

Серия
«Антология мысли»

А. К. Дживелегов

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. МИКЕЛАНДЖЕЛО

**Книга доступна на образовательной платформе «Юрайт» urait.ru,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»**

Москва ■ Юрайт ■ 2021

УДК 7.034
ББК 85.103(3)
Д41

Автор:

Дживелегов Алексей Карпович (1875—1952) — историк, искусствовед.

Д41 **Дживелегов, А. К.**

Леонардо да Винчи. Микеланджело / А. К. Дживелегов. — Москва : Издательство Юрайт, 2021. — 320 с. — (Антология мысли). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-534-14370-6

Сборник художественных биографий историка и искусствоведа Алексея Карповича Дживелегова, посвященных двум величайшим представителям эпохи Возрождения: Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти.

Для широкого круга читателей.

Издание имеет значительную историческую, художественную или иную культурную ценность и в соответствии с пунктом 3 части 2 статьи 1 Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» под действие указанного Федерального закона не подпадает.

УДК 7.034
ББК 85.103(3)

Разыскиваем правообладателей и наследников Дживелегова А. К.:

<https://www.urait.ru/inform>

Пожалуйста, обратитесь в Отдел договорной работы:

+7 (495) 744-00-12; e-mail: expert@urait.ru

Содержание

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Во Флоренции	11
Рождение и детство Леонардо	11
Флоренция до Леонардо. Учение у Верроккьо.....	12
Художнические мастерские, их художественные и научные методы ...	16
Школьная наука и гуманизм. Леон Баттиста Альберти.....	19
Первые опыты Леонардо — художника.....	27
Живопись XV века во Флоренции	30
Роль гуманизма в процессе роста Леонардо.....	36
Леонардо — самостоятельный художник.....	39
Леонардо и медичейская Флоренция.....	42
Отношение к нему Лоренцо Медичи	44
Бытовые условия Леонардо.....	48
Переезд в Милан.....	50
В Милане	52
Дворец Лодовика Сфорца, по прозванию Моро	52
Первые шаги Леонардо в Милане	53
Леонардо при дворе Моро.....	57
Первые работы в Милане.....	61
Изабелла и Беатриче	62
«Мадонна в скалах»	66
Искусство и наука. Друзья Леонардо и социальная среда	70
Поход Карла VIII	74
«Тайная вечеря».....	76
Лука Пачоли и научные занятия.....	80
Инженерные работы	82
Нашествие французов. Бегство в Венецию	85
В странствованиях.....	88
Мантуя и Венеция	88
Флоренция в 1500 году.....	91
«Святая Анна».....	93
У Цезаря Борджиа	96
Второе пребывание во Флоренции	100
«Битва при Ангиари»	103
Технические работы.....	105

«Джоконда».....	106
Снова в Милане	109
Искусство и наука	111
Анатомия	114
Рим. Джулиано Медичи	115
«Леда» и «Иоанн Креститель»	116
Франциск I и отъезд во Флоренцию.....	120
Во Франции	124
Леонардо и Возрождение	124
Значение математики и естествознания в концепции Леонардо	127
Общественные идеалы.....	131
Причины отъезда во Францию	139
Рукописи Леонардо и их судьба	142
<i>Библиография</i>	<i>143</i>

МИКЕЛАНДЖЕЛО

На закате медичейской Синьории	149
Детство	149
В мастерской Гирландайо	150
В садах Медичи.....	152
Первые работы	156
Идейный рост	161
Первые шедевры в Риме и Флоренции	167
Микеланджело в Болонье.....	167
Мелкие работы во Флоренции и Риме (1495—1497)	168
«Вакх», «Купидон», «Аполлон»	174
Семья Микеланджело. Возвращение во Флоренцию	179
Мраморный «Давид»	180
Дальнейшие работы во Флоренции.....	184
Микеланджело и Леонардо. «Мадонна Дони»	186
«Битва при Кашине». Переезд в Рим	189
На службе у грозного папы	192
Юлий II и проект его надгробья	192
Окончание «Битвы при Кашине».....	198
Статуя Юлия II в Болонье.....	200
Работа по Сикстинскому плафону.....	203
Окончание росписи.....	206
Как писался плафон	209
Описание плафона	212
Политическое положение Италии.....	216
Гражданские и гуманистические мотивы плафона	218
Искусство плафона.....	226

«Трагедия надгробия»	229
Художник и папа	232
Под игом медичейских пап	233
Лев X и его заказы. Фасад Сан Лоренцо	233
Работы во Флоренции	237
Адриан VI и вступление на престол Климента VII. Капелла Медичи в Сан Лоренцо и Лауренциана	242
Смута в Италии. Изгнание Медичи	247
Осада Флоренции. Политические настроения Микеланджело	251
Роль Микеланджело в защите Флоренции	255
Работы во Флоренции. Переезд в Рим	260
Капелла Медичи	268
В царстве католической реакции	275
Павел III и начало католической реакции. Работа над «Страшным судом»	275
Искусство Микеланджело в «Страшном суде»	278
Виттория Колонна и Микеланджело	280
Окончание работ над памятником Юлию II	282
Паолинская капелла. Друзья и родственники Микеланджело	287
Микеланджело и Медичи. «Брут»	290
Архитектурные работы при Павле III	294
Собор Св. Петра.....	299
Поэзия Микеланджело	305
Последние годы. Последние работы. Смерть	309
Заключение.....	314
Новые издания по дисциплине «Искусство эпохи Возрождения» и смежным дисциплинам	320

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ



Во Флоренции

Рождение и детство Леонардо

В 1466 году или немного раньше молодой нотариус¹ сер Пьеро да Винчи переехал из своего имения в окрестностях местечка Винчи в тосканских Альбанских горах во Флоренцию. Незадолго перед этим он потерял свою первую жену Альбьеру Мадори и женился на Франческе Ланфредини, которую и привез с собой во Флоренцию вместе со старушкой матерью, служанкой и побочным сыном Леонардо.

Сер Пьеро был нотариусом согласно издавна установившейся семенной традиции. Его отец Антонио, дед и прадед были нотариусами, и сам он обучился своему прибыльному делу во Флоренции, где протекло несколько лет его юности (он родился и 1427 году). Когда учение было закончено, Пьеро вернулся в родные горы, чтобы начать работу по деревням и в небольшом городке Анкиано. Дела было попервоначально, разумеется, не так много, и Пьеро, привыкший к рассеянной флорентийской жизни, искал развлечений. Но если дела в деревенской глуши были не обременительные, то и развлечения — не изысканные. Одним из них была мимолетная связь. Возлюбленную Пьеро нашел у себя в горах. Звали ее Катериною, и была она простая, здоровая, красивая крестьянская девушка. Плодом этой связи был Леонардо, родившийся в 1452 году.

В этом же самом году Пьеро женился на Альбьере Амадори, девушке своего круга, а Катерину выдал замуж за горца Аккатабригу ди Пьеро дель Вакка. Сына Пьеро взял к себе. В те времена на внебрачных детей общество смотрело чрезвычайно снисходительно. Не только в буржуазных семьях, но и в дворянских и даже княжеских, где их появление поднимало очень острые вопросы о наследовании имений и синьорий, бастарды (внебрачные дети) воспитывались наравне с законными детьми и нередко получали те же права.

Леонардо прижился в отцовском доме очень легко. Пьеро сдал его на руки жене, которая и выходила его с помощью свекра и свекрови. Альбьера была бездетна, а дед с бабкой только и ждали внука. Леонардо был очаровательным ребенком: красивым, спокойным и необыкновенно милым. Рос и развивался он хорошо, физически

¹ Нотариусы титуловались не мессир, как рыцари и высокие должностные лица, а сер. Только они одни имели право на этот титул.

был крепок, как редкий из его сверстников, учился шутя, не докучал никому. В доме его обожали все без исключения. С матерью он виделся редко. Мы не знаем, как ей жилось с ее Аккатабригой.

Детство Леонардо протекало среди чудесной тосканской природы. Городок Винчи ютился в горном ущелье. Вверх и вниз тянулись лесистые склоны. Все было покрыто буйной зеленью, только самые высокие гребни были голы. Оттуда, где царил дикий каменный хаос, можно было любоваться широкой панорамой, с одной стороны увенчанной лиловыми вершинами далеких Апеннин, а с другой — мягко спускавшейся к зеленым холмам славного своими башнями Сан Джиминьяно. Мальчик любил бродить по горам. В полном одиночестве карабкался он по крутым уступам, часами просиживал над обрывами, смотрел кругом и думал. Под ним паслись стада, над головой его кружились крылатые хищники. Он наблюдал все — природы и животных — и все запоминал. С детства воспитывались и изоощрялись в нем чувство и ум. Дед заботливо следил, чтобы предоставленная Леонардо свобода не была им дурно использована. Альбьера ласкою скрашивала ему домашнюю жизнь. Она протекала в довольстве, без нужды, в буржуазной обстановке.

Леонардо было около четырнадцати лет, когда он потерял деда и мачеху. Но ему некогда было предаваться горю. Сер Пьеро не любил терять времени. Он женился еще раз и перебрался во Флоренцию. Провинция перестала удовлетворять его аппетиты. Расчетливый нотариус много раз бывал в резиденции Медичи и знал, что там делаются хорошие дела, а благоприятная хозяйственная конъюнктура всегда обостряет жажду наживы. Пьеро хотел жить широко, и все виденное поддерживало в нем надежду на богатство. Он не обманулся.

Флоренция до Леонардо. Учение у Верроккьо

Переезд семейства Винчи во Флоренцию несколько предшествовал смерти Пьеро Медичи и переходу власти к его сыновьям Лоренцо и Джулиано.

Уже второй раз прекрасный город на Арно получал новых синьоров из одной и той же семьи. Когда в 1434 году Козимо Медичи, вернувшийся из изгнания, стал господином Флоренции, он не позаботился обставить свою власть каким-либо юридическими титулами. В городе шла политическая борьба, то обострявшаяся, то утихавшая. Еще недавно все классы, вооруженные с ног до головы, сплоченные в коалиции, оспаривали власть друг у друга. До 1378 года никто не пытался вырвать ее из рук представителей промышленной буржуазии, семьи Альбицци, магнатов шерстяной буржуазии.

В 1378 году группа молодых представителей той же промышленной буржуазии организовала и подняла ремесленников, чтобы покончить с диктатурой Альбицци. Диктатура была сокрушена. Но ремесленникам помогали рабочие, бесправная, жестоко эксплуатируемая масса. Именно они не позволили организаторам революции использовать ее исключительно в своих интересах, не дав взамен ничего трудящимся. Демагоги хотели ограничить дело простым переделом политической власти. Рабочие потребовали социальных и экономических уступок и, чтобы обеспечить осуществление своей социально-экономической программы, захватили политическую власть. На короткое время во Флоренции воцарилась власть рабочих — чомпи. Этот поворот революции напугал ремесленников, поддержавших рабочих. Они покинули рабочих и помогли крупной буржуазии сломить пролетарскую власть. В течение четырех лет (1378—1382) городом правили вожди ремесленников и вообще мелкой буржуазии. За это время крупная буржуазия собралась с силами, подготовила новый удар и в январе 1382 г. вернула себе власть. Все эти этапы сопровождались уличными боями, казнями, изгнаниями, конфискациями. Город понёс большие потери и людьми и ценностями, но политическая ситуация вернулась к исходному пункту: во главе вновь стояли Альбицци.

Больше полувека принадлежала власть их семье.

Сперва Мазо, потом Ринальдо правил Флоренцией, а в советниках и соправителях у них были другие магнаты шерстяной промышленности, заправили цеха lana¹ главной организации сукоделов — предпринимателей. Политика Флоренции в этот период целиком определялась интересами суконных фабрикантов. Это была политика экспансии, завоевания новых рынков. Флоренция покорила Пизу (1407) и, получив таким образом недостававший ей хороший морской порт, могла увеличить вывоз шерстяных товаров; тонкие сорта шли за границу, главным образом на Восток, а чтобы сбывать в большом количестве грубые дешевые сукна, республика стремилась раздвинуть свои границы. Это втягивало ее в беспрестанные войны не только с мелкими соседями, но и с такими серьезными противниками, как Милан, Венеция и Неаполь. Заправил республики это не смущало, но если политика экспансии обогащала суконных фабрикантов, то она истощала казну, разоряла ремесленников и наносила ущерб банковскому капиталу, ибо война, почти не прекращавшаяся, хотя и мелкая, останавливала приток вкладов в банки: каждый предпочитал не рисковать, а хранить деньги дома. Поэтому банковская крупная буржуазия объявила войну войне, т. е. политике крупной промышленной буржуазии. Началась борьба. Банковскую буржуазию, во главе которой все более и более опреде-

¹ Лана — значит шерсть.

ленно и решительно становились Медичи, сначала Джованни, потом его сын Козимо, поддерживали ремесленники.

Медичи обещали им мир, а мир означал прекращение трат на войну, сохранение денег в городе, расширение строительства, т. е. увеличение дохода ремесленников. Ремесленники ничего не теряли, обещая поддержку Медичи. Их положение при Альбицци было в достаточной мере плохо. При перемене политики они рассчитывали сильно выиграть. Их поддержка решила спор между двумя группами крупной буржуазии. Именно ремесленники больше всего помогли Медичи одолеть противников.

В 1433 году Ринальдо дельи Альбицци удалось повернуть дело так, что Козимо Медичи был арестован как политический преступник, заключен в одну из башен дворца Синьории, и, если бы не крупная взятка, данная номинальному главе правительства «гофалоньеру справедливости», весьма вероятно, что Козимо был бы казнен. Но червонцы подоспели как раз вовремя: казнь была заменена изгнанием. Козимо отправился в Венецию, где был принят как король, а пока он отсутствовал, друзья во Флоренции не теряли времени, и через год (1434) он получил возможность вернуться и разгромить врагов. Альбицци и их друзья частью были казнены, частью изгнаны, крупная промышленная буржуазия оттеснена от власти, и Козимо стал правителем Флоренции.

Наступательные войны кончились, и Козимо старался поддерживать мирные отношения даже со старыми врагами — Миланом и Венецией. Ремесленники были довольны. Но Медичи никогда не отождествляли своих интересов с интересами ремесленного класса. Они были плотью от плоти и кровью от крови крупной буржуазии. Ремесленники были нужны им как опора, пока они не захватили власть и пока эта власть вполне не укрепилась. Когда этот момент настал, политическая демагогия была отброшена и Медичи показали свое настоящее лицо. Но это случилось значительно позже.

Козимо правил Флоренцией тридцать лет, и политика его все время была неизменна. Банк его работал великолепно, и капитал был главным орудием его власти. Людям среднего достатка Козимо предлагал дешевый кредит; ремесленников и рабочих задабривал непрерывными крупными постройками; архитекторов, скульпторов, живописцев заваливал работаю, книжные лавки — заказами, весь город ублажал развлечениями. Это, конечно, не значит, что Козимо всегда действовал методами прельщения. У него были другие методы, и когда нужно было, не бездействовали ни судебные репрессии, ни даже кинжал убийцы. Но в целом Козимо был не худшим из итальянских тиранов: не производил никаких свирепств, никого открыто не убивал, никого не грабил, женщин не насиловал, а, наоборот, старался показать, что во Флоренции жить совсем не плохо. Когда он умер (1464), город его оплакивал.

Власть перешла к его сыну Пьеро, и никто не противился этому акту наследственной передачи официально никак не оформленной, но фактически хорошо защищенной власти. Характером Пьеро был в отца: внешне очень скромный, сдержанный, миролюбивый, осторожный. Но он не обладал ни огромным умом, ни способностями Козимо. Когда власть досталась ему, он был уже не молод, и в нем сидел злой недуг: сильнейшая подагра. Он и решил, что лучшее, что он может сделать, это идти по стопам отца, чтобы не создавать себе противников и стараться только о том, чтобы передать власть сыновьям, когда они подрастут. Сыновья обещали много.

Но в одном политика Пьеро отличалась от политики Козимо: Пьеро больше, чем Козимо, старался развлекать народ. Козимо много строил, украшал город зданиями, которые должны были стоять века, и не очень любил бросать большие деньги на мимолетные зрелища. Пьеро не был так спокоен за свою власть, как Козимо: ведь был момент, он был связан с именем Диотисальви Нерони, когда сторонники враждебной партии составили заговор и власть едва не ушла из его рук. Он считал, что немного демагогии, притом красивой, не только не повредит ему, а, наоборот, принесет пользу. И не жалел денег на устройство зрелищ. Их обставляли богато и пышно. Языческие мифы и христианские легенды одинаково легко в умелых руках художников превращались в пышное зрелище. Именно при Пьеро была устроена процессия, изображавшая поклонение волхвов, которая длилась целый месяц. О ней упоминает Макиавелли; возможно, что некоторые ее моменты изобразил Беноццо Гоццолли¹ на знаменитой фреске во дворце Медичи. Недаром во главе центральной группы всадников там выступает Пьеро.

Пьеро Медичи умер в 1469 году, чуть позже переезда сера Пьеро да Винчи из Анкиано во Флоренцию. Юность Леонардо совпала с первыми годами правления Лоренцо Медичи.

Семейные условия продолжали быть благоприятными. Франческа Ланфредини была также бездетна, как и первая жена сера Пьеро, и Леонардо продолжал оставаться единственным сыном отца до двадцатичетырехлетнего возраста².

Он получил дома такое воспитание, какое получали дети в богатых буржуазных семьях: его научили кроме чтения, письма и начатков арифметики, к которой он обнаружил блестящие способности

¹ Беноццо Гоццолли — флорентийский живописец XV века, ученик фра Беато Анжелико, создатель фресок во флорентийском дворце Медичи, в церкви Сант Агостино, в пизанском Кампосанто и др.

² Только после смерти Франчески, в третьем и четвертом браке Пьеро, у него пошли дети, но зато в таком количестве, словно судьба хотела его вознаградить. От третьей жены у него было пятеро детей, а от четвертой — целых шестеро. Последний сын, Джованни, родился, когда Леонардо было пятьдесят два года, а самому Пьеро — семьдесят семь.

элементарной латыни, музыке и пению. А потом пошло учение настоящее, в тех областях, в которых мальчику суждено было подняться на самые высокие вершины.

Художнические мастерские, их художественные и научные методы

«...Несмотря на разнообразные увлечения, он никогда не бросал рисования и лепки, ибо это были вещи, которые больше всего другого привлекали его воображение. Приметив это и приняв во внимание возвышенность его характера, сер Пьеро, захватив с собою однажды несколько его рисунков, отнес их к Андреа Верроккьо, бывшему большому его приятелю, и убедительно просил его сказать, достигнет ли Леонардо, отдавшись рисованию, каких-либо успехов. Андреа пришел в такое изумление, увидев, насколько замечательны первые опыты Леонардо, что посоветовал Пьеро дать ему возможность посвятить себя этому искусству. Тогда Пьеро принял решение отдать Леонардо в мастерскую Андреа».

Так Джорджо Вазари повествует о поступлении Леонардо учеником к Верроккьо. Учение его началось в 1466 году. Леонардо было четырнадцать лет, и он мог многому научиться у Верроккьо.

Мастерские (боттеги) итальянских живописцев XV века представляли собою лаборатории совершенно исключительного значения. У наиболее крупных живописцев юные ученики обучались прежде всего тому ремеслу, которое считалось преддверием серьезной художественной выучки, — ювелирному. Одновременно их вразумляли грамоте и цифири, посвящали постепенно в тайны простейшей живописной техники: растиранию и смешению красок, левкасу, подготовке деревянной доски для станковой картины, подготовке стены для фрески. Потом понемногу начинали доверять им грунтовку и нанесение фона, а от мелкой ювелирной лепки и чеканки переводили к лепке скульптурной. Одновременно их учили рисунку, сначала заставляя срисовывать вещи учителя, а потом рисовать с натуры. Чем дальше, тем сложнее становилась наука; наряду с живописью и скульптурой в нее включалась и архитектура, и почти все итальянские художники, начиная с Джотто, пробовали свои силы в любом из этих искусств. А были и такие, которые создавали шедевры во всех трех областях, и не один Микеланджело.

Едва ли не самой замечательной особенностью мастерских, особенно боттег крупных художников XV века, было то, что ученики знакомились там не только с приемами и методами живописи, скульптуры и архитектуры, но и с основами точных наук, поскольку в то время можно было говорить о точных науках. Как это случилось и почему?

Технические начала всех трех искусств в тот момент, когда в Италии начали их культивировать, т. е. в начале XIII века, покоились на чистой эмпирии. Личный опыт художника был его учителем, и этот свой личный опыт он передавал своим ученикам. Искусство, можно сказать, до самого XV века держалось на передаваемых по преемству от учителя к ученику эмпирически добытых, никакой теорией не подкрепленных приемах. И только в XV веке художники начали думать о том, чтобы подвести под свои приемы какую-то теорию. Это было первым результатом социальных сдвигов того времени. Мы увидим еще, в чем они состояли. Здесь достаточно указать на один факт. Буржуазия в крупных итальянских центрах богателя и предъявляла к художникам так много требований, что для их удовлетворения нужно было принести в систему эмпирические приемы, чтобы с наименьшей затратой времени и сил дать возможно больше творческой продукции и возможно лучшего качества. Так от несистематизированного опыта, от чистой эмпирии, постепенно начал совершаться переход к опыту целеустремленному, к эксперименту.

Первым, кто понял, что приемы, передающиеся от учителя к ученику, покоятся на научных законах, был знаменитый архитектор, создатель флорентийского соборного купола, строитель воспитательного дома, церкви Сан Лоренцо, капеллы Пацци¹ и многих других зданий — Филиппо Брунеллески (1377—1446). Это был гениальнейший художник, который начал работать как скульптор, участвуя в знаменитом Флорентийском конкурсе на вторые двери Баптистерия² в 1401 году, но, когда победителем был признан не только он, но и Лоренцо Гиберти, Брунеллески забросил скульптуру и целиком посвятил свои силы архитектуре. Он недолго пробыл в Риме (1403—1405) вместе с другим гениальным художником, скульптором Донателло, и там, изучая римские архитектурные памятники, вычисляя, вымеривая, взвешивая, докапываясь до фундаментов, стал постигать законы архитектурной техники, угадывать и изучать пути, ведущие от зодчества к математике. Он же первый установил правила перспективы в живописи, хотя картин не писал, а рисовал только схематические пейзажи, служившие проверкой перспективных правил. Так как и работы над перспективной проблемой вели к математике, то Брунеллески вынужден был обратиться к изуче-

¹ Пацци — богатая купеческая семья во Флоренции. В XV веке Брунеллески построил им дворец и знаменитую часовню при церкви Санта Кроче. Соперники Медичи, обиженные Лоренцо, подстрекаемые папой Сикстом IV, составили заговор в 1478 году, чтобы убить Лоренцо и Джулианно. Но убит был только Джулиано. Лоренцо спасся, и в последующем терроре погибли почти все члены семьи Пацци.

² Баптистерий — одна из самых старых флорентийских церквей, в которой крестили всех детей, родившихся в городе, «мой прекрасный Сан Джованни», как называл его Данте.

нию математики в ее чистом виде, в объеме, значительно превосходящем то, что давалось обычными «абаками», т. е. учебниками, содержащими лишь основные арифметические действия и первые правила геометрии.

Огромную помощь Филиппо, в то время уже немолодому, оказал в этом еще совсем юный математик Паоло Тосканелли, закончивший как раз тогда свое математическое образование и ставший настоящим специалистом в своей науке; он многому мог научить Брунеллески, никогда не изучавшего математику сколько-нибудь систематически. Тесная дружба, завязавшаяся между славным уже архитектором и начинающим ученым, бывшим почти на двадцать лет моложе, является фактом чрезвычайно важным. Вазари говорит, что Тосканелли обучил Филиппо геометрии, а Филиппо в свою очередь «объяснял ему все вещи» фактами из практического опыта и так хорошо, что «ставил в тупик» молодого ученого. Так и лице одного из гениальнейших своих представителей искусство потребовало помощи у науки и получило ее.

Брунеллески, если верить его биографам, оставил несколько работ: по прикладной оптике, механике и математике. Они до нас не дошли, едва ли были хорошо известны в свое время, а может быть, никогда и не существовали. Художники, современники Брунеллески, трудились над решением перспективных задач каждый по-своему, но трудились все и часто до самозабвения. Паоло Учелло¹ обращался за помощью к математику Антонио Манетти, а дома просиживал над перспективными рисунками целые ночи и в восторге восклицал, когда жена гнала его спать: «Какая упоительная вещь перспектива!»

Одно обстоятельство, однако, затрудняло сближение искусства и науки. Художники были людьми, которым не хватало научной подготовки. Почти никто из них не знал латыни, т. е. языка, общающего либо к «школьной» науке, либо к гуманистической образованности. Они умели читать и писать только по-итальянски, часто записывали на итальянском языке свои мысли и результаты своих опытов, пытаясь придать им систематическую форму. Записи Брунеллески, если и были, до нас не дошли. Записи «*Commentarii*» его соперника и в скульптуре и в архитектуре Лоренцо Гиберти (ок. 1381—1455) нам известны. Они чрезвычайно любопытны и в своих достоинствах и в своих недостатках. Из трех «комментариев» один (второй) представляет огромный интерес. Это настоящий первоисточник. Он сообщает большое количество фактов, иллюстрирующих рост итальянского искусства в первые два века его

¹ Паоло Учелло — флорентийский живописец XV века, написавший множество батальных картин, один из первых мастеров, изучавших перспективу теоретически и практически.

истории. Первый «комментарий», очень невразумительно, кое-как перелагая Плиния, повествует об античном искусстве, а третий пытается, и тоже не очень ладно, на основе фактов, сообщенных древними и средневековыми теоретиками, вести рассуждения об оптике и перспективе. То, что Гиберти не справился со своей задачей в целом, особенно с важнейшей ее частью, практической, служащей содержанием третьего «комментария», объясняется тем, что он был дилетант, малообразованный человек, плохо вооруженный критическим аппаратом, работающий с посторонней помощью. Он вынужден был обращаться к гуманистам с просьбой перевести ему то или другое место из латинских источников, а те, нужно думать, не всегда были в силах помочь ему по-настоящему, потому что слабо разбирались в математике и ничего не понимали в оптике.

Задача дать теоретическое изложение научных основ различных отраслей искусства становилась все настоятельнее. Обстоятельства властно требовали ее разрешения.

Школьная наука и гуманизм. Леон Баттиста Альберти

Чтобы справиться с этой задачей по-настоящему, нужны были два условия: во-первых, чтобы человек чувствовал себя как дома во всех областях искусства, т. е. был художником сам и, во-вторых, чтобы он имел хорошую научную подготовку, такую, какой не хватало не только Гиберти, но и Брунеллески. Каким же путем возможно было получить требуемую научную подготовку в условиях квартученто?¹

Люди в то время приобщались к образованию двумя путями. Первый из них был путь «школы» (schola) — старый средневековый путь, где царил богословие, где командовал догмат, где тяжело ворочали международным ученым языком, латынью особого сорта, который не узнали бы Цицерон и Квинтилиан², языком, которым свободно оперировали схоластические эрудиты любой страны. Все то, что от науки, завещанной человечеству античным миром, было спасено Византией и арабами, было достоянием этой «схоластической», школьной эрудиции: математика, космографии, астрономия, техника, естествознание, философия. Научные сочинения греков и арабов были с грехом пополам переведены на схоластическую латынь, искаженные иной раз до неузнаваемости, но осененные всем авторитетом церкви, защищенные твердыней непререкаемых богословских аргументов. Их пережевывали с натугой, неторопливо,

¹ Итальянцы обозначали века по сотням: Треченто (трехсотые годы) — XIV век, Кватроченто (четырёхсотые) — XV век, Чиквеченто (пятисотые годы) — XVI век.

² Цицерон и Квинтилиан — римские писатели, проза которых считалась особенно чистой, классики про римское преимущество.

сидевшие по монастырским кельям, огражденные от соприкосновения с живой жизнью церковные ученые, часто очень талантливые, иной раз гениальные, но всегда смотревшие на свою научную работу как на благочестивый подвиг, как на особый вид служения богу, а не как на дело общественно полезное, нужное и важное для жизни.

Из семичленного курса схоластической науки, слагавшегося из «троепутия» и «четырепутия» (*trivium et quadrivium*) три дисциплины низшей школы принадлежали к словесным, четыре университетские (в том числе музыка) — к математическим наукам. Популярное средневековое двустишие определило содержание их таким образом:

Gra loquitur, Dia verba docit, Rhe verba ministrat,
Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, Ast colit astra.

Гра говорит, Диа учит словам, Ри правит словами,
Муз поет, Ар ведет счет, Гео меряет, Аст чтит светила.

От усердия отдельного ученого зависело, насколько он углубится в изучение каждой из этих дисциплин. Речь шла, конечно, не о «тривиальных» науках, а о тех, которые проходились в университетах, и, хотя пособия и руководства были очень несовершенны, многие из ученых становились хорошими специалистами. Главная заслуга схоластических ученых в том, что они донесли основы математических и иных знаний до тех времен, когда эти знания попали наконец в руки настоящих ученых.

В XV веке в Италии на схоластическую науку уже давно велась атака. Ее позиции уже давно штурмовались гуманистами, представителями новой образованности и идеологами новой культуры, культуры Ренессанса, постепенно включавшими в круг своих интересов и исследований философские и научные вопросы.

Оружием гуманистов была философия. Они изучали латинский и греческий языки, многие из них свободно писали на обоих, но латинский язык гуманистов был совсем не тот, который был в ходу у схоластиков. Это была настоящая классическая латынь, безукоризненно правильная грамматически, безукоризненно чистая стилистически. Недаром некоторых из гуманистов называли «обезьянами Цицерона». Пользуясь этим бесспорным преимуществом, гуманисты сразу же объявили своим достоянием все вопросы литературы, литературной и исторической критики, т. е. все то, что требовало настоящей филологической эрудиции, а затем овладели и значительной областью философских вопросов, прежде всего этических.

Гуманисты постоянно и упорно подчеркивали, что у них иной подход к науке, чем у схоластиков, и что научные задачи они понимают совсем по-другому, чем те. Недаром гуманисты создали но-

вую педагогику, требовавшую индивидуального подхода к ученику, обращавшую такое же внимание на физическое воспитание, как и на умственное, свободную от воздействия богословия.

Недаром свою высшую школу они называли *studio* — местом занятий, а не университетом, ибо они вовсе не гнались за универсальным охватом всех дисциплин (*universitas scientiarum*), а культивировали науку, сообщающую «человечность», воспитывающую личность.

Общей особенностью обоих враждебных лагерей, «школьных» ученых и гуманистов, было то, что каждый из них замыкался в особый круг, куда не допускались непосвященные. Этот заповедный круг, который у гуманистов назывался то «республикою знаний», то «огороженным садом», принципиально отделял себя от людей неученых, тех, кто не знал латыни. Но аристократичность «школы» и аристократичность гуманизма были разной социальной природы. В аристократичности «школы» еще сказывались старые феодально-церковные традиции, лишившиеся всякого смысла в таких крупных торговых и промышленных центрах, как Флоренция и Венеция, но еще сохранившие жизнеспособность в отсталых экономических областях, как Ломбардия, Романья, Неаполитанское королевство, и в их ученых столицах — Падуе, Болонье, Неаполе. А аристократизм гуманистов был одним из культурных отражений господствующей роли крупной — именно крупной — буржуазии, идеологами которой были гуманисты, ибо в этот период только богатые купцы могли обеспечить представителям интеллигенции определенный жизненный уровень.

Поэтому ни школьно-университетский ученый, ни гуманист чистого типа не могли взять на себя ту задачу, решение которой стало жизненным вопросом для художников. Ибо художники были те самые неученые люди, от которых отмежевались и «школа» и гуманисты. Искусство же было менее всего аристократично: оно обращалось ко всем без исключения и уже давно сделалось наиболее демократическим орудием культуры. С другой стороны, самим художникам не хватало знаний. Задача, таким образом, оказывалась по плечу только такому художнику, который был вооружен школьной наукой, и такому гуманисту, который был способен сломить решетку «огороженного сада» и начать писать не по-латыни, а на языке, понятном любому художнику, т. е. по-итальянски. Такой человек нашелся. Это был Леон Баттиста Альберти (1404—1472).

Он был на двадцать с лишним лет моложе Брунеллески и Гиберти и родился в богатой купеческой семье. Род его стоял уже давно в первых рядах крупной флорентийской буржуазии и был выброшен в изгнание одной из судорог социальной борьбы в восьмидесятих годах XIV века. Леон Баттиста родился и получил образование не во Флоренции. Быть может, поэтому он основательнейшим обра-

зом прошел «школьную» науку и хорошо изучил многих классиков точных дисциплин: во Флоренции, где богатая буржуазия находилась во власти гуманистической культурной моды, это было бы значительно труднее.

Школьные занятия дисциплинировали ум Альберти и подготовили его к той удивительно разнообразной и плодотворной карьере артиста, писателя и ученого, которая создала ему славу «всестороннего человека», *homo universale*. Но карьера ученого в Италии XV века не могла развиваться вне путей гуманистических, и Альберти понял это вовремя. Недаром он чуть не надорвал свои физические и умственные силы нечеловечески напряженными занятиями. Зато он блистательно овладел и школьной и гуманистической наукой. Занимаясь у одного из самых популярных профессоров-классиков — Гаспарино Барцици, он был посвящен в самые глубины тогдашней филологии и сдружился со многими будущими корифеями гуманизма. Когда в 1428 году семья Альберти была амнистирована и получила разрешение вернуться во Флоренцию, Леон Баттиста, кончавший в то время свое юридическое образование в Болонье, поспешил в город своих предков. Там он сразу же познакомился с самыми блестящими представителями флорентийского искусства: с Брунеллески, который уже восемь лет руководил постройкой соборного купола; с Гиберти, который три года работал над вторыми своими дверьми для Баптистерия; с Донателло, который вместе с Микелоццо¹ готовился к своему шедевру — к работе над кафедрой в Прато. Но Альберти не застал в живых умершего только что Мазаччо². Из вождей гуманистического движения Альберти мог встретиться с самыми влиятельными: со стариком Никколи, с Леонардо Бруни, с Траверсари, с Маруспини, с Манетти. Поджо был в то время в Риме. Культурная атмосфера во Флоренции определялась одновременно артистами и гуманистами, причем артисты были выразителями художественных и научных интересов, а гуманисты — литературных. Альберти делил себя и свое время между теми и другими, и это расширяло и реформировало его прежний научный багаж, накопленный в обстановке университетских занятий. Мировоззрение Альберти сложилось по-настоящему и окончательно не в годы его учения и не в годы служения папам в Риме, а в те годы, когда он во Флоренции приобщался к интересам артистической богемы и гуманистической интеллигенции и одновременно срастался духовно со своим классом. Под этими перекрестными влияниями он нашел свой настоящий путь.

Леон Баттиста был бастардом. От отца он получил фамильное имя, родственные связи и образование, но пути в жизни должен был

¹ Микелоццо — архитектор XV века, строитель дворца Медичи во Флоренции.

² Мазаччо — живописец XV века, родоначальник новой живописи.

прокладывать самостоятельно. Его увлек творческий пафос больших художников, и он потянулся к их кругу, чувствуя, что может не только принять участие в их работах как артист, но, что важнее, прийти к ним на помощь своими знаниями как ученый и писатель. Он знал, что Брунеллески, практически прекрасно знакомый со строительной механикой, неспособен сформулировать ее основы теоретически; что тот же Брунеллески, как и Учелло, как и умерший гениальный Мазаччо, одолевал мало-помалу перспективные трудности, но не умел дать своим практическим достижениям понятно-го и убедительного словесного выражения; что Донателло успешно искал и находил истинные пропорции человеческого тела, но ему и в голову не приходило, что нужно было говорить о том, как он их нашел и каковы они; что всем этим художникам и многим другим мешает изложить их знания прежде всего одно: отсутствие «школьной» подготовки. Боттеги художников делали много научных открытий на ходу и передавали свой опыт из поколения в поколение. Некоторые из художников пробовали изложить свои знания на бумаге. Но эти научные вылазки были в конце концов всего только ученой кустарщиной. Типичный ее образец — «Комментарии» Гиберти, о которых говорилось выше.

Поэтому нельзя преувеличивать роль художественных боттег в эволюции науки и нельзя утверждать, что художники двигали науку по-настоящему. Их действительная роль сводилась лишь к тому, что они заставляли представителей «школьной» и гуманистической науки интересоваться теми вопросами, которые выдвигались требованиями искусства: Брунеллески обращался к Тосканелли, Гибертик гуманистам, Учелло — к Манетти и т. д. Лишь когда выступил Альберти, художник, ученый и гуманист одновременно, дело сдвинулось по-серьезному, научные вопросы были поставлены полностью и в значительной мере правильно освещены. В сочинении «О живописи», которое имеется и в латинской и в итальянской редакции, Альберти подводит математические основы под учение о перспективе. В итальянской книге «О статуе» те же математические основы подводятся под учение о пропорциях человеческого тела. В итальянских «Элементах живописи» речь идет не о живописи, а о началах геометрии и приложении к оптике и перспективе. В итальянских «Математических играх» Альберти знакомит читателя с прикладной математикой и практической механикой на математических основах. Наконец, в большом латинском трактате «Об архитектуре» он не только излагает основы строительного искусства, но как бы подводит итог всем своим работам по приложению математики к различным видам искусства.

Большинство работ Альберти написано по-итальянски. Вопросу о языке Альберти придавал принципиальное значение, а объективный его смысл был еще больше, чем думал он сам.

Альберти был ученый и гуманист. И как представитель науки и как представитель литературы он, следуя общепризнанным взглядам этих кругов, должен был отвергать право итальянского языка быть языком науки и литературы. Пока Альберти не попал во Флоренцию, он, по-видимому, и сам стоял на этой точке зрения. С приездом Альберти во Флоренцию эта точка зрения стала постепенно меняться, и уже первая его теоретическая работа «О живописи» (1435 или 1436 г.) написана была одновременно на обоих языках. Что побудило Альберти изменять свои взгляды, казалось бы, так прочно опиравшиеся и на классовые и на профессиональные мотивы? То, что он порвал с семьей и почувствовал себя и классовым образом и профессионально связанным с другой группой, с художниками? Едва ли. Его трактат — тоже итальянский — «О семье» настолько ярко пропитан буржуазными настроениями, что когда хотят найти в европейской литературе наиболее ранние идеологические формулировки буржуазного классового духа, чаще всего указывают именно на это сочинение Альберти. В нем мы находим не просто апологию различных буржуазных добродетелей, а самое настоящее обожествление главной из них — хозяйственности. «Святая вещь — хозяйственность!» — с пафосом восклицает там Альберти. И все-таки ничто не помешало Альберти выступить с защитой прав итальянского языка, что было и бунтом против гуманистического канона и явным прорывом на демократическую платформу. В чем тут было дело?

Альберти почувствовал, что уже невозможно на латинском языке проповедовать идеологию, нужную буржуазии. А почувствовать это помогла ему та общественная среда, к которой он стал близок профессионально, — группа художников, люди скромного достатка, простого образа жизни, недостаточно образованные книжно. Их профессиональному обиходу, а следовательно и классовой заинтересованности были необходимы сочинения, по-ученому освещающие основы искусства и написанные на итальянском языке. Альберти и написал по-итальянски те из своих сочинений, которые были непосредственно нужны художнику. Окончательно перейти на итальянский язык Альберти не решился. Быть может, его остановило явное противодействие гуманистов, которые в 1441 году сорвали сделанную им при поддержке Пьеро Медичи попытку официально узаконить итальянский язык путем конкурса на итальянское стихотворение. Это было так называемое «состязание о венке»: победителю должен был быть присужден серебряный венок. Сидевшие в жюри главари гуманизма устроили так, что венок никому присужден не был, и вся затея в сущности не привела ни к чему. Тем не менее почин Альберти имел огромное значение, почти такое же, как и защита прав итальянского языка Данте Алигьери за сто с лишком лет до него. Через брешь, проделанную Альберти в глухой сте-

не гуманистической обособленности, следом за ним пойдут другие, а через каких-нибудь тридцать лет социальная и политическая обстановка изменится настолько, что крупная буржуазия окажется не в силах защищать «огороженный сад» гуманистов: сам Лоренцо Медичи возьмет под защиту итальянский язык и будет писать на нем стихи, подавая пример всем, а глава флорентийского гуманизма Анджело Полициано¹ будет одинаково пользоваться в поэзии и в прозе латинским и итальянским языками, не делая из этого никакого принципиального вопроса.

Торжество итальянского языка в литературе, таким образом, наступило позднее, чем торжество его в науке. В науке Альберти сразу добился того, что все, кто писал по научным вопросам, после него писали по-итальянски. Ибо они имели в виду главным образом художников. Таковы были сочинения Филарете, Франческо ди Джорджо Мартини, Пьеро деи Франчески, Луки Пачоли. По поворотным фактом были сочинения самого Альберти. Художники благодаря ему получили ряд нужных им руководств, и теперь боттеги могли не только опираться на опыт, передаваемый от учителя к ученику, но и на нечто более положительное и прочное. Конечно, ни Альберти, ни вообще кто-либо из ученых никогда не были бы в состоянии поставить и частью разрешить столько научных задач, если бы этому не благоприятствовала вся социальная обстановка. Расцвет деятельности Альберти приходится на сороковые и пятидесятые годы. Что это был за момент? Один из самых блестящих в истории Флоренции. Не было еще никаких признаков упадка. Торговый капитал царил безраздельно. Все ему подчинялось. Торговля, промышленность, кредитное дело процветали. Росла свободная наличность в кассах богатых купцов, и от избытка своих барышей они отдавали немало на украшение своих жилищ, церквей, общественных зданий и жизни вообще. Никогда празднества не были такими пышными и не длились так долго. Но деньги тратились с политическим расчетом: чтобы могли заработать художники и ремесленники, чтобы трудящиеся основательнее забыли тяготы своей повседневной жизни, созерцающая сказочное великолепие и экзотическое убранство на праздниках.

Буржуазия могла спокойно наслаждаться своими богатствами. Опасные классовые бои были уже позади. Государственный строй надежно защищал купеческие капиталы от натиска снизу. Были столкновения между различными группировками буржуазии, которые могли приводить к репрессиям против отдельных лиц, но они нисколько не подрывали общего подъема. Это ощущение спокойного довольства накладывало печать на все настроение буржуазии.

¹ Анджело Полициано — поэт и ученый, автор «Орфея» и «Стансов о турнире», ближайший друг Лоренцо Медичи.

Никогда она не проявляла такого жадного интереса ко всему. Гуманистические идеалы, которые еще не так давно, при старом Козимо, казались последним словом мудрости, уже перестали удовлетворять безоговорочно. Обычные темы диалогов: добродетель, благородство, изменчивость судьбы, лицемерие, скупость — начинали представляться пресными и неувлекательными. Из Рима доносилась смелая проповедь наслаждения — учение Лоренцо Валлы¹. Вопросы хозяйства и права, которые уже Поджо Браччолини² пробовал затронуть в латинских рассуждениях, ставились теперь шире и реалистичнее в трактатах на итальянском языке, чтобы всякий мог прочесть и понять. Все становилось предметом обсуждения, и условные рамки гуманистической доктрины рассыпались повсюду.

Не случайно раздвинулась гуманистическая литературная программа. Не случайно рядом с гуманистом, типичным филологом, который нужно не нужно одевал в новые одежды темы Цицерона и Сенеки, чтобы поучать образованную буржуазию, стал ученый с более широкими запросами.

Этого требовала жизнь, т. е. в конечном счете, производство.

В круг интересов гуманистической науки вошли одновременно математика и география, экономика и механика.

Нужны были ведь очень серьезные причины, чтобы гуманистические трактаты, писавшиеся раньше по-латыни и рассуждавшие о благородстве и добродетели, стали писаться по-итальянски на тему о выгодности и невыгодности той или другой отрасли хозяйства, о физических явлениях, о технических нововведениях. Почему интересы стали меняться именно в этот момент?

В течение свободного от серьезных потрясений столетия между восстанием чомпи (1378) и заговором Пацци (1478) промышленность, торговля и банковое дело во Флоренции процветали, как никогда. Удача сопровождала всюду красную флорентийскую лилию. Но к концу этого периода тучи проявились на ясном еще небе. Сначала Венеция, теснимая турками на архипелаге, двинулась на завоевание Восточной Ломбардии и воздвигла заставы в восточных альпийских проходах, в 1453 году турки взяли Константинополь и закупорили пути к левантийским рынкам. Приходилось бояться худшего и принимать меры. Отсюда все новые интересы. География должна была помогать торговле искать новые рынки, экономи-

¹ Лоренцо Валла — римский гуманист XV века, блестящий филолог, автор книг: «Красоты латинского языка», в которой под филологическую практику впервые был подведен научный фундамент, и «О наслаждении и об истинном благе», где излагалась теория наслаждения как смысла жизни и побудительного мотива ко всякой деятельности.

² Поджо Браччолини — флорентийский гуманист XV века, папский секретарь, а позднее канцлер Флорентийской республики, автор целого ряда латинских рассуждений на морально-философские и частью общественно-бытовые темы и сборника веселых латинских анекдотов «Фацетии».

ка и техника должны были рационализировать промышленность. Флорентийские купцы были люди предусмотрительные. Надо было бросать рассуждение о лицемерии и добродетели и писать о вещах, практически нужных: о том, как усовершенствовать прядельные и ткацкие приборы, как улучшать пути сообщения, чтобы был дешевле транспорт, как поднимать урожай, как вести хозяйство в обширных имениях, чтобы оно давало больше дохода.

Первые опыты Леонардо — художника

Пьеро да Винчи придумал очень хорошо, решив отдать сына в боттегу Андреа Верроккьо. Боттега Верроккьо уже давно была своего рода показательной мастерской, куда шли художники Тосканы и соседних областей, чтобы меняться друг с другом практическим опытом, делиться собственными открытиями, знакомиться с результатами чужого мастерства, чужих методов и приемов. Никто лучше Андреа не сумел бы стать центром такого живого художнического общения. Очень широкий по своим интересам — ювелир, резчик, живописец, музыкант, — он внимательно следил за всякого рода открытиями, полезными для искусства: он «с молодых лет занимался науками, особенно геометрией». Художественную манеру его Вазари называет жесткой и грубоватой. Но Вазари не заметил, что эти стилевые особенности Верроккьо придавал своим произведениям умышленно, до определенного момента — пока считал их элементами известной остроты рисунка. Когда он понял, что они рисунку вредят, он быстро от них избавился, — вероятно, не без влияния Леонардо.

К моменту появления Леонардо в мастерской Верроккьо Андреа мог познакомиться со всеми работами Альберти, написанными по-итальянски. Недаром ведь он «смолоду интересовался науками». И его юный ученик, которому начальное обучение и годы отрочества дали уже достаточную теоретическую подготовку, скоро усвоил наряду с азбукой «рисовального искусства» и это подчеркнутое внимание к научным вопросам: стремление выяснить, насколько искусство нуждается в науке и как наука должна оплодотворять приемы искусства.

Леонардо, вероятно, начал, как и другие до него, с ювелирных работ и от них перешел к скульптуре. Он вылепил несколько женских и детских головок, и Вазари отмечает одну особенность этих его первых опытов: женские головки были смеющиеся. Леонардо уже тогда искал тайну изображения улыбки. Самой известной из работ юного Леонардо, не потерявшей, подобно другим, является ангел на верроккьевой картине «Крещение Христа» (находится в флорентийской галерее Уффици). «Верроккьо, — говорит Вазари, — пору-

чил Леонардо написать ангела, держащего одеяния. И хотя тот был юнцом, однако выполнил это так, что ангел Леонардо вышел много лучше, нежели фигуры Верроккьо».

Вазари прибавляет, что Верроккьо так был расстроен явным превосходством своего ученика над собой, что с тех пор не прикасался к кисти.

Последнее неверно: Вазари любил такие чисто литературные эффекты и не очень смущался тем, что его утверждения противоречат фактам. «Крещение Христа» написано в 70-х годах XV века, а боттега Верроккьо работала и принимала заказы значительно позднее.

Гораздо удивительнее, что некоторые из историков искусства упорно не хотят признать, что ангел Леонардо резко выпадает из стиля всей картины и не мог быть написан самим Андреа.

Леонардо было в это время около двадцати лет, и его обучение как художественное, так и общее сильно двинулось вперед. Кроме указаний и наставлений Верроккьо он имел возможность учиться и по произведениям своих предшественников, и по антикам, и заимствуя кое-что у современников. Прежде всего перед ним была высшая школа живописи того времени — капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине по ту сторону Арно. В этой небольшой капелле Мазаччо написал ряд фресок, от которых пошла новая живопись. В биографии Мазаччо Вазари говорит, и совершенно справедливо: «Все наиболее прославленные скульпторы и живописцы после Мазаччо, вплоть до наших дней, работая в этой капелле и изучая ее, достигали совершенства и знаменитости». Дальше он перечисляет имена, среди них — Леонардо, и прибавляет: «Словом, все кто старался постигнуть это искусство, постоянно шли учиться в эту капеллу, чтобы воспринять наставления и правила хорошего изображения фигур у Мазаччо». Не познакомившись с фресками Мазаччо, не постигнув того нового, что внес этот гениальнейший художник в мастерство живописи, нельзя было стать на уровень современных требований. Недаром перечисление имен художников, изучавших капеллу Бранкаччи, занимает чуть ли не целую страницу: там все корифеи, кончая Рафаэлем и Микеланджело, который именно в капелле Бранкаччи получил удар кулаком от Торриджани¹, изуродовавший ему нос на всю жизнь. Леонардо взял от Мазаччо все, что было можно. Но ему итога было мало.

Во Флоренции была и другая высшая школа искусства: сады монастыря Сан Марко, будущей резиденции Савонаролы. В те годы дух народолюбивого аскетизма не свил еще там своего гнезда. Наоборот, монастырь был очень близок к Медичи, и уже со времен Пьеро они размещали в его садах огромные коллекции античных мрамор-

¹ Торриджани — флорентийский скульптор, некрупный художник. История с Микеланджело привела к тому, что он должен был уехать из Италии.

ров, приобретаемых ими в разное время. Художникам, желающим учиться, доступ в сады Сан Марко был широко открыт, и Леонардо, как и другие, часто ходил туда, чтобы изучать и срисовывать античные мраморы. Но и этого ему было мало.

Годы ученичества Леонардо (1466—1470) были периодом расцвета целой плеяды живописцев. Флоренция с величайшей расточительностью рождала таланты, и каждый из художников, ставших в недалеком будущем большим мастером, либо проходил через боттегу Верроккьо как ученик, либо соприкасался с нею в той или иной форме. Леонардо не мог не знать этих художников. Они все были в кругу его зрения и общения. Пьетро Перуджино, умбриец, учившийся во Флоренции, был старше его на шесть лет, Сандро Боттичелли — на пять, Доменико Гирландайо — на три, Лоренцо ди Креди был моложе его на семь лет, а Пьеро ди Козимо — на десять. Меньше всего знал Леонардо Гирландайо. Этот живописец огромного темперамента и нечеловеческой работоспособности в эти годы большей частью работал вне города. До отъезда из Флоренции Леонардо мог видеть только фрески Гирландайо в церкви Онъиссанти и, быть может, роспись одной из стен Палаццо Веккьо. Пьеро ди Козимо был еще очень юным, когда Леонардо уехал, и не определился в достаточной мере как художник. Трое остальных — Перуджино, Боттичелли, Лоренцо ди Креди — в разное время принадлежали к боттеге Верроккьо. Их Леонардо знал, был с ними близок, делился с ними мыслями об искусстве, выслушивал их мнения. Все они творчески росли вместе, в непрерывном общении, и учились друг у друга. Это было третьим элементом художественного воспитания Леонардо помимо прямых указаний, которые он непрерывно получал от Верроккьо.

В сочинениях Леонардо сохранились следы обмена мнениями между молодыми учениками Верроккьо. В частности, Боттичелли посвящена страничка в «Трактате о живописи», где речь идет о пейзаже. «*Il nostro Botticella*» (наш Боттичелли) относился чрезвычайно несерьезно к пейзажу. «Если бросить, — говорил он, — об стену губку, полную разных красок, она оставит на стене пятно, в котором будет отличный пейзаж». Леонардо, требовавший от художника усидчивой работы над натурой, конечно, не мог согласиться со столь упрощенным и пренебрежительным пониманием значения пейзажа. Запись его кончается словами: «...и этот живописец делал чрезвычайно жалкие пейзажи». Такие записи — несомненные отголоски споров между молодыми художниками, и споры их, разумеется, шли на пользу искусству, всеми ими горячо любимому.

Общее их направление было одно. Все флорентийские живописцы средних десятилетий кватроченто, сидевшие с альбомами и карандашами перед фресками Мазаччо, рельефами Гиберти и статуями Донателло, были близки к реализму. Их девизом было

«подражание природе», а под подражанием природе подразумевалось изображение сцен из жизни святых, из жизни исторических лиц, из античной мифологии, но так, чтобы они имели вид сцен из современной жизни. Герои греческих мифов, библейские патриархи, евангельские святые, римские цари, средневековые короли должны были походить на гонфалоньеров, приоров, кондотьеров XV века. Быт всегда должен был правдиво изображать флорентийский быт. Беноццо Гоццолли на фресках в палаццо Медичи, рисующих шествие волхвов, написал пейзаж окрестностей Флоренции, а на его фоне — портреты членов семьи Медичи, их друзей, гостей и ближайших сторонников, Гирландайо на фресках в Санта Мария Новелла, представляющих сцены из жизни богородицы и Иоанна Крестителя, на одной и той же картине пишет евангельских людей и живых современных флорентинцев, которых зрители узнавали с первого же взгляда: как будто рождение ребенка или праздник, изображенные на фреске, происходили не в семье Иоакима и Анны, а в семье Торнабуони.

И все художники выписывают с величайшей обстоятельностью: мебель, одежду, убранство, утварь, всю материальную обстановку, до мельчайшего крючка, на котором висит полотенце, до малейшей скобки, вколотой в ларь с бельем, до пряжки на башмаке, до ленты в волосах у девушки.

Живопись XV века во Флоренции

Реализм был общим направлением живописи и скульптуры во Флоренции, ибо он превосходно отвечал интересам и вкусам флорентийской буржуазии. Именно такое искусство, всем понятное, именно такая демократическая эстетика были нужны в то время правящим классам Флоренции. На первый взгляд, в отношении верхов флорентийской буржуазии к искусству и к литературе кроется большое противоречие. Ведь те самые средние десятилетия XV века, годы правления Козимо, Пьеро и Лоренцо, примерно до заговора Пацци (1478), были временем расцвета флорентийского гуманизма и отрицания литературы на итальянском языке, т. е. временем аристократизации литературы. А в искусстве оно было эпохой расцвета демократического реализма. При Лоренцо, как увидим, началось возвращение к литературе на итальянском языке и, наоборот, отход от реализма в живописи. Чем это объясняется? Различием в понимании общественных функций литературы и искусства.

Правящие круги не боялись, что искусство может воспитывать классовое самосознание городских низов, — в нем не было никакой оппозиционной тенденции, — а относительно литературы этой уверенности у них не было, потому что в ней оппозиция проявлялась

порою очень ярко. Позднее, когда литературная оппозиция (Буркиелло и ему подобные) была обуздана и появилась строго отвечающая интересам правящей верхушки литература на итальянском языке — стихи и песни Полициано, самого Лоренцо и других поэтов его круга, — задачи воспитания и развлечения низов были доверены литературе, а в искусстве появилась тяга к изыскам.

Каково было место молодого Леонардо в этой эволюции?

Леонардо добросовестно воспринимал учение в боттеге Верроккьо, делал большие успехи, и ему стали уже поручать самостоятельные работы. «Получил Леонардо заказ исполнить для портьеры, которую должны были во Фландрии выткать золотом и шелком для португальского короля, картон с изображением грехопадения Адама и Евы в раю земном; для этого Леонардо нарисовал кистью, приемом светотени, с бликами света, луг с бесчисленными растениями и кое-какими животными; и поистине можно сказать, что по тщательности и правдоподобию ни один талант на свете не мог бы сделать что-либо подобное. Там изображено фиговое дерево, воспроизведенное со всеми сокращениями листьев и рисунком ветвей так любовно, что ум мутится при одной мысли, что у человеческого существа может быть подобное терпение. Там же изображена пальма, у которой закругленности плодов проработаны с таким великим и поразительным искусством, что только терпение и гений одного Леонардо могли это сделать. Произведение это, впрочем, осуществлено не было, а картон к нему, подаренный дядей Леонардо, находится в благородном доме великолепного Оттавиано Медичи».

Нужно думать, что это не исключительный случай и что картон, находившийся у Оттавиано Медичи и исчезнувший потом бесследно, далеко не единственная из ученических не дошедших до нас работ Леонардо. Леонардо должен был делать очень много этюдов. Он был трудолюбив, и, когда искал чего-нибудь, что ему не давалось, он не ленился. Но он не только делал этюды. И искал он, не только рисуя.

Вероятно, к этому времени относится одна запись, сохранившаяся в бумагах Леонардо. Она гласит: «Квадрант Карло Мармокки — мессер. Франческо герольд — сер Бенедетто ди Чиеперелло — Бенедетто дель Абако — маэстро Паголо, врач — Доменико ди Микилино — Лысый Альберти — мессер Джованни Аргиропул». Кроме первого слова — одни имена, а квадрант¹ — как бы ключ, который раскрывал смысл всей цепочки имен. Кто их носители?

Герольд Синьории Франческо Филарете, нотариус Бенедетто ди Чиеперелло, один из Альберти, точно неизвестно какой, — лица мало интересные, статисты в тех кружках, где они встречались с Леонардо. Доменико ди Микилино, живописец, ученик фра Ан-

¹ Квадрант — астрономический прибор.

джелико — ему принадлежит известный портрет Данте на фоне Флоренции и конструкции загробного мира во Флорентийском соборе — второстепенный художник, один из тех, с которыми Леонардо делился мыслями об искусстве. Карло Мармокки — географ и астроном, ученый не очень видный и не очень крупный, но в этот момент в споре, как все ученые; Бонедетто дель Абако — очень крупный математик, автор учебников арифметики и ученых трудов, пользовавшийся огромной известностью при жизни и воспетый поэтом Уголино Верино в латинских стихах. Вторая крупная Фигура в списке — «маэстро Паголо», т. е. Паоло Тосканелли, нам уже известный. В это время он был стар и слава его была огромна.

Все эти люди принадлежали, нужно думать, к одному кружку, центром которого был Тосканелли. Квадрант приносил туда Мармокки или о квадранте он вел там разговор. Ясно, каковы господствующие интересы кружка. Это — техника, география, астрономия, математика. Но одно имя, последнее, плохо вяжется с остальными: Иоанн Аргиропул — византийский ученый, знаменитый эллинист, переводчик Аристотеля, профессор греческого языка, живой кладезь сведений по греческой филологии, по литературе, истории и философии Греции. Он пользовался громкой славой, и Доменико Гирландайо увековечил его черты на одной из своих ватиканских фресок. Как он попал в компанию Тосканелли? Был ли он вообще в этой компании? Не случайно ли имя его в записной книжке Леонардо связалось с остальными именами? И зачем оно вписано в ней рядом с другими?

Леонардо греческого языка не знал, в латинском был не очень силен. Ни он себя, ни другие его к гуманистам не причисляли. И, конечно, не филологические интересы притягивали его к таким людям, как Аргиропул. Имя ученого византийца мелькнуло в записях Леонардо всего только раз. Попало оно туда все-таки не случайно. В каких же отношениях находились между собой Тосканелли и Аргиропул, как люди, формировавшие интересы Леонардо и его духовные устремления?

Было очень естественно, что юный ученик Верроккьо не удовлетворялся ни тем профессиональным обучением, которое он получил в боттеге учителя, ни теми искрами науки, которые он мог хватать там на лету, а тянулся туда, где наука культивировалась по-настоящему — к Тосканелли и его кружку. Сначала Леонардо была нужна только такая наука, которая непосредственно помогала его искусству, а потом, под напором жизни и под влиянием учителей, интересы его стали шириться, в них заняла очень большое место техника, которая, как и искусство, восходя от практики к теории, должна была привести его к математике. Кружок Тосканелли был тем местом во Флоренции, где жажда настоящей науки, как венца рожденных практикой исследовательских побуждений, могла найти себе наиболее полное удовлетворение. И вполне понятно, что людей интересовала техника.