

А. Л. ВОЛЫНСКИЙ

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

УДК 7.033/.035.75.01(081)
ББК 85
В70

Рецензенты:
О. В. Евдокимова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена;
О. И. Розанова, кандидат искусствоведения, профессор АРБ имени А. Я. Вагановой

Волынский А. Л. Собрание сочинений. Леонардо да Винчи / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент., указ. В. А. Котельникова. — М.; СПб.: Наука, 2025. — 623 с.

ISBN 978-5-02-040268-3

В данном томе собрания сочинений русского мыслителя, литературного и балетного критика, искусствоведа Акима Львовича Волынского (1861/1863—1926) публикуется его фундаментальный труд «Леонардо да Винчи» (1897—1898). К концу 1890-х гг. Волынский уже подвел итоги своим «поискам за Леонардо да Винчи», которыми он занимался в музеях и библиотеках Италии, других стран Европы с 1896 г., печатая в «Северном вестнике» ряд статей на эту тему, и, дополнив, собрал их в отдельном издании. В этом цикле его трудов совершался глубокий пересмотр эпохи Ренессанса и наследия Леонардо, которого он, еще до появления «Воскресших богов» Д. С. Мережковского, впервые открыл в России не как музеефицированную классику, а как явление насквозь и неисцелимо кризисное.

Книга предназначена для искусствоведов, историков русской философской и эстетической мысли.

В оформлении использован
«Портрет литературного критика и искусствоведа А. Л. Волынского».
Ю. Анненков. 1921 г.

© Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2025
© В. А. Котельников, составление, подготовка текста, вступительная статья, комментарии, указатели, 2025
© Редакционно-издательское оформление. Издательство «Наука», 2025

ISBN 978-5-02-040268-3
ISBN 978-5-02-040287-4 (Собр. соч.)

СОДЕРЖАНИЕ

В. Котельников. Антропология Леонардо да Винчи в освещении А. Волынского 5

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ 21
Предисловие ко второму изданию 23
Из предисловия к первому изданию 26

I. ЛЕГЕНДА О ЛЕОНАРДО. ЕГО ЖИЗНЬ

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Monte Albano

Анкиано. — Горизонт Тосканы. — Происхождение Леонардо. — Романическая легенда. — Сообщение Вазари. — Молодой Лев. — Первые работы Леонардо. — «Rotella di fico». — Анонимное обвинение против Леонардо. — Патетические слова новейших биографов. Леонардо да Винчи. — Леонардо в Милане. — «Шелковичное Дерево». — Письмо Леонардо. — «Колосс». — Суета придворных работ. — Свидетельство Аморетти. — «Paradiso». — Критика Уциелли. — Академия. — Ученики и друзья Леонардо 31

ГЛАВА ВТОРАЯ. Трагедия

Библиотека Леонардо да Винчи. — Его любимые книги. — Сонеты Буркиелло. — «Эрудит» XV века Поджио Браччиолини. — «Вральня» при папской канцелярии. — «Книга свинств». — Манганелло. — Флоренция и Савонаролла. — Немое равнодушие Леонардо. — Изабелла д'Эсте. — Новые художественные работы. — Картон св. Анны. — Наивные слова флорентинского монаха. — На службе у Цезаря Борджиа. — Под серафическим небом. — Микеланджело и Леонардо. — Состязание между Драконом и Магом Ренессанса. — «Битва при Ангиари» и ее жестокое великолепие. — Шарль д'Амбуаз. — Под покровительством иностранной державы. — Леонардо в Риме. — Новые планы и новое разочарование. — Переезд в Амбуаз. — Последние чудеса изобретательного гения Леонардо. — Смерть 63

II. ИНТЕРМЕЦЦО

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Монологи Старого Энтузиаста

Старый Энтузиаст. — Монологи о Ренессансе. — Античная красота. — Распятый Прометей новой умственной эпохи. — Благоуханная сердечность в искусстве. — Апокрифические произведения Леонардо да Винчи. — Боде и берлинское «Воскресение Христа». — Верроккио. — Леонардо и Тициан. — Старые и новые биографы Леонардо да Винчи. — Аристотель, Христос и Леонардо. — Юноша 107

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Кошмары

Кошмарная ночь. — Мария Магдалина. — Шаржи Леонардо и его школы. — Голова Христа. — Новые монологи Старого Энтузиаста. — Буря в описании Леонардо. — Ничего иррационального. — Потоп. — Пыльные вихри и клокочущие пенные воды. — Риторические восклицания великого человека. — Кровавая бойня войны. — Ужас односторонней физиологической правды. — Смерть Микеланджело и смерть Леонардо да Винчи 124

III. ДЕМОНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ГЛАВА ПЯТАЯ. Джоконда

Перед живописным сфинксом. — Восприятия рассеиваются в тумане сложных соображений. — Джоконда и Венера Милосская. — Описание Вазари. — Шуты и музыканты. — Критические замечания Ломаццо. — Джоконда в ярком блеске французской стилистики. — Стендаль и Тэн. — Улыбка Моны Лизы. — Немолодой муж. — Патетический ценитель Леонардо, Гуссе. — «Бесконечность природы, не познающей самой себя». — «Удивительная» и «ужасная» красота Джоконды. — Английский критик Пэтер. — Леонардо и Верроккио. — Насилие над натурою. — Энциклопедия противоречивых идей. — Джоконда стара. — Ни одной ласкающей черты. — Лоб Джоконды. — Нет бровей. — Тонкий нос с трепетными крыльями. — Руки Джоконды. — Руки в картинах художников Ренессанса. — Улыбка Джоконды. — Демонизм бестемпераментной натуры. — Идеи Леонардо в произведениях его учеников и последователей. — Эрмитажная Джоконда 147

ГЛАВА ШЕСТАЯ. Богоматерь

Новая красота. — Скорбящая Богоматерь нового человечества. — Портреты Леонардо. — Цецилия Галлерани. — Лукреция Кривелли. — Крошечный набросок Леды в «Атлантическом Кодексе». — Картон св. Анны. — Луврская картина на ту же тему. — «Мадонна в скалах». — Замечательный истори-

ческий документ: письмо Амброджио де Предиса и Леонардо да Винчи к миланскому герцогу. — Спор с монахами S. Francesco Grande. — Критика луврского оригинала и лондонского варианта. — Антицерковные идеи Леонардо. — Третья, аффорийская «Мадонна в скалах». — Ее патетический защитник Диего Сант Амброджио 183

ГЛАВА СЕДЬМАЯ. «Новые химеры»
«Поклонение волхвов». — Фигура мудрого старца. — Схватка воинов на заднем плане картины. — Поднятый к небу палец. — Гамма жестов. — Массовая психология в живописном изображении. — «Вакх». — Тело гермафродита. — «Иоанн Креститель». — Загадочная риторика. — Схоластика в искусстве 204

ГЛАВА ВОСЬМАЯ. Парфенон Ренессанса
«Тайная Вечеря». — Андреа дель Кастаньо и Гирландайо. — В трапезной доминиканского монастыря. — Часы художественного экстаза. — В толпе. — Веселый анекдот. — Трагическая судьба картины. — Анализ деталей. — Исторический богочеловек. — Руки Христа в картине. — Иуда. — Поднятый палец Фомы. — Море жестов. — Сценическая драма в красках 218

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ. Письмо Старого Энтузиаста 241

IV. ADDENDA

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. Апокрифы
«Благовещение». — Профильный женский портрет Амброзианской галереи. — «Il Musicista». — В Эрмитаже. — Портрет женщины в Краковской галерее. — Работы Мюллер-Вальде в Castello Sforzesco 244

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ. Новые материалы
Коллекция Шлихтинга. — «Христос между раввинами». — Лондонский оригинал Луини и позднейшая копия с него в коллекции Шлейфера. — Мужские восточные головы в туринском рисунке Леонардо да Винчи. — В Гамптонском дворце близ Лондона. — «Флора». — Целующиеся дети. — Портрет мужчины в черном костюме, с табличкою в руках. — Мадонна Литта и Мадонна из школы Леонардо да Винчи в галерее Poldi Pezzoli. — В миланском Castello Sforzesco. — Sala delle Asse. — Лука Бельтрами 252

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ. Summa summarum
(Эжен Мюнтц о Леонардо да Винчи) 278

V. УМСТВЕННЫЙ ГЕНИЙ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
(Манускрипты)

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ. Общая история манускриптов 300
ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ. Издание Французского Института 311
ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ. Трактат о птицах 336
ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ. Анатомия 343
ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ. Хрестоматическое издание Рихтера ... 354
ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ. Trattato della pittura 380
ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ. «Атлантический Кодекс» 406
ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ. Кодекс Тривульцио и туринское издание рисунков Леонардо да Винчи 418
ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ. Заключение 422

VI. МАТЕРИАЛЫ

Вазари. Биография Леонардо да Винчи (перевод с итальянского) ... 425
Аноним. Краткая биография Леонардо да Винчи (перевод с итальянского) 441
Паоло Джиовио. Жизнь Леонардо да Винчи (перевод с латинского) .. 444
Банделло. Введение к 58 новелле (перевод с итальянского) 445
Духовное завещание Леонардо да Винчи 447
Из манускриптов Леонардо да Винчи: Как представить бурю, представление потопа, потоп и его изображение в живописи, разделения, описание потопа, как должно изображать битву, басня (о бритве), басня (о камне) 451
Критические заметки. «Мого». «Вакх». «Сонеты Пистойа» 460
Tamburo. Анонимное обвинение Леонардо да Винчи 1476 г. 466
Хронологический указатель жизни Леонардо да Винчи 468
Библиография 472
Бертело и Леонардо да Винчи 486
Почетные граждане Винчи 489
Каталог подлинных и апокрифических художественных произведений Леонардо да Винчи 492

Другие редакции, варианты, разночтения 524
Комментарии 553
Указатель имен 601
Указатель произведений Леонардо да Винчи 617

I. Легенда о Леонардо. Его жизнь

Глава первая

Monte Albano

Анкиано. — Горизонт Тосканы. — Происхождение Леонардо. — Романическая легенда. — Сообщения Вазари. — Молодой Лев. — Первые работы Леонардо. — «Rotella di fico». — Анонимное обвинение. — Патетические слова новейших биографов Леонардо да Винчи. — Леонардо в Милане. — «Шелковичное Дерево». — Письмо Леонардо. — «Колосс». — Суета придворных работ. — Свидетельство Аморетти. — «Paradiso». — Критика Уцелли. — Академия. — Ученики и друзья Леонардо

4-го апреля 1896 г., в светлый солнечный день, я подъезжал к Анкиано, легендарному месту рождения Леонардо да Винчи. Анкиано — это небольшое селение вблизи от городка Винчи, у подножия Альбанских гор. Сев в вагон железной дороги во Флоренции, я вышел в Эмполи, а оттуда до Винчи приходилось ехать на лошадях, в оригинальной повозке под балдахином. Передохнув в Винчи, я направился в Анкиано, нетерпеливо ожидая впечатлений от этого малопосещаемого, но многозначительного для искусства угла Италии. Со мною ехал один из видных обывателей Винчи, интеллигентный итальянец средних лет Роберто Мартелли, который неумолчно говорил мне о Леонардо да Винчи. Под его наблюдением находятся разные бумаги, манускрипты и редкостные сочинения, относящиеся к великому художнику. Он знаком с Уцелли[15] и является живым посредником между Анкиано и его многочисленными посетителями. Наша повозка неторопливо поднималась в гору. Горы теснились по сторонам, суживая горизонт. Иногда Мартелли, как бы проверяя знания иностранца, заговаривал о какой-нибудь подробности из жизни Леонардо да Винчи и, получив реплику, оживлялся, делал летучие обобщения, пояснял давно прошедшую эпоху примерами из современного быта. Дорога, обсажен-

ная деревьями, проходила полями, и мой спутник рассыпал местные словца и наименования окружающих растений, описывал их цвет и плоды... В Анкиано я пробыл почти целый день, остановившись в том самом старинном домике, где, по преданию, родился великий маг XV—XVI вв. Я поднимался на горы, дышал холодным ветряным воздухом Монте-Альбано и с головокружительным упоением смотрел на расстилающийся оттуда горизонт Тосканы со сверкающим во мгле шпилем винчианской башни. По мере подъема долина точно убегала вдаль, сначала медленно, неуловимо, потом, на каком-то повороте, внезапно развернулась во всю ширь и слилась со смутной, чуть заметной синевою далекого моря. Маленькое, чуть белеющее гнездо — Винчи — расплылось в дымном отдалении, а Анкиано, с его несколькими убогими постройками, совсем скрылось из глаз. На вершине горы холодный ветер свистал в ушах и рвал платье. Я думал о том, что такой же грандиозный, суровый горизонт, с темнеющими горами и бледными, мглистыми далями, расстилался и перед молодым Леонардо, которому суждено было в этих местах впервые увидеть великолепие и безбрежность Божьего мира. Здесь, в Анкиано, он, если верить преданию, воспринял те первые впечатления, которые возбудили его широкую любознательность, его неугомонную потребность носиться холодным и подвижным, как ветер, умом над тайнами безграничной природы. Чем больше я вникаю в произведения Леонардо да Винчи, тем больше улавливаю внутреннее родство его души и этих подавляющих пространств, в которых почти пропадает крошечное Анкиано.

Происхождение Леонардо да Винчи окружено неясностями. Отец его, флорентийский нотариус Пиеро да Винчи, имел будто бы летучую романическую историю с некоею Катариною, тоже, может быть, из Анкиано, вышедшей впоследствии замуж за Каттабрига, сына Пиеро дель Вакка, из Винчи. Ее положение, ее характер, ее внешность — все это остается неизвестным для биографов художника, и современных ему, и позднейших. Только одна фраза Анонима указывает на то, что это была «женщина хорошей крови»[16]. Установлен год рождения Леонардо да Винчи — 1452, но сведения о его детской жизни теряются в тумане. Из догадок Аморетти[17], оспариваемых, впрочем, одним из новейших биографов Леонардо, известно, что он был усыновлен отцом, который был четырежды женат, известно также, что отец принял на себя заботы о его образовании, отдав его в лучшую

живописную школу того времени, — школу своего друга Верроккио[18], но все самое характерное — обстановка жизни, влияние матери, соотношение их натур и физиономий — пропало для художественной критики. Изящная фигура Леонардо да Винчи появляется в истории из мглы романической легенды. Но все старинные биографы, Вазари[19], Аноним, Паоло Джиовио[20], согласно показывают, что это был человек обольстительной наружности, гибкий, грациозный, обвеянный чарами разнородных талантов. Удивительный по яркости обрисовки рассказ Вазари, при всех своих фактических погрешностях, дает нам живое представление об этом исключительном человеке. Вазари начинает свою биографию несколько приподнятыми словами о том, что небо иногда изливает всю свою благодать на одного человека, соединяя в нем высшие, доступные на земле дарования. Таким именно человеком был Леонардо да Винчи. Кроме красоты, которую нельзя достаточно восхвалить словами, говорит Вазари, в нем была грация, «более чем бесконечная в каждом его движении». И так велик был его гений, что к каким бы трудным вещам он ни обращался, он все разрешал с легкостью. Таким же обаятельным человеком рисуется Леонардо да Винчи и у Паоло Джиовио, и у Анонима, и у Ломаццо[21]. Он умел говорить с редким совершенством, хотя и не был по натуре многоречивым оратором. Надо думать, что в словах его чувствовался уже в самые ранние годы тот особенный ум, острый, сухой и гибкий, который должен был делать его опасным оппонентом в самых серьезных беседах. Он был сдержан и при всей грации и подвижности загадочно тих. Вазари рассказывает, что, не будучи богатым, он держал, однако, слуг и красивейших лошадей и вел жизнь с некоторым чувственным блеском. Показания других биографов не противоречат этим словам Вазари. Можно предположить, как на это указывает Аморетти, что уже в то время он имел заказы, которые доставляли ему средства для удовлетворения своим изысканным вкусам и прихотям. Широкая известность молодого Леонардо — с его обворожительною наружностью, чудесным, «сладчайшим» голосом, выдержанными светскими манерами, от которых веяло природным холодком Альбанских гор, с его артистическою игрою на странной лире собственного изобретения — росла с каждым днем, возбуждая к нему общее внимание. Другого такого юноши не было и не бывало во Флоренции. Он стоял выше всех, с кем встречался, по уму, по талантам, по энциклопедичности знаний, и казался непостижимым. О нем говори-

ли, о нем шумела молва, в которой восхищение смешивалось с недоумением, и уже кипела зависть, смягчаемая по отношению к другим характерам теплой человечной симпатией. Имя Леонардо было у всех на устах, — он был и казался молодым львом, с величавым, хотя и затаенным хищничеством, с особенными, холодными страстями, с тою покровительственною гордынею, которая позволяла ему бродить в толпе без опасения слиться с нею. Он везде оставался самим собою, царил над людьми, как недосягаемая вершина, и давал чувствовать превосходство своего замысловатого гения даже в обществе таких людей, как замечательнейший космограф и математик своего времени, вдохновитель Колумба Тосканелли[22], у которого он, может быть, брал специальные уроки.

Занимаясь разнородными науками, он возбуждал в то же время изумление своим живописным талантом. Научные занятия как-то особенно претворялись в его фантазии, входили в его художественную работу как небывалый, чудодейственный элемент. В этом отношении каждая строка в биографии Вазари бросает ослепительный свет на фигуру молодого живописца. Он сделал для португальского короля картон, изображающий грехопадение Адама и Евы. В картоне этом представлены различные травы, растения, животные с такою тщательностью и таким правдоподобием, что «ни один божественный талант не мог бы создать ничего более совершенного». Здесь изображено, между прочим, фиговое дерево с ветвями и листьями, вырисованными с такою тонкостью, что нельзя достаточно надивиться терпению художника. Здесь же представлена пальма — с такою рельефностью, с таким искусством, что ее могли создать терпение и талант одного Леонардо. Вот что говорит Вазари об одном из первых, не дошедших до нас произведений Леонардо да Винчи. Он ни одним словом не отмечает живых человеческих фигур этого картона — Адама и Евы, но восхищается травами, деревьями, животными, сделанными с неподражаемым проникновением в жизнь природы. Будущий естествоиспытатель уже дает знать себя в этом картоне. Посещая капеллу Бранкаччи, которая была в то время влиятельною школою для всех начинающих живописцев, Леонардо да Винчи, может быть, вдохновился темою Мазаччио[23], но не наивные первообразы людей, гениально намеченные этим художником, а роскошная фауна и флора земного рая всего более захватили его воображение. Другое его произведение в этом периоде его деятельности — «Мадонна»,

сделанная для папы Клемента VII[24]. «Превосходная картина», — кратко замечает Вазари и сейчас же переходит к характерной для художника детали. «Между другими вещами, — говорит он, — Леонардо изобразил здесь стеклянный сосуд с цветами, наполненный водою. Вода эта, на своей поверхности, кажется совсем живою и влажною, более живою, чем настоящая вода». Опять-таки не Мадонна вызывает восхищение художника-биографа, а предметы природы, переданные с волшебною реальностью. Далее Вазари рассказывает, что Леонардо да Винчи изобразил Нептуна[25], несущегося на колеснице по бурному морю, окруженного дельфинами и морскими чудовищами. Естественнонаучные познания художника начинают уже соединяться в какие-то замысловатые фантазии, реальные в своих подробностях, химерические по своей сложности и, быть может, вполне современные для Ренессанса по своей внешней теме. Иногда в таких темах Леонардо да Винчи возвышался до неслыханной виртуозности и ошеломляющих эффектов. Так, он сделал голову Медузы[26] — с необычайным сплетением змей, не поддающимся никакому описанию. Можно сказать с полною уверенностью, что змеи эти казались столь же живыми и правдоподобными, как вода, травы и животные в других его юношеских опытах. Он, наверное, наблюдал змей, знал их различные породы, любовался их влажным блеском и коварными извивами, наблюдал их со скрытой любовью ко всему ядовитому. Он был при этом в родной стихии, как единственный в своем роде художник, сумевший соединить интересы самого точного и тонкого знания с демоническими грезами и фантазиями. Наконец, отметим последний, любопытнейший рассказ Вазари. Однажды Пиеро да Винчи, отец Леонардо, передал сыну круглый щит из фигового дерева (rotella di fico[27]) с просьбою расписать его по своему усмотрению. Леонардо тщательно обработал поверхность щита, залил ее гипсом и стал придумывать, что бы изобразить на ней особенно страшного и чудовищного. Он собрал в своей рабочий комнате, куда никто не допускался, огромное множество ящериц, сверчков, бабочек, омаров, летучих мышей. Из всех этих животных он сделал одно невероятное сочетание, представив летящее чудовище, которое изрыгает яд из пасти, огонь из глаз, дым из ноздрей. Мастерская художника наполнялась удушливым смрадом от издыхающих живых тварей, но Леонардо не чувствовал этого — «из великой любви к искусству», как замечает Вазари. Когда картина была готова, Леонардо осветил ее особенным образом и позвал

отца. Пиеро да Винчи при первом взгляде на произведение сына с ужасом отшатнулся...

Однако Вазари, быть может, ошибается, говоря, что Леонардо да Винчи не чувствовал смрада издыхающих животных. Он должен был его чувствовать, этот изысканный эстетик с тонким обонянием, но самый запах гниения и разложения мог шевелить в нем какие-то нервы, волновать его творческую изобретательность при создании отвратительного чудовища. Невинные бабочки и зловещие летучие мыши, холодные, молчаливые ящерицы и тихо поющие сверчки — все разлагалось в его комнате, распространяя в воздухе ядовитый дурман и отраву. В этой атмосфере своеобразно чувственная натура Леонардо да Винчи раскрывалась в ужасающих образах, превращавших правду природы в схоластически запутанную химеру. Позднее по тому же кудесническому методу, с гипнозом музыкальных звуков и причудливых буффонад, писалась во Флоренции знаменитая «Джоконда», — это искусственное сочетание разных исторических эпох в одном утонченно-хищном образе. От rotella di fico до «Джоконды» Леонардо шел естественным путем своих научно-философских склонностей и странных внутренних влечений.

Эти странные влечения проникали в самые серьезные его занятия, а иногда заставляли его с тихим смехом придумывать разные шутки, которые тоже содействовали его славе — славе всемогущего чародея. Наука в его руках то являлась орудием широких культурных усовершенствований — он убедительно доказывал возможность провести канал между Флоренцией и Пизой, отведя воду из Арно, предлагал поднять баптистерий San-Giovanni[28], подведя под него новое основание с лестницей, без малейшего потрясения его, — то рассыпалась на мелкие выдумки, волнуя пылкое воображение флорентинцев. Так, в старинных итальянских биографиях Леонардо да Винчи рассказывается, что он выделял из разных вещей зловонные газы и незаметно распространял их в комнатах, чтобы изгонять оттуда людей. Для этой цели он прибегал к следующему коварству: он раскладывал по комнатам длинные, извивающиеся кишки и, сидя у себя, накачивал в них газы посредством мехов. Можно себе представить, в каком смущении уходили нежеланные посетители дома, с каким недоумением они размышляли о причинах внезапно распространившегося зловония. А молодой, хитроумный Леонардо смеялся над наивными жертвами своих научных затей. Иногда он производил веселые для него опыты над спя-

щими людьми, устраивая приборы, которые неожиданно поднимали изголовье постели. Спящие, сброшенные с кровати невидимою рукою, должны были просыпаться с ужасом, как от игры нечистых сил. А Леонардо на следующее утро с безмятежным лицом и ехидной усмешкой в душе выслушивал их рассказы.

Так среди разнообразных занятий, почти необозримых по своей ширине и заключавших в себе живые элементы величайших будущих открытий и изобретений, складывалась жизнь молодого художника. Его рисунки уже пользовались огромной известностью, картины возбуждали интерес своей глубокомысленной новизной. Школа Верроккио — этого оригинальнейшего гения своего времени в живописи и скульптуре — в лице Леонардо приобрела могучую силу для переработки общепринятых эстетических понятий, для разрушения всяких привычных устоев, даже наиболее человечных и внутренне необходимых. Лица осветились утонченной интеллигентной улыбкой, передающей демоническую дерзость новых художников. Цветущее искусство Тосканы с его теплыми, свежими красками, с его наивными формами вдруг заволоклось разъедающим серым дымом. Никто из школы Верроккио, которая воздвигала свои эстетические образы на строго научных основаниях, не произнес ни одного подозрительного слова, не положил на полотно ни одной черты, явно возмутительной для нравственного чувства, но эти странные, болезненные, рахитичные лица с их двусмысленными улыбками, с их недобрыми, острыми взглядами были окружены какой-то атмосферой разложения, заражали демоническими настроениями одних и приводили в негодование других. Латинское язычество неожиданно переработалось в оригинальную болезненную психологию. Никаких обличительных документов, никаких достоверных доказательств не было, а между тем над талантливейшим представителем нового художественного движения уже повисла скверная хула, приведшая его на скамью подсудимых. 9 апреля 1476 года Леонардо да Винчи вместе с тремя другими лицами был привлечен к ответственности по анонимному обвинению, брошенному в специально для этого предназначенный ящик, in tamburo, на стене Palazzo Vecchio[29]. Обвинение гласило, что семнадцатилетний юноша Якопо Сальтарелло, известный своей извращенностью в сношениях со многими господами, в последнее время стал угождать, между прочим, четырем лицам, в том числе и Леонардо, сыну Пиеро да Винчи, проживающему у Андреа Верроккио. По судебному при-

говору от указанного числа обвиняемые были условно оправданы: «absoluti cum conditione ut retam-burentur»[30], т. е. оправданы до нового, окончательного рассмотрения того же дела. Через два месяца, седьмого июня того же 1476 года, обвиняемые были окончательно оправданы, очевидно за отсутствием новых улик, хотя нерешительность суда при постановлении приговора показывает, что первое разбирательство оставило в судьях некоторые подозрения. Нужно заметить, что документы по этому делу, сохраняемые в флорентийском архиве, до самого последнего времени никому не показывались, несмотря на протесты и хлопоты даже такого хорошо поставленного в Италии ученого, как Уциелли.

В 1896 г. в итальянском журнале «Archivio storico dell'Arte», в статейке «Новые документы о Леонардо да Винчи»[31], обнародован наконец полный текст анонимного обвинения вместе с приведенным кратким и немотивированным приговором по данному делу. Опубликование этих документов пролило некоторый новый свет на эту темную страницу в жизни Леонардо да Винчи. Оно устранило из скандальной истории имя Верроккио, который, по прежним биографическим сказаниям, предстал вместе с молодым Леонардо на суд флорентийской полиции нравов. На место Верроккио обвинительный документ ставит Якопо Сальтарелло, прославившегося уже, по-видимому, своим поведением по всей Флоренции. Этот же документ дает некоторое указание на то, что два месяца, прошедших между первым и вторым, окончательным, судебным разбирательством дела, Леонардо провел под арестом в Сан-Марко. Со всем беспристрастием приходится сказать, что в общем обнародование подлинных документов по этому делу только сгущает мрачные туманы, окружающие роль Леонардо да Винчи в этой истории.

Во втором томе своих «Ricerche»[32] Уциелли, оспаривая некоторые неосторожные слова Рихтера[33], с пафосом обороняет память Леонардо да Винчи от злокачественной хулы. К обвинению посредством tamburo, т. е. к анонимному доносу, могли прибегнуть только недобросовестные люди, говорит он, иначе они, наверное, явились бы на суд с неопровержимыми доказательствами. Но эта защита Уциелли отличается наивностью: столь умный и предусмотрительней человек, как Леонардо да Винчи, зная, что нарушение законов «нормальной Венеры» влечет за собою уголовную ответственность, не мог бы, конечно, дать недоброжелателям никаких явных против себя улик. На

формальном судебном процессе он должен был держать себя как человек, презирающий бездоказательную инсинуацию. Затем Уциелли указывает на собственные слова Леонардо да Винчи, в летучей сентенции об отношениях двух полов, где он говорит, что людям подобает следовать законам природы и строго блюсти «Venerem obversam»[34]. Эти слова, а также и некоторые другие, выхваченные из манускриптов Леонардо, кажутся и Уциелли, и Сеайлю[35], а также и двум новейшим биографам великого человека, Сольми и Сконьямильо[36], неопровержимым доказательством нравственного здравомыслия Леонардо да Винчи. «Человек из толпы охотно всегда швырнет камнем в того, кто не носит его одежд, не говорит его языком!» — восклицает Сольми. Но строгое этическое изучение обстоятельств жизни и художественных произведений Леонардо да Винчи, в которых воплотились тайны его души, не позволяет доверяться обычным изречениям мудрого и житейски умного художника. Обвинение посредством tamburo могло быть злостным наветом — во всяком случае, оно не может считаться доказанным, — но нельзя не видеть сквозь отдаленные эпохи источника этого обвинения его навязчивой логики в связи с двусмысленными улыбками и чертами своеобразного вырождения в произведениях молодого Леонардо. Они возбуждали странную молву, смущали и пугали здоровое нравственное чувство. Ядовитая сплетня, которая вилась и разрасталась вокруг юного красавца и изящного щеголя Леонардо, не могла захватить в связи с ним ни одного женского имени — ни один из его биографов не указывает даже намеком на какие-либо его сердечные увлечения, — и сплетня кинулась туда, куда смотрели со скрытой дерзостью глаза его загадочно улыбающихся образов. Пользуясь некоторыми автобиографическими словами Леонардо да Винчи в его манускриптах, Сконьямильо склонен представить его невинным страдальцем: вероятно, он писал с Якопо Сальтарелло отрока-Христа и этим именно подал повод к позорному навету. Но как бы осторожно ни относиться к анонимным доносам и сплетням, нельзя не видеть известного колорита в том обстоятельстве, что для воссоздания в духе Ренессанса образа отрока-Христа оказалась пригодною такая именно подозрительная модель. Обвинение, которого нельзя подтвердить никакими внешними доказательствами, остается одною из важных подробностей в биографии Леонардо да Винчи, бросая свет на эту развращенную эпоху и на внутреннюю жизнь самого художника с его научными интересами, с его мно-

госторонними экспериментами и неудовлетворенностью всем ординарным, обычным. Его оригинальный, внешне обаятельный облик входит в ту особенную культурную полосу, которая несет в себе приговор над всеми попытками возродить отжившие классические понятия и отжившую жестокую красоту.

С этого приблизительно времени источником для биографии Леонардо да Винчи является Аморетти. Показания Вазари, при богатстве превосходных психологических замечаний, и отрывочные сообщения Анонима, Паоло Джиовио, Ломаццо не дают точного представления о деятельности Леонардо да Винчи по переезде в Милан. Аморетти, пользуясь некоторыми пособиями, в то же время разрыл архивные документы и собрал в своей биографии все существенное и интересное для понимания наиболее важного периода в жизни Леонардо да Винчи. Рассказ его не везде отличается полною последовательностью, но главные моменты художественных и общественных работ Леонардо намечены твердо и ясно. Сквозь отдельные эпизоды виден живой человеческий образ — в гораздо большей степени, чем у известного современного биографа Леонардо да Винчи Уциелли, который постоянно спорит с Аморетти, проверяя каждое его показание и слишком часто ударяясь в поверхностные обобщения. Аморетти первый установил с приблизительной точностью время переезда Леонардо да Винчи в Милан, — почти на десять лет раньше, чем это указано у Вазари. По соображениям Аморетти, Леонардо должен был явиться в Милан около 1483 г., а по соображениям Уциелли и других исследователей, время переезда падает на промежуток 1483—1487 гг. До этого момента Леонардо да Винчи имел свое постоянное местопребывание во Флоренции, никуда не отлучаясь на долгие сроки. При этом нужно заметить, что возникшие в современной литературе, по мысли Рихтера, предположения, что до переезда в Милан Леонардо да Винчи побывал на Востоке, можно считать теперь рассеянными благодаря работам некоторых английских и отчасти итальянских критиков. Впрочем, такой разносторонний знаток Леонардо да Винчи, как Равессон-Молльен[37], до некоторой степени склоняется к этой завлекательной для воображения легенде. Во всяком случае, в 80-х годах XV в. Леонардо да Винчи был уже в Милане. Во Флоренции ему, может быть, не удалось бы вполне развернуть свои окрепшие дарования и стремления. Ему нужна была широкая, почти завоевательная арена творчества, где он мог бы явиться зачинщиком в самых разнообразных об-

ластях общественной и официальной деятельности, где он был бы единственным энциклопедически великим человеком и где над ним не тяготел бы контроль — духовный контроль такого суетно-талантливого властителя, каким был Лоренцо Медичи[38]. Он мог свободнее, шире, почти вне конкуренции раскрыть свой изобретательный гений под покровительством Людовико Моро[39], этого «Шелковичного Дерева», расцветшего на влажной, еще невозделанной почве Ломбардии. Тут он сразу вошел в круг необозримых интересов и хищных политических вожделений, которые дали применение его разнообразным научным и в то же время мудро интриганским выдумкам. Нетрудно поверить словам Вазари, что Людовико Моро высоко оценил флорентийского Апеллеса[40]: Леонардо принес с собою в атмосферу Милана движение живых культурных сил, и, как бы напитавшись новыми соками, «Шелковичное Дерево» стало давать свои кроваво-красные плоды. У Леонардо да Винчи не возникало при этом никаких сомнений и нравственных вопросов. Он созерцал жестокую борьбу герцога за свое первенство, самые его преступления, равнодушно внимал не опровергнутой молве об отравлении племянника Людовико Моро, Джиан Галеаццо[41], — этого «Феба с белокурой гривой», как его называет Беллинчиони[42], — воспринимая пестрые впечатления окружающей жизни только как мотивы к умственной и художественной переработке. Аморетти опровергает нелепую легенду о том, что Леонардо да Винчи разыгрывал во дворце Людовико Моро роль сладкогласного певца и музыканта. Моро не мог не знать о нем как о выдающемся живописце, потому что еще его предшественник, Галеаццо Мария Сфорца, купил за 300 дукатов его знаменитую rotella di fico. Кроме того, Людовико Моро нуждался в архитекторе и скульпторе, которому можно было бы поручить возведение пышных памятников и монументов для упрочения своей славы и популярности в народе. Известно, что с этой целью он собрал около себя всех более или менее свободных, незанятых знаменитых людей того времени, и, если верить словам Танци, издателя стихотворений Беллинчиони[43], сам Людовико Моро был в некотором роде «океаном», к которому стекались «великие реки» итальянской умственной жизни. Наконец, градоправитель Милана не мог не заинтересоваться теми разнообразными проектами, которые Леонардо да Винчи представил ему в своем знаменитом письме, впервые обнародованном в биографии Аморетти. Письмо это необходимо привести целиком — как единственный в

своем роде документ, который показывает нам нечто небывалое, истинно гигантское, — тридцатилетнего гения, для которого ни в чем, ни в какой области знания и искусства не существует абсолютно никаких трудностей.

«Светлейший Государь, рассмотрев и вполне обдумав опыты всех тех, которые считаются мастерами и изобретателями военных орудий, и найдя, что по устройству и действию эти орудия ничем не отличаются от общеупотребительных, я постараюсь, не нанося никому ущерба, открыть перед Вашей Светлостью некоторые мои секреты.

Теперь же я предложу осуществить, по Вашему благоусмотрению и в надлежащее время, надеясь притом на успех, все вещи, которые я здесь вкратце перечислю:

1. Я знаю способ делать мосты, в высшей степени легкие и удобные для переноски, посредством которых можно преследовать и даже обращать в бегство врагов, и другие надежные мосты, неповредимые в огне и битве, легкие и удобные для подъема и перекидывания. Я знаю способы предавать огню и разрушать мосты врагов.

2. На случай осады какой-нибудь местности я знаю способ осушать рвы, делать различные мостки со ступенями и другие орудия, пригодные для осады.

3. Item[44]. Если вследствие высоты вала или недоступности места нельзя прибегнуть к бомбардированию его, то я знаю способ разрушить всю крепость, обыкновенную или горную, если только она построена не на скале.

4. Я знаю способы делать пушки, очень удобные и легкие для передвижения, которыми можно метать, подобно буре, мелкие камни и дым которых нагоняет страх на врагов, причиняя им огромный урон и вызывая смятение.

5. Item. Я знаю способы прокладывать, не производя ни малейшего шума, подземные ходы, узкие и извилистые, чтобы достигнуть известного пункта, на случай если бы понадобилось идти под рвами или под какой-нибудь рекой.

6. Item. Я делаю закрытые повозки, надежные и неповредимые. Врезавшись в среду врагов, повозки эти, со своей артиллерией, могут разомкнуть какое угодно количество вооруженных людей, а позади этих повозок может следовать инфантерия — без опасности и без малейшего затруднения.

7. Item. В случае надобности я могу делать пушки, мортиры и огнеметательные снаряды красивейшей и наиболее целесо-

образной формы, отличающиеся от тех, какие сейчас находятся в общем употреблении.

8. Там, где нет возможности прибегнуть к пушкам, я могу делать камнеметные и другие метательные машины, действующие с необыкновенным успехом, — вне общего употребления. Вообще, согласно обстоятельствам, я могу создавать самые разнообразные орудия для причинения вреда.

9. В случае, если дело происходит на море, я знаю множество орудий, в высшей степени пригодных для нападения и обороны, и суда, выдерживающие самую жестокую пальбу, и взрывные вещества, и вещи, производящие дым.

10. В мирное время надеюсь быть в высшей степени полезным — по сравнению с кем угодно — в архитектуре, в сооружении и публичных и частных зданий и в проведении воды из одного места в другое. Item. Могу работать в качестве скульптора над мрамором, бронзою и глиною, а также в живописи могу делать все, что только можно сделать, — по сравнению с кем угодно. Также можно будет соорудить бронзового коня, который составит бессмертную славу и вечную честь блаженной памяти вашего отца и знаменитого дома Сфорца. Если же кто-нибудь найдет что-либо из вышесказанного невозможным и неисполнимым, я совершенно готов произвести опыт или в вашем парке, или в любом другом месте, угодном Вашей Светлости, которой и доверяю себя с нижайшим почтением».

Такое письмо, в котором каждая строка выражает серьезную убежденность и тихую, несокрушимую уверенность в своем превосходстве чуть ли не над всем человеческим родом, должно было, по замечанию Гитна, показаться при первом чтении письмом сумасшедшего или гения. С необычайной легкостью фантазии и затаенным хищничеством Леонардо да Винчи проектирует неслыханные дотоле способы военной обороны и истребления врагов, целый ряд инженерных сооружений, надземных, подземных и переносных, которые должны оказаться несокрушимыми в борьбе. Можно подкапываться под чужие крепости, незаметно извлекать воду из рвов, проходить под реками, переступать через высокие стены, врываться в ряды неприятельского войска в закрытых, неповредимых повозках: нет такой вещи в мире, которой Леонардо да Винчи не соорудил бы на пользу воинственного герцога. Он может «создавать самые разнообразные орудия для причинения вреда» — во время опасности, а в мирное время сумеет разукрасить город зданиями и статуями,

оросить ломбардские поля каналами и водопроводами. Он берет на себя заботу обессмертить дом герцога колоссальною конною статуею его отца, Франческо Сфорца[45]. С этой именно работы над «Колоссом», продолжавшейся, по словам Сабба да Кастилионе[46], шестнадцать лет, и началась деятельность Леонардо да Винчи в Милане — пышная, научно-глубокомысленная, иногда полезная в культурном отношении, временами суетно-блистательная и праздничная. Несколько страниц биографии Аморетти намечают первые проявления изобретательного гения Леонардо да Винчи на ломбардской почве. Мы видим его среди занятий, которые не прерываются вплоть до последних дней его пребывания в Милане. Его главною работою, как уже сказано, была работа над «великим колоссом» — gran colosso, над конной статуей Франческо Сфорца. Над этим замечательным произведением он не переставал трудиться и тогда, когда писалась «Тайная Вечеря», хотя оно все-таки не было доведено до конца. Мысль о нем составляла величайшую тревогу его жизни. Как видно из новейших материалов, обнародованных Мюллер-Вальде[47], а также из документов, разработанных гораздо раньше в монографии Луи Курайо[48] «Леонардо да Винчи и статуя Франческо Сфорца», Леонардо не был еще в это время перед лицом Людовико Моро безусловным художественным авторитетом, и ему приходилось выдерживать конкуренцию с разными соперниками. Он, естественно, беспокоился, набрасывал многочисленные проекты памятника, менял идею, может быть, намеченную самим герцогом. Нам известно из Вазари, что Леонардо да Винчи любил лошадей, понимал до тонкости их натуру, не говоря уже о знании анатомии. В его рукописях имеется запись от 23 апреля 1490 г., которая гласит: «Я начал эту книгу и снова взялся за коня» — семь лет упорного труда, не давшего законченных результатов, привели его, по-видимому, к какому-то новому плану. Требовались большие денежные суммы, чтобы завершить этот грандиозный замысел, но герцог, который тратил немало средств на пышные празднества, на своих любовниц и вообще на всякую внешнюю помпу, очевидно не имел возможности предоставить Леонардо да Винчи необходимых для него средств. Одна фраза из утерянного письма Леонардо да Винчи к Людовико Моро показывает, что художник хорошо понимал положение вещей и даже не надеялся ни на какие счастливые обстоятельства: «О коне, — пишет он, — я ничего не скажу, потому что знаю времена». В декабре 1493 г. по случаю августейшей свадьбы,

Nuptiae Augustae[49], племянницы Людовико Моро Бианки Марии Сфорца[50] с императором германским Максимилианом[51] готовая модель «Колосса» была выставлена под триумфальной аркой на площади дворца. Можно себе представить настроение художника в эту минуту, когда он в первый раз явился перед изумленным народом величайшим скульптором своей эпохи. В то время он еще не написал ни одного из своих знаменитых произведений. «Тайная Вечеря», может быть, еще только задумывалась, «Битва при Ангиари» и «Джоконда» были написаны гораздо позднее — по возвращении из Милана во Флоренцию. Миланское общество знало его как обворожительного придворного живописца и декоратора, как архитектора и инженера, но еще ни разу не стояло лицом к лицу с таким грандиозным по замыслу произведением искусства, как конная статуя бывшего властителя. Толпа, всегда впечатлительная ко всему необычайному, увидела воинственного героя Ломбардии на коне, поражающем своей жизненностью и мощью, — и слава Леонардо да Винчи должна была сразу разлиться по всей Италии. Поэты, воспевая в латинских и итальянских стихах торжественную свадьбу, воздавали хвалу гению Леонардо да Винчи. Милан на этот раз сумел поспорить не только с Венецией, где Верроккио воздвиг конную статую Коллеони[52], но и с Римом, где красовалось уже великое произведение древнего мира — конь, несущий на себе любимого народом императора Марка Аврелия[53]. Дальнейшая история «Колосса» затеривается для нас в путаных и тревожных событиях того времени. По словам Сабба да Кастилионе, гасконские стрелки Людовика XII[54], взявшего Милан в 1499 г., расстреляли статую из ненависти к Людовико Моро. Но легенда эта может в настоящее время считаться опровергнутой, ибо известно, что спустя два года герцог Феррарский[55] вел переговоры через своего резидента о приобретении модели Леонардо да Винчи. Во всяком случае, «Колосс» не был перелит в бронзу и тем был осужден на погибель. Это обстоятельство долгое время болезненно отзывалось в душе Леонардо, и рассказ Анонима о том, как мстительный «дракон» Микеланджело[56] публично уязвил его напоминанием о незаконченном коне, показывает нам его особенную чувствительность в этом вопросе. Но, занимаясь в течение многих лет «Колоссом», Леонардо да Винчи часто отвлекался другими работами, гораздо менее серьезными, хотя, быть может, и давшими верные средства к существованию. К самым первым годам миланской жизни относится устройство разных

частных и общественных празднеств с театральными представлениями, в которых он играл роль режиссера и декоратора. Об этих празднествах сохранились довольно подробные сведения в стихах Беллинчиони, и о них же говорит в своей прекрасной биографии Аморетти. Так, мы знаем о двух представлениях, устроенных во славу «Терпения» и «Труда» в домах Федериго Сан-Северино и Антонио Мария Сан-Северино[57]. Стихотворный текст этих представлений был сочинен Беллинчиони. В манускриптах самого Леонардо да Винчи имеется указание на то, что 26 января 1491 г. он находился в доме Галеаццо да Сан-Северино[58], чтобы руководить его праздничным турниром. Это были частные празднества у высокопоставленных лиц. Но в эти же годы Леонардо да Винчи посвящал немало времени устройству и официальных торжеств — в честь миланских властителей. В 1489 г., пишет Аморетти, он был чрезвычайно занят — occupatissimo — по случаю свадьбы Джиан Галеаццо и Изабеллы Арагонской[59], сопровождавшейся «величайшею помпою». Устройство такого сложного праздника потребовало, конечно, от Леонардо да Винчи немало времени, а вслед за тем, в 1490 г., на него были возложены все декоративные и театральные заботы по случаю великого торжества — брака самого Людовико Моро с Беатриче д'Эсте[60]. В том же 1490 г., 13 января, Леонардо да Винчи, как мы увидим ниже, по поручению Людовико Моро устроил представление под названием «Paradiso»[61]. Художник измыслил целую систему планет — в живых лицах, которые, вращаясь по намеченному им плану, воспевали Джиан Галеаццо и Изабеллу Арагонскую стихами Беллинчиони. Через три года после свадьбы герцога художник должен был показать свой изобретательный гений при приеме германского императора, женившегося на Бианке Марии Сфорца. Можно сказать, что все первое десятилетие миланской жизни прошло для Леонардо да Винчи среди этих торжественных, но суетных придворных работ. Чисто художественные работы, которые требуют сосредоточенного внимания, невольно отодвигались на второй план, — оставались занятия наукою и работы над разными культурными сооружениями, которые при всей их значительности не могли возбуждать к нему широкого общественного интереса как к великому мастеру искусства. Вся его великолепная изобретательность была привлечена к мелким интересам придворного быта. За первым десятилетием последовало второе, не менее богатое торжественными празднествами и триумфальными зрелищами.

Политическая и общественная жизнь Милана падала и запутывалась, менялись правительства, но пышные парады во славу того или другого властителя не прекращались, и Леонардо да Винчи неизменно оставался в роли придворного режиссера и декоратора, поражавшего артистическим разнообразием своих выдумок. Он был неизменен в своем равнодушии к событиям дня, к социальным волнениям Ломбардии, к коварным, предательским деяниям Людовико Моро. Художник с патетическим нравственным темпераментом, как, например, Микеланджело, наверное, не ужился бы на почве, взрастившей «Шелковичное Дерево», и разразился бы бурными протестами против всего, что творилось вокруг герцогского трона, но Леонардо да Винчи, верный своему сухому, виртуозному характеру, продолжал расточать свой гений на великолепия бесплодных зрелищ. Он не угодничал явно перед державными лицами, как стихотворец Беллинчиони, но вся его деятельность в указанном направлении имела характер утонченной, дорого оплачиваемой лести. За пышным свадебным празднеством 1493 г. последовало всенародное зрелище, устроенное в честь французского короля Карла VIII[62]. Людовико Моро, который имел основание опасаться союза неаполитанского и испанского королей, решил прибегнуть к помощи Франции. Джиан Галеаццо, виновник всех его опасений, женатый на Изабелле Арагонской, был в это время уже в Павии, удаленный от миланских дел, почти при смерти от медленно действующего яда. Никто не сомневался в том, что этот «Феб с белокурой гривой» был жертвою Людовико Моро, который видел в нем опасного конкурента на миланский престол. Знали об этом, конечно, и люди, приближенные к герцогу, и, несомненно, здесь не могло быть никаких тайн для Леонардо да Винчи, насквозь видевшего душу и стремления своего патрона. Однако в 1494 г., именно тогда, когда Джиан Галеаццо был уже накануне смерти, Леонардо да Винчи устраивал по заказу Моро блистательную встречу Карлу VIII в этой самой Павии.

Аморетти не нашел в документах прямых доказательств участия Леонардо да Винчи в этих торжествах, но он хорошо понимает, что по самому положению вещей никто, кроме Леонардо да Винчи, не мог явиться достойным режиссером при устройстве такого важного в политическом отношении триумфа. Надо считать вероятным, говорит он, что всею помпою этих празднеств руководил Леонардо да Винчи, — и замечание этого остроумного и сочувственно настроенного биографа нельзя не

признать логически вполне основательным. Аморетти сознает, что в истории Ломбардии началась уже та мутная полоса, с которой лучше было бы не связывать никаких воспоминаний о деятельности Леонардо да Винчи. Но факты, извлекаемые из легенд и преданий на суд потомства изучением эпохи и критическими догадками, остаются в силе и должны быть представлены во всей их наготе. Галеаццо умер. Моро остался на время торжествующим победителем. Пышные празднества продолжаются своим порядком. В 1496 г. подготовлялась встреча с триумфальными арками германскому императору Максимилиану, и опять Аморетти указывает на то, что устройство этой встречи при своей декоративной грандиозности не могло обойтись без участия Леонардо да Винчи.

Прошло несколько лет, и Людовико Моро, несмотря на все свои политические ухищрения, лишился герцогской власти. В 1500 г., в апреле месяце, он был отвезен в качестве пленника Людовика XII во Францию и заключен в замок Лош, где и умер. Внешнее положение Леонардо да Винчи пошатнулось. Тогда он уехал во Флоренцию, был одно время на службе у Цезаря Борджиа[63] в качестве военного инженера, но затем снова возвратился в Милан, где владычествовали представители французского короля. И в этот период его изобретательный гений в области народных и дворцовых зрелищ, может быть, давал ему необходимые средства к жизни. Во всяком случае, в 1507 г. Леонардо да Винчи должен был показать себя перед новым правительством при устройстве торжественного въезда Людовика XII в Милан после победы над Генуей. Это празднество напоминало, по словам Аморетти, великолепные триумфы римских императоров, и хотя в документах опять-таки не имеется указания на Леонардо да Винчи, но трудно допустить, чтобы миланские правители не прибегли при таких обстоятельствах к его прославленному декораторскому таланту. Конечно, он не стал бы отказываться от подобных поручений: ему было совершенно безразлично, кому служит его блистательное искусство. Служба Людовику XII была выгодна, потому что триумфы, сопровождавшие военные успехи короля, могли дать новые поводы к раскрытию его неисчерпаемых виртуозных сил — еще в большей степени, чем заказы Людовико Моро, который при нищенстве государственных средств силился поддержать свой падающий престиж в глазах народа. В самом деле, вскоре за указанным торжеством Людовик XII праздновал свою громкую победу над ве-

нецианцами. Он захотел ознаменовать ее небывалым зрелищем, и, по соображениям Аморетти, основанным на тонкой критике старинных документов, в устроении этого зрелища принимал на этот раз участие не только Леонардо да Винчи, но и все его ученики. Работа продолжалась сорок шесть дней. Были воздвигнуты триумфальные арки, публичные и частные здания были разукрашены тончайшею живописью — «pitture mollissime», как выражается один историк, употребляя при этом те слова, которыми он в других случаях описывал произведения Леонардо да Винчи. Историк прибавляет, что работы эти казались самой жизнью, — слова, которые он, как замечает Аморетти, опять-таки обращал обыкновенно только к созданиям Леонардо да Винчи. За все эти услуги, которые должны были производить на победоносное иностранное правительство впечатление политической покорности, Людовик XII одарил Леонардо да Винчи правом на получение некоторых доходов с Большого миланского канала, стипендией и титулом живописца французского короля. Но вот союзу итальянских владык удалось на время свергнуть французское правительство в Милане и посадить на престол сына Людовико Моро — Максимилиана[64]. Понадобились новые, на этот раз патриотические торжества, и Аморетти с осторожными оговорками и видимым прискорбием дает понять, что живописец французского короля не мог не сыграть своей роли и в данном случае. Он знал Максимилиана еще ребенком, быть может, даже делал иллюстрации для его детской азбуки и грамматики, и в минуту случайного торжества герцогу было естественно обратиться к гениальному декоратору своего отца. Однако, беспечно изменив Людовику XII для Максимилиана Сфорца, Леонардо да Винчи в скором времени опять всецело предался французскому королю — преемнику Людовика XII Франциску I. Ломаццо рассказывает, со слов современников, что Леонардо да Винчи, умевший делать птиц, которые летали в воздухе, придумал для приема Франциска I в Павии следующее небывалое чудо механики: он изготовил льва, который мог двигаться и по строго научному расчету должен был подойти в определенное время к королю, причем из раскрывшейся груди его посыпались лилии и разные другие цветы. Есть биографы, которые относят это изобретение Леонардо да Винчи к предшествующим французским царствованиям, но показание Ломаццо, на котором они все-таки строят свои догадки, оказалось ошибочным, хотя его и принимает Аморетти, а среди новых