

# ЛЕОНАРДО

Франк Цёльнер

TASCHEN

Leo. Leonardo

«Живопись охватывает плоскости, цвета и образы  
каждой вещи, сотворенной природой».

Леонардо да Винчи





Франк Цёльнер

# ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

1452 – 1519

**TASCHEN / АРТ-РОДНИК**

УДК 73/76  
ББК 85.103(3)  
Ц 35

НА ПЕРВОЙ СТОРОНЕ ОБЛОЖКИ:  
*Дама с горностаем (Чечилия Галлерани. Ок. 1490*  
Дерево, масло. 54,8 x 40,3 см  
Краков, музей Чарторыжских

НА АВАНТИТУЛЕ:  
*Старик и юноша. Ок. 1495 – 1500*  
Красный мел. 208 x 150 мм  
Флоренция, Уффици

НА ФРОНТИСПИСЕ:  
Неизвестный мастер  
*Портрет Леонардо*  
Красный мел. 333 x 213 мм  
Турин, Национальная библиотека

По этому рисунку долгое время судили о внешности Леонардо,  
так как он считался его единственным достоверным автопортретом.  
В настоящее время рисунок признан либо подделкой,  
либо, в лучшем случае, копией.

НА ЗАДНЕЙ СТОРОНЕ ОБЛОЖКИ:  
Неизвестный мастер  
*Портрет Леонардо*  
Красный мел. 333 x 213 см  
Турин, Национальная библиотека

Главный редактор Т.И. Хлебнова  
Перевод В.А. Большакова  
Редактор Л.Ф. Миронихина  
Художественный редактор Н.Г. Дреничева  
Корректор Л.И. Гордеева

© 2003 TASCHEM GmbH  
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln  
[www.taschen.com](http://www.taschen.com)

Дизайн обложки: Катинка Койль, Ангелика Ташен, Кёльн

© АРТ-РОДНИК, издание на русском языке, 2003  
125319 Москва, ул. Красноармейская, 25  
Т./факс: (095) 151-2956, 151-4521  
125319 Москва, а/я 42  
[info@artrodnik.ru](mailto:info@artrodnik.ru)

ISBN 5-88896-143-4

Отпечатано в Германии

# Содержание

7

Годы учебы и юность во Флоренции

23

Незавершенные начинания

29

Новые художественные поиски в Милане

37

Художник – ученый и инженер

45

Леонардо – придворный живописец в Милане

61

Годы странствий

71

Битва гигантов: Леонардо и Микеланджело

81

Последние годы

92

Леонардо да Винчи: жизнь и творчество





# Годы учебы и юность во Флоренции

1469 – 1482

Писатели и критики прошлого всегда благосклонно отзывались о Леонардо как о разносторонне одаренном, образованном, привлекательном молодом человеке, поражавшем современников своими талантами не только в живописи, но и в науке и в музыке. Не могли они обойти молчанием и склонности Леонардо к однополю любви, которая в те времена была наказуема. Но уже в XVI веке эту склонность считали чуть ли не само собой разумеющейся особенностью его гения. Единственное, чего не прощали ему, так это привычку не завершать начатые произведения. Его биографы постоянно сетовали на последствия, которые имела для искусства Леонардо разносторонность его интересов: «Пока он тратил время на исследования в областях, далеких от искусства, его непостоянство и ненадежность привели к тому, что он закончил лишь немногие свои произведения; его талант так стремился к совершенству, и он был настолько требователен к себе, что начиная многие произведения, затем бросал их», — писал гуманист Паоло Джово в своем собрании биографий знаменитых людей, созданном в 1527 году. В изданных впервые в 1550 году «Жизнеописаниях самых известных живописцев, скульпторов и архитекторов» Джорджо Вазари вторил Джово: «Леонардо достиг бы гораздо большего, не будь он столь переменчивым и непостоянным; он принимался за изучение многих предметов, но вскоре бросал их».

Леонардо родился 15 апреля 1452 года в Винчи близ Эмполи. Еще мальчиком был отдан в ученики флорентийскому живописцу и скульптору Андреа дель Верроккьо (1433 – 1485). Первые биографы Леонардо всегда упоминали о выдающихся способностях юного художника; Вазари, например, писал: «Рисовал он и на бумаге так хорошо, что никто не мог сравниться с ним в мастерстве; подтверждение тому — принадлежащая мне голова, божественно исполненная серебряным карандашом и светотенью». Вазари принадлежит и общеизвестный рассказ о том, как в начале творческого пути Леонардо его отец «отобрал несколько его рисунков, отнес их Андреа Верроккьо, который был его большим другом, и спросил его, достигнет ли Леонардо каких-либо успехов. Пораженный теми огромными задатками, которые он увидел в рисунках начи-



Андреа Верроккьо  
*Мадонна с Младенцем*. Ок. 1473 – 1475  
Дерево, темпера. 72 x 53 см  
Берлин, Государственные музеи

Позднее в своих рисунках и картинах Леонардо использовал этот тип Мадонны с Младенцем.

Иллюстрация на странице 6:  
*Мадонна с звездикой*. Ок. 1475  
Дерево, масло. 62 x 47,5 см  
Мюнхен, Старая Пинакотека

Эта картина считается первой самостоятельной работой Леонардо, по форме очень близкой к нидерландской живописи. Тип изображения Мадонны напоминает картины его учителя Верроккьо.



**Портрет казненного Барнардо ди Бандино Барончелли.** 1479

Перо, чернила. 192 x 78 мм  
Байона, Музей Бонна

По этому рисунку Барончелли, казненного за принадлежность к заговору Пацци 29 декабря 1479 года, Леонардо, вероятно, надеялся позднее сделать раскрашенную статую, с этой целью он оставил заметки о цвете одежды заговорщика.

иллюстрация на странице 9:

**Античный воин.** Ок. 1472

Тонированная бумага, металлический штифт. 285 x 207 мм  
Лондон, Британский музей

Этот рисунок сделан по определенному типу изображения (так называемому типу «старого воина»), который Леонардо заимствовал у своего учителя Верроккьо и часто использовал позднее.

нающего Леонардо, Андреа тут же предложил взять его учеником в свою мастерскую».

Эта история о юном гении, уже проявившем свои таланты до того, как он стал учиться живописи, скорее всего, легенда. Так же приукрашена и история тесной дружбы отца Леонардо и его будущего учителя Верроккьо. И все же юный Леонардо действительно очень рано обнаружил необычайный талант рисовальщика. Ни один из художников его поколения не оставил такого количества необычайно разнообразных по содержанию графических работ. Даже его ранние произведения 1470-х годов доказывают талант рисовальщика и замечательное владение металлическим штифтом и пером.

В это время он очень увлекался зарисовками маленьких, почти фантастических фигур в движении, выполненных короткими, энергичными штрихами пера. Он делал рисунки и на другие темы, воплощая в них свои художественные фантазии. Его ранние работы обнаруживают тщательность исполнения и пристальное внимание к деталям, к чему стремились все художники в период обучения. Это относится и к рисунку лилии (с. 14), который, скорее всего, был подготовительным наброском к картине. Эти качества присущи и рисунку древнего воина (с. 9), явно восходящему к античному типу изображения, популярному в мастерской Верроккьо. Юные художники «набивали руку», используя именно такие модели. Позднее на страницах своей *Книги о живописи* Леонардо советует живописцам больше упражняться, срисовывая хорошие рельефы и скульптуры. Тщательно исполненные эскизы драпировок раннего Леонардо создают впечатление выполненных с натуры. Это подтверждает и Вазари: «Он хотел стать профессиональным живописцем, поэтому много упражнялся в зарисовках с натуры, сам делал глиняные модели фигур, набрасывал на них мягкие, пропитанные глиной ткани, а затем терпеливо срисовывал их на тончайших, уже сносившихся реймских и льняных тканях». Эти тщательно исполненные рисунки служили художникам одновременно и упражнениями и эскизами для изображения драпировок в других произведениях. Рисунки исполнялись в различной технике и с повышенным вниманием к деталям; чаще всего их наносили на прочную льняную ткань, чтобы ими можно было пользоваться как образцами для обучения следующих поколений живописцев (с. 15).

Кроме изучения моделей в мастерской, Леонардо делал зарисовки с натуры. Один из самых характерных для раннего периода ученичества рисунков хранится ныне в галерее Уффици во Флоренции. В левом верхнем углу обычная зеркальная надпись Леонардо: «В день Св. Марии Снежной, 5 августа 1473 года» (с. 10). На этом рисунке пером по едва заметному карандашному контуру изображена холмистая долина, уходящая к горизонту, где при небольшом усилии воображения можно представить полоску моря. Вероятно, этот этюд был сделан карандашом с натуры, а затем в мастерской обведен чернилами.

На нем видна дорога, ведущая из Винчи в Пистойю. В начале XX века Вольдемар фон Сейдлици предположил, что стены и башни





в левой части рисунка — это укрепления Папиано. Это произведение — один из самых ранних пейзажей в истории искусства — свидетельствует не только о возросшей в XV веке роли зарисовок с натуры, но и о тех усилиях, которые прилагали художники, чтобы подчинить видимый мир своему творческому воображению. Так, например, кроны деревьев на холме справа обозначены лишь простыми быстрыми штрихами. Соприкасаясь, эти пересекающиеся штрихи создают эффект вибрации, колебания листвы, что уже не похоже на простое копирование природы.

Зарисовки с натуры все чаще появлялись почти в каждом произведении, где требовался пейзажный фон. Другие художники заменяли эти пейзажи драпировками — одеяниями Мадонны и ангелов. Если верить Вазари, то одна из ранних работ Леонардо как раз была такой задрапированной фигурой. Вазари сообщает следующие детали, относящиеся к картине *Крещение Христа* (с. 11), большую часть которой написал Верроккьо: «Леонардо написал ангела, держащего одежды, и хотя был еще юнцом, выполнил его так, что ангел Леонардо оказался много лучше фигур Верроккьо. Это стало причиной того, что Андреа никогда больше уже не прикасался к краскам, обидевшись на то, что какой-то мальчик превзошел его в мастерстве».

**Пейзаж Арно. 1473**

Перо, чернила поверх частично стертого карандаша. 190 x 285 мм  
Флоренция, Уффици

Этот рисунок пером считается одним из самых ранних пейзажей художника.

иллюстрация на странице 11:

Андреа Верроккьо и Леонардо  
**Крещение Христа.** Ок. 1472 — 1475  
Дерево, масло, темпера. 177 x 151 см  
Флоренция, Уффици

Леонардо помогал Верроккьо в создании этой алтарной картины. Ему принадлежит изображение коленапреклоненного ангела (крайнего слева), им прописаны детали пейзажа и фигура Христа.

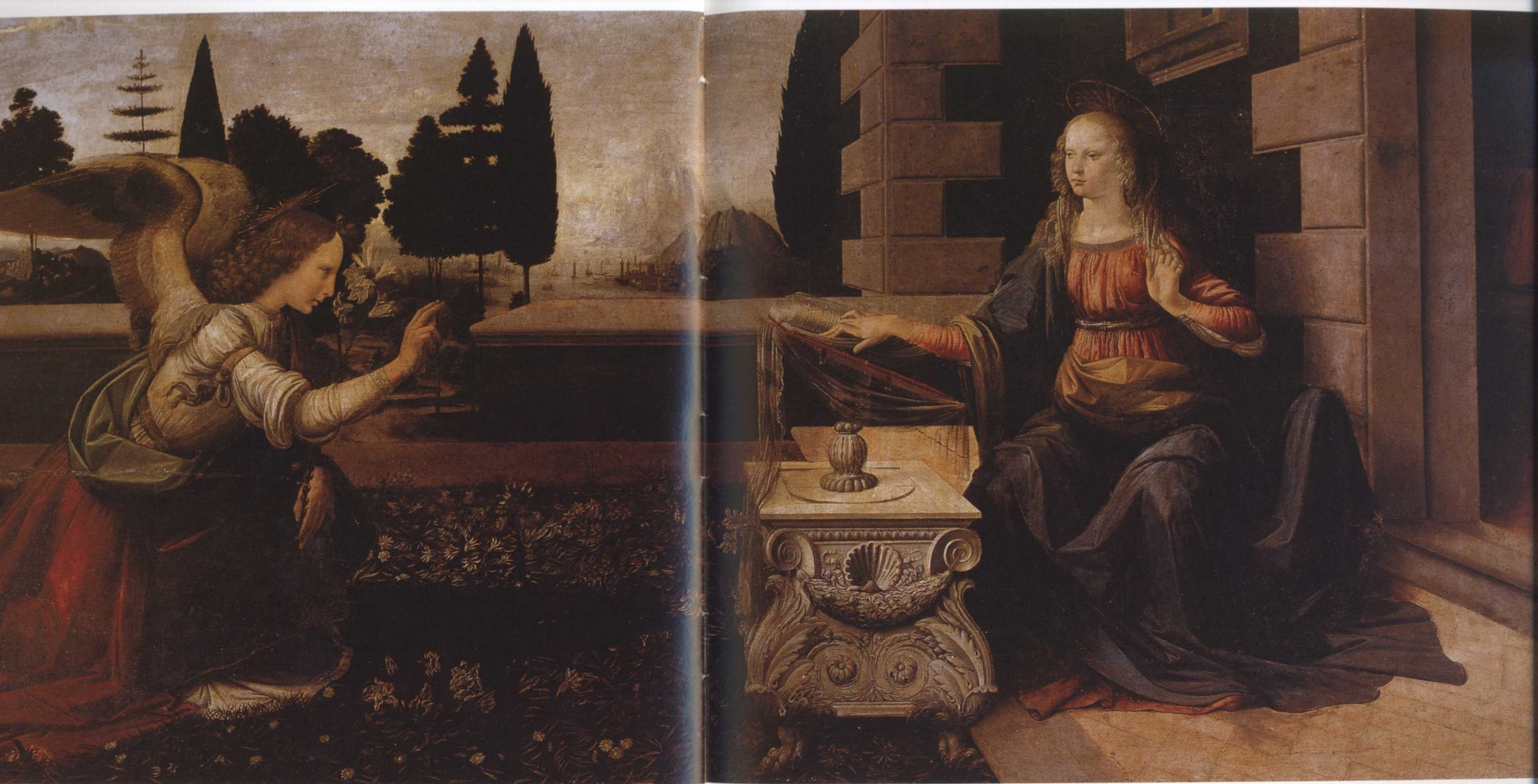






*Благовещение.* Ок. 1472 – 1475  
Дерево, масло, темпера. 78 x 219 см  
Флоренция, Уффици

Авторство данного произведения Леонардо спорно. Принято считать, что композиция в целом, фигура ангела и пейзаж принадлежат Леонардо. Некоторые фрагменты картины, например крылья ангела, были написаны другим мастером.



*Благовещение.* Ок. 1472 – 1475  
Дерево, масло, темпера. 78 x 219 см  
Флоренция, Уффици

Авторство данного произведения Леонардо спорно. Принято считать, что композиция в целом, фигура ангела и пейзаж принадлежат Леонардо. Некоторые фрагменты картины, например крылья ангела, были написаны другим мастером.





*Ангел, деталь Благовещения*

*Лилия (деталь). Ок. 1480 – 1485*  
Перо, чернила поверх черного мела.  
314 x 177 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Этот рисунок – типичный учебный подготовительный эскиз: контуры лилии перфорированы для того, чтобы их можно было точно перенести на поверхность картины. Подобный эскиз, должно быть, существовал и для *Благовещения*.

Конечно, не все в этой истории выдерживает строгую критику, хотя смелое утверждение, что Верроккьо бросил живопись после совместной работы со своим учеником, возможно, не чистая выдумка. Действительно, после *Крещения Христа* больше не появилось ни одной картины, которую можно было бы приписать Верроккьо. Значит ли это, что мастер уступил место своему ученику? Новейшие исследования позволили проверить этот рассказ. Так, ангел, изображенный в левой части картины, по своему стилю и технике исполнения действительно отличается от фигур Верроккьо. Еще ранее было замечено, что поза коленапреклоненного ангела предвосхищает характерную для Леонардо динамику и пластику фигур. Верхняя часть тела ангела повернута в одну сторону, а голова – в другую. Мягкая светотень на лице ангела резко отличается от более жесткой манеры, свойственной работам Верроккьо. Те же наблюдения можно сделать, изучая технику исполнения центральной фигуры: тело Христа, по всей видимости, было прописано маслом на завершающем этапе работы, поэтому моделировка здесь более мягкая, чем в фигуре Иоанна Крестителя, написанной Верроккьо темперой. Таким образом, ангел слева и завершение фигуры Христа можно приписать Леонардо. Но композиция в целом и большинство деталей этой алтарной картины принадлежат Верроккьо. Создавая свое произведение, мастер опирался на рассказ о Крещении Христа в Евангелиях (Матф., 3.3 – 17; Марк, 1.9 – 11), но в большей степени следовал уже сложившимся канонам изображения: полуобнаженный Христос стоит на каменистом дне Иордана, справа от него – Иоанн. Над ними парит голубь Святого Духа, чуть выше видны руки Бога Отца.

В левой части картины один из двух ангелов держит одежды Христа. Пальма на заднем плане замыкает живописное пространство. Это райское древо спасения и жизни имеет символический

смысл, остальные элементы композиции типичны для многих произведений Леонардо. Реальный пейзаж, к которому, несомненно, прикоснулась рука юного художника, занимает весь фон. Прозрачная гладь воды, поблескивающая у подножия обрывистых скал, теплый свет, падающий слева на группу фигур на переднем плане, и тающая в голубизне даль резко контрастируют с первозданными, прорезанными расщелинами горами. Далеко за горизонтом синева неба постепенно переходит в светящийся белый цвет.

*Крещение Христа* — одновременно свидетельство независимости и зависимости живописца. Хотя части, написанные Леонардо, уже говорят о его индивидуальности, все же в середине 1470-х годов он сильно зависел от своего учителя и его мастерской. В это время Леонардо еще жил под кровом Верроккьо, и поэтому почти все ранние произведения, которые приписывают Леонардо, заставляют вспоминать о работах его учителя. В частности, это относится к *Благовещению* из Уффици во Флоренции (с. 12 — 13). Так, пышный орнамент саркофага, стоящего перед Марией, в точности соответствует такому же саркофагу, завершеному Верроккьо в 1472 году для Старой сакристии флорентийской церкви Сан Лоренцо. Создавая композицию этой большой картины, Леонардо следовал сложившимся в XV веке канонам: коленапреклоненный архангел Гавриил возвещает Деве Марии (Протоевангелие Иакова, 11, Лука, 1.26 — 38) благую весть о предназначении стать матерью Сына Божия. Справа сцену замыкает сравнительно новая, современная Леонардо постройка; садик перед домом огражден невысокой стеной, за которой видна уходящая вдаль дорога. Этот пейзаж служит фоном для благовествующей правой руки Гавриила и лилии, которую он держит в левой как символ чистоты и непорочности Марии. С противоположной стороны картину завершают выступающие четкими силуэтами маленькие деревья и горы на фоне горящего багрянцем неба.

Нет единого мнения о том, что эта картина действительно кисти Леонардо. Соглашаются лишь в том, что Леонардо принадлежит замысел продольной композиции, что он написал фигуру архангела Гавриила и некоторые детали пейзажа. До нас дошел набросок правой руки ангела (с. 15). Об авторстве Леонардо заставляют думать и горы, тающие в голубоватой утренней дымке: художник неоднократно возвращался к этому мотиву в своих более поздних произведениях.

*Эскиз для руки ангела из Благовещения.*  
Ок. 1472 — 1475. Перо, чернила. 75 x 92 мм  
Оксфорд, Церковь Христа  
Этот маленький рисунок был эскизом к фигуре ангела в приписываемом Леонардо *Благовещению* из Уффици.

*Эскиз драпировки ангела из Благовещения.*  
Ок. 1474  
Кисть и серая темпера, подкрашенная белилами по загрунтованной серой ткани. 182 x 233 мм  
Париж, Лувр





Рука Леонардо особенно чувствуется в мастерском изображении природы — воды, воздуха и света, сгущающихся сумерек у подножия виднеющихся вдали холмов и альпийского типа скалистых гор. Позднее Леонардо очень подробно описывал подобный пейзаж в своей *Книге о живописи* и говорил об особом очаровании слияния у горизонта гор и моря: «Такие горизонты очень красивы в картине. Правда, следует сделать несколько гор по бокам с [соответствующими] степенями уменьшения интенсивности красок, как этого требует порядок чередования цветов на больших расстояниях».

О тесной связи искусства молодого Леонардо с творчеством его учителя свидетельствует небольшая картина *Мадонна с гвоздикой* в Старой Пинакотеке в Мюнхене (с. 6). Вероятнее всего, это произведение было создано в то время, когда Леонардо еще работал в мастерской Верроккьо. Видимый в проемах между колоннами пейзаж говорит о влиянии на Леонардо картин старых нидерландских мастеров. Но фигуры Мадонны и Младенца Иисуса явно обнаруживают привязанность к излюбленным живописным формам мастерской Верроккьо. Подобные изображения Мадонны предназначались для частных домов и маленьких часовен и были широко распространены во Флоренции XV века. Кроме изображения любви Марии к Младенцу Христу, Леонардо включает в композицию традиционные символы христианской веры: Младенец тянется к красной гвоздике — символу Страстей, намек на будущую крестную смерть Христа. Символический смысл имеет и хрустальная ваза в правом нижнем углу картины — красноречивый знак чистоты и непорочности Марии.

В то же время мотивы гвоздики и хрустальной вазы, изображение которых требовало от живописца большого мастерства, позволили Леонардо в полной мере проявить свой талант. Это же относится и к мастерской передаче ткани, ниспадающей с колен Марии, интенсивный цвет которой оживляет сумрачный колорит переднего плана картины.

Иногда Леонардо составлял списки своих произведений. Из них можно заключить, что в первые флорентийские годы он создал еще несколько небольших Мадонн. Это подтверждают не только сохранившиеся работы, но и многочисленные эскизы (с. 17). В этих набросках заметно желание художника передать в рамках установленных правил богатство и выразительность движений. С другой стороны, в рисунках этих лет чувствуется смелый полет фантазии, свободное творческое самовыражение, невозможное при исполнении официальных заказов.

Влияние на Леонардо нидерландской живописи, ее мотивов, стиля и форм, проявившееся в *Мадонне с гвоздикой*, обнаруживается и в более позднем *Поклонении волхвов* (с. 25), но сильнее всего — в *Портрете Джиневры де Бенчи* (с. 19). Этот портрет — первое живописное произведение Леонардо, точно датированное и не на религиозную тему. В портрете Джиневры де Бенчи Леонардо в большей степени, чем в своих предыдущих произведениях на религиозные темы, отходит от художественных требований мастерской Верроккьо.



*Мадонна с Младенцем и кошкой.* Ок. 1480  
Перо, чернила поверх карандашного наброска. 132 x 95 мм  
Лондон, Британский музей

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 16:  
*Мадонна Бенуа.* Ок. 1475 — 1478  
Холст, масло (переведена с дерева).  
48 x 31 см  
Санкт-Петербург, Эрмитаж

Эта картина, названная по имени одного из своих прежних владельцев, отличается от Мадонн других мастеров темными тонами, разработанным освещением и внутренним динамизмом, особенно заметным в набросках Леонардо для этого сюжета.



*Зарисовки рук.* Ок. 1474  
Тонированная бумага, серебряный  
карандаш, белила. 214 x 150 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

По-видимому, Леонардо делал  
подобные зарисовки к задуманным  
портретам.

Характерная особенность этого маленького портрета заключается в спрессованности его живописного пространства. Выдвинутая на передний план молодая женщина Джиневра де Бенчи сидит у куста можжевельника, обрамляющего ее голову наподобие венка и заполняющего большую часть фона. Подобные портреты «крупным планом» появлялись в нидерландской живописи у Яна Ван Эйка, жившего поколением раньше Леонардо, такой же тип изображения использовал Ханс Мемлинг. Формат портрета Джиневры де Бенчи, очень точное изображение кустарника, постановка головы женщины — всё это напоминает ранние нидерландские картины. Развернутые почти по диагонали к плоскости картины плечи Джиневры де Бенчи, контрастирующие с движением головы,



*Портрет Джиневры де Бенчи.* Ок. 1478 – 1480  
Дерево, масло, темпера. 38,1 x 37 см  
Вашингтон, Национальная галерея  
Фонд Айлса Меллона Брюса  
©1998 Board of Trustees

Заметно как в стиле и технике,  
так и в тщательной передаче природы влияние  
старых нидерландских мастеров. Главное содержание  
этого портрета – связь между женской красотой  
и добродетелью. Нижний край портрета, где  
когда-то были изображены руки Джиневры,  
обрезан.



*Портрет Джиневры де Бенчи,  
оборотная сторона*

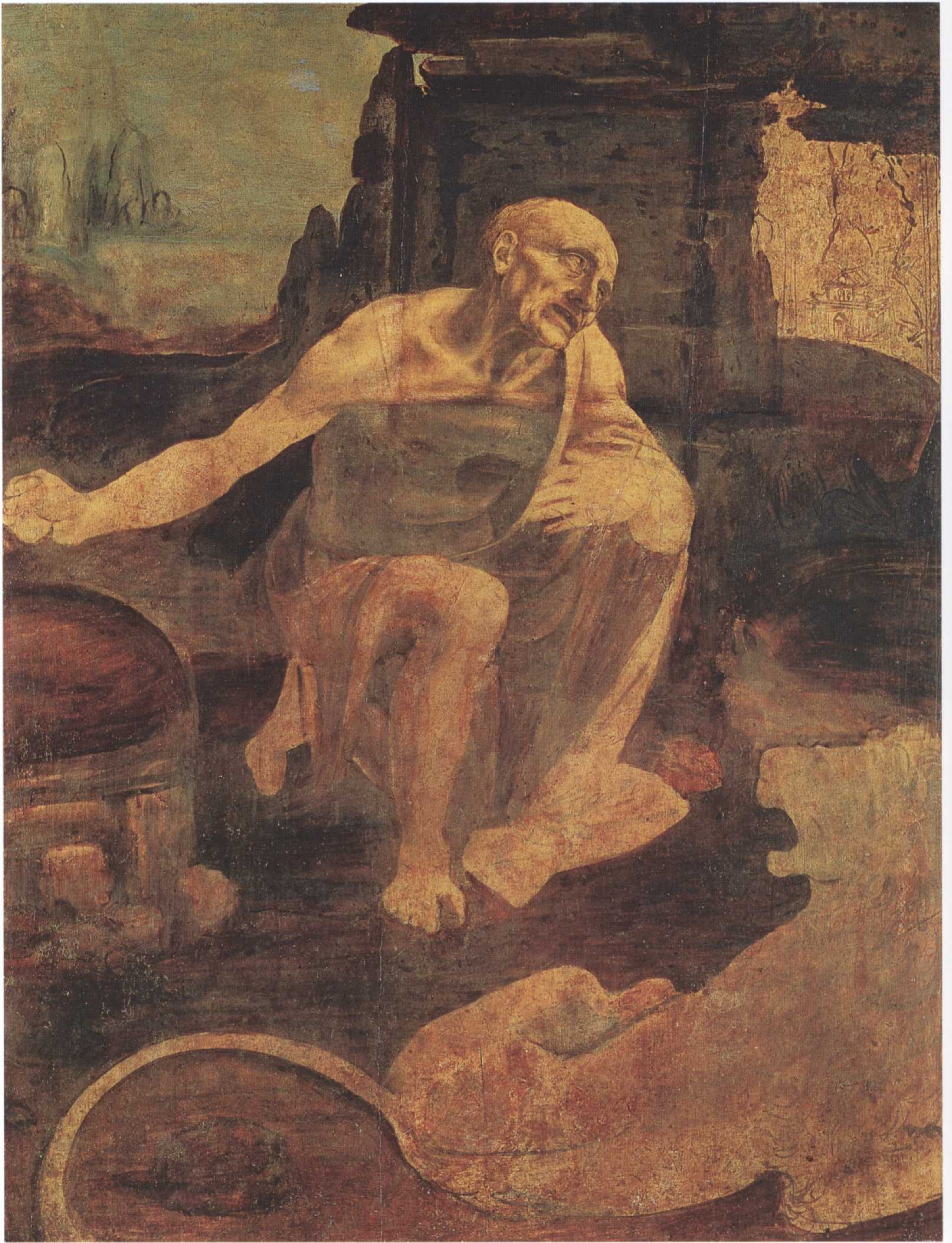
Изображение на оборотной стороне этого портрета было продолжением темы его лицевой стороны: надпись подчеркивает единство красоты и добродетели – «Красота украшает добродетель».

повернутой почти анфас, придают этой фигуре с застывшим, почти безжизненным лицом элементы динамизма.

Бледность Джиневры объясняется вовсе не художественным замыслом художника, а, как это следует из некоторых источников, болезненностью модели.

Можжевельник, заполняющий фон портрета, — не столько орнаментальное дополнение, сколько (подобно некоторым другим растениям) — символ женской добродетели. Итальянское слово «giperго» намекает на имя позирующей Джиневры. Этот сложный комплекс иносказаний мы находим и на оборотной стороне портрета, где на фоне имитации красного порфирного мрамора изображены ветви лавра, можжевельника и пальмы, обвиваемые бандеролью со словами VIRTUTEM FORMA DECORAT («Красота украшает добродетель»). Надпись, растения и цветной мрамор как бы подчеркивают связь между красотой и добродетелью. Красный порфирный мрамор, очень твердый камень, на оборотной стороне портрета, символизирует стойкость добродетели Джиневры. Ветвь лавра и пальмовый лист, перевитые лентой с надписью, присутствовали на гербе Бернардо Бембо, заказчика картины. Можжевельник, вокруг которого обвивается лента, — еще один намек на имя Джиневры и ее добродетели — целомудрие и верность. Вечнозеленый лавр указывает на причастность Джиневры к поэзии, о чем свидетельствуют Бембо и другие писатели. Пальмовая ветвь — также традиционный символ добродетели. Надпись на бандероли, обвивающей растения-символы, подтверждает тесную связь между красотой и добродетелью, которые были традиционной темой в литературе той эпохи. Именно эта идея выражена в портрете Джиневры де Бенчи, лицевая и оборотная стороны которого образуют тесное единство, — изящество и красота молодой женщины должны быть неразрывно связаны с ее добродетелью.





# Незавершенные начинания

1478 – 1482

Ранние произведения Леонардо свидетельствуют о том, что в молодости он получал заказы лишь на небольшие произведения. Начинающему живописцу было нелегко приобрести известность на художественном рынке Флоренции, где не было недостатка в хороших мастерах: Антонио дель Полайоло блистал, получая крупные заказы, Сандро Боттичелли как раз приближался к зениту своей славы, а Доменико Гирландайо, учитель Микеланджело, уже имел большую процветающую мастерскую. Чтобы выйти победителем в таком соревновании, одного таланта было недостаточно: тогда, как и теперь, для успеха были необходимы и личные связи. 1478 год ознаменовался для Леонардо попытками получить, пользуясь поддержкой и рекомендациями, более крупные заказы. В тот год ему поручили создать алтарную картину для капеллы святого Бернарда в Палаццо Веккьо, местопребывании Синьории, флорентийского правительства. Возможно, получить этот заказ помог отец Леонардо: как преуспевающий нотариус он был довольно известен во Флоренции и вел некоторые дела Городского Совета. И хотя художник получил щедрый задаток в 25 золотых дукатов после заключения договора, он так никогда и не закончил картину.

Даже если Леонардо и не начинал алтарный образ для капеллы святого Бернарда, все же к концу 1470-х годов он постепенно утвердил свое положение художника. Именно тогда он начал алтарную картину с изображением *св. Иеронима*. Несмотря на то, что эта работа не была завершена и пострадала от времени, в ней отчетливо виден изначальный замысел Леонардо. Св. Иероним изображен кающимся в пустыне, на фоне скудного скалистого пейзажа. Фигура коленопреклоненного святого расположена почти в центре картины. Лицо св. Иеронима искажено страданием, левой рукой он придерживает распахнувшееся на груди одеяние, правая рука, занесенная для удара, сжимает камень. На истощенной костлявой груди возле сердца видно темное пятно – вероятно, кровавая рана, которую св. Иероним нанес себе. Лежащий перед пустынником лев с открытой пастью – прирученный им зверь и постоянный спутник (святой вынул из его лапы терний) – наблюдает за происходящим. Сам святой смотрит на едва различимое Распятие, изображенное с правой стороны. Это как бы говорит о связи между страданиями святого и страстями распятого Христа.



*Коленопреклоненный ангел.* Ок. 1480  
Перо, чернила. 125 x 60 мм  
Лондон, Британский музей

Этот очень живой набросок пером восходит к так называемым моделям «коленипреклоненных фигур», которые использовались в мастерских живописцев для упражнений в рисунке.

Иллюстрация на странице 22:  
*Св. Иероним.* Ок. 1480 – 1482  
Дерево, масло. 103 x 75 см  
Рим, Пинакотека, Ватикан

Это, вероятно, алтарный образ, написанный для Бадиа во Флоренции, который остался незаконченным. На нем изображен кающийся в пустыне св. Иероним.



Сандро Боттичелли  
*Поклонение волхвов Гаспаре дель Лама.*  
 Ок. 1472 – 1475  
 Дерево, темпера. 111 x 134 см  
 Флоренция, Уффици

Расположение фигур на переднем плане, вероятно, послужило Леонардо примером для его *Поклонения волхвов*.

В картине *Св. Иероним* Леонардо сформулировал те художественные идеи, которые позднее захватили его и как теоретика искусства и как ученого. На картине запечатлен простейший тип движения, который изучался в то время в художественных мастерских и получил название «коленипреклоненной фигуры». В качестве моделей ученики использовали глиняные или деревянные фигуры, которым придавали нужные позы. Но в образе св. Иеронима Леонардо воплотил более значительные идеи: лицо страдающего Иеронима воплощает современные художнику знания в области физиогномики и физиологии, развитые впоследствии Леонардо в его записках. Кроме того, тип изображения мускулатуры и сухожилий на плечах указывает на интерес Леонардо к анатомии человеческого тела.

Еще в процессе работы над *Св. Иеронимом* Леонардо получил новый заказ – написать большое панно *Поклонение волхвов* для главного алтаря церкви Сан Донато а Скопето августинского монастыря у городских ворот. Значительность этого заказа могла быть причиной того, что Леонардо бросил работу над *Св. Иеронимом*. Отец Леонардо, поверенный в делах монастыря, вполне мог сыграть решающую роль в получении этого заказа в марте 1481 года. Год спустя и эта картина не была закончена Леонардо, возможно, это связано с его переездом в Милан.

Несмотря на незавершенность *Поклонения волхвов*, основные черты композиции вполне ясны. В центре почти квадратной картины, на фоне каменистого холма с двумя деревьями изображена сидящая Мария с Младенцем Христом на коленях, которому поклоняются три волхва, пришедших с Востока. Один из

*Наброски фигур для Поклонения волхвов.*  
 Ок. 1481  
 Перо, чернила поверх металлического штифта. Подготовительный рисунок на фиолетовой тонированной бумаге.  
 173 x 111 мм  
 Гамбург, Кунстхалле

Многочисленные наброски такого типа свидетельствуют о длительном процессе работы Леонардо над картиной.





них, Валтасар, опустился на колени и протягивает младенцу свой дар, кадилаицу с ладаном. Христос благословляет его. Слева в глубоком поклоне перед Марией и Младенцем склонился другой волхв, вероятно, Каспар. Коленопреклоненная фигура с поднятой головой слева на переднем плане — младший из волхвов, Мельхиор. Многочисленные персонажи, сгруппированные полукругом возле Мадонны, составляют свиту волхвов. Среди них изображен и Иосиф (либо пожилой мужчина слева, либо бородатый старик за плечом у Мадонны). Все действующие лица картины отличаются удивительным разнообразием движений и жестов. Внимание одних сосредоточено на цент-

*Поклонение волхвов.* 1481 — 1482  
Дерево, масло. 243 x 246 см  
Флоренция, Уффици

Как символ своих будущих страстей принимает Младенец Христос дар второго волхва — сосуд с ладаном. В то же время ладан является символом повторения жертвы Христа во время каждой совершаемой перед алтарем мессы.



*Набросок композиции Поклонения волхвов. Ок. 1481*  
Перо, чернила по металлическому штифту (?). 278 x 208 мм  
Париж, Лувр

Этот набросок показывает, насколько первая композиция *Поклонения волхвов* отличалась от окончательного варианта.

ральной группе — Марии и Младенце, в то время как взоры других устремлены на небо, на Вифлеемскую звезду, которую Леонардо намеревался включить в свою композицию (как на незадолго до того законченной картине *Поклонение волхвов* Сандро Боттичелли). От своего старшего современника Леонардо перенял также и расположение полукругом фигур на переднем плане.

В отличие от действующих лиц, окружающих Мадонну на переднем плане, люди и животные из свиты волхвов, изображенные на заднем плане, сгруппированы плотнее. Как и в других сценах *Поклонения волхвов*, на заднем плане видны руины дворца царя Давида, из колена которого, согласно Библии, происходил Иисус Христос. Два молодых деревца, растущие на руинах, можно рассматривать как символы наступления новой эры мира и благодати. Более высокое дерево цепляется корнями за скалистый холм; один из корней касается головы Младенца Христа. Возможно,

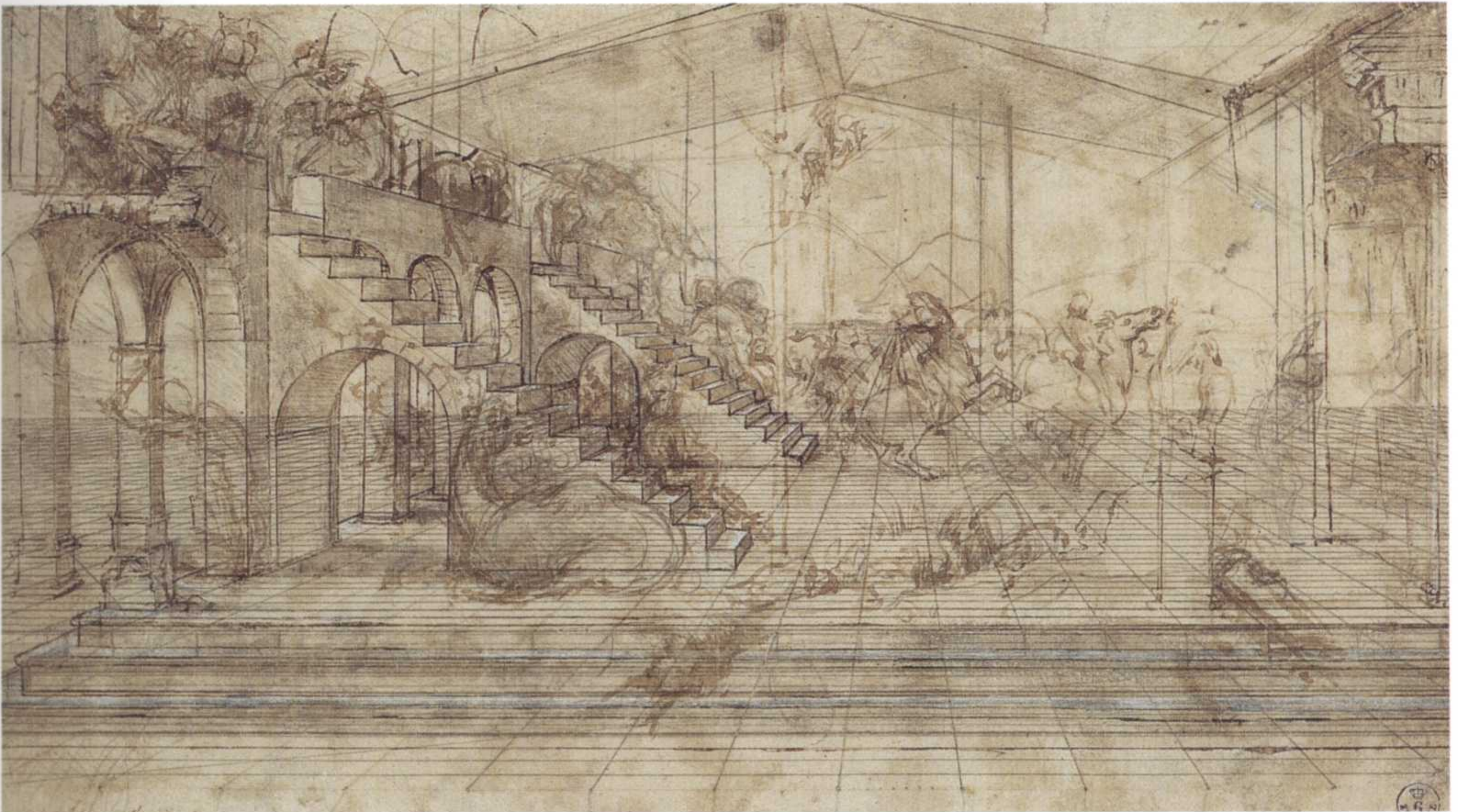
это иллюстрация к рассказу о Благовещении в популярной в ту эпоху Золотой легенде. В ней говорилось о том, что волхвы увидели не одну, а пять звезд и что пятая звезда — сам Иисус, «корень от древа Давидова». Наконец, две вздыбленные лошади на заднем плане, которых можно принять за сражающихся всадников, намекают на еще одну легенду, по которой волхвы первоначально были непримиримыми врагами, и лишь после рождения Спасителя, они, да и все в мире, помирились друг с другом. Ожесточенный поединок двух лошадей намекает на былую вражду волхвов и резко контрастирует со сценой мира и любви, царящей на переднем плане. Разграничивая пространство картины на два плана, Леонардо проводит четкую границу между временем до прихода Господа и эпохой благодати и поклонения Христу всех народов, наступившей после его рождения.



*Сражение всадников*, деталь из *Поклонения волхвов*

Эта деталь с так называемой «битвой всадников» изображает событие, произошедшее во время путешествия трех волхвов.

Набросок для заднего плана *Поклонения волхвов*. Ок. 1481  
 Перо, чернила, металлический штифт.  
 165 x 290 мм  
 Флоренция, Уффици





# Новые художественные поиски в Милане

1483

*Поклонение волхвов* осталось незаконченным, в конце 1482 или в начале 1483 года Леонардо в возрасте 30 лет оставил родной город, чтобы заново начать свою творческую карьеру в Милане. Можно лишь догадываться, почему он уехал из Флоренции. Милан был в то время одним из крупнейших столичных городов Европы, и Леонардо, видимо, надеялся получить в нем более крупные заказы, чем во Флоренции. Среди тех заказов, на которые он мог рассчитывать в Милане, был прежде всего замысел правителя Милана Лодовико иль Моро создать колоссальную конную статую Франческо Сфорца. Она была задумана Лодовико как памятник своему отцу и, в то же время, должна была служить его прославлению и укреплению власти. В своем знаменитом письме, посланном в Милан в 1482 или 1483 году, Леонардо как раз и намекает на это. В этом послании он прежде всего говорит о своих способностях военного инженера и лишь вскользь упоминает о том, что как художник он не уступит ни одному живописцу. Леонардо надеялся стать инженером или фортификатором при миланском дворе, потому что Лодовико Сфорца, как и другие тираны того времени, постоянно был втянут в различные войны.

Многословное письмо, отправленное Леонардо Лодовико иль Моро, видимо, не достигло цели, так как свой первый заказ в Милане он получил не от семейства Сфорца, а от францисканского братства церкви Сан Франческо Гранде. Братство поручило Леонардо и двум местным живописцам, братьям Предис, выполнить живописную часть алтаря для недавно построенной капеллы Непорочного Зачатия Девы Марии. В договоре содержались подробные указания мастерам, которые должны были расписать и вызолотить деревянный ретабль, законченный еще в 1482 году (с. 30). Леонардо написал центральное изображение, которое сохранилось в двух вариантах. Более ранний из них находится в Лувре, более поздний — в Национальной галерее в Лондоне (с. 31). Там же находятся и боковые створки с музицирующими ангелами, написанными Амброджо де Предисом. Рельефы со сценами из жизни Марии, а также венчавшие ретабль изображения пророков и Бога Отца дополняли декор лицевой части монументального алтаря. В центре ретабля находилась специальная ниша, в которой помещалась деревянная статуя Девы Марии с Младенцем — главным объектом



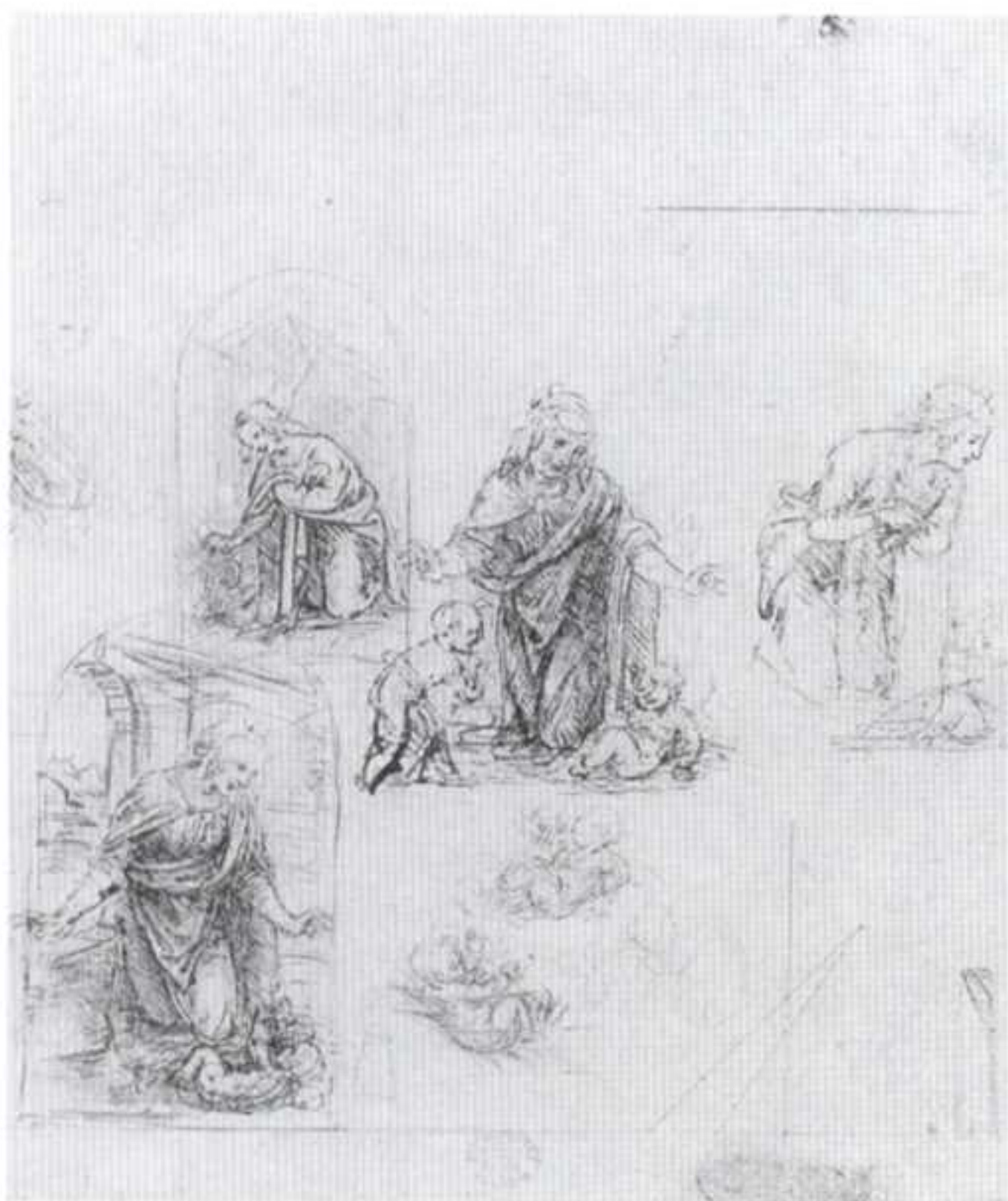
*Этюд женской головы.* Ок. 1483  
Тонированная бумага, серебряный  
карандаш.  
182 x 159 мм  
Турин, Национальная библиотека

Поворот головы девушки и ее улыбка служили Леонардо образцом для изображения ангела в *Мадонне в скалах*.

иллюстрация на странице 28:  
*Мадонна в скалах* (Мария с Христом,  
младенцем Иоанном и ангелом).  
1483 — 1486  
Дерево, масло. 199 x 122 см  
Париж, Лувр

Первое живописное произведение Леонардо, созданное в Милане, было частью большого алтарного образа, выполненного для францисканского Братства Непорочного Зачатия.





Эскизы и наброски, сделанные, вероятно, для *Мадонны в скалах*. Ок. 1483

Перо, чернила по предварительному рисунку карандашом.

195 x 162 мм

Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Рисунок-реконструкция ретабля с *Мадонной в скалах* (Малагуцци – Валери)

*Мадонна в скалах* занимала центральное место в большом резном алтаре. По сторонам от нее помещались две картины с изображениями ангелов. Убранство ретабля дополняли рельефы на тему жизни Марии и статуи пророков.



поклонения. Картина Леонардо *Мадонна в скалах* была, таким образом, «картиной-ширмой», которая 364 дня в году скрывала статую Мадонны, и только 8 декабря, в праздник Непорочного Зачатия, механически опускалась, открывая статую, которая становилась доступной для поклонения.

Леонардо изобразил Деву Марию, младенца Иоанна Крестителя, Христа и ангела сидящими возле (или внутри) скалистого грота, что и дало название картине. Юная Мария в темно-голубом одеянии преклонила колени почти в самом центре композиции. Она нежно смотрит на молитвенно сложившего руки Иоанна; правая рука Мадонны лежит на его плече, а левая охраняющим жестом простерта над Младенцем Христом. Справа сцену завершает ангел, вероятно, Уриил; в парижском варианте картины он с полуулыбкой смотрит на зрителя (с. 28). Ангел-хранитель Уриил правой рукой указывает на Иоанна Предтечу, а левой поддерживает сидящего перед ним Младенца Христа, который повернулся к Иоанну и благословляет его. Таким образом, персонажи на картине связаны друг с другом взглядами и жестами, и зритель, благодаря обращенному к нему ангелу, также включается в это сплетение взаимоотношений.

В обоих вариантах *Мадонны в скалах* скалистый пейзаж резко обрывается на переднем плане. На среднем и заднем планах за безжизненными, покрытыми расщелинами скалами виден освещенный солнцем и окутанный дымкой горный пейзаж и поверхность воды (в парижском варианте — большой кусок голубого неба). Свет, заливающий пейзаж на заднем плане, блеск воды, скудная растительность смягчают суровую атмосферу неприветливой скалистой местности. Этот эффект усиливается благодаря теплоте свету, падающему на фигуры слева.

Некоторые элементы картины следует рассматривать как религиозные символы: вода, жемчуг и горный хрусталь, украшающие брошь на груди Марии, являются знаками ее чистоты и непорочности и связаны с идеей Непорочного Зачатия, которому посвящалась капелла, где должна была находиться *Мадонна в скалах*.

С символикой Богоматери связано, может быть, и изображение скал (это относится и к созданной позднее картине *Св. Анна с Марией и Младенцем Христом* (с. 64 и след.). В молитвах и песнопениях — это стало общим местом — Мария уподоблялась горе, а бесплодная каменистая почва была символом чудесного зачатия Марии. В то же время скалистый грот предстает как надежное укрытие для маленьких Христа и Иоанна.

Образ юного Иоанна Крестителя на картине Леонардо, написанной для Братства Непорочного Зачатия, играет, видимо, особую роль. С иконографической точки зрения, изображение встречи Иоанна и Христа в младенчестве необычно. Об этом ничего не говорится ни в Священном Писании, ни в апокрифах. В апокрифах есть рассказ о том, как во время бегства в Египет Христос и Мария встретились с Иоанном в пустыне. Вполне возможно, что этим объясняется появление действующих лиц на картине Леонардо на фоне безлюдного скалистого пейзажа. Но подлинный, глубинный смысл мастерски изображенной сцены встречи Христа и



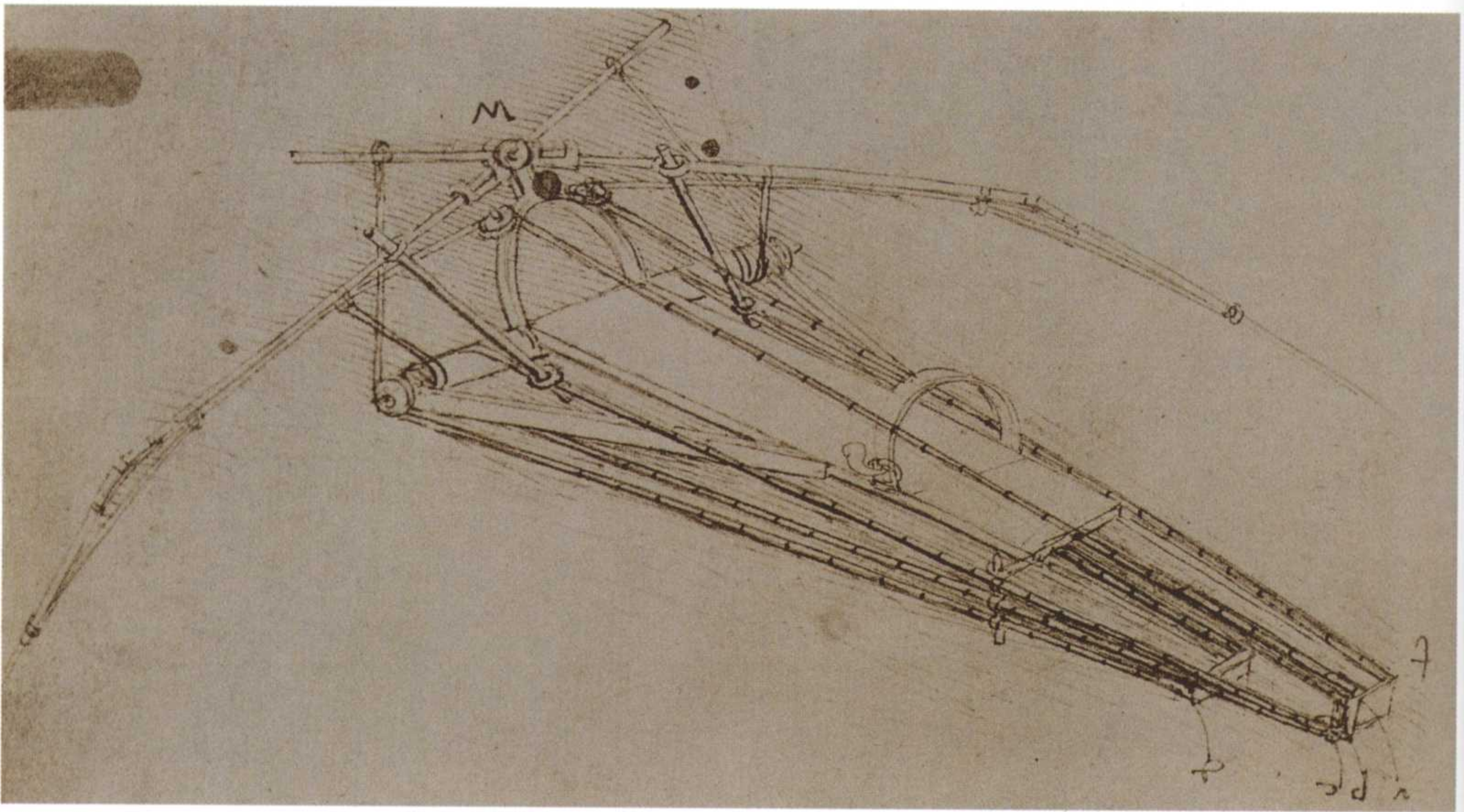
*Мадонна в скалах (Мария с Христом,  
младенцем Иоанном Крестителем и ангелом).*

Ок. 1493 – 1495 и 1506 – 1508

Дерево, масло. 195,5 x 120 см

Лондон, Национальная галерея

Во второй версии *Мадонны в скалах*,  
написанной вместо проданного первого  
варианта, Леонардо добавил нимбы и крест  
Иоанну Крестителю.



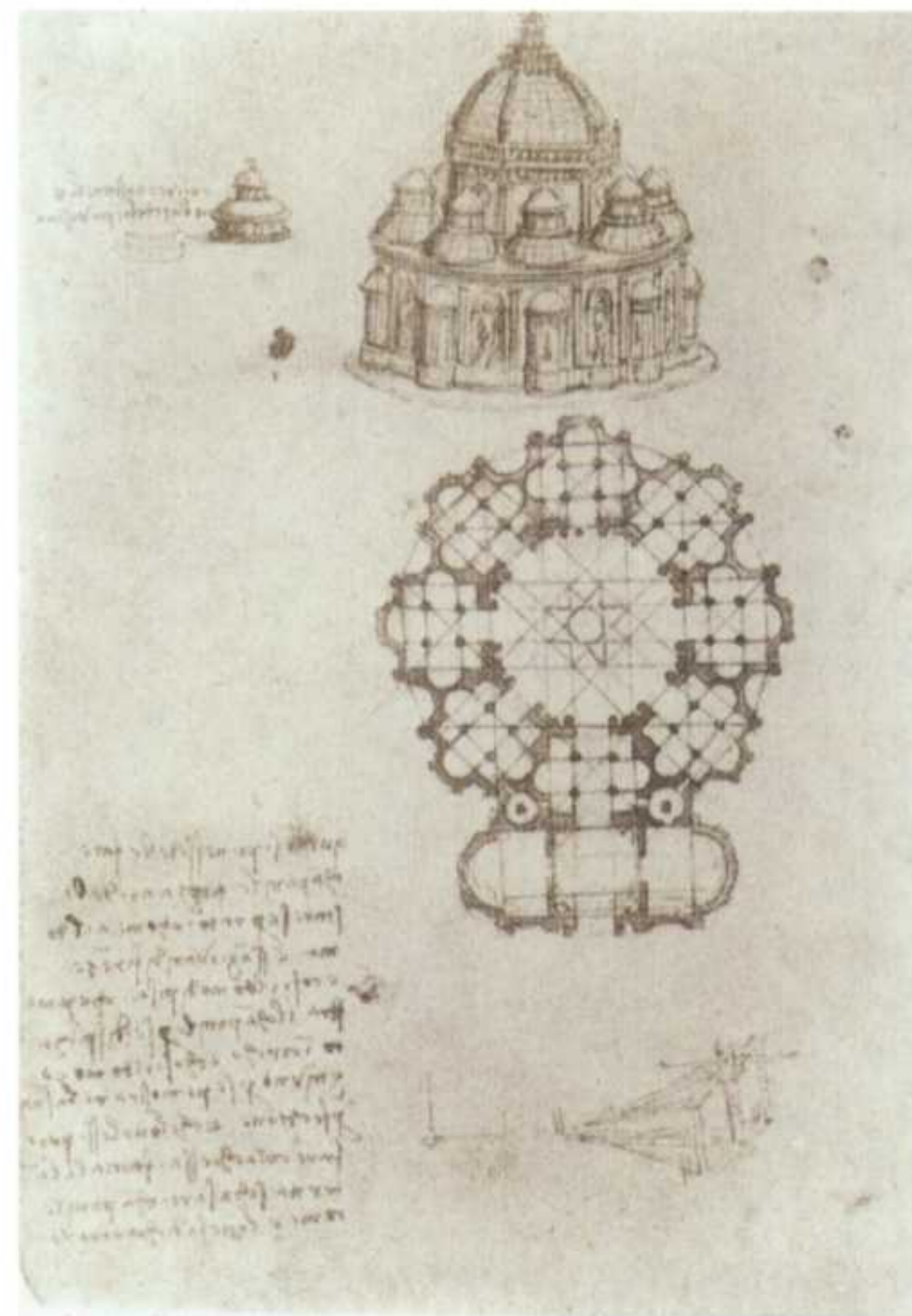
Иоанна в суровой и пустынной местности кроется в религиозных убеждениях заказчиков. Для францисканских монахов, заказавших алтарь и *Мадонну в скалах*, вместе с Христом и св. Франциском, особо почитаемым святым был также Иоанн Креститель.

Они отождествляли себя с младенцем Иоанном, который поклоняется благословляющему его Христу и находится под небесной защитой Девы Марии. Таким образом, Братство как бы дважды присутствует в этом произведении: с одной стороны, перед картиной во время богослужения, с другой — на самой картине в образе олицетворяющего его св. Иоанна. Более того, рука Мадонны покоится на плечах младенца Иоанна, что знаменует защиту Братства самой Девой Марией. Мотив защиты угадывается и в плаще Марии, окутывающем младенца Иоанна, и в изображении грота и скал как иносказания убежища. Плащ Марии обретает почти монументальные формы, и ему соответствует (особенно в парижском варианте) словно подхваченное ветром одеяние Уриила. Да и окружающий пейзаж производит впечатление укрытия для фигур на переднем плане.

Трудно представить себе, глядя на гармоничную, уравновешенную композицию *Мадонны в скалах*, какую изнурительную тяжбу пришлось вести Леонардо и работавшим с ним художникам после окончания алтаря. Ожесточенный спор разгорелся из-за оплаты: художники угрожали продать картину одному из любителей живописи, который предлагал им гораздо больше, чем готово было заплатить Братство. Эта тяжба, видимо, и вызвала к жизни появление второго варианта *Мадонны в скалах*, который находится ныне в Лондоне. А в XVI веке эта картина украшала капеллу Братства в монастыре Сан Франческо Гранде в Милане (с. 31). Первый вариант (с. 28), скорее всего, был впоследствии приобретен тем самым любителем искусства (может быть, Лодовико Сфорца), который подарил эту картину либо императору Максимилиану, либо французскому королю (см. с. 81).

Создав *Мадонну в скалах*, Леонардо утвердил свои художественные позиции в Милане, но его надежда стать придворным живописцем осуществилась лишь через несколько лет.

В настоящее время мы почти не располагаем сведениями о профессиональной деятельности Леонардо в Милане в конце 1480-х годов, позволяющей ему зарабатывать себе на жизнь. Достоверно известно только, что Леонардо создавал проекты военных приспособлений и летательных аппаратов, большинство из которых были совершенно фантастическими и неосуществимыми. Среди них — оружие всех видов, укрепления, сложные оборонительные системы, осадные орудия и многое другое. На рисунках этого периода изображены бронированные машины, огромный вес которых едва ли позволял им двигаться в каком-либо направлении. Не менее грозными выглядели проекты колесниц, вооруженных серпами, буквально скашивающими противника. Один из таких аппаратов Леонардо позаимствовал и несколько раз срисовал из современного ему военного трактата Роберто Валтарио *О военном искусстве* 1472 года. Тем не менее он сделал к рисунку весьма ироническую приписку о том, что вооружение такого типа



**План центрального храма.** Ок. 1488  
Перо, чернила по черному мелу.  
240 x 190 мм  
Париж, Библиотека Института  
Франции

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 32 ВВЕРХУ:  
**Рисунок летательного аппарата.**  
Ок. 1485  
Перо, чернила. 230 x 160 мм  
Париж, Библиотека Института  
Франции

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 32 ВНИЗУ:  
**Боевая колесница с вращающимися серпами.** Ок. 1485  
Перо, чернила, тушь. 200 x 280 мм  
Турин, Национальная библиотека

Леонардо нарисовал боевую колесницу из современного ему *Трактата о военном деле*, предупредив, что это приспособление может быть одинаково опасным для обеих сторон.





*Набросок головы женщины.* Ок. 1490  
Серебряный карандаш по зеленоватой  
тонирующей бумаге.  
180 x 168 мм  
Париж, Лувр

может представлять одинаковую опасность как для врага, так и для собственных войск.

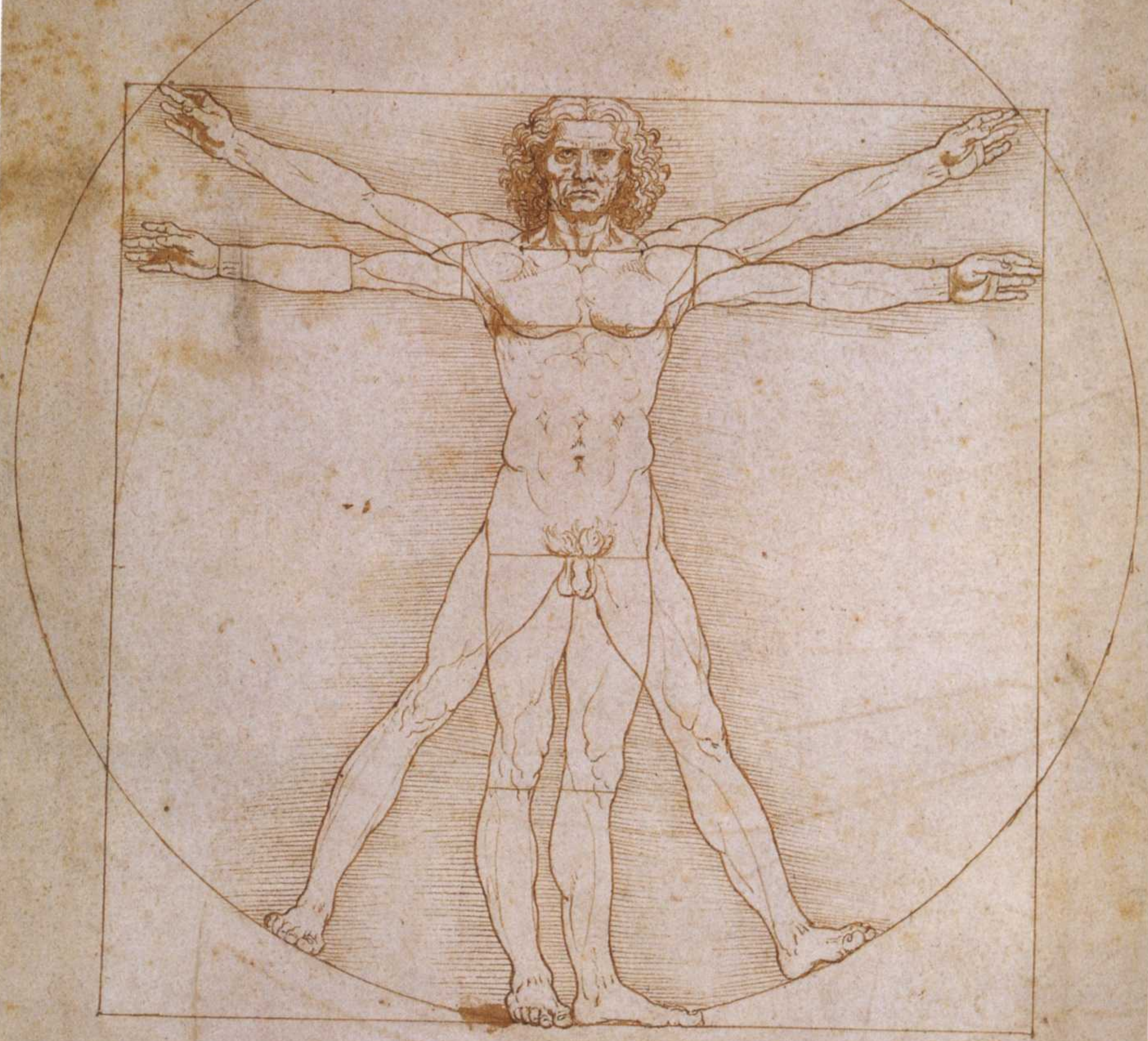
К счастью, Леонардо не ограничивался только проектированием военных приспособлений, но и пробовал свои силы в области архитектуры, создавал проекты и эскизы храмов и даже подвизался в качестве эксперта и консультанта на строительстве Миланского собора.

Сохранились свидетельства о небольших платежах мастеру за эти работы. Более значительными были наброски и проекты центрокупольных зданий. И хотя ни один из его замыслов не нашел практического применения, в них отразились споры, разгоревшиеся среди архитекторов о храмовых постройках такого типа. Лишь к концу 1480-х годов Леонардо вернулся к живописи. В это время он написал *Мадонну Литту* (с. 34), небольшое изображение Девы Марии с Младенцем. Но принадлежность и этого произведения Леонардо остается предметом дискуссий. Резкие контуры обеих фигур, как и сравнительно невыразительный фон, наводят на мысль, что картина исполнена кем-то из учеников, которому художник поручил либо полностью выполнить, либо закончить работу. В то же время подготовительный рисунок Леонардо для головы *Мадонны Литты* доказывает, что, по крайней мере, замысел этой картины принадлежал ему.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 34:  
*Мадонна Литта.* Ок. 1490  
Холст, масло (переведена с дерева).  
42 x 33 см  
Санкт-Петербург, Эрмитаж

Принадлежность этой Мадонны Леонардо остается спорным, несмотря на то что этюд, хранящийся в Лувре, свидетельствует о ведущей роли мастера в создании композиции картины.

Handwritten text in a cursive script, likely a preface or introduction to the drawing. The text is arranged in several lines, with some words appearing to be in a different script or dialect. The text is written in brown ink on aged, yellowed paper.

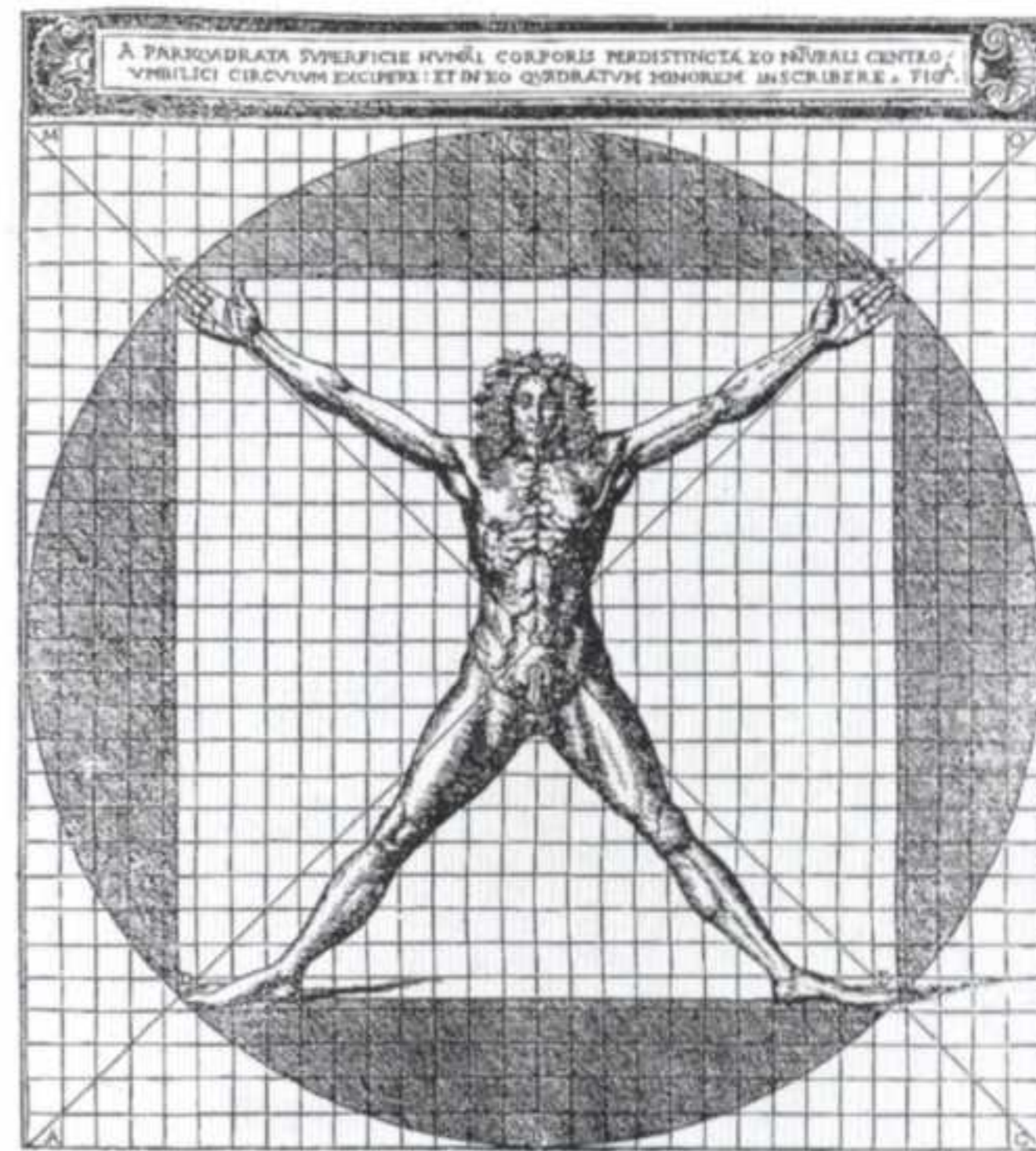


Handwritten text in a cursive script, likely a continuation of the preface or introduction. The text is arranged in several lines, with some words appearing to be in a different script or dialect. The text is written in brown ink on aged, yellowed paper.

# Художник — ученый и инженер

Примерно в середине или в конце 1480-х годов, когда Леонардо пытался занять место придворного живописца, он начал большую серию рисунков, относящихся практически ко всем областям науки. Наряду с техническими, художественными и «научными» рисунками этого периода существуют разнообразные наброски, которые можно назвать чисто фантастическими. Это относится как к уже упомянутым военным машинам и орудиям, так и к многочисленным проектам летательных аппаратов (с. 32). Сами по себе рисунки заслуживают внимания, хотя вряд ли возможно воплощение этих идей на практике. Леонардо полностью осознавал проблемы, которые возникнут при осуществлении любого его проекта, и тем не менее вновь и вновь возвращался к изучению полета птиц, аэродинамике полета и конструкции крыльев. Любознательность и фантазия толкали его на создание рисунков и проектов, выходящих далеко за рамки технических возможностей того времени. Такой подход можно было бы назвать триумфом «научной» любознательности (если вообще уместен термин «наука» по отношению к явно неосуществимым проектам).

В конце 1480-х годов, когда Леонардо работал над созданием конного памятника Франческо Сфорца (см. ниже), он впервые основательно занялся изучением пропорций человеческого тела, анатомией и физиологией. В апреле 1489 года он начал книгу под названием *О фигуре человека*. В соответствии с замыслом этой книги, который, конечно, так и не был осуществлен, Леонардо систематически делал обмеры двух молодых людей. После нескольких месяцев подобных исследований, которые Леонардо проводил почти одновременно с обмерами лошадей своего патрона Лодовико иль Моро, он достиг общего представления о пропорциях человеческого тела и начал изучать пропорции сидящих и коленопреклоненных фигур. Затем Леонардо сравнил результаты своих антропометрических исследований с единственным сохранившимся от античности каноном пропорций, получившим название *Человека Витрувия*. Преуспевающий архитектор и инженер Витрувий, живший в эпоху Римской империи, написал трактат об архитектуре. В его третьей книге содержалось полное описание пропорций человеческого тела. Витрувий пришел к выводу, что человек с расставленными ногами и распростертыми руками может быть вписан в идеальные геометрические фигуры — квадрат



*Человек Витрувия* из комментария к Витрувию Чезаре Чезарьяно. 1521

Чтобы вписать фигуру человека в совершенные геометрические фигуры — квадрат, заключенный в круг, Чезарьяно изобразил слишком большие ладони и ступни.

иллюстрация на странице 36:

*Пропорции человеческого тела* по Витрувию (*Человек Витрувия*). 1490  
Перо, чернила, акварель по металлическому штифту. 344 x 245 мм  
Венеция, галерея Академии

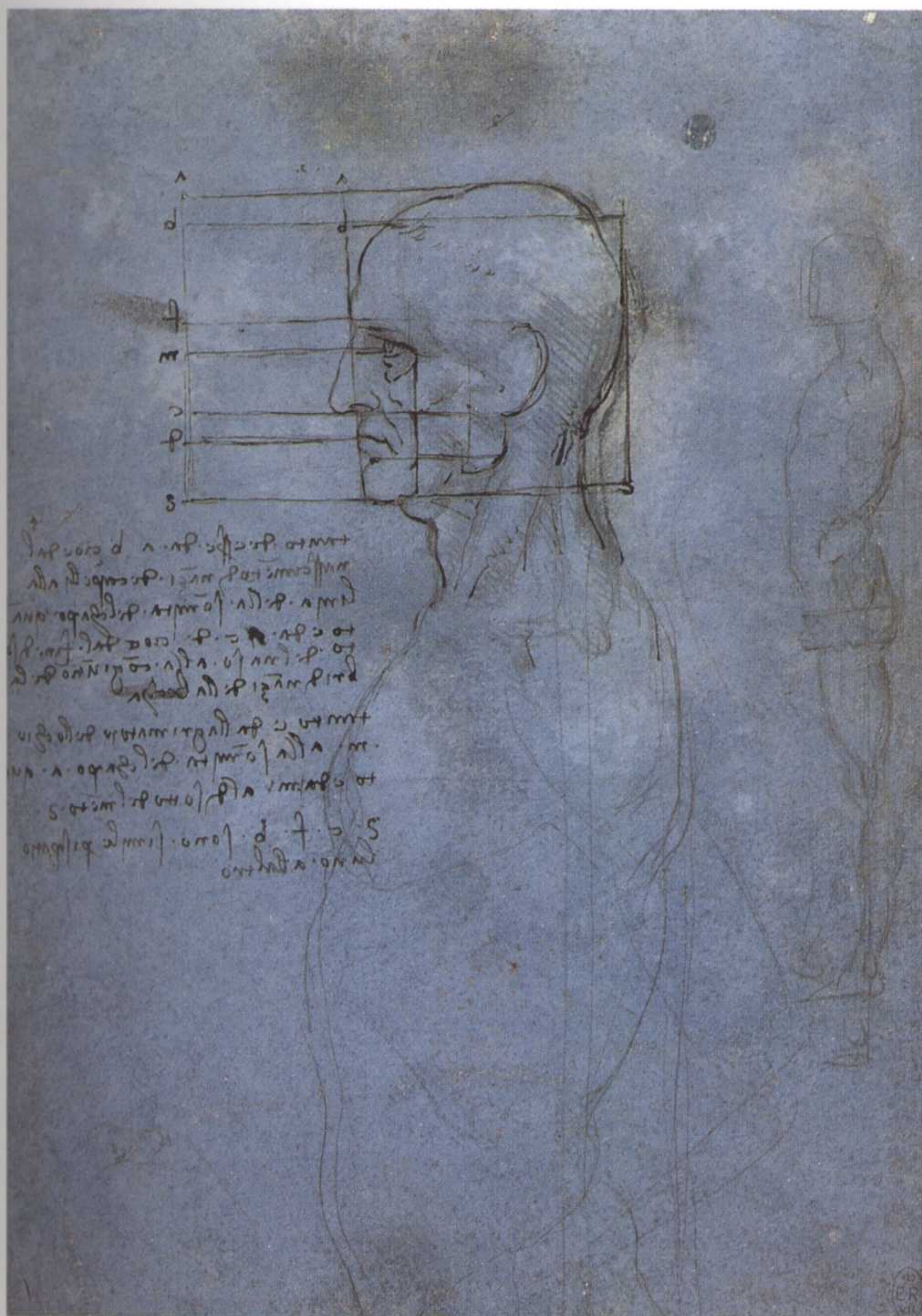
В своем знаменитом *Человеке Витрувия*, вероятно, самом известном из всех его рисунков, Леонардо внес поправки в античные представления о пропорциях человеческого тела.



Handwritten text in a cursive script, likely a list or notes related to the anatomical study. The text is arranged in several lines on the left side of the page.



Leonardo da Vinci



*Рисунок головы мужчины в профиль.*

Ок. 1490

Металлический штифт, перо, чернила на голубой тонированной бумаге.

213 x 153 мм

Виндзор, Виндзорский замок

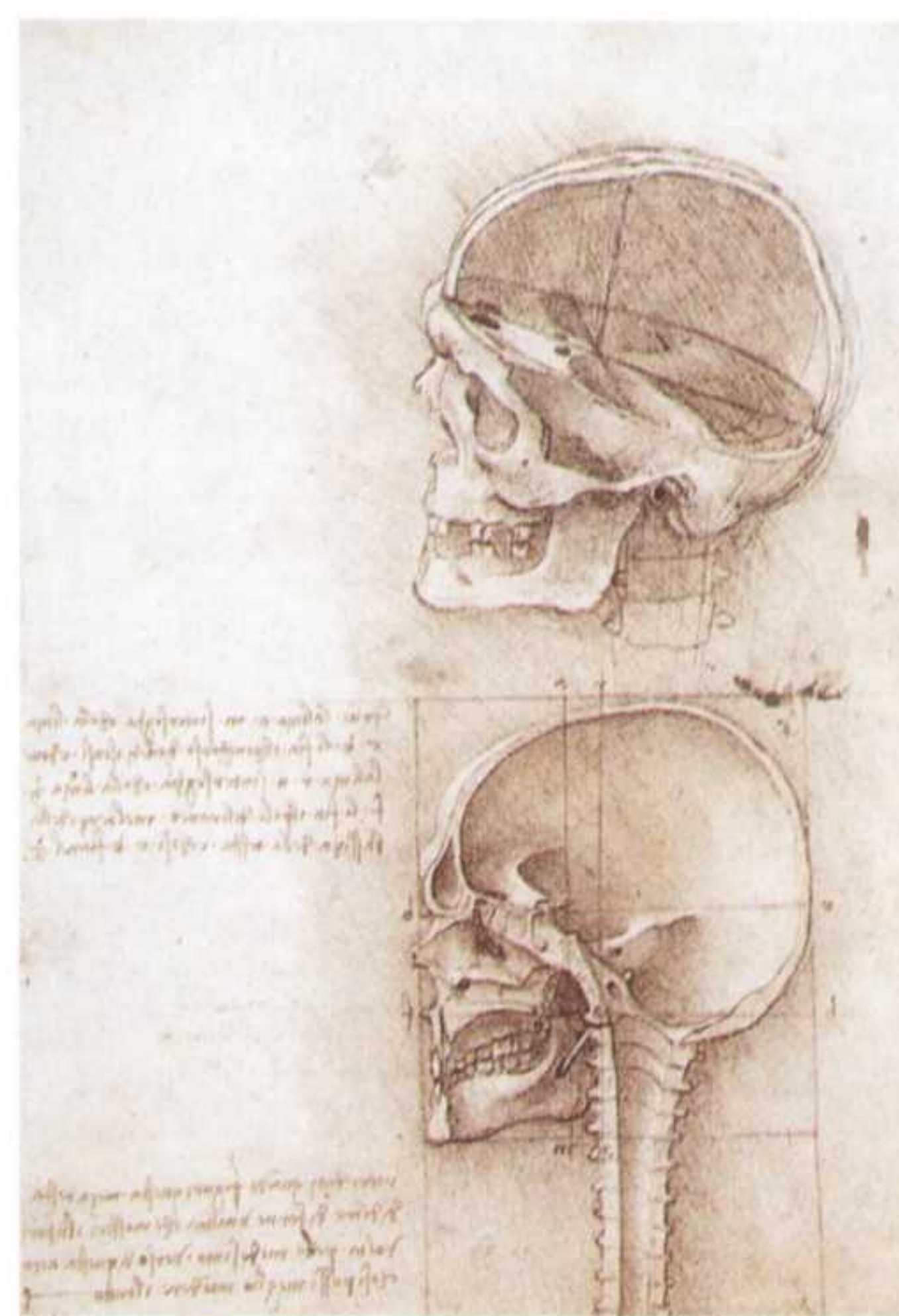
*Два вида человеческого черепа.* 1489

Перо, чернила по черному мелу.

188 x 134 мм

Виндзор, Виндзорский замок

Леонардо добавил к рисунку следующий комментарий: «Там, где линия а — m пересекается с линией с — b, находится точка соединения всех чувств, а там, где линия г — n пересекается с линией h — f, находится точка поворота черепа, удаленная на треть от главной линии головы».



и круг. Следовательно, по Витрувию, если тело человека находится внутри круга и квадрата («homo ad circulum» и «homo ad quadratum»), то центром человека будет пупок. Формула Витрувия часто изображалась графически в эпоху Возрождения и позднее, но с различными результатами. Наиболее известным изображением стал рисунок Леонардо (с. 36).

Печальной славой пользовалась деревянная гравюра миланского землемера Чезаре Чезарьяно, на которой изображена человеческая фигура, отличающаяся не только чрезмерным напряжением, но и огромными ладонями и удивительно длинными ступнями (с. 37). Чезарьяно воспринял описание Витрувия как руководство для средневековых строительных артелей и вписал квадрат в круг: таким образом, круг идеально очерчивал квадрат, но для того чтобы фигура человека вписывалась в эту геометрическую конструкцию, ее пришлось сильно «растянуть», — отсюда

иллюстрация на странице 38:

*Мужская голова в профиль с обозначением пропорций, наброски двух всадников.*

Ок. 1490 и 1504

Перо, чернила, красный мел.

279 x 223 мм

Венеция, Галерея Академии

Этот рисунок, выполненный около 1490 г. и в 1504 г. дополненный набросками двух всадников, говорит о применении Леонардо различных стилей для разных сюжетов. Примечательно развитие техники рисунка у Леонардо: поздние изображения сангиной — более живые и подвижные.



**Вертикальное и горизонтальное сечение человеческого черепа. 1489**

Перо, чернила, красный мел.

206 x 148 мм

Виндзор, Виндзорский замок

В этом рисунке Леонардо иллюстрирует распространенную средневековую теорию о функциях трех главных полостей мозга.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 41:

**Изображение полового акта и мужского полового члена. Ок. 1492**

Перо, чернила. 273 x 202 мм

Виндзор, Виндзорский замок

Этот рисунок Леонардо иллюстрирует античное и средневековое представление о происхождении спермы (частично из мозга) и материнского молока (из матки). В пенисе показаны два канала — один для спермы, другой — для духовной субстанции из мозга.

большие ладони и ступни. Леонардо не заботился о геометрическом соотношении круга и квадрата, поэтому на его рисунке эти геометрические фигуры не заключены одна в другую. Он исправил несоответствия в измерениях Витрувия, опираясь на свои собственные, полученные эмпирическим путем знания пропорций человеческого тела. Поэтому руки и ноги, по версии Леонардо, приобрели нормальные размеры. Лишь центр круга, очерчивающего «homo ad circulum» совпал с пупком, а центр квадрата, заключающего в себя «homo ad quadratum» находился на лобке. Благодаря точности своих измерений Леонардо удалось постичь античный канон и создать изображение, которое мы признаем настоящим воплощением построений Витрувия.

Знание пропорций человеческого тела было само собой разумеющимся для художников второй половины XV столетия, но никто не изучал их с такой точностью, как Леонардо. Еще дальше за пределы обычной художественной практики пошел обосновавшийся в Милане художник в анатомических исследованиях. Именно в это время Леонардо изучал размеры человеческого черепа и отдельные «разделы» мозга. Но при этом он следовал ложным представлениям античности и Средневековья, которые были весьма популярны в то время. Следуя этим представлениям, он точно определил центр всех чувств человека (sensus communis) — своего рода физиологический коммутатор человеческих ощущений — и четко указал его пересечением двух линий (с. 39). На другом рисунке, изображающем продольное и поперечное сечение человеческого черепа, Леонардо, следуя распространенному в Средневековье представлению о том, что мозг человека состоит из трех желудочков, нарисовал их в виде трех полостей размером с орех. Первая из этих расположенных одна за другой полостей принимает ощущения, следующая обрабатывает их, а третья сохраняет. Еще большую приверженность ложным анатомическим представлениям демонстрирует изображение полового акта. В этом рисунке Леонардо следует за распространенным в то время взглядом о связи между внутренними органами человека: трубчатый канал соединяет женские груди с маткой, а половой член напрямую связан со спинным и, соответственно, с головным мозгом. На рисунке пениса в продольном и поперечном сечении видны два канала; нижний — для спермы, верхний — для ментальных сил, передающихся по спинному мозгу из головы. Позднее, занимаясь анатомированием трупов, Леонардо вынужден был подвергнуть сомнению эти устаревшие представления.

Убеждение Леонардо в тесной взаимосвязи внутренних органов человеческого тела отражает сложность и противоречивость его понимания природы человека. Так, два канала в пенисе должны были подтвердить его мысль о том, что зачатие происходит не только с помощью семени, но в этом участвует и некая духовная субстанция. Заключенная в душе, она несет в себе высшие качества человека, тогда как сперма ответственна за низменные побуждения и за такие черты характера, как воинское мужество.

Подобные представления Леонардо переносил и на другие части тела: слезы, например, исходят непосредственно из сердца — сре-

7  
Handwritten text in Hebrew script, likely a title or introductory note for the anatomical study.

2  
Handwritten text in Hebrew script, providing a description or label for the anatomical structures shown in the main drawing.

Handwritten text in Hebrew script, continuing the anatomical descriptions.

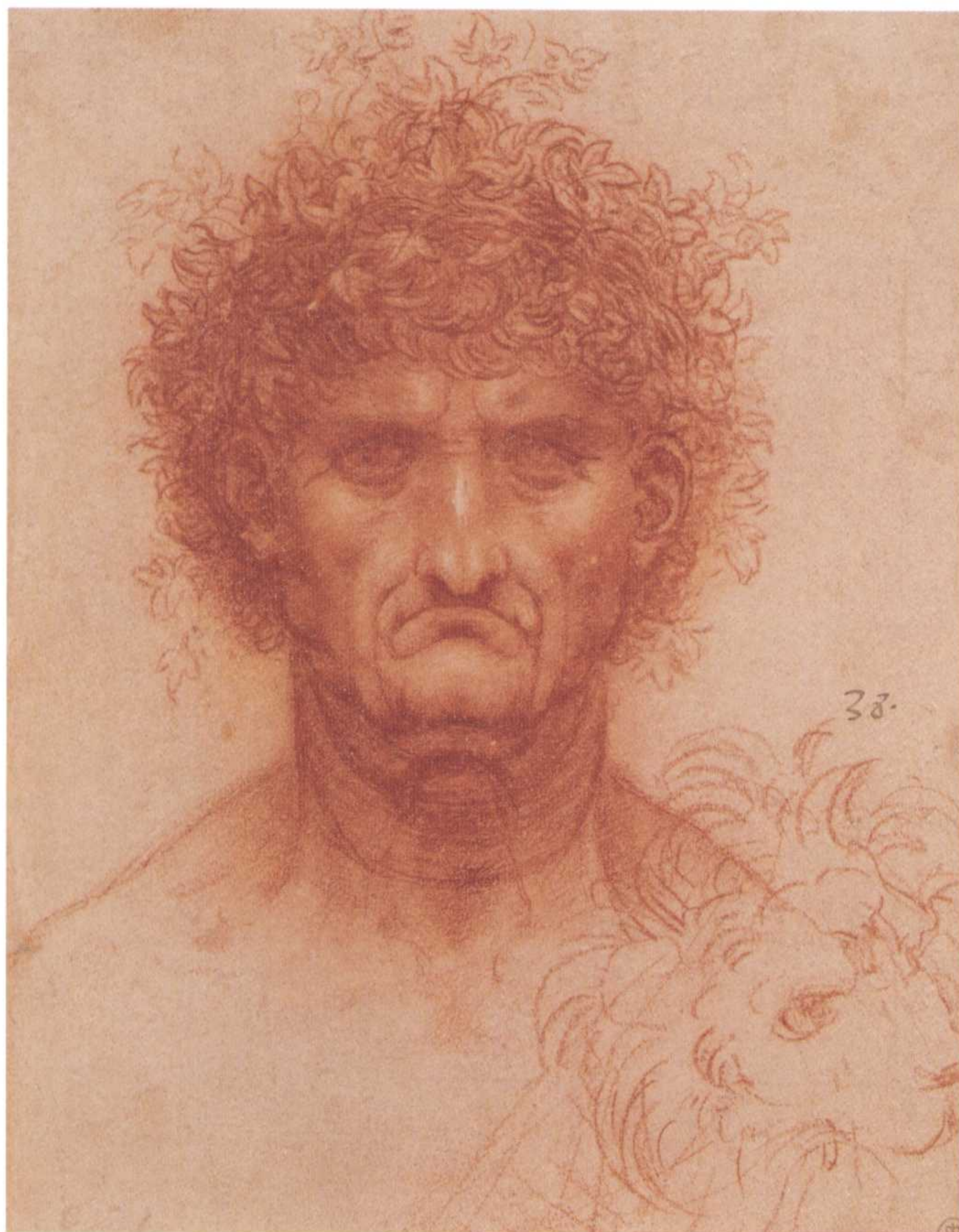
3  
Handwritten text in Hebrew script, providing further anatomical details.

4  
Handwritten text in Hebrew script, continuing the anatomical descriptions.

5  
Handwritten text in Hebrew script, providing further anatomical details.



6  
Handwritten text in Hebrew script, providing a description or label for the anatomical structures shown in the main drawing.



*Голова старика с венком из плюща и голова льва (Вакх?).* Ок. 1503 – 1505  
Красный мел, белила, тонированная бумага. 183 x 136 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Венок из плюща и львиная голова являлись атрибутами Вакха. Рисунок подтверждал распространенное мнение о том, будто на лице человека отражаются черты его характера.

доточия всех чувств. Подобного рода взгляды подразумевали, что все эмоции связаны с разными органами. Такую же связь видел Леонардо между чувствами и мимикой, физиогномикой человека и постарался проиллюстрировать ее в многочисленных рисунках и карикатурах. Эти рисунки (больше гротескные, нежели реалистические, и почти всегда изображавшие пожилых людей) подтверждали его мысль, что лицо человека всегда отражает индивидуальный характер и сиюминутные ощущения.

Так мужчина, лицо которого напоминает морду льва, по всей видимости, воплощает в своем характере особенности этого зверя. Та же идея воплощена и в знаменитом рисунке Леонардо с пятью гротескными головами (с. 43): изображенный в профиль старик окружен четырьмя персонажами, весьма выразительные черты которых наделены разнообразными, но в основном негативными характеристиками. С неприязнью окружили они мужчину в центре, яростно насмехаясь и издеваясь над ним, а он стоически игнорирует насмешки и издевательства.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 43:  
*Пять гротескных голов.* Ок. 1490  
Перо, чернила. 261 x 206 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Дубовый венок на голове старика в центре свидетельствует о положительном отношении автора к этому персонажу. Он окружен четырьмя менее привлекательными соседями, лица которых выражают различные, скорее негативные, эмоции.



L. BELLE PERONIERE

LEONARD DA VINCI



# Леонардо — придворный живописец в Милане

Между 1487 и 1490 годом, когда Леонардо изучал пропорции и анатомию человеческого тела, он стал придворным художником Лодовико Моро, занимаясь устройством празднеств и в течение нескольких лет работал над конной статуей Франческо Сфорца, которая так и не была закончена, снискал себе славу портретиста и создал знаменитую фреску *Тайная вечеря*. К числу ранних законченных портретов Леонардо относятся *Дама с горностаем* (Чечилия Галлерани) и женский портрет, который по украшению на голове изображенной дамы получил название *La Belle Ferroniere* (с. 49), хотя принадлежность последнего Леонардо вызывает сомнения. Такая же неуверенность существует и по отношению к еще одному портрету миланского периода — изображению молодого человека (с. 48), с нотным листком в левой руке. По сравнению с портретами *Belle Ferroniere* и Чечилии Галлерани, фигура юноши кажется несколько застывшей, потому что поворот тела и направление взгляда совпадают. В женских портретах эти движения имеют противоположную направленность: плечи развернуты влево, голова — вправо, это очень характерный для Леонардо динамический стиль, проявившийся еще в портрете Джиневры де Бенчи (с. 19), о котором он подробно написал в своей *Книге о живописи*. Мысли Леонардо о динамике человеческого тела наиболее ярко воплотились в *Даме с горностаем*, именно в этом произведении особенно четко выделен разнонаправленный поворот головы и корпуса. Горностаи повторяет движение молодой женщины, изящно изогнутая рука которой гладит гибкое тело зверька. Появление этого животного в портрете не случайно. С одной стороны, горностаи намекает на имя женщины, ведь «Галлерани» созвучно греческому слову «галеэ» — «горностаи». С другой стороны, это маленькое животное считалось символом чистоты и скромности, ибо, согласно легенде, не выносило грязи и питалось только один раз в день. А с конца 1480-х годов зверек мог намекать на Лодовико Сфорца, избравшего горностаем одной из своих эмблем. Чечилия Галлерани как бы символически гладит и ласкает Лодовико. Деликатность изображенной сцены и ее сложная символика соотносятся с реальными событиями жизни молодой женщины: Чечилия (она родилась либо в 1473, либо в 1474 году) в 1489 году стала фавориткой Лодовико Сфорца, и этот портрет должен был напоминать ей о счастливых днях, проведен-



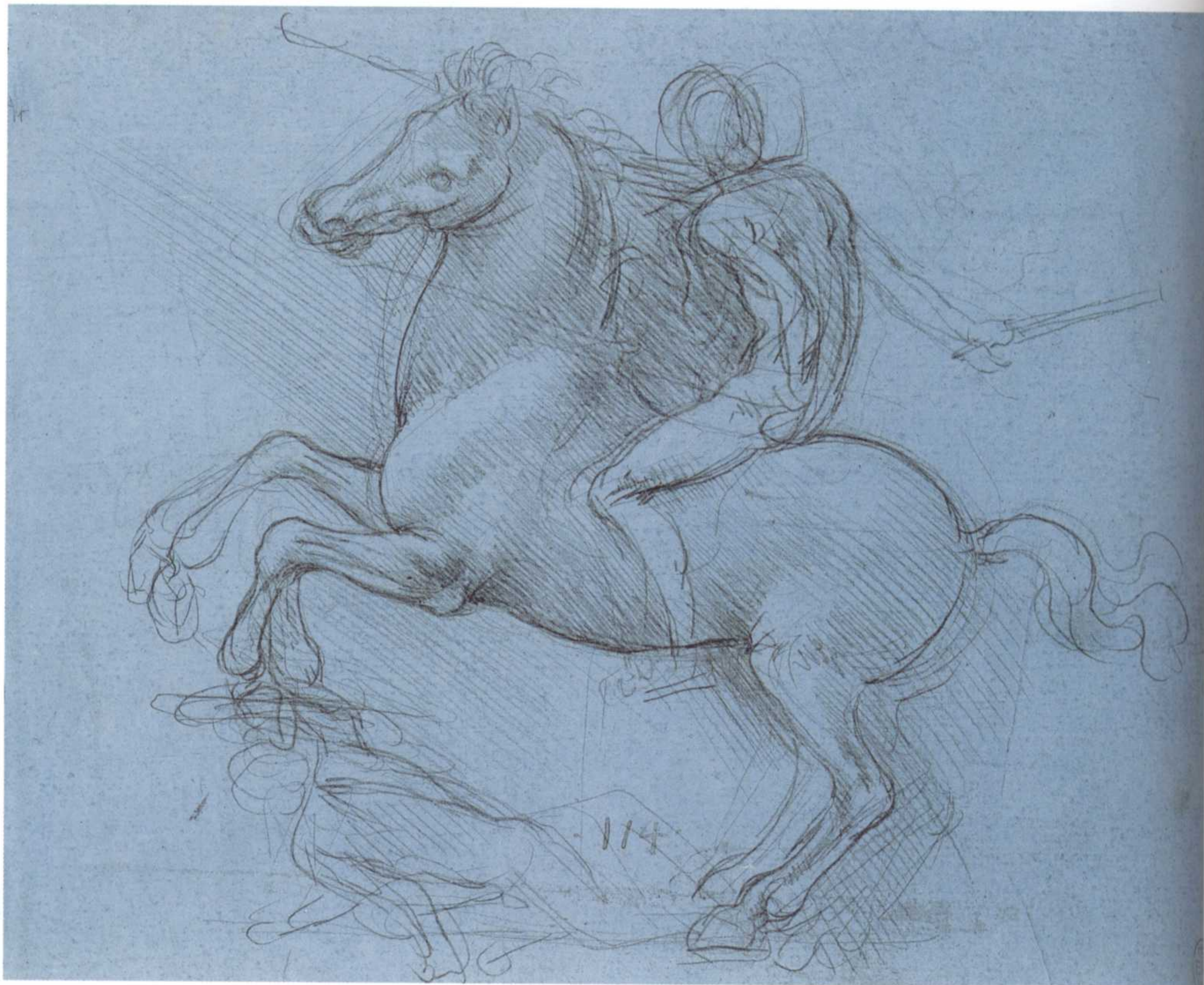
*Аллегория с горностаем*. Ок. 1490  
Перо, чернила. Диаметр 91 мм  
Кембридж, Музей Фитцвильяма

В этой аллегории Леонардо воплотилось традиционное представление о том, что горностаи, убегая, скорее позволят себя убить, нежели запачкать свой белый мех в грязной воде. Поэтому горностаи служил символом чистоты.

Иллюстрация на странице 44:  
*Дама с горностаем (Портрет Чечилии Галлерани)*. Ок. 1490  
Дерево, масло. 54,8 x 40,3 см  
Краков, Музей Чарторыхских

Динамизм в этом изображении любимой фаворитки Лодовико Сфорца выходит далеко за пределы требований, которые предъявлялись к портретам в Милане того времени. Горностаи был символом чистоты и добродетели, но в данном случае он намекает на Лодовико Сфорца, возлюбленного Чечилии.





ных с ним. Вскоре после создания портрета, в 1491 году, Лодовико женился на Беатриче д'Эсте.

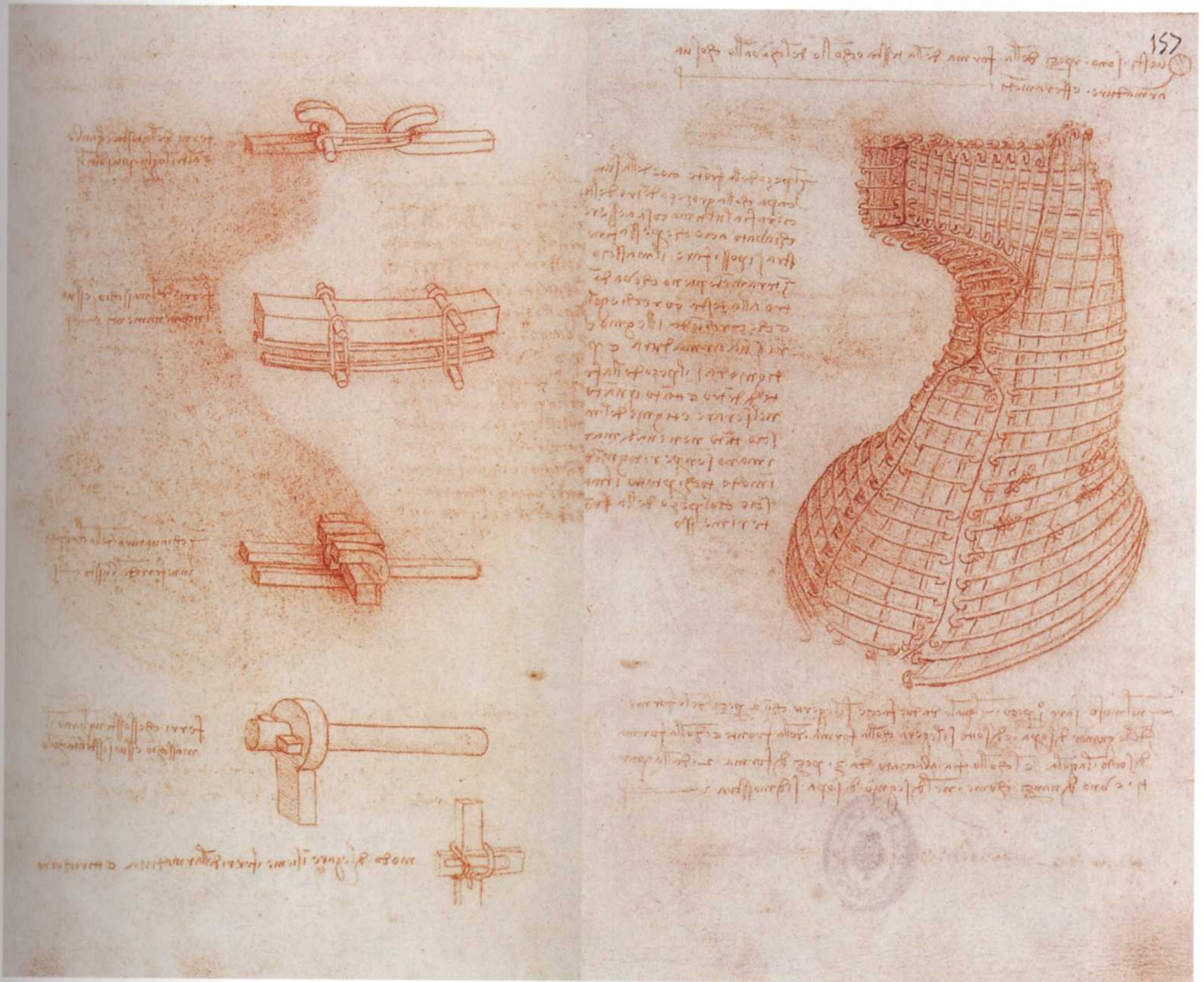
Помимо изящных придворных портретов Леонардо трудился в эти годы над более сложным и монументальным проектом — конным памятником Франческо Сфорца. Этим огромным бронзовым памятником Лодовико Сфорца намеревался увековечить военные победы своего отца, а заодно и свои собственные заслуги. Первые проекты конного монумента появились уже в начале 1470-х годов, но их осуществление неоднократно откладывалась, пока Леонардо, примерно около 1489 года или немного раньше, не начал работу над статуей. В конце 1492 года он изготовил глиняную модель коня высотой более 7 метров (!), которая уже в следующем году была представлена на суд зрителей на торжествах по случаю свадьбы Бьянки Марии Сфорца, племянницы Лодовико, с императором Максимилианом. Однако этому честолюбивому замыслу не суждено было осуществиться, и предназначенная для отливки грандиозного памятника бронза в 1494 году была пущена на изготовление пушек.

*Набросок для памятника Сфорца.*

Ок. 1488 — 1489

Серебряный карандаш на голубой тонированной бумаге. 148 x 185 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Этот полный динамики ранний набросок для конной статуи Франческо Сфорца показывает первоначальный замысел Леонардо — создать всадника на вздыбленном коне.



**Рисунок армированной литейной формы головы коня для памятника Сфорца.**

Ок. 1491 – 1493

Красный мел. 220 x 300 мм

Мадрид, Национальная библиотека

На этом двойном развороте страницы из так называемого Мадридского Кодекса Леонардо объясняет принцип армирования литейной формы головы коня для памятника Сфорца.

В течение нескольких лет глиняная модель памятника Сфорца в Милане приводила в изумление путешественников, но после вступления в Милан в 1499 году французских войск модель попала в руки далеких от искусства наемников. Она служила мишенью для лучников и была сильно разрушена. И только многочисленные сохранившиеся наброски и предварительные рисунки Леонардо дают представление о различных этапах и технических проблемах этого проекта.

Вместе с сюрреалистического вида армированной литейной формой для головы коня (с. 47), существует множество набросков для изучения движений и пропорций коня. Самый впечатляющий из этих рисунков изображает всадника на вздыбленном коне над упавшим на землю противником, который пытается защитить себя от нападения поднятым правой рукой щитом (с. 46). Но создание скульптурного изображения вздыбленного коня, опирающегося только на две ноги, было сопряжено с большими трудностями, и статуя не могла быть устойчивой, поэтому Леонардо выбрал менее драматический вариант. Мотив вздыбленного коня долго



*Портрет юноши (Портрет музыканта  
Франчино Гаффурио?).* Ок. 1490  
Дерево, масло. 44,7 x 32 см  
Милан, Пинакотека Амброзиана

Некоторая скованность позы молодого человека  
и резкость светотени вызывают сомнения  
в принадлежности данного портрета Леонардо.



*Женский портрет*  
*(La Belle Ferroniere)*. Ок. 1490  
Дерево, масло. 63 х 45 см  
Париж, Лувр

Авторство портрета не бесспорно, хотя техника живописи и моделировка светотени позволяют предположить, что это работа Леонардо.



**Набросок к Тайной вечери.** Ок. 1495  
Перо, чернила. 260 x 210 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

В этом наброске к *Тайной вечери* ученики Христа еще не разбиты на группы, но уже хорошо виден динамизм сцены.

оставался недостижимым художественным идеалом. Леонардо не раз возвращался к нему позднее, осуществить его удалось лишь скульпторам конца XVII века.

Упорная и дорогостоящая работа Леонардо над конным монументом послужила ему лучшей рекомендацией для получения должности придворного художника Лодовико Сфорца в Милане. Он устраивал придворные празднества и работал как живописец. Кроме созданных в эти годы и уже упомянутых выше портретов, Леонардо принадлежит *Тайная вечеря*, настенная роспись трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие (с. 52 – 53) и декор залы делле Ассе (с. 59) в Кастелло Сфорцеско, миланском замке Сфорца. *Тайная вечеря* и созданная позднее *Мона Лиза* в первую очередь способствовали славе Леонардо-живописца. Написанная между 1495 и 1497 годом недолговечной темперой, *Тайная вечеря* стала разрушаться еще в XVI веке. Позднее неоднократно предпринимались попытки реставрировать ее. Но, несмотря на состояние росписи, это несколько не умалило ее огромного воздействия. Известная по бесчисленным копиям, переработкам и воспроизведениям, она стала самой знаменитой версией известного евангельского сюжета. Как и флорентийские мастера до него, Леонардо написал *Тайную вечерю* в соответствии с правилами центральной перспективы. Образ Христа занимает центральное положение как в изображенной сцене, так и в пространстве картины. Леонардо выбрал момент, когда Иисус, сидящий за столом с учениками, произносит: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня» (Матф., 26.21). Изумление и ужас учеников, их разная реакция на слова Христа переданы художником чрезвычайно разнообразными жестами и эмоциональными состояниями: слева на краю стола в



**Подготовительный рисунок к Тайной вечери (Иаков-старший)  
и архитектурные наброски. Ок. 1495**  
Красный мел, перо, чернила. 252 x 172 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Здесь, как и в других набросках для *Тайной вечери*, видна работа Леонардо над выразительностью человеческого лица. В росписи Иаков изображен с бородой и более длинными волосами; в рисунке Леонардо сосредоточил внимание на экспрессивной мимике.



волнении поднимается со своего места Варфоломей. Иаков-младший и Андрей, сидящие рядом с ним, удивленно вздымают вверх руки. Петр, приподнявшийся со своего места, гневно смотрит по направлению к центру картины. Перед ним в ужасе отпрянул Иуда, сжимающий в правой руке кошель с сребрениками, полученными за предательство. Впервые в истории живописи после Средневековья, Иуда показан в изображении Тайной вечери сидящим не отдельно, а за столом и вместе со всеми апостолами.

Он сидит рядом с...  
(он еще не знает пре...  
смотрит прямо пере...  
неподвижно и отрел...  
лены еще две групп...  
старший и Филипп...  
В отличие от сво...  
изображение Тайно...



ломей. Иаков-млад-  
но вздымают вверх  
гневно смотрит  
и в ужасе отпрянул  
бренниками, полу-  
живописи после  
Тайной вечери сидя-  
и апостолами.

Он сидит рядом с Иоанном, чувства которого более сдержанны (он еще не знает предателя). Сплетя пальцы, Иоанн задумчиво смотрит прямо перед собой. В центре композиции, на фоне окна неподвижно и отрешенно сидит Иисус. Справа от него представлены еще две группы по три апостола в каждой: Фома, Иаков-старший и Филипп в одной, Матфей, Фаддей и Симон — в другой.

В отличие от своих предшественников, Леонардо наполнил изображение Тайной вечери динамикой и драматизмом, разбив

*Тайная вечеря.* Ок. 1495 – 1498  
Штукатурка, масло, темпера. 460 x 880 см  
Милан, Трапезная монастыря Санта  
Мария делле Грацие

Сильно поврежденная роспись отлича-  
ется прежде всего контрастным сопо-  
ставлением групп фигур и тщательно  
выверенными жестами и мимикой пер-  
сонажей.





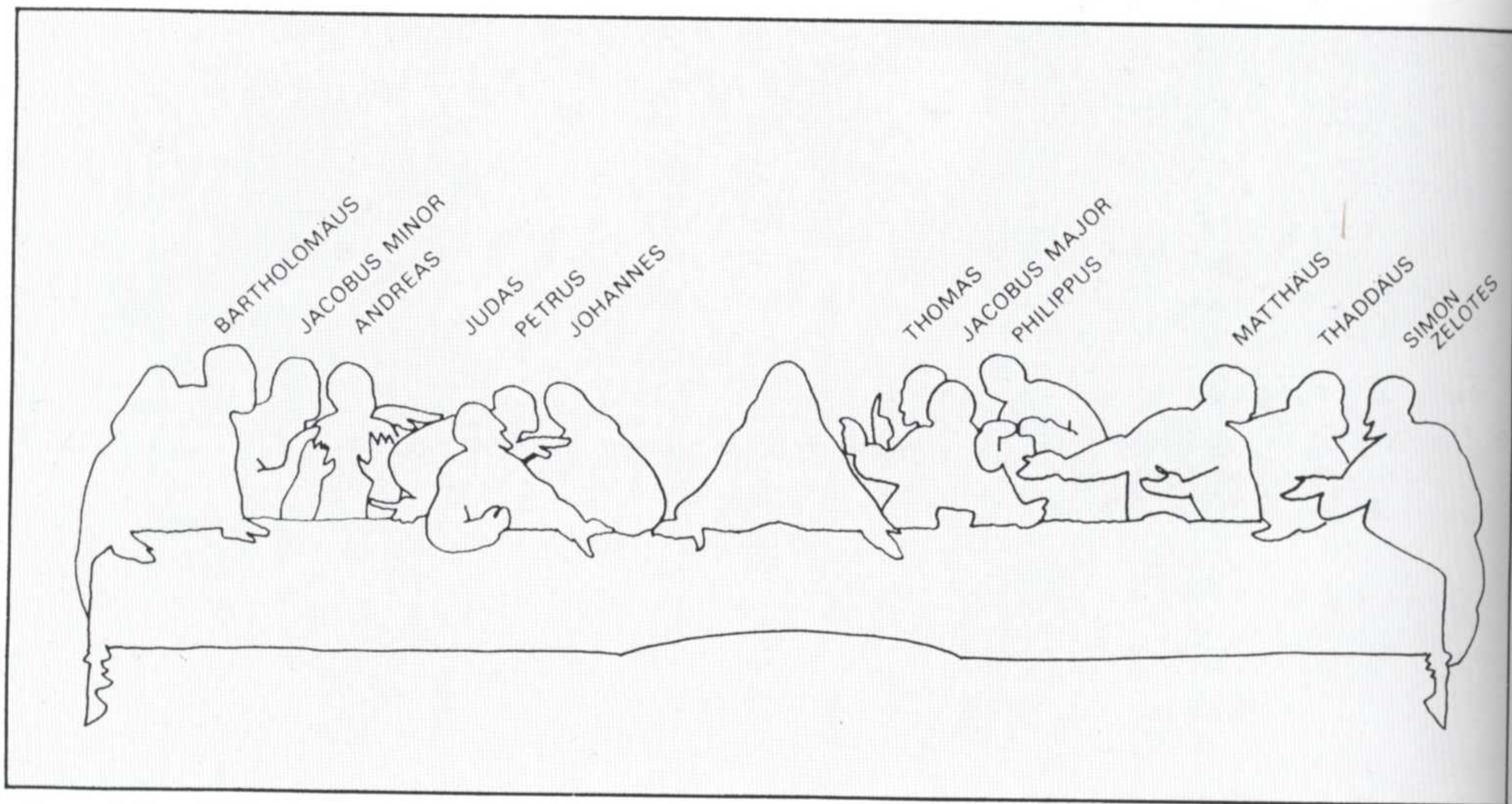
волнении поднимается со своего места Варфоломей. Иаков-младший и Андрей, сидящие рядом с ним, удивленно вздымают вверх руки. Петр, приподнявшийся со своего места, гневно смотрит по направлению к центру картины. Перед ним в ужасе отпрянул Иуда, сжимающий в правой руке кошель с сребрениками, полученными за предательство. Впервые в истории живописи после Средневековья, Иуда показан в изображении Тайной вечери сидящим не отдельно, а за столом и вместе со всеми апостолами.



Он сидит рядом с Иоанном, чувства которого более сдержанны (он еще не знает предателя). Сплетя пальцы, Иоанн задумчиво смотрит прямо перед собой. В центре композиции, на фоне окна неподвижно и отрешенно сидит Иисус. Справа от него представлены еще две группы по три апостола в каждой: Фома, Иаков-старший и Филипп в одной, Матфей, Фаддей и Симон — в другой. В отличие от своих предшественников, Леонардо наполнил изображение Тайной вечери динамикой и драматизмом, разбив

*Тайная вечеря*  
Штукатурка  
Милан, Траверти  
Мария делла

Сильно повлечен  
ется прежде  
ставлением  
выверенных  
сонажей.

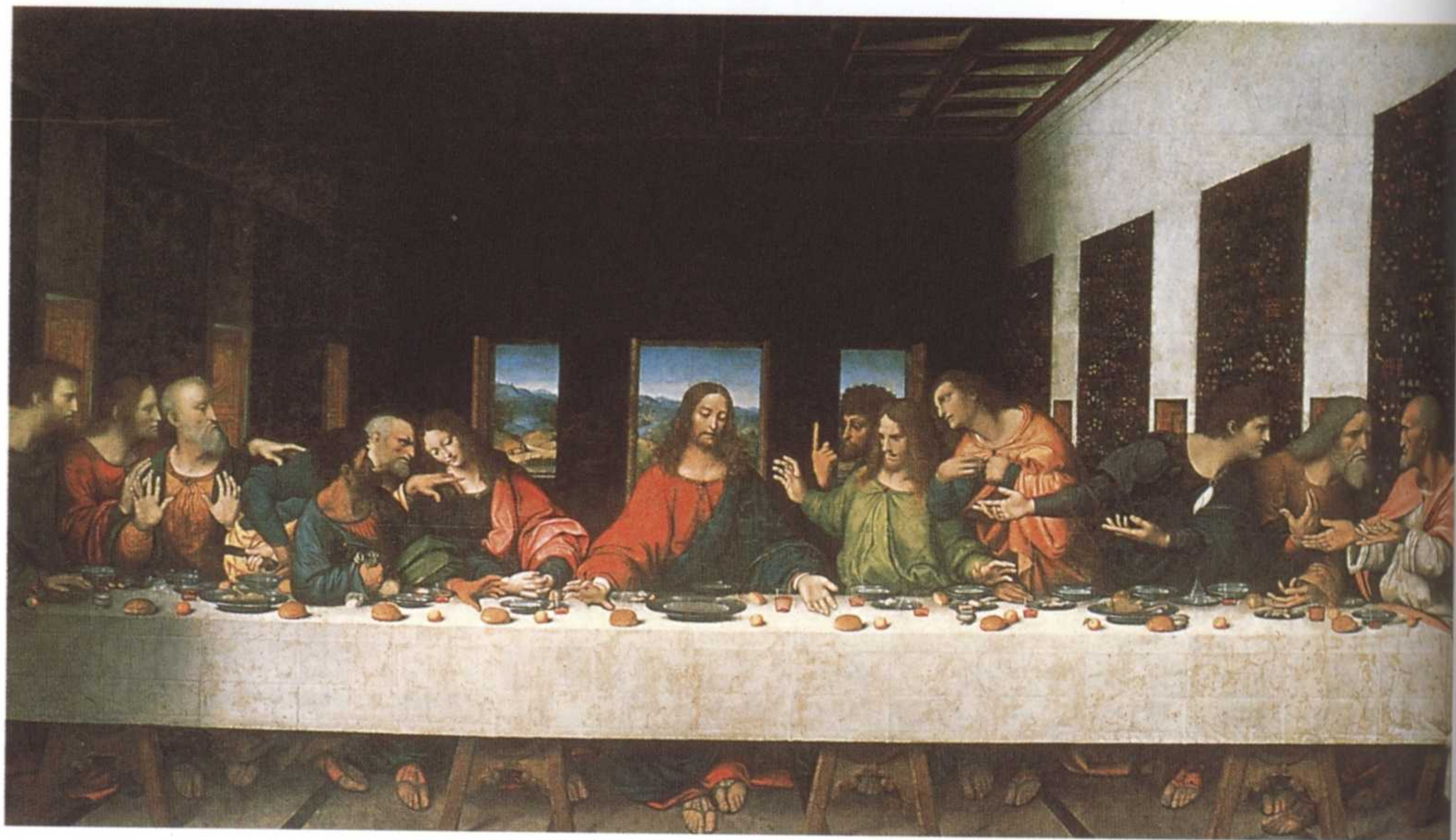


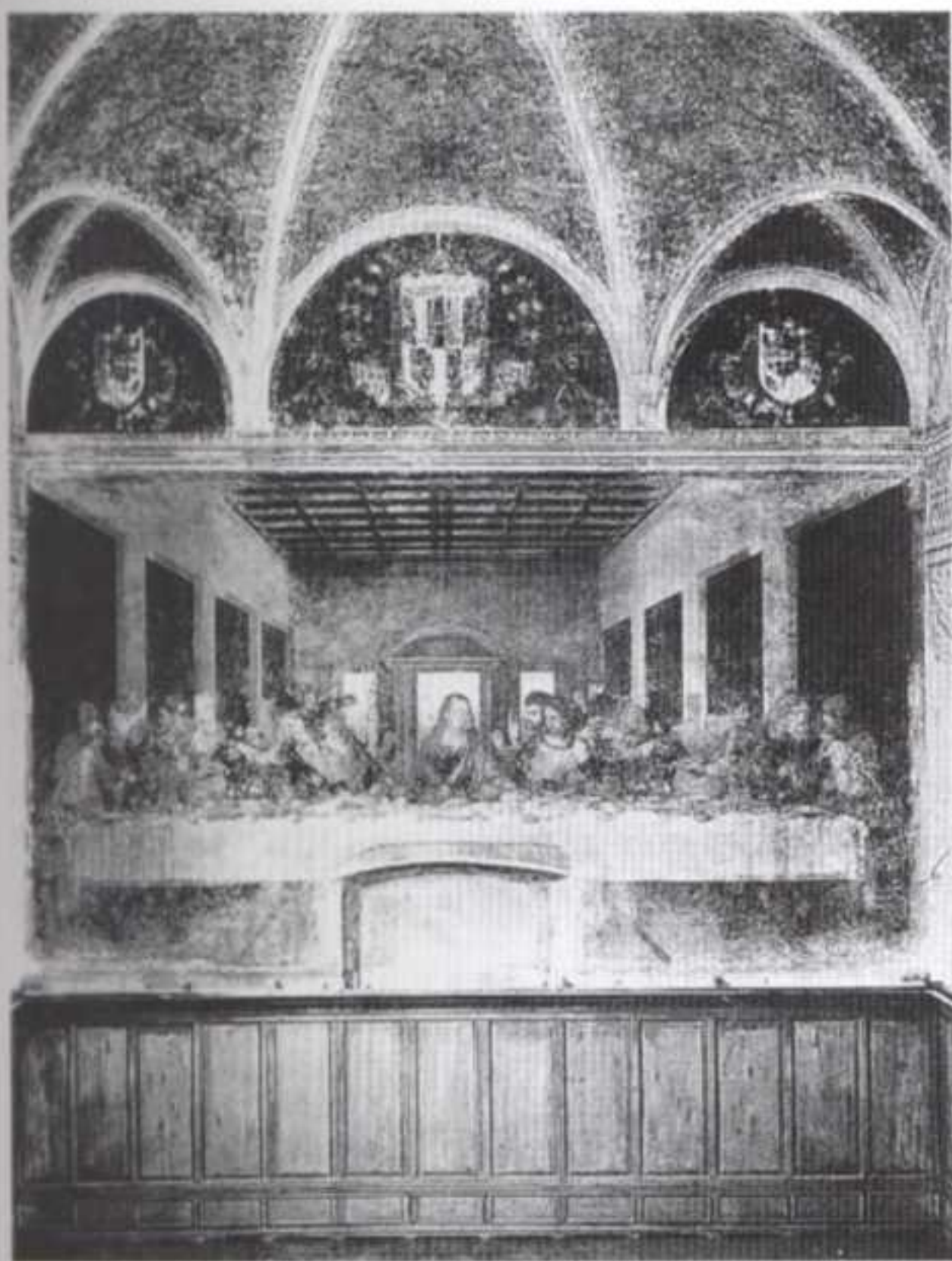
**Схематическая прорисовка Тайной вечери  
с именами апостолов**

Определение поименно всех учеников Христа сделано по старой копии *Тайной вечери* в Понте Каприаска (Лучано) с соответствующими надписями под картиной.

Неизвестный мастер XVI века  
**Копия Тайной вечери Леонардо**  
Холст, масло. 4,18 x 7,94 м  
Тонгерло, Музей Леонардо да Винчи

На этой копии, сделанной почти в размер оригинала, видны все детали, утраченные на сильно поврежденной росписи Леонардо.





Общий вид Тайной вечери и верхних люнетов. Ок. 1495 – 1497  
Милан, Санта Мария делле Грацие, трапезная

В люнеты над *Тайной вечерей* Леонардо поместил гербы семейства Сфорца. Ритмическое деление верхней части стены тремя люнетами художник повторил в группах апостолов.

#### *Тайная вечеря* (деталь)

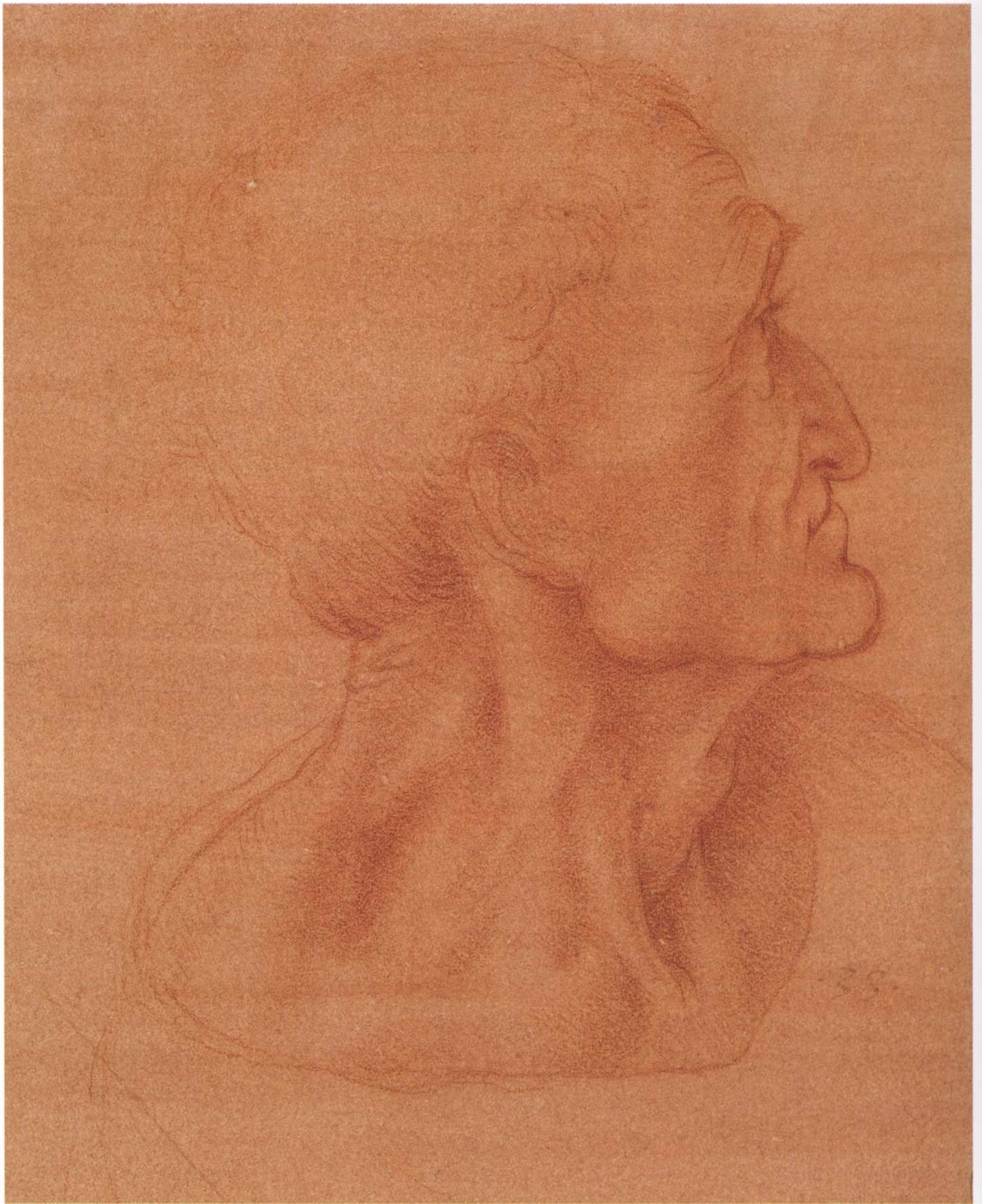
В недавних попытках реставрации *Тайной вечери* были удалены записи прошедших веков, благодаря чему стали видны многочисленные детали и невосполнимые разрушения, которые частично явились результатом экспериментов Леонардо с красками.



собравшихся за столом учеников Христа на четыре разные группы и наделив их точно найденными индивидуальными жестами и мимикой. Зарисовки, наброски и подготовительные рисунки к *Тайной вечере*, а также свидетельства современников, – все подтверждает тот факт, что мастер прошел долгий путь и приложил немалые усилия, прежде чем достичь экспрессивной выразительности жестов и мимики. Он искал в Милане и его окрестностях характерные типы лиц и даже рук. Эти скрупулезные поиски заметны в подготовительных набросках и этюдах для фигур Иакова-старшего, Иуды и Филиппа. В композиционном построении картины Леонардо также нашел новый прием, разделив двенадцать учеников на группы по трое, и таким способом еще больше сгустил напряженную эмоциональную атмосферу сцены.

В верхней части стены трапезной над работой Леонардо находятся три люнета, влияющие на ритм расположенных ниже групп фигур: ученики на краях стола изображены под двумя небольшими арками, в то время как две средние группы и сам Христос оказались под центральной аркой. Люнеты украшают гербы, обрамленные растительным и геральдическим орнаментом. В центральном люнете – гербы заказчика Лодовико Сфорца и его супруги Беатриче д'Эсте; справа (слева от зрителя) – герб его старшего сына Массимилиано, слева – второго сына, Франческо. Учитывая то, что близ трапезной находится церковь Санта Мария делле Грацие, служившая усыпальницей для членов семьи Сфорца, *Тайная вечеря* Леонардо стала не только выдающимся примером его новаторства и творческой силы, но и проявлением династических притязаний его покровителя.

То же самое относится и к последнему сохранившемуся произведению Леонардо, выполненному по заказу Лодовико Сфорца, – росписи так называемой *Сала делле Ассе* (с. 59), созданной в Кастелло Сфорцеско между 1496 и 1498 годом. Здесь Леонардо украсил плафон орнаментом из искусно переплетенных ветвей различных деревьев, в который включены гербы и четыре таблички с надписями. Гербы и надписи содержат перечисление наиважнейших событий в жизни Лодовико: его женитьбу на Беатриче д'Эсте, свадьбу его племянницы и императора Максимилиана, его возвышение до положения миланского герцога и победу над французами в битве при Форново. Герцог Лодовико Сфорца недолго наслаждался своим политическим триумфом, который столь мастерски воплотил Леонардо в *Сала делле Ассе*: в 1499 году политическая ситуация резко изменилась. Французские войска вновь вторглись в Северную Италию, и в октябре 1499 года власти Лодовико пришли конец. Леонардо еще несколько месяцев оставался в Милане, но уже в декабре 1499 года он уезжает в Мантую и Венецию в надежде обрести там новых покровителей.



*Этюд головы для Тайной вечери (Иуда). Ок. 1495*  
Красный мел по тонированной сангиной бумаге. 180 x 150 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Рисунки Леонардо и свидетельства современников показывают, как тщательно он изучал мимику и выразительность лиц, чтобы передать многообразие чувств апостолов. Подготовительный рисунок к голове Иуды — один из наиболее ярких результатов этих поисков.



*Этюд к Тайной вечери*  
*(апостол Филипп). Ок. 1495*  
Черный мел. 190 x 149 мм  
Виндзор, Виндзорский замок



*Этюд к Тайной вечери (Петр?).* Ок. 1495  
Перо, чернила по металлическому штифту на  
голубой тонированной бумаге. 145 x 113 мм  
Вена, Собрание Альбертина

Этот этюд, предположительно  
изображающий св. Петра, не был использован  
Леонардо в окончательном варианте  
*Тайной вечери*, так как он выбрал  
более динамичный вариант.



*Сала деллеASSE. Ок. 1496 – 1498*  
Штукатурка, темпера  
Милан, Каstellо Сфорцеско



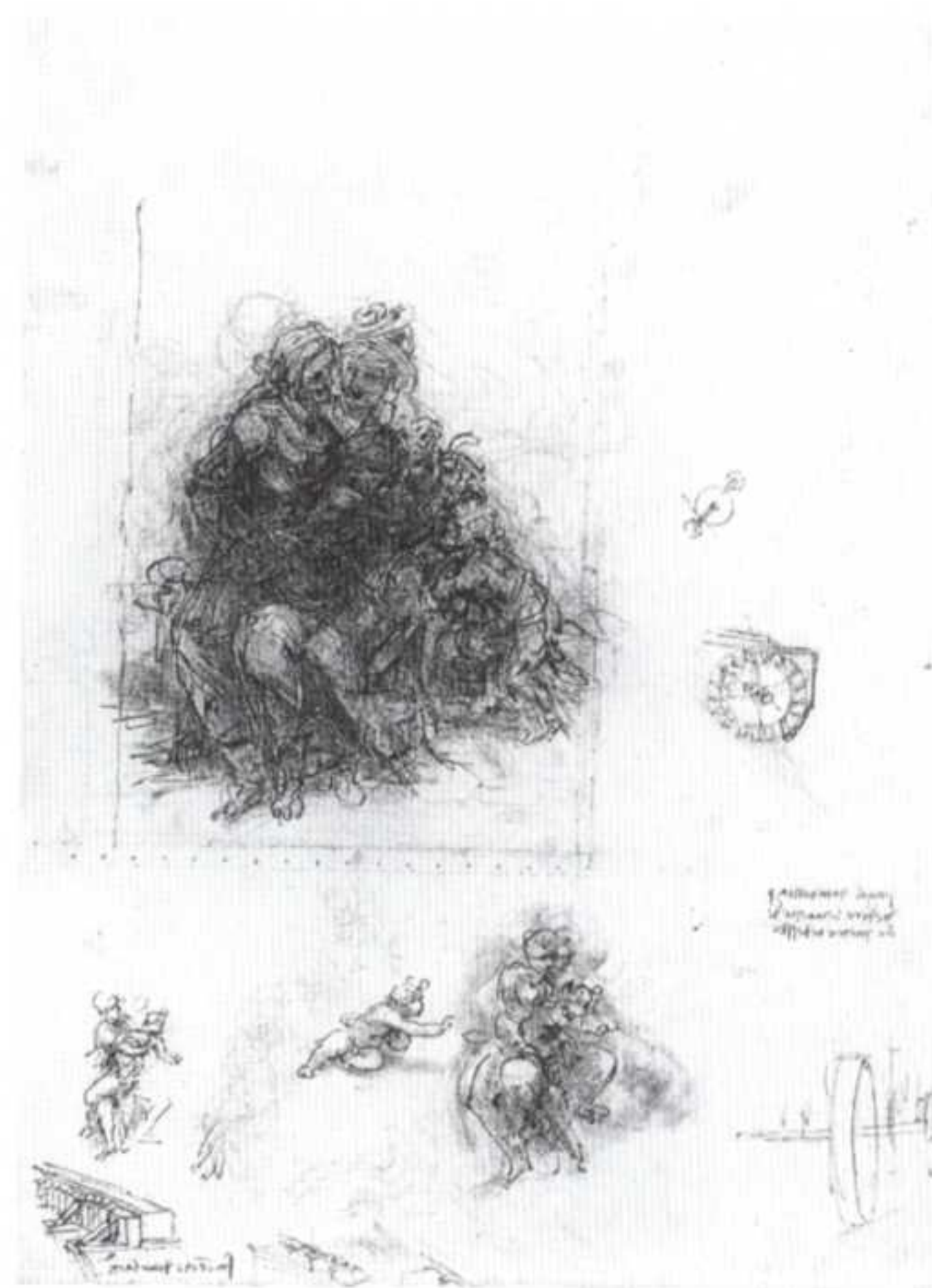


# Годы странствий

1499 – 1503

Падение Сфорца лишило Леонардо самого важного и самого могущественного покровителя. Но теперь он был знаменит далеко за пределами Италии и, вероятно, еще до того, как покинуть Милан, сумел завязать контакты с французским двором. Французский король Людовик XII находился под большим впечатлением от *Тайной вечери* в Санта Мария делле Грацие и *Мадонны в скалах*. В октябре 1499 года он заказал Леонардо большую картину с изображением Мадонны, св. Анны и Христа. Картина, скорее всего, предназначалась в подарок Анне Британской, супруге Людовика XII, но так и осталась на стадии подготовительного картона, в наше время известного как *Бёрлингтонский картон* (с. 60). На фоне скалистого пейзажа Мария сидит на коленях у своей матери Анны. Младенец Христос как бы пытается высвободиться из ее рук и, повернувшись к маленькому Иоанну, благословляет его. Фигуры обеих женщин в верхней части картона хорошо проработаны, лишь их ноги и поднятая вверх левая рука Анны остались незавершенными. И только лица Марии и Анны с глубокой светотенью, замечательные по совершенству моделировки, уже обладают всеми качествами законченного произведения.

Работа над этой картиной для Людовика XII, скорее всего, была прервана бесконечными скитаниями Леонардо после того, как в 1499 году он покинул Милан. Сначала он отправился в Мантую, где Изабелла д'Эсте пользовалась репутацией щедрой, но довольно капризной покровительницы изобразительных искусств. Вероятно, здесь в декабре 1499 или в начале следующего года Леонардо выполнил, следуя придворной традиции в Мантуе, графический портрет Изабеллы в профиль (с. 63). Столь консервативная манера, обеспечивая сходство, свидетельствовала о незыблемости традиций, царивших в придворных кругах того времени. Полным контрастом к сдержанному и строгому портрету Изабеллы д'Эсте предстает характерный рисунок, изображающий, должно быть, цыганского барона (с. 62). В нем выразительные черты и мимика барона граничат с гротеском. Основной целью этого рисунка была экспрессия, тогда как профильное изображение Изабеллы д'Эсте (в натуральную величину) рассчитано на передачу внутренней замкнутости и спокойствия, вот почему в этом портрете Леонардо избегал лишних деталей, сосредоточив основное внимание на лице. Хорошо видимые проколы вдоль главных линий картона



*Набросок к картону Св. Анна с Марией, Младенцем Христом и Иоанном Крестителем. Ок. 1508*

Перо, чернила, тушь, белила по черному мелу. 260 x 197 мм

Лондон, Британский музей

Этот набросок типичен для спонтанной манеры работы Леонардо над композицией, когда он одновременно изображал несколько вариантов движения.

иллюстрация на странице 60:

*Бёрлингтонский картон* (Св. Анна с Марией, Младенцем Христом и Иоанном Крестителем). 1499 (?)  
Картон, бумага, мел. 139,5 x 101 см  
Лондон, Национальная галерея

Этот картон был, вероятно, предварительным наброском для картины, заказанной Леонардо королем Франции как подарок своей супруге.



*Гротескный портрет мужчины.*

Ок. 1500 – 1505

Черный мел, переработан другой рукой, проколы. 390 x 280 мм  
Оксфорд, Церковь Христа

Это графическое изображение, самое большое из так называемых «гротескных голов» Леонардо, считается портретом цыгана. По сравнению с портретом Изабеллы д'Эсте, он поражает динамикой и драматизмом.



*Портрет Изабеллы д'Эсте.* Ок. 1499  
Картон, бумага, уголь, черный мел,  
пастель. 63 x 46 см  
Париж, Лувр

Этот картон, предназначавшийся для картины такого же размера, которая, вероятно, не была написана, показывает метод работы Леонардо над портретом. Основные контуры проколоты тонкой иглой, чтобы впоследствии точно перенести рисунок в живописный портрет.



иллюстрация на странице 64:

*Св. Анна с Марией и Младенцем*

*Христом*. Ок. 1502 – 1516

Дерево, масло. 168 x 130 см

Париж, Лувр

В последние годы жизни Леонардо вернулся к этой картине, которая первоначально должна была служить алтарным образом в капелле Джакомини Тебалдуччи во флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата.



*Этюд драпировки для картины Св. Анна с Марией и Младенцем Христом.*

Ок. 1503 или ок. 1517

Черный мел, тушь, белила. 230 x 245 мм

Париж, Лувр

указывают на то, что мастер собирался перенести портрет на другую основу. Но его намерение исполнить живописное изображение так и не осуществилось, потому что в марте 1500 года Леонардо уехал в Венецию, а в апреле уже был во Флоренции, где вскоре получил новые заказы и обрел новое поле деятельности.

Если верить Джорджо Вазари, то вскоре после возвращения в родной город Леонардо получил заказ на алтарную картину от монахов-сервитов для церкви Сантиссима Аннунциата. Для этой картины он сначала сделал картон с изображением св. Анны, Девы Марии с Младенцем и агнцем, и выставил его на два дня для всеобщего обозрения, вызвав восхищение флорентийцев. До сих пор не до конца ясно, какую работу Леонардо Вазари имел в виду, хотя по замыслу картина *Св. Анна*, хранящаяся ныне в Лувре, могла быть выполнена по этому картону во Флоренции в 1500 – 1501 годах. Это подтверждает письмо, написанное 3 апреля 1501 года монахом-кармелитом Фра Пьетро да Новеллара: «Образ жизни Леонардо беспорядочен и крайне переменчив, так что может показаться, будто он живет одним днем. С тех пор как он во Флоренции, он выполнил только один картон с Младенцем примерно в годовалом возрасте, который чуть ли не вырывается из рук своей матери. Он повернулся к агнцу и, видимо, хочет обнять его. Мария, приподнявшись с колен св. Анны, удерживает Младенца, пытаясь отвлечь его от ягненка (жертвенное животное, символизирующее Страсти Христа). А св. Анна словно хочет остановить дочь, чтобы та не мешала Младенцу обнять агнца. Анна, возможно, символизирует Церковь, которая не может допустить, чтобы что-либо помешало Страстям Господним. Все эти фигуры исполнены в натуральную величину, и все же умещаются на маленьком картоне, так как все они либо сидят, либо наклонены вперед и словно наслаиваются одна на другую справа — налево».

Эта любопытная религиозная интерпретация сделана монахом вместе с описанием картона, выполненного Леонардо для картины, находящейся теперь в Лувре. И все же завершение картины на основе этого картона могло осуществиться лишь несколько лет спустя. Обе композиции и типы лиц в *Св. Анне с Марией и Младенцем Христом* и в *Бёрлингтонском картоне*, начатом еще в 1499 году, скорее всего, относятся к одному времени. И в том и в другом произведении возраст Марии и ее матери практически одинаков. Более того, в парижской картине тела женщин кажутся слившимися друг с другом. Леонардо так расположил фигуры и нашел такое их соотношение, что возникает ощущение, будто Мария и Анна — одно целое, одно тело, показанное в разные моменты движения. Бросающееся уже с первого взгляда странное отсутствие возрастного различия между Марией и Анной лишней раз подчеркивает это неразрывное единство. Ступни Марии и Анны расположены так, что зрителю трудно различить фигуры и части их тел. На первый взгляд кажется, что Мария как-то необычно скрестила ноги. И лишь при более тщательном рассмотрении становится понятным расположение фигур, и зритель, определив разницу движений, начинает различать и их положение и содержащийся в них смысл: композиционная связь фигур, как и возрастное сходство

Марии и Анны, подчеркивают тесное кровное родство Анны, Марии и Христа.

Помимо богатства движений в *Св. Анне с Марией и Младенцем Христом*, зрителя поражает горный пейзаж на заднем плане, заполняющий примерно треть всего живописного пространства картины. Скалистые вершины, исчезающие в туманной дали, образуют очень высокий горизонт, поднимающийся с правой стороны над головой Анны.

Фон становится доминирующим и более монументальным, чем в прежних произведениях Леонардо и его современников. Эта тенденция к монументальности связана с геологическими и гидрологическими изысканиями, которые вел мастер, или, возможно, с его взглядами на вечный круговорот в жизни природы. Во всяком случае, Леонардо полностью воплощает в этом произведении богатство своего художественного воображения и живописных возможностей, о которых он писал в *Книге о живописи*: «И если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их... И если он пожелает породить населенные местности и пустыни, то он их и изображает... Если он пожелает, чтобы перед ним открывались с высоких горных вершин широкие поля и долины, горизонт моря, то он властелин над этим. Все, что существует во вселенной, как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а потом в руках...».

Можно предположить, что пейзаж имеет и религиозный символический смысл, его элементы — пустынная, безлюдная земля, яркий свет и холодная туманная дымка — все эти образы стали как бы метафорами Марии, ее чудесного непорочного зачатия.

Еще более плотные горные цепи и сияющее небо образуют фон в *Мадонне с веретеном* (с. 69), которую Леонардо начал весной 1501 года для Флоримона Роберте, секретаря французского короля. Эта небольшая картина с очень юной Мадонной и Младенцем известна в нескольких вариантах, из которых по крайней мере два могут принадлежать самому мастеру.

В картине воплощены две темы: с одной стороны, любовь Марии к своему Сыну, на которого она устремила полный нежности взгляд, и Страстей Господних. Маленький Иисус полностью поглощен созерцанием веретена — по сходству его с крестом оно считалось символом грядущей жертвенной смерти Иисуса. Мария, нежно обнимающая левой рукой Младенца, как будто хочет отвлечь Христа от веретена, но даже она не может предотвратить смерть его на кресте: Младенец отворачивается от любящего взгляда матери и не обращает внимания на поднятую в оберегающем жесте руку Марии; все свое внимание он устремил к символу своих будущих Страстей.

Работа Леонардо над *Св. Анной с Марией и Младенцем Христом* и над *Мадонной с веретеном* создает впечатление, что в начале XVI века художник с большим воодушевлением занимался живописью. Но все менялось, когда он увлекался другими вещами, например математикой.

С удивлением и раздражением современники Леонардо вспоминали о полном его нежелании заниматься живописью и о чудо-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 68:  
*Набросок женского бюста*. Ок. 1501  
Тонированная бумага, красный мел.  
221 x 159 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 69:  
*Мадонна с веретеном*. 1501  
Дерево, масло. 50,2 x 36,4 см  
Частное собрание

Авторство этой небольшой картины спорно. Она была выполнена по заказу Флоримона Роберте, секретаря французского короля.

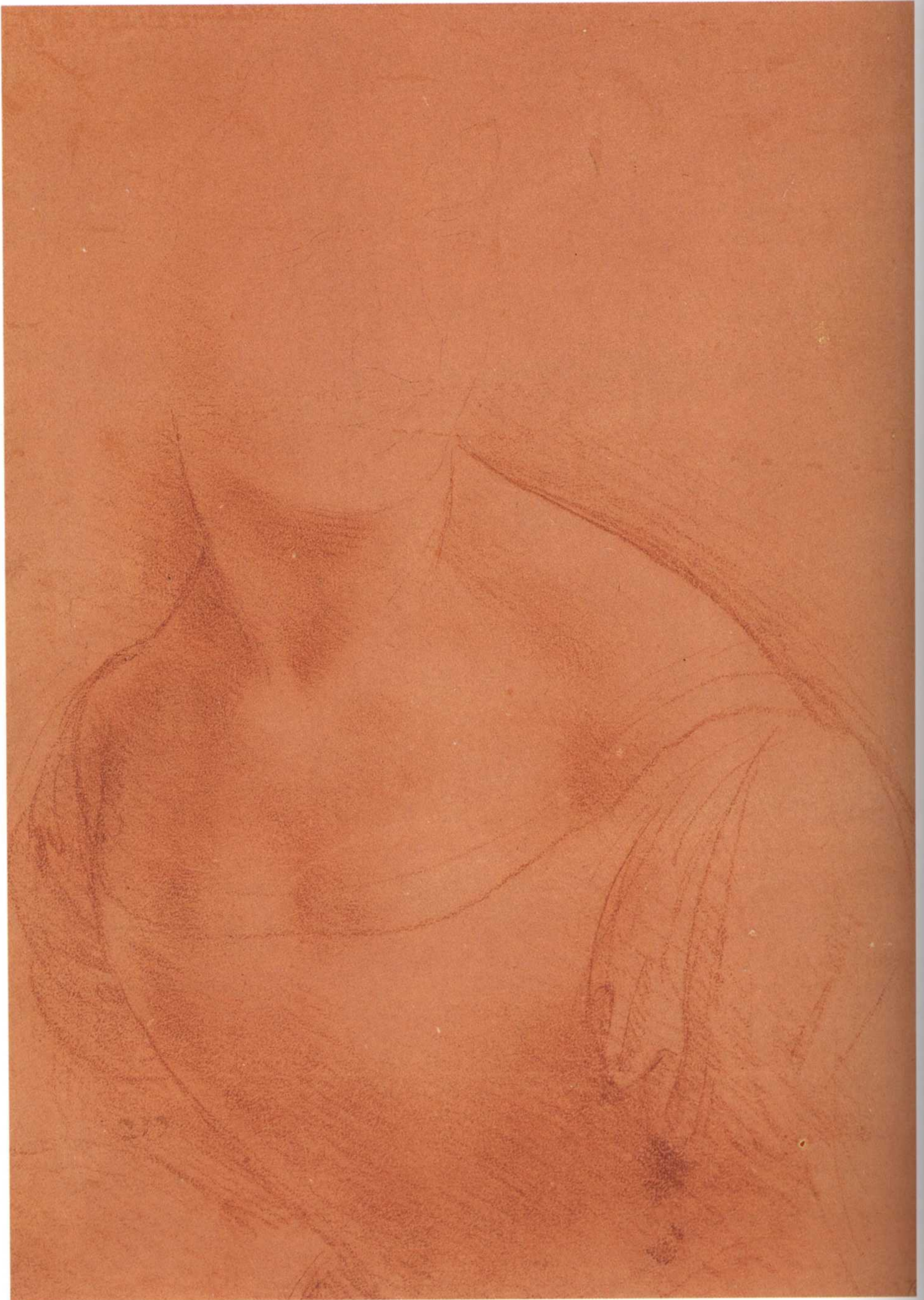


вишней медлительности в выполнении заказов. По общему мнению, если бы объявили состязание на самого медлительного живописца, то победа Леонардо была бы обеспечена. Летом 1502 года он обратился к совершенно иной сфере деятельности и занял должность военного инженера у воинственного герцога Чезаре Борджа. Почти год ездил он вслед за этой пресловутой личностью в основном по Центральной Италии. Леонардо использовал эти поездки для своих научных исследований и делал для своего патрона топографические рисунки, большая часть которых имела военное назначение: походы Чезаре Борджа требовали точного знания местности, которые он получал по видам с птичьего полета, выполненным Леонардо. Но служба у Чезаре Борджа закончилась уже в начале 1503 года, когда Леонардо вернулся во Флоренцию, где на короткое время вновь обратился к живописи.

*Ландшафт с высоты птичьего полета.*  
1502

Перо, чернила, акварель. 338 x 488 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Скорее всего, Леонардо делал пейзажные рисунки такого типа для военных кампаний Чезаре Борджа.





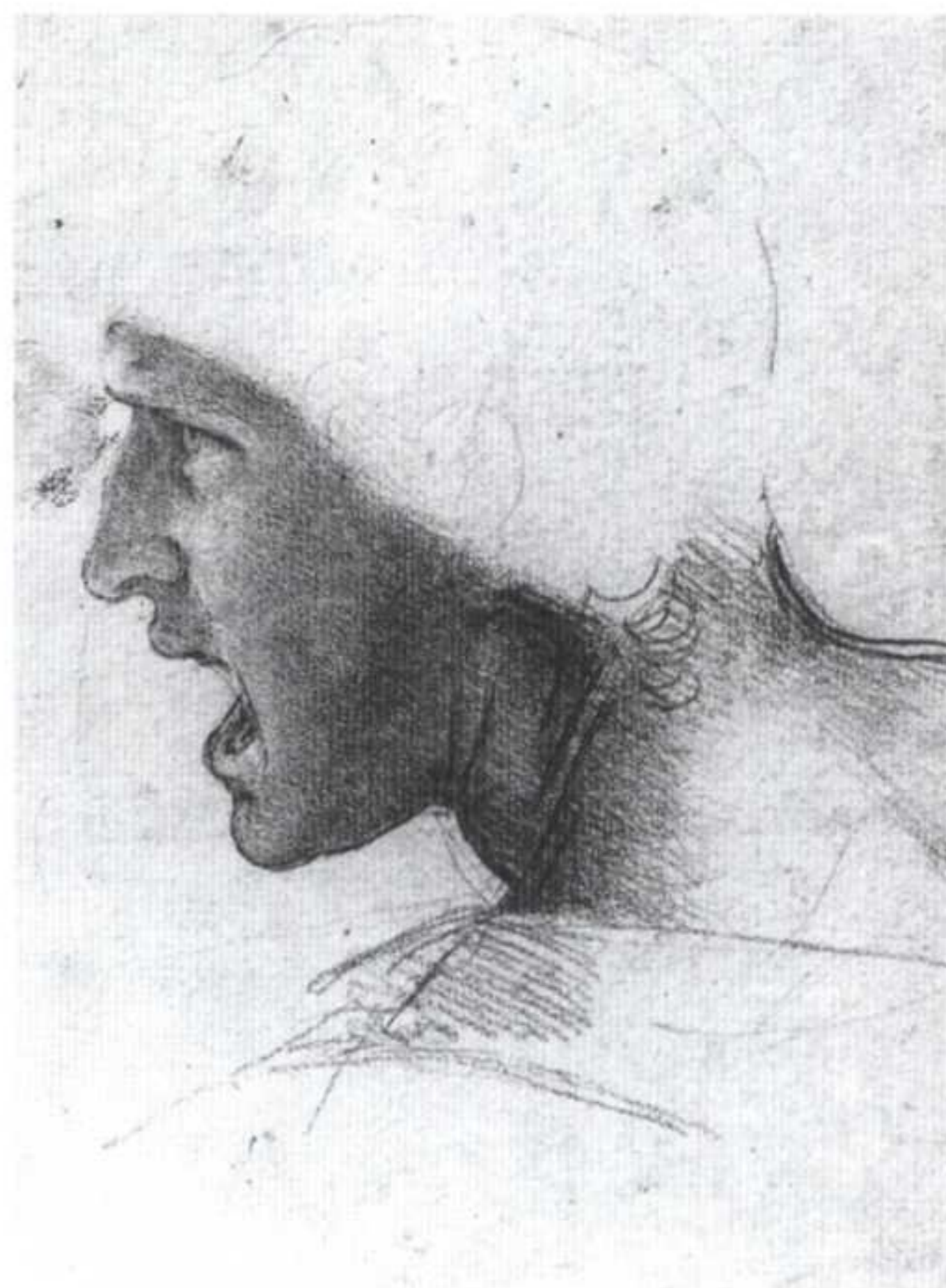




# Битва гигантов: Леонардо и Микеланджело

Во Флоренции Леонардо встретил двух других выдающихся мастеров эпохи Высокого Возрождения: Микеланджело Буонарроти и Рафаэля. Между Леонардо и Микеланджело вспыхнуло открытое творческое соперничество, когда они оба создавали эскизы для настенных росписей зала Большого Совета в Палаццо Веккьо. Еще до этой встречи двух совершенно разных художественных натур Леонардо начал портрет Лизы дель Джокондо, родившейся в 1479 году (с. 73). Начиная с середины XIX века, он считается самым известным произведением Леонардо. После того как в 1911 году портрет был похищен из Лувра итальянским декоратором и при странных обстоятельствах в 1913 году обнаружен во Флоренции, портрет стал самой знаменитой картиной в мире. Существовали и существуют до сих пор самые различные толкования *Портрета Моны Лизы*: картина — вовсе не портрет женщины, а автопортрет самого Леонардо, обнаруживающий его гомосексуальные наклонности. А если речь все же идет о женщине, то она либо больна сифилисом, либо беременна, либо, по крайней мере, у нее парализовано пол-лица. Предлагались даже версии, которые очень легко опровергнуть: будто бы картина находится в плохом состоянии, повреждена, была грубо обрезана по краям. Ни одно из этих предположений не заслуживает серьезного рассмотрения. Картина — в прекрасном состоянии, и здравомыслящий зритель едва ли найдет в лице Моны Лизы следы паралича или заболевания. В таких загадочных толкованиях нет смысла, потому что история создания картины хорошо известна. Муж Лизы дель Джокондо, преуспевающий флорентийский торговец шелком, был знаком со многими друзьями семьи Леонардо, благодаря этим связям художник и получил заказ на портрет. Весной 1503 года Франческо дель Джокондо приобрел дом для своей новой семьи, а Мона Лиза за несколько месяцев до этого родила сына Андреа, это были достаточно веские причины во Флоренции XV и XVI веков для того, чтобы заказать портрет.

Форма портрета *Моны Лизы* была подсказана Леонардо образцами флорентийской портретной живописи конца XV века (которая, в свою очередь, отталкивалась от фламандцев, ср. ил. на с. 72). Фигура женщины на портрете почти на две трети повернута к зрителю, балюстрада с колоннами переходит в пейзаж на заднем плане. Но Леонардо пошел намного дальше традиционных образцов: на портрете Мона Лиза приближена к переднему краю картины,



*Этюд лица воина к Битве при Ангиари.*  
1503  
Сангина. 227 x 186 мм  
Будапешт, Национальный музей

Этот этюд Леонардо сделал для профиля первого флорентийского всадника (справа) в *Битве при Ангиари*.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 70:  
*Этюд лица воина в Битве при Ангиари*  
(Никколо Пиччинино). 1503  
Серебряный карандаш, черный и красный мел. 192 x 188 мм  
Будапешт, Национальный музей

Этот выразительный этюд близок к окончательному варианту лица Никколо Пиччинино, предводителя миланских войск, разгромленных флорентийцами в битве при Ангиари.



Лоренцо ди Креди  
*Женский портрет*. Ок. 1490  
Дерево, темпера. 75 x 54 см  
Форли, Городская пинакотека

При создании портрета Моны Лизы Леонардо отталкивался от подобного типа изображений, который утвердился во Флоренции.

Рафаэль  
*Дама с единорогом*. Ок. 1504  
Дерево, масло. 65 x 51 см  
Рим, Галерея Боргезе

Композиция *Моны Лизы* служила молодому Рафаэлю образцом при создании портретов для флорентийских заказчиков. Единорог — фантастическое животное, которого, по легенде, могли касаться лишь непорочные девы, — считался символом добродетели.

небольшое расстояние между сидящей женщиной и зрителем усиливает интенсивность зрительного восприятия, а пейзажный фон создает впечатление большей пространственной глубины и плотности.

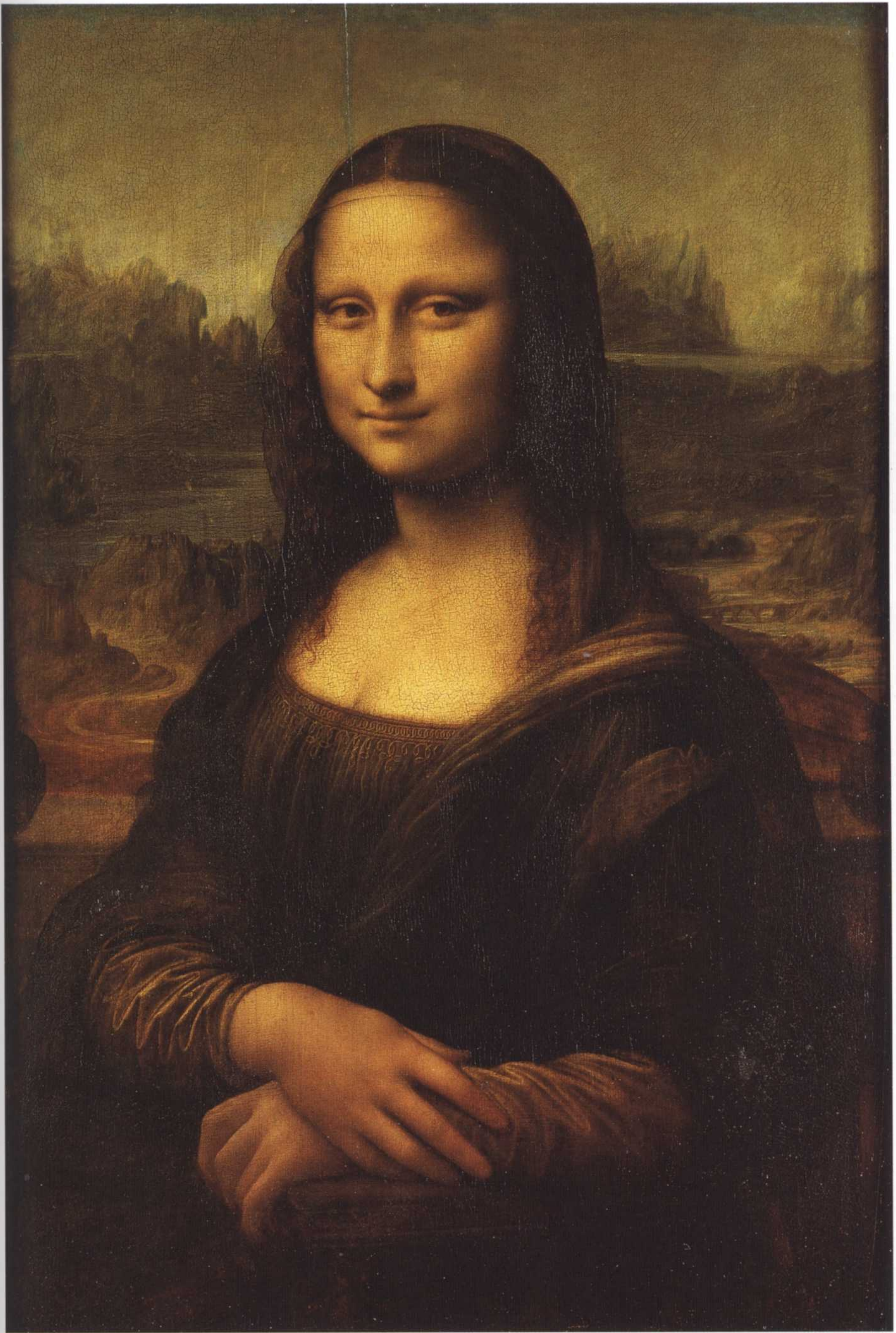
Покрытые расщелинами обрывистые горы теряются вдали на фоне зеленовато-голубого неба. Слева видна дорога, а справа — высохшее русло реки. Отдельные элементы этого лишённого растительности пейзажа напоминают скальные образования в религиозных картинах, которые Леонардо начал незадолго до этого. Формальное сходство между портретом Моны Лизы и изображениями Мадонны несомненно, как и во всех женских портретах эпохи Возрождения. Богоматерь служила примером для любой уважающей себя женщины. Улыбка Моны Лизы напоминает улыбки св. Анны или Марии (с. 64) и стала обычным приемом живописцев конца XV — начала XVI века. Эта улыбка соответствовала типичным для того времени взглядам на красоту и привлекательность женщины.

Красоту понимали в то время как выражение добродетельности природы, внешняя красота была лишь украшением добродетели. Это отразилось уже в раннем портрете *Джиневры де Бенчи* (с. 19). Не следует забывать также об общественном положении Лизы дель Джокондо. После выгодного замужества у нее, вероятно, были все основания улыбаться: она происходила из менее состоятельной семьи, чем ее муж, который оказался внимательным и любящим супругом. Мона Лиза «сделала хорошую партию» — это всегда было веским основанием, чтобы смотреть на мир с улыбкой на устах.

Выдающееся художественное достоинство этого портрета определяется в первую очередь тщательностью исполнения. Тончайшая вуаль покрывает свободно ниспадающие волосы Моны Лизы, ее темное платье, собранное мелкими вертикальными складками, на груди покрыто замысловатым узором. На тяжелой ткани рукавов горчично-желтого цвета лежат естественные блики. Светотень

иллюстрация на странице 73:  
*Портрет Лизы дель Джокондо (Мона Лиза)*. 1503 — 1506  
Дерево, масло. 77 x 53 см  
Париж, Лувр

Самая знаменитая картина в мире была выполнена по заказу флорентийского торговца шелком Франческо дель Джокондо, решившего отметить таким образом свое новоселье и рождение сына Андреа.





*Набросок к Битве при Ангиари (деталь).*

1503

Перо, чернила. 101 x 142 мм  
Венеция, Галерея Академии

Неизвестный художник

*Копия Битвы при Ангиари Леонардо (tavola Doria).* 1503 – 1506

Дерево, масло. 85 x 115 см  
Частное собрание

Эта очень точная копия дает представление о состоянии росписи после того, как Леонардо, не завершив ее, покинул Флоренцию в 1506 г.





*Наброски скачущих всадников и других фигур.* Ок. 1503 – 1504  
Сангина. 168 x 240 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

на лице и руках убедительно создает впечатление их теплоты и пластичности. Именно эта пластичность во многом определяет силу воздействия портрета, а также мастерство распределения света. Лицо женщины кажется освещенным другим источником, помещенным где-то перед картиной.

Портрет Моны Лизы оказал большое влияние на флорентийскую живопись. Молодой Рафаэль, постоянно посещавший мастерскую Леонардо, на основании портрета Моны Лизы создал тип изображения, благополучно продержавшийся десятилетия. В отличие от Рафаэля, который быстро пустил в оборот этот новый тип портрета для своих флорентийских заказчиков, Леонардо так и не отдал портрет Моны Лизы Франческо дель Джокондо. Осенью 1503 года он получил более важный заказ на роспись залы Большого Совета в Палаццо Веккьо — дворце флорентийского правительства, и отложил завершение портрета на более поздний срок.

Роспись на стенах в Палаццо Веккьо, которую Леонардо весной 1506 года оставил незаконченной, была уничтожена в середине XVI века. Она изображала *Битву при Ангиари* в 1440 году, когда флорентийские войска вместе с папскими союзниками одержали победу над миланцами близ города Ангиари. Рядом с композицией Леонардо должна была разместиться *Битва при Кашине* Микеланджело. На ней запечатлена одна из военных сцен, когда боевая тревога в июле 1364 года вовремя оповестила купающихся воинов о приближении неприятеля с тыла. Флорентийские войска в этот день одержали победу в рукопашном бою. Обе росписи, известные лишь в

Неизвестный художник до 1550 / Питер Пауль Рубенс. Ок. 1603

Копия *Битвы при Ангиари* Леонардо  
Черный мел, перо, чернила, белила,  
акварель. 452 x 637 мм  
Париж, Лувр

Лучшая копия *Битвы при Ангиари* была выполнена в середине XVI века и в начале XVII века дополнена по краям Питером Паулем Рубенсом, который дописал саблю в руке четвертого всадника.



#### *Падение Фазтона*

Античная камея из собрания Медичи  
(прорисовка по Минцу).

Эта античная камея послужила Леонардо образцом для батальной сцены.

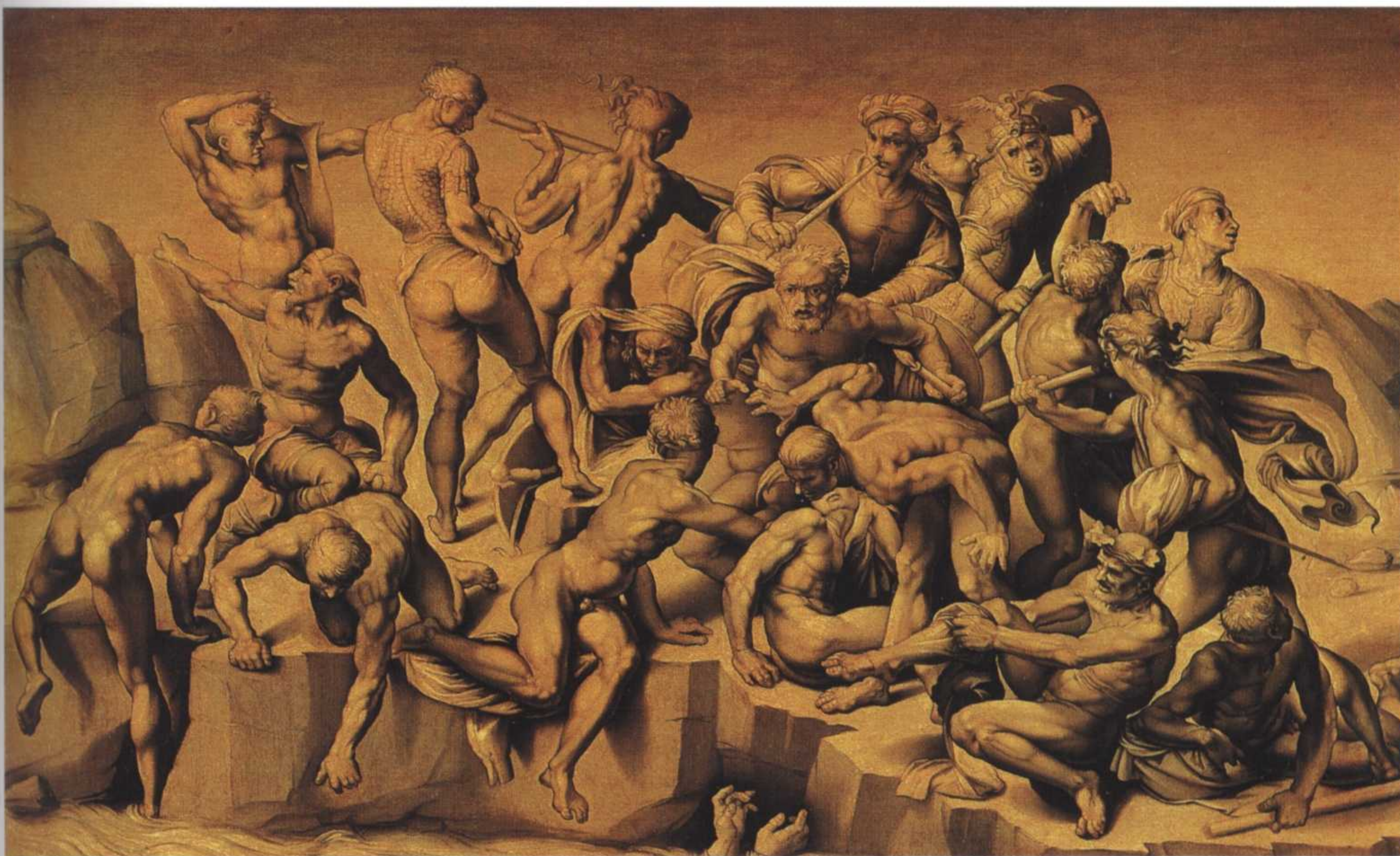
копиях современников, могли бы стать самым ярким украшением интерьера любого общественного здания начала XVI столетия.

Динамику и драматизм композиции Леонардо, напоминающей античную камею с падением Фазтона (с. 76), донесли до нас как его эскизы (с. 74), так и копии того времени. На ней изображены четыре всадника, яростно сражающиеся за знамя: слева — Франческо Пиччинино и его отец Никколо — предводители миланских войск. Им противостоят со стороны флорентийцев и их папских союзников Пьерджампаоло Орсини и Лодовико Скарампо, одержавшие победу в этом сражении. Им было отдано сочувствие флорентийских зрителей того времени, хотя именно всадники слева в первую очередь привлекали основное внимание, — как это часто бывает, вражда и злоба захватывают сильнее, чем доброта. Лица всадников искажены охватившей их безумной яростью. Почти звериный оскал Франческо Пиччинино хорошо сочетается со стремительным поворотом его тела и странно расположенной левой рукой. Его фигура словно слилась с конем. Человек и животное стали единым целым, воин превратился в зверя. Противники флорентийского войска и папских союзников написаны Леонардо более сдержанно. Их движения и жесты тоже не спокойны, но они представляют иной, в большей степени подконтрольный разуму вид борьбы, который современники Леонардо находили не столь интересным, предпочитая ему неистовую воинственность их противников.

В образе Франческо Пиччинино выражение неукротимой ярости на лице усилено значимыми деталями — традиционными атрибутами бога войны Марса — головой барана на груди, рогами Амона, бараньей шкурой.

В образах предводителей флорентийских войск, приближающихся справа, не таких злобных и яростных, как их противники, воплотился преобладавший тогда во Флоренции взгляд на ведение войны — применение тщательно продуманной тактики на поле





боя. На некоторых копиях (с. 74) изображен дракон как символ осмотрительности и разума, и почти на всех остальных копиях — маска Минервы, богини, которая привнесла разумность в военные действия.

Эти два произведения великих мастеров представляют собой резкий контраст в изображении драматизма военных событий. Леонардо сосредоточился на ожесточенном столкновении противоборствующих сил и наделил враждующие стороны наглядными символами войны. Микеланджело, напротив, не отождествлял своих героев с реальными людьми и сосредоточил все внимание на выразительности и экспрессии обнаженных мужских фигур, отработав этот принцип на мраморной статуе Давида, законченной им в 1504 году. Похоже, помимо своей воли Леонардо подпал под впечатление «риторики мускулов» своего удачливого молодого соперника: на одном из сохранившихся рисунков Леонардо изображен *Давид* Микеланджело (с. 78). Некоторое время спустя Леонардо вновь принялся за изучение обнаженного мужского тела (с. 79), хотя за несколько лет до этого он резко осуждал изображения нагих фигур с чрезмерно подчеркнутой мускулатурой, и говорил, что они «больше похожи на мешки с орехами» или даже «пучки редисок». Эта перемена во взглядах связана с возвышением Микеланджело: отныне никого больше не интересовали плавные линии и контуры фигур XV века, молодой флорентийский скульптор и живописец пролагал своими мощными фигурами путь героическому стилю Высокого Возрождения и утверждал новый идеал в искусстве.

Аристотель да Сангалло  
*Копия картона Микеланджело с так называемой Битвой при Кашине* (1504/1505). Ок. 1542  
 Гризайль. 76,4 x 130,2 см  
 Холкхэм Холл, Коллекция графа Лейчестера

Эта копия начала XVI века картона Микеланджело *Битва при Кашине* свидетельствует об интересе молодого художника к изображению обнаженных мужских тел.

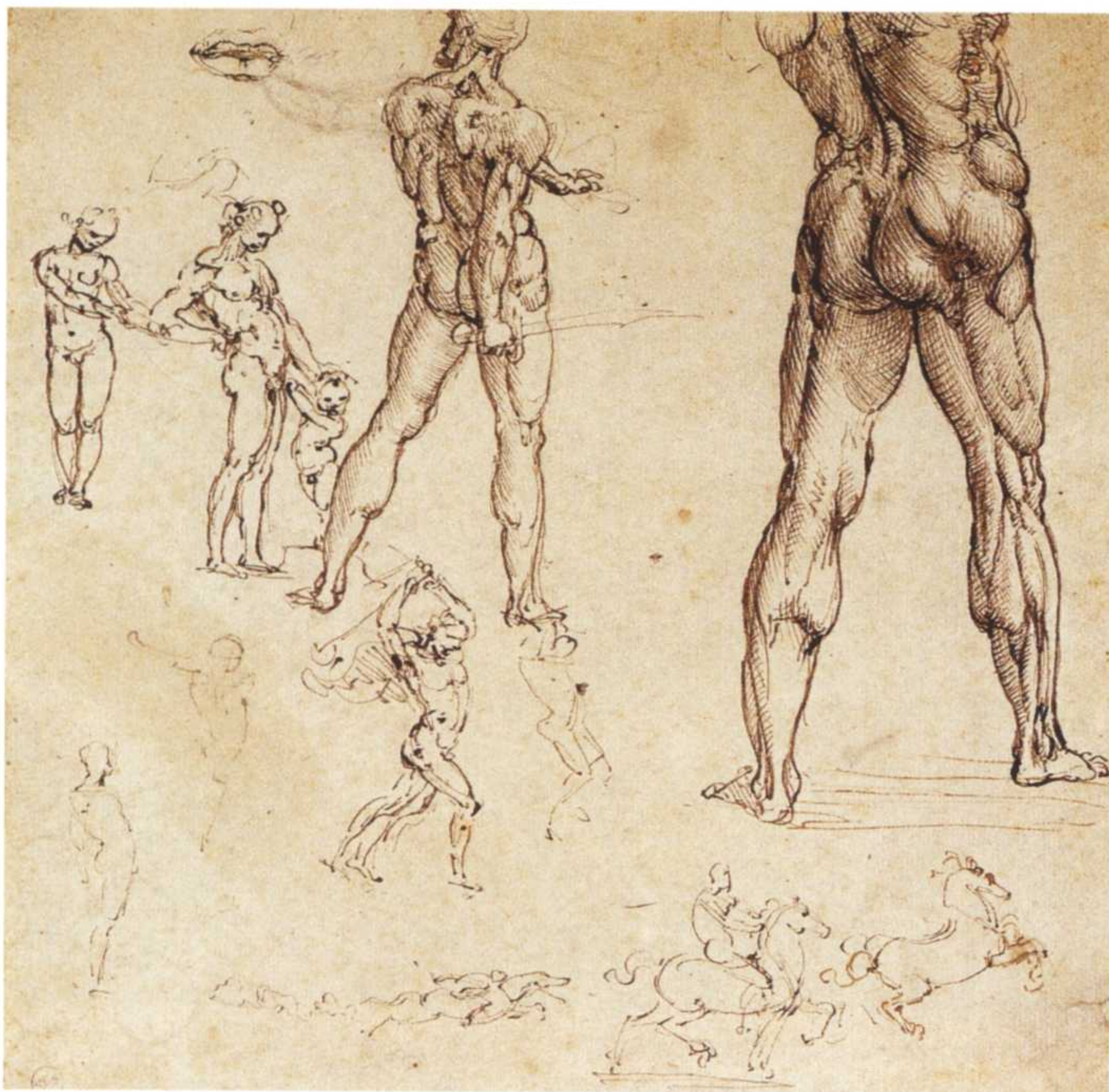


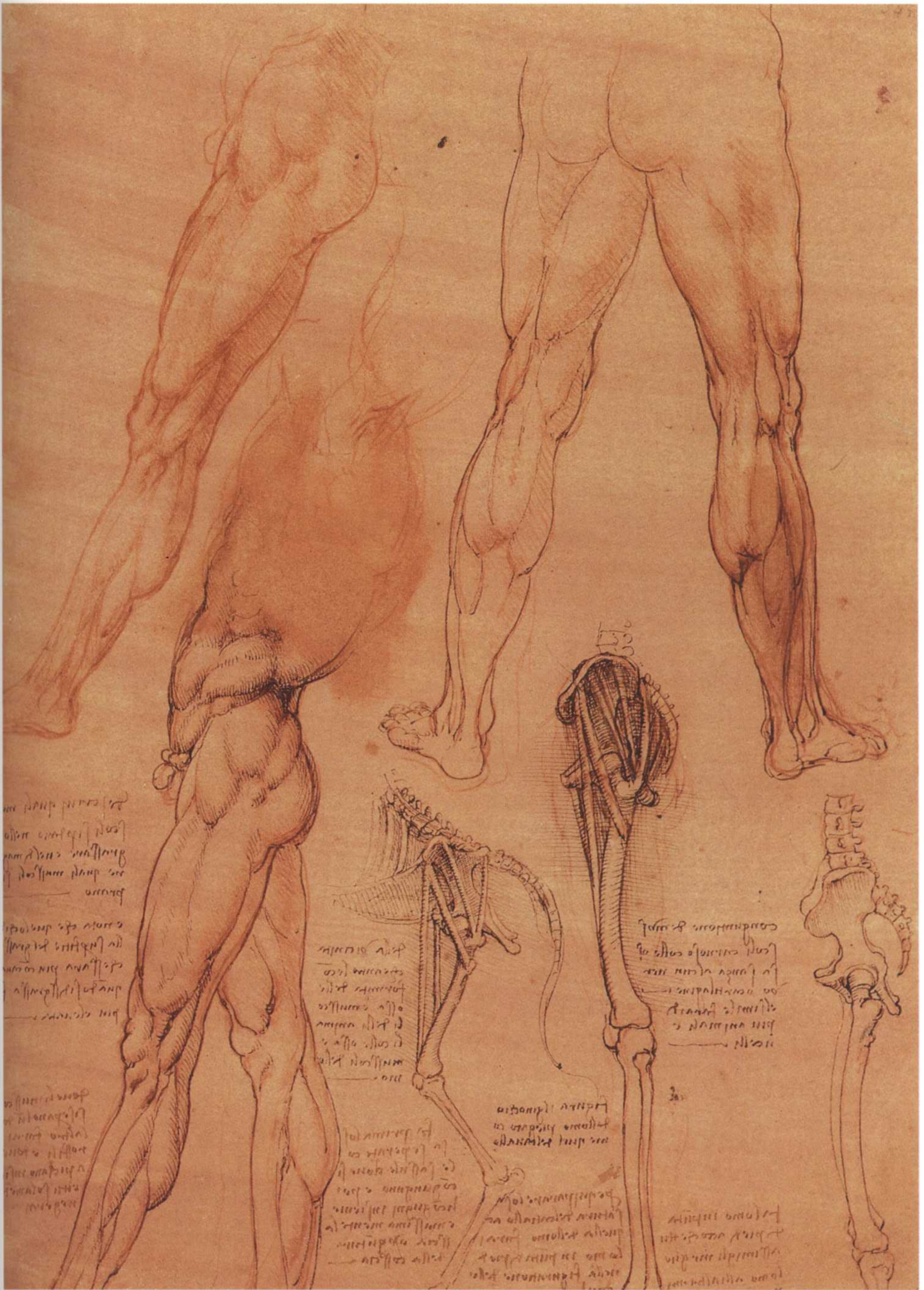
ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 79:  
**Наброски ног мужчины и лошади.**  
 Ок. 1506 – 1507  
 Красноватая тонированная бумага,  
 перо, чернила, красный мел.  
 285 x 205 мм  
 Виндзор, Виндзорский замок

**Наброски мускулатуры мужского тела  
 и других фигур.** Ок. 1504 – 1506  
 Тонированная красным бумага, перо.  
 253 x 197 мм  
 Турин, Национальная библиотека



**Зарисовка Давида Микеланджело  
 (деталь).** 1504  
 Перо, чернила, черный мел.  
 270 x 201 мм  
 Виндзор, Виндзорский замок

Микеланджело  
**Давид.** 1501 – 1504  
 Мрамор. Высота 4,10 м  
 Флоренция, Галерея Академии





# Последние годы

1507 — 1519

Леонардо оставил *Битву при Ангиари* незаконченной, как и многие другие произведения. Кажется, он даже и не стремился завершить эту монументальную роспись: вскоре оказалось, что примененная им техника живописи ненадежна, и еще до своего завершения роспись стала разрушаться. Вазари пишет о том, что Леонардо раздражала мелочность его заказчиков. По письменной просьбе Шарля д'Амбуаза, французского наместника Милана, ему удалось получить в мае 1506 года трехмесячное освобождение от своих обязанностей во Флоренции. Уехав в Милан, он задержался там дольше, чем рассчитывал: связанные с *Мадонной в скалах* юридические споры были разрешены, и Леонардо вынужден был сделать копию картины для Братства Непорочного Зачатия, поскольку оригинал к тому времени перешел к частному владельцу. В августе 1508 года второй вариант *Мадонны в скалах*, находящийся ныне в Лондоне, был передан Братству. К тому времени Леонардо уже прочно обосновался на службе у французских правителей в Милане. Сохранились очень неясные сведения о том, что он создавал там в последующие годы. Еще во Флоренции Леонардо вновь занялся своими анатомическими исследованиями, продолжив их в Милане, а позже — и в Риме. Кроме того, он оформлял празднества французского двора в Милане, подвизался как архитектор, сделав вклад в расширение оросительной системы, и работал над некоторыми своими неоконченными произведениями, в том числе над *Св. Анной с Марией и Младенцем Христом*. Должно быть, именно в это время он создал *Леду с лебедем* (с. 80), которая известна нам лишь по многочисленным копиям. Композицию этой картины Леонардо создавал на основе многочисленных, сделанных им заранее набросков. Сначала его привлекал мотив Леды, стоящей на коленях, который по форме напоминал фигуру коленопреклоненного св. Иеронима (с. 22). Позднее Леонардо обратился к мотиву стоящей обнаженной фигуры. Слегка отвернувшись, Леда отвечает на нежные и настойчивые домогательства лебедя. Темой рисунков и самой картины было одно из любовных похищений отца богов Зевса, который являлся полюбившимся ему юным женщинам (и, соответственно, юношам) в облике различных животных, менее всего вызывающих какие-либо подозре-



*Эскиз для коленопреклоненной Леды.*

Ок. 1508

Черный мел, перо, чернила. 125 x 110 мм  
Роттердам, Музей Бойманса — ван  
Бёнингена

Этот рисунок, сохранивший первоначальный замысел коленопреклоненной Леды, и картина, расположенная напротив, имеют одну общую деталь — обширные заросли тростника, имеющего символическое значение.

иллюстрация на странице 80:

Чезаре да Сесто (?)

Копия картины Леонардо *Леда с лебедем*. Ок. 1505 — 1510

Дерево, масло. 69,5 x 73,7 см  
Солсбери (Англия), Уилтон Хаус.  
Коллекция графа Пемброка

Считается, что подлинная *Леда* Леонардо утрачена. О ней известно благодаря письменным источникам и многочисленным копиям.



**Эмбрион в матке.** Ок. 1510 – 1512  
 Перо, чернила, тушь, черный мел,  
 красный мел. 305 x 220 мм  
 Виндзор, Виндзорский замок

В последние годы жизни Леонардо снова обратился к изучению анатомии человека.



**Шея и плечо мужчины.** Ок. 1509 – 1510  
 Перо, чернила. 292 x 198 мм  
 Виндзор, Виндзорский замок



**Наброски памятника Тривульцио.**

Ок. 1507 – 1509

Перо, чернила. 280 x 198 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Работая над гробницей Джанджакомо Тривульцио, Леонардо вернулся к идеям своих ранних проектов конного монумента Сфорца в Милане. Выразительная мощь вздыбленного коня превосходит динамизм позднейших барочных конных статуй.



**Набросок памятника Тривульцио.**

Ок. 1508 – 1512

Перо, чернила, красный мел. 217 x 169 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

В последующем варианте конного памятника Леонардо несколько ослабил динамизм композиции.



*Молодая женщина (так называемая Указующая дама). Ок. 1516  
Черный мел. 210 x 135 мм  
Виндзор, Виндзорский замок*

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА СТРАНИЦЕ 85:

*Иоанн Креститель. Ок. 1513 – 1516  
Дерево, масло. 69 x 57 см  
Париж, Лувр*

Как авторство, так и время написания этой картины вызывают споры. Считается, что Леонардо использовал здесь технику *сфумато*: многочисленные лессировки создают мягкие переходы теней, поэтому кажется, что фигура Иоанна озарена каким-то ярким источником света.

ния, — так перед Ледой он предстал в образе лебедя. На одном из рисунков Зевс-лебедь прижался к своей возлюбленной правым крылом, а она, грациозно обернувшись, нежно положила левую руку ему на голову.

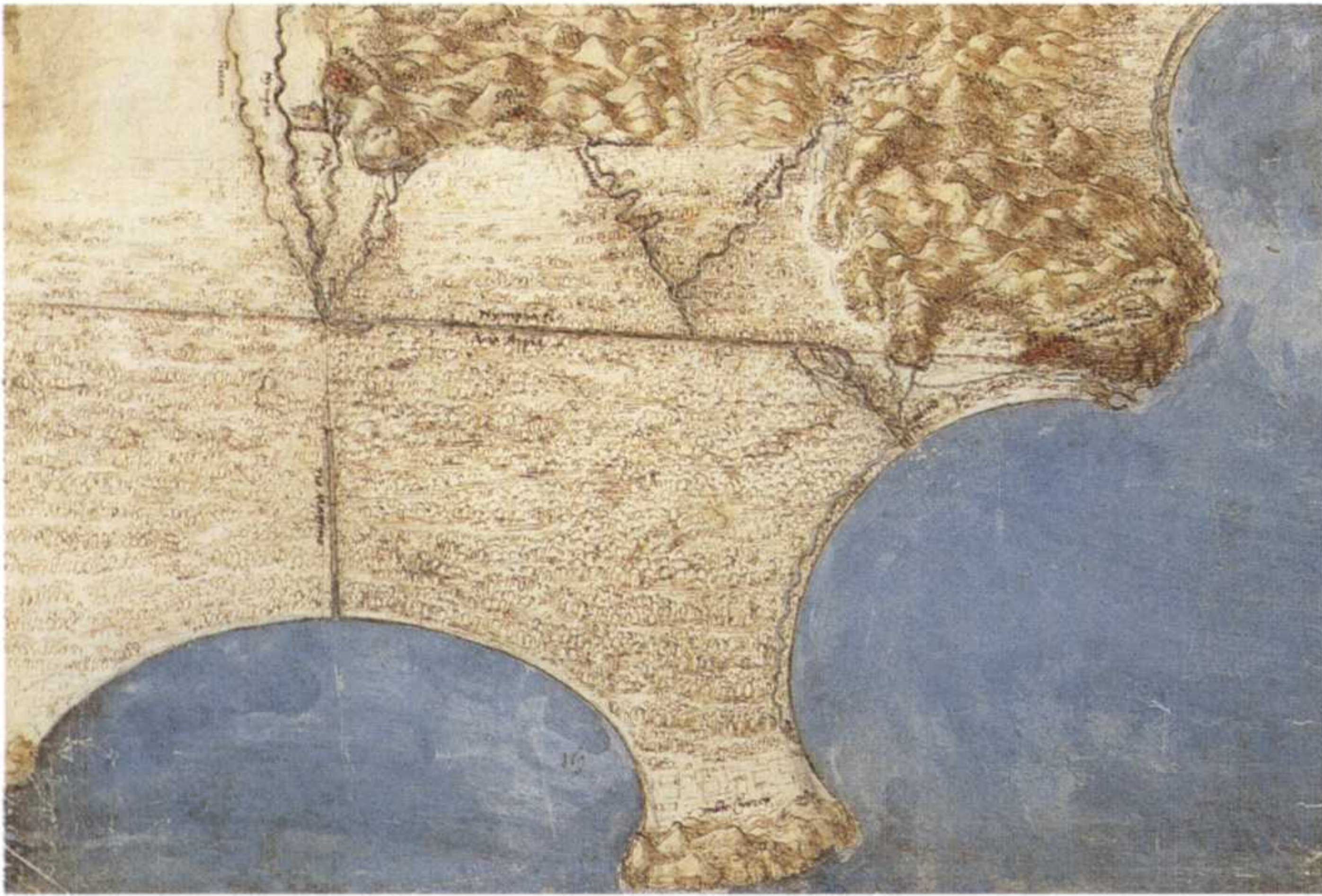
В известной нам живописной версии этой картины стоящая Леда выглядит более монументальной, а лебедь (он стоит справа) — более настойчивым. Вытянув шею, преобразившийся Зевс решительно обнимает крылом молодую женщину. Потупив взор, Леда смущенно отворачивается от своего возлюбленного, но все же обнимает его обеими руками. Чувственный характер сцены подчеркивает прежде всего стоящая обнаженная женская фигура. Поза и удивительная пластичность тела Леды напоминают классические статуи Венеры. Символом любви является и изображение широколиственного тростника. Обильно заполненные семенами головки этого тростника лопаются, при этом семена далеко разлетаются по земле и по воде — так распорядилась природа для размножения этого вида камышей.

Работая в Милане как художник и инженер, Леонардо вернулся к проекту конной статуи, но уже не для потерявшего власть Лодовико Сфорца, а для полководца Джанджакомо Тривульцио, который, будучи предводителем французских войск, сыграл решительную роль при взятии Милана. Тривульцио назначил большую сумму денег для создания достойного памятника после своей смерти. Скорее всего, под впечатлением грандиозных проектов Леонардо, которые тот показал ему летом 1507 года, полководец отказался от первоначально более скромного памятника в пользу монументальной гробницы. Сначала Леонардо еще раз вернулся к захватившей его идее всадника на вздыбленном коне, потому что осуществить ее было легче из-за меньших размеров памятника Тривульцио (с. 83). По сравнению с замыслом монумента Сфорца, Леонардо усилил динамизм движений коня и всадника, отчасти за счет более выразительного мощного корпуса коня. Замысел Леонардо напоминал первый проект Микеланджело для гробницы папы Юлия II и обещал столь же высокий уровень исполнения. И все же, несмотря на честолюбивые замыслы Леонардо и несколько лет работы над проектом, Тривульцио в конце концов отказался от памятника.

В годы своего второго, последнего пребывания в Милане Леонардо все более уходил от занятий живописью и сосредоточился на научных занятиях и анатомических исследованиях, сопровождаемых поразительными по своей наглядности, совершенству и точности рисунками, которые стали своеобразной формой его художественного самовыражения. В отличие от ранних анатомических штудий, сделанных еще в первый период пребывания в Милане, эти исследования были основаны на анатомировании человеческого тела. Опираясь на результаты более точных наблюдений, Леонардо отошел от взглядов, которые содержали учебные пособия того времени и некогда оказали влияние на его представления (например, о связи между тестикулами и мозгом). Все больше внимания он стал уделять мускулатуре и опорно-двигательному аппарату, оставив впечатляющие свидетельства своей







*Вид с высоты птичьего полета италийского берега близ Террачины. Ок. 1515  
Перо, чернила, акварель. 272 x 400 мм  
Виндзор, Виндзорский замок*

Этот масштабный рисунок был выполнен в связи с папским проектом осушения Понтийских болот к югу от Рима. Названия мест (таких, как нынешний курорт Террачина) написаны рукой ученика Леонардо.

высочайшей одаренности как исследователя и рисовальщика. Его изображения различных частей тела ограничивались поверхностным изучением мышечного аппарата и строения скелета. Что же касается более глубокого проникновения в анатомическую структуру тела, то здесь эта точность оставляла желать лучшего, — по причине огромных технических трудностей, которые первоходцу Леонардо приходилось преодолевать во время исследований. Так, он зарисовал четырех- или пятимесячные эмбрионы, но для того, чтобы показать окружающую их матку, ему приходилось полагаться на знание анатомии животных (с. 82). Когда дело коснулось анатомии сердца, то Леонардо использовал тот же метод, изучая сердце коровы. И все же исследования Леонардо дали надежные анатомические рисунки, вызывавшие восхищение всех, кому удалось их увидеть, но, превосходя возможности своего времени, они не нашли применения в медицинской практике.

Пребывание Леонардо в Милане во многом зависело от благосклонности французского наместника Шарля д'Амбуаза. Но он внезапно скончался в 1511 году, и художник вновь потерял влиятельного покровителя. Поэтому в сентябре 1513 года он принял протекцию Джулиано де Медичи, с которым затем уехал к папскому двору в Рим. Незадолго до этого брат Джулиано, Джованни, занял Престол св. Петра под именем Льва X. Леонардо, которому шел в то время шестьдесят второй год, надеялся, что перед ним откроется возможность сделать карьеру придворного художника при папском дворе. Однако его надежды не оправдались. В Риме у Леонардо возник конфликт с чванливыми немецкими мастерами из окружения папы, и он не получил крупных заказов, как Рафаэль и Микеланджело. Тем не менее он энергично принялся за проект Льва X по осушению Понтийских болот к югу от Рима и для этого сделал очень подробные зарисовки местности. Кроме того, Леонардо занимался экспериментами, которые его современникам казались весьма странными. Вазари так описывает их: «Часто он очищал от

иллюстрация на странице 87:  
*Иоанн Креститель* (с атрибутами Вакха). Ок. 1513 – 1516 (?)  
Холст, масло (переведена с дерева).  
177 x 115 см  
Париж, Лувр

Принадлежность этого произведения Леонардо, как обычно, является спорной. Первоначально это было изображение Иоанна Крестителя, которому позднее были добавлены атрибуты Вакха.





*Наброски кошек, дракона и других животных.*

Ок. 1513 – 1515

Перо, чернила, тушь, черный мел. 271 x 204 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Этот так называемый «рисунок с кошками» напоминает «рисунок с лошадьми» и свидетельствует о намерении Леонардо написать трактат о движениях животных.



*Наброски лошадей, кошек и битвы  
св. Георгия с драконом. Ок. 1517  
Перо, чернила, черный мел. 298 x 212 мм  
Виндзор, Виндзорский замок*

Приписка, сопровождающая так называемый  
«лошадиный лист», содержит заметки  
об основных возможностях  
движений животных.



жира и пищи кишки холощеного барана и доводил их до такой тонкости, что они помещались на ладони, и, поставив в соседней комнате кузнечный мех, к которому прикреплял один конец кишок, он надувал их так, что они заполняли собой всю комнату, а она была огромная, и всякий, кто в ней находился, вынужден был забиваться в угол. Осуществил он бесконечное множество таких затей, занимался зеркалами и искал новые рецепты масел для живописи и лаков». Вероятно, именно этим опытам с красками и лаками мы обязаны появлению одной из последних картин, которую считают произведением Леонардо, — *Иоанна Крестителя* (с. 85). Это яркий пример применения Леонардо открытой им техники *сфумато*.

С помощью наложения многочисленных слоев прозрачных и кроющих лессировок мастер достигал многочисленных переходов светотени, которые смягчали и растворяли контуры, усиливая пластическое воздействие образа. Использование *сфумато* в картине *Иоанн Креститель* дало замечательный эффект: фигура Крестителя, возникающая из почти черного фона, словно отражает свет; полотно как будто освещено источником света, находящимся вне живописного пространства, что полностью соответствует содержанию картины, ибо Иоанн Креститель — не источник, но лишь отражение падающего на него божественного света. Картина, таким образом, стала зримым воплощением Евангелия от Иоанна, в котором возвещается о пришествии некоего человека в мир, дабы стать свидетелем «свету, сияющему во тьме». Поэтому для Леонардо *сфумато* — не просто средство художественной выразительности, оно служило раскрытию религиозного содержания картины.

*Аллегория с волком и орлом.* Ок. 1516  
Сангина. 170 x 280 мм  
Виндзор, Виндзорский замок

Корабль, которым управляет волк, возможно, намекает на папу римского; орел с короной на земном шаре символизирует политические устремления французского короля. Аллегория можно отнести и к встрече папы Льва X и Франциска I, короля Франции.

К образу Иоанна Крестителя Леонардо (либо его ученик) вернулся еще раз в картине, где вновь возникает та же двойственность (с. 87). Иоанн сидит на фоне пейзажа с видом на речную долину и гряды гор. Жестом правой руки Иоанн указывает на того, кто придет после него, то есть на Христа. Здесь также присутствует христианская символика: олень, виднеющийся на заднем плане, считался символом Христа и Крещения, а цветы водосбора на переднем плане означали надежду на спасение, которое можно было обрести через Христа и таинство крещения. Но уже в то время красивый обнаженный юноша в пустыне был воспринят не только как христианский образ. Неизвестный мастер XVI или XVII века добавил к изображению атрибуты Вакха: венок из плюща на голове Иоанна, а посох в его руке превратил в тирс Вакха. Это превращение святого в распутника, в языческого бога еще сильнее подчеркнуло двусмысленность, и без того присутствующую в облике Иоанна Крестителя, которого Кассиано дель Поццо так описал в 1625 году: «Фигура Иоанна Крестителя в пустыне кажется чрезвычайно изысканной и не вызывает нашего уважения, так как в ней недостает благопристойности и сходства».

Наброски для обеих картин с Иоанном Крестителем — важные свидетельства пребывания Леонардо в Риме, который он оставил уже в конце 1516 года. После смерти своего патрона Джулиано де Медичи, Леонардо в течение нескольких месяцев оставался в Вечном городе, пока зимой 1516 — 1517 годов Франциск I не пригласил его приехать ко французскому двору. Леонардо, вместе с его учениками и друзьями, была предоставлена уютная резиденция в Клу неподалеку от королевского замка в Амбуазе и весьма щедрое жалованье. Не совсем ясно, какой профессиональной деятельностью занимался Леонардо в последние два года своей жизни. По-видимому, он участвовал в устройстве придворных праздников, работал над проектом по ирригации Солони (южнее Луары, между Амбуазом и Орлеаном) и делал проекты для королевского дворца в Роморантене, маленьком городке к югу от Блуа.

Спад творческих сил Леонардо в последние годы был связан со старческими недомоганиями, о которых упоминает Антонио де Беатис, секретарь кардинала Луиджи д'Арагона. В своем письме от 10 октября 1517 года он говорит о шестидесятипятилетнем мастере как о глубоком старике, который уже не мог много работать, но еще хорошо рисовал. Это подтверждает и малое количество рисунков, к тому же едва ли один из них может быть датирован последними двумя годами жизни мастера. К этому периоду нельзя отнести ни одной картины Леонардо, и мы приходим к выводу, что последние годы жизни художника были малопродуктивны. Но в последних рисунках не чувствуется возраст художника. Эти поздние рисунки насыщеннее и композиционно сильнее набросков его юности, они излучают почти юношескую энергию и создают впечатление, что, несмотря на преклонные годы, Леонардо с его, как никогда, живым умом вернулся к истокам своего искусства. В полных энергии рисунках и изображениях фантастических существ все еще ощущается притягательная сила искусства мастера, до конца сохранившего юношескую свежесть.

**Фантастический дракон.**

Ок. 1515 — 1517

Черный мел, перо, тушь, чернила.

188 x 271 мм

Виндзор, Виндзорский замок



# Леонардо да Винчи: жизнь и творчество

**1452** 15 апреля в Винчи родился Леонардо, внебрачный сын нотариуса Пьеро да Винчи (р. 1426) и крестьянки Катерины (также родившейся вне брака). В том же году отец Леонардо женился на девушке из «хорошей семьи», 16-летней Альбиере ди Джiovанни Амадори.

**1457** Согласно налоговой декларации деда Леонардо, он живет вместе с отцом в его доме. В том же году его мать вышла замуж за обжигальщика извести Аккаттабрига ди Пьетро дель Вакка.

**1469** Пьеро да Винчи снимает дом на Виа делле Престанце (теперь — Виа деи Гонди) во Флоренции, и, вероятно, в том же году или несколько раньше его сын начинает обучение в мастерской видного флорентийского живописца и скульптора Андреа дель Верроккьо.

**1472** По обычаю того времени, юный художник вступает в Гильдию живописцев св. Луки, что свидетельствует о его профессиональной самостоятельности.

**1473** Самая ранняя датированная работа Леонардо, так называемый *Пейзажный рисунок долины Арно*, находящийся теперь в Уффици во Флоренции.

**1476** В апреле Леонардо анонимно обвиняется в содомии с семнадцатилетним помощником художника Якопо Сальтарелли, который, видимо, был хорошо известен такими склонностями. Хотя обвинение повторилось в июне 1476 года, никакого наказания не последовало — несомненно, за недостатком доказательств.

**1472 — 1480** Леонардо продолжает работать в мастерской Андреа дель Верроккьо и принимает участие в создании *Крещения Христа*. Возможно, уже пишет собственные картины небольшого формата, такие как *Мадонна с звездикой*, *Мадонна Бенуа* и *Благовещение*, находящиеся ныне в Уффици.

**1478** В январе, скорее всего с помощью отца, Леонардо получает свой первый значительный заказ: написать картину среднего размера для Капеллы св. Бернарда в Палаццо Веккьо (дворце Синьории) во Флоренции. Несмотря на значительный задаток, он начал картину, но так и не завершил ее.

**1478 — 1480** Молодой художник пишет для Бернардо Бембо небольшой *Портрет Джиневры де Бенчи*, в котором чувствуется явное влияние нидерландских мастеров.

**1481** В марте, снова благодаря отцу, Леонардо получает заказ на большой алтарный образ *Поклонение волхвов* для Сан Донато а Скопето, церкви при монастыре у городских стен Флоренции.

И хотя это был его первый значительный заказ, Леонардо так и не закончил его, как и начатую ранее картину *Св. Иероним*, которая должна была стать алтарным образом.

**1482** Леонардо переезжает из Флоренции в Милан и предлагает свои услуги в качестве военного инженера, скульптора и живописца правителю Милана Лодовико Сфорца.

*Портрет Леонардо*. Деревянная гравюра из *Жизнеописаний знаменитых живописцев, скульпторов и архитекторов* Джорджо Вазари. 1568







Жан Жигу  
*Верроккьо открывает великий талант своего ученика Леонардо.* 1835  
Литография. 293 x 233 мм



Доменико Кунего  
*Леонардо в своей миланской мастерской.* 1782  
Офорт. 320 x 202 мм

**1483 – 1486** Вместе с художниками, братьями Амброжо и Еванджелиста де Предис, Леонардо получает заказ на создание ретабля, для которого пишет центральный образ *Мадонна в скалах*. Первый вариант картины был закончен в 1486 году.

**1487 – 1488** Леонардо с успехом работает как архитектор-консультант на строительстве Миланского собора.

**1489 – 1494** По заказу Лодовико Сфорца Леонардо работает над конной статуей Франческо Сфорца. В это же самое время, будучи придворным живописцем семейства Сфорца, он написал портреты Чечилии Галлерани и Лукреции Кривелли (не сохранился) и снискал известность как устроитель придворных празднеств.

**1495 – 1498** По заказу Лодовико Сфорца Леонардо пишет *Тайную вечерю* в трапезной доминиканского монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. Примерно в это же время он украшает плафон так называемой *Сала делле Ассе* в Кастелло Сфорцеско, миланском замке Сфорца.

**1499** В октябре этого года, вскоре после разгрома французскими войсками его покровителя Лодовико Сфорца, Леонардо начинает *Берлингтонский картон* для французского короля Людовика XII, но уже в декабре уезжает из Милана. Сначала он останавливается у Изабеллы д'Эсте в Мантуе и создает ее портрет, а затем отправляется в Венецию.

**1500** В апреле Леонардо возвращается во Флоренцию, где начинается самый плодотворный период его творчества

как живописца: весной, по свидетельству Вазари, Леонардо выполняет для церкви Сантиссима Аннунциата картон *Св. Анна с Марией и Младенцем Христом*. В это время он живет в этой церкви вместе с монахами-сервититами.

**1501** Леонардо работает над маленькой картиной *Мадонна с веретеном* для Флоримона Роберте, статс-секретаря французского короля.

Д. Гандини  
*Лодовико иль Моро и его жена осматривают Тайную вечерю Леонардо.* 1845  
Гравюра на металле. 142 x 196 мм



**1502** Приблизительно в июне Леонардо в качестве архитектора и военного инженера на службе у пресловутого Цезаре Борджа объезжает всю Среднюю и Северную Италию. Он составляет карты и выполняет другие поручения для подготовки военных походов жестокого герцога.

**1503** В начале марта Леонардо вновь во Флоренции и по заказу Франческо дель Джокондо начинает портрет его супруги Лизы дель Джоконды (*Мона Лиза*), который произвел сильное впечатление на молодого Рафаэля. В октябре Леонардо приступает к самому важному из всех своих заказов – к фреске *Битва при Ангиари* в зале Большого Совета в Палаццо Веккьо во Флоренции.

**1504** В июле в возрасте 79 лет умирает отец Леонардо.

**1506** В мае Леонардо получает разрешение городских властей Флоренции покинуть город на три месяца. Он оставляет фреску *Битва при Ангиари* незавершенной и возвращается в Милан. Этот новый переезд вызван прежде всего желанием французского наместника Милана Шарля д'Амбуаза воспользоваться услугами Леонардо. По просьбе своего французского покровителя Леонардо остается в Милане больше трех месяцев.

**1507** В связи с неоконченной фреской в Палаццо Веккьо и спорами о наследстве со своими братьями, Леонардо про-

водит некоторое время во Флоренции, но после вмешательства французского короля он смог отказаться от обязательства завершить *Битву при Ангиари* и возвратиться в Милан, где пишет новый вариант *Мадонны в скалах* для францисканского Братства Непорочного Зачатия.

**1508 – 1512** Не считая коротких визитов во Флоренцию в 1508 и 1511 годах, Леонардо постоянно живет в Милане, работая главным образом для Шарля д'Амбуаза, французского наместника в Милане. Став к этому времени знаменитым живописцем, Леонардо завершает второй вариант *Мадонны в скалах* (Лондон, Национальная галерея), работает над проектом памятника Тривульцио, продолжает свои анатомические исследования и пишет версию *Леды с лебедем*, ныне утраченную.

**1513** После смерти Шарля д'Амбуаза в 1511 году, Леонардо едет в Рим со своим новым патроном Джулиано де Медичи, братом папы Льва X. В Риме он, возможно, создает произведения для Балдассаре Турини, папского камерария.

**1514 – 1515** При папском дворе Леонардо занимается самыми разнообразными научными экспериментами. По поручению папы Льва X он проектирует осушение Понтийских болот южнее Рима.

**1516** Смерть Джулиано де Медичи в марте 1516 года вновь лишает Леонардо надежного покровителя. Поэтому зимой 1516–1517 гг. он принимает приглашение короля Франции Франциска I и в качестве его придворного живописца уезжает во Францию. Он живет в Клу близ королевского замка Амбуаз, занимается научными экспериментами, архитектурными и ирригационными проектами.

**1517** В октябре кардинал Луиджи д'Арагона посещает престарелого Леонардо в Клу и позднее пишет о нескольких картинах, которые он видел в мастерской художника.

**1519** 23 апреля Леонардо выражает в завещании свою последнюю волю; 2 мая он умирает в Клу; как утверждает легенда, король Франции присутствовал у его смертного одра. Согласно с его завещанием Леонардо похоронили в церкви Сен Флорантен в Амбуазе. Могила его была утрачена во время гугенотских войн. Сохранилась лишь запись в церковном регистре: «В галерее этой церкви был похоронен господин Леонардо да Винчи, миланский дворянин, первый живописец, инженер и архитектор короля, государственный мастер механики и бывший главный живописец миланского герцога».

**1520 – 1530** Друг и ученик Леонардо



Поль-Проспер Аллэ  
*Рафаэль в мастерской Леонардо во время работы над портретом Моны Лизы.* 1845  
Гравюра на металле. 960 x 780 мм

Франческо Мелци привел в порядок рукописи, унаследованные им от учителя, и составил, выбрав самые важные места, так называемую *Книгу о живописи*, собрание практических и теоретических рекомендаций для художников. Другой ученик, Джакомо Салаи, унаследовал большую часть картин Леонардо. После насильственной смерти Салаи

в Милане в 1525 году, среди оставшегося наследства находились *Св. Анна с Марией и Младенцем Христом*, *Св. Иоанн Креститель*, *Леда с лебедем*, *Мона Лиза*, еще один портрет и картина *Св. Иероним*. Вероятно, в начале 1530-х г. французский король приобрел некоторые из этих картин, которые ныне находятся в Лувре.

Клод Мари Франсуа Дьен / Жюль Ришом  
*Смерть Леонардо на руках Франциска I.* Ок. 1850  
Гравюра на металле. 590 x 520 мм



# Библиография

- Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. by H. Ludwig, 3 vols., Vienna, 1882.
- L. Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milan, 1919.
- J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 vols., 3<sup>rd</sup> Edition, Oxford, 1970 (first 1883).
- W. v. Seidlitz, *Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*, 2 vols., Berlin, 1909.
- M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London, 1981.
- P. C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1989.
- A. Chastel (ed.), *Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, Munich, 1990.
- D. Arasse, *Leonard de Vinci*, Paris, 1997.
- C. Vecce, *Leonardo*, Rome, 1998.
- 1. Годы учебы и юность во Флоренции 1469 – 1478**
- A. Chastel, *Le Madonne di Leonardo* (XVIII Lettura Vinciana), Florence, 1979.
- A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London, 1952.
- P. Hills, «Leonardo and Flemish Paintings», in: *The Burlington Magazine*, 132, 1980, 609-615.
- J. Fletcher, «Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra Benci», in: *The Burlington Magazine*, 131, 1989, 811-816.
- F. Zöllner, «Karrieremuster: Das malerische Werk Leonardos im Kontext seiner Auftragsbedingungen», in: *Georges-Bloch-Jahrbuch*, 2, 1995, 57-73.
- 2. Незавершенные начинания 1478 – 1482**
- H. Ost, *Leonardo-Studien*, Berlin/New York, 1975.
- M. Lisner, «Leonardos Anbetung der Könige. Zum Sinngehalt und zur Komposition», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44, 1981, 201-242.
- A. Natali, «Re, cavaliere e barbari; le Adorazioni dei Magi di Leonardo e Filippino Lippi», in: *Gli Uffizi, Studi e ricerche*, 5, 1988, 73-84.
- F. Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik natur-Philosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen, 1997, 89-114.
- M. Wiemers, *Bildform und Werkgenese. Studien zur Zeichnung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490*, Munich/Berlin, 1996.
- 3. Новые художественные поиски в Милане 1483**
- J. Snow Smith, «Leonardos Virgin of the Rocks (Musée du Louvre): A Franciscan Interpretation», in: *Studies in Iconography*, 11, 1987, 35-94.
- P. Venturini, «L'ancona dell'immacolata concezione di San Francesco Grande a Milano», in: *Giovanni Antonio Amadeo*. Ed. by J. Shell e L. Catelfranchi, Milan, 1993, 421-437.
- C. Gould, «The Early History of Leonardo's Vierge Aux Rochers», in: *Gazette des Beaux Arts*, 124, 1994, 216-222.
- Leonardo da Vinci. Engineer and Architect*, Exhibition cat., Montreal, 1987.
- R. Schofield, «Amadeo, Bramante and Leonardo and the 'tiburio' of Milan Cathedral», in: *Achademia Leonardi Vinci*, 2, 1989, 68-100.
- 4. Художник – ученый и инженер**
- F. M. Feldhaus, *Leonardo der Techniker und Erfinder*, Jena, 1922.
- C. D. O'Malley/J.B. de C..M. Saunders, *Leonardo da Vinci on the Human Body*, New York, 1952.
- M. Kemp, «Il concetto dell'anima in Leonardo's Early Skull Studies», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, 15-134.
- F. Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, Worms, 1987.
- M. W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a Physiognomist*, Leyden, 1994.
- 5. Леонардо – придворный живописец в Милане**
- F. Malaguzzi-Valery, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 Bde., Milan, 1915-1923.
- J. Shell/G. Sironi, Cecilia Galleriani, «Leonardo's Lady with an Ermine», in: *Artibus et Historiae*, 13, 1992, 47-66.
- Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse. *The Art and the Engineering*. Edited by Diane Cole Ahl, London, 1995.
- E. Möller, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*, Baden-Baden, 1952.
- C. Gilbert, «Last Suppers and their Refectories», in: *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, ed. by Charles Trinkaus und Heiko A. Obermann, Leyden, 1974, 371-407.
- D. Rigaux, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens (1250-1497)*, Paris, 1989.
- 6. Годы странствий. 1499 – 1503**
- J. Wasserman, «The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon», in: *Art Bulletin*, 53, 1971, 312-325.
- E. H. Gombrich, «Leonardo's Method of Working out Compositions», in: *ibid.*, *Norm and Form*, Oxford, 1966, 58-63.
- J. Nathan, «Some Drawing Practices of Leonardo da Vinci: New Light on the Saint Anne», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 36, 1992, 85-102.
- A. Perrig, «Leonardo: Die Anatomie der Erde», in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 25, 1980, 51-83.
- E. Battisti, «Le origini religiose del paesaggio veneto», in: *Venezia Cinquecento*, 1, 1991, H. 2, 9-25.
- Leonardo da Vinci. *The Mystery of the 'Madonna of the Yarnwinder'*. Edited by M. Kemp, Edinburgh, 1992.
- 7. Битва гигантов: Леонардо и Микеланджело**
- J. Shell/G. Sironi, «Salai and Leonardo's Legacy», in: *The Burlington Magazine*, 133, 1991, 95-108.
- F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Mona Lisa. Das Portrait der Lisa del Giocondo*, Frankfurt, 1994.
- S. Kress, *Das autonome Portrait in Florenz*, Phil. Diss., Gießen, 1995.
- E. H. Gombrich, «Ideal and Type in Italian Renaissance Painting», in: *ibid.*, *New Light on Old Masters*, Oxford, 1986, 89-124.
- F. Zöllner, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica* (XXXVII Lettura Vinciana), Florence, 1998.
- 8. Последние годы**
- A.H. Allison, «Antique Sources of Leonardo's Leda», in: *Art Bulletin*, 56, 1974, 375-384.
- L.H. Heydenreich, «Bemerkungen zu den Entwürfen Leonardos für das Grambal Gian Giacomo Trivulzios», in: *Leonardo-Studien*, ed. by G. Passavant, Munich, 1988, 123-134.
- R. Fritz, «Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes», in: *Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Cologne, 1960, 98-101.
- P. Barolsky, «The Mysterious Meaning of Leonardo's Saint John the Baptist», in: *Source*, 8, 1989, 11-15.
- C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romorantin*, Cambridge, (Mass.) 1982.

## Благодарности

Издатели и автор хотели бы выразить благодарность всем музеям, архивоведам, коллекционерам и фотографам, которые оказали помощь в работе над этой книгой. Эти люди и организации упомянуты в надписях к картинам. Мы хотели бы также поблагодарить:

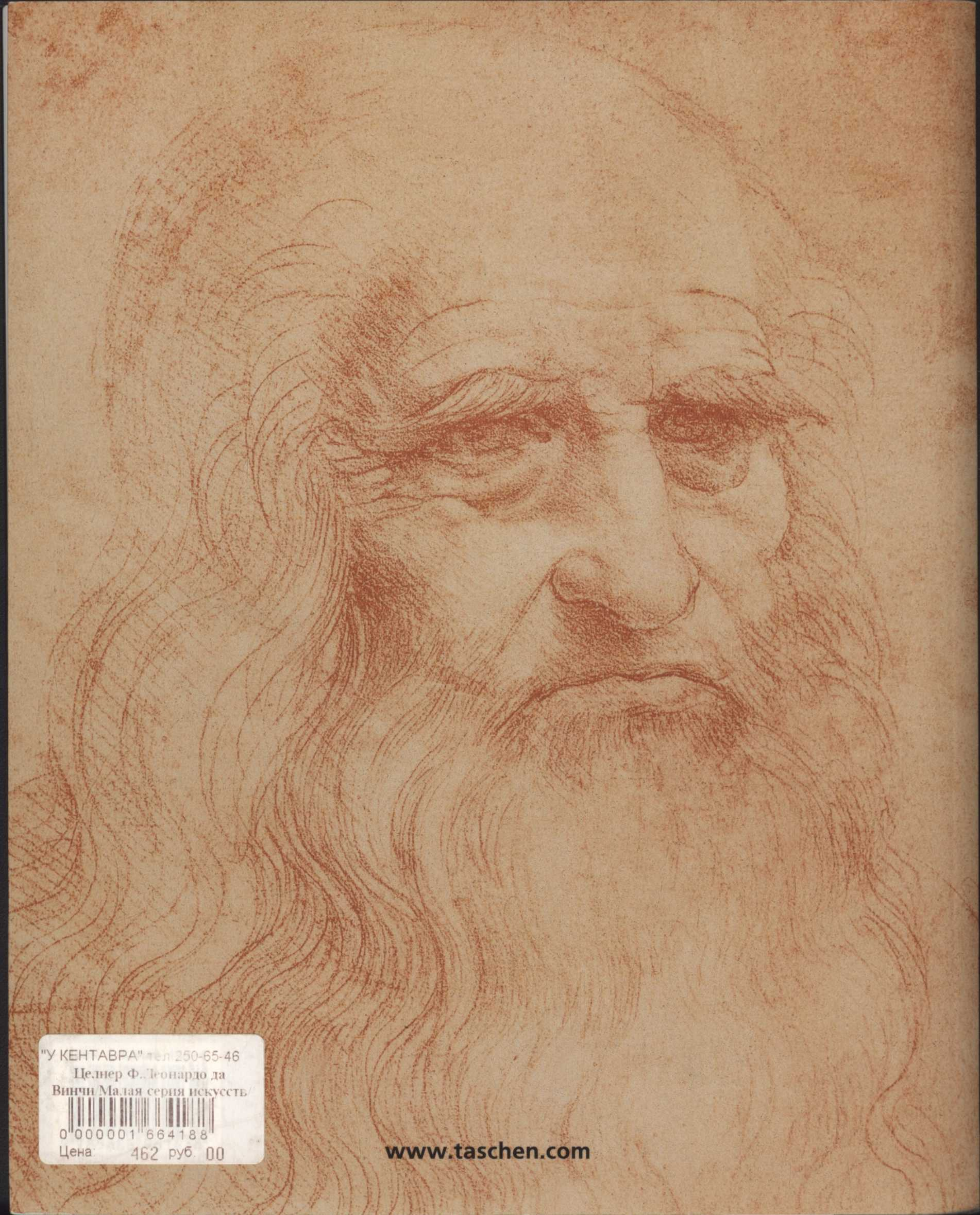
- © Bayer & Mitko-ARTOTHEK: S. 7
- © ARTOTHEK: S. 16
- © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz: S. 7
- © Czartoryski Foundation, Cracow, S. 44, Photo
- © SCALA
- © Bridgeman Art Library, London: S. 34
- © The British Museum: S. 9, 17, 23, 61
- © Elke Walford, Hamburg: S. 24
- © Photo Bulloz: S. 32, 33
- © Photo Liverani: S. 72
- © Photo Saporetti: S. 59
- © Photo Böhm: 36, 38, 74
- © Photo INDEX/Pizzi: S. 50 – 51
- © Photo Vasari: S. 72
- © Photo Veneranda Biblioteca Ambrosiana: S. 48
- © SCALA: S. 22
- © Photo Dřnes Józsa: S. 70
- © Photo Paolo Tosi: S. 10-13, frontispiece, 24, 25, 27
- © Photo RMN – Michèle Bellot: S. 26, 63, 65, 76
- © Photo RMN – J. G. Berizzi: S. 15, 35
- © Photo RMN – R. G. Ojeda: S. 8, 73
- © Photo RMN – C. Jean: S. 49, 64, 87
- © Photo RMN – Gérard Blot/Jean Schormans: S. 28
- © Photo Bob Grove: 19, 20
- The Royal Collection
- © Her Majesty Queen Elizabeth II: S. 14, 18, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 50, 51, 56, 57, 67, 68, 75, 78, 79, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 91
- © Leipzig, Institut für Kunstgeschichte: S. 30, 37, 54, 55, 74, 76, 92, 93, 94

## В серии вышли:

- |   |   |   |
|---|---|---|
| <b>Джузеппе Арчимбольдо</b><br>Вернер Кригескорте           | <b>Альбрехт Дюрер</b><br>Ян Бергер        | <b>Пьер Огюст Ренуар</b><br>Петер Х.Файст             |
| <b>Иероним Босх</b><br>Вальтер Бозинг                       | <b>Василий Кандинский</b><br>Хайо Дюхтинг | <b>Огюст Роден</b><br>Жиль Нере                       |
| <b>Фернандо Ботеро</b><br>Мариана Ханштейн                  | <b>Караваджо</b><br>Жиль Ламбер           | <b>Питер Пауль Рубенс</b><br>Жиль Нере                |
| <b>Сандро Боттичелли</b><br>Барбара Деймлиг                 | <b>Пауль Клее</b><br>Сюзанна Парч         | <b>Поль Сезанн</b><br>Ульрике<br>Бекс-Малорни         |
| <b>Питер Брейгель Старший</b><br>Роз-Мари и<br>Райнер Хаген | <b>Густав Климт</b><br>Жиль Нере          | <b>Жорж Сёра</b><br>Хайо Дюхтинг                      |
| <b>Винсент Ван Гог</b><br>Инго Ф.Вальтер                    | <b>Леонардо да Винчи</b><br>Франк Цёльнер | <b>Уильям Тёрнер</b><br>Михаэль Бокемюль              |
| <b>Диего Веласкес</b><br>Норберт Вольф                      | <b>Рене Магритт</b><br>Марсель Паке       | <b>Анри Тулуз-Лотрек</b><br>Матиас Арнольд            |
| <b>Ян Вермер</b><br>Норберт Шнайдер                         | <b>Казимир Малевич</b><br>Жиль Нере       | <b>Марк Шагал</b><br>Инго Ф.Вальтер<br>Райнер Метцгер |
| <b>Антонио Гауди</b><br>Мария Антониетта<br>Криппа          | <b>Анри Матисс</b><br>Волькмар Эссерс     | <b>Эгон Шиле</b><br>Райнхард Штайнер                  |
| <b>Ханс Руди Гигер</b><br>Мастер ужасов                     | <b>Микеланджело</b><br>Жиль Нере          | <b>Эль Греко</b><br>Михель<br>Шольц-Хёнзель           |
| <b>Поль Гоген</b><br>Инго Ф.Вальтер                         | <b>Хоан Миро</b><br>Янис Минк             | <b>Макс Эрнст</b><br>Ульрих Бишофф                    |
| <b>Франсиско Гойя</b><br>Роз-Мари и<br>Райнер Хаген         | <b>Амедео Модильяни</b><br>Дорис Кристоф  | <b>М.К. Эшер</b><br>Графика                           |
| <b>Сальвадор Дали</b><br>Жиль Нере                          | <b>Клод Моне</b><br>Кристоф Хейнрих       |   |
| <b>Эдгар Дега</b><br>Бернд Гров                             | <b>Эдвард Мунк</b><br>Ульрих Бишофф       |   |
|   | <b>Альфонс Муха</b><br>Рената Ульмер      |   |
|   | <b>Пабло Пикассо</b><br>Инго Ф.Вальтер    |   |
|   | <b>Рембрандт</b><br>Михаэль Бокемюль      |   |

**«Назад к истокам видения».**

*International Herald Tribune, Париж*



"У КЕНТАВРА" тел. 250-65-46

Целнер Ф. Леонардо да  
Винчи Малая серия искусство



0 000001 664188

Цена: 462 руб. 00

[www.taschen.com](http://www.taschen.com)