровно через пятьсот лет после создания картины.

Давайте выясним, в чем дело.

Рассказывает Альберто Анджела

А если таинственная «ломбардская госпожа» — это Изабелла?

Джованни Паоло Ломаццо в своем «Трактате об искусстве живописи» (1584) утверждает, что Леонардо выполнил два портрета «улыбающихся» женщин: одной была Джоконда, другой — Мона Лиза. О каких картинах он говорит? Одна — это «Джоконда», выставленная в Лувре, но что случилось с другой?

Как мы увидим, разобраться в этом непросто. Но было бы любопытно предположить, что вместо «Мона Лиза» нужно писать «Мона л'Иза», на ломбардский манер. Тогда речь может идти об Изабелле д'Эсте, которую Леонардо изображал, еще будучи молодым, в качестве благодарности за гостеприимство.

Конечно, это лишь одна гипотеза среди многих — но очень увлекательная.

* * *

[47] Вазари Дж. Указ. соч. С. 463.

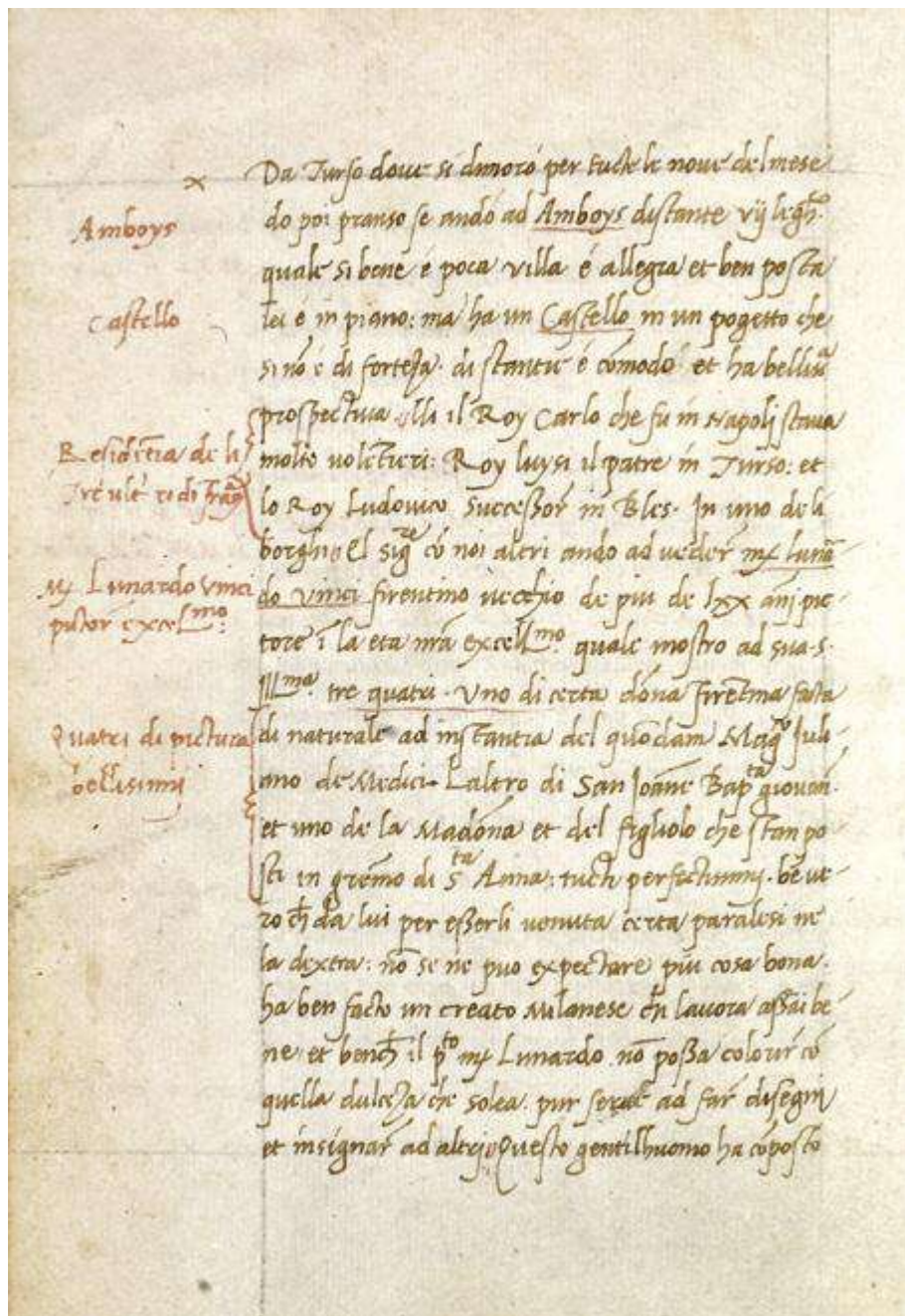


«Джоконда» в рассказе к ардинальского секретаря

До нас дошли сотни подготовительных рисунков к картинам Леонардо и оставленные им подробные записи о различных обстоятельствах его жизни, но нет ни одного эскиза к «Джоконде», ни одной заметки или даже упоминания о ней в записных книжках! Нет и контракта между исполнителем или заказчиков, расписок и так далее.

Мы знаем точно, благодаря многочисленным свидетельствам современников, лишь одно: автор «Джоконды» из Лувра — Леонардо. Когда Вазари собирал сведения для составления первого варианта своего монументального труда — «Жизнеописаний», — картины перед его глазами не было. «Джоконда» находилась в Фонтенбло, а Лиза Герардини (изображенная на портрете, если верить Вазари) была жива и проживала во Флоренции. Сейчас мы должны вернуться в 1517 год, когда состоялась встреча, важная для нашего расследования.

Леонардо, уже глубокий старик, живет во Франции, в Кло-Люсе, недалеко от королевского замка Амбуаз: Франциск I предоставил в его распоряжение небольшой усадебный дом. Там проходят последние годы его жизни; рядом с мастером — верный Мельци. Десятого октября Леонардо принимает у себя могущественного кардинала Луиджи Арагонского, который посетил Фландрию, чтобы отдать дань уважения королю Испании Карлу V, и теперь возвращается во Францию. Неаполитанец, находящийся в родстве с королевской фамилией, он известен в Риме тем, что ведет пышный образ жизни и заводит красивых любовниц. Сопровождавший кардинала секретарь Антонио де Беатис оставил в своем дневнике описание этой встречи: «В одной из этих стран мой господин встретился с мессером Леонардо да Винчи, флорентийцем, возрастом более семидесяти лет, превосходнейшим живописцем нашего времени. Он показал ему три картины».



На самом деле Леонардо было лишь шестьдесят пять, но важно то, что де Беатис говорит дальше о трех картинах: «Одна — портрет некой флорентийской дамы, сделанный с натуры по настоянию Джулиано Медичи Великолепного. Другая — изображение молодого Иоанна Крестителя, и третья — Мадонны с Младенцем на лоне святой Анны, все превосходнейшие» [48].

Попробуем упорядочить эту информацию. Какие картины имеются в виду?

Последние две — «Иоанн Креститель» и «Святая Анна», а первая, очевидно, «Джоконда». По свидетельству де Беатиса, который в тот день имел возможность побеседовать с художником, картину заказал не Франческо дель Джокондо для своей жены Лизы Герардини, как утверждает Вазари, а Джулиано Медичи, покровитель Леонардо во время его пребывания в Риме (1513–1516).

Поразительное известие, которое ставит под сомнение все казавшиеся истинными сведения о заказчике, личности изображенной женщины и дате создания картины. Но в таком случае кто эта женщина?

Как видите, несмотря на то что прошло более полутысячи лет, «Джоконда» стала предметом захватывающего расследования, подлинной детективной истории со свидетелями, документами, поиском следов. Через день кардинал с секретарем переезжают в замок Блуа на берегу Луары и видят там еще один портрет работы Леонардо.

Де Беатис пишет о нем так: «Картина маслом, изображающая некую ломбардскую даму, воистину красивую, но, по моему мнению, не настолько, как госпожа Галанда». Если считать бесспорным то, что «ломбардская дама» — это Лукреция Кривелли и речь идет о «Прекрасной Ферроньере», кто такая «госпожа Галанда»?

Де Беатис имеет в виду знатную неаполитанку Изабеллу Галанди, отличавшуюся красотой. Но что именно хочет он сказать? Сравнивает ли он одну картину с другой или просто упоминает о женщине, чья красота считалась поразительной? Если справедливо первое, то Джоконда — это Изабелла Галанда, что подтверждается словами Джованни Паоло Ломатцо, назвавшего женщину на портрете из Фонтенбло, через несколько лет после Вазари, «неаполитанской Моной Лизой».

Рассказывает Альберто Анджела

Глаз Джоконды?

На одном из листов «Атлантического кодекса», среди проектов, относящихся к постройке квартала для папского племянника Лоренцо ди Пьеро де Медичи, есть набросок женского глаза, рядом с которым нарисована прядь волнистых волос. Рисунок относится к 1515 году.

Профессор Карло Педретти предположил, что Леонардо выполнил его, думая о «Джоконде», ныне хранящейся в Лувре.



Но возможно, де Беатис имеет в виду не портрет, а саму знатную даму, которая прославилась своей красотой. Он мог передать в дневнике замечание кардинала Арагонского, уроженца Неаполя, как и его секретарь: в таком случае дама по имени Галанда упомянута только как образец совершенной внешности. Этой точки зрения придерживается, например, историк Роберто Дзаппери, считающий, что, помимо прочего, Джулиано Медичи не мог быть знаком с прекрасной неаполитанкой.

Но раз так, чей портрет заказал художнику Джулиано Медичи? Вспомним восклицание следователя из романа «Парижские могики» Александра Дюма-отца — «Cherchez la femme!» [49]. Нам нужно искать женщину, скрытую от наших глаз, почти наверняка — любовницу, не обнаруженную во время предварительного расследования и способную

пролить свет на нашу тайну.

* * *

[48] Цит. по: *Зубов В.* Леонардо да Винчи. М., 2008. С. 62.

[49] «Ищите женщину!» (*фр.*)

1505–1513



Джулиано Медичи

Итак, кто та женщина, чей портрет заказал Джулиано Медичи? Чтобы ответить на этот вопрос, нам нужно лучше познакомиться с самим Джулиано и для этого переместиться в Рим.

Джулиано был одним из трех сыновей Лоренцо Великолепного. Этот прославленный представитель семейства Медичи — видный собой, порывистый, расточительный — любил красивую жизнь и красивых женщин, окружил себя роскошью, устраивал пышные праздники и представления, но не имел личных доходов, соответствующих такому образу жизни. К счастью для Джулиано, он мог рассчитывать на брата Джованни, который в 1513 году стал папой под именем Льва X и назначил его командующим папскими войсками, хотя тот не выказал особенных военных талантов. Кроме того, Джулиано был образованным человеком, поэтом и любителем искусства, отличался великодушием и щедростью и пользовался расположением всех, кто его знал.

Перебравшись в Рим, Джулиано позвал туда Леонардо да Винчи. С какой целью был приглашен Леонардо? И почему его встреча с Джулиано представляет для нас такой интерес? Как мы увидим, обстоятельства этой встречи, возможно, помогут нам установить личность Джоконды.

Здесь мы должны вернуться в 1505 год и оказаться в Урбино, в герцогском дворце, куда Джулиано был приглашен герцогом Гвидобальдо да Монтефельтро и его супругой Елизаветой Гонзага. На страницах 300–301 помещена фотография кабинета в урбинском дворце, созданного в то время, когда местный двор был одним из самых оживленных в Италии. Некоторые видели в нем идеальный двор монарха эпохи Возрождения — например, Бальдассаре Кастильоне («О придворном», 1528).

Великолепные произведения искусства, изящная обстановка, богатая библиотека, ученые беседы, а также празднества, танцы, атмосфера веселья и галантности, насыщенная светская жизнь, непринужденные разговоры с поэтами, художниками, интеллектуалами, прекрасными дамами — все это приводило Джулиано в восторг.



«Лицо каждого, — отмечает Кастильоне, — было озарено весельем, так что этот дом мог показаться прибежищем веселья». Кроме того, он приводит словесный портрет идеальной придворной дамы, а точнее, вкладывает его в уста Джулиано Медичи — одного из персонажей книги, дружески беседующих друг с другом: «Отвечу вкратце на все сказанное: я хочу, чтобы эта дама была знакома с литературой, музыкой, живописью, знала толк в танцах и развлечениях. Наряду со скромностью и способностью создавать добрую славу о себе она должна обладать всеми достоинствами, которые советуют иметь хорошему придворному. Итак, она всегда изящна в беседе, смехе, играх, болтовне, умеет вести приличествующий и приятный разговор с каждым, кого встретит».



В этой атмосфере открытого кокетства многие дамы не могли устоять перед красивым, образованным и блестящим Джулиано. Известно даже, что некоторые из них давали ему деньги взаймы: несмотря на свое положение и помощь от брата Джованни, тогда еще

кардинала, он нередко оказывался без средств. Времена, когда флорентийцы, ремесленники и купцы, старались не тратить денег — исключая подачу милостыни нищим и пожертвования Церкви, — были уже далеко позади.

Зачем мы рассказываем все это? Дело в том, что один факт имеет первостепенное значение для нашего путешествия по следам «Джоконды». Проводя время в галантных празднествах и флирте, Джулиано вступил в связь с дамой, родившей от него сына — естественно, внебрачного.

Девятнадцатого апреля 1511 года новорожденного отнесли в урбинскую церковь Санта-Кьяра, а оттуда — в сиротский приют братства Святой Марии Милосердной. Но Джулиано не хотел, чтобы его отпрыску была уготована жалкая участь сироты. Через несколько месяцев он признал младенца своим законным сыном и объявил, что воспитает его за свой счет. Ему выбрали аристократическое, но нехарактерное для рода Медичи имя — Ипполито. Впоследствии этот Ипполито Медичи стал кардиналом.

Почему женщина, которая произвела его на свет, не позаботилась о нем? По той причине, что она умерла при родах. Эта подробность также важна для нашего расследования. Кем она была? Согласно записям братства Святой Марии Милосердной, ее звали Пачификой — имя, типичное для области Марке. Жизнь ее была бурной и во многом несчастливой. Пачифика была вдовой и незаконной дочерью Джованни Антонио Брандани, одного из самых видных граждан Урбино, который являлся среди прочего городским гонфалоньером. Она входила в окружение Елизаветы Гонзага, а значит, Джулиано познакомился и встречался с ней в герцогском дворце. Мы ничего не знаем о ее муже, но есть предположение, что, кроме Джулиано, у нее имелся и другой любовник. Согласно Джироламо Гаримберто, автору жизнеописания кардинала Ипполито Медичи, Джулиано вначале был уверен, что ребенок — «сын мессера Федерико Вентуры, его соперника в ухаживании за знатной дамой».

В следующем, 1512 году Джулиано и его брат Пьеро, благодаря поддержке папы Юлия II из семейства Ровере, с триумфом вернулись во Флоренцию, восстановив там власть Медичи после восемнадцатилетнего перерыва. Джулиано стремился к всеобщему примирению и проявил великодушие ко всем, в частности к Никколо Макиавелли, находившемуся на государственной службе. Тот раздумывал, не посвятить ли ему свою книгу «Государь», но в итоге не сделал этого — страдавший туберкулезом Джулиано скончался через несколько лет (1516). Книга вышла с посвящением Лоренцо ди Пьеро де Медичи, племяннику Джулиано (см. титульный лист первого издания): Макиавелли надеялся, что Лоренцо употребит ее во благо, став образцовым государем. С именем Джулиано, герцога Немурского, связано творение еще одного прославленного мастера — Микеланджело. Скульптор создал для него надгробие, украшенное аллегориями Дня и Ночи, а также изваянием самого Джулиано в одежде римского полководца.

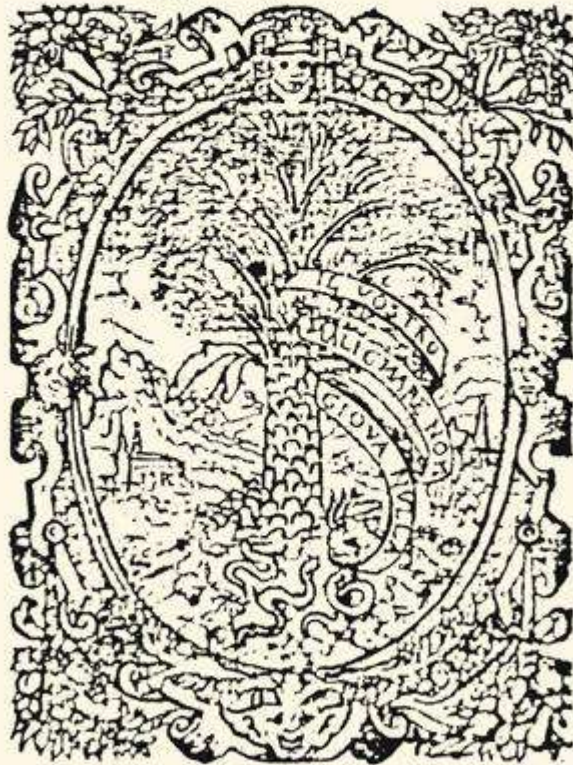
Во Флоренции Джулиано продолжил, по обыкновению, наслаждаться жизнью и окружил себя самой необузданной роскошью, вскоре обнаружив полное отсутствие государственных способностей. Поэтому, когда в марте 1513 года его брата избрали папой, Джулиано переехал в Рим.

Здесь и располагается отправная точка нашей истории: вполне возможно, что Джулиано, объятый страстью к Пачифике Брандани, сам того не ведая, дал толчок созданию самой известной картины всех времен — «Джоконды». И сейчас мы выясним, почему это произошло.

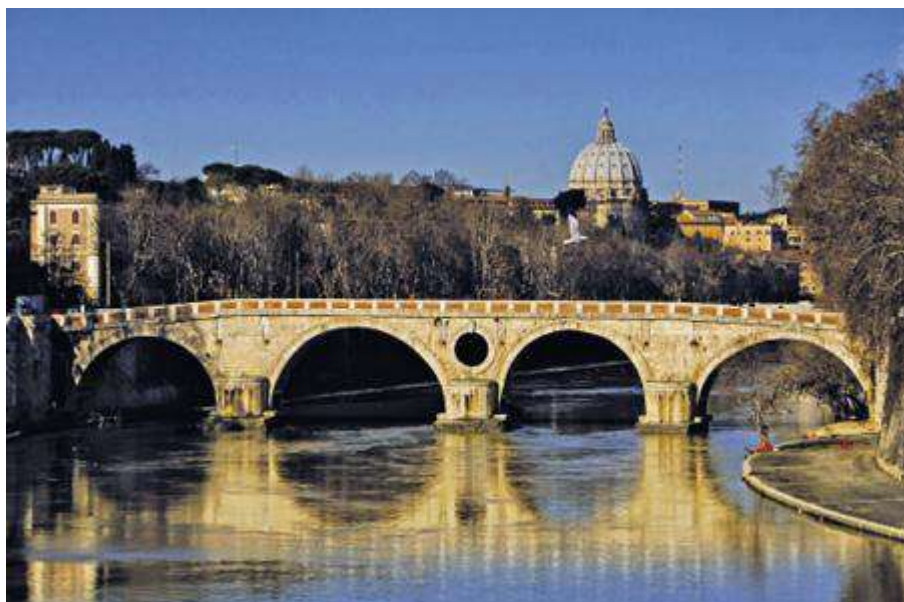
IL PRENCIPE DI NICOLÒ MA- CHIAVELLI,

Al Magnifico Lorenzo di Piero
de Medici.

*Con alcune altre operette, i titoli delle quali trouerai nella
seggente facciata.*



IN PALERMO
Appresso gli heredi d'Antoniello dagli Antonielli
a xxviij. di Gennaio, 1584.



Великие художники при папском дворе

В 1527 году, когда после почти векового пребывания в Авиньоне папы вернулись в Священный город, Рим вновь обрел статус центра христианского мира. Папа Николай V, решивший вернуть Риму былое величие, заложил основу будущего расцвета ренессансного искусства. Его преемники — по правде говоря, не слишком интересовавшиеся религиозными и духовными вопросами — предприняли грандиозные работы, стремясь сделать город богатым и благоустроенным. Для этого они пригласили величайших архитекторов, скульпторов и художников Италии, а также мастеров-ремесленников.

При папе Сиксте IV началось строительство нескольких сооружений, в том числе моста Сикста, церкви Санта-Мария дель Пополо, новой больницы Санто-Спирито и, наконец, Сикстинской капеллы, стены которой впоследствии было доверено расписывать крупнейшим художникам того времени — Боттичелли, Гирландайо, Перуджино, Козимо Росселли и другим.

Папа Александр VI поручил Антонио Сангалло превратить мавзолей Адриана в замок Святого Ангела и соорудить в нем так называемые апартаменты Борджиа, и поныне украшенные циклом великолепных фресок работы Пинтуриккьо. Сегодня замок является частью Музеев Ватикана.

Вершины художественного расцвета Рим достиг при понтификате Юлия II, избранного в 1503 году. Новый понтифик обратился к Браманте, чтобы тот разработал проект реконструкции базилики Святого Петра. Браманте прибыл из Милана в Рим после падения Лодовико Моро (1499) и с тех пор построил двор монастыря при церкви Санта-Мария делла Паче и круглый маленький храм («темпьетто») при церкви Сан-Пьетро ин Монторио, который, благодаря своим гармоничным пропорциям, стал своего рода символом ренессансной архитектуры. Великий архитектор спроектировал также новую базилику в форме греческого креста, внушительную по размерам и с таким же куполом, как у Пантеона.



В Рим вызвали и Микеланджело, для строительства гробницы Юлия II — крупного архитектурно-скульптурного комплекса, который предполагалось разместить под будущим куполом собора Святого Петра. Однако проект остался на бумаге: Юлий II поручил Микеланджело работу над фресками на потолке Сикстинской капеллы. Тот взялся за дело неохотно, считая себя скорее скульптором, нежели художником, но тем не менее с 1508 по 1512 год создал один из величайших шедевров искусства. Только подумайте: это были первые фрески, вышедшие из-под его кисти! Можно представить себе грандиозный размах гения Микеланджело. В 1536 году по велению папы Павла III Фарнезе он расписал западную стену изображениями на тему Страшного суда. Эта громадная сцена включает более четырехсот персонажей, в центре же помещена величественная фигура Христа.

В 1546 году Павел III доверил ему сооружение купола собора Святого Петра. Микеланджело в целом сохранил идею своих предшественников, но решил сделать купол более вытянутым, наподобие того, которым Брунеллески увенчал собор Санта-Мария дель Фьоре. Он не успел достроить этот купол высотой 133 метра и диаметром 42 метра, который в Италии называют «куполищем» (cupolone), и работу завершил уже после его смерти Джакомо делла Порта.



В те года на улицах Рима и Флоренции можно было встретить множество художников и скульпторов. Остается только позавидовать тем, кто жил тогда в этих городах, ведь они могли встретиться с Леонардо, Микеланджело, Боттичелли, Пинтуриккьо, Гирландайо, Перуджино и, конечно, Рафаэлем.

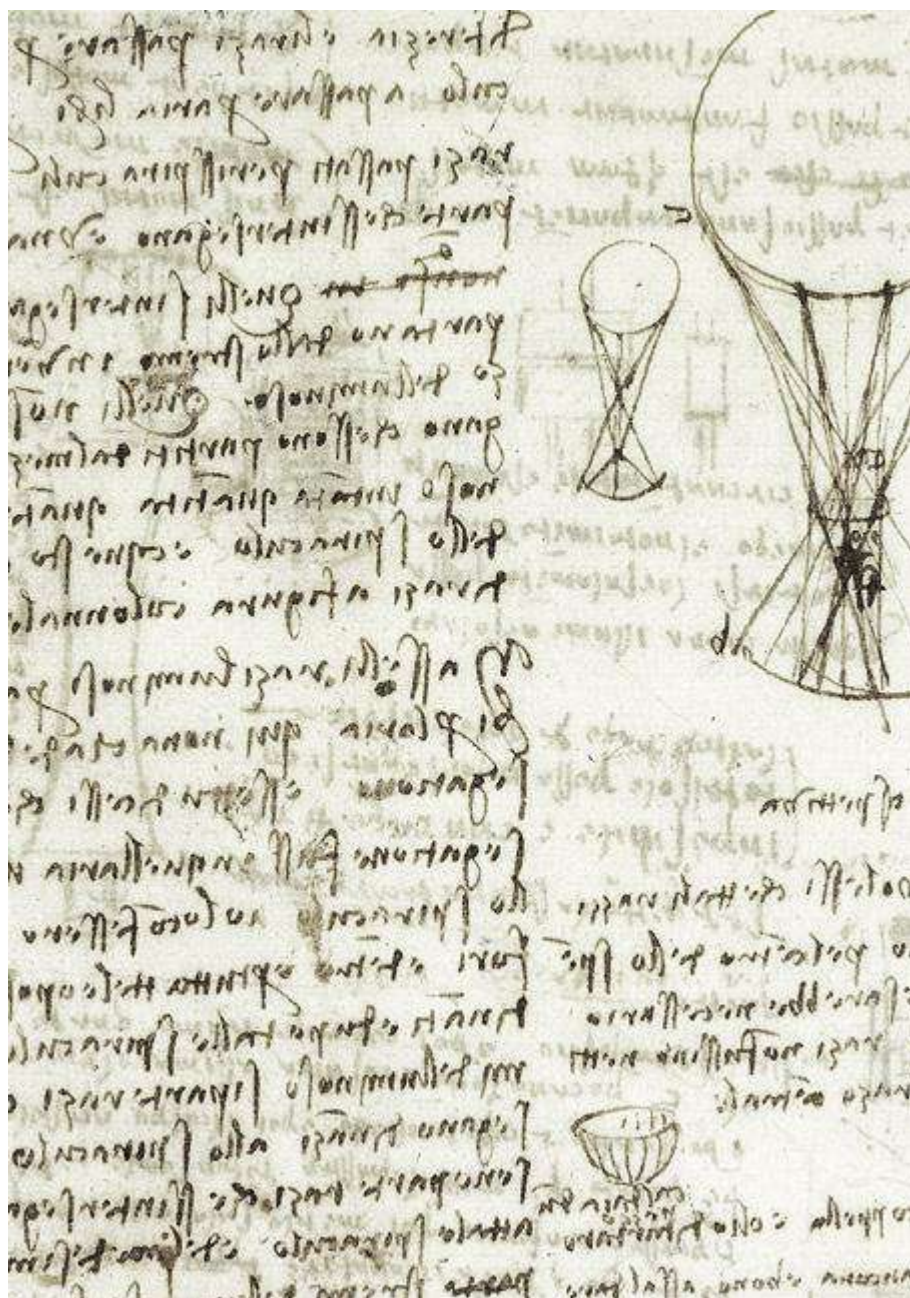
В 1508–1514 годах, примерно тогда же, когда Микеланджело трудился над Сикстинской капеллой, Рафаэль создавал цикл фресок в апартаментах Юлия II — знаменитых Станцах Рафаэля. Во время обучения в Урбино и во Флоренции последний позаимствовал у Пьеро делла Франческа принципы построения пространства в соответствии с законами перспективы, а у Леонардо — способы смягчать жесткость контуров, характерную для живописцев XV века. Впоследствии, уже в Риме, он освоил, под влиянием Микеланджело, методы пластической трактовки форм. В результате, синтезировав достижения предшественников и современников, Рафаэль пришел к собственному стилю, создавая исключительно прекрасные, гармоничные и волнующие изображения.

Но Рафаэль был также мастером «сценического» пространства, пример чему прославленная «Афинская школа». Пространство здесь растянуто в глубину и в ширину, и фокус перспективы совпадает с идеальным центром композиции. Там помещены фигуры двух виднейших античных мыслителей, чьи жесты символизируют их философские концепции: «идеалист» Платон указывает на небо, «материалист» Аристотель — на землю. При этом Платону приданы черты Леонардо.



Лев X продолжил строительство собора Святого Петра и, чтобы покрыть огромные расходы папского двора, увеличил продажу индульгенций: это вызвало недовольство верующих, особенно в Германии. Вскоре Мартин Лютер вывесил свои «Девяносто пять тезисов» на дверях Замковой церкви в Виттенберге. Лев X не мог представить, что всего через несколько лет из-за немецкого монаха половина европейских христиан отпадет от Святого престола.

А что делал Леонардо в эти годы, предельно насыщенные как историческими, так и культурными событиями?



1513–1515



«Странный» гений

В сентябре 1513 года Леонардо отправился из Милана в Рим и в октябре обосновался на предоставленной ему Джулиано Медичи вилле «Бельведер», откуда открывался прекрасный вид на город. Сегодня вилла входит в состав Музеев Ватикана, где ежедневно бывают миллионы туристов. Но пятьсот лет назад Леонардо творил там, окруженный тишиной и спокойствием.

В Риме он возобновил старые знакомства — с Браманте, который, как мы видели, изменял облик города, подвергая его радикальной реконструкции; с Рафаэлем, который несколько лет назад исполнился восхищения, побывав во флорентийской мастерской Леонардо; с Микеланджело, своим бывшим соперником по украшению палаццо Веккьо.

Леонардо получил возможность познакомиться с их произведениями, вызывавшими всеобщий восторг: фресками в Станца делла Сеньятура, в частности с «Афинской школой»

— где мастера, вероятно, позабавил Платон с его собственным лицом, — и Сикстинской капеллой. Меж тем он чувствовал себя постаревшим. Ему было шестьдесят — не так уж много для нашего времени, но немало для тех лет. Считая, что конец уже недалек, и намереваясь закончить свои дни в Риме, он попросил принять его в братство Сан-Джованни деи Фьорентини, которое заботилось о своих членах в случае их болезни или смерти, занималось похоронами; но, как ни удивительно, он не выплатил свой взнос и был исключен в декабре 1514 года.

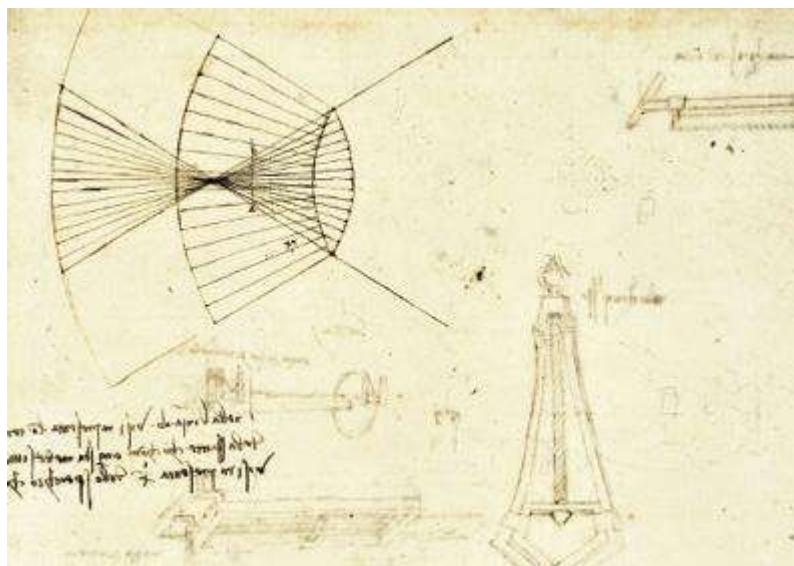
Джулиано принял его крайне любезно, не только предоставив жилье самому Леонардо и его ученикам, но и назначив ему крупное жалованье — сорок дукатов в месяц. Однако тот занимался своими делами — геометрическими изысканиями, акустическими экспериментами, поисками окаменелостей на горе Марио, вскрытием трупов в местной больнице, необходимым для анатомических исследований, усовершенствованием методов перегонки масел и лаков, покрытием прозрачной лессировкой привезенных с собой картин — «Святого Иоанна» и «Джоконды», к которой мы вернемся чуть позже. Так росла его слава гения-чудака, едва ли не еретика, тратающего свой огромный талант впустую, занимающегося делами, которые большинство людей считало бесполезными, странными или даже вредными.

Распространенность этого мнения подтверждают Вазари во втором издании своих «Жизнеописаний» и Джованни Паоло Ломатццо, в чьей «Книге снов» (1563) Леонардо говорит так: «В конце концов я стал настолько одержим наукой, что почти впал в ересь из-за того, что не ценил христианскую религию более философии».

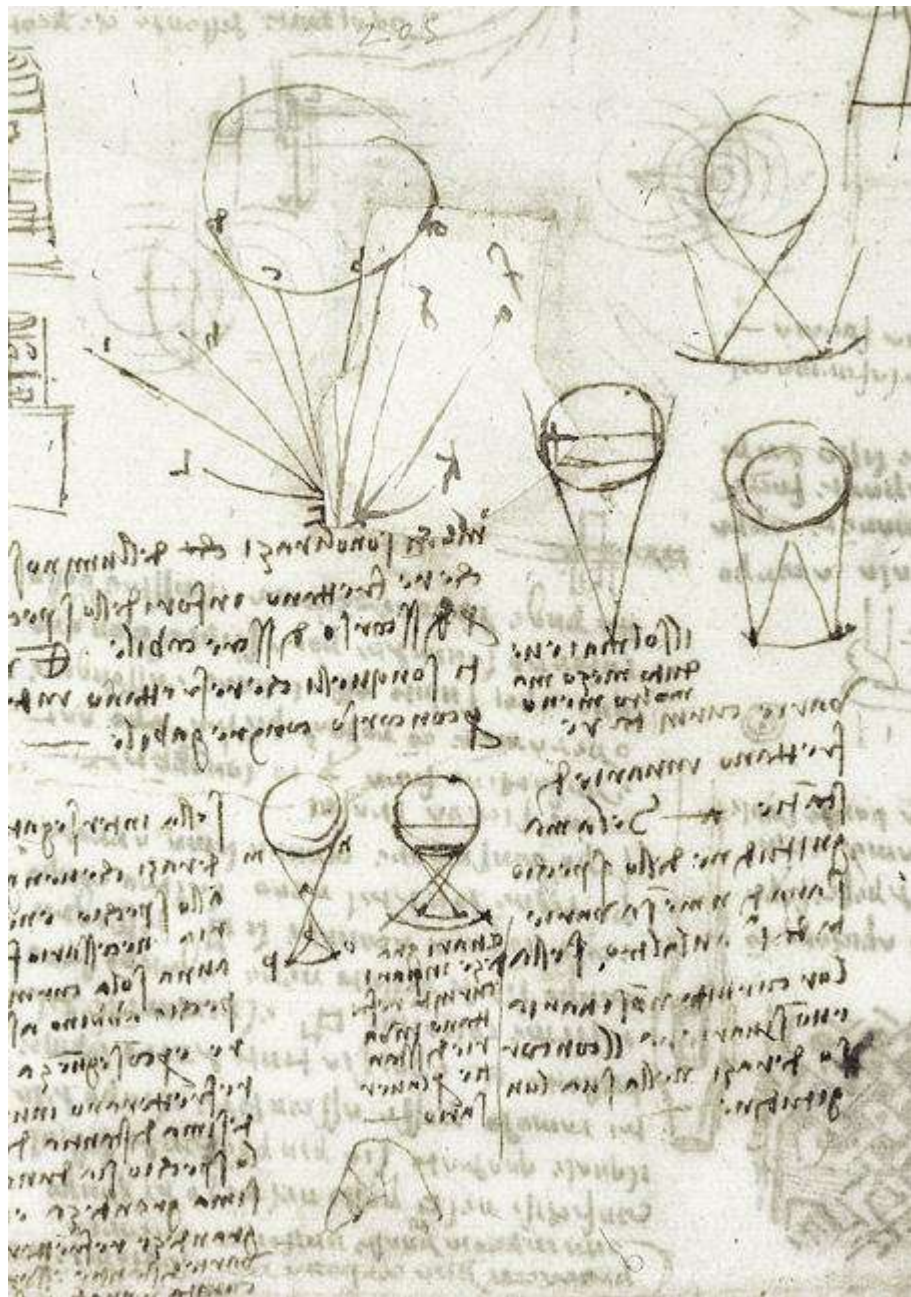
Рассказывает Альберто Анджела

Подозрительные опыты

Во время пребывания Леонардо в Риме произошел случай, очень расстроивший его. Джулиано, его покровитель, уехал в Турин, чтобы вступить в брак с Филибертой Савойской, Леонардо же в это время работал над вогнутым зеркалом, составленным из кусочков отражающего материала. Зеркало должно было сосредоточивать в себе солнечные лучи и производить тепло — вероятно, для промышленных целей (нагревая котлы в мастерских, где производят ткани), а также военных (работая наподобие зажигательных зеркал Архимеда). У него возникли нелады с двумя немецкими ремесленниками, работавшими на вилле «Бельведер», — Джованни дельи Спекки («degli specchi» в переводе с итальянского — «зеркальщик») и его молодым помощником Джорджо Тедеско («tedesco» в переводе с итальянского — «немец»): в отсутствие Джулиано они начали своевольничать. Джорджо Тедеско, в частности, описывал Леонардо как сварливого бездельника, постоянно кутящего с папскими солдатами. В итоге до папы дошли слухи о том, что Леонардо занимается странными опытами над трупами, чтобы подкрепить свои богохульные философские теории, касающиеся ни более ни менее как бессмертия души. Лев X, и прежде с беспокойством смотревший на занятия Леонардо, запретил ему дальнейшие исследования в области анатомии и эмбриологии.



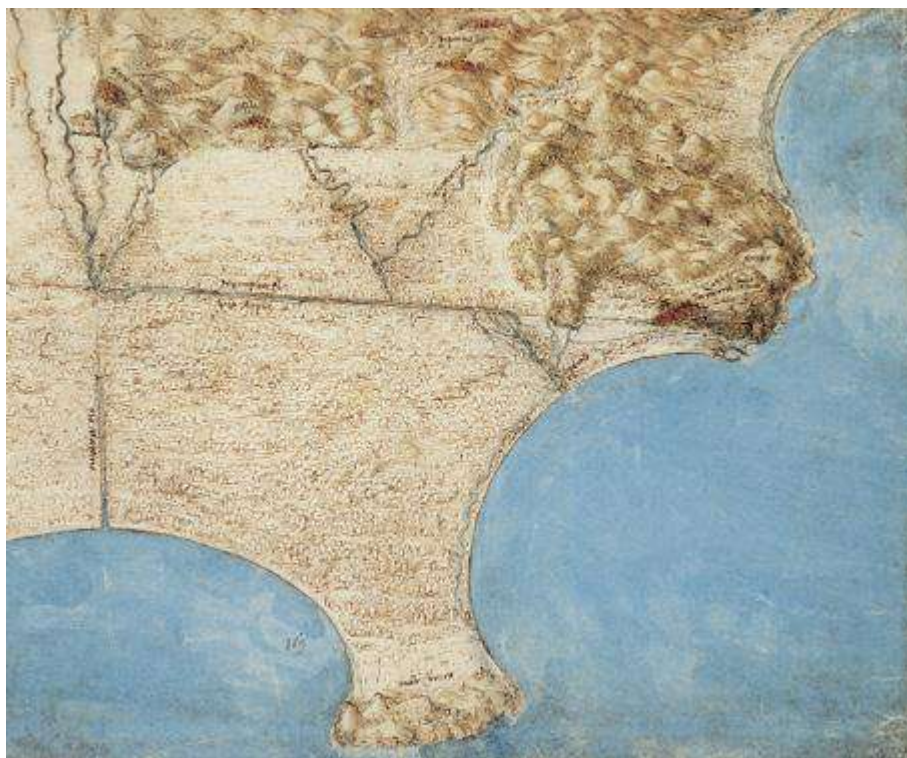
Джулиано предоставил Леонардо полную свободу, но обратился к нему, когда появилась возможность извлечь выгоду из осушения Понтинских болот — нездоровой равнинной местности, населенной только комарами и преступниками. Получив от папы права на эти территории, он поручил Леонардо заняться их облагораживанием (январь 1515 года). Тот достал свои старые проекты, связанные с сооружением каналов и осушением земель, и принялся составлять карты области, расположенной между Сермонетой, Террачиной и Чирчео. Ниже приведена карта Понтинских болот, начерченная им в 1515 году: в соответствии с ней начались работы, которыми руководил Джованни Скотти, монах из Комо.



Это был не единственный в то время случай, когда Леонардо отрывали от его исследований ради куда более приземленных занятий. Так, ему пришлось отправиться в Чивитавеккью: папа намеревался усовершенствовать старинный порт, известный с древнеримских времен, и укрепить город, чтобы увеличить его значение как экономического и торгового центра. Проект составил Браманте, скончавшийся в апреле предыдущего года.

Однако судьба постоянно тасует наши карты, и в жизни Леонардо наметился очередной поворот. Всего через год, 16 марта 1516 года, тяжелобольной Джулиано Медичи умер во Фьезоле. Леонардо, который в Риме чувствовал себя неудобно и так и не снискал должного уважения со стороны папы Льва X, решил, что настала пора вновь отправиться в путь. Куда? В последнее место обитания. Туда, где начнется путь «Джоконды» к бессмертной славе.

Через два месяца, вызванный лично королем Франциском I, он уже был в Амбуазе.



1513–1515

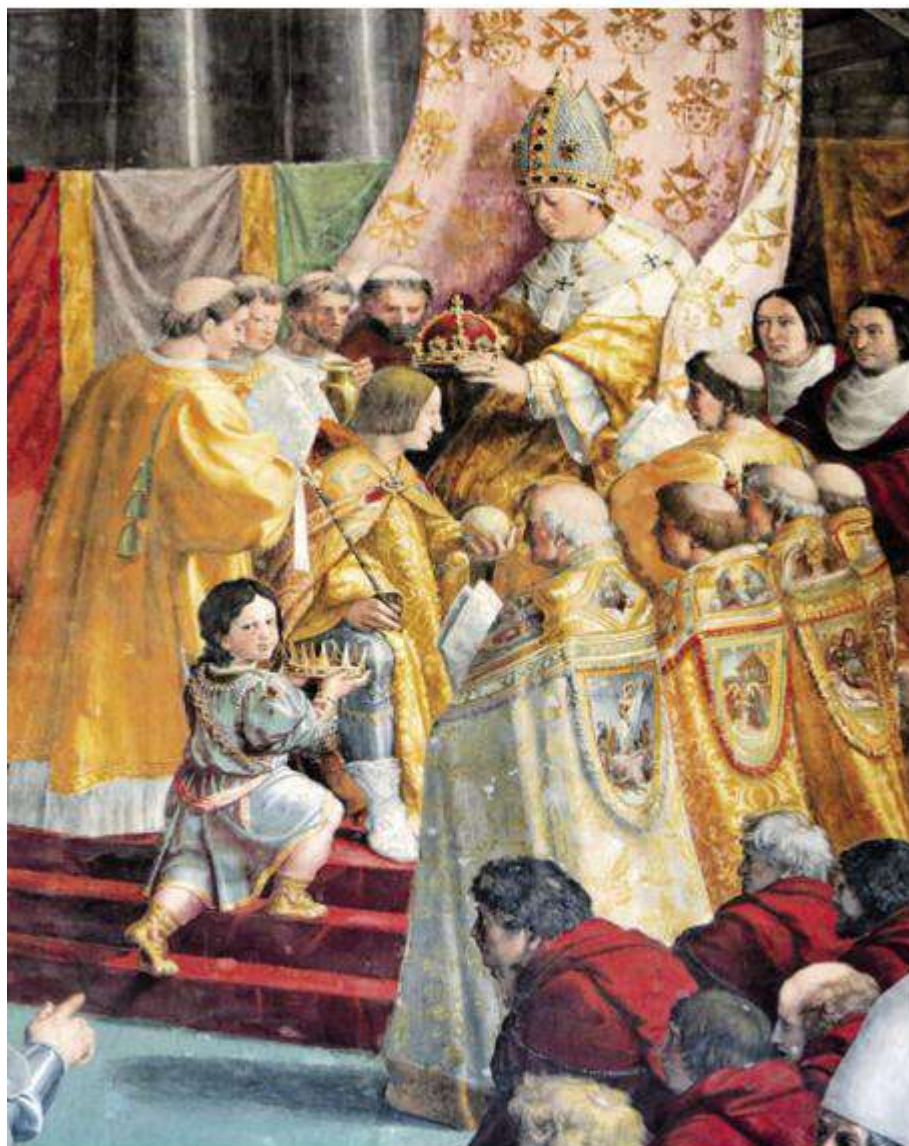


Пачифика: окончательные выводы

Давайте ненадолго оставим Леонардо и обратимся к другому человеку, способному рассказать нам о тайнах «Джоконды». Помните ребенка, ставшего плодом пылкой страсти Джулиано Медичи к его урбинской возлюбленной? Что с ним стало? Его история отныне переплетается с историей Леонардо, так как оба оказались в Риме в одно и то же время. Все, о чем будет сказано сейчас, происходило параллельно событиям, о которых говорилось в предыдущей главе.

1513 год. Через несколько месяцев после приезда в Рим Джулиано Медичи требует доставить к нему из Урбино того самого ребенка — Ипполито, его сына. Он обращается напрямую к Елизавете Гонзага, которая велит сшить для младенца одежду из парчи и шелка, а затем приезжает вместе с ним в Рим (май 1513 года).

Двухлетний Ипполито вызывает восхищение у всех, начиная с папы (что понятно — ведь это его племянник...). Последний нанимает троих слуг специально для мальчика, поручает Рафаэлю изобразить его на фреске в Станце дель Инчендио ди Борго: Ипполито — это ребенок, преклонивший одно колено, рядом с императором Карлом Великим.



При этом никто не говорил мальчику, что его мать умерла при родах. Когда Джулиано отправился в Турин для женитьбы на Филиберте Савойской, некрасивой, но очень знатной женщине, его друг Биббьена писал ему (февраль 1515 года): «С Ипполито все хорошо, и на вопросы, куда поехал его отец, он отвечает: он поехал, чтобы забрать мою мать и привезти сюда».

Вернувшись вместе с супругой, Джулиано, очевидно, сказал сыну, что его мать — не Филиберта, а другая женщина, что она далеко и он не может ее найти. Профессор Карло Педретти, крупнейший в мире авторитет в области жизни и творчества Леонардо, утверждает, что в апреле 1515 года (и явно не позже марта 1516-го, когда он скончался во Фьезоле) Джулиано, вполне вероятно, заказал Леонардо для Ипполито портрет покойной матери ребенка — Пачифики Брандани. И возможно, не случайно в это же время Рафаэль (или Лоренцо ди Креди) создает портрет самого Джулиано.

Обычай изображать усопших был распространен среди знати той эпохи, особенно в семействе Медичи. Нередко портрет выполняли на основе словесного описания, разумеется приблизительного. Видимо, так же поступил и Джулиано, учитывая, что Леонардо не был знаком с Пачификой — разве что видел ее в Урбино, когда находился на службе у Чезаре Борджиа: вероятность этого высока, поскольку оба часто бывали при дворе (нельзя, правда, исключать и того, что художника снабдили небольшим портретом). Если так, Леонардо опирался на воспоминания и эмоции, когда-то испытанные при виде этого лица, используя при этом привычные приемы передачи женской красоты.

«Портрет, который Леонардо показал во Франции кардиналу Арагонскому, — пишет Дзаппери в своей книге „Прощай, Мона Лиза“, — был, следовательно, плодом воображения художника». Итак, женщина была не написана с натуры, а создана фантазией Леонардо.

Так появился, согласно реконструкции Роберто Дзаппери, «портрет некой флорентийской дамы, сделанный... по настоянию Джулиано Медичи Великолепного», как его называет де Беатис.

Иными словами, Джоконда — это Пачифика Брандани. Поэтому было бы правильнее звать женщину с картины Леонардо не «Моной Лизой», а «Моной Пачификой».

Осталось ответить на последний вопрос: Пачифика жила в Урбино, де Беатис же говорит о «флорентийской даме». Этому есть вполне естественное и логическое объяснение. Леонардо сообщил кардиналу Арагонскому и его секретарю, что заказчик картины — Джулиано, но, скорее всего, умолчал о том, кто такая Брандани. В семействе Медичи часто рождались внебрачные дети, которые затем признавались законными, но личность матери всегда хранилась в строжайшем секрете, особенно если она не принадлежала к знатному роду. Де Беатис, по всей видимости, сделал вывод, что речь идет о флорентийской даме, ведь и заказчик, и исполнитель были родом из Флоренции.

Подытожим сказанное выше. Весьма вероятно, «Джоконда» не является портретом Лизы Герардини и вообще портретом, написанным с натуры. Картина создавалась не в 1503–1504, а в 1515–1516 годах и представляет собой идеальный, написанный по памяти и, возможно, согласно указаниям Джулиано Медичи — этого мы никогда не узнаем — портрет Пачифики Брандани.

В заключение отметим, что эту гипотезу — которую, как уже говорилось, выдвинул в 1957 году Карло Педретти, основываясь на интуитивных догадках, — разделяют далеко не все. Многие авторитетные ученые поддерживают традиционную версию, восходящую к Вазари, другие же, как Мартин Кемп и Карло Вечче, считают, что картина создавалась как минимум в два этапа: в 1504 году был написан неоконченный портрет Лизы Герардини, который Леонардо завершил уже в Риме по заказу Джулиано Медичи, внося некоторые изменения.

Как мы видим, улыбка «Джоконды» — не единственная ее тайна...

Список иллюстраций

Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих от Чимабуэ до нашего времени (титульный лист). Флоренция, Центральная национальная библиотека. Mondadori Portfolio / Electa — с разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и туризма (фото: Антонио Куаттроне)

Кадр из фильма «Жизнь Леонардо да Винчи», реж. Ренато Кастеллани, 1972. Mondadori Portfolio / Album

Пьеро делла Франческа. Диптих «Герцог и герцогиня Урбинские / Триумфы» (портрет Баттисты Сфорца и Федерико де Монтефельтро). Флоренция, галерея Уффици. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Ян ван Эйк. Супруги Арнольфини. 1434. Лондон, Национальная галерея. Portfolio / Leemage

- Леонардо да Винчи. Арундельский кодекс, MS 263, л. 229 об. 1503. Лондон, Британская библиотека. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Пьеро Содерини. Ок. 1498. INTERFOTO / Alinari
- Франческо Росселли. Вид Флоренции. Ок. 1490. Mondadori Portfolio / akg-images
- Леонардо да Винчи. Мадонна с Младенцем, святая Анна и святой Иоанн. 1500–1505. Лондон, Национальная галерея. Mondadori Portfolio / Leemage
- Леонардо да Винчи. Святая Анна с Марией и младенцем Христом. 1510–1513. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage
- Леонардо да Винчи. Схема канала для отвода Арно. Ок. 1503. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Аристотиле да Сангалло. Битва при Кашине. XVI в. Норфолк, Холкем-холл. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Микеланджело Буонарроти. Этюд к «Битве при Кашине». XVI в. Флоренция, галерея Уффици, Кабинет рисунков и эстампов. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Лоренцо Дзаккья. Копия «Битвы при Ангиари» Леонардо да Винчи. Вена, Музей графического искусства Альбертина. De Agostini Picture Library
- Леонардо да Винчи. Этюд двух голов воинов. Ок. 1504–1506. Будапешт, Музей изобразительных искусств. Mondadori Portfolio / akg-images
- Леонардо да Винчи. Этюд головы воина. Ок. 1504–1506. Будапешт, Музей изобразительных искусств. Mondadori Portfolio / akg-images
- Леонардо да Винчи. Этюд для «Битвы при Ангиари»: столкновение пехотинцев и всадников (Две схватки между всадниками и пехотниками). 1504–1506. Венеция, Галерея Академии. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Освальдо Бем)
- Джорджо Вазари. Зал Пятисот. Флоренция, палаццо Веккьо. Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone
- Джорджо Вазари с помощниками. Битва при Сканнагалло. Зал Пятисот. Флоренция, палаццо Веккьо. Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone
- Джорджо Вазари с помощниками. Битва при Сканнагалло. Деталь. Зал Пятисот. Флоренция, палаццо Веккьо. Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone
- Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)
- Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Деталь. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)
- Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Деталь. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)
- Книга о живописи. Кодекс из Ватиканского собрания, раздел «Урбинская библиотека», рукопись. 1270. Getty Research Institute, Los Angeles
- Леонардо да Винчи. Погрудное изображение мальчика в профиль. Ок. 1495–1500. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Леонардо да Винчи. Гротескная карикатура. Виндзорский замок, Королевская библиотека. Archivi Alinari, Firenze
- Леонардо да Винчи. Карикатурное изображение мужчины с волосами в виде копны. Ок. 1595. Artokoloro Quint Lox Limited / Alamy Stock Photo / IPA
- Леонардо да Винчи. Пять карикатурных голов и три мужские головы в профиль. XVI в. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа. 1478–1480. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Museum Mondadori Portfolio / Leemage
- Леонардо да Винчи. Портрет Джиневры де Бенчи. 1475. Вашингтон, Национальная галерея искусств. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Этюд рук. Ок. 1490. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Портрет Чечилии Галлерани (Дама с горностаем). 1488–1490. Краков, Музей Чарторийских. Mondadori Portfolio / Leemage

Леонардо да Винчи. Портрет Изабеллы д'Эсте, рисунок. 1500. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage

Приписывается Леонардо да Винчи. Портрет Изабеллы д'Эсте. 1510. Fine Art Images / Archivi Alinari, Firenze

Леонардо да Винчи. Портрет женщины (Прекрасная Ферроньера). 1490–1495. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Леонардо да Винчи. Портрет музыканта. 1485. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Автопортрет. Ок. 1515. Турин, Королевская библиотека. Mondadori Portfolio / Leemage

Андреа дель Верроккьо. Давид. Ок. 1470. Флоренция, Национальный музей Барджелло. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. Ок. 1480. Флоренция, галерея Уффици. Mondadori Portfolio / The Art Archive

Франческо Мельци. Портрет Леонардо да Винчи в профиль. Ок. 1515. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Кадры с DVD «Исследуя мир Леонардо», автор — Пьеро Анджела. Турин, Венария Реале. Под высоким покровительством президента республики

Голова римского патриция из Отриколи. Фото 1938 г. Рим, Музей Торлония. Archivi Alinari, Firenze

Скульптура «Брут Старший», или «Капитолийский Брут». III в. до н.э. Рим, Капитолийские музеи. Mondadori Portfolio / akg-images

Портрет женщины из Эль-Файюма. III в. до н.э. Mondadori Portfolio / Bridgman Images

Ян ван Эйк. Портрет мужчины в красном тюрбане. 1433. Лондон, Национальная галерея. Mondadori Portfolio / The Art Archive

Пизанелло. Портрет Лионелло д'Эсте. Бергамо, Академия Каррара. Mondadori Portfolio / The Art Archive

Доменико Гирландайо. Утверждение устава францисканского ордена папой Гонорием III. Флоренция, церковь Санта-Тринита, капелла Сассетти. Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone

Антонелло да Мессина. Портрет мужчины (Неизвестный моряк). 1465–1473. Чефалу, Музей Мандралиска. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Антонелло да Мессина. Портрет Тривульцио. 1476. Турин, Городской музей античного искусства (палаццо Мадама). Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Анонимный миланский гравёр. Винчианские узлы. 1497–1500. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Рафаэль. Мадонна с Младенцем (Мадонна Бريدжуотер). 1508. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии. Mondadori Portfolio / akg-images

Леонардо да Винчи и помощники. Мадонна с веретеном. 1501. Частная коллекция. FineArt / Alamy Stock Photo / IPA

Марк Туллий Цицерон. Страница из «Писем к близким». 1477. Болонья. Библиотека Гейдельбергского университета

Рафаэль. Портрет флорентийки. 1504. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage

Рафаэль. Портрет Маддалены Дони. 1505. Флоренция, палаццо Питти, Палатинская галерея. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Ремо Бардацци)

Круг Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы (Джоконда). Ок. 1503–1505. Мадрид, Музей Прадо. Mondadori Portfolio / Leemage

- Анонимный художник. Джоконда. XVI в. Санкт-Петербург, частная коллекция. Mondadori Portfolio / Leemage
- Анонимный художник. Айлуортская Джоконда. Частная коллекция. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)
- Задумчивая Афина. Рельеф. 460 г. до н.э. Афины, Музей Акрополя. Mondadori Portfolio / Leemage
- Пеоний из Менда. Летящая Ника. V в. до н.э. Музей Олимпии. Mondadori Portfolio / akg-images
- Леонардо да Винчи. Этюд драпировки для коленопреклоненной фигуры. XV в. Частная коллекция. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Доменико Гирландайо. Портрет Джованны Торнабуони. 1488. Мадрид, Музей Тиссена-Борнемисы. Mondadori Portfolio / akgimages
- Пьетро Перуджино. Портрет Франческо делле Опере. 1494. Флоренция, галерея Уффици. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Пинтуриккьо. Сцены из жизни Пия II: Эней Сильвий Пикколомини канонизирует святую Екатерину. 1503–1508. Сиена, кафедральный собор. Mondadori Portfolio / The Art Archive
- Джентиле да Фабриано. Введение во храм. Деталь (две женщины). 1423. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / The Art Archive
- Победа венецианцев над войском герцога Миланского при Маклодио. 1427. Частная коллекция. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Донателло. Давид. 1408. Флоренция, Национальный музей Барджелло. Mondadori Portfolio / Electa — с разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и туризма (фото: Бруно Балестрини)
- Донателло. Святой Георгий. XV в. Флоренция, Национальный музей Барджелло. Mondadori Portfolio / Oronoz
- Микеланджело Буонарроти. Давид. Флоренция, галерея Академии. Mondadori Portfolio / Leemage
- Портик Оспedale дельи Инноченти во Флоренции. Mondadori Portfolio / Arnaldo Vescovo
- Мазаччо. Чудо со статиром. 1425–1427. Флоренция, Санта-Мария дель Кармине, капелла Бранкаччи. Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone
- Донателло. Пир Ирода. Деталь. Сиена, баптистерий Сан-Джованни. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Серджо Анелли)
- Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа. 1453–1460. Урбино, Национальная галерея Марке. Mondadori Portfolio / Electa — с разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и туризма
- Андреа дель Верроккьо. Крещение Христа. 1475–1478. Флоренция, галерея Уффици. Mondadori Portfolio / The Art Archive
- Вид города Винчи в Тоскане. Mondadori Portfolio / AGE
- Леонардо. Письмо к Лодовико Моро. Атлантический кодекс, том III, книга XII, л. 1082. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library
- Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах (Мадонна с Младенцем, святым Иоанном и ангелом). 1483–1486. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage
- Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах. 1495–1508. Лондон, Национальная галерея. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
- Леонардо да Винчи. Архитектурные детали и разрез тибуриума для Миланского собора. Тривульцианский кодекс, л. 41. 1478–1490. Милан, городской исторический архив и Библиотека Тривульциана. De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Костюм для Райского празднества, состоявшегося в Милане, в верхнем Зеленом зале замка Сфорца 13 января 1490 года. Виндзорский замок, Королевская библиотека. De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495–1497. Милан, трапезная монастыря Санта-Мария делле Грацие. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Детали. 1495–1497. Милан, трапезная монастыря Санта-Мария делле Грацие. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Виноградник Леонардо. Милан. Copyright © 2015 Fondazione Piero Portaluppi All Rights Reserved

Леонардо да Винчи и помощники. Зал «Делле Ассе», своды, расписанные фресками с изображением переплетенных растений и фруктов и монохромными фресками с изображением корней и скал. XV в. Милан, Замок Сфорца. De Agostini Picture Library / G. Cigolini

Леонардо да Винчи. Атлантический кодекс, л. 629. Проект виллы для Шарля д'Амбуаза. Деталь. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Деталь (руки). Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Леонардо да Винчи. Портрет Изабеллы д'Эсте, рисунок. Деталь (руки). 1500. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage

Леонардо да Винчи. Портрет Джиневры де Бенчи. Обратная сторона доски. 1475. Вашингтон, Национальная галерея искусств. VCG Wilson / Corbis via Getty Images

Андреа дель Верроккьо. Женщина с букетом цветов. Ок. 1480. Флоренция, Национальный музей Барджелло. Mondadori Portfolio / akg-images / Rabatti — Domingie

Леонардо да Винчи. Этюд правой руки ангела. XV в. Виндзорский замок, Королевская библиотека. De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Деталь (руки). 1495–1497. Милан, трапезная монастыря Санта-Мария делле Грацие. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Леонардо да Винчи. Этюд руки. Венеция, галерея Академии. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Этюд рук. Деталь. Ок. 1490. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Портрет Чечилии Галлерани (Дама с горностаем). 1488–1490. Краков, Музей Чарторийских. Mondadori Portfolio / Leemage

Леонардо да Винчи. Основные органы и артериальная система женского торса. Анатомический рисунок. XVI в. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Сравнительные рисунки конечностей человека и лошади. Деталь. XVI в. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Внутренние органы человека. Анатомический рисунок. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Слои черепа, которые сравниваются с луковицей, и другие наброски. 1490–1493. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Зародыш во чреве матери и женские гениталии. Анатомический рисунок. 1510–1513. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Человеческий череп в поперечном и продольном разрезе. Анатомический рисунок. 1489. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Анатомический рисунок полового акта. Ок. 1490. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Поверхностные мышцы шеи, груди, руки и плеча. Анатомический рисунок. Ок. 1510. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Функционирование желудочков сердца. Анатомический рисунок. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Архангел Гавриил, терракота. Приходская церковь Сан-Дженнаро. Photo by — pgmedia

Леонардо да Винчи. Конь в профиль с указанием размеров. Деталь. Ок. 1490. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Деталь. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Река Арно у моста Бурьяно, Ареццо. Mondadori Portfolio / AGE

Леонардо да Винчи. План Валь-ди-Кьяны. 1503–1504. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Ле-Бальце, Кастельфранко-ди-Сопра. Helmut Plamper / Getty Images

Леонардо да Винчи. Мадонна с Младенцем, святая Анна и святой Иоанн. 1500–1505. Лондон, Национальная галерея. Mondadori Portfolio / Leemage

Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах (Мадонна с Младенцем, святым Иоанном и ангелом). 1483–1486. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage

Джотто. Дарение плаща бедному дворянину. 1297–1299. Ассизи, верхняя церковь Сан-Франческо. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Симоне Мартини. Алтарь Блаженного Агостино Новелло. 1325–1328. Сиена, Национальная пинакотекa, первоначально в церкви Сант-Агостино. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Бруно Балестрини)

Амброджо Лоренцетти. Аллегория доброго и дурного правления в городе и деревне. Деталь. 1338–1339. Сиена, палаццо Публико. Mondadori Portfolio / Leemage

Лоренцо Лотто. Кающийся святой Иероним. 1506. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage

Джорджо да Кастельфранко, известный как Джорджоне. Буря. 1505–1506. Венеция, галерея Академии. Mondadori Portfolio / Electa — с разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и туризма (фото: Антонио Куаттроне)

Франческо ди Джорджо Мартини. Идеальный город. 1480–1490. Урбино, Национальная галерея Марке. Mondadori Portfolio / Electa — с разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и туризма (фото: Антонио Куаттроне)

Антонио Филарете. План идеального города Сфорцинды. 1460–1464. Из «Трактата об архитектуре». XV в. Флоренция, Центральная национальная библиотека. De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Наброски лестниц и построек для идеального города

Парижская Рукопись В, л. 15 и 16 об. Деталь. 1488–1490. Париж, библиотека Института Франции. Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Леонардо да Винчи. План и заметки, относящиеся к строительству дворца в Роморантене. Атлантический кодекс, том II, книга VII, л. 583. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Панорамный вид местности между Ареццо и Лучиньяно. Музей Виндзора и королевского города. De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда), оборотная сторона. Париж, Лувр

Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Детали. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Реконструкция «Джоконды» Леонардо да Винчи в изначальных цветах. Il Giornale dell'Arte / SOCIETÀ EDITRICE ALLEMANDI & C

Киноварь. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Медная лазурь. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Лазурит. Нюрнберг, Дом-музей Альбрехта Дюрера. myLAM / Alamy Stock Photo

Золотобоец. Страница из «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел», под редакцией Дени Дидро и Жана Даламбера

Леонардо да Винчи. Наброски для изучения веса (слева) и трения (справа). Атлантический кодекс, л. 438. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Две мортиры, стреляющие разрывными снарядами. Атлантический кодекс, л. 33. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Определение угла падения; водолазное снаряжение. Деталь. Атлантический кодекс, л. 647. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Набросок боевых колесниц, снабженных серпами. Турин, Королевская библиотека. Mondadori Portfolio / Electa — с разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и туризма (фото: Ремо Бардацци)

Леонардо да Винчи. Закон «аэродинамической взаимности» и наброски, относящиеся к полету человека; сверху: парашют; внизу: искусственные крылья. Деталь. Атлантический кодекс, л. 1058 об. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Приспособление для полета с крыльями, приводимыми в движение с помощью рук. Атлантический кодекс, л. 860. Милан, Амброзианская библиотека. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Часть приспособления для полета, с пояснениями. Атлантический кодекс, л. 824 об. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Наброски летящих птиц; девять заметок с рисунками. Деталь. Атлантический кодекс, л. 185. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Точная реконструкция механического льва, выполненная Марио Таддеи. Copyright Leonardo3 — Все права защищены

Донателло. Лев. Флоренция, Национальный музей Барджелло. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Селфи с «Моной Лизой». Chris Biele / Alamy Stock Photo

Замок Амбуаз. apgestoso / Shutterstock

Амбуаз, Кло-Люсе. Mondadori Portfolio / ak-g-images

Амбуаз, Кло-Люсе. Кухня в покоях Леонардо да Винчи. Mondadori Portfolio / The Art Archive

Леонардо да Винчи. Мадонна с Младенцем и святая Анна. 1510–1513. Париж, Лувр

Леонардо да Винчи. Рисунок, изображающий Салаи. Частная коллекция

Леонардо да Винчи. Иоанн Креститель. 1508–1513. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / ak-g-images

Туалетная комната императрицы Жозефины в замке Фонтенбло. XIX в. Mondadori Portfolio / Leemage

Зал часов в Малых королевских покоях Версальского дворца. XVIII в. De Agostini Picture Library

Журнал «Эксельсиор» от 13 декабря 1913 г. Mondadori Portfolio / Leemage

Камиль Коро. Женщина с жемчужиной. 1870. Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Leemage

Журнал «Эксельсиор» от 14 декабря 1913 г. Mondadori Portfolio / Leemage

«Мона Лиза», выставленная в галерее Уффици, Флоренция. Bettmann / Getty Images

«Мона Лиза» прибывает в Токио. 17 апреля 1974 г. Keystone Pictures USA / Alamy Stock Photo

«Мона Лиза», выставленная в Вашингтоне. Слева направо: президент США Джон Кеннеди, Мадлен Мальро, министр культуры Франции Андре Мальро, Жаклин Кеннеди, вице-президент США Линдон Джонсон. IMAGNO/Votava / Archivi Alinari, Firenze

Жан Огюст Доминик Энгр. Франциск I у постели умирающего Леонардо да Винчи. 1818. Пти-Пале (Городской музей изящных искусств Парижа). Mondadori Portfolio / akg-images

Марсель Дюшан. L. H. O. O. Q., 1919/64. Иерусалим, Израильский музей. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Роберт Раушенберг. Пневмония Лиза. Mondadori Portfolio / akg-images

Энди Уорхол. Мона Лиза. 1963. Частная коллекция. Mondadori Portfolio / akg-images

Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы дель Джокондо (Джоконда). Париж, Лувр. Mondadori Portfolio / Electa (фото: Антонио Куаттроне)

Страница из книги «Дневник путешествия Антонио де Беатиса по Германии, Швейцарии, Нидерландам, Франции и Италии». 1517–1518

Леонардо да Винчи. Соотношение между прямолинейными и криволинейными поверхностями; тексты, посвященные движению, простому и с толчками и трением; глаз и прядь волос. Атлантический кодекс, том III, книга X, л. 864. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Баччо Понтелли (приписывается Бенедетто да Майано). Кабинет (studiolo) герцога Федерико да Монтефельтро. 1475. Урбино, герцогский дворец. Mondadori Portfolio / Electa — с разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и туризма

Аньоло Бронзино. Портрет Джулиано Медичи. Деталь. Флоренция, галерея Уффици. De Agostini Picture Library / G. Nimatallah

Титульный лист книги «Государь» Никколо Макиавелли. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Мост Сикста в Риме. Mondadori Portfolio / Album

Пинтуриккьо. Своды в апартаментах Борджиа, замок Святого Ангела. Mondadori Portfolio / AGE

Микеланджело Буонарроти. Сикстинская капелла. 1508–1512. Ватикан. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Рафаэль Санти. Афинская школа. 1509–1511. Станца делла Сеньятура, Ватикан. Mondadori Portfolio / Electa

Леонардо да Винчи. Текст и рисунки, посвященные вопросам оптики; машина для изготовления зеркал; котел. Деталь. Атлантический кодекс, том I, книга III, л. 226. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Схема изготовления вогнутого зеркала. Деталь. Атлантический кодекс, том III, книга XII, л. 1055. Милан, Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Текст и рисунки, посвященные вопросам оптики; машина для изготовления зеркал; котел. Деталь. Атлантический кодекс, том I, книга III, л. 226. Милан,

Амброзианская библиотека © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

Леонардо да Винчи. Карта Понтинских болот. 1515. Windsor Royal Collection Trust © 2016 Her Majesty Queen Elizabeth II. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Рафаэль Санти. Коронация Карла Великого. 1516–1517. Станца дель Инчендио ди Борго, Ватикан. Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

Библиография

Barcilon Pinin Brambilla, Marani Pietro C. Leonardo. L'Ultima Cena. Milano: Electa, 1999.

Carminati Marco. Leonardo da Vinci, la Gioconda. Milano: Silvana Editore nella Piccola biblioteca del «Sole 24 Ore», 2003.

Chastel Andrée. Luigi d'Aragona, un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa. Roma: Laterza, 1987.

Cotte Pascal. Lumière on the Mona Lisa. Hidden Portraits. Barcelona: Vinci Editions, 2015.

Dan Pierre. Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau. Paris, 1642.

Fagnart Laure. L'Histoire française des tableaux de Léonard de Vinci // Léonard de Vinci et la France, par Carlo Pedretti avec l'assistance de Margherita Melani. Foligno: Cartei & Bianchi, 2009. P. 109–112.

Fagnart Laure. Léonard de Vinci en France, collections et collectionneurs (XV^{ème} — XVII^{ème} siècles). Roma: L'Erma di Bretschneider, 2009.

Falcioni Anna, Zapperi Roberto. Ancora sulla nascita di Ippolito de' Medici // Miscellanea Interpres. 2010. P. 165–178.

Fiorio M. Teresa, Marani Pietro C. Leonardo da Vinci 1452–1519. Il disegno del mondo. Milano: Skira, 2015 (каталог выставки, проходившей в палаццо Реале (Милан) с 16 апреля по 19 июля 2015 г.).

Freud Sigmund. Leonardo. 1910. Torino: Boringhieri, 1975.

Jestaz Bertrand. François I^{er}, Salait et les tableaux de Léonard // Revue de l'art. 1999. Vol. 126. P. 68–72.

Kemp Martin. Leonardo. Oxford [u. a.]: Oxford University Press, 2011.

Leonardo da Vinci. Libro di pittura, codice urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana / A cura di Carlo Pedretti; trascrizione critica di Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.

Lomazzo Gian Paolo. Scritti sulle arti / A cura di Roberto Paolo Ciardi. Firenze: Marchi & Bertolli, 1973–1975.

Marani Pietro C. Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci. Milano: Skira, 2010.

Mereskovskij Dimitri. Leonardo, o la Resurrezione degli dei. Milano: F.lli Treves, 1901.

Mohen Jean Pierre, Menu Michael, Mottin Bruno. Mona Lisa: Inside the painting. Paris: Harry N. Abrams, Inc., 2006.

Pedretti Carlo, Melani Margherita. L'Angelo // San Giovanni di Leonardo da Vinci. Un dipinto senza committente: le trasformazioni del patrono di Firenze fra Roma, Milano e Amboise / Indagini scientifiche di Maurizio Seracini. CB Edizioni, Poggio a Caiano, 2016.

Pedretti Carlo. Leonardo architetto. Milano: Electa, 1978.

Pedretti Carlo. Leonardo, a Study in Chronology and Style. Berkeley [u. a.]: University of California Press, 1973.

Pedretti Carlo. Studi vinciani, documenti, analisi e inediti leonardeschi // In appendice: Saggio di una cronologia dei fogli del «Codice Atlantico». Genève: Droz, 1953.

Sassoon Donald. Il mistero della Gioconda. Milano: Rizzoli, 2006.

Vasari Giorgio. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568 / Testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare di Paola Barocchi. Firenze: Sansoni, 1966.

Vecce Carlo. Leonardo. Roma: Salerno editore, 1998.

Zapperi Roberto. Monna Lisa addio. La vera storia della Gioconda. Firenze: Le Lettere, 2012.

Zöllner Frank. Leonardo da Vinci, tutti i dipinti e i disegni. Köln: Taschen, 2003.

Zöllner Frank. Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo // *Gazette des Beaux-Arts*. 1993. Vol. 121. P. 115–138.

Библиография к статье Карло Педретти «Джоконда как „детский сон“»

Bottoni Luciano. Leonardo e l'androgino. L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento. Monza: Franco Angeli, 2002.

Collins Bradley I. Leonardo, psychoanalysis & art history. Evanston: Northwestern University Press, 1997.

Fornari Giuseppe. La Bellezza e il Nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci. Genova: Marietti, 2005.

La mente di Leonardo: al tempo della Battaglia di Anghiari (каталог выставки, проходившей в галерее Уффици (Флоренция)) / A cura di Carlo Pedretti. Firenze: Giunti, 2006.

La mente di Leonardo: nel laboratorio del Genio Universale (каталог+ выставки, проходившей в галерее Уффици (Флоренция)) / A cura di Paolo Galluzzi. Firenze: Giunti, 2006.

Leonardo da Vinci. On Painting. A lost book (Libro A), reassembled from the Codex Urbinas 1270 and from the Codex Leicester by Carlo Pedretti, with a chronology of Leonardo's «Treatise on Painting» / Foreword by Sir Kenneth Clark. Berkeley — Los Angeles: University of California Press, 1964.

Panofsky Erwin. Idea. Contributo alla storia dell'estetica. Firenze: La Nuova Italia, 1952.

Payne Robert. Leonardo. London: Robert Hale, 1978.

Saracino Francesco. Il Salvatore di Leonardo. Terlizzi (Bari): Ed Insieme, 2014.

Указатель имен

Авалос, Костанца д', герцогиня Франкавилла

Александр VI (Родриго Борджиа), папа

Альберти, Леон Баттиста

Альбицци, семейство

Амадори, Альбьера

Амбуаз, Жорж д'

Амбуаз, Шарль д' 16, 1

Анджела, Пьеро

Антонелло да Мессина

Аполлинер, Гийом

Ариосто, Лодовико

Аристотель

Арнольфини, Джованни

Архимед

Аччаюоли, семейство

Бальдинуччи, Филиппо

Банделло, Винченцо

Банделло, Маттео

Бандинелли, Баччо

Барди, семейство

Баския, Жан-Мишель

Бассано, Якопо да

Беатис, Антонио де

Беллини, Джованни

Беллинчони, Бернардо

Беллотто, Бернардо

Бенедетти, Алессандро
 Бенчи, Джиневра де
 Бенчи, семейство
 Беренсон, Бернард
 Бертольдо ди Джованни
 Биббьена (наст. имя — Бернардо Довици)
 Бодлер, Шарль
 Боккаччо, Джованни
 Больтраффио, Джованни Антонио
 Борджиа, Родриго, см. Александр VI
 Борджиа, семейство
 Борджиа, Чезаре, герцог Валентинуа (Валентино)
 Боттичелли, Сандро
 Браманте (наст. имя — Донато ди Паскуччо д'Антонио)
 Брандани, Джованни Антонио
 Брандани, Пачифика
 Бронзино (наст. имя — Аньоло ди Козимо ди Мариано)
 Брунеллески, Филиппо
 Бруни, Леонардо
 Буонарроти, Микеланджело
 Буонарроти, Микеланджело (младший)
 Буркхардт, Якоб
 Бути дель Вакка, Антонио («Акаттабрига»)
 Бути дель Вакка, Катерина
 Вазари, Джорджо
 Валентино, см. Борджиа, Чезаре
 Ванте, миниатюрист
 Вацлав Люксембургский, германский король
 Вейден, Рогир ван дер
 Веллуттелло, Алессандро
 Вентура, Федерико
 Вентури, Адольфо
 Веронезе (наст. имя — Паоло Кальяри)
 Верроккьо (наст. имя — Андреа ди Микеле ди Франческо ди Чони)
 Веспуччи, Агостино
 Веспуччи, Симонетта
 Вечче, Карло
 Виланис, Батиста де
 Винчи, Антонио да
 Винчи, Виоланта
 Винчи, Гвидо да
 Винчи, Джованни да
 Винчи, Джулиано да
 Винчи, Лоренцо да
 Винчи, Лючия да
 Винчи, Маргерита да
 Винчи, Микеле да
 Винчи, Пьеро да, отец Леонардо да Винчи
 Винчи, Пьеро ди Гвидо да, прадед Леонардо да Винчи
 Винчи, семейство
 Винчи, Франческо да
 Висконти, Джан Галеаццо, герцог Миланский

Висконти, Филиппо Мария, герцог Миланский
 Вителли, Вителлоццо
 Витрувий (Марк Витрувий Поллион)
 Гаддианский аноним
 Галанда, Изабелла
 Галлерани, Фацио
 Галлерани, Чечилия
 Гаримберто, Джироламо
 Гаффурио, Франкино
 Гварди, Франческо
 Гвидобальдо, герцог Урбинский, см. Монтефельтро, Гвидобальдо да, герцог Урбинский
 Гвиччардини, семейство
 Генрих IV Бурбон, король Наварры и Франции
 Герардини, Антонмария
 Герардини, Лиза, см. Джокондо, Лиза дель
 Гиберти, Лоренцо
 Гирландайо, Доменико (наст. имя — Доменико ди Томмазо Бигорди)
 Гомбрих, Эрнст
 Гонзага, Елизавета, герцогиня Урбинская
 Гонзага, семейство
 Гонзага, Франческо II, маркиз Мантуанский
 Готье, Теофиль
 Дали, Сальвадор
 Даль Поццо, Кассиано
 Д'Аннунцио, Габриэле
 Данте Алигьери
 Делла Порта, Джакомо
 Делла Торре, Маркантонио
 Джампетрино (наст. имя — Джан Пьетро Рицци)
 Джентиле да Фабриано (наст. имя — Джентиле ди Никколо ди Джованни ди Массио)
 Джери, Альфредо
 Джованни дельи Спекки
 Джовио, Паоло
 Джокондо, Лиза дель (урожденная Герардини)
 Джокондо, Франческо дель
 Джорджо Тедеско
 Джорджоне (наст. имя — Джорджо Барбарелли да Кастельфранко)
 Джотто ди Бондоне
 Дзаккья, Лоренцо
 Дзаппери, Роберто
 Дзерби, Габриэле
 Диккенс, Чарльз
 Дин, Грэхем
 Донателло (наст. имя — Донато ди Никколо ди Бетто Барди)
 Донати, Лукреция
 Дони, Антон Франческо
 Дони, Маддалена (урожденная Строцци)
 Дюма-отец, Александр
 Дюрер, Альбрехт
 Дюшан Марсель
 Зороастро, см. Мазини, Томмазо
 Изабелла Арагонская, герцогиня Миланская

Ирпино, Энеа
 Каламатта, Луиджи
 Каналетто (наст. имя — Джованни Антонио Каналь)
 Карл V, король Испании
 Карл VIII, король Франции
 Карл Альберт, король Сардинского королевства
 Карл Великий, император Священной Римской империи
 Карл Габсбург, см. Карл Великий
 Карминати, Марко
 Кастильоне, Бальдассаре
 Кастильоне, Сабба да
 Катерина, мать Леонардо да Винчи, см. Бути дель Вакка, Катерина
 Кемп, Мартин
 Кеннеди, Джон Фитцджеральд
 Кеннеди, Жаклин (урожденная Бувье)
 Коллеони, Бартоломео
 Констебл, Джон
 Конти, Анджело
 Копье, Андре-Шарль
 Коро, Камиль
 Корреджо (наст. имя — Антонио Аллегри)
 Кортиджани, Лукреция
 Котт, Паскаль
 Коул, Нэт Кинг (наст. имя — Натаниэль Адамс Коулз)
 Кривелли, Лукреция
 Лев X (Джованни Медичи), папа
 Леже, Фернан
 Лилиенталь, Отто
 Липпи, Филиппино
 Лодовико Моро, см. Сфорца, Лодовико, герцог Миланский
 Лоллио, Альберто
 Ломаццо, Джованни Паоло
 Лоренцетти, Амброджо
 Лоренцо Великолепный, см. Медичи, Лоренцо ди Пьеро де
 Лоренцо ди Креди
 Лоренцо, подмастерье Леонардо да Винчи
 Лотто, Лоренцо
 Луиджи Арагонский
 Людовик XI, король Франции
 Людовик XII, король Франции
 Людовик XIV, король Франции
 Людовик XVI, король Франции
 Лютер, Мартин
 Магритт, Рене
 Мазаччо, Томмазо (наст. имя — Томмазо ди сер Джованни да Моне Кассаи)
 Мазини, Томмазо («Зороастро»)
 Макиавелли, Мариэтта (урожденная Корсини)
 Макиавелли, Никколо
 Максимилиан I Габсбург, император Священной Римской империи
 Малевич, Казимир
 Мальро, Андре
 Мантенья, Андреа

Мао Цзэдун
 Маре, Этьен-Жюль
 Мариньи, маркиз де, см. Пуассон де Вандьер, Абель-Франсуа
 Марко д'Оджоно
 Мартини, Симоне
 Мартини, Франческо ди Джорджо
 Маттеуччи, Кьяра
 Матюрин, служанка Леонардо да Винчи
 Медичи, Джованни де, см. Лев X, папа
 Медичи, Джулиано де
 Медичи, Джулиано ди Лоренцо де, герцог Немурский
 Медичи, Ипполито ди Джулиано де
 Медичи, Козимо I де, герцог Флорентийский, великий герцог Тосканский
 Медичи, Козимо ди Джованни де (Старый), правитель Флоренции
 Медичи, Лоренцо ди Пьеро де (Великолепный), правитель Флоренции
 Медичи, Лоренцо ди Пьеро де, герцог Урбинский
 Медичи, Мария де, королева Наварры и Франции
 Медичи, Пьеро ди Козимо де, правитель Флоренции
 Медичи, Пьеро ди Лоренцо де, правитель Флоренции
 Медичи, семейство
 Мельци, Франческо
 Мемлинг, Ганс
 Мильоротти, Аталанте
 Монро, Мэрилин (наст. имя — Норма Джин Бейкер)
 Монтефельтро, Гвидобальдо да, герцог Урбинский
 Монтефельтро, семейство
 Монтефельтро, Федерико да, герцог Урбинский
 Монторфано, Джованни Донато
 Наполеон I, император французов
 Никола, семейство
 Николай V (Томмазо Парентучелли), папа
 Овидий Назон, Публий
 Оливеротто да Фермо
 Орсини, Паоло
 Орсини, Франческо, герцог Гравина
 Павел III (Алессандро Фарнезе), папа
 Павлин Ноланский, святой
 Пармиджанино (наст. имя — Джироламо Франческо Мария Маццола)
 Пастор, Терри
 Пачоли, Лука
 Педретти, Карло
 Пейтер, Уолтер
 Пеоний из Менда
 Перон, Хуан Доминго
 Перуджа, Винченцо
 Перуджино (наст. имя — Пьетро ди Кристофоро Ваннуччи)
 Перуцци, семейство
 Петрарка, Франческо
 Пизанелло (наст. имя — Антонио ди Пуччо Пизано)
 Пикассо, Пабло
 Пинтуриккьо (наст. имя — Бернардино ди Бетто)
 Платон

Плиний Секунд, Гай (Плиний Старший)
 Поджи, Джованни
 Понтормо (наст. имя — Якопо Каруччи)
 Портинари, Мария (урожденная Барончелли)
 Портинари, Томмазо
 Предис, Амброджо де
 Предис, Эванджелиста де
 Пресли, Элвис
 Пуассон де Вандьер, Абель-Франсуа, маркиз де Мариньи
 Пулитцер, Генри
 Пьеро делла Франческа
 Пьеро ди Козимо (наст. имя — Пьеро ди Лоренцо)
 Пьетро да Новеллара
 Райт, Орвилл
 Райт, Уилбур
 Раушенберг, Роберт
 Рафаэль Санти
 Рёйсдал, Саломон ван
 Рёйсдал, Якоб ван
 Роберте, Флоримон
 Росселли, Козимо
 Рубенс, Питер Пауль
 Ручеллаи, Бернардо
 Савонарола, Джироламо
 Салаи (наст. имя — Джан Джакомо Капротти)
 Сальвиати, семейство
 Сангалло, Антонио да (Старший; Антонио Джамберти)
 Сангалло, Аристотиле да (Бастиано да Сангалло)
 Сассун, Дональд
 Сикст IV (Франческо делла Ровере), папа
 Скотти, Джованни
 Содерини, Пьеро
 Спаньоло, Феррандо
 Строцци, семейство
 Сфорца, Баттиста, герцогиня Урбинская
 Сфорца, Бьянка Мария, императрица Священной Римской империи
 Сфорца, Джан Галеаццо, герцог Миланский
 Сфорца, Джованни Паоло I, маркиз Караваджо
 Сфорца, Ипполита Мария, герцогиня Калабрийская
 Сфорца, Лодовико (Лодовико Моро), герцог Миланский
 Сфорца, семейство
 Сфорца, Франческо, герцог Миланский
 Таддеи, Марио
 Танака, Хидемиси
 Тёрнер, Уильям
 Тинторетто (наст. имя — Якопо Робусти)
 Тициан Вечеллио
 Торнабуони, Джованна (урожденная Альбицци)
 Торнабуони, семейство
 Тривульцио, Джан Джакомо
 Уголини, Луиджи
 Уорхол, Энди (наст. имя — Анджей Вархола)

Фаббри, Паола
Фанфойя, подмастерье Леонардо да Винчи
Филарете, Антонио (наст. имя — Антонио ди Пьетро Аверулино)
Филиберта Савойская
Филипп II, король Испании
Филипп Габсбург, см. Филипп II
Фрагонар, Жан-Оноре
Франциск I Валуа, король Франции
Цицерон, Марк Туллий
Ченнини, Ченнино
Эдуард III, король Англии
Эйк, Ян ван
Энгр, Жан Огюст Доминик
Эсте, Изабелла д', герцогиня Мантуанская
Эсте, семейство
Эсте, Эрколе I д', герцог Феррарский, Моденский и Реджийский
Юлий II (Джулиано делла Ровере), папа