

Часть третья. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ - Глава 1. ФЛОРЕНЦИЯ

§ 2. Юность

В 1481 г., когда Леонардо было 29 лет и он уже, несомненно, был не начинающим художником, а более или менее известным мастером, он получил большой и серьезный заказ; как и при заказе 1477 г., в деле замешан рачительный Пьеро. Монахи церкви Сан Донато ди Скопето, расположенной в окрестностях Флоренции, получили около этого времени, по завещанию от некоего флорентийского торговца Симоне, земельное имущество с условием, что по достижении дочерью Симоне совершеннолетия, ей будет выплачено определенное приданое. Получение завещания, весьма выгодного для монастыря, и самое его оформление, по всей вероятности, было делом рук Пьеро да Винчи. Отец Леонардо специализировался на завещаниях и на монастырях. Нет ничего удивительного в том, что преуспевающий и стареющий нотариус, озабоченный тем, что его красавец-сын больше думает об экстравагантных нарядах, лошадях, странных и непонятных шутках и еще более странных и непонятных научных занятиях, чем о заработке денег, опять попытался выхлопотать сыну выгодное поручение. Он устроил так, что в счет завещанных монастырю благ Леонардо был передан заказ на образ для главного алтаря монастырской церкви. При этом хорошо знавший своего сына, наученный опытом заказа для дворца Сеньерии, трезвый и прижимистый нотариус предусмотрел такие условия заказа, которые должны были заставить работать молодого художника; по окончании же работы они должны были прилично обеспечить его.

Договор точно оговаривал срок исполнения работы и гарантии в случае невыполнения ее вообще. Очевидно, медлительность и непостоянство работы Леонардо уже тогда были известны. Через 24 или, самое позднее, 30 месяцев картина должна быть готова. За работу Леонардо получал третью часть завещанного монастырю участка, но все расходы по работе (закупка красок и т. п.) он брал на себя и, кроме того, должен был выплатить из своих средств приданое дочери завещателя. Из того, что договор оговаривал право монастыря на обратную закупку участка за 300 флоринов, а приданое состояло из 150 флоринов, мы можем заключить, что старый нотариус под сложной юридической формулировкой скрыл хороший заработок для сына.

Однако расчет Пьеро да Винчи не оправдался. Даже денежный пресс не мог быстро выжать из медленно экспериментирующего художника большую работу; к тому же известное нам по его ранним записям тяжелое материальное положение молодого Леонардо делало для него невозможным производство расходов, связанных с работой, — покупку красок, кистей и т. п. Нечего и говорить о том, что, когда пришлось (в июле 1481 г.) уплатить часть обусловленного договором приданого, Леонардо принужден был просить аванс в счет окончательной уплаты; аванс был ему выдан. Затем следует еще несколько мелких авансов на покупку красок, но работа подвигалась медленно, а затем, по всей вероятности, и совсем прекратилась. Вернул ли Леонардо полученные авансы и как вообще произошел расчет, мы не знаем; во всяком случае, только через 15 лет, в 1496 г., монахи заказали опять у вездесущего Филиппино Липпи и получили "Поклонение волхвов", заменившее так и не выполненную Леонардо работу.

Принимая во внимание то обстоятельство, что работа Липпи по сюжету и размерам, а отчасти и по композиции, повторяет дошедшую до нас неоконченную работу Леонардо "Поклонение волхвов", можно почти с полной уверенностью утверждать, что последняя и предназначалась для монастыря Сан Донато. Если это так, то становится вполне понятным невыполнение Леонардо заказа: столь щепетильно подошел он к своей работе, столько предварительных в разных вариантах эскизов он сделал, так медленно и детально выполнял всякую мелочь, что терпение могло лопнуть и не только у монахов, желавших скорее получить заказанное.

Среди ранних рисунков Леонардо, безусловно не полностью дошедших до нас, мы находим около десятка набросков к "Поклонению": отдельные фигуры, нагие и одетые, в разных позах, позднее использованные в картине, зарисовки лошадей, фигурирующих на заднем плане, и, наконец, выполненные с разной степенью проработки наброски всей композиции с нагими фигурами или только фона к ней как перспективного этюда.

Постепенно выбирая, бракуя, экспериментируя, как исследователь, а не как связанный сроком исполнитель заказа, подошел Леонардо и к этой работе. Такой подход создал все предпосылки для рождения шедевра, но не дал этому шедевру возможности родиться на свет.

Произведение это, во многом странное, показывает на фоне архитектурных руин и деревьев, за которыми бурно скачут нагие всадники, Марию с ребенком на руках, окруженную расположенными в самых разнообразных (может быть, слишком разнообразных) позах волхвами, пастухами, воинами. Картина далеко не закончена — даны только основные тона и моделировка, и то не всюду; вследствие этого композиция и манера письма уже овладевшего своим искусством мастера обнаруживаются в этом наиболее раннем, из дошедших до нас, его больших произведений с особенной ясностью.

Необычайный и необъяснимый с точки зрения сюжета фон, композиция симметричная, но заполненная несколько преувеличенным движением, заставляющая невольно вспоминать односюжетные и, примерно, современные работы Боттичелли, говорят о поисках особой экспрессии, о стремлении создать общее настроение произведения, какой-то общий ритм его. Все свидетельствует о страстном желании путем полного овладения всеми техническими деталями, всем механизмом живописи, перескочить через эти детали, этот механизм, создать вещь сложную по технике, но простую и сильную по производимому ею впечатлению. И здесь, как всегда, сказывается художник, не ограниченный в своих чаяниях и стремлениях узким горизонтом своих товарищей, исследователь и, может быть, богатый любитель больше, чем четко работающий профессионал.

Не подлежит никакому сомнению, что в конце семидесятых годов Леонардо выполнил или, во всяком случае, начал выполнять ряд более или менее значительных работ, из которых до нас дошли только две, да и то подлинность их не вполне несомненна: небольшое продолговатое "Благовещение", тонкое, но довольно традиционное, может быть (судя по размерам) предназначенное служить нижней частью образа, главным

элементом которого должно было явиться поклонение волхвов, и незаконченный "Святой Иероним", опять обнаруживающий все характерные черты творчества молодого Леонардо. В нем мы видим на фоне резко очерченных темных скал, между которыми и за которыми расстилается горный пейзаж, опустившегося на одно колено лысого старика, прикрытого только спускающимся с левого плеча плащом, с лицом, искаженным покаянием, бьющего себя левой, держащей камень рукой в обнаженную грудь. Справа на первом плане лежит только слегка намеченный большой лев. Как фигура самого Иеронима, так и фигура льва даны максимально сложно — повороты, противоположные положения, ракурсы использованы даже, может быть, слишком усиленно. С другой стороны, и в пейзаже, и в выражении лица, и в позе Иеронима ясно стремление к повышенной, несколько кричащей экспрессии, напоминающей опять, как мы это видели в "Поклонении", творчество Боттичелли.

"Поклонение волхвов", "Благовещение", "Иероним" показывают нам Леонардо в семидесятых годах в качестве уже зрелого художника, работающего в первых рядах флорентийского искусства, вместе с крупнейшими его представителями — Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи. Многие черты его творчества роднят последнее с произведениями этих и ряда других мастеров. В частности, как мы уже несколько раз отмечали, творчество Боттичелли с его тягой к выражению невыразимого, с его беспорядочным, иногда кричащим, создающим впечатление преувеличенной динамики движением, очевидно вызвано той же психологической струей, в свою очередь обусловленной тем же состоянием экономического и политического декаданса, которая затем вызвала к жизни безумную революционно-мистическую реформу Савонаролы.

Совершенно несомненно, хотя и не подтверждено никакими документальными доказательствами, кроме многочисленных, но точно не датируемых записей и зарисовок "Атлантического кодекса", что именно к концу семидесятых — началу восьмидесятых годов Леонардо усиленно занимался техникой. Возможно, что именно в это время он, как об этом сообщает аноним, работал в качестве штатного инженера у Лоренцо Медичи, в саду которого производил какие-то, нам мало известные работы, — может быть, строил оросительные установки и тот классический очертаний фонтан, который с такими деталями зарисован в нескольких ранних листах Леонардо. Листы записей, относящиеся с большей или меньшей степенью вероятности к этому времени, полны разными, иногда простыми, иногда чрезвычайно сложными и запутанными техническими эскизами, зарисовками, рецептами. Основные темы, над которыми работал в это время Леонардо, были, как и раньше, техника живописи, производственная техника, строительное искусство и военное дело. В первой он продолжает экспериментирование над лаками и красками, в третьей и четвертой работает над важнейшими проблемами поднятия тяжестей, строительных материалов, устройства и рытья каналов и, наконец, изготовления орудий и стрельбы из них. Но наиболее любопытной для нас в это время и, очевидно, особенно интересовавшей все более зрелого инженера была работа его в области производственной техники. И здесь, как в живописи, он стремится наметить новые пути, старается своими изобретениями и усовершенствованиями дать толчок затухающей промышленной жизни Флоренции. В этих рисунках характернейшей чертой является стремление к максимальной механизации производственного процесса. Вопрос

замены механизмом при любых условиях дорого стоящего и, при рабском положении, недобросовестного рабочего был и во флорентийской неудавшейся промышленной революции столь же центральным экономическим и техническим вопросом, как три столетия спустя в победоносной общеевропейской промышленной революции. И здесь, как в живописи, не ограниченный цеховой узостью горизонт Леонардо дал ему возможность увидеть и почувствовать то, чего не видели и не чувствовали техники-профессионалы. Но эти же черты определили и неосуществленность, а иногда и просто неосуществимость многих из его проектов. Как бы то ни было, но попытки механизировать, даже, можно сказать, автоматизировать производственные процессы Леонардо обнаруживал по отношению почти ко всем отраслям промышленности Флоренции. Он работал над механическими приспособлениями для стрижки сукна, над автоматом для насечки напильников, над усовершенствованием мельницы, над методами обработки и изготовления строительных материалов, в первую очередь кровельных пластин, и над рядом других технических вопросов.

Рисунки и эскизы, в которых даны эти работы, по своей рисовальной технике уже значительно сложнее и совершеннее ранних технических набросков Леонардо. Сложнейшие разрезы, виды, планы изображаются с играющей легкостью и с пленяющей грацией, благодаря которым эти обычно сухие и неэмоциональные технические чертежи вызывают восхищение как произведения искусства.

Усложнение технических заданий требовало, конечно, укрепления научной базы, необходимой для их выполнения. Вне математических и элементарно-механических расчетов невозможно было правильно сконструировать те сложные сочетания зубчаток разных форм, видов и размеров, рычагов и воротов, которые мы видим на чертежах Леонардо, и поэтому естественно, что он усиленно занялся углублением своих математических знаний. В записях, сопровождающих технические зарисовки конца семидесятых годов, мы находим имена Карло Мармокки, астронома и географа, Бенедетто дель Абакко, математика, автора многочисленных учебников арифметики, и, наконец, Паоло дель Поццо Тосканелли — врача, географа, астронома и математика, одного из весьма немногих крупных ученых Италии XV в.

Со всеми ними, представлявшими во Флоренции математические и естественные науки, Леонардо, был, очевидно, знаком, встречался и беседовал, черпая в разговорах необходимые математические знания и пополняя их затем чтением схоластов-математиков.

Живопись, техника, наука попеременно сменяли друг друга в занятиях Леонардо, находившего еще время для веселой беседы в обществе, для которого у него всегда были припасены какие-нибудь фокусы или развлекательные шутки, записи о чем перемежаются в листах этого времени с научными и техническими заметками.

Естественно, однако, что такое разнообразие интересов и занятий с неизбежностью сказывалось на продуктивности каждого из них.

Подходя к своим живописным произведениям со скрупулезной строгостью

исследователя, а к своим ученым и техническим работам с требованием художественной стройности и законченности, Леонардо бесконечно долго готовился к каждому начинанию, проделывал множество подготовительных опытов, мудрил, экспериментировал и никак не мог довести до конца ни одного из этих начинаний. Уже первый его анонимный биограф в начале своей краткой заметки говорит о нем: "Он был весьма силен в математике и не меньше в учении о перспективе, работал в области скульптуры, а в области рисунка далеко превосходил всех других. У него были прекраснейшие мысли (сюжеты), но в красках он выполнил очень немногие; как говорят, он никогда не был удовлетворен своей работой, почему так и редки его произведения". Позднее Вазари во многих местах биографии Леонардо развивает ту же мысль, что слишком большое количество занятий и слишком большая требовательность к себе помешали Леонардо создать великие, законченные произведения. Так, в начале биографии он говорит: "Действительно замечателен был Леонардо, сын сер Пьеро да Винчи: и в науке и в литературе он достиг бы многого, если бы не занимался столь разными вещами и не был так непостоянен". И несколько дальше: "Ясно, что Леонардо, прекрасно понимая основы своего искусства, начал множество произведений и ни одного не кончил, так как ему казалось, что рука не может выразить те совершенные создания, которые он воображал, из-за чего он выдумывал всякие трудности в своей работе, настолько тонкие и удивительные, что уже никак не мог выразить их работой своих рук, хотя и бывших превосходными". Но как мы уже видели выше, такая придирчивость художника к себе и своим работам отнюдь не удовлетворяла заказчиков картин, а может быть и инженерных работ Леонардо. Трезвые флорентийские буржуа, любящие и считающие свою копейку монахи и даже щедрый и расточительный только напоказ Лоренцо Великолепный требовали за свои деньги выполнения работы в срок.

Один заказ за другим проваливал молодой мастер, и слава о его неаккуратности, о его странных выдумках, мешавших работе, все больше распространялась по улицам любящей и умеющей сплетничать Флоренции. Постепенно даже хитроумные комбинации и влиятельные знакомства старого Пьеро теряли свою силу, работу получить становилось все труднее, а вместе с этим ухудшалось и материальное положение. Выделившийся из отцовской семьи (документы, относящиеся к "Поклонению волхвов", говорят о нем как о живущем на собственной квартире), любивший широко жить, Леонардо все чаще попадал в неприятные ситуации, находящие косвенное отражение в записях того времени, ссылающихся на бедность. Трезвый и спокойно расценивавший положение, Леонардо прекрасно понимал причину всех своих неприятностей и с предельной полнотой выразил ее в горьком самокритическом афоризме: "Кто имеет в своем распоряжении время и не использует его, теряет друга и никогда не имеет денег" ("Chi tempo ha e tempo aspetta, perde l'amico e danari non ha mai"). Но несмотря на это, он и не думал менять своего образа жизни, отказываться от разнообразия своих занятий, делаться спокойным и исполнительным ремесленником, подобным какому-нибудь Боттичелли или Филиппино Липпи. Он, очевидно, ясно сознавал, что именно в этом разнообразии занятий — его ни с чем не сравнимая сила, и предпочитал, не меняясь сам, менять места приложения своих способностей.

Как раз к 1482—1483 гг. возможности такой перемены более или менее определенно наметились.

В 1471 г. миланский герцог Галеаццо Мария Сфорца, в сопровождении трех братьев и роскошной свиты, посетил Флоренцию, затмив пышностью и богатством даже своего "великолепного" хозяина, который все-таки числился только простым гражданином и должен был несколько сдерживаться. На совсем юного, только что приехавшего во Флоренцию Леонардо, еще чувствительного ко всем проявлениям роскоши и богатства, пышность свиты миланского властителя не могла не произвести впечатления. 26 декабря 1476 г. Галеаццо Мария был убит начитавшимися античных писателей заговорщиками, представителями миланской, республикански настроенной аристократии, враждебной буржуазно-феодалной тирании рода Сфорца, и постепенно власть в Милане перешла к ловкому интригану и политику Лодовико Сфорца, по прозвищу Моро (Мавр). Рядом с Лоренцо Медичи он сделался важнейшим лицом в Италии, так что недаром флорентийский посланник Пандольфинн в момент завладения Лодовико властью писал Лоренцо Медичи: "Если он хорошо использует свои возможности, он станет хозяином всей Италии". Естественно, что как узурпатор, новый, втершийся ловкими комбинациями властитель, Лодовико неизбежно должен был обращать особое внимание на впечатление, производимое первыми годами его правления; он должен был пускать пыль в глаза другим государствам и своему населению, а испытанными средствами для этого были показная роскошь, меценатство, щедрость по отношению ко двору, в первую очередь к придворным художникам и поэтам. Все это и учел, наверно, Леонардо, сохранивший еще юношеское воспоминание о роскоши Миланского двора при посещении им Флоренции, когда в 1482 г. он обратился к регенту Милана по названию, герцогу Милана по существу, — Лодовико Моро с предложением своих услуг. Ни одна из сколько-нибудь обширных работ, посвященных Леонардо, не обходится без того, чтобы не привести это письмо, — так полно, красочно и непосредственно передает оно положение, занятия, настроения Леонардо в этот переломный для него момент. Приведем его и мы:

"Так как я, светлейший государь, уже достаточно видел и изучал произведения всех тех, которые считают себя мастерами и изобретателями военных орудий, и убедился, что замысел и действие этих орудий ничем не отличаются от обычно применяемых всеми, я хотел бы, чтобы без ущерба для кого бы то ни было Ваша светлость выслушала меня, причем я открою ей свои секреты и предлагаю на ее усмотрение в удобное время оправдать на опыте все то, что частично и вкратце ниже изложено:

"1. Я знаю способ делать чрезвычайно легкие, выносливые, прочные и легко переносимые мосты, пригодные для преследования врагов и для бегства от них, и другие безопасные и предохраненные от огня и боя, легко поднимаемые и опускаемые; знаю также способы сжигать и разрушать мосты противника.

"2. Я знаю способ, как во время осады какого-нибудь места спустить воду из рвов и как сделать множество мостов, кошек и лестниц и других приспособлений, нужных в таких предприятиях.

"3. Также, если благодаря высоте стен, или укреплённости места, или его положения при осаде его невозможно будет пользоваться бомбардами, я знаю способ разрушить всякую цитадель или другого рода крепость, если только она не построена на скале, и т.

п.

"4. Кроме того, я знаю системы удобнейших и легких в перевозке бомбард, умею метать ими камни наподобие бури и их дымом нагонять великий ужас на врага с большим для него уроном и смятением и т. п.

"9. (Очевидно, в чистовике этот параграф должен был быть перенесен на свое место). И если случилось бы быть в море, я знаю множество систем приспособлений для нападения на суд и для защиты судов, которые не будут повреждены выстрелами бомбард любой величины, и пороха, и дыма.

"5. Также я знаю способы прокапывать тайные изогнутые ходы без всякого шума (несколько неразборчивых слов), даже если бы пришлось проходить под рвами или какой-нибудь рекой.

"6. Также я могу сделать закрытые и совершенно неуязвимые повозки, которые со своей артиллерией, ворвавшись в ряды врагов, вызовут поражение силы любой величины. И за ними может следовать пехота совершенно безопасно и без затруднения.

"7. Также, если потребуется, я могу сделать бомбарды, мортиры и огнеметы прекрасной и целесообразной формы, не похожей на обычные.

"8. Где нельзя будет применять бомбарды, я сконструирую катапульты, манганы, стрело меты и другие орудия удивительного действия, и не похожие на обычные. И вообще в соответствии с каждым данным случаем могу сконструировать бесконечное множество разных приспособлений для нападения и (защиты).

"10. В мирное время я надеюсь выдержать сравнение со всяким в архитектуре, в постройке зданий, как общественных, так и частных, и в проведении воды из одного места в другое.

"Также я берусь в скульптуре — в мраморе, бронзе или глине, так же как и живописи, выполнить все, что возможно, не хуже всякого, желающего померяться со мной.

"Можно будет также выполнить бронзового коня, что принесет бессмертную славу и вечный почет счастливой памяти синьора Вашего отца и славного рода Сфорца.

"И если какая-нибудь из вышеизложенных вещей покажется кому-нибудь невозможной и неисполнимой, я готов показать ее на опыте в Вашем парке или любом другом месте по выбору Вашей светлости, которой я всеподданнейшим образом себя препоручаю, и т. д."

Письмо это исключительно четко обрисовывает образ молодого художника, самоуверенного и нуждающегося, рекламирующего в первую очередь и главным образом свои технические изобретения и фантазии, вряд ли в сколько-нибудь значительной степени проверенные на практике, но зато тщательно обдуманые, начерченные и рассчитанные в долгие часы, которые следовало бы употребить на исполнение спешных

живописных заказов. Твердая, несколько высокомерная и настойчивая вера в то, что продукты его ума, эксперимента и расчета не могут оказаться несоответствующими своему назначению, что во всяком деле он может изобрести что-нибудь новое и сразу же осуществить его в большом масштабе, вера, может быть больше свойственная дилетанту-самоучке, чем терпеливому мастеру-профессионалу, сквозящая в каждой строчке письма, обнаруживает одну из основных, характернейших и пагубнейших для него черт Леонардо как творца и человека.

Было ли послано приведенное выше письмо к Лодовико Моро и если да, то когда именно, мы не знаем, но знаем, что, очевидно в 1482 г., Леонардо вместе с музыкантом Аталанте Мильоротти приезжает в Милан по поручению Лоренцо Медичи, чтобы поднести новому властителю города лиру, по сведениям анонима, или же как музыкант и импровизатор по значительно менее правдоподобным сведениям Вазари. Не знаем мы также и того, в эту ли поездку или в следующую, в результате ли предложений своего письма к Моро или вне связи с ними Леонардо остается в Милане придворным инженером и художником.

Необходимость и желание уехать из ставшей ненавистной Флоренции, как мы говорили выше, назрели уже давно. Поэтому Леонардо, очевидно, легко расстался с городом, в котором он сформировался как мастер, с отцом, так неудачно пытавшимся сделать ему карьеру, с учителем, которому он был стольким обязан, с заказчиками, которых он обманул, с Медичи, которые не создали ему надлежащей обстановки для работы.

То немногое из своих работ, что бедный, но полный гордых надежд и мечтаний, художник вывез с собой из неблагодарной Флоренции, он записал в особую опись. Вот она:

Множество цветов, нарисованных с натуры.

Голова en face с волосами (?).

Несколько святых Иеронимов.

Размеры человеческого тела.

Рисунки печей.

Голова герцога.

Много рисунков.

4 рисунка к картине "Св. Ангел".

Картинка (с изображением) Джироламо да Фелине.

Голова Христа, нарисованная пером.

8 святых Бастианов (?).

Много рисунков ангелов.

Халкедон.

Профиль с красивой прической.

Несколько тел в перспективе.

Инструменты для судов (рисунки?).

Гидравлические инструменты (рисунки?).

Голова, нарисованная с Атталанте, поднимающего лицо.

Голова Иеронима да Фильино (Джироламо да Фелине).

Голова Джиан Франческо Боссо.

Множество старушечьих шей.

Множество стариковских голов.

Множество полных рисунков обнаженных тел.

Множество ног и разных положений.

Законченная Мадонна.

Другая почти в профиль.

Голова Мадонны, возносящейся на небо.

Голова старика с очень длинной...

Голова цыганки.

Голова в шляпе.

Распятие (рельеф).

Голова девушки с завязанными косами.

Голова с убором.

Все эти рисунки голов: стариков, старух, девушек с сложными прическами, этюды рук и ног в различных положениях, наброски известных нам и неизвестных картин, чертежи технических приспособлений — как раз те сюжеты, которые мы встречаем в ранних листах Леонардо. Обращает на себя внимание тот повторяющийся позднее факт, что художник зарисовывает головы тех или иных своих знакомых, используя их впоследствии для картин. Интересно также то, что, только вступив в переписку с Лодовико Сфорца и предложив ему сделать конную статую его отца, Леонардо уже, как всегда, увлекается предстоящей работой до ее начала и рисует или, может быть, лепит голову старого герцога Франческо. Упоминание имени Атталанте, несомненно, Атталанте Мильоротти, с которым Леонардо и совершил поездку, доказывает, что список составлялся именно во время переезда в Милан.

С таким-то, впрочем весьма скромным, запасом своих произведений, надо полагать со значительно более богатым гардеробом, с пустым кошельком и большими надеждами, поддерживаемыми колоссальным самомнением, появился тридцатилетний мастер Леонардо да Винчи при дворе миланского тирана герцога Бари, опекуна и тюремщика молодого законного герцога Джан Галеаццо, Лодовико Моро.

Гуковский М.А. Механика Леонардо да Винчи, 1947