А-472

ДВГНБ

ЭР03201

ДВГНБ

ЭР03201

ДВГНБ

БИБЛИОТЕКА
ХАБАРОВСК. КРАЕВОГО
ГОС. МУЗЕЯ.

ЭР03201

дозв. цензурою спб. 19 января 1892 г. тип. тов. „общ. польза", в. подъяч., 39



Леонардо да Винчи.

ЭР03201

XXI,6
Л472

ЖИЗНЬ ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫХЪ ЛЮДЕЙ

БІОГРАФИЧЕСКАЯ БИБЛІОТЕКА Ф. ПАВЛЕНКОВА.

Проверено
1940 г.

ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ

КАКЪ ХУДОЖНИКЪ, УЧЕНЫЙ И ФИЛОСОФЪ.

Инв. № 37483
2, 1951

Проверено
1950 г.
5

БІОГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

М. М. Филиппова.

Съ портретомъ Винчи, гравированнымъ въ Петербургѣ К. Адтомъ.

ЦѢНА 25 КОП.

ДВГНБ

ДВ
государственная
научная библиотека

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Ю. Н. Эрлихъ, Садовая, № 9.
1892

ЭР03201

Популярно-научныя книги.

Законы подражанія. *Торда.* Переводъ съ франц. Ц. 1 р. 50 к.

Домашній опредѣлитель поддѣлокъ. *А. Альмединген.* Ц. 60 к.

На всякій случай! Научно-практическіе совѣты сельскимъ хозяевамъ. *А. Альмединген.* Часть 1 и 2-я. Цѣна каждой 50 к.

Берегите легкія! Гигіенич. бесѣды д-ра *Нимейера.* Съ 30 рис. Ц. 75 к.

Сохраненіе здоровья. Общая гигіена въ примѣненіи къ обыденной жизни. Д-ра *Эйдама.* Съ 7 рис. Ц. 40 к.

Предсказаніе погоды. *Г. Далле.* Переводъ съ франц. Съ 40 рис. Ц. 1 р. 25 к.

Дарвинизмъ. *Э. Ферьера.* Пер. съ франц. Популярное изложеніе ученія Дарвина. Ц. 60 к.

Жизнь на Сѣверѣ и Югѣ. (Отъ полюса до экватора). *А. Брема.* Со многими рис. Ц. 2 р.

Первобытные люди. *Дебьера.* Со многими рисунками. Ц. 1 р.

Фабричная гигіена. *В. В. Святловскаго.* 720 стр. и 153 рис. Ц. 4 р.

Огородничество. Практическія наставленія для народныхъ учителей. *Ф. Шубелера.* Съ 137 рис. Ц. 60 к.

Который часъ? *И. Вавилова.* Популярное руководство для повѣрки часовъ безъ помощи часовщика и для устройства солнечныхъ часовъ. Съ 13 рис. Ц. 30 к.

Записки желудка. Перев. съ 10 англ. изд. Ц. 50 к.

Физіологія души. *А. Герцена,* профес. лозанскаго университета. Перев. съ франц. Ц. 1 р.

Міръ грезъ. Д-ра *Симона.* Сновидѣнія, галлюцинаціи, сомнамбулизмъ, экстазъ, гипнотизмъ, иллюзіи. Перев. съ франц. Ц. 1 р.

Ручной трудъ. Составилъ *Графингъ.* Руководство къ домашнимъ занятіямъ ремеслами. Перев. съ франц. Съ 400 рис. Ц. 1 р. 50 к. Въ папкѣ 1 р. 75 к. Въ переплетѣ 2 р.

Экстазы человѣка. *П. Мантегацца.* Переводъ съ 5-го итальянск. изданія. Ц. 1 р. 50 к.

Умственныя эпидеміи. Историко-психіатрическіе очерки. Д-ра *Ренъяра.* Переводъ съ франц. *Эл. Зоугерг.* Съ 110 рис. Ц. 1 р. 75 к.

Свѣтъ Божій. Популярные очерки міровѣдѣнія. 5-е изд. Съ 60 рис. Ц. 30 к.

Общедоступная астрономія. *К. Фламмаріона.* 2-е изд. Съ 100 рис. Ц. 1 р.

Телефонъ и его практическія примѣненія. *Майера* и *Приса.* Съ 293 рис. Ц. 2 р. 50 к.

Электрическіе элементы. Соч. *Ніоде.* Со многими рисунками. Ц. 2 р.

Электрическіе аккумуляторы. *Ренье,* Съ 76 рис. Ц. 1 р. 25 к.

Электрическое освѣщеніе. Составилъ *В. Чиколевъ.* Съ 151 рис. Ц. 2 р. 50 к.

Чудеса техники и электричест. *Чиколева.* 30 к.

О безопасности электрическаго освѣщенія. *В. Чиколева.* Съ 6-ю рисунками. Ц. 25 к.

Электричество и магнитизмъ. *А. Гано* и *Ж. Маневрье.* Пер. *Ф. Павленкова, В. Черкасова* и *С. Степанова.* 340 рис. Ц. 1 р. 50 к.

Популярныя лекціи объ электричествѣ и магнитизмѣ. *Хоолсона.* Съ 230 рис. Ц. 2 р.

Главнѣйш. приложенія электричества. *Э. Госпиталье.* Съ 145 рис. 2-е изд. Ц. 2 р. 50 к.

Электричество въ домашнемъ быту. *Э. Госпиталье.* Со множествомъ рисунк. Ц. 2 р.

Электрическіе звонки. *Боттона.* Съ кратк. свѣдѣніями о воздуш. звонкахъ. 114 рис. Ц. 1 р.

Что сдѣладъ для науки Ч. Дарвинъ? Съ портретомъ Дарвина. Ц. 75 к.

Психологія великихъ людей. Проф. *Жоли.* Перев. съ франц. 2-е изд. Ц. 1 р.

Соціальн. жизнь животныхъ. *Эспинаса.* Пер. съ франц. *Ф. Павленкова.* 2-е изд. Ц. 2 р. 50 к.

Единство физическихъ силъ. Опытъ популярно-научн. философіи. *А. Секки.* Перев. съ франц. *Ф. Павленкова.* 3-е изд. Ц. 2 р. 50 к.

Частная медицинская діагностика. Руководство для практ. врачей. Составилъ проф. *Да-Коста.* 704 стр. съ 43 рис. 2-е изд. Ц. 2 р.

Психологія вниманія. Д-ра *Рибо.* Ц. 50 к.

Современные психопаты. Д-ра *А. Кюллера.* Переводъ съ франц. Ц. 1 р. 50 к.

Геніальность и помѣшательство. *П. Ломброзо.* Съ портр. автора и рис. 2-е изд. Ц. 1 р.

Вредныя полевыя насѣкомыя. Сост. *Иверсена.* Съ 43 рис. Ц. 80 к.

Эйфелева башня. Состав. *Г. Тисандье.* Съ 34 рисунк. Ц. 50 к.

Хлѣбный жукъ. Чтенія для народа. Съ 3 рис. Бар. *Н. Корфа.* Ц. 10 к.

Воздушное садоводство. *Н. Жуковскаго.* Съ 73 рис. 2-е изд. Ц. 60 к.

Школьный садоводъ. Объ устройствѣ при сельскихъ школахъ питомниковъ и способахъ обученія первымъ началамъ садоводства. *А. Болотовскаго.* Ц. 20 к.

Гигіена семьи. *Гебера.* Ц. 50 к.

Гигіена женщины. *М. Тило.* Ц. 40 к.

БИБЛІОТЕКА ПОЛЕЗНЫХЪ ЗНАНІЙ.

1) **Ручной трудъ.** Составилъ *Графингъ.* Домашнія занятія ремеслами. Съ франц. 400 рис. Ц. 1 р. 50 к.—2) **Электрическіе звонки.** *Боттона.* Съ краткими свѣдѣніями о воздушныхъ звонкахъ. Съ 114 рис. Пер. съ англ. и дополнилъ Д. Головъ Ц. 1 р.—3) **Руководство къ рисованію акварелью.** *А. Кассаня.* Съ франц. Съ 150 рис. Ц. 1 р. 50 к.—4 и 5) **На всякій случай.** *А. Альмединген.* Научно-практическія свѣдѣнія по полеводству, садоводству, огородничеству, домоводству, по борьбѣ съ вредными насѣкомыми, грибами и паразитами, а также съ фальсификаціею пищевыхъ и другихъ веществъ. Двѣ части. Цѣна каждой 50 коп. 6) **Домашній опредѣлитель поддѣлокъ.** *А. Альмединген.* Цѣна 60 коп. и проч.

ЭР03201

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 13 Марта 1892 года.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

I. Рожденіе.—Дѣтство.—Вѣкъ Медичи.—Учителя Леонардо.—Андреа Верокіо 5

II. Юность.—Ученикъ поправляетъ учителя.—Чудовище, обратившее въ бѣгство синьора Пьеро.—Миѳологическія картины.—Первыя серьезныя работы: два Благовѣщенія. . . 11

III. Дворъ Лоренцо Великолѣпнаго.—Блистательныя празднества и турниры.—„Воскресеніе Христа“ 21

IV. Леонардо въ Миланѣ.—Людовикъ ле Море.—Письмо къ нему Леонардо.—Цецилія Галлерани.—Лукреція Кривелли. 25

V. Лихорадочная дѣятельность.—Статуя Франческо Сфорцы.—Academia Leonardi Vinci.—Спектакль съ планетами.—Женитьба Людовика ле Море.—Сочиненія о живописи.—Смерть Беатриче.—Леонардо замышляетъ писать „Тайную Вечерю“.—Военныя неудачи Людовика.—Взятіе Милана французами 29

VI. Вилла Ванріо.—Возвращеніе во Флоренцію.—Джиневра и Мона Лиза.—Цезарь Борджія.—Состязаніе между Леонардо да Винчи и Микель-Анджело Буонаротти. 42

VII. Смерть отца.—Процессъ съ братьями.—Соперничество съ Микель-Анджело.—Леонардо „живописецъ короля Франціи“.—Папа Левъ X.—Новый споръ съ Микель-Анджело.—Вліяніе Леонардо на Рафаэля.—„Святое семейство“ . . . 49

VIII. Леонардо да Винчи и Франциск I.—Битва при Мариньянѣ.—Леонардо мститъ папѣ Льву.—Французскій дворъ въ 1516 г.—Замокъ ле Клу.—Деизмъ Леонардо.—Завѣщаніе.—Смерть.—Открытіе могилы Леонардо Арсеномъ Гуссэ . 60

IX. Леонардо да Винчи какъ художникъ.—Эпоха возрожденія.—Классическая древность и духъ новаго времени.—Іоаннъ Креститель.—Вакхъ.—Джіоконда.—Значеніе „Тайной Вечери“ въ исторіи искусства 68

X. Леонардо какъ ученый и философъ.—Теорія перспективы.—Камера обскура.—Паровая пушка.—Механика твердыхъ и жидкихъ тѣлъ.—Военные снаряды.—Психологическія и астрономическія теоріи Леонардо.—Вращеніе земли.—Первая карта Америки.—Индуктивный методъ . . . 76

ЭР03201

Главные источники:

Venturi. Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L. de Vinci. Paris. 1797. (Библіограф. рѣдкость).

Brown. Life of L. de Vinci. 1828.

Gallenberg. L. de Vinci. Paris. 1841.

Uzielli. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. 1872. Важный источникъ относительно біографическихъ данныхъ въ узкомъ смыслѣ слова.

Grothe. Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph. 1874.

Arsène Houssaye. Histoire de Léonard de Vinci. Лучшее изъ французскихъ сочиненій о Леонардо да Винчи.

Paul Müller-Walde. Leonardo da Vinci. Капитальный трудъ, начатый въ 1889 г., но еще не законченный. Изданіе украшено превосходными снимками съ картинъ, эскизовъ и чертежей Леонардо. Мы успѣли воспользоваться лишь тремя первыми выпусками.

ЭР03201

Леонардо да Винчи.

I.

Рожденіе.—Дѣтство.—Вѣкъ Медичи.—Учителя Леонардо.—Андреа Верокіо.

Леонардо да Винчи былъ незаконнымъ сыномъ флорентинскаго нотаріуса синьора Пьеро да Винчи. Отецъ Леонардо еще въ молодыхъ лѣтахъ влюбился въ простую деревенскую дѣвушку Катарину; говорятъ, что она была поразительной красоты и что въ ранней молодости самъ Леонардо чрезвычайно походилъ на мать. Будучи незаконнорожденнымъ, Леонардо имѣлъ, кромѣ того, послѣдовательно трехъ мачихъ — законныхъ женъ Пьеро; можно было бы поэтому предполагать, что дѣтство Леонардо прошло не особенно радостно; но на самомъ дѣлѣ вышло наоборотъ. Красавецъ-мальчикъ, отличавшійся при этомъ необыкновеннымъ умомъ и привѣтливымъ характеромъ, сталъ всеобщимъ баловнемъ и любимцемъ. Этому отчасти способствовало то обстоятельство, что первыя двѣ мачихи Леонардо были бездѣтны и перенесли свою материнскую любовь на незаконнорожденнаго. Третья жена Пьеро, Маргарита, вступила въ домъ отца Леонардо, когда ея знаменитому пасынку было уже двадцать четыре года, и хотя отъ нея отецъ Леонардо имѣлъ еще нѣсколькихъ сыновей, великій художникъ былъ въ такомъ возрастѣ, когда отношенія къ третьей мачихѣ не могли имѣть въ его жизни особо-важнаго значенія. Впрочемъ, и съ нею онъ былъ въ дружбѣ.

О матери Леонардо да Винчи сохранилось мало свѣдѣній. Извѣстно только, что послѣ первой женитьбы Пьеро, состоявшейся въ томъ самомъ 1452 году, когда родился Леонардо, Катарина прекратила почти всякія сношенія съ обольстившимъ ее синьоромъ и даже вышла замужъ за какого то крестьянина. Вскорѣ послѣ того Катарина умерла, а Пьеро взялъ маленькаго Леонардо въ свой домъ, гдѣ онъ воспитывался на попеченіи у первой мачихи, Альбіера ди

ЭР03201

Джіованни, и, главное, бабушки—матери отца—Лючіи, которая въ немъ души не чаяла. Вторая мачиха Леонардо, Франческа Ланфредини, вышла за Пьеро когда ей было 16, а Леонардо 13 лѣтъ, такъ что они оказались почти товарищами; послѣдняя же, Маргарита, какъ говорятъ, была даже моложе своего пасынка, и всѣ три мачихи умерли еще въ весьма молодыхъ лѣтахъ. Сохранился итальянскій сонетъ, слѣдующимъ образомъ характеризующій дѣтство и юность Леонардо и его отношенія къ женщинамъ, замѣнившимъ ему мать: «Онъ былъ первымъ зерномъ драгоцѣннаго ожерелья, и это зерно, безъ сомнѣнія, оказалось самаго чистаго жемчуга, потому что всѣ три жены Пьеро гордились имъ, какъ своимъ собственнымъ». Изъ своихъ дѣтскихъ воспоминаній Леонардо вынесъ о первыхъ двухъ пріемныхъ матеряхъ впечатлѣніе юности, красоты и нѣжныхъ, почти сестринскихъ ласкъ.

Отъ третьей жены синьоръ Пьеро имѣлъ кромѣ девяти сыновей еще двухъ дочерей, но никто изъ его дѣтей, исключая сына простой крестьянской дѣвушки, не выказывалъ никакихъ особыхъ талантовъ и способностей. По словамъ одного изъ старинныхъ біографовъ, подъ генеалогическимъ деревомъ фамиліи Винчи было сдѣлано примѣчаніе, гласившее, что изъ девяти братьевъ Леонардо ни одинъ не отличился «ни умомъ, ни мечомъ», а поэтому имена ихъ не были удостоены упоминанія. Впрочемъ, въ одной изъ книгъ архива тогдашней флорентинской республики названы двое изъ братьевъ Леонардо, причемъ объ одномъ сказано только, что онъ, по преемству отъ отца, былъ нотаріусомъ.

Хотя несомнѣнно, что не только наружность, но и значительную долю умственныхъ качествъ Леонардо унаслѣдовалъ не отъ отца, а отъ умершей въ неизвѣстности матери-крестьянки, но своимъ воспитаніемъ и образованіемъ онъ, въ значительной мѣрѣ, былъ обязанъ отцу, который, хотя вообще отличался нѣкоторой скупостью и даже жадностью къ деньгамъ, однако никогда не жалѣлъ ничего для старшаго сына. Впрочемъ, обученіе стоило въ тѣ времена во Флоренціи не дорого, и главнымъ наставникомъ молодого Леонардо была итальянская природа и красота окружавшаго его романскаго типа.

Въ тогдашней школьной наукѣ оставалось еще много схоластической гнили, но было бы ошибочно думать, что всѣ флорентинскіе наставники и ученые того времени окончательно погрязли въ этой школьной рутинѣ. Не только искусство, но и наука стояла во второй половинѣ XV столѣтія относительно высоко въ Италіи и въ особен-

ЭР03201

ности во Флоренціи. Леонардо былъ еще ребенкомъ, когда престарѣлый Козьма Медичи успѣлъ уже сдѣлать многое для возрожденія того истинно-классическаго направленія, которое получило впослѣдствіи названіе гуманизма, не имѣя ничего общаго съ лже-классицизмомъ новѣйшаго времени.

Еще за пятьдесятъ лѣтъ до рожденія Леонардо во Флоренціи были такіе классики-гуманисты, какъ итальянецъ Мальпагини и грекъ Мануилъ Хрисолорасъ; ихъ окружали толпы пламенныхъ и восторженныхъ учениковъ, переводившихъ лучшія философскія произведенія древней Греціи, терпѣливо и любовно изучавшихъ классическую науку и искусство, и усердно, съ знаніемъ дѣла собиравшихъ античныя произведенія, которыми они интересовались не только какъ антикваріи или буквоѣды-археологи, но и какъ тонкіе цѣнители скульптуры и живописи.

Въ берлинскомъ королевскомъ музеѣ сохранился великолѣпный барельефъ, вышедшій изъ мастерской главнаго изъ учителей юнаго Леонардо, извѣстнаго въ то время скульптора и живописца Верокіо, изображающій перваго изъ славныхъ флорентинскихъ меценатовъ, Козьму Медичи: серьезный, добродушный, но энергичный старческій профиль, по отсутствію растительности и круглой шапкѣ напоминающій старую женщину. Этотъ замѣчательный человѣкъ оказалъ огромную услугу развитію науки и искусства, затрачивая нерѣдко огромныя суммы на покупку драгоцѣнныхъ рукописей, гнившихъ въ архивахъ разныхъ нѣмецкихъ, французскихъ и греческихъ монастырей. Благодаря щедрости Козьмы, были вынуты изъ архивной пыли такія сокровища, какъ наилучшіе списки матеріалистической поэмы Лукреція о природѣ, естественно-историческихъ сочиненій Плинія и нѣкоторыхъ произведеній Цицерона. Въ концѣ своей жизни Козьма сдѣлалъ еще болѣе, основавъ «платоническую» Академію, этотъ центръ итальянскаго классицизма. При тогдашнихъ условіяхъ художественнаго творчества, когда безъ содѣйствія меценатовъ величайшій живописецъ или скульпторъ рисковалъ умереть съ голоду, не маловажнымъ дѣломъ было также сооруженіе на средства Козьмы Медичи и его преемниковъ многихъ великолѣпныхъ зданій, потребовавшихъ соединенныхъ работъ всѣхъ тогдашнихъ лучшихъ флорентинскихъ архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ; такъ, надъ украшеніемъ палаццо Медичи, сооруженномъ архитекторомъ Микелоццой, трудились такія крупныя силы, какъ скульпторъ Донателло, въ своихъ барельефахъ изумительно воспроизводившій античныя камеи и создавшій такія произ-

ЭР03201

веденія, каковъ бюстъ Мадонны Контессины, группу Юдиѳь надъ трупомъ Олоферна и побѣдоноснаго Давида, первую со временъ античнаго міра статую, которую художникъ осмѣлился изобразить безъ всякой одежды, исключая, впрочемъ, шляпы и обуви, весьма мало гармонирующихъ съ неприкрытою даже фиговымъ листкомъ наготою. Каковы бы ни были недостатки этой статуи, въ изображеніи мускулатуры и пластичности формъ нельзя не видѣть перваго шага на пути, которымъ шли впослѣдствіи Леонардо да Винчи и Микель-Анджело.

Не менѣе чѣмъ Козьма сдѣлалъ для развитія наукъ и искусствъ другой Медичи, Лоренцо, получившій прозваніе Великолѣпнаго, какъ нельзя болѣе подходящее къ его гордой, надменной, но умной фигурѣ, о которой можно получить понятіе по бюсту, также сдѣланному Вероккіо или однимъ изъ его учениковъ. Платонъ въ то время почти неограниченно господствовалъ во флорентинской академіи, и самому Лоренцо приписываютъ мысль, что безъ платонизма нельзя быть хорошимъ христіаниномъ. Ученіе Платона болѣе гармонировало съ поэтическими наклонностями Лоренцо и его ближайшихъ друзей, нежели строго научное, но нѣсколько сухое ученіе Аристотеля. Музыка, поэзія, даже народныя пѣсни и сказки, облеченныя въ болѣе утонченную форму Лукою Пульчи и братьями Луиджи, влили въ тогдашнее флорентинское искусство новую, свѣжую струю, которой не могло дать даже наиболѣе добросовѣстное изученіе античнаго міра. Вмѣстѣ съ тѣмъ были возведены на надлежащее мѣсто почти забытые въ началѣ XV вѣка итальянскіе геніальные поэты Данте и Петрарка, какъ бы вновь открытые съ тѣхъ поръ, какъ явилось (1481) первое флорентинское изданіе «Божественной Комедіи», давшее новый неисчерпаемый запасъ сюжетовъ для живописи и скульптуры. Точныя науки не были однако забыты; въ особенности медицина съ анатоміей и математика стояли высоко и, въ свою очередь, содѣйствовали развитію скульптуры и живописи. Леонардо да Винчи въ ранней юности получилъ основательную математическую подготовку и до самой смерти продолжалъ, отъ времени до времени, заниматься математикой. Паоло Тосканелли, знаменитый флорентинскій врачъ и философъ, былъ въ то же время крупнѣйшимъ изъ мѣстныхъ математиковъ; ему принадлежитъ знаменитое опредѣленіе широты и долготы Флоренціи; онъ былъ также однимъ изъ первыхъ географовъ своего времени. Вліяніе этого замѣчательнаго человѣка на умственное развитіе юнаго Леонардо было значительно и его можно прослѣдить во многихъ сочи-

ЭРО3201

неніяхъ и даже художественныхъ произведеніяхъ Леонардо; такъ, благодаря Тосканелли, Леонардо живо заинтересовался особенностями тропической природы. До какой степени тѣсно связаны между собою различныя общественныя условія, дѣлающія возможнымъ появленіе такихъ творческихъ силъ, какія мы видимъ у Леонардо да Винчи, Микель Анджело и Рафаэля, видно изъ того, что Флоренція, по характеру своихъ торговыхъ и политическихъ сношеній, въ то время была болѣе способна развить вкусъ и воображеніе художника, нежели даже Венеція. Флорентинская торговля во второй половинѣ XV вѣка заняла въ Италіи первое мѣсто, флорентинскіе банки процвѣтали даже во Франціи, во Фландріи и въ Англіи; здѣшніе купцы торговали во всей тогда извѣстной европейцамъ части земного шара; флорентинскія колоніи находились въ Тунисѣ, въ Арменіи, въ Крыму, въ сѣверномъ Китаѣ; во Флоренцію притекали произведенія всевозможныхъ странъ и народовъ, значительно расширяя кругозоръ ученаго, вкусъ художника и воображеніе поэта. О значеніи флорентинской культуры можно судить по одному тому, что лишь благодаря картѣ, составленной упомянутымъ Тосканелли, стало возможнымъ путешествіе Христофора Колумба. У того же Тосканелли, кромѣ Леонардо да Винчи, учились математикѣ Лука Пачіоли, лучшій изъ комментаторовъ Эвклида, и тотъ самый Америго Веспуччи, который впервые описалъ Америку.

Кромѣ математики, Леонардо да Винчи усердно занимался древними языками и исторіей, и его сочиненія и художественныя произведенія свидѣтельствуютъ о глубокомъ знаніи классическаго міра. Въ видѣ развлеченія, Леонардо занимался также музыкой, игралъ на скрипкѣ и на арфѣ и достигъ такого совершенства, что былъ однимъ изъ самыхъ модныхъ учителей музыкальнаго искусства.

Первоначальную художественную школу прошелъ Леонардо да Винчи подъ руководствомъ одного изъ лучшихъ тогдашнихъ флорентинскихъ скульпторовъ и живописцевъ, уже упомянутаго выше подъ именемъ Вероккіо, прозвище, подъ которымъ онъ извѣстенъ; настоящее имя этого главнаго изъ учителей Леонардо было Андреа ди Микеле ди Франческо Чіонэ; прозвище свое онъ получилъ по преемству отъ ювелира Джуліано Верокки. Между флорентинскими ювелирами XV столѣтія было не малое число настоящихъ художниковъ, къ числу которыхъ принадлежалъ и Джуліано. Такимъ образомъ самъ Андреа Вероккіо прошелъ довольно хорошую школу и по техникѣ могъ поспорить съ любымъ изъ тогдашнихъ живописцевъ и скульпторовъ. Онъ пріучилъ юнаго Леонардо не только къ добро-

ЗР03201

совѣстному труду, но и къ точному наблюденію природы, указывая ему, между прочимъ, на необходимость основательнаго изученія анатоміи. Въ этой области самъ Вероккіо зналъ больше, чѣмъ большинство его современниковъ. Замѣчательна, какъ свидѣтельство реалистическаго направленія этого художника, его картина, изображающая крещеніе Христа, въ которой стоитъ посмотрѣть на лѣвую руку Іоанна Крестителя. Рука аскета, съ ея жилами и сухожильями, ясно видными сквозь кожу, почти прилегающую къ скелету, и съ страшными, искалѣченными, ободранными пальцами написана, очевидно, по знаменитому рецепту Леона Баттиста Альберти: «нарисуй скелетъ, покрой его мускулами и жилами и тогда только облеки кожей».

Но Вероккіо не былъ реалистомъ въ смыслѣ современнаго французскаго натурализма, рекомендующаго копировать природу безъ всякой цѣли и смысла и весьма близкаго къ тому, что древніе греки и, вслѣдъ за ними Лессингъ, называли рипарографіей (отъ слова рипаросъ—навозъ).

Вероккіо отлично понималъ, что безъ извѣстной красоты формъ и сюжета нѣтъ искусства, и искалъ и находилъ эту красоту то въ расположеніи человѣческихъ фигуръ, то въ гармоническихъ складкахъ одежды, чаще же всего въ глубинѣ и силѣ выраженія, свидѣтельствующаго о сильномъ чувствѣ или внутренней борьбѣ живописуемыхъ лицъ.

Леонардо да Винчи поступилъ ученикомъ въ мастерскую Вероккіо въ четырнадцатилѣтнемъ возрастѣ, въ 1466 году, когда Вероккіо былъ еще извѣстенъ только какъ живописецъ; лишь позднѣе учитель Леонардо прославился какъ скульпторъ. Въ шестидесятыхъ годахъ XV вѣка слава Вероккіо, какъ учителя живописи, была весьма велика, и поэтъ Угольно Верино посвятилъ живописцу латинское четверостишіе слѣдующаго содержанія: «Право, Лизиппъ, тебѣ не уступитъ тосканецъ Вероккіо! Вѣдь изъ этого источника многіе живописцы почерпнули все свое умѣнье. Почти всѣ, чья слава теперь гремитъ, были обучены въ школѣ Вероккіо».

Когда Леонардо поступилъ къ Вероккіо, учителю было только тридцать лѣтъ и онъ самъ еще продолжалъ совершенствоваться. Появленіе геніально-даровитаго ученика еще болѣе оживило и безъ того славившуюся мастерскую Вероккіо; быстрые успѣхи Леонардо подстрекали самого учителя къ труду и совершенствованію, а позднѣе повліяли на рѣшимость Вероккіо посвятить себя скульптурѣ преимущественно передъ живописью. Двадцати лѣтъ отъ роду, въ 1472 г., Леонардо былъ провозглашенъ «мастеромъ», но тѣмъ не

ЭР03201

менѣе, вслѣдствіе привязанности къ учителю, оставался въ его мастерской еще втеченіе пяти лѣтъ.

II.

Юность Леонардо.—Ученикъ поправляетъ учителя.—Чудовище, обратившее въ бѣгство синьора Пьеро.—Миѳологическія картины.—Первыя серьезныя работы: два Благовѣщенія.

Леонардо имѣлъ хорошихъ учителей, но болѣе всего учился у самого себя. Необычайная разносторонность его натуры обнаружилась еще въ ранней молодости. Съ дѣтства онъ «владѣлъ перомъ» въ самомъ широкомъ смыслѣ слова, рисовалъ, писалъ и вычислялъ шутя. Въ дѣтствѣ мальчикъ уже славился умѣньемъ рисовать карикатуры. Кромѣ наукъ и искусствъ, онъ въ молодости много занимался физическими упражненіями, превосходно ѣздилъ верхомъ, отлично косилъ и рубилъ дрова. «Прекрасный пловецъ, великолѣпный всадникъ, грозный боецъ на шпагахъ»—пишетъ о немъ одинъ біографъ. Отличный товарищъ въ кругу молодыхъ людей, Леонардо имѣлъ многихъ друзей, но еще больше того любилъ общество прекрасныхъ флорентинокъ, у которыхъ пользовался большимъ успѣхомъ. Все было на сторонѣ юнаго художника: красота, сила, ловкость въ танцахъ, все что нравилось и нравится женщинамъ, къ тому же выдающіеся и привлекательные таланты—живопись, музыка, даже поэзія. Леонардо бывалъ на всѣхъ балахъ, на всѣхъ концертахъ, участвовалъ во всѣхъ блестящихъ кавалькадахъ; его прозвали волшебникомъ за умѣнье одушевлять и очаровывать общество. Онъ сочинялъ мелодіи для танцевъ, писалъ слова и составлялъ музыку для серенадъ, импровизировалъ сонеты, изъ которыхъ сохранился только одинъ элегическаго, скорѣе философскаго, чѣмъ любовнаго характера. Нѣсколько эксцентричная и капризная натура юноши, избалованнаго женщинами, сказывается въ словахъ сонета: поэтъ плачетъ послѣ того, какъ получилъ предметъ своихъ пламенныхъ желаній. «Самый красивый мужчина во всей Флоренціи» говорили о немъ не только женщины, но и его первые біографы, и это мнѣніе легко провѣрить, взглянувъ на извѣстную картину, на которой молодой Леонардо изображенъ въ видѣ Архангела Михаила. Мужественная сила соединилась въ немъ съ почти женственной тон-

ЭР03201

костью чертъ лица; густые, прекрасные волосы, дальнозоркіе, живые и проницательные глаза, «повелительныя» брови, высокій открытый лобъ, нѣсколько насмѣшливая улыбка; выхоленныя руки, одинаково владѣвшія шпагой и кистью; нога патриція, которою восхищались дамы и которой повиновались самые строптивые кони.

Этотъ юноша велъ самую разнообразную жизнь, нельзя сказать, чтобы безпорядочную, потому что она была вполнѣ въ нравахъ того веселаго времени и еще болѣе потому, что Леонардо умѣлъ изъ самой этой жизни извлекать художественный матеріалъ. Было въ его натурѣ, безъ сомнѣнія, много эксцентричнаго: такъ напримѣръ онъ любилъ писать на манеръ восточныхъ народовъ, т. е. отъ правой руки къ лѣвой. Леонардо съ одинаковымъ жаромъ предавался наукѣ, искусству, забавамъ, любви. Его знала вся Флоренція, и часто этотъ весельчакъ, превращаясь въ серьезнаго мечтателя, задумчиво блуждалъ по улицамъ города, въ мягкой суконной шляпѣ, темномъ плащѣ, модныхъ кожаныхъ или бархатныхъ башмакахъ и всегда съ записной книжкой за поясомъ: сюда онъ вносилъ замѣтки о видѣнномъ и слышанномъ, здѣсь же набрасывалъ первые грубые эскизы.

Леонардо много учился и много влюблялся, но его лучшей учительницей и самой дорогой любовницей была природа. «Одна только природа наставница высшихъ умовъ» сказалъ онъ, предвосхищая мысль Бэкона. Но надо не только наблюдать, а также размышлять о наблюдаемомъ. «Теорія — полководецъ, практика — солдаты», сказалъ Леонардо, и на дѣлѣ всегда слѣдовалъ этому изреченію.

Такой ученикъ былъ болѣе чѣмъ достоинъ имѣть учителемъ Вероккіо.

Андреа Вероккіо, впрочемъ, вполнѣ заслужилъ репутацію, которою пользовался. Къ ученикамъ онъ относился, какъ къ своимъ дѣтямъ, принималъ бѣдныхъ наравнѣ съ богатыми. Разносторонностью своихъ способностей Вероккіо нѣсколько приближался къ геніальному ученику; подобно ему, онъ занимался не только скульптурой, живописью и рѣзьбою, но и музыкой. Звуки арфы постоянно раздавались въ его мастерской. Что касается манеры живописи Вероккіо, его краски нѣсколько рѣзки и сухи; ремесло ювелира наложило на нихъ извѣстный отпечатокъ; многія изъ картинъ Вероккіо какъ будто вырѣзаны на серебрѣ и золотѣ.

Но такія геніальныя натуры, какою обладалъ Леонардо, не усваиваютъ чужой манеры—ни хорошей, ни дурной: онѣ создаютъ свою собственную. Учителя даютъ имъ лишь нѣкоторый практическій навыкъ.

ЭР03201

Кромѣ Вероккіо, Леонардо имѣлъ еще двухъ даровитыхъ учителей. Одинъ изъ нихъ—Лука делла Роббіа, родоначальникъ цѣлой семьи художниковъ, прославившихся прекрасными работами на фарфорѣ. Рельефы Луки делла Роббіа, какъ напр. его Платонъ спорящій съ Аристотелемъ, стали почти классическими, и весьма многіе изъ рисунковъ и даже картинъ Леонардо да Винчи нарисованы и написаны, очевидно, подъ впечатлѣніемъ работъ делла Роббіа. Другой—Сетиньяно, замѣчательный скульпторъ, особенно удачно изображавшій женщинъ и дѣтей. Изъ старшихъ соучениковъ Леонардо на него повліялъ развѣ одинъ Боттичелли, прославившійся своими чудными рисунками къ «Божественной Комедіи» Данте, настоящій живописецъ-поэтъ, мечтательный идеалистъ, любившій, подобно Леонардо, научныя и философскія занятія. Что касается знаменитаго Перуджино, бывшаго сверстникомъ и соученикомъ Леонардо, то въ молодости онъ далеко отставалъ отъ Винчи и въ первыхъ его картинахъ нѣтъ и слѣда мечтательнаго пафоса, которымъ онъ такъ прославился впослѣдствіи.

Первой серьезной работой Леонардо да Винчи было изображеніе одного изъ двухъ ангеловъ, фигурирующихъ на лучшей изъ картинъ его учителя Вероккіо, а именно «Крещеніе Спасителя». Объ этой картинѣ составилась цѣлая легенда, впервые разсказанная старинным біографомъ Вазари. По его словамъ, дѣло было такъ. Написавъ Іоанна Крестителя и Христа, Вероккіо хотѣлъ во чтобы то ни стало изобразить двухъ ангеловъ, благоговѣйно созерцающихъ происходящее въ ихъ присутствіи великое событіе. Послѣ долгихъ неудачныхъ попытокъ, Вероккіо изобрѣлъ одного ангела, нельзя сказать, чтобы весьма удачно; но другой положительно не удавался и художникъ временно оставилъ картину недоконченною. Воспользовавшись отсутствіемъ учителя, Леонардо, въ то время еще мальчикъ, взялъ кисть и нарисовалъ другого ангела. Возвратившись и увидя работу ученика, Вероккіо былъ такъ изумленъ, что воскликнулъ: «Если ты, почти не учившись, сразу превзошелъ меня, возьми мою палитру, а я опять возьмусь за рѣзьбу». Все это вполнѣ правдоподобно, но Вазари, для вящаго восхваленія Леонардо, добавилъ, что съ этихъ поръ Вероккіо, будто бы, не бралъ болѣе въ руки кисти и занялся исключительно ювелирнымъ искусствомъ и скульптурою. Это очевидное преувеличеніе, но за то съ другой стороны новѣйшія изслѣдованія показали, что, не ограничившись фигурою ангела, мальчикъ-живописецъ передѣлалъ и усовершенствовалъ почти всю картину учителя, начиная съ фигуры Христа и оканчи-

ЭР03201

вая руками перваго, написаннаго учителемъ, ангела. Что касается второго, вполнѣ неудавшагося Вероккіо ангела, то Леонардо по просту замазалъ его краской—слѣды этой работы замѣчаются до сихъ поръ на картинѣ—и сверху написалъ другого. Тропическій ландшафтъ также, по всей вѣроятности, принадлежитъ Леонардо и изъ подъ скалъ и воды, виднѣющейся вдали, еще ясно замѣтны слѣды первоначальнаго ландшафта, написаннаго Вероккіо. Только фигура Іоанна Крестителя повидимому принадлежитъ исключительно Вероккіо и безъ сомнѣнія составляетъ вѣнецъ его художественнаго творчества.

По отношенію къ исторіи развитія Леонардо да Винчи, главный интересъ картины сосредоточивается, безъ сомнѣнія, на фигурахъ обоихъ ангеловъ. Внимательное изученіе ихъ даетъ полную возможность сравнить учителя съ ученикомъ, и сравненіе оказывается безусловно въ пользу геніальнаго мальчика. Инстинктомъ и размышленіемъ онъ угадалъ и оцѣнилъ всѣ ошибки учителя и избѣгъ ихъ. Ангелъ Вероккіо — дѣтская фигурка неопредѣленнаго пола съ некрасивымъ толстымъ носикомъ, калмыцкими бровями, глуповатыми глазами, тарелкообразнымъ грубымъ сіяніемъ и въ неуклюже намалеванномъ одѣяніи, вродѣ тѣхъ, какія носятъ мальчики на католическихъ религіозныхъ празднествахъ. Онъ вовсе не видитъ крещенія и вопросительно-недоумѣвающе смотритъ на другого ангела.

Этотъ другой ангелъ, написанный юнымъ Леонардо, въ одно и то же время и реальнѣе, и идеальнѣе своего товарища. Реальнѣе потому, что представляетъ результатъ внимательнаго наблюденія настоящихъ дѣтскихъ лицъ. Это сборный типъ прекрасныхъ 11—12 лѣтнихъ флорентинскихъ дѣвочекъ, съ которыми еще недавно игралъ Леонардо. Идеальнѣе—по красотѣ и выразительности. Мечтательный, серьезный, умно удивленный и понимающій всю важность и значеніе происходящаго, взоръ этого ангела вполнѣ гармонируетъ съ общей идеей картины. Роскошные локоны, увѣнчанные, какъ дымкою, тонкимъ, прозрачнымъ сіяніемъ,—пластически очерченныя, рѣзкія, но вполнѣ естественныя складки одежды, во всемъ видны уже признаки будущей манеры Леонардо. Даже непринужденность позы по сравненію съ деревянною позою перваго ангела указываетъ на различіе между свободнымъ геніемъ и талантливымъ техникомъ. Картина находится въ настоящее время во флорентинской Академіи. Она была написана по заказу одного монастыря—монахи въ то время давали большой заработокъ художникамъ.

Знаменитый біографъ Леонардо да Винчи, Вазари, сообщаетъ лю-

ЭРБ 3201

бопытный разсказъ, изъ котораго видно, какимъ образомъ Леонардо бралъ уроки у своей лучшей наставницы—природы. Еще мальчикомъ Леонардо понялъ, что даже ужасное и чудовищное, по скольку оно можетъ быть предметомъ художественнаго творчества, должно быть не рабскимъ воспроизведеніемъ природы и не плодомъ ничѣмъ необузданной фантазіи, а синтезомъ того, что наблюдается въ природѣ.

«Синьоръ Пьеро да Винчи, повѣствуетъ Вазари, находясь въ деревнѣ, встрѣтилъ одного крестьянина, который попросилъ его отвезти во Флоренцію вырѣзанную имъ самимъ изъ фиговаго дерева круглую доску и отдать тамъ какому нибудь живописцу, чтобы тотъ намалевалъ на ней вывѣску. Отецъ Леонардо охотно согласился, такъ какъ часто пользовался этимъ крестьяниномъ для своихъ надобностей, во время рыбной ловли и на охотѣ, потому что этотъ человѣкъ былъ весьма искуснымъ рыболовомъ и птицеловомъ. Пріѣхавъ во Флоренцію съ этой вывѣской, Пьеро поручилъ своему сыну нарисовать на ней что нибудь особенное, не сказавъ зачѣмъ и для кого. Леонардо взялъ доску и, видя, что она была весьма грубо выстругана и крива, выправилъ ее на огнѣ и далъ точильщику обточить и отполировать. Наведя затѣмъ на нее бѣлила и приготовивъ по своему вкусу, Леонардо сталъ обсуждать, что-бы такое нарисовать? Онъ остановился на мысли изобразить нѣчто ужасное, болѣе чудовищное, чѣмъ Медуза древнихъ. Задавшись этою цѣлью, онъ поселился въ уединенномъ мѣстѣ и сталъ собирать всякаго рода чудовищныхъ и странныхъ животныхъ, кузнечиковъ, саранчу, летучихъ мышей, змѣй, ящерицъ. Онъ расположилъ все это такимъ страннымъ и вмѣстѣ остроумнымъ образомъ, что составилъ изъ нихъ ужасное чудовище, выползающее изъ мрачной расщепленной скалы. Казалось, что дыханіе этого чудовища заражало и воспламеняло воздухъ, черный ядъ вытекалъ изъ его пасти, глаза метали искры, дымъ клубился, выходя изъ широко раскрытыхъ ноздрей. Во время этой работы Леонардо много страдалъ отъ смрада, распространявшагося отъ всѣхъ этихъ мертвыхъ животныхъ; но его рвеніе превозмогало всякія препятствія».

«Между тѣмъ ни отецъ Леонардо, ни крестьянинъ не требовали вывѣски: можетъ быть оба забыли о ней. Леонардо предупредилъ с-ра Пьеро, что работа готова и что отецъ можетъ прислать за нею. С-ръ Пьеро явился самъ однажды утромъ въ мастерскую сына. Онъ постучалъ, Леонардо отворилъ и просилъ подождать, такъ какъ надо поставить вывѣску на подставку и освѣтить надлежащимъ

ЭРО3201

образомъ. Освѣтивъ свою картину яркими лучами свѣта, сынъ попросилъ отца войти. Отецъ, увидя это чудовище и забывъ о цѣли своего посѣщенія, не могъ повѣрить тому, что видитъ только картину, и бросился бѣжать. Леонардо удержалъ его и сказалъ: «Отецъ, эта картина производитъ какъ разъ такое впечатлѣніе, какого я ожидалъ; возьмите же ее». С-ръ Пьеро былъ восхищенъ. Онъ потихоньку купилъ у одного лавочника другую вывѣску, на которой было изображено сердце, пронзенное стрѣлою, и подарилъ крестьянину, который на всю жизнь остался благодарнымъ за этотъ даръ. А добрый отецъ, не говоря ни слова, продалъ картину сына флорентинскимъ купцамъ за сто дукатовъ, эти же купцы вскорѣ получили за нее отъ миланскаго герцога втрое болѣе».

Преимущественное вниманіе юнаго Леонардо было всегда обращено на изученіе человѣка, при чемъ онъ наблюдалъ гдѣ могъ и все что могъ и, не ограничиваясь наблюденіями, производилъ даже настоящіе художественные опыты. Объ этихъ наблюденіяхъ и опытахъ сохранилось много анекдотовъ. Леонардо любилъ бродить по городскимъ площадямъ, вмѣшиваясь въ толпу торгующаго или гуляющаго народа, и всюду высматривалъ, не найдется-ли какой нибудь странной головы, съ необычными чертами лица или рѣдкою формою бороды. Увидѣвъ подобную фигуру, онъ нерѣдко цѣлый часъ слѣдилъ за такимъ человѣкомъ, стараясь запечатлѣть въ своемъ умѣ черты его лица и, возвращаясь домой, рисовалъ его на память. Часто также Леонардо отправлялся на рынокъ, гдѣ торговали крестьяне, выбиралъ между ними наиболѣе поражавшія его фигуры, приглашалъ ихъ къ себѣ домой и угощалъ на славу. Расположивъ ихъ, такимъ образомъ, въ свою пользу, Леонардо разсказывалъ имъ уморительнѣйшія исторіи, доводя ихъ до того, что гости надрывали, какъ говорится, животики отъ смѣха; или-же онъ старался вызвать въ своихъ добровольныхъ натурщикахъ чувство страха, внезапно вынимая изъ подъ плаща фантастическихъ животныхъ, вылѣпленныхъ имъ изъ воска и двигавшихся по столу вслѣдствіе движенія наполнявшей ихъ внутренность ртути. Иногда также Леонардо, любившій физическіе опыты, бралъ препараты изъ птичьихъ внутренностей, которыя казались простыми клубками, затѣмъ наполнялъ ихъ искусственно вгоняемымъ воздухомъ до такой степени, что, принимая чудовищные размѣры, онѣ, казалось, готовы были занять всю комнату. Простоватые зрители, видя въ этомъ демоническую силу, въ ужасѣ прятались или принимали естественно-драматическія позы. Какъ только крестьяне

ЭР03204

уходили, Леонардо, все время внимательно наблюдавшій за ихъ жестами, позами и выраженіями лицъ, поспѣшно бралъ уголь, перо или кисть и набрасывалъ свои впечатлѣнія. Страсть къ наблюденію результатовъ сильныхъ ощущеній доходила у Леонардо до такой степени, что онъ нарочно отправлялся на площади, гдѣ совершались казни,—присматриваться къ выраженію лицъ преступниковъ и зрителей.

Эти вполнѣ историческіе анекдоты о Леонардо дополняются многочисленными сохранившимися до нашего времени рисунками и эскизами, по которымъ можно получить понятіе о томъ, какъ велика и разнообразна была черновая работа великаго художника. Въ самые первые годы его вполнѣ самостоятельной дѣятельности, въ началѣ 70-хъ годовъ XV столѣтія, Леонардо усиленно учился и нарисовалъ множество эскизовъ и этюдовъ, изъ которыхъ особенно важны головки, по преимуществу женскія. Почти каждая изъ такихъ головокъ выражаетъ какое-нибудь чувство—то тихую грусть, то благоговѣніе, то радостную надежду. Но и въ чисто техническомъ отношеніи эти ранніе рисунки Леонардо имѣютъ важное значеніе. Вмѣсто того чтобы, по тогдашнему обычаю, обработывать рисунокъ перекрестными штрихами, Леонардо употребляетъ тонкіе параллельные штрихи. Наблюдая природу, изучая эффекты свѣта и тѣней, Леонардо убѣдился, что въ природѣ почти нѣтъ рѣзко ограниченныхъ линій, и вмѣсто нихъ онъ пользуется переливами и полутѣнями. По словамъ самого Леонардо, переходъ отъ свѣта къ тѣни «подобенъ дыму».

Тамъ, гдѣ Леонардо чувствовалъ недостатокъ въ живыхъ моделяхъ, онъ старался пополнить его моделями искусственными. Впрочемъ, такія модели онъ дѣлалъ постоянно для того, чтобы вѣрнѣе соблюсти условія освѣщенія и перспективы. Живописецъ постоянно призывалъ на помощь скульптора. Изучивъ тотъ или иной человѣческій типъ, набросавъ нѣсколько первыхъ грубыхъ эскизовъ, Леонардо бралъ глину или гипсъ и лѣпилъ модель. Работая такимъ образомъ, онъ—первый изъ художниковъ всего міра—постигъ въ совершенствѣ искусство распредѣленія свѣта и тѣней.

Склонность къ изображенію причудливаго и эксцентричнаго, частью свойственная юношескому возрасту Леонардо, никогда не переходила въ немъ за должные предѣлы и, обладая богатой фантазіей и живымъ юморомъ, онъ не сталъ ни авторомъ миѳологическихъ сюжетовъ, ни каррикатуристомъ. Счеты съ миѳологіей Леонардо покончилъ еще въ первомъ флорентинскомъ періодѣ своей

ЭР03201

дѣятельности, когда онъ нарисовалъ, между прочимъ, голову Медузы и Нептуна во время бури, окруженнаго всѣми аттрибутами его власти, на колесницѣ, влекомой морскими конями, и со свитою очаровательныхъ нимфъ. Картина эта погибла, но современники отзывались о ней съ восторженными похвалами. Морской богъ, казалось, дышалъ, море бурно волновалось, обрызгивая пѣною дельфиновъ и акулъ. Одинъ изъ современныхъ поэтовъ воспѣлъ картину латинскими стихами, которые въ переводѣ означаютъ:

«Виргилій и Гомеръ нарисовали Нептуна, направляющаго бѣгъ своихъ коней по широкошумнымъ волнамъ бурнаго моря. Оба поэта умственно созерцали бога: но Винчи лицезрѣлъ его очами и побѣдилъ ихъ обоихъ».

О каррикатурахъ, нарисованныхъ Леонардо да Винчи въ различные періоды его жизни, говорили очень много и еще болѣе старались отыскать ихъ даже тамъ, гдѣ ихъ не было. Можно указать на цѣлый рядъ каррикатуръ, приписываемыхъ Винчи положительно безъ всякаго серьезнаго основанія. Несомнѣнно однако, что Леонардо имѣлъ извѣстную склонность къ юмору. «Надо, если возможно, заставить смѣяться даже мертвецовъ»— сказалъ онъ однажды. Великолѣпные офорты графа Кэлюса даютъ лишь слабое понятіе о смѣющихся лицахъ, изображенныхъ Леонардо: надо видѣть хотя нѣкоторыя изъ нихъ въ оригиналѣ, напр. въ Луврѣ или въ Виндзорѣ, чтобы убѣдиться въ томъ, какъ искусно умѣлъ Леонардо комбинировать разные естественные недостатки, стараясь при этомъ выразить какую-нибудь душевную страсть — скупость, ревность, зависть.

Всѣ эти мелкіе сюжеты были однако не болѣе какъ этюдами. Настоящимъ поприщемъ Леонардо должны были стать крупные историческіе сюжеты, въ томъ числѣ, согласно требованіямъ того времени, также и сюжеты изъ ветхаго и новаго завѣта. Въ числѣ самыхъ раннихъ произведеній Леонардо находятся сюжеты, такъ сказать, вводящіе въ старый и новый завѣтъ — Адамъ и Ева съ одной стороны и Благовѣщеніе съ другой. Картонъ, изображавшій грѣхопаденіе, къ сожалѣнію пропалъ. По словамъ Вазари: «юному Леонардо поручили нарисовать картонъ, который долженъ былъ послужить моделью для фландрскихъ ткачей, получившихъ отъ португальскаго короля заказъ сдѣлать шелковый златотканный занавѣсъ. Картонъ изображалъ Адама и Еву въ моментъ грѣхопаденія. Для украшенія картона, Леонардо изобразилъ множество животныхъ на лугу, испещренномъ тысячами цвѣтовъ, которые были

ЭР03201

изображены имъ съ поразительною точностью и необычайною правдивостью. Листья и вѣтви фиговаго дерева были исполнены съ такимъ терпѣніемъ и такою любовью, что просто нельзя не подивиться удивительному постоянству этого таланта. Здѣсь же изображена пальма, которой онъ съумѣлъ придать такую гибкость, благодаря удачному расположенію и совершенной гармоніи кривизны ея листьевъ, что никто не достигъ подобнаго совершенства».

Болѣе посчастливилось «Благовѣщенію»: сохранились двѣ картины Леонардо, написанныя на этотъ сюжетъ.

Первая изъ нихъ, находящаяся теперь въ Луврѣ, была написана Винчи въ восемнадцатилѣтнемъ возрастѣ (1470) и можетъ считаться его первымъ крупнымъ произведеніемъ. Для того чтобы оцѣнить картину не съ современной, а съ исторической точки зрѣнія, необходимо сравнить эту юношескую работу съ лучшими произведеніями на ту же тему, вышедшими изъ рукъ художниковъ первой половины пятнадцатаго столѣтія. Стоитъ посмотрѣть напр. сначала на картину талантливаго Филиппо Липпи, все еще не съумѣвшаго освободиться отъ рутины, требовавшей чисто условнаго изображенія евангельскихъ эпизодовъ. У Филиппо Липпи мы видимъ традиціонную богато убранную комнату, Святая Дѣва стоитъ въ полумонашескомъ облаченіи и застывшей позѣ. Это хорошая икона, но еще не художественное произведеніе.

Леонардо да Винчи въ своей первой картинѣ Благовѣщенія уже старается, по возможности, обойтись безъ всякаго символизма и замѣняетъ сухую аллегорію движеніемъ и жизнью. Мы не видимъ ни херувимовъ, витающихъ подъ потолкомъ на картинахъ многихъ прежнихъ художниковъ, ни Святаго Духа въ видѣ голубя, ни неизвѣстно откуда появившихся въ комнатѣ облаковъ. Съ смѣлостью, свойственной юному генію, Леонардо впервые рѣшается перенести мѣсто дѣйствія на свѣжій воздухъ, подъ открытое небо, что даетъ ему возможность обставить дѣйствіе прекраснымъ пейзажемъ. Святая Дѣва изображена реально, съ сохраненіемъ еврейскаго типа. Преклонивъ колѣни, благоговѣйно скрестивъ руки на груди, опустивъ глаза, она слушаетъ Ангела, который съ радостной и немножко лукавой улыбкой сообщаетъ ей благую вѣсть.

Только крылья ангела и два поднятые пальца согласуются вполнѣ съ традиціей итальянскихъ иконописцевъ. Но чудный дернъ, но цвѣтущія лиліи, веселый пейзажъ, живописныя группы деревъ, рѣка, окаймленная холмами,—всѣ эти подробности, дополняющія впечатлѣніе, принадлежатъ счастливому воображенію художника.

ЭР03201

На этомъ однако не остановился Леонардо. Два года спустя онъ берется за тотъ же сюжетъ (1472 г.) и подготовляется къ работѣ, рисуя новые эскизы головокъ Мадонны и ангела; дивная голова Мадонны изъ этого періода хранится во Флоренціи. Трудно сказать, чему здѣсь болѣе слѣдуетъ удивляться — правильности-ли чертъ лица прекраснаго сѣверноитальянскаго типа или роскошнымъ кудрямъ, небрежно, но граціозно падающимъ на плечи и прикрывающимъ виски, или, наконецъ, чувствуемой душевной красотѣ наивной Дѣвы-Матери, едва осмѣливающейся смотрѣть изъ подъ полуопущенныхъ вѣкъ. Чрезвычайно добросовѣстна и тщательна отдѣлка подробностей, не исключая красиваго головного убора съ жемчужной діадемой во флорентинскомъ вкусѣ. Леонардо было въ то время двадцать лѣтъ, и кто знаетъ, какая дѣва вдохновила его артистическую душу?

Окончательнымъ плодомъ этого вдохновенія была вторая картина Благовѣщенія, хранящаяся во Флоренціи. По сравненію съ первой, здѣсь новый шагъ впередъ. Ангелъ уже не улыбается лукаво, онъ сталъ серьезенъ и задумчивъ, не даромъ самъ Леонардо состарился на два года. За то святая Дѣва значительно помолодѣла. Это уже не еврейская женщина лѣтъ двадцати, какъ на первой картинѣ, а совершенно еще юная флорентинская красавица. Радостно-удивленно слушаетъ она серьезныя, почти непонятныя ей слова Ангела. Невольнымъ движеніемъ руки отстраняетъ она благую вѣсть, которая ее столько-же радуетъ, сколько и пугаетъ. Пейзажная рамка почти та же, что и въ первой картинѣ: тотъ же душистый дернъ и отдаленные кипарисы, еще дальше вода и скалы. Стѣна дома, близъ котораго происходитъ дѣйствіе, отдѣлана тщательнѣе и съ еще большимъ, чѣмъ прежде, знаніемъ перспективы, а столикъ, на которомъ лежала книга — ангелъ засталъ Дѣву во время чтенія,—простой и безъискусственный на первой картинѣ, превратился на этотъ разъ въ чудо художественной отдѣлки. Съ такою-же любовью написаны малѣйшія складки платья Дѣвы, превосходно обрисовывающаго ея граціозную фигуру и дѣвическій станъ.

ЭР03201

III.

Дворъ Лоренцо Великолѣпнаго. — Блистательныя празднества и турниры. — „Воскресеніе Христа“.

Необычайный блескъ придворной жизни, водворившійся во Флоренціи со временъ Лоренцо Великолѣпнаго, во многихъ отношеніяхъ заставлялъ жалѣть о болѣе простой, почти мѣщанской жизни старика Козьмы. Вмѣстѣ съ блескомъ усилилась распущенность нравовъ. Нѣкоторые историки однако хотятъ доказать, что даже эта роскошь принесла значительную пользу флорентинскому искусству. Это явная натяжка. Блестящіе празднества и турниры того времени не могли, конечно, остаться безъ вліянія на воображеніе художниковъ, въ томъ числѣ и Леонардо да Винчи, который самъ блисталъ въ лучшемъ флорентинскомъ обществѣ. Эти празднества дали, пожалуй, Леонардо удобный случай изучать движеніе коня и всадника, наблюдать львовъ и другихъ тропическихъ четвероногихъ—и онъ пользовался этимъ матеріаломъ съ такимъ же искусствомъ, какъ и своими наблюденіями надъ флорентинскими мужиками. Но къ счастью для самого себя и для исторіи искусства, Леонардо не могъ быть и не былъ изобразителемъ придворныхъ сюжетовъ, хотя постоянно жилъ при различныхъ дворахъ, впослѣдствіи нерѣдко только вредившихъ его художественному призванію.

Вотъ почему въ біографическомъ очеркѣ Леонардо можно отвести лишь самое второстепенное мѣсто описаніямъ тогдашней шумной придворной жизни: она имѣетъ значеніе не столько для личности Леонардо, сколько для характеристики эпохи. — Глава флорентинской республики былъ въ сущности настоящимъ монархомъ. Онъ постоянно принималъ блестящія посольства, къ нему пріѣзжали богатѣйшіе итальянскіе и нѣмецкіе феодалы, ему присылали богатые дары изъ отдаленнѣйшихъ государствъ Востока. Между прочимъ во Флоренцію прибыло посольство отъ вавилонскаго султана, привезшее множество драгоцѣнныхъ сосудовъ, а также жирафу и прирученнаго льва. Въ большомъ ходу былъ тогда бой между дикими звѣрями, и однажды на площади была устроена своеобразная охота: выпустили дикихъ кабановъ, лошадей, быковъ, собакъ, львовъ и жирафу, при чемъ случилось, что львы спокойно легли и вмѣстѣ съ толпою философски созерцали потасовку, происходившую между прочими животными.

ЭР03201ымъ блескомъ и великолѣпіемъ отличались турниры и

одинъ изъ нихъ безспорно восхитилъ молодого Леонарда. Въ турнирахъ участвовали знатнѣйшіе юноши Флоренціи, упражнявшіеся съ этою цѣлью по цѣлымъ мѣсяцамъ. Въ 1467 году, когда Леонардо только что началъ учиться въ мастерской Вероккіо, былъ устроенъ роскошный турниръ, на которомъ отличался молодой еще Лоренцо Медичи, здѣсь впервые сблизившійся съ дамой своего сердца, Лукреціей Донати. Но самымъ знаменитымъ изъ флорентинскихъ турнировъ былъ другой, данный два года спустя самимъ Лоренцо въ честь своей дамы. Постановка этого турнира на площади Санта Кроче обошлась Лоренцо въ 10,000 червонцевъ—сумма огромная по тому времени. Турниръ этотъ, воспѣтый поэтомъ Пульчи, побудилъ Леонардо да Винчи снять нѣсколько типическихъ фигуръ. Главнымъ героемъ турнира былъ безъ сомнѣнія братъ Лоренцо Медичи, Джуліано, и не удивительно, что Леонардо поспѣшилъ набросать нѣсколько рисунковъ, изображающихъ этого юношу то въ позѣ тріумфатора, то на конѣ, въ пылу турнира. Любопытно сравнить эти рисунки съ описаніемъ поэта, котораго болѣе всего поразилъ внѣшняя обстановка и блескъ мишуры. Одежда Джуліано, по словамъ Пульчи, цѣнилась въ 8.000 дукатовъ; онъ былъ въ серебряной кольчугѣ и шитой серебромъ и жемчугомъ куртkѣ, на головѣ была бархатная шапочка, украшенная золотомъ, жемчугомъ и драгоцѣнными каменьями. Изъ за одежды поэтъ не видѣлъ человѣка; Леонардо, при всемъ отличавшемъ его умѣньи рисовать одежду, заинтересовался главнымъ образомъ классическою красотою юноши и волновавшими его чувствами. Вотъ онъ на конѣ: лицо выражаетъ напряженное вниманіе, въ немъ мужественная энергія и даже нѣкоторая злоба. Совсѣмъ другой видъ онъ имѣетъ, когда, наивно торжествуя свою побѣду, опершись одной рукою въ бокъ, онъ любовно смотритъ на ту, ради которой подвергалъ себя всѣмъ трудамъ и опасностямъ. Для полноты впечатлѣнія необходимо было нарисовать и «ее»—прекрасную Симонетту. Поэтъ Пульчи не съумѣлъ описать этой красавицы; другой поэтъ Полиціано вообразилъ, что сказалъ все, назвавъ ее нимфой. Леонардо поступилъ иначе: онъ воспроизвелъ ее въ торжествующей позѣ, сходной съ тою, которую принялъ ея возлюбленный: такое же положеніе руки, такая-же счастливая улыбка, только вмѣсто копья въ другой рукѣ вѣеръ. Для полной аналогіи дѣвушка надѣла вмѣсто лифа изящный панцырь.

По окончаніи своего второго Благовѣщенія, Леонардо да Винчи предпринялъ рядъ путешествій по Тосканѣ, и эти частыя поѣздки повидимому принесли ему болѣе пользы, чѣмъ флорентинскія тор-

ЭР03201

жества. По крайней мѣрѣ когда, по возвращеніи во Флоренцію, Леонардо, втеченіе долгаго времени почти не бравшій въ руку кисти, опять принялся за серьезныя работы, оказалось, что за это время кажущагося бездѣйствія талантъ его успѣлъ окрѣпнуть и пріобрѣсть вполнѣ мужественную силу. Безъ сомнѣнія, Леонардо не потратилъ времени даромъ: это доказываютъ его многочисленные эскизы, изъ которыхъ, быть можетъ, не сохранилось до нашего времени и сотой доли. Достаточно посмотрѣть, съ какимъ терпѣніемъ рисовалъ Леонардо фигуры лошадей, кошекъ, изображенія деревьевъ безъ листьевъ и обратно—отдѣльные листья деревьевъ и травъ, чтобы хоть отчасти вникнуть въ его черновую работу.

Возвратившись въ 1475 г. во Флоренцію, Леонардо увлекся чтеніемъ «Божественной Комедіи» Данте. Образъ Беатриче такъ поразилъ его, что Леонардо, повидимому, замышлялъ крупное произведеніе на дантовскую тему, но никогда не выполнилъ этого намѣренія. Въ Виндзорѣ хранится чрезвычайно пострадавшій отъ времени рисунокъ Леонардо, изображающій почти неземное существо, воспѣтое величайшимъ поэтомъ Италіи. Черты лица испорчены, но все же можно угодать ихъ первоначальную красоту. Въ этомъ рисункѣ замѣчательнѣе всего намѣренно преувеличенныя пропорціи въ изображеніи глазъ и разстоянія между глазами. Это не ошибка художника, а сознательный разсчетъ: именно эти глаза, быть можетъ не удовлетворяющіе педанта, производятъ впечатлѣніе мечтательнаго, неземного взгляда. Любители пропорцій давно впрочемъ открыли, что голова самой знаменитой изъ античныхъ Венеръ не вполнѣ симетрична; но, спрашивается, гдѣ они нашли въ природѣ вполнѣ симетричныя головы? Какое впечатлѣніе производилъ этотъ рисунокъ на ближайшія поколѣнія, видно изъ того, что нѣкоторыя картины Рафаэля, по манерѣ, представляютъ несомнѣнное сходство съ этой Беатриче.

Кромѣ фигуры Беатриче, чтеніе Данте навѣяло Леонардо нѣсколько аллегорическихъ сюжетовъ. Но это не была его сфера, и когда онъ принялся за новую большую картину, Воскресеніе Христа—образы Данте уже отошли на второй планъ, вытѣсненные самостоятельной творческой фантазіей. Эта великолѣпная картина, хотя и страдающая анахронизмами и несогласіемъ съ евангельскимъ текстомъ, составляетъ одно изъ лучшихъ украшеній берлинской галлереи. Для современнаго вкуса, требующаго исторической точности, можетъ показаться весьма странною идея сдѣлать свидѣтелями Воскресенія Христа католическое духовное лицо въ дьяконскомъ обла-

ЭР03201

ченіи и благочестивую христіанку, весьма мало похожую на женщинъ, сопутствовавшихъ Христу. Но Леонардо, очевидно, взглянулъ на свой сюжетъ шире. Изобразивъ въ лицѣ Христа воплощеніе христіанской идеи, онъ понялъ, что, не погрѣшая противъ реализма, можно пріурочить евангельское сказаніе о воскресеніи ко всякой эпохѣ, когда только существовали искренно вѣрующіе въ это событіе. Впрочемъ, анахронизмы вообще не казались странными зрителямъ XV вѣка, и не только у Леонардо, но и у Рафаэля и другихъ великихъ итальянскихъ мастеровъ мы встрѣчаемъ ихъ на каждомъ шагу. Фигуры святого Леонарда, изображеннаго въ видѣ католическаго дьякона, и святой Лючіи потому уже не портятъ впечатлѣнія, что на нихъ, въ сущности, сосредоточенъ главный интересъ картины. Образъ Христа далеко еще не тотъ, который обезсмертилъ имя Леонардо послѣ созданія имъ «Тайной Вечери». Поразительно хорошо однако движеніе фигуры и выраженіе обращенныхъ къ небу глазъ Христа.

Святой Леонардъ—патронъ самого Леонардо да Винчи—изображенъ такою мастерскою кистью, что совсѣмъ забывается ординарность одѣянія и даже огромная тонзура, оставляющая лишь тонкій вѣнецъ волосъ. Лицо святого выражаетъ твердую вѣру и радость. Но лучшую фигуру картины составляетъ святая Лючія, напоминающая ту, которая описана въ поэмѣ Данта. Это женщина не первой молодости и даже некрасивая, съ крупными, рѣзкими чертами лица. Но какое выраженіе! Это сама восторженность, это чувства, которыя способна питать только сильная духомъ, горячо любящая женщина, боготворящая Христа и способная ради него принять мученическій вѣнецъ. Можно было-бы написать цѣлую диссертацію о костюмѣ святой Лючіи, выполненномъ съ необыкновенною тщательностью, столь-же скромномъ, сколько изящномъ: но это уже дѣло спеціальныхъ критиковъ искусства, особенно нѣмецкихъ. Для Леонардо исполненіе одежды святой было дѣломъ уже не труднымъ, при той степени техническаго совершенства, которой онъ достигъ еще въ своемъ второмъ Благовѣщеніи.

ЭР03201

IV.

Леонардо въ Миланѣ.—Людовикъ ле Море.—Письмо къ нему Леонардо.—Цецилія Галлерани.—Лукреція Кривелли.

По приглашенію миланскаго герцога Людовика ле Море, Леонардо, уже славившійся во всей Италіи, какъ одинъ изъ первыхъ живописцевъ и одинъ изъ лучшихъ учителей музыки, промѣнялъ Флоренцію на Миланъ (1483 г.). Вазари положительно увѣряетъ, что Леонардо былъ приглашенъ герцогомъ не какъ живописецъ, а какъ музыкантъ. «Этотъ государь, страстно любившій музыку — пишетъ Вазари,—пригласилъ Леонардо съ тѣмъ, чтобы онъ пѣлъ и игралъ на лирѣ. Леонардо прибылъ съ инструментомъ, имъ самимъ сдѣланнымъ, почти изъ цѣльнаго серебра, и имѣвшимъ видъ лошадинаго черепа. Эта форма поражала своею странностью, но придавала звукамъ полноту и силу. Леонардо вышелъ побѣдителемъ изъ состязанія, въ которомъ участвовало много музыкантовъ, и оказался самымъ удивительнымъ импровизаторомъ своего времени. Людовикъ, очарованный музыкою, а также изящнымъ и блестящимъ краснорѣчіемъ Леонардо, осыпалъ его похвалами и ласками».

Нѣкоторые новѣйшіе писатели считаютъ этотъ разсказъ баснею, и дѣйствительно въ немъ есть извѣстный пересолъ. Совершенно невѣроятно допустить, чтобы герцогъ ничего не зналъ о занятіяхъ Леонардо живописью. Весьма возможно, что музыкальныя упражненія Леонардо были для Людовика просто предлогомъ и что онъ вообще хотѣлъ воспользоваться разносторонними талантами Винчи. Очень можетъ быть, что какія-нибудь вліятельныя лица явились посредниками между Леонардо и герцогомъ, стараясь создать для художника прочное и матеріально выгодное положеніе при миланскомъ дворѣ. Этимъ и объясняется знаменитое письмо, адресованное герцогу самимъ Леонардо,—письмо, въ которомъ художникъ рекомендуетъ самого себя. Судя по этому письму, весьма вѣроятно предположить, что Леонардо былъ еще раньше рекомендованъ герцогу не столько какъ живописецъ и еще менѣе того какъ музыкантъ, сколько въ качествѣ выдающагося инженера и архитектора. Одною изъ причинъ, побудившей герцога пригласить Леонардо, было также желаніе Людовика воздвигнуть конную бронзовую статую Франческо Сфорца.

О письмѣ Леонардо еще будетъ рѣчь въ очеркѣ научныхъ и техническихъ работъ Винчи. Перечисливъ разные военно-техни-

ЭР03201

ческіе проекты, Леонардо въ концѣ добавляетъ въ видѣ послѣдняго пункта: «Въ мирное время я считаю себя способнымъ удовлетворить всякимъ потребностямъ въ архитектурномъ дѣлѣ, какъ по сооруженію общественныхъ и частныхъ зданій, такъ и въ водопроводномъ дѣлѣ. Я занимаюсь также скульптурою мрамора, бронзы и гипса; также дѣлаю все, что можетъ выполнить живопись, на чей угодно вкусъ. Я могъ-бы также работать по дѣлу сооруженія конной бронзовой статуи, которая будетъ воздвигнута на вѣчное воспоминаніе и для вѣчной славы вашего знаменитаго отца и благороднаго дома Сфорца».

Вотъ и все, что пишетъ Леонардо о себѣ, какъ художникъ, тогда какъ военному дѣлу онъ посвящаетъ девять пространныхъ пунктовъ, поясненныхъ многочисленными чертежами и рисунками. Очевидно, что Винчи имѣлъ серьезныя причины, побудившія его рекомендовать себя, главнымъ образомъ, какъ инженера. Письмо Леонардо станетъ еще понятнѣе, если вспомнить, что герцогъ былъ окруженъ врагами и долженъ былъ постоянно держать свои войска наготовѣ.

Людовикъ ле Море — такой любопытный представитель тогдашней эпохи, и отношенія къ нему Леонардо да Винчи на столько повліяли на судьбу великаго художника, что совершенно необходимо характеризовать этого принца, представлявшаго смѣсь самыхъ разнообразныхъ качествъ.

Дворъ герцоговъ Сфорца во многомъ отличался отъ двора первыхъ Медичи. Здѣсь не было ни скромности и мудрости стараго Козьмы, ни великолѣпія Лоренцо Медичи. Династія Сфорца была самаго недавняго и при томъ весьма плебейскаго происхожденія: еще въ концѣ XIV вѣка предки Сфорца были простыми земледѣльцами. Первые представители династіи отличались всѣми качествами выскочекъ и авантюристовъ. Знаменитый Франческо Сфорца, отлученный папою отъ церкви, «продавалъ свою кровь тому, кто платилъ дороже», и сражался то противъ своихъ-же миланцевъ за венеціанцевъ, то въ рядахъ миланцевъ противъ Венеціи. Въ 1450 году онъ взялъ Миланъ приступомъ и объявилъ себя герцогомъ. Изъ его сыновей, одинъ былъ развратникъ, не уступавшій знаменитому впослѣдствіи Борджія: его убили въ церкви и, по словамъ лѣтописца, «кровь его была пріятна Богу». Людовикъ ле Море былъ роднымъ братомъ этого развратника. Немногимъ отличаясь отъ брата въ любовныхъ похожденіяхъ, Людовикъ боялся убійцъ, но самъ былъ убійцею: онъ отравилъ своего племянника и охотно отравилъ-бы

ЭР03201

племянницу Катарину, знаменитѣйшую амазонку того времени. Этотъ мелкій тиранъ былъ рабомъ своихъ любовницъ, пока онѣ ему не надоѣдали. Онъ любилъ музыку, вѣроятно потому, что заглушалъ ея звуками постоянно тревожившія его опасенія. Въ любви къ сладкимъ звукамъ онъ сходился съ Нероном и съ Сауломъ.

Къ такому человѣку попалъ Леонардо и вскорѣ сталъ для Людовика необходимымъ товарищемъ. Въ свою очередь, Леонардо, всегда интересовавшійся внѣшнею эксцентричностью, не могъ не заинтересоваться этимъ душевно-ненормальнымъ типомъ. Есть основанія думать, что великій художникъ пытался даже направить эту развращенную натуру на лучшій путь, стараясь главнымъ образомъ дѣйствовать на артистическія наклонности герцога. Но это была не легкая задача. Людовикъ восхищался не только пѣніемъ, но и звуками рѣчей Леонардо. Когда Винчи декламировалъ стихи, на глазахъ герцога часто показывались слезы и онъ говорилъ: «Мнѣ казалось, что вы все еще продолжали пѣть». Но какъ только Леонардо уходилъ изъ комнаты, герцогъ отдавалъ кровожаднѣйшія приказанія или отправлялся къ одной изъ своихъ любовницъ.

Но даже среди этой обстановки Леонардо стремился къ идеалу и иногда находилъ его совершенно неожиданнымъ образомъ и при обстоятельствахъ, сильно скандализировавшихъ нѣкоторыхъ благочестивыхъ историковъ искусства. Если вѣрить Ріо, автору «Исторіи христіанскаго искусства», герцогъ умѣлъ злоупотреблять талантомъ Леонардо, заставляя великаго художника рисовать для своей потѣхи самые нечистые миѳологическіе сюжеты. Утвержденіе это весьма правдоподобно, но объ этихъ «натуралистическихъ» произведеніяхъ Леонардо сохранилось такъ мало свѣдѣній, что очевидно ни самъ художникъ, ни его ученики не придавали имъ серьезнаго значенія. Вотъ что пишетъ Ріо: «Людовикъ иногда страдалъ настоящими пароксизмами похотливости, и въ такіе часы заставлялъ художника рисовать самыя мерзкія миѳологическія изображенія, причемъ ему болѣе всего нравилась наименѣе прикрытая нагота, лишь бы контуры были хорошо округлены и чтобы магія свѣто-тѣни (clarum-obscurum) дала вполнѣ обнажиться совершенству формъ».

Изъ этихъ картинъ сохранилась развѣ «Леда», находящаяся въ Гагѣ, о которой Ломаццо пишетъ: «Хотя и нагая, она не представляла ничего неприличнаго, потому что стыдливо опускала глаза». Эта «Леда» попала изъ Италіи въ Германію, гдѣ съ нею поступили варварскимъ способомъ: желая дать ей приличный видъ, злополучную Леду одѣли въ неуклюже намалеванное платье и назвали «Мило-

ЭР03201

сердіемъ». Въ Гагѣ пытались ее реставрировать въ первоначальномъ видѣ, конечно безъ особаго успѣха.

Безспорно однако, что писаніе нагихъ женскихъ тѣлъ, съ точки зрѣнія Леонардо, было не творчествомъ, а упражненіемъ, уроками анатомической живописи. «Удивительная вещь, восклицаетъ французскій критикъ Теофилъ Готье: Леонардо да Винчи, обладавшій такимъ знаніемъ анатоміи, почти никогда не писалъ нагихъ тѣлъ». Наивное удивленіе человѣка, судящаго о произведеніяхъ Леонардо по сравненію съ французскою живописью! Безъ всякаго сомнѣнія Леонардо не разъ рисовалъ и писалъ нагія тѣла—стоитъ просмотрѣть его эскизы и рисунки — но онъ не выставлялъ ихъ тамъ, гдѣ они не имѣютъ смысла, и не смѣшивалъ начала работы съ концомъ.

Посреди окружавшаго его придворнаго шума и разврата, Леонардо замышлялъ чисто идеальные сюжеты поразительной красоты. Правда, и въ этомъ случаѣ онъ не угодилъ христіанскимъ піетистамъ. Названный уже Ріо считаетъ «неприличнымъ и почти кощунственнымъ» то обстоятельство, что великій художникъ написалъ одну изъ своихъ лучшихъ Мадоннъ для прекрасной Цециліи Галлерани, въ то время плѣнившей герцога Людовика. Какъ будто не все равно, по чьему заказу была написана картина, принадлежавшая всѣмъ, кто умѣлъ видѣть и понимать! Что-же касается сюжета картины—Дѣва Марія, ведущая за руку ребенка Іисуса, чтобы благословить только что распустившуюся розу,—благочестивымъ историкамъ слѣдовало радоваться, а не приходить въ негодованіе. Пробуждающаяся послѣ зимней спячки природа, юность и весна христіанства,—развѣ въ этомъ сопоставленіи нельзя было найти примиренія христіанскаго чувства любви съ пониманіемъ природы и пламенною любовью къ ней?

Но что окончательно заставило нѣкоторыхъ писателей обвинять Леонардо въ кощунствѣ, это смѣлая мысль изобразить прекрасную любовницу герцога, ту же самую Цецилію Галлерани, въ видѣ святой Цециліи. Но Галлерани была, въ дѣйствительности, чрезвычайно хороша собой и восхитительно играла на арфѣ. Играя съ нею дуэты, Леонардо могъ уловить самыя лучшія ея выраженія; къ тому же святая Цецилія не портретъ, а картина, и кто знаетъ, насколько картина облагородила и идеализировала черты лица женщины, послужившей натурщицей? Въ другомъ родѣ былъ, повидимому, портретъ, списанный съ другой любовницы герцога, Лукреціи Кривелли. Латинскіе стихи въ честь этого портрета гласятъ: «рисовалъ Леонардо, любилъ Мавръ (Море)». Нѣкоторые критики полагали, что

ЭР03201

этотъ портретъ тотъ самый, который показываютъ въ Луврѣ подъ именемъ «la belle Féronnière». Это сомнительно. Картина, носящая это названіе, изображаетъ женщину съ правильными, но холодными чертами лица; судя по типу и костюму, она однако должна быть флорентинкой, а не миланкой и еще менѣе того француженкой. La belle Féronnière было, какъ извѣстно, народное прозвище любовницы Франциска I.

V.

Лихорадочная дѣятельность.—Статуя Франческо Сфорцы.—Academia Leonard Vinci.—Спектакль съ планетами.—Женитьба Людовика ле Море.—Сочиненія о живописи.—Смерть Беатриче д'Эсте.—Леонардо замышляетъ написать «Тайную Вечерю».—Военныя неудачи Людовика.—Взятіе Милана французами.

Герцогъ Людовикъ ле Море бросалъ деньгами направо и налѣво, но, какъ часто случается съ подобными ему людьми, менѣе всего былъ склоненъ оплачивать самый добросовѣстный, самый геніальный трудъ. Леонардо да Винчи жилъ поэтому около роскоши, но далеко не въ роскоши. Само по себѣ это обстоятельство не могло бы считаться неблагопріятнымъ для развитія его таланта; но герцогъ дѣйствительно эксплуатировалъ трудъ Леонардо не тѣмъ только, что заставлялъ писать портреты своихъ любовницъ, а тѣмъ, что старался извлечь изъ способностей Леонардо все, что могъ. Въ натурѣ Винчи была и безъ того нѣкоторая склонность разбрасываться, начинать сразу нѣсколько одинаково трудныхъ дѣлъ. При дворѣ миланскаго герцога Леонардо буквально приходилось быть всѣмъ, «разрываться на части», какъ выражается одинъ изъ біографовъ. Онъ—придворный, онъ устраиваетъ празднества, онъ основываетъ академію, состоящую подъ его управленіемъ; поетъ, играетъ на лирѣ и на скрипкѣ, занимается физикой и математикой, и въ то же время постоянно рисуетъ, моделируетъ и пишетъ—кистью и перомъ.

Леонардо да Винчи было съ небольшимъ тридцать лѣтъ, когда онъ вскорѣ послѣ пріѣзда въ Миланъ началъ, по порученію герцога, моделировать статую Франческо Сфорцы, не дошедшую до насъ, какъ и весьма многія капитальныя произведенія Леонардо. Конная статуя была особенно по душѣ Леонардо, который самъ былъ превосходнымъ всадникомъ, любилъ лошадей и изучалъ ихъ съ самаго

ЭРОЗ20

начала своей художественной дѣятельности. Сохранилось много свидѣтельствъ о томъ, что фигуры какъ всадника, такъ и лошади, созданныя Леонардо для статуи Сфорцы, были плодомъ многочисленныхъ попытокъ, возобновлявшихся съ перерывами втеченіе *десяти* лѣтъ. Въ одномъ старинномъ сборникѣ находится слѣдующій разсказъ о постепенномъ развитіи идеи Леонардо. «Художникъ весьма долго колебался, обдумывая, слѣдуетъ ли ему нарисовать параднаго или боевого коня? Надо ли воспроизвесть генерала, спокойно командующаго на площади, или же полководца, ринувшагося въ атаку? Слѣдуетъ ли сообразоваться съ античной традиціей, которой слѣдовалъ и его учитель (Вероккіо), или же необходимо пожертвовать теоріей относительнаго покоя, этимъ высшимъ закономъ греческаго искусства, ради требованій народнаго воображенія, которое понимаетъ героя только въ дѣйствіи и требуетъ, чтобы это дѣйствіе было особенно характернымъ? Въ концѣ концовъ, онъ принялъ родъ компромисса, согласовавъ классическій абсолютизмъ съ свободою, необходимою для жизни». Начавъ работу въ 1483 г., Леонардо постоянно передѣлывалъ и все не былъ доволенъ собою. По его собственнымъ словамъ, то лошадь не имѣла вида коня, несущаго на себѣ героя и его судьбу, то всаднику не хватало благородства и естественности. Оканчивая свой трактатъ «о тѣняхъ и свѣтѣ»—цѣлую теорію живописи—Леонардо надписалъ на оберткѣ: «Началъ четвертую книгу и опять началъ коня». Это было весною 1490 года.

Въ томъ же году Леонардо основалъ въ Миланѣ знаменитую академію, получившую его имя. До сихъ поръ въ Миланской амвросіанской библіотекѣ хранятся три выгравированныхъ на мѣди рисунка, на которыхъ видны слова: Academia Leonardi Vinci. Среди манускриптовъ Леонардо есть многіе, составляющіе повидимому программы лекцій, которыя онъ читалъ въ академіи. Рукописи эти, написанныя, по манерѣ Леонардо, отъ правой руки къ лѣвой, испещрены рисунками, относящимися къ теоріи живописи и чертежами по геометріи и механикѣ. Увлекаясь предметомъ, Леонардо во всемъ хотѣлъ быть самостоятельнымъ творцомъ. Планы его необычайно широки. Во время засухи и неурожая Леонардо размышляетъ о способахъ орошенія полей и придумываетъ разныя усовершенствованія дренажа. Во время слишкомъ обильныхъ ливней и грозъ, губящихъ жатву, онъ предлагаетъ устроить такія пушки, которыя могутъ, по его мнѣнію, метать разрывные снаряды и разгонять облака. Воздухоплаваніе постоянно занимало умъ Леонардо

ЭР03201

и онъ придумывалъ разные летательные снаряды. Герцогъ Людовикъ съ любопытствомъ слѣдилъ за опытами Леонардо, интересовался его планами, но не давалъ на нихъ ни гроша, предпочитая устраивать роскошныя игрища и дарить Леонардо драгоцѣнные, но ненужные подарки. Для герцога Леонардо былъ, прежде всего, устроитель празднествъ. Ни одного большого праздника не обходилось безъ дѣятельнаго участія Леонардо. Великій художникъ долженъ былъ декорировать залы, составлять тріумфальныя арки. На свадьбѣ молодого герцога Галеаса съ Катериной Арагонской, Леонардо устроилъ грандіозное и своеобразное зрѣлище, свидѣтельствующее, между прочимъ, о его научныхъ склонностяхъ. Леонардо устраиваетъ «рай», но не рай Данте, а небесное пространство, наполненное планетами. Планеты вращаются вокругъ новобрачныхъ, затѣмъ является пѣвица въ символическомъ костюмѣ и поетъ стихи Белинчіони.

Даже религіозныя празднества не обходились безъ участія Леонардо. Однажды понадобилось перенести гробницу святого Кіодо. Леонардо тотчасъ предлагаетъ свои услуги, онъ сооружаетъ машину изъ блоковъ и веревокъ и облегчаетъ трудъ рабочихъ. Леонардо одно время особенно усиленно занимался механикой и былъ одержимъ настоящей маніей передвиженія тяжелыхъ предметовъ. Еще находясь во Флоренціи, онъ предложилъ «поднять церковь, какъ гнѣздо птички, и перенести на другое мѣсто». Это рискованное предложеніе флорентинскаго Архимеда не было принято.

Въ 1492 году въ жизни покровителя Леонардо, герцога Людовика, произошелъ переворотъ. Этотъ запятнанный кровью развратникъ женился на Беатриче д'Эсте, прекрасной, кроткой и нравственной женщинѣ, любившей мужа и прощавшей ему многое; Людовикъ не былъ въ силахъ окончательно бросить прежней жизни: онъ, какъ и всегда, имѣлъ нѣсколько любовницъ, но нравъ его значительно смягчился и съ женою онъ велъ себя, какъ самый кроткій изъ мужей. Само собою разумѣется, что устроителемъ брачныхъ празднествъ былъ Леонардо, который, несмотря на свои сорокъ лѣтъ, несмотря на свою красоту и мужественность, самъ и не думалъ о женитьбѣ. У Леонардо не хватило на это времени. Теперь, съ женитьбою герцога, у него явились новыя занятія, прибыли новыя заботы. Надо было угодить не только хозяину, но и хозяйкѣ, въ особенности такой очаровательной, доброй и привѣтливой, какою была Беатриче. Въ то же время надо было довершить планъ орошенія праваго берега Тичино и окончить задуманную работу

ЭР03201

канализаціи. И вотъ Леонардо въ одно и то же время составляетъ планъ, съ цѣлью сдѣлать рѣку Мартецану судоходною отъ Треццо до Милана, и тутъ же занимается устройствомъ хозяйства Беатриче. Онъ архитекторъ, онъ же и живописецъ, украшающій герцогскій дворецъ. Онъ сооружаетъ для Беатриче посреди герцогскаго сада бассейнъ съ красивой купальней, со стѣнами розоваго мрамора, съ бѣлой ванной, съ мозаиками и фигурою Діаны. Онъ составляетъ даже рисунки ключей и головокъ угрей для кранововъ, выпускающихъ холодную и горячую воду.

Объ интимной жизни Леонардо въ этотъ періодъ его жизни не сохранилось почти никакихъ свѣдѣній. Да и гдѣ ихъ искать? Въ его манускриптахъ—но здѣсь мы находимъ дневникъ ума, а не сердца, и никакихъ личныхъ подробностей, исключая самыхъ банальныхъ замѣтокъ, вродѣ слѣдующей: «26 января 1491 г., находясь у синьора Галеаса, для управленія даннымъ имъ праздникомъ, я придумалъ для нѣкоторыхъ людей костюмы дикарей. Когда эти люди сняли платье, чтобы примѣрить костюмы, Джіакомо (мальчикъ, поступившій въ услуженіе къ Леонардо) ловко стибрилъ кошелекъ одного изъ нихъ, лежавшій на постели, и вытащилъ всѣ деньги». Разсказавъ это событіе, Леонардо приписываетъ на поляхъ цѣлый лексиконъ бранныхъ словъ по адресу воришки, который и его постоянно обкрадывалъ.

Вся жизнь Леонардо, такъ сказать, ушла въ его художественную и научную работу и въ тѣ навязанныя ему занятія, которымъ онъ, какъ и всему, предавался съ жаромъ и любовью.

Въ 1493 году Леонардо наконецъ счелъ оконченною свою модель конной статуи Франческо Сфорцы. Несомнѣнно, что на продолжительность этой работы значительно повліяли неблагопріятныя условія, въ которыхъ находился художникъ, живя при дворѣ Людовика. Но мы уже видѣли, какъ строгъ былъ къ самому себѣ творецъ этого произведенія, изумившаго всю Италію.

Модель была впервые показана публикѣ во время торжества бракосочетанія Біанки Маріи Сфорца съ императоромъ Максимиліаномъ. Леонардо, по обыкновенію, распоряжался всѣми декоративными работами. Онъ поставилъ свою модель подъ тріумфальной аркой, сооруженной на площади миланскаго герцогскаго замка. Какъ ни пышны были брачныя торжества, они не могли затмить успѣха Леонардо. Многіе современные поэты воспѣли статую; изъ всѣхъ большихъ городовъ Италіи пріѣзжали посмотрѣть на это произведеніе. «Достоинствомъ этой статуи есть бронза» воскликнулъ одинъ восторженный поэтъ, на-

ЭР03201

ДВГНБ

ЭР03201



Святое семейство.

ЭР03201

дѣясь что модель будетъ вскорѣ превращена въ статую. Но бронза такъ и не потекла, потому что финансовыя и политическія затрудненія вскорѣ привели миланское герцогство къ кризису, и повидимому модель такъ и осталась моделью.

«Ты видѣлъ, пришлецъ—говоритъ другой поэтъ,—теперь уходи и радуйся». Третій впрочемъ увѣряетъ, что Людовикъ велѣлъ отлить статую изъ металла: можетъ быть это поэтическая вольность. Годъ спустя (1494) Леонардо на время покидаетъ Миланъ. Онъ поселяется въ Павіи, гдѣ беретъ уроки анатоміи у генуэзскаго ученаго Марко Антоніо делла Торре. Марко рѣжетъ трупы, Леонардо рисуетъ мускулы и кости перомъ и краснымъ карандашемъ. Встрѣчается утвержденіе, будто всѣми своими анатомическими познаніями Леонардо да Винчи былъ обязанъ генуэзскому профессору: явное преувеличеніе, потому что Леонардо въ то время было уже 42 года и онъ успѣлъ создать такія картины, какъ Воскресеніе Христа. Первые уроки анатомической живописи Леонардо бралъ еще въ мастерской Вероккіо, и задолго до 1494 года онъ уже обладалъ отличнымъ знаніемъ человѣческаго тѣла; но люди, подобные Леонардо да Винчи, никогда не считаютъ себя знающими все и достигшими полнаго совершенства. Уже окончивъ статую Сфорцы, Леонардо написалъ посвященную герцогу Миланскому и впослѣдствіи пропавшую рукопись: «Что предпочтительнѣе: скульптура или живопись?» Рукопись эта очевидно навѣяна чувствомъ неполнаго удовлетворенія, которое доставила Леонардо его статуя, иначе трудно понять, почему въ моментъ, когда его славили поэты, Леонардо поставилъ скульптуру на низшую ступень, заявивъ, что предпочитаетъ живопись. Леонардо тогда еще затѣвалъ написать полный трактатъ о живописи, но ограничился отрывочными замѣтками и редактированіемъ знаменитой книги Луки Пачіоли, озаглавленной De divina proportione (о божественной пропорціи). Леонардо не только составилъ рисунки и чертежи къ этой книгѣ, но и внушилъ автору главныя мысли. Мы найдемъ ихъ впослѣдствіи въ трактатѣ, написанномъ самимъ Винчи.

Въ 1497 году Леонардо былъ сильно опечаленъ смертью молодой герцогини Беатриче, постоянно страдавшей и молившейся за своего мужа, который безъ сомнѣнія любилъ ее больше, чѣмъ всѣхъ своихъ любовницъ, взятыхъ въ совокупности, но слишкомъ привыкъ къ гаремной жизни, чтобы удовольствоваться одними чистыми поцѣлуями Беатриче. За нѣсколько дней до своей скоропостижной смерти, Беатриче впала въ религіозный эк-

ЭР03201

стазъ. Она стала постоянно посѣщать часовню Милосердной Богоматери, сооруженную надъ гробницею герцогини Біанки въ доминиканскомъ монастырѣ. Она постоянно говорила о смерти и какъ будто готовилась къ дальнему путешествію.

Несмотря на всѣ эти приготовленія, смерть жены была для герцога Людовика внезапнымъ ударомъ. Отчаянію его не было предѣловъ. Онъ сломалъ свой мечъ, не хотѣлъ видѣть дѣтей, не впускалъ къ себѣ друзей и втеченіе пятнадцати дней сидѣлъ въ добровольномъ одиночномъ заключеніи, въ комнатѣ, обтянутой траурными матеріями. Наконецъ, онъ призвалъ къ себѣ Леонардо да Винчи, рыдая бросился въ его объятія и умолялъ его соорудить для Беатриче великолѣпный мавзолей. Еще раньше Леонардо распоряжался пышными похоронами герцогини. Что касается герцога, въ немъ на этотъ разъ произошла полнѣйшая перемѣна: онъ бросилъ всѣхъ любовницъ, сталъ набожнымъ до ханжества. Втеченіе мѣсяца служилось по сту панихидъ въ день за душу герцогини; сто факеловъ горѣли неугасаемо передъ алтаремъ. Своды храма Милосердной Богоматери были увеличены для постановки великолѣпнаго мавзолея «работы неизвѣстнаго рѣзца», говоритъ историкъ Ріо, но въ этомъ рѣзцѣ нельзя не узнать руки Леонардо. Что всего замѣчательнѣе, это необычайная поспѣшность, съ которою Леонардо окончилъ модель мавзолея: вообще онъ не любилъ спѣшить, но на этотъ разъ какъ будто чувствовалъ себя въ долгу. Какое глубокое впечатлѣніе произвела на Леонардо смерть герцогини, видно изъ того, что подъ впечатлѣніемъ этого горестнаго событія онъ задумалъ свое величайшее произведеніе — Тайную Вечерю и окончилъ его, сравнительно, необычайно быстро. Менѣе года понадобилось художнику для этого произведенія, которое было вполнѣ закончено въ началѣ 1498 года.

Сохранилось много разсказовъ о томъ, какъ писалъ Леонардо эту картину. Извѣстный Бонделло, котораго французскій король Францискъ произвелъ въ епископы за то, что онъ хорошо умѣлъ «разсказывать», сообщаетъ слѣдующія подробности, тѣмъ болѣе важныя, что Бонделло былъ современникомъ Винчи и лично зналъ художника. «Во времена герцога Людовика, пишетъ онъ, нѣсколько дворянъ, находившихся въ Миланѣ, встрѣтились однажды въ монастырѣ Богоматери. Они молча созерцали Леонардо да Винчи, который въ то время доканчивалъ въ трапезной залѣ монастыря свою чудесную картину Вечери. Этотъ художникъ чрезвычайно любилъ, чтобы посѣтители, приходившіе смотрѣть его произведенія, свободно

ЭР03201

высказывали о нихъ свои мнѣнія. Леонардо часто приходилъ рано утромъ въ монастырь, это я видѣлъ своими глазами. Онъ бѣгомъ взбирался на свои лѣса (картина Леонардо, написанная масляными красками, имѣла характеръ стѣнной живописи и даже сохранила названіе фрески). Здѣсь, забывая даже о пищѣ, Леонардо работалъ, не покидая кисти, съ восхода солнца до тѣхъ поръ, пока совершенная темнота не дѣлала работы положительно невозможною. За то иногда проходило дня три-четыре, когда Леонардо даже не прикасался къ картинѣ. Онъ однако приходилъ и проводилъ подлѣ нея часъ или два, съ скрещенными на груди руками. Онъ созерцалъ свои фигуры и повидимому самъ критиковалъ ихъ. Я видѣлъ также, какъ въ полдень, когда знойные лѣтніе лучи дѣлаютъ улицы Милана пустынными, Леонардо выходилъ изъ цитадели, гдѣ онъ моделировалъ изъ гипса коня колоссальныхъ размѣровъ. Отсюда великій художникъ прямо шелъ въ монастырь, не ища тѣни и выбирая кратчайшій путь. Прійдя въ монастырь, онъ поспѣшно дѣлалъ два-три мазка кистью и затѣмъ тотчасъ уходилъ».

Гете въ одномъ изъ своихъ сочиненій говоритъ, что каждая изъ фигуръ Тайной Вечери есть превосходный портретъ. Это слишкомъ слабо сказано: каждая представляетъ собой нѣчто выше портрета, а именно типъ. Одинъ писатель XVI вѣка, Джиральди, слышавшій о Леонардо отъ его современниковъ, слѣдующимъ образомъ поясняетъ методъ, которому слѣдовалъ художникъ, комбинируя черты лицъ живыхъ людей въ безсмертные типы. «Этотъ великій художникъ, когда ему надо было ввести какую либо личность въ одну изъ своихъ картинъ, сначала задавался вопросомъ о качествахъ данной личности: благородна-ли она или вульгарна, веселаго или суроваго нрава, слѣдуетъ-ли изобразить ее тревожною или спокойною, старою или молодою, доброю или злою. Отвѣтивъ послѣ долгихъ размышленій на эти вопросы, Леонардо старался вращаться въ обществахъ, гдѣ встрѣчаются обыкновенно люди сходнаго типа. Онъ внимательно наблюдалъ ихъ обычныя движенія, физіономію, ухватки; какъ только попадалась малѣйшая черта, годившаяся для его предмета, онъ ее отмѣчалъ карандашомъ въ маленькой записной книжкѣ, которую всегда носилъ съ собою. Когда, послѣ долгихъ поисковъ, художникъ наконецъ убѣждался, что собралъ достаточное количество матеріала, только тогда онъ брался за кисть».

Этотъ разсказъ поясняетъ и дополняетъ сообщенія Банделло. Ясно, почему Винчи иногда писалъ съ утра до вечера, тогда какъ проходили дни, когда онъ вовсе не писалъ или дѣлалъ «два-три

ЭР03201

мазка». Надо было собрать матеріалъ и, что еще важнѣе, продумать его. Впрочемъ вотъ примѣръ, сообщенный самимъ Джиральди со словъ своего отца, бывшаго современникомъ художника. Разсказъ этотъ сверхъ того характеризуетъ отношенія Винчи къ герцогу Людовику.

«Винчи окончилъ наконецъ Христа и одиннадцать апостоловъ; но онъ никакъ не могъ окончить Іуды и сдѣлалъ только туловище. Головы все еще не было и художникъ не подвигалъ своей работы. Пріоръ монастыря, заботясь главнымъ образомъ объ очищеніи своего помѣщенія отъ лѣсовъ и другихъ принадлежностей художественной мастерской, отправился наконецъ съ жалобою къ герцогу Людовику, который за эту работу Леонардо платилъ весьма щедро (Леонардо получалъ пенсію въ пятьсотъ экю—трудно согласиться, чтобы это вознагражденіе было весьма значительно). Герцогъ велѣлъ призвать къ себѣ Леонардо и кротко укорялъ его за лѣность; но Леонардо возразилъ, что изумляется словамъ его высочества, потому что не проходитъ дня, чтобы онъ по цѣлымъ часамъ не работалъ надъ этой картиной. Монахи возобновили жалобу, герцогъ передалъ имъ отвѣтъ Леонардо.—Государь, сказалъ на это аббатъ, дѣйствительно ничего болѣе не остается, какъ придѣлать одну голову, а именно Іуды; но вотъ уже болѣе года, что онъ не только ни разу не прикоснулся къ картинѣ, но ни разу даже не пришелъ взглянуть на нее. Разсерженный герцогъ опять велѣлъ позвать Леонардо и спросилъ, что это значитъ?—Развѣ отцы монахи понимаютъ что-нибудь въ живописи? — сказалъ Леонардъ. Они правы въ томъ отношеніи, что я дѣйствительно давно не былъ въ ихъ монастырѣ; но они не правы, утверждая, что я не работаю по крайней мѣрѣ часа два въ день надъ этой картиной. — Какъ это такъ, если ты даже не являешься туда?— спросилъ герцогъ.—Ваше высочество знаете, что мнѣ осталось написать только голову Іуды, который былъ, какъ извѣстно всему міру, величайшимъ каналья. Необходимо слѣдовательно дать ему физіономію, вполнѣ соотвѣтствующую столь чудовищной подлости: поэтому втеченіе года, а можетъ быть и болѣе, я ежедневно, утромъ и вечеромъ, хожу въ Боргетто, гдѣ, какъ извѣстно вашему высочеству, живутъ всѣ мошенники и негодяи вашей столицы. Но до сихъ поръ я еще не могъ найти ни одного злодѣйскаго лица, достаточно меня удовлетворяющаго. Какъ только я найду такое лицо, я кончу картину въ одинъ день. Но если мои поиски окажутся напрасными, я удовольствуюсь чертами лица этого брата пріора, который только что жаловался на меня

ЭР03201

вашему величеству и который, сказать по правдѣ, превосходно подходитъ къ моему предмету. Меня останавливало лишь одно обстоятельство, я боялся сдѣлать этого пріора предметомъ насмѣшекъ въ его собственномъ монастырѣ».

Почтительно-ироническій тонъ Леонардо не оставляетъ сомнѣнія въ томъ, что все имъ сказанное нельзя принять буквально. Сомнительно даже, чтобы голова Іуды оставалась ненаписанной цѣлый годъ, потому что на всю картину Леонардо употребилъ меньше года. Герцогъ впрочемъ былъ уменъ и понялъ Леонардо. Онъ расхохотался и, по словамъ Джиральди, понялъ, «съ какою глубиною разсужденія Винчи компонировалъ свою картину и почему она уже возбуждала всеобщее изумленіе». Что жалобы монаховъ были преувеличены, видно изъ слѣдующаго: черезъ нѣсколько дней послѣ этой бесѣды съ герцогомъ, Леонардо нашелъ подходящую фигуру. «Онъ на мѣстѣ набросалъ главныя черты, соединилъ ихъ съ тѣми, которыя собралъ уже втеченіе года (такъ повѣствуетъ Джиральди) и затѣмъ быстро окончилъ свою фреску».

Любопытенъ еще разсказъ одного изъ учениковъ Леонардо, Ломаццо, автора «Трактата о живописи».

«Леонардо да Винчи, пишетъ этотъ авторъ, придалъ столько красоты и величія св. Іакову и его брату въ своей картинѣ «Вечеря», что, взявшись затѣмъ за фигуру Христа, онъ уже не могъ поднять ее на такую ступень возвышенной красоты, какъ ему казалось необходимымъ. Послѣ долгихъ размышленій, онъ пошелъ посовѣтываться со своимъ другомъ Бернардо, который сказалъ: Леонардо! Ошибка, которую ты сдѣлалъ, такъ важна послѣдствіями, что ее можетъ исправить только Богъ; не въ твоей власти и не во власти кого либо изъ смертныхъ придать какой либо личности болѣе красоты и божественности, чѣмъ сколько ты придалъ лицамъ св. Іакова и его брата. Поэтому оставь Христа незаконченнымъ, потому что тебѣ никогда не создать Христа подлѣ этихъ двухъ апостоловъ».

Ломаццо увѣряетъ, что Леонардо исполнилъ этотъ совѣтъ въ точности, но этотъ ученикъ Леонардо, хотя и написалъ «Трактатъ о живописи», въ то время былъ слѣпъ и судилъ съ чужихъ словъ. Только поэтому онъ могъ написать далѣе, что на картинѣ Леонардо «фигура Христа дѣйствительно осталась неоконченною, и это можно разглядѣть, хотя самая картина уже совсѣмъ почти испортилась». Вѣрно лишь то, что сырость монастырской стѣны губительно дѣйствовала на картину.

ГПБ ИВ
SPb03201

«Тайная Вечеря» Леонардо Винчи сама по себѣ создала цѣлую школу. Не говоря уже о множествѣ копій, изъ которыхъ лучшая была сдѣлана Марко д'Оджіоне, эта картина была родоначальницей цѣлаго ряда картинъ, миніатюръ, мозаикъ. Храмъ Santa Maria delle Grazzie превратился въ музей, воспитавшій нѣсколько поколѣній художниковъ. О Леонардо можно сказать, что онъ въ живописи создалъ настоящій типъ Христа и апостоловъ, подобно тому, какъ Рафаэль создалъ настоящій или наивысшій типъ Мадонны.

Въ то время, когда Леонардо писалъ свою «Вечерю», любимыми его учениками были Салаи и Мельци. Обоихъ онъ называлъ своими сыновьями: первый былъ, быть можетъ, его сыномъ не только по духу, но и по крови. Этотъ прекрасный юноша съ русыми волосами, говорятъ, лицомъ походилъ на Леонардо. Но кто была героиня романа Леонардо? Мельци былъ болѣе близокъ къ Леонардо по духовному родству: его кисть почти кисть учителя, лишь болѣе женственная и менѣе выразительная.

Близкій другъ Леонардо, Пачіоли, разсказываетъ, что въ томъ самомъ году, когда Леонардо писалъ «Вечерю», онъ былъ заваленъ множествомъ постороннихъ работъ. Онъ предпринялъ сооруженіе канала между Бривіо и Треццо: для этого надо было умѣрить быстрое теченіе рѣки, прорѣзать скалы и уплотнить почву. Леонардо намѣтилъ работы, исполненныя лишь сто лѣтъ спустя. Самъ онъ пишетъ въ одномъ письмѣ, что въ это время онъ отправилъ въ походъ всѣхъ десять человѣкъ, сидѣвшихъ въ немъ одномъ: скульптора, музыканта, живописца, математика, управляющаго общественными работами, директора Академіи и проч. и проч. При всемъ томъ онъ былъ бѣденъ, и изъ пенсіи, получаемой отъ герцога, не имѣлъ даже «чѣмъ кормить своихъ лошадей». Чтобы заработать что-нибудь, ему приходилось иной разъ посылать въ какой нибудь монастырь наскоро написанную мадонну, «иначе (говоритъ одинъ біографъ) ему пришлось бы терпѣть голодъ и холодъ». Лишь наканунѣ своего паденія, миланскій герцогъ подарилъ Винчи землю подъ виноградникъ, разрѣшивъ на ней «строить, что ему вздумается, разводить сады и дѣлать, что ему или его потомкамъ или наслѣдникамъ будетъ угодно».

Рисунковъ за это время было сдѣлано безчисленное множество. Сохранилась записка Леонардо, въ которой перечислено около 40 рисунковъ, сдѣланныхъ въ 1497 году. Тутъ и «Голова Христа, рисунокъ перомъ», и двѣ «оконченныя Мадонны», и такіе этюды, какъ «шея старухъ», «эскизы нагихъ юношей», даже «Глубокіе сосуды—

ЭР03201

въ перспективѣ» и чертежи «водяныхъ машинъ». Въ то же время Леонардо писалъ трактатъ о живописи; вообще это былъ самый плодовитый годъ въ его жизни и вмѣстѣ съ тѣмъ послѣдній годъ его молодости.

Къ этому времени относятся знаменитыя «правила», написанныя Леонардо для своихъ учениковъ и вывѣшенныя на стѣнѣ. Съ правилами этими не мѣшаетъ ознакомиться тѣмъ теоретикамъ, которые проповѣдуютъ весьма одностороннее ученіе о такъ называемой «безсознательности» творчества. Для Леонардо въ искусствѣ главное мысль, а не инстинктъ художника.

«Если все кажется легкимъ, говоритъ Леонардо въ своихъ правилахъ, это безошибочно доказываетъ, что работникъ весьма мало искусенъ и что работа выше его разумѣнія.

«Критика враговъ приноситъ больше пользы, чѣмъ восторженныя похвалы друзей. Друзья только покрываютъ позолотой наши недостатки.

«Люди, предающіеся быстрой и легкой практикѣ, не изучивъ достаточно теоріи, подобны морякамъ, пускающимся въ море на суднѣ, не имѣющемъ ни руля, ни компаса.

«Художникъ, рабски копирующій манеру другого художника, закрываетъ дверь для истины, потому что его призваніе не въ томъ, чтобы умножать дѣла другихъ людей, а въ томъ, чтобы умножать дѣла природы.

«Въ ночной тиши старайтесь вспоминать идеи вещей, которыя вы изучали. Рисуйте умственно контуры фигуръ, которыя вы наблюдали втеченіе дня; гдѣ мысль не работаетъ вмѣстѣ съ рукой, тамъ нѣтъ художника».

Французскій критикъ Гуссэ утверждаетъ, что Леонардо совѣтовалъ своимъ ученикамъ «гимнастику памяти». Очевидно, что онъ требовалъ бо́льшаго, желая, чтобы ученики его вдумывались въ наблюдаемое и чтобы накопившійся матеріалъ не просто обременялъ память, но складывался въ творчески воспроизведенные образы.

Благородная простота и мужественность звучатъ въ слѣдующихъ его словахъ: «Не ссылайтесь на вашу бѣдность, какъ на оправданіе въ томъ, что вы не успѣли достаточно учиться и стать достаточно умѣлыми. Изученіе искусства питаетъ не только душу, но и тѣло. Сколько разъ бывало, что философы, рожденные въ роскоши, добровольно отказывались отъ нея, чтобы не отвлекаться отъ своей цѣли?»

Ученики Леонардо боготворили учителя. Онъ умѣлъ сдѣлать

ЭР03201

самый тяжелый трудъ пріятнымъ, но не терпѣлъ лѣности. Въ его мастерской было весело; онъ не требовалъ труда выше силъ и способностей. Въ своемъ трактатѣ о живописи Леонардо пишетъ: «Весьма полезно иногда оставлять работу и нѣсколько развлечься. По возвращеніи умъ становится свободнѣе. Чрезмѣрное прилежаніе и излишняя усидчивость отягощаютъ умъ, порождая безсонницу».

Для Леонардо настоящею мастерскою была вся окружающая природа,—всѣ люди, которые поражали его вниманіе, были его натурщиками. Очень часто его урокъ въ мастерской оканчивался прогулкой на площади, гдѣ онъ съ учениками смотрѣлъ на какой нибудь цыганскій таборъ. Онъ отправлялся съ ними то въ трактиръ, то на концертъ, то въ деревню, то въ церковь.

Наступилъ 1499 годъ, и въ жизни Леонардо да Винчи произошелъ крутой переломъ.

Самъ Леонардо описываетъ событія этого года нѣсколькими лаконическими фразами, набросанными на оберткѣ двѣнадцатаго тома его рукописей. Одна изъ этихъ фразъ гласитъ: «Герцогъ потерялъ государство, имущество и свободу и затѣянныя имъ дѣла не были имъ кончены».

Вотъ какъ это случилось. Сознавая шаткость своего положенія, опасаясь войны съ неаполитанскимъ королемъ Альфонсомъ, герцогъ Людовикъ вступилъ въ союзъ съ французскимъ королемъ Карломъ VIII. Но послѣ первыхъ побѣдъ французовъ Людовикъ сталъ опасаться, что его новые союзники, въ концѣ концевъ, овладѣютъ Миланомъ. Онъ вступилъ въ переговоры съ Генуей, составилъ итальянскую лигу и отказался отъ союза съ Франціей. Карлъ VIII вскорѣ умеръ, но его преемникъ, Людовикъ XII, внезапно перешелъ Альпы и овладѣлъ Миланомъ; Людовикъ бѣжалъ, заключилъ новый союзъ съ императоромъ Максиміліаномъ и съ помощью имперскихъ и швейцарскихъ войскъ разбилъ французовъ. Но вскорѣ, благодаря измѣнѣ и недостатку денегъ, былъ доведенъ до крайности, взятъ въ плѣнъ въ Наваррѣ, закованъ въ цѣпи и уведенъ въ Лошъ, гдѣ втеченіе десяти лѣтъ томился въ плѣну, пока наконецъ не умеръ отъ горя и скуки.

Во время взятія Милана французскія войска, по тогдашнему обычаю, предавались всякаго рода безчинствамъ. Очевидецъ этихъ событій, Кастильони, увѣряетъ, что между прочимъ французы совершили актъ самаго дикаго вандализма, испортивъ знаменитую модель статуи Франческо Сфорцы, плодъ многолѣтнихъ трудовъ Леонардо да Винчи. По разсказу Кастильони, «модель, надъ которою

ЭР03201

Леонардо трудился втеченіе шестнадцати (?) лѣтъ, была, благодаря невѣжеству и безпечности извѣстныхъ лицъ, не понимающихъ и не уважающихъ генія,—позорно предоставлена гибели. Эта чудная и глубокомысленная работа стала мишенью гасконскихъ арбалетчиковъ». Тотъ же разсказъ повторяетъ первый біографъ Леонардо, Вазари.

Въ новѣйшее время французскіе критики стараются доказать, что этотъ разсказъ—басня. Указываютъ на документъ 1501 года, изъ котораго видно, что два года спустя послѣ разграбленія Милана французами статуя еще существовала. Документъ этотъ, въ сущности, доказываетъ только, что нѣкій Геркулесъ д'Эсте говоритъ о существованіи такой модели въ Миланѣ, сдѣланной, по его словамъ, «нѣкимъ Леонардо, большимъ мастеромъ въ этого рода дѣлахъ». Изъ того же письма видно, что модель была уже въ весьма плачевномъ состояніи.

По нашему мнѣнію, оба повидимому противорѣчащія другъ другу показанія могутъ быть согласованы. Кастильони говоритъ, что статуя была мишенью стрѣлковъ; Вазари, по всей вѣроятности только ради краснаго словца, прибавляетъ, что статуя была «разбита на куски», а Геркулесъ д'Эсте пишетъ: «означенная модель ежедневно все болѣе и болѣе распадается, потому что о ней не заботятся». Очень возможно, что стрѣлки дѣйствительно сильно испортили статую и что Геркулесъ готовъ былъ тѣмъ не менѣе пріобрѣсть ее, потому что его скульпторъ, готовившій его собственную статую, не кстати умеръ и работа пріостановилась. Такъ или иначе, но вполнѣ установлено слѣдующее: въ 1501 году статуя еще существовала, въ весьма попорченномъ видѣ; нѣсколько позже она исчезла, неизвѣстно куда, но не попала къ Геркулесу д'Эсте, потому что руанскій кардиналъ, бывшій въ то время представителемъ французскаго короля, не рѣшился или не захотѣлъ дать модели безъ разрѣшенія короля. Все это нисколько не мѣшаетъ предположенію, что опьяненные побѣдой и виномъ солдаты могли, послѣ взятія города, стрѣлять въ статую, изображавшую отца побѣжденнаго ими герцога.

Наканунѣ паденія герцога Людовика денежныя дѣла его были такъ плохи, что онъ пересталъ платить Леонардо даже маленькую пенсію, которую тотъ получалъ. Леонардо долго молчалъ, но наконецъ, нуждаясь въ деньгахъ не столько для самого себя, сколько для уплаты жалованья ученикамъ и рабочимъ, написалъ герцогу, что принуждается бросить живопись и скульптуру, потому что искус-

GP03201

ство не доставляетъ ему даже столько, чтобы жить. Людовикъ продолжалъ осыпать Леонардо... обѣщаніями. Впрочемъ, передъ самымъ паденіемъ, герцогъ все еще разыгрывалъ роль мецената. Такъ, въ 1498 году въ его дворцѣ состоялся «научный поединокъ», литературный диспутъ, которымъ руководилъ Леонардо.

Въ первый разъ въ рукописяхъ Леонардо появляются скорбныя ноты. Это отрывочныя замѣчанія, но и по нимъ можно судить о томъ, что даже его олимпійское спокойствіе не устояло передъ такими испытаніями. Но когда французы окончательно утвердились въ Миланѣ, Леонардо оставалось одно—возвратиться туда, гдѣ онъ провелъ юность, во Флоренцію.

VI.

Вилла Ваприо.—Возвращеніе во Флоренцію.—Джиневра и Мона Лиза.—Цезарь Борджіа.—Состязаніе между Леонардо да Винчи и Микель-Анджело.

Въ Миланѣ Леонардо оставлялъ все: свою Академію, свои два капитальнѣйшихъ произведенія, изъ которыхъ одно было уже изуродовано, другое—его Тайная Вечеря—было оставлено на милость побѣдителей. Два вѣрныхъ ученика Пачіоли и «сынъ» Леонардо бѣлокурый Салаи сопровождали художника.

Прежде всего путники прибыли въ виллу Ваприо, принадлежавшую семьѣ Мельци, той самой, къ которой принадлежалъ другой «сынъ» Леонардо, Франческо Мельци. Здѣсь, въ этой виллѣ, Леонардо могъ чувствовать себя, какъ дома. Онъ на время какъ будто успокоился и даже взялся за живопись, написавъ огромную «Мадонну», впослѣдствіи привлекавшую толпы посѣтителей.

Но вскорѣ тяжелыя чувства овладѣли Леонардо. Онъ, привыкшій къ самой разносторонней дѣятельности, бывшій почти вторымъ герцогомъ Милана, сталъ тяготиться деревенскимъ уединеніемъ и покоемъ. Возвратиться въ Миланъ было безцѣльно. Оставалось продолжать путь во Флоренцію.

Но Флоренція была уже не та, какою Леонардо ее оставилъ около двадцати лѣтъ тому назадъ, да и самъ онъ былъ уже не тотъ. Годы сдѣлали свое, сны молодости исчезли безвозвратно. Во Флоренціи его знали, но больше по воспоминаніямъ. Здѣсь уже явились новые авторитеты, толпа поклонялась молодымъ богамъ. Знатные флорентійцы скупо давали ему заказы, еще болѣе были скупы на

ЭНОЗ201

плату, а между тѣмъ для доступа въ ихъ дома недостаточно было славы художника: требовались видъ и одежда патриція. Леонардо получалъ мало и долженъ былъ тратить все что имѣлъ для того, чтобы имѣть приличную одежду и хорошую обстановку. При всемъ своемъ безкорыстіи, Леонардо привыкъ къ придворной жизни: даже ради самого себя онъ не могъ жить подобно Діогену.

Не имѣя возможности работать надъ большими картинами, которыхъ никто ему не заказывалъ, Леонардо былъ вынужденъ писать портреты.

Изъ этихъ портретовъ, преимущественно женскихъ, прославились въ особенности два—Джиневры Бенци и Лизы дель Джіокондо, иначе называемой Мона Лиза.

Многіе современные и позднѣйшіе поэты воспѣли красоту обѣихъ этихъ флорентинокъ. Джиневра считалась красивѣйшей дѣвушкой во всей Флоренціи; Монна Лиза, третья жена пожилого флорентинца Франческо дель Джіокондо, славилась среди замужнихъ женщинъ. Стендаль пишетъ: «Вмѣсто большихъ картинъ, Леонардо сталъ писать свѣтскихъ красавицъ. Когда въ его мастерскую приходили эти прекрасныя модели, Леонардо, привыкшій блистать при дворѣ и любившій выказывать свою привѣтливость, собиралъ у себя свѣтскихъ людей и лучшихъ музыкантовъ Флоренціи. Онъ самъ отличался веселымъ нравомъ и не щадилъ никакихъ усилій для того, чтобы превращать свои сеансы въ празднества. Онъ зналъ, что скука дѣлаетъ самое прекрасное лицо несимпатичнымъ, а Леонардо всегда искалъ въ своихъ прекрасныхъ моделяхъ не однѣ черты лица, но главнымъ образомъ душу. Онъ четыре года работалъ надъ портретомъ Моны Лизы и никогда не счелъ его оконченнымъ. За этотъ портретъ нашъ король Франциск I, несмотря на свои денежныя затрудненія, заплатилъ 45,000 франковъ».

Болѣе непосредственно и безъ излишнихъ прикрасъ описываетъ ту же работу старинный писатель Вазари: «Чтобы достичь такого совершенства въ написаніи портрета Джіоконды, изобрѣтательный Леонардо между прочимъ употребилъ такое средство: пока Мона Лиза позировала, подлѣ нея постоянно находились пѣвцы, музыканты и шуты, съ цѣлью постоянно поддерживать въ ней пріятное и веселое настроеніе духа и избѣжать утомленнаго, меланхолическаго выраженія, почти неизбѣжнаго въ портретной живописи. И дѣйствительно, Леонардо совершилъ настоящее чудо».

Салонъ въ богатомъ палаццо Франческо дель Джіокондо, съ музыкантами и шутами, потѣшавшими его молодую жену, у Стендаля

ЭР03201

превратился въ великосвѣтскую мастерскую художника, куда пріѣзжала будто бы Мона Лиза, точно дѣло происходило не въ XVI вѣкѣ, а въ XIX.

Другіе французскіе писатели, въ томъ числѣ Тэнъ, стараются доказать, что Мона Лиза стала «любовницей» Леонардо да Винчи. Слово слишкомъ грубое и доказательства не вполнѣ убѣдительныя. «Критики и архивные изслѣдователи — пишетъ Тэнъ въ своемъ этюдѣ о Леонардо да Винчи—эти ужасные люди, упорно разыскивающіе акты о рожденіи и бракѣ, открыли, что супругъ Моны Лизы, вступившій въ третій бракъ, былъ уже не очень молодъ. Сопоставляя это съ тѣмъ, что извѣстно о Леонардо, о его красотѣ, славѣ, принимая во вниманіе, что онъ работалъ надъ этимъ портретомъ четыре года, что онъ принялъ на свой счетъ (?) всю постановку, изъ всего этого вывели, что улыбка Моны Лизы относилась, быть можетъ, къ ея мужу—въ видѣ насмѣшки, къ Леонардо—по благоволенію, а можетъ быть предназначалась для обоихъ одновременно».

Тэнъ забываетъ прибавить, что самому Леонардо было въ то время не двадцать лѣтъ, а пятьдесятъ, и что поэтому ссылка на возрастъ мужа Моны Лизы теряетъ значеніе. Гораздо основательнѣе замѣчаніе Арсена Гуссэ, который подчеркиваетъ то дѣйствительно странное обстоятельство, что мужъ Моны Лизы согласился продать портретъ жены за весьма приличную сумму королю Франциску I. Этотъ фактъ, характеризующій отношеніе мужа къ женѣ и къ произведенію Леонардо, дѣйствительно даетъ ключъ къ разрѣшенію загадки. Тутъ видны и ревность, и неуваженіе къ личности жены, и алчность къ деньгамъ. Такого мужа простительно было промѣнять на Леонардо. Что касается художника, то наилучшимъ фактомъ, свидѣтельствующимъ о его чувствахъ къ Монѣ Лизѣ, является его картина—«Джіоконду» трудно назвать портретомъ, это больше чѣмъ портретъ, это «пѣснь торжествующей любви». Какъ бы ни былъ великъ геній Леонардо, сомнительно, чтобы онъ могъ создать «Джіоконду», если бы художникъ былъ влюбленъ только въ картину. Есть впрочемъ вещи, которыя скорѣе чувствуются, чѣмъ доказываются. Сухая проза въ подобныхъ случаяхъ безсильна; но «Джіоконду» воспѣли многіе поэты, и одинъ изъ нихъ, Долльфюсъ, кажется ближе всѣхъ подошелъ къ истинѣ:

Съ мечтательной, загадочной улыбкой
Позируетъ она... Задумчивъ и великъ,
Воспроизводитъ онъ своею кистью гибкой
Ея роскошный станъ и несравненный ликъ...

ЭР03201

Но вдругъ кладетъ онъ кисть. Торжественно и важно
Онъ говоритъ: „Пускай пройдутъ вѣка!
Я кончилъ этотъ трудъ: я къ цѣли шелъ отважно;
Я сердцемъ трепеталъ, но не дрожитъ рука!
Ты, вѣчно русая, съ небесными очами,
Съ улыбкой счастія на розовыхъ устахъ,
Какъ нынѣ будешь властвовать сердцами,
Когда мы оба превратимся въ прахъ!
Вѣка вѣковъ тебя не перемѣнятъ.
Всегда бѣла, румяна и нѣжна...
Пусть зимы лютыя рядъ зимъ суровыхъ смѣнятъ:
Въ твоей улыбкѣ—вѣчная весна!
О смерть, прійди! Я жду тебя спокойно.
Весь міръ свой внутренній я въ этотъ образъ влилъ:
Я подвигъ совершилъ вполнѣ ея достойно,
Я обезсмертилъ ту, кого, какъ жизнь, любилъ".

Мы еще возвратимся къ этой картинѣ, когда будетъ идти рѣчь объ общемъ характерѣ и значеніи художественной дѣятельности Леонардо да Винчи.

Матеріальное положеніе художника во Флоренціи было весьма шатко, и онъ снова сталъ искать какого либо хлѣбнаго занятія. Послѣ нѣкоторыхъ поисковъ, Леонардо принялъ приглашеніе пресловутаго Цезаря Борджіи, одного изъ порочнѣйшихъ членовъ этой запятнанной кровью династіи. Латинская эпиграмма говоритъ: «Цезарь Борджіа былъ дѣлами и именемъ Цезарь. Буду либо ничѣмъ, либо Цезаремъ, сказалъ онъ, а былъ и тѣмъ, и другимъ». «Aut Caesar aut nihil» былъ девизъ этого ничтожнаго, но тщеславнаго злодѣя, который поразилъ девятью ударами шпаги своего брата, заставъ его съ ихъ общей любовницей — съ ихъ родной сестрой Лукреціей.

Въ 1502 году Борджіа пригласилъ къ себѣ Леонардо да Винчи въ качествѣ «архитектора и главнаго инженера», потому что какъ разъ въ это время велъ войну, по его словамъ, «съ Богомъ и съ чортомъ»,—выражаясь точнѣе, съ своимъ отцомъ, папою Александромъ VI.

Въ этотъ періодъ своей жизни Леонардо постоянно путешествовалъ и если рисовалъ, то главнымъ образомъ изобрѣтаемыя имъ военныя машины и укрѣпленія. Рукописи его, относящіяся къ этому періоду—настоящіе гіероглифы, до того онѣ испещрены рисунками. Какая нибудь голубятня нарисована рядомъ съ планомъ крѣпости, затѣмъ вдругъ замѣчаніе: «Былъ въ Римини. Какая поразительная гармонія звуковъ отъ журчанія воды общественнаго

ЭР03201

фонтана!» Далѣе нарисованъ домъ, телѣга, рабочіе, несущіе виноградъ. Въ Піомбино Леонардо прислушивается къ рокотанію морскихъ волнъ и пишетъ то какъ поэтъ, то какъ ученый, то какъ художникъ. «Онѣ (волны) движутся, говоритъ онъ, съ бѣшенствомъ, но, прикасаясь къ берегу, только ласкаютъ его».

Вскорѣ служба у такого человѣка, какъ Борджіа, стала тяготить Леонардо, и онъ воспользовался первымъ удобнымъ случаемъ чтобы возвратиться во Флоренцію. Здѣсь его дѣла наконецъ поправились. Декретомъ флорентинской республики ему поручено было написать фрески въ Залѣ Совѣта, и канцлеръ республики, Содерини, выдалъ ему впередъ довольно крупную сумму.

Вскорѣ послѣ этого началось памятное въ исторіи искусства состязаніе между Леонардо да Винчи и Микель-Анджело.

Въ то время во Флоренціи уже не господствовала династія Медичи, изгнанная вслѣдствіе заговора, въ которомъ участвовали многія знатныя фамиліи.

Городъ Флоренція хотѣлъ показать, что онъ не уступаетъ царственнымъ меценатамъ въ дѣлѣ поощренія искусствъ. Былъ устроенъ конкурсъ на композицію картины, долженствовавшей украсить большой залъ Совѣта. Воинственная и богатая флорентинская республика хотѣла увѣковѣчить славу своихъ побѣдъ. Сюжетомъ былъ избранъ какой либо эпизодъ изъ временъ пизанской войны. Власти республики обратились къ двумъ знаменитѣйшимъ художникамъ того времени — Леонардо да Винчи и Микель-Анджело (Рафаэль былъ еще слишкомъ молодъ).

Микель-Анджело былъ въ высшей степени серьезнымъ и опаснымъ соперникомъ даже для такого мастера, какъ Леонардо.

Болѣе скульпторъ, чѣмъ живописецъ—тогда какъ Леонардо былъ прежде всего живописецъ, потомъ скульпторъ — Микель-Анджело имѣлъ то неоспоримое преимущество, что скоро выбиралъ сюжеты, приноровлялъ ихъ къ своей «скульптурной» манерѣ и работалъ необычайно скоро. Современники сравнивали Микель-Анджело съ быстроногимъ Ахиллесомъ, Леонардо—съ величавымъ, но медлительнымъ Агамемнономъ. Первый былъ на тридцать лѣтъ моложе и работалъ со всѣмъ пыломъ нетерпѣливой юности. Въ 1503 году картоны Микель-Анджело были уже окончены; въ 1504 году Леонардо едва началъ свою работу и продолжалъ еще два года.

Разносторонность знаній и способностей—единственная черта, сближавшая обоихъ противниковъ. Оба были живописцами, скульпторами, математиками, инженерами, архитекторами. Но въ манерѣ

ЭРЮЗ201

обоихъ замѣчалось крупное различіе. Мощная кисть Микель-Анджело точно высѣкала мраморъ, придавая всѣмъ фигурамъ замѣчательную рельефность, но въ то же время преувеличенно-атлетическія формы. Леонардо, наоборотъ, соединялъ съ силой грацію, съ рельефностью — знаніе самыхъ тонкихъ переливовъ свѣта и тѣни.

Въ 1505 году картонъ Леонардо былъ наконецъ готовъ и поставленъ въ Залѣ Совѣта рядомъ съ картономъ Микель-Анджело. Оба произведенія были замѣчательныхъ достоинствъ, но совершенно различны по идеѣ и по манерѣ исполненія.

Микель-Анджело, съ свойственной юности склонностью къ смѣлымъ новшествамъ, взглянулъ на предложенный республикою военный сюжетъ съ совсѣмъ особой точки зрѣнія. Онъ взялъ эпизодъ изъ пизанской войны—этого требовали условія конкурса, но не избралъ батальнаго сюжета, въ полномъ смыслѣ этого слова, т. е. съ трупами, кровью и скрещиваніемъ мечей. Онъ избралъ эпизодъ, повидимому, мелкій, но глубоко реальный, покрайней мѣрѣ по идеѣ, съумѣвъ избрать именно то, что наиболѣе выставляло на видъ его такъ сказать скульптурную кисть. Иначе поступилъ Леонардо да Винчи. Онъ далъ изображеніе бытвы, избравъ наиболѣе выдающійся, драматическій моментъ. Вотъ какъ описываетъ оба эти картона извѣстный Бенвенуто Челлини: «Для Микель-Анджело это былъ первый случай показать всю силу своего генія. Онъ достойно соперничалъ съ Леонардо да Винчи. Каждый изъ картоновъ изображалъ одинъ изъ эпизодовъ пизанской войны. Превосходный художникъ, Леонардо да Винчи избралъ сюжетомъ группу всадниковъ, оспаривающихъ другъ у друга знамя. Онъ выполнилъ эту задачу такъ божественно, какъ только можно себѣ представить. Микель-Анджело изобразилъ флорентинскихъ солдатъ, купающихся въ рѣкѣ Арно, какъ вдругъ раздается сигналъ и всѣ спѣшатъ, бѣгутъ взять оружіе. Жесты, движенія этихъ нагихъ фигуръ таковы, что ни древніе, ни новые художники никогда не дѣлали ничего подобнаго. Повторяю однако, что картонъ Леонардо былъ также необычайной красоты». Сохранилась собственноручная записка Леонардо да Винчи, гдѣ онъ излагаетъ событія, изъ которыхъ взятъ сюжетъ его картона. Леонардо зналъ, что въ дѣлѣ рисованія нагихъ тѣлъ даже онъ не могъ превзойти Микель-Анджело. Онъ избралъ поэтому группу всадниковъ, пользуясь своимъ превосходнымъ знаніемъ лошади. Въ своемъ описаніи Леонардо говоритъ: «Надо изобразить въ началѣ Николай Пичинино мчится на конѣ во

ЭР03201

главѣ всей своей арміи: 40 эскадроновъ, 2000 пѣхоты. Патріархъ аквилейскій съ ранняго утра восходитъ на гору, изслѣдуя страну: холмы, долины, рѣки. На мѣстѣ, называемомъ св. гробницей, Пичинино посреди тучи пыли. Осмотрѣвшись, обращается къ арміи и говоритъ рѣчь. Затѣмъ поднимаетъ руки къ небу. Въ облакѣ ему является св. Петръ. Патріархъ посылаетъ 500 всадниковъ, чтобы удержать напоръ непріятеля. Во главѣ перваго отряда мчится сынъ Пичинино, чтобы овладѣть мостомъ, который находится въ рукахъ патріарха и флорентинцевъ. Онъ посылаетъ къ мосту, слѣва, пѣхотинцевъ, чтобы удержать нашихъ... Кровавое побоище завязывается, наши берутъ верхъ, потомъ непріятель усиливается, одолѣваетъ нашихъ». Въ такомъ духѣ продолжается описаніе и наконецъ флорентинцы одерживаютъ полную побѣду.

Очевидно, что это не въ буквальномъ смыслѣ проектъ картины,—изобразить событія цѣлаго дня на картинѣ немыслимо. Леонардо просто считалъ необходимымъ подробно изучить весь ходъ сраженія, чтобы затѣмъ выбрать и сочетать наиболѣе характеристичные моменты боя. Для этого надо было пережить все сраженіе съ начала до конца.

Къ величайшему несчастью оба картона—какъ Микель-Анджело, такъ и Леонардо, пропали. О «Пизанской войнѣ» Микель-Анджело мы можемъ судить только по гравюрѣ Скіаванетта и по нѣкоторымъ копіямъ. О «Битвѣ подъ Ангдари» Леонардо да Винчи—лишь по рисунку Рубенса, изображающему ничтожную часть картона Леонардо—группу изъ четырехъ всадниковъ: этотъ рисунокъ хранится въ Парижѣ, въ Луврѣ. Насколько можно судить по копіямъ и описаніямъ, нагіе солдаты Микель-Анджело скорѣе походили на гладіаторовъ, чѣмъ на обыкновенныхъ солдатъ. Страсть къ колоссальному довела Микель-Анджело до того, что онъ, вопреки библейскому сказанію, въ одной изъ своихъ статуй изобразилъ Давида колоссальнымъ силачемъ. У Леонардо было менѣе преувеличенія, но за то менѣе силы, поражающей глазъ.

Одинъ старинный историкъ увѣряетъ, что побѣдителемъ въ этой борьбѣ былъ признанъ Микель-Анджело; гораздо вѣроятнѣе предположеніе, что ни одинъ изъ двухъ не былъ признанъ побѣдителемъ; по крайней мѣрѣ достовѣрно извѣстно, что флорентинскія власти, не желая оказать преимущество ни одному изъ двухъ соперниковъ, не заказали картины, предоставляя имъ, если они того пожелаютъ, писать на собственный страхъ. Микель-Анджело, какъ говорятъ, началъ набрасывать эскизы картины, но потомъ взялся

ЭР03201

ДВГНБ

ЭР03201



ЭР03201

Іоаннъ Креститель.

за другія работы. Леонардо началъ писать картину въ той самой залѣ Совѣта, гдѣ были выставлены оба картона. По несчастію, Леонардо да Винчи имѣлъ особую страсть составлять имъ самимъ изобрѣтаемыя краски, а при тогдашнемъ состояніи химіи это была работа иногда рискованная. Начатый имъ фрескъ вскорѣ вылинялъ. Онъ стеръ свою работу, началъ сызнова. Дѣло тянулось такъ долго, что наконецъ его стали открыто обвинять въ намѣренной проволочкѣ, а между тѣмъ республика уже выдала Леонардо значительную сумму, не условленную ранѣе. Узнавъ о сплетняхъ, Леонардо отправился къ канцлеру республики и возвратилъ деньги. «Республика достаточно богата, чтобы не отнимать денегъ у искусства»,— съ достоинствомъ возразилъ канцлеръ Содерини.

VII.

Смерть отца Леонардо.—Процессъ съ братьями.—Соперничество съ Микель-Анджело.—Леонардо „живописецъ короля Франціи“.—Папа Левъ X.—„Святое Семейство“.—Новый споръ съ Микель-Анджело.—Вліяніе Леонардо на Рафаэля.

Еще до окончанія знаменитаго картона Леонардо, умеръ отецъ художника, Піеро да Винчи, оставивъ завѣщаніе, въ которомъ выдѣлилъ незаконнорожденному, но знаменитому сыну такую же долю, какъ и всѣмъ прочимъ сыновьямъ. Братья Леонардо, до тѣхъ поръ не напоминавшіе ему о его происхожденіи, на этотъ разъ сочли болѣе удобнымъ не дать ему ничего и преспокойно пользовались всѣми доходами. Когда наконецъ дѣло дошло до раздѣла имущества, Леонардо, не слишкомъ спѣшившій заявить о своихъ правахъ, потребовалъ принадлежавшей ему по завѣщанію доли. Братья заявили суду, что Леонардо, какъ незаконнорожденный, не имѣетъ никакихъ правъ на наслѣдство, и судъ повидимому согласился съ ихъ мнѣніемъ; великій художникъ для защиты своихъ правъ долженъ былъ обращаться къ разнымъ могущественнымъ покровителямъ. Одинъ изъ этихъ покровителей, Георгій Амбуазскій, далъ Леонардо письмо, въ которомъ просилъ флорентинскую синьорію помочь художнику «что будетъ весьма пріятно королю Франціи». Людовикъ XII, дѣйствительно, въ это время уже очень интересовался картинами Леонардо. Письмо повидимому не имѣло желаемаго дѣйствія: по крайней мѣрѣ Леонардо вскорѣ счелъ себя вынужденнымъ обратиться

ЭР03201

къ кардиналу Ипполиту д'Эсте, горько жалуясь въ особенности на одного изъ братьевъ, котораго не называетъ по имени. Не довольствуясь отцовскимъ наслѣдствомъ, братья не давали Леонардо также доли, доставшейся ему въ 1507 отъ умершаго дяди. Письмо Леонардо, написанное разумѣется не на еврейскій манеръ, какъ онъ это дѣлалъ въ своихъ манускриптахъ, и подписанное Leonardus Vincius pictor, грустное. «Нѣсколько дней тому назадъ, пишетъ онъ, я прибылъ сюда изъ Милана (куда Леонардо пріѣзжалъ нѣсколько разъ изъ Флоренціи). Найдя здѣсь, что одинъ мой братъ отказывается исполнить завѣщаніе, написанное три года тому назадъ, передъ смертью, моимъ отцомъ, я, хотя имѣю на своей сторонѣ полное право, считаю однако необходимымъ, дабы не потерять въ столь важномъ дѣлѣ, просить ваше высокопреосвященство о рекомендательномъ письмѣ къ синьору Рафаэлю Джиролами, одному изъ вліятельнѣйшихъ нашихъ сановниковъ, разбирающихъ теперь это дѣло; сверхъ того именно ему въ особенности поручено его превосходительствомъ г. канцлеромъ разобрать это дѣло и рѣшить его окончательно. Поэтому всѣми силами прошу написать письмо названному синьору, въ такихъ ловкихъ и любезныхъ выраженіяхъ, какія вы легко съумѣете найти, дабы рекомендовать ему Леонардо Винчіо, ревностнаго слугу вашего высокопреосвященства, и попросить его не только оказать мнѣ справедливость, но и дать благопріятное рѣшеніе».

Это языкъ придворнаго и почти униженнаго просителя, но позоръ тѣмъ, кто вынудилъ Леонардо въ пятидесятилѣтнемъ возрастѣ писать такія письма кардиналамъ. Неизвѣстно впрочемъ, помогли ли покровители Леонардо благопріятному рѣшенію дѣла, и сомнительно, чтобы предназначенная Леонардо доля могла обогатить его. Въ немъ скорѣе говорилъ голосъ оскорбленнаго самолюбія: въ первый разъ ему бросили въ лицо обиду, не признавъ его достойнымъ быть сыномъ своего отца.

Новыя огорченія пришлось испытать Леонардо вслѣдствіе враждебныхъ отношеній, установившихся между нимъ и Микель-Анджело.

Характеръ Микель-Анджело извѣстенъ. Суровый республиканецъ, почти стоикъ, пламенный патріотъ не только флорентинскій, но итальянскій, Микель-Анджело Буонаротти былъ слишкомъ строгъ къ другимъ, въ особенности къ тѣмъ, кто равнялся съ нимъ въ славѣ. Своими колоссальными статуями и картинами онъ какъ будто хотѣлъ перерости всѣхъ современниковъ. Микель-Анджело не могъ не признавать, по крайней мѣрѣ въ глубинѣ своей художественной

ЭР03201

души, великаго генія Леонардо; но этотъ геній былъ ему глубоко антипатиченъ. Его рѣзкой, прямой натурѣ были одинаково непріятны и мягкіе переливы свѣта и тѣни, и придворныя манеры Леонардо да Винчи. «Чего здѣсь надо этому миланскому скрипачу»—говорилъ Микель-Анджело, намекая безъ сомнѣнія на положеніе, которое занималъ Леонардо при дворѣ герцога Людовика. Когда Леонардо выставилъ, послѣ многократныхъ отсрочекъ, свой картонъ подлѣ картона Микель-Анджело, вражда между обѣими художниками стала еще сильнѣе. Какъ всегда бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, друзья и почитатели обоихъ великихъ людей еще болѣе враждовали между собою, чѣмъ они сами, а главное, передавали всевозможныя сплетни. Жизнь во Флоренціи, гдѣ остроумный Микель-Анджело не давалъ ему прохода своими сарказмами, вскорѣ стала невыносимой для Леонардо. Онъ чаще сталъ посѣщать Миланъ и наконецъ счелъ возможнымъ послѣдовать приглашенію французскаго короля Людовика XII, который любезно-повелительно звалъ его къ себѣ. Стоитъ привести цѣликомъ курьезное письмо, написанное побѣдителемъ Милана и Генуи властямъ флорентинской республики:

«Любезнѣйшіе и великіе друзья! Такъ какъ намъ весьма необходимъ художникъ Леонардъ Авинси, живописецъ изъ вашего города Флоренціи, и потому, что намъ необходимо заказать ему кое какую работу, когда мы будемъ въ Миланѣ, что случится съ Божьею помощью въ скоромъ времени,—мы васъ просимъ, такъ любезно, какъ только можемъ,—чтобы вы постарались прислать намъ означеннаго художника Леонардо и чтобы вы ему написали пріѣхать въ Миланъ и не тронуться съ мѣста, ожидая пока мы ему не закажемъ работу. Напишите ему, чтобы онъ ни за что не уѣзжалъ изъ этого города до нашего пріѣзда, какъ я сказалъ вашему послу, прося написать вамъ; и вы намъ доставите огромное удовольствіе, сдѣлавъ такъ. Дорогіе и великіе друзья, нашъ Господь да сохранитъ васъ».

Разговоръ съ флорентинскимъ посломъ, о которомъ упоминаетъ въ этомъ письмѣ Людовикъ XII, произошелъ, по разсказу самого посла, въ январѣ 1507 г. «Все это, пишетъ посолъ, произошло вслѣдствіе прибытія въ Блуа одной маленькой картины работы Леонардо. Въ разговорѣ съ королемъ, я спросилъ его величество, какихъ картинъ онъ хотѣлъ бы отъ Леонардо? Король отвѣтилъ: нѣсколько маленькихъ Мадоннъ и другія, смотря по тому, что мнѣ придетъ на умъ. Можетъ быть также я закажу ему свой портретъ».

Несмотря на такіе черезчуръ покровительственные взгляды Людовика XII на искусство, хорошо уже и то, что онъ не раздѣлялъ

ЭР03201

мнѣнія большинства тогдашнихъ парижанъ, ставившихъ Жана Парижскаго выше всѣхъ «загорныхъ» т. е. итальянскихъ живописцевъ. Въ этомъ случаѣ Людовикъ XII вполнѣ подчинялся мнѣніямъ Георгія Амбуазскаго, который былъ восторженнымъ почитателемъ итальянскаго искусства и въ то же время хвасталъ, что можетъ командовать «рѣзцомъ Микель-Анджело и кистью Леонардо и Рафаэля».

Леонардо послѣдовалъ приглашенію Людовика XII и прибылъ въ Миланъ, гдѣ, тотчасъ по пріѣздѣ короля, получилъ титулъ «королевскаго живописца» при довольно приличномъ содержаніи.

У Леонардо было въ Миланѣ довольно дѣла. Онъ дѣятельно занялся вопросомъ о проведеніи Мартезанскаго канала, причемъ не забывалъ и интересовъ земледѣлія. Въ одной изъ рукописей Леонардо обсуждаетъ вопросъ, какимъ образомъ вознаградить пахатную землю и луга за воду, которая будетъ отведена въ каналъ, и указываетъ удобнѣйшіе способы копать колодцы. Въ то же время Леонардо представилъ проектъ устройства шлюзовъ въ каналѣ Св. Христофора. Этотъ проектъ такъ понравился Людовику XII, что король далъ Леонардо въ полную собственность нѣсколько шлюзовъ, но художникъ никогда не воспользовался этой концессіей. Въ это же время Леонардо редактировалъ и иллюстрировалъ рисунками и чертежами послѣднюю часть книги Луки Пачіоли «О божественной пропорціи»— сочиненія, изобилующаго весьма остроумными ариѳметическими и геометрическими теоремами. Оно было посвящено еще Людовику ле-Море.

Придворный шумъ и интриги, окружавшія его несмотря на покровительство короля и его намѣстника Георгія Амбуазскаго, часто утомляли Леонардо и онъ покидалъ на время Миланъ, скрываясь въ виллѣ Ваприо у своихъ лучшихъ друзей Мельци.

Между тѣмъ флорентинская республика, отпустивъ Леонардо къ Людовику XII, вдругъ спохватилась и потребовала, чтобы художникъ возвратился и продолжалъ здѣшнія работы. Изъ за этого началась цѣлая дипломатическая переписка. О Леонардо спорили, какъ будто бы рѣчь шла о цѣлой провинціи. Замѣчательно свидѣтельство миланскаго намѣстника Георгія Амбуазскаго, который въ одномъ изъ своихъ писемъ говоритъ о Леонардо: «Я любилъ его по его произведеніямъ. Но когда я познакомился съ нимъ лично, я убѣдился, что онъ еще болѣе великъ, чѣмъ его слава». Это показаніе могущественнаго современника не совсѣмъ согласуется съ мнѣніемъ Мишлэ, будто Леонардо угодничалъ сильнымъ міра сего.

Между тѣмъ война не прекращалась. Въ 1511 году сынъ умер-

ЭРО3201

шаго въ плѣну Людовика ле-Море, герцогъ Максимиліанъ Сфорца разбилъ французовъ и побѣдоносно вступилъ въ Миланъ. Нечего и говорить, что Максимиліанъ, который ребенкомъ часто сиживалъ на колѣняхъ у Леонардо, удержалъ художника при своемъ дворѣ и заказалъ ему два своихъ портрета. Но и онъ недолго удержался въ Миланѣ и война продолжалась съ перемѣннымъ счастьемъ еще три года.

Время было самое тяжелое для искусства. Единственнымъ прибѣжищемъ оставался Римъ. Леонардо собралъ своихъ любимыхъ учениковъ и, какъ древній пророкъ, оставилъ негостепріимный край. На первой страницѣ одной изъ его рукописей есть лаконическое повѣствованіе объ этомъ переселеніи: «Выѣхалъ изъ Милана въ Римъ съ Джіованни, Франческо Мельци, Салаи, Лоренцо и Фанфоія».

Второй миланскій періодъ въ жизни Леонардо далъ мало капитальныхъ произведеній. За это время изъ подъ его кисти появляются нѣсколько портретовъ, колоссальная Мадонна въ виллѣ Вапріо, луврскій Іоаннъ Креститель, котораго нѣкоторые критики считаютъ изображеніемъ Вакха, и Иродіада, далеко превосходящая находящуюся подлѣ нея (во Флоренціи) Мадонну его соперника Микель-Анджело.

Въ Римѣ оба художника-врага встрѣтились въ послѣдній разъ.

Путешествіе изъ Милана въ Римъ было довольно продолжительно. Вазари увѣряетъ, что обычная веселость Леонардо не покидала его и что онъ, несмотря на свои лѣта—художнику было уже шестьдесятъ два года—«дѣлалъ разныя школьническія глупости». Такъ напр. «онъ лѣпилъ изъ воска животныхъ, столь легкихъ, что отъ вдуванія въ нихъ (теплаго воздуха) они поднимались и летѣли. Одинъ виноградарь нашелъ какую то замѣчательную ящерицу; Леонардо овладѣлъ ею и сфабриковалъ, изъ чешуй другихъ ящерицъ, крылья, которыя прикрѣпилъ къ спинѣ и которыя дрожали отъ малѣйшаго движенія животнаго по причинѣ ртути, влитой въ ихъ внутренность. Онъ придѣлалъ ящерицѣ большіе глаза, рога и бороду и, приручивъ ее, держалъ въ клѣткѣ, откуда выпускалъ, пугая своихъ друзей. Веселый художникъ любилъ подобныя изобрѣтенія и часто повторялъ свой опытъ надъ внутренностями барана, которыя раздувалъ помощью кузнечныхъ мѣховъ до чудовищныхъ размѣровъ (это еще юношескіе опыты Леонардо). Леонардо сравнивалъ съ этимъ опытомъ добродѣтель, говоря, что она сначала занимаетъ мало мѣста, а потомъ требуетъ огромнаго пространства. Онъ дѣ-

ЭР03201

лалъ эти и подобныя глупости и между прочимъ занимался изслѣдованіемъ дѣйствія зеркалъ».

Вазари смѣшиваетъ тутъ разныя эпохи въ жизни Леонардо; напримѣръ, забава съ ящерицей взята изъ исторіи ранней юности художника. Не слѣдуетъ забывать, что Вазари, хотя глубоко уважавшій Леонардо, былъ ближайшимъ ученикомъ Микель-Анджело, а этотъ послѣдній не пропускалъ случая поострить на счетъ «миланскаго скрипача». Что касается «глупостей», то любопытно знать, какъ отнесся бы біографъ Винчи къ занятіямъ Ньютона, который пускалъ мыльные пузыри, стараясь изучить причины ихъ радужной окраски.

Въ 1514 году римскимъ папою и меценатомъ былъ Левъ X. Не доѣзжая Рима, во Флоренціи, Леонардо и его ученики были уже приняты съ большимъ почетомъ братомъ папы, Джуліано Медичи.

Въ Римѣ путниковъ ожидалъ самый радушный пріемъ; Левъ X осыпалъ Леонардо похвалами и сказалъ ему: «работай во славу божію, Италіи, папскаго престола и твою собственную».

Леонардо обѣщалъ взяться за работу. Но онъ не могъ вдохновляться по заказу, а написать что либо посредственное для папы не хотѣлъ. «Папы нетерпѣливы, замѣчаетъ Арсенъ Гуссэ, потому что ихъ власть въ здѣшнемъ мірѣ не продолжительна». Леонардо замышлялъ грандіозный сюжетъ и хотѣлъ на этотъ разъ достичь небывалаго техническаго совершенства и прочности красокъ. Опытъ прошлаго былъ поучителенъ: его «Тайная Вечеря» на глазахъ самого Леонардо темнѣла и тускнѣла. Папа сталъ торопить художника, Леонардо временно совсѣмъ бросилъ кисть и лишь по усиленнымъ просьбамъ одного изъ приближенныхъ папы, Бальтазара Турини, взялъ ее, чтобы написать для послѣдняго двѣ картины: Мадонну съ младенцемъ и ребенка, изображавшаго любовь. «Прекрасно, граціозно и чудесно»—въ одинъ голосъ говорятъ объ этихъ картинахъ Вазари и Боргини. Ни одна не дошла до насъ.

Но Левъ X сталъ терять терпѣніе. Онъ опять послалъ къ Леонардо справиться о своей картинѣ. Чтобы написать произведеніе, достойное его святѣйшества, отвѣтилъ Леонардо, надо «торопиться медленно». Затѣмъ онъ прочелъ посланнымъ цѣлую лекцію о приготовленіи масла и красокъ. Въ другой разъ посланные папы застали Леонардо за какими то химическими опытами. На вопросъ, что онъ дѣлаетъ, художникъ сказалъ: «Я дистиллирую различныя травы, стараясь получить лакъ болѣе чистый, болѣе гармоничный и наименѣе вредный для красокъ». Узнавъ объ этомъ, папа вос-

ЭР03201

кликнулъ съ досадою: «Вотъ человѣкъ, отъ котораго мы никогда не добьемся толку! Онъ начинаетъ какъ разъ съ того, чѣмъ надо кончить».

Увѣряли, будто, узнавъ объ этихъ словахъ папы, Леонардо немедленно оставилъ Римъ. Это басня, потому что въ Римѣ Леонардо началъ и окончилъ свое «Святое Семейство»: эту именно картину онъ готовилъ для Льва X. Наиболѣе вѣское доказательство дано Стендалемъ, который показалъ, что прекрасная фигура св. Катерины (она стоитъ за Богоматерью и читаетъ) списана съ жены Джуліо Медичи, брата папы Льва X.

Эта картина извѣстна въ Россіи болѣе, чѣмъ какое либо иное произведеніе Леонардо да Винчи, такъ какъ она находится въ Эрмитажѣ и пріобрѣтена еще въ прошломъ вѣкѣ Екатериной II. Объ исторіи пріобрѣтенія существуютъ различные легендарные разсказы, изъ которыхъ самый достовѣрный слѣдующій. Картина попала во дворецъ герцоговъ Мантуанскихъ. Дворецъ этотъ былъ разграбленъ нѣмецкими войсками и картина исчезла безъ слѣда. Впослѣдствіи ее нашелъ какимъ то образомъ аббатъ Сальвадори, секретарь губернатора Мантуи, графа Фирміана. Боясь, чтобы губернаторъ не отнялъ у него картины, аббатъ тщательно скрывалъ ее, показывая лишь ближайшимъ друзьямъ. По смерти аббата, его наслѣдники поспѣшили перевезти картину въ Морисъ, въ Трентинѣ; здѣсь то ее открыли агенты Екатерины II и картина была куплена для Эрмитажа. Нѣсколько загадочная исторія переселенія этой картины была единственной причиной, позволившей весьма многимъ изъ такъ называемыхъ общепризнанныхъ цѣнителей искусства отвергать принадлежность этой картины кисти да Винчи. Въ особенности обезсмертилъ себя извѣстный Віардо, написавшій въ своей никѣмъ теперь не читаемой книгѣ «Германскіе и русскіе музеи» слѣдующія слова: «Святое Семейство» это плохая страница, въ которой двѣ женщины, Марія и Катерина, срисованы по одному шаблону, гдѣ все безобразно, нераціозно, наполнено гримасами (laid, disgracieux, grimaçant)». За то всѣ находящіяся въ Луврѣ картины, по мнѣнію Віардо, верхъ совершенства.

Кромѣ этого луврскаго патріота, почти никто изъ критиковъ не рѣшался отрицать, что оригиналъ картины принадлежитъ кисти великаго художника. Многіе однако увѣряли, что въ Эрмитажѣ находится только хорошая копія. Но хорошая копія находится въ Миланѣ и никто не скажетъ, чтобы она была лучше оригинала.

Всѣ истинные знатоки искусства признаютъ «Святое Семейство»

ЭР03201

однимъ изъ геніальнѣйшихъ произведеній живописи. Пассаванъ говоритъ: «Всѣ, кто видѣлъ эту картину въ галлереѣ Эрмитажа, признаютъ, что это дивное произведеніе. Совѣтникъ Пагави нашелъ ее столь превосходною и столь похожею на произведенія Рафаэля, что нарочно отмѣтилъ ее шифромъ Леонардо, чтобы ее не приписали Рафаэлю».

Этотъ шифръ, затѣйливая арабеска, изображающая буквы Л. Д. В. (Леонардо да Винчи), ясно видѣнъ на картинѣ. Но по всей вѣроятности его выставилъ самъ художникъ; хотя не въ его обычаѣ было ставить шифры, но совершенно такая же арабеска находится еще на одной, уже несомнѣнно ему принадлежащей картинѣ.

«Святое Семейство» было написано по всей вѣроятности въ 1515 году.

Стендаль пишетъ о «Святомъ Семействѣ» съ энтузіазмомъ. «Марія, говоритъ онъ, видна en face. Она смотритъ на сына съ гордостью. Это одно изъ грандіознѣйшихъ изображеній Богоматери, какое когда либо существовало». Арсенъ Гуссэ заходитъ даже слишкомъ далеко, говоря, что «типъ Рафаэля превзойденъ здѣсь на сто локтей, такъ какъ у Леонардо Богоматерь уже предчувствуетъ въ младенцѣ Бога». О фигурѣ Іосифа Стендаль говоритъ: «Іосифъ улыбается младенцу съ любовью и совершенной граціей. Леонардъ понималъ однако, что столь важный сюжетъ нельзя сдѣлать веселымъ, и въ этомъ смыслѣ онъ является предшественникомъ Корреджіо». О младенцѣ Іисусѣ Гуссэ говоритъ: «Какъ онъ человѣченъ, сколько живости, радости. Эта молодая душа, ставшая душою міра, должна была находиться въ богато одаренной плоти». Всѣ эти сужденія впрочемъ даютъ весьма слабое понятіе о картинѣ — они приведены только, чтобы показать, что и во Франціи не всѣ судятъ подобно Віардо.

Если что дѣйствительно заставило Леонардо покинуть Римъ, то никакъ не случайная нетерпѣливая фраза папы Льва X. Соперничество съ Микель-Анджело было гораздо болѣе серьезной причиной удаленія Леонардо.

Въ то же время въ Римѣ, кромѣ Леонардо, находились еще два равные ему генія — Микель-Анджело и юный Рафаэль. Первый былъ его врагомъ, второй—восторженнымъ почитателемъ и даже ученикомъ, если только величайшій изъ итальянскихъ живописцевъ имѣлъ учителя. Во всякомъ случаѣ, Леонардо повліялъ на Рафаэля гораздо глубже и въ лучшемъ направленіи, нежели сухой и рѣзкій Перуджино.

Еще въ 1504 г., въ началѣ знаменитаго флорентинскаго пое-

ЭР03201

динка между Леонардо и Микель-Анджело, Рафаэль нарочно примчался изъ Рима. Одинъ историкъ разсказываетъ, что Рафаэль извлекъ огромную пользу изъ соперничества между обоими своими великими современниками, потому что друзья и сторонники каждаго изъ нихъ весьма рѣзко критиковали произведенія противной стороны. Конечно не эти сплетни и интриги развили вкусъ Рафаэля, у него были собственные глаза и онъ былъ болѣе способенъ, чѣмъ всѣ флорентинскіе государственные совѣтники, сравнить и оцѣнить картоны Леонардо и Микель-Анджело.

Только въ самое новѣйшее время необычайно добросовѣстныя, хлопотливыя и талантливыя изслѣдованія нѣмецкаго критика Поля Мюллера Вальде выяснили вполнѣ вопросъ о весьма значительномъ вліяніи, оказанномъ Леонардо на Рафаэля. Давно уже Арсенъ Гуссэ сказалъ, что картины Леонардо, его Мадонны и его рисунки «открыли Рафаэлю глаза». Значеніе этой случайно брошенной фразы только теперь вполнѣ подтвердилось. Нѣмецкій критикъ доказалъ, что многія изъ капитальнѣйшихъ работъ Рафаэля находятся въ генеалогической связи съ рисунками Леонардо и главнымъ образомъ тѣми, которые относятся еще къ эпохѣ молодости Винчи.

Когда Леонардо прибылъ въ Римъ, Рафаэль былъ на верху своей славы. Онъ принялъ Леонардо какъ лучшаго друга, почти какъ отца, но увлеченный своею земною любовью и неземными идеалами, слишкомъ юный по сравненію съ Леонардо, Рафаэль не могъ быть его товарищемъ. Что касается Микель-Анджело, онъ счелъ прибытіе Леонардо нарушеніемъ своихъ правъ. Ему было поручено украсить фасады нѣсколькихъ церквей и покрышки папскихъ гробницъ, и онъ не терпѣлъ соперниковъ. Повторилась флорентинская исторія; Леонардо не устоялъ въ борьбѣ съ полнымъ силы противникомъ и уступилъ ему мѣсто.

Передъ этимъ однако между обоими врагами произошло состязаніе, на этотъ разъ не карандашемъ, а перомъ. Леонардо да Винчи изложилъ свои мнѣнія о превосходствѣ живописи надъ скульптурой.

Вотъ что пишетъ Леонардо:

«Скульптура есть механическое искусство. Работа скульптора чисто ручная и требуетъ, по преимуществу, физическаго усилія.

«Живописецъ, для того, чтобы прійти къ желанной цѣли, долженъ знать все, что относится къ свѣту и къ противоположности свѣта, т. е. къ окраскѣ, рисунку, размѣрамъ тѣлъ, къ измѣненіямъ цвѣта, формы, которымъ подвергается предметъ, приближаясь или

ЭР0320М

удаляясь отъ глаза наблюдателя; живописецъ долженъ изучать также явленія движенія и покоя.

«Скульпторъ долженъ заниматься единственно тѣлами, фигурою и положеніемъ. Ему не зачѣмъ заботиться объ освѣщеніи, тѣняхъ и цвѣтахъ. Знанія линейной перспективы для него достаточно.

«Живопись вся—свѣтъ и вся—тѣнь. Скульптура изображаетъ лишь извѣстныя дѣйствія свѣта. Простой рельефъ доставляетъ ей самъ собою тѣни. Что удивительно въ произведеніи живописца, это то, что предметы, изображаемыя живописью, какъ будто выдаются или выдѣляются съ плоскости, на которой они нарисованы. Произведенія скульптуры кажутся тѣмъ, чѣмъ они есть, это простыя воспроизведенія того что есть, безъ всякой искусственной иллюзіи. Всякое человѣческое произведеніе, основанное на опытѣ и осуществляемое ручнымъ трудомъ, есть ремесло или механическая наука».

Любопытно сравнить съ этимъ мнѣніемъ рѣзкое возраженіе, сдѣланное отъ имени скульптуры противникомъ Леонардо.

«Живопись,—пишетъ Микель Анджело, если я не ошибаюсь, цѣнится тѣмъ болѣе, чѣмъ она рельефнѣе изображаетъ предметы, рельефъ же, наоборотъ, цѣнится тѣмъ менѣе, чѣмъ онъ болѣе похожъ на живопись. Поэтому я до сихъ поръ думалъ, что скульптура факелъ живописи и что между ними разница, какъ между солнцемъ и луною. Впрочемъ, научившись мыслить болѣе философски, я пришелъ къ убѣжденію, что оба искусства, стремящіяся къ той же цѣли, равны по достоинству. Споры о преимуществѣ той или другой—чистая потеря времени. Я скажу еще, что авторъ, который вздумалъ дать живописи преимущество, ровно ничего не смыслилъ въ этомъ дѣлѣ; моя служанка лучше могла бы рѣшить этотъ вопросъ, если бы вмѣшалась въ споръ».

Въ конечныхъ своихъ выводахъ Микель-Анджело разумѣется правъ—споръ о преимуществахъ живописи или скульптуры едва ли имѣетъ важное значеніе, хотя весьма важенъ затронутый Леонардо вопросъ о *различіи* между обоими искусствами. Но по этому отрывку можно судить, какимъ тономъ третировалъ Микель-Анджело своего геніальнаго соперника. «Оба великіе генія, говоритъ Гуссэ, говорили съ большею страстностью, чѣмъ истиной: ни они, ни ихъ служанка не рѣшили вопроса». Леонардо да Винчи однако говорилъ страстно объ искусствѣ, а не о личностяхъ, чего нельзя сказать о Микель-Анджело.

По показаніямъ Ріо, автора «Исторіи христіанскаго искус-

ЭРГУБ
ЭР03201

ства», самъ папа Левъ X сталъ наконецъ враждебенъ Леонардо, о которомъ враги его говорили, что онъ преданъ французскому королю. Какъ нарочно, въ Италіи господствовала въ то время настоящая галлофобія, вызванная опасеніемъ, чтобы Флоренція и Римъ не испытали участи Милана. Послѣ изгнанія французовъ изъ Ломбардіи итальянскій шовинизмъ достигъ крайнихъ предѣловъ. Французовъ называли вандалами, варварами; одинъ поэтъ написалъ поэму «Изгнаніе нечестивыхъ гунновъ св. Львомъ», посвятивъ ее Льву X. Самъ Рафаэль, котораго Мишлэ упрекаетъ за полный политическій индифферентизмъ, изобразилъ французскаго короля въ видѣ Аттилы.

Оклеветанный, преслѣдуемый врагами, Леонардо да Винчи рѣшился наконецъ идти туда, гдѣ его болѣе всего цѣнили. Ученикъ Микель-Анджело, Вазари, выясняетъ безъ всякихъ околичностей настоящія причины добровольнаго изгнанія Леонардо.

«Существовало, говоритъ онъ, весьма сильное соперничество между Леонардо да Винчи и Микель-Анджело Буонаротти. Левъ X призвалъ Микель-Анджело въ Римъ, съ цѣлью выполнить фасадъ Санъ Лоренцо. По соглашенію съ герцогомъ Джуліано, Микель-Анджело поспѣшилъ въ Римъ. Какъ только Леонардо узналъ, что Буонаротти окончательно поселился въ Римѣ, онъ уѣхалъ во Францію».

Въ такомъ же родѣ пишетъ Ланци: «Винчи нашелъ въ Буонаротти соперника, который могъ съ нимъ помѣряться и котораго даже предпочитали, потому что работа Микель-Анджело всегда давала результаты, даже тамъ, гдѣ Винчи (какъ утверждаетъ и Вазари) нерѣдко ограничивался одними разговорами. Извѣстно, какая вражда возникла между ними; и Леонардо, желая обезпечить свой покой, уѣхалъ во Францію».

Не слѣдуетъ забывать, что, несмотря на смерть Людовика XII, Леонардо постоянно продолжалъ числиться «живописцемъ короля Франціи», и рыцарскій, умѣвшій цѣнить искусство и уважать геній, Франциск I не могъ не вспомнить о «своемъ» живописцѣ.

Во время пребыванія въ Римѣ, Леонардо да Винчи, кромѣ «Святого Семейства» и одной «Мадонны», написалъ не много. Онъ занимался по обыкновенію не одною живописью, но и науками и между прочимъ изобрѣлъ механизмъ для выбиванія медалей, который вошелъ въ употребленіе въ тогдашнемъ Римѣ.

ЭР03201

VII.

Леонардо да Винчи и Францискъ I.—Битва при Мариньянѣ.—Леонардо мститъ папѣ Льву X. — Французскій Дворъ въ 1516 г. — Замокъ Ле-Клу.—Деизмъ Леонардо да Винчи.—Завѣщаніе.—Смерть (2 мая 1519 г.)—Открытіе могилы Леонардо Арсеномъ Гуссэ.

Въ одномъ изъ своихъ крайне любопытныхъ писемъ, Францискъ I самъ описываетъ побѣду, одержанную имъ при Мариньянѣ и предоставившую его власти Миланское герцогство, съ Пармой и Піаченцой. Это была также побѣда надъ папою Львомъ X, «нашимъ святымъ отцомъ-папою», какъ пишетъ король. Письмо рисуетъ рыцарскій характеръ побѣдителя. Разсказавъ о 16,000 убитыхъ и раненыхъ непріятеляхъ, онъ прибавляетъ: «Вы не можете себѣ представить о величайшей нашей скорби при мысли о томъ, сколько храбрыхъ людей погибло!» Францискъ велъ войну, потому что считалъ Миланское герцогство своей собственностью, отнятою у Людовика XII интригами папы и оружіемъ Максимиліана Сфорцы.

Какъ только французскій король вступилъ въ Миланъ, онъ пожелалъ увидѣть «Тайную Вечерю» и поспѣшилъ посѣтить церковь Санта Марія делле Граціе. Увидѣвъ геніальное произведеніе, король пришелъ въ такой восторгъ, что захотѣлъ перевезти картину, писанную, какъ извѣстно, фреской, во Францію, «хотя бы для этого пришлось перевезти всю церковь». Лучшіе тогдашніе архитекторы и механики старались угодить королю, но въ концѣ концовъ признали задачу невозможною. Между тѣмъ въ Миланъ прибылъ самъ Леонардо. «Хорошо, сказалъ король, пусть картина остается. Я не могу перевезти картины, но могу взять съ собой художника. Онъ напишетъ мнѣ другія, столь же геніальныя произведенія».

Принявъ Леонардо почти съ царскими почестями, король взялъ съ собою художника въ Павію, гдѣ далъ рядъ блистательныхъ празднествъ. Между прочимъ, для этихъ празднествъ Леонардо соорудилъ автомата—символическую фигуру льва, который, какъ живой, подошелъ къ королю и раскрылъ свое сердце, откуда выпалъ букетъ лилій. Затѣмъ Леонардо сопровождалъ короля также въ Болонью, гдѣ художникъ встрѣтился съ папою Львомъ X, на этотъ разъ при обстоятельствахъ, весьма отличныхъ отъ прежнихъ. Чтобы отомстить надменному папѣ за участіе въ интригахъ, Леонардо, какъ говорятъ, заговорилъ съ римскимъ первосвященникомъ любезно-покровительственнымъ тономъ. Сверхъ того онъ нарисовалъ нѣ-

ЭР03201

сколько каррикатуръ, изображавшихъ папу и его ближайшихъ совѣтниковъ.

Францискъ I уѣхалъ во Францію, взявъ съ Леонардо слово, что тотъ не замедлитъ пріѣхать къ нему въ Амбуазъ. Леонардо пробылъ нѣсколько времени въ виллѣ Ваніо у своего друга Франческо Мельци, который продолжалъ называть его «своимъ дорогимъ отцомъ». Узнавъ о намѣреніи Леонардо переселиться во Францію, Мельци рѣшительно заявилъ, что не отпуститъ его одного и поѣдетъ вмѣстѣ съ нимъ хоть на край свѣта. Кромѣ Мельци, Леонардо да Винчи имѣлъ еще двухъ спутниковъ: того самаго Салаи, который быть можетъ былъ его настоящимъ сыномъ, и еще одного ученика Виллариса. Извѣстный историкъ Мишлэ слѣдующимъ образомъ повѣствуетъ о прибытіи Леонардо во Францію:

«Итальянскіе изгнанники нашли у Франциска I утѣшеніе, самое большее, какого могли ждать: онъ имъ подражалъ, копировалъ ихъ манеры, костюмы, почти ихъ языкъ. Когда великій Леонардо да Винчи прибылъ въ Амбуазъ (въ 1516 году), онъ былъ предметомъ такого идолопоклонства, что, будучи въ возрастѣ шестидесяти четырехъ лѣтъ, измѣнилъ моды. Король и весь дворъ копировали его костюмъ, его бороду и его прическу».

Дѣйствительно, вліяніе, оказанное итальянскимъ художникомъ на французскій дворъ, было громадно. Безъ его совѣтовъ и указаній не обходилось ни одно придворное торжество, начиная съ крещенія сына короля и кончая бракосочетаніемъ Лоренцо Медичи герцога Урбинскаго съ дочерью герцога Бурбонскаго. На этомъ послѣднемъ празднествѣ было все что угодно, отъ маскарада, въ которомъ участвовало «шесть дюжинъ переряженныхъ дѣвицъ, одѣтыхъ на всѣ лады, и по итальянски, и по нѣмецки», до турнира, изображавшаго формальную осаду сооруженной изъ дерева крѣпости и длившагося *шесть недѣль*, причемъ было много убитыхъ и задавленныхъ лошадьми.

Вообще, въ Амбуазѣ жилось весело. Очень часто дворъ покидалъ Амбуазъ, т. е. уѣзжала королева, и король Францискъ пріѣзжалъ тайкомъ, чтобы повеселиться со своими любовницами. Эти неоффиціальные праздники были еще веселѣе оффиціальныхъ: здѣсь играли въ любовь и въ карты, пили вино и плясали иногда подъ звуки народныхъ пѣсенъ. Но Леонардо былъ не въ такомъ уже возрастѣ, чтобы часто участвовать въ подобныхъ празднествахъ. Онъ предпочиталъ общество мѣстныхъ ученыхъ, поэтовъ, врачей, астрологовъ, занимался анатоміей и посѣщалъ духовный театръ, т. е. Ми-

ЭР03201

стеріи, разыгрываемыя духовными лицами. Еще болѣе любилъ Леонардо оставаться въ своемъ собственномъ помѣстьи Ле Клу, иначе Кло-Люсэ, подаренномъ ему королемъ въ первый-же годъ прибытія художника во Францію, причемъ ему была назначена приличная пенсія въ 700 золотыхъ экю.

Еще теперь существуетъ маленькій замокъ или, по просту, помѣщичій домъ, въ которомъ жилъ Леонардо. Массивная лѣстница, окна съ рѣзьбою, часовня, низкая дверь, водосточныя трубы съ волчьими головами, все напоминаетъ XVI вѣкъ. Внутри все передѣлано, т. е. искажено. Еще въ пятидесятыхъ годахъ, говорятъ, были замѣтны на стѣнахъ мастерской Леонардо, именуемой теперь салономъ, старинные рисунки, изображавшіе саламандръ на золотомъ фонѣ, какъ говорятъ, работы Франческо Мельци, точно также, какъ и фрески, украшающія часовню. Замокъ расположенъ въ живописной мѣстности. Изъ оконъ видна долина Массы, ряды тополей и группы виноградниковъ украшаютъ пейзажъ. Но Леонардо, говорятъ, часто вспоминалъ о болѣе роскошной итальянской природѣ и быть можетъ тосковалъ по ней болѣе, чѣмъ думаетъ большинство біографовъ. Веселый молодой красавецъ Мельци старался развлечь учителя музыкой: онъ хорошо игралъ на скрипкѣ и они составляли дуэты съ Леонардо. Скромный Салаи велъ все хозяйство, былъ почти слугою своего отца или учителя. Онъ-же всегда сопровождалъ Леонардо въ его ежедневныхъ прогулкахъ. Послѣ завтрака, который подавала ставшая безсмертною, благодаря завѣщанію Леонардо, его служанка Матюрина, Леонардо бралъ съ собою Салаи и взбирался на окрестные зеленѣющіе холмы. Несмотря на свои годы, онъ еще весьма бодро поднимался на горы, останавливаясь лишь затѣмъ, чтобы подать милостыню кому либо изъ нищихъ, знавшихъ его щедрость и подстерегавшихъ его на пути. Величавая фигура Леонардо, въ коричневой одеждѣ, его густая, длинная, уже сѣдая борода, все придавало ему видъ древняго жреца. Современники нерѣдко называли его «друидомъ»: стоитъ взглянуть на портретъ, нарисованный Леонардо краснымъ карандашемъ съ самого себя уже въ преклонномъ возрастѣ, чтобы оцѣнить мѣткость этого прозвища. Впрочемъ есть собственноручные портреты Леонардо, относящіеся къ болѣе раннему періоду его жизни: онъ съ юности до старости былъ замѣчательно красивъ.

Франциск I привезъ Леонардо, воображая, что привезетъ съ собою сотни геніальныхъ художественныхъ произведеній. Къ сожалѣнію, онъ ошибся. По пріѣздѣ во Францію, Леонардо да Винчи

ЭР03201

почти бросилъ кисть и даже перо. Втеченіе болѣе чѣмъ трехлѣтняго пребыванія на чужбинѣ онъ не создалъ ничего замѣчательнаго — лучшій аргументъ противъ критиковъ, увѣрявшихъ, что онъ былъ столько же французомъ, сколько итальянцемъ.

Что дѣлалъ Леонардо въ эти три года? Одни изъ недоумѣвающихъ біографовъ увѣряютъ, что онъ писалъ картины, не дошедшія до нашего времени. Другіе воображаютъ, что онъ молился божеству, до тѣхъ поръ игравшему, по мнѣнію тѣхъ же біографовъ, слишкомъ малую роль въ его помышленіяхъ. Арсенъ Гуссэ, одинъ изъ лучшихъ французскихъ критиковъ, строитъ цѣлый рядъ предположеній, сводящихся къ тому, что «Леонардо искалъ и обрѣлъ въ своемъ помѣщичьемъ уединеніи того, кого до тѣхъ поръ забывалъ или не зналъ, именно Бога». Иначе разсуждаютъ итальянскіе біографы и въ особенности тѣ, которые ознакомились съ подробностями жизни Леонардо изъ самыхъ первыхъ рукъ. Вазари полагаетъ, что въ послѣдній годъ жизни, страдая старческими недугами и подпавъ подъ вліяніе мѣстныхъ священниковъ, съ которыми велъ частые диспуты о религіи, Леонардо сталъ религіозенъ; передъ тѣмъ онъ имѣлъ, по словамъ этого біографа, «столь еретическія понятія, что ни за что не хотѣлъ подчиняться религіи, и былъ скорѣе философомъ, чѣмъ христіаниномъ».

Что Леонардо цѣнилъ духъ христіанства и въ этомъ смыслѣ былъ деистомъ, объ этомъ достаточно свидѣтельствуетъ геніальнѣйшее изъ его произведеній — «Тайная Вечеря». Что касается его «еретическихъ понятій», ихъ можно отыскать въ его манускриптахъ даже безъ помощи Вазари. Вотъ примѣръ: «Не можетъ быть звука, гдѣ нѣтъ движенія и удара воздуха. Не можетъ быть сотрясенія воздуха безъ какого либо инструмента; не можетъ быть инструмента невещественнаго. Стало быть духъ не могъ-бы имѣть ни голоса, ни формы, ни силы и не могъ-бы ни проникать въ тѣло, ни выходить изъ него. Если напримѣръ утверждаютъ, что духъ дѣйствуетъ при посредствѣ тѣла, играя на немъ, какъ на инструментѣ, то я на это возражу, что если духъ не состоитъ ни изъ нерновъ, ни изъ костей, онъ не можетъ произвести никакого тѣлеснаго движенія».

Что касается «вполнѣ католическаго» завѣщанія Леонардо да Винчи, на которое ссылается Арсенъ Гуссэ, съ цѣлью доказать, что «обращеніе» Леонардо было слѣдствіемъ не старческаго недуга, а глубоко-философскихъ размышленій, то это доказательство намъ кажется совершенно лишнимъ и неумѣстнымъ. Если-бы Леонардо не былъ раньше христіаниномъ, въ философскомъ значеніи этого слова,

ЭР03201

онъ не написалъ-бы ни «Воскресенія Христа», ни «Святаго Семейства», ни своихъ Мадоннъ, ни «Тайной Вечери». Никакого настоящаго «обращенія» поэтому и быть не могло для того, кто былъ всегда обращенъ къ христіанскимъ идеаламъ; если-же въ послѣдній годъ жизни Леонардо сталъ чаще прежняго диспутировать съ католическими священниками, то это объясняется тѣмъ, что въ его захолустьи священники составляли почти единственный классъ образованныхъ людей, съ которыми легче было говорить и вести диспуты, чѣмъ съ дворянами, занимавшимися пирами, военною службою и охотою на зайцевъ. По мнѣнію Гуссэ, завѣщаніе Леонардо не столько «строго католическое», сколько строго юридическое; онъ конечно зналъ, что въ чужой странѣ еще болѣе слѣдуетъ соблюсти формальную сторону дѣла, чѣмъ на родинѣ, гдѣ однако не было исполнено въ его пользу завѣщаніе его отца. Этимъ и объясняется парадоксъ, передъ которымъ останавливается Гуссэ, сравнивая послѣднюю волю трехъ великихъ людей: Микель-Анджело, Рафаэля и Леонардо. «Наименѣе религіозный изъ троихъ, говоритъ критикъ, написалъ наиболѣе христіанское завѣщаніе». Да, потому что былъ старъ, опытенъ, быть можетъ и потому, что болѣзнь заставила его пережить воспоминанія самаго ранняго дѣтства. Объясненіе Вазари ближе всего къ истинѣ; но то, что̀ ему кажется «обращеніемъ», есть предсмертная слабость генія.

Этою слабостью быть можетъ объясняется проще всего и то, что, несмотря на самые упорные поиски французскихъ художественныхъ критиковъ, имъ не удалось найти почти ничего написаннаго Леонардо да Винчи во Франціи. Единственное указаніе на два большихъ портрета, написанныхъ Леонардо, встрѣчается у аббата Рожера: то были портреты короля Франциска I и его супруги Клавдіи. Это былъ долгъ, уплоченный Леонардо за гостепріимство, оказанное ему королемъ. Въ своемъ описаніи Амбуазскаго помѣстья аббатъ Рожеръ говоритъ: «Какъ прекрасна часовня временъ Карла VIII. Но какъ ни хороша скульптурная работа, она не можетъ быть даже сравниваема съ картинами знаменитаго Леонардо да Винчи, изъ которыхъ остался портретъ Франциска I и королевы Клавдіи, да нѣсколько ангеловъ, писанныхъ на деревѣ и довольно хорошо сохранившихся».

Въ наше время не находятъ ни одной изъ этихъ картинъ.

Въ одной изъ картинъ стараются узнать Марію Магдалину, принадлежащую, какъ говорятъ, Винчи; но если это правда, то

ЭР03201



Джіаконда.

ЭР03201

дозв. ценз. спб. 28 августа 1892 г. тип. тов. „общ. польза“ б. подъяч., 39.

ДВГНБ

ЭР03201

именно эта картина служитъ доказательствомъ, что рука художника ослабѣла.

Завѣщаніе Микель-Анджело, дѣйствительно характеристично: «Мою душу—Богу, мое тѣло—землѣ, мое имущество—близкимъ»,— это все; республиканская простота и мужественность. Не менѣе замѣчательно завѣщаніе Рафаэля. Заранѣе догадываясь о близкой смерти, онъ назначилъ въ завѣщаніи приданое для своей невѣсты Маргариты, не забылъ даже ея дяди, кардинала Бибіена, заранѣе избралъ себѣ могилу въ Пантеонѣ, истратилъ 1.000 золотыхъ скуди на часовню и на панихиды, подарилъ ученикамъ всѣ свои начатыя картины.

Ровно ничего выдающагося и оригинальнаго нельзя найти въ завѣщаніи Леонардо, исключая крайне мелочныхъ подробностей, которыми онъ желаетъ обставить свои похороны, да еще развѣ странныхъ для нашего слуха, но обычныхъ въ XVI вѣкѣ выраженій, вродѣ слѣдующаго: «Прежде всего онъ (Леонардо) поручаетъ свою душу нашему владыкѣ Господу Богу, славной Дѣвѣ Маріи, *монсиньору* св. Михаилу и всѣмъ блаженнымъ ангеламъ и святымъ мужескаго и женскаго пола въ раю». Назначивъ себѣ по возможности пышныя похороны, Леонардо требуетъ, чтобы по немъ были отслужены три большія и 30 малыхъ панихидъ и чтобы на его похоронахъ было 60 факеловъ, несомыхъ 60 нищими. Не безъ нѣкотораго основанія думаетъ Гуссэ, что Леонардо да Винчи, много изучавшій анатомію и медицину, боялся быть можетъ быть погребеннымъ заживо, чѣмъ объясняется отчасти значительное количество назначенныхъ имъ мессъ; что касается лицъ, упомянутыхъ въ завѣщаніи—главнымъ наслѣдникомъ Леонардо и въ то же время его душеприказчикомъ назначенъ Франческо Мельци «въ вознагражденіе за услуги, оказанныя въ прошломъ». Ему Леонардо завѣщалъ всѣ свои книги, инструменты и рисунки. Виланисъ и Салаи названы въ завѣщаніи просто «слугами», не забыта и вѣрная служанка Матюрина, получившая «хорошую одежду чернаго сукна, украшенную кожей, суконную шляпу и десять дукатовъ единовременно». Даже братья Леонардо получили, по завѣщанію, 400 экю.

Еще 23 апрѣля 1518 было написано это завѣщаніе; черезъ годъ Леонардо скрѣпилъ его королевскою печатью. Еще девять дней спустя, 2 мая 1519 г., Леонардо скончался, послѣ довольно продолжительной болѣзни, шестидесяти семи лѣтъ отъ роду. Нѣкоторые писатели конца XVIII и начала XIX столѣтія увѣряли, будто Леонардо умеръ въ Фонтенбло. Это совершенно неправдоподобно,

ЭР03201

такъ какъ въ послѣдніе мѣсяцы жизни Леонардо жилъ почти безвыѣздно въ своемъ помѣстьи, въ Амбуазѣ. О смерти великаго художника есть, собственно говоря, лишь два вполнѣ заслуживающихъ довѣрія документа: письмо Франческо Мельци къ братьямъ Леонардо и надгробная надпись, сообщаемая Вазари, который передаетъ также разсказъ объ обстоятельствахъ смерти Леонардо да Винчи. Письмо Мельци къ сожалѣнію слишкомъ кратко. Оно помѣчено изъ Амбуаза 1 іюня 1519 г., но изъ письма нельзя даже узнать навѣрное, гдѣ умеръ Леонардо.

«Я думаю, пишетъ Мельци братьямъ Винчи, нѣкогда отвергшимъ Леонардо, какъ незаконнорожденнаго, — что вы вѣроятно услышите о смерти маэстро Леонардо, вашего брата, бывшаго для меня нѣжнѣйшимъ и лучшимъ изъ отцовъ. Я не въ состояніи выразить горя, причиняемаго мнѣ этимъ событіемъ; могу только сказать, что пока продлится моя жизнь, я буду испытывать смертельную скорбь, потому что не проходило дня, чтобы Леонардо не доставлялъ мнѣ доказательствъ своихъ нѣжнѣйшихъ чувствъ. Этотъ рѣдкій человѣкъ, подобнаго которому еще не создавала природа, былъ любимъ всѣми, всѣ глубоко сожалѣютъ о немъ. Онъ умеръ 2 мая, исполнивъ обряды, требуемые церковью. У него было письмо отъ христіаннѣйшаго короля, разрѣшившаго ему оставить свое имущество, кому онъ захочетъ, исключая случая, если наслѣдники просителя окажутся цареубійцами. Если бы не доброта короля, все его имѣніе, по французскому закону, перешло бы въ казну—таковъ законъ этой страны». Далѣе Франческо сообщаетъ подробности завѣщанія и обѣщаетъ прислать его съ вѣрнымъ человѣкомъ.

Вотъ разсказъ о смерти Леонардо, переданный Вазари:

«Будучи уже старъ, Леонардо заболѣлъ и пролежалъ нѣсколько мѣсяцевъ. Чувствуя близость кончины, онъ занялся исключительно истинами нашей святой католической религіи. Скорбя о своихъ грѣхахъ, больной исповѣдался со смиреніемъ и, приготовляясь набожно принять причастіе, приподнялся, хотя не могъ стоять. Друзья и слуги поддерживали его, король, часто посѣщавшій его по пріятельски, вошелъ какъ разъ въ эту минуту. Леонардо, весьма уважавшій монарха, снова легъ въ постель и, разсказывая королю подробности своей болѣзни, просилъ прощенія у Бога и людей *въ томъ, что не сдѣлалъ для искусства всего, что могъ-бы сдѣлать.*

Вдругъ съ нимъ сдѣлался припадокъ судорогъ. Король всталъ и сталъ поддерживать ему голову, чтобы облегчить страданіе; но боголюбивый художникъ какъ будто почувствовалъ, что не мо-

ЭР03201

жетъ надѣяться на еще высшія земныя почести, и испустилъ духъ въ объятьяхъ короля».

Въ достовѣрности этого разсказа, сочтеннаго нѣкоторыми историками за легенду, не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія. Онъ буквально подтверждается сохраненною Вазари латинскою эпитафіею, которая гласитъ:

«Леонардо да Винчи. Что еще сказать? Его божественный геній, его божественная рука заслужили ему честь умереть въ объятіяхъ короля».

Несмотря на подтвержденіе этого разсказа многими писателями, которые могли еще знать современниковъ Леонардо, во Франціи и особенно въ Германіи былъ цѣлый ученый споръ изъ за того, присутствовалъ ли Франциск I при смерти Леонардо, или узналъ объ этомъ нѣсколько дней спустя. Вазари, отлично знавшій ближайшаго друга Леонардо, Франческо Мельци, конечно не сталъ-бы безъ всякаго повода искажать подробности кончины великаго художника, да и весь разсказъ его дышетъ правдивостью и непосредственностью.

Извѣстная картина Роберта Флери—одно изъ лучшихъ произведеній французской исторической живописи—оказывается поэтому вполнѣ согласною съ исторіей. Еще раньше писали картины на ту же тему многіе французскіе художники, между прочимъ Віанъ (Vien) и Жигу (Gigoux): послѣдній превосходно воспроизвелъ черты лица Винчи.

Несмотря на заботы Леонардо да Винчи о своихъ похоронахъ, могила его была забыта еще въ XVII вѣкѣ, а въ нашемъ столѣтіи понадобилась вся проницательность и настойчивость французскаго критика Арсена Гуссэ для того, чтобы открыть ее, раскопать и не безъ священнаго трепета взять въ руки черепъ великаго старца. Съ помощью садовника замка и его дочери, Арсену Гуссэ, послѣ долгихъ поисковъ, удалось найти великолѣпный черепъ, съ сохранившимися еще восемью зубами, съ широкимъ и высокимъ челомъ, затѣмъ были найдены камни съ полустертыми буквами INC. Послѣ нѣкоторыхъ поисковъ, удалось еще найти плиты съ буквами LEO и, наконецъ, DUS. Сомнѣнія болѣе не было: эти буквы, украшенныя затѣйливыми арабесками, очевидно гласили:

LEO nar DUS v INC ius.

Это было начало латинской эпитафіи, вѣроятно той самой, которую сохранилъ Вазари и въ которой между прочимъ сказано:

ЭР03201

«Его искусная рука, болѣе всякой другой, умѣла располагать, для утѣхи глазъ, тѣни и краски. Онъ обладалъ тайною воспроизводить тѣла людей и даже воздушные образы боговъ. Его кисть давала жизнь лошадямъ».

Необходимо однако дать болѣе точную оцѣнку художественнаго значенія произведеній Леонардо да Винчи и той роли, которая принадлежитъ имъ въ исторіи искусства.

IX.

Леонардо да Винчи какъ художникъ.—Эпоха Возрожденія.—Классическая древность и духъ новаго времени. — Іоаннъ Креститель. — Вакхъ.—Джіоконда.—Значеніе «Тайной Вечери» въ исторіи искусства.

Эпоха, къ которой относится жизнь и дѣятельность Леонардо да Винчи, извѣстна подъ именемъ «Возрожденія». Втеченіе долгаго времени подъ этимъ подразумѣвалось возрожденіе въ буквальномъ смыслѣ слова, т. е. возстановленіе классической древности, внезапно возродившейся послѣ многовѣковой спячки и отсутствія всякаго прогресса. Въ такомъ воззрѣніи было много преувеличеннаго и неточнаго. Теперь даже послѣдніе представители этого взгляда, встрѣчающіеся по преимуществу въ Германіи, обставляютъ свою теорію многочисленными оговорками. Такъ, Людвигъ Шеффлеръ въ своемъ этюдѣ о Микель-Анджело, сравнивая этого, гораздо болѣе чѣмъ Леонардо да Винчи приближающагося къ древнимъ грекамъ, художника съ классическими образцами, пишетъ, что отличительной чертой искусства временъ возрожденія является «индивидуализмъ» или, если угодно, субъективизмъ. Личность художника, его «я» постоянно выступаетъ наружу. Наивность и непосредственность античной жизни исчезаетъ при этомъ совершенно, но за то является внутренняя «демоническая» борьба.

При всемъ глубокомъ различіи, существующемъ между Леонардо да Винчи и Микель-Анджело, нѣкоторыя изъ приведенныхъ соображеній относятся одинаково къ обоимъ художникамъ. Отсутствіе того душевнаго равновѣсія и олимпійскаго спокойствія, которыя являются наиболѣе характерными чертами лучшихъ произведеній классической древности; стремленіе выразить весьма сложныя душевныя движенія — вотъ въ чемъ соприкасалась дѣятельность обоихъ мастеровъ, въ

ЭР03201

отличіе отъ классиковъ, для которыхъ главнымъ регулирующимъ началомъ была физическая красота, совершенство и гармонія формъ. Здѣсь впрочемъ вполнѣ подтверждается положеніе, гласящее, что искусство, какъ бы ни были идеальны его задачи, всегда тѣсно связано съ жизнью: жизнь конца XV и начала XVI вѣка давала совсѣмъ иной матеріалъ, нежели эпоха Перикла и Фидія. Быть можетъ все итальянское «возрожденіе» не создало ничего болѣе классическаго, нежели двадцать юношей, сгруппированныхъ Микель-Анджело въ одномъ изъ его произведеній. Казалось, только древніе были способны въ такой степени восхищаться наготою юныхъ мужскихъ тѣлъ, изображенныхъ какъ будто послѣ чтенія Платона. Но присмотрѣвшись ближе, не трудно и здѣсь увидѣть борьбу, разочарованіе, зависть, словомъ все то, что такъ характеризовало тогдашнюю свѣтскую жизнь Италіи и что было совершенно чуждо истинному платонизму.

Леонардо да Винчи еще болѣе чуждъ идеаламъ и формамъ классической древности, нежели его геніальный соперникъ. При всемъ глубокомъ знаніи античнаго міра, которымъ обладалъ Леонардо, онъ не только не копируетъ древнихъ, но и не можетъ подражать имъ, потому что онъ сынъ своего времени, представляющаго странную смѣсь идеальнѣйшихъ порывовъ съ пучиною порока. То была Италія не только Рафаэля, но и Цезаря Борджіи. Достаточно прочесть сонеты Микель-Анджело, чтобы увидѣть, какая демоническая борьба происходила въ этой геніальной натурѣ, окруженной искушеніями и спасшейся отъ нихъ лишь тѣмъ, что она пыталась сжать себя и сократить уздою мизантропіи. Леонардо не оставилъ подобныхъ біографическихъ признаній; но и его жизнь была полна бурь и невзгодъ, и онъ не разъ долженъ былъ разочароваться въ людяхъ и даже въ самомъ себѣ.

Въ числѣ картинъ Леонардо, находящихся въ Луврской галлереѣ, можно видѣть два произведенія, о которыхъ много спорили, но въ которыхъ всякій, кто сколько-нибудь понимаетъ исторію искусства, долженъ признать кисть Леонардо. Мы говоримъ о «Вакхѣ» и другой картинѣ, извѣстной подъ именемъ «Іоанна Крестителя». Всѣ эти картины безбожно искажены позднѣйшими реставраторами, но тѣмъ не менѣе невольно обращаютъ на себя вниманіе. Вторая въ особенности поразительна. Можетъ быть это и не Іоаннъ Креститель, но во всякомъ случаѣ это юноша, находящійся въ состояніи ненормальнаго, болѣзненнаго восторженнаго экстаза. Такимъ могъ быть Іоаннъ Креститель въ юности, когда началъ изнурять себя постомъ и ночнымъ бодрствованіемъ. Кто разъ видѣлъ эту кар-

ЭР03201

тину, никогда не забудетъ страннаго выраженія глазъ, придающаго лицу этого юноши даже нѣчто непріятное; нѣкоторые изъ зрителей находятъ въ нихъ даже что-то хитрое, но это не хитрость, а самоуслажденіе аскета, увѣреннаго въ томъ, что онъ обрѣлъ никому недоступную истину *). Напрасно во всей классической древности стали бы мы искать подобнаго типа, болѣе близкаго къ героямъ романовъ Достоевскаго, чѣмъ къ Софоклову безумному Аяксу. Это сіяющее отъ восторга лицо, съ болѣзненной улыбкой на устахъ, характеристичный жестъ, съ которымъ аскетъ указываетъ на небо, производятъ поразительное, драматическое впечатлѣніе. Форма этого произведенія, какъ говорятъ, нѣкогда украшавшаго кабинетъ Кромвеля, совершенно соотвѣтствуетъ идеѣ. Краски, разумѣется, потускнѣли: Леонардо губилъ себя своей слишкомъ ученой химіей; — но всѣ эти дымчатые тоны и почти металлическій блескъ освѣщенныхъ частей производятъ впечатлѣніе фигуры, вышедшей изъ мрака для того, чтобы увидѣть свѣтъ и проникнуться имъ. Это именно смѣшеніе мрака съ свѣтомъ путемъ тонкихъ переливовъ. Поразительно, но не рѣзко выдѣляется эта фигура аскета на фонѣ, темномъ какъ ночь.

Любопытно, что въ то время, какъ этого Іоанна многіе считали Вакхомъ, настоящаго Вакха, находящагося въ томъ же Луврѣ, иные принимаютъ за Іоанна. Въ выраженіи обоихъ лицъ есть дѣйствительно нѣчто сходное, но для Леонардо Вакхъ не былъ веселымъ богомъ классической древности. Это—Вакхъ мечтатель, опершійся о мрачную скалу. Онъ не наслаждается, а ищетъ наслажденій, и жадный взоръ его устремленъ въ безпредѣльное пространство. Передъ нимъ раскрывается чудная картина, ярко залитый свѣтомъ пейзажъ; но онъ только прислушивается, какъ бы внимая росту каждой былинки, шелесту вѣтра и шуму отдаленныхъ водъ. Это не шумное, веселое опьяненіе классической Греціи, а лихорадочный бредъ пытливой, геніальной, но болѣзненной натуры.

Если даже эти двѣ картины Леонардо представляютъ много загадочнаго — особенно для тѣхъ, кто судитъ о нихъ, не вникнувъ въ духъ той эпохи,— то что сказать о безсмертной Джіокондѣ, объ этой поэмѣ любви, въ которой дѣйствительно все загадочно? Эту

*) Были критики, утверждавшіе, что эта картина изображаетъ Вакха, къ которому будто бы позднѣе былъ пририсованъ крестъ. Сходство съ Вакхомъ то, что аскетъ опьяненъ своими созерцательными грезами, доводящими его до изступленія восторга.

ЭР03201

дивную картину копировали не одинъ разъ. Существуютъ даже двѣ копіи совсѣмъ особаго рода (одна изъ нихъ у насъ въ Эрмитажѣ), изображающія Джіоконду или Монну Лизу *безъ одеждъ*. Это не копіи, а наглыя и безстыдныя профанаціи. Люди, не пощадившіе «священнаго трепета» геніальнаго художника, должны были по крайней мѣрѣ пощадить женщину, которая быть можетъ и любила Леонардо, но о которой одинъ старинный французскій писатель пишетъ: «это была женщина весьма добродѣтельная». Въ высшей степени замѣчательно, что ни одна даже изъ лучшихъ копій Джіоконды не похожа на оригиналъ. Это участь, раздѣляемая подражателями Леонардо съ тѣми, которые пытались воспроизвесть Венеру Милосскую. Что всего любопытнѣе — и это доказано фотографическими снимками—что ни одна изъ копій не воспроизвела сколько нибудь точно даже такъ сказать геометрическихъ измѣреній и пропорцій оригинала: на всѣхъ копіяхъ руки слишкомъ велики и улыбка почти цинична, вслѣдствіе невѣрнаго воспроизведенія губъ. Чѣмъ объяснить это поразительное явленіе? Очевидно, что геній Леонардо съумѣлъ создать иллюзію, которой поддается и копирующій его художникъ почти такъ, какъ если бы онъ писалъ съ живой Моны Лизы. Гдѣ Леонардо чувствовалъ высочайшіе и идеальнѣйшіе порывы, обыкновенный талантъ видитъ только красивое лицо и вмѣсто божественнаго трепета чувствуетъ быть можетъ лишь одно физическое удовольствіе. Къ этому произведенію Леонардо ближе всего подходятъ слова сонета его знаменитаго врага Микель-Анджело:

«Мои взоры не видѣли смертнаго существа. Они видѣли глубочайшіе тайники ея души... Чувственность есть похоть, убивающая душу: это не постоянная любовь. Любовь стремится къ тому, чтобы совершенствовать предметъ любви».

И дѣйствительно, Леонардо достигъ совершенства. Вазари не находитъ словъ, чтобы похвалить эту картину. «Это чудо, говоритъ онъ, это вещь скорѣе божественная, чѣмъ человѣческая». Въ наше время уже нельзя любоваться «вѣчно русыми» кудрями Монны Лизы: они потемнѣли и стали почти черными, и ея руки, «которымъ нѣтъ подобныхъ», по словамъ одного стариннаго писателя, теперь кажутся погруженными въ мракѣ, ея одежда стала почти вдовьей, а дивный пейзажъ—море, окаймленное живописными скалами—едва замѣтенъ. Но эта граціозная поза, эти чудные глаза женщины полной любви, знающей что ее любятъ и въ то же время чистой, какъ невинная дѣвушка,—это не эллинская пластическая красота, это выше ея, потому что здѣсь скрывается сложная душевная драма.

ЭР03201

Духъ новаго времени, бьющій ключемъ во всѣхъ произведеніяхъ Леонардо, достигаетъ высочайшаго совершенства въ идеальнѣйшемъ изъ его произведеній «Тайной Вечерѣ». Если въ «Іоаннѣ Крестителѣ» и «Вакхѣ» выразились болѣзненныя стороны его эпохи, а въ «Джіокондѣ» Леонардо выразилъ лучшіе изъ своихъ личныхъ порывовъ, то въ «Тайной Вечерѣ» онъ сдѣлалъ гораздо болѣе. Великій художникъ создалъ безсмертные типы, воспроизводящіе основныя идеи христіанства и, что всего важнѣе, ту борьбу, которую пришлось и приходится выдерживать этимъ идеямъ. Тутъ выразился весь геній Леонардо, какъ въ замыслѣ, такъ и въ исполненіи. Ангельская душа Рафаэля создала типъ Мадонны—это высочайшая концепція материнской любви, женской нѣжности и цѣломудрія; античный лишь по пластикѣ, но полный демоническихъ противорѣчій и мукъ характеръ Микель-Анджело создалъ центавровъ, атлетовъ, нагихъ юношей и мрачную картину страшнаго суда — героическіе, эротическіе и демоническіе типы. На долю Леонардо выпало воплотить въ поразительно сильныхъ и глубоко продуманныхъ образахъ моральное торжество христіанской идеи, выражающееся болѣе всего тамъ, гдѣ ей грозитъ самое низкое предательство.

Для большинства предшественниковъ и преемниковъ Леонардо, бравшихся за тотъ же сюжетъ, «тайная вечеря» была либо чисто религіознымъ обрядомъ, либо театрально обставленнымъ историческимъ сюжетомъ. Даже такой крупный талантъ, каковъ Веронезе, не съумѣлъ справиться съ своей задачей и далъ обрядъ претворенія воды въ вино,—прекрасная, роскошная картина восточныхъ нравовъ, хотя и не безъ историческихъ неточностей.

Не такъ отнесся къ своей задачѣ Леонардо. Онъ понялъ, что наиболѣе драматическій моментъ «Тайной Вечери» это тотъ, когда Іисусъ говоритъ своимъ ученикамъ: «Одинъ изъ васъ предастъ меня». Изобразить душевныя движенія всѣхъ двѣнадцати апостоловъ—людей, различныхъ по возрасту, темпераменту, общественному положенію—и не впасть при этомъ ни въ однообразіе, ни въ преувеличенія, такова была необычайно сложная задача, поставленная передъ собою Леонардо да Винчи. Но эта задача еще ничто по сравненію съ изображеніемъ фигуры Христа, которая должна была выдѣляться даже среди такихъ людей, каковы любимѣйшіе и пламеннѣйшіе изъ его учениковъ.

Леонардо справился съ этими трудностями геніальнѣйшимъ образомъ. Чѣмъ болѣе критика изучаетъ это высочайшее изъ произведеній Леонардо да Винчи, тѣмъ болѣе приходится сознаться въ пол-

ЭР0320

ной несостоятельности теоріи, придающей первостепенное значеніе инстинкту и вдохновенію и ставящей мысль на второмъ планѣ. Въ этой картинѣ все мысль, здѣсь нѣтъ ни одной черты, ни одной детали, которая не была бы сотни разъ взвѣшена и продумана. Конечно, это мысль генія, но она идетъ не ощупью, а вѣрно разсчитаннымъ путемъ: многія позы, выраженія лицъ и т. п. точно взяты изъ трактата о живописи, написаннаго самимъ Леонардо.

Описать фигуру Христа невозможно: ее надо видѣть, если не въ Миланѣ, то по крайней мѣрѣ на лучшихъ копіяхъ, дающихъ хотя слабое указаніе на красоты оригинала. Есть до 15 копій, писанныхъ крупными художниками. Выраженіе лица грустно, но величественно и спокойно;—сказавъ это, мы только дѣлаемъ блѣдный намекъ на общій характеръ этого лица, въ которомъ Леонардо съумѣлъ воплотить идею безконечной любви и кротости. Тиціанъ въ своей «Вечерѣ въ Эммаусѣ» воспроизвелъ только позу, данную Леонардо Христу, но даже не приблизился къ идеальному совершенству выраженія.

Все далѣе разсчитано и обдумано. Евангелистъ Іоаннъ дремлетъ на груди Христа и вдругъ пробуждается отъ его словъ; Петръ гнѣвно и скорбно спрашиваетъ у Іоанна имя предателя. Движеніе бровей, опущенные глаза, поза Іоанна у Леонардо—все указываетъ на юношу, только что видѣвшаго сладкія грезы и вдругъ пробужденнаго поразившимъ всѣхъ страшнымъ извѣстіемъ, скорбнымъ предсказаніемъ или указаніемъ на предателя. Созерцательная и любящая душа Іоанна испытываетъ скорѣе скорбь, чѣмъ гнѣвъ.

По правую руку отъ Іоанна сидитъ Іуда. Онъ отодвигается отъ стола. Онъ пораженъ тѣмъ, что его предательство извѣстно Христу. Судорожно протянута его лѣвая рука, еще болѣе конвульсивно сжимаетъ онъ правой рукой кошелекъ: это не символъ полученныхъ имъ сребренниковъ, а настоящій кошелекъ, потому что Іуда былъ казначеемъ апостольной общины. Сдѣлавъ выдающее его движеніе, Іуда опирается локтемъ о столъ и переворачиваетъ солонку—дурная примѣта у многихъ народовъ Востока. Главная черта Іуды—жадность къ деньгамъ, ради которыхъ онъ способенъ на самый низкій поступокъ, схвачена превосходно. Но Леонардо не желалъ, чтобы взоръ зрителя слишкомъ останавливался на этой фигурѣ, хотя взгляды почти всѣхъ апостоловъ невольно обращаются къ истинному предателю, который какъ будто собирается бѣжать, но останется и совершитъ свое предательство.

Петръ, гнѣвный и пылкій, поднимается съ мѣста, чтобы спро-

RP03201

сить Іоанна. Лѣвая рука его протягивается къ Христу, правая хватается за короткій мечъ. Кроткій, преданный Андрей остолбенѣлъ отъ ужаса. Онъ раскрылъ руки, губы его сжаты, углы рта опустились, брови дугообразно поднялись, на лбу усилились морщины. Леонардо былъ глубокій физіономистъ и даже теоретикъ въ этой области. Надо прочесть въ его трактатѣ о живописи «О выраженіи лица старика, пораженнаго словами оратора», чтобы тотчасъ же вспомнить фигуру Андрея.

Іаковъ Алфеевъ, двоюродный братъ Христа, сходный съ нимъ, согласно преданію, лицомъ и станомъ, изображенъ также и у Леонардо. Іуда во время акта предательства поцѣловалъ Христа именно для того, чтобы воины отличили его отъ весьма сходнаго съ нимъ Іакова—объ этомъ есть указанія въ письмѣ Игнатія къ Іоанну евангелисту. Лицо Іакова у Леонардо выражаетъ изумленіе, тревогу за любимаго учителя, но нѣтъ ни гнѣва, ни жажды мщенія предателя. Такъ и слѣдовало изобразить человѣка, который, по словамъ Игнатія, не только лицомъ, но и жизнью и характеромъ «походилъ на Христа, какъ будто былъ его близнецомъ отъ одной матери». Спокойное величіе и простота во всемъ, даже въ одѣяніи, характеризуютъ этого апостола.

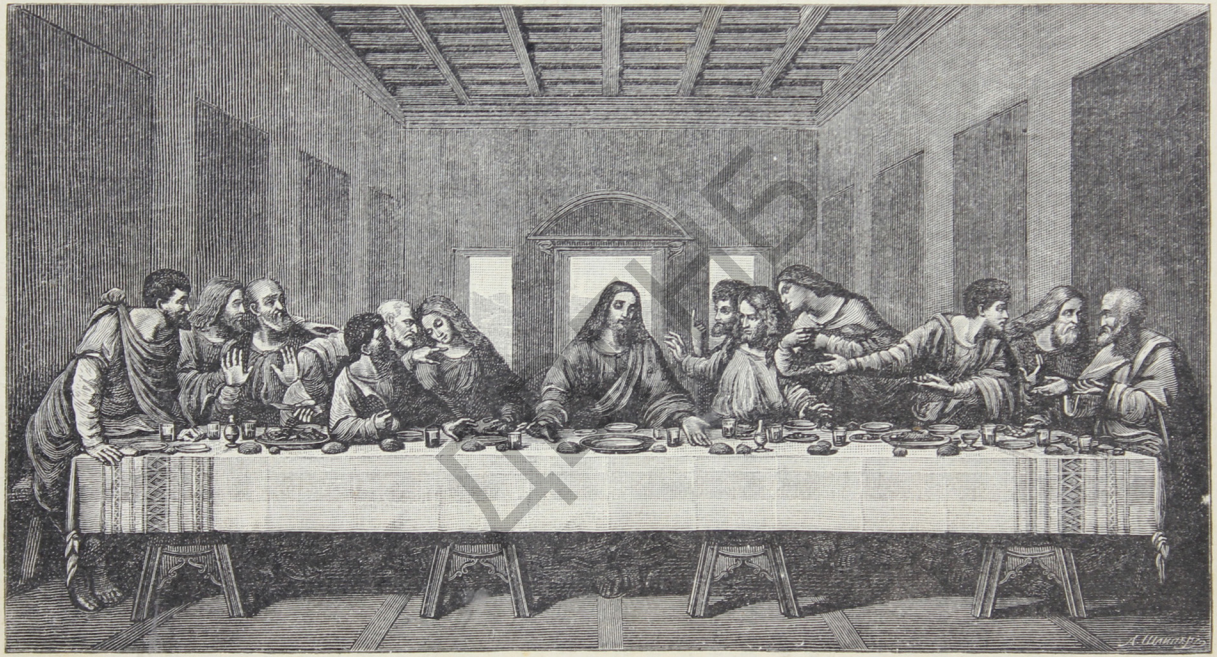
На шестомъ мѣстѣ находится Варѳоломей. Черные курчавые волосы, большіе глаза, тонкій носъ, смуглое лицо и коренастая фигура этого апостола указываютъ на его египетское происхожденіе. Онъ сомнѣвается, правильно-ли понялъ услышанное, и приближается, чтобы узнать болѣе, привставая и опираясь обѣими руками на столъ.

Іаковъ старшій пораженъ ужасомъ. Голова наклонена впередъ, брови опущены и сжаты, взоръ блуждаетъ, ротъ полуоткрытъ, грудь сильно дышетъ. Онъ гнѣвенъ, но его гнѣвъ не такъ сильно выражается, какъ у Петра и у Ѳомы: послѣдній поднимаетъ палецъ, какъ бы грозя предателю. Филиппъ выражаетъ кротость, дружбу; онъ какъ бы протестуетъ, прижимая руки къ груди, чтобы убѣдить всѣхъ, что онъ вполнѣ невиненъ и даже въ мысляхъ не способенъ на позорное дѣло.

Не трудно узнать Матѳея, по одеждѣ и типу отличающагося отъ апостоловъ и очевидно принадлежащаго къ болѣе богатымъ классамъ общества.

Ѳаддѣй изумленъ и поворачивается нѣсколько къ сосѣду. Симонъ, сидящій противъ Варѳоломея, величавый мудрецъ, проникнутый христіанскимъ милосердіемъ.

ЭР03201



Тайная вечеря.

ЭР03201

дозв. цензур. спб. 28 августа 1892 г.

тип. тов. „общ. польза“ б. подъяч., 39.

ДВГНБ

ЭР03201

Выдержаны не только характеры дѣйствующихъ лицъ, но даже ихъ костюмы: такъ, у Петра верхняя одежда наброшена на самое плечо и правая рука свободно можетъ дѣлать сильныя движенія. Грандіозная и вмѣстѣ простая туника Христа съ мелкими складками на груди; красная съ лазурнаго цвѣта палліумомъ—родъ верхней накидки, написанная полутонами не яркая одежда Андрея, туника орѣховаго цвѣта и зеленая верхняя одежда, все это поразительно гармонируетъ съ фигурой каждой личности и въ общемъ цѣломъ, съ исторической и археологической точки зрѣнія, картина Леонардо представляетъ лишь одну неточность—блюдо рыбы подлѣ пасхальнаго агнца; но вѣдь апостолы работали въ субботу, а Петръ впослѣдствіи не гнушался ѣсть съ необрѣзанными—быть можетъ Винчи преднамѣренно сдѣлалъ это отступленіе отъ предписаній Моисеева закона. Обстановка такова, какую и слѣдовало ожидать въ домѣ богатаго человѣка, Іосифа Аримаѳейскаго, гдѣ происходила «Вечеря»—ковры въ восточномъ вкусѣ, съ листьями и цвѣтами. Моментъ дѣйствія, повидимому, противорѣчитъ Моисеевой традиціи: лучи солнца еще свѣтятъ, озаряя окно и ихъ отблескъ освѣщаетъ всю картину. Но въ этомъ Леонардо слѣдуетъ тексту евангелиста Іоанна: Христосъ праздновалъ свою послѣднюю Пасху до заката солнца.

Эта геніальная картина испорчена не только временемъ, но прежде всего варварствомъ доминиканскихъ монаховъ, которые, желая увеличить свои врата, отрѣзали нижнюю часть картины, не пощадивъ даже ногъ Христа и ближайшихъ къ нему апостоловъ. Послѣ этого можно простить солдатъ Бонапарта, которые въ 1796 г. — впрочемъ вопреки его приказу — превратили храмъ въ конюшню и забавлялись тѣмъ, что бросали въ головы апостоловъ кирпичи.

Если бы Леонардо былъ только великимъ художникомъ, то и этого вполнѣ достаточно для его славы. Но онъ былъ, сверхъ того, энциклопедистомъ, имѣя на это имя болѣе права, чѣмъ многіе энциклопедисты XVIII вѣка, и лишь въ послѣднія 30—40 лѣтъ, благодаря капитальнымъ работамъ Вентури и въ новѣйшее время Гроте и Поля Мюллера, эта сторона дѣятельности Леонардо выяснилась вполнѣ. Геніальный художникъ неожиданно оказался однимъ изъ крупнѣйшихъ ученыхъ и даже техниковъ своего времени, и нашъ очеркъ былъ бы не полонъ, если бы мы не разсмотрѣли дѣятельности Леонардо во всѣхъ ея главныхъ проявленіяхъ.

ЭР03201

X.

Леонардо какъ ученый и философъ.—Теорія перспективы.—Камера обскура.—Паровая пушка.—Механика твердыхъ и жидкихъ тѣлъ.—Военные снаряды.—Геологическія и астрономическія теоріи Леонардо.—Вращеніе земли.—Индуктивный методъ.

Въ исторіи науки долго держался взглядъ, высказанный между прочимъ извѣстнымъ англійскимъ писателемъ Уэвелемъ, авторомъ «Исторіи индуктивныхъ наукъ», по которому весь продолжительный періодъ времени между Архимедомъ съ одной стороны и Коперникомъ и Галилеемъ—съ другой былъ почти безплоднымъ. Впрочемъ, Уэвель былъ одинъ изъ первыхъ, сдѣлавшихъ исключеніе для Леонардо да Винчи. Дѣйствительно, англійскому историку пришлось ознакомиться съ писателемъ конца прошлаго вѣка, Вентури, который выставилъ всѣ главныя научныя положенія Леонардо да Винчи, крайне изумившія Уэвеля.

Въ наше время можно считать уже вполнѣ доказаннымъ, что наука не дѣлаетъ такихъ внезапныхъ скачковъ черезъ пустое пространство, какъ думали историки, вовсе не цѣнившіе усилій средневѣковой науки. Величайшіе геніи науки рождаются не въ пустынѣ и не создаютъ науки поверхъ какой то tabula rasa.

Если въ исторіи искусства еще имѣетъ долю основанія мнѣніе, по которому итальянское такъ называемое «возрожденіе» было прямымъ продолженіемъ классической древности, совсѣмъ минуя средніе вѣка съ ихъ готическимъ, византійскимъ, романскимъ искусствомъ—то въ исторіи науки такой взглядъ совсѣмъ уже не выдерживаетъ критики. Достаточно вспомнить напр. о высокоразвитой венеціанской, флорентинской и миланской промышленности, о многочисленныхъ фабрикахъ, которыми была тогда усѣяна Италія, чтобы догадаться, что въ подобной странѣ должны были стоять на сравнительно высокой ступени различныя области прикладныхъ знаній, и что именно эта благопріятная почва и могла породить сначала Леонардо да Винчи, а потомъ Галилея.

Два обстоятельства однако сильно задерживали ростъ и развитіе тогдашней науки: первое то, что теорія стояла какъ то особнякомъ отъ практики, второе—что какъ въ теоріи, такъ и въ практикѣ, господствовалъ самый узкій духъ сектантства и строжайшей профессіональной тайны. Оффиціальная наука, т. е. та, которая преподавалась въ итальянскихъ университетахъ, не имѣла ничего

ЭР0320

общаго съ дѣйствительной жизнью и была насквозь пропитана схоластикой, цѣплявшейся за Аристотеля, котораго впрочемъ не понимала. Замѣчательно, что въ своихъ первыхъ источникахъ схоластика, подъ видомъ такъ называемаго номинализма и реализма, была все-таки ближе къ философіи и наукѣ, чѣмъ въ концѣ XV вѣка, когда схоластическое ученіе такъ сказать дошло до процесса саморазложенія. Достаточно напомнить, что въ итальянскихъ университетахъ разбирались серьезнѣйшимъ образомъ вопросы вродѣ слѣдующаго: «изъ какого вещества — матеріальнаго или нематеріальнаго—состояла одежда ангела, благовѣствовавшаго Св. Дѣвѣ». Отъ подобныхъ диспутовъ одинъ шагъ до полнаго индифферентизма и скептицизма. Но по университетамъ нельзя еще судить о состояніи знаній. Необходимо ознакомиться съ тогдашней торговлей, промышленностью, военнымъ искусствомъ. Надо вспомнить, что напр. городъ Лукка, лишь благодаря своимъ шелковымъ заводамъ, достигъ необычайнаго процвѣтанія; что Болонья, обладая особаго рода ткацкими станками, настроила мраморные дворцы, и когда секретъ былъ узнанъ и модель машинъ украдена другими городами, 30.000 рабочихъ были выброшены на улицу. Венеція обладала своимъ секретомъ искуснаго производства стекла; флорентинскія сукна представляли нѣчто единственное въ своемъ родѣ. Промышленность тѣснѣйшимъ образомъ сливалась съ цѣлымъ рядомъ эмпирическихъ знаній и съ искусствомъ: мы уже видѣли, что Леонардо въ молодости рисовалъ картины, по которымъ ткались ковры.

До какой степени цѣнились въ то время въ Италіи техническія изобрѣтенія, видно изъ того, что продажа техническаго секрета наказывалась смертью и что Рожеръ сицилійскій объявилъ войну Греціи съ главною цѣлью отобрать у грековъ станки, необходимые для его шелковыхъ фабрикъ.

Удивляться ли послѣ этого тому, что Леонардо, съ его впечатлительной натурой, съ юности имѣлъ склонность къ механикѣ и техникѣ и называлъ даже механику «раемъ математики, потому что въ ней пожинаются плоды того, чему учитъ математика». Какъ далека эта точка зрѣнія отъ взглядовъ величайшаго механика древности Архимеда, который, по словамъ Плутарха, потому мало писалъ о механикѣ, что считалъ это знаніе гораздо болѣе низкимъ, чѣмъ математика, потому что «низко все, что имѣетъ непосредственное практическое значеніе», тогда какъ наука должна быть, по мнѣнію древнихъ, сама себѣ цѣлью.

При всей своей талантливости, ни древніе греки, ни тѣмъ ме-

ЭР03201

нѣе древніе римляне не выработали настоящихъ экспериментальныхъ методовъ, требующихъ много ремесленнаго труда, который, съ ихъ точки зрѣнія, свойственъ скорѣе рабамъ, чѣмъ философамъ. Въ Италіи такой же взглядъ могъ господствовать въ университетахъ, но жизнь давно отринула его.

Величайшая заслуга Леонардо да Винчи состоитъ въ томъ, что онъ раньше Бэкона теоретически понялъ значеніе опытнаго изслѣдованія и раньше Галилея съумѣлъ примѣнить экспериментальный методъ къ самымъ разнообразнымъ областямъ знанія.

Леонардо да Винчи обладалъ весьма солидной научной подготовкой. Онъ былъ безъ сомнѣнія отличный математикъ и, что весьма любопытно, онъ первый въ Италіи, а можетъ быть и въ Европѣ, ввелъ въ употребленіе знаки + (плюсъ) и — (минусъ). Онъ искалъ квадратуру круга и убѣдился въневозможности рѣшенія этой задачи, т. е. выражаясь точнѣе, въ несоизмѣримости окружности круга съ его діаметромъ. Отношеніе между этими величинами, говоритъ Леонардо, можетъ быть выражено съ желаемымъ приближеніемъ, но не абсолютно точно. Леонардо изобрѣлъ особый инструментъ для черченія оваловъ и впервые опредѣлилъ центръ тяжести пирамиды. Изученіе геометріи позволило Леонардо впервые создать научную теорію перспективы, и онъ былъ однимъ изъ первыхъ художниковъ, давшихъ пейзажи, сколько-нибудь соотвѣтствующіе дѣйствительности. Правда, у Леонардо пейзажъ еще несамостоятеленъ, это декорація къ исторической или къ портретной живописи, но какой огромный шагъ по сравненію съ предшествующей эпохой и сколько тутъ ему помогла вѣрная теорія! «Перспектива, говоритъ Леонардо, есть руль живописи. Она раздѣляется на три части: 1) укорачиваніе линій и угловъ; 2) ослабленіе окраски предметовъ находящимся между глазомъ зрителя и предметами слоемъ воздуха; 3) ослабленіе контуровъ».

Но болѣе всѣхъ областей науки занимали Леонардо различныя отрасли механики. Было-бы наивно думать, что все, сообщаемое въ его рукописяхъ, изобрѣтено имъ: многое, очевидно, взято лишь въ видѣ примѣра изъ тогдашней техники, и въ этомъ отношеніи манускрипты Леонардо превосходно иллюстрируютъ эпоху. Но во многихъ случаяхъ мы несомнѣнно имѣемъ дѣло съ геніальнымъ усовершенствователемъ и изобрѣтателемъ, одинаково сильнымъ и въ теоріи, и въ практикѣ.

Теоретическіе выводы Леонардо въ области механики поражаютъ своей ясностью и даютъ ему почетное мѣсто въ исторіи этой

ЭР03201

науки, въ которой онъ является звеномъ, соединяющимъ Архимеда съ Галилеемъ и Паскалемъ.

Въ университетахъ того времени механику изучали по Аристотелю. Аристотель, какъ извѣстно, былъ далекъ отъ ясныхъ представленій Архимеда, вполнѣ обосновавшаго теорію рычага. Аристотель смутно сознавалъ законъ, высказанный гораздо позднѣе Галилеемъ и вполнѣ научно обоснованный Даламберомъ, по которому то, что выигрывается въ скорости, теряется въ силѣ и наоборотъ; но въ сочиненіяхъ Аристотеля законъ этотъ только чуть-чуть угадывается, а именно сказано, что длинное плечо рычага «преодолѣваетъ большую тяжесть», потому что «болѣе длинный радіусъ движется *сильнѣе* (слѣдовало сказать, наоборотъ, движется медленнѣе), чѣмъ болѣе короткій». Послѣдователи Аристотеля перепутали даже то, что онъ сказалъ, и болѣе всего имъ понравилась его «энтелехія»,— нѣчто вродѣ современнаго понятія о потенціальной или скрытой энергіи, но только весьма смутное, неопредѣленное и почти непонятное. Одинъ изъ комментаторовъ Аристотеля, не будучи въ состояніи перевести этотъ мудреный терминъ на латинскій языкъ, въ отчаяніи обратился наконецъ къ помощи дьявола. «Врагъ рода человѣческаго, повѣствуетъ онъ, явился на мой зовъ, но сказалъ такую безсмыслицу, которая была еще темнѣе и непонятнѣе оригинала. Тогда я удовольствовался своимъ собственнымъ переводомъ: perfectihabilia—совершенственность». Въ сущности Аристотель подразумѣвалъ подъ энтелехіей способность развивать движеніе, но не обставивъ это понятіе ни математическими, ни опытными данными, сдѣлалъ его безплоднымъ.

Леонардо да Винчи стоялъ совершенно въ сторонѣ отъ школьныхъ физическихъ и механическихъ теорій. Онъ внимательно изучилъ Архимеда, котораго часто цитируетъ, и старался пойти далѣе. Часто ему это удавалось. Съ замѣчательной ясностью излагаетъ ученый художникъ, въ общихъ, крупныхъ чертахъ, теорію рычага, поясняя ее рисунками; не остановившись на этомъ, онъ даетъ чертежи, относящіеся къ движенію тѣлъ по наклонной плоскости, хотя къ сожалѣнію не поясняетъ ихъ текстомъ. Изъ чертежей однако ясно, что Леонардо на 80 лѣтъ предупредилъ голландца Стевина и что онъ уже зналъ, въ какомъ отношеніи находятся вѣса двухъ грузовъ, находящихся на двухъ смежныхъ граняхъ треугольной призмы и соединенныхъ между собою посредствомъ нити, перекинутой черезъ блокъ. Леонардо изслѣдовалъ также задолго до Галилея продолжительность времени, необходимаго для паденія тѣла, спускающагося по наклон-

ЭР03201

ной плоскости и по различнымъ кривымъ поверхностямъ или разрѣзамъ этихъ поверхностей, т. е. линіямъ. Любопытно, что онъ предварилъ даже ошибку Галилея, который вмѣстѣ съ нимъ заблуждался, думая, что скорѣе всего тѣла падаютъ, двигаясь по вогнутой сторонѣ дуги круга, тогда какъ въ дѣйствительности линія самаго быстраго паденія есть кривая болѣе вытянутая, чѣмъ кругъ и называемая циклоидой; эту кривую открылъ уже въ XVII вѣкѣ Паскаль, но еще въ XVIII столѣтіи Вентури пытался доказать справедливость мнѣнія Леонардо да Винчи и Галилея.

Еще болѣе любопытны общія начала или аксіомы механики, которыя пытается установить Леонардо. Многое здѣсь неясно и прямо невѣрно, но встрѣчаются мысли, положительно изумляющія у писателя конца XV вѣка.

«Ни одно чувственно воспринимаемое тѣло, говоритъ Леонардо, не можетъ двигаться само собою. Его приводитъ въ движеніе нѣкоторая внѣшняя причина, сила.

«Сила есть невидимая и безтѣлесная причина въ томъ смыслѣ, что не можетъ измѣняться ни по формѣ, ни по напряженію. Если тѣло движимо силой въ данное время и проходитъ данное пространство, то та же сила можетъ подвинуть его въ вдвое меньшее время на вдвое меньшее пространство. Всякое тѣло оказываетъ сопротивленіе въ направленіи своего движенія. (Здѣсь почти угаданъ ньютоновый законъ дѣйствія, равнаго противодѣйствію). Свободно падающее тѣло въ каждый моментъ своего движенія получаетъ извѣстное приращеніе скорости.

«Ударъ тѣлъ есть сила, дѣйствующая втеченіе весьма недолгаго времени».

Опредѣленіе, годное даже до настоящаго времени!

Леонардо рѣшительно отрицаетъ возможность perpetuum mobile, вѣчно движущагося безъ посторонней силы механизма. Онъ основывается на теоретическихъ и опытныхъ данныхъ. По его теоріи, всякое отраженное движеніе слабѣе того, которое его произвело. Опытъ показалъ ему, что шаръ, брошенный о землю, никогда (вслѣдствіе сопротивленія воздуха и несовершенной упругости) не поднимается на ту высоту, съ которой онъ брошенъ. Этотъ простой опытъ убѣдилъ Леонардо въ невозможности создать силу изъ ничего и расходовать работу безъ всякой потери на треніе и т. п.

Какъ живо интересовали Леонардо механическіе вопросы, видно изъ порою курьезныхъ примѣчаній и восклицаній, которыя пестрятъ его рукописей. Иногда онъ, подобно Архимеду, готовъ

ЭР03201

воскликнуть «эврика»; иногда онъ, наоборотъ, недоволенъ своимъ объясненіемъ и пишетъ: falso! non è desso! errato! а порою даже встрѣчаются восклицанія, вродѣ: «чертовщина»! О невозможности вѣчнаго движенія онъ пишетъ: «Первоначальный импульсъ долженъ рано или поздно израсходоваться, а потому, въ концѣ концовъ, движеніе механизма прекратится». Неудивительно послѣ этого, что Леонардо предупредилъ Куломба въ опытахъ надъ треніемъ—одною изъ главныхъ причинъ «ослабленія» и прекращенія движенія. Опыты Леонардо убѣдили его, что треніе зависитъ отъ вѣса тѣла, движущагося по неровной поверхности. «На гладкой плоскости, говоритъ Леонардо, треніе равно четверти вѣса движущагося по ней тѣла». Это—первая попытка опредѣлить такъ называемый коэффиціентъ тренія. Сверхъ того, Леонардо, какъ практическій механикъ и инженеръ, производилъ опыты надъ сопротивленіемъ балокъ и другихъ матеріаловъ разрыву, сжатію и сгибанію. Весьма любопытны его механическія объясненія движенія живыхъ организмовъ, напримѣръ ходьбы человѣка и бѣга лошади. Эти объясненія мало чѣмъ отличаются отъ современныхъ. Леонардо говоритъ, что во время ходьбы человѣкъ или животное теряетъ положеніе равновѣсія, перемѣщая свой центръ тяжести. «При возстановленіи равновѣсія, животное находится въ состояніи покоя». Исходя изъ этихъ началъ, Леонардо нарисовалъ чертежи «практическаго фехтованія», которые подарилъ учителю этого искусства, Борри.

Не менѣе замѣчательны работы Леонардо да Винчи въ области гидростатики и гидродинамики. Почти всѣ механизмы, придуманные имъ, были забыты недальновидными современниками и ближайшимъ потомствомъ; но его гидравлическія сооруженія, какъ въ Италіи, такъ и во Франціи, не могли не обратить всеобщаго вниманія, и сочиненія Леонардо по гидравликѣ весьма часто упоминались послѣдующими авторами. Правда, ученый художникъ не съумѣлъ выработать тѣхъ основныхъ началъ гидростатики, которыя впослѣдствіи были найдены Паскалемъ; но онъ весьма близко подошелъ къ нимъ, не уступая въ ясности своихъ воззрѣній Галилею.

Онъ напримѣръ зналъ уже, что въ двухъ сообщающихся сосудахъ жидкость стоитъ на одинаковомъ уровнѣ, если плотность ея одинакова. При этомъ Леонардо даетъ рисунокъ, изъ котораго видно, что онъ зналъ или угадывалъ законъ, гласящій, что давленіе жидкости на дно не зависитъ отъ формы сосуда.

Онъ зналъ также, что менѣе плотная, напримѣръ нагрѣтая, жидкость должна подняться выше, чѣмъ сообщающаяся съ ней бо-

ЭР03201

лѣе плотная жидкость, и на этомъ основалъ свою теорію морскихъ теченій: по мнѣнію Леонардо, у экватора вода стоитъ выше, чѣмъ въ умѣренныхъ широтахъ, и вслѣдствіе нарушенія равновѣсія происходятъ теченія. Леонардо пытался измѣрить скорость истеченія воды изъ сифона. Его занимала также теорія водоворота. Имѣя довольно ясное понятіе о центробѣжной силѣ, онъ замѣтилъ, что «вода, движущаяся въ водоворотѣ, движется такъ, что тѣ изъ частицъ, которыя ближе къ центру, имѣютъ большую вращательную скорость. Это—поразительное явленіе, потому что напримѣръ частицы колеса, вращающагося вокругъ оси, имѣютъ тѣмъ меньшую (линейную) скорость, чѣмъ онѣ ближе къ центру: въ водоворотѣ мы видимъ какъ разъ обратное. Впрочемъ, если бы вода вращалась подобно колесу, то не могло-бы существовать внутри водоворота пустого пространства, а на самомъ дѣлѣ водоворотъ представляетъ какъ бы насосъ».

Еще болѣе отчетливы и замѣчательны воззрѣнія Леонардо на *волнообразное движеніе*. Чтобы пояснить характеръ этого движенія, онъ употребляетъ сравненіе, впослѣдствіи перешедшее въ сотни учебниковъ и встрѣчающееся даже въ лекціяхъ Тиндаля. «Волна, говоритъ онъ, есть слѣдствіе удара, отраженнаго водою. Волны движутся весьма подобно тому движенію, которое производитъ вѣтеръ, когда онъ колеблетъ колосья: въ этомъ случаѣ мы также видимъ движеніе волнъ, хотя стебли вовсе не движутся впередъ на такое разстояніе и съ такою скоростью». «Часто, говоритъ Леонардо, волны движутся быстрѣе вѣтра. Это происходитъ отъ того, что импульсъ былъ полученъ, когда вѣтеръ былъ сильнѣе, чѣмъ въ данное время. Скорость волны не можетъ измѣниться мгновенно». Чтобы пояснить движеніе частицъ воды, Леонардо начинаетъ съ классическаго опыта новѣйшихъ физиковъ, т. е. бросаетъ камень, производя круги на поверхности воды. Онъ даетъ чертежъ такихъ концентрическихъ круговъ, затѣмъ бросаетъ два камня, получаетъ двѣ системы круговъ и задается вопросомъ, что произойдетъ, когда обѣ системы встрѣтятся? «Отразятся ли волны подъ равными углами?» спрашиваетъ Леонардо и прибавляетъ: «Это великолѣпнѣйшій (bellissimo) вопросъ». Затѣмъ онъ говоритъ: «*Такимъ-же образомъ можно объяснить движеніе звуковыхъ волнъ*. Волны воздуха удаляются кругообразно отъ мѣста своего происхожденія, одинъ кругъ встрѣчаетъ другой и проходитъ далѣе, но центръ постоянно остается на прежнемъ мѣстѣ».

Этихъ выписокъ достаточно, чтобы убѣдиться въ геніальности

ЭР03201

человѣка, въ концѣ XV вѣка положившаго основаніе волнообразной теоріи движенія, которая получила полное признаніе лишь въ XIX столѣтіи.

Въ области практической физики Леонардо также выказалъ замѣчательную изобрѣтательность. Такъ, задолго до Соссюра, онъ соорудилъ весьма остроумный гигрометръ. На вертикальномъ циферблатѣ находится родъ стрѣлки или вѣсовъ съ двумя шариками равнаго вѣса, изъ которыхъ одинъ изъ воска, другой изъ ваты. Въ сырую погоду вата притягиваетъ воду, становится тяжелѣе и перетягиваетъ воскъ, вслѣдствіе чего рычагъ подвигается и по количеству пройденныхъ имъ дѣленій можно судить о степени влажности воздуха.

Кромѣ того Леонардо изобрѣталъ разные насосы, стекла для усиленія свѣта лампъ, водолазные шлемы. Онъ первый въ Италіи изобрѣлъ *плавательный поясъ*. Особенно занимало его *воздухоплаваніе*. Еще въ дѣтствѣ Леонардо былъ страстный любитель птицъ, и въ одной изъ своихъ рукописей онъ замѣчаетъ: «Птицы меня радовали въ самомъ раннемъ дѣтствѣ, и когда я былъ еще въ колыбели, меня, говорятъ, посѣтилъ однажды большой коршунъ, не причинивъ мнѣ зла». Находясь во Флоренціи, Леонардо часто покупалъ множество птицъ, съ единственной цѣлью выпустить ихъ на волю. При этомъ онъ постоянно изучалъ полетъ птицъ и занимался анатоміей птичьяго тѣла. Нѣкоторые изъ сооруженныхъ Леонардо механизмовъ, съ цѣлью подражать полету птицъ, доказываютъ глубокое знаніе имъ анатоміи. Всего любопытнѣе, что Леонардо еще въ XV столѣтіи изобрѣлъ парашютъ (зонтикъ въ 12 локтей, какъ онъ выражается) и производилъ опыты съ маленькими шариками и призмами изъ тончайшаго воска, которые надувалъ теплымъ воздухомъ, заставляя ихъ такимъ образомъ летать.

Еще Вентури утверждалъ, что Леонардо раньше Кардана (1550 г.) и Порты (1558 г.) изобрѣлъ *камеру обскуру*. Теперь это вполнѣ доказано, благодаря изслѣдованіямъ Гроте, который нашелъ у Винчи соотвѣтствующіе рисунки и описанія. Леонардо стоялъ на шагъ отъ изобрѣтенія телескопа: онъ говоритъ, что если бы устроить снарядъ, въ которомъ лучи имѣли такой ходъ, какъ внутри нашего глаза, это дало бы возможность увеличивать видимыя нами небесныя тѣла. Въ другомъ мѣстѣ Леонардо говоритъ, что человѣческій глазъ обладаетъ «кристаллической сферой, которая посылаетъ уму явленія». Ученый художникъ соорудилъ даже «искусственный глазъ», съ цѣлью показать ходъ лучей внутри нашего глаза. Леонардо зналъ

ЭР03201

явленіе, смущавшее даже новѣйшихъ физиковъ, а именно такъ называемую иррадіацію, въ силу которой бѣлый предметъ на черномъ полѣ кажется болѣе, чѣмъ равный ему по величинѣ черный на бѣломъ полѣ. Леонардо объясняетъ это явленіе тѣмъ, что когда свѣтъ исходитъ отъ болѣе яркой поверхности, то впечатлѣніе, оказываемое имъ на сѣтчатую оболочку, распространяется на болѣе широкомъ пространствѣ, захватывая сосѣдніе нервы, а не только тѣ, на которыя непосредственно дѣйствуетъ переданное хрусталикомъ изображеніе. Объясненіе въ высшей степени остроумное. Леонардо пользовался знаніемъ законовъ иррадіаціи не только въ своемъ трактатѣ о живописи, но и въ нѣкоторыхъ картинахъ, напр. въ «Madonna dell'angello». Явленіе *полутѣни* было въ совершенствѣ изучено Леонардо и онъ постоянно пользовался имъ въ живописи. Что касается теоріи цвѣтовъ, то онъ исходилъ изъ того положенія, что «бѣлый цвѣтъ есть причина всѣхъ цвѣтовъ» и что наиболѣе гармонирующими между собою должны считаться цвѣта радуги. Любопытны нѣкоторыя его отрывочныя замѣчанія: «Голубой цвѣтъ, говоритъ онъ, какъ бы предугадывая новѣйшія теоріи цвѣта небеснаго свода, происходитъ отъ соединенія чистѣйшаго бѣлаго съ парами воздуха». Леонардо считалъ въ радугѣ не семь цвѣтовъ, а восемь: тонкій глазъ художника ясно различалъ то, что смѣшивается обыкновеннымъ зрѣніемъ.

Въ области прикладной физики весьма интересна изобрѣтенная Леонардо *паровая пушка*. Дѣйствіе ея состояло въ томъ, что въ сильно нагрѣтую камеру вводилась теплая вода, мгновенно превращавшаяся въ пары, которые своимъ давленіемъ вытѣсняли ядро. Кромѣ того онъ изобрѣлъ вертелъ, вращавшійся посредствомъ токовъ теплаго воздуха.

Въ качествѣ военнаго инженера, Леонардо много занимался металлургіей, причемъ замѣчательно, что онъ не вѣрилъ въ тогдашнюю алхимію. Приведя мнѣніе одного алхимика, что ртуть есть будто бы сѣмя всѣхъ металловъ, Леонардо замѣчаетъ: «Это сомнительно, потому что такой взглядъ противорѣчитъ безконечному разнообразію природы».

Не менѣе замѣчательны размышленія Леонардо по вопросамъ физической астрономіи и геологіи. Онъ говоритъ напр., что мерцаніе звѣздъ есть явленіе субъективное, зависящее отъ свойствъ нашего глаза; онъ знаетъ, что луна свѣтитъ не собственнымъ, а отраженнымъ отъ солнца свѣтомъ, и говоритъ, что для жителей луны земля показалась бы такимъ же свѣтиломъ и что земля въ свою очередь

ЭВ03201

освѣщаетъ луну. Онъ является однимъ изъ первыхъ основателей геологіи, развивая «нептуническую» теорію и утверждая, что находимыя въ горахъ ископаемыя раковины были нѣкогда отложены моремъ. Леонардо смѣется надъ господствовавшимъ тогда ученіемъ, будто эти раковины выросли подъ вліяніемъ звѣздъ. «Покажите мнѣ, говоритъ онъ, теперь такое мѣсто въ горахъ, гдѣ бы звѣзды могли фабриковать раковины разнаго возраста, разныхъ формъ и видовъ». Вентури полагаетъ, что геологическія теоріи Леонардо были главною причиною, которая заставляла многихъ современниковъ считать его почти еретикомъ.

О географическихъ познаніяхъ Леонардо лучше всего свидѣтельствуетъ тотъ фактъ, что въ Лондонскомъ Музеѣ хранится начерченная имъ по указаніямъ извѣстнаго Америго Веспуччи *первая карта Америки*.

Какъ художникъ, рисовавшій множество этюдовъ листьевъ и деревьевъ, Леонардо интересовался ботаникой и высказалъ весьма любопытныя мысли объ образованіи колецъ древесины, о расположеніи вѣтвей и листьевъ и т. п. Онъ же первый изобрѣлъ способъ отпечатыванія листьевъ со всѣми ихъ тонкими жилками, искусство вновь открытое въ нашемъ столѣтіи.

Нельзя пройти молчаніемъ различныя военныя изобрѣтенія Леонардо. Уже было упомянуто о его паровой пушкѣ, которая гораздо болѣе, чѣмъ паровыя игрушки древнихъ грековъ и римлянъ, можетъ считаться предшественницей машины Уатта. Теперь вполнѣ умѣстно еще разъ обратиться къ знаменитому письму, въ которомъ ученый художникъ самъ себя рекомендовалъ миланскому герцогу Людовику ле Море, и разсмотрѣть это письмо какъ памятникъ, относящійся къ исторіи военнаго искусства и техники.

Въ одномъ изъ «пунктовъ» своего письма къ Людовику ле Море, Леонардо пишетъ: «Я умѣю сооружать особыя орудія, которыя бросаютъ градъ снарядовъ, распространяющихъ сверхъ того густой дымъ, вносящій смятеніе въ ряды враговъ». Чертежи, которые даетъ Леонардо въ своихъ манускриптахъ, поясняютъ его мысль. Въ этихъ чертежахъ встрѣчаются самыя разнообразныя формы разрывныхъ снарядовъ и снарядовъ, снабженныхъ трубками, извергающими пламя и дымъ, при помощи пороха, смолы и сѣры, заключенной внутри снарядовъ. Изобрѣтательность Леонардо въ этой области почти неисчерпаема и, если только онъ не преувеличиваетъ, нѣкоторыя изъ его бомбъ разбрасывали осколки въ раіонѣ не менѣе 100 локтей.

Остроумны изобрѣтенныя Леонардо землекопательныя машины,

ЭР03201

состоящія изъ сложной системы рычаговъ, движущихъ одновременно десятки лопатъ. Въ видѣ курьеза можно указать также на изобрѣтенныя имъ колесницы съ вращающимися серпами, которыя, врѣзываясь въ непріятельскую пѣхоту, должны были косить солдатъ. Удивительно, какъ Леонардо не пришло въ голову примѣнить эти или подобные снаряды, весьма напоминающіе наши жатвенныя машины, къ уборкѣ хлѣба. По собственному сознанію Леонардо, эти «колесницы съ серпами» не оправдали его надеждъ, такъ какъ лошади пугались и производили смятеніе не во вражескихъ, а въ своихъ рядахъ. Гораздо болѣе важны чертежи и объясненія Винчи, относящіеся къ сверленію пушечныхъ жерлъ и къ отливкѣ различныхъ частей орудія. Особенно интересовался онъ различными бронзовыми сплавами, тѣмъ болѣе что бронза была ему нужна еще для памятника Франческо Сфорцы. Весьма подробно изслѣдовалъ Леонардо обстоятельства полета снарядовъ, интересуясь этимъ предметомъ не только какъ артиллеристъ, но и какъ физикъ. Онъ разбиралъ такіе вопросы, какъ напр., какую форму и величину должны имѣть зерна пороха для болѣе скораго сгоранія или для болѣе сильнаго дѣйствія? Какой формы должна быть картечь для болѣе быстраго полета? На многіе изъ такихъ вопросовъ изслѣдователь отвѣчаетъ весьма удовлетворительно.

Весьма любопытно въ одной изъ рукописей Леонардо указаніе на то, что онъ написалъ цѣлый трактатъ о частяхъ машинъ, который и цитируетъ въ своихъ сочиненіяхъ по военному искусству. Трактатъ не сохранился, и объ этомъ слѣдуетъ пожалѣть. Между прочимъ, какъ видно изъ цитатъ, въ этомъ сочиненіи были указаны простые способы вычислять дѣйствіе зубчатыхъ колесъ и сложныхъ блоковъ (полиспастовъ), которыми Леонардо часто пользовался для подъема тяжестей. Объ изобрѣтательности его въ области механики свидѣтельствуетъ еще тотъ фактъ, что онъ уже зналъ весьма остроумный механизмъ, извѣстный подъ именемъ «привѣса Кардана», вслѣдствіе того, что изобрѣтеніе его приписывалось математику Кардану, жившему почти цѣлымъ столѣтіемъ позднѣе Леонардо. Удивительно, какимъ образомъ исторія науки до сихъ поръ еще не вполнѣ оцѣнила значеніе научныхъ работъ Леонардо, который за 40 лѣтъ до Коперника и задолго до новѣйшихъ опытовъ Фуко зналъ уже, что камень, брошенный съ высоты башни, не падаетъ къ ея основанію, а отклоняется въ сторону, и приписывалъ это явленіе *вращенію земли*, въ чемъ легко убѣдиться уже изъ одного заглавія его трактата (Della discesa de'gravi combineta colla

ЗР03201

rotazione della terra—о паденіи тяжелыхъ тѣлъ, соединенномъ съ вращеніемъ земли). Въ эпоху, когда химія была еще алхиміей, Леонардо объясняетъ горѣніе свѣчи, говоря, что пламя питается воздухомъ и что внутренняя часть пламени свѣтитъ менѣе по той причинѣ, что въ ней сгораніе неполно. Леонардо пишетъ цѣлый трактатъ «о пламени и воздухѣ», тогда какъ въ XVII вѣкѣ Декартъ еще не умѣетъ объяснить явленій горѣнія, воображая, что ихъ слѣдуетъ приписать его знаменитымъ «вихрямъ». Леонардо говоритъ о «жизненномъ воздухѣ», подобно тому какъ Шееле говорилъ объ «огнетворномъ воздухѣ», пока наконецъ Лавуазье не изслѣдовалъ болѣе точно свойства кислорода. Послѣ этого можно повѣрить, что Леонардо предупредилъ даже Фультона: увѣряютъ, что онъ устроилъ барку, двигавшуюся противъ вѣтра, и если сопоставить это изображеніе съ тѣмъ, что достовѣрно извѣстно о его «паровой пушкѣ», то не трудно предположить, что барка приводилась въ движеніе дѣйствіемъ пара! Рисунокъ этой барки находится въ наиболѣе знаменитой изъ рукописей Леонардо *).

Но какъ бы не были любопытны всѣ эти частныя изобрѣтенія Леонардо, еще важнѣе тотъ общій философскій духъ его научныхъ работъ, который дѣлаетъ его крупнѣйшимъ предшественникомъ Франциска Бэкона. Вотъ нѣкоторые изъ афоризмовъ Леонардо, доказывающихъ, что онъ, какъ философъ, былъ настоящимъ проповѣдникомъ экспериментальнаго метода.

«Истолкователемъ природы, говоритъ Винчи, является опытъ. Онъ не обманываетъ никогда; наше сужденіе иногда обманывается, потому что ожидаетъ результатовъ, не подтверждаемыхъ опытомъ. Надо производить опыты, измѣняя обстоятельства, пока не извлечемъ изъ нихъ общихъ правилъ; потому что опытъ доставляетъ истинныя правила. Но къ чему служатъ правила? спросите вы. Я отвѣчу, что они, въ свою очередь, направляютъ наши изслѣдованія въ природѣ и наши работы въ области искусства. Они предостерегаютъ насъ отъ злоупотребленій и отъ недостаточныхъ результатовъ.

«Люди, занимающіеся точными науками, тѣми, которыя основаны на математикѣ, и приэтомъ совѣщающіеся не съ природой, а съ

*) Это такъ называемый Codex atlanticus. См. листъ 253, гдѣ изображена барка, движущаяся противъ вѣтра. Къ сожалѣнію, нѣтъ никакихъ объясненій, по которымъ точно было бы судить о механизмѣ. Рукопись хранится въ Амброзіанской миланской библіотекѣ.

ЭР03201

книгами, не достойны названія дѣтей природы: я бы назвалъ ихъ только внуками природы. Она одна учительница истинныхъ геніевъ. Но посмотрите на глупцовъ! Они насмѣхаются надъ человѣкомъ, который предпочитаетъ изучать природу, нежели авторовъ, учениковъ этой самой природы.

«Если я занимаюсь какимъ либо предметомъ, я сначала произвожу опыты, а потомъ дѣлаю выводы и строю доказательства. Таковъ методъ, которому надо слѣдовать, изучая явленія природы».

Такъ писалъ Леонардо въ концѣ XV и началѣ XVI вѣка.

Жизнь и дѣятельность его служитъ опроверженіемъ ходячаго мнѣнія, гласящаго, что даже геніальный по натурѣ человѣкъ, слишкомъ разнообразящій свои занятія, не достигаетъ ничего прочнаго. Любопытно, что о самомъ Леонардо высказанъ подобный взглядъ остроумнымъ критикомъ Стендалемъ. Но работая во всѣхъ областяхъ знанія и искусства, онъ всюду былъ оригиналенъ и великъ; и не его вина, если его заслуги въ области науки и философіи были оцѣнены слишкомъ поздно и даже теперь не получили еще всеобщаго признанія. Но мы увѣрены, что рано или поздно *исторія науки* отведетъ Леонардо да Винчи такое же мѣсто, какое онъ занимаетъ въ *исторіи искусства*.

КОНЕЦЪ.

ДВГНБ

ЭР03201

ДВГНБ

ЭР03201

ДВГНБ

ЭР03201