

*Посвящается Киту —  
маленькому англичанину*

*Какими словами опишешь ты это сердце,  
не наполнив целой книги?*

Заметки Леонардо да Винчи  
рядом с анатомическим рисунком сердца, около 1513 года

## От автора

Сначала поговорим о деньгах и мерах измерения. Читателю нелегко будет разобраться в валюте эпохи Ренессанса. Имперская лира делилась на 20 сольди по 12 динаров каждый. Однако в каждом регионе были в ходу свои деньги: флорины, дукаты, скуди и т. п. В тот период, о котором рассказывается в этой книге, флорентийский флорин и венецианский дукат стоили примерно четыре лиры. Это три основные валюты, которыми пользовался Леонардо да Винчи.

Чтобы вы получили представление о том, сколько стоили деньги, скажу, что в конце XV века в Милане на одну лиру можно было купить месячный запас хлеба на семью из четырех человек, или 12 фунтов телятины, или 20 бутылок местного вина, или 2,5 фунта свечного воска, или фунт такого деликатеса, как сахар.

В 90-х годах XV века Леонардо приобрел

600-страничную книгу по математике за шесть лир и серый плащ с зеленой бархатной подкладкой за 15 лир. Хороший конь стоил 40 дукатов или 160 лир. Во Флоренции строительный рабочий зарабатывал два флорина в месяц, старший служитель Синьории — 11 флоринов. Строительство домов Медичи и Строцци обошлось в 30 000 флоринов. Для исчисления налогов Козимо Медичи заявил имущества на 100 000 флоринов и, надо полагать, значительно преуменьшил свое богатство.

Основная мера длины, используемая Леонардо, — браччио, то есть локоть. По одному из предположений, флорентийский браччио составлял 55,1 см, а миланский — 59,4 см. Однако некоторые вычисления в записных книжках Леонардо показывают, что у него браччио составлял 61,2 см. Для удобства я округлил эту меру до двух футов, то есть до 60 см. Расстояния Леонардо измерял милями и тысячами шагов.

Основной мерой объема сыпучих тел был стайо, или бушель. Удивительно, но в Италии эта мера использовалась и для измерения земельных площадей. Стайо земли — это

площадь, с которой можно было собрать один стаю ячменя в год. Судя по сохранившимся арендным соглашениям (арендная плата в те времена платилась в натуральном выражении), эта площадь составляла примерно половину акра, то есть около 2000 квадратных метров.

Переводил записки Леонардо с итальянского я сам, но, разумеется, учитывал при переводе работы таких выдающихся ученых, как Жан-Поль Рихтер, Эдвард Маккерди, А. П. Макмахон, Мартин Кемп, Маргарет Уокер и Карло Педретти. Множество текстов Леонардо остались не переведенными на английский язык. Весьма полезен мне оказался перевод «Жизнеописаний великих живописцев» Вазари, сделанный Джорджем Буллом, хотя я не во всем могу с ним согласиться.

В своей книге я часто использую фразы Леонардо на итальянском языке, чтобы вы почувствовали их звучание. Естественно, для удобства мне пришлось несколько изменить архаичное написание: я заменил староитальянское *j* современным *i*, расширил сокращения, разделил слияния и т. п. Впрочем, иногда написание Леонардо слишком непонятно, чтобы постичь смысл краткой

выдержки. Цитаты из итальянских стихов того времени также приведены в оригинале. В большинстве случаев мне пришлось их несколько модернизировать.

Я модернизировал также и даты. Флорентийский календарь начинался с 25 марта, с праздника Благовещения. Таким образом, событие, произошедшее 1 февраля 1480 года по флорентийским документам, в действительности происходило двумя месяцами позже, 1 декабря 1480 года, то есть 1 февраля 1481 года.

Я хочу поблагодарить за помощь в работе Леонардовскую библиотеку в Винчи, Британский институт и Государственный архив Флоренции, Государственную библиотеку апостола Луки, Британскую библиотеку, Королевскую библиотеку в Виндзоре и Лондонскую библиотеку. Особую благодарность мне хотелось бы выразить Антонио Натали, Альфио дель Сера, Джанни Масуччи, преподобному Джину Робертсу, Лауро Мартинесу, Гордону Ветереллу, Кристи

Браун, Берни Салинсу и Лиз Доннелли. Я также благодарен миссис Дрю Хайнц за разрешение работать в Хоторнденском замке, всему персоналу и моим дорогим друзьям, которые терпеливо выслушивали мои излияния. В создании этой книги огромную роль сыграли Дэвид Годвин, мой редактор Стюарт Проффитт, художественный редактор Сесилия Маккей и Боб Дэвенпорт, а также Лиз Френд-Смит и Ричард Дюгид. Кроме того, я бесконечно благодарен множеству людей, перечислить которых мне не позволяет объем этой книги. Спасибо жителям Компитезе, с которыми мы живем бок о бок уже много лет, моим детям, отправившимся вместе со мной в Италию, и Салли, которая и дала мне возможность написать эту книгу.

*Чарльз Николл  
Корте-Бриганти,  
август 2004*

## ВСТУПЛЕНИЕ

### ПОДОЖДЕМ, ПОКА СУП НЕ ОСТЫНЕТ

В отделе манускриптов Британской библиотеки есть лист с геометрическими набросками Леонардо да Винчи. Это одна из последних его работ, датируемая примерно 1518 годом. То есть художник создал этот лист за год до смерти. Бумага стала серой, но чернильные наброски совершенно отчетливы. На листе мы видим несколько диаграмм, а рядом текст, написанный в традиционном для Леонардо «зеркальном» стиле, справа налево. Этот лист нельзя назвать одним из величайших творений Леонардо, разве что вы являетесь страстным поклонником геометрии эпохи Леонардо. И тем не менее он заслуживает внимания. В конце текста есть небольшая особенность. Примерно на трех четвертях длины текст внезапно обрывается резким «*etcetera*» (и так далее). Последняя строка



похожа на часть теоремы — почерк художника тверд и уверен, но в действительности мы читаем *«perche la minesstra si fredda»*. Леонардо бросил работу, «потому что суп остывает» (1).

В рукописях Леонардо мы находим множество мелких чисто бытовых деталей, и эта мне нравится больше всего. Нельзя сказать, что из нее мы узнаем очень многое: например, в какой-то день 1518 года Леонардо съел тарелку чуть теплого супа. Вряд ли эти сведения можно считать особенно важными. Удивительно другое — поразительно, как мастер легко переходит от сухих, геометрических абстракций к повседневности. Так и видишь старика, склонившегося над столом. В соседней комнате кто-то накрывает на стол и ставит миску горячего, соблазнительно пахнущего супа. Скорее всего, этот суп был овощным, потому что в конце жизни Леонардо стал вегетарианцем. По-видимому, суп приготовила служанка художника, Матюрина, которой он очень скоро подарит «накидку из тонкой черной ткани, отделанную мехом» в благодарность за «хорошую службу» (2). Может быть, она позвала Леонардо к столу, сказав, что суп

остывает? Художник еще несколько минут писал, ровно столько, чтобы написать *«perche la minesstra si fredda»*, а потом отложил перо и отправился обедать.

В этой рукописи чувствуется и налет предчувствия. Леонардо так и не вернулся к этим заметкам. Незначительная помеха говорит нам о более серьезной, непреодолимой проблеме, которая уже маячит впереди. Этот незаконченный лист можно было бы назвать «последней теоремой Леонардо» — еще одним незавершенным проектом. Великий акт познания и свершений, которым художник посвятил свою жизнь, прервался из-за простого, обычного обеда.

Для биографа подобные незначительные детали бесценны. Леонардо был выдающимся человеком, но его жизнь постоянно пересекалась с самыми обычными людьми. И в этих точках пересечения биограф — посланец мира обычных людей — может войти в контакт с гением. Можно долго изучать сложнейшие, величайшие картины, те, что делали Леонардо столь великим, но есть такие моменты, когда гения можно ощутить обычным человеком,

таким же, как все мы.

Я попытался показать Леонардо человеком — реальным человеком, жившим в реальном времени и любившим обычный горячий суп. Мне не хотелось в очередной раз описывать сверхчеловека, многостороннего «человека вселенной», каким мы привыкли представлять себе великого художника. Разумеется, речь идет об одном и том же человеке, и история его жизни — всего лишь еще один способ постичь его неоспоримое и загадочное величие, величие художника, ученого и философа. Но мне показалось важным уйти от житийной идеи вселенского гения. И подтолкнули меня к этой мысли слова самого Леонардо. В одном из своих пророчеств, *profezie*, он пишет: «Будут явлены огромнейшие фигуры человеческой формы, которые, чем больше ты к ним приблизишься, тем больше будут сокращать свою непомерную величину» (3). Ответ на загадку прост — это «тень, отбрасываемая человеком в свете лампы». Но я думаю, что ответом может быть сам Леонардо да Винчи, к которому я приближаюсь из темноты, в глубине души надеясь, что его великая статья уменьшится до обычных человеческих

размеров.

Писать книгу о Леонардо и не употреблять слова «гений» — задача, соизмеримая по сложности с той, что поставил себе французский писатель Жорж Перес, решивший написать книгу, в которой не было бы ни единой буквы «е». Нет, я не отказался от этого слова полностью. Это полезный перевод итальянского слова *ingegno*, которое в эпоху Ренессанса часто использовалось для обозначения чего-то большего, чем просто «талант» или «интеллект». Но пользоваться им я постарался умеренно, поскольку оно часто заслоняет человечность тех, о ком идет речь. Это слово знаменует их достижения, выдающиеся, невероятные, близкие к чуду. Да, это действительно так, но для биографа это совершенно бесполезно. Творения Леонардо велики и загадочны, но мы хотим знать, как и почему он все это сделал. Таинственное, мистическое слово «вдохновение» нам здесь не помощник. Поклонники Шекспира любят говорить, что он «никогда ничего не зачеркивал», на что Бен Джонсон яростно возражает: «Он зачеркивал тысячи строк» (4). Другими словами, Шекспир был великим

поэтом, но и ему были свойственны ошибки. Его гений заключался в умении преодолевать собственные ошибки и промахи. Джонсон добавляет: «Я почитаю его память, но не опускаюсь до идолопоклонства». И это лучшая точка зрения для любого биографа. Конечно, Леонардо был гением, но это слово уводит нас к идолопоклонству, отдаляет от острого и скептического ума великого художника. Поэтому я постарался по мере возможности его избегать.

Со стереотипом гения сходно и определение «человек эпохи Ренессанса». Я не собираюсь утверждать, что Ренессанса «никогда не было». Это исключительно полезный термин, очень точно описывающий те перемены, которые произошли в культурной жизни Европы в XV–XVI веках (или, говоря на итальянский манер, в эпоху Кватроченто (расцвет Раннего Возрождения) и Чинквеченто (расцвет Высокого и Позднего Возрождения)). Но здесь снова мы сталкиваемся с клише, которых следует остерегаться. Мы воспринимаем Ренессанс как эпоху великого интеллектуального оптимизма: «новый рассвет» разума, потрясение основ, отказ от

суеверий, расширение горизонтов. Если смотреть на эпоху Возрождения из конца XIX века, когда такое толкование Ренессанса и было дано, все обстоит именно так. Но как это было в действительности? Старые убеждения рухнули. Это были времена стремительных перемен, ожесточенной политической борьбы, экономического роста. Постоянно поступали удивительные сообщения из ранее неизвестных уголков нашей планеты. Эпоха Ренессанса — это период разрушения в той же мере, что и период взрыва оптимизма. Физически осязаемое возбуждение того времени сопровождалось чувством непреходящей опасности. Все правила были переписаны заново. Все было возможно, но ничто не было определено. Во всем присутствовал дух безудержного философского головокружения.

Героический, вдохновенный смысл выражения «человек Ренессанса» нельзя считать неверным. Подзаголовок моей книги — «Полет разума» — был выбран совершенно сознательно. Мне хотелось отразить поразительные достижения интеллекта Леонардо, которые позволили ему увидеть так много и заглянуть так далеко. Метафорически и

психологически мне хотелось связать полеты мысли Леонардо с обуревавшей его всю жизнь страстью к физическому полету. Но мечта о полете всегда связана со страхом падения. Мы сможем лучше понять этого человека эпохи Ренессанса, если узнаем о его сомнениях и терзаниях, о его сомнениях в самом себе и в своих трудах.

Вселенский гений, человек эпохи Возрождения — все это те «огромнейшие» тени из загадки Леонардо. Это не иллюзия, это всего лишь результат определенной точки зрения. И чем больше приближаешься к человеку, отбрасывающему такую тень, тем более интересным он становится.

Чтобы понять историю жизни Леонардо, нам нужно вернуться к источникам, которые ближе всего к нему, — то есть к источникам того времени. Огромную помощь в этом нам оказывают рукописи самого Леонардо. В этой книге я попытался показать Леонардо в качестве писателя, о чем часто забывают, несмотря на огромный объем его литературного наследия. До наших дней дошло более семи тысяч листов рукописей, а тысячи

других когда-то существовали, но были утеряны. Возможно, что-то из наследия великого художника еще будет обнаружено. Две записные книжки Леонардо были случайно найдены в Мадриде в 1967 году. Загадочное исследование о природе света и тени, известное как *Libro W* (5), также может принадлежать Леонардо да Винчи, хотя пока эта гипотеза не нашла своего точного подтверждения.

Рукописи сохранились в трех формах: в переплетенных собраниях, составленных после смерти Леонардо; в записных книжках, которые сохранились примерно в том же виде, какой имели при жизни художника; и в виде отдельных листов.

Самое знаменитое собрание — это знаменитый Атлантический кодекс, *Codex Atlanticus*, хранящийся в Амвросианской библиотеке в Милане (названной в честь св. Амвросия Медиоланского и открытой в 1609 году для всеобщего пользования). В оригинальной форме Атлантический кодекс представлял собой массивный, переплетенный в кожу том, размер которого превышал 60 см. Эти материалы в конце XVI века собрал скульптор и библиофил Помпео Леони. В



Атлантический кодекс входит 481 лист. Некоторые из них являются листами из рукописей Леонардо, но большинство составлено из более мелких частей — на одном листе их может быть пять или шесть. Иногда эти фрагменты наклеены на бумагу, иногда вмонтированы так, чтобы можно было увидеть обе стороны листа. Название кодекса не имеет ничего общего с океаном, а связано с большим форматом книги — «размером с атлас». Название было присвоено библиотекарем Амвросианской библиотеки, Бальдассаре Ольтроччи, который в 1780 году записал книгу в библиотечный каталог как «*codice in forms atlantica*». В 60-х годах XX века это роскошное издание было разброшюровано и разделено на отдельные листы, чтобы их можно было изучать по отдельности.

Два других крупных собрания хранятся в Англии. Коллекция рисунков и рукописей принадлежит Королевской библиотеке в Виндзорском замке. Это собрание также является наследием Помпео Леони. Некоторые небольшие фрагменты Виндзорской коллекции были вырезаны Леони из больших листов, входящих в Атлантический кодекс. Собрание

было приобретено страстным коллекционером, королем Карлом I, хотя никаких документальных свидетельств об этом не сохранилось.

Собрание было обнаружено в Кенсингтонском дворце в середине XVIII века. Согласно свидетельствам современников, «эта редкость» во время гражданской войны хранилась в «большом и прочном сундуке» и пролежала там «незамеченная и забытая почти 120 лет, пока мистер Далтон в начале правления нашего короля [Георга III] не обнаружил ее на дне этого сундука» (6). Среди этого великолепного собрания рисунков и рукописей выделяются знаменитые анатомические листы. Другое знаменитое собрание, Кодекс Арундела, хранится в Британской библиотеке. В этот кодекс входит 283 листа, над которыми Леонардо работал в течение почти сорока лет. Тот лист, с геометрическими набросками, о котором мы говорили вначале, входит именно в Кодекс Арундела. Свое название собрание получило по имени графа Арундела, приобретшего его в Испании в 30-х годах XVII века.

Помимо этих собраний подлинных

рукописей Леонардо, следует упомянуть еще одно — Урбинский кодекс, хранящийся в библиотеке Ватикана. В него вошли работы Леонардо, посвященные живописи. Это собрание было составлено после смерти художника его секретарем и душеприказчиком Франческо Мельци. Сокращенный вариант Урбинского кодекса был опубликован в Париже в 1651 году. Это издание получило название *Trattato della pittura* («Трактат о живописи»). В конец Урбинского кодекса Мельци включил восемнадцать записных книжек Леонардо, больших и малых (*libri* и *libricini*), которые он использовал в качестве источников. Десять из них в настоящее время утеряны. Еще одно небольшое собрание — это Кодекс Гюйгенса, ныне хранящийся в Нью-Йорке. В него входят копии утерянных работ Леонардо, сделанные в XVI веке.

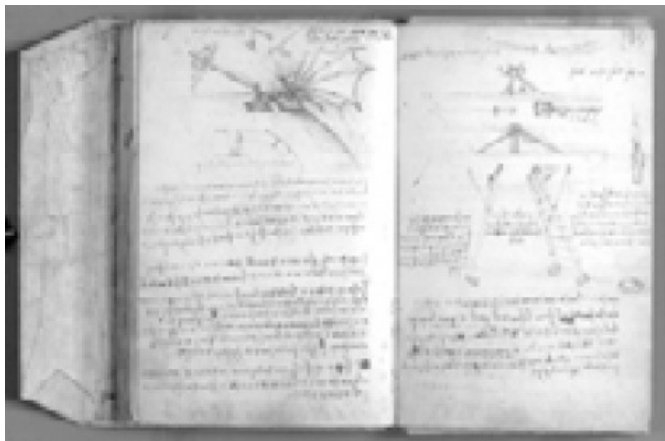
Собрания эти великолепны, но подлинного Леонардо мы видим только в его записных книжках. До наших дней дошло около двадцати пяти таких книжек — точное количество зависит от того, каким образом ведется подсчет. Некоторые небольшие книжки были объединены в целые тома. Например, три

Кодекса Форстера (Музей Виктории и Альберта, Лондон) в действительности включают в себя пять записных книжек. Большая часть записных книжек Леонардо хранится во Французском институте в Париже. Они попали во Францию в 90-х годах XVIII века, когда наполеоновские войска ограбили Библиотеку св. Амвросия в Милане. Остальные записные книжки хранятся в Милане, Турине, Лондоне, Мадриде и Сиэтле. Отдельные листы из книжек были потеряны или украдены — известный библиофил граф Гульельмо Либри украл несколько листов в середине XIX века, — но в целом они остались такими, какими их оставил Леонардо. Некоторые из них сохранились в оригинальном переплете: Леонардо любил пергаментные или кожаные переплеты, скрепленные небольшими деревянными застежками, пропущенными через проволочную петлю (подобные застежки сегодня можно видеть на мужских пальто и куртках).

По своему размеру записные книжки очень различны — от стандартного формата ин-октаво до маленьких книжек карманного формата, не больше колоды игральных карт.

Маленькие книжки Франческо Мельци назвал *libricini*. Они служили и записными книжками, и альбомами для набросков. Судя по многим из них, Леонардо часто брал их с собой в дорогу. Свидетель, встречавшийся с художником в Милане, упоминает о «небольшой книжке, которую он всегда носил на поясе» (7). Такая книжка была с Леонардо, когда он в 1502 году проезжал через Чезену и сделал небольшой набросок: «Вот так они носят виноград в Чезене» (8). На улице Леонардо более всего напоминал репортера — он постоянно что-то записывал и зарисовывал в свой блокнот. Художник, по словам Леонардо, должен всегда быть готов делать наброски, «если обстоятельства позволяют»:

«...и [следует] наблюдать [людей] на улицах, площадях и полях и отмечать их краткими записями очертаний: то есть так, что для головы делается О, для руки — прямая и согнутая линия, и так же делается для ног и туловища; и потом, вернувшись домой, следует делать такие воспоминания в совершенной форме» (9).



*Одна из записных книжек Леонардо*

*(Парижская записная книжка MS B) в оригинальном переплете*

Иногда заметки делались в поэтической форме:

*Onde del mare di Piombino; Tutta  
d'acqua sciumosa; Dell'acqua che risalta del sito,  
Dove chadano li gran pesi perchussori delle  
acque.*

(Морские волны в Пьомбино; *вся вода пенится*; вода, которая поднялась с того места, / куда рухнула огромная масса воды) (10).

А эта маленькая заметка не напоминает ли вам хайку?

*La luna densa; Ogni densa e grave; Come sta la luna?*

(Луна плотная; / все плотное имеет вес; / какова же природа луны?) (11)

Некоторые записные книжки Леонардо сами по себе являются трактатами. Они часто бывают посвящены конкретной теме: парижская книжка MS С — свету и тени, Лестерский кодекс — геофизике, небольшой Туринский кодекс — полету птиц и т. д. Но даже тематические книжки содержат огромное количество дополнительных материалов.

Ключевой мотив рукописей Леонардо — их невероятное разнообразие, разносторонность: художника интересует буквально все, его интересы часто бывают противоречивы. Датировать страницы бывает трудно, поскольку разум Леонардо часто возвращался к одному и тому же. Его мысль, подобно ястребу, кружила над миром. Он часто возвращался к прежним идеям и наблюдениям спустя много лет. Художник осознавал эту свою привычку и

извинялся перед потенциальным читателем: «Не упрекай меня, читатель, поскольку предметов множество и память не может удержать их и сказать: «Этого я не буду писать, потому что уже написал» (12).

Рукописи — это карта разума Леонардо. В них можно найти все — от кратчайшего предложения, оборванного на полуслове, и обрывочных вычислений до законченного литературного произведения и описания вполне работоспособного механического устройства. Разносторонность Леонардо поражает. Его интересовала анатомия, зоология, аэродинамика, архитектура, ботаника, моделирование одежды, гражданская и военная инженерия, ископаемые, гидрография, математика, механика, музыка, оптика, философия, *робототехника*, астрономия, виноградарство и виноделие. Величайший урок, который дают нам рукописи Леонардо, заключается в том, что в них все подвергнуто сомнению, исследовано, изучено до принципов, лежащих в основе изучаемого. Леонардо ставит перед собой задачи — и большие и малые:

«Опиши, как образуются облака, и как они рассеиваются, и



что заставляет пар подниматься от вод на земле в воздух, и причины туманов и сгущения воздуха, и почему воздух в разное время суток становится более или менее голубым...

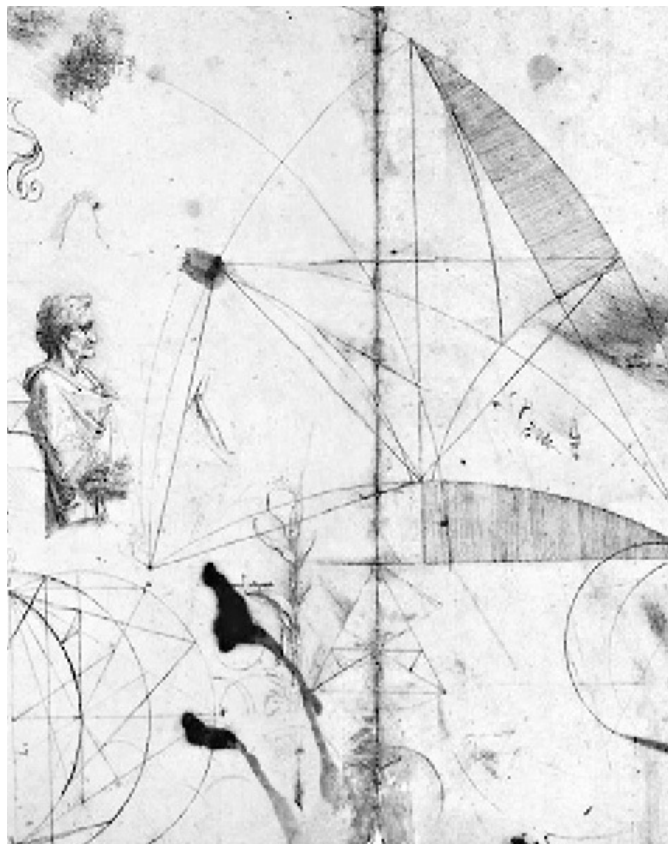
Опиши... что такое чихание, зевота, падухая болезнь, спазм, паралич, дрожание от холода, потливость, усталость, голод, сон, жажда, сладострастие...

Опиши язык дятла...» (13)

Леонардо, по выражению Кеннета Кларка, был «самым неутомным и любопытным человеком в истории». Записные книжки показывают нам всю широту интересов этого необычного человека. В целом они символизируют собой идею вселенского знания, но каждая их страница посвящена чему-то конкретному и точному. Мы видим наблюдения, описания экспериментов, вопросы и решения. Леонардо был великолепным эмпириком и часто подписывался «*Leonardo Vinci dissepolo della sperientia*» (что можно было бы перевести как «ученик опыта» или «ученик эксперимента»). Любознательность Леонардо часто проявлялась в небольшой

особенности, с которой мы часто сталкиваемся на страницах рукописей: когда художник расписывал новое перо, он привычно выводил слово «*dimmi*» — «скажи мне». Мы словно слышим голос Леонардо, пытающегося добыть новые сведения. Скажи мне, что... скажи мне, как... скажи мне, почему... Многие флорентийцы и миланцы слышали леонардовское *dimmi* (14).

В «Суждениях об искусстве» (*Trattato della pittura*) Леонардо пишет о том, что живопись должна отражать «духовные события» — *accidenti mentali* — через физические жесты их участников (15). Я думаю об этой фразе, когда читаю его записные книжки, которые до отказа наполнены «духовными событиями», большими и малыми, тщательно аннотированными, самым причудливым образом смешанными с обыденными заметками — шутками, замечаниями, поэтическими строчками, черновиками писем, счетами, рецептами, списками покупок, банковскими расписками, именами и адресами натурщиков... В книжках Леонардо можно найти буквально все.



*Типичный лист рукописи Леонардо, датируемый примерно 1490 г.*

Еще одним источником информации для меня были ранние биографии Леонардо. Самой знаменитой, без сомнения, является книга Джорджо Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Эта знаменитая книга была впервые опубликована во Флоренции в 1550 году и до сих пор является ценнейшей основой для любой биографии итальянских художников того времени. Недаром Микеланджело посвятил Вазари восторженный сонет:

...Напрасно век, с природой в состязаньи,  
Прекрасное творит: оно идет

К небытию в урочный час отлива, Но вы  
вернули вновь воспоминанье

О поглощенных смертью, — и вот, Ей вопреки,  
оно навеки живо!

*(Перевод А. М. Эфроса) (16)*

(Вазари преклонялся перед Микеланджело и посвятил ему самое длинное из своих жизнеописаний — около 40 000 слов, тогда как Леонардо удостоился всего 5000.) Несмотря на статус Вазари и его восхитительный стиль, мы должны признать, что биограф из него получился неважный: он довольно бесцеремонно обращается с датами, весьма

субъективен в суждениях и настроен явно профлорентийски (Вазари пользовался покровительством Медичи). Но самый главный недостаток его книги — склонность к повествовательным клише. Возможно, блестящий талант Леонардо действительно стал причиной того, что его учитель, Андреа дель Верроккьо, бросил живопись, но уверенным в этом быть нельзя, так как другие жизнеописания Вазари опровергают это клише. Скорее всего, это всего лишь риторическая фигура, столь любимая Вазари и, по его мнению, любимая его читателями. Подобным замечаниям не существует никаких исторических доказательств.

Однако, несмотря на все недостатки, книга Вазари бесценна: он был внимательным и хорошо информированным наблюдателем и чутким критиком. Хотя Вазари не был знаком с Леонардо (ему было всего одиннадцать лет, когда великий художник умер) и никогда не выезжал за пределы своей родной провинции Ареццо, он, несомненно, был знаком с людьми, обладавшими подобными знаниями. В конце 40-х годов XVI века Вазари активно собирал информацию для своих «Жизнеописаний» (17).

Книга Вазари — знаменитый, но не единственный источник. Вазари нельзя признать первым биографом Леонардо, поэтому я считаю необходимым упомянуть о других, менее известных книгах, которыми я пользовался в своей работе. Самый ранний — это краткий биографический набросок, сделанный флорентийским торговцем Антонио Билли в своей *zibaldone*, записной книжке, в начале 20-х годов XVI века, то есть вскоре после смерти Леонардо. Оригинал книжки был утерян, но текст сохранился в двух копиях XVI века (18). О Билли почти ничего не известно, но, судя по всему, он имел доступ к утерянным мемуарам флорентийского художника Доменико Гирландайо. Заметки Билли были впоследствии использованы и обогащены другим флорентийцем, который писал о разных художниках, от Чимабуэ до Микеланджело.

Этот автор известен под именем Аноним Гаддиано, поскольку его работа сохранилась в виде рукописи, ранее принадлежавшей семейству Гадди (19). Существуют свидетельства о том, что 128-страничная рукопись была завершена около 1540 года. В ряде независимых источников, и в том числе в

работе Анонима, содержится очень интересный материал. Аноним включил в свою рукопись ряд историй, рассказанных ему флорентийским художником, которого он называет Иль Гавина и который был знаком с Леонардо.

Огромный интерес к Леонардо существовал в Милане, где художник долгое время жил и работал (гораздо дольше, чем во Флоренции). Бесценный биографический материал мы находим в латинской рукописи ломбардского историка, врача и геральдиста Паоло Джиовио, епископа Ночеры, озаглавленной *Dialogi de viris et foeminis aetate nostra florentibus* («Диалоги, касающиеся мужчин и женщин, знаменитых в наши времена») (20). Эта рукопись была написана на острове Искья в конце 20-х годов XVI века. По-видимому, Джиовио был знаком с Леонардо. Они могли встречаться в Милане, где Джиовио в 1508 году был практикующим врачом, или в Риме несколькими годами позже (тогда Джиовио читал лекции по философии в Архигимназии). Его работы также были известны любознательному Вазари. Именно Джиовио и подтолкнул его к созданию «Жизнеописаний» во время живого обсуждения нового жанра

биографий за обедом в апартаментах кардинала Фарнезе в Риме (21).

Еще одним источником сведений о Леонардо стал миланский художник Джованни Паоло Ломаццо, ослепший в 1571 году в результате несчастного случая. Тогда ему было всего 33 года. После этого Ломаццо посвятил всю свою энергию писательству и создал несколько книг, самой значительной из которых является *Trattato dell'arte della pittura* («Трактат об искусстве живописи»), опубликованный в 1584 году (22). Ломаццо оказался прекрасным комментатором, настоящим специалистом своего дела. Он был знаком с душеприказчиком Леонардо, Франческо Мельци, он изучил рукописи, находившиеся в полном распоряжении Мельци, и сделал записи о тех, которые в настоящее время утеряны. Ломаццо иногда бывает непоследовательным — у него есть идеи и информация, которые идут вразрез со знаниями о Леонардо (например, он был твердо убежден в том, что «Мона Лиза» и «Джоконда» — это две разные картины). Ломаццо был первым, кто более-менее открыто заявил о гомосексуализме Леонардо.



И еще одним бесценным источником информации являются картины. Картины эпохи Ренессанса не были таким же средством самовыражения художника, как сегодня, но они многое могут рассказать нам о своих авторах и о том, в каких условиях они работали. Они несут в себе послания — и в двумерном плане (хотя не следует истолковывать картины биографически), и в таинственном третьем измерении. Анализ тончайшего слоя краски может рассказать нам историю создания картины точно так же, как срез скал рассказывает о геологической истории нашей планеты. Иногда на поверхности картины оставался отпечаток руки Леонардо — смазанный, нечеткий. Оптимистично настроенные ученые считают, что на картинах могла сохраниться ДНК Леонардо, микроскопические частицы его крови и слюны, но в момент написания этой книги подобные предположения оставались в области научной фантастики.

Самыми важными в биографическом плане картинами остаются автопортреты. Любой человек, которому предложат представить себе Леонардо да Винчи, скорее всего, вспомнит

знаменитый автопортрет из Туринской библиотеки, на котором изображен седовласый старец. Но этот портрет противоречив. Тщательно закрашенную надпись под ним практически невозможно разобрать. Некоторые считают, что это вообще не автопортрет. Я полагаю, что они ошибаются, но должен сказать, что этот портрет слишком сильно повлиял на наше визуальное представление о великом художнике. Мы должны помнить, что Леонардо далеко не *всегда* был седовласым друидом с длинной бородой, точно так же, как Шекспир не всегда был лысоватым малым с козлиной бородкой, каким он предстает перед нами на гравюре Мартина Дройсхута. Эти образы внесли свой вклад в коллективное бессознательное, превратились в клише. Совершенно неизвестно, носил ли Леонардо бороду до пятидесяти лет: на предполагаемых автопортретах, относящихся к 1481 году, на картине «Поклонение волхвов» и на фреске в доме Панигаролы, написанной в середине 90-х годов XV века, он чисто выбрит.



*Туринский автопортрет*

Аноним Гаддиано так пишет о Леонардо: «Он был очень привлекательным, хорошо сложенным, грациозным в движениях и красивым. Когда большинство людей носили

длинные одеяния, он ходил в короткой розовой тунике до колен. У него были красивые, тщательно причесанные, вьющиеся волосы, доходившие до середины груди». Некоторые оттенки социальной принадлежности и моды уловить довольно сложно, но образ создается абсолютно однозначный: элегантный, красивый человек, денди своего времени. Это одно из воспоминаний загадочного художника, названного Анонимом Иль Гавина. Другие свидетельства, приводимые Анонимом, относятся к 1504–1505 годам, когда Леонардо было слегка за пятьдесят. И снова мы не находим никакого упоминания о бороде. Самый ранний портрет художника с бородой — это великолепный профиль, написанный красной охрой, из Виндзорского собрания (лист 15). Скорее всего, этот портрет был написан Франческо Мельци, а мастер его лишь слегка подправил (23). Датируется этот лист 1510–1512 годами, то есть Леонардо в тот момент было около шестидесяти. Этот профиль и послужил моделью для посмертных изображений Леонардо: мы видим его на нескольких портретах XVI века, в том числе и на гравюре, использованной Вазари в качестве

иллюстрации в издании «Жизнеописаний» 1568 года.

Существует еще ряд портретов и автопортретов, в том числе и работа одного из самых блестящих учеников Леонардо в Милане. Туринский автопортрет — это последний взгляд мастера: подлинный и глубокий. Так Леонардо должен был выглядеть в тот день 1518 года, когда он бросил занятия геометрией из-за того, что остывал суп. Образ этот удивительно неуловимый и уклончивый, каким и был великий художник. Вы видите почтенного, похожего на волшебника человека, гениального Леонардо. Но присмотритесь повнимательнее, и перед вами окажется обычный старик, погруженный в свои воспоминания.

# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Детство  
1452–1466

*Многое, произошедшее много лет назад,  
будет казаться нам близким и недалеким  
от настоящего, а многое близкое покажется  
старинной, такой же, как старина  
нашей юности.*

Атлантический кодекс, лист 29v-a

# РОЖДЕНИЕ

Пятьсот лет назад Тоскана выглядела почти так же, как и сейчас. Стоя на холме над небольшим городком Винчи, вы увидели бы то же самое, что и сегодня: заросли тростника вдоль реки, узкие полосы виноградников, дома, скрытые под кронами деревьев, и надо всем этим оливковые рощи, серебриющиеся под легким ветром. Террасы с рощами поднимаются все выше и выше, к плоскогорью Монтальбано. Склоны холмов покрыты густыми лесами: сосна и лавр, австрийский дуб, европейский каштан. Крестьяне и сегодня делают каштановую муку. В Италии каштан называют *albero di pane*, хлебным деревом.

В эпоху Ренессанса здесь было погрязнее. Соотношение между обрабатываемой и девственной землей было иным. Да и земля принадлежала другим людям. Но общая картина была практически такой же: то же лоскутное одеяло, что и сегодня. И в центре этого одеяла, на вершине холма, стоял городок



Винчи. Такое положение надежно защищало от врагов и давало стратегическое господство над местностью. Кучка каменных домиков теснилась вокруг двух башен — замка и церкви. В политическом отношении Винчи был аванпостом Флорентийской республики. Город принадлежал Флоренции с 1254 года, а до этого двести лет был собственностью графов Гвиди, которые и построили местный замок. Дорога до Флоренции занимала целый день и пролегла через Эмполи и Монтелупо. Винчи был спокойным, провинциальным, сельским городком, со всех сторон окруженным садами и полями.



## Вид Винчи

Здесь весенним вечером 1452 года и родился Леонардо ди сер Пьеро да Винчи. Где именно родился Леонардо — в городке или в какой-нибудь окрестной деревушке, — до сих пор неизвестно. Семейство да Винчи имело тесные профессиональные связи с Флоренцией. У этой уважаемой семьи, несомненно, был дом в городе. В *catasto*, то есть земельном регистре, 1451 года записана «*una casa posta nel borgo di Vinci*» (1) — «почтовая станция у границы города Винчи». Другими словами, дом находился сразу же за замковой стеной: в первом средневековом пригороде Винчи.



Дом в Анкьяно,

*фотография около 1900 г.*

Скорее всего, дом стоял в верхней части спускающейся вниз улицы, которая сегодня называется Виа-Рома. Вокруг дома был небольшой садик, площадью около трех стайо. Соседями семьи да Винчи были кузнец, Джусто ди Пьетро, и приходский священник, Пьетро ди Бартоломео Чеки. Вполне возможно, что Леонардо родился в этом доме, но ряд предположений, основанных на местных традициях, говорят о том, что рождение должно было произойти в другом месте. Незаконный ребенок, каким и был Леонардо, скорее всего, появился на свет в одном из загородных домов семейства. Утверждают, что Леонардо родился в небольшом каменном доме, который и сегодня можно увидеть в Анкьяно, горной деревушке в двух милях к северу от Винчи.

Неизвестно, когда возникло это мнение: скорее всего, оно сформировалось в середине XIX века. Впервые об этом упоминается в книге Эммануэле Репетти в 1845 году. Он пишет о доме в Анкьяно как о месте, где «как говорят, родился Леонардо». Репетти особо

подчеркивает скромность и типичность жилища: *casa colonica*, дом фермера-арендатора, точно такой же, как в любом другом уголке Тосканы (2). Позднее эту точку зрения разделил знаменитый исследователь творчества Леонардо Густаво Уццелли, хотя он и пишет о том, что «точных доказательств» тому нет.

Дом представляет собой одноэтажное строение из местного желтовато-серого камня. Главное помещение состоит из трех комнат с терракотовым полом, множества каштановых балок и большого каменного очага. Рядом стоит небольшой домик, где выложена печь для выпекания хлеба. Два этих строения вполне совпадают с описанием дома в старинных документах: *casa di signore*, где при желании могли жить хозяева, и *casa di lavoratori*, где жили работники, платившие за аренду — маслом, зерном, вином, фруктами, сыром, медом, деревом и т. п. Дома закрывают внутренний двор с двух сторон, а две другие выходят на долину. Впрочем, сегодня окрестный пейзаж в значительной степени испорчен муниципальным планированием. Снаружи дом был чрезмерно приукрашен

реставраторами, но на старых фотографиях, относящихся к началу XX века, мы видим его таким, каким он мог быть во времена Леонардо, — скромным, с крохотными окошками. Перед домом стоят женщины в длинных юбках, оценивающие урожай винограда.

Со времен Репетти и Уцелли ученые провели архивные изыскания, результаты которых подтвердили, что дом действительно был построен в начале XV века. Идея о том, что именно здесь мог родиться Леонардо, имеет под собой определенные исторические основания, но окончательное решение можно принять, только опираясь на чистую веру. Дом действительно принадлежал семейству да Винчи — на фасаде вырезан семейный герб — крылатый лев, но не в 1452 году, когда родился Леонардо, — отец художника, сер Пьеро да Винчи, купил его тридцатью годами позже. Дом принадлежал семейству до 1624 года, а затем потомок сводного брата Леонардо, Гульельмо, продал его флорентийскому монастырю. В момент рождения Леонардо дом принадлежал нотариусу, серу Томме ди Марко. В те времена дом называли *frantoio*, то есть местом производства оливкового масла. (Так в

конце XIX века писал Уццелли. И действительно, старинный пресс до сих пор можно видеть неподалеку от дома.) Между семьями нотариуса и да Винчи существовали определенные связи: во-первых, профессиональные (да Винчи тоже были нотариусами), и, во-вторых, чисто дружеские — 18 октября 1449 года сер Томме продал часть своей собственности, и Антонио да Винчи, дед Леонардо, подписал контракт в качестве свидетеля. Примечания к контракту говорят о том, что Антонио в тот момент жил в Анкьяно, в некотором «крестьянском доме», откуда его и призвали засвидетельствовать документы. «*Si giocava a tavola*»: когда за ним пришли, он играл в триктрак (3).

Подобное замечание весьма интересно, но связь Антонио да Винчи с домом в Анкьяно еще не говорит о том, что именно здесь был рожден его внук. Скорее всего, да Винчи действительно имели дом за городом, где мог родиться Леонардо, что и объясняет его всегдашнюю близость к земле и скромность, хотя и не переходящую в самоуничижение. Так и мы можем удовлетворить свою тягу к чему-то осязаемому — теперь мы имеем возможность

связать факт рождения художника с конкретным местом.

Хотя точное место рождения Леонардо так и осталось неизвестным, дата и даже час рождения известны абсолютно точно. Данное событие было зафиксировано все тем же Антонио да Винчи, которому в тот момент было около восьмидесяти лет. На последней странице старой записной книжки, которая когда-то принадлежала еще *его* деду, Антонио записал дату рождения своего внука. На этой же странице он записывал даты рождения и крещения своих четверых детей. В конце странички еще оставалось место, и он вписал туда своего нового потомка: «1452. Родился у меня внук от сера Пьеро, моего сына, 15 апреля, в субботу, в три часа ночи. Получил имя Лионардо» (4). Время тогда отсчитывалось от заката (или, если быть более точным, от последнего звона «Аве Мария» после вечерни). Следовательно, три часа ночи на современный манер означают половину одиннадцатого.

Ребенка крестил, по записям Антонио, приходский священник Пьетро ди Бартоломео: ближайший сосед семейства в городе. Это, по

всей видимости, означает, что младенца крестили в городе, в приходской церкви Святого Распятия. Круглый каменный баптистерий стоит перед церковью со времен Леонардо. Было принято крестить детей на следующий день после рождения. Таким образом, Леонардо крестили в воскресенье 16 апреля. В 1452 году это было первое воскресенье после Пасхи, *domenica in albis*. Факт крещения не был отражен в крестильном регистре Винчи, но до наших дней дошли регистры, относившиеся только к 50-м годам XVI века (5). На крещении присутствовало не менее десяти крестных родителей — довольно много. (Сравните с шестью, присутствовавшими при крещении отца Леонардо, Пьеро, и с двумя-четырьмя, обычно присутствовавшими в XVI веке.) Среди крестных Леонардо двое были ближайшими соседями семейства да Винчи: Папино ди Нанни Банти и Мария, дочь Нанни ди Венцо. Также присутствовал выходец из Германии Арриго ди Джованни Тедеско, управляющий семейства Ридольфи, которому принадлежали земли вокруг Винчи. Одной из крестных стала Монна Лиза ди Доменико ди Бреттоне — как ее



имя перекликается с названием знаменитой картины Леонардо! («монна» или «мона» в Италии означало просто «хозяйка», «миссис», в отличие от «мадонны», то есть «миледи». Впрочем, и титул «мадонны» в Италии не имел столь аристократического значения, как в Англии.) Если рождение Леонардо почему-то было сохранено в тайне, крещение превратилось в весьма пышное событие. Судя по всему, в семействе был устроен праздник, на котором красное вино с виноградников да Винчи лилось рекой. Несмотря на то что Леонардо был незаконнорожденным, его радостно приняли в семью. Записки Антонио и описание церемонии доказывают это весьма основательно.

Записи о рождении и крещении Леонардо были обнаружены во флорентийских архивах в 30-х годах XX века немецким ученым, доктором Эмилем Мёллером. (Тот факт, что письмо Мёллера с сообщением об открытии заканчивается словами «Вива фюрер! Вива дуче!», ничуть не снижает значимости события, хотя и не внушает симпатии к самому ученому.) Леонардо очень скрытен и уклончив, и это свойство его характера распространилось,