

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Под общей редакцией
Б. В. Леграна и А. М. Эфроса

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

1452—1519

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ДВУХ ТОМАХ

II

А С А Д Е М И А
Москва—Ленинград

24 классик

ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ

БИБЛИОТЕКА

ПРОФЕССОРА

Г. Е. ЖУРАКОВСКОГО

Кл 10
266

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Переводы, статьи, комментарии
А. А. Губера, А. К. Дживелегова
В. П. Зубова, В. К. Шилейко
и А. М. Эфроса

ф 1-77
13858

Редакция

А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса

ТОМ ВТОРОЙ

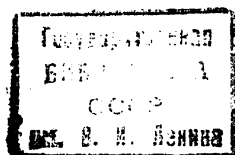
А С А Д Е М И А

1935

LEONARDO da VINCI

OPERE SCELTE

Супер-обложка и переплет
И. Ф. Р е р б е р г а



2537660



2010513153



«Монна Лиза» (Париж, Лувр)



ЛЕОНАРДО-ХУДОЖНИК

Художественная слава Леонардо находится в решительном несоответствии с пониманием его искусства. Это стало уже традицией. Его имя знает каждый; его творчество ясно немногим. Действительно, Леонардо — самый трудный из мировых гениев кисти. Ни у одного художника нет такого разрыва между гениальностью и общедоступностью. По дарованию он не уступит никому, даже самому большому; по обаянию, он окажется за спиной многих, куда более слабых. Как бы ни суживать круг великих мастеров, притязающих на первенство мира, будь их всего трое, — Леонардо войдет в их число, как войдет и его недруг Микельанджело, предоставив, скажем, Рембрандту и Рафаэлю спорить за оставшееся место. Но любой из них сильнее Леонардо общеобязательностью своего искусства.

Простой впечатлительности Леонардо не поддается. Он сложен. В нем нет ясной прелести. Недаром так редки люди, которые чувствуют к Леонардо любовь, какую всегда возбуждает Рембрандт, или преклонение, которое обычно вызывает Микельанд-

жело, или благодарность, часто внушаемую Рафаэлем. Первый захватывает своей человечностью, второй — титанизмом, третий — гармонией. Леонардо же загадочен. Сменяющиеся поколения применяли к нему этот эпитет чаще всего. На протяжении четырех с половиной столетий, с 1480-х годов, когда определился его творческий склад, по нынешние девятьсот тридцатые годы, Леонардо вызывал к себе преимущественно почтительное любопытство. Можно сказать, что это художник теоретиков и историков. Широкое же человечество, прочно усвоив его имя и запомнив улыбку Моны Лизы, несло свои вкусы к другим, более открытым и доступным гениям.

„Странности“ его искусства были отмечены рано. Они привлекли внимание первых же биографов Леонардо. Сначала о них говорилось под сурдинку, скорее обиняком, чем в открытую; потом — вслух, но еще сдержанно; наконец — громко и решительно. Тому, кто читает биографию Анонима, шедшую за Леонардо как бы по пятам и написанную вскоре после его смерти, быть может, всего спустя несколько лет, — нужен внимательный и настороженный слух, чтобы уловить в этом славословии скрытые язвительные нотки. Лишь последующие жизнеописания, сочиненные Паоло Джовио и Джорджо Вазари, делают понятным, куда целят упоминания Анонима об „исключительности“ и „всеобъемлемости“ Леонардо, об его обладании „многими редкими способностями“, о „причудах его фантазии“ и т. д. Эти замечания надо сопоставить с утверждениями, что Леонардо создал крайне немного произведений искусства, ибо „как говорят, он был всегда недоволен собою“. Заключительный же рассказ Анонима о том, как Микельанджело уязвил Леонардо попреком, что свое дело тот делать



Этюд к «Мадонне Литта». Рисунок карандашом
(Париж, Лувр)

не умеет, конную статую Сфорда так и не отлил, а вот за чужое дело, за толкование сочинений Данте, берется,—этот финал показывает, из каких кругов исходила первая биография Леонардо, и какие цели она преследовала.

Паоло Джовио, один из виднейших литературных клеветников кардинала Алессандро Фарнезе, постоянный сочлен его гуманистического кружка, равно как Джорджо Вазари, сподвижник Джовио в биографическом искусстве, ученик, победивший учителя, писавшие оба в 40-х годах XVI века, подхватили тему Анонима и развили ее более открыто. Джовио говорит о том, что ничто не занимало так Леонардо, как труды над оптикой, что он „отдавал себя нечеловечески-тяжелой и отвратительной работе в анатомических изысканиях, рассекая трупы преступников“ и т. д., причем „изобретая многочисленные побочные вещи, он чрезвычайно нерадиво работал над одним определенным искусством и довел до конца очень мало произведений“, что „увлекаемый легкостью своего гения и подвижностью натуры, он постоянно изменял своим первым замыслам“.

Джорджо Вазари в сущности не менял этой схемы. Как ни подробны и ни профессиональны его описания леонардовских произведений, как ни противоположны они общим и туманным характеристикам Джовио, мало что понимавшего в изобразительных искусствах,—исходные точки у обоих одни и те же. Вазари также утверждает, что „Леонардо, при его понимании искусства, начинал много произведений, но никогда ни одного не довел до конца“, что „таковы были его причуды, что занимаясь философией явлений природы, он пытался распознать особые свойства растений и настойчиво наблюдал за

круговращением неба, бегом луны и движением солнца“, что „его мозг никогда не прекращал своих выдумок по части ежедневного делания моделей и чертежей, показывающих, как с легкостью сносить горы и прорывать сквозь них туннели и т. д.“, и что он „достиг бы великих итогов в науках и письменности, не будь он таким многосторонним и непостоянным, ибо он принимался за изучение многих предметов, но, приступив, затем бросал их“.

Наконец, заключительное слово было во всеуслышание сказано в начале следующего века, через девяносто лет после смерти Леонардо. Оно исходило от представителя нового поколения художников, уже боровшегося с мастерами и эстетикой Ренессанса. В программном труде „Idea dei Pittori“ (1608) Федерико Цуккарри громко заявил о том, о чем Вазари говорил еще обиняками. Для Цуккарри, типического апологета „маньеризма“, теоретика искусства феодальной реакции, Леонардо — центр нападения. Он открыто обвиняет Леонардо в измене существу искусства и в порочности методов творчества. Он заявляет, что Леонардо — „очень достойный человек по своему мастерству, но слишком рассудочный в отношении применения правил математики, для передачи движения и поз фигур при помощи линейки, наугольника и циркуля, ибо все эти математические правила надо оставить тем наукам и отвлеченным изысканиям, геометрии, астрономии, арифметике и т. п., которые своими опытами обращаются к рассудку. Мы же, мастера искусства, не нуждаемся ни в каких других правилах, кроме тех, которые дает нам сама Природа, чтобы изобразить ее...“

Эта декларация достаточно красноречива сама по себе. Но ее смысл много более значителен, чем

это может показаться по внешности. Обвинение леонардовского искусства в рассудочности, требование освобождения художников от влияния математики, протест против „правил“, апелляция к „Природе“ с большой буквы, это — совсем не полемика сгоряча, не демагогия, хватающаяся за наиболее эффектные средства нападения и потакаяющая простейшим инстинктам людей, которых нужно завербовать в свой лагерь. Цуккарни только выводит следствие из глубоко продуманной эстетики, которую он противопоставляет художественным методам Леонардо. Он собирает и углубляет то, что по кусочкам, по зернышкам, точно бы сожалея, а не осуждая, и как бы мимоходом, а не в упор, влетали в свои славословия по адресу Леонардо биографы и теоретики XVI века. Там, где они говорят о „чуждачествах“ великого художника, — Цуккарни говорит о „regole“, о методе; там, где они указывают на непостоянство Леонардо, на его отклонения от искусства к наукам и изобретательству, — Цуккарни говорит о научно-рационалистической системе искусства; там, где они благочестиво кончают апологией художнику, вопреки его странностям, — Цуккарни выступает с хулой и осуждением самого существа леонардовского творчества.

Надо признать, что теоретик маньеризма бьет в корень. Он не прикидывается недоумевающим, как делает Аноним, Джованни и даже Вазари. В самом деле, о чем печалуются первые биографы? — О том, что Леонардо был де слишком разносторонним, увлекался многими вещами разом, отдавал математике, естествоиспытательству, инженерии больше времени, чем живописи, и потому написал очень мало картин, да и те никак не мог довести до конца. Переменить бы эти соотношения, — и все пришло бы в порядок!

Цуккарри выставляет иное положение. Дело не в многосторонности Леонардо, а в существе его художественного мировоззрения. Нападения на Леонардо являются у Цуккарри следствием общей характеристики, которую он дает всей враждебной системе: „Я утверждаю,—и знаю, что говорю истину,— что искусство живописи не полагает оснований своих (*non piglia i suoi principi*) в математических науках, да и не нуждается в обращении к ним (*ne ha necessita alcuno di ricorrere*), чтобы обучиться какому-нибудь правилу или знанию для своего мастерства или даже уяснить его себе при помощи отвлеченного мышления (*ne anco per poterne ragionare in speculatione*)... Я не отрицаю, что все создаваемые природой предметы, как показывает Аристотель, обладают пропорциями и мерой; но ежели бы кто-либо пошел на то, чтобы все вещи созерцать и постигать при помощи теоретико-математических спекуляций и соответственно работать, то, помимо совершенно непереносимых тягот (*il fastidio intollerabile*), это было бы и тратой времени, которая не принесла бы никаких полезных плодов (*un perdimento di tempo, senza sostanza di frutto alcuno buono*).“ И в виде решающего примера, Цуккарри делает выпад против „очень достойного по мастерству человека, но слишком рассудочного“ — Леонардо.

„Достойный“ же человек занес в одну из своих тетрадей: „пусть не читает меня в основаниях моих тот, кто не математик“. У этого положения менее всего ограничительный смысл. На „основаниях“ воздвигнуто все здание леонардовского мышления и работы. Его наука и его искусство опираются на них и пронизаны ими. Интеллектуализм, научный метод, математические правила не просто уживаются

рядом с непосредственным изображением природы, с интуитивным отношением к ней, а входят в самую сердцевину леонардовского искусства, составляют основу его теории и практики.

Цуккарни в известной мере прав,—его враждебный взгляд пронизателен. Он нащупал самую принципиальную фигуру в противном лагере. Никогда никого нельзя было назвать в такой мере „художником-ученым“, как Леонардо. Более того, ни разу во всей истории искусства, ни раньше, ни позже, не случилось, чтобы наука так последовательно и решительно входила в самую кровь художественного творчества, как у Леонардо. В этом — его исключительность, и в этом же — его трудность; здесь его полнота, но и его ограниченность. Леонардо был той точкой Ренессанса, в которой все стремления и интересы передового человечества эпохи, во всех областях знания и искусства, слились воедино. Энгельсовская знаменитая характеристика Возрождения в старом введении к „Диалектике природы“ больше всего применима к Леонардо: „Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством,—эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными“. И недаром первым под энгельсовское перо легло имя Леонардо. Ему одному дал он эпитет „великого“ и дважды повторил это. Перечень леонардовских свойств у него более разителен и впечатляющ, чем то, что он сказал о Дюрере, Макиавелли, Лютере, трех других типических фигурах, им упомянутых: „Леонардо да Винчи был не только

великим художником, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Это крупнее, чем соединение художника и фортификатора в Дюрере, политика, историка и писателя в Макиавелли, реформатора церкви и реформатора языка в Лютере. Энгельс обобщает: „Люди того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, калечащее действие которого мы так часто наблюдаем на их преемниках. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем, и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей“.

Ни один из художников Кватроченто или Чинквиченто не может выдержать этой энгельсовской характеристики в такой степени, как Леонардо. Это — мастер Ренессанса *par excellence*. Он действительно и всеобъемлющ, и целостен в своем энциклопедизме. В этом смысле, он более титаничен, чем Микельанджело, не переступавший пределов искусства, более человечен, чем Рембрандт, печалующийся, в сущности, о судьбах среднего, обыкновенного бюргера, более гармоничен, чем Рафаэль, умевший в совершенстве уравнивать лишь формальные части своих произведений. Если искать сопоставлений для Леонардо, его можно сравнить с Данте. Он так же велик, так же сложен, — и так же труден.

Пушкин сказал, что уже самый план „Божественной комедии“ есть творение гениальное. В самом деле, в Данте нельзя ничего понять, не уяснив себе

композиционного строения его трилогии, иерархии ее фигур и событий, воплотившей его воззрения на мир и историю,— на прошлое, современное и будущее его Италии. Леонардо таков же. Понять его — значит уразуметь то, что можно назвать научностью его художественного творчества. Но это определение не следует суживать. Задача состоит не в том, чтобы определить, как использовал Леонардо геометрию или оптику для создания своих картин. Это, разумеется, существенно, но в этом нет ничего необычного или трудного. Более того, для искусства Ренессанса это даже вполне традиционно. Если бы особенности Леонардо состояли в этом, ничего кроме восхвалений и подражений он бы не встретил. Применение математики и ее дочерних наук, в таком объеме и в таком смысле, никогда никто не отвергал,— даже самые крайние антиподы Леонардо. Те же маньеристы относились в двухсотлетней работе художников над научными основами перспективы, над законами пропорций человеческого тела и т. д. не враждебно и не беззаботно. Они были бережными наследниками. Они сами продолжали раздвигать рамки традиции. Они делали тоньше мастерство изображения пространства и передавали изысканнее экспрессию жестов и движений. Тинторетто, единственный подлинно-великий живописец нового течения, мог отдаваться своим перспективным и анатомическим неистовствам, патетике пространства, уносящегося вглубь картины, и пафосу движений взвихренных людских тел, только потому, что в совершенстве усвоил себе перспективно-анатомические традиции Ренессанса. Он их перерабатывал и от них исходил.

В таких узких, можно сказать,— художественно-профессиональных рамках, применение науки никого

не отталкивало. „Комментарии“ старого Гиберти, содержавшие первые, еще наивные сводки перспективных знаний, продолжали вызывать сочувствие потомков. Основоположительный труд ученого друга Леонардо, миланского математика Лукки Пачоли о „божественной пропорции“ — *De divina proporzione* — мог с течением времени отходить в тень и делаться ненужным, но не встречал со стороны новых поколений ни вражды, ни усмешки. А капитальный трактат большого человека флорентийской живописи, непосредственного предшественника Леонардо в перспективных опытах, Пиеро деи Франчески — *De prospettiva pingendi* — вызывал и в позднейшие времена притет молодежи. Вазари, этот барометр вкусов Чинквеченто, лакмусовая бумажка переходной поры, от высокого Возрождения к маньеризму, ни разу не позволил себе обронить осуждающего или хотя бы двумысленного слова по адресу такой науки. Надо было быть маньяком, каким Вазари изображает Паоло Учелло, якобы превращавшим изучение перспективы в самоцель, чтобы вызвать у автора „Жизнеописаний художников“ иронию или предостережение.

Оставайся Леонардо в пределах прикладных наук живописца, — ссоры с ним не было бы. Новые люди с почтением обходили бы его — и только. Такова была судьба ряда больших мастеров Кватроченто, ненужных следующему веку. Такова была участь даже Рафаэля. Учителем он еще не был, — это пришло позднее, с началом классицизма, — но реликвией уже был. Леонардо же вызывал ожесточение. Его „математизм“ озлоблял. Эрвин Пановский отмечает („Idea“ 1924, стр. 42), что математика, почитавшаяся в течение всего Ренессанса крепчайшим фундаментом изобразительных искусств, стала теперь „gradezu mit



Эскиз к картине «Поклонение волхвов» (Париж, Лувр)

Hass verfolgt“, „прямо таки с ненавистью преследоваться“. Федерико Цуккарри, в роли гонителя, и Леонардо, в роли гонимого, иллюстрируют это положение. Особое место Леонардо среди художников обуславливалось тем, что для него художественность и научность были тождественностями. Он был не живописец плюс математик, плюс естествовед, плюс инженер и т. д., а именно художник-ученый. Он был неделим. Одно вне другого им не мыслилось. Вся его многосторонность была лишь разными поворотами одной целостности.

Но так могло быть только потому, что для него искусство не отражало, а постигало природу. По его воззрениям, самым лучшим инструментом познания мира является живопись. Совершенное живописное отражение природы есть и высшее научное познание природы. Весь ненасытный универсализм Леонардо, его уходы по многим направлениям, его научные домыслы и технические изобретения стекаются к живописи как к центру, как к венцу людских усилий осмыслить мир и его законы.

История искусства знает много славословий, которые возносились художниками в честь своей профессии, но ни до Леонардо, ни после него, не было такой апологии могущества живописи. Я имею в виду не только риторическую схоластику paragone — красноречивых сравнений поэзии, музыки, живописи, скульптуры, которые Леонардо сочинил во славу своей избранницы (см. первые фрагменты этого тома). Сами по себе его paragone слишком отзываются светскими турнирами, устраивавшимся при дворе Лодовико Моро. Но это — литературные проявления более существенных решений, которые заключаются в особенностях леонардовского метода по-

знания природы, в его специфическом материализме, в тех щупальцах, которые его любознательность протягивает повсюду, чтобы постичь мироздание. Ни один мастер кисти не поднимал задачи своего искусства на такую высоту; но и нигде ограниченность этих возможностей не проявлялась так ярко, как в приемах Леонардо.

С одной стороны, он ни во что не верит наперед; он все хочет исследовать сам. С другой стороны, если в отдельных дисциплинах он выступает великим экспериментатором, гениальным ученым, чистейшим опытным, если отдельные открытия делают его предшественником изобретателей последующих веков, то в совокупности, в последнем счете, там, где надо было подводить итоги, где складывалась система, он прежде всего и главным образом — художник. Его мировоззрение — мировоззрение живописца.

Это не значит, что его научная работа была простой суммой отдельных наблюдений и разрозненных теорем. Разоблачительный полемизм Ольшки в „Истории научной литературы“ ошибочен не только своим анти-историзмом, но и тем, что принимает посмертное состояние леонардовских рукописей за норму его мышления. То обстоятельство, что Леонардо не оставил систематических трудов, еще не значит, что он довольствовался своими фрагментами. Есть данные, что он продумал план грандиозной системы знаний. Он отчетливо представлял ее себе. Он знал место каждой дисциплины в общем ряду. Слишком много манускриптов Леонардо исчезло, — может быть, завалено где-то в еще неведомых архивах. Энциклопедические схемы Леонардо могут еще найтись. Во всяком случае, он ясно знает, какой вид у его рукописей, равно как знает

и то, во что они должны превратиться. О первом он говорит во флорентийской записи 20 марта 1508 года: „...беспорядочный сборник, извлеченный из многих листов, которые я переписывал здесь, надеясь потом распределить их в порядке по своим местам, соответственно материям, о которых они будут трактовать...“ Второе мыслится ему с такой величественной яркостью, что он помнит свои 113 книг о природе, 120 книг об анатомии, 10 книг о живописи, 7 книг о теньях, книгу о летании, книгу о пространственном движении и т. д., и т. д. Верно, что он никогда их не написал,—они остались лишь в больших и малых отрывках. Но верно и то, что свою систему он создал. Это — главное. Это свидетельствует, что он не мирился с эмпирическим набором сведений, наблюдений и открытий. Он искал объединения частных, верховного единства знаний.

Однако, когда он подходил к решению этой последней задачи,—его учености не хватало. Она меняла свою природу. Выдвигалась на первый план его ограниченная природа художника. В этом смысле Ольшки прав. Леонардо обретал единство мира так, как его может обретать лишь живописец. Его материализм был материализмом мастера кисти. Глаз, зрение оказывались для Леонардо верховным орудием, главным методом, последним критерием познания вселенной. Почему? Потому что „око“ охватывает природу в целом, и вместе с тем распознает мельчайшую крупицу естества. Закрепить великое и малое, общее и частное может всех лучше, вернее, глубже и нагляднее искусство живописца. Наглядность — решающее мерило достоверности. Картина есть зеркало мира. Законы его строения и их гармонию она отражает, как совершеннейшее подобие

мироздания. Познавательная ценность живописи — здесь. Этим обусловлена леонардовская похвала глазу: — „Глаз, называемый окном души, есть главный путь, которым общее чувство может с наибольшим богатством и великолепием рассматривать бесконечные творения природы“ (№ 468); „разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию; он советует всем человеческим искусствам и исправляет их; он направляет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд; он нашел элементы и их места; он сделал возможным предсказание будущего посредством бега звезд; он породил архитектуру и перспективу; он породил божественную живопись!.. Он — окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается... С его помощью человеческая изобретательность нашла огонь, посредством которого глаз снова приобретает то, что раньше у него отнимала тьма“ (№ 472); „живопись в состоянии сообщить свои конечные результаты всем поколениям вселенной, так как ее конечные результаты есть предмет зрительной способности“...; „живописец представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, нежели слова или буквы“...; „поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она — порождение природы; но чтобы правильнее выразиться, мы скажем, — внучка природы, — так как все видимые вещи порождены природой, а от этих вещей родилась живопись“ (№№ 459, 462).

В этих отрывках уместилась вся иерархия леонардовской системы. Тут наличествуют оба противопо-

ложных стремления его искусства: одно желает отразить „бесконечные творения природы“, другое желает свести это разнообразие к „красоте мира“. Первое — материалистично и идет общей дорогой Ренессанса, доводя до высочайшего совершенства то, что именуется „натурализмом флорентийской живописи“. Второе — идеалистично, и через голову Возрождения соединяет художественные концепции средневековья с „классикой“ искусства XVII века. Зритель должен иметь дело с силами, тянущими в разные стороны. Леонардо всегда загадывает ему загадки. По кускам его искусство ясно, в совокупности оно туманно. Легко проследить в отдельности каждый элемент в любой леонардовской картине; это — вершина наглядности. Но что представляют собой его композиции в целом? Почему эти убедительнейшие отражения кусков жизни соединены в такую условнейшую общую схему? Что она значит? Каков ее принцип и ее смысл?

Простор для толкования велик, излишне велик. Недаром эстетики и философы, моралисты и риторы пользовались этими возможностями так охотно и обильно. Однако еще и по сей день для большинства композиций Леонардо внутреннего ключа не найдено. Только „Тайная вечеря“, — вершина леонардовского искусства, единственная его вещь, где детали и целое взаимно обусловлены и кристально гармоничны, — ясна до конца, и одна общая линия объяснений идет от комментаторского наброска-плана самого Леонардо, через знаменитое толкование Гете, до, скажем, анализа Вельфлина в „Классическом искусстве“. Но кто разгадал смысл раннего „Поклонения волхвов“? или поздней „Моны Лизы“ и „Св. Анны“? или даже простой, казалось бы, „Мадонны среди скал“. Их

составные части понятны; понятен и формальный принцип композиции,—но идея их темна. Прошло четыреста лет, а замыслы Леонардо все также зашифрованы. Он вообще питал склонность к шифру, от немудрого „обратного почерка“, справа налево, читаемого только в зеркале, до трудно-вскрываемых формул и чертежей в „кодексах“. Но формулы и чертежи мало-по-малу потомство рассекретило, а идейные концепции леонардовских картин остаются туманными.

Недаром они так противоположны его рисункам. Можно даже сказать решительнее: недаром все так любят рисунки Леонардо и так холодны к его живописным композициям. В его рисунках господствует доподлинный Ренессанс, в картинах же — классицизм, у которого в сердцевине таится *medio evo*, средневековые. Это складывалось у него совершенно так же, как получалось соотношение между отдельными дисциплинами, которыми он занимался, и попытками построить общую систему знаний. В одном — он был человеком энгельсовской характеристики Ренессанса, в другом — ее антиподом. В рисунках он — гений зоркости, анализа, изобретательности, всеобъемлемости. Именно в них стерта всякая грань между художником и ученым. Леонардовский тезис об единстве науки и искусства здесь сугубо убедителен. Только великий художник может рисовать мир с таким совершенством, и только великий ученый может с такой убедительностью вскрывать его закономерности. Невероятная тонкость рисунков Леонардо соответствует невероятной тонкости его наблюдений естествовника. Вот исследователь, который все понимает, и художник, который все показывает! Ни с чем несравнимо наслаждение этим двуединым процессом. Нельзя ус-

тать, нельзя насытиться разглядыванием его рисунков. Ни одна книга не может дать этого ощущения мгновенно передающейся полноты и многосторонности. То, что говорил Леонардо во славу своего искусства в споре поэзии и живописи, ощущается перед сводами его рисунков не как риторика, а как правда. Их пластическая сила и их интеллектуальная ясность охватывает сразу ум и чувство, мозг и зрение. Кажется, что нет пределов могуществу леонардовского мышления и проницательности его глаза.

Страницы „кодексов“ разворачивают нескончаемую ленту набросков, схем, зарисовок, композиций, чертежей: прообраз танка, в виде лошади, скачущей внутри широкого броневго колпака — и наброски для „Тайной вечери“; откидное сидение для пужника, — и тосканский пейзаж, взятый с вершины холма; человеческий зародыш, — и водолазный прибор; абрисы мадонн с младенцами Христами, — и летательные машины; рисунки женских причесок с хитро сплетенными косичками, — и набросок повешенного заговорщика Бернардо Бандини; мортиры, стреляющие разрывными снарядами, — и Леды с лебедями; чертежи улиц, расположенных в двух плоскостях, — и проект аллегорических украшений; рисунки человеческих внутренностей, — и проекты храмов; и т. д., и т. п. Это какой-то безграничный человек, думающий обо всем, выпкающий во все, подмечающий все, что есть в природе, и сверх того еще пополняющий эту природу там, где ему видятся в ней пробелы. Каким легким представляется здесь его гений, и каким плодотворным! Леонардовской руке нужно словно бы только поспевать за его творческой плодовитостью, и лишь регистрировать то, что пригоршнями высыпают его изобретательность и наблюдения.

Но вот начинается переход от этих щедрых эскизов и проектов к большому искусству, к живописи,—и Леонардо неузнаваем. Это — человек другой природы. Он — скупец. У него затрудненное творчество. Он — автор немногих и темных картин. Он замкнут в небольшом круге приемов. Более того,— он нерешителен. Он часто останавливается на полдороге. Его ранние биографы в сущности правы. О нем, в самом деле, можно сказать, что ни одну вещь он собственно не довел до конца. Все их гениальное совершенство не стирает в нас ощущения, что в замыслах Леонардо они были еще тоньше и окончательнее, и что он оставил их, не подняв до какой-то, самому себе намеченной высоты. Какова она,— мы не знаем, но что она есть — чувствуем.

Во всяком случае, бесспорно, что для Леонардо создать картину было настолько же трудно, насколько легко было сделать рисунок. Путь от наброска к живописи был мучительным. Поэтому рисование являлось каждодневным занятием,—а живопись была редким этапом. Наблюдения современников удивленно отмечают это. Совсем небольшие сроки были ему нужны для всяческих сложных инженерных и архитектурных чертежей и проектов. Но ему требовались годы, чтобы написать простой портрет, не говоря уже о композиции, будь то картина или скульптура. Над портретом „Моны Лизы“ он проработал четыре года; „Тайную вечерю“ он готовил чуть ли не десятилетие; над „Конем“, памятником Франческо Сфорда, он медлил шестнадцать лет, так и не доделав; одна подготовка „Битвы при „Антиари“ заняла три с половиной года,—и осталась безрезультатной. Не дай бог, ежели кто-либо заболел желанием дать Леонардо заказ. Шли годы, а он все



«Поклонение волхвов» (Флоренция, Уффици)



«Поклонение волхвов». Деталь картины
(Флоренция, Уффици)

никак не мог перейти от эскизного рисунка к живописи, или же попросту не выполнял обещания совсем. И в это же время он делал десятки и сотни набросков и проектов, где его мастерство и изобретательность цвели с огромной полнотой.

Лицам, входившим с ним в соприкосновение, было чему удивляться. Гений искусства — и такое поразительное бесплодие. Современники горестно отмечали факт, но не могли найти объяснения. Они просто сопоставляли скудость художественных произведений Леонардо с обилием его инженерно-математических занятий и выводили простейшее следствие о том, что математику он любит, а к живописи холоден. Сохранилась переписка между Изабеллой д'Эсте, герцогиней мантуанской, пожелавшей заказать портрет, а потом картину на любой сюжет, какой будет угодно Леонардо, и между доверенным ее лицом, важным кармелитом Пьетро де Нуволарио, которому она после долгого ожидания поручила вытянуть, наконец, у Леонардо обещанное. Нуволарио отвечает герцогине: „Я сделаю то, о чем просит меня ваша светлость. Что касается жизни Леонардо, то она очень пестра и неопределенна (*e varia e indeterminata*), так что кажется, что он живет со дня на день (*a giornata*). С того времени, как он находится во Флоренции, он сделал только эскиз одной картины (речь идет о „Св. Анне“) ... Эскиз этот еще не кончен. Другого он ничего не делает, разве только, что двое его учеников пишут портреты, а он время от времени исправляет их работы. Он чрезвычайно увлечен геометрией и совсем забросил кисть (*da opre forta a la geometria, impracientissimo al fenello*)“. Письмо помечено 3-м апреля 1501 года, а на следующий день, 4-го, Нуволарио добавляет, что он посетил Леонардо

„в пятницу, на страстной неделе, чтобы лично убедиться, как обстоит дело. Его занятия математикой до такой степени отбили у него охоту к живописи, что он с трудом берется за кисть“...

Можно сказать, что эта фраза вице-генерала кармелитского ордена является своего рода классической формулой того, что думали о Леонардо современники. Она сохранила свою силу надолго. Она стала традиционной. Однако, если она свидетельствует о фактах верно, то объясняет их ложно. Медленность и затрудненность художественного творчества Леонардо бесспорны, но причина этому отнюдь не разбросанность его занятий и не предпочтение, которое он оказывал математике. Это не так просто. При его долголетней, огромной работоспособности, хватило бы места и для создания изрядного количества художественных произведений,—во всяком случае много больше, нежели он сделал. Суть не в нежелании Леонардо заниматься живописью, а наоборот — в том высочайшем значении, которое он ей придавал. В этом состоял парадокс леонардовского творчества.

В самом деле, если живопись — познание мира, то картина — итог такого познания. Создать картину — значит дать синтез, философию естества. Легко заниматься отдельными исследованиями, анализировать явления, отыскивать частные законы и выводить частные решения; легко зарисовывать фигуры и предметы, изобретать машины и аллегории; здесь достаточно трудоспособности, опыта, мастерства, чтобы наполнить сотни страниц „кодексов“. Но требуется величайшее раздумье, огромная осторожность, постоянная выверенность, когда сводишь эти разрозненные знания воедино, когда даешь последние обобщения законам природы,—когда создаешь картину.

Чем больше у живописца знаний, чем глубже проник он в строение и связь явлений, тем труднее и опаснее добывать синтез. К нему можно обращаться лишь в особые минуты, когда вдруг находишь то, что давно искал, что раньше не давалось вовсе или было приблизительным.

Вот творческое самочувствие Леонардо. Знаменательны белые пятна, незаполненные места на его почти законченных картинах, и огромное время, которое он тратил, чтобы их заполнить. Известен рассказ Вазари о том, как приор монастыря Санта Мариа делле Градие, заказчик „Тайной вечери“, жаловался миланскому герцогу на то, что картина, собственно, давно готова, но Леонардо никак не может дописать на ней двух голов. Однако эти головы были как раз философско-психологическими центрами композиции, высшими, друг другу противостоящими точками ее замысла — изображениями Христа и Иуды; Леонардо раздумывал, искал их, — и ждал. О том же говорит и другой рассказ: занятый сторонней работой, Леонардо вдруг бросал ее, спешил в монастырь, вбегал на подмостки трапезной, где на стене была начата „Тайная вечеря“, наносил несколько мазков, — и опять уходил, и надолго. Можно сказать, что беря кисть, он становился философом, а беря перо, был только исследователем.

Замечательно, что по мере того, как он входил в возраст, он работал в живописи все труднее. Гения и мастерства прибавлялось, а произведений становилось меньше. Глубина замысла была обратно пропорциональна скорости воплощения. Недаром Леонардо часто приступал к писанию картины, так сказать, с другого конца. Процесс подготовки распадался на две части: существо композиции он начинал ме-

дленно вынашивать внутри, долго не прикасаясь к доске или к стене; но внешняя энергия, воля к живописи выражалась в том, что он принимался ревностно за какие-нибудь побочные операции, нужные для будущей картины,—начинал экспериментировать над техническими частностями. Так сублимировал он затрудненность своего искусства. Когда папа Лев X заказал старому Леонардо картину и спустя некоторое время послал узнать, приступил ли тот к работе,—посланные сообщили, что картина еще не начата, но что Леонардо весь ушел в приготовление особых лаков, которыми будет покрыто произведение после окончания. Лев X заметил: „Этот художник никогда картины не кончит, ибо, не начавши дела, уже думает о конце“—и оказался прав. То же, в сущности, случилось с технической подготовкой „Тайной вечери“ и „Битвы при Ангари“. Леонардо медлил с живописью и спешил с техникой; он, не наносивший ни одного контура, прежде чем не находил его до конца,—пустил в оборот какие-то наспех сделанные красочные составы и грунты, которые скоро начинали разлагаться и губить создаваемые с таким трудом произведения. Так, сразу же, была погублена „Битва при Ангари“, где краски стали осыпаться еще во время работы—и Леонардо должен был ее бросить; так медленнее, но столь же неотвратно стала жохнуть и меняться „Тайная вечеря“, о которой уже в 1560 году, через сорок лет после смерти Леонардо, Ломатто писал, в своем „Трактате о живописи“, что она вся разрушена (roviata). Конечно, здесь в достаточной мере сказалась общая склонность Леонардо к экспериментированию, его вкусы к техническим новшествам, сильные сами по себе. Но они нашли питательную среду в необходи-

мости восполнить чем-либо творческую медленность, которая теснила Леонардо и требовала себе замены.

Начинал он не так. Молодой Леонардо не знал ни этой натуры, ни этих сублимаций. Его ранняя живопись, в течение почти всего десятилетия 1470—1480, находится в общем русле флорентийского искусства второй половины Кватроченто. Он — ученик Вероккио, хотя уже видно, что он — орленок в гнезде совы. Уже явно, что он гений, тогда как сам Вероккио и другие выкормыши его „боттеги“, главной мастерской флорентийского искусства 1470-х годов, — только таланты. Вазари сообщает, будто Вероккио пришел в отчаяние и бросил живопись после того, как одна написанная юным Леонардо фигура на вероккиевской картине победила своим совершенством всю композицию старого мастера. Это выдумка; Вероккио продолжал работать долго спустя после этого, столь якобы трагического поединка. Вазари сочинил здесь одну из излюбленных своих эффектных новелл. Но не выдумка то, что белокурый ангел, сделанный Леонардо в „Крещении Христа“ Вероккио, обладает более высокой живописной природой, чем его темноволосый дружка и обе мужские фигуры. Каждый, кто ставил себя судьей в этом поединке между начинающим Леонардо и его учителем, — убеждался воочию в превосходстве ученика. Ангел Леонардо прелестнее; он отмечен изысканностью и тонкостью, которых нет у живописи Вероккио, у его более простых и мужественных фигур.

Однако Леонардо и здесь, и в ближайших самостоятельных работах еще не рвет связей с учителем. Он только развивает их. Он гениально извлекает следствия, каких Вероккио извлечь не мог. Между тем, Вероккио вовсе не был косным мастером. Он

был многообразен: живописец, скульптор, ювелир. Он и сам менял традицию. Он искал и почти новаторствовал. Birsch-Hirschfeld хорошо назвал его „проблематиком Вероккио“, „der Problematiker Verocchio“ (Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, 1912). Он не был простым продолжателем „плебейской“ линии флорентийского искусства, того демократического натурализма, который до него был воплощен в 1430—50-х гг., скульптурами Донателло, самого народного из великих ваятелей Ренессанса, а после него, в 1470—80-х, живописью Гирландайо, самого народного из флорентийских мастеров кисти. Вероккио был иной социально-художественной породы. Он условнее, церемоннее, наряднее. Он уже благородничает в композиции, уже играет ритмом линий, вносит плавность в движения и жесты. Можно сказать, что он — почти буржуа-жантильем. Он опирается на вкусы зажиточного бюргерского слоя, идущего на поводу у флорентийского патрицианства и поддерживающего его олигархию.

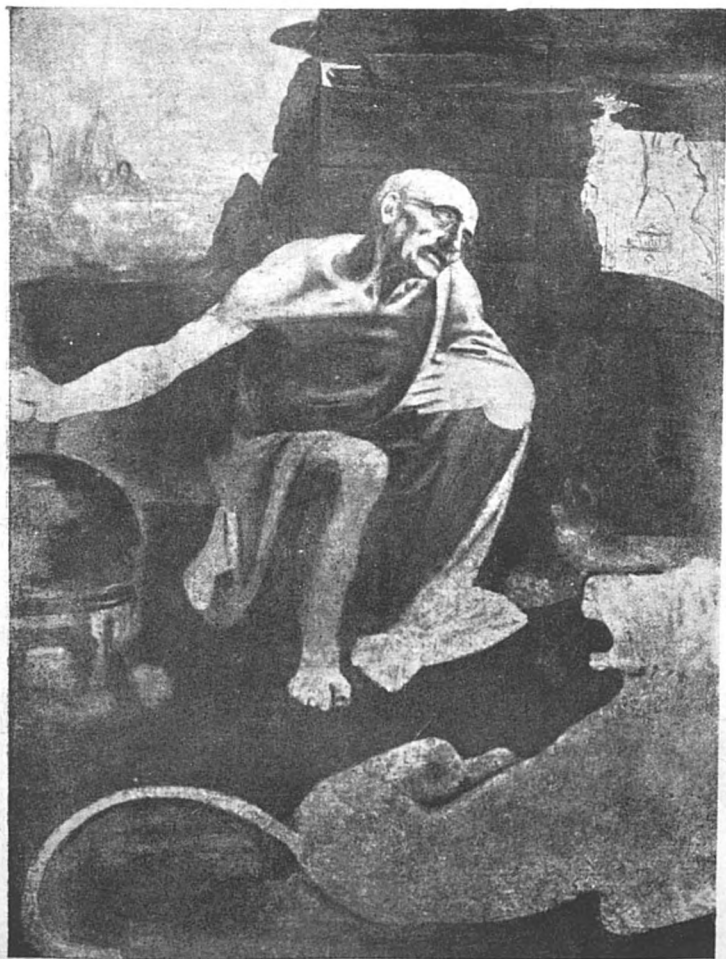
Молодой Леонардо сделал следующий шаг. Он относится к Вероккио так, как Вероккио относится к Гирландайо. Леонардо доводит до последних пределов обе линии — и вероккиевскую, и гирландайевскую. С одной стороны, он продолжает самый смелый натурализм, с другой — его пленяет самая изысканная утопченность. Эта двойственность отделяет его от сверстников по поколению. Таких там не было. Все они были цельнее. Два самых крупных, Боттичелли и Гирландайо, — оба чуть постарше Леонардо, один на шесть лет, другой на три, — образуют фланги. Боттичеллиевское искусство последовательно аристократично. Это — самая патрицианская живопись, самая изысканная по ритмам, образам, композициям, сю-

жетам, какую только могли желать Медичи и их окружение. Искусство Гирландайо — последовательно демократично. Оно просто, увесисто, неповоротливо, даже чуть косно, загружено образами предметов и людей каждодневного быта; оно совершенно удовлетворяло вкусы и понимание флорентийских низов. Леонардо же хотел быть точкой пересечения обоих направлений. Он стремился соединить их, поднявшись над ними. В его раннем искусстве уже есть зародыши сложности и дисгармонии — будущей высокой трагедии и высокого одиночества его творчества.

Флорентийский натурализм он делает таким гибким и тонким, что, собственно, с леонардовских приемов надо начинать изучение реалистических опытов новейшего европейского искусства. Ранняя манера Леонардо, впервые в истории живописи, вводит в художественный обиход новое понятие — интимизма. В сравнении с предшественниками, кто бы они ни были, — оно необычайно. Таким тихим голосом искусство еще не говорило. Оно всегда стояло на площади, даже когда изображало комнату, и всегда по-базарному гремело, даже когда передавало сон, смерть или пустынночество. Леонардо первый нашел интимность движений, лиричность жестов, тонкость улыбки, домашнюю прелесть бытовых подробностей. Эти черты, составившие славу Рафаэля 1500-х годов, оставшиеся в мире под его маркой — уже были в Леонардо 1470-х. Никогда позднее Леонардо не был таким доступным и ясным. Всякий, кто стоял в ленинградском Эрмитаже перед так называемой „Мадонной Бенуа“, или вглядывался в такие же наброски пером — в „Мадонну с кошкой“, „Мадонну с единорогом“, в „Иисуса с ягненком“ и т. п. — тот знает это ощущение интимной прелесть, какое они дают. Леонардо

впервые ввел во флорентийский натурализм силу „малых величин“. Он открыл роль оттенков. Он положил начало психологизму искусства. То, что потом стало программным в его требованиях изображения душевных состояний человека, что отразилось в его учении о передаче людской психики жестами и движениями, что было выражено с высшей полнотой в „Тайной вечере“ — все это началось уже в его белокуром ангеле на вероккиевском „Крещении“, нерешительно засквозило в луврском „Благовещении“ и открыто проявило себя в ранних „Мадоннах“. Естественность изображения, в том смысле, как мы понимаем это теперь, началась с Леонардо. Домашняя улыбка „Мадонны Бенуа“, ее детски-девичий облик, неказистый полевой цветок в руке, простое изящество движений ее и младенца, все это — „изобретение“, „*invenzione*“ Леонардо. До него этого не было. Нужна была новая наблюдательность и новая тонкость, чтобы решить изменившиеся задачи анатомии, психологии, контурности, объемности, перспективы.

Уже нельзя было довольствоваться приблизительностью или условностью старого натурализма. Картина сразу должна была давать такую же убедительность видения, как в жизни, — без скидок и снисхождений. Перспективное мастерство Леонардо, в этом смысле, принципиально отличается от всех его предшественников, какими бы новаторами они ни были. Даже Пьеро деи Франчески, сделавший формально так много, чтобы передать на плоскости иллюзию дали, введший в живопись воздушную перспективу, все же неловок и ребячлив, если его панорамные смелости, хитрые пейзажи, написанные *de su in sotto*, сверху вниз, на портретах урбинской герцогской четы, Федерико де Монтефельтро и Баттисты Сфорца, или



«Святой Пероним» (Рим, Ватикан)

на „Крещении Христа“ (см. Roberto Longhi, „Pierro della Francesca“ 1927), сравнить с безукоризненной легкостью пейзажных планов у молодого Леонардо. Гирландайо навсегда остался в этой области мужланом; Перуджино — приблизителен и часто инфантилен; Вероккио — натузлив и неразнообразен. Леонардо же, с первой вещи этого рода, о которой мы можем ныне судить воочию, — с „Поклонения волхвов“, — выражает пространство так совершенно, как если бы самой проблемы перспективизма уже не существовало, и он пришел на готовое, давно открытое и давно усвоенное.

Такая же живая пластичность есть и у его объемных решений. Они гибки, податливы, многообразны. Они дают нам то же чувство бесконечного ряда отношений, какое дает природа. Леонардо уже не нуждается в тяжелой весомости, в мощном сопротивлении среде, которым наделены фигуры и предметы у Мазаччо. Как ни почитал он этого гиганта живописи, все же этот, сравнительно недавний, предшественник был для него вполне архаичен. Леонардо ушел от Мазаччо настолько же далеко, насколько утонченно может он противопоставить примитивным наблюдениям Мазаччо свои исследования физического строения вещей, свои знания анатомии и физиологии живых существ, свое изучение воздушно-световой среды.

Именно эта утонченность позволяла ему открыть новые области изобразительности, равно как начать ломку самой системы флорентийской живописности. Леонардо расширил зрительный опыт художника. Он первый ввел в искусство эстетику безобразного. Он был отцом карикатуры. Первые деформации человеческого лица сделал он, еще в молодости, в ту же решающую середину 1470-х годов, и не устал

искать и закреплять людское уродство до конца дней. „Он испытывал такое удовлетворение при виде какого-нибудь человека со странной головой или запущенной бородой или волосами, что мог целый день бродить следом за понравившейся ему фигурой“, говорит Вазари. Тут была обратная сторона того интимизма, который в лицевой своей форме давал милую прелесть ранним леонардовским мадоннам. Леонардо первый опрокинул и колористическую систему флорентийской живописи. В ней господствовала полихромность. Цвет каждой вещи воспринимался и передавался особо, совершенно так же, как в отдельности изображался каждый предмет. Локальность окрасок сообщала живописи Кватроченто пестроту, яркость и жесткость. Этой расчлененности колеров Леонардо противопоставил свой глаз художника-естественника и первый, опять-таки, накинул на живопись дымку воздуха, пелену светящейся атмосферы — свое знаменитое *sfumato*. Оно смягчало и объединяло дисгармоничную многоцветность. Традиционные основы флорентийского колорита — зеленовато-красноватосиние сочетания тонов, — у Леонардо сохранились, но их прикрыла серо-коричневая светотень. Радостная игра красок стала заглушенной. Леонардовский колорит пасмурен. Хотя непосредственным назначением *sfumato* была лепка *rilievo*, выявление пластики объемов, их моделировка в пространстве, все же это было началом „плен-эра“, исходной точкой той линии наблюдений и опытов, которая спустя четыреста лет закончилась теорией и практикой французского „дивизионизма“ 1900-х годов. У Синьяка, Кросса и К^о прародителем оказался Леонардо.

Было ли время, когда аналитичность искусства являлась у Леонардо самоцелью и ее натуралистической

кропотливости еще не противопоставлял себя аристократизм обобщения, та „красота делого“, которая не просто сопутствует леонардовским произведениям зрелого периода, но господствует в них?— Возможно! Если отнестись с доверием к описаниям, которые Вазари посвящает первым, несохранившимся работам Леонардо, так могло быть в начале 1470-х годов, с их чистейшим экспериментаторством, когда гениальный юнец овладевал зримым миром. Однако какое количество лет надо отпустить на это?— Три, четыре года, едва ли больше! Что такое сложившийся Леонардо? „Поклонение волхвов“ уже не просто зрелая, а утонченно-зрелая вещь, „Святой Иероним“ — по-давно, а между луврской „Мадонной среди скал“ и произведениями всего миланского периода, 1482—1499, вообще сколько-нибудь ясной границы не проведешь. Леонардо же было в пору „Поклонения волхвов“ всего двадцать пять-двадцать семь лет. Разногласия исследователей, будь то „всезнайка Мюллер-Вальде“, — как иронически называет его умница Сеайль, — или осторожный и обстоятельный Зейдлиц, или неосторожный и необстоятельный Эдмунд Гильдебранд и т. п., — сводятся к передвижке дат в пределах нескольких лет, между 1477 и 1481 гг. Это значит, что гений Леонардо созрел молниеносно. И не только в искусстве: каждый знает письмо к Лодовико Сфорда, где Леонардо перечисляет свои инженерно-военные изобретения: „Пресветлейший государь, приняв во внимание и рассмотрев опыты всех тех, которые величают себя учителями в искусстве изобретения военных средств, и найдя, что их средства ничем не отличаются от самых обыкновенных, — я безо всякого стремления унижить кого-нибудь, хочу изложить Вашей светлости кое-какие изобретения, мне принадлежащие, и вкратце

переименовываю их", — а далее следует потрясающий перечень „секретов“ и не менее потрясающий финал: „в мирное же время я никому не уступлю как архитектор... могу работать, как скульптор в мраморе, бронзе и терракоте... а по части живописи могу поравняться с любым, кто бы он ни был...“. Предлагая все это прикладных дел мастерство, Леонардо умалчивает о своих теоретико-исследовательских работах, которые стоят за его секретами, и до которых миланскому герцогу нет дела. Датировано письмо 1481-м г., когда уже были брошены неоконченными „Поклонение волхвов“ и „Св. Иероним“ и, вероятно, была начата „Мадонна среди скал“. Леонардо шел лишь тридцатый год — значит все богатство опыта он должен был наживать еще раньше. Действительно, ни с одним человеком мировой истории его не сравнить.

Неудивительно, что его ранняя живопись отличалась в такие утонченно-зрелые формы. Собственно, только маленькое луврское „Благовещение“ и „Мадонна Бенуа“ носят черты юношесственности. Мастерство деталей в них, пожалуй, сильнее совершенства целого. Их надо отнести куда-нибудь к началу 1470-х годов. Но, начиная с „Поклонения волхвов“ и далее, аналитической утонченности составных частей леонардовской живописи неизменно и решительно сопутствует абстрактивизм обобщения. То, о чем Леонардо писал в своей „Похвале глазу“, что он именовал „общим чувством“, — архитектоника целого, — уже наличествует в работах этого пятилетия. Накануне своего переезда в Милан, Леонардо уже нашел форму композиционного синтеза. Впервые в истории живописи он сделал картину организмом. Это не просто окно в мир, не кусок открывшейся жизни, не на-

громождение планов, фигур и предметов, как у Гирландайо или Филиппино Липпи. Это — микрокосм, малый мир, подобный реальности мира большого. У него свое пространство, своя объемность, своя атмосфера, свои существа, живущие полной жизнью, но жизнью иного качества, чем скопированные, отраженные люди и предметы натуралистического искусства. Леонардо был первым создателем „картины“ в том смысле, как ее позднее понимало классическое искусство Европы. Именно это сделало Леонардо основоположником новой живописи. Современники еще могли близоруко недоумевать, но уже Вазари в своем делении истории искусства на эпохи ставит Леонардо во главе последней, новейшей етá. Это — тот Леонардо, который породил всего Рафаэля и молодого Микельанджело, наложил свою печать на Джорджоне и Корреджо и который потому же так близок классицизму XVII века, почему он сугубо далек нам, начисто отвергающим его отвлеченную, покоящуюся в самой себе архитектурность.

Она была изнанкой его утопченности натуралиста. Можно сказать, что тут действовала формула „ab realla ad realiora“, „от реального к реальнейшему“. В то время как исследовательский гений вел Леонардо от простых наблюдений к сложным, от сложных к сложнейшим, пока наконец не терялся во множественности „бесконечно малых“, — в это же время его художественный гений так же ступеньчато и так же настойчиво противопоставлял этому раздроблению зрительного мира обобщающее начало. Леонардо искал закономерностей. Он начал с традиционных, вослед стольким предшественникам, поисков канона пропорций человеческого тела и кончил новыми, им самим изобретенными, канонами композиционного строения кар-

тины. Леонардо-анатом давал поразительные по живой точности рисунки внутренних органов, сосудов, сухожилий и т. д., а Леонардо-художник давал труднейшие по своей темноте и обобщенности изображения людских фигур и их взаимодействия. Это была первая фаза той „красоты мира“, которую он, как художник, выводил из ведомого ему, как ученому, „бесконечного разнообразия природы“. Из единичного он извлекал типическое, чтобы потом из типического извлечь совершенное. Вельфлин, со своим выверенным чутьем формальных сторон искусства, четко рисует последовательность такого процесса: „Пластически понятое тело с самого начала является проблемой пропорции“, „строение тела само по себе архитектурно; эта архитектоника может быть еще ярче выражена в определенной геометрической системе; но специфическим достижением Ренессанса является обнаружение всеподчиняющей закономерности; в этом случае, с полным правом говорится о гармонии форм; однако особенностью Ренессанса является строгая связанность этой гармонии, которую итальянцы почувствовали очень рано, как в архитектуре, так и в изображении человеческого тела („Искусство Италии и Германии в эпоху Ренессанса“, 1934, стр. 96—173).

Между „Благовещением“ и „Поклонением волхвов“ есть, конечно, достаточно различия, чтобы сказать, что Леонардо пришел к своей архитектонике не сразу. Но он нашел ее так быстро и даже стремительно, что вторая картина уже дает все формулы новой эстетики. „Поклонение волхвов“ — первенец классической картины. Мария с младенцем и склоняющиеся по обе ее стороны волхвы уже образуют в центре картины, в ее решающем месте, тот треугольник или пирамиду, в которую, как в форму идеальной

уравновешенности, Леонардо будет в дальнейшем все строже вводить свои композиции. Начальная пора леонардовского архитектонизма в „Поклонении волхвов“ сказывается в том, что строгому равновесию и ясному замыслу центральной части не соответствует туманная, трудно постигаемая система расположения и смысл околичностей. Что они изображают? Как они построены? Что должны означать эти руины, эти разомкнутые легкие своды с колоннами и многоступенчатými лестницами, с лошадьми и людьми, что-то делающими в левой части фона, и какие-то схватки конников и зверей в правой? Явно, что Леонардо вложил во все это некую особую мысль — но какую? Никто еще доказательно не раскрыл этого. Видимо, и сам Леонардо медленно пробивался к окончательной идее. Два эскиза композиции — Лувра и Уффици — соединились в картине новым, третьим вариантом. Основа леонардовской классики — темная сложность идеи в ясной наглядности формы — здесь уже нашла себе первое выражение.

Так осталось до конца. Можно сказать, что перед тем, как покинуть на долгие годы, на полтора десятилетия Флоренцию, Леонардо простился со своей молодостью тем, что отрекся от простого, жизненного и ясного флорентийского искусства. До известной степени, его последней данью флорентийской традиции был „Св. Иероним“, правда тоже неоконченный, но все же знаменующий собой высшую точку леонардовского раннего натурализма. Хотя в „Иерониме“ и есть расчетливая композиция, уравновешивающая широкое, размашистое движение фигуры, склоняющей колена перед распятием, однако в основном, это — анатомическая штудия старческого тела, беспощадная, отрывающаяся вивисекционным столом. Но эта оди-

ночка только резче подчеркивает свою противоположность вещам нового стиля, нарочитому архитектурному „Волхвов“, „Мадонны среди скал“ и т. д.

В сущности, это не столько последние произведения флорентийской молодости, сколько первые вещи миланской зрелости. Трудности датировки луврской „Мадонны среди скал“, где исследователи ссорятся между собой больше всего, с диапазоном от конца 1470-х годов во Флоренции (Сеайль) до начала 1490-х годов в Милане (Зейдлиц) объясняются стремительным ростом новых отвлеченных начал и убылью реалистических элементов ранней манеры. Это — свидетельство того, что Леонардо переходит на другие социально-художественные позиции. Такое искусство, как в „Волхвах“ и в „Мадонне среди скал“ никаким, не то что народным, но и средне-бюргерским слоям, не могло быть ни понятным, ни близким. Оно рассчитано на изысканный глаз и на искушенную мысль. Его нельзя просто назвать патрицианским, придворным искусством. В нем не было впечатляющей пышности или изысканного раболепства — двух форм проявления художественного сервилизма. Может быть, таким оказался бы „Колосс“, конный памятник Франческо Сфорца, ибо так он и был задуман, „чтобы увековечить память вашего отца и славного рода Сфорца“. Но все же новый стиль Леонардо обращался к слою людей высокого досуга и высокой культуры, которые своим умственным аристократизмом опередили придворную челядь Медичи и Сфорца и, служа ей, были в то же время для нее образцами, по которым она стремилась равняться.

Это — искусство ученого круга. У него узкая общественная база, которая могла то расширяться, то уменьшаться в зависимости от того, к чему стре-

мится опирающийся на нее художник. У Леонардо она не росла, а суживалась. Его творчество постепенно делалось искусством для одиночек, а этими одиночками все определеннее становились ученые, знатоки, немногие человеческие единицы, наделенные профессиональной пронизательностью мысли и зрения. Однако этот процесс не был прямолинейным. Он шел противоречиво. В усилении и ослаблении художественной замкнутости Леонардо есть известная закономерность. В ней выражало себя его социальное самочувствие. Когда Леонардо ощущал прочность своего общественного фундамента, доступность его творчества повышалась; когда он чувствовал колебание почвы под ногами, его искусство, как раковина, смыкало створки.

Ясности его ранних работ соответствует устойчивость его флорентийской жизни начала 1470-х годов. Наступающий разрыв с Флоренцией в 1478—1481 гг. и начальная пора в Милане, после 1482 г., создают первую темноту и усложненность в концепциях и приемах флорентийского „Поклонения волхвов“ и флорентийско-миланской „Мадонны среди скал“. Прочное вращение в миланскую, инженерно-учено-придворную жизнь 1490-х гг. вносит новую волну ясности и равновесия в повествовательную классику „Тайной вечери“ и впечатляющую помпезность „Конного памятника“. Миланский крах 1499 года, низложение Моро, утрата благосостояния, вынужденное возвращение во Флоренцию (1500), незадачливый отъезд на службу к Цезарю Борджа (1502), новый кратковременный возврат на родину (1503—1506), — все это землетрясение под ногами Леонардо дает быстрый рост герметизма в „Святой Анне“ (1501) и в „Моне Лизе“ (1503—1506). Наконец, окончательная

потеря устойчивости в последнее пятнадцатилетие, бродяжничество по хозяевам и государствам, с остановками в Милане — Риме — Амбуазе, приводят к совершенной замкнутости финального стиля Леонардо, к непроницаемости того луврского гермафродита с крестом, который именуется „Иоанном Крестителем“.

Этот процесс можно проследить вглубь и вширь, — в отдельных элементах и в целых композициях. Здесь проходит путь от детски-ясной улыбки „Мадонны Бенуа“, через двусмысленную улыбку-гримасу „Св. Анны“ и „Моны Лизы“, к темной, запечатанной, сфинксовой улыбке „Крестителя“; таково же развитие лирически-земного пейзажа „Благовещения“, через архитектонику сталактитов в „Мадонне среди скал“, к надуманному, дышащему мертвенным холодом, можно сказать — лунному пейзажу в „Св. Анне“ и „Моне Лизе“.

О промежуточности „Мадонны среди скал“, об ее поздне-флорентийском возникновении и ранне-миланском окончании, свидетельствует разнородность трех ее слагаемых: с одной стороны, это — цветы и травы, рассыпанные Леонардо под стопами фигур и по ближним скалам, на переднем плане картины; это — целый гербарий, доточно и любовно выписанный, по стебельку и по листику; здесь — юношеские влечения Леонардо; с другой стороны — мир базальтовых конусов, приоткрывающих некий неземной ландшафт сквозь просветы своих скал; это предвещает приемы старого Леонардо 1500-х годов; наконец, в центре картины — группа богоматери, младенца Иисуса, младенца Крестителя и ангела, которые обработаны двойственно: в них есть уже то психологическое разнообразие жестов и выражений, какое найдет свое высшее завершение в „Тайной вечере“, и вместе с

тем они строго замкнуты в форму абстрактной архитектуры,— в пирамиду, впервые нерешительно испробованную в „Поклонении волхвов“ и ставшую принудительной в поздних композициях.

Главенствование „Тайной вечери“ в леонардовском искусстве обусловлено равновесием всех ее составных частей. Это — единственное произведение Леонардо, которое в самом большом смысле слова можно назвать гармоническим. Это — норма и идеал для искусства мирового классицизма, для всех его мастеров, кто бы они ни были и когда бы они ни писали, будь то Рафаэль или только Караччи, Пуссен или только Давид. „Тайная вечеря“ — величайшее повествовательное произведение живописи. Это рассказ в контурах и красках, где каждая из тринадцати фигур живет своей глубочайшей внутренней и внешней жизнью, во всем разнообразии душевной полноты и физической выразительности, и где вместе с тем общая композиция собирает все части воедино, в простой, ясной, неназойливой архитектонике. Требование психологизма и требование тектоничности здесь осуществлены в такой мере, что можно написать целую книгу, если идти следом за тем, чем насытил Леонардо свою картину,— будь то чередование выражений лиц, экспрессия каждой из двадцати шести рук, взволнованное движение тел, расходящееся в обе стороны от центральной фигуры Иисуса, или формальные приемы композиции, четыре малых треугольника, образуемых каждым тремя апостольскими фигурами, изобретательнейшие тонкости перспективы, воздуха, света, с этим столом, выдвинутым на первый план, параллельно рампе, с этими стенами, уходящими в глубь так, что они дают небывалую иллюзорность пространству и пластич-

ность предметам, наконец, общее классическое построение картины, с ее лаконизмом, равновесием, скромностью и простотой трактовки. По выражению Дворжака: „Es handelt sich nicht um Ideale und Normen der formalen Vollendung und Gesetzmässigkeit, sondern um künstlerische Wahrheit in jener Bedeutung des Wortes, die den chaotischen Eindrücken des Lebens die höhere künstlerische Einsicht und Gestaltung entgegensetzt“ — „дело идет не об идеалах и нормах формальной завершенности и закономерности, но о художественной правде, в том значении слова, которое хаотическому внедрению жизни противопоставляет более высокое художественное разумение и воплощение“ (Mak Dworak, „Geschichte der Italienischen Kunst“, 1927, т. I, 180).

Мы не знаем, какова была вторая историческая картина Леонардо — „Битва при Ангиари“. Но если судить по фрагменту ее картона, сохранившемуся в луврской копии Рубенса, и по знаменитому описанию: „Как изображать битву“, сделанному Леонардо, (см. фрагмент № 785 данного тома). — она была менее глубока по замыслу, менее разнообразна по психологии и менее гармонична по форме: это — клубок из людей и коней, одержимых яростью схватки и конвульсиями смерти. Микельанджело, соревнуясь с Леонардо на ту же тему, в своей композиции „Прерванного купания воинов“, больше использует уроки величавости, человечности и гармонии „Тайной вечери“, чем сам ее творец. Во всяком случае на высоте „Сенасоло“ Леонардо в дальнейшем не поднимался. Но и в „Тайной вечери“ доступность не лежит на поверхности. „Тайная вечеря“ сложна. Она уступает зрителю лишь шаг за шагом. Это менее всего — народная картина в том смысле, в каком

можно это сказать про живопись Мазаччо в начале Кватроченто, или про живопись Гирландайо — в конце. „Тайная вечеря“ общепонятна только наглядностью своей темы; однако леонардовское в ней начинается как раз за пределами первичной иллюстрации к евангельскому тексту. Тонкость замысла, хитрости построения и чудеса мастерства рассчитаны на медленное, разборчивое и сложное совершение.

Это был предел ясности, на которую способен Леонардо. Пусть терпеливому и ученому глазу, — все же „Тайная вечеря“ раскрывает себя. Но никакая усидчивость не в силах до конца снять темноту со „Св. Анны“, загадочность с „Моны Лизы“ и непроницаемость с „Иоанна Крестителя“. Мы чувствуем, что в них заключен какой-то очень важный итог, сокровенная мысль, некая философия бытия. Однако она огорожена от постороннего проникновения. Величайшая ясность архитектоники и величайшая тонкость деталей соединены с неразгадываемой сложностью идеи. Что должно значить в „Св. Анне“ это сидение друг на друге трех фигур среди пустынного ландшафта, это сложнейшее взаимоотношение их полуулыбок, поз, оборотов, — особенно на лондонском, подготовительном картоне, где фигур было еще больше, а композиция еще труднее? Здесь условный код, средневековая иерархия символов, введенная в споконную композицию форм нового искусства.

Такова же „Мона Лиза“. Ее видимая простота лукава и обманчива. На нее смотришь с возрастающим недоумением. Это менее всего портрет. Даже в нынешнем своем состоянии, обветшавшем, пожелтевшем, потускневшем, „Мона Лиза“ излучает то, о чем на столько ладов твердили старые поколения поэтов, критиков и моралистов. Пусть их высказывания гиперболичны,

но зерно верности в них есть: музейный сторож, не отходящий ныне ни на шаг от картины, со времени ее возвращения в Лувр после похищения 1911 г., сторожит не портрет супруги Франческо дель Джокондо, а изображение какого то полу-человеческого, полу-змеиного существа, не то улыбающегося, не то хмурого, господствующего над охладевшим, голым, утесистым пространством, раскинувшимся за спиной. Леонардо вообще ничего не делал спроста, а в живописи — подавно. У каждого его шифра есть свой ключ. Но где он здесь? За четыре века никто еще не ответил на это, так же как нет ответа и на то, что хотел сказать Леонардо своим двуполым, странно улыбающимся „Крестителем“, мердающим в сумраке sfumato округло-мягким телом, и указывающим перстом куда-то во тьму, в высь. Домыслы и пояснения писателей 1900-х годов, типа Волынского или Мережковского, — бутафория мистики. Они могут сейчас вызвать, в лучшем случае, улыбку. Но темнота идейных концепций позднего Леонардо в самом деле такова, что чернокнижники новейшего толка могли пытаться навязать ему себя в родственники. В эти годы заката у Леонардо, в сущности, есть только один понимающий его зритель — он сам.

Недаром именно в эту последнюю пору жизни так сильно, сильнее чем когда-либо, у него разобщены математика, инженерия, рисование — с одной стороны, и живопись — с другой. Он все больше вычисляет, изобретает, строит, занимается грандиозными работами, вроде шлюзования Арно для флорентийской Синьории, или фортификацией городов для Цезаря Борджа, — и все реже берется за кисть, чтобы еще раз, наново сформулировать красками,

заветную мысль о природе и человеке. Между собственной и чужой живописью он прокладывает непроходимую границу. То, что ему нужно и что он сам делает,— это одно; то, что нужно посторонним и что делают посторонние — другое. Для этого другого, он готов даже сотрудничать с учениками, проходить своею гениальной кистью по их полотнам, чтобы дать им искусство повыше и потоньше, нежели могут дать они сами, эти люди его школы, Болтрафио, да Предис, д'Оджоне, да Сесто и т. д.,— порода талантов малых или средних. Он снабжает их трафаретами своих композиций, набросками своих invenzione: таково происхождение целого ряда „леопардесков“, сомнительных полотен, которым когда-то наивная традиция давала имя самого мастера, а прямолинейный критицизм XIX века отказывал во всяком соприкосновении с Леонардо (см. их коллекцию у W. Suida „Leonardo und sein Kreis“ 1929, стр. 167 сл.). Но сотрудничество Леонардо с Амброджо да Предисом в поздней, лондонской „Мадонне среди скал“ можно считать уже бесспорным, вопреки панегирику этой реплике и уничтожению луврского оригинала, которыми разразился торопливый Мюллер-Вальде („Leonardo da Vinci“, 1889—90, стр. 107, 114). Надо ждать, что применение новых, объективных методов распознавания, вроде рентгенизации, макрофотографирования красочного слоя, и т. д., обнаружат еще на ряде картин, носящих сейчас имя учеников и школы Леонардо, большие или малые следы непосредственного прикосновения собственной его руки.

Это было традицией вообще, и мало затрагивало его собственное творчество в частности. Его знаменитое изречение: „Io servo chi mi paga“, „я служу тому, кто

мне платит“, — первая историческая формула буржуазного наемничества в науке и искусстве — получало в таких проявлениях свои практические следствия. Тут было улучшение товара общей мастерской для завлечения покупателя. Леонардо шел на это тем легче, чем труднее становилось для него собственное творчество. Проклятия деньгам, заносимые им же в свои записи, — только изнанка этой же формулы, выражение вечной стесненности в средствах, необходимости добывать деньги, унижительной зависимости от состояния казны заказчика или милостивого расположения покровителя. Жалобы на казначея, которые Леонардо подавал миланскому герцогу, — типичны. Он должен был жить, в конце концов, изо дня в день. У него не было достаточного настоящего и обеспеченного будущего. Это было тяжело само по себе. Но это было еще непереносимее при его взгляде на высоту труда и звание живописца. Он чувствовал себя князем, а жил как наймит. Он притязал на верховный круг человеческого общества, а был на положении искусного ремесленника. Его силы были гигантскими, а выход для них — малым. Люди говорили об его безмерном гении, но обращались с ним как с рядовым талантом. Он должен был работать и существовать как всякий другой, рядом. Он был частицей герцогской, папской, королевской челяди. Он мог как будто все, а не осуществил в сущности ничего. Его итогом был ворох бумаг и несколько картин. Он кончал жизнь в отчуждении — „ein ausschließlich in sich verschlossener, seinen Studien und Forschungen lebender Mann (I. Lermolieff-Morelli. Kunsthistorische Studien über Italienische Malerei“ 1893, т. III, стр. 44). Он был полон горечи. То, что он записал на обложке одной рукописи о судьбе

Лодовико Моро, он мог бы переписать для самого себя: „...герцог потерял власть, имущество, свободу, и ничего из предпринятого им не завершено до конца“. Это собственная его формула. Так было и с ним, ибо он был первым „лишним человеком“, — родоначальником длинной плеяды „лишних людей“ новой европейской истории.

Абрам Эфрос.

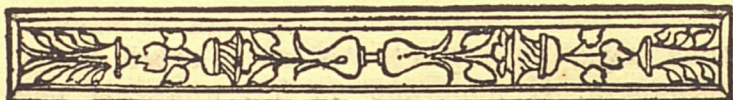




«Мадонна среди скал» (Париж, Лувр)

РАЗДЕЛ II

ИСКУССТВО



Спор живописца с
поэтом, музыкантом
и скульптором

457.

Т. Р. 27.

справедливых жалобах сетует живопись, что она изгнана из числа свободных искусств, ибо она — подлинная дочь природы и осуществляется наиболее достойным чувством. Поэтому, о писатели, вы не правы, что оставили ее вне числа этих свободных искусств, ибо она занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала.

458.

Т. Р. 34.

Так как писатели не имели сведений о науке живописи, то они и не могли описать ни подразделений, ни частей ее; сама она не обнаруживает свою конечную цель в словах,

и из-за невежества осталась позади названных выше наук, не теряя от этого в своей божественности. И поистине не без причины они не облагораживали ее, так как она сама себя облагораживает, без помощи иных языков, не иначе, как это делают совершенные творения природы. И если живописцы не описали ее и не свели ее в науку, то это не вина живописи, и она не становится менее благородной от того, что лишь немногие живописцы становятся профессиональными литераторами, так как жизни их нехватает научиться этому. Можем ли мы сказать, что свойства трав, камней и деревьев не существуют потому, что люди о них не знают? Конечно, нет. Но мы скажем, что травы остаются сами по себе благородными, без помощи человеческих языков или письмен.

459.

Т. Р. 7.

Та наука полезнее, плод которой наиболее поддается сообщению, и также наоборот, менее полезна та, которая менее поддается сообщению.

Живопись в состоянии сообщить свои конечные результаты всем поколениям вселенной, так как ее конечный результат есть предмет зрительной способности; путь через ухо к общему чувству не тот же самый, что путь через зрение. Поэтому она не нуждается, как письмена, в истолкователях различных языков, а непосредственно удовлетворяет человеческий род, не иначе, чем предметы, произведенные природой. И не только человеческий род, но и других животных, как это было показано одной картиной, изображающей отца семейства: к ней

ласкались маленькие дети, бывшие еще в пеленках, а также собака и кошка этого дома, так что было весьма удивительно смотреть на это зрелище.

Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей истинностью, чем живопись. Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения природы, чем та, которая представляет творения творца, то-есть творения людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное, что проходит через человеческий язык.

460.

Т. Р. 8.

Науки, доступные подражанию, таковы, что посредством их ученик становится равным творцу и также производит свой плод. Они полезны для подражателя, но не так превосходны, как те, которые не могут быть оставлены по наследству, подобно другим материальным благам. Среди них живопись является первой. Ей не научишь того, кому не позволяет природа, как в математических науках, из которых ученик усваивает столько, сколько учитель ему прочитывает. Ее нельзя копировать, как письмена, где копия столь же ценна, как и оригинал. С нее нельзя получить слепка, как в скульптуре, где отпечаток таков же, как и оригинал, в отношении достоинства произведения; она не плодит бесконечного числа детей, как печатные книги. Она одна остается благородной, она одна дарует славу своему творцу и остается ценной и един-

ственной и никогда не порождает детей, равных себе. И эта особенность делает ее превосходнее тех наук, что повсюду оглашаются.

Разве не видим мы, как могущественнейшие цари Востока выступают в покрывалах и закрытые, думая, что слава их уменьшится от оглашения и обнародования их присутствия? Разве мы не видим, что картины, изображающие божества, постоянно держатся закрытыми покровами величайшей ценности? И когда они открываются, то сначала устраивают большие церковные торжества с различными песнопениями и всякой музыкой, и при открытии великое множество народа, собравшегося сюда, тотчас же бросается на землю, поклоняясь и молясь тем, кого такая картина изображает, о приобретении утраченного здоровья и о вечном спасении, и не иначе, как если бы это божество присутствовало самолично. Этого не случается ни с одной другой наукой или другим человеческим творением, и если ты скажешь, что это заслуга не живописца, а собственная заслуга изображенного предмета, то на это последует ответ, что в таком случае душа людей могла бы получить удовлетворение, и они, оставаясь в постели, могли бы не ходить в паломничество местами затруднительными и опасными, как, мы видим, это постоянно делается. Но если все же такие паломничества непрерывно существуют, то кто же побуждает их на это без необходимости? Конечно, ты признаешь, что это делает образ, которого не могут сделать все писания, так как они не сумеют наглядно и в достоинстве изобразить это божество. Поэтому



Голова ангела. Деталь картины «Мадонна среди скал» (Париж, Лувр)



Этюд к голове ангела для «Мадонны среди скал». Рисунок
карандашом (Турин)

кажется, что само божество любит такую картину и любит того, кто ее любит и почитает, и более охотно принимает поклонения в этом, чем в других облициях, его изображающих, а потому оказывает милости и дарует спасение,— по мнению тех, кто стекаются в такое место.

461.

T. P. 10.

Живопись распространяется на поверхности, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину этих тел, так как глаз меньше ошибается, чем разум.

462.

Ash. I, 20 r.

Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем видимым творениям природы, то наверное ты будешь презирать тонкое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы,— все то, что окружено тенью и светом. И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой; но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей бога.

Нет ни одной части в астрологии, которая не была бы делом зрительных линий и перспективы, дочери живописи, так как живописец и есть тот, кто в силу необходимости своего искусства произвел на свет эту перспективу,—и астрология не может разрабатываться без линий. В эти линии заключаются все разнообразные фигуры тел, созданных природой, без них искусство геометрии слепо.

И если геометрия сводит всякую поверхность, окруженную линией, к фигуре квадрата и каждое тело к фигуре куба, а арифметика делает то же самое со своими кубическими и квадратными корнями, то обе эти науки распространяются только на изучение прерывных и непрерывных количеств, но не трудятся над качеством,—красотой творений природы и украшением мира.

Глаз на соответствующем расстоянии и в соответствующей среде меньше ошибается в своем служении, чем всякое другое чувство, потому что он видит только по прямым линиям, образующим пирамиду, основанием которой делается объект, и доводит его до глаза, как я это намереваюсь доказать. Ухо же сильно ошибается в местоположении и расстоянии своих объектов, потому что образы их доходят до него не по прямым линиям, как до глаза, а по извилистым и отраженным линиям; и часто случается, что далекое кажется ближе, чем соседнее, в силу того пути, который проходят эти образы; хотя

звук эхо доносится до этого чувства только по прямой линии.

Обоняние еще меньше определяет то место, которое является причиной запаха, а вкус и осязание, прикасающиеся к объекту, знают только об этом прикосновении.

465.

Т. Р. 16.

Животные испытывают больший вред от потери зрения, чем слуха, и по многим основаниям: во-первых, посредством зрения отыскивается еда, нужная для питания, что необходимо для всех животных; во-вторых, посредством зрения постигается красота созданных вещей, в особенности тех вещей, которые приводят к любви, чего слепой от рождения не может постигнуть по слуху, так как он никогда не знал, что такое красота какой-либо вещи. Остается ему слух, посредством которого он понимает только лишь звуки и человеческий разговор, в котором существуют названия всех тех вещей, каким дано их имя. Без знания этих имен можно жить очень весело, как это видно на глухих от природы, то-есть на немых, объясняющихся посредством рисунка, которым большинство немых развлекаются. И если ты скажешь, что зрение мешает сосредоточенному и тонкому духовному познанию, посредством которого совершается проникновение в божественные науки, и что такая помеха привела одного философа к тому, что он лишил себя зрения, то на это следует ответ, что глаз как господин над чувствами выполняет свой долг, когда он препятствует путанным и лживым — не наукам, а рассуждениям, в кото-

рых всегда ведутся споры с великим криком и рукоприкладством; и то же самое должен был бы делать слух, который не остается в обиде, так как он должен был бы требовать согласия, связующего все чувства. И если такой философ вырывает себе глаза, чтобы избавиться от помехи в своих рассуждениях, то прими во внимание, что такой поступок соответствует и его мозгу, и его рассуждениям, ибо все это глупость. Разве не мог он зажмурить глаза, когда впадал в такое неистовство, и держать их зажмуренными до тех пор, пока неистовство не истощится само собою? Но сумасшедшим был человек, безумным было рассуждение, и величайшей глупостью было вырывать себе глаза.

466.

Т. Р. 24.

Глаз, посредством которого красота вселенной отражается созерцающими, настолько превосходит, что тот, кто допустит его потерю, лишает себя представления обо всех творениях природы, вид которых удовлетворяет душу в человеческой темнице при помощи глаз, посредством которых душа представляет себе все различные предметы природы. Но кто теряет их, тот оставляет душу в мрачной тюрьме, где теряется всякая надежда снова увидеть солнце, свет всего мира. И сколько таких, кому ночные потемки, хотя они и недолговечны, ненавистны в высшей мере! О, что стали бы они делать, когда бы эти потемки стали спутниками их жизни?

Конечно, нет никого, кто не захотел бы скорее потерять слух и обоняние, чем глаза, хотя потеря слуха влечет за собою потерю всех наук,

завершающихся словами; и делается это только для того, чтобы не потерять красоту мира, которая заключается в поверхностях тел, как случайных, так и природных, отражающихся в человеческом глазу.

467.

T. P. 13.

Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. И если он пожелает породить населенные местности в пустыне, места тенистые или темные во время жары, то он их и изображает, и равно — жаркие места во время холода. Если он пожелает долин, если он пожелает, чтобы перед ним открывались с высоких горных вершин широкие поля, если он пожелает за ними видеть горизонт моря, то он властелин над этим, а также если из глубоких долин он захочет увидеть высокие горы или с высоких гор глубокие долины и побережья. И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном единственном взгляде, какую образуют предметы.

468.

Ash. I, 19 v — 20 r.

Глаз, называемый окном души, это — главный путь, которым общее чувство может в наиболь-

шем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз. Если вы, историографы, или поэты, или иные математики, не видели глазами вещей, то плохо сможете сообщить о них в письменах. И если ты, поэт, изобразишь историю посредством живописи пером, то живописец посредством кисти сделает ее так, что она будет легче удовлетворять и будет менее скучна для понимания. Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись. Теперь посмотри, кто более увечный урод: слепой или немой? Если поэт свободен, как и живописец, в изобретениях, то его выдумки не доставляют такого удовлетворения людям, как картины; ведь если поэзия распространяется в словах на фигуры, формы, жесты и местности, то живописец стремится собственными образами форм подражать этим формам. Теперь посмотри, что ближе человеку: имя человека или образ этого человека? Имя человека меняется в разных странах, а форма изменяется только смертью. И если поэт служит разуму путем уха, то живописец — путем глаза, более достойного чувства.

Но я не желаю от них ничего другого, кроме того, чтобы хороший живописец изобразил неистовство битвы, и чтобы поэт описал другую битву и чтобы обе они были выставлены рядом друг с другом. Ты увидишь, где больше задержатся зрители, где они больше будут рассуждать, где раздастся больше похвал и какая

удовлетворит больше. Конечно, картина, как много более полезная и прекрасная, понравится больше. Помести надпись с божьим именем в какое-либо место, и помести изображение его напротив, и ты увидишь, что будет больше почитаться. Если живопись обнимает собою все формы природы, то у вас есть только названия, а они не всеобщие, как формы. И если у вас есть действие изображения, то у нас есть изображение действия. Выбери поэта, который описал бы красоты женщины ее возлюбленному, и выбери живописца, который изобразил бы ее, и ты увидишь, куда природа склонит влюбленного судью. Конечно, испытание вещей должно было бы быть предоставлено решению опыта. Вы поместили живопись среди механических ремесел. Конечно, если бы живописцы были так же склонны восхвалять в писаниях свои произведения, как и вы, то я думаю, она не оставалась бы при столь низком прозвище. Если вы называете ее механической, так как прежде всего она выполняется руками, ибо руки изображают то, что они находят в фантазии, то вы, писатели, рисуете посредством пера руками то, что находится в вашем разуме. И если вы назовете ее ремесленной потому, что делается она за плату, то кто впадает в эту ошибку — если ошибкой это может называться — больше вас? Если вы читаете для обучения, то не идете ли вы к тому, кто больше вам заплатит? Исполняете ли вы хоть одно произведение без какой-либо платы? Впрочем, я говорю это не для того, чтобы порицать подобные мнения, так как всякий труд рассчитывает на плату. И может сказать поэт:

я создам вымысел, который будет обозначать нечто великое; то же самое создаст живописец, как создал Апеллес „Клевету“. Если вы говорили, что поэзия более долговечна, то на это я скажу, что более долговечны произведения котельщика и что время больше их сохраняет, чем ваши или наши произведения, и тем не менее фантазии в них не много; и живопись, если расписывать по меди глазурью, может быть сделана много более долговечной. Мы можем в отношении искусства называться внуками бога. Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы. Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях. Если первая устрашает народы адскими выдумками, то вторая теми же вещами в действительности делает то же самое. Пусть попытается поэт сравниться в изображении красоты, свирепости или вещи гнусной и грубой, чудовищной с живописцем, пусть он на свой лад, как ему угодно, превращает формы, но живописец доставит большее удовлетворение. Разве не видано, что картины имели такое сходство с изображаемым предметом, что обманывали и людей, и животных? Если ты, поэт, сумеешь рассказать и описать явления форм, то живописец сделает это так, что они покажутся ожившими благодаря светотени, создательнице выражения на лицах, недоступного твоему перу там, где это доступно кисти.



Младенец Иоанн. Деталь картины «Мадонна среди скал» (Париж, Лувр)



**Младенец Иисус. Деталь картины «Мадонна
среди скал» (Париж, Лувр)**

Живопись представляет тебе в одно мгновение свою сущность в способности зрения тем же самым путем, которым впечатление получает природные объекты, и притом в то самое время, в какое складывается гармоническая пропорциональность частей, которые составляют целое, угождающее чувству; и поэзия докладывает о том же самом, но средством менее достойным, чем глаз, и несущим впечатлению изображения называемых предметов более смутно и более медлительно, чем глаз, истинный посредник между объектом и впечатлением, непосредственно сообщающий с высшей истинностью об истинных поверхностях и фигурах того, что появляется перед ним; они же порождают пропорциональность, называемую гармонией, которая сладким созвучием веселит чувство, так же, как пропорциональность различных голосов — чувство слуха; последнее все же менее достойно, чем глаз, так как едва родившееся от него уже умирает, и так же скоро в смерти, как и в рождении. Этого не может произойти с чувством зрения, так как если ты представишь глазу человеческую красоту, состоящую из пропорциональности прекрасных членов, то эти красоты и не так смертны и не разрушаются так быстро, как музыка; наоборот, эта красота длительна и позволяет тебе рассматривать себя и обсуждать, — и не рождается все снова, как музыка в многократном звучании, не наскучивает тебе, — наоборот, очаровывает тебя и является причиной того, что все чувства вместе

с глазом хотели бы обладать ею, и кажется, что хотели бы вступить в состязание с глазом. Кажется, что рот хотел бы через себя заключить ее в тело; ухо получает наслаждение, слушая о ее красотах; чувство осязания хотело бы проникнуть в нее всеми своими порами; и даже нос хотел бы получать воздух, который непрерывно веет от нее. Но красоту такой гармонии время разрушает в немногие годы, чего не случается с красотой, изображенной живописцем, так как время сохраняет ее надолго; и глаз, поскольку это его дело, получает подлинное наслаждение от этой написанной красоты, как если бы это была живая красота; он устранил осязание, которое считает себя в то же время старшим братом, которое, исполнив свою задачу, не препятствует разуму обсуждать божественную красоту. И в этом случае картина, изображающая ее, в значительной мере замещает то, чего не смогли бы заместить тонкости поэта, который в этом случае хочет сравниться с живописцем, но не замечает, что его слова при упоминании составных частей этой красоты разделяются друг от друга временем, помещающим между ними забвение и разделяющим пропорции, которых он не может назвать без больших длиннот; и не будучи в состоянии назвать их, он не может сложить из них гармоническую пропорциональность, которая складывается из божественных пропорций. И поэтому одновременность, в которой замыкается созерцание живописной красоты, не может дать описанной красоты, и тот грешит против природы, кто захотел бы поместить перед ухом то, что следует поместить

перед глазом. Дай в таких случаях музыке вступить в свои права и не вводи науки живописи, истинной изобразительницы природных фигур всех вещей.

Что побуждает тебя, о человек, покидать свое городское жилище, оставлять родных и друзей и идти в поля через горы и долины, как не природная красота мира, которой, если ты хорошенько рассудишь, ты наслаждаешься только посредством чувства зрения? И если поэт пожелает в этом случае также назвать себя живописцем, то почему не берешь ты эти места в описаниях поэтов и не остаешься дома, не испытывая излишнего жара солнца? Разве не было бы тебе это и полезнее и менее утомительно, так как ты остался бы в прохладе, без движения и без угрозы болезни? Но душа не могла бы наслаждаться благодеяниями глаз, окнами ее обители, не могла бы получить образов радостных местностей, не могла бы видеть тенистых долин, прорезанных игрой змеящихся рек, не могла бы видеть различных цветов, которые своими красками гармонично воздействуют на глаз, и также всего того, что может предстать только перед глазом. Но если живописец в холодные и суровые времена зимы поставит перед тобой те же самые написанные пейзажи и другие, где ты наслаждался, неподалеку от какого-нибудь источника, если ты, влюбленный, сможешь снова увидеть себя со своею возлюбленной на цветущей лужайке, под сладкой тенью зеленеющих деревьев, то не получишь ли ты другого удовольствия, чем выслушивая описание этого случая поэтом? Здесь отве-

чает поэт и отступает перед высказанными выше доводами, но говорит, что он превосходит живописца, так как заставляет говорить и рассуждать людей посредством различных выдумок, причем он придумывает такие вещи, какие не существуют; и что он побудит мужчин взяться за оружие; и что он опишет небо, звезды и природу и искусства и вообще все. На что следует ответ, что ни одна из тех вещей, о которых он говорит, не является предметом его собственных занятий, но что если он пожелает говорить и ораторствовать, то ему придется убедиться, что в этом он побежден оратором; и если он говорит об астрологии, то он украл это у астролога, а если о философии, то — у философа, и что в действительности поэзия не имеет собственной кафедры, и заслуживает ее не более, чем мелочной торговец, собиратель товаров, сделанных различными ремесленниками. Но божество науки живописи рассматривает произведения как человеческие, так и божеские, поскольку они ограничены своими поверхностями, то-есть линиями границы тел; ими оно указывает скульптору совершенство его статуи. Оно своей основой, то-есть рисунком, учит архитектора поступать так, чтобы его здание было приятно для глаза, оно учит и изобретателей различных ваз, оно же — ювелиров, ткачей, вышивальщиков; оно изобрело буквы, посредством которых выражаются различные языки, оно дало караты арифметикам, оно научило изображению геометрию, оно учит перспективистов и астрологов, а также строителей машин и инженеров.

Говорит поэт, что его наука — вымысел и мера; но что это — только тело поэзии: вымысел содержания и мера в стихах; и лишь потом он одевает себя всеми науками. На это отвечает живописец, что и у него те же самые обязательства в науке живописи, то-есть выдумка и мера; выдумка содержания, которое он должен изобразить, и мера в написанных предметах, чтобы они не были непропорциональными; но что он не одевается в эти три науки, — наоборот, другие в значительной части одеваются в живопись, как, например, астрология, которая ничего не делает без перспективы, последняя же и есть главная составная часть живописи; и именно математическая астрология, я не говорю о ложной умозрительной астрологии, — пусть меня извинит тот, кто живет ею при посредстве дураков. Говорит поэт, что он описывает один предмет, представляющий собою другой, полный прекрасных сентенций. Живописец говорит, что и он волен делать то же самое и что в этом также и он поэт. И если поэт говорит, что он зажигает людей к любви, самому главному для всех видов животных, то живописец властен сделать то же самое, и тем более, что он ставит собственный образ любимого предмета перед влюбленным, который, делая его и обращаясь к нему с речью, часто делает то, чего он не сделал бы с теми же самыми красотами, поставленными перед ним писателем; он тем более поражает разум людей; что заставляет их любить и влюбляться в картину, не изображающую вообще никакой

живой женщины. Мне самому в свое время случилось написать картину, представлявшую нечто божественное; ее купил влюбленный в нее и хотел лишить ее божественного вида, чтобы быть в состоянии целовать ее без опасения. В конце концов совесть победила вздохи и сладострастие, но ему пришлось удалить картину из своего дома. Так пойдя же ты, поэт, опиши красоту, не изображая живого предмета, и побуди ею людей к таким желаниям. Если ты скажешь: я тебе опишу ад или рай и другие наслаждения или ужасы, то живописец тебя превзойдет, так как он поставит перед тобою вещи, которые молча будут говорить о подобных наслаждениях или же будут ужасать тебя и побуждать твою душу к бегству; живопись скорее приводит в движение чувства, чем поэзия. И если ты скажешь, что словами ты побудишь народ к плачу или к смеху, то я тебе скажу, что движешь ими не ты, а оратор, и эта наука — не поэзия. Живописец же приведет к смеху, но не к плачу, потому что плач более сильное состояние, чем смех. Один живописец написал картину, и кто на нее смотрел, тот сейчас же зевал, и это состояние повторялось все время, пока глаза были направлены на картину, которая также изображала зевоту. Другие рисовали позы похотливые и настолько сладострастные, что они побуждали своих зрителей к таким же самым развлечениям, чего не делает поэзия. И если ты опишешь образ каких-нибудь божеств, то это описание не будет так почитаться, как написанное божество, потому что такой картине будут постоянно приносить обеты и всякие молитвы, к ней будут

собираться разные поколения из многих стран и из-за восточных морей, и помощи просить они будут у такой картины, а не у писания.

471.

Т. Р. 27.

Когда в день рождения короля Матвея поэт поднес ему произведение, восхвалявшее тот день, когда этот царь родился на благо мира, а живописец подарил ему портрет его возлюбленной, то царь сейчас же закрыл книгу поэта, повернулся к картине и остановил на ней свой взгляд с великим восхищением. Тогда поэт в сильном негодовании сказал: „О царь, читай, читай, и ты почувствуешь, что это — предмет более содержательный, чем немая картина“.

Тогда царь, услышав, что его упрекают за рассматривание немых предметов, сказал: „О поэт, замолчи, ты не знаешь, что говоришь; эта картина служит лучшему чувству, чем твоя, которая предназначена для слепых. Дай мне что-нибудь, что я мог бы видеть и трогать, а не только слушать, и не порицай мой выбор за то, что я положил твое произведение себе под локоть, а произведение живописца держу обеими руками, устремляя на него свои глаза; ведь руки сами собою взялись служить более достойному чувству, чем слух. Я полагаю, что такое же отношение должно быть между наукой живописца и наукой поэта, какое существует и между соответствующими чувствами, предметами которых они делаются. Разве ты не знаешь, что наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновенья, когда пропорциональность объектов становится видимой или

слышимой? Разве ты не видишь, что в твоей науке нет пропорциональности, созданной в мгновение; наоборот, одна часть родится от другой последовательно, и последующая не рождается, если предыдущая не умирает? Поэтому я полагаю, что твое изобретение значительно ниже, чем изобретение живописца, и только потому, что оно не складывается из гармонической пропорциональности. Оно не радует душу слушателя или зрителя, как это делает пропорциональность прекраснейших частей, составляющих божественные красоты лица, находящегося передо мной. Они, собранные одновременно все вместе, доставляют мне такое наслаждение своими божественными пропорциями, что нет, я полагаю, никакой другой созданной человеком вещи на земле, которая могла бы дать большее наслаждение. Нет столь бессмысленного суждения, которое на предложение выбрать или вечные потемки, или же потерю слуха немедленно не предпочло бы скорее потерять слух вместе с обонянием, чем остаться слепым. Ведь тот, кто теряет зрение, теряет красоту мира со всеми формами сотворенных вещей, а глухой теряет только звук, созданный движением сотрясенного воздуха, ничтожную вещь в мире. Тебе, говорящему, что наука тем более благородна, чем более достоин предмет, на который она распространяется, и что поэтому большего стоит ложное изображение сущности божества, чем изображение менее достойного предмета, мы на это скажем: живопись, которая одна лишь распространяется на творения бога, более достойна, чем поэзия, которая распространяется только на лживые выдумки человеческих творений“.



Христос. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, церковь Санта Мариа делье Грацие)

После того как мы пришли к заключению, что поэзия в высшей степени понятна для слепых, а живопись — в той же мере для глухих, мы скажем: живопись настолько более ценна, чем поэзия, насколько живопись служит лучшему и более благородному чувству, чем поэзия; доказано, что это благородство трижды превосходит благородство трех остальных чувств, так как было предпочтено скорее потерять слух, обоняние и осязание, чем чувство зрения. Ведь потерявший зрение теряет вид и красоту вселенной и становится похож на запертого живым в могилу, где он обладает движением и жизнью. Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он сделал возможным предсказание будущего посредством бега звезд, он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись. О превосходнейший, ты выше всех других вещей, созданных богом! Какими должны быть хвалы, чтобы они могли выразить твое благородство? Какие народы, какие языки могли бы полностью описать твою подлинную деятельность?

Он — окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается, при его посредстве душа радуется в челове-

ской темнице, без него эта человеческая темница — пытка. С его помощью человеческая изобретательность нашла огонь, посредством которого глаз снова приобретает то, что раньше у него отнимала тьма. Он украсил природу сельским хозяйством и полными усадьбами садами.

Но какая нужда мне распространяться в столь высоких и долгих речах,— есть ли вообще что-нибудь, что не им делалось бы? Он движет людей с востока на запад, он изобрел мореходство и тем превосходит природу, что простые природные вещи конечны, а произведения, выполняемые руками по приказу глаза,— бесконечны, как это доказывает живописец выдумкой бесконечных форм животных и трав, деревьев и местностей.

473.

Т. Р. 32.

В отношении изображения телесных предметов между живописцем и поэтом существует такое же различие, какое существует между расчлененными телами и целостными, так как поэт при описании красоты или безобразия какого-либо тела показывает его тебе по частям и в разное время, а живописец дает тебе его увидеть все в одно время. Поэт не может представить словами истинную фигуру членов тела, образующих целое, а живописец ставит их перед тобой с такой истинностью, какая только возможна в природе. С поэтом случается то же самое, что и с музыкантом, поющим соло песню, написанную для четырех певцов, сначала дискантом, затем тенором, потом контральто и наконец басом; в результате этого не получится

прелести гармонической пропорциональности, заключенной в гармонические ритмы. Поэт поступает так же, как красивое лицо, которое показывает себя по частям: делая так, оно никогда не оставит тебя удовлетворенным своею красотою, состоящей только в божественной пропорциональности названных выше членов, сложенных вместе, которые только в едином времени слагаются в эту божественную гармонию сочетания частей, часто отнимающих прежнюю свободу у того, кто их видит. Музыка еще создает в своем гармоническом ритме нежные мелодии, слагающиеся из ее различных голосов; у поэта они лишены своего гармонического распорядка, и хотя поэзия восходит через чувство слуха к седищу суждения так же, как и музыка, поэт все же не может описать гармонию музыки, так как он не властен говорить в одно и то же время различные вещи; тогда как гармоническая пропорциональность живописи складывается в единое время из различных частей, и о прелести их составляется суждение в единое время, как в общем, так и в частностях; в общем — поскольку имеется в виду сложное целое, в частностях — поскольку имеются слагаемые, из которых складывается это целое; и поэтому поэт остается в отношении изображения телесных предметов много позади живописца и в отношении изображения невидимых вещей — позади музыканта. Если же поэт берет взаймы помощь других наук, то он может показываться на ярмарках, как и другие торговцы, разносчики разных вещей, сделанных многими изобретателями; и поэт поступает именно так, беря взаймы у дру-

гих наук, например у оратора, философа, астролога, космографа и тому подобных, науки которых совершенно отделены от поэта. Итак, он оказывается маклером, сводящим вместе различных людей для заключения торговой сделки, и если бы ты захотел найти собственное занятие поэта, то нашел бы, что он — не что иное, как собиратель вещей, украденных у разных наук, из которых он делает живую смесь, или, если ты хочешь выразиться более почетно, придуманную смесь. И в такой свободе выдумки равняет себя поэт с живописцем, а это как раз и является наиболее слабой частью живописи.

474.

Т. Р. 29.

Музыку нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза, и складывает гармонию сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах; эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается, не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота. Но живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка; наоборот, она остается в бытии, и то, что в действительности является только поверхностью, показывает тебе себя как живое. О удивительная наука, ты сохраняешь живыми бранные красоты смертных, делаешь их более долговечными, чем

творения природы, непрерывно изменяемые временем, которое доводит их до неизбежной старости. И между этой наукой и божественной природой существует такое же отношение, как между ее творениями и творениями природы, и за это она почитается.

475.

Ash. I, 23 r.

Хотя предметы, противостоящие глазу, соприкасаются друг с другом и удаляются постепенно, тем не менее я приведу мое правило расстояний от 20 к 20 локтям, как это сделал музыкант по отношению к звукам; хотя они объединены и связаны вместе, тем не менее он пользуется немногими степенями от звука к звуку, называя их примой, секундой, терцией, квартой и квинтой, и так от степени к степени установил он названия для разнообразия повышений и понижений звука. Если ты, о музыкант, скажешь, что живопись механична, так как она исполняется действием, то и музыка исполняется ртом, человеческим органом, но не за счет чувства вкуса, как и рука живописца не за счет чувства осязания. Менее достойны кроме того слова по сравнению с деяниями; но ты, писец наук, не копируешь ли ты рукою, записывая то, что находится в сознании, как поступает и живописец? И если бы ты сказал, что музыка состоит из пропорции, то именно ею я проследил живопись, как ты увидишь.

476.

C. A. 382.

У музыки две болезни, из которых одна приводит к смерти, а другая к дряхлости; приво-

дящая к смерти всегда связана с мгновением, следующим за мгновением ее рождения, приводящая к дряхлости делает ее ненавистной и жалкой в своих повторениях.

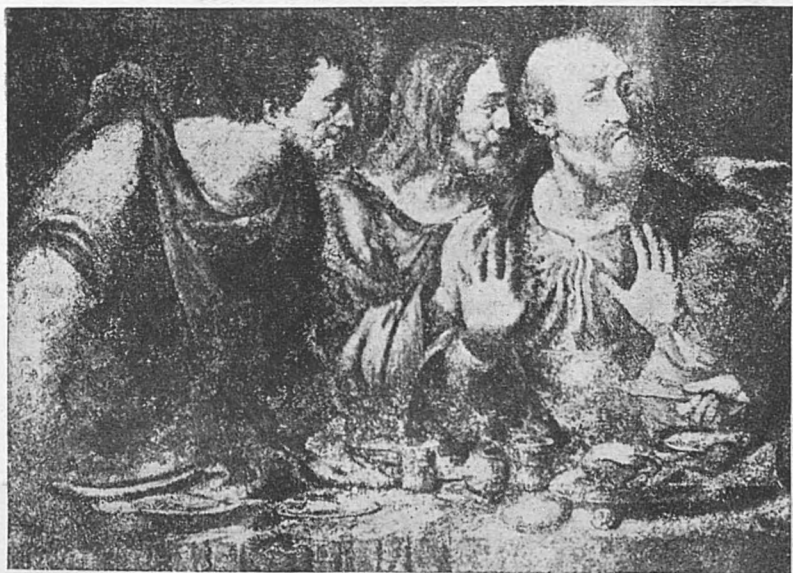
477.

Т. Р. 36.

Между живописью и скульптурой я не нахожу иного различия, кроме следующего: скульптор производит свои творения с большим телесным трудом, чем живописец, а живописец производит свое творение с большим трудом ума. Доказано, что это так, ибо скульптор при работе над своим произведением силою рук и ударами должен уничтожать лишний мрамор или иной камень, торчащий за пределами фигуры, которая заключена внутри него, посредством самых механических действий, часто сопровождаемых великим потом, смешанным с пылью и превращенным в грязь, с лицом, залепленным этим тестом, и весь, словно мукой, обсыпанный мраморной пылью, скульптор кажется пекарем; и он весь покрыт мелкими осколками, словно его занесло снегом; а жилище запачкано и полно каменных осколков и пыли. Совершенно противоположное этому происходит у живописца,— речь идет о выдающихся живописцах и скульпторах,—ведь живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а убран он одеждой так, как это ему нравится. И жилище его полно чарующими картинами и чисто. И часто его сопровождает музыка или чтецы различных и прекрасных произведений, которые слушаются с большим

удовольствием, не мешаясь со стуком молотков или другим шумом. Кроме того скульптор при доведении до конца своего произведения должен сделать для каждой круглой фигуры много контуров, чтобы такая фигура в результате получилась прелестной со всех точек зрения. Но эти контуры могут быть сделаны только при соблюдении выпуклостей и впадин, чего нельзя провести правильно, если не отодвинуться в сторону так, чтобы виден был ее профиль, то-есть чтобы границы вогнутых и выпуклых частей были видны граничащими с воздухом, который соприкасается с ними. В действительности это не увеличивает труда художника, принимая во внимание, что он, как и живописец, обладает истинным знанием всех очертаний видимых вещей при любом повороте, каковое знание как для живописца, так и для скульптора всегда находится в пределах его возможностей. Но так как скульптор должен вынимать там, где он хочет сделать промежутки между мускулами, и оставлять там, где он хочет сделать эти мускулы выпуклыми, то он не может придать им требуемую фигуру—сверх того, что он придал им длину и ширину,—если он не наклоняется, сгибаясь или поднимаясь таким образом, чтобы видеть истинную высоту мускулов и истинную углубленность их промежутков; о них скульптор судит с этого места, и этим путем исправляются контуры; иначе он никогда правильно не установит границ или истинных фигур своих скульптур. И говорят, что это — уместный труд скульптора, а на самом деле здесь нет ничего, кроме телесного

труда, так как что касается ума, или — скажу я — суждения, то оно должно только в профиль исправлять очертания членов тела там, где мускулы слишком высоки. Обыкновенно именно так скульптор доводит до конца свои произведения; этот обычай руководствуется истинным знанием всех границ фигур тела при любом повороте. Скульптор говорит, что если он снимет лишнее, то он не может добавить, как живописец. На это следует ответ: если его искусство совершенно, он должен посредством знания мер снять столько, сколько достаточно, а не лишнее; [ошибочное] снятие порождается его невежеством, заставляющим его снимать больше или меньше чем следует. Но о них я не говорю, так как это не мастера, а губители мрамора. Мастера не доверяются суждению глаза, так как он всегда обманывает, как доказано: кто хочет разделить линию на две равные части, руководствуясь суждением глаза, того опыт часто обманывает. Вследствие такого опасения хорошие судьи всегда остерегаются, — чего не случается с невеждами, — и поэтому непрерывно продвигаются вперед, руководствуясь знанием мер каждой длины, толщины и ширины членов тела, и, поступая так, не снимают больше должного. У живописца десять различных рассуждений, посредством которых он доводит до конца свое произведение, именно: свет, мрак, цвет, тело, фигура, место, удаленность, близость, движение и покой. Скульптор должен обсуждать только тело, фигуру, место, движение и покой. О мраке и свете он не заботится, так как природа сама порождает их в его



Апостолы Варфоломей, Иаков Алфеев и Андрей. Деталь
фрески «Тайная вечеря» (Милан, церковь Санта Мариа дел-
ле Грацие)



Апостолы Иуда, Петр и Иоанн. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, церковь Санта Мариа delle Grazie)

скульптурах; о цвете — никак; об отдаленности и близости он заботится наполовину, то-есть он пользуется лишь линейной перспективой, но не перспективой цветов, изменяющихся на различных расстояниях от глаза в цвете и в отчетливости своих границ и фигур. Итак, скульптура требует меньше рассуждений и вследствие этого требует для ума меньше труда, чем живопись.

478.

Ash. I, 25 r.

Так как я не меньше занимался скульптурой, чем живописью, и работал как в той, так и в другой в одинаковой степени, мне кажется, что я, не вызывая особых упреков, мог бы высказать мнение, какой из них свойственно больше силы ума, трудности и совершенства.

Во-первых, скульптура требует определенного освещения, именно — верхнего, а живопись несет повсюду с собою и освещение, и тень. Освещение и тень, таким образом, очень важны для скульптуры. Скульптору в этом случае помогает природа рельефа, порождающего их из себя; а живописец привнесенным от себя искусством делает их в тех местах, где их разумно сделала бы природа. Скульптору недоступно многообразие природы цветов предметов, живопись же не отступает ни перед чем. Перспективы скульпторов вовсе не кажутся истинными, а перспективы живописца уводят на сотню миль по ту сторону картины, и воздушная перспектива далека от нее. Скульпторы не могут изобразить прозрачных тел, не могут изобразить ни светящихся тел, ни отраженных лучей, ни блестя-

щих тел, как то зеркал и подобных полированных вещей, ни облаков, ни пасмурной погоды, ни бесконечно много того, чего я не называю, чтобы не надоесть. Свойственно же скульптуре только то, что она больше противостоит времени, хотя подобной же прочностью обладает живопись, сделанная на толстой меди, покрытой белой эмалью и поверх нее расписанной эмалевыми красками, помещенная в огонь и обожженная. Она по долговечности превосходит скульптуру. Может сказать скульптор, что где он сделал ошибку, ему не легко ее исправить. Это слабый довод, когда хотят доказать, что неисправимая глупость делает произведение более достойным. Но я правильно скажу, что труднее исправить разум того мастера, который делает подобные ошибки, чем исправить произведение, им испорченное.

479.

Ash. I, 24 v.

Мы прекрасно знаем, что обладающий достаточной практикой не сделает подобных ошибок; наоборот, он будет продвигаться с хорошими правилами, снимая за один раз столько, чтобы хорошо исполнить свое произведение.

Также и скульптор, если он работает из глины или воска, может и отнимать и прикладывать, и, закончив, с легкостью отливает это в бронзе. Это — последняя работа, и наиболее прочная из всего, чем обладает скульптура, ибо то, что сделано только из мрамора, подвержено разрушению, чего не случается с бронзой.

Итак, живопись, исполненная на меди, в которой можно, как было сказано о живописи,

и снимать, и накладывать,—совершенно равна скульптуре в бронзе: ведь когда ты работал в воске, можно было точно так же и снимать, и накладывать; эта живопись на меди глазурью также в высшей степени долговечна, раз уж долговечна бронзовая скульптура. И если бронза становится черной и коричневой, то эта живопись полна разнообразных и приятных цветов и бесконечно разнообразна, как было сказано выше; если кто-нибудь захотел бы говорить только о живописи на деревянной доске, то с этим согласился бы и я в отношении скульптуры, и скажу так: если живопись более прекрасна, более фантастична и более богата, то скульптура более прочна, ибо ничего другого у нее нет. Скульптура с небольшим усилием показывает то, что в живописи кажется удивительной вещью: заставить казаться осязательными вещи неосязаемые, рельефными — вещи плоские, удаленными — вещи близкие! И точно, живопись украшена бесконечными размышлениями, которыми скульптура не пользуется.

480.

Т. Р. 45.

Первое чудо, которое проявляется в живописи, это то, что кажется, будто она отделяется от стены или от другой плоскости и обманывает тонкие суждения тем, что она все же не отрывается от поверхности стены; в этом отношении скульптор так исполняет свои произведения, что они кажутся именно тем, чем они и являются; и в этом заключается причина того, что живописцу необходимо соблюдать такую отчетливость в тенях, чтобы они были спутни-

ками светов. Скульптору не нужна такая наука, так как природа помогает его произведениям, как и всем другим телесным предметам. Если у них отнять свет, то они окажутся одного и того же цвета, а если им вернуть свет, то они будут разных цветов, то-есть светлыми или темными. Второе, что требует от живописца большого размышления, это то, что он с тонкой осмотрительностью должен накладывать истинные качества и количества теней и светов. А на произведения скульптора их накладывается сама природа. Третье — это перспектива, тончайшее исследование и изобретение, основанное на изучении математики, которая силою линий заставляет казаться отдаленным то, что близко, и большим то, что невелико. И здесь, в этом случае, скульптуре помогает природа, и она действует сама, без изобретений скульптора.

О живописи в прошлом и о недостатках современных живописцев

481.

Ash. I, 17 v.

Первая картина состояла из одной единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену.

482.

T. P. 81,

Я говорю живописцам, что никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства. Ведь если природны вещи существуют в столь великом изо-

билии, то скорее хочется и следует прибегнуть к ней, чем к мастерам, которые научились у ней. И это я говорю не для тех, кто стремятся посредством искусства приобрести богатства, но для тех, кто от искусства жаждут славы и чести.

483.

С. А. 141 г.

Как живопись из века в век склоняется к упадку и теряется, когда у живописцев нет иного вдохновителя, кроме живописи, уже сделанной.

Картина у живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод,—как это мы видим на живописцах после римлян, которые все время подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку. После них пришел Джотто, флорентиец. Родившись в пустынных горах, где жили только козы и подобные звери, он, склоненный природой к такому искусству, начал рисовать на скалах движения коз, зрителем которых он был; и так начал он делать всех животных, которые ему встречались в округе: таким образом, после долгого изучения, он превзошел не только мастеров своего века, но и всех за многие прошедшие столетия. После него искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам, и так из столетия в столетия оно склонялось к упадку, вплоть до тех пор, когда флорентиец Томазо, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись

иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно.

Так хочу я сказать об этих математических предметах: те, кто изучают только авторов, а не произведения природы, те в искусстве внуки, а не сыны природы, учительницы хороших авторов. — О величайшая глупость тех, которые порицают учащихся у природы и пренебрегают авторами, учениками этой природы!

484.

Ash. I, 25 r.

Существует некоторый род живописцев, которые вследствие своего скудного обучения по необходимости живут под покровом красоты золота и лазури; они с величайшей глупостью заявляют, что они, мол, не берутся за хорошие вещи ради жалкого вознаграждения и что и они сумели бы сделать хорошо, не хуже другого, лишь бы им хорошо платили. Так посмотри же на глупое племя! Разве не могут они задержать какое-либо хорошее произведение, говоря: „Это на высокую цену, это — на среднюю, а это — сортовой товар“, и показать, что у них есть произведения на всякую цену?

485.

T. P. 425.

Величайший порок обнаруживается у многих живописцев, именно — что они делают жилища людей и иные околичности таким образом, что городские ворота доходят только до колена обитателей, даже если они ближе к глазу зрителя, чем человек, который обнаруживает желание в них войти. Мы видели портики,

нагруженные людьми, и колонны, поддерживающие их, были в кулаке человека, на них опиравшегося, вроде тоненькой палочки. Также и других подобных вещей следует всячески избегать.

486.

Ash. I, 16 r.

Тот общеупотребительный способ, которым пользуются живописцы на стенах капелл, следует весьма порицать на разумных основаниях. Именно, они изображают один сюжет в одном ряду со своим пейзажем и зданием, затем поднимаются на другую ступень и изображают снова один сюжет, изменяя точку зрения первого ряда, затем третий и четвертый, так что одна и та же стена видна сделанной с четырех точек зрения, что является высшей глупостью подобных мастеров. Мы знаем, что точка зрения помещается в глазу зрителя сюжета. И если бы ты захотел сказать: каким образом могу я изобразить жизнь святого разделенной на много сюжетов на одной и той же стене? — то на это я тебе отвечу, что ты должен поместить первый план с точкой зрения на высоте глаза зрителя этого сюжета, и именно в этом плане должен ты изобразить первый большой сюжет; потом, уменьшая постепенно фигуры, дома, на различных холмах и равнинах, сделаешь ты все околичности данного сюжета. А на остатке стены сверху сделай большие деревья для сравнения фигур, или ангелов, если они подходят к сюжету, или же птиц, облака и подобные вещи. Другим способом и не пытайся, так как всякое твоё произведение будет фальшивым.

Каким должен быть живописец

487.

Ash. I, 31 v.

Эта милостивая природа позаботилась так, что ты во всем мире найдешь, чему подражать.

488.

S. K. M. III, 48 r.

Живописец спорит и соревнуется с природой.

489.

C. A. 76 r.

Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их.

490.

Ash. I, 2 r.

Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. Итак, зная, что ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой, и что ты не сумеешь их сделать, если ты их не видел и не зарисовал в душе, ты, бродя по полям, поступай так, чтобы твое суждение обращалось на различные объекты, и последовательно рассматривай сначала один

предмет, потом другой, составляя сборник из различных вещей, отборных и выбранных из менее хороших. И не поступай так, как некоторые живописцы, которые, утомясь своим воображением, оставляют работу и прогуливаются пешком для упражнения, сохраняя усталость в душе; они не только не хотят обращать внимание на различные предметы, но часто, при встрече с друзьями или родственниками, они, приветствуемые ими, их не видят и не слышат, и те принимают их не иначе, как за обиженных.

491.

Т. Р. 77.

В числе глупцов есть некая секта, называемая лицемерами, которые беспрерывно учатся обманывать себя и других, но больше других, чем себя, а в действительности обманывают больше самих себя, чем других. И это именно они упрекают живописцев, изучающих в праздничные дни предметы, ведущие к истинному познанию всех свойственных произведениям природы фигур, и ревностно старающихся по мере своих сил приобрести их знание. Но такие хулители пусть умолкнут, ибо это есть способ познать творца столь многих удивительных вещей, способ полюбить столь великого изобретателя. Поистине, великая любовь порождается великим знанием того предмета, который ты любишь, и если ты его не узнаешь, то лишь мало или совсем не можешь его любить; и если ты его любишь за то благо, которого ты ожидаешь от него, а не ради собственной

его высшей доблести, то ты поступаешь как собака, которая виляет хвостом и радуется, прыгая перед тем, кто может дать ей кость. Но если бы она знала доблесть этого человека, то она любила бы его гораздо больше, если бы она эту доблесть могла иметь в виду.

492.

Ash. I, 26 r.

Тот мастер, который убедил бы себя, что он может хранить в себе все формы и явления природы, показался бы мне, конечно, украшенным великим невежеством, ибо таких вещей, как названные явления, бесконечно много, и память наша не обладает такой вместимостью, чтобы ее было достаточно. Поэтому ты, живописец, смотри, чтобы алчность к заработку не преодолела в тебе чести искусства, ибо заработок чести куда значительнее, чем честь богатств. Так вот, на этом и на других основаниях, которые можно было бы привести, старайся прежде всего рисунком передать в ясной для глаза форме намерение и изобретение, заранее созданное в твоём воображении; затем двигайся дальше, отнимая и прибавляя до тех пор, пока ты не будешь удовлетворен; затем вырисовывай людей одетых или нагих, в соответствии с тем, как ты это расположил в своём произведении, и делай так, чтобы в отношении размера и величины, подчиненных перспективе, в произведение не попало ничего такого, что не было бы как следует обсуждено в соответствии с разумом и явлениями природы. И это будет для тебя путем сделаться почитаемым в твоём искусстве.

Можно с очевидностью сказать, что некоторые ошибаются, называя хорошим мастером того живописца, который хорошо делает только голову или фигуру. Конечно, невелико дело, изучая одну только вещь в течение всей своей жизни, достигнуть в этом некоторого совершенства. Но так как мы знаем, что живопись обнимает и включает в себе все вещи, произведенные природой и созданные случайной деятельностью людей, и, наконец, все то, что может быть понято при помощи глаз, то мне кажется жалким мастером тот, кто только одну фигуру делает хорошо. Или ты не видишь, сколько и каких движений производится людьми? Разве ты не видишь, сколько существует различных животных, а также деревьев, трав, цветов, какое разнообразие местностей гористых и равнинных, источников, рек, городов, зданий общественных и частных, орудий, приспособленных для человеческого употребления, различных одежд, украшений и ремесл? Все эти вещи достойны того, чтобы быть в равной мере хорошо исполненными и как следует примененными тем, кого ты хочешь называть хорошим живописцем.

Тот не будет универсальным, кто не любит одинаково всех вещей, содержащихся в живописи; так, если кому-либо не нравятся пейзажи, то он считает, что эта вещь постигается коротко и просто; как говорил наш Боттичелли,

это изучение напрасно, так как достаточно бросить губку, наполненную различными красками, в стену, и она оставит на этой стене пятно, где будет виден красивый пейзаж. Правда, в таком пятне видны различные выдумки,—я говорю о том случае, когда кто-либо пожелает там искать,—например, головы людей, различные животные, сраженья, скалы, моря, облака и леса и другие подобные вещи,—совершенно так же, как при звоне колоколов, в котором можно расслышать, будто они говорят то, что тебе кажется. Но если эти пятна и дадут тебе выдумку, то все же они не научат тебя закончить ни одной детали. И этот живописец делал чрезвычайно жалкие пейзажи.

495.

C. A. 120 r. (d).

Сандро, ты не говоришь, почему такие вторые вещи кажутся ниже, чем третьи.

496.

G. 25 r.

Недостойн похвалы тот живописец, который хорошо делает только одну единственную вещь, например — нагое тело, голову, платья, или животных, или пейзажи, или другие частности, ибо нет столь тупого таланта, который, обратившись к одной единственной вещи и постоянно ею занимаясь, не сделал бы ее хорошо.

497.

T. P. 57.

Жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением.

Тот живописец, который не сомневается, немногого и достигает. Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник немногого достигает, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестает совершенствоваться, если только скупость не помешает этому.

Когда произведение стоит наравне с суждением, то это печальный знак для такого суждения; а когда произведение превосходит суждение, то это еще хуже, как это случается с теми, кто удивляется, что сделал так хорошо; когда же суждение превосходит произведение, то это самый лучший знак, и если юноша оказывается в таком положении, то он, без сомнения, станет превосходнейшим творцом. Правда, он скомпанует мало произведений, но они будут такого качества, что будут останавливать людей, чтобы с удивлением созерцать их совершенство.

Само собой разумеется, человек во время занятия живописью не должен отвергать суждение каждого, так как мы ясно знаем, что человек, даже если он и не живописец, будет обладать знанием о форме другого человека, и будет очень хорошо судить, если тот горбат, или если у него одно плечо высоко или низко, или если у него большой рот или нос, или другие недостатки. Если мы знаем, что люди могут

правильно судить о творениях природы, то в сколько большей степени придется нам признать, что они могут судить о наших ошибках; ведь мы знаем, насколько человек ошибается в своих произведениях, и если ты не признаешь этого в себе, то прими это во внимание у других, и ты извлечешь выгоду из ошибок других.

Будь, таким образом, готов терпеливо выслушивать мнение других; рассмотри хорошенько и подумай хорошенько, имел ли этот хулитель основание хулить тебя или нет; если ты найдешь, что да,—поправь; а если ты найдешь, что нет, то сделай вид, что не понял его, или, если ты этого человека ценишь, то приведи ему разумное основание того, что он ошибается.

501.

Ash. I, 17 v.

Я напоминаю тебе, живописец, что если ты собственным суждением или по указанию кого-либо другого откроешь какую-нибудь ошибку в своих произведениях, то исправь их, чтобы при обнаружении такого произведения ты не обнаружил вместе с ним и своего несовершенства. И не извиняйся перед самим собой, убеждая себя покрыть свой позор следующим своим произведением, так как живопись не умирает непосредственно после своего создания, как музыка, но на долгое время будет свидетельствовать о твоём невежестве. И если ты скажешь, что за исправлением уходит время, которое, если использовать его для другого произведения, дало бы тебе большой заработок, то ты должен понять, что заработанных денег нужно не много, для того, чтобы с излишком удовлетворить наши

жизненные потребности; если же ты желаешь денег в изобилии, то ты ими воспользуешься не до конца, и это уже не твое; и все сокровище, которым ты не воспользуешься, оказывается точно так же нашим, а то, что ты заработаешь и что не служит тебе в твоей жизни, оказывается в руках других без твоего благоволения. Но если ты будешь учиться и как следует шлифовать свои произведения теорией двух перспектив, ты оставишь произведения, которые доставят тебе больше почестей, чем деньги, ибо деньги почитают ради их самих, а не ради того, кто ими обладает: последний всегда становится магнитом зависти и денежным ящиком воров, и знаменитость богача исчезает вместе с его жизнью; остается знаменитым сокровище, а не собиратель сокровищ. Куда много больше слава доблести смертных, чем слава их сокровищ. Сколько ушло императоров и сколько князей и не осталось о них никакого воспоминания! А они добивались государств и богатств только для того, чтобы оставить славу о себе. И сколько было тех, кто жили в бедности, без денег, чтобы обогатиться доблестью! И желание это настолько же больше осуществлялось для доблестного, чем для богатого, насколько доблесть превосходит богатство. Не видишь ли ты, что сокровище само по себе не восхваляет своего собирателя после его жизни, как это делает наука, которая всегда является свидетелем и трубным гласом своего творца, потому что она — дочь того, кто ее породил, а не падчерица, как деньги. И если ты скажешь, что можешь лучше удовлетворить свое чревоугодие

и сладострастие посредством этого сокровища, а отнюдь не доблестью, то посмотри на других, которые только и служили гнусным желаниям тела, как прочие дикие звери; какая слава осталась от них? И если ты будешь извинять себя тем, что ты должен был бороться с нуждой и поэтому не имел времени учиться и сделать себя поистине благородным, то обвиняй в этом лишь самого себя, так как только обучение доблести является пищей и души, и тела. Сколько философов, рожденных в богатстве, отстраняли сокровища от себя, чтобы не быть ими опозоренными! И если бы ты стал извинять себя детьми, которых тебе нужно кормить, то им достаточно немногого; поступай же так, чтобы пищей их были доблести, а это — верные богатства, ибо они покидают нас только лишь вместе с жизнью. И если ты скажешь, что собираешься сначала приобрести денежный капитал, который поддержит тебя в старости, то знай, что выученное никогда не исчезнет и не даст тебе состариться, а копилка у доблестей будет полна снов и пустых надежд.

502.

Ash. I, 28 r.

Мы знаем твердо, что ошибки узнаются больше в чужих произведениях, чем в своих, и часто, порицая чужие маленькие ошибки, ты не увидишь своих больших. И чтобы избежать подобного невежества, сделай так, чтобы быть прежде всего хорошим перспективистом, затем ты должен обладать полным знанием мер человека и других животных, и кроме того — быть хорошим архитектором, то-есть знать все то,



Апостолы Фома, Иаков и Филипп. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, церковь Санта Мариа делле Грацие)



Апостолы Матфей, Фаддей и Симон. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, церковь Санта Мариа делле Грацие)

что относится к форме построек и других предметов; находящихся над землею; а форм этих бесконечно много, и чем больше ты их будешь знать, тем более похвальна будет твоя работа; те же, в которых ты не напрактиковался, не отказывайся срисовывать с натуры. Но, возвращаясь к обещанному выше, я говорю, что, когда ты пишешь, у тебя должно быть плоское зеркало и ты должен часто рассматривать в него свое произведение. Видимое наоборот, оно покажется тебе исполненным рукою другого мастера, и ты будешь лучше судить о своих ошибках, чем иначе; хорошо также часто вставать и немного развлекаться чем-нибудь другим, так как при возвращении к вещи ты лучше о ней судишь, а если ты постоянно находишься рядом с ней, то сильно обманываешься. Хорошо также удалиться от нее, так как произведение кажется меньшим, легче охватывается одним взглядом и лучше распознаются несоответствия и диспропорции в членах тела и цветах предметов, чем вблизи.

503.

Т. Р. 499.

Как фигуры часто похожи на своих мастеров. Это происходит потому, что суждение наше и есть то, что движет руку при создании очертаний данной фигуры с различных точек зрения, вплоть до того, пока она не будет удовлетворять. А так как это суждение — одна из сил нашей души, посредством которой она komponует по своему желанию форму того тела, где она обитает, то если ей нужно снова сделать при помощи рук человеческое тело, она охотно

снова делает то тело, которое она впервые изобрела. И отсюда происходит так, что тот, кто влюбляется, охотно влюбляется в похожие на себя предметы.

504.

Т. Р. 108.

Величайший недостаток живописцев — это повторять те же самые движения, те же самые лица и покрои одежд в одной и той же исторической композиции и делать большую часть лиц похожей на их мастера; это много раз вызывало мое изумление, так как я знавал живописцев, которые во всех своих фигурах, казалось, портретировали самих себя с натуры, и в этих фигурах видны движения и манеры их творца. Если он быстр в разговоре и в движениях, то его фигуры так же быстры; если мастер набожен, таковыми же кажутся и его фигуры со своими искривленными шеями; если мастер не любит утруждать себя, его фигуры кажутся срисованной с натуры ленью; если мастер непропорционален, фигуры его таковы же; если он глуп, он широко обнаруживает себя в своих исторических композициях, они — враги всякой цельности, [фигуры их] не обращают внимания на свои действия; наоборот, один смотрит сюда, другой туда, как во сне, и так каждое свойство в живописи следует за собственным свойством живописца. Так как я много раз размышлял о причине такого недостатка, мне кажется, что нужно притти к такому заключению: душа, правящая и управляющая каждым телом, есть то, что образует наше суждение еще до того, как оно станет нашим

собственным суждением. И именно так создала она всю фигуру человека, как рассудила, что будет хорошо,—с длинным носом или коротким, или курносым,—и так же определила его высоту и фигуру. И так велико могущество этого суждения, что оно движет рукою живописца и заставляет его повторять самого себя, так как этой душе кажется, что это и есть правильный способ изображать человека, и что тот, кто поступает не так, как она, ошибается. И если она находит кого-нибудь, кто похож на ее тело, ею же составленное, того она любит и часто влюбляется в него. Поэтому многие влюбляются и берут себе в жены похожих на себя; и часто дети, рождающиеся от них, похожи на своих родителей.

505.

T. P. 109.

Живописец должен делать свою фигуру по правилу природного тела, которое, по общему признанию, обладает похвальной пропорциональностью. Сверх этого он должен измерить самого себя и посмотреть, в какой части он сам отличается—много или мало—от этой выше-названной похвальной фигуры. Узнав это, он должен защищаться всем своим обучением, чтобы в создаваемых им фигурах не впадать в те же самые недостатки, которые свойственны ему самому. И знай, что с этим пороком ты должен больше всего сражаться, ибо это такой недостаток, который родился вместе с суждением. Ведь душа, госпожа твоего тела, и есть то, что является твоим собственным суждением, и она охотно наслаждается созданиями, похожими на то, что она создала при составлении своего тела.

И отсюда получается, что нет столь безобразной с виду женщины, которая не нашла бы какого-нибудь любовника,—лишь бы только она не была чудовишна. Итак, помни, что ты должен изучить недостатки, свойственные тебе, и избегать их в тех фигурах, которые ты komponуешь.

506.

С. А. 181 г.

Живописцу необходимы: математика, относящаяся к этой живописи, отсутствие товарищей, чуждающихся своих занятий, мозг, способный изменяться в зависимости от разнообразия предметов, перед ним находящихся, и удаленность от других забот. И если при созерцании и определении какого-либо случая,—как, например, это бывает, когда предмет приводит в движение чувство,—тогда о таких случаях нужно рассудить, который из них наиболее труден для определения, и его проследить до самой последней его ясности и потом проследить определение другого. Но прежде всего — иметь душу, подобную поверхности зеркала, которая преобразуется во столько разных цветов, сколько цветов у противостоящих ей предметов; товарищи его должны быть схожи с ним в таких занятиях, а если он не находит их, то пусть он будет с самим собой в своих размышлениях, так как, в конце концов, он не найдет более полезного общества.

507.

С. 15 г.

23 апреля 1490 года я начал эту книгу и снова принялся за коня. Джакомо поселился у меня в день Магдалины в 1490 году в возрасте десяти лет.

вор
лун
упрямец
обжора

На второй день я велел скроить для него две рубашки, пару штанов и куртку, а когда я отложил в сторону деньги, чтобы заплатить за эти вещи, он эти деньги украл у меня из кошелька, и так и не удалось заставить его признаться, хотя я имел в том твердую уверенность. 4 лиры.

На следующий день я пошел ужинать с Джакомо Андреа, и этот Джакомо поужинал за двух и набедокурил за четырех, ибо он разбил три графина, разлил вино и после этого явился к ужину вместе со мной.

Равно, 7 сентября он украл у Марко, жившего со мной, штифт ценою в 22 сольда, который был из серебра, и он его вытащил у него из шкафчика, а после того, как Марк вдоволь наискался, он нашел его спрятанным в сундуке этого Андреа. 1 лира 2 сольда.

Равно, 26 января следующего года, когда я находился в доме мессера Галеаццо да Сансеверино, распорядясь празднеством его турнира, и когда какие-то конюха примеряли одежды леших, которые понадобились в этом празднике, Якомо подобрался к кошельку одного из них, лежавшему на кровати со всякой другой одеждой, и вытащил те деньги, которые в нем нашел. 2 лиры 4 сольда.

Равно, когда мне в этом же доме магистр Агостино ди Павия подарил турецкую кожу на пару башмаков, этот Якомо через месяц у меня ее украл и продал сапожнику за 20 сольдов, из каковых денег, как он сам мне в том признался, купил анису, конфет. 2 лиры.

Равно, также 2 апреля, когда Джан Антонио

оставил серебряный штифт на одном из своих рисунков, этот Джакомо у него украл его, а стоил он 24 сольда. 1 лира 4 сольда.

В первый год: плащ — 2 лиры, 6 рубашек — 4 лиры, 3 куртки — 6 лир, 4 пары штанов — 7 лир 8 сольдов, одежда на подкладке — 5 лир, 24 пары сапог — 6 лир 5 сольдов, одна шапка — 1 лира, поясов, шнурков на 1 лиру.

508.

Ash. I, 27 v.

Чтобы телесное благополучие не портило благополучия разума, живописец или рисовальщик должен быть отшельником, и в особенности — когда он намерен предаться размышлениям и рассуждениям о том, что, постоянно появляясь перед глазами, дает материал для памяти, чтобы сохраниться в ней. И если ты будешь один, ты весь будешь принадлежать себе. И если ты будешь в обществе одного единственного товарища, то ты будешь принадлежать себе наполовину, и тем меньше, чем больше будет нескромность его поведения; и если ты будешь со многими, то будешь еще больше подвергаться подобным неудобствам; и если бы ты захотел сказать: я буду поступать по-своему, я буду держаться в стороне, чтобы я смог лучше наблюдать формы природных вещей, то я говорю, что это плохо выполнимо, так как ты не сможешь сделать так, чтобы часто ухо твое не было открыто для их болтовни. Нельзя служить двум господам. Ты будешь плохим товарищем, а еще хуже будет результат размышлений об искусстве. И если ты скажешь: я буду настолько

— держаться в стороне, что их слова не достигнут меня и не помешают мне, то на это я тебе говорю, что тебя будут считать за чудака; но не видишь ли ты, что, поступая так, ты тоже оказался бы в одиночестве?

509.

T. P. 71.

Я говорю и утверждаю, что рисовать в обществе много лучше, чем одному, и по многим основаниям. Первое — это то, что тебе будет стыдно, если в среде рисовальщиков на тебя будут смотреть как на неуспевающего, и этот стыд будет причиной хорошего учения; во-вторых, хорошая зависть тебя побудит быть в числе более восхваляемых, чем ты, так как похвалы другим будут тебя припориживать; и еще то, что ты уловишь от работы тех, кто делает лучше тебя; и если ты будешь лучше других, то извлечешь выгоду, избегая ошибок, и хвалы других увеличат твои достоинства.

510.

Ash. I, 16 r.

Маленькие комнаты или жилища собирают ум, а большие его рассеивают.

Обучение живописца

511.

S. K. M. III, 24 v.

Жалок тот ученик, который не превосходит своего учителя.

512.

G. 25 r.

Много есть людей, обладающих желанием и любовью к рисунку, но неспособных. Это

узнается у мальчиков, которые не старательны и никогда не заканчивают своих вещей тенями,

513.

Ash. I, 17 v.

Юноша должен прежде всего учиться перспективе; потом — мерам каждой вещи; потом — рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим членам тела; потом — с натуры, чтобы утвердиться в основах изученного; потом рассматривать некоторое время произведения руки различных мастеров; наконец — привыкнуть к практическому осуществлению и работе в искусстве.

514.

Ash. I, 27 v.

Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользою, то приучайся рисовать медленно и оценивать, какие света и сколько их содержат первую степень светлоты, и подобным же образом из теней, какие более темны, чем другие, и каким способом они смешиваются друг с другом, и каковы их размеры; сравнивать одну с другой; в какую сторону направляются линейные очертания, и какая часть линий изгибается в ту или другую сторону, и где они более или менее отчетливы, а также широки или тонки. Напоследок, чтобы твои тени и света были объединены, без черты или края, как дым. И когда ты приучишь руку и суждение к такому прилежанию, то техника придет к тебе так быстро, что ты этого и не заметишь.

515.

Ash. I, 28 r.

Мы ясно знаем, что зрение — это одно из быстрейших действий, какие только существуют;

в одной точке оно видит бесконечно много форм и тем не менее понимает сразу лишь один предмет. Предположим случай, что ты, читатель, окидываешь одним взглядом всю эту исписанную страницу, и ты сейчас же выскажешь суждение, что она полна разных букв, но не узнаешь за это время, ни какие именно это буквы, ни что они хотят сказать; поэтому тебе необходимо проследить слово за словом, строку за строкой, если ты хочешь получить знание об этих буквах; совершенно так же, если ты хочешь подняться на высоту здания, тебе придется восходить со ступеньки на ступеньку, иначе было бы невозможно достигнуть его высоты. И так говорю я тебе, которого природа обращает к этому искусству. Если ты хочешь обладать знанием форм вещей, то начинай с их отдельных частей, и не переходи ко второй, если ты до этого не хорошо усвоил в памяти и на практике первую. Если же ты поступишь иначе, то потеряешь время или, поистине, очень растянешь обучение. И я напоминаю тебе — научись прежде прилежанию, чем быстроте.

516.

Ash. I, 24 r.

Если ты хочешь хорошо запомнить изученную вещь, то придерживайся следующего способа: когда ты срисовал один и тот же предмет столько раз, что он, по-твоему, запомнился, то попробуй сделать его без образца; заранее же нарисуй твой образец через тонкое и гладкое стекло и положи его на ту вещь, которую ты сделал без образца; заметь как следует, где прорись не совпадает с твоим рисунком; и где

ты найдешь ошибку, там запомни это, чтобы больше не ошибаться; мало того, возвращайся к образцу, чтобы срисовывать столько раз неверную часть, пока ты не усвоишь ее как следует в воображении. Если же у тебя для рисунка не оказалось бы гладкого стекла, то возьми лист пергамента, очень тонкого и хорошо промасленного и потом высушенного; когда ты попользуешься им для одного рисунка, ты сможешь стереть его губкой и сделать второй.

517.

Ash. I, 26 v.

Если вы, рисовальщики, хотите получить от игр некоторое полезное развлечение, то вам всегда надлежит пользоваться вещами в интересах вашей профессии, то-есть так, чтобы придать правильное суждение глазу и научиться оценивать истинную ширину и длину предметов; и чтобы приучить ум к подобным вещам, пусть один из вас проведет какую-либо прямую линию на стене, а каждый из вас пусть держит в руке тоненький стебелек или соломинку и отрезает от нее кусок такой длины, какою ему кажется первая линия, находясь при этом на расстоянии в десять локтей; затем каждый из вас пусть подходит к образцу, чтобы измерить по нему определенные им размеры, и тот, кто наиболее приблизится своею мерой к длине образца, тот пусть будет лучшим и победителем и получит от всех приз, заранее вами установленный. Следует также взять укороченные меры, то-есть взять дротик или трость и рассматривать его с некоторого расстояния, и каждый пусть своим суждением

оценит, сколько раз данная мера уложится на этом расстоянии. Или еще — кто лучше проведет линию в локоть, а потом это измеряется натянутой нитью. Подобные игры придают правильность суждениям глаза, самому главному действию в живописи.

518.

Ash. I, 26 r.

Также я испытал на себе, что получается немалая польза от того, чтобы, лежа в постели в темноте, повторять в воображении поверхностные очертания форм, прежде изученные, или же другие достойные внимания предметы, захваченные тонким размышлением. И на самом деле это очень похвально и полезно для того, чтобы закреплять себе предметы в памяти.

519.

Ash. I, 22 v.

Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, ко-

торые ты сможешь свести к дельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь.

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как то чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям. Но научись сначала хорошо делать все части тех предметов, которые ты собираешься изображать, как части животных, так и части пейзажей, то есть скалы, деревья и тому подобное.

О живописи и перспективе

520.

- *Ash. I, 22 v.*

Живопись распространяется на все десять обязанностей глаза, а именно: на мрак, свет, тело, цвет, фигуру, место, удаленность, близость, движение и покой. Из этих обязанностей должно быть соткано это мое маленькое про-

изведение, напоминая живописцу, по какому правилу и способу должен он подражать в своем искусстве всем этим вещам, произведению природы и украшению мира.

521.

Т. Р. 438.

Свет, мрак, цвет; тело, фигура, место; удаленность; близость; движение и покой.

Из этих десяти областей действия глаза живопись обладает семью; из них первая — свет, за ним следуют мрак, цвет, фигура, место, удаленность и близость; я исключаю отсюда тело, движение и покой; таким образом, остаются свет и мрак, что можно назвать тенью и освещением, или же светлым и темным, и цвет. Тело я сюда не отношу потому, что живопись сама по себе является вещью поверхностной, а у поверхности нет тела, как это определяется в геометрии.

Лучше сказать: то, что видимо, перечисляется в науке живописи. Итак, десять категорий глаза, названные выше, на разумном основании составят десять книг, на которые я делю мою „живопись“. Но свет и мрак составляют только одну книгу, которая трактует об освещении и тени; из них будет сделана одна книга, так как тень окружается или же соприкасается со светом, и то же случается у света с тенью, и всегда в пограничных местах перемешиваются свет и тень.

522.

Т. Р. 6.

Наука живописи распространяется на все цвета поверхностей и на фигуры тел, облекаемых ими, на их близость и отдаленность с соответ-

ствующими степенями уменьшения в зависимости от степеней расстояния. Эта наука — мать перспективы, то-есть [учения] о зрительных линиях. Эта перспектива делится на три части. Первая из них содержит только очертания тел; вторая — об уменьшении [ослаблении] цветов на различных расстояниях; третья — об утере отчетливости тел на разных расстояниях. Но первую, которая распространяется только на очертания и границы тел, называют рисунком, то-есть изображением фигуры какого-либо тела. Из нее исходит другая наука, которая распространяется на тень и свет, или, лучше сказать, на светлое и темное; эта наука требует многих рассуждений. Наука же о зрительных линиях породила науку астрономии, которая является простой перспективой, так как все это только зрительные линии и сечения пирамид.

523.

Т. Р. 136.

Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружающие, со своими удалениями кажутся уходящими в глубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, то-есть: уменьшением фигур тел, уменьшением их величин и уменьшением их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом. Второе в живописи — это подходящие позы, изменяющиеся от телосложения, дабы люди не казались братьями.

Живопись только потому доступна зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющимся от стены то, что на самом деле ничто, а краски доставляют лишь почет мастерам, их делающим, так как в них нет ничего удивительного, кроме красоты; эта же красота является заслугой не живописца, а того, кто породил цвета. И какая-нибудь вещь может быть одета безобразными красками и удивлять собою своих зрителей; так как она кажется рельефной.

Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других; заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение — или венец этой науки — происходит от теней и светов, или, другими словами, от светлого и темного. Итак, тот, кто избегает теней, избегает славы искусства у благородных умов и приобретает ее у невежественной черни, которая не хочет от живописи ничего другого, кроме красоты красок, забывая вовсе красоту и чудесность показывать рельефным плоский предмет.

Много большего исследования и размышления требуют в живописи тени, чем ее очертания; доказательством этому служит то, что

очертания можно прорисовать через вуали или плоские стекла, помещенные между глазом и тем предметом, который нужно прорисовать: но тени не охватываются этим правилом вследствие неощутимости их границ, которые в большинстве случаев смутны, как это показано в книге о тени и свете.

527.

Ash. I, 1 r.

Я говорю, что втиснутое в границы труднее, чем свободное. Тени образуют свои границы определенными ступенями, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными. Эта рельефность — самое важное в живописи и ее душа. Рисунок свободен, ибо ты видишь бесконечно много лиц, и все они различны: у одного длинный нос, а у другого короткий. Поэтому и живописец может пользоваться этой свободой, а где есть свобода, там нет правила.

528.

T. P. 236.

Не всегда хорошо то, что красиво. И это я говорю для тех живописцев, которые так влюблены в красоту красок, что не без большого сожаления придают им самые слабые и почти неощутимые тени, недооценивая их рельефности. В этой ошибке они подобны тем, кто красивыми словами ничего не говорят.

529.

T. P. 410.

Зеркало с плоской поверхностью содержит в себе истинную картину на этой поверхности; и совершенная картина, исполненная на поверхности какой-либо плоской материи, подобна



«Св. Анна с Марией и Иисусом» (Париж, Лувр)



Эскиз к картине «Св. Анна» (Лондон, Академия художеств)

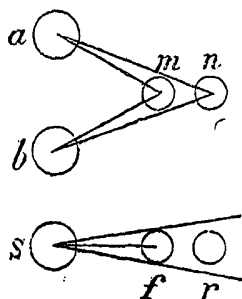
поверхности зеркала, и вы, живописцы, находите в поверхности плоских зеркал своего учителя, который учит вас светотени и сокращениям каждого предмета; среди ваших красок есть одна, более светлая, чем освещенные части зеркального образа такого предмета, и также среди этих красок находится некоторая, более темная, чем любая темнота этого предмета; отсюда происходит, что ты, живописец, делаешь при помощи их свои картины похожими на картины зеркала, когда они видимы одним глазом, так как два глаза охватывают предмет, меньший, чем глаз.

530.

Т. Р. 118.

Живописцы часто впадают в отчаяние от неестественности своего подражания, видя, что их картины не так же рельефны и живы, как вещи, видимые в зеркале; они ссылаются на то, что у них есть краски, которые по светлоте или по темноте значительно превосходят качество светов и теней вещи, видимой в зеркале, обвиняя в данном случае свое незнание, а не причину, так как они ее не знают.

Невозможно, чтобы написанная вещь казалась настолько рельефной, чтобы уподобиться зеркальной вещи, хотя как та, так и другая находятся на одной поверхности. Исключение составляет тот случай, когда она видима одним глазом. Причиною этому являются два глаза, так как они видят одну вещь за другою, как *ab* видят *n*; *m* не может полностью закрыть *n*, ибо основание зрительных линий настолько широко, что оно видит второе тело позади



первого. Если же ты закроешь один глаз, как на S , то тело f закроет r , так как зрительная линия порождается в одной единственной точке и образует основание в первом теле; поэтому вторая вещь такой же величины никогда не может быть увидена.

531.

Ash. I, 24 v.

Если ты хочешь видеть, соответствует ли твоя картина вся в целом предмету, срисованному с натуры, то возьми зеркало, отрази в нем живой предмет и сравни отраженный предмет со своей картиной и как следует рассмотри, согласуются ли друг с другом то и другое подобие предмета. И прежде всего потому следует брать зеркало себе в учителя, и именно плоское зеркало, что на его поверхности вещи подобны картине во многих отношениях; именно, ты видишь, что картина, исполненная на плоскости, показывает предметы так, что они кажутся выпуклыми, и зеркало на плоскости делает то же самое; картина—это всего лишь только поверхность, и зеркало—то же самое; картина неосязаема, поскольку то, что кажется круглым и отделяющимся, нельзя обхватить руками,—то же и в зеркале; зеркало и картина показывают образы предметов, окруженные тенью и светом; и то и другое кажется очень далеко по ту сторону поверхности. И если ты

знаешь, что зеркало посредством очертаний, тени и света заставляет казаться тебе вещи отделяющимися, и если у тебя есть среди твоих красок, теней и светов более сильные, чем краски, тени и света зеркала, то, конечно, если ты умеешь хорошо скомпоновать их друг с другом, твоя картина будет тоже казаться природной вещью, видимой в большое зеркало.

532.

А. 40 v.

Если ты хочешь изобразить предмет на близком расстоянии и чтобы он при этом вызвал такое же впечатление, как и природные вещи, то перспектива твоя неминуемо будет казаться ложной со всеми теми обманчивыми явлениями и диспропорциями, какие можно себе только представить в жалком произведении, разве что зритель поместит свой глаз как раз на том же расстоянии, той же высоте и в том же направлении, которые занял и ты, набрасывая [эти] предметы. Если ты поступишь так, то произведение твое, при условии хорошего распределения света и тени, без сомнения вызовет впечатление действительности, и ты не поверишь, что предметы [эти] нарисованы. В обратном случае и не пытайся изобразить какую-либо вещь, не приняв дистанцию по крайней мере в 20 раз большей, чем наибольшая высота и ширина изображаемого предмета; тогда произведение твое удовлетворит всякого зрителя независимо от того, в каком бы месте он ни находился.

Перспектива есть показательное [или: доказательное] рассуждение, при помощи которого опыт подтверждает, что все вещи отсылают глазу свои собственные подобия по линиям пирамид.

Перспектива

Воздух полон бесчисленными подобиями вещей, которые в нем распределены и все представлены сразу во всех и все в каждой. Почему случается, что если будут два зеркала, так отраженные друг к другу, что они смотрят друг на друга по прямой линии, то первое будет отражаться во втором, а второе в первом. Первое, отражающееся во втором, несет в себе свое подобие вместе со всеми подобиями, в нем представленными, в числе которых находится подобие второго зеркала, и так, от подобия к подобию, они уходят в бесконечность так, что каждое зеркало имеет в себе бесконечное число зеркал, одно меньше другого и одно внутри другого.

Итак, на этом примере доказывается, что каждая вещь отсылает свое подобие во все те места, которые могут видеть эту вещь, а также и обратно — эта вещь способна воспринять на себя все подобия вещей, которые ей предстоят.

Таким образом, глаз посылает через воздух свое подобие всем противостоящим ему объектам и получает их на себя, то-есть на свою

поверхность, откуда общее чувство их рассматривает и те, что нравятся ему, посылает памяти.

Итак, я полагаю, что духовная способность образов глаз обращается против объекта с образами объекта к глазу.

535.

С. А. 138 v (6).

Что образы всех вещей рассеяны по воздуху, тому пример виден во многих зеркалах, поставленных в круг, и они бесконечно много раз будут отражать друг друга; и один, достигнув другого, отскакивает обратно и к своей причине и оттуда, уменьшаясь, отскакивает к предмету второй раз и потом возвращается, и так делает бесконечное число раз.

Если ты ночью поместишь свет между двух плоских зеркал, отстоящих друг от друга на один локоть, ты увидишь в каждом из этих зеркал бесконечное число светов, один меньше другого и один меньше другого. Если ты ночью поместишь свет между стенами комнаты, все части этих стен окажутся окрашенными образами этого света, и все те, которые будут видны свету, точно так же будут его видеть: то-есть когда между ними не будет никакого препятствия, перебивающего прохождение образов. Этот же пример особенно ясен при прохождении солнечных лучей, которые все распространяются на все объекты, и такова причина каждой малейшей части объекта, и всякий сам по себе несет до своего объекта подобие своей причины.

Что каждое тело само по себе наполняет

весь противолежащий ему воздух своими образами и что этот самый воздух в то же самое время принимает в себя образы бесчисленного множества других предметов, в нем находящихся, это ясно доказывается этими примерами, и каждое тело целиком представлено во всем воздухе и целиком в малейшей его части, все предметы по всему воздуху и все в каждой малейшей части.

Каждый во всем и все в каждой части.

536.

Ash. I, 23 r.

Линейная перспектива распространяется на действие зрительных линий, чтобы при помощи измерений доказать, насколько второй предмет меньше первого и насколько третий меньше второго и так постепенно вплоть до конца видимых предметов. Я нахожу из опыта, что второй предмет, если он настолько же удален от первого, насколько первый удален от твоего глаза, то хотя бы они и были равны друг другу по размерам, второй будет настолько же меньше первого. И если третий предмет, равный по размерам второму и третьему перед ним, удален от второго настолько же, насколько второй удален от третьего, то он будет вдвое меньше второго; и, таким образом, постепенно, при равных расстояниях, они будут всегда уменьшаться вдвое — второй по отношению к первому, только бы промежутки не входили в число 20 локтей. И при данном промежутке в 20 локтей подобная тебе фигура потеряет $\frac{4}{5}$ своей величины, при 40 она потеряет $\frac{9}{10}$ и затем $\frac{19}{20}$ при 80 локтях, и так последовательно она будет уменьшаться,

если ты примешь плоскость сечения удаленной от тебя на удвоенный твой рост, так как один только рост вызовет очень большое отличие между [планами] первого и второго локтя.

537.

С. А. 190 v (в).

Блоха и человек могут достигнуть глаза и войти в него под равными углами, но от этого суждение не ошибается, хотя человек кажется не больше блохи.

Спрашивается причина.

538.

С. А. 176 v (в).

О живописи.

Настолько теряется в правильном распознавании фигуры предмета, насколько он из-за расстояния уменьшается в своих размерах.

539.

А. 8 v.

Об уменьшении предметов от различных расстояний.

Второй предмет, удаленный от первого, как первый от глаза, будет казаться вдвое меньше первого, хотя бы оба были одинаковой величины.

540.

А. 8 v.

О степенях уменьшения. Если ты проведешь линию сечения на расстоянии одного локтя от глаза, то первый предмет, отстоящий от твоего глаза на четыре локтя, потеряет $\frac{3}{4}$ своей величины на плоскости сечения. Если он отстоит на восемь локтей от глаза, то он уменьшается на $\frac{7}{8}$, а если он отстоит на 16 локтей, то он

уменьшится на $\frac{15}{16}$ своей высоты. Так будет постепенно продолжаться и далее. Если предыдущее расстояние удвоится, то удвоится и уменьшение.

541.

Ash. I, 19 r.

Почему из двух вещей равной величины написанная покажется больше, чем рельефная?

Причину этого, как и многого другого, не так легко показать, но все же я попытаюсь удовлетворить, если и не во всем, то, по крайней мере, насколько смогу больше. Перспектива уменьшений разумно доказывает нам, что предметы тем больше уменьшаются, чем дальше они от глаза, и эти основания прекрасно подтверждаются опытом. Итак, зрительные линии, находящиеся между объектом и глазом, достигая поверхности картины, все пересекаются одной и той же границей; а линии, которые находятся между глазом и скульптурой, имеют различные границы и длину. Та линия длиннее, которая простирается до члена тела более далекого, чем другие; и поэтому этот член тела будет казаться меньшим; и так как там много линий более длинных, чем другие, и оттого, что там много частей более далеких, чем другие, то и получается, что они, будучи дальше, нам кажутся меньшими; а так как они кажутся меньшими, то своим уменьшением они делают меньше и всю совокупность объекта. Этого не случается с картиной. Так как линии оканчиваются на одном и том же расстоянии, то они оказываются не уменьшенными; следовательно, не уменьшенные частицы не уменьшают и совокупности объ-

екта. Поэтому и картина не уменьшается так, как скульптура.

542.

C. A. 191 r (a).

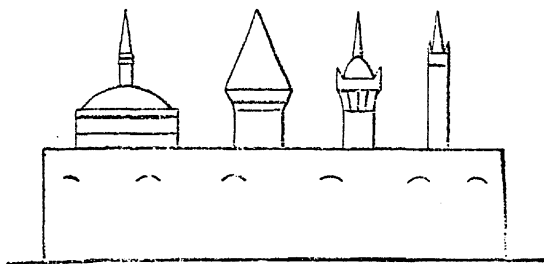
Тело, рожденное перспективой Леонардо да Винчи, ученика опыта.

Это тело должно быть сделано не по примеру какого-либо тела, но только одними простыми линиями.

543.

Ash. I, 25 v.

Существует еще другая перспектива, которую я называю воздушной, ибо вследствие изменения воздуха можно распознать разные расстояния до различных зданий, ограниченных снизу одной единственной [прямой] линией: как,



например, если смотреть на многие здания по ту сторону стены, когда все они кажутся одной и той же величины над верхним краем этой стены, а ты в картине хотел бы заставить казаться одно дальше другого. [В этом случае] следует изображать воздух несколько плотным. Ты знаешь, что в таком воздухе самые последние предметы, в нем видимые, как, например,

горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха, если солнце на востоке. Поэтому делай первое здание над этой стеной своего цвета, более удаленное делай менее профилированным и более синим; то, которое ты хочешь, чтобы оно было настолько же более отодвинуто назад, делай его настолько же более синим, и то, которое ты хочешь, чтобы оно было удалено в пять раз, делай его в пять раз более синим. И в силу этого правила здания, которые находятся над одной прямой линией и кажутся одинаковой величины, ясно распознаются, какое дальше и какое больше, чем другое.

544.

Ash. I, 22 v.

Как живописец должен применять на практике перспективу цветов. Если ты хочешь вводить эту перспективу изменения и потери или же уменьшения собственной сущности цветов, то выбери в поле предметы, расположенные через сто локтей друг от друга, например деревья, дома, людей и места. Для первого дерева ты берешь хорошо укрепленное стекло и так же неподвижно устанавливаешь свой глаз, и на это стекло переводишь ты дерево по его форме. Потом ты настолько отдвигаешь стекло в сторону, чтобы природное дерево почти совпадало с нарисованным тобою, потом раскрашиваешь свой рисунок таким образом, чтобы по цвету и форме можно было сравнить одно с другим, или чтобы оба, если закрыть один глаз,

казались нарисованными и нарисованное на стекле казалось бы на том же расстоянии. Это же правило применяй ко вторым и третьим деревьям постепенно от ста к ста локтям. Эти [картины] всегда будут служить тебе как твои помощники и учителя, если ты будешь их применять в своих произведениях там, где они будут на месте, и тогда они будут хорошо удалять твоё произведение. Но я нахожу, как правило, что второе уменьшится на четыре пятых по сравнению с первым, если оно будет удалено от первого на двадцать локтей.

545.

T. P. 694 r, b.

Вещи на расстоянии кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине не покажутся на одинаковом расстоянии. И не очерчивай их край определенными границами, потому что границы суть линии или углы, которые, являясь пределами мельчайших вещей, будут неразличимы не только издали, но и вблизи.

Если линия, а также математическая точка суть невидимые вещи, то и границы вещей, будучи также линиями, невидимы вблизи. Поэтому ты, живописец, не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы.

546.

Ash. I, 20 v.

Мы ясно видим, что все образы воспринимаемых предметов, которые находятся перед

нами, как большие, так и маленькие, доходят до чувства через маленький зрачок в глазу. Если через столь маленький вход проходит образ громадности неба и земли, то лицо человека, которое среди столь больших образов предметов является почти ничем, занимает из-за удаленности, которая его уменьшает, так мало этого зрачка, что оно делается почти что невоспринимаемым. И так как путь от поверхности [глаза] до впечатления проходит через темную среду, то-есть через пустой нерв, который темен на вид, то эти образы, не обладая сильным цветом, окрашиваются в эту темноту пути и, достигнув впечатления, кажутся темными. Другая причина не может быть выставлена никаким образом. Если та точка, которая находится в зрачке, черная, то,—раз он наполнен прозрачной жидкостью вроде воздуха,—она выполняет ту же службу, что и дыра, проделанная в доске, которая при рассматривании кажется черной. И предметы, видимые через воздух светлый и темный, смешиваются в темноту.

547.

Ash. I, 20 v.

Перспектива уменьшений нам показывает, что чем дальше предмет, тем он становится меньше. И если ты будешь рассматривать человека, удаленного от тебя на расстояние выстрела из самострела, и ты будешь держать ушко маленькой иголки близ глаза, то ты сможешь увидеть, что много людей посылает через него свои образы к глазу и в то же время все они уместятся в данном ушке. Итак, если человек,

удаленный на выстрел из самострела, посылает глазу свой образ, занимающий маленькую часть игольного ушка, то как сможешь ты в столь маленькой фигуре различить или рассмотреть нос, или рот, или какую-либо частичку этого тела? А не видя, ты не сможешь узнать человека, который не показывает членов тела, придающих людям различные формы.

548.

Т. Р. 117.

В вещах небольшого размера нельзя уловить свойство их ошибки, как в больших, и причина этого в том, что если эта маленькая вещь изображает человека или другое животное, то части его, вследствие огромного уменьшения, не могут быть прослежены до должного конца своим творцом, как это следовало бы, и поэтому [вещь] остается незаконченной; раз она не закончена, ты не можешь уловить ее ошибок.

Пример: смотри издали на человека с расстояния в триста локтей и усердно постарайся рассудить, красив ли он или безобразен, чудовищен ли он или обычного вида; ты увидишь, что при всех твоих усилиях ты не сможешь убедить себя составить такое суждение. Причина этому та, что вследствие данного расстояния этот человек уменьшается настолько, что нельзя уловить свойства отдельных частей. Если ты хочешь хорошо увидеть данное уменьшение вышеназванного человека, то помести палец на расстоянии пяди от глаза и настолько повышай и опускай этот палец, чтобы верхний его край граничил с ногами фигуры, которую ты рассматриваешь, и тогда тебе откроется невероятное

уменьшение. Поэтому часто издалека сомневаешься в образе друга.

549.

Ash. I, 31 v.

Я говорю, что предметы кажутся малыми по форме потому, что эти предметы далеки от глаза. Если это так, то между глазом и предметом должно быть много воздуха, а много воздуха мешает отчетливости форм этих предметов; поэтому маленькие частицы этих тел будут неразличимы и невоспринимаемы. Итак, ты, живописец, делай маленькие фигуры только намеченными и незаконченными, а если ты будешь делать иначе, то поступишь вопреки явлениям природы, твоей наставницы; предмет становится маленьким вследствие большого расстояния между глазом и предметом, большое расстояние включает в себе много воздуха, много воздуха образует собою плотное тело, которое мешает глазу и отнимает у него маленькие частицы предметов.

550.

Ash. I, 17 v.

Картина должна быть видна из одного единственного окна, как это видно на примере тел, сделанных так: О. Если ты хочешь на высоте изобразить круглый шар, то тебе нужно сделать его продолговатым, похожим на это, и стоять настолько позади, чтобы он, сокращаясь, казался круглым.

Тень есть лишение света

Так как мне кажется, что тени в высшей степени необходимы в перспективе, ибо без них непрозрачные и трехмерные тела плохо различимы в отношении того, что заключено внутри их границ, и плохо различимы их пределы, если только они не граничат с фоном другого цвета, чем цвет тела, то я и выдвигаю первое положение о тенях и говорю в этой связи о том, как всякое человеческое [или: непрозрачное] тело окружено и поверхностно облечено тенями и светом, и на этом строю первую книгу. Помимо этого, эти тени имеют разные качества темноты, ибо они лишены разного количества световых лучей; и эти тени я называю первоначальными, потому что это первые тени, облакающие тела, к которым они прилегают; и на этом я строю вторую книгу. От этих первоначальных теней истекают теневые лучи, которые расходятся по воздуху и имеют столько качеств, сколько имеется различий первоначальных теней, от которых они происходят; и по сему я называю их производными тенями, потому что они рождаются от других теней, и об этом я сделаю третью книгу. Далее, эти производные тени дают в своих падениях столько различных явлений, сколько имеется различных мест, куда они ударяют, и тут я сделаю четвертую книгу. А так как падение производной тени всегда окружено падением световых лучей, которое отраженным

током отскакивает обратно к своей причине, доходит до первоначальной тени, смешивается с ней и превращается в нее, несколько изменяя ее своей природой,— то я на этом построю пятую книгу. Кроме того я составлю шестую книгу, в которой будут исследоваться различные и многие изменения отскакивающих отраженных лучей, которые будут видоизменять первоначальную тень столькими разными цветами, сколько будет разных мест, откуда исходят эти отраженные световые лучи. Еще сделаю седьмое подразделение о различных расстояниях, которые образуются между падением отраженного луча и тем местом, откуда он рождается, и о том, сколько различных цветовых образов он в падении своем оставляет на непрозрачном теле.

552.

Т. Р. 547.

Тень происходит от двух вещей, несходных между собою, ибо одна из них телесная, другая духовная. Телесной является затеняющее тело, духовной является свет. Итак, свет и тело суть причины тени.

553.

Т. Р. 548.

Тень имеет свойство всех природных вещей, которые в своем начале являются более сильными, а к концу ослабевают; я говорю о начале всякой формы и всякого видимого или невидимого качества, а не о вещах, которые время приводит от малого начала к большому разрастанию, как, например, дуб, имеющий слабое начало в малом жолуде; тем не менее, я скажу, что и дуб наиболее силен в своем зачинании из



«Иоанн Предтеча» (Париж, Лувр)



Рыцарь в латах. Рисунок карандашом (Лондон, Британский музей)

земли, именно там, где он наиболее толст. Итак, мрак есть первая степень теней, а свет последняя. Поэтому ты, живописец, делай тень наиболее темной у ее причины, а ковец ее пусть переходит в свет, то-есть так, чтобы тень казалась не имеющей конца.

554.

Т. Р. 549.

Тень есть отсутствие света и лишь противодействие плотного тела световым лучам. Тень имеет природу мрака, а освещение — природу света, одна скрывает, другое показывает; и всегда они неразлучны и связаны с телом. Тень имеет бóльшую силу, чем свет, ибо тень препятствует свету и целиком лишает света тело, а свет никогда не может совершенно изгнать тень от тел, то-есть тел плотных.

555.

Т. Р. 557.

Простая тень та, которую не может видеть никакая часть источника света, а сложная тень та, в которой к простой тени примешивается какая-нибудь часть света производного.

556.

Т. Р. 558.

Сложная тень есть та, которая в большей мере причастна затеняющему телу, чем источнику света. Сложный свет есть тот, который в большей мере причастен источнику света, чем затемняющему телу. Таким образом, мы скажем, что сложные свет и тень получают свое название от той вещи, которой они наиболее причастны, то-есть: если нечто освещенное видит больше тени, чем света, то про него ска-

жүт, что оно одето в сложную тень, если же оно в большей степени будет одето источником света, чем затеняющим телом, то, как уже сказано, оно будет называться сложным светом.

557.

T. P. 569.

Бывает три сорта теней. Первая родится от одностороннего источника света, как солнце, луна или пламя, другая — та, что происходит от окна, двери или другого отверстия, откуда видна большая часть неба; третья — та, что рождается от всестороннего света, какой бывает в нашей полусфере при скрытом солнце.

558.

T. P. 570.

Образы теней бывают двух сортов, из которых одна называется первоначальной, а другая производной.

Первоначальная та, которая лежит на самом теновом теле, а производная та, которая падает от первоначальной.

559.

T. P. 571.

Первоначальная тень едина и никогда не видоизменяется [по форме], и ее края видят края светового тела и края освещенной части тела, с которым она связана.

560.

T. P. 572.

Первоначальная тень имеет две разновидности: из них первая простая, а вторая — сложная. Простая та, что смотрит на темное место, и поэтому такая тень темная. Сложная та, которая смотрит на освещенное разными цветами место.

Тогда такая тень смешивается с образами цветов противостоящих предметов.

561.

Т. Р. 573.

Существуют две разновидности производной тени, из них первая смешана с воздухом, стоящим перед первоначальной тенью; вторая та, что падает на предмет, который перерезает эту производную тень.

562.

Т. Р. 574.

Производная тень образует три фигуры. Первая пирамидальная, порождаемая тeneвым телом, меньшим, чем световое; вторая параллельная, порождаемая тeneвым телом, равным световому. Третья расходится в бесконечность. Бесконечной является также и колоннообразная, а равно и пирамидальная, так как после первой пирамиды происходит пересечение и против конечной пирамиды порождается бесконечная, если она находит бесконечное пространство. И об этих трех сортах производных теней будет сказано полностью.

563.

Т. Р. 673.

Четыре главные части следует иметь в виду в живописи, а именно: качество, количество, место и фигуру. Под качеством подразумевается, какая тень и какая часть тени более или менее темна. Количество — есть величина тени в ее отношении к другим, соседним. Место — есть то, как их надлежит размещать и в какой части того члена тела, где они ложатся. Фигура — есть какую фигуру образует данная тень, как,

например, треугольная ли она, или причастная кругу, или квадрату и т. д.

К этим основным частям [исследования] тени следует еще причислить ее направление, то-есть если тень имеет длинный вид, то в каком направлении тянется вся совокупность этой длины, тянется ли тень от ресницы к уху, тянется ли нижняя тень глазной впадины к ноздре, и как при подобных встречах различных направлений следует размещать эти тени. Итак, вид должен быть предпослан месту.

564.

Т. Р. 670.

Когда ты срисовываешь какое-нибудь тело и сравниваешь силу светов в его освещенной части, помни, что часто глаз обманывается и ему кажется более светлым то, что менее светло. Причина тому порождается контрастами между соприкасающимися частями; действительно, если имеются две части различной светлоты и менее светлая граничит с темной частью, а более светлая граничит со светлой частью, как, например, небо или что-нибудь подобное по светлоте, тогда менее светлая, то-есть менее освещенная, будет казаться более освещенной, а более светлая покажется более темной.

565.

Т. Р. 679.

Там, где не зарождаются очень темные тени, не могут зародиться и очень светлые света. И это бывает на деревьях с редкой и узкой листвой, как на ивах, березах, можжевельнике и подобных, а также на прозрачных тканях, как, например, тафта, вуаль и другие, и еще на

рассыпавшихся мелко вьющихся волосах. И это случается от того, что все названные виды предметов не создают бликов в своих частицах, а если таковые там и имеются, то они неощутимы, и образы их лишь незначительно сдвигаются с того места, где они нарождаются, и то же делают затененные стороны этих частей, и вся совокупность их не порождает темной тени от того, что воздух ее проникает и освещает, будь то части близкие к середине или наружные. И если и есть различия, они почти неощутимы, и, таким образом, освещенные части всей массы не могут сильно отличаться от затененных частей, потому что, как уже сказано, при проникновении освещенного воздуха ко всем частицам, освещенные части настолько близки к затененным частям, что образы их, посылаемые глазу, образуют неясную смесь, состоящую из мельчайших теней и светов, таким образом, что в этой смеси ничто неразлично, кроме неясности наподобие тумана. То же бывает и на вуалях, паутинах и тому подобном.

566.

Ash. I, 14 v.

Отражения обусловливаются телами светлыми по качеству с гладкими полуплотными поверхностями, которые, если на них падает свет, отбрасывают его обратно на первый предмет наподобие прыжка мяча.

567.

Ash. I, 14 v.

Где не может быть светового отражения. Все плотные тела одевают свои поверхности различного качества светом и тенью. Света бы-

вают двойкой природы: одни называются самобытными, другие — производными. Самобытным называю я тот, который возник от пламени огня или от света солнца или воздуха; производным светом будет отраженный свет.

Но, возвращаясь к обещанному выше определению, я говорю, что световое отражение не появится на той части тела, которая будет обращена к затененным телам, например темным местам, лугам с различной высотой травы, зеленым или безлистным лесам; хотя часть каждой ветви последних, обращенная к самобытному свету, и одевается качеством этого света, тем не менее столько теней, отбрасываемых каждой ветвью самой по себе, и столько теней, отбрасываемых одной ветвью на другую, что в сумме получается такая темнота, что света как бы совершенно нет. Поэтому такие предметы не могут дать противостоящим телам никакого светового рефлекса.

568.

Т. Р. 779.

Блеск гораздо более причастен цвету того света, который освещает блестящее тело, чем цвету самого тела, и это бывает на гладких поверхностях.

Блеск многих затененных тел бывает всецело цвета освещенного тела, как, например, черногого золота и серебра и других металлов и подобных тел.

Блеск листвы, стекла и драгоценных камней мало причастен цвету тела, на котором он рождается, и весьма причастен цвету тела, которое его освещает.

Блеск, возникающий в глубине плотных прозрачных тел, имеет высшую степень красоты их цвета, как это видно в глубине бледно-красного рубина, стекла и подобных вещей. Это происходит от того, что между глазом и этим блеском располагается весь природный цвет прозрачного тела.

Отраженные света плотных и блестящих тел имеют гораздо большую красоту, чем природный цвет этих тел, как это видно на открывающихся складках золотых тканей и на других подобных телах, когда одна поверхность отражается в другой, стоящей напротив, а эта в ней, и так последовательно до бесконечности.

Никакое прозрачное и блестящее тело не может показать на себе тень, воспринятую от какого-нибудь предмета, как это видно на тенях речных мостов, которые всегда бывают невидимы, за исключением того случая, когда вода мутная; а на чистой они не появляются.

Блеск на предметах обнаруживается в стольких разнообразных положениях, сколько имеется различных мест, откуда его видно.

Если глаз и предмет стоят неподвижно, блеск будет передвигаться по предмету вместе со светом, его причиняющим; если же свет и предмет стоят неподвижно, блеск будет передвигаться по предмету вместе с глазом, его видящим.

Блеск зарождается на гладкой поверхности любого тела, и та поверхность воспримет больше блеска, которая будет более плотной и более гладкой.

Из бликов на телах одинаковой гладкости тот будет наиболее отличаться от своего фона, который рождается на наиболее черной поверхности, и это происходит от того, что блики рождаются на полированных поверхностях почти той же природы, что и зеркала. А так как все зеркала возвращают глазу то, что они получают от противостоящих им предметов, то всякое зеркало, имеющее предметом солнце, возвращает солнце в том же цвете. А солнце покажется более сильным на темном фоне, чем на светлом.

Чем больше свет освещенной вещи, тем темнее кажется затемненное тело, находящееся на его фоне.

Открытая местность, освещенная солнцем, будет иметь очень темные тени от любых предметов, а тому, кто будет на нее смотреть со стороны, противоположной той, откуда на нее смотрит солнце, она покажется весьма темной, а вещи отдаленные покажутся ему близкими.

Но если ты посмотришь на предметы в том направлении, в каком их видит солнце, местность тебе покажется без теней, а близкие вещи покажутся отдаленными и неясными по фигуре.

Вещь, которая освещена бессолнечным воз-

духом, будет более темной в той части, которая видит меньше света, и будет тем больше темнеть, чем большему протяжению темного места она будет видима.

В вещах, видимых в открытой местности, тени и света мало отличаются друг от друга, и их тени будут почти незаметными и без всякого ограничения; мало того, они ближе к освещенным местам будут наподобие дыма постепенно теряться. И лишь там тень будет более темной, где она будет лишена противостоящего ей воздуха.

Вещь, видимая в мало освещенном месте или при наступлении ночи, также будет иметь света и тени, мало отличающиеся друг от друга; а если наступит глубокая ночь, разница между светом и тенями настолько неощутима для человеческого глаза, что совершенно теряется фигура вещи, и она видна только острому зрению ночных животных.

572.

Т. Р. 694 f.

И ты, живописец, занимающийся историческими сюжетами, делай так, чтобы твои фигуры были настолько разнообразны в тенях и светах, насколько разнообразны предметы, их создавшие, и не придерживайся общей манеры.

573.

Т. Р. 759.

Для усиления рельефности в картине имей привычку класть между изображенной фигурой и той видимой вещью, которая получает ее тень, луч яркого света, отделяющего фигуру от затененного предмета. А на этом предмете изобрази

две светлые части, которые заключали бы между собою тень, отброшенную на сторону от противостоящей фигуры. И это часто применяй для тех членов тела, которые ты хочешь, чтобы они несколько отделялись от тела, и особенно, когда руки пересекают грудь, и делай так, чтобы между падением тени руки на грудь и собственной тенью руки оставалось немного света, который казался бы проходящим через пространство между грудью и рукой, и, чем больше тебе хочется, чтобы рука казалась более далекой от груди, тем большим делай и этот свет. И старайся всегда, чтобы тебе удалось расположить тела на фоне так, чтобы темная часть тела граничила со светлым фоном, а освещенная часть тела граничила с темным фоном.

574.

Т. Р. 760.

Делай всегда так, чтобы тени от разных предметов на поверхности тел обычно имели извилистые очертания вследствие разнообразия как членов тела, порождающих тени, так и вещей, воспринимающих эти тени.

575.

Т. Р. 761.

Когда ты пишешь фигуру и хочешь посмотреть, соответствует ли ее тень свету, так чтобы она не была краснее или желтее, чем это свойственно природе цвета, который ты хочешь затенить, то поступай так: наложи тень пальцем на освещенную часть, и если эта сделанная тобой искусственная тень будет похожа на естественную тень, падающую от твоего пальца на

твою работу, то дело обстоит хорошо. И ты можешь, отдаляя и приближая палец, вызвать тени более темные и более светлые, которые ты все время сравнивай со своими.

576.

T. P. 758.

Наложив сначала общую тень на всю ту заполненную ею часть, которая не видит света, затем клади полутени и главные тени, сравнивая их друг с другом. И таким же образом наложи заполняющий свет, выдержанный в полусвете, а затем клади средние и главные света, также их сравнивая.

577.

Ash. I, 31 v.

Где тень граничит со светом, там прими во внимание, где она светлее или темнее и где она более или менее дымчата в направлении света. И прежде всего я напоминаю тебе, что у юношей ты не должен делать ограниченных теней, какие бывают на камне, так как живое тело немного прозрачно, как это видно при рассматривании руки, помещенной между глазом и солнцем — она видна красноватой и пропускающей свет, и либо на самом деле, либо только кажется сильнее окрашенной; располагай между светами и тенями [полутени]. И если ты хочешь видеть, каких теней требует твое живое тело, то образуй на нем тень своим пальцем, и в зависимости от того, хочешь ли ты ее более светлой или темной, держи палец ближе или дальше от своей картины и подражай ей.

То тело обнаружит наибольшую разницу между светом и тенями, которое окажется видимым наиболее сильному источнику света, как свет солнца, а ночью — свет огня. Последний следует мало применять в живописи, так как работы выходят грубыми и непривлекательными. То тело, которое находится в умеренном освещении, покажет небольшую разницу между светами и тенями; и это бывает, когда вечереет или когда облачно. Такие работы нежны, и любого рода лицо получает привлекательность. Таким образом, во всех вещах крайности вредны, чрезмерный свет создает грубость, а чрезмерная темнота не позволяет видеть; середина хороша.

579.

G. 37 r.

Все освещенные предметы причастны цвету своего осветителя.

Затемненные предметы удерживают цвет того предмета, который его затемняет.

580.

C. A. 181 r (a).

Поверхность каждого тела причастна цвету противостоящего ему предмета.

Цвета освещенных предметов отпечатлеваются на поверхностях друг у друга в стольких разных расположениях, сколько имеется различных положений этих предметов друг против друга.

581.

Ash. I, 33 r.

Если мы видим, что качество цветов познается при посредстве света, то следует за-

ключить, что где больше света, там лучше видно истинное качество освещенного цвета, а где наиболее темно, там цвет окрасится в цвет этой тьмы. Итак, ты, живописец, помни, что ты должен показывать подлинность цветов в освещенных частях.

582.

Т. Р. 706.

Подобно тому, как все цвета во мраке ночи окрашиваются ее темнотой, так и тени любого цвета находят себе конец в этом мраке. Поэтому ты, живописец, не делай так, чтобы в твоих предельно темных местах можно было различать цвета, граничащие друг с другом, ибо если природа этого не допускает,—а ты по призванию являешься подражателем природы, насколько искусство это позволяет,—не воображай, что ты можешь исправить ее ошибки, ибо ошибка не в ней, но, знай, она в тебе; поэтому, когда дано начало, необходимо, чтобы последовали и середина и конец, согласные с этим началом.

583.

Т. Р. 254.

Простые цвета таковы: первый из них белый, хотя некоторые философы не причисляют ни белого ни черного к числу цветов, так как одно является причиной цветов, а другое — их лишением. Но все же, раз живописец не может без них обойтись, мы поместим их в число других и скажем, что белое в этом ряду будет первым из простых цветов, желтое — вторым, зеленое — третьим, синее — четвертым, красное — пятым и черное — шестым.

Белое примем мы за свет, без которого нельзя видеть ни одного цвета: желтое — за землю, зеленое — за воду, синее — за воздух, красное — за огонь, черное — за мрак, который находится над элементом огня, так как там нет ни материи, ни плотности, где лучи солнца могли бы задерживаться и в соответствии с этим освещать.

Если ты хочешь вкратце обозреть разновидности всех составных цветов, то возьми цветные стекла и через них разглядывай все цвета полей, видимые за ними; тогда ты увидишь все цвета предметов, которые видимы за этим стеклом, смешанными с цветом вышеназванного стекла, и увидишь, какой цвет смешением исправляется или портится.

Так, например, пусть вышеназванное стекло будет желтого цвета. Я говорю, что образы предметов, которые идут через такой цвет к глазу, могут как ухудшаться, так и улучшаться; ухудшение от цвета стекла произойдет с синим, с черным и с белым больше, чем со всеми другими, а улучшение произойдет с желтым и зеленым больше чем со всеми другими. И так проглядишь ты глазом смешения цветов, число которых бесконечно, и этим способом сделаешь выбор цветов наново изобретенных смешений и составов. То же самое ты сделаешь с двумя стеклами разных цветов, поставленными перед глазом, и так ты сможешь для себя продолжать.

584.

Т. Р. 213.

Хотя смешивание красок друг с другом и распространяется до бесконечности, я все же

не премину привести по данному поводу небольшое рассуждение, налагая сначала некоторые простые краски и к каждой из них примешивая каждую из других, одну к одной, затем две к двум, три к трем, и так последовательно дальше, вплоть до полного числа всех красок. Потом я снова начну смешивать краски — две с двумя, три с двумя, потом — с четырьмя, и так последовательно вплоть до конца по отношению к этим первым двум краскам. Потом я возьму их три и с этими тремя соединю три других, потом шесть и так дальше. Потом прослежу такие смеси во всех пропорциях.

Простыми красками я называю те, которые не составлены и не могут быть составлены путем смешения других красок.

Черное и белое хотя и не причисляются к цветам, — так как одно есть мрак, а другое свет, то-есть одно есть лишение, а другое порождение, — все же я не хочу на этом основании оставить их в стороне, так как в живописи они являются главными, ибо живопись состоит из теней и светов, то-есть из светлого и темного.

За черным и белым следует синее и желтое, потом зеленое и леонино, то-есть тането, или, как говорят, охра; потом морелло и красное. Всего их — восемь красок, и больше не существует в природе. С них я начну смешивание, и пусть будут первыми черное и белое; потом — черное и желтое, черное и красное; потом — желтое и черное, желтое и красное; а так как мне здесь нехватает бумаги, то я отложу разработку подобных различий до моего произведения, [где они должны быть] пространно рас-

смотрены, что будет очень полезно и даже весьма необходимо. Это описание будет помещено между теорией и практикой живописи.

585.

F. 75 r.

Белое не есть цвет, но оно в состоянии воспринять любой цвет. Когда оно в открытом поле, то все его тени синие; это происходит согласно четвертому положению, которое гласит: поверхность каждого непрозрачного тела причастна цвету своего противостоящего предмета. Если поэтому такое белое будет загорожено от солнечного цвета каким-нибудь предметом, находящимся между солнцем и этим белым, то все белое, которое видят солнце и воздух, будет причастно цвету и солнца, и воздуха, а та часть, которую солнце не видит, остается затененной, причастной цвету воздуха. И если бы это белое не видало зелени полей вплоть до горизонта и не видало бы также белизны горизонта, то, без сомнения, это белое казалось бы простого цвета, который обнаруживается в воздухе.

586.

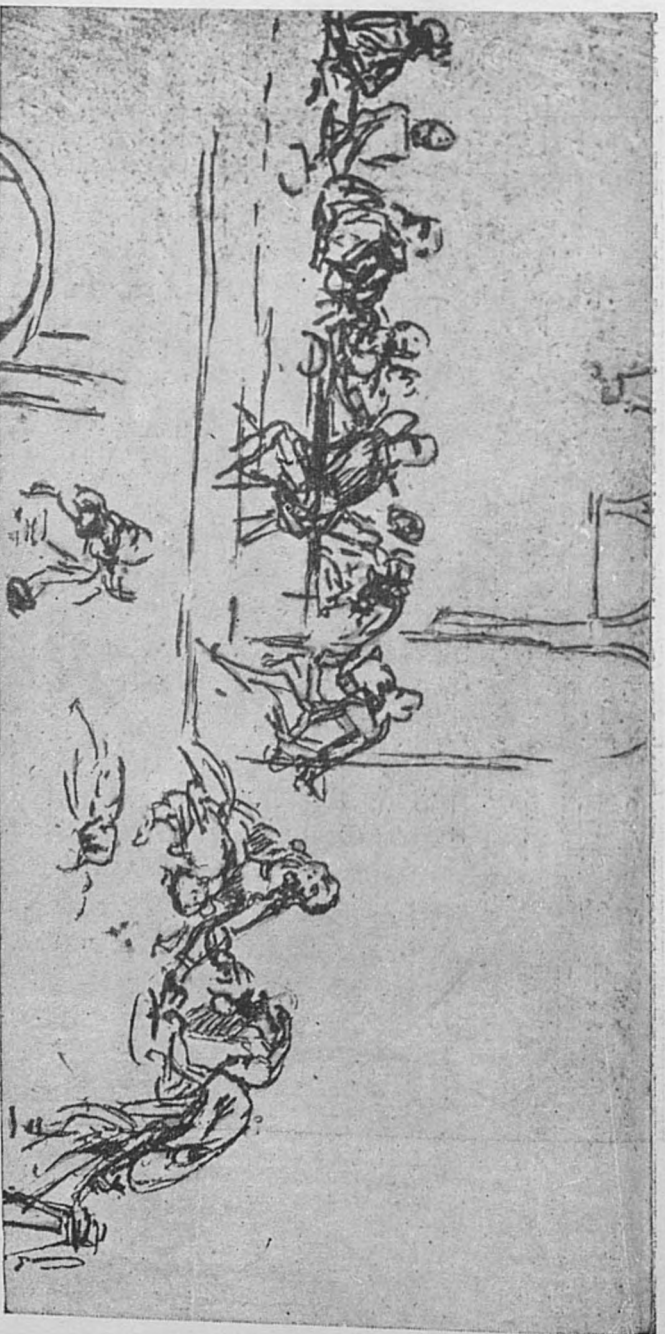
T. P. 190 a.

Прими во внимание, что если ты хочешь сделать превосходнейшую темноту, то придай ей для сравнения превосходнейшую белизну, и совершенно так же превосходнейшую белизну сопоставляй с величайшей темнотою. Бледно-[синий] заставит казаться красный более огненно-красным, чем он кажется сам по себе в сравнении с пурпуром. Это правило будет рассмотрено на своем месте.

Остается нам еще второе правило, которое



«Борьба за знамя». Рисунок Рубенса с Леонардо



Набросок к композиции «Тайная вечеря». Рисунок пером (Виндзор)

направлено не на то, чтобы делать цвета сами по себе прекрасными, чем они являются по природе, но чтобы соседство их придавало прелесть друг другу, например зеленый красному и красный зеленому, которые взаимно придают прелесть друг другу, и как зеленый синему. Есть еще одно правило, порождающее неудачное соседство, как лазурный с белесовато-желтым или с белым и подобные [сочетания], которые будут названы на своем месте.

587.

C. A. 184 v (c).

Из цветов равной белизны тот покажется более светлым, который будет на более темном фоне, а черное будет казаться более мрачным на фоне большей белизны.

И красное покажется более огненным на желтом фоне, и так же все цвета, окруженные своими прямыми противоположностями.

588.

T. P. 253.

Цвета, согласующиеся друг с другом, именно: зеленый с красным, или с пурпуром, или с фиолетовым; и желтое с синим.

589.

T. P. 258.

Из цветов равного совершенства наиболее превосходным с виду будет тот, который будет виден в обществе прямо противоположного цвета.

Прямо противоположными являются бледное с красным, черное с белым,— хотя ни то, ни другое не являются цветами,— синее с золотисто-желтым, зеленое с красным.

Каждый цвет лучше распознается на своей противоположности, чем на своем подобии, например темное на светлом и светлое на темном. Белое, которое граничит с темным, делает так, что у этих границ темное кажется чернее, а белое кажется чище.

591.

Т. Р. 190.

Если ты хочешь сделать так, чтобы соседство одного цвета придавало прелесть другому цвету, к нему примыкающему, то применяй то же правило, какое обнаруживается при образовании солнечными лучами радуги, иначе Ириды. Эти цвета зарождаются в движении дождя, так как каждая капелька изменяется в своем падении в каждый цвет этой радуги, как это будет показано на своем месте.

592.

L. 75 v.

Из не-синих цветов тот на большом расстоянии будет больше причастен синему, который будет ближе к черному, и также наоборот — тот цвет сохранит на большом расстоянии свой собственный цвет, который наиболее отличен от этого черного.

Поэтому зелень полей больше преобразуется в синеву, чем желтое или белое. И также наоборот — желтое и белое меньше изменяются, чем зеленое и красное.

593.

Т. Р. 694 f. 1.

Часть поверхности каждого тела причастна стольким различным цветам, сколько их ей противостоит.

То тело больше обнаружит свой истинный цвет, поверхность которого будет наименее полированной и ровной.

Это видно на льняных одеждах и на пушистых листьях травы и деревьев, на которых не может зародиться никакого блеска; поэтому в силу необходимости, будучи не в состоянии отразить противостоящие предметы, они передают глазу только свой истинный природный цвет, не искаженный телом, освещающим их противоположным цветом, как, например, краснотою солнца, когда оно заходит и окрашивает облака в свой собственный цвет.

Никакое тело никогда всецело не обнаружит свой природный цвет.

То, что здесь утверждается, может происходить по двум различным причинам: во-первых, это случается от посредствующей среды, которая внедряется между предметом и глазом; во-вторых, когда предметы, освещающие названное тело, имеют в себе какое-нибудь цветное качество.

Та часть тела явила бы свой природный цвет, которая была бы освещена бесцветным источником света и которая при таком освещении не видала бы другого предмета, кроме названного светового тела. Этого никогда не случается видеть, разве только на предмете голубого цвета, который на очень высокой горе, и так, чтобы он не видел другого предмета, был бы положен на

гладкой поверхности обращенным к небу, и так, чтобы солнце, заходя, было заслонено низкими облаками, а сукно было бы цвета воздуха. Но в этом случае я должен сам себе возразить: ведь и красноватый цвет усиливает свою красоту, когда солнце, которое его освещает, краснеет на западе вместе с заслоняющими его облаками; и, конечно, в этом случае [эта окраска] могла бы быть признана подлинной потому, что если красноватое, освещенное краснеющим светом, обнаруживает большую красоту, чем при других условиях, то это признак того, что свет иного цвета, чем красный, у него отнял бы его природную красоту.

596.

Т. Р. 692.

Белый цвет, не видящий ни падающего света, ни какого-либо сорта света отраженного, является тем, который прежде других целиком теряет в тени свой собственный природный цвет, если бы белый можно было назвать цветом. Но черный усиливает свой свет в тенях и теряет его в освещенных своих частях, и тем более его теряет, чем более сильному свету видна освещенная часть. Зеленый и голубой усиливают свой цвет в полутени; а красный и желтый выигрывают в цвете в своих освещенных частях, и то же самое делает белый; а смешанные цвета причастны природе цветов, входящих в состав такой смеси, то-есть черный, смешанный с белым, создаст серый, который некрасив ни в предельных тенях, как простой черный, ни в светах, как простой белый, но его высшая красота находится между светом и тенью.

Никакая вещь не является в своей природной белизне, ибо окружение, в котором ее видят, делает ее для глаза настолько более или менее белой, насколько это окружение будет более или менее темным. И этому нас учит луна, которая днем нам представляется мало светлой, а ночью такой блестящей, что она, прогоняя мрак, являет собой подобие солнца и дня; и это происходит от двух вещей: первая — это контрасты в природе, которая нам являет вещи настолько более совершенными в образах их цветов, насколько более эти цвета между собой отличны; вторая — это то, что ночью зрачок больше, чем днем, что уже доказано, а больший зрачок видит световое тело в большем размере и с более превосходной яркостью, чем меньший зрачок, как может убедиться в этом тот, кто смотрит на звезды сквозь маленькое отверстие, сделанное в бумаге.

Удаленный от глаза белый предмет, чем больше отдалется, тем больше теряет свою белизну, и особенно, когда его освещает солнце, так как он причастен цвету солнца, смешанному с цветом воздуха, располагающегося между глазом и белизной. И этот воздух, если солнце на востоке, кажется мутно-красным благодаря парам, которые в нем поднимаются; но если глаз обратится на запад, то увидит только, что тени на белом причастны синему цвету.

Тени удаленных предметов тем более будут причастны синему цвету, чем они сами по себе будут темнее и отдаленнее. И это случается благодаря промежуточной светлоте воздуха, простирающегося перед темнотой затененных тел, которые расположены между солнцем и глазом, видящим эту темноту; но если глаз обратится в сторону, противоположную солнцу, он не увидит такой синевы.

Очень редки те тени на непрозрачных телах, которые были бы подлинными тенями освещенной стороны.

Это доказано седьмым положением четвертой книги, которое говорит, что поверхность всякого теневого тела причастна цвету противолежащего ему предмета. Следовательно, цвет освещенного лица, имея в качестве противолежащего предмета черный цвет, будет причастен черным теням, и так же будет с желтым, зеленым, синим и всяким другим цветом, ему противолежащим. И это бывает по той причине, что всякое тело отсылает свой образ по всему окружающему воздуху, как уже доказано в перспективе и как это видно на опыте с солнцем: все предметы, ему противостоящие, причастны его свету и отражают его на другие предметы, как это мы видим на луне и других звездах, которые на нас отражают свет, данный им солнцем. И то же самое делает мрак, ибо он облекает в свою темноту все, что в нем заключается.

Мы можем сказать, что почти никогда поверхности освещенных тел не бывают подлинного цвета этих тел.

Седьмое положение четвертой книги говорит о причине того, что здесь утверждается, и указывает еще на то, что когда лицо, помещенное в темное место, освещено с одной стороны воздушным лучом, а с другой — лучом зажженной свечи, то оно, без сомнения, покажется двуцветным; и прежде чем воздух увидал это лицо, освещение зажженной свечи казалось его подлинным цветом, и так же обстоит дело со светом воздуха.

Если ты возьмешь белую полоску, поместишь ее в темное место и направишь на нее свет из трех щелей, то-есть от солнца, от огня и от воздуха, такая полоска окажется трехцветной.

В этом отношении ты должен обращать сугубое внимание на вещи, окружающие тела, которые ты хочешь изобразить, согласно первому положению четвертой книги, доказывающему, что поверхность всякого затененного тела причастна цвету противолежащего ей предмета. Однако следует искусно применяться к тому, чтобы теням зеленых тел противопоставлять зеленые предметы, как, например, зеленый луг и подобное подходящее [окружение], для того, чтобы тень, будучи причастна цвету такого предмета, не выродилась и не показалась тенью другого, не зеленого тела. Ибо, если ты поставишь

красный освещенный предмет против тени, которая сама по себе зеленая, эта тень покраснеет и даст такой теневой цвет, который будет весьма безобразным и сильно будет отличаться от истинной тени зеленого. И то, что здесь говорится об этом цвете, разумеется и обо всех остальных.

603.

T. P. 248.

Свет огня все окрашивает в желтое; но это не будет так казаться, если для сравнения здесь нет предметов, освещенных воздухом; такое сравнение можно сделать под конец дня или же, еще лучше, после утренней зари, а также если в темной комнате освещать предмет через одну щель воздухом, а через другую щель светом свечи; в таком месте, конечно, будут ясно и отчетливо видны их различия. Но без такого сравнения никогда нельзя будет распознать их различий, за исключением тех цветов, которые наиболее подобны, но тем не менее различимы, как, например, белый от светложелтого, зеленый от синего, так как желтоватый свет, освещающий синее, как бы смешивает вместе синее и желтое, которые составляют прекрасное зеленое; а если ты смешаешь потом желтое с зеленым, то оно будет еще более прекрасно.

604.

T. P. 239.

Никогда цвет тени какого-либо тела не будет настоящим, собственным цветом тени, если предмет, отбрасывающий тень, не будет цвета тела, им затеняемого.

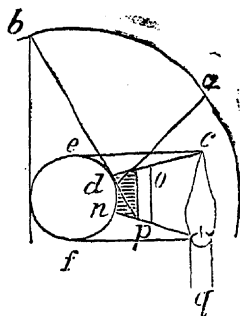
Скажем, например, что у меня есть жилище

с зелеными стенами. Я говорю: если в этом месте будет видно синее, которое освещается светлотою синего воздуха, то тогда эта освещенная стена будет очень красивого синего цвета; тень же будет безобразной и не настоящей тенью этой красоты синего, так как она искажается зеленым, который в нем отражается. И было бы еще хуже, если бы такая стена была цвета темной охры.

605.

Т. Р. 702.

О ложном цвете теней непрозрачных тел. Когда непрозрачное тело отбрасывает свою тень на поверхность другого непрозрачного, освещенного двумя различными источниками света, тогда эта тень не покажется [того же цвета], как это непрозрачное тело, но [цвета] другой вещи.



Доказательство: пусть nde — непрозрачное тело и пусть оно само по себе белое и освещено воздухом ab и огнем cq ; между огнем и непрозрачным телом пусть будет поставлен предмет op , тень которого пересекается поверхностью в dn ; теперь красный свет огня уж больше не освещает это место dn , но его освещает синева воздуха; поэтому поверхность от d до n воспринимает синий цвет, а от e до f видит огонь. Таким образом, синяя тень граничит внизу с краснотой огня на этом непрозрачном теле, а наверху граничит с фиолетовым цветом, так как от d до e освещено смешанным светом, составленным

из синевы воздуха *ab* и красноты огня *qs*, что дает почти фиолетовый цвет. И таким образом мы доказали, что эта тень ложная, то-есть что она не есть ни тень белого, ни тень от красноты, ее окружающей.

606.

Т. Р. 703.

Тени тел не должны быть причастными иному цвету, кроме цвета тела, на котором они лежат. Таким образом, ввиду того, что черное не включается в число цветов, от него производятся тени тел всевозможных цветов с большей или меньшей степенью темноты, требуемой в данном месте, никогда не теряя деликом цвет названного тела, за исключением совершенно темных мест, лежащих в границах непрозрачного тела.

Поэтому ты, живописец, желающий писать портрет, покрась немного стены своей мастерской белым, смешанным с черным, потому что белое и черное не являются цветами.

607.

Т. Р. 708.

Черные одежды делают [обнаженные места у] людей более рельефными на вид, чем белые одежды, и это происходит согласно третьему положению девятой книги, которое гласит: „поверхность всякого непрозрачного тела причастна цвету противолежащего ему предмета“. Отсюда следует, что части лица, которые видят черные предметы и видимы ими, окажутся причастными этому черному, и поэтому тени будут

темными и резко отличающимися от освещенных частей этого лица.

Но белые одежды сделают тени лица причастными их белизне, и поэтому части лица тебе покажутся мало рельефными из-за того, что их светлые и темные места составят лишь небольшую разницу между собою. Отсюда следует, что в таком случае тень на лице не будет подлинной тенью тела.

608.

Т. Р. 238.

Черные одежды заставляют тело на изображении человека казаться блее, чем в действительности, белые одежды заставляют тело казаться темным, желтые одежды заставляют его казаться цветным, а в красных одеждах оно кажется бледным.

609.

Т. Р. 785.

Если будешь изображать белое тело, окруженное большим количеством воздуха, [то обращай внимание на цвета противостоящих ему предметов], потому что белое не имеет в себе никакого цвета, но частично окрашивается и переходит в цвет, ему противостоящий. Если увидишь в открытой местности женщину, одетую в белое, то та ее сторона, которая будет видна солнцу, будет настолько светлого цвета, что на нее будет даже несколько больно смотреть, как на солнце. А та ее сторона, которая будет видима воздуху, освещенному солнечными лучами, в него вплетенными и его пронизывающими, покажется отливающей в синий цвет — вследствие того, что воздух сам по себе синий.

Если же на близкой поверхности земли будет луг, и женщина очутится между лугом, освещенным солнцем, и самим солнцем, то ты увидишь, как те части складок, которые могут быть видимы лугу, окрасятся лучами, отражающими цвет этого луга. И так будет она меняться в цвете от соседних освещенных и неосвещенных предметов.

610.

Т. Р. 86.

Фигуры каждого тела принуждают тебя брать то освещение, при котором ты задумал изобразить эти фигуры; если ты, например, задумал такие фигуры в открытом поле, то они должны быть окружены большим количеством света, когда солнце скрыто; если же солнце видит данные фигуры, то тени их будут чрезвычайно темны по отношению к освещенным частям, и у теней, как у первичных, так и у производных, будут резкие границы; такие тени будут мало соответствовать светам, так как с одной стороны их освещает синева воздуха и окрашивает собою ту часть, которую она видит,—особенно это обнаруживается на белых предметах,—а та часть, которая освещается солнцем, оказывается причастной цвету солнца; ты видишь это весьма отчетливо, когда солнце опускается к горизонту среди красноты облаков, так как эти облака окрашиваются тем цветом, который их освещает; эта краснота облаков вместе с краснотою солнца заставляет краснеть все то, что принимает их свет; а та сторона тел, которую не видит эта краснота, остается цвета воздуха, и тот, кто видит такие тела, думает, что они двуцветны.

И поэтому ты не можешь, показывая причину таких теней и светов, избежать того, чтобы сделать тени и света причастными вышеозначенным причинам; если же нет, то прием твой пуст и фальшив.

Если же твоя фигура находится в темном доме, и ты видишь ее снаружи, то у такой фигуры темные и дымчатые тени, если ты стоишь на линии освещения; такая фигура прелестна и приносит славу своему подражателю, так как она чрезвычайно рельефна, а тени мягки и дымчаты, особенно в той части, которую меньше видит темнота жилища, так как здесь тени почти неощутимы. Основание будет приведено на своем месте.

611.

T. P. 700.

Все отдаленные цвета будут неразличимы в тенях, потому что вещь, не затронутая основным светом, не имеет силы отослать от себя глазу свой образ через освещенный воздух, так как меньший свет побеждается большим. Пример: мы видим, находясь в доме, что все краски на поверхностях стен воспринимаются нами ясно и определенно, когда окна названного жилища открыты. Если же мы выйдем из этого дома и на некотором отдалении посмотрим сквозь эти окна, чтобы снова увидеть живопись на этих стенах, то вместо этой живописи мы увидим сплошную темноту.

612.

T. P. 661.

Тени и света на полях причастны цвету их причин, потому что темнота, вызванная плот-

ностью облаков, не только лишает предметы, на которые она падает, солнечных лучей, но и окрашивает то, чего они касаются. Но окружающий воздух, вне облаков и теней, видит и освещает это же место и заставляет его быть причастным синему цвету, и проникнутый солнечными лучами воздух, который находится между темнотой названной тени на земле и глазом, ее видящим, окрашивает со своей стороны это место синим цветом, ибо доказано, что синева воздуха рождается светом и мраком. Но часть полей, освещенная солнцем, причастна цвету воздуха и солнца, в особенности же цвету воздуха, потому что, будучи ближе, он играет большую роль и, в отношении глаза, служит фоном бесчисленных солнц. И эти поля тем более причастны синеве, чем они отдаленнее от глаза; а эта синева будет тем светлее, чем выше она поднимается на горизонте; происходит же это от влажных испарений. Вещи бывают менее заметны в тени, чем на свету, а все-сторонний свет охватывает собой затененные тела и заставляет их казаться лишь незначительно выпуклыми, когда глаз расположен между источником света и затененным телом; тень для такого глаза невидима. Но сбоку стоящие тела будут при такой погоде в тем большем или меньшем количестве показывать свои света, чем они будут ближе или дальше от прямой линии, протягивающейся от одного к другому горизонту, проходя через оба глаза, смотрящие на такое поле.

О теньях на лицах [людей], проходящих по размытым улицам,—каковые тени не кажутся согласованными с их телесным цветом: то о чем говорится, бывает, ибо часто лицо — яркое или бледное, а тени — желтоватые. И это бывает оттого, что мокрые улицы желтеют больше, чем сухие, и что части лица, обращенные в сторону такой улицы, окрашиваются желтизной и темнотой улицы, им противолежащей.

Когда одна прозрачная краска лежит поверх другой краски, то она ею изменяется, и там образуется смешанная краска, отличная от каждой из простых, ее составляющих. Это видно на дыме, выходящем из камина. Когда дым находится против черноты этого камина, то он становится синим, а когда он поднимется против синевы воздуха, то кажется серым или красноватым. Также пурпур, нанесенный поверх лазури, становится фиолетового цвета; и когда лазурь будет нанесена поверх желтого, то она станет зеленой, а шафрановая желтая поверх белого становится желтой. И светлота поверх темноты становится синей, тем более прекрасной, чем более превосходны будут светлое и темное.

Для тех красок, которым ты хочешь придать красоту, всегда предварительно заготовляй

светлый грунт. Это я говорю о прозрачных красках, так как непрозрачным краскам светлый грунт не поможет. Этому учат нас на примере разноцветные стекла, которые, если их поместить между глазом и светоносным воздухом, кажутся исключительно прекрасными, чего не может быть, если позади них находится темный воздух или иной мрак.

616.

Т. Р. 211.

Зеленая, приготовленная из меди, даже если эта краска стерта с маслом, испаряется со своею красотою, если не будет немедленно покрыта лаком. Но она не только испаряется; если она будет вымыта губкой, намоченной в самой простой и обыкновенной воде, то эта медная зелень отстанет от доски, на которой она написана, и особенно в сырую погоду. И это происходит потому, что такая медная зелень образуется силою соли, которая с легкостью растворяется в дождливую погоду, и в особенности, если она намочена или вымыта вышеназванной губкой.

617.

С. А. 214 r.

Чтобы сделать индиго. Возьми цветов синили и крахмала в равных долях и замешай вместе с мочей и уксусом и сделай из этого порошок и высуши его на солнце и, если это окажется слишком белым, добавь цветов синили, делая пасту той темноты цвета, какая тебе нужна.



Этюды голов. Рисунок пером (Виндзор)



Карикатура. Рисунок мелом (Оксфорд)

Для желтой глазури:

унций 1 — динковой окиси	} и все вместе разотри
$\frac{3}{4}$ — индийского шафрана	
$\frac{1}{4}$ — буры	

Потом возьмешь:

$\frac{3}{4}$ бобовой муки	} и смешай и сделай пасту
3 унции сухих крупных фиг	
$\frac{1}{4}$ воробьиных ягод и не- много меда	

Чтобы получить красивый зеленый цвет: возьми зелень и смешай с мумией и получишь самую темную тень; потом для более светлой — зелень и охру, а для еще более светлой — зелень и желтую, а для светов — чистую желтую; потом возьми зелень и индийскую шафранную и лессируй поверх всего. Чтобы получить красивый красный цвет: возьми киноварь, смешанную со жженой охрой — для темных теней, а для более светлых — аматит и минимум, а для светов — один минимум, потом лессируй хорошими белилами...

Желтый — из всех его цветов первый шафран.

Возьми порошок чернильного ореха и купорос и покрой им равномерно бумагу, как лаком, затем пиши пером, смоченным слюной, и будешь делать черно, как чернилами.

Помни, как водка вбирает в себя все цвета и запахи цветов, и если хочешь получить голубой — положи в нее цикорий, а для красного — маки.

Красное — маки, сухие и в порошке. Цикорий, сухой дрок и все цветы.

Медная зелень с алоэ или с желчью или с индийским шафраном дает прекрасную зелень, а также шафран или жженный орпимент, но боюсь, что она скоро будет чернеть.

Для приготовления доски, чтобы на ней писать, дерево должно быть кипарисом или грушей, или рябиной, или орехом; ты укрепишь ее мастикой и смолой, дважды очищенной, и белилами или, если хочешь, известкой, и поместишь в раму, чтобы она могла раздаваться и ссыхаться в зависимости от сырости или сухости; потом ты дважды или трижды дашь ей царской водки с раствором мышьяку или сулемы, потом дашь ей кипящего льняного масла так, чтобы оно всюду проникло, и, прежде чем она остынет, слегка протри ее суконкой, чтобы она казалась сухой, и сверху стёком наложи жидкий лак и белила; потом, когда высохнет, облей мочей и высуши, а затем смахни пыль и тонко прочерти свою прорись и положи сверху подмалевок из 30 частей медной зелени

и [или?] из одной части медной зелени на две части желтой.

626.

С. А. 109 v.

Знай, что все масла, которые рождены в семенах и плодах, по природе своей очень светлы. Желтый же цвет, который ты видишь, происходит только от неумения извлечь из него огонь и теплоту его природы; если насильно заставлять его принимать тепло, он следует примеру древесных соков и клеев, которые, если содержат смолу, в короткое время твердеют, потому что в них больше тепла, чем в масле, а через долгое время они принимают желтоватый цвет, переходящий в черный. Но масло, не имея столько тепла, не производит этого действия, хотя оно несколько и твердеет; тем не менее, все же эта перемена [цвета] масла [сама по себе] красивее, чем когда она бывает в живописи; происходит же это не от чего другого, как от некоей мякиши, подобной сердцевине и приросшей к оболочке, в которую заключен орех; а так как оболочка эта толчется вместе с орехами, а мякиш ее по природе своей почти что подобна маслу, она с ним смешивается, и она настолько тонка, что имеет силу проникать и проступать через все краски, и это то, что заставляя их меняться; если же ты хочешь, чтобы масло имело вид хороший и не густело, вступи в него немного камфоры, растворенной на медленном огне, и как следует смешай ее с маслом, и оно никогда не загустеет.

Орехи, размоченные в течение шести часов в щелоке, имеют способность его окрашивать

и заставить его потемнеть, а потом хорошо было бы, прежде чем толочь их, менять щелок каждые шесть часов до тех пор, пока щелок не станет прозрачным, и затем слить его, и вместо щелока взять чистую воду, и делать так же, как ты делал со щелоком, до тех пор, пока вода не станет прозрачной, и потом оставить их там, пока они не треснут; а в остальном продолжай, как было сказано выше, и масло получится у тебя отличнейшее и очень тонкое и отличное...

627.

C. A. 4 v.

Так как орехи завернуты в некую оболочку, имеющую природу мякиша, то ежели ты не отдерешь их, когда делаешь из них масло, мякиш эта окрашивает масло, и когда ты его пускаешь в ход, мякиш этот отделяется от масла и выступает на поверхности картины, и это то, что заставляет ее меняться.

628.

C. A. 97 v.

Чтобы сделать масло, пригодное для живописи. Одна часть масла, одна часть смолы первой [очистки] и одна второй.

О том, как изображать лицо, фигуру и одежды

629.

Ash. I, 20 v.

Если у тебя есть двор, который ты можешь покрыть по своему усмотрению полотняным навесом, то такое освещение будет хорошим; или

же, когда ты собираешься кого-либо портретировать, то рисуй его в дурную погоду, к вечеру, поставив портретируемого спиною у одной из стен этого двора. Обрати внимание на улицах, под вечер, на лица мужчин и женщин, [или] в дурную погоду, какая прелесть и нежность видна на них. Итак, живописец, ты должен иметь приспособленный двор, со стенами, окрашенными в черный цвет, с несколько выступающей крышей над этими стенами. Этот двор должен быть шириною в десять локтей, длиною в двадцать и высотой в десять. И если ты [не] закроешь его навесом, то рисуй портретное произведение под вечер или когда облачно или туманно. Это — совершенный воздух.

630.

Т. Р. 95.

Об освещении, при котором следует срисовывать телесный цвет лица или наготы.

Такое помещение должно быть открытым для воздуха, со стенами телесного цвета; портреты следует делать летом, когда облака закрывают солнце, а если оно действительно [светит], то сделай южную стену такой высоты, чтобы лучи солнца не достигали северной стены и отраженные его лучи не портили бы теней.

631.

Т. Р. 155.

Следует ли выбирать освещение [падающее] на фигуры спереди или со стороны и какое придает бóльшую прелесть.

Освещение, выбранное [так, что оно падает] спереди на лица, помещенные между темными

боковыми стенами, является причиной того, что такие лица приобретут большую рельефность, в особенности если свет [падает] сверху. Эта рельефность получается от того, что передняя часть таких лиц освещена всесторонним светом воздуха, перед ними находящимся, и поэтому в этой освещенной части тени почти неощутимы. За этой передней частью лица следуют боковые части, затемненные вышеперечисленными боковыми стенами улиц, которые тем больше затемняют лицо, чем оно своими частями [глубже] уходит между ними. И кроме того, из этого следует, что освещение, спускающееся сверху, отсутствует на всех тех частях, которые защищены рельефом лица, как то бровями, которые отнимают освещение от глазных впадин, носом, который отнимает его у большей части рта, подбородком у горла, и другими подобными рельефами.

632.

Т. Р. 93.

В каком окружении следует срисовывать лицо, чтобы придать ему прелесть теней и светов.

Исключительная прелесть тени и света придается лицам сидящих у дверей темного жилища; тогда глаз зрителя видит затененную часть такого лица омраченной тенью вышеперечисленного жилища, а освещенную часть того же лица — с добавлением светлоты, приданной ему сиянием воздуха; вследствие такого усиления теней и светов лицо приобретает бóльшую рельефность, и в освещенной части тени почти неощутимы, а в затененной части света почти

неощутимы. От такого наличия и усиления теней и светов лицо приобретает особую красоту.

633.

C. A. 111 v.

То лицо, которое на картине смотрит прямо на художника, его делающего, всегда смотрит на всех тех, которые его видят. И та фигура, которая написана так, что она видима сверху вниз, всегда будет казаться видимой сверху вниз, даже если глаз, ее видящий, будет ниже этой картины.

634.

Ash. I, 27 r.

Немалой кажется мне прелесть того живописца, который придает хороший вид своим фигурам. Если он не обладает этой прелестью от природы, то может приобрести ее случайным изучением следующим образом: смотри, чтобы отобрать хорошие части многих прекрасных лиц; эти прекрасные части должны соответствовать [друг другу] больше по всеобщему признанию, чем по твоему суждению; ведь ты можешь ошибиться, выбирая те лица, которые соответствуют твоему, так как часто кажется, что нам нравится подобное соответствие, и если ты безобразен, то ты выберешь не прекрасные лица, а сделаешь лица безобразными, как многие живописцы, ибо часто фигуры похожи на мастера. Итак, отбирай красоты, как я тебе говорю, и запоминай их.

635.

T. P. 107.

Величайший недостаток свойственен тем мастерам, которые имеют обыкновение повторять

те же самые движения по соседству друг с другом, в одной и той же исторической композиции, а также и то, что [у них] всегда одни и те же красивые лица, которые в природе никогда не повторяются, так что если бы все красоты одинакового совершенства вернулись к жизни, то они составили бы население много более многочисленное, чем живущее в наш век, и так же, как в наш век ни один в точности не похож на другого, то же самое случилось бы и с названными красотами.

636.

Ash. I, 26 v.

Если ты хочешь обладать легкостью в запоминании выражения лица, то заучи сначала на память глаза, носы, рты, подбородки многих голов, а также горла, шеи и плечи. Примем случай, что носы бывают десяти видов: прямые, горбатые, продавленные, с выпуклостью выше или ниже середины, орлиные, ровные, курносые, закругленные и острые; они хороши, поскольку речь идет о профиле. Спереди носы бывают одиннадцати видов: ровные, толстые в середине, тонкие в середине, с толстым концом и тонким местом прикрепления, с тонким концом и толстым местом прикрепления, с широкими и узкими крыльями носа, с высокими и низкими ноздрями, открытыми или загороженными концом носа. И так же найдешь ты различия в других частях, и все это ты должен срисовывать с натуры и запоминать; или же, когда тебе нужно сделать лицо по памяти, носи с собою маленькую книжечку, где отмечались бы



Карикатуры. Рисунок пером (Виндзор)



Карикатура. Рисунок пером (Венеция)

подобные образования, и когда ты бросил взгляд на лицо того человека, которого ты хочешь зарисовать, то смотри потом отдельно, какой нос или рот на него похож, и сделай маленький значок, чтобы узнать его снова, и потом уже, дома, составь целое. О лицах уродливых я не говорю, так как они без труда удерживаются в памяти.

637.

С. А. 119.

О частях лица

Если бы природа установила одно единственное правило для качества частей лица, все лица людей были бы так похожи друг на друга, что нельзя было бы отличить одно от другого; но она так разнообразила пять частей лица, что хотя она для размеров их и установила почти всеобщие правила, тем не менее она их не соблюдала в качестве этих частей, так что одну от другой ясно можно отличить.

638.

Т. Р. 285.

Движения частей лица, вызываемые душевными состояниями, таковы. Первые из них: смех, плач, крик, пение различными голосами, высокими или низкими, удивление, гнев, радость, печаль, страх, страдание при мучении и другое, тому подобное, о чем будет упомянуто. Во-первых, о смехе и плаче, которые очень похожи в движениях рта и щек и в прищуриваниях глаз и отличны только в бровях и в промежутках между ними. Обо всем этом мы скажем на своем

месте, а именно — об изменениях, которые претерпевают лицо, руки и весь человек при каждом из данных состояний и которые тебе, живописец, необходимо знать, в противном случае твое искусство покажет тела поистине дважды мертвые. И также я напоминаю тебе, что движения не должны быть столь бьющими мимо цели и столь преувеличенными, чтобы мирная картина казалась битвой или мавританским танцем пьяных; и прежде всего, чтобы [люди], окружающие событие, ради которого и изображался этот исторический сюжет, были заняты этим событием и движениями показывали бы удивление, почтение, горе, подозрение, страх, радость или чего требует то событие, ради которого расставились или же сбежались твои фигуры. И что твои исторические сюжеты не должны размещаться один над другим с разными горизонтами на одной и той же живописной поверхности, так, чтобы она казалась мелочной лавкой со своими ящичками, расписанными картинками.

639.

Т. Р. 286.

О движениях человеческого лица.

Душевные состояния приводят в движение лицо человека различными способами; один смеется, другой плачет, иной веселится, другой печалится, один обнаруживает гнев, другой — жалость, один удивляется, другие ужасаются, одни кажутся глупцами, другие — размышляющими и созерцающими. И такие состояния должны сопровождаться движением рук, лица и всего человека.

О смехе и плаче и их различии.

Тот, кто смеется, не отличается от того, кто плачет, ни глазами, ни ртом, ни щеками, но только неподвижным положением бровей, которые соединяются у того, кто плачет, и поднимаются у того, кто смеется. У того, кто плачет, присоединяются также руки, рвущие одежду и волосы и разрывающие ногтями кожу лица, чего не случается с тем, кто смеется.

Не делай лицо у плачущего с теми же движениями, что и у смеющегося, так как часто они похожи друг на друга и так как на самом деле их следует различать, точно так же, как отличается состояние плача от состояния смеха; ведь при плаче брови и рот изменяются при различных причинах плача, так как одни плачут от гнева, другие от страха, одни от нежности и радости, другие от предчувствия, одни от боли и мучения, другие от жалости и горя, потеряв родных или друзей; при этих плачах один обнаруживает отчаяние, другой не слишком опечален, одни только слезливы, другие кричат, у одних лицо обращено к небу и руки опущены, причем пальцы их переплелись, другие напуганы, с плечами, поднятыми к ушам; и так дальше, в зависимости от вышеназванных причин. Тот, кто изливает плач, приподнимает брови в месте их соединения и сдвигает их вместе, и образует складки посредине над ними, опуская углы рта. У того же, кто смеется, они

подняты, а брови раскрыты и удалены [друг от друга].

642.

Т. Р. 139.

О красоте и безобразии.

Красота и безобразие кажутся более могущественными рядом друг с другом.

643.

Т. Р. 291.

О красоте лиц

Не делай мускулов резко очерченными, но пусть мягкие света неощутимо переходят в приятные и очаровательные тени; этим обуславливается прелесть и красота.

644.

Т. Р. 58.

Я неизменно наблюдал у всех тех, кто делает своей профессией портретирование лиц с натуры, что делающий с наибольшим сходством оказывается более жалким компоновщиком исторических сюжетов, чем любой другой живописец. Это происходит от того, что делающий лучше всего одну вещь убедился, что по природе он больше всего расположен именно к этой вещи, чем к какой-либо иной, и поэтому он больше любил, а большая любовь сделала его более прилежным; всякая же любовь, обращенная на частность, пренебрегает целым, так как все ее радости объединились в этой единственной вещи, бросая всеобщее для частности. Так как сила такого таланта сведена к небольшому пространству, то у него нет силы расшириться; и этот талант поступает подобно вогнутому зер-

калу, которое, улавливая солнечные лучи, либо отразит это же количество лучей на большое пространство, и тогда отразит их с меньшей теплотой, либо оно отразит их все на меньший участок, и тогда такие лучи обладают громадной теплотой, но действующей на небольшом участке. Так поступают и эти живописцы, не любя ни одной другой части живописи, кроме только лица человека; а еще хуже, что они не знают иной части искусства, которую бы они ценили или о которой они имели бы суждение; и так как в их вещах нет движения, ибо и сами они ленивы и неподвижны, то они хулят ту вещь, в которой движений больше, и более быстрых, чем в тех произведениях, какие сделали они сами, говоря, что это похоже на одержимых и мастеров в мавританских танцах.

Правда, нужно соблюдать соразмерность, то-есть движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит, то-есть если нужно изобразить кого-нибудь, кто должен показать боязливую почтительность, то она не должна быть исполнена с такой смелостью и самоуверенностью, чтобы получилось впечатление отчаяния, или как если бы исполнялось приказание... Так, я видел на-днях ангела, который, казалось, намеревался своим благовещением выгнать богоматерь из ее комнаты посредством движений, выражавших такое оскорбление, какое можно только нанести презреннейшему врагу; а богоматерь, казалось, хочет в отчаянии выброситься в окно. Пусть это запомнится тебе, чтобы не впадать в такие же ошибки.

В этом я ни перед кем не буду извиняться. Ведь если кто-нибудь будет уверять, что [это] говорю ему [только] потому, что осуждают всякого, кто делает на свой лад, а ему кажется, что он делает хорошо, то ты в этом узнаешь тех, которые работают, никогда не прибегая к совету творений природы, и заботятся только о том, чтобы сделать побольше и за одно лишнее солдо заработка в день будут скорее шить бапмаки, чем заниматься живописью. Но о них я не буду распространяться в более пространнх речах, так как я не допускаю их к искусству, дочери природы. Но говоря о живописцах и их суждениях, я утверждаю, что тому, кто придает слишком много движения своим фигурам, кажется, что тот, кто придает им столько движения, сколько подобает, делает фигуры сонными; тому же, кто придает им немного движения, кажется, что тот, кто придает должное и подобающее движение, делает их одержимыми. И поэтому живописец должен наблюдать поведение людей, говорящих друг с другом холодно или горячо, понимать содержание разговора и смотреть, соответствуют ли ему их движения.

645.

С. А. 139 r (d).

Картины или написанные фигуры должны быть сделаны так, чтобы зрители их могли с легкостью распознавать состояние их души по их позе. И если тебе предстоит сделать порядочного человека, который говорит, сделай так, чтобы движения его были спутниками

хороших слов, и подобным же образом, если тебе предстоит изобразить человека скотоподобного, сделай его со свирепыми движениями, тычащим руками по направлению к слушателю, и голова вместе с грудью, выброшенные вперед ног, пусть сопровождают руки говорящего.

Наподобие немого, который, видя двух собеседников, хотя он и лишен слуха, тем не менее, благодаря действиям и движениям этих собеседников, понимает тему их спора. Мне приходилось видеть во Флоренции немого по случайной причине, который, если ты говорил с ним громко, он тебя не понимал, а если говорить с ним тихо, не звонким голосом, он понимал тебя по одному движению губ. Но ты мог бы сказать мне: разве громко говорящий не так же движет губами, как говорящий тихо? И раз один шевелит ими так же, как и другой, разве один не будет понят так же, как другой? В этом случае я предоставляю решение опыту; заставь кого-нибудь говорить тихо, а потом заставь [его говорить громко], и обрати внимание на губы.

646.

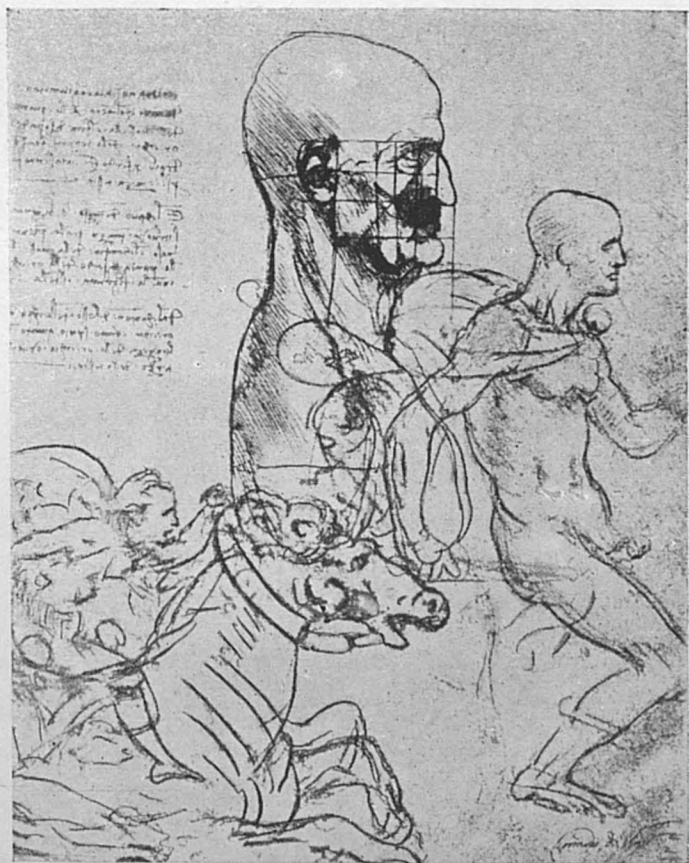
С. А. 349 r (v).

О живописи

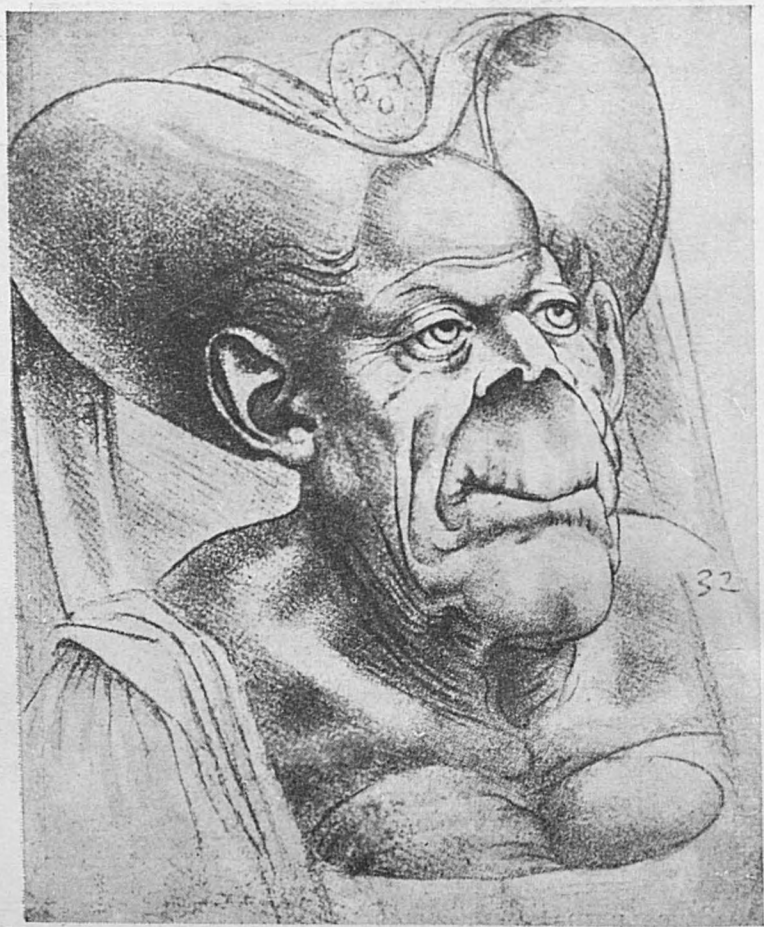
Делай так, чтобы произведение твое соответствовало цели и намеренью, то-есть, когда ты делаешь свою фигуру, чтобы ты хорошенько подумал, что она такое, а также о том, что ты хочешь, чтобы она делала.

Чтобы быть хорошим расчленителем поз и жестов, которые могут быть приданы обнаженным фигурам, живописцу необходимо знать анатомию нервов, костей, мускулов и сухожилий, чтобы знать при различных движениях и усилиях, какой нерв или мускул является причиной данного движения, и только их делать отчетливыми и увеличившимися, но не все сплошь, как это делают многие, которые, чтобы показаться великими рисовальщиками, делают свои обнаженные фигуры деревянными и лишенными прелести, кажущимися смотрящему на них больше мешком с орехами, чем поверхностью человеческого тела, или же пучком редисок скорее, чем мускулистым обнаженным телом.

Живописец, знакомый с природой нервов, коротких и длинных мускулов, будет хорошо знать при движении члена тела, сколько нервов и какие нервы были тому причиной, и какой мускул, опадая, является причиной сокращения этого нерва, и какие жилы, обращенные в тончайшие хрящи, окружают и включают в себя названный мускул. Также сможет он разнообразно и всесторонне показать различные мускулы посредством различных движений фигуры, и не будет делать так, как многие, которые при различных позах всегда показывают то же самое на руках, на спине, на груди и на ногах; чего нельзя относить к числу малых ошибок.



Этюды пропорций человеческого лица и всадников. Рисунок пером (Венеция, Академия)



Карикатура. Рисунок сангиной (Виндзор)

О живописец-анатомист, берегись, чтобы слишком большое знание костей, связок и мускулов не было бы для тебя причиной стать деревянным живописцем при желании показать на своих обнаженных фигурах все их чувства. Итак, если ты хочешь обезопасить себя от этого, то смотри, каким образом мускулы у стариков или у худых покрывают или же одевают их кости; и кроме того прими во внимание правило, как те же самые мускулы заполняют поверхностные промежутки между ними, и каковы те мускулы, которые никогда не теряют отчетливости при любой степени толщины, и каковы те мускулы, у которых при малейшей тучности теряется отчетливость в их соединениях; и не раз случается, что при потолстении из многих мускулов образуется один единственный мускул, и не раз случается, что при похудании или постарении из одного единственного мускула образуется много мускулов. Такая теория будет показана на своем месте во всех своих частностях, особенно же относительно промежутков между суставами каждого члена.

Не упусти также того разнообразия, которое образуют вышеназванные мускулы суставов членов каждого животного вследствие различия движений любого члена, так как с некоторых сторон этих суставов целиком теряется отчетливость таких мускулов, по причине увеличения или уменьшения мяса, из которого эти мускулы состоят.

Зимними вечерами юноши должны воспользоваться для изучения вещей, приготовленных летом, то-есть все обнаженные фигуры, которые ты сделал летом, ты должен объединить вместе и сделать выбор их наилучших частей и тел, применять их на практике и как следует запоминать.

Затем на следующее лето выбери кого-нибудь, кто хорошо сложен и не взращен в шпуровке, чтобы человек этот не был полосатым, и заставь его принимать изящные и пристойные позы. И если он и не обнаружит хороших мускулов внутри очертаний членов тела, то это неважно; довольствуйся лишь тем, чтобы получить от него хорошие позы, а члены ты исправишь с помощью тех, что изучил зимою.

Так, живописец, у которого неуклюжие руки, будет делать их такими же в своих произведениях; то же самое случится у него с каждым членом тела, если только длительное обучение не оградит его от этого. Итак, живописец, смотри хорошенько на ту часть, которая наиболее безобразна в твоей особе, и своим учением сделай от нее хорошую защиту, ибо если ты скотоподобен, то фигуры твои будут казаться такими же и неосмысленными, и подобным же образом каждая часть, хорошая или жалкая, какая есть в тебе, обнаружится отчасти в твоих фигурах.

О телосложении человека. Измерь на себе пропорциональность своего телосложения, и если найдешь ее в какой-нибудь части несогласованной, то отметить это, и хорошенько остерегайся применять ее в тех фигурах, которые тобою komponуются, ибо это общий порок живописцев, что им нравятся и что они делают вещи, похожие на себя.

Живописец должен пытаться быть универсальным, так как он много теряет в достоинстве от того, что одну вещь делает хорошо, а другую плохо, как многие, которые изучают только размеренную и пропорциональную наготу и не ищут ее разнообразия; ведь человек может быть пропорциональным и в то же время толстым и коротким, или длинным и тонким, или средним, и кто такого разнообразия не учитывает, тот всегда делает свои фигуры по шаблону, так что кажется, будто все это сестры, а это заслуживает всяческого порицания.

О всеобщих мерах тел.

Я говорю: всеобщие меры должны соблюдаться в длине фигур, а не в толщине, так как это одно из похвальнейших и удивительнейших явлений среди творений природы, что ни в одном из ее творений, в пределах любого вида, ни одна частность в точности не похожа на дру-

гую. Итак, ты, подражатель такой природы, смотри и обращай внимание на разнообразие очертаний. Мне очень нравится, если ты избегаешь уродливых вещей, как, например, длинных ног и короткого туловища, узкой груди и длинных рук; бери поэтому меры суставов, а толщину, в которой [природа] очень изменчива, изменяй также и ты.

Если ты все же захочешь делать свои фигуры по одной и той же мере, то знай, что их не отличишь одну от другой, чего не видно в природе.

655.

Т. Р. 101.

Меры или подразделения статуи.

Раздели голову на двенадцать степеней, каждую степень раздели на двенадцать точек; каждую точку раздели на двенадцать минут, минуты на малые [минуты], а малые [минуты] на полумалые [минуты].

656.

С. А. 160 r (a).

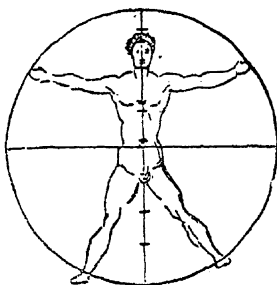
Если человек в 2 локтя мал, то в 4 — велик, ибо похвален средний путь, середина же 2 и 4 — 3; итак, возьми человека ростом в 3 локтя и измерь его по тому правилу, которое я тебе дам. Если ты скажешь мне, что я смогу ошибиться, считая хорошо пропорциональным такого, который как раз несоразмерен, на это я отвечу тебе, что тебе необходимо увидеть многих людей ростом в 3 локтя; и с их наибольшего количества людей, которые отклоняются меньше чем на локоть, по одному из них, наилучшей градции, возьми свои меры. Длина руки равна $\frac{1}{3}$ локтя и 9 раз укладывается в человеческом росте,

и также голова, и от шейной дужки до плеча, и от плеча до соска, и от одного соска до другого, и от каждого соска до дужки.

657.

Венец. гал. (120¹, 20, 1, А.

Витрувий, архитектор, полагает в своем произведении об архитектуре, что меры человека природой распределены таким образом, что 4 пальца образуют ладонь, 4 ладони образуют ступню, 6 ладоней образуют локоть [cubito], 4 локтя образуют человека, 4 локтя образуют шаг, 24 ладони образуют человека, и таковы меры при его построении. Если ты настолько раздвинешь ноги, что понизишься головой на $\frac{1}{14}$ своей высоты, и настолько раздвинешь и подвинешь руки, что вытянутыми пальцами ты коснешься линии самой верхней части головы, то знай, что центром крайних точек раздвинутых членов тела будет пупок, и пространство, находящееся между ногами, составит равносторонний треугольник.



658.

Т. Р. 272.

О пропорциональности членов тела

Все части любого животного должны соответствовать своему целому, то-есть если [животное] коротко и толсто, то каждый член тела у него должен быть сам по себе коротким и

толстым, а если оно длинно и тонко, то оно должно иметь длинные и тонкие члены тела, и среднее должно иметь члены тела такой же посредственности. То же самое я имею в виду сказать и о растениях, если только они не изуродованы человеком или ветрами, ибо такие [растения] возрождают юность на старости, и, таким образом, их естественная пропорциональность оказывается разрушенной.

659.

С. А. 375 r (c).

Чудовищен тот, кто имеет очень большую голову и короткие ноги, и [еще более] чудовищен тот, кто при богатых одеждах обладает великой бедностью; поэтому мы скажем, что пропорционален тот, в ком части его соответствуют целому.

660.

Т. Р. 304.

Существует два вида движения животных: движение места и движение действия. Движение места — когда животное передвигается с места на место, а движение действия — это такое движение, которое производится животным самим по себе, без перемены места. Движение места бывает трех видов: восхождение, нисхождение и хождение по ровному месту; к этим трем видам присоединяются два: медленность и быстрота, и два других: движение прямое и извилистое; и, наконец, еще один: прыжок. Движения же действия бесконечны, вместе с бесконечными видами деятельности, осуществляемыми человеком, часто не без вреда для него самого.

Движения бывают трех видов: [простое] — места, простое — действия, и третье — это движение, составленное из [движений] действия и места.

Медленность и быстрота не должны причисляться к движениям места, но к свойствам этих движений. Бесконечны сложные движения, так как к ним относятся: танцование, фехтование, жонглирование, сеяние, пахание, гребля; но гребля является простым [движением] действия, так как движение действия, производимое человеком при гребле, смешивается с движением места не посредством движения человека, но посредством движения лодки.

661.

Ash. I, 29 v.

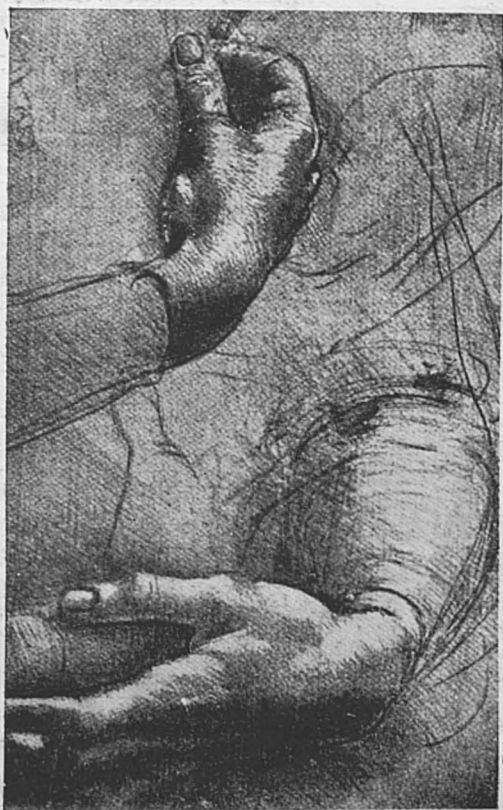
Члены тела вместе с телом должны быть изящно приноровлены к тому действию, которое ты желаешь чтобы производила фигура. И если ты хочешь сделать фигуру, которая показывала бы собою изящество, ты должен делать члены тела стройные и вытянутые, не обнаруживающие слишком много мускулов; а те немногие, которые ты к месту покажешь, делай нежными, то-есть мало отчетливыми, с неокрашенными тенями; члены тела, в особенности руки, делай непринужденными, то-есть так, чтобы ни один член тела не следовал по прямой линии за тем членом, который с ним соединяется; и если бедро, полюс человека, оказывается, служа опорой, [в таком положении], что правое выше левого, то делай сустав верхнего плеча склоняющимся прямо по отвесной линии над наиболее выступающим местом бедра,

и пусть это правое плечо будет ниже левого; а дужка всегда должна быть над серединой сустава той ступни, на которую опирается [тело]; у ноги, которая не поддерживает, колено должно быть ниже другого и близко к другой ноге. Положений головы и рук бесконечно много, поэтому я не буду распространяться и не буду приводить относительно них никакого правила; скажу только, что они должны быть легки и прелестны в различных изгибах, и следует объединять подбородок с суставами, которые здесь находятся, чтобы они не казались кусками дерева.

662.

Ash I, 30 r.

Что касается удобства этих членов тела, то ты должен принять во внимание: когда ты хочешь изобразить [человека], который вследствие какого-либо случайного повода должен повернуться назад или в сторону, то не заставляй его передвигать ступни и все члены тела в ту сторону, куда повернута голова; наоборот, ты заставишь его совершать [это движение], распределяя этот поворот на четыре сустава, то-есть: на суставы ступни, колена, бедра и шеи. И если он опирается на правую ногу, то делай колено левой согнутым внутрь и ступню несколько приподнятой с внешней стороны; левое плечо должно быть несколько ниже правого; затылок должен встречаться с тем же самым местом, куда повернута внешняя сторона щиколотки левой ступни; левое плечо должно находиться над внешней точкой правой ступни по отвесной линии; и всегда применяй фигуры так, чтобы



Этюды рук. Рисунок карандашом
(Виндзор)



Этюды женских причесок. Рисунок пером (Виндзор)

туда, куда повернута голова, не поворачивалась бы и грудь; ведь природа для нашего удобства сделала нам шею, которая с легкостью может двигаться в разные стороны, если глаз хочет повернуться в разные места; и этому же отчасти служат другие суставы. И если ты делаешь сидящего человека, а руки его, как это иногда бывает, располагаются поперек за какой-нибудь работой, то делай так, чтобы грудь поворачивалась над суставом бедра.

663.

C. A. 349 r (e).

Если тебе нужно изобразить человека, который движет, или поднимает, или тянет, или несет груз, равный собственному, то ты должен приспособить ноги соответствующим образом под его особой.

664.

C. A. 181 r (a).

Ж и в о п и с ь

Когда бегущий человек хочет уничтожить порыв, который его переносит, он готовит себя к противоположной порывистости, порождающейся отклонением назад; доказывается тем, что если порыв переносит движущегося с силою в 4, а движущийся хочет вернуться и упасть назад с силою в 4, тогда одна сила уничтожает другую, ей противоположную, и порыв уничтожается.

665.

Ash. I. 20.

Работающие члены тела делай мускулистыми, а те, которые не применяются, делай без мускулов и нежными.

И еще раз напоминаю я тебе, что ты должен обратить особое внимание, чтобы, надевая фигуры членами тела, ты делал их согласованными не только с величиною тела, но также и с возрастом: у молодых на членах тела немного мускулов и вен, поверхность их нежна, члены тела округлы, приятны по цвету; у мужчин они должны быть жилистыми и полными мускулов; у старцев поверхность их должна быть морщинистой и шершавой и с венами, жилы должны быть очень отчетливы.

У маленьких детей все суставы тонки, а промежутки от одного до другого — толсты. Это происходит оттого, что кожа на суставах одна, без иной мягкости, кроме жилистой, которая окружает и связывает вместе кости, а влажная мясистость находится между двумя суставами, заключенная между кожей и костью; но так как кости много толще в суставах, чем между суставами, то мясо при росте человека теряет то излишество, которое находилось между кожей и костью, поэтому кожа больше приближается к кости, и члены начинают утончаться; на суставах же, так как на них нет ничего, кроме хрящевидной и жилистой кожи, ничто не может худеть, а раз не может худеть, то и не уменьшается. На этих основаниях у маленьких детей тонкие суставы и толстые промежутки между суставами, как это видно на тонких суставах пальцев, рук и плечей, которые у них тонки и имеют вер-

тенообразные впадины, а мужчина наоборот — толст во всех суставах пальцев, рук и ног, и там, где у детей впадины, — у них выпуклости.

668

Ash. I, 17 v.

Маленьких детей следует изображать с быстрыми и неловкими движениями, когда они сидят, а когда они стоят прямо — с робкими и боязливыми движениями.

669.

Ash. I, 17 v.

Стариков следует делать с ленивыми и медленными движениями; когда они стоят, ноги у них должны быть согнуты в коленях, ступни в одинаковом положении и расставлены. Они должны склоняться вниз, голова — нагибаться вперед, и руки — не слишком распростираться.

670.

Ash. I, 17 v.

Женщин следует изображать со стыдливими движениями, ноги должны быть тесно сдвинуты, руки сложены, голова опущена и склонена вбок.

671.

Ash. I, 17 v.

Старух следует изображать смелыми и быстрыми, с яростными движениями, вроде адских фурий, и движения должны казаться более быстрыми в руках и в голове, чем в ногах.

672.

T. P. 266.

Между [взрослыми] мужчинами и детьми я нахожу большое различие в длине от одного до другого сустава. Ведь у [взрослого] мужчины от плечевого сустава до локтя, и от локтя до

конца большого пальца, и от одной плечевой кости до другой — две головы на [каждый такой] кусок, а у ребенка — только одна, ибо природа сооружает просторный дом для интеллекта раньше, чем для жизненных духов.

673.

C. A. 349 r (e).

Тот же самый эффект, сделать ли в картине действующим старца или юношу, лишь бы казалось настолько большим действие, насколько юноша сильнее старца, и подобным же образом делай [различие] между юношей и ребенком.

674.

A. 22 r.

Освещение большое, высокое и не слишком сильное придает отдельным деталям тел особую прелесть.

675.

Ash. I, 33 r.

Следует пользоваться таким освещением, какое давало бы и то место природы, где задумана твоя фигура. То-есть, если ты задумал ее на солнце, то делай темные тени и большие освещенные пятна, и отчеканивай тени всех окружающих тел на земле; если же фигура при пасмурной погоде, то делай малое отличие от светов к теням, и у ног не делай никакой тени; если фигура будет в доме, то делай большое отличие от светов к теням, а также тень на земле; если ты изображаешь там занавешенное окно и белое помещение, то делай малое отличие от светов к теням. Если же оно освещено огнем, то делай света красноватыми и сильными, а тени — темными, а падения тени на стенах или

на земле должны быть ограничены, и чем больше они удаляются от тела, тем делай их более обширными и большими; и если эта фигура освещена отчасти огнем и отчасти воздухом, то делай, чтобы та часть, которая освещена воздухом, была более сильной, а та часть, которая освещена огнем, была почти красной, похожей на огонь. И прежде всего делай так, чтобы твои написанные фигуры имели свет большой и сверху, то-есть та живая, которую ты срисовываешь; ведь люди, которых ты видишь на улице, все имеют свет сверху, и знай, что если даже очень хорошо тебе знакомого осветить снизу, то тебе будет очень трудно узнать его.

676.

T. P. 180.

Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое — легко, второе — трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями членов тела. Этому следует учиться у немых, так как они делают это лучше, чем все другие люди.

677.

Ash. I, 20 r.

Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы.

67.

Ash. I, 29 r.

Фигура недостойна похвалы, если она, насколько это только возможно, не выражает жестами страстей своей души.

То движение, которое задумано как свойственное душевному состоянию фигуры, должно быть сделано очень решительным и чтобы оно обнаруживало в ней большую страсть и пылкость. В противном случае такая фигура будет названа дважды мертвой: мертвой, так как она изображена, и мертвой еще раз, так как она не показывает движения ни души, ни тела.

Если фигуры не делают жестов определенных и таких, которые членами тела выражают представление их души, то фигуры эти дважды мертвы: мертвы преимущественно потому, что живопись сама по себе не живет, она — выразительница живых предметов без жизни, а если к ним не присоединяется жизненность жеста, то они оказываются мертвыми и во второй раз. Поэтому прилежно старайтесь наблюдать за теми, кто разговаривают друг с другом, двигая руками, и, если это люди, к которым можно приблизиться, старайтесь послушать, какая причина побуждает их к тем движениям, которые они производят. Очень хорошо будут видны мелочи в отдельных жестах у немых, не умеющих рисовать, хотя и немного таких, которые не помогали бы себе и не изображали бы рисунком; итак, учитесь у немых делать такие движения членов тела, которые выражали бы представление души говорящего. Наблюдайте смеющихся, плачущих, рассматривайте кричащих от гнева, и так все состояния нашей души. Соблюдайте соразмерность и принимайте во внимание,

что господину не подобает ни по месту, ни по жесту двигаться, как слуге, или ребенку,—как отроку, но наподобие старца, который едва держится; не делай у мужика жестов, подобающих знатному и воспитанному человеку, или у сильного, как и у слабого, или жестов блудниц, как и жесты честных женщин, или жесты мужчин, как женщин.

681.

Т. Р. 368.

Руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими, насколько это только возможно, ибо тот, кто обладает страстным суждением, сопровождает ими душевные намерения во всех своих движениях. И хорошие ораторы, когда хотят убедить в чем-нибудь своих слушателей, всегда сопровождают руками свои слова, хотя некоторые глупцы не заботятся о таком украшении и кажутся на своей трибуне деревянными статуями, изо рта которых выходит через трубу голос какого-то человека, стоящего неподалеку от этой трибуны. Такое поведение является большим недостатком у живых, а еще много большим у изображенных фигур. Если им не поможет их творец жестами, определенными и соответствующими намерению, которое ты предполагаешь в таких фигурах, то о такой фигуре будут судить, как о дважды мертвой, то-есть мертвой, так как она не живая, и мертвой в своих жестах. Но, чтобы вернуться к нашему намерению, здесь ниже будет изображено и сказано о многих состояниях, а именно: о движении гнева, горя, страха, внезапного испуга, плача, бегства;

желания, приказания, лени, старания и тому подобных.

682.

Т. Р. 404.

И ты, живописец, учись делать свои произведения так, чтобы они привлекали к себе своих зрителей и удерживали их великим удивлением и наслаждением, а не привлекали бы их и потом прогоняли, как это делает воздух с тем, кто ночью выскакивает голым из постели, чтобы посмотреть, какой это воздух — пасмурный или ясный, и тотчас же, гонимый его холодом, возвращается в постель, откуда он только что поднялся; но делай произведения свои похожими на тот воздух, который в жару извлекает людей из их постелей и удерживает их наслаждением пользоваться летней прохладой. И не стремись стать раньше практиком, чем ученым, чтобы скупость не победила славы, которая по заслугам приобретается таким искусством. Разве ты не видишь, что среди [всех] человеческих красот красивейшее лицо останавливает проходящих, а не богатые уборы? И это я говорю тебе, который украшает свои фигуры золотом или другими богатыми узорами. Не видишь ли ты, что сияющие красоты юности уменьшаются в своем совершенстве от чрезмерных и слишком изысканных украшений, не видал ли ты, как горские женщины, закутанные в безыскусственные и бедные одежды, приобретают большую красоту, чем те, которые украшены? Не следует носить вычурных головных уборов и причесок, ибо для пустых голов [достаточно, если] один единственный волос положен на одну



Этюд складок для одежды ангела в «Крещении».
Рисунок пером и тушью (Виндзор)

сторону больше, чем на другую, [чтобы уже] носитель его ждал для себя от этого великого позора, думая, что окружающие оставляют все свои первоначальные мысли и только и говорят об этом и только это и порицают; у подобных людей в советниках всегда зеркало и гребень, и ветер, губитель роскошных причесок, их главный враг. Делай поэтому у своих голов волосы так, чтобы они шутливо играли с воображаемым ветром вокруг юных лиц и изящно украшали их различными завитками. Не делай так, как те, которые намазывают их клеем и заставляют лица казаться как бы покрытыми глазурью,—возрастающие человеческие безумства, которым недостаточно, что корабельщики привозят с Востока гуммиарабик для защиты от ветра, чтобы он не растрепал выравненной прически, так что они добиваются еще большего.

683.

Т. Р. 535.

Драпировки, одевающие фигуры, должны обладать складками, приспособленными таким образом к окружению одеваемых ими членов тела, чтобы на освещенные части не накладывались складки с темными тенями, а на затененных частях не образовывалось бы складок слишком светлых, и чтобы очертания этих складок в некоторых частях окружали бы закрытые ими члены тела, а не пересекали бы их; они не должны давать теней, которые уходили бы дальше вглубь того, что уже не является поверхностью одетого тела. И в действительности, драпировка должна быть таким образом приспособлена, чтобы она не казалась необитаемой,

то-есть чтобы она не казалась грудой одежд, содранных с человека, как это делают многие, которые настолько влюбляются в различные группировки различных складок, что заполняют ими всю фигуру, забывая цель, ради которой эта драпировка сделана, именно — ради изящного одевания и окружения того члена тела, на который она наложена, а не ради того, чтобы сплошь заполнять освещенные выпуклости членов тела вспученными или выпустившими воздух пузырями. Я не утверждаю, что нельзя делать ни одной красивой сборки, но пусть она будет сделана на той части фигуры, где члены тела между собою и телом собирают эту драпировку. И прежде всего разнообразь драпировки в исторических [сюжетах]. Так, например, у одних делай складки с выступающими изломами — это должно быть у плотных драпировок; пусть у какой-нибудь драпировки будут мягкие складки и изгибы их не острыми, а кривыми, — это бывает у саржи, атласа и других редких материй, как то у полотна, вуали и тому подобных; делай также драпировки с немногими и большими складками, как у толстых драпировок, например у войлока, грубого сукна и других одеял. Эти напоминания я делаю не для мастеров, а для тех, которые не хотят учиться, ибо эти последние, конечно, не мастера, так как тот, кто не учится, тот боится, что он будет лишен заработка, а кто гоняется за заработком, тот покидает учение, заключающееся в творениях природы, учительницы живописцев, ибо то, чему от них научишься, забывается, а то, чему еще не научился, больше не заучивается.

Если фигуры одеты плащом, то они не должны так обнаруживать голое тело, чтобы плащ казался лежащим прямо на теле, разве только ты хочешь, чтобы плащ как раз и был прямо на теле; ведь ты должен подумать о том, что между плащом и телом находятся другие одежды, которые мешают тому, чтобы формы членов тела обнаруживались на поверхности плаща, и ту форму члена тела, которую ты делаешь явной, делай ее настолько толстой, чтобы она под плащом показывала другие одежды; и только у нимфы или у ангела ты покажешь почти что всю толщину членов тела,— их ведь изображают одетыми в тонкие одежды, развевающиеся или прижатые дуновением ветра; у них и им подобных можно прекрасно показывать форму их членов тела.

Одной драпировке не следует придавать путаницы многих складок; наоборот, их следует делать только там, где они поддерживаются руками, остальное же пусть падает попросту туда, куда его тянет его природа. И фигура не должна быть пересечена слишком большим количеством линий или изломов складок. Драпировки следует срисовывать с натуры, именно — если ты хочешь сделать шерстяную материю, то применяй складки соответственно этому; если же эта материя будет шелковой, или тонкой, или крестьянской, или льняной, или вуалью, то разнообразь у каждой из них ее складки, и не делай одежды,

как это делают многие, срисовывая их с моделей, покрытых бумагой или тонкой кожей, так как ты очень сильно ошибешься.

686.

T. P. 536.

Многочисленны те, которые любят складки сборок одежд с углами острыми, твердыми и отчетливыми; другие — с углами почти неощутимыми; третьи — вовсе без углов, а вместо них делают извивы. Из этих трех сортов одни предпочитают толстые драпировки и с немногими складками, другие — тонкие и с большим числом складок, третьи придерживаются середины. Ты же следуй всем этим трем мнениям, помещая складки каждого сорта в своей исторической композиции, присоединяя туда и такие, которые кажутся старыми и заплатанными, а также новые, изобилующие материей, и какие-нибудь бедные, в зависимости от качества того, кого ты одеваешь. И так же делай их цвета.

687.

Ash. I, 4 r.

Та часть складки, которая находится наиболее далеко от своих сжатых краев, будет наиболее сведена к своей первоначальной природе. По природе каждый предмет жаждет удержаться в своей сущности; материя, так как она одинаковой плотности и частоты как с лицевой стороны, так и с обратной, жаждет расположиться ровно; поэтому, когда она какой-нибудь складкой или оборкой вынуждена покинуть эту ровность, она подчиняется природе этой силы

в той части самой себя, где она наиболее сжата, а та часть, которая наиболее удалена от этого сжатия, ты увидишь, что она возвращается к первоначальной своей природе, то-есть к растянутому и широкому состоянию.

688.

Т. Р. 533.

Соблюдай соразмерность, с которой ты одеваешь фигуры, в зависимости от их положения и возраста. И прежде всего, чтобы драпировки не заслоняли движения, то-есть членов тела, и чтобы эти члены тела не пересекались бы ни складками, ни тенями драпировок. И подражай, насколько только можешь, грекам и латинянам в способе показывания членов тела, когда ветер прижимает к ним драпировки; делай немного складок, много их делай только у старых мужчин, облаченных тогами и облеченных властью.

689.

Т. Р. 541.

Костюмы фигур должны быть приспособлены к возрасту и благопристойности, то-есть: старец должен быть облачен в тогу, а юноша украшен таким костюмом, который едва закрывал бы шею выше плеч, за исключением тех, которые посвятили себя религии. И следует избегать, насколько можно больше, костюмов своего века, разве только встретятся такие, как вышеназванные; ими не следует пользоваться, кроме разве у таких фигур, которые должны быть похожи на надгробные статуи в церквах, чтобы они предохра-

нили от смеха наших преемников над глупыми выдумками людей или же чтобы они заставляли удивляться своим благородством и красотой.

И я теперь вспоминаю, что в дни моего детства я видел людей, больших и малых, у которых все края одежд были повсюду изрезаны зубцами, от головы до пят и по бокам; и в то время это казалось такой прекрасной выдумкой, что изрезывали зубцами еще и эти зубцы, и носили такого рода капюшоны и башмаки и изрезанные зубцами разноцветные петушинные гребни, которые выступали из главных швов одежды; а также я видел [такие же] башмаки, шляпы, кошельки, оружие, которое носят для нападения, воротники у одежд, нижние края камзолов, шлейфы одежд; действительно у всякого, кто хотел казаться красивым, все, до самого рта, было изрезано длинными и острыми зубцами.

В другое время начали разрастаться рукава, и они были так велики, что каждый сам по себе был больше всего костюма. Потом одежды начали подниматься к шее настолько, что в конце концов покрывали всю голову. Потом начали обнажать до такой степени, что материя не могла поддерживаться плечами, так как она на них не опиралась. Потом начали так удлинять одежды, что у людей руки все время были нагружены материей, чтобы не наступать на нее ногами; потом одежды стали такими короткими, что одевали только до бедер и локтей, и были столь узки, что причиняли огромное мучение, и многие из них лопались. И ноги были так затянуты, что пальцы ложились друг на друга и покрывались мозолями.

Люди и слова [уже] сделаны, и если ты, живописец, не умеешь обращаться со своими фигурами, ты подобен оратору, который не умеет пользоваться своими словами.

Я говорю, что прежде всего нужно выучить члены тела и их работу и, покончив с этими сведениями, нужно проследить жесты в зависимости от тех состояний, которые случаются с человеком, и, в-третьих, компоновать исторические сюжеты, обучение которым должно происходить на природных жестах, производимых в зависимости от [данного] случая посредством соответствующих состояний; и [следует] наблюдать их на улицах, площадях и полях и отмечать их краткими записями очертаний: то-есть так, что для головы делается О, для руки — прямая и согнутая линия, и так же делается для ног и туловища; и потом, вернувшись домой, следует делать такие воспоминания в совершенной форме.

Говорит противник, что для того, чтобы стать практиком и делать много произведений, лучше первое время обучения отвести срисовыванию различных композиций, сделанных на бумаге или на стенах разными мастерами, и что на них приобретается быстрая практика и хороший навык. Ему следует ответ, что такой навык был бы хорош, если бы он приобретался на произведениях хорошей композиции и сделанных при-

лежными мастерами; и так как такие мастера столь редки, что мало их найдется, то надежнее идти к природным вещам, чем к тем, которые подражают этому природному [образцу] с большим ухудшением, и приобретать жалкие навыки, ибо тот, кто может идти к источнику, не должен идти к кувшину.

692.

Ash. I, 27 v.

Поэтому, когда ты как следует изучишь перспективу и будешь знать наизусть все части и тела предметов, старайся часто, во время своих прогулок пешком, смотреть и наблюдать места и позы людей во время разговора, во время спора, или смеха, или драки, в каких они позах



и какие позы у стоящих кругом, разнимающих их или просто смотрящих на это; отмечай их короткими знаками такого рода в своей маленькой книжечке, которую ты всегда должен носить с собою; пусть она будет с окрашенной бумагой, чтобы тебе не приходилось ее стирать, но чтобы ты мог менять старые [наброски] на новый, так как это не такие вещи, чтобы их стирать,—наоборот, сохраняй с большой тщательностью, ибо существует такое количество бесконечных форм и положений вещей, что память не в состоянии удержать их; поэтому храни их как своих помощников и учителей.

693.

T. P. 179.

Движения человека должны быть изучены после того, как приобретено знание членов и

целого во всех движениях членов и суставов; затем, кратко отмечая их немногими знаками, [следует] рассматривать действия людей в разных настроениях, но так, чтобы они не видели, что ты их наблюдаешь. Ведь, если они заметят такое наблюдение, то душа их будет занята тобою, и ее покинет та неукротимость действия, которым первоначально душа была целиком захвачена; так, например, когда двое разгневанных спорят друг с другом, и каждому кажется, что он прав, тогда они с великой яростью поводят бровями, движут руками и другими членами тела, и их позы соответствуют их намерениям и их словам. Этого ты не смог бы сделать, если бы ты захотел заставить их изображать гнев или другое состояние, как смех, плач, горе, восхищение, страх и тому подобное, поэтому ты всегда старайся носить с собою маленькую книжечку из бумаги, приготовленной посредством костяной муки, и серебряным карандашом кратко отмечай такие движения, и таким же образом отмечай позы окружающих и их группировку. Это научит тебя компоновать исторический сюжет. И когда книга твоя будет полна, отложи ее в сторону и сохраняй для подходящего случая, и возьми другую, и поступай с ней так же; это будет в высшей степени полезно для твоего способа компоновки, чему я посвящу отдельную книгу, которая будет следовать за книгой „Знание фигур и членов тела в отдельности и изменения их суставов“.

О ты, компоновщик исторических сюжетов, не расчленяй резко ограниченными очертаниями отдельных членений данного сюжета, иначе с тобою случится то, что обыкновенно случается со многими и различными живописцами, которые хотят, чтобы каждый малейший след угля был действителен. Они своим искусством могут отлично приобретать богатства, но не хвалу, ибо часто существо изображено с движениями, не соответствующими душевному движению; сделав прекрасное, приятное и вполне законченное расчленение, ему покажется обидным передвигать эти члены вверх или вниз или больше вперед, чем назад. Такие живописцы не заслуживают никакой похвалы в своей науке.

Или ты никогда не видал поэтов, компоноющих свои стихи? Им не скучно выводить красивые буквы, они не ленятся подчищать некоторые из этих стихов, чтобы заменить их лучшими. Поэтому, живописец, грубо componуй члены тела своих фигур и прежде обращай внимание на движения, соответствующие душевным состояниям живых существ, составляющих данный сюжет, чем на красоту и доброкачественность их частей. Ведь ты должен понимать, что если такая невырисованная композиция тебе удастся и будет соответствовать своему замыслу, то тем более она будет удовлетворять тебя, когда будет потом украшена законченностью, соответствующей всем ее частям. Я не раз видел на облаках и стенах пятна, которые побуждали меня к прекрасным изображениям различных вещей.

И хотя эти пятна были вовсе лишены совершенства в любой части, все же они были не лишены совершенства в движениях и других действиях.

695.

Ash. I, 8 v.

Набросок исторического сюжета должен быть быстр, а расчленение не должно быть слишком законченным. Довольствуясь лишь положением этих членов тела, ты сможешь впоследствии закончить их на досуге, если это тебе захочется.

696.

T. P. 177.

Помни, изобретатель, когда ты делаешь одну единственную фигуру,—избегай ее сокращений, как в частях, так и в целом, так как ты принужден будешь бороться с незнанием невежд в таком искусстве. Но в исторических сюжетах делай сокращения всеми способами, как тебе придется, и особенно в битвах, где по необходимости случаются бесконечные искривления и выгибы участников такого раздора, или, лучше сказать, зверского безумства.

697.

T. P. 178.

В исторических сюжетах должны быть люди различного сложения, возраста, цвета тела, поз, тучности, худобы; толстые, тонкие, большие, маленькие, жирные, сухощавые, дикие, культурные, старые, молодые, сильные и мускулистые, слабые и с маленькими мускулами, веселые, пе-

чальные; с волосами курчавыми и прямыми, короткими и длинными, с быстрыми и трусливыми движениями; и столь же различны должны быть одежды, цвета и все, что требуется в этом сюжете. Самый большой грех живописца — это делать лица похожими друг на друга; повторение поз — большой порок.

698.

T. P. 377.

Соблюдай соразмерность, то-есть приличие жеста, одежды, места и соответствие достоинству или незначительности тех предметов, которые ты хочешь изобразить, а именно: царь должен быть с бородою, с важностью в лице и в одежде, помещение должно быть украшено, окружающие должны стоять с почтением и восхищением, одежды должны быть достойными и соответствующими важности царского двора. А незначительные — без украшений, незаметны и ничтожны. Окружающие должны быть такими же, с жестами подлыми и самонадеянными, и все члены их тела должны соответствовать такой композиции. И жесты старика не должны быть похожи на жесты юноши, женщины — на жесты мужчины, жесты взрослого человека — на жесты ребенка.

699.

T. P. 182.

Не делай никогда в исторических сюжетах так много украшений на твоих фигурах и других телах, чтобы они заслоняли форму и позу такой фигуры и сущность вышеназванных других тел.

Композиции живописных исторических сюжетов должны побуждать зрителей и созерцателей к тому же самому действию, как и то, ради которого этот исторический сюжет был изображен. Например: если этот сюжет представляет ужас, страх и бегство, или же горе, плач и сетования, или наслаждение, радость и смех и тому подобные состояния, то души наблюдающих должны привести члены их тела в такие движения, чтобы казалось, что они сами участвуют в том же самом событии, которое представлено посредством фигур в данном историческом сюжете. Если же они этого не делают, то талант такого художника никчемный.

Я говорю также, что в исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то-есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно, и как можно ближе [одно от другого].

Как правило, при обычных исторических композициях делай старцев лишь кое-где и отдельно от молодых. Ведь старцы — редки, и их привычки не соответствуют привычкам молодежи, а там, где нет соответствия в привычках,

там не завязывается и дружба, а где нет дружбы, там возникает разделение. Там же, где в исторической композиции должны обнаружиться серьезность и совещание, там делай мало молодых, так как они охотно избегают совещаний и других благородных вещей.

703.

T. P. 185.

Не мешай печальных, слезливых и плаксивых с веселыми и смеющимися, так как природа принуждает с плачущими проливать слезы и со смеющимися веселиться; так и ты разделяй их смех и плач.

704.

T. P. 186.

Общим недостатком всех итальянских живописцев является то, что узнаешь выражение и фигуру художника во многих фигурах, им написанных. Поэтому, чтобы избежать такой ошибки, никогда не следует делать или повторять ни целых фигур, ни их частей, если какое-либо лицо уже встречалось у другого в [этом] историческом сюжете.

705.

G. 19 r.

Прежде всего ты должен рассмотреть фигуры — рельефны ли они, как этого требует место и свет, их освещающий: тени не должны быть такими же самыми по краям исторического сюжета, как в середине, так как это разные вещи — быть окруженным тенями, и совсем другое — иметь тени лишь с одной стороны.

Те фигуры окружены тенями, которые находятся посредине исторического сюжета, так

как они затенены фигурами, находящимися между ними и светом; с одной лишь стороны затенены те, которые находятся между светом и историческим сюжетом, так как там, где не видит свет, видит сюжет, и там обнаруживается темнота этого сюжета. А там, где не видит сюжет, туда смотрит сияние света, и там обнаруживается его светлота.

Во-вторых — чтобы рассеяние или же распределение фигур было произведено в соответствии с тем событием, которое ты хочешь изобразить в этом историческом сюжете. Третье — чтобы фигуры с непосредственной живостью имели в виду свои частные цели.

706.

С. А. 218 v.

Этими правилами следует пользоваться только для испытания фигур: ведь каждый человек в первой композиции делает какие-нибудь ошибки, а кто их не распознает, тот их и не исправит; поэтому ты, чтобы распознать ошибки, испытывай свое произведение, и где ты найдешь эти ошибки, там исправь их и запомни, чтобы никогда больше в них не впадать. Но если бы ты захотел применить правила для композиции, то ты никогда не достиг бы конца и внес бы путаницу в свои произведения. С этими правилами ты будешь обладать свободным и хорошим суждением: ведь хорошее суждение родится от хорошего понимания, а хорошее понимание происходит от основания, извлеченного из хороших правил, хорошие же правила — это дочери хорошего опыта, общего отца всех наук и искусств. Поэтому, если ты как следует запо-

мнил наставления моих правил, ты сможешь — только посредством исправленного суждения — обсудить и распознать каждое непропорциональное.

707.

I. 107 r.

Иоанн		Фаустин
св. Петр		Павел
Елизавета	Дева Мария	св. Клара
Бернард		Людовик
Бонавентура		Антоний Падуанский
св. Франциск		

Франциск

Антоний, лилия и книга

Бернард с Иисусом

Людовик с 3 лилиями на груди, с короной у ног

Бонавентура с серафимами

св. Клара с божницей

Елизавета с короной королевы

708.

S. K. M. II, 2 r.

Один, который испил, оставляет чашу на своем месте и поворачивает голову к говорящему. Другой сплетает пальцы своих рук и с застывшими бровями оборачивается к товарищу; другой, с раскрытыми руками, показывает ладони их, и поднимает плечи к ушам, и открывает рот от удивления. Еще один говорит на ухо другому, и тот, который его слушает, поворачивается к нему, держа нож в одной руке и в другой — хлеб, наполовину разрезанный этим ножом. Другой, при повороте, держа нож в руке, опрокидывает этой рукою чашу на столе.

Один положил руки на стол и смотрит, другой дует на кусок, один наклоняется, чтобы видеть говорящего, и заслоняет рукою глаза от света, другой отклоняется назад от того, кто нагнулся, и между стеною и нагнувшимся видит говорящего.

Если ты хочешь изобразить одного, говорящего среди многих, то позаботься обдумать тему, на которую он должен рассуждать, и приспособить в нем все жесты, относящиеся к этой теме. Именно: если эта тема убеждает, то и жесты должны этому соответствовать; если же в этой теме разъясняются различные доводы, то делай так, чтобы говорящий держал двумя пальцами правой руки один палец левой, загнув предварительно два меньших; лицо должно быть решительно обращено к народу; рот должен быть приоткрыт, чтобы казалось, что человек говорит; если же он сидит, то должно казаться, что он несколько приподнимается, подавшись головой вперед; если же ты делаешь его на ногах, то делай его несколько наклонившимся грудью и головой к народу, который ты изобразишь молчащим и внимательным, все должны смотреть оратору в лицо с жестами удивления. Сделай рот у какого-нибудь старика закрытым в изумлении от услышанных изречений, с опущенными углами, увлекающими за собою многочисленные складки щек; брови должны быть приподняты в месте их соедине-

ния и образовывать много складок на лбу. Некоторые должны сидеть с переплетенными пальцами рук, держа в них усталое колено; у других одно колено поверх другого, и на нем — рука, держащая локоть другой руки, которая своей кистью поддерживает бородатый подбородок какого-нибудь согбенного старца.

711.

Ash. I, 29 r.

Разгневанную фигуру делай так, чтобы она держала кого-нибудь за волосы, свернув его голову к земле, и [упершись] ему одной коленкой в бок и правой рукой поднимая вверх кинжал; волосы у нее должны быть приподняты, брови опущены и сжаты, зубы стиснуты, оба угла рта изогнуты дугообразно; шея — толстая, и спереди, из-за наклона к врагу, она должна быть полна морщин.

712.

Ash. I, 29 r.

Пришедшего в отчаяние делай поразившим себя ножом и руками разодравшим себе одежды; одна из его рук пусть разрывает рану; сделай его стоящим на ступнях, но ноги должны быть несколько согнуты; тело также нагнулось к земле, волосы вырваны и расстрепаны.

713.

Ох. 2 v (II, 6).

Эта зависть изображается с фигой, [поднятой] к небу, так как, если бы она могла, она направила бы свои силы против бога. Делается она с маской красивого вида на лице. Делается она раненной в глаза пальмой и маслиной, де-

ляется раненной в ухо лавром и миртом, чтобы обозначить, что победа и истина ее сражают. Делается она так, чтобы из нее исходило много молний, дабы обозначить ее злословие. Делается она худой и высохшей, так как она всегда находится в непрерывном сокрушении, сердце ее делается изгрызанным распухшей змеей. Делается она с колчаном и с копьеобразными языками, так как часто она разит ими. Делается она со шкурой леопарда, так как он из зависти убивает льва обманом. Делается она с сосудом, наполненным цветами, в руке, и пусть он же будет полон скорпионов, жаб и других ядовитых [гадов]. Делается она верхом на Смерти, так как Зависть, не умирая, никогда не ослабеет господствовать. Делается ей узда, отягощенная различными орудиями, так как все это — орудия смерти.

Как только рождается Добродетель, она порождает против себя Зависть, и скорее будет тело без тени, чем Добродетель без Зависти.

714.

Н. 22 v.

Только Слава возносится к небу, так как добродетельные поступки — друзья бога; бесславие следует изображать наоборот, так как все его деяния — противники бога и направляются к преисподней.

Славу нужно живописать всю целиком покрытую языками вместо перьев и в форме птицы.

715.

Ох. 2 r. (II, 7).

Это — Удовольствие вместе с Неудовольствием, и изображаются они близнецами, так

как никогда одно неотделимо от другого; делаются они повернутыми спинами, так как они противоположны друг другу; делаются они на основе одного и того же тела, так как они имеют одно и то же основание: ведь основание Удовольствия — это утомление от Неудовольствия, основание Неудовольствия — пустые и сладострастные Удовольствия. И поэтому здесь они изображены с тростинкой в правой руке — она пуста и бессильна, а уколы, сделанные ею, ядовиты. В Тоскане делаются из тростника подпорки кроватей, дабы обозначить, что здесь сняты пустые сны и что здесь теряется большая часть жизни, что здесь выбрасывается много полезного времени, а именно утреннего времени, когда душа трезва и отдохнула, и также тело способно снова воспринять новые труды; также воспринимаются там многие пустые удовольствия и душою, воображая невозможные сами по себе вещи, и телом, доставляя себе те удовольствия, которые часто становятся причиной лишения жизни; вот поэтому-то и берут тростник для таких подпорок.

716.

I, 138 v.

Моро в образе Счастья, с обращенными вперед волосами, одеждами и руками, и мессер Гуальтиэри, подходя к нему спереди, почти-тельным движением касается нижнего края его одежды. Еще Бедность в устрашающем облиии бежит за юношей, и Моро прикрывает его полой плаща и золоченым жезлом угрожает этому чудовищу.



Аллегорическая фигура
(к № 715)

Знающему человеку нетрудно сделаться универсальным, так как все наземные животные обладают подобием в членах тела, то-есть в мускулах, нервах и костях, и различаются только длиной или толщиной, как это будет показано в анатомии. Существуют еще водные животные, весьма разнообразные; я не буду убеждать живописца вывести относительно них правила, так как они почти бесконечно разнообразны, равно как и насекомые.

Ты знаешь, что нельзя сделать никакого животного, у которого каждый из его членов тела не был бы сам по себе похож на какой-нибудь член тела другого животного. Итак, если ты хочешь заставить казаться естественным вымышленное животное — пусть это будет, скажем, змея, — то возьми для ее головы голову овчарки или легавой собаки, присоедини к ней кошачьи глаза, уши филина, нос борзой, брови льва, виски старого петуха и шею водяной черепахи.

Наибольшая высота четвероногих животных больше изменяется у идущих животных, чем у стоящих, и тем больше или меньше, чем эти животные больше или меньше по величине. Это вызывается косым расположением ног, касающихся земли и поднимающих тело этого животного, когда эти ноги уничтожают свое косое расположение, перпендикулярно опускаясь на землю.

Божественность, которой обладает наука живописца, делает так, что дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей разных животных, растений, плодов, пейзажей, полей, горных обвалов, мест страшных и ужасных, которые пугают своих зрителей, а также мест приятных, нежных, радующих цветистыми пестрыми лугами, склоняющимися в нежных волнах под нежным дуновением ветра и глядящими ему вслед, когда он убегает от них; реки, под напором великих дождей низвергающиеся с высоких гор и гонящие перед собою вырванные с корнями деревья, вперемешку с камнями, корнями, землей и пеной, преследуя все то, что противостоит их падению; и море с его бурями спорит и вступает в схватку с ветрами, сражающимися с ним; оно высоко вздымается гордыми валами и, падая, рушит их на ветер, хлещущий их основания; они же смыкаются и запирают его под собою, а он рвет их в клочья и раздирает, мешая их с мутной пеной, на ней срывая бешенство своей злобы; и иногда, подхваченная ветрами, пена убегает от моря, рассыпаясь по высоким скалам соседних предгорий, где, перебравшись через вершины гор, она спускается по ту сторону их, в долины; другая же часть становится добычей неистовства ветров, смешиваясь с ними; часть убегает от ветров и снова падает дождем на море, а часть разрушительно опускается с высоких

предгорий, гоня впереди себя все то, что противостоит ее падению; и часто встречается с надвигающейся волной и, сталкиваясь с нею, поднимается к небу, наполняя воздух мутным и пенистым туманом; отраженный ветрами к краю предгорий, он порождает темные облака, которые становятся добычей ветра, своего победителя.

721.

Т. Р. 936.

Горизонты находятся на разных расстояниях от глаза потому, что то место называется горизонтом, где светлота воздуха граничит с границею земли, и горизонт находится в стольких местах, видимых одной и той же отвесной линией, проходящей через центр мира, сколько существует высот глаза, видящего горизонт. Ведь глаз, помещенный у верхней пленки моря, видит этот горизонт вблизи полумили или около того; а если человек поднимается с глазом на свою полную высоту, то горизонт виден удаленным от него на семь миль; и так с каждой степенью высоты он открывает [перед собою] более удаленный от себя горизонт, и поэтому случается так, что находящиеся на высоких вершинах гор, близких к морю, видят круг горизонта очень удаленным от себя; но находящиеся среди земли не имеют горизонта на равном расстоянии [от себя], так как поверхность земли неравномерно удалена от центра мира и, следовательно, не обладает совершенной сферичностью, как верхняя пленка воды; это и есть причина такого многообразия расстояний между глазом и горизонтом.

Горизонт водной сферы никогда не будет выше подошв ступней того, кто его видит, если тот соприкасается этими подошвами с местом соприкосновения границы моря с границею не покрытой водою земли.

Горизонт неба иногда очень близок, и в особенности для того, кто находится сбоку от горных высот: тот видит зарождение его на границе этих высот. А повернувшись назад к горизонту моря, он его увидит очень удаленным.

Очень удален горизонт, видимый с побережья Египетского моря; рассматриваемый против течения Нила, по направлению к Эфиопии с ее прибрежными равнинами, горизонт виден смутным, даже нераспознаваемым, так как здесь — три тысячи миль равнины, которая все время повышается вместе с высотой реки, и такая толща воздуха располагается между глазом и эфиопским горизонтом, что каждый предмет делается белым, и поэтому такой горизонт теряет свою распознаваемость. И такие горизонты кажутся очень красивыми в картине. Правда, следует сделать по бокам несколько гор со степенями уменьшенных цветов, как этого требует порядок уменьшения цветов на больших расстояниях.

Волнующееся море не имеет всеобщего цвета, но кто смотрит на него с земли, тот видит его темного цвета, и тем более темным, чем оно ближе к горизонту. Отсюда же он видит некоторую светлоту, или блики, которые медленно движутся, подобно белым овцам в стаде.

Тот же, кто смотрит на море, находясь в открытом море, тот видит его синим. Это происходит оттого, что с земли море кажется темным, так как видишь на нем волны, которые отражают темноту земли; в открытом же море они кажутся синими, так как ты видишь в волнах синий воздух, отраженный этими волнами.

723.

Т. Р. 927.

Та краснота, в которую окрашиваются облака в большей или меньшей степени, возникает тогда, когда солнце находится на горизонте вечером или утром, и так как то тело, которое обладает некоторой прозрачностью, до некоторой степени пронизано солнечными лучами, когда солнце показывает себя вечером или утром. И так как те части облаков, которые находятся ближе к краям их клубов, более тонки по своей плотности, чем к середине этих клубов, то солнечные лучи пронизывают их более сияющей краснотою, чем те плотные части, которые остаются темными, будучи непроницаемыми для таких солнечных лучей; и всегда облака тоньше в местах соприкосновения своих клубов, чем в середине, как это доказано здесь выше. И поэтому краснота облаков имеет различные качества красного.

Я говорю, что глаз, находящийся между клубами облаков и солнечным телом, увидит середины этих клубов больше сияющими, чем в какой-либо другой части. Но если глаз находится сбоку, таким образом, что линии, идущие от клубов к глазу и от солнца к тому же самому глазу, образуют угол меньше прямого,

тогда наибольшее освещение таких клубов облаков будет по краям этих клубов.

То, что здесь говорится о красноте облаков, разумеется [применительно к тому случаю], когда солнце находится позади облаков. Если же солнце находится перед этими облаками, тогда клубы их будут более сияющими, чем промежутки между ними,—то-есть в середине между клубами и впадинами,—но не по сторонам, которые видят темноту неба и земли.

724.

Т. Р. 934.

Облако, находящееся под луною, темнее, чем любое другое, а более удаленные — светлее; та же часть облака, которая прозрачна в середине или по краям этого облака, кажется светлее всякой другой подобной части в прозрачных местах облаков, более удаленных, так как с каждой степенью расстояния середина облаков становится светлее, а их светлые части становятся более непрозрачными и красноватыми гаснущей краснотою; края же их темноты, вступающие в их прозрачную светлоту, обладают дымчатыми и смутными границами, и то же самое делают края их светлоты, граничащие с воздухом. А облака небольшой толщины — целиком прозрачные, и больше по направлению к середине, чем по краям, которые мертвого красноватого оттенка, цвета грязного и мутного. И чем дальше облака отстоят от луны, тем белесоватее их свет, выступающий вокруг темноты облака, и в особенности против луны; а совсем тонкое облако не имеет черноты и мало белесоватости, так

как в него проникает темнота ночи, которая обнаруживается в воздухе.

725.

Т. Р. 935.

Делай так, чтобы облака отбрасывали свои тени на землю; и делай облака тем более красноватыми, чем они ближе к горизонту.

726.

Т. Р. 231.

Тот белый предмет будет казаться белее, который будет на более темном фоне, а более темным будет казаться тот, который будет на более белом фоне. Этому нас научили снежные хлопья: если мы их видим на фоне воздуха, то они кажутся нам темными, а если мы их видим на фоне какого-нибудь открытого окна, через которое видна темнота тени этого дома, тогда этот снег кажется чрезвычайно белым.

727.

Т. Р. 231 а.

И снег вблизи кажется нам [падающим] быстро, а вдали — медленно. Ближний снег кажется нам непрерывной величиной, вроде белой нитки, а дальний кажется нам прерывным.

728.

Т. Р. 479.

Прекрасное зрелище создает солнце, когда оно на закате. Оно освещает все высокие здания городов и замков, а также высокие деревья в открытом поле и окрашивает их в свой цвет; все же остальное, вниз от них, остается мало рельефным, так как, освещенное лишь воздухом, оно мало отличается в своих тенях от своих светов и поэтому не слишком отделяется;

те же предметы, которые среди этого наиболее возвышаются, задеваются солнечными лучами и, как сказано, окрашиваются в их цвет. Поэтому ты должен взять ту краску, которой ты делаешь солнце, и примешивать ее к каждой светлой краске, которой ты освещаешь эти тела.

729.

Т. Р. 944.

Воздух становится красным, как на восточном горизонте, так и на западном, если он плотен; и эта краснота зарождается между глазом и солнцем. Но краснота радуги зарождается, если глаз находится между дождем и солнцем. Причина первого — солнце и влажность воздуха, но причина красноты радуги — солнце, дождь и глаз, его видящий. И эта краснота, вместе с другими цветами, будет настолько совершеннее, насколько дождь состоит из более крупных капель, и чем такие капли мельче, тем эти цвета более мертвы; и если дождь вроде тумана, то радуга становится белой и целиком бесцветной. Но глаз должен находиться между туманом и солнцем.

730.

Т. Р. 469.

Пыль, которая поднимается от бега какого-либо животного, тем светлее, чем выше она вздымается, и также тем темнее, чем она меньше поднимается, — если она находится между солнцем и глазом.

731.

Т. Р. 470.

Дым более прозрачен к краям своих клубов, чем к их середине.

Дым движется в тем более косом направлении, чем сильнее ветер, его движитель. Дым бывает настолько различных цветов, насколько различны предметы, его порождающие.

Дым не образует очерченных теней, и его собственные границы тем менее отчетливы, чем они дальше от своей причины; предметы, стоящие за ним, тем менее ясны, чем плотнее клубы дыма, и они [клубы] тем белее, чем они ближе к началу и синее к концу. Огонь будет казаться тем более темным, чем большее количество дыма располагается между глазом и этим огнем. Где дым более далек, там предметы меньше им заслоняются.

Пейзаж с дымом делай вроде густого тумана, в котором видны дымы в различных местах со своим пламенем, освещающим у их начала наиболее густые клубы этого дыма. И чем выше горы, тем они яснее своих подножий, как это видно и при тумане.

732.

G. 22 v.

Дымы видны лучше и более отчетливыми в восточной стороне, чем в западной, если солнце стоит на востоке, и это происходит по двум причинам. Первая—это то, что солнце просвечивает своими лучами частицы такого дыма, осветляет их и делает их более отчетливыми. Вторая—это то, что крыши домов, видимые к востоку в это время, затенены, так как их скат не может освещаться солнцем. То же самое происходит и с пылью,—оба они тем более светonosны, чем они плотнее; плотнее же они к середине.

Если солнце стоит на востоке, то дым города не будет виден на западе, так как его не видно ни пронизанным солнечными лучами, ни на темном фоне, ибо крыши домов показывают глазу ту же самую часть, которая обращена к солнцу, а на этом светлом фоне дым виден очень мало.

Но пыль с той же точки зрения будет на вид темнее, чем дым, так как она обладает более плотной материей, чем дым, материя влажная.

У зданий, видимых на большом расстоянии вечером или утром в тумане или плотном воздухе, обнаруживается только светлота их освещенных солнцем частей, обращенных к горизонту; те же части названных зданий, которые невидимы для солнца, остаются почти цвета средней темноты тумана.

Когда солнце на востоке, а глаз помещается над центром города, тогда этот глаз увидит, что в южной стороне этого города крыши наполовину затенены, наполовину освещены, и так же и на северной стороне; восточная будет совсем темной, а западная совсем светлой.

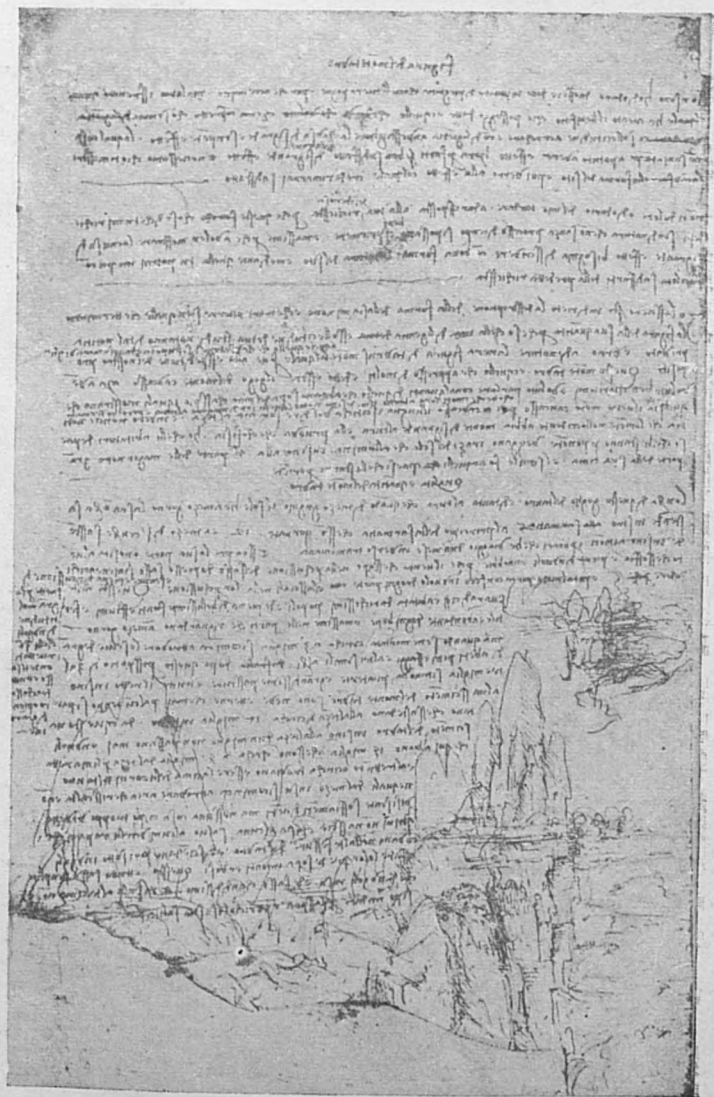
У людей и лошадей в напряженной битве части тела будут тем темнее, чем они ближе

к земле, их несущей. И это подтверждается на стенках колодца, которые становятся все темнее, чем дальше уходят вглубь; происходит это оттого, что самая глубокая часть колодца видит меньшую часть и видима меньшей части освещенного воздуха, чем какая-либо другая его часть. А земля, того же цвета, как и ноги упомянутых людей и лошадей, будет всегда освещена между более равными углами, чем названные ноги.

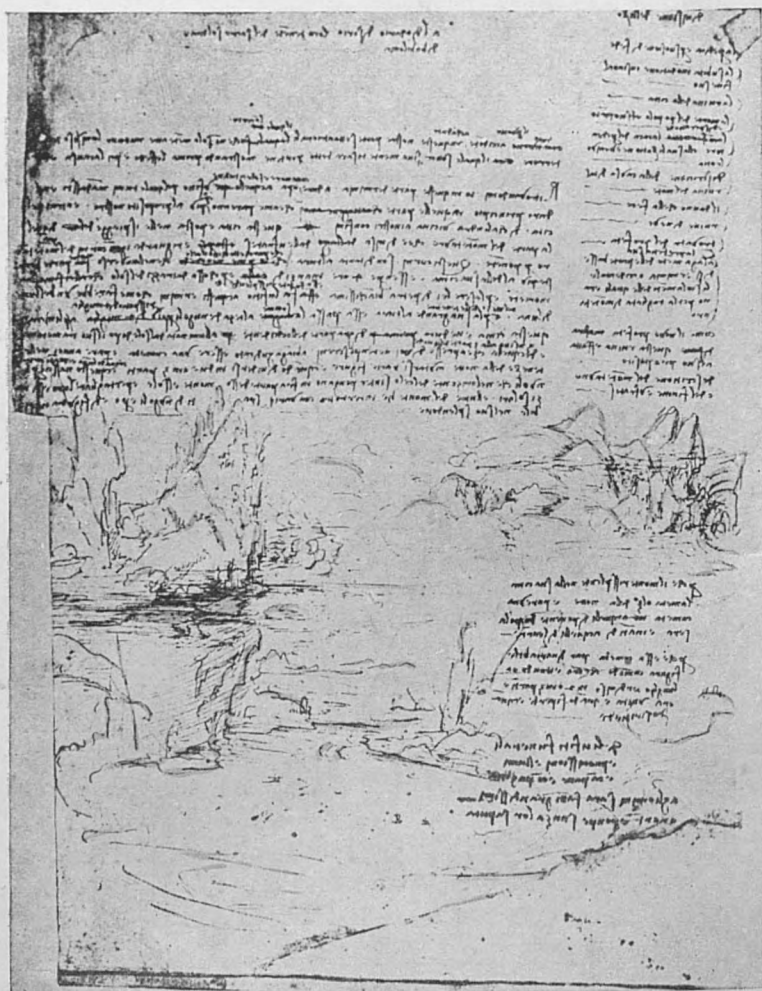
737.

Т. Р. 452.

Нижние границы удаленных предметов будут менее ощутимы, чем их верхние границы, и это особенно случается с горами и холмами, вершины которых делают себе фоном склоны других гор, находящихся за ними; у них верхние границы видны более отчетливыми, чем их основания, так как верхняя граница темнее, ибо она меньше заслонена плотным воздухом, который находится в низких местах, а это и есть то, что путает данные границы оснований холмов. То же самое случается с деревьями, зданиями и другими предметами, которые поднимаются в воздух. И от этого происходит то, что часто высокие башни, видимые на большом расстоянии, кажутся толстыми у вершины и тонкими у подножья, так как верхняя часть показывает углы боковых сторон, граничащие с передней стороной, ибо тонкий воздух не так прячет их от тебя, как плотный у их подножий. Это происходит согласно седьмому положению первой книги, которое гласит: где плотный



Страница «Атлантического кодекса» с пейзажными набросками



Страница «Атлантического кодекса» с пейзажами

AP

воздух располагается между глазом и солнцем, он более сияет внизу, чем наверху. И где воздух белее, там он больше заслоняет от глаза темные предметы, чем если бы этот воздух был синим; так, если с большого расстояния рассматривать зубцы крепостей, имеющие пространства между ними, равные ширине этих зубцов, то пространства кажутся много большими, чем зубец; а с более далекого расстояния промежуток заслоняет и покрывает весь зубец, и такая крепость будет казаться совершенно прямой и без зубцов.

738.

С. А. 184 v (с).

О живописи в пейзажах

Если между глазом и горизонтом располагается склон холма, опускающегося по направлению к глазу, находящемуся приблизительно на середине высоты этого спуска, тогда этот холм будет увеличиваться в темноте с каждой степенью своего подъема. Это доказывается 7-м положением этой книги, гласящим: то растение покажется более темным, которое будет видно более снизу; итак, предположенное проверено, ибо такой холм от середины вниз показывает все свои растения в тех их частях, которые столько же освещены светлотой неба, сколько эта часть затенена темнотой земли; из чего с необходимостью следует, что эти растения обладают средней темнотой, а с этого места по направлению к подножью холма эти растения все время светлеют, в силу положения, обрат-

ного 7-му, а на основании самого 7-го, насколько эти растения больше приближаются к вершине холма, они по необходимости делаются темнее. Однако темнота эта непропорциональна расстоянию на основании 8-го положения этой книги, гласящего: та вещь будет казаться темнее, которая находится в более тонком воздухе, и на основании 10-го: та покажется темнее, которая граничит с более светлым фоном.

739.

Т. Р. 507.

Вода, через которую в силу ее прозрачности видно дно, покажет тем более отчетливо это дно, чем медленнее будет движение воды. Это происходит потому, что у воды, которая медленно движется, поверхность без волн; через ее гладкую поверхность видны настоящие фигуры гальки и песка, находящихся на дне этой воды. Этого не может случиться с быстро движущейся водою по причине волн, зарождающихся на поверхности: так как через них должны проходить образы различных фигур гальки, они не могут донести их до глаза, ибо различные наклоны боковых и передних частей волн и кривизна их вершин и промежутков переносят образы за пределы прямого нашего зрения; и если прямые линии их образов искривляются в разные стороны, то они смутно показывают нам их фигуры. Это может быть показано на неровных зеркалах, то-есть на зеркалах, где смешаны прямизна, вогнутость и выпуклость.

О том, как изображать деревья и зелень

740.

Т. Р. 505.

Тени мостов никогда не будут видны на воде, если вода до этого не потеряет способность отражать по причине волнения. Это доказывалось тем, что ясная вода обладает блестящей и гладкой поверхностью и отражает мост во всех местах, расположенных под равными углами между глазом и мостом, и отражает воздух под мостом, где должна была бы быть тень этого моста. Этого не может сделать волнующаяся вода, так как она не отражает, а очень хорошо воспринимает тень, как и пыльная улица.

741.

Т. Р. 225.

Никогда по краскам, живости и светлоте написанные пейзажи не будут похожи на природные пейзажи, освещенные солнцем, если эти написанные пейзажи не будут освещены тем же солнцем.

742.

Г. 19 v.

Пейзажи следует срисовывать так, чтобы деревья были наполовину освещены и наполовину затенены; но лучше делать их, когда солнце закрыто облаками, потому что тогда деревья освещаются всесторонним светом неба и всесторонней тенью земли, и они тем темнее в своих частях, чем данная часть ближе к середине дерева или к земле.

Правильный практический способ при изображении открытой местности, или, лучше сказать, пейзажа с его растениями,—это выбрать так, чтобы на небе солнце было загорожено, дабы эта открытая местность получала всестороннее освещение, а не одностороннее, от солнца, которое делает тени отрезанными и сильно отличающимися от светов.

Если солнце стоит на востоке, то деревья к западу от глаза обнаружат чрезвычайно незначительную рельефность и будут почти неощутимы, так как воздух, находящийся между глазом и этими растениями, очень темен. По шестому положению этой книги, они лишены теней, и хотя тень находится в каждой промежутке между ветвями, все же случается так, что образы тени и света, идущие к глазу, оказываются смутными и смешанными вместе и вследствие своей маленькой фигуры не могут быть поняты. Главные света находятся посредине растений, а тени — по направлению к их краям; разъединенность их отмечена тенями промежутков между этими растениями, когда леса густые, а у редких границы мало видны.

Если солнце стоит на востоке, то деревья, видимые по направлению к востоку, будут обладать таким освещением, которое окружает их вокруг их теней, за исключением мест

около земли и если дерево не было подстрижено в прошлом году. Южные и северные деревья будут наполовину затенены и наполовину освещены, и затенены и освещены больше или меньше в зависимости от того, будут ли они больше или меньше к востоку или к западу.

Высокое или низкое местоположение глаза изменяет тени и света на деревьях, так как глаз с высокого места видит деревья с немногими тенями, а с низкого места — с очень многими тенями.

Настолько же различна зелень деревьев, насколько различны их виды.

746.

G. 22 v.

Если солнце стоит на востоке, то соответствующие деревья темны к середине, а края их светящиеся.

747.

G. 31 r.

Тени растений, находящихся на востоке, заслоняют большую часть этого растения, и они тем темнее, чем гуще у дерева листья.

748.

G. 20 v.

Когда солнце стоит на востоке, то растения на юге и на севере обладают почти таким же количеством тени, как и света, но тем большим количеством света, чем они ближе к западу, и тем большим количеством тени, чем они ближе к востоку.

749.

G. 9 v.

У растений, находящихся между глазом и светом, передняя часть должна быть светлой;

эта светлота должна быть смешана из ветвления листьев прозрачных — ибо они видимы с обратной стороны — с блестящими, видимыми с передней стороны. А их фон снизу и сзади будет состоять из темной зелени, так как она затенена передней частью данного растения. И это происходит с растениями, более высокими, чем глаз.

750.

G. 10 v.

Если листья будут находиться между светом и глазом, тогда самый близкий к глазу будет самым темным, и самый удаленный будет самым светлым, если он не выступает на фоне воздуха. Это случается с теми листьями, которые находятся по ту сторону от центра дерева, то-есть по направлению к свету.

751.

G. 8 r.

Тени растений никогда не бывают черными, так как там, куда проникает воздух, не может быть мрака.

752.

G. 3 v.

Тени, которые на прозрачных листьях видны с обратной стороны, те же самые тени, которые находятся с наружной стороны этого листа; они просвечивают на обратную сторону вместе с освещенной частью, кроме блика, который никогда не просвечивает.

Когда одна зелень находится позади другой, то облики и прозрачность листьев на вид более сильны, чем те, которые граничат со светлотою воздуха.

Если солнце освещает листья, которые находятся между ним и глазом, причем этот глаз не видит солнца, тогда блики листьев и их прозрачность исключительно сильны.

Очень полезно сделать какие-нибудь ветви низкими, чтобы они были темными и выступали на фоне освещенной зелени, несколько удаленной от первых.

У темной зелени, видимой снизу, та часть темнее, которая ближе к глазу, то-есть которая дальше от светоносного воздуха.

753.

G. 4 v.

Никогда не следует изображать листья прозрачными от солнца, так как они смутны. И это происходит потому, что на прозрачности одного листа запечатлется тень другого листа, находящегося сверху. У этой тени отчетливые границы и ограниченная темнота, и иногда половина или третья часть этого листа занята тенью; и, таким образом, такие ветви оказываются смутными, и следует избегать подражать им.

Верхние веточки боковых ветвей растений больше приближаются к своей главной ветви, чем нижние.

Тот лист менее прозрачен, который воспринимает свет между углами наиболее неравными.

Самые низкие ветви растений, несущие большие листья и тяжелые плоды, как ореховое дерево, фиговое и тому подобные, всегда направляются к земле.

Деревья и травы, наиболее сильно разветвляющиеся на тонкие ветви, должны обладать меньшей темнотой в тени. То дерево и те травы, у которых самые крупные листья, являются причиной наибольшей тени.

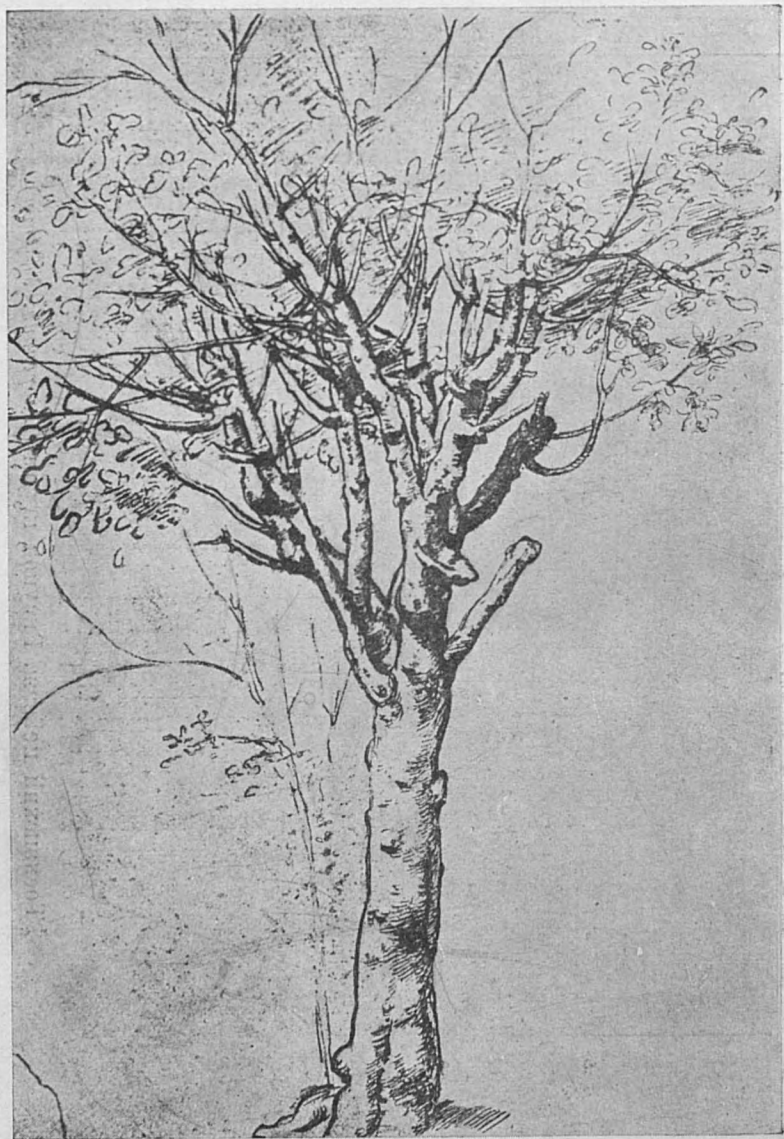
Разветвления некоторых растений, как, например, вяза, широкие и тонкие, подобные раскрытой руке, видимой в сокращении. И они в своей совокупности бывают видны следующим образом. Нижние ветки показывают свою листву с верхней стороны, а те, которые высоко, показывают ее снизу; те же, которые посередине, часть листвы показывают с верхней стороны, а часть с нижней; часть же, видная сверху, находится на самых краях этого разветвления. Средняя часть видна в большем сокращении, чем какая-либо другая часть листьев, обращенных к тебе своими остриями. И из этой части листвы, которая находится на половине высоты дерева, самый длинный лист будет на самых внешних краях этих деревьев и придаст им такого рода разветвления, каковы листья дикого папоротника, который растет на речных плотинах.

Другие разветвления округлы, как у тех деревьев, которые располагают ветки и листья так, что шестой помещается над первым. Иные же бывают редкие и прозрачные, как у ивы и тому подобных.

Концы веток деревьев, если их не одолевает



Тосканский пейзаж. Рисунок пером (Флоренция. Уффици)



Этюд дерева. Рисунок карандашом (Виндзор)

тяжесть плодов, насколько возможно обращены к небу.

Правые стороны листьев повернуты к небу, чтобы принимать питание росы, выпадающей ночью.

Солнце дает растениям душу и жизнь, а земля питает их влагой. В связи с этим я уже пробовал оставить тыкве только один самый маленький корень и хорошо питал ее водой; и эта тыква полностью принесла все плоды, какие она была способна родить, и их было около шестидесяти тыкв, самых крупных. И я усердно наблюдал эту жизнь и узнал, что ночная роса была тем, что обильно проникало через места прикрепления широких листьев, питая это растение и его детей.

Правило листьев, рожденных на последней ветви данного года, будет заключаться в противоположном движении на двух парных ветках; то-есть когда вращение мест зарождения листьев вокруг их ветки таково, что шестой верхний лист вырастает над шестым нижним, и движение их поворотов таково, что если один лист повернут вправо к своему товарищу, то последний бывает повернут влево.

Лист — это грудь или сосок ветке и плодам, которые рождаются на следующий год.

756.

Т. Р. 857.

Деревья первого плана дают глазу свои подлинные фигуры, [здесь] отчетливо обнаруживается свет, блеск, тени и прозрачность каждого положения листьев, растущих на крайних веточках деревьев. На втором расстоянии между

горизонтом и глазом масса листьев представится глазу в виде точек на вышесказанных веточках; на третьем расстоянии вышесказанные массы веточек ему представятся в виде точек, рассеянных по всей массе более крупных разветвлений; на четвертом расстоянии вышеуказанные крупные разветвления становятся настолько уменьшенными, что остаются лишь в виде фигуры из неясных точек по всему дереву; затем следует горизонт, который составляет пятое и последнее расстояние, на котором все дерево настолько уменьшается, что остается лишь в форме точки. Итак, я разделил расстояние между глазом и подлинным горизонтом, кончающимся ровной местностью, на пять равных частей.

757.

Т. Р. 858.

На далеких расстояниях деревьев от глаза, их видящего, им воспринимаются лишь главные теневые и световые массы, а те, которые не являются основными, теряются вследствие своего уменьшения; так что, если небольшое освещенное место остается на большом затененном пространстве, то оно теряется и ни в какой мере не искажает эту тень. То же бывает с небольшим затененным местом на большом освещенном фоне.

758.

Т. Р. 859.

Но когда деревья будут на еще большем расстоянии, тогда теневые и световые массы будут сливаться от заслоняющего их воздуха и от их уменьшения до такой степени, что

целиком будут казаться одного цвета, а именно синего.

759.

Т. Р. 883.

Если солнце освещает лес, то лесные деревья будут казаться с ограниченными тенями и светами, и будут потому казаться приблизившимися к тебе, что они делаются более отчетливыми по очертанию, а то, что в них не видимо солнцем, кажется равномерно темным, за исключением их тонких, располагающихся между солнцем и тобою частей, которые сделаются светлыми из-за своей прозрачности; и поэтому выходит так, что меньшее количество светов оказывается на деревьях, освещенных солнцем, чем воздухом, ибо небо больше, чем солнце, и большая причина вызывает большие действия в данном случае.

Раз тени растений становятся меньше, то деревья кажутся более редкими и в особенности там, где они одного и того же цвета и если у них по природе редкие ветви и тонкие листья, как, например, персиковое дерево, сливовое и тому подобные, ибо если их тень отодвигается к середине растения, то это растение кажется уменьшившимся, а ветви, которые целиком остаются за пределами тени, кажутся одноцветным фоном.

760.

Г. 15 r.

Всегда тень зелени причастна синеве, и также всякая тень всякого другого предмета; и она ее воспринимает тем больше, чем она дальше от глаза, и тем меньше, чем она ближе.

Когда солнце находится на востоке, у всех освещенных частей растений — прекраснейшая зелень. И это происходит потому, что листья, освещенные солнцем в пределах половины горизонта, то-есть восточной половины, прозрачны.

А в пределах западного полукруга у зелени плохой цвет от влажного и мутного воздуха цвета темного пепла, ибо он не прозрачен, как восточный, который блестящ, и тем более, чем он влажнее.

Та освещенная часть обнаружит на далеком расстоянии больше свой природный цвет, которая будет освещена наиболее сильным светом.

Света тех листьев будут больше причастны цвету воздуха, в них отражающегося, которые по цвету наиболее темны. Причина этого в том, что светлота освещенной части сама по себе вместе с темнотою составляет синий цвет, и такая светлота возникает от синевы воздуха, которая на гладкой поверхности таких листьев отражается и увеличивает синеву, ту самую, которую названная светлота обычно порождает с темными предметами.

Но зеленая листва желтоватого оттенка не должна при отражении воздуха давать блеска, причастного синеве, так как каждый предмет,

появляющийся в зеркале, причастен цвету такого зеркала; итак, синева воздуха, отраженная в желтизне листа, кажется зеленой, ибо синий и желтый, смешанные вместе, составляют прекраснейший зеленый; итак, зелено-желтыми будут блики светлых листьев желтоватого оттенка.

765.

G. 23 r.

Деревья, освещенные солнцем и воздухом,— если листья у них темного цвета,— будут с одной стороны освещены воздухом, и вследствие этого такое освещение причастно синеве. С другой стороны они будут освещены воздухом и солнцем; и та часть, которую глаз увидит освещенной солнцем, будет блестеть.

766.

G. 27 v.

При композиции покрытых листвою деревьев следует остерегаться повторять слишком много раз тот же самый цвет одного растения выступающим на фоне того же самого цвета другого растения; но всегда разнообразь их более светлой, или более темной, или более зеленой зеленью.

767.

T. P. 642.

Зеленая растительность лугов имеет минимальные, даже почти незаметные тени, в особенности там, где травинки мелкие и имеют тонкие листики, и поэтому тени не могут возникнуть, так как большая полусфера охватывает кругом мельчайшие стебельки, и если это не широколиственный дерн, тени от трав мало заметны.

Если солнце стоит на востоке, то зелень лугов и иных небольших растений оказывается прекраснейшей из-за прозрачности их на солнце, чего не происходит с лугами, расположенными на западе; а у южной и северной травы — средняя красота зелени.

Если трава воспринимает тень от растущих среди нее деревьев, то у той травы, которая находится по эту сторону тени, — освещенные стебли на темном фоне, а у затененной деревьями травы — темные стебли на светлом фоне, то-есть на том фоне, который находится по ту сторону тени.

Те, которые не хотят полностью довериться своему суждению при подражании настоящему цвету листвы, должны взять лист того дерева, которому они хотят подражать, и по нему готовить свои смеси; и когда эту смесь уже нельзя больше отличить по цвету от такого листа, тогда ты можешь быть уверен, что такой цвет полностью подражает листу, и так же ты можешь сделать с другими, которым ты хочешь подражать.

Что касается способа составления в живописи подмалевка для цвета растений, выступающих на фоне воздуха, то делай их так, как ты

их видишь ночью при слабом свете, ибо ты их увидишь равномерно одного темного цвета, с прорывами светлого воздуха; так увидишь ты их простую отчетливую фигуру, без помехи разных цветов светлой или темной зелени.

772.

Т. Р. 501.

Осенью делай предметы в зависимости от ее возраста, то-есть ранней осенью делай деревья так, чтобы листья их начинали бледнеть на самых старых ветвях,—больше или меньше в зависимости от того, изображено ли растение в месте бесплодном или плодородном, а также более бледными или красноватыми у тех видов деревьев, которые первыми приносят свои плоды. И не следует делать—как это делают многие—у всех видов деревьев, даже если бы они были одинаково удалены от тебя; зелень одного и того же качества. То же самое, что сказано о деревьях, относится к лугам и к другого рода земной поверхности, к камням и подножьям уже упомянутых деревьев,—всегда разнообразь их, так как природа разнообразна до бесконечности. Не только у различных видов, но и у того же самого растения найдешь ты различные цвета, именно—на тоненьких прутиках листья красивее и больше, чем на других ветвях. И природа так усладительна и изобильна в изменениях, что среди деревьев одного и того же вида не нашлось бы ни одного растения, которое приблизительно походило бы на другое, и не только растения, но и среди ветвей, листьев и плодов их ты не найдешь ни одного, который в точности походил бы на другой. Поэтому

замечай и разнообразь, насколько можешь, больше.

773.

Е. 19 г.

Пейзажи, изображающие зиму, не должны представлять свои горы синими, каковыми горы бывают летом, и это доказывается четвертым положением этой книги, гласящим: „Среди гор, видимых на далеком расстоянии, та покажется более синей, которая сама по себе более темная“.

Итак, когда растения лишены своих листьев, они становятся серого цвета, а когда они имеют листья, они зеленые; и насколько зеленый темнее серого цвета, настолько зеленый покажется более синим, чем серый, согласно пятому положению этой книги. Тени растений, одетых листьями, настолько темнее теней растений, лишенных листьев, насколько растения, одетые листвою, менее редкие. Таким образом, мы доказали наше предположение. Определение синего цвета воздуха решает, почему пейзажи синее летом, чем зимой.

774.

Т. Р. 806.

Травы и растения будут тем более бледного цвета, чем суше и скуднее влагой почва, их питающая; а почва наиболее скудна и суха на скалах, из которых составляются горы. Деревья будут тем ниже и тоньше, чем они больше приближаются к вершине горы; а почва становится тем суше, чем ближе к вершинам гор, и тем жирнее и изобильнее, чем она ближе к впадинам долины.

Итак, ты, живописец, покажи на вершинах



Этюд головы для «Битвы конницы» (Будапешт)



Этюд головы для «Битвы конницы». Рисунок сан-
гиной (Париж, Лувр)

гор скалы, из которых они составлены, по большей части лишенными земли, а травы, которые там рождаются, мелкими и тощими и по большей части бледными и сухими из-за недостатка влаги, а песчаная и тощая земля пусть проглядывает между бледными травами. Мелкие деревья, прозябающие и состарившиеся уже при ничтожном росте, с короткими и частыми разветвлениями и малой листвой, [пусть] они открывают свои по большей части прогнившие и сухие корни, переплетающиеся со складками и обломами ржавых скал, вырастая из стволов, искалеченных людьми и бурями; а во многих местах пусть будет видимо, как покрытые тонкой и бледной ржавчиной скалы возвышаются над холмами высоких гор, а в некоторых местах показывают свой подлинный цвет, обнажившийся под ударами небесных молний, на пути которых эти скалы часто ставят препятствие, не без отмищенья для себя.

И чем больше ты спускаешься к подножьям гор, растения будут крепче и гуще в ветвях и листве и их зелень столь же разнообразна, сколько существует видов растений, из которых состоят эти леса. А их разветвления устроены в разном порядке и с различной густотой ветвей и листвы, и различных фигур, и высоты; и некоторые из них имеют частое разветвление, как кипарис и подобные; у других — редкое с широко расходящимися ветвями, как у дуба, каштана и других; у некоторых — мельчайшая листва, у других — редкая, как у можжевельника, платана и подобных. Некоторое количество деревьев, выросших вместе, отделены друг от

друга просветами различной величины, другие соединены вместе, не разделенные дугами или другими просветами.

775.

Т. Р. 919.

Много более светлыми кажутся деревья и дуга, если смотреть на них по ветру, чем навстречу ему. Это происходит потому, что каждый лист бледнее с обратной стороны, чем с правой, и кто смотрит на них по ветру, тот видит их с обратной стороны; а кто смотрит на них против ветра, тот видит их затененными, так как края листа наклоняются и затевают его по направлению к его середине, и сверх того листья видны со своей правой стороны.

То дерево, в совокупности своей, будет больше согнуто ударом ветра, у которого ветви наиболее тонки и длинны, как у ивы и подобных.

Если глаз будет находиться между приходом и уходом ветра, то деревья покажут свои ветви более густо со стороны прихода ветра, чем со стороны его ухода, и это происходит потому, что ветер, который ударяет повернутые к нему вершины этих деревьев, прислоняет их к другим более сильным ветвям, и поэтому они здесь становятся густыми и мало прозрачными; но противоположные ветви, ударяемые ветром, который проникает через просветы этого дерева, удаляются от центра этого растения и становятся редкими.

Из растений равной толщины и высоты то будет больше согнуто ветром, у которого концы его боковых ветвей меньше удалены от середины такого растения. Причина этого в том, что уда-

ление ветвей не образует защиты для середины дерева против прихода или удара ветра.

Те деревья будут больше согнуты полетом ветра, которые выше.

Те растения, у которых более густая листва, больше сгибаются ударами ветра.

В больших лесах, на нивах и на дугах, видны образованные ветром волны, не иначе, как они видны на море или на озерах.

776.

Е. 6 v.

При изображении ветра, кроме сгибания ветвей и поворачивания их листьев по ветру, следует изображать также облака тонкой пыли, смешанной с помутневшим воздухом.

777.

С. А. 37 r.

Когда тянет ветер, он выглаживает песок, и посмотри, как он образует свои волны, и отметь, насколько он движется медленнее, чем ветер, и так же поступи с водой, и отметь различие между водой и песком.

О п и с а н и я

778.

Br. М. 172 v.

Опиши пейзажи с ветром и с водою и с восходом и заходом солнца.

779.

Br. М. 169 r.

Опиши ветер на суше и на море, опиши дождь.

Дождь падает среди воздуха, затемняя его свинцовой окраской, воспринимая с одной стороны свет солнца, и тень — с противоположной стороны, как это видно и на тумане. Темнеет и земля, которая таким дождем лишена солнечного сияния. И у предметов, видимых по ту его сторону, границы расплывчаты и непостижимы, а те предметы, которые ближе к глазу, более отчетливы; более отчетливыми будут предметы, видимые в затененном дожде, чем в освещенном дожде, и это происходит потому, что предметы, видимые в затененном дожде, теряют только главные света, а те предметы которые видны в освещенном дожде, теряют и свет и тень, так как освещенные части мешаются со светоносностью освещенного воздуха, а затененные части просветлены той же самой светлотой этого освещенного воздуха.

Мне как-то пришлось видеть такое умножение воздуха, и как раз над Миланом, в направлении озера Маджоре: я видел облако в форме величайшей горы, полной раскаленных скал, так как лучи солнца, бывшего уже у краснеющего горизонта, окрашивали его своим цветом. И это облако привлекало к себе все маленькие облака, вокруг него находившиеся; и большое облако не двигалось со своего места; наоборот, оно сохраняло на своей вершине освещение солнца вплоть до половины второго ночи — такова была громадность его размеров; а около двух часов

ночи начался столь большой ветер, что это было изумительно и неслыханно.

782.

Leic. 4 r.

Я говорю, что синева, в которой обнаруживает себя воздух, не есть его собственный цвет, но обусловлена теплой сыростью, испаряющейся мельчайшими и неощутимыми атомами; она получает сзади удары солнечных лучей и становится светоносной под темнотою того огромного мрака сферы огня, который поверх нее образует покров.

И это увидит, как видел я, тот, кто пойдет на Момбозо, хребет Альп, отделяющих Францию от Италии; подножье этой горы порождает четыре реки, которые орошают в четырех противоположных направлениях всю Европу; и ни одна гора не имеет своего подножья на подобной высоте. Она поднимается в такую высь, что уходит почти за все облака, и в редких случаях выпадает там снег, а только град летом, когда облака находятся на наибольшей высоте; и этот град там сохраняется таким образом, что если бы не редкость опускающихся и поднимающихся туда облаков, чего не случается дважды в век, там было бы высочайшее количество льда, возведенного слоями града. В середине июля я нашел его там чрезвычайно толстым; и я видел, что воздух надо мною мрачен и что солнце, которое било в гору, здесь много более светоносно, чем в низких равнинах, так как меньшая плотность воздуха располагалась между вершиной этой горы и солнцем.

То, что целиком лишено света, является полным мраком. Так как ночь находится в подобных условиях, а ты хочешь изобразить некоторый сюжет ночью, то сделай там большой огонь, так, чтобы все, что ближе к этому огню, больше окрасилось его цветом, ибо все, что ближе к объекту, больше причастно его природе. Если ты делаешь огонь красноватого оттенка, то делай все освещаемые им вещи также красноватыми, а те, что дальше отстоят от этого огня, пусть будут более окрашены черным цветом ночи. Фигуры, находящиеся перед огнем, кажутся темными на светлом [фоне] этого огня, так как те части их, которые ты видишь, окрашены мраком ночи, а не светлотою огня; те же, которые находятся по сторонам, должны быть наполовину темными и наполовину красноватыми; а те, которые можно разглядеть за краями пламени, будут целиком освещены красноватым светом на черном фоне. Что же касается движений, то пусть ближайшие защищаются руками и щитами от излишнего жара, повернувшись лицом в противоположную сторону, как если бы они собирались убежать. Более далеких сделай большею частью предохраняющими руками глаза, ослепленные излишним блеском.

Если ты хочешь изобразить как следует бурю, то наблюдай и запоминай как следует ее действия, когда ветер, дующий над поверхностью моря и земли, поднимает и несет с собою то,

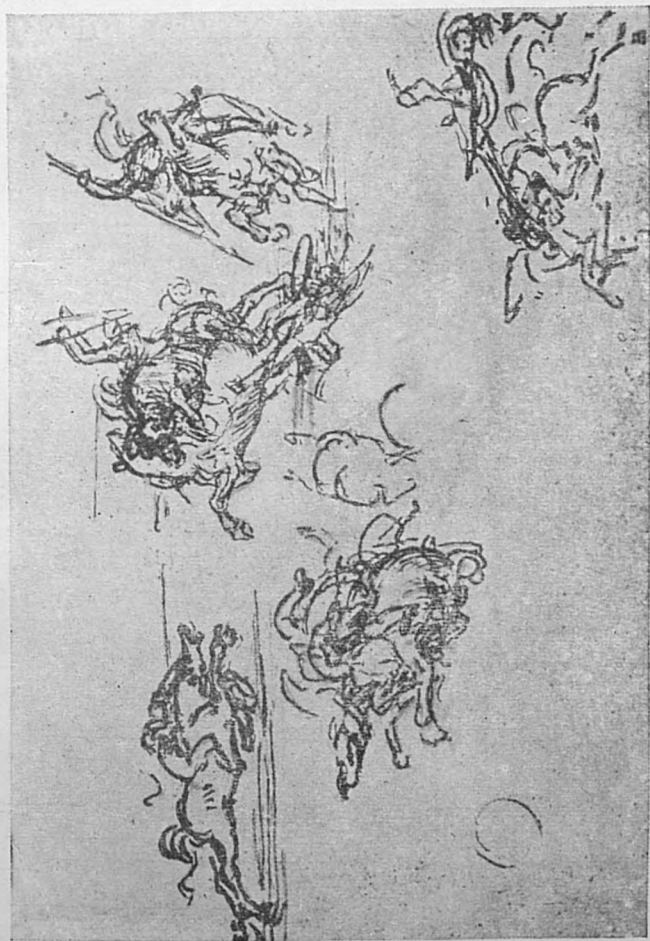
что не крепко связано со всеобщей массой. И чтобы как следует изобразить эту бурю, сделай, во-первых, облака, чтобы они, разодранные и разбитые, растягивались по бегу ветра [и неслись] в сопровождении песчаной пыли, поднятой с морских берегов; сучья и листья, поднятые могучим неистовством ветра, чтобы они были разбросаны по воздуху, и вместе с ними много других легких предметов; деревья и травы, пригнутые к земле, чтобы они как бы обнаруживали желание следовать за бегом ветра, с сучьями, вывернутыми из естественного положения и с перепутанными и перевернутыми листьями. И людей, там находящихся, отчасти упавших и захлеснутых одеждами и из-за пыли почти неузнаваемых; те же, которые остаются стоять, должны быть позади какого-нибудь дерева, обняв его, чтобы ветер их не увлек; других [изобразишь ты] с руками у глаз из-за пыли, пригнувшимися к земле, а одежды и волосы — развевающимися по ветру. Море, мутное и бурное, должно быть полно крутящейся пены между вздымающимися валами, и ветер должен поднимать на разимый им воздух более тонкую пену, как густой и обволакивающий туман; корабли, застигнутые бурей, — одни из них ты сделаешь с разодранным парусом и обрывки его развевающимися по воздуху вместе с каким-нибудь оборванным канатом; некоторые мачты сломанными, упавшими вместе с заваленным и разрушенным кораблем среди бурных волн; людей, крича, обнимающих остатки корабля. Сделай облака, гонимые порывистым ветром, разбитые к вершинам гор, и их окутывающие,

и отражающиеся наподобие волн, ударяющихся в скалы; воздух, устрашающий густым мраком, порожденным в нем пылью, туманом и густыми облаками.

785.

Ash. I, 31 r. 31 v.

Сделай прежде всего дым артиллерийских орудий, смешанный в воздухе с пылью, поднятой движением лошадей сражающихся. Эту смесь ты должен делать так: пыль, будучи вещью землистой и тяжелой, хоть и поднимается легко вследствие своей тонкости и мешается с воздухом, тем не менее охотно возвращается вниз; особенно высоко поднимается более легкая часть, так что она будет менее видна и будет казаться почти того же цвета, что и воздух. Дым, смешивающийся с пыльным воздухом, поднимаясь на определенную высоту, будет казаться темным облаком, и наверху дым будет виден более отчетливо, чем пыль. Дым примет несколько голубоватый оттенок, а пыль будет склоняться к собственному цвету. С той стороны, откуда падает свет, эта смесь воздуха, дыма и пыли будет казаться гораздо более светлой, чем с противоположной стороны. И чем глубже будут сражающиеся в этой мути, тем менее будет их видно, и тем меньше будет разница между их светами и тенями. Сделай красноватыми лица, облик и вооружение аркебузьеров вместе с их окружением, и чем больше эта краснота удаляется от своей причины, тем больше она туслеется. Фигуры же, находящиеся между тобою и светом, ежели они далеки, будут казаться темными на светлом фоне, и ноги их тем меньше



«Битва конницы». Этюды к композиции. Рисунок пером (Лондон, Британский музей)



Жоки и битвы с драконом. Рисунок пером (Виндзор)

будут видны, чем ближе они к земле, так как пыль здесь толще и плотнее. И если ты делаешь лошадей, скачущих вне толпы, то сделай облачка пыли настолько отстоящими одно от другого, какими могут быть промежутки между скачками лошадей. И то облачко, которое дальше от этой лошади, должно быть менее видным, но более высоким, рассеянным и редким; а наиболее близкое должно быть самым отчетливым, самым меньшим и самым плотным. Воздух должен быть полон стрел в различных положениях — какая поднимается, какая опускается, иная должна идти по горизонтальной линии; пули ружейников должны сопровождаться некоторым количеством дыма по следам их полета. У передних фигур сделай запыленными волосы и брови и другие места, способные удерживать пыль. Сделай победителей бегущими, с волосами и другими легкими предметами, развевающимися по ветру, с опущенными бровями. И он выбрасывает вперед противоположные члены тела, то-есть, если он выставляет вперед правую ногу, то и левая рука у него уходит вперед. И если ты делаешь кого-нибудь упавшим, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью; и вокруг, на сравнительно сырой земле, покажи следы ног людей и лошадей, здесь проходивших; пусть какая-нибудь лошадь тащит своего мертвого господина, и позади нее остаются в пыли и крови следы волочатогося тела. Делай победителей и побежденных бледными, с бровями, поднятыми в местах их схождения, и кожу над ними — испещренной горестными складками; на носу должно быть

несколько морщин, которые дугою идут от ноздрей и кончаются в начале глаза, ноздри приподняты — причина этих складок; искривленные дугообразно губы открывают верхние зубы; зубы раскрыты, как при крике со стенаниями; одна из рук пусть защищает преисполненные страхом глаза, поворачивая ладонь к врагу, другая опирается в землю, чтобы поддержать приподнятое туловище. Других сделай ты кричащими, с разинутым ртом, и бегущими. Сделай многочисленные виды оружия между ногами сражающихся, например разбитые щиты, копья, разбитые мечи и другие подобные предметы. Сделай мертвецов, одних наполовину прикрытых пылью, других целиком; пыль, которая, перемешиваясь с пролитой кровью, превращается в красную грязь, и кровь, своего цвета, извилисто бегущую по пыли от тела; других умирающими, скрежещущих зубами, закатывающих глаза, сжимающих кулаки на груди, с искривленными ногами. Можно было бы показать кого-нибудь обезоруженного и поверженного врагом, поворачивающегося к этому врагу, чтобы укусами и царапаньем совершить суровую и жестокую месть. Ты можешь показать лошадь, легко бегущую с растрепанной по ветру гривой между врагами, причиняя ногами большой урон. Ты покажешь изувеченного, упавшего на землю, прикрывающегося своим щитом, и врага, нагнувшегося, сиющегося его убить. Можно показать много людей, грудой упавших на мертвую лошадь. Ты увидишь, как некоторые победители оставляют сражение и выходят из толпы, прочищая обеими руками глаза и щеки, покрытые грязью, обра-

зовавшейся от слез из глаз по причине пыли. Ты покажешь, как стоят вспомогательные отряды, полные надежд и опасений, с напряженными бровями, загораживая их от света руками, и как они смотрят в густую и мутную мглу, чтобы не пропустить команды начальника; и также начальника, с поднятым жезлом скачущего к вспомогательным отрядам, чтобы показать им то место, где они необходимы. И так же реку, и как в ней бегут лошади, наполняя воду вокруг взбаламученными и пенистыми волнами, и как мутная вода разбрызгивается по воздуху между ногами и телами лошадей. И не следует делать ни одного ровного места, разве только следы ног, наполненные кровью.

786.

G. 6 v.

Изображение потопа

Воздух был темен от частого дождя, который в косом падении, изогнутый поперечным бегом ветров, образовывал собою в воздухе волны, не иначе, как видны такие образования от пыли, но только с тем отличием, что это затопление было пересечено линиями, образованными капельками падающей воды. Но цвет его был дан огнем, порожденным молниями, пробивателями и разрывателями облаков, вспышки которых освещали и обнаруживали громадные озера наполненных долин, и эти просветы показывали в своих недрах согнутые верхушки деревьев. И Нептун, с трезубцем, был виден посреди вод, и виден был Эол, как он окутывает своими ветрами плавающие вырванные деревья,

смешанные с огромными валами. Горизонт со своей полусферой был мутным и огненным от вспышек непрерывных молний. Видны были люди и птицы, наполнявшие собою громадные деревья, не покрытые ширящимися валами, которые высились холмами и окружали великие бездны.

787.

W. 159 r.

Потоп и его изображение в живописи

Виден был темный и туманный воздух, осаждаемый бегом различных ветров, окутанных непрерывным дождем и смешанных с градом; то туда, то сюда несли они бесчисленные ветви разодранных деревьев, смешанных с бесчисленными листьями. Вокруг видны были вековые деревья, вырванные с корнем и разодранные яростью ветров. Видны были обвалы гор, уже подкопанных течением рек, как они обваливаются в эти же реки и запирают их долины; эти взбухшие реки заливали и затопляли многочисленные земли с народами.

Ты мог бы также видеть, как на вершинах многих гор теснятся много разнообразных видов животных, напуганных и, наконец, теснящихся, как ручные, в обществе беглецов — мужчин и женщин с их детьми. И поля, покрытые водою, показывали свои волны по большей части покрытыми столами, кроватями, лодками, разными другими орудиями, созданными необходимостью и страхом смерти; на них были женщины, мужчины вперемешку с их детьми, всячески сетующие и плачущие, напуганные яростью ветров,

которые с величайшей бурей переворачивали воду сверху вниз вместе с мертведами, ею потопленными. И не было ни одной вещи легче воды, которая не была бы покрыта разными животными. Они, заключив перемирие, стояли вместе в боязливом сборе: среди них были волки, лисицы, змеи и всякого рода беглецы от смерти. И все волны, потрясатели берегов, осаждали их многообразными ударами всяких потопленных тел; эти удары убивали тех, в ком еще оставалась жизнь. Некоторые сообщества людей смог бы ты увидеть, которые вооруженной рукой защищали оставшиеся им маленькие пространства от львов, волков и хищных животных, искавших здесь своего спасения. О, сколько устрашающих шумов слышалось в темном воздухе, сотрясенном яростью громов и молний, изгнанных ими,—они сокрушительно пробегали по нему, потрясая то, что противостояло их бегу! О, сколько бы ты видел людей, собственными руками закрывающих уши, чтобы избежать великого шума, созданного в мрачном воздухе яростью ветров, смешанных с дождем, небесными громами и яростью молний!

Другие, так как им недостаточно было жмурить глаза, они собственными руками, накладывая одну на другую, еще покрывали их, чтобы не видеть жестокого мучения, созданного человеческому роду божьим гневом. О, сколько было жалоб и сколько уstraшенных бросалось со скал! Видны были громадные сучья великих дубов, отягощенных людьми, как они переносятся по воздуху яростью порывистых ветров. Сколько было лодок, перевернутых вверх дном, и все они

вместе и каждый кусок их был покрыт людьми, трудящимися для своего спасения в горестных позах и движениях, предугадывая страшную смерть. Другие с движениями отчаяния лишали себя жизни, отчаиваясь перенести такое горе: одни из них бросались с высоких скал, другие сжимали горло собственными руками, иные брали собственных детей и с великой быстротой убивали их всех, иные собственным оружием наносили себе раны и убивали самих себя, иные, бросаясь на колени, поручали себя богу. О, сколько матерей оплакивало своих утопших детей, держа их на коленях, поднимая распростертые руки к небу, и голосами, состоящими из разных завываний, поносили гнев богов; иные со стиснутыми руками и переплетенными пальцами кусали их и кровавыми укусами их пожирали, склонившись грудью к коленям от огромной и непереносимой боли.

Видны были стада животных, как то лошадей, быков, коз, овец, уже окруженные водами и оставшиеся на острове, на высоких вершинах гор, как они тесно жались друг к другу, и как находящиеся посредине поднимались вверх, и как они шли по другим, и как между ними происходила великая драка, причем многие из них умирали от недостатка пищи.

И птицы уже садились на людей и иных животных, не находя больше открытой земли, которая не была бы занята живущими; уже голод, прислужник смерти, отнял жизнь у значительной части живых существ, когда мертвые тела, уже вздувшиеся, поднимались со дна глубоких вод и всплывали вверх. И среди сражающихся

валов, поверх которых они бились друг о друга и, как мячи, наполненные ветром, отскакивали назад от места их столкновения, эти валы становились опорой названных мертвецов. И поверх этих бедствий виден был воздух, покрытый темными облаками, разделенными змеевидными движениями разъяренных небесных молний, освещающих то здесь, то там посреди темноты мрака.

Движение воздуха видно вследствие движения пыли, поднятой конским бегом; движение пыли настолько быстро заполняет пустоту, оставшуюся в воздухе позади лошади, одетой этой пылью, насколько велика скорость этой лошади, убегающей от названного воздуха.

Тебе покажется, может быть, что ты можешь упрекнуть меня за то, что я изобразил пути, созданные в воздухе движением ветра, ибо ветер сам по себе в воздухе не виден. На это следует ответ, что не движение ветра, но движение переносимых им предметов и есть только то, что видно в воздухе.

Мрак, ветер, буря на море, наводнения, горящие леса, дождь, небесные молнии, землетрясения и горные обвалы, сравнение [с землею] городов.

Вихревые ветры, несущие воду, ветви деревьев и людей по воздуху.

Ветви, разодранные ветрами, смешанные с бегом ветров, и с людьми на них.

Рухнувшие деревья, отягощенные людьми.

Разбитые на куски корабли, бьющиеся о скалы.

О стадах, граде, молниях, вихревых ветрах.

Люди, которые находились бы на стволах и

не могли удержаться, деревья и скалы, башни, холмы, наполненные людьми, лодки, столы, квашни и другие орудия, могущие плавать, холмы, покрытые мужчинами, женщинами и животными, и молнии из облаков, которые освещали бы предметы.

788.

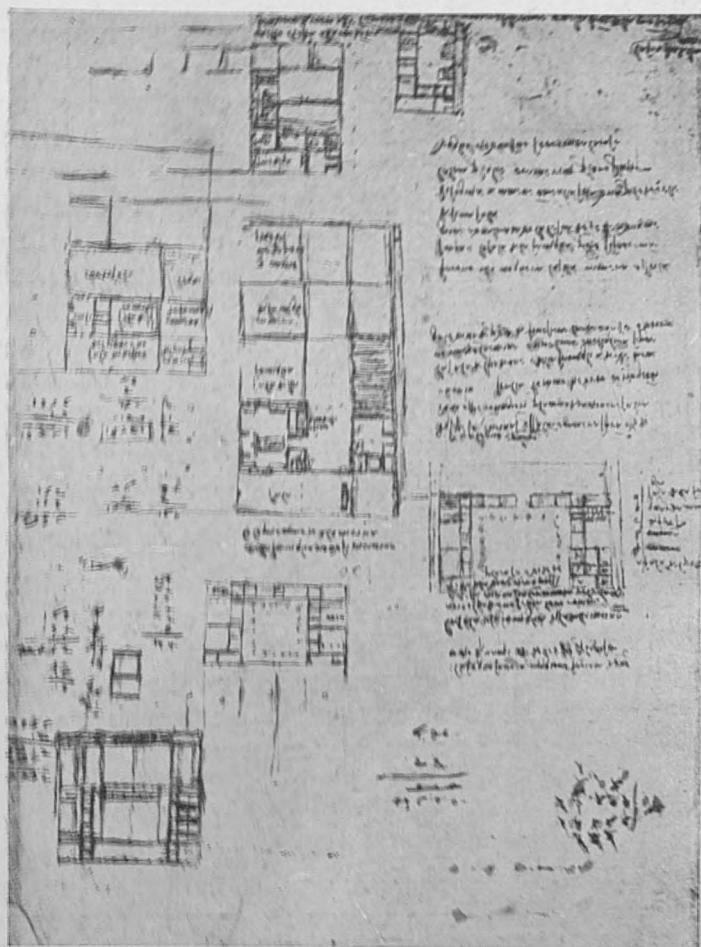
W. 158 r.

Прежде всего следует изобразить вершину обрывистой горы с несколькими долинами, окружающими ее основание, и на склонах ее должно быть видно, как корка почвы приподнимается вместе с мельчайшими корнями маленьких кустов и обнажает большую часть окружающих скал; разрушительное нисхождение такого обвала: пусть он движется в стремительном беге, потрясая и вырывая перекрученные и бугорчатые корни больших деревьев и заваливая их вверх ногами. И горы, обнажаясь, раскрывают глубокие трещины, сделанные в них древними землетрясениями; и подножья гор должны быть в большей части обсыпаны и одеты обломками кустов, сброшенных со склонов высоких вершин названных гор; они должны быть смешаны с грязью, корнями, ветвями деревьев, с различными листьями, разбросанными среди этой грязи, земли и камней.

И обломки некоторых гор должны опуститься в глубину какой-либо долины; пусть они образуют собою плотину для вздувшихся вод ее реки; эта плотина уже опрокинута, [она] протекает громадными волнами, самые большие из которых ударяют и разрушают стены городов и селений такой долины. И пусть раз-



Лошади. Рисунок пером (Виндзор)



Страница «Атлантического кодекса» с архитектурными планами

валины высоких зданий названных городов поднимают великую пыль, пусть вода поднимается вверх в форме дыма и затуманенных облаков и движется навстречу нисходящему дождю. Вздвухшаяся же вода пусть движется, кружась, по озеру, которое запирает ее в себя, и в обратных водоворотах ударяется о различные предметы и отскакивает на воздух грязной пеной, а потом снова падая и отбрасывая на воздух ударенную воду. Круговые волны, бегущие от места удара, направляясь в своем напоре поперек, поверх движения других круговых волн, движущихся им навстречу, пусть после того, как произошел удар, поднимаются на воздух, не отделяясь от своих оснований. И при выходе воды из такого озера видно, как разбитые волны растягиваются по направлению к своему выходу, после которого, падая или же опускаясь по воздуху, [вода] приобретает вес и порывистое движение, после чего, проникая в ударенную воду, ее разверзает и, ударяясь, проникает с яростью до дна, потом, отражаясь от него, поднимается по направлению к поверхности озера вместе с воздухом, с ней погружившимся, который при выходе остается с пеной, смешанной с щепками и другими предметами легче воды; вокруг них получают начало волны, захватывающие тем больший круг, чем большее они приобретают движение: это движение делает их тем более низкими, чем более широкое основание они приобретают, и поэтому они мало отчетливы при своем исчезновении. Но если волны отражаются от различных предметов, тогда они отскакивают назад,

на другие идущие навстречу волны, сохраняя увеличение той же самой кривизны, какую они приобрели бы при сохранении уже начатого движения.

Дождь же при падении из своих облаков — того же самого цвета, что и эти облака, а именно — в своей затененной части, если солнечные лучи уже не проникли в них: если бы это было так, то дождь на вид был бы менее темным, чем это облако. И если громадные тяжести огромных обвалов больших гор или иных великих зданий при своем разрушении ударят по большим озерам воды, тогда большое количество воды поднимется на воздух; движение ее будет происходить обратно тому движению, которое было у ударившего воду, то-есть угол отражения станет таким же, как и угол падения.

Из предметов, переносимых течением воды, тот будет наиболее удален от противоположных берегов, который будет тяжелее или в большем количестве. Водовороты в своих частях тем быстрее, чем они ближе к своему центру. Гребень морской волны опускается перед ее основанием, ударяясь и стираясь с выпуклостями ее поверхности; и такое трение дробит мельчайшие частицы опускающейся воды, которая, превращаясь в плотный туман, мешается в беге ветров, наподобие вьющегося дыма и крутящихся облаков, и под конец поднимает этот туман на воздух и превращается в облака. Но дождь, который падает в воздухе, осаждаемый и ударяемый бегом ветров, становится редким или плотным в зависимости от редкости или плотности этих ветров; и поэтому возникает

в воздухе поток прозрачных облаков, образованный этим дождем, и делается в нем видимым благодаря линиям падения дождя, близкого к глазу, его видящему. Волны моря, ударяющие скаты гор, которые с ними граничат, будут пенистыми, с быстротою [разбиваясь] о стены названных холмов, а при возвращении назад они встречаются с приходом второй волны и после великого своего шума возвращаются великим разливом к морю, откуда они вышли. Видно было великое множество народу, людей и разных животных, гонимых нарастающим потоком к вершинам гор, близким к названным водам.

Волны моря в Пиомбино, вся вода пенится.

О воде, которая отражается; о ветрах в Пиомбино; цвет вихрей ветров и дождя с сучьями и деревьями, смешанными с воздухом; вычерпывание воды, которая дождем падает в лодки.

789.

С. А. 354 v (v).

Видно было, как в вихревых течениях ветров летит из далеких стран большое количество птичьих стай, и они обнаруживают себя с почти неощутимой распознаваемостью, так как в своем кружении иногда в одной стае видны были все птицы наперерез, то-есть при своих наименьших размерах, а иногда при своей наибольшей ширине; начало же их появления — в форме почти неощутимого облака, а вторые и третьи скопища делались тем более заметными, чем больше они приближались к глазу того, кто на них смотрел.

Самые близкие из названных стай опускались

вниз косым движением, и садились на мертвые тела, носимые волнами такого потопа, и питались ими, и делали это до тех пор, пока легкость всплывших мертвых тел не уменьшалась и они медленным движением не опускались на дно вод.

О ваянии и зодчестве

790.

С. А. 147 г.

В Павийской больше всего хвалят движение. Подражание древним вещам более похвально, чем современным.

Не может быть красоты и пользы, как видно на крепостях и людях.

Рысь есть как бы свойство свободной лошади.

Где недостает природной живости, там необходимо сделать ее случайной.

791.

А. 43 г.

О статуе

Если ты хочешь сделать фигуру из мрамора, то сделай раньше такую же из глины. Когда ты ее закончил и высушил, то помести ее в ящик, который был бы способен — после того, как ты вытащишь фигуру из этого места, — принять мрамор, в котором ты хочешь высвободить фигуру по образу глиняной фигуры. Затем, после того как ты поместил глиняную фигуру внутрь этого ящика, ты должен взять палочки, которые точно входили бы в его

дырки, и пропихивай их настолько внутрь через каждую дырочку, чтобы каждая белая палочка коснулась фигуры в различных местах, а те части этих палочек, которые остаются вне ящика, окрась в черный цвет. И сделай значок на палочке и на соответствующей ей дырке таким образом, чтобы они совпадали по твоему усмотрению. Потом вытащи из этого ящика глиняную фигуру и помести туда свою глыбу мрамора, и настолько снимай мрамор, чтобы все твои палочки прятались бы в этих дырочках вплоть до их значков; и чтобы быть в состоянии сделать это лучше, сделай так, чтобы весь этот ящик мог подниматься вверх, а дно этого ящика всегда оставалось под мрамором. При таком способе ты сможешь снимать долотом с большой легкостью.

792.

А. 50 г.

Что есть арка. Арка не что иное, как сила, вызванная двумя слабостями; ибо арка в строениях состоит из двух четвертей круга, каждая из этих четвертей круга, очень слабая сама по себе, стремится упасть, но, сталкиваясь в своем падении друг с другом, две слабости превращаются в одну единую силу.

793.

С. А. 63 в (в).

Длина 4 локтя, ширина $2\frac{1}{2}$ локтя, толщина $2\frac{1}{4}$ локтя.

Таковы камни, которые находятся на передних частях мола в порту Чивита Веккиа.

Выступ.

$\frac{1}{2}$ локтя. Передняя часть стены порта Чивита.



Чертеж порта

Дно, выстланное гладкой известкой.

По площади он шириною в 10, длиною в 12 и глубиною в пол-локтя; построен он стенами из известки и осколков скрепляющего туфа, то-есть чтобы он был ноздреватым и твердым, то-есть сам по себе стойким, не крошась. И верхний слой такого цемента хорошо оштукатурен превосходной известкой и песком. Затем сверху названной половины локтя углубления он заполнен большой и твердой галькой до своей высоты в $\frac{1}{2}$ локтя, поверх которой галька сделана в отливке из известки и маленьких кусков кирпича, и так сделан он толщиной в $\frac{1}{3}$ локтя, поверх которого сделана мозаика с разными рисунками, листьями и группами разноцветных камней; и таковы полы императорских комнат, сделанных на молу порта; перед этими комнатами были портики с толстыми колоннами, к которым привязывались корабли, и перед этим портиком было девять ступенек лестницы до воды, то-есть 3 локтя.

794.

C. A. 227 v.

Рим, в старом Тиволи, дом Адриана.

795.

C. A. 264 v.

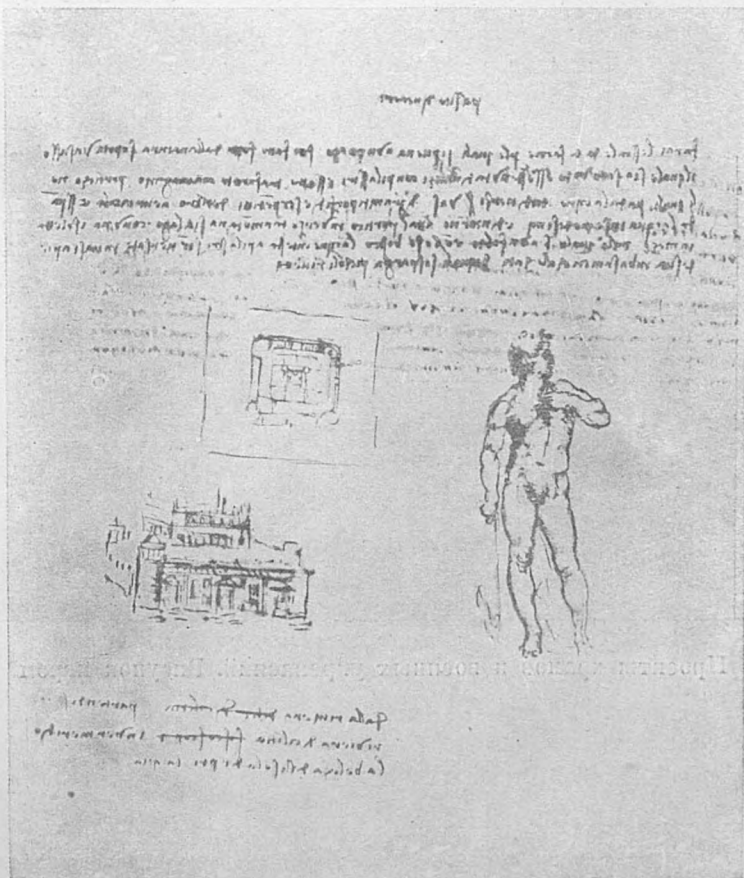
Возьми у Джован Ломбардо Веронский театр.

796.

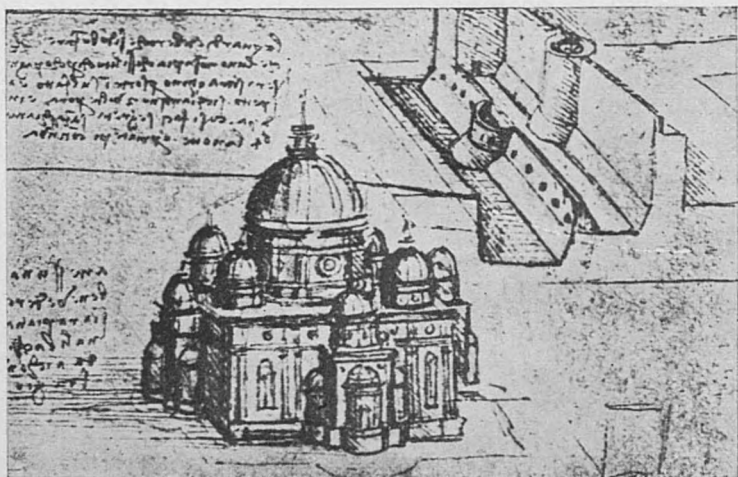
C. A. 285 r.

Двенадцатью ступенями лестницы восходили к великому храму, который в окружности имел восемьсот локтей и был сделан в виде восьмиугольной фигуры, и на восьми углах покоились восемь больших базисов, высотой в полтора

локтя, толщиною в три и длиною в 6 в месте их укрепления, с углом посредине; на эти базисы опирались 8 больших пилястров; над местом укрепления базиса они поднимались на пространство в 24 локтя, и на конце их были установлены 8 капителей, в 3 локтя каждая и шириною в 6; за ними следовал архитрав, с фризом и карнизом, высотой в 4 с половиною локтя, который тянулся прямой линией от одного пилястра к другому, и так, обхватом в восемьсот локтей, храм составлял круг; между каждыми двумя пилястрами для поддержания соответствующей части было установлено 12 больших колонн той же высоты, что и пилястры, и толщиною в 3 локтя над базисами, каковые были высотой в полтора локтя. Поднимались к этому храму 12 ступенями лестницы; храм этот был на двенадцатой ступени, заложен в виде восьмиугольной фигуры, и из каждого угла выходил большой пилястр; между пилястрами были помещены двенадцать колонн той же высоты, что и пилястры, которые поднимались над полом на $28\frac{1}{2}$ локтей; поверх этой самой высоты покоился архитрав с фризом и карнизом, который, длиною в восемьсот локтей, опоясывал храм кругом на одной и той же высоте; внутри этого обхвата, на той же самой плоскости, к центру храма, на пространстве в 24 локтя, возвышались [части], соответствующие 8 угловым пилястрам и колоннам, расположенные против первых, и поднимались до той же самой названной высоты, и над такими пилястрами постоянные архитравы возвращались на первые названные пилястры и колонны.



Страница «Атлантического кодекса» с архитектурными набросками и статуей Давида



Проекты храмов и военных укреплений. Рисунок пером.

Для святилища Венеры

Сделаешь с 4 сторон лестницы, ведущие к месту, созданному самой природой на скале, которая должна быть выдолбленной внизу и спереди подпираема пилястрами, внизу же пробита большим портиком, куда пусть стекаются воды в разные сосуды из гранита, порфира и серпентина, устроенные внутри в виде маленьких раковин, и пусть воды льются из одного в другой. А против этого портика на запад пусть будет озеро с островком посередине, на котором пусть будет густая и тенистая роща. Пусть воды с вершины пилястра проливаются в находящиеся у их оснований сосуды, из которых пусть они растекаются маленькими ручьями.

С южных берегов Киликии виден в полуденной стороне прекрасный остров Кипр, бывший царством богини Венеры, и многие, возбужденные его красотой, разбивали свои корабли и снасти среди скал, опоясанных головокружительными волнами. Здесь красота нежных холмов приглашает странствующих корабельщиков отдохнуть среди их цветущей зелени, в которой кружащиеся ветры наполняют остров и окрестное море сладкими ароматами. О, как много кораблей здесь было уже потоплено! О, как много судов разбилось о скалы! Здесь можно было бы видеть бесчисленные суда, разбитые и полуприкрытые песком; у одного

видна корма, у другого нос, у одного киль, у другого борт,—и это кажется похожим на Страшный суд, который хочет воскресить мертвые корабли; так велико количество их, что оно покрывает все побережье с полуночной стороны. Здесь северные ветры в отзвуках производят разнообразные и страшные звучания.

799.

C. A. 76 v (e).

Дворец князя должен иметь перед собою площадь.

Жилища, где должны происходить танцы, или разные прыжки, или различные движения с большим количеством людей, пусть будут в первом этаже, ибо я уже видел, как они рушатся со смертью многих. И прежде всего делай так, чтобы каждая стена, как бы тонка она ни была, имела фундамент на земле или на арках с хорошим фундаментом.

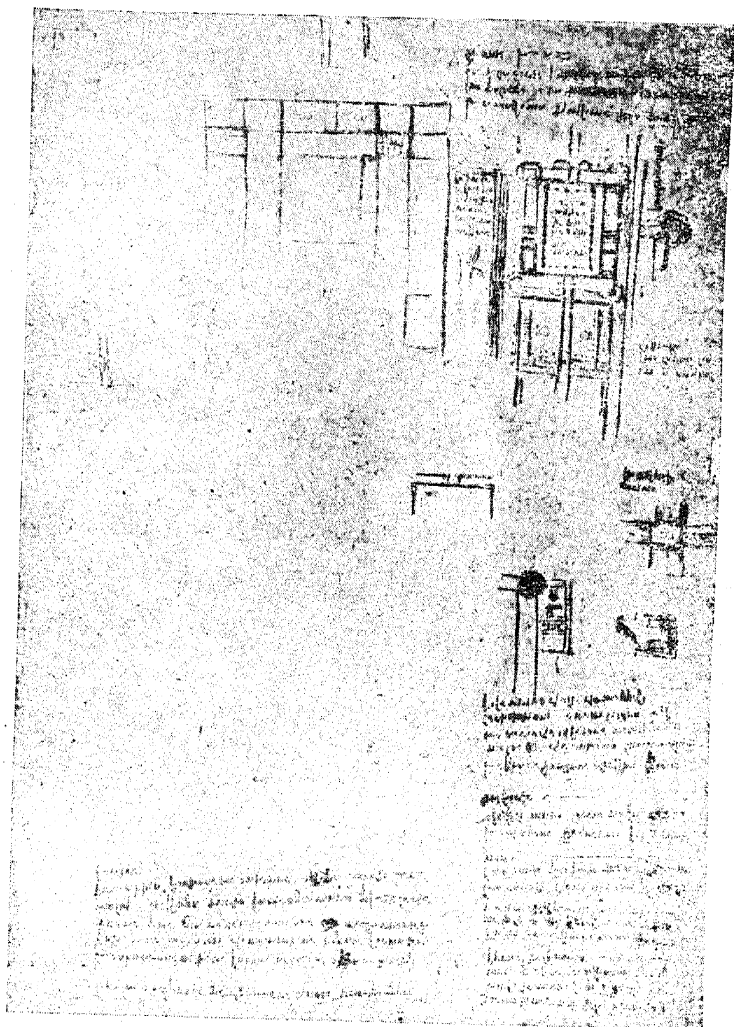
Пусть средние этажи жилищ будут разделены стенами, сделанными из узких кирпичей и без дерева ввиду огня.

У всех нужников должны быть отдушины в толще стен, и так, чтобы они вытягивали запахи за крыши.

Пусть средние этажи будут на сводах, каковые должны быть тем сильнее, чем они меньше.

Дубовые связи пусть будут замкнуты в стенах, чтобы они не были охвачены огнем.

Справа пусть будет много отхожих мест, чтобы ходили в одно и в другое, дабы зловоние не распространялось по жилищу, и все их выходы пусть будут с противовесами.



Проект дворца

Кухня. Кладовая.

Кухня *а*. Конюшня. Конюшня на земле шириною 80 и длиною 120 локтей. Турниры с кораблями, то-есть участвующие в турнире пусть будут на кораблях. Рвы 40 локтей. Улица внизу.

В *а*, углу, пусть находится стража конюшни.

Наибольшее подразделение фасада этого двора состоит из двух частей, то-есть ширина двора должна быть в половину всего названного фасада.

800.

С. А. 158 r (a).

Главная зала хозяина. Комната отца. Кухня. Людская. Комната конюхов. Прислуга. Дрова. Двор. Конюшня.

Чтобы дворня не пользовалась в кухне дровами, удобными для кухни.

Зала. Кладовая. Кухня. Посудная. Людская. Комната конюхов. 3 комнаты для приезжих.

Буфетная. Кухня. Дворня.

Тот, кто находится в буфетной, должен иметь позади себя вход в кухню, чтобы быть в состоянии торопить, а спереди буфетной — окно кухни, чтобы убирать дрова.

Рисунок сделан для фасада, большего сзади, чем спереди: должно быть наоборот.

Людская по ту сторону кухни, чтобы хозяин не слышал их шума и чтобы кухня была им удобна для мытья металлической [посуды], чтобы ее на глазах не уносили из дому.

а. Зала хозяина.

Комната.

б. Кухня.

с. Кладовая.

Прихожая.

d. Людская.

Кладовая, дрова, кухня, и курятник, и зала, и комната будут или должны быть связаны для удобства, которое от них получается, а также связаны огород, конюшня, навоз; кухня должна находиться между залой хозяина и людской, и в ту и в другую кушанья передаются через широкие и низкие окна или же круги.

Сделаем для жены комнату ее и залу без людской, так как ее девушки будут есть за другим столом в той же самой зале.

Нужно две комнаты, кроме ее, одна для девушек, другая для няnek, и комнатки для их надобностей.

Я хочу, чтобы один выход запирает весь дом.

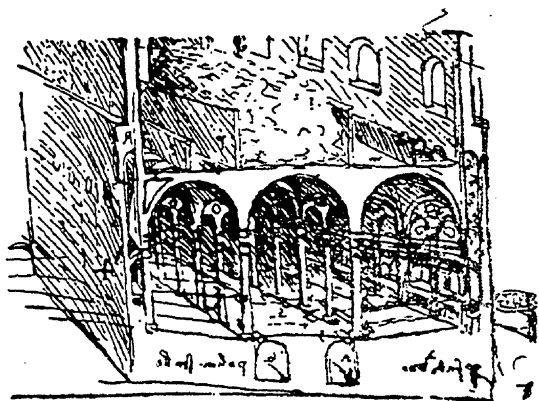
801.

В 39 г.

Как сделать чистую конюшню

Вот способ построить конюшню. Прежде всего раздели ширину на три части; глубина ее неопределенна. Пусть все эти три отделения будут равны, и сделай каждое из них 6 локтей в ширину и 10 в вышину. Пусть средняя часть служит нуждам главного конюха, две боковых поделены для лошадей. Каждое [стойло] в них должно иметь 6 локтей в ширину и 6 локтей в длину и быть спереди на пол-локтя выше, чем сзади. Пусть ясли будут на высоте 2 локтей от земли, снизу до решетки [для сена] пусть будет 3 локтя и до верхнего ее края 4 локтя. Итак, теперь, для достижения того, что я обещал, помещение это не в пример обычным должно быть сделано чистым и опрятным.

Верхняя часть конюшни, где находится сено, должна в верхней своей части иметь окно высотой в 6 локтей и шириною в шесть локтей, через которое, как это видно [на рисунке], легко поднимать сено на особый сеновал этого строения. И пусть сеновал этот имеет 6 локтей в ширину и будет той же длины, что



Проект конюшни

и конюшня. Две другие части по обе стороны сеновала делятся еще раз. Части их, ближайшие к сеновалу, имеют 4 локтя в ширину и предназначены только для нужд и передвижения конюхов. Два других отделения, которые тянутся вдоль наружных стен, имеют 2 локтя, и они предназначены для того, чтобы спускать сено в ясли через воронки, [размещенные] у самого верхнего края и вдоль всех яслей. Таким образом, сено не застревает, и

[воронки] должны быть хорошо выкрашены и полированы... Чтобы поить лошадей, ясли должны быть каменными и цистерны для воды должны быть расположены над ними...

802.

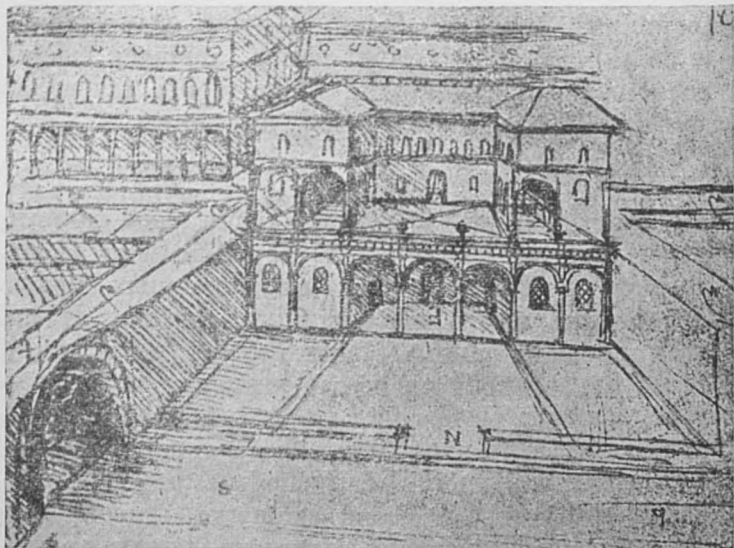
B. 16r.

Дороги *M* на 6 локтей выше, чем дороги *PS*. И каждая из [верхних] дорог должна иметь ширину в 20 локтей и от наружных краев к середине иметь наклон в пол-локтя... И на этой средней линии должно быть на каждом локте по отверстию, куда дождевая вода стекает в ямы... И позаботься о том, чтобы в начале каждой из этих дорог была арка шириною в 6 локтей на колоннах. И пойми, что тот, кто хочет пройти по всей площади, может для этой цели пользоваться верхними улицами. Кто хочет идти по нижним улицам, тоже может это сделать. По улицам не должна ездить ни одна повозка или что-либо подобное, потому что они предназначаются только для благородных. Грузовые повозки и грузы для нужд и удобства жителей проезжают по одной из нижних улиц. Дома должны быть обращены друг к другу спиной, пропуская нижние улицы между собой. Припасы, как то дрова, вино и тому подобное, должны провозиться через двери. Отхожие места, конюшни и подобные зловонные помещения должны опорожняться через подземные улицы от одной аркады к другой.

803.

C. A. 270 r (c).

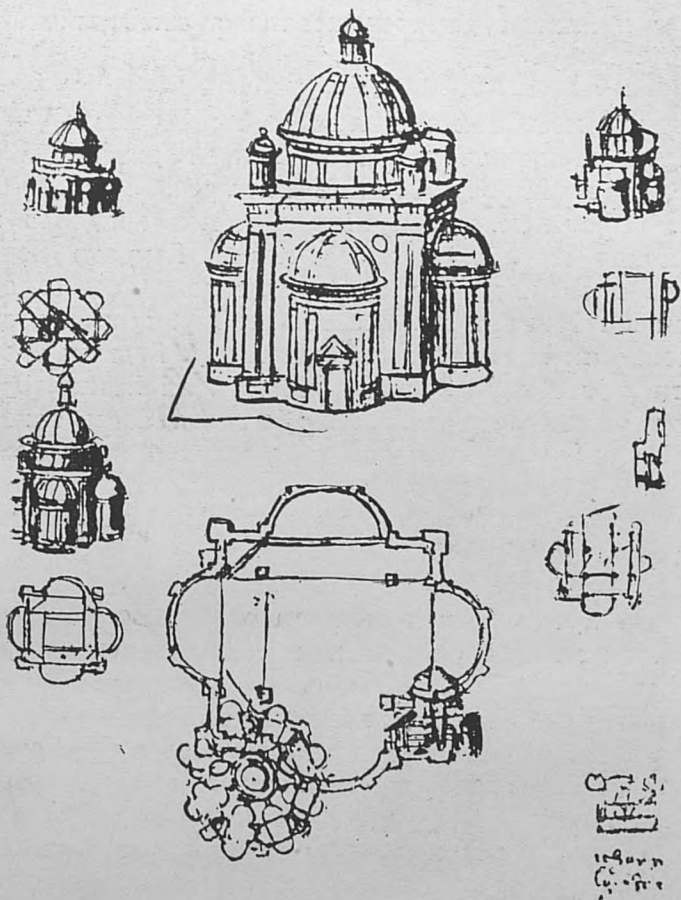
Синьоры, отцы, депутаты, как врачам, попечителям [и] опекунам заболевших (тел) не-



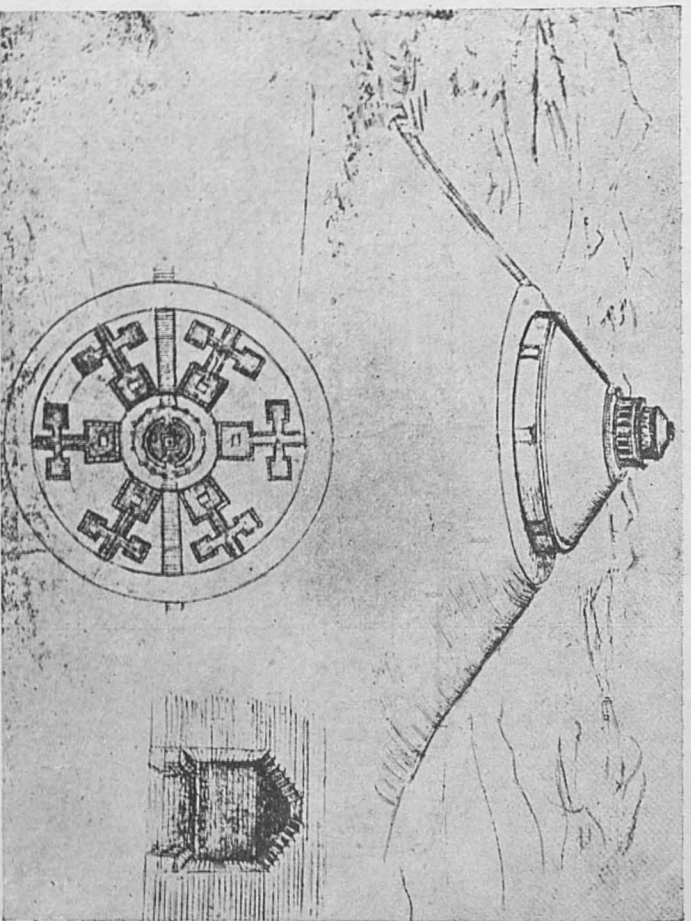
Проект планировки городских улиц и туннелей.
Рисунок пером (Париж, Французский институт)

обходимо понимать, что такое человек, что такое жизнь, что такое здоровье (и пони...) и каким образом равновесие, согласие стихий его поддерживает, а их раздор его разрушает и губит, и, хорошо зная вышеназванные природы, можно лучше исправлять, чем тот, кто этого лишен...

(как медицина способна противостоять болезни)... вы знаете, что врачи, если они очень опытные, возвращают здоровье больным; этим очень опытным будет, когда врач пониманием их природы поймет, что такое человек, что такое жизнь, что такое телосложение и также



Проекты купольных церквей. Рисунок пером



Проект машины. Рисунок пером (Венеция)

здоровье; узнав это хорошо, он хорошо узнает его противоположность, (и также) если будет так, он сможет хорошо вас вылечить...

Вы знаете, что врачи, если они очень опытные, возвращают здоровье больным (утраченное здоровье); и тот, кто хорошо их знает, хорошо будет их пользоваться, если он также будет знать, что такое человек, что такое жизнь и телосложение, что такое здоровье; зная это хорошо, он узнает и его противоположность; если так, то он ближе к выздоровлению, чем всякий другой. То же самое нужно для больного (здания) собора, то-есть врач-архитектор, который хорошо понимал бы, что такое здание (зодчество), и из каких правил возникает правильное зодчество, и откуда эти правила извлечены, и на сколько частей они делятся и каковы причины, которые держат здание вместе и делают его постоянным, и природа их — природа тяжести; и каково будет стремление силы, и каким образом должны сплестись и связаться вместе [сила и тяжесть], и, соединившись, чтобы действие порождалось бы этим; кто знает выше-названные вещи, тот оставит (от себя) свое разумное основание и удовлетворительное произведение. Отсюда поэтому я стараюсь, не уничтожая [и] не (называя) позоря никого, удовлетворить отчасти разумными основаниями и отчасти произведениями, иногда показывая результаты причинами, иногда утверждая разумные основания опытами, или приравнивая некую возвышенность античных архитекторов, причины их разрушения и их постоянства и т. д., и посредством их показать, какова прежде всего

нагрузка, и каковыми и какими были причины, которые вызывают разрушение зданий, и каков способ их устойчивости и постоянства.

Но, чтобы не быть очень пространным, я скажу вашим превосходительствам прежде всего об изобретении первого архитектора собора, и ясно вам покажу, каково было его намерение, подкрепляя это примером начатого здания, и когда я дам вам это понять, вы ясно сможете узнать, что сделанная мною модель имеет в себе ту симметрию, то соответствие, ту особенность, которая принадлежит начатому зданию...

что такое здание, и откуда правила прямого здания и имеют происхождение, и сколько и каких частей, относящихся к нему...

или я, или другие, который его покажет, взяв его у меня, оставьте в стороне всякое пристрастие...



ПРИМЕЧАНИЯ



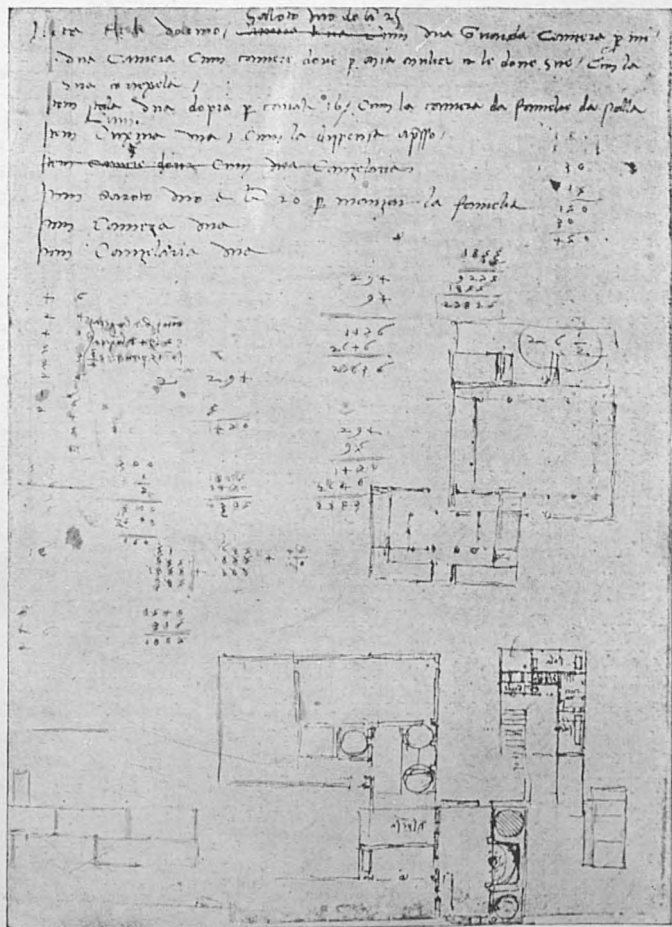
В 457—480 даны примеры так называемых „сравнений“ — *paragone* — спора искусств о их взаимных преимуществах. Компиляторы „Трактата о живописи“ более или менее исчерпывающе собрали такие „сравнения“ Леонардо в первой части Ватиканского кодекса. От Луки Пачоли мы знаем, что при миланском дворе в присутствии герцога Лодовико Моро происходили научные „поединки“ (*duelli*), и, может быть, приведенные записи являются подготовкой к таким состязаниям. Возможно также, что Леонардо требовал от учеников упражнений на соответствующие темы и сам давал образцы. Во всяком случае, он первый широко воспользовался темой „сравнений“, впоследствии — к концу XVI века — ставшей вполне обязательной и совершенно пустой. — Истоки этих *paragone* восходят, может быть, даже к народной средневековой литературе тенцион и контрастов (см. *Steinschneider, „Rangstreitliteratur, ein Beitrag zur vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte“* в „*Sitzungsberichten der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien*“, CLV, 1906, 4). В контексте, очень близком к Леонардо, *paragone* появляются уже у его старшего земляка, Леоне Батиста Альберти (его „*X libri de re aedificatoria*“ были написаны непосредственно после 1452 г., а изданы лишь в 1485 г., после смерти

Альберти в 1472 г.), и другого флорентийца, работавшего долго в Милане при Франческо и Галеаццо Сфорца, — Филарете (гуманистический псевдоним Антонио Аверлино; его архитектурный трактат возник между 1451 и 1464 гг. и в совершенной полноте не издан и до сих пор). В темпераментных софизмах, часто пользуясь доводами, не принадлежащими ему самому, Леонардо обрушивается на поэзию, музыку и скульптуру, стремясь доказать, что живопись имеет такие же, если не большие, права быть принятой в число „свободных искусств“, как и музыка и отчасти поэзия.

Подразделение наук (они назывались „искусствами“) на „свободные“ и „механические“ (*artes liberales* и *artes mechanicae*) средневековые унаследовало от античности и передало дальше Возрождению. Оно возросло на античной социальной структуре — аристократически мыслящая община осознала рабство как нечто чуждое, заработок и физический труд ремесленника считались низшим и неблагородным занятием, недостойным свободного и полноправного гражданина. Уже в схеме великого врача Галена „свободные искусства“ сведены к мистическому числу 7 (грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, музыка, астрономия); им противопоставляются „механические искусства“, куда относятся архитектура, земледелие, навигация и т. д. Характерно, что Гален считает возможным, „если угодно“, причислить живопись и скульптуру к числу „свободных искусств“ на том основании, что и той и другой можно заниматься в старости, при упадке сил, чего не бывает с настоящим ремеслом. Здесь отчетливо видно, что играют роль социальные и никакие другие соображения. Знаменателен также аллегорический „сон“ Лукриана о благородной жене-философии и грязной девке-скульптуре, повстречавшихся ему на его жизненном пути. В христианскую эпоху, при иначе организованном обществе, сохранилось то же разделение. „Свободные искусства“ были подразделены на „тривиальные“ (три первые из вышеперечисленных), образующие *trivium* элементарных школ, и четыре высшие — *quadrivium* сред-

невековых университетов (Альберти, например, один из немногих писателей по искусству эпохи Возрождения, прошел и *trivium* и *quadrivium*). То, что мы теперь называем искусствами, то-есть специфические проявления творческой фантазии, рассматривалось как ремесла в разделе „механических искусств“. Они ютились в цехах, в мастерских (*bottega*), где искусство и ремесло жили нераздельно, рядом друг с другом и друг в друге. Поэзия была не вполне полноправным придатком к риторике, но уже в самую раннюю пору Возрождения Петрарка находит доводы, чтобы вступить за ее права: она не названа в числе „свободных искусств“ потому, что она выше их всех и все их обнимает, равно как философия и теология (письмо о поэтике Бенвенуто да Имолы). С того момента, когда живописец перестает быть только цеховым мастером, когда он становится сначала желательным, потом необходимым, а еще позже — почетным гостем при дворе Медичи, Сфорца, д'Эсте, Монтефельтре, Малатеста и других, начинают раздаваться голоса о преимуществах и достоинствах живописи и ее правах на „науку“ наравне по крайней мере с музыкой, и раздаются они до тех пор, пока в теории искусств в XVII веке не закрепляется термин „изящные искусства“ (*belle arti*, *beaux arts*, *schöne Künste*). До этих пор искусства составляли, в лучшем случае, промежуток между *artes liberales* и *mechanicae*, поскольку они не имели теоретического обоснования. В этой борьбе за права живописи у Леонардо были предшественники, но едва ли не он первый высказал претензии живописи с полной ясностью. Вся его тенденция называть живопись „наукой“ помимо других причин определяется этой терминологической традицией и борьбой за место живописи среди других „искусств“, как то арифметики, геометрии, грамматики и т. д., тем более, что он избегает слова „*arte*“, по-итальянски равно обозначающего как искусство, так и ремесло. Кроме того, живописцы того времени вообще редко отличали в своих суждениях живописца от математика, художника от ученого (Olschki, „*Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*“, 1919, т. I, стр. 141,— есть

русс. перев., — приводит ряд интересных примеров). При этом особенно настойчиво он указывает на математическую основу „науки живописи“ — перспективу и пропорции, — ту самую, из-за которой музыка заняла твердое место среди „свободных искусств“ и которую солидно укрепили непосредственные предшественники Леонардо, художники-математики типа Альберти, Пьеро деи Франчески с его „Живописной перспективой“, чистый математик Пачоли и др. Дальнейшее развитие этого старого спора шло по пути, намеченному раньше и проделанному Леонардо несмотря на то, что время от времени продолжают высказываться прямо противоположные взгляды (например, у Бенедетто Варки, 1546, см. ниже). Очень важное разграничение вводит Francisco de Hollanda („Tractato de Pintura antiga“, написан между 1547 и 1549 гг.): он отделяет ремесло от искусства в нашем смысле слова и тем самым подготавливает то, что впоследствии было названо „изящным искусством“. Вазари в этом споре, как впрочем и во всем другом, занимает половинчатую позицию: он без удивления и без негодования рассказывает, что одному нобилю, ученику Леонардо, Рустичи, повредило то, что он занимался искусством, а с другой стороны, как маньерист, Вазари склонен очень высоко ценить свое занятие. Более решительные маньеристы последовательнее: в конце XVI века происходит сдвиг; странствующий виртуоз, „исторический живописец“, профессор академии, выступающий в верхних социальных слоях, — с одной стороны, и живописец-ремесленник, оставшийся в цеху, — с другой, представляют собой два полюса, не имея между собой ничего общего. Уже близится то время, когда „cavalier“ Бернини будут принимать во Франции с княжескими почестями. Становится ясной пропасть между „большим искусством“ и тем, чего раньше совсем не существовало — ремесленным искусством в нашем смысле „прикладного искусства“. В высказываниях маньеристов это видно совершенно отчетливо (например, G. B. Armenini, „De' veri precepti della pittura“, Равенна, 1587), а Романо Альберти („Trattato della nobiltà della pittura“, Рим, 1585) при поддержке юридических и археологических



аргументов окончательно провозглашает признанный уже всеми тезис, что живопись — не чисто механическое искусство, а *ars liberalis*. — Но во времена Леонардо этот спор был в самом разгаре, и он со своей стороны сделал все, чтобы заострить его до крайности. Так как положение двух привилегированных „наук“ (музыки и поэзии) в системе свободных искусств было различным, то меняется и общий порядок его аргументации: на поэзию Леонардо нападает с позиции тщательного обставленного положения о преимуществе глаза над другими органами чувств и доказывает, что живопись представляет „с полной истинностью“ произведение природы, а поэзия — „только слова“, произведение человека, который сам в свою очередь является произведением природы. Отсюда естественно должен следовать вывод, что если поэзия принята в число „свободных искусств“, то с большим правом на это может претендовать живопись. Музыка значится в числе „свободных искусств“ за свою математическую основу — стоит вспомнить идущие из античности учения о музыкальных пропорциях и гармонии. Поэтому Леонардо доказывает, что живопись имеет еще более богатую математическую основу в виде учения о перспективе и о тех же пропорциях, причем он устанавливает музыкальные гармонические пропорции применительно к перспективным сокращениям. Отсюда вывод, формулированный почти в тех же словах у Пачоли, что „музыка — младшая сестра живописи“ и что в число „свободных искусств“ нужно или ввести живопись, или исключить из них музыку. Последнее, как прекрасно знает Леонардо, невозможно: мистическое число семь нерушимо. Больше всего достается в этом споре скульптуре. Вряд ли можно видеть в этом отголосок неприязни к Микельанджело или личных неудач Леонардо с грандиозным конным памятником Франческо Сфорца. Как бы то ни было, характерны словно бы наивные аргументы, как, например, то, что „скульптура порождает пот и телесную усталость“ или что „скульптор всегда грязен“; однако они знаменательны именно в свете претензии живописи занять место среди свободных искусств: ведь „свободные искусства“ от „механических“ различались

по принципу возможности ими заниматься свободному или несвободному человеку, причем как раз к физическому труду, „порождающему пот и телесную усталость“, к механическим искусствам, относились с пренебрежением. Леонардо нужно было при помощи этих аргументов „отмежеваться“ от скульптуры, не причисленной к свободным искусствам, и показать, что живопись ничего общего с нею не имеет. — Многие аргументы Леонардо воскресают в середине XVI века, когда главная масса его литературного наследия лежала у Мельци и была мало известна (это показывает, что Леонардо зачастую пользовался общими местами), но воскресают они для превознесения своего искусства и умаления всех других, и первоначальная цель их — борьба за место в ряду привилегированных свободных искусств — становится забытой и отчасти ненужной в связи с изменившимся общественным положением художника. Знаменательны в этом смысле две лекции о живописи и скульптуре известного флорентийского филолога и историка Бенедетто Варки (1503—1565), прочитанные им в 1546 г. во Флорентийской Академии (позднее они были напечатаны: Benedetto Varchi, „Lezioni sopra la pittura e scoltura“, Флоренция, 1549). Вторая лекция посвящена paragone; интересно, что здесь впервые в теории искусств была применена анкета: сохранились ответы, полученные Варки от живописцев Яконо да Понтормо, Анджело Бронзино, Вазари, от скульпторов Бенвенуто Челлини, Триболо, Франческо да Сангалло и от известного мастера интарсии — Тассо. Они интересны как свидетельства, идущие непосредственно из среды самих художников, которые в зависимости от темперамента и осведомленности более или менее удачно и остроумно пользуются общими местами только для восхваления своего искусства.

459. Термин „общее чувство“ (у Леонардо — *sensu commune*, в средневековой философии — *sensus communis*) встречается еще у Аристотеля (*αἴσθησις*), у которого он обозначал восприятие того, что общее различным чувствам (движение, покой, образ, величина, число, единство). С латинским изложением Аристотеля Леонардо мог быть знаком,

так как на обороте переплета манускрипта *F* перечислены книги, купленные им в 1508 г. в Венеции, и на первом месте стоит „*Filosofia d'Aristotile*“. По видимому, это — книга „*Aristotelis de philosophia naturali interprete Giorgio Valla*“, Венеция, 1482. В некоторых рукописях Леонардо встречаются обстоятельные выписки из Аристотеля (например: С. А. 83, v), но они относятся по большей части к механике. С термином *sensus communis*, весьма распространенным в схоластике Леонардо познакомился из других источников, например из сочинений Авиценны, „*Libri canonis quinque quos princeps Aboali Abinsceni de medicina edidit*“ которого были известны в многочисленных итальянских изданиях (Solmi, „*Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*“, 1908, насчитывает с 1476 по 1510 г. 15 разных изданий). Термину „общее чувство“ Леонардо был склонен придавать несколько отличный от Аристотеля смысл и приписывать ему способность высказывать суждение „обо всех известиях, приносимых отдельными чувствами“.

— *Картиной, изображающей отца семейства...*— Восходящие к античности натуралистические анекдоты о том, как картины или скульптуры обманывают зрение людей или даже животных, были настолько популярны и обязательны в течение всего XV и XVI веков, что даже Леонардо, несмотря на свой острый глаз, придумывал и рассказывал в полемических целях аналогичные истории. Прототипом всегда служил анекдот про спор Паррасия с Зевксом, известный по Плинию („Естественная история“, XXXV, 65—66): „Про Паррасия передают, будто он вступил в состязание с Зевксом, который принес картину, где виноград был нарисован так удачно, что подлетели птицы, Паррасий же принес полотнище, нарисованное так правдоподобно, что Зевксес, гордясь этим приговором птиц, стал требовать, чтобы полотнище, наконец, было убрано и чтобы была показана сама картина, а затем понял свою ошибку и под влиянием благородного стыда уступил пальму первенства Паррасию, так как если он обманул птиц, то Паррасий — его самого, ху-

дожника. Передают, что и впоследствии Зевксис нарисовал мальчика, несущего виноград; к винограду подлетали птицы, и Зевксис, рассердившись на свою картину, обнаружил то же самое благородство, заявляя: „Виноград я нарисовал лучше, чем мальчика, потому что если бы я и мальчика нарисовал вполне удачно, птицы должны были бы его бояться“. Весьма знаменательно для характеристики натуралистических взглядов Возрождения и преклонения перед античностью, что даже у маньеристов такие истории рассказываются с неизменным сочувствием. Например, Вазари, говоря о Брамантино в „Жизнеописании“ Пьеро деи Франчески, хвалит его за лошадь „столь хорошо сделанную, что другая лошадь, принимая ее за настоящую, лягала ее много раз“ (русский перевод Вазари в изд. „Academia“, 1933, т. I, стр. 382).

462. В этом полемическом отрывке Леонардо не случайно пользуется термином „изобретение“ (*invenzione*). В контексте взглядов того времени он имел совершенно специфический смысл: к концу XV века вполне оформилось разделение живописи на рисунок, колорит, композицию и изобретение (*disegno, colorito, compositione* и *invenzione*; ср., например, трактат Франческо Ланчиотто, „*Trattato di pittura*“, Рим, 1509). Если первые три категории носили несколько технический и формальный характер, то в нашей современной терминологии *invenzione* могло бы обозначать „содержание“, т.-е. умение найти и правильно разработать, „рассказать“ сюжет. Этим последним подчеркивается связь терминологической традиции с риторикой, откуда теоретики живописи и заимствовали самый термин. По взглядам Леонардо, „изобретение“ связывает математическую основу живописи со всеми другими науками, причем не живопись „одевается“ в другие науки, а другие науки одеваются в живопись (*in gran parte si vestono della Pittura*, Т. Р., 19), поскольку она видит и показывает предметы непосредственно самому чувству. Отсюда следует, что у Леонардо еще нет того дуализма между формой и содержанием, которые так характерны для последующей эпохи — барокко

и особенно маньеризма, когда важность изобретения (resp. содержания) подчеркивается в первую очередь (ср., например, Вазари, жизнеописание Лапполи, или Raffaello Borghini*, „Il Riposo in cui della Pittura e della scoltura si favella“, Флоренция, 1584; разделенный на 4 книги, этот трактат в 2 первых книгах носит вполне теоретический характер и требует следующих категорий: invenzione, disposizione, то-есть распорядка, поз и жестов (attitudini), учения о пропорциях и красках. „Изобретение“ поставлено на первом месте, и отсюда видно, что содержанию придается самое серьезное значение).

463. Леонардо одинаково пользуется терминами *астрология* и *астрономия*, отчетливо различая, тем не менее, математическую науку от „ложных умозрений“ и „обманной науки“ (см. в наст. изд. 470).

— *Зрительные линии* — это лучи, исходящие от глаза и образующие „пирамиду“, вершина которой помещается в глазу зрителя и основанием которой служит объект (см. 464). Учение Леонардо о пропорциях в значительной мере построено на этом оптическом законе. Теория зрительной пирамиды была разработана греками, а Леонардо вместе с Лукой Пачоли воспользовался ею для возвеличения роли математической перспективы в живописи. В аналогичном месте Альберти ссылается на „взгляды философов“; здесь нужно понимать теории, перешедшие из псевдоевклидовой оптики в арабскую оптику Альхадена и в средневековую физику Витело.

— На различении *прерывных* и *непрерывных величин* — *quantità discontinua e continua* — основывалось разделение двух математических дисциплин — арифметики и геометрии. Согласно математическим представлениям того времени, для Леонардо число являлось величиной прерывной, а пространство — непрерывной.

464. Теория восприятия Леонардо строится на учении об образах (*spetie*), или подобиях (*similitudini*),

* Его не следует смешивать с Винченцо Боргини, неизменным советником Вазари при составлении его „Жизнеописаний“.

и точности похожих на воспринимаемый предмет и долетающих до органов чувств (ср. 534—537 в настоящем издании).

465. Легенда о философах, выкалывающих себе глаза, идет из античной древности. В частности, она встречается у Диогена Лаэртия, и Леонардо мог читать его „vite di filosofi“ (упоминаются в С. А. 210) в одном из современных итальянских изданий (например, Венеция, 1480; Флоренция, 1488; Венеция, 1488; Болонья, 1495; Милан, 1498; Solmi, о. с., считает наиболее вероятным, что Леонардо пользовался первым из перечисленных изданий).

466. — *...тел, как случайных, так и природных...* Разделение свойств на первичные и вторичные (*ἰδία αὐτῶς* и *ἰδία κατὰ συμβεβηκός*) принадлежит Аристотелю, причем под первыми разумелись такие свойства, при отсутствии которых невозможно мыслить данный предмет, под вторыми — случайные, которые могут быть, но могут и не быть. В схоластической философии это разграничение проводилось под терминами „сущностные“ и „случайные“ свойства, и в этом смысле применяет их и Леонардо.

467. О пропорциональной гармонии см. ниже, 469 сл. и примеч. к 469.

468. Глаз, называемый окном души... — Почти дословно эти выражения повторяются у Пачоли в „Divina proportione“: „из наших чувств — мудрецы пришли к тому заключению — зрение является наиболее благородным. Поэтому с полным правом говорят люди простонародные (*vulgari*), что глаз является главной дверью, через которую разум понимает и наслаждается (*per la qual lo intelletto intende e gusta*)“.

— Если вы, историографы, или поэты... — Те же слова в более подходящем контексте перефразированы в полном заглавии книги Пачоли: „Divina proportione opera a tutti gl'ingegni prespicaci e curiosi necessaria ove ciascun studioso di filosofia, perspectiva, pictura sculptura, architectura, musica e altre matematiche soavissima sottile ed admirabile doctrina conteguirà e dilecterassi con varie questioni de secretissima scientia“.

— Намеком на *Апеллеса* и его картину Леонардо хочет доказать способность живописи к иносказаниям, точнее — к аллегориям. Наиболее обстоятельно эта картина описана Луккианом в его „*Πρὶ τοῦ τῆ ἑαδὶως πύστε'αι γ' διαβολῆς*“, гл. 5: „...на ней (картине) справа сидит мужчина с огромными ушами, едва ли не похожими на уши Мидаса. И он протягивает руки издали приближающейся Клевете. По бокам его стоят две женщины: Незнание и, как мне кажется, Подозрительность. С другой стороны подходит Клевета, женщина сверхъестественной красоты, но слишком горячая и возбужденная, обнаруживая гнев и страсть. В левой руке она держит зажженный факел, а правой влечет за волосы какого-то юношу, подымающего руки к небу, призывающего в свидетели богов. Впереди идет бледный и безобразный, зорко всматриваясь, похожий на человека, только что вставшего от тяжелой болезни. В нем всякий признает олицетворение Зависти. Но за Клеветой следуют две другие женщины, уговаривая, обряжая и убирая ее. Как мне объяснил их толкователь картины, одна из них богиня козней, другая богиня обмана. Сзади за ней следует черная, в скорбном облике, растерзанная женщина. Говорили, что это Раскаяние. Она, плача, озиралась и со стыдом глядела на подходившую Истину“. Этот рассказ был популяризован Альберти и послужил сюжетом для картины Боттичелли (Флоренция, Уффици).

— ...если расписывать по жемчужной глазури...— В другом месте Леонардо прямо называет семейство Роббиа, привившее во Флоренцию новую технику эмали и свинцовой глазури, известную раньше в Испании и на о. Майорке (отсюда майолика).

469. ...складывается гармоническая пропорциональность частей...— Мысль о параллели между оптической и акустической, между живописными и музыкальными пропорциями принадлежит еще древности, хотя термин „*proportione armonica*“ в обиход флорентийских художников ввел Брунелески еще в 1403—1405 гг., то-есть задолго до пифагорейских и неоплатонических увлечений, неразрывно связанных с фигурой Мар-

силино Фичино. Для Леонардо было особенно важно установить музыкальные „гармонические“ пропорции в живописи, поскольку именно ради музыка фигурировала в числе „свободных искусств“ (см. примеч. к 457). В то время как Альберти отстаивает только применимость к картине закона параллельности математического уменьшения размеров в зрительных линиях и повышения тона при укорачивании струны, Леонардо добивается признания всеобщей применимости музыкальных пропорций к живописи в целом. О математических соотношениях, устанавливаемых Леонардо, см. ниже, 536—540. У Альберти термин „гармония“ имеет и другое, более общее значение, при определении прекрасного: „Прекрасное есть внутренняя согласованность частей целого в определенной пропорции, в ограничении и распорядке, как этого требует гармония, то-есть абсолютный высший закон природы“ („De re aedificatoria“): это значение термина неоднократно фигурирует и у Леонардо.

471. Под королем Матвеем (re Mattia) Леонардо понимает венгерского короля Матвея Корвина (1458—1490), пользовавшегося в Италии славой библюфила и мецената. Само собою разумеется, что Леонардо приписывает ему свои собственные мысли и слова.

474. *...показывает тебе себя как живое...*— Это замечательное определение „чуда“ живописи повторяется у Леонардо неоднократно (см. ниже, 479, 480), и, тем не менее, оно осталось без ощутимого влияния на последующее развитие теории живописи, так как рукописи после смерти Леонардо надолго стали недоступны. Только у Ломатцо, лично знакомого с Мельди и бывшего в его доме (см. в конце тома статью о „Рукописях Леонардо“) определение живописи носит явные следы мыслей Леонардо: „Живопись есть искусство, которое пропорциональными линиями и красками, похожими на природу и предметы, следуя свету перспективы, так подражает природе и телесным предметам, что не только представляет на плоскости толщину и рельефность тел, но даже

движение, и наглядно показывает нашим глазам многие волнения и страсти души“ („Pittura è Arte la quale con linee proportionate, et con colori simili a la natura e le cose, seguitando il lume prospettivo imita talmente la natura de le cose corporee. che non rappresenta nel piano la grossezza, ed il rilieuo de' corpi, ma anco il moto, e visibilmente dimostra a gl'occhi nostri molti affetti e passioni de l'anima“, G.-P. Lomazzo, „Trattato dell'Arte della Pittura“. Милан, 1585, кн. I, гл. 1).

475. ...мое правило расстояний...— см. ниже, 536 и примеч. к 536.

477. ...камень, торчащий за пределами фигуры...— Мысль о том, что скульптура потенциально заключена в необработанной глыбе и что художник должен только высвободить ее оттуда, совлечь с нее покровы, снять лишнее, была очень популярна в эпоху Возрождения. Особенно охотно пользовался ею Микельанджело.

480. О „чуде“ живописи см. примеч. к 473.

483. Изложенная в этом отрывке концепция истории итальянской живописи, очень характерная для Леонардо, с другой стороны, предваряет знаменитую, но мало самостоятельную концепцию Вазари, являясь таким образом приговором живописцев Возрождения своим непосредственным предшественникам. Альберти так формулирует трудности, которые пришлось преодолевать при зарождении нового итальянского искусства: „Все великое не только дар природы и времени, но зависит от нашего стремления, от нашей неутомимости. Древним легче было стать великими, так как школьная традиция воспитывала их для прекрасных искусств, которые теперь стоят нам столь многих трудов, так как мы без учителей и образцов находим искусства и науки, о которых мы прежде ничего не видели и не слышали“. Своеобразна терминология Леонардо: он осуждает тех, кто берет в качестве вдохновителя, образца, „autore“, уже готовую живопись, тем самым, может быть, намекая не только на церковный „авторитет“, но и на преклонение перед всякой „книжной“ ученостью. Призыву учиться непосредственно у самой природы и опыта сам Лео-

наро. следовал особенно прямолинейно, и поэтому ему было очень удобно воспользоваться старой, изложенной еще у Гиберти, легендой о флорентийском мальчике-пастушке, реформировавшем живопись. Современная критика устанавливает непосредственную связь Джотто (ок. 1266—1337) с теми самыми „римлянами“, по существу представителями византийского иконописного стиля, которых так бранит Леонардо за каноническую условность письма. И, несмотря на хронологическую несообразность — от Джотто до Мазаччо (1401—ок. 1428) не могли пройти века, — эти два имени и до сих пор считаются переломными веками в истории итальянской живописи.

484. *...живут под покровом красоты золота и лазури...* — Во времена Леонардо стали уже архаизмом иконописные приемы накладного золота и т. д. Сохранились они лишь в консервативной сиенской школе живописи.

485 и 486. В этих отрывках еще раз осуждаются архаические иконописные приемы. По рецепту Леонардо, хотя и совершенно независимо от него, Рафаэль изобразил на одной картине три эпизода из жизни св. Петра („Освобождение апостола Петра из темницы“, Рим, Ватикан).

494. *Боттичелли* — Сандро Филиппи, прозванный Боттичелли, или Боттичелло, старший современник (1447—1510) Леонардо и его земляк, а возможно и однокашник, если он работал одновременно с Леонардо учеником в мастерской (bottega) Вероккио (ср. Ulmann, „Sandro Botticelli“), — отсюда „наш“. Схематизированный и несколько условный пейзаж Боттичелли (например, в „Primavera“) не мог, естественно, нравиться Леонардо.

495. Сандро — тот же Боттичелли. О *вторых и третьих вещах* см. ниже, 536.

497 сл. О метафизической роли суждения у Леонардо см. несколько ниже, 503 и 504. Свою теорию о руководящей роли суждения в живописи Леонардо последовательно применял к своим собственным произведениям: известно, как долго не мог он закончить „Тайную вечерю“ в Милане, а заказанный ему для монастыря Сан-Донато в 1481 г. алтарный образ

„Поклонение волхвов“ в течение 15 лет оставался незаконченным и в конце концов заказ был передан Филиппино Липпи. Вазари в жизнеописании Леонардо утверждает даже, что он не закончил ни одной картины. Во всяком случае такая медлительность требовала особой техники, и нам известны случаи губительных (стоит вспомнить хотя бы печальную судьбу „Тайной вечери“ или „Битвы при Ангиари“) по результатам его опытов с красками, лаками и т. д.

501. *...своего несовершенства* — буквально: „своей материи“ (*materia tua*). Весьма вероятно, что в этом вычурном обороте отразилось христианизированное учение Платона о несовершенстве материи.

— *...отстраняли сокровища от себя...* — Здесь прежде всего Леонардо припоминает легенду о Франциске Ассизском, — происходившем из богатой купеческой семьи, — основателе нищенствующего монашеского ордена францисканцев.

507. *...снова принялся за коня* — конный памятник Франческо Сфорца.

— *Якомо* — Джакомо Андреа, мальчик, поступивший в обучение, а может быть, и в услужение к Леонардо.

— *Галеаццо да Сансеверино* — известный кондотьер и военный инженер на службе у Лодовико Моро. Его называет, среди других, Лука Пачоли, описывая ученый „duello“ при миланском дворе (см. примеч. к 457).

515. *...научись прежде прилежанию, чем быстроте.* — Чрезвычайно резко сформулировано аналогичное положение у Альберти: „Чтобы не терять прилежания и труда, следует избегать обыкновения некоторых дураков, которые, мня о себе слишком много, хотят получить из самих себя для себя славу в живописи, не следуя природному образцу глазами или памятью“ („De pict.“, стр. 151); „они [живописцы] должны запечатлеть в памяти каждое возможное отклонение члена тела“ (*ib.*, стр. 149).

520. Запись проектирует „Трактат о живописи“. Этот план никогда не был осуществлен (см. статью „Рукописи Леонардо“) и подвергался разным перделкам (см., например, 521).

521. ...можно назвать ...светлым и темным...— Светлое и темное (chiaro e scuro) как технический термин часто применяется на русском языке без перевода — „кьяроскуро“.

— ...из них будет сделана одна книга...— так называемый манускрипт С Парижского института (см. статью „Рукописи Леонардо“). Кроме того, компиляторы „Трактата о живописи“ выделили в особую (пятую) часть все вопросы о свете и тени.

522. О зрительных линиях и пирамидах см. примеч. к 463.

— В вопросах перспективы Леонардо имел за собою длительную и устойчивую традицию. Во время его ученичества у Вероккио (между 1466 и 1476 гг.) все живописцы усиленно занимались перспективой, и она для Леонардо, как и для его предшественников, сливается неразрывно с оптикой вообще и с прикладной геометрией. Впервые стал на путь самостоятельных опытов в этой области Брунелески, под непосредственным влиянием которого возникли математические тенденции в „De pictura“ Альберти. У последнего 19-летним юношей получил первые уроки Пьеро деи Франчески. Он воспринял от учителя математические принципы, систематически развил их, расчленил и ограничил. Как живописец в первую очередь он применил к перспективе геометрический метод и провозгласил перспективу самостоятельной наукой. В своем труде „О живописной перспективе“ („De prospectiva pingendi“), возникшем между 1484—1487 гг., он пишет: „Некоторые сомневаются, что перспектива — это настоящая наука, и судят по неосведомленности ложно“, а в другом месте он говорит, что перспектива — „необходимая для живописи наука“. Непосредственный ученик Пьеро. Лука Пачоли, редкий в то время пример специалиста-математика, вращаясь, тем не менее, все время в кругу художников и живописцев. Он также воспринимает основное положение учителя и говорит, что перспектива была бы ничем, если бы в ней не применялись математические расчеты. Всем этим солидным фундаментом широко пользуется Леонардо. Старые традиции флорентийских живописцев и Аль-

берти указывают ему пути дополнения математических конструкций Пьеро деи Франчески и Пачоли, и так возникает у него стройное деление перспективы на линейную, цветовую и воздушную, разработанную им теоретически и особенно действенную благодаря им же самим продемонстрированной приложимости к практике. Начиная с Леонардо, сознательно и твердо появляется в итальянской живописи та „дымчатость“ (*sfumato*), которая до него только лишь намечалась в „пленерных“ опытах Пьеро деи Франчески.

529. ...*два глаза окружают предмет, меньший, чем глаз.*— Леонардо знал различие между монокулярным и бинокулярным зрением. Оно отчетливо сформулировано им — с точки зрения живописца — ниже, в 530.

534. О теории образов и подобий см. примеч. к 464.

536. В примеч. к 469 была указана теоретическая связь между музыкальными и перспективными пропорциями, в 536—540 даны некоторые математические выводы, к которым пришел Леонардо, устанавливая зависимость между интервалами-расстояниями и перспективным уменьшением предметов. В основном они могут быть сформулированы так: если расстояния предметов от глаза идут в арифметической пропорции (1:2:3:4), то предметы уменьшаются в гармонической пропорции $\left(\frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4}\right)$. Понимание текстов Леонардо затруднено его терминологией: сначала он считает предметы по мере их удаления от глаза (I, II, III), а затем от третьего назад к первому, считая теперь третий за первый (III, II, I). Живописный принцип построения планов через каждые 20 локтей должен соответствовать по аналогии музыкальным интервалам — прима, секунда, терция и т. д. Установление такой пропорциональности у Леонардо выходило далеко за пределы удовлетворения чисто технических потребностей живописца. Наряду с перспективными пропорциями он устанавливает пропорции человеческой фигуры (см. ниже, 656 сл.), требует пропорциональности от всей „исторической композиции“ в целом, пропорциональность как таковая ста-

новится у него общим моральным и эстетическим принципом и даже принципом познания: его подчас утомительные обороты — „поскольку... постольку“, „в той же мере... в какой“, „такое же отношение существует между... как...“ и т. д. — являются не особенностями стиля, а полным признанием положения, формулированного его другом Пачоли в „*Summa arithmeticae*“ (стр. 69 г.): „...они [философы] прекрасно знали, что никакая вещь в природе не может быть познана без пропорций, ибо все наше изучение стремится к тому, чтобы установить отношение одной вещи к другой“, и там же: „Пропорцией в обычном смысле слова является деятельность сопоставления двух вещей друг с другом с одной точки зрения“. По Пачоли, пропорция для искусства — „мать и королева“, и в полном согласии с этим он считает, что нашел незыблемый эстетический канон в золотом сечении (*divina proportione* — божественная пропорция). Сам он ссылается на многочисленных античных и средневековых писателей, занимавшихся пропорциями: Евклид, Платон („Государство“ и „Тимей“), Аристотель, Архимед, Боэций, Альберт Саксонский, Иордан Неморарий, Фома Брадвардин, Биаджо Пеллакани (из Пармы) и др. Последние пять оказали непосредственное влияние и на Леонардо.

540. *Линию сечения или плоскость сечения* (pariete) Леонардо определяет сам в следующих выражениях С. А. 233 г. (d):

„Сечение пирамид, вызванных телами, покажет на плоскости (pariete) разнообразие величин и состояний от их причин.

„Плоскость (pariete) есть вертикальная линия, которая изображается перед точкой, где соединяется стечение пирамид, и эта плоскость (pariete) для точки исполняет ту же самую обязанность, какую исполнило бы плоское стекло, через которое ты стал бы рассматривать разные вещи и на котором ты, закрывая глаз, мог бы рисовать то, что к нему было донесено пирамидами“.

544. *...удалено от первого на двадцать локтей.* — „Правило от двадцати к двадцати локтям“ см. выше, 536.

552. *Духовными* у Леонардо называются все неосозаемые вещи; так, например, кроме света, также сила толчка, сила тяготения и т. д.

553. Выказанное здесь наблюдение является для Леонардо подтверждением известного ему положения Аристотеля: „причина сильнее своего действия“. Характерно (на примере дуба), как отсутствие научной терминологии и страсть к анализированию зрительными образами приводит Леонардо к логической путанице.

554. Утверждение — „*тень имеет большую силу, чем свет*“ — указывает на поэтическую окраску теории света Леонардо. В других трактатах XVI века, например у Ломатцо, эта окраска явно мистическая.

557. *Полусфера* — т.-е. небесный свод.

559. *Первоначальная тень едина и никогда не видоизменяется [по форме]...* — т.-е. всегда остается той же ширины, что и тело, на котором она лежит, и не приобретает бесконечного разнообразия в ширине, как сечение падающей тени, по мере ее удаления и приближения к затеняющему телу.

562. Говоря о тени с параллельными краями, Леонардо употребляет здесь термин „колоннообразная тень“ вместо более точного геометрического термина — „цилиндрическая“. По всей вероятности, он намеренно употребляет более популярное выражение, так как он имел вполне точное представление о цилиндре как стереометрической форме.

565. *Березой* здесь переведено слово „*scor*“, означающее растение, из которого делают метлы. Но, ввиду того, что березы в Италии редки, возможно, что этим термином Леонардо обозначает распространенный в Италии дрок, из которого тоже делают метлы.

— Пристрастие Леонардо к полутеням, полусветам, к той нежной светотени, в которой он был таким мастером, объясняет, почему в его картинах так часто можно встретить как раз перечисленные здесь предметы: вуали и прозрачные ткани, мелко-вьющиеся волосы его мадонн (Мадонна в скалах) и деревья с редкой и узкой листвой (портрет в Лихтенштейновской галлерее в Вене).

576. Здесь описан живописный способ применения среднего тона, от которого художник постепенно восходит к самым светлым местам и спускается к самым темным. Этот прием введен в живопись школой Джотто. Он обеспечивает богатую моделировку без резких переходов от света к тени и гармонию местного цвета и нюансов светотени.

583—584. Теория цвета у Леонардо сравнительно мало разработана и противоречива. Перечисляя основные цвета, он подразумевает то краски, пигменты, то „элементарные“ цвета, которые, согласно аристотелевско-схоластической традиции, символизируют четыре стихии: аналогичное у Альберти („De pict“, стр. 65): красное — огонь, синее — воздух, зеленое — вода, серое — земля. Зато Леонардо приводит целый ряд тонких и верных наблюдений над восприятием дополнительных цветов и является в этом смысле подлинным „возродителем“ традиции античности, которая как в теории (Филострат), так и на практике (эллинистическая и отчасти византийская живопись) широко пользовалась дополнительными цветами как средством живописной изобретательности и выразительности.

584. *Леонино* (leonino — буквально „львиная“) — желтая охра, как это следует и из контекста.

— *Морелло* (morello, от того — мавр) — фиолетовая краска; по Ченнино Ченнини то же, что ravopazzo (пурпур).

595. В этом отрывке следует отметить некоторое противоречие и непоследовательность. Вначале Леонардо выставляет условием наилучшего обнаружения истинного цвета предмета бесцветный свет, его освещающий. Затем условием того же считает свет одинаковой окраски с цветом освещенного предмета. Это создает некоторую неуверенность в его выводах.

598—599. Голубой цвет неба есть не что иное, как мрак безвоздушного пространства, видимый сквозь белый слой освещенной воздушной оболочки земли. Отсюда, чем темнее и отдаленнее предмет, тем он нашему глазу кажется голубее, так как его отделяет от глаза более толстый слой освещенного воздуха.

На этом наблюдении Леонардо строит свою воздушную и цветовую перспективу. Он считал вполне возможным найти числовые закономерности (пропорции) изменения цвета в зависимости от расстояния, т.-е. в зависимости от количества освещенного воздуха, располагающегося между глазом и видимым предметом,— пропорции, аналогичные тем, которые были им установлены для линейной перспективы. Практически он полагает возможным осуществить в живописи эту закономерность следующим образом. Во сколько раз предмет отдаленнее от глаз, во столько раз больше голубой краски следует прибавить к локальному цвету предмета. Открытия Леонардо в области воздушной перспективы впоследствии сделались школьным правилом, создавшим в итальянской и фламандской живописи чисто условную схему пейзажа, основанную на последовательной смене различных окрашенных плапов.

600. „... доказано седьмым положением четвертой книги“ — подобные ссылки часто встречаются у Леонардо в „Трактате о живописи“ и свидетельствуют о широких, хотя и неосуществленных замыслах автора.

605—606. В первом отрывке Леонардо говорит об оттенках окраски теней, как глаз наблюдает их в природе, и называет их ложными, так как он цвет считает качеством, присущим предмету и неотделимым от него. Свет и тень могут только либо способствовать, либо препятствовать восприятию этого присущего предмету цвета. У Леонардо, с одной стороны, остро подмечены оттенки цветовых впечатлений от природы, с другой,— искания истинной сущности цветового образа, независимой от этих субъективных впечатлений, что заставляет его сознательно отказываться от передачи этих зрительных впечатлений цвета, сознательно отказываться от импрессионизма в живописи.

609—610. Этот отрывок как бы стоит в противоречии с предыдущими, в которых Леонардо не рекомендует передачи в живописи отраженного цвета в тенях, называя его ложным и не соответствующим истинной сущности цвета вещи. Однако в настоящем

отрывке речь идет только о белых предметах, собственно не имеющих цвета и потому не нуждающихся в выявлении его сущности.

Людвиг также отмечает тот факт, что Леонардо, как общее правило, возражает против изображения цветных солнечных эффектов в живописи и полагает, что в этом отрывке было допущено искажение первой фразы, и в оригинале, может быть, стояло: „Если будешь изображать белое тело [то устрой так, чтобы оно было] окружено большим количеством [бессолнечного] воздуха. Потому что белое не имеет в себе никакого цвета, но частично окрашивается и переходит в цвет, ему противостоящий“. При такой редакции и вставке отмеченных в скобках слов смысл отрывка станет иной, а именно: при бессолнечном воздухе не будет цветных эффектов, видоизменяющих окраску белого тела и которых следует избегать.

Догадку Людвига мы не можем считать приемлемой, так как она мало вероятна, тем более, что в следующем отрывке Леонардо определенно дает предпочтение комнатному освещению, создающему мягкие дымчатые тени, подчеркивающие рельеф фигуры, но в то же время признает, что при изображении в живописи открытой местности недопустимы темные тени и выпуклый рельеф и необходимо отмечать цветные рефлексы в тенях, так как иначе не будет правды.

612. *От одного к другому горизонту* — т.-е. от сзади нас лежащей стороны горизонта, проходя сквозь глаз зрителя, к стороне горизонта, перед ним находящейся.

617. *Синиль* (вайда) — крестоцветное, *Isatis tinctoria* L., употреблялась еще в древности (Диоскорид, Плиний, Витрувий, Гален) для окраски шерсти вместо дорогого индиго.

629. *Это — совершенный воздух.* — В оптике Леонардо воздух сам по себе является началом, несущим освещение.

634. Теория отбора прекрасных частей, которые вместе могли бы составить прекрасное целое, восходит к античности и была популярна среди теоретиков

Возрождения. Требование общепризнанности — существенное нововведение Леонардо.

636. Аналогичные отрывки в „Трактате о живописи“ сопровождаются перерисовками из записных книжек Леонардо. Так, например, 890 дает схему подобных кратких записей.

644. Понятие *соразмерности* (*desogo*) играло чрезвычайно важную роль в итальянской искусствоведческой литературе. Заимствовав термин из античной реторики (*desogo* — *προπο*), Альберти впервые применил его опираясь на Квинтилиана и Цицерона. Филарете в своем архитектурном трактате, написанном для Франческо I Сфорца в 1451—1464 гг., с точки зрения *desogo* осуждает апостолов Донателло на железных дверях в Сан-Лоренцо, так как они кажутся „фехтовальщиками“ (*shermidori*). В том же смысле пользуется этим термином и Леонардо, в своей полемике предугадывая разногласия, появившиеся в итальянском искусстве в последние годы жизни Микельанджело и с началом барокко. Очень рано, с самого возникновения самостоятельного итальянского искусства, высшим достижением художника считалось правдоподобное движение фигуры — „*furia della figura*“. Эта „ярость“ также имеет аналог, а может быть, и исток, в античной реторике — *δεινός* (грозность). Однако противопоставление *desogo* не ощущалось как противоречие, и Леонардо, вслед за Альберти, едва ли не больше всех заботится о правдоподобности движения. Но в окружении Микельанджело возник в художественных мастерских другой термин — *il terribile*, означавший ту насыщенность движения экспрессией, которую так порицает Леонардо, если она не оправдывается целиком темой картины, и с этого момента борьба между высоким Возрождением и барокко может быть сформулирована как борьба этих двух понятий. Правда, новый термин *terribilità* часто отождествляется с *furia*; Вазари, например, описывая портрет папы Юлия II работы Рафаэля, говорит, что „он внушал зрителю страх, как если бы он был живой“, но в старый термин вкладывается теперь новое, почти всегда полемическое содержание. Так, Боргини (*Raffaello Borghini*, „*Riposo*

in cui della Pittura e della Scoltura si favella", Флоренция, 1584) называет изображение движения исключительной областью живописца и предоставляет художнику право изобретать всевозможные способы с этой целью, а несколько раньше Дольче (Lodovico Dolce, „Dialogo della Pittura intitolato Aretino", Венеция, 1557) пользуется термином *terribilità* для характеристики Микельанджело и противопоставляет его *grazia* Рафаэля. Этим характеризуется, собственно, окончание теоретического спора, а вместе с тем и победа барочного напряжения над спокойной соразмерностью высокого Возрождения, одним из дальновидных застрельщиков которого был Леонардо. Весьма знаменательны чуткость и суровость, с какими он осуждает всякое нарушение соразмерности (см. ниже в этом разделе).

— *...я видел на-днях ангела...*— По всей вероятности, Леонардо имеет в виду круглое „Благовещение" Филиппино Липпи, заказанное последнему в 1483 г. во Флоренции для Сан-Джеминьяно.

647 сл. Об анатомических студиях Леонардо см. выше, т. I, отрывки 395—440 и примеч. Существенно важно, что изучение анатомии возникло во Флоренции среди художников для удовлетворения специфических нужд искусства. Уже Антонио Поллайuolo (1426 или 1432—1498), первый из не-медиков, производил трупосечения тогда, когда они были еще редкостью даже в анатомических театрах. В специальной литературе отмечается, что художники первые обратили внимание на мускулы, сухожилия и „первы", тогда как до них трупосечения производились исключительно только для изучения внутренних органов (см. соответствующие указания у Olschki, „Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur", В. I, 1919, стр. 268 сл.). Гиберти в своих „Commentarii" (ч. 1, гл. I), написанных около 1450 г., высказывает эти требования уже совершенно определенно: „Не нужно быть врачом, как Гиппократ и Авиценна или Гален, но все же нужно знать их произведения и видеть анатомию, хорошо знать каждую кость, какая только есть в человеческом теле, все жилы и связки, какие встречаются в мужской статуе. Другие

медицинские вещи не так необходимы“. Самых разнообразных познаний от художника требовал еще Витрувий. Во введении к своему труду он требует, чтобы архитектор был „literatus, peritus graphidos, eruditus geometria“; он хочет от него, чтобы он „historias complures noverit philosophos diligenter audiverit, musicam sciverit, medicinae non sit ignarus, responsa juris consultorum noverit, astrologiam caelique rationes cognitatas habeat“. Гиберти к этому присоединяет знание латыни (gramatica), теорию рисунка (teorica disegno) и арифметику. Против такого энциклопедизма решительно возражает Альберти („De re aedificatoria“, кн. IX, гл. 10): „Вещи, которые могут быть полезны художнику, и искусства, в которых он нуждается, таковы: рисунок и математика. В остальном мне безразлично, учен он или нет, ибо я не верю ему [Витрувию], когда он говорит, что архитектору приличествует быть доктором прав; для меня не существенно, чтобы он был хорошим астрономом, и нет необходимости, чтобы он был музыкантом; еще меньше заботит меня, является ли он оратором, так как мыслей, знания, разума и прилежания хватит ему, чтобы выразить словами то, что как следует подходит к предмету“. Очень во многом продолжая традиции Альберти, Леонардо именно в этом расходится с ним радикально: анатомические познания с тех пор стали обязательными для живописца вплоть до наших дней.

655. Степень, или градус (grado) делится дальше на первые, вторые и т. д. „малости“ (минуты). Этот счет дюжинами сохранился и в современном исчислении (градус = 5×12 минут).

657. Рисунок к этой записи взят в перерисовке Людвиг (т. III, стр. 266). Леонардо мог пользоваться только латинскими изданиями Витрувия (1486, 1496, 1497, 1511, 1513), так как первый итальянский перевод появился в 1521 г. E. Solmi (о. с., 1908, стр. 298) приводит параллельный текст Витрувия из введения к его „Об архитекторе“: „Тело же человека природа создала так, что кость головы от подбородка до верхней части лба и нижних корней волос составляет десятую часть; столько же ладонь от запястья

до конца среднего пальца; голова от подбородка до верха темени — восьмую часть; столько же от нижних шейных позвонков; от верха груди до нижних корней волос — шестую часть, до верхних шейных позвонков — четвертую часть. Расстояние от низа подбородка до низа ноздрей составляет третью часть высоты лица; столько же нос от низа ноздрей до середины линии соединения бровей; от середины их до нижних корней волос, где выступает лоб, также третья часть. Ступня же составляет шестую часть высоты тела; локоть — четвертую; грудь — также четвертую... Также, естественно, среднюю точку тела составляет пуп, и т. д.“.

661. В этом отрывке Леонардо формулирует чрезвычайно важный закон изображения фигуры, известной в художественных мастерских как „figura serpentina“. Ломаччо, более других теоретиков испытывавший на себе влияние взглядов Леонардо, почти в тех же словах описывает положение фигуры („Трактат“ VI, гл. 4), но утверждает, однако, что Микельанджело первый дал этот образец и привел его в связь с пропорциями: в „Трактате“ (I, гл. 1) он пишет: „Говорят, Микельанджело дал однажды это наставление живописцу Марко да Сиена, своему ученику, что он всегда должен делать фигуру *piramidale, serpentina et multiplicata per uno, doi e tre*. В этом, мне кажется, заключается вся тайна живописи“.

688. Очень интересное и своеобразное объяснение прилегающих вплотную к телу одежд античных статуй, — вопроса, вызвавшего так много споров и породившего целую литературу.

690—712. В этих главах приведены наиболее существенные высказывания Леонардо об исторических композициях, или просто „историях“ (*storia, istoria*), по существу — многофигурных композициях всякого рода вне зависимости от более близкой характеристики сюжета, как исторического, батального, религиозного и т. д. Альберти впервые („De pictura“, стр. 157) поднимает историческую картину на высшую ступень искусства: „Колосса можно назвать гигантской работой живописца. Но наибольшую славу его таланту дарует все же историческая композиция [а

istoria] — наивысшее достижение живописца [summa opera del pittore]“. Леонардо вполне принимает эту концепцию, усиливая доводы Альберти требованием от живописца „универсальности“. Альберти же рекомендует живописцу „теплое общение с поэтами и ораторами: у них много художественных средств, общих с живописцем, и они обладают некоторыми знаниями, которые могут быть полезны для прекрасной компоновки исторического сюжета“ (там же, стр. 145). Леонардо вполне воспринял этот совет, и для него описание стало необходимой ступенью при подготовке ко всякой картине, даже ко всякой художественной работе: архитектурный проект святилища Венеры сопровождается поэтическим описанием (может быть, заимствованным) Кипра (см. 797 и 798); „Тайной вечере“ (см. 708 и 709), „Битве при Ангиари“ и другим замыслам (см. 785 и др.) предшествуют описания соответствующих сюжетов. Упражнений подобного рода требует Леонардо и от учеников. В последующей литературе по теории искусств в XVI веке, понятие „istoria“ специфицируется как некоторая формальная и даже техническая категория, отграничивается от смежных понятий и включается в их систему: так, Ломатто („Idea etc.“, гл. 24) подразделяет учение о композиции на семь частей: ordine — соблюдение законов изображения, например учения о движении, перспективе; collocazione — соответствие (формальное и по существу) в картине тому месту, где разыгрывается событие; compositiva discreta заботится о том, чтобы ни одна часть картины не противоречила содержанию; istoria — рассказ, поэтическое содержание картины; compositione necessaria определяет разработку самой сцены; compositione semplice significante занимается теми частностями, которые могут встретиться при изображении животных, растений и всяческих околичностей; compositione multiplice significante устанавливает между всеми перечисленными отдельными частями правильное соотношение. Наивность этой схемы формальных понятий в значительной мере искупается близостью к живописной практике (не нужно забывать, что Ломатто сам был живописцем и стал писателем лишь после

потери зрения). У других живописцев-теоретиков XVI века уже ясна тенденция приписывать понятию „istoria“ значение лишь повествовательного элемента в картине (например у Вазари, у Команини). У Леонардо, повторяем, оно носило еще характер одного — и притом высшего — живописного жанра, наряду с портретом, иконой (вообще однофигурной композицией) и лишь намечавшимся у Леонардо пейзажем, который так и не стал у итальянцев самостоятельным жанром (ср. Birch-Hirschfeld, „Die Lehre von der Malerei im Cinquecento“, Рим, стр. 75 сл.).

706. Любопытно с этим советом Леонардо сопоставить следующее высказывание Галилея („Dialogo dei massimi sistemi del mondo“, „Ed. Nat.“, т. VII, стр. 60): „Все теоретики живописи обладают всеми правилами Леонардо, но сами неспособны нарисовать даже скамейки“.

707. Emil Moeller, „Leonardo da Vincis Entwurf eines Madonnenbildnis für S. Francesco in Brescia (1497)“ в „Repertorium für Kunstwissenschaft“, XXV, поставил в связь эту первоначальную схему картины с заказом на алтарный образ, который мог получить Леонардо в 1497 г. от генерала францисканского ордена Франческо (Нани) Сансон для церкви Сан-Франческо в Брешии, причем в получении этого заказа Леонардо мог оказать помощь Лука Пачоли. Среди сохранившихся рукописей и рисунков нет никаких других следов исполнения этого заказа, если даже он и состоялся (ср. Calvi, стр. 182—185).

708 и 709. Запись относится к периоду подготовительных работ для „Тайной вечери“. На той же странице (S. K. M. II, 2) пометка:

Cristo

giovän conte quello del chardinale mortaro
(Христос — молодой граф, что у кардинала Мортаро), свидетельствующая несомненно о поисках элементов для фигуры Христа или в натуре, или, что более вероятно, в какой-либо редкой картине. Другая пометка сохранилась на листе 6 г.:

alessandro charissimo

da parma per la man di xpo [Cristo],
что бросает свет на методы работы Леонардо: он

видел Александра Кариссимо да Парма * и, отметив его руки, сделал запись на память.

Отдельные элементы набросков этой предварительной записи можно найти и в окончательной композиции.

713. Проспект аллегорической фигуры.

715. Текст к аллегорической фигуре, изображенной в настоящем издании на стр. 213.

716. Набросок аллегорических костюмов и фигур для какого-либо праздника при дворе герцога Лодовико Сфорда (Моро).

— *Мессер Гуальтиери* — секретарь герцога.

721. *Центр мира* — центр земли, так как земля, по аристотелевско-птолемеевской системе, находилась в центре мироздания. И хотя в одном месте рукописей Леонардо сохранилась запись: „Il sol non si muove“ („Солнце не движется“), все же видеть в этом предвосхищение коперниковской точки зрения невозможно, скорее — это отражение пифагорейского учения.

— Все сведения о горизонте в дельте Нила заимствованы Леонардо, так как сам он там никогда не был. Гипотеза о путешествии Леонардо на Восток, впервые высказанная Ж.-П. Рихтером, мало правдоподобна.

740—777. В этих №№ приведены отрывки, предназначенные Леонардо для задуманной им книги „О деревьях и зелени“. Компильторы „Трактата о живописи“ собрали многие из них в VI части. Несмотря на несомненные заслуги Леонардо в области ботаники, справедливо суждение Ольшки (о. с., стр. 280 сл. немедк. ориг.): „Леонардо установил точную норму места прикрепления листьев, измерил отношения между стволами, сучьями и ветвями; он обратил внимание на зависимость кругов ствола от возраста деревьев, описал некоторые явления азро- и гелиотропизма, говорит о солнце и воде и значении их для роста и питания деревьев, не замечая при

* О нем см. A. Favaro, „Note vinciane“ в „Atti di R. Istituto Veneto“ 1919—1920, т. XXIX.

этом, что из всего этого может возникнуть новая наука, но всегда учитывая, что нужно живописцу. Леонардо не формулирует законов, а описывает факты“.

780. Переписчик „Трактата о живописи“ сделал приписку: „Посредине этой главы был город в ракурсе, на который падал дождь, просветленный местами солнцем, тронутый акварелью,— вещь прекраснейшая, как посмотреть, и также собственной руки автора“. Хорошей иллюстрацией к этому отрывку и ремарке переписчика служит рисунок сангиной в Виндзоре, изображающий наступление грозы в Альпах.

781. Умножение воздуха — конденсация паров.

782. По представлениям Леонардо, воспринятым от Аристотеля, стихии располагались концентрически, в зависимости от тяжести: в центре находилась земля, затем вода, воздух, затем огонь, и как некая оболочка все закрывал эфир.

Вполне самостоятельным является учение Леонардо о светоносном воздухе.

— Именем *Момбозо* Леонардо называет группу, известную в наше время как Монте Роза. Повидимому, первое название было популярно в то время, так как оно встречается и у других авторов, например у Flavio Biondo („Roma ristaurata ed Italia illustrata“, Венеция, 1542), у Leonardo Alberti („Descrizione di tutta Italia“, Венеция, 1588).

— ...четыре реки, которые орошают в четырех противоположных направлениях всю Европу — это, по географически неверным представлениям Леонардо, „Рона — на юг, Рейн — на север, Дунай — на северо-восток, и По — на восток“ — „Il Rodano a mezzodì e l'Reno tramontana, il Danubio over Danoja a greco e l'Po a levante“ (Leic., 10 r).

783. Впервые в итальянской живописи почь изобразил Пьеро дель Франчески на фресках в Сан-Франческо в Арrezzo (сон Константина); у него свет исходил от летающего ангела.

785. Описание сражения относится к периоду подготовительных работ для „Битвы при Ангиари“. Описание выставленного картона (борьба за знамя) и по-

гибшей до окончания картины см. у Вазари, „Жизнеописания“, русский перевод, изд. „Academia“, т. II, стр. 108—109.— Число копий и гравюр, позволяющих реконструировать группу борьбы за знамя, невелико. Прежде всего нужно указать на маленький быстрый набросок Рафаэля (Оксфорд, Университетская галерея) — первый документ, ведущий свое происхождение от оригинального картона. В Уффици сохраняется незаконченная копия, исполненная неопытной рукой; она, может быть, послужила основой — как думает Миланези (примеч. к „Vita di L. d. V.“ Вазари; ср. издание, предпосланное „Трактату о живописи“, Рим, 1890, стр. XVIII) — для гравюры Lorenzo Zacchia da Luca, 1558, с надписью: „ex tabella propria Leonardi Vincii manu picta opus sumptum a Laurentio Zaccia Lucensi ob eodemque nunc excussum, 1558“. Может быть, старше этих гравюр доска, также неотделанная, находящаяся в Берлинском музее (инв. № 2217); приведена у Müller-Walde („Beiträge zur Kenntniss des L. d. V.“, VII, в „Jahrbücher der Kön. pr. Kunstsam.“, т. XX, 1899, стр. 111—115). Две другие репродукции дают интересный материал для сравнений: старая картина, принадлежащая m-me Timbale в Париже (ср. Münz, „L. d. V.“, 1899, стр. 403), гравирована Hassouiller, и другая, принадлежащая Herbert P. Horne (ср. Mc Curdy, „L. d. V.“, 1904, стр. 54). „Рисунок, представляющий трех всадников и трех поверженных пехотинцев, находился в прошлом столетии в Палаццо Ручеллаи во Флоренции“ (ср. Münz, о. с., стр. 403 и примеч.): с него была сделана гравюра, находящаяся в „L'Ettruria pittrice ovvero storia della pittura toscana etc.“, Флоренция, 1791—1795, т. I, табл. XXIX. Все же на первом месте стоит великолепный рисунок Рубенса. По мнению Michel („Rubens“, стр. 103), картона Леонардо уже не существовало, и рисунок Рубенса сделан с одной из копий, может быть во Флоренции, может быть в Риме, но Wölflin („Die klassische Kunst“, 1904, стр. 38, примеч.) утверждает, что Рубенс, несомненно, знал композицию Леонардо. С рисунка Рубенса была сделана гравюра Эделинка. Гибель картины анонимный биограф Леонардо описывает так: „По некоторым описаниям, найденным им у Пли-

ний, он приготовил какую-то мастику, чтобы закрепить краски, но она не удавалась. Первый опыт над ней он сделал при своей работе в зале совета. Расписав стену, он развел большой огонь, чтобы жар дал возможность краскам впитаться и высохнуть. Но это удалось только для нижней части стены. Верхняя же часть не могла достаточно нагреться, потому что была далеко от огня“.

786—789. Записи служат подготовкой к задуманной картине Леонардо. Сохранились также некоторые его наброски. Рисунок волны в Лестерском манускрипте сопровождается заметкой: „fatta al mare di Piombino“.

790. *Павийская*.— Леонардо понимает Павийскую античную конную статую, так называемую *Regisole*. Запись относится к периоду подготовительных работ над памятником Франческо Сфорца.

791. ...в котором ты хочешь высвободить фигуру — см. примеч. к 477.

793. Приведенные записи сопровождают рисунок, помещенный на стр. 262. Они относятся к обмерам и изучению некоторых античных сооружений в Чивита Веккиа.

794. *Дом Адриана в Риме* — античная вилла, построенная императором Адрианом (117—138) в старом Тиволи, в двух километрах от нынешнего Тиволи, — целый комплекс зданий, с дворцами, театрами, банями и пр.

795. *Веронский театр* — хорошо сохранившийся до сих пор овальный античный амфитеатр (арена) на 25 000 мест, построенный в 190 г. н. э.; по конструкции подражает римскому Колизею. Записи Леонардо, приведенные под №№ 793—795, свидетельствуют об его интересе к античной архитектуре и стараниях найти соответствующие материалы.

796. Неизвестно, какое здание описывает Леонардо. Сольми („Le fonti dei manoscritti di L. d. V.“, 1908, стр. 140) сопоставляет эту запись со следующей заметкой: „План Элефанты в Индии, который находится у Антонелло Мерчайо“ (С. А., 171 v), и думает, что, может быть, из этого плана или из расска-

зов купцов, там побывавших, Леонардо мог извлечь материал для этой записи.— Первая и вторая половины этой записи почти совпадают, но в числах неувязка.

798. Описание Кипра заимствовано; сопровождает набросок архитектурного проекта, приведенного в предыдущей записи.

799. Запись проекта дворца сопровождает рисунок, помещенный на стр. 267.

800. Этот лаконический проект (см. рис. на вкладке между стр. 256—257) жилого дома осуществляет заказ, полученный Леонардо от неизвестного лица. Требования заказчика записаны им самим на том же самом листе, сверху:

„Помни, что мы желаем одну залу в 25 локтей, одну большую комнату для меня, одну комнату с двумя комнатами — моей жене и женщинам для ее услужения.

„Также одну двойную конюшню для 16 лошадей с комнатой для конюхов.

„Также кухню с кладовою рядом.

„(Также две комнаты с канцелярией)*.

„Также залу в 20 локтей для еды двора.

„Также одну комнату.

„Также канцелярию“.

Диалектологические особенности этой записи свидетельствуют, что заказчик был миланцем или венецианцем. Требования его показывают, что это был человек богатый и деловой. Возможно, что заказ был сделан Галеаццо Сансеверино (см. примеч. к 507). См. Calvi, „I manoscritti di L. d. V.“, 1925, стр. 173.

801. Запись относится к рисунку на стр. 270.

См. рисунок на стр. 272.

803. Этот черновой набросок письма (слова в круглых скобках зачеркнуты Леонардо) относится к 1487—1490 гг. Последняя фраза указывает, что Леонардо имел в виду конкурс архитекторов (среди них были Браманте, Пьеро да Торгонцола и Лука Фан-

* Зачеркнуто.

челли) на постройку купола Миланского собора; документально известно, что он получал деньги за модель в июле и сентябре 1487 г. Через три года Леонардо потребовал модель обратно, так как она не была осуществлена (см. Calvi, о. с., 1925, стр. 127).



РАЗДЕЛ III

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА



Леонардо-писатель

Свидетельства современников говорят, что в проявлениях своего гения Леонардо был несравненно полнее и многообразнее, нежели это представляется сейчас нам, воспринимающим его одаренность лишь по разрозненным произведениям искусства и фрагментам рукописей, которые сохранило время. „Дивное соединение в одном существе... величайших даров“, о котором пишет Джорджо Вазари, было явно многозначительнее, чем можно судить на расстоянии четырех столетий. Не все намеки манускриптов понятны; не все навыки и требования светского, ученого и художественного быта известны. Упоминания биографов и мемуаристов об „изысканных дарованиях“, о „редкой изобразительности всего изящного“, об „обладании многими редкими способностями“, о „соединении красоты, изящества и силы“ (Паоло Джовио, Аноним, Джорджо Вазари) выражают изумительную универсальность леонардовских талантов слишком обобщенными формулами; для современников Леонардо и для ближайших поколений эти слова были ясны, нами же

они воспринимаются риторически. Однако в трех отношениях мы можем дополнить облик Леонардо, который закреплен традицией в представлениях позднего потомства. К Леонардо-живописцу-скульптору-архитектору-инженеру-физику-биологу и т. д. надо присоединить еще Леонардо-музыканта-поэта-прозаика. Первых двух мы можем восстановить только по косвенным данным; третий же сохранен наглядно и убедительно „кодексами“. Его писательские качества так явственно лежат на поверхности, что достаточно указать на них, чтобы каждый читатель мог воспринять их столь же отчетливо, как он воспринимает особенности леонардовского стиля в его картинах и рисунках.

О музыкальном и поэтическом творчестве Леонардо говорят все биографические первоисточники; о его художественной прозе, о его даровании писателя не упоминает никто. Этот парадокс понятен. Свои музыкально-поэтические таланты Леонардо проявлял общественно и открыто, а свои писания, наоборот, охранял и засекречивал. Первая же биография, „биография Анонима“, утверждает, что Леонардо „превозмог всех музыкантов“ при миланском дворе Лодовико Моро „игрой на лютне“ и что он был „лучшим из импровизаторов“, пленившим миланского герцога „своим стихотворным даром“. Позднее Паоло Джовио сообщает в биографической миниатюре, посвященной жизни Леонардо, что он „владел музыкальным мастерством и сопровождал игрой на лире сладчайшее пение, отчего стал в высокой степени приятен всем властительным особам, которые знали его“. Наконец, Вазари упоминает о том же дважды в „Vita di Leonardo“: в начальных строках он говорит, что Леонардо „божественно импровизировал песни“, а дальше, описав приезд Леонардо в Милан, добавляет: „Он одержал

верх над всеми музыкантами, сошедшимися туда для игры на лире,— кроме того, он был лучшим импровизатором стихов своего времени“.

Эти свидетельства столько же важны тем, что они утверждают, сколько и тем, как они оценивают сообщаемое. Музыкально-поэтическое творчество Леонардо в них ставится на ту же необычайную высоту, побивающую любое соперничество, как и другие проявления гениальных способностей Леонардо, сохраненные для потомства и всем очевидные. Однако эти сообщения приходится принимать на веру. Следов музыкального и поэтического творчества Леонардо в его писаниях не сохранилось. Почему? Как случилось, что, делая сотни записей в „кодексах“, Леонардо не закрепил ни одной из своих стихотворных композиций, ни одной строфы, ни одного отрывка? Не было ли это следствием его пренебрежительного отношения к поэзии вообще, о чем любят твердить комментаторы и исследователи,— итогом той борьбы за место живописи в ряду *artes liberales*, высоких „свободных“ искусств, которая заставила его создать красноречивые „*paragone*“ о преимуществах живописного искусства над всеми прочими и, в частности, над стихотворным? На первый взгляд все, как будто, подтверждает это, начиная с теоретических рассуждений о сравнительных достоинствах зрения и слуха и кончая притчей о короле, закрывшем книгу стихов, поднесенную поэтом, едва лишь живописец поставил перед ним картину.

Однако дело обстоит не столь просто. С одной стороны, таким утверждениям противоречит самое наличие высокого музыкального и поэтического мастерства Леонардо, его победоносное соперничество с другими импровизаторами; с другой — споры о срав-

нительной ценности искусств менее всего следует придавать бытовую, житейски-практическую окраску. Прямолинейные и упрощенные следствия из „ragagone“ были бы наивны. Спор носил высоко принципиальный, почти условный характер. Софистики в нем было куда больше, нежели практики. Это было скорее турниром риториков, кружковым состязанием остроумцев, можно сказать—светским местничеством искусств, нежели проявлением жизненной необходимости устранить какие-то тяготы или неудобства, которые проистекали для живописи от непризнания ее места в ряду „свободных художеств“.

В действительности ничего такого не было. Никто живописи не обижал. Ее значимость в течение всего кватроченто была огромной и даже первенствующей. Во всяком случае, не поэзии и не музыке было состязаться с живописью в славе и прибытках, которые она доставляла своим мастерам. Ни в леонардовскую, ни в предлеонардовскую пору не было ни одной поэтической фигуры, которая могла бы стать рядом с Леонардо или хотя бы с Боттичелли, с Пьеро деи Франчески, с Гирляндайо и еще меньшими вождями кватрочентистской живописи, как, скажем, на переломе XIII—XIV веков стоял Данте возле Джотто, превосходя его, а в самом разгаре Треченто стоял Петрарка, не имея никого рядом. В леонардовскую эпоху вся иерархия общественного положения людей науки и искусства была такова, что художникам сетовать не приходилось. Ольшки отмечает („История научной литературы на новых языках“, I, 209), что поэты были лучше обставлены, чем ученые, а художники лучше, чем поэты. Антипоэтические рассуждения Леонардо могли у него уживаться с практическим стихотворчеством именно потому, что инвек-

тивы были вполне условны, а импровизаторство вполне жизненно. Первое начиналось за пределами второго. От „paragone“ к сочинительству песен не было прямого пути.

Но и с другой стороны, есть свидетельства, исходящие от самого Леонардо, что его подлинное отношение к поэзии было совсем не таким, как принято считать. В его „кодексах“ не раз и не два мы встретим упоминания имен поэтов и выписки стихотворных текстов. Они ничем не отличаются от других таких же упоминаний и выписок. Они сделаны, как все записи Леонардо,— для себя, по внутренним побуждениям, чтобы отметить размышление или выразить чувство. Поэтические строчки и строфы стоят в леонардовских рукописях на равных правах с научными формулировками, живописными рецептами, бытовыми записями. Ничто не говорит, что это второстепенный или случайный материал. Наоборот, упоминания и цитаты показывают, что старую и новую художественную литературу Леонардо знал хорошо. В своей библиотеке он хранил сборники стихов и книги новелл. Он многое помнил наизусть, и кое-что любил. Диапазон его поэтического внимания был обычным, таким же огромным, как и ко всему остальному. Его интересовали стихотворцы большие и малые, высокие и низменные, постоянные и случайные. Он почитал величественный строй поэзии Данте, но не брезгал и скабрёзным рифмачеством Буркиелло, а между ними размещались его соприкосновения с остальной поэтической братией, от нежнейшего воздыхателя Петрарки до непристойного женофоба Манганелло и даже до каких-то анонимных стихотворцев, из которых он делал выписки, но назвать которых по имени так и не удалось настойчивому архивному

трудолюбия Эдмонда Сольми („Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci“, 1908). Он дружил с Беллинчиони, придворным пиитой, поставлявшим миланскому герцогу стихотворные тексты для празднеств, руководимых Леонардо, которого Беллинчиони воспевал за это в своих „Rime“. Он конспектировал прозой куски „L’Acerba“ Чекко Д’Асколи, неуклюже изложившего в стихах, за сто лет до него, энциклопедию знаний. Он выписывает терцину из ученого сонета Луки Пачоли, своего миланского наставника в делах математики; он заносит в тетрадь медицинский сонет анонимного врачевателя, преподающего советы, как сохранить здоровье; он бережет среди своих книг астрономические поэмы Дати „Spera“. А эта прикладная поэзия, совершенно по-леонардовски, соседствует у него с „чистой“ поэзией всех видов и жанров — с народно-лубочной поэзией Антонио Пуччи, у которого он заимствует фантастическое описание некоего великана, с придворной поэзией братьев Пульчи, Луки и Лунджи („Driadeo“, мифологически-пасторальную поэму первого, и „Morgante“, шуточно-рыцарскую поэму второго, он упоминает в перечне своей библиотеки), с классиками античными, Горацием и Вергилием, которых он цитирует, и с классиками отечественными, Данте и Петраркой, которых он не только цитирует, но и ставит в положение своих союзников или противников.

Для живости его отношения к поэзии знаменательно, что он делает выписки не только из самого Петрарки, но и из эпиграмм на него, сочиненных антипетраркистами; так, косвенно, Леонардо обнаруживает свои позиции в поэтических спорах времени. Еще важнее его любовь к Данте. В турнире живописи с поэзией он прибегает к Данте как к высшей

силе поэтической изобразительности, как к последнему совершенству словесной картинности, чтобы заявить, что даже образность „Божественной комедии“ может быть побеждена живописью.

Он говорит это не с плеча. Его представление о том, что такое Данте, было менее всего обывательским. Он был подлинным знатоком, настоящим дантологом. Он соревновался и здесь в обстоятельности, тонкости и глубине изучения со своим вечным соперником Микельанджело. Знаменитая сцена их ссоры, описанная у Анонима, построена на столкновении из-за Данте, а маневр Микельанджело, отказавшегося выступить в присутствии Леонардо с толкованием какого-то темного места „Божественной комедии“ и переведшего спор к попрекам, обращенным к Леонардо, в неумении отлить из бронзы „Коня“, то-есть модель памятника Франческо Сфорца,—едва ли не свидетельствует, что Микельанджело чувствовал себя в дантологии слабее противника, ибо его слова в сущности означали: в чужом деле ты — дока, а вот своего делать не умеешь. Он делил, видимо, в самое больное место Леонардо и успел. Аноним кончает свой рассказ словами: „Michelagnoliolo volto il reno e anda via e rimasse Leonardo, che per la dette parole divento rosso“ — „Микельанджело повернулся спиной и пошел прочь, а Леонардо застыл на месте и от этих слов покрылся румянцем“...

Сказанного достаточно, чтобы не делать Леонардо случайным человеком в поэтической области и не проходить мимо свидетельств первых биографов о его поэтическом даровании. Современники явно воспринимали это иначе. Участие Леонардо в музыкально-поэтических турнирах ставило его на равную ногу с профессионалами этого дела. Не таков был че-

ловека, чтобы соваться туда, где он мог быть третьестепенной или хотя бы второстепенной величиной. Он же не только уравнивался с соперниками, но и побивал их, был по-леонардовски первым среди первых. Это значит, что он был первоклассным мастером словесного и музыкального искусства. Тем законнее вопрос, почему же не сохранилось ни одной стихотворной строчки Леонардо, а то, что сторукая пытались приписать ему некоторые исследователи, оказывалось фальшивой атрибуцией и нашло для себя другие авторские имена?

Разгадка заключается, видимо, в особенностях стихотворного мастерства Леонардо. Его поэтическая судьба не была исключением. Ее делили с ним и другие его собратья по жанру. У них дело обстояло так же. Их творчество оказалось так же незакрепленным на бумаге и до потомства не дошло. Леонардо не был „чистым“ стихотворцем. Аноним, Джовини, Вазари точно указывают, каково было его дарование. Он и его соревнователи были импровизаторами, во-первых, и песенниками, во-вторых. В этом была суть их искусства и смысл их состязаний. Они сочиняли музыку и слова тут же, на ходу, в едином сочетании. Стихи и музыка рождались в присутствии слушателя и умирали вместе с окончанием песни. Их никто не записывал, ибо это было ни к чему; это противоречило бы хорошему тону жанра. В мгновенном и непроизвольном рождении, развитии и окончании песни была трудность этого мастерства. Такова судьба импровизаторства вообще. Последний по времени великий импровизатор в поэзии, Мидкевич, не избегал ее: мы знаем о восторгах современников, слушавших его, верим пушкинскому указанию в „Сонете“, что „Мидкевич вдохновенный... в размер ... стесненный —

Свои стихи мгновенно заключал“; но сами судить о нем мы не можем. Поэзия Леонардо, видимо, совершенно так же рождалась и исчезала вместе со звуками лютни, на которой он себе аккомпанировал.

Так или иначе, признать ли подобное объяснение достаточным или нет,—бесспорно, что менее всего можно изображать Леонардо чуждым литературе и, в частности, искусству слова. Даже если бы сведений о леонардовском стихотворчестве не сохранилось, „кодексы“ обязывают ставить вопрос о его писательском облике. Дело совсем не сводится к той небольшой группе басен, факетий и загадок, которые могут быть непосредственно отнесены к художественной литературе. Дело стоит шире. Леонардо должен быть назван писателем в связи со всем своим литературным наследством. Оно отличается особенностями, которые делают его явлением такого же порядка, как леонардовские рисунки, этюды, композиции. Кто — ученый или художник — делал эти наброски животных, растений, машин, голов, членов человеческого тела, ландшафтов, архитектурных сооружений и т. п.? Два тома, прошедших перед читателем, установили положение, что отделить в Леонардо ученого изыскателя от мастера искусства нельзя, что это значило бы насильственно разрывать их живое двуединство, что оно-то и составляет своеобразие Леонардо, творческую неповторимость его индивидуальности, что Леонардо — ученый-художник и что не понять в нем одного значит не понять в нем другого.

Таков и его литературный стиль. Его пером всегда водят разом ученый и художник. У него могут быть отклонения в одну или в другую сторону, в чистую теоретичность или в чистую повествовательность, как, при случае, в своих рисунках

он может уходить в голый технический чертеж или в самодовлеющую картинную композицию; но по основной своей природе писания Леонардо — это научно-художественная проза. Особенности своей манеры она не отличается от леонардовской графики. Беллетристом назвать Леонардо, конечно, нельзя, но и излагателем теорий — тоже. Его научные записи подбиты литературностью, а у его беллетристики исследовательский склад. Более того, Леонардо не только не обыватель в знакомстве с художественной литературой, но не случайный человек даже в специальных вопросах языкознания.

Если первое представляется естественным после того, что рассказали нам данные о его интересах к поэзии, то второе — разительно и симптоматично. Творения Платона, „Пир“ Данте, „История“ Тита Ливия, на широкой шкале, от Эзопа до Боккаччо, соединяются в его чтениях, выписках, упоминаниях с чистой развлекательностью новеллистики Поджо и Саккетти. Соедините имена больших и малых художников прозы, которыми интересовался Леонардо, с таким же перечнем имен поэтов, — и его литературный обиход будет совсем не похож на то представление, которое обычно пускают в оборот, опираясь на пресловутую нелюбовь Леонардо к „гуманистам“. Эта нелюбовь несомненно была, только она обходила настоящую литературу и настоящих мастеров слова. Она была в схоластов и педантов, занимавшихся „пересказами чужих слов“, как выразился Леонардо в знаменитом сравнении себя с Марием, ответившим римским патрициям: „Вы украсили себя чужими трудами, а за мною не хотите признать права на мои собственные“. Его занятия языком были именно вполне „собственными“. Они поразили иссле-

дователей, которые поныне еще не могут договориться об единой точке зрения на эти филологические заметки Леонардо. В рукописях Леонардо существуют грамматические и словарные опыты. В кодексе „Trivulziano“, в манускриптах „Н“ и „J“, в кодексе „Атлантическом“ собран огромный материал для какого-то универсального, по-леонардовски задуманного и по-леонардовски до конца не доведенного, филологического труда. С одной стороны, Леонардо собрал свыше десяти тысяч итальянских слов и оборотов речи, составляющих целые полосы на многочисленных листах Codice Trivulziano, занимающих ряд страниц в Codice Atlantico и обильно встречающихся вперемежку и беспорядке в других манускриптах; с другой — рукописи „Н“ и „J“ и „Атлантический“ кодекс явственно свидетельствуют о работах Леонардо над составлением латинской грамматики с итальянским текстом и латино-итальянским словарем (см. Calvi, „Manoscritti di Leonardo da Vinci“, 1925, стр. 140—146, Solmi, *о. с.* 8—15). Он использовал при этом грамматику Донато, реторики Гуильельмо Саона и Алессандро Галла, латино-итальянский словарь Джовани Бернардо, „utile e necessario a molti“, „полезный и необходимый для широкого читателя“ (Solmi, *о. с.* 15).

Это менее всего было мимоходной или случайной затеей. Она занимала его в течение трех десятилетий, всю вторую половину его жизни, на равных правах с гидравликой и механикой, живописью и анатомией, геометрией и инженерией. Как бы ни толковать замыслы Леонардо, в виде ли опыта труда по философии языка (тезис, выдвинутый Геймюллером), или в виде намерения создать точный научный язык, о чем говорит Сольми („Винчи задумал дать точное и устой-

чивое выражение итальянской терминологии, как того требовала экспериментальная наука, коей он признавал себя основоположником“,— „Fonti“, 12), или же дело шло всего лишь о простом и совершенно непритязательном практическом составлении итальянского лексикона и вспомогательных материалов к нему, как доказывает общий антагонист Ольшки (О. с. 1, 208),— достаточно самого факта, чтобы сугубое внимание Леонардо к технологии писательства было очевидно и ризительно.

Обличения Ольшки, доказывающего, что нельзя называть писания Леонардо научными, порочны столько же пафосом своего антиисторизма, сколько и непониманием закономерности того, что ученый и художник в Леонардо были неразъединимы. Это не являлось помехой для его научного или художественного творчества, наоборот, это взаимно обостряло и углубляло их. Гиперкритицизм Ольшки судит Леонардо с позиций 1920-х годов, вместо того чтобы судить его с позиций, на которых стояли точные науки на четыреста лет раньше, в 1520-х годах, и отсюда продвигаться вместе с Леонардо вперед настолько далеко, насколько великий флорентинец может прийти, то-есть сквозь все шестнадцатое и семнадцатое столетия, а кончиками — и сквозь два следующих. Но стоит только поставить такие обличения с головы на ноги, как писательский облик Леонардо обрисовывается во всем своеобразие.

В самом деле, его литературный стиль — это стиль открывателя, страстно борющегося за разгадку тайн природы и закрепляющего свои открытия с огромной словесной пластичностью. Писания Леонардо, и по сути и по форме,— художественный дневник исследователя. В этом — их сила и очарование. Записи Лео-

нарко нельзя читать холодно; это никому не может удастся. В читающем возникает, хочет он того или нет, сильнейшая эмоциональная волна, омывающая простое и спокойное понимание того, что говорит Леонардо, какой-то, так сказать, патетической напряженностью. Мы становимся соучастниками или противниками леонардовских исканий и раздумий. Они всегда драматичны. Даже отвлеченную теорему, техническое изобретение, художественное положение Леонардо излагает так, что мы ощущаем сжатую до отказа пружину мысли и чувства, которая должна вот-вот разжаться и ударить. Этим обусловлены особенности писательской манеры Леонардо; их встречаешь сначала как неожиданность, а потом запоминаешь навсегда, как устойчивую черту его общего, художественного и научного облика.

Таких особенностей — две, и они взаимно связаны. Первая состоит в том, что леонардовский литературный стиль использует весь диапазон прозы, от научно-абстрактной до художественно-образной; вторая состоит в том, что теоретические писания Леонардо всегда чреваты беллетристизмом, повествовательностью, драматизмом, описаниями, которые готовы вспыхнуть при любой okazji и перевести отвлеченное изложение мысли в словесную картину. Сжав открытие или положение в теорему, Леонардо остается еще настолько переполненным напряжением, что дает себе разряд в литературном выражении обуревающих его чувств. В „Атлантическом“ кодексе, на листе 345, есть один из разительнейших образцов этой сублимации (см. № 327, т. I данного издания); спокойный теоретизм первой половины записи вдруг взрывается огромным ликованием второй части: „Поскольку образы предметов полностью находятся во

всем предлежащем им воздухе и все — в каждой его точке, необходимо, чтобы образы гемисферы нашей, со всеми небесными телами, входили и выходили через одну естественную точку, где они сливаются и соединяются во взаимном проникновении и пересечении, при котором образы луны на востоке и солнца на западе соединяются и сливаются в такой естественной точке со всей нашей гемисферой. О, чудесная необходимость! Ты с величайшим умом понуждаешь все действия быть причастными причин своих, и по высокому и непререкаемому закону повинуетсЯ тебе в кратчайшем действовании всякая природная деятельность! Кто мог бы думать, что столь тесное пространство способно вместить в себя образы всей вселенной? О, великое явление,— чей ум в состоянии проникнуть в такую сущность? Какой язык в состоянии изъяснить такие чудеса? Явно никакой! Это направляет человеческое размышление к созерцанию божественного“.

Эта заметка Леонардо похожа на коромысло, где обе половины точно уравновешены. В массе его записей соотношение меняется. Оно принимает самый разнообразный характер — от сжатой строчки философического обобщения до развернутого отрывка, являющегося итогом какого-то ряда наблюдений и размышлений, которые здесь, на лист, не попали, а были записаны где-то в другом месте или не записаны вовсе. Шкала леонардовских приемов велика. Одно из излюбленнейших его средств — афоризм. Он вмещает в себя все, что хочет. Леонардо: теорию и практику, общее и частное: „Необходимость — наставница и пестунья природы“; „Жизнь нашу мы делаем смертью других“; „Печень — управительница и распределительница жизненного питания человека;

желчь — служанка и прислужница печени, которая все отбросы и излишние жидкости пищи, распределяемой печени по членам, выметает и вычищает“; „Первая картина состояла из единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену“; „Жалок тот ученик, который не превосходит учителя“, и т. д., и т. п. Менее всего можно считать эту афористичность признаком антинаучности леонардовского мышления. Наоборот, афористичность дает двуединству творческой природы Леонардо естественное выражение: в плане теоретическом это означает лаконизм мысли, сжатой до формулы; в плане художественном это означает лаконизм формы, отчеканенной до рельефа. Одно другому не мешает, одно другим обуславливается. Это не плюс и не минус, это — особое свойство, отражающееся на форме, но не отражающееся на качестве.

Отсюда же проистекает и другая особенность леонардовского письма — драматургизм его литературной манеры. Внутренняя напряженность работы принимает у Леонардо часто вид монолога или диалога. Леонардовская проза богата вопросами, восклицаниями, повелительными наклонениями, всей живописной энергией обращений к кому-то — к себе, к читателю, в сторону, по неведомому адресу. Леонардо неохотно пишет в первом лице: „Мне как-то пришлось видеть такое умножение воздуха... и как раз над Миланом я видел облако в форме величайшей горы...“ (№ 781); столь же редко пишет он безлично и условно: „Если сделать сверлом отверстие в молодом дереве... то получится...“ (№ 79). Он предпочитает обращаться даже к себе самому как к собеседнику: „Постарайся посмотреть Ветолона, что в библиотеке в Павии“ (№ 6); „Спроси жену Борджино Кривелли, как петух кор-

мит и выводит дымят курицы, будучи в нее влюблен“ (№ 10); „Ты сделаешь с четырех сторон лестницы, ведущие к месту, созданному самой природой на скале... и пусть воды льются... а на западе пусть будет озеро с островками посредине, на котором пусть будет густая и тепистая роща“ (№ 797); „Опиши пейзаж с ветром и с водою и с восходом и заходом солнца“ (№ 758); „Ты, живописец, учись делать свои произведения так, чтобы они привлекали к себе своих зрителей“ (№ 682); „О живописец-анатомист, берегись, чтобы слишком большое знание костей, и связок, и мускулов не было бы для тебя причиной стать деревянным живописцем“ (№ 649). Этот ряд можно увеличить в любом направлении. Недаром, когда читаешь леонардовские записки подряд, одну за другой, то словно бы слышишь живую речь человека, размышляющего перед тобой вслух, преподающего советы, хвалящего, осуждающего, печалящегося, восторгающегося, описывающего, рассказывающего.

Зачастую эти черты соединяются по несколько вместе. Беллетристизм Леонардо достигает в этих случаях великолепной выпуклости. Так, философское размышление Леонардо иллюстрирует притчей: „О, время, истребитель вещей, и старость завистливая, ты разрушаешь все вещи, и все вещи пожираешь мало-по-малу твердыми зубами годов и медленной смерти. Елена, смотрясь в зеркало и видя досадные морщины лица своего, жалуется и думает наедине, зачем дважды была похищена она?“ (№ 77). Так, притча иногда замевает собой теоретическое доказательство: „Когда в день рождения короля Матвея порт поднес ему произведение, восхвалявшее тот день, когда король этот родился на благо мира, а живо-

писец подарил ему портрет его возлюбленной, король сейчас же закрыл книгу поэта, повернулся к картине и остановил на ней свой взгляд с великим восхищением...“, — и на негодующий вопрос поэта следует монолог короля о преимуществах живописи над всем другим (№ 471). Нередко, наконец, Леонардо ставит своим писаниям прямые изобразительные задачи: так, например, он считает важным, в качестве подготовительного приема к работе над картиною, создавать точнейшие словесные программы будущих композиций; он советует живописцу: „опиши то-то“, и сам дает ряд таких описаний.

Они замечательны. Его словесное искусство тончайшим образом передает эту неповторившуюся в истории живописи леонардовскую всенаблюдательность, величавость общего строя и неслыханную точность деталей. Он все видел, все знал, все мог. Его описания „битвы“, „бури“, „потопа“ потрясающи. „... Делай победителей и побежденных бледными, с бровями, поднятыми в месте их схождения, а кожу над ними — испещренной горестными складками; на носу должно быть несколько морщин, которые дугою идут от ноздрей и кончаются в начале глаза... зубы раскрыты, как при крике со стенаниями, одна из рук пусть защищает преисполненные страхом глаза, поворачивая ладонь к врагу, другая опирается в землю, чтобы поддержать приподнятое туловище... сделай мертвецов, одних — наполовину прикрытыми пылью, других — землей... пыль, перемешиваясь с пролитой кровью, пусть превращается в грязь...“ и т. д. Какой страшный, мучительный натурализм, равный по неистовству его „Битве при Ангиари“, которую мы знаем по наброскам в кодексах и по копии Рубенса в Лувре! Вот кусок иного звучания, отрывок

из описания „Потопа“: „... Виден был темный туманный воздух, осаждаемый бегом различных ветров, окутанный непрерывным дождем и смешанный с градом; то туда, то сюда несли они бесчисленные ветви разодранных деревьев, смешанных с бесчисленными листьями. Вокруг видны были вековые стволы, вырванные с корнем и разодранные яростью ветров...“ (787). Этот могучий ритм фраз, это тревожное движение образов мы встретим лишь спустя три века, у проторомантиков, у Бернардена де Сен-Пьера и Шатобриана, когда музыкальная стихия природы впервые воплощается в лирической прозе. Вот, наконец, третий вид литературы совсем другой настроенности — описание Кипра. Оно музыкально и меланхолично. Это одна из вершин словесного искусства Леонардо. Описание начинается светлой палитрой слов: „С южных берегов Киликии виден в полуденной стороне прекрасный остров Кипр, бывший царством богини Венеры, и многие, возбужденные его красотой, разбивали корабли свои и снасти среди скал, опоясанных головокружительными волнами. Здесь красота нежных холмов приглашает странствующих корабельников отдохнуть среди цветущей зелени, в которой кружащиеся ветры наполняют остров и окрестное море сладкими ароматами“. Затем в это мажорное, мелодическое начало начинает вылетаться темная нить: „О, как много кораблей здесь было уже потоплено! О, как много судов разбилось о скалы! Здесь можно было бы видеть бесчисленные корабли, разбитые и полуприкрытые песком; у одного видна корма, у другого нос, у одного киль, у другого борт...“ и т. д., и это нарастание сразу обрывается трагическим финалом: „Здесь северные ветры в отзвуках производят разнообразные и страшные звучания“.

Сам ли это сочинил Леонардо или записал чужой рассказ? И в том и в другом случае художественность этого наброска огромна. Он совершенен своей законченностью и гармонией. Это высокий образец искусства слова. Чтобы так сочинить самому или так переложить рассказ какого-нибудь путешественника, заезжего купца, надо быть мастером литературы.

Вообще, после того как по страницам кодексов пройдем с чисто художественным мерилom, литературное умение Леонардо предстает в таком отстоянном и пластичном виде, что законным становится титул большого писателя, одного из создателей итальянской прозы, которое дают ему исследователи, догадавшиеся уделить внимание этим проявлениям его гения.

После побасенок в теоретических текстах, после описаний, метафор, образных ассоциаций и аналогий, в которых геллертерский педантизм усматривает роковые изъяны леонардовского научного мышления, естественно встретить среди записей Леонардо чисто беллетристические опыты, художественные произведения, живущие самостоятельной жизнью. Их немного, но вполне достаточно, чтобы образовать специальный раздел в леонардовских писаниях. Они делятся на три группы. Две из них — явно внешнего назначения; третья же писалась, видимо, для себя, а если и бывала в общественном использовании, то изредка, и притом в качестве криптограммы, привлекавшей внимание только своей внешней занимательностью, внутренне же нескрытой и таившей смысл лишь для самого Леонардо.

Первые две группы — это „Предсказания“ и „Фадети“; третья группа — „Басни“. „Предсказания“ являются игрой в загадки и разгадки. Нет сомнения,

что у них было светское назначение и, может быть, даже только придворное. Леонардо придумывал сразу целый ворох таких *enigmi* или *profezione* и сразу заносил их сериями в свои тетради. То, что сохранилось, умещается почти полностью на немногих страницах „Атлантического“ кодекса и манускрипта „J“. Кое-что разбросано еще по нескольким тетрадям. Вероятно, их было больше, чем сохранилось. Предела этому искусству вообще нет, особенно для такого выдумщика, как Леонардо. Он явно готовил их для той или иной okazji, когда собиралось высокое общество, и было приятно или обязательно развлекать его. Точно сказать, когда сочинил Леонардо „Предсказания“, нельзя. Хронологизация леонардовских рукописей находится еще в начальном состоянии. Новейшая работа Джероламо Кальви (*Calvi*, „I manoscritti di Leonardo da Vinci“, 1925) делает первые шаги, чтобы разобраться в хаосе листов, случайно соединенных позднейшими руками. Для детальных определений она недостаточна. Можно лишь предположить по совокупности данных, что „Предсказания“ были сочинены в миланский период на потребу Лодовико Моро и его окружения и являлись частью тех „занимательностей“, которые Леонардо поставлял своему покровителю и хозяину.

В чем состояла игра? В том, что словесное описание явления, верное отдельными признаками, расходилось елико возможно с существом описываемого. Тем самым обыденная вещь превращалась в свою противоположность; слушатель же должен был узнать и назвать вещь по имени. Словесное искусство Леонардо в том и состояло, чтобы, с одной стороны, как можно больше разъединить описание примет вещи от действительного ее облика, а с другой —

не разорвать между ними связи. Он это делал виртуозно. Он работал как ювелир слова. Если не догадаться о назначении этих отрывков, их чтение создает впечатление каких-то грандиозных кошмаров. Пророческий тон, напор образов сразу потрясают слух и поднимают воображение так высоко, что распознать мелкую обыденность предмета почти невозможно. Надо было понатореть в этого рода игре, чтобы состязаться с Леонардо. Сохранились отрывки, которым сам Леонардо не дал разгадки. Они по сей день предоставляют желающим случай испробовать свои силы: „Видно будет, как кровь выходит из растерзанной плоти и струится по наружным частям людей“; „Видно будет, как львиная порода разрывает когтистыми лапами землю и в сделанные ямы хоронит себя вместе с другими зверями, ей подчиненными“. Пометки Леонардо к большинству „пророчеств“ говорят, что решения были простейшими: „О морские города! я вижу вас, ваших граждан, как женщин, так и мужчин, туго связанных крепкими узами по рукам и ногам людьми, которые не будут понимать ваших речей, и вы сможете облегчать ваши страдания и утрату свободы лишь в слезных жалобах, вздыхая и сетуя промеж самих себя, ибо тот, кто связал вас, вас не поймет, ни вы их не поймете“, — разгадка этих грозных слов дана Леонардо в надписи: „О запеленутых младенцах“. Этот образец построения типичен. Остальные строятся так же: „Видно будет, как кости мертвецов в быстром движении вращают судьбу того, кто их движет“, — пометка Леонардо: „Игральные кости“; или: „Вернется время Прода, ибо невинные младенцы будут отняты у своих кормилиц и умрут от великих ранений от рук жестоких людей“, — пометка Леонардо: „О козлятах“.

Вполне вероятно, что и вторая группа записей имела такое же светское назначение. „Фадетии“ Леонардо несут все признаки легкого жанра. В них нет ничего специфически леонардовского. Они лишены его индивидуальных черт. Они не обладают ни изощренной изобретательностью, мучительной и лукавой, которая составляет основу „Предсказаний“, ни моральным пафосом, наполняющим „Басни“. Они — тоже игра, традиционная игра в анекдоты, в занимательное повествование, в остроумие, в острословие, даже в сквернословие. Все это есть в „Фадетиях“: ведро воды, вылитое неким живописцем на голову патера в отместку за окропление картин святой водой; лежебока, не желающий, хотя солнце взошло, вставать, под предлогом, что у солнца путь большой, а у него короткий; патер, распаляющийся при виде женщины, и т. д., и т. п. Сам ли Леонардо был автором этих анекдотов, или же они представляют собой такие же куски чужих произведений, выписки из прочитанных книг, какими являются в кодексах стихотворные цитаты? Сольми в „Fonti“ смог указать только два случая заимствований Леонардо: таков рассказ об умиравшем, пожелавшем увидеть чудо в виде доброй женщины (см. 865), и анекдот о живописце, делавшем красивые картины, но уродливых детей (см. 853). Первое взято из новеллы Саккетти, второе совпадает со старинным рассказом, приписывающим Данте и Джотто диалог на эту тему (см. Сольми, о. с. 259, 323). Но то обстоятельство, что пока обнаружено лишь два прямых источника, не означает, что остальное сочинено самим Леонардо. Однако не в этом суть. Тот же вопрос можно было бы поставить и в отношении признанных новеллистов Треченто и Кватроценто, и оказалось бы, что своими сюжетами и

остротами они щедро заимствовали у стариков и современников, и что их мастерство состояло преимущественно в писательской обработке материала. Так же обстоит дело с Леонардо. Он читал, слышал, запоминал, кое-что сочинял сам. По материалу все это было вполне ходовая, общая монета; но по словесному искусству Леонардо был и здесь высоким мастером рассказа. Он проводит в „Фацетиях“ свой излюбленный лаконизм повествования, афористичность выражений и стремительную подвижность слов. Саккетти в сравнении с ним — многословен и растянут, он любит кружить около происшествий, людей и разговоров; старинное же повествование о пикировке Данте и Джотто во много раз длиннее отрывка Леонардо, который вместил весь рассказ в две фразы. Ближе всего манера Леонардо стоит к „Фацетиям“ Поджо, к его острой краткости, его игре смыслом, его скромным забавностям. Что Леонардо хорошо знал знаменитого повеллиста, — бесспорно: в „Атлантическом“ кодексе есть его пометка: „Facetie di Poggio“. Если прямо он и не брал у Поджо ничего (это так, по крайней мере, в отношении того, что сохранилось в леонардовских тетрадах), то писательской манерой он видимо был ему обязан. Определить время возникновения леонардовских „Фацетий“ еще труднее, чем сделать это в отношении „Предсказаний“. У них молодой дух и старинная традиция. При дворе Лоренцо Великолепного и среди флорентийских друзей они могли быть так же уместны и приятны, как и в миланских сферах, возле Лодовико Моро. Вероятно, так это и было: одно записывалось во Флоренции, другое — в Милане.

Значение „Басен“ несравненно больше. У них иная природа. Они не предназначены для легкого пользо-

вания. Это не светская игра и не занимательное времяпрепровождение. Трудно сказать, пускал ли Леонардо их в общественный оборот или оставлял только для себя. Возможно, что при случае он рассказывал их, то одну, то другую; но не в этом было их назначение. То, что он говорил в них, выражало его самые сокровенные мысли о жизни и судьбе. Если вообще его записи — дневник, то среди всей его художественной прозы одни лишь „Favole“ можно назвать искусством интимным и личным. Это относится не столько к их форме, сколько к содержанию. По внешности они более или менее традиционны. Писательское мастерство Леонардо тут выразилось в том, что, идя следом за исконным строем басни, он сумел в свою очередь создать такие образцы, которые стоят на уровне самых совершенных произведений этого жанра. Его действующие лица — мир природы и зверья. Его концовки — правила житейского поведения и общения жизненной мудрости. Его построения — кратчайшее развитие темы по прямой. „Favole“ Леонардо просятся в хрестоматию, в соседство с классической басенной литературой.

На этот раз не может быть колебаний относительно того, являются ли „Басни“ собственным детищем Леонардо или они — переложение, переработка чужого материала. Они — леонардовские, собственные. Они специфичны как по обращению с темой, так и по выводам. В „Баснях“ наглядно проступает ни с чем несравнимая леонардовская наблюдательность естествоиспытателя-практика. Конечно, он хорошо знал литературу этого рода; он перелагает „L'Acerba“, он конспектирует знаменитый „Fior di Virtu“ морально-естествоиспытательский компендиум наблюдений и рассуждений (De Toni, стр. 66—73; Сольми, „Fonti“,

стр. 155—169); он — внимательный читатель „Естественной истории“ Плиния, известной ему по итальянскому переводу Кристофоро Ландино (*De Toni, „Le piante e gli animali in Leonardo da Vinci, 1922; Сольми, о. с., стр. 73—85, 235—247*); его переложения из Плиния обширны. Однако знаменательно, что Плиний понадобился ему только для экзотической фауны и флоры — для того, чего Леонардо непосредственно, сам, наблюдать не мог. В „Басни“ же он не вводит ни одного экзотического зверя или экзотического растения. „Басни“ вполне, так сказать, фамильярны. Они пользуются домашним материалом. Характеристики „Басен“ говорят об абсолютном, наощупь, на близкий глаз, знании навыков и повадок того животного и растительного мира, который описывается. Чисто леонардовский натурализм проступает в любой строчке. Пишучи, Леонардо явственно видит жилку листа, неровность ствола, скелет птицы. Недаром тут же, среди строк, он набрасывает рисунки растений и т. п. При случае он не может удержаться, чтобы не перенести в басню даже наблюдений специального порядка, — например положение хвоста летящей птицы. Сравните орнитологическую запись 234: — „Сложным наклоном называется тот, который делают движущиеся в воздухе птицы, держа хвост выше, чем голову, и одно крыло ниже другого“, и описание полета сороки в басне о сороке и иве (828): „тогда сорока..., подняв хвост и опустив голову и бросившись с ветки, отдалась тяжести своих крыльев и, ударяя ими по подвижному воздуху то туда, то сюда, забавно направляя руль хвоста, долетела она до одной тыквы...“ Этого мы не найдем нигде, ни у одного другого басенника. Это — Леонардо, как он есть.

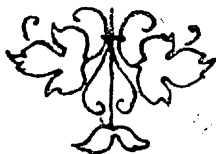
И уже совсем по-леонардовски, не относительно,

а абсолютно, звучит внутренняя суть „Favole“. То, о чем мы умозаключаем по биографическим данным, о чем косвенно говорят его картины и рисунки,—то в „Баснях“ выражается открыто. Их мораль однообразна, постоянна, даже упряма. Если не сразу понимаешь, к чему клонит Леонардо по двум-трем первым вещам, то начинаешь настораживаться, когда читаешь пятую-шестую, и с полной ясностью видишь смысл писаний, во всей их обнаженности, когда доходишь до конца и оцениваешь „Favole“ по совокупности. Это самый мрачный из басенных сборников мировой литературы. Пессимизм Леонардо здесь программный. „Favole“—леонардовский экклезиаст. Жизнь—зло, уничтожение, тьма. Ни к чему не стремись—тебя ударит судьба. Никому не делай добра—тебе отплатят злом. Если ты богат, прячь достатки, их отберут. Не радуйся—будешь плакать. Если избавишься от опасности—помни, тебя стережет другая. Не завидуй сильному—его пожрет более сильный, чем он. Басня за басней, строчка за строчкой, концовка за концовкой твердят об этой мудрости. Таковы же темы „Favole“, подряд, насквозь:—о ручье, нанесшем земли и камней в русло;—о воде, пожелавшей подняться в небо;—об огоньке, оторвавшемся от пламени;—о камне, переменившем место;—о бритве, ушедшей от дырюльника;—о лилии, расположившейся на берегу, и т. д., и т. п.—до последней, незаконченной басни о зеркале, чванлившемся тем, что в него глядится королева.

Леонардо подводит здесь итог жизни. Это его оценка своих метаний, опытов, попыток найти себе место среди людей и века. В „Баснях“ говорит чувство общественной беспризорности, социальной неустойчивости, схождения на-нет личности, которая по

своим безмерным силам могла все, не видела равных себе во всеобъемлемости дарований, но осуществила мало, почти ничего, ибо ее огромность и необъятность не были нужны никому, а нужны были только обыденная работа и обыденные дела. В „Favole“ скоплена горечь старчества и одиночества. Так это и было. Они писались, видимо, в конце миланских лет и в годы бродяжничества после падения Моро. Их сочинял тот Леонардо, который, крепко сжав тонкие, бескровные, стариковские губы, колюче глядит на нас прячущимся под нависшими бровями взглядом со знаменитого туринского автопортрета.

Абрам Эфрос





Басни

803. *Br. M. 42 v.*

учей нанес так много земли
и камней себе в ложе, что
и сам принужден был по-
кинуть свое русло.

804.

S. K. M. III, 66 v.

Увидала бумага, что вся она покрыта тем-
ной чернотой чернил и стала на это печало-
ваться; а те доказывают ей, что из-за слов,
которые нанесены на ней, ее и сохраняют.

805.

S. K. M. III, 93 v.

Пребывала вода в гордом море, своей сти-
хии; но пришло ей желание подняться на воз-
дух и, подкрепившись стихией огня, вознеслась
она тонким паром и казалась почти такой же
тонкости, что и воздух. Но, поднявшись в вы-
соту, очутилась она среди воздуха, еще более
тонкого и холодного, где ее и покинул огонь.
И вот уже малые ее крупницы, теснимые друг
к другу, стали соединяться между собой и обре-

тать тяжесть; и при падении обратилась ее гордость в бегство.

Так вот и падает она с неба; а затем выпила ее сухая земля, где в заточении на долгие времена отбывает она покаяние в грехе своем.

806.

С. А. 67 r.

Пламя, уже месяц [пребывавшее] в печи у стекольщика, завидев, что приближается к ней свеча в прекрасном и блистающем подсвечнике, с великим усилием потщилося дотянуться до нее. И один из языков его, оставив естественный свой бег, оторвался изнутри от бушующего огня, коим питался, и, пробившись с другой стороны сквозь малую щель, бросился на свечу, бывшую поблизости, и, с величайшей прожорливостью и ненасытством пожирая ее, почти привел и себя к концу. И тогда, желая помочь себе в продлении жизни, напрасно пытался он вернуться в печь, которую он покинул, отчего и принужден был умереть и кончиться вместе со свечей.

Так-то, в плаче и раскаянии, обратился он в удушливый чад, оставив всех братьев своих в блистающей и долгой жизни и красе.

807.

С. А. 67 v.

Случилось так, что комочек снега очутился на верхушке скалы, находящейся на крайней высоте высочайшей горы, и, собрав в себе соображение, стал он размышлять и говорить про-меж себя так:

— Вот, не надлежит ли считать меня зазнавшимся и гордецом из-за того, что я, малый ком

снега, нахожусь на столь высоком месте, и допустимо ли, что такое великое множество снега, какое отсюда видно мне, лежит ниже меня? Поистине, ничтожная моя толика не заслуживает этой высоты, о чем хорошим назиданием, в связи с ничтожеством моего облика, служит мне то, что сделало вчера солнце с моими сверстниками, которые в немного часов были солнцем растоплены. А произошло это потому, что заняли они более высокое место, нежели им приличествовало. Я же хочу спастись от гнева солнца и принизить себя, и найти место, соответствующее бедной моей значимости.— И вот ринулся он вниз и стал спускаться, катясь с высоких откосов поверх другого снега; но чем ниже искал он себе места, тем больше росла его величина, в такой степени, что, когда кончил он свой бег, на холме лежала едва ли меньшая масса его, нежели сам холм, который держал его; и был он последним, которого в то лето растопило солнце.

Сказано для тех, кто смиренен: те и вознесены будут.

808.

Br. M. 42 v.

Комок снега, чем больше, катясь, спускался со снежной горы, тем больше рос в своей величине.

809.

C. A. 175 v.

Камень отменной величины, недавно извлеченный из воды, лежал на некоем возвышенном месте, где кончалась приятная рощица, над вымощенной мостовой, в обществе растений разных цветов, изукрашенных разнообразной

расцветкой. И видел он великое множество камней, которые были собраны на лежавшей под ним мостовой. И вот пришло ему желание упасть отсюда вниз, ибо говорил он себе так:— Что делать мне здесь с этими растениями? Хочу жить вместе с теми моими братьями.— И, низринувшись вниз, окончил он среди желанного общества легкомысленный свой бег. Когда же полежал он так недолго, взяли его в неустанную работу колеса повозок, подкованные железом ноги лошадей и путников: тот его перевернет, этот топчет, порой поднимется он на малую высоту, иногда покроет его грязь или кал каких-нибудь животных,— и тщетно взирает он на то место, откуда ушел, на место уединенного и спокойного мира.

Так случается с теми, которые от жизни уединенной, созерцательной, желают уйти жить в город, среди людей, полных нескончаемых бед.

810.

С. А. 175 v.

Бритва, выйдя однажды из рукояти, которую она превратила себе в ножны, и раскинувшись на солнце, увидела, что солнце отражается в ее теле; от таковой вещи возвела она себя в величайшую славу и, обратившись мыслями назад, принялась так рассуждать с собою:— Неужели же возвращусь я опять в ту лавку, откуда лишь недавно я ушла? Разумеется, нет! Не угодно богам, чтобы столь блистающая красота спустилась до такой низменности духа. Какое было бы безумство, ежели бы я была обречена брить намыленные бороды простаков крестьян и производить механическую работу!

Это ли тело употреблять для подобных упражнений? Разумеется, нет! Схоронюсь-ка я в каком-нибудь потайном месте и стану в спокойном отдохновении проводить жизнь.

И вот, спрятавшись так на несколько месяцев, вернулась она однажды на свет божий и, выйдя из ножен, увидела, что уподобилась заржавленной пиле и что гладь ее уже не отражала блистающего солнца. В напрасном раскаянии тщетно оплакивала она непоправимую беду, так говоря себе: — Увы! Насколько лучше было у брадобрея пускать в ход мое утраченное лезвие такой отменной тонкости! Где она, сверкающая гладь? Истинно, противная и грубая ржавчина пожрала ее!

То же случается с теми умами, которые, прекратив упражнение, предаются безделью; таковые, на подобие вышесказанной бритвы, утрачивают режущую свою тонкость, и ржавчина невежества разъедает их облик.

811.

Ash. I, 14 r.

Лилия расположилась на берегу Тичино, а течение унесло и берег, и лилию.

812.

C. A. 76 r.

В орешник, выставивший поверх улицы перед прохожим богатство своих плодов, каждый человек бросал камни.

813.

C. A. 76 r.

На фиговое дерево, стоящее без плодов, никто не глядел; когда же оно захотело, производя означенные плоды, получить похвалу от людей, то было ими согнуто и сломлено.

Растение жалуется на сухую и старую палку, которая торчит у него сбоку, и на сухие палки, обступившие его кругом. Но та держит его прямо, а эти охраняют от дурного соседства.

815.

C. A. 67 v.

Кедр, возгордившийся своей красотой, не доверяет деревьям, его окружающим, и велит их снести. Тогда ветер, не встречая больше препятствий, вырывает его с корнем и бросает оземь.

816.

C. A. 67 v.

Дикая лоза, недовольная своим местом за изгородью, стала перекидывать ветви через общую дорогу и цепляться за противоположную изгородь. Тогда прохожие ее сломали.

817.

Br. M. 42 v.

Лоза, состарившаяся над старым шестом, рухнула вместе с падением этого шеста и была в горестном единении выброшена вместе с ним.

818.

Br. M. 42 v.

Ива, которая благодаря длинным своим ветвям пожелала превзойти порослью любое другое дерево, была за то, что свела дружбу с лозой, которую ежегодно подрезают, также и сама постоянно изувечиваема.

819.

C. A. 67 v.

Кедр пожелал вырастить прекрасный и большой плод на самой своей верхушке и всеми силами соков своих осуществил это. Но когда

тот вырос, то стал причиной того, что начала гнуться высокая и прямая макушка.

820.

С. А. 76 г.

Персиковое дерево, позавидовав большому числу плодов, которые производил орешник, сосед его, и порешив сделать то же, так обвешало себя плодами, что сказанные плоды вырвали его с корнем и кинули сломанным наземь.

821.

С. А. 76 г.

Стояло фиговое дерево в соседстве с вязом и, видя, что на ветвях у него нет плодов, и горя желанием заполучить солнце для кислых своих фиг, с попреком сказало ему: — О вяз, неужели же тебе не стыдно заслонять меня?.. По погоди! Пусть дети мои достигнут зрелости, тогда увидишь, где ты окажешься! — Когда эти дети созрели, то проходивший отряд солдат, дабы оборвать фиги, всего его изодрал и обезветвил, и сломал. И когда так стояло оно, лишенное членов своих, задал ему вяз вопрос, говоря:

— О, фиговое дерево, не много ли лучше было стоять без детей, нежели из-за них притти в такое злосчастное состояние?

822.

С. А. 67 г.

Лавр и мирт, увидя, что срубают грушу, вскричали громким голосом: — О груша! Куда повлекут тебя? Где гордость, которая была у тебя, когда на тебе были зрелые твои плоды? Отныне уже не будешь ты бросать сюда тень густыми своими волосами! — Тогда груша ответила: — Меня возьмет с собой крестьянин, ко-

торый рубит меня, и понесет он меня в мастерскую лучшего ваятеля, который при помощи своего искусства придаст мне форму бога Юпитера, и буду я посвящена храму, и все станут вместо Юпитера поклоняться мне. Ты же будь готов к тому, что часто будешь оставаться покалеченным и лишенным ветвей, которыми люди, дабы выказать мне почитание, станут окружать меня.

823.

Br. M. 42 v.

Невод, который привык ловить рыбу, был схвачен и унесен яростью рыб.

824.

C. A. 257 v.

Тщеславный и непостоянный мотылек, не довольствуясь тем, что мог удобно летать по воздуху, плененный прелестным пламенем свечи, порешил влететь в нее; но веселое его движение стало причиной скорого горя. Когда в названном пламени сгорели нежные крылья и злосчастный мотылек упал, весь обгорев, к подножию подсвечника, то после многих стенаний и раскаяний отер он слезы с выплаканных глаз и, подняв лицо вверх, молвил:— О, лживый свет! Скольких, как и меня, удалось тебе в минувшие времена бесчестно обмануть! Ах, если уж возжелал я узреть свет, то не надлежало ли мне отличить солнце от лживого пламени грязного сала?

825.

C. A. 67 r.

Каштан, увидев под фиговым деревом человека, который пригибал к себе его ветви и, срывая зрелые плоды, клал их в открытый рот,

разжевывая и разламывая крепкими зубами, промолвил, сотрясая длинными ветвями и шумно шурша: — О фиговое дерево! Насколько меньше моего обязано ты природе! Посмотри, как сомкнуто расположила она во мне милых моих сыновей, одев их снизу нежной сорочкой, а поверх нее поместив твердую и подбитую скорлупу; и, не довольствуясь тем, что так облагодетельствовала меня, она соорудила им крепкое обиталище, а на нем расположила колючие и густые шипы, дабы руки человечьи не могли повредить мне.

Тогда фиговое дерево стало, вместе со своими сыновьями, смеяться, а кончив смех, молвило: — Знай же, у человека сноровка такова, что он может жердями, и камнями, и сучьями, промеж твоих ветвей, тебя пригнуть и лишить плодов, а когда те упадут, истоптать их ногами и камнями, так что плоды твои выйдут, изорванные и покалеченные, наружу из вооруженного жилища; меня же со всей осторожностью трогают руками, а не так, как тебя, — палками и камнями.

Кизилевое дерево, у которого нежные ветви, отягченные свежими плодами, были исколоты острыми когтями и клювом назойливого дрозда, стало горько, жалостно печалуясь перед этим самым дроздом, моля его, чтобы, ежели уж он отнимает у него прекрасные плоды, то пусть по крайней мере не лишает его листьев, которые служат ему защитой от палящих лучей солнца, и не обдирает острыми когтями нежную

его кожу. На это дрозд, с деревенскою бранью, отвечал: — Еще бы! Помалкивай, дикий сухостой! Иль тебе неведомо, что природа заставляет тебя производить плоды ради моего пропитания? Не видишь, что ли, что ты и на свете-то существуешь для того, чтобы служить мне таковою пищею? Не знаешь ты, деревенщина, что ближайшей зимой ты станешь пищею и кормежкой огню?

Слова эти дерево выслушало терпеливо, хотя и не без плача, как вдруг, спустя немного времени, дрозд был пойман в силки, и стали собирать ветки, дабы соорудить клетку и запереть в нее того дрозда. И вот попался среди прочих прутьев и нежный кизил, приготовленный для плетения клетки; и этот кизил, видя, что быть ему причиной утраты дроздом свободы, возрадовался и промолвил следующие слова: — О дрозд! Меня-то еще не пожрал огонь, как говорил ты, а вот тебя я увижу в темнице прежде, нежели ты меня в огне.

827.

С. А. 67 г.

Случилось, что орех был унесен грачом на высокую колокольню; однако щель, куда он упал, спасла его от смертельного клюва. Тогда стал он просить стену, благости ради, какую дал ей господь, даровав ей такую вознесенность, и величие, и богатство столь прекрасных колоколов и столь чтимого звона, чтобы помогла она ему, — затем что, раз уж не довелось ему упасть под зеленые ветви старого своего родителя и укрыться в жирной земле, под опадающими листьями, то и не хочет он с нею рас-

ставаться; дело-де в том, что, пребывая в диком клюве дикого грача, дал он обет, что в случае, ежели избавится он от него, то станет он кончать жизнь свою в малой дыре.

Из-за таких слов стена, движимая состраданием, была вынуждена оставить его там, куда он упал. Но немного времени спустя стал орех раскрываться, и запускать корни промеж скреп камней, и расширять их, и высовывать наружу из своего вместилища побеги; а в скорости, когда поврежденные корни поднялись над зданием и окрепли, стал он расковыривать стену и сбрасывать древние камни с их исконных мест. Тогда-то поздно и тщетно стала оплакивать стена причину изъяна своего, а вскоре раскрывшись, обронила и большую долю своих частей.

828.

С. А. 67 г.

Злосчастная ива пришла к выводу, что не суждено ей радости видеть, как нежные ветви ее поднимутся до желанной высоты и вознесутся к небу, потому что из-за виноградных лоз и неких других деревьев, бывших по соседству, ее постоянно калечат, лишают ветвей и портят. И вот собрала она все свои способности и с помощью их открыла и распахнула дверь соображению. И пребывая в постоянном размышлении, и испытывая им растительный мир, дабы узнать, с кем бы ей соединиться, кто не нуждался бы в использовании ее прутьев, и пребывая некоторое время в таком пустячном соображении, пришла ей во внезапном наитии мысль о тыкке. И с большой радостью встряхнула она всеми ветвями, ибо померещилось ей, что она нашла

себе общество по вкусу и по желанию, затем, что тыква не более приготовлена вязать других, нежели самой быть связанной. И приняв такое решение, подняла она свои ветви к небу, внимательно выжидая какую-нибудь дружественную птицу, которая взялась бы стать вестником этого ее желания.

И вот, увидев, в числе их, поблизости сороку, обратилась она к ней так:— О милая птаха, прошу тебя ради той помощи, которую в эти дни, утром, нашла ты в моей листве, когда голодный сокол, жестокий и хищный, хотел пожрать тебя, и ради тех утех, которыми между названными моими ветвями, наслаждаясь любовью с подругами твоими, ты пользовалась когда-то,— прошу тебя, отыщи тыкву и попроси у нее несколько семян и скажи им, что когда они подрастут, то не иначе буду я обходиться с ними, как если бы собственным своим телом родила я их; и подобным же образом используй все те слова, какие могут быть убедительными для такой цели, тем более, что тебя, мастера красноречия, не нужно и учить этому. И ежели ты это сделаешь, я буду рада принять твое гнездо в лоно ветвей моих вместе с твоею семьей без уплаты какой-либо аренды.

Тогда сорока, установив и заключив наново с ивой несколько условий, особливо о том, чтобы та никогда не принимала к себе гадюк или куниц, подняв хвост и опустив голову, и бросившись с ветки, отдалась тяжести своих крыльев. И ударяя ими по подвижному воздуху то сюда, то туда, забавно направляя руль хвоста, долетела она до одной тыквы и, при помощи кра-

сивого поклона и нескольких добрых слов, получила просимые семена. И принеся их иве, была принята с веселым видом, и взрыхлив немного ногами землю рядом с ивой, посадила она вокруг нее эти семена. А они, выросши в короткое время, принялись, разрастаясь и выпуская свои побеги, охватывать все ветви ивы и большими своими листьями отбирать у нее красоту солнца и небес. И вдобавок к такому злосчастью, от роста тыкв, стали те тяжестью веса клонить верхушки нежных ветвей к земле, с особенным мучительством, и безобразя их. Тогда сотрясаясь и тщетно покачиваясь, чтобы заставить упасть с себя те тыквы, и потратив впустую несколько дней на подобное самообольщение, ибо добротное и крепкое оплетение противостояло этим замыслам,—видя проходящий ветер, препоручила она себя ему, и тот подул сильно. Тогда раскололся старый и пустой ствол ивы на две части, вплоть до самых корней; и, распавшись на две части, напрасно оплакала она себя самое и познала, что порождена она была на то, чтобы никогда не быть счастливой.

829.

С. А. 67 v.

Пожелал орел насмеяться над совой, да сам попал крыльями в птичий клей и был человеком схвачен и умерщвлен.

830.

С. А. 67 v.

Паук пожелал поймать муху предательской своей сетью, да сам был на ней осой с жестокостью умерщвлен.

Краб притаился под скалой, чтобы изловить рыб, которые под нее входили, но подошел прилив со стремительным низвержением камней, и их падением был искрошен этот самый краб.

Заснул осел на льду глубокого озера, а теплота его растопила лед, и осел на горе свое проснулся под водой и тотчас потонул.

Муравей нашел зерно проса, а зерно, почувствовав, что тот взял его, закричало: — если окажешь ты мне такое снисхождение, что дашь исполниться моему желанию появиться на свет, то возвращу я тебе себя сам-сто. Так и было.

Была устрица, вместе с другими рыбами, выгружена в доме рыбака близ моря. Просит она крысу, чтобы та отнесла ее к морю. А крыса, почувствовав желание съесть ее, побуждает ее раскрыться. Когда же та укусила ее, стискивает она той голову и закрывается. Приходит кошка и умерщвляет ту.

Сокол не мог стерпеть прятаний утки, ускользнувшей от него, ныряя под воду, и захотел, подобно той, преследовать ее и под водой; но, намочив перья, остался он в этой воде, а утка, поднявшись на воздух, посмеялась над соколом, который утонул.

Устрица: она во время полнолуния раскрывается вся, и когда краб видит ее, то бросает ей внутрь какой-нибудь камешек или стебель, и она уже не может закрыться, отчего и делается пищей для того самого краба. Так бывает с тем, кто открывает рот, чтобы высказать свою тайну, которая и становится добычей нескольких подслушивателей.

Дрозды сильно обрадовались, видя, что человек поймал сову и лишил ее свободы, привязав ее за ноги крепкими узами. Но эта сова стала потом, при посредстве птичьего клея, причиной того, что дрозды не только потеряли свободу, но и самую свою жизнь.

Сказано для тех стран, которые радуются, что властители их потеряли свободу, а из-за этого и сами они теряют потом помощь и остаются связанными во власти своих врагов, лишаясь свободы, а зачастую и жизни.

Нашла обезьяна гнездо с малыми птицами, вся в радости приблизилась к ним, но они уже умели летать, и она смогла поймать только меньшую. Исполненная весельем, держа ту в руке, пошла она к своему убежищу и, принявшись разглядывать этого птенца, стала его целовать, и от врожденной любви столько его целовала, и вертела, и жала, что лишила его жизни.

Сказано для тех, кто из-за того, что не наказывают детей, не имеют в них удачи.

839.

С. А. 119 г.

Спала собака на бараньей шкуре, а одна из ее блох, почуяв запах жирной шерсти, решила, что там должно быть место для лучшей жизни и больше безопасности от собачьих зубов и когтей, нежели если продолжать питаться от собаки. И недолго думая, покинула она собаку. И, войдя внутрь густой шерсти, она принялась с величайшим усилием протискиваться к корням волос. Но эта попытка, после великого пота, оказалась тщетной затем, что означенные волосы были так густы, что почти прикасались друг к другу, и не было там промежутка, где блоха могла бы отведать той шкуры. И вот после долгой работы и усталости пришло ей желание вернуться назад к своей собаке, которая однако уже ушла, и оказалась она обреченной после долгого раскаяния и горьких плачей умереть с голоду.

840.

С. А. 67 г.

Была осаждена мышь в малом своем обиталище лаской, которая с постоянной настороженностью выжидала ее смерти, а та сквозь малую щель глядела на великую свою опасность. Между тем подошла кошка и вмиг съела ласку и тут же ее сожрала. Тогда мышь, принеся в жертву Юпитеру несколько своих орешков, усерднейше возблагодарила свое божество. Но, выйдя наружу из норы, дабы обрести уже потерянную было свободу, была она вмиг, вместе

с жизнью, лишена ее дикими когтями и зубами кошки.

841.

Br. M. 42 v.

Паук, живший между виноградниками, ловил мошкору, которая на таких виноградниках кормится. Пришло время сбора, и был раздавлен и паук, и виноградины.

842.

C. A. 67 v.

Нашел паук виноградную гроздь, которую из-за сладости ее весьма посещали пчелы и разного сорта мошкору, и показалось ему, что нашел он место, весьма удачное для своих злодейств. И, спустившись сюда на тонкой нити и войдя в новое жилище, стал он каждодневно, расположившись в щелях, образуемых промежутками между ягод грозди, нападать, как разбойник, на несчастную тварь, которая не берегла себя от него. Но прошло несколько дней, и во время сбора была сорвана гроздь, и положена рядом с остальными, и была вместе с ними раздавлена. Таким-то образом виноград стал сильным и гибелью и для губителя-паука, и для погубленной мошкору.

843.

C. A. 67 v.

Басня о языке, кусаемом зубами.

844.

Ash. I, 44 v.

Крестьянин, видя пользу, которая проистекает от виноградной лозы, дал ей много подпорок, чтобы поддержать ее в вышине, когда же собрал плоды, то отнял палки и предоставил ей падать, разведя огонь из ее подпорок.

Вино, божественный сок лозы, пребывая в золотой и богатой чарке на столе у Магомета и чувствуя себя вознесенным в славе от столь великой чести, вдруг было охвачено противоположным размышлением и сказало себе: „Что делаю я? Чему я радуюсь? Разве я не замечаю, что нахожусь близко к смерти, и покину золотое жилище чарки, и перейду в отвратительные и зловонные недра тела человеческого, и там превращусь из благоуханного и сладкого сока в отвратительную и жалкую мочу? А сверх такого злосчастия, буду я еще вынуждено долгий срок пребывать в отвратительном убежище вместе с другим зловонным и сгнившим веществом, вышедшим из человеческих внутренностей?“ Оно вознесло крик к небу, требуя отмщения за такую поруху, а также того, чтобы отныне был положен конец такому посрамлению и чтобы после того, как эта страна произведет лозы прекраснее и лучше, чем весь остальной свет, не были они по крайней мере превращены в вино. Тогда Юпитер сделал так, что вино, выпитое Магометом, подняло душу его к мозгу, что и сделало его сумасшедшим и породило столько заблуждений, что он, прийдя в себя, поставил законом, чтобы ни один азиат не пил вина. И с той поры были оставлены в покое виноградные лозы со своими плодами.

(На полях)

Уже вино, войдя в желудок, стало кипеть и пучиться; уже душа его стала покидать тело; уже око обращается к небу, находит мозг, об-

виняет его в раздвоении тела; уже начинает его грязнить и приводить в буйство наподобие сумасшедшего; уже совершает непоправимые ошибки, умерщвляя своих друзей...

846.

R. 1291.

Было вино поглощено пьяницей — и это вино отомстило пропойце.

847.

C. A. 116 v.

Малый огонек, сохранившийся на уголке, среди теплого пепла, питался тягостно и скудно малым соком, который еще оставался в нем. Когда появилась управительница кухни, дабы использовать его для обычных кухонных дел, то положила она в плиту дров и серной спичкой воскресила в нем, почти потухшем, небольшое пламя, показавшееся среди сложенных поленьев, поставила на него котел и без дальних размышлений спокойно ушла.

Тогда огонь, радуясь лежащим поверх него поленьям, начал подниматься ввысь, гоня прочь воздух из щелей этих самых дров, среди которых он стал, шутя и веселясь, извиваться. И вот принялся он выглядывать наружу из поленьев, в которых проделал для себя приятные оконца, и, выпустив на волю поблескивавшие и искристые язычки, вдруг разогнал черную тьму запертой кухни, и его выросшее пламя стало весело играть с воздухом, окружающим его, и, со сладким рокотом запев, образовало нежный звон.

Огонь, радуясь сухим дровам, которые он нашел в плите, и приблизившись к ним, начал

с ними заигрывать, охватывая их своими малыми пламенцами, и то тут, то там пробивался сквозь щели, которые он нашел между поленьев. И, бегая промеж них в праздничном, радостном беге, начал он виться ввысь и появился в прощелинах верхних поленьев, проделав в них себе приятные оконца то тут, то там.

Когда увидел он, что уже сильно поднялся над дровами и достаточно разросся, он принялся раздувать свой нежный и спокойный дух в надутое и невыносимое чванство, словно бы убедив себя в том, что он может стянуть весь верхний элемент (огня) на малую толику дров.

И начав пыхтеть, и наполнив треском и сверканием искр всю печь кругом, стало подниматься растущее пламя, соединившись воедино, в воздух... когда верхушки пламени ударились в дно котла наверху...

818.

S. K. M. III, 48 г.

Зеркало очень чванилось, ибо в нем, сзади, отражалась царица; когда же та ушла, то осталось зеркало в...





Фацетии

849.

С. А. 150 v.

Братья минориты блюдут время от времени некие свои посты, при коих они не едят в монастырях своих мяса. Но во время странничества, поелику питаются они милостыней, им дозволяется есть то, что им подают. И вот когда двое из таких монахов сделали на пути привал в одной гостинице, в обществе некоего купчика, севшего с ними за один стол, на который по бедности означенной гостиницы не подано было ничего, кроме вареной курицы, то этот самый купчик, видя, что для него будет этого мало, обратился к тем монахам и сказал: „Ежели не изменяет мне память, то не вкушаете вы ни в коем разе по таким дням в монастырях ваших мяса“. На такие слова вынуждены были монахи ответить, что это правда. После чего купчик мог поступить по своему желанию и съел один ту курицу, а монахи остались ни при чем.

И вот после такого завтрака все трое трапезников пустились вместе в путь; и, пройдя короткое расстояние, пришли они к реке, изрядной ширины и глубины, а так как шли они все трое пешком, монахи — по бедности, а тот — по скупости, то и понадобилось, ради компании, чтобы один из монахов, сняв обувь, перенес означенного купчика на собственных плечах; и, вручив ему свои сандалии, монах нагрузил на себя означенного человека.

И вот, когда тот монах достиг середины реки, то он тоже вспомнил о своем уставе; и остановившись наподобие св. Христофора, поднял он голову к тому, кто восседал на нем, и сказал: „Скажи-ка мне немного: нет ли при тебе денег?“ — „Разумеется, — ответил тот. — Уж не думаете ли вы, что купцы, как я, могут иначе пускаться в путь?“ — „Горе мне, — сказал монах: — наш устав запрещает нам носить на себе деньги“, — и мигом сбросил его в воду. Каковую вещь раскусив, а именно, что этой шуткой было отомщено причиненное недавно огорчение, купец вынес эту месть с приветливым смехом, мирно и наполовину покраснев от стыда.

850.

С. А. 119 r.

Один священник, обходя в страстную субботу свой приход, чтобы разнести, как то принято, святую воду по домам, зашел в комнату к одному живописцу, где и окропил той водой несколько его картин; а этот живописец, обернувшись к нему, с некоторой раздраженностью спросил, для чего мочит он так его картины. На это священник отвечал, что таково

обыкновенье, и что его обязанность так поступать, и что поступает он благостно, а кто поступает благостно, тот должен и себе ждать добра сторицей, что так-де обещал господь, и что за всякое добро, какое делается на земле, воздается свыше стократ.

Тогда живописец, выждав, чтоб тот ушел, высунулся сверху из окна и вылил презрительное ведро воды тому священнику на голову, промолвив: „Вот тебе, получи свыше стократ, согласно твоему слову, как ты мне сказал, чтобы воздать за благо, что ты мне сделал своей святой водой, которой ты наполовину испортил мои картины“.

851.

R. 1282 r.

Один ремесленник часто ходил навещать некоего вельможу, ничего не прося у него; вельможа как-то спросил его, по какой надобности он приходит. Этот отвечивал, что приходит он, дабы получить удовольствие, какого тот получить не может; затем, что он-де охотно глядит на людей более могущественных, нежели он, как это делают простолюдины, тогда как вельможа может видеть только людей менее значущих, чем он; по этой-то причине вельможи и лишены подобного удовольствия.

852.

M. 58 v.

Некто пожелал доказать ссылками на Пифагора, что он уже жил однажды на свете; другой же не давал ему кончить эти рассуждения. Тогда тот сказал этому: „А в доказательство того, что я уже однажды жил на земле,

припоминаю, что ты тогда был мельником". Тогда тот, почувствовав себя уязвленным его словами, признал, что это — правда, и что он сам в свой черед припоминает, что этот самый имя-рек был тогда ослом, который носил ему муку.

853.

М. 58 v.

Спросили одного живописца, почему, в то время как он делает такие прекрасные фигуры, являющиеся ведь предметами мертвыми,— по какой такой причине сделал он детей своих столь безобразными. На это живописец отвечивал, что живопись он делает днем, тогда как детей — ночью.

854.

С. А. 306 v.

Некто перестал общаться с одним своим другом, потому что тот часто говорил дурное о своих друзьях. Этот же, покинутый другом, стал как-то раз перед другом горьчиться и после многих жалоб попросил его сказать, что за причина заставила его забыть столь великую дружбу. Тот ему отвечивал: „Я не хочу больше с тобой общаться затем, что желаю тебе добра, и не хочу, чтобы после того, как ты наговоришь дурного про меня, друга твоего, у чужих будет, как у меня, дурное мнение о тебе из-за того, что ты говоришь дурное обо мне, своим друге; вот почему, когда мы перестанем друг с другом общаться, будет казаться, что мы стали враждовать между собой, и ежели ты станешь чернить меня, как обычно делаешь, то не будут тебя так порицать, как если бы мы продолжали общение“.

Один больной, находившийся при смерти, услышал, что стучат в дверь, и спросил одного из слуг, кто это стучится у входа. А тот слуга ответил, что это — некая женщина, по имени мадонна Бона. Тогда больной, воздев руки, возблагодарил громким голосом бога; затем он приказал слуге, чтобы тот скорее впустил ее, дабы он мог узреть *донна бона* (добрую женщину), пока еще не умер, затем что за всю свою жизнь никогда он не видывал таковой.

Сказали одному человеку, что пора вставать с постели, ибо уже солнце взошло; а тот ответил: „Ежели бы мне надобно было совершить такой путь и столько дел, как ему, я давно бы уже встал; но так как мне предстоит очень малый путь, то и не хочется мне еще вставать“.

Некто, увидев женщину, готовую вступить в единоборство, посмотрел на арену и воскликнул, взглянув на свое копьё: „Увы! Это слишком малый инструмент для такой большой мастерской!“

Некто, увидев огромный меч, прикрепленный к другому человеку, сказал: „Бедняжка! Уже сколько времени вижу я тебя привязанным к этому оружию! Почему ты не отвяжешь себя, раз руки у тебя не заняты и ты можешь получить свободу?“ А тот ему отвечает: „Шутка

эта не твоя, да и стара она“. А этот, почувствовав себя уязвленным, отвечает: „Зная, насколько мало ведомо тебе об этом свете, я думал, что самая обыденная вещь будет для тебя в новинку“.

859.

С. А. 76 г.

Некто стал в споре похваться, что знает множество разнообразных и прекрасных игр; один из окружающих сказал: „Я знаю такую игру, которая заставит любого по моему желанию натянуть панталоны“. Первый хвастун, который панталон не носил: „Ну нет,— сказал,— меня-то ты натянуть их не заставишь. Бьюсь об заклад на пару чулок“. Тот, кто предложил игру, приняв спор, раздобыл несколько пар панталон, натянул их через голову на поставившего в заклад чулки и выиграл спор.

860.

С. А. 76 г.

Некто сказал своему знакомцу: „У тебя оба глаза стали странного цвета“. А тот ответил: „Это случается часто, только ты не обращал на это внимания“.— „А когда же это бывает у тебя?“ Тот ответил: „Всякий раз, как глаза мои видят странное твое лицо, то от огорчения, которое причиняет им это насилие, они бледнеют и принимают такой странный цвет“.

861.

С. А. 76 г.

Некто говорил, что на его родине появляются на свет самые странные вещи в мире. Другой ответил: „Ты, родившийся там, подтверждаешь, что это правда, странностью безобразного твоего облика“.

Одна женщина мыла сукно, и от холода у нее ноги очень покраснели; проходивший неподалеку некий священник спросил в изумлении, от чего происходит такая краснота; женщина ему мигом ответила, что такое явление происходит потому, что внизу у нее огонь. Тогда священник положил руку на тот член, который делал его больше священником, чем монахом, и, прижавшись к ней, стал сладким и смиренным голосом ее просить, чтобы милости ради зажгла она ему немножко его свечу.

Некто, придя в Модану, должен был заплатить за себя личной пошлыны пять сольдов. По такой оказии начал он громко шуметь и изумляться и собрал вокруг себя много людей, которые стали его спрашивать, что вызывает в нем такое изумление. А он им ответил: „Как же мне не изумляться, когда за целого человека надо заплатить всего только пять сольдов, а вот во Флоренции, чтобы только сунуть в нее ч..., я должен был заплатить десять дукатов золотом; здесь же я могу поместить и ч..., и ч... и все остальное, за такую малую толику. Бог да хранит такой город и тех, кто им правит!“

Шли двое ночью по опасному пути, и тот, кто был впереди, производил большой грохот задом. Тогда сказал другой спутник: „Теперь я вижу, что ты и впрямь меня любишь“.—

„Как это так?“ спросил тот. Этот ответствовал:
„Ты протягиваешь мне ремешок, дабы я ни
оступился, ни потерял тебя“.

865.

Tr. 40 v.

Один старец поносил на людях юношу, смело
выказывая, что он-де не боится его; на что
юноша ему ответствовал, что его долгая жизнь
служит ему лучшим щитом, нежели язык или
сила.





Предсказания

866.

С. А. 145 r.

Подразделения предсказаний:

Во-первых, о вещах, относящихся к разумным животным, во-вторых — к тем, что лишены силы разума, в-третьих, об растениях, в-четвертых, об обрядах, в-пятых, об обычаях, в-шестых, о положениях, законах или спорах, в-седьмых, о положениях, противных природе, как, например, о веществе, которое, чем больше от него отнимается, тем больше оно растет, — и прибереги веские положения к концу, и начни с тех, что менее значительны, и покажи сначала зло, а потом наказание, в-восьмых, о философских вещах.

I

867.

I, 63 r.

Видно будет, как львиная порода разрывает когтистыми лапами землю и в сделанные ямы

хоронит себя вместе с другими зверями, ей подчиненными.

Разверзнется... Выйдут из земли звери, облеченные в тьму, которые с удивительными наскоками будут наскакивать на человеческую породу, а она зверскими укусами, с пролитием крови, будет ими пожираться.

А еще будет по воздуху носиться зловеший пернатый род; они нападут на людей и зверей и будут питаться ими с великим криком. Они наполнят свое чрево алой кровью.

868.

I, 63 v.

Видно будет, как кровь выходит из растерзанной плоти, струится по наружным частям людей.

Виден будет на людях столь жестокий недуг, что они собственными ногтями будут терзать свою плоть.— То будет чесотка.

Видно будет, как растения останутся без листьев и реки останоят свой бег.

Морская вода поднимется на высокие вершины гор, к небесам и снова упадет на жилища людей, то-есть через облака.

Видно будет, как самые большие деревья лесов будут несомы неистовством ветров с Востока на Запад—то-есть морем.

Люди будут выбрасывать собственное пропитание, то-есть сеять.

869.

C. A. 145 r.

О запеленутых младенцах

О морские города! Я вижу в вас ваших граждан, как женщин, так и мужчин, туго связан-

ных крепкими узами по рукам и ногам людьми, которые не будут понимать ваших речей, и вы сможете облегчать ваши страдания и утрату свободы лишь в слезных жалобах, вздыхая и сетуя промеж самих себя, ибо тот, кто связал вас, вас не поймет, ни вы их не поймете.

870.

I, 67 r.

О детях сосущих

Многие Франческо, Доменико и Бенедетто будут есть то, что не раз подалось другими по соседству, и пройдет много месяцев, пока они смогут говорить.

871.

Br. M. 42 v.

Будет великое множество тех, кто, забыв о своем бытии и имени, будут лежать замертво на останках других мертвецов. Сон на птичьих перьях.

872.

C. A. 370 r.

О писании писем из одной страны в другую

Люди будут разговаривать друг с другом из самых отдаленных стран и друг другу отвечать.

873.

I, 64 r.

Видно будет, как отцы отдают своих дочерей похоти мужчин, и награждают их, и оставляют прежний надзор — когда выдают замуж девиц.

О приданом девиц

И если раньше женская юность не могла защищаться от похоти и хищения мужчин ни надзором родителей, ни крепостью стен, то придет время, когда будет необходимо, чтобы отец и родственники этих девиц платили большую цену тем, кто захочет с ними спать, хотя бы девицы были богаты, благородны и прекрасны. Конечно, кажется словно тут природа хочет искоренить человеческий род, как вещь ненужную для мира и портящую все сотворенное.

875.

С. А. 370 г.

О тушении свечи тем, кто ложится спать

Многие, слишком поспешно выпуская дыхание, потеряют зрение, а вскоре и все чувства.

876.

С. А. 370 г.

О сне

Люди будут ходить и не будут двигаться; будут говорить с тем, кого нет, будут слышать того, кто не говорит.

877.

С. А. 145 г.

О сне

Людам будет казаться, что они на небе видят новые бедствия; им будет казаться, что они взлетают на небо и, в страхе покидая его, спасаются от огней, из него извергающихся; они услышат, как звери всякого рода говорят на человеческом языке; они будут собственной осо-

бой мгновенно разбегаться по разным частям мира, не двигаясь с места; они увидят во мраке величайшее сияние. О чудо человеческой природы! что за безумство так тебя увлекает? Ты будешь говорить с животными любой породы, и они с тобою на человеческом языке. Ты увидишь себя падающим с великих высот без всякого вреда для тебя. Водопады будут тебя сопровождать...

878.

С. А. 370 г.

О тени, которая движется вместе
с человеком

Можно будет видеть формы и фигуры людей и животных, которые будут следовать за этими животными и людьми, куда они ни побегут: и таково же будет движение одного как и другого, но удивительными будут казаться различные размеры, в которые они превращаются.

879.

Е. М. 50 (1) в.

О тени, отбрасываемой ночью человеком со свечей

Будут явлены огромнейшие фигуры человеческой формы, которые, чем больше ты к ним приблизишься, тем больше будут сокращать свою непомерную величину.

880.

С. А. 370 г.

О тени от солнца и об одновременном отражении в воде

Можно будет не раз видеть, как один человек остановится, и все за ним следуют: и часто один из них, самый верный, его покидает.

Человеческий род дойдет до того, что один не будет понимать речи другого — то-есть немец турка.

882.

С. А. 370 г.

О солдатах на конях

Многих можно будет видеть несущихся на больших животных в быстром беге на погибель собственной жизни и на скорейшую смерть. По воздуху и по земле будут видны животные разного цвета, несущие людей к уничтожению их жизни.

883.

С. А. 370 г.

О пильщиках

Много будет таких, кто будет двигаться один против другого, держа в руках острое железо; они не будут причинять друг другу иного вреда, кроме усталости, ибо насколько один будет нагибаться вперед, настолько другой будет отклоняться назад. Но горе тому, кто попадет на середину между ними, потому что он в конце концов окажется разрезанным на куски.

884.

I, 64 г.

Много будет таких, кто будет свежевать свою мать, переворачивая на ней ее кожу — землешку.

885.

С. А. 370 г.

О посеве

Тогда большая часть людей, оставшихся в живых, выбросят вон из своих домов прибере-

женное ими пропитание на вольную добычу птицам и наземным животным, нисколько о нем не заботясь.

886.

С. А. 370 r.

О вспаханной земле

Видно будет, как переворачивают землю вверх дном и смотрят на противоположные полусферы и открывают норы свирепейших зверей.

887.

К. М. II², 3 r.

Сапожки

Люди будут с удовольствием видеть, как разрушаются и рвутся их собственные творения.

888.

К. М. II², 53 v.

О покосе травы

Будут погублены бесчисленные жизни, и в земле будут сделаны бесчисленные дыры.

889.

Br. М. 21² v.

О зерне и других посевах

Люди будут выбрасывать из собственных домов те припасы, что предназначались для поддержания их жизни.

890.

I, 65 r.

Шкуры животных будут выводить людей из молчания с великими криками и ругательствами — мячи для игры.

891.

I, 65 r.

Ветер, прошедший через звериные шкуры, заставит людей плясать — то-есть волюнка, заставляющая плясать.

892.

I, 65 r.

Видно будет, как кости мертвецов в быстром движении вершат судьбу того, кто их движет — игральные кости.

893.

C. A. 370 r.

О битых и истязаемых

Люди будут прятаться под дранкой ободранных растений, и там крича они будут себя истязать, нанося удары членам своего тела.

894.

C. A. 370 r.

О языках свиней и телят в колбасах

О какая грязь, когда видно будет, что одно животное держит язык в заду у другого!

895.

C. A. 370 r.

О колбасной начинке, входящей в кишку

Многие сделают кишки своим жилищем и будут обитать в собственных кишках.

[II]

896.

Br. M. 42 v.

Воле будут в значительной мере причиной гибели городов, и точно так же лошади и буйволы. Они везут пушки.

О быках, которых едят

Хозяева своего имущества будут съедать собственных работников.

О битых ослах

О, нерадивая природа, почему ты стала пристрастной, сделавшись для одних твоих детей жалостливой и кроткой матерью, а для других жесточайшей и безжалостной мачехой? Я вижу, что дети твои отданы в чужое рабство без всякой для себя прибыли; и вместо награды за приносимую прибыль им отплачивают величайшими мучениями, и всегда проводят они жизнь на прибыль своему истязателю.

Об ослах

Великие труды вознаграждаются голодом, жаждой, тяготами и ударами, и уколами, и ругательствами, и великими подлостями.

О бубендах мулов, которые у них около ушей

Во многих частях Европы будет слышно, как инструменты разной величины издадут всякие гармонии в величайшую тягость тем, кто внимают им ближе всего.

О мулах, несущих большую поклажу
серебра и золота

Многие сокровища и великие богатства будут у четвероногих животных, которые будут разносить их по разным местам.

О козлятах

Вернется время Ирода, ибо невинные младенцы будут отняты у своих кормилиц и умрут от великих ранений от руки жестоких людей.

Об овцах, коровах, козах и им подобных

Многочисленны будут те, у кого будут отняты их маленькие дети, которых будут свежевать и жесточайшим образом четвертовать!

О кошках, пожирающих мышей

Вы, города Африки, увидите, как ваши уроженцы будут четвертованы в собственных домах жесточайшими и хищными зверями вашей же страны.

Будет потоплен тот, кто производит свет для божественной службы.— Пчелы, производящие воск для свечей.

И те, что питаются воздухом, будут ночь
обращать в день — сало.

О пчелах

И многие другие будут лишены припасов и
пищи и жестоко будут залиты и потоплены
неразумными людьми. О, правосудие бога, по-
чему ты не проснешься, чтобы увидеть, как оби-
жают твою тварь!

О муравьях

Много будет таких народов, которые будут
прятать себя, своих детей и свои припасы в
глубине темных пещер, и там во мраке они
будут кормить себя и свою семью в течение
многих месяцев без всякого искусственного или
природного света.

Люди будут выходить из гробов, превратив-
шись в птиц, и будут нападать на других людей,
отнимая у них пищу из рук и со столов — мухи.

О сычах и филинах, которыми ловят
птиц на клей

Многие погибнут от размножения головы,
и глаза у них по большей части выскочат из
головы по вине пугливых животных, выпедших
из мрака.

Об ужах, уносимых аистами

Видно будет, как в воздухе на огромнейшей высоте длиннейшие змеи сражаются с птицами.

Варенные рыбы

Водяные животные будут умирать в кипящей воде.

О рыбах, которых едят с икрой

Бесчисленные поколения погибнут от смерти беременных.

О ракушках и улитках, отвергнутых морем и гниющих в своих раковинах

О, сколько будет таких, которые после своей смерти будут гнить в собственных домах, наполняя округу зловонным запахом.

О яйцах, которые, будучи съедены, не могут производить цыплят

О, сколько будет таких, которым не будет дозволено родиться.

О животных, которых скопят

Большой части мужеского рода не будет дозволено размножаться, так как у них будут отняты семенники.

О скотах, которые производят сыр
Молоко будет отнято у маленьких детей.

О кушаньях, приготовленных из
свиней

У большей части латинских женщин будут
отняты и отрезаны груди вместе с жизнью.

О сороках и скворцах

Те, что решаются жить около них, а их
будет великое множество,—все они погибнут же-
стокой смертью, и видно будет, как отцы и
матери вместе с семьями пожираются и умерщ-
вляются жестокими животными.

О пчелах

Они живут вместе целыми породами, их то-
пят, чтобы отнимать у них мед. Многие и ве-
личайшие народы будут потоплены в собствен-
ных жилищах.

[III]

Об орехах, маслинах, жолудях, каш-
танах и им подобных

Многие дети будут безжалостными побоями
исторгнуты из собственных объятий их мате-
рей, брошены на землю и потом растерзаны.

О битых ореховых деревьях

Те, кто сделали лучше, будут больше биты,
и дети будут у них отняты и свеживаны, и
обнажены, и разбиты, и кости их переломаны.

923.

С. А. 370 г.

О маслинах, падающих с масличных
деревьев и дарующих нам масло, про-
изводящее огонь

Стремительно падет на землю тот, кто да-
рует нам пищу и свет.

924.

С. А. 370 г.

О дровах, которые горят

Деревья и кустарники великих лесов обра-
тятся в пепел.

925.

Вр. М. 212 v.

О деревьях, питающих привитые им
розги

Видно будет, как отцы и матери гораздо
больше угождают пасынкам, чем настоящим
своим детям.

[IV]

926.

С. А. 370 г.

О подошвах обуви из бычачьей кожи

И видно будет, как в большей части страны
будут ходить по шкурам больших зверей.

О ситах, сделанных из кожи животных

Видно будет, как пища животных проходит через их кожу повсюду, кроме как через рот, и с обратной стороны доходит до поверхности земли.

О фонаре

Свирепые рога могучих быков будут защищать ночной свет от порывистого напора ветров.

Быки своими рогами будут защищать огонь от смерти — фонарь.

О ручках ножей, сделанных из бараньего рога

В рогах животных будет видно острое железо, при помощи которого лишают жизни многих их же породы.

О луках, сделанных из бычачьих рогов

Много будет таких, кто умрут мучительной смертью от рогов быка.

О перинах в постели

Пернатые животные будут поддерживать людей собственными перьями.

Много раз разъединенная вещь будет причиной великого единения, а именно гребень, сделанный из разъединенного тростника, соединяет нити шелковой ткани.

Шелкопрядильня

Слышны будут жалобные крики, громкие визги, хриплые и разъяренные голоса тех, кого мучительно будут обнажать и, наконец, оставлять голыми и без движения; и это будет по вине движителя, который все вращает.

Лен предназначен для смерти и для тления смертных: для смерти — через силки для птиц, зверей и рыб, и для тления — через тонкие полотна, куда заворачивают мертвых, которых хоронят; они и тлеют в этих полотнах. К тому же этот лен не срывается от своего стебля, пока он не начал гнить и тлеть, и это тот, которым надлежит венчать и чтить похоронные отряды.

Леса породят детей, которые будут причиной их смерти — рукоятка топора.

Палка, которая мертва

Движения мертвых будут обращать в бегство многих живых с болью, и плачем, и криками.

О петлях и силках

Многие мертвые будут неистово двигаться, и будут хватать и связывать живых, и будут их отдавать их врагам на смерть и гибель.

939.

С.-А. 370 r.

О движении вод, несущих мертвые деревья

Бездушные тела будут двигаться сами собой и будут уносить с собою бесчисленные поколения мертвецов, отнимая богатства у окружающих живых.

940.

I, 66 r.

Видно будет, как мертвые носят живых в разных направлениях — повозки и корабли.

941.

С.-А. 370 r.

О ларях, хранящих многие сокровища

Внутри ореховых деревьев и других деревьев и растений будут находиться величайшие сокровища, которые в них запрятаны и хорошо сохраняются.

942.

С.-А. 370 r.

О мореплавании

Видно будет, как деревья великих лесов Тавра и Синая, Аппенина и Атланта бегут по воздуху с востока на запад, с севера на юг; и они будут нести по воздуху великие множества людей. О, сколько обетов! О, сколько мертвецов! О, сколько расставаний друзей, родных! И сколь-

ко будет таких, которые больше не увидят своего края, ни своей родины и которые умрут без погребения, с костями, рассеянными по разным странам света!

943.

С. А. 370 г.

О мореплавании

Будут великие ветры, от которых восточные вещи сделаются западными, а полуденные в большей своей части, смешиваясь с бегом ветров, будут следовать за ними по многим странам.

944.

С. А. 370 г.

О тонущих кораблях

Видно будет, как огромнейшие безжизненные тела неистово несут на себе толпы людей на погибель их жизни.

945.

С. А. 370 г.

Люди, которые ходят по деревьям,
идя на ходулях

Так велики будут лужи, что люди будут ходить по деревьям своей страны.

946.

К. М. II², 12 г.

О мехах

Козы понесут вино в города.

947.

I, 66 в.

О камнях, из которых делается известь и из которых строятся тюрьмы

Многие, которые до того времени будут уничтожены огнем, лишат свободы многих людей.

О отражении городских стен в воде их ровов

Видно будет, как высокие стены больших городов опрокинулись в свои ровы.

У многих отнимут пищу изо рта— у печей

У тех, у кого рот будет наполняться чужими руками, пища будет отнята изо рта—печь.

О вкладывании и вынимании хлеба из жерла печи

По всем городам, и землям, и замкам, и домам видно будет, как из желания насытиться один будет вынимать у другого изо рта собственную пищу, не будучи в состоянии оказать какое-либо сопротивление.

О печах для обжигания кирпичей и извести

В конце концов земля покраснеет от накала многих дней, и камни обратятся в пепел.

Создания людей будут причиной их смерти—мечи и копья.

Мертвые выйдут из-под земли и своими грозными движениями сживут со света бесчисленные человеческие создания.

Железо, извлеченное из-под земли, мертво, и из него изготовляется оружие, причиняющее смерть стольким людям.

О мечах и копьях, которые сами по себе никому не вредят

Кто сам по себе кроток и совершенно безобиден, делается устрашающим и свирепым от дурного общества и жесточайшим образом лишит жизни многих людей; и он убивал бы их еще больше, если бы бездушные тела, вышедшие из недр, их не защищали, то-есть железные панцыри.

О звездах на шпорах

Видно будет, как благодаря звездам люди приобретают величайшую скорость наравне с каким-либо быстрым животным.

О, сколько великих строений будет разрушено по причине огня! — от пушечного огня.

О пушках, выходящих из ямы и из формы

Выйдет из недр некто, кто ужасающими криками оглушит стоящих по близости и ды-

ханием своим принесет смерть людям и разрушение городам и замкам.

958.

Br. M. 42 v.

Большие камни гор будут извергать такой огонь, что они будут сжигать хворост многих и величайших лесов и многих диких и домашних зверей.

Ружейный кремень, производящий огонь, сжигающий все кучи хвороста, от чего гибнут леса, и на них будет жариться мясо зверей.

959.

C. A. 370 r.

О б огн и в е

От камня и железа сделаются видимыми вещи, которые до того не были видны.

960.

C. A. 370 r.

О м е т а л л а х

Выйдет из темных и мрачных пещер некто, кто подвергнет весь человеческий род великим страданиям, опасностям и смерти. Многим своим последователям он, после многих страданий, дарует радости, но тот, кто не будет его сторонником, умрет в надрыве и невзгодах. Он совершит бесчисленные измены, он будет расти и уговорит всех людей на убийства, на грабежи, на предательства; он вызовет подозрительность у своих сторонников, он отнимет власть у вольных городов, он отнимет жизнь у многих, он будет натравливать людей друг на друга со многими хитростями, обманами и изменами. О, чудовищный зверь! Насколько было бы лучше для людей, если бы ты вернулся в преисподнюю!

Ради него великие леса останутся лишенными своей растительности. Ради него бесчисленные животные потеряют жизнь.

961.

С. А. 37 v.

О деньгах и золоте

Выйдет из-под земных пещер некто, кто заставит в поте лица трудиться всех людей на свете, с великими страданиями, одышкой, потом, чтобы получить от него помощь.

962.

С. А. 37 v.

О падении [света] солнечной сферы

Появится такая вещь, что если кто вздумает покрыть ее, будет покрыт ею.

[V]

963.

С. А. 370 r.

О мертвых, которых хоронят

Простодушные народы понесут великое множество светочей, дабы светить на пути всем тем, которые всецело утратили зрительную способность.

964.

С. А. 145 r.

О церковных службах, похоронах и процессиях, и свечах, и колоколах, и присных

Людам будут оказываться величайшие почести и торжества без их ведома.

О родительской субботе

И сколько будет таких, кто будут оплакивать своих умерших предков, принося им свечечки.

966.

С. А. 370 г.

О плаче в страстную пятницу

Во всех частях Европы будет плач великих народов о смерти одного человека, умершего на Востоке.

967.

Br. М. 212 v.

О кадилах

Те, что в белых одеждах, будут рассказывать с высокомерными движениями, угрожая металлом и огнем тем, кто не причинял им никакого вреда.

968.

С. А. 145 г.

О христианах

Многие, исповедующие веру в сына, строят храмы только во имя матери.

969.

С. А. 370 г.

О священниках, читающих обедню

Много будет таких, которые, чтобы упражняться в своем искусстве, будут одеваться в богатейшие одежды, скроенные, видимо, на манер фартуков.

О священниках, у которых причастие во чреве

Тогда почти все дарохранительницы, в которых находится тело господне, явно сами по себе пойдут по разным дорогам мира.

971.

С. А. 370 r.

О братьях исповедниках

Несчастные женщины, по собственной воле, пойдут обнаруживать мужчинам все свои похоти и свои постыдные и сокровеннейшие дела.

972.

С. А. 370 r.

О картинах святых, которым покло- няются

Люди будут обращаться с речью к людям, которые не будут слышать, у них будут открытые глаза, и они не будут видеть; с такими они будут говорить, и им не будет ответа; они будут просить милости у тех, кто, имея уши, не слышат; они будут светить тем, кто слепы.

973.

I, 65 v.

О скульптурах

Увы! Я вижу спасителя снова распятым.

974.

I, 66 v.

О продаваемых распятиях

Я вижу Христа снова проданным и распятым и святых его замученными.

О религии монахов, живущих за счет своих давно умерших святых

Те, кто умрут, будут спустя тысячи лет теми, кто содержит на свой счет многих живых.

О торговле раем

Бесчисленные толпы будут открыто и мирно продавать без разрешения самого хозяина вещи величайшей ценности, которые никогда им не принадлежали и не были в их владении, и в это не будет вмешиваться человеческое правосудие.

О монахах, которые, тратя слова, получают великие богатства и дарят рай

Невидимые монеты дадут восторжествовать тем, кто их тратит.

О церквах и жилищах монахов

Много будет таких, кто оставят занятия и труды, и бедность жизни, и владения, и пойдут жить в богатстве и торжественных зданиях, доказывая, что это есть средство подружиться с богом.

И многие открывали лавочку, обманывая глупую толпу, и если кто-нибудь оказывался знатоком их обманов, они его наказывали.

Фарисеи сиречь — святые отцы.

О паломничестве в день всех святых

Многие покинут собственные жилища и унесут с собой свои ценности, и отправятся жить в другие страны.

О людях, спящих на деревянных
досках

Люди будут спать, и есть, и обитать между деревьев, рожденных в лесах и полях.

О взбивании постели, чтоб ее
поправить

Люди дойдут до такой неблагодарности, что тот, кто дает им пристанище без всякой mzды, будет осыпан ударами и внутренние его части оторвутся от своего места и будут переворачиваться по всему его телу.

О врачах, живущих за счет больных

Люди дойдут до такого убожества, что будут почитать за благо, если другие будут торжествовать над их бедами или, вернее, над потерей их истинного богатства, то-есть здоровья.

О городской общине

Бедняку будут льстить, и эти льстецы всегда будут его обманывать и грабить, и будут убийцами этого бедняка.

В теплые края издалека будет принесен снег, взятый с высоких горных вершин, и упадет во время праздников на площади в летнее время.

[VII]

987.

C. A. 370 r.

О яме

Многие будут заняты тем, чтобы отнимать от той вещи, которая тем больше будет расти, чем больше от нее будут отнимать.

988.

C. A. 370 r.

О грузе, положенном на перину

И на многих телах видно будет, как, стоит отнять у них голову, они явно будут расти, а стоит вернуть им отнятую голову, они тотчас же уменьшаются в размере.

989.

C. A. 370 r.

О ловле вшей

И будет много охотников на животных, которых чем больше поймают, тем меньше их будут иметь, и также, наоборот, чем больше их будут иметь, тем меньше их поймают.

990.

C. A. 370 r.

О черпании воды двумя ведрами
и одной веревкой

И многие будут заняты тем, что чем больше они будут тащить вещь кверху, тем более она будет убегать в обратном направлении.

О скряге

Много будет таких, кто со всяческим старанием и усердием будут яростно добиваться того, что всегда их пугало, не подозревая, сколь это зловредно.

О людях, которые чем старше, тем делаются скупее, и которые, так как им остается недолго жить, должны были бы сделаться щедрыми

Видно будет, как те, кого почитают более опытными и рассудительными, чем меньше они нуждаются в чем-либо, тем более этого ищут и доискиваются.

Люди будут добиваться того, чего больше всего боятся, то-есть они будут нуждаться, чтобы не попасть в нужду.

О человеческом рте, который есть могила

Будут выходить шумы из могилы тех, которые кончили дурной и насильственной смертью.

О пище, которая была живой

Большая часть одушевленных тел пройдет через тела других животных, то-есть ненасе-

ленные дома пройдут кусками через населенные дома, отдавая им пользу и унося с собой их избытки: и это, то-есть жизнь человека, создается из съедобных вещей, уносящих с собой ту часть человека, которая умерла.

996.

S. K. M. II², 53 v.

О жизни людей, ежегодно сменяющих плоть

Мертвые люди будут проходить через собственные кишки.

997.

C. A. 370 r.

О жестокости человека

Можно будет видеть на земле животных, которые будут всегда сражаться друг с другом, и с величайшим уроном и часто смертью для той и другой стороны. Они не будут знать предела в своей злобе; для жестоких членов их тела падет на землю большая часть деревьев великих лесов вселенной; и когда они насытятся, тогда пищей для их желаний будет причинение смерти, и страданий, и мучений, и войны, и безумия всякому живому существу. И в своей непомерной гордыне они пожелают подняться до небес, но излишняя тяжесть их членов потянет их вниз. Ничего не останется на земле или под землей и водой, что бы не преследовалось, не перемещалось или не портилось; и то, что находилось в одной стране, перемещается в другую; и тела их сделаются могилами и проходами для всех одушевленных тел, когда-либо ими умерщвленных. О, земля, почему ты не

разверзнешься, чтобы сбросить их в глубокие трещины твоих великих пропастей и недр и не будешь больше являть небу чудовище столь жестокое и бесчувственное?

998.

I, 64 r.

Счастливы будут склоняющие свой слух к словам мертвым: читать хорошие произведения и соблюдать их.

999.

C. A. 370 r.

О книгах, поучающих наставлениями

Воздушные тела будут своими изречениями давать нам наставления, полезные для хорошей смерти.

1000.

I, 65 r.

Перья поднимут людей, как птиц, к небесам — то-есть письменами, созданными этими перьями.

1001.

I, 64 v.

О звериных кожах, сохраняющих чувство осязания [?], которое [запечатлено?] на писаниях

Чем больше будут говорить при помощи кожи, одежды чувства, тем больше будут приобретать мудрости.

1002.

C. A. 370 r.

О льне, дающем тряпичную бумагу

Тот будет почитаем и уважаем и наставления того будут выслушиваться с почтением и любовью, кто раньше был раздираем, терзаем и мучим многими и разными побоями.

Вещи, разъединенные, соединятся и получают в себе такую силу, что вернут людям потерянную память: то-есть пергаменты, сделанные из разъединенных кусков кожи и хранящие память о вещах и делах людей.

1004.

C. A. 370 r.

В каждой точке земли можно провести границу двух полусфер.

Все люди тотчас же обменяются полусферами.

1005.

C. A. 370 r.

В каждой точке проходит граница между востоком и западом.

Все живые существа будут двигаться с востока на запад, а также с севера на юг попеременно и также обратно.

1006.

C. A. 370 r.

О полусферах, которые бесконечны и разделены бесконечными линиями так, что всегда каждый человек имеет одну из этих линий между одной и другой ногой

Люди будут разговаривать, касаться друг друга и обниматься, стоя одни в одной, другие в другой полусфере, и языки одних будут понятны другим.

1007.

Br. M. 42 v.

Большая часть моря убежит к небу и не вернется в течение долгого времени — то-есть через облака.

Вода, упавшая из облаков, а также находящаяся в движении по склонам гор, остановится на долгий промежуток времени без всякого движения, и это случится во многих и разных провинциях — снег в хлопьях, который есть вода.

Много будет таких, которые будут расти на собственных развалинах — ком снега, катящийся по снегу.

О дождях, от которых загрязненные реки уносят с собою землю

Придет с неба некто, кто изменит большую часть Африки, видимую этому небу из Европы, и ту часть Европы, [что видима] из Африки, и части скифских провинций смешаются вместе в великом перевороте.

Величайшие горы, хотя и удаленные от морских берегов, сгонят море с его места. — Это те реки, которые уносят землю, смытую ими с гор, и сваливают ее на морские берега; оттуда, куда входит земля, убегает море.

О воде, которая бежит мутная и смешанная с землей, и о пыли, и о тумане, смешанном с воздухом, и об огне, смешанном со своей [стихией], и других, [каждый смешанный] со своим

Видно будет, как все стихии, смешавшиеся в великом перевороте, бегут то к центру мира,

то к небу, а когда от южных стран бешено несутся к холодному северу, иногда же с востока на запад, и так из одной полусферы в другую.

1013.

Br. M. 42 v.

Видно будет, как восточные части бегут к западным, и южные к северным, крутятся по всей вселенной в великом треске, трусе и ярости.— О восточном ветре, который понесется на запад.

1014.

C. A. 370 r.

О ночи, когда не различается ни один цвет

Дойдет до того, что не будет заметной разницы между цветами, мало того, они все станут черного качества.

1015.

C. A. 370 r.

Об огне

Родится от малого начала тот, кто скоро сделается большим; он не будет считаться ни с одним творением, мало того, он силою своей будет в силе почти во всем превращать свое существо в другое.

1016.

Br. M. 42 v.

Нам остается движение, отделяющее движителя от движимого.

1017.

I, 66 r.

И многие наземные и водяные животные поднимутся между звезд, то-есть планеты.

О совете

И тот, кто будет более необходим тому, кто будет в нем нуждаться, будет ему неведом, то-есть тем более ненавистен [или: а если ведом, то крайне ненавистен].

1019.

С. А. 37 v.

О страхе перед нищетой

Грустная и страшная вещь так напугает собою людей, что они как безумные, думая убежать от нее, будут поспешно содействовать ее безмерным силам.

1020.

I, 39 r.

Все вещи, которые зимой будут под снегом, откроются и обнаружатся летом: сказано о лжи, которая не может оставаться тайной.





Рукописи Леонардо

О своей писательской манере Леонардо говорит неоднократно. Непосредственно от него самого мы знаем, что он всегда носил на поясе книжечку и торопливо заносил туда все, достойное внимания, все, связанные с этим мысли, сюда же делал выписки из прочитанных книг, здесь же чертил проекты машин и схемы полета птиц, записывал долги и т. д. Неудивительно, что содержание этих записных книжек очень пестро, никак не систематизировано и даже вряд ли порядок страниц соответствует хронологической последовательности записей: средние листы могли быть исписаны раньше, чем начальные, а на отдельных листах записи могли быть сделаны в разное время. Разобраться в этих заметках было трудно даже самому автору: когда Леонардо было 56 лет, то-есть, следовательно, когда записей накопилось уже очень много, он пытался сделать из них извлечения, и в начале одного такого свода (*Br. 1 r*) он сделал надпись: „Начато 22 марта 1508 г. во Флоренции, в доме Пьеро ди Браччо Мартелли; вот беспорядочный сборник, извлеченный из многих листов, которые я здесь списал, надеясь впоследствии расположить по порядку, согласно затронутым в них вопросам. И я уверен, что пока дойду до конца, я те же вещи буду повторять много раз; не осуж-

дай меня за это, читатель, ибо предметы многочисленны, и не всегда возможно их держать наготове в памяти, чтобы сказать себе: не стану писать об этом потому, что оно уже написано у меня, а чтобы не впасть в такую ошибку, необходимо было бы каждый раз, для избежания повторения, перечитывать все предшествующее, тем более, что я писал через длинные промежутки". Еще труднее разобраться в этих заметках и набросках теперь, и не потому, что „пришлось бы перечитывать каждый раз все с начала“, — текстологическое усердие было бы оправдано вниманием и интересом, уделяемым теперь Леонардо, — а потому, что самые рукописи Леонардо сохранились лишь частично, а сохранившиеся разрозненны по листам и фантастически опять соединены вместе составителями, которые руководились, конечно, своими собственными соображениями. На этих составителей слишком много нападали: нельзя не признать, что основная причина лежала в полной бессистемности рукописей Леонардо и в настоящей потребности хоть как-нибудь разобраться в их богатом содержании. Можно было бы привести немало примеров, относительно говоря, бережного отношения к известным авторам — никому, например, не приходило в голову расшивать по листам всегда особенно ценимые рукописи Петrarки.

Сейчас невозможно решить, какие своды и на какие темы были составлены самим Леонардо. Еще меньше знаем мы о его трудах, систематически написанных, разбитых на книги и главы: все сведения о них слишком неопределенны и отступают перед тем несомненным фактом, что в действительности их не существует. Правда, Леонардо неоднократно ссылаясь на ранее доказанные им положения, однажды он говорит даже о ста двадцати написанных им книгах (*W. Ap. IV*, лист 167 r), а в манускрипте *E* он отсылает читателя к „четвертой главе 113-й книги о природе вещей (*delle cose naturali*)“. Если такие книги и существовали, то они не сохранились, хотя и было бы по крайней мере странно предположить, что не сохранились именно они, когда первые торговцы рукописями Леонардо как-раз и ста-

рались составить что-либо целое — и притом какими угодно средствами — из его разбросанных записей. Более вероятно, что различные отсылки Леонардо отражают следы неосуществленных впоследствии грандиозных — и, может быть, весьма детально разработанных — планов.

Ученый математик монах Лука Пачоли, близкий друг Леонардо во время их совместного пребывания при дворе миланского герцога Лодовико Сфюрца, пишет на первой странице своей „*Divina proportione*“ в 1498 году, что Леонардо „уже закончил книгу о живописи и человеческих движениях“ (*libro de pictura e movimenti humani posto fine*) и занят сейчас работами по механике (*opera inextimabile del moto locale e della percussione e pesi e de le forze tutte cioè pesi accidentali*). Сам Леонардо подтверждает это: „a di 1^o d'agosto 1499 scrissi quj de moto e peso“ (*C. A., 104 b*). Этого предполагаемого трактата по механике среди рукописей Леонардо нет, и лишь в последнее время отдельные листы его пытаются найти в рукописях Британского музея. С другой стороны, слова Пачоли — первое, самое старое и авторитетное свидетельство о знаменитом „Трактате о живописи“. Неизвестно, какую рукопись имел он в виду. Мало вероятно во всяком случае, что это сочинение могло принципиально отличаться от тех сводов, о которых говорит сам Леонардо. И рукопись, вернее рукописи, известные в наше время под названием „Трактата о живописи“ и написанные не рукою Леонардо, вполне носят характер такого свода. Самая старая из них, так называемый *Codex Vaticanus 1270*, хранящаяся ныне в Ватиканской библиотеке в Риме и происходящая из Урбинской библиотеки (поэтому она называется иногда *Codex Urbinus*), была составлена еще в середине XVI века и — насколько можно судить — непосредственно учениками Леонардо, когда его тетради еще не были растеряны и расшиты по листкам. Возможно, что в самой структуре „Трактата“ отразились замыслы Леонардо, и, тем не менее; это только свод различных набросков, записей, перспективных теорем, живописных рецептов и советов и т. д.

Значительную часть „Трактата“ сейчас можно отождествить с очень многими рукописями Леонардо, для остального эта композиция является первоисточником. Существует еще ряд таких компиляций из вторых рук, известных под названием „Трактата о живописи“; хранящиеся в Амброзианской библиотеке в Милане так наз. *Codex H 227*, *Codex H 228*, *Codex H 229* и *Codex Pinellianus*; в библиотеке Барберини (Ватикан) в Риме — *Codex Barberinus* и в библиотеке Риккардиана во Флоренции — *Codex Riccardianus*, иногда называемый *Codex della Bella*. Все они менее полны и возникли позже, чем Ватиканский кодекс. Ни одна из сохранившихся компиляций не может быть охарактеризована словами Луки Пачоли как книга „о живописи и человеческих движениях“. Наиболее полная компиляция, *Codex Vaticanus*, состоит из восьми частей: 1-я часть содержит „спор живописи с науками“, 2-я — „наставления живописца“ (это и может быть определено как „книга о живописи“), 3-я — „о движениях и состояниях человека и о пропорциях членов тела“, 4-я — „об одеждах и складках“, 5-я — „о свете и тени“, 6-я — „о растениях“, 7-я — „об облаках“ и 8-я — „о горизонте“. 2-я и 3-я книги вместе составляют примерно около половины всего трактата, и именно их мог иметь в виду Пачоли. Но существовали ли они как отдельная книга? Вазари во втором издании своих „Жизнеописаний“ в 1568 году говорит о рукописи Леонардо, „...являющейся рассуждениями о живописи и способах рисовать и писать красками“ (русский перевод изд. „Academia“, 1933, т. II, стр. 104), но и об этом манускрипте мы ничего больше не знаем. Очень многие главы Ватиканского кодекса отождествляются с так называемым манускриптом *Ash. I*, и было даже высказано мнение, что именно он и является оригиналом „Трактата о живописи“. Но даже если предположить, что этот кодекс представляет собою готовую и более или менее законченную часть рукописи, а не спит из листов разных тетрадей Леонардо, то все же несомненно, что компиляция „Трактата“ значительно полнее и составлена совсем по другому плану, чем манускрипт *Ash. I*.

Аналогична судьба второй большой задуманной Леонардо книги „О природе, движении и весе воды“. Известная нам рукопись (Рим, библиотека Барберини в Ватикане) — это также извлечение из манускриптов Леонардо, сделанное в 1643 году для кардинала Франческо Барберини (надпись на последней — 157-й — странице этой рукописи гласит: „Эти 9 книг Леонардо да Винчи о движении и измерении воды извлечены из многих рукописей и приведены в порядок Лодовико Мариа Арконати, доминиканцем, учителем священной теологии, 1643“). Значительная часть также и этого трактата содержится в фрагментах сохранившихся подлинных кодексов, в остальном мы принуждены считать и его первоисточником.

Эти две компиляции, составленные к тому же не самим Леонардо, — единственное, что носит относительно целостный характер. Это — отдельные наброски и записи, часто сопровождаемые рисунками и чертежами, более или менее отделанные литературно и связанные между собою только общностью темы, а нередко и выпадающие из данного контекста. Они свидетельствуют о большой редакционной работе, проделанной компиляторами. Так называемый манускрипт С: „О свете и тени“, манускрипт D, составленный из глав о глазе, а также виндзорские манускрипты об анатомии (в большинстве анатомические рисунки с очень скупым сопроводительным текстом) хотя и принадлежат руке Леонардо, но отличаются только степенью бессистемного подбора, и притом вряд ли сам Леонардо смотрел на них иначе, как на материал для последующей обработки. Но и такой материал в значительной части пропал, а то, что сохранилось, по большей части разрознено. Таким образом ни одного целостного — научного или литературного — труда Леонардо нет, и есть все основания предполагать, что никогда и не было.

Восстановить историю леонардовских рукописей во всех деталях невозможно, так как нет достаточных сведений и документов. Более ясны лишь отдельные этапы этой истории.

Когда в 1516 году Леонардо покидал Италию, то много его рисунков и рукописей должно было

остаться в разных местах и в разных руках. Все, увезенное во Францию, после смерти Леонардо (1519) тщательно хранилось его учеником Франческо Мельди до 1570 года, года смерти последнего, и, тем не менее, до этого момента работы Леонардо оказались в разных местах. Анонимный биограф (так называемый *Anonimo Gaddiano*) сообщает, что в госпитале Санта Мариа Новелла во Флоренции хранились его рисунки. Вазари до 1568 года видел рукописи Леонардо в разных руках, и у него самого были рисунки Леонардо: „Точно так же некоторые рукописи Леонардо находятся в руках...“, миланского живописца, все написанные почерком справа налево и являющиеся рассуждениями о живописи и способах рисовать и писать красками. Помянутый живописец недавно приезжал во Флоренцию повидаться со мной, желая напечатать этот труд, и повез эти рукописи в Рим для осуществления издания. Что, однако, из этого получилось, мне неизвестно“ (Вазари, русский перевод изд. „Academia“, 1933, т. II, стр. 104). И немного раньше: „...и у меня самого, в не раз уже упомянутом моем собрании рисунков, есть подобного рода вещи (то-есть странного вида головы), сделанные им собственноручно пером“ (там же, стр. 98). Джанпаоло Ломатто („Trattato della pittura“, 1584, и „Idea del Tempio della Pittura“, 1590) говорит, что сам он видел много рисунков и заметок Леонардо в разных руках, „помимо тех, которые нарисованы красным карандашом и которые находятся у миланского живописца Аурелио Луини; некоторые из них, благодаря неподражаемому искусству, смеются так весело, как едва ли можно смеяться в натуре“. О том, что представляла собою оставшаяся в Италии часть рукописей и рисунков Леонардо и что стало с нею впоследствии, совершенно неизвестно. Повидимому, она по листкам разошлась в разные руки и, может быть, отчасти попала к наиболее крупным торговцам, например Помпео Леони.

Несколько более ясна судьба рукописей Леонардо,

* Имя пропущено у Вазари, во всяком случае это не Мельди, о нем речь была выше.

взятых им с собою во Францию. За десять дней до смерти (4 мая) 23 апреля 1519 г., в замке Клу близ Амбуаза Леонардо написал завещание; наследником всех бывших тогда при нем рисунков, портретов (*portratti*) и инструментов становился его ученик и друг Франческо Мельци: „Сим вышеназванный завещатель отдает во владение и пользование мессеру Франческо да Мельци, здесь присутствующему и с его согласия, все и каждую из книг, находящихся у вышеназванного завещателя“. Рукописи Леонардо попали в верные и надежные руки: Мельци бережно хранил их, делал из них выписки, и, повидимому, ему принадлежат первые компиляции, известные под названием „Трактата о живописи“ (особенно много оснований приписать ему составление наиболее старой из известных нам компиляций — *Codex Vaticanus*, так как здесь переписчик трижды упоминает имя Мельци). Говоря о рукописях Леонардо по анатомии, Вазари свидетельствует: „Большая часть этих рукописей об анатомии человека находится в руках мессера Франческо да Мельци, миланского дворянина, который во времени Леонардо был прекраснейшим отроком, очень им любимым, так же, как ныне он — прекрасный благородный старец, дорожающий этими бумагами и хранящий их, как реликвию, вместе с портретом божественной памяти Леонардо“ (там же, стр. 104). Еще важнее свидетельство Джанпаоло Ломатто, так как он лично был знаком с Мельци и бывал в его доме: „Много его (т.-е. Леонардо) рисунков находится в разных руках, но больше всего их в доме Франческо Мельци, благородного миланского гражданина, бывшего его учеником, помимо написанной им анатомии лошадей“. „...Но больше всех этих писателей заслуживает упоминания Леонардо да Винчи, изучивший анатомию человеческих и лошадиных тел, которую я видел в доме Франческо Мельци, божественно нарисованную его рукой“. Эти свидетельства живописцев подтверждаются и с другой стороны: мы знаем, что попытки получить от Мельци рукописи Леонардо оставались безрезультатными. В марте 1523 г., то-есть уже вскоре после смерти Леонардо, феррарский посол в Милане Альберто Бандиди пишет

Альфонсу д'Эсте о своем безрезультатном разговоре с Мельчи о покупке леонардовского наследства и упоминает, между прочим, „о большом количестве рисунков и манускрипте об анатомии“. Что у Мельчи были не только анатомические студии Леонардо, хотя о них говорят по преимуществу современники, но и много других рукописей, следует из дальнейшей известной нам ранней истории наследства Леонардо.

Франческо Мельчи умер в 1570 году. Сын его, доктор Орацио Мельчи, не имел никакого представления о ценности рукописей Леонардо, они были свалены на чердак и забыты. С этого момента начинается их расхищение, они становятся жертвой спекуляции и часто не менее губительной страсти к собиранию редкостей.

Первые этапы этого расхищения — а вместе с тем и истории рукописей Леонардо — мы знаем из описания миланца Джанамброджо Маццента; оно составлено до 1637 года и хранится ныне в Амброзианской библиотеке в Милане (*H*, 227, последнее издание в фототипиях, с обширными комментариями Luigi Grammatica, „Ambrogio Mazzenta, le memorie sa L. d. V.“, Милан, 1919; в извлечениях приведено у Сейаль, „Леонардо да Винчи как художник и ученый“, русский перевод, Спб. 1898, стр. 322—323). Несмотря на всю свою тенденциозность, только из этого описания мы можем получить ряд ценных фактических сведений.

Маццента говорит, что некий Леллио Гаварди из Изолы, бывший преподавателем изящной литературы в доме Мельчи, нашел на вилле Ваприо „много рисунков, книг и инструментов, произведений Леонардо да Винчи, хранившихся в старых сундуках“. Гаварди присвоил себе тринадцать томов рукописей и отправился с ними во Флоренцию, чтобы продать их великому герцогу Тосканы, Франческо. Но герцог как-раз в это время умер (19 октября 1587 г.), продать рукописи было трудно, и Гаварди уехал в Пизу, где изучал право под руководством своего родственника Мануче. Именно там он и познакомился с Маццента. Последний, по его словам, указал Гаварди на неблаговидность его поступка, и он передал рукописи Маццента, чтобы тот в свою очередь отвез их

в Милан и вернул Орацио Мельди. „Я свято исполнил взятое на себя поручение,— рассказывает Маццента,— возвратив все господину Орацио Мельди*. Он удивился, что я взял на себя такой труд, и подарил мне рукописи, сказав мне при этом, что у него много других рисунков того же самого автора и что они уже много лет находятся на чердаке его виллы и в очень плохом состоянии“. Рукописи эти,— одни *in folio*, другие *in quarto*,— „были написаны по еврейскому способу от правой руки к левой, крупными буквами, и посредством большого зеркала читались довольно легко“. В 1590 г. Джанамброджо Маццента принял монашество и передал эти книги своему брату, „ученому и в особенности осведомленному в гидравлике доктору Гуидо Маццента“. „Последний слишком хвастался всем этим и рассказывал, с какой легкостью он добыл их. Тогда многие стали приставать к Мельди с просьбами и заставили его отдать им рисунки, модели, анатомические рисунки и много других драгоценных остатков от набросков Леонардо. Между этими попрошайками находился аретинец Помпео Леони, сын бывшего ученика Микельанджело Буонаротти. Этот беззастенчивый Леони был даже вхож к испанскому королю Филиппу II, которому доставил все бронзовые изделия для Эскуриала“. Леони наобещал Мельди должностей (место в миланском сенате) и титулов, если тот доверит ему преподнести Филиппу II тринадцать томов, находящихся у Маццента. Мельди „на коленях“ выпрашивал у Гуидо Маццента обратно свой подарок. „Семь рукописей,— продолжает свое описание Джонамброджо Маццента,— были ему возвращены, а шесть остались в доме Мацценты“. Из этих шести Маццента раздал три:

1. Один том *in folio*, покрытый красным бархатом, он подарил в 1603 году кардиналу Федерико Борromeо, основателю Амброзианской библиотеки в Милане. Борromeо передал туда эту рукопись в 1609 году (ныне это манускрипт С).

2. Второй том он подарил живописцу Амброджо Фиджини (род. в 1548, умер после 1595), тому самому,

* Это произошло в 1588 году.

у которого уже раньше находились „30 рисунков Леонардо, в которых изображены мельницы, мельющие при помощи воды, и все разные“. Впоследствии эту рукопись унаследовал Эрколе Бианки, потом ее купил английский консул в Венеции Джозеф Смит (Smith), в перечне книг которого (1755 г.) упоминается „Trattato della pittura“, принадлежавший раньше А. П. Орланди, и „Trattato sui mulini“, который Маццента подарил Фиджини, а последний — Бианки.

3. Третий том Маццента преподнес герцогу Карлу Эммануилу Савойскому. Рукопись эта погибла, вероятно, при одном из пожаров Туринской библиотеки в 1667 или 1679 году, так как рукописи Леонардо, находящиеся сейчас в Туринской королевской библиотеке, были приобретены Карлом-Альбертом (1831—1849), а все относящееся к трактату о полете птиц — в самое последнее время.

Что стало с семью томами, полученными Мельчи обратно, неизвестно. Может быть, они попали в Испанию. Остальные три тома, оставшиеся у Маццента, „после смерти моего брата [Гuido, 1613] перешли, — не понимаю, каким образом, — в руки вышеупомянутого Помпео Леони“. Из них, а также из разных других благоприобретенных рукописей и рисунков Леонардо, он составил один большой том, расшив рукописи по листам и сведя их к одному формату*. Так составилась грандиозный *Codex Atlanticus*. На переплете из красной кожи Леони сделал надпись: „Disegni di machine e dell'arte secreti“ („Рисунки машин и тайных искусств“), и в дальнейшем она часто служила одним из аргументов для тех, кто хотел сделать Леонардо оккультистом. В дарственном акте Амброзианской библиотеки находится описание этой рукописи: длина ее 65, ширина 44 сантиметра, в ней 393 страницы, и на этих страницах приклеено 1600 листов, из которых некоторые исписаны с обеих сторон.

Помпео Леони вел бойкую торговлю рукописями Леонардо, сначала в Испании, а после смерти Фи-

* Gовi предполагает, что по формату листов они могли принадлежать пяти или по крайней мере трем разным тетрадам.

липпа II (1598) — в Милане. В 1610 году граф Арондель (Arundel), английский посланник в Испании, приобрел у Леони в Италии два тома, перешедшие потом к английской короне и составляющие теперь манускрипты Британского музея (сокращенно обозначаемые *Br. M.*) и Виндзорской библиотеки (*W. An.*). Хотя и возможно, что принц Уэльский, впоследствии Карл I, приобрел некоторые рукописи Леонардо во время своего посещения Испании в 1623 году, во всяком случае хотя бы часть Виндзорской коллекции первоначально должна была принадлежать лорду Аронделю: об этом свидетельствует надпись Вендель Холлара на собрании гравюр, сделанных им с рисунков Леонардо, хранящихся ныне в Виндзоре: „*W. Hollar fecit 1646 ex collectione Arundelliana*“. Манускрипт Британского музея так же разрознен, и в нем так же нарушен естественный порядок листов, как и в *Codex Atlanticus*. Это — рукопись в 566 страниц, обозначенная: „*collection Arundel 263*“; на корешке переплета написано: „*mathematical notes by Leonardo da Vinci*“. Сокровища Виндзорской библиотеки — это собрание рисунков и отдельных листов из рукописей Леонардо. Ж. П. Рихтер, изучавший их в подлинниках и издавший в выдержках, разделил эти листы на следующие восемь групп: 1) 10 страниц из первого трактата об анатомии (*W. An. I*); 2) 19 страниц рисунка о пропорциях человеческой фигуры, отдельные листы (*W. P.*); 3) 80 страниц об анатомии лошади, отдельные листы (*W. H.*); 4) 72 страницы второй части об анатомии, отдельные листы (*W. An. II*); 5) коллекция карт на 12 страницах (*W. M.*); 6) 46 страниц третьего трактата об анатомии, отдельные листы серо-синего цвета (*W. An. III*); 7) 138 страниц из четвертого трактата об анатомии (*W. An. IV*); 8) коллекция отдельных листов, содержащих географию и гидрографию Италии; 9) разрозненные листы (*W.*).

Манускрипты South Kensington-Museum были куплены в Вене во второй половине XIX века лордом Литтоном (Lytton) за незначительную сумму. Может быть, это и есть том, или три части тома, принадлежавшего раньше Джозефу Смигу и считавше-

гося утерянным. Потом их купил Д. Форстер и пожертвовал в Саут-Кенсингтонский музей: один заключает в себе 104 страницы и трактует преимущественно об измерении объемов, а два других (318 и 176 страниц) содержат разные заметки.

В библиотеке лорда Лэстера (Leicester, Holkham Hall, Norfolk) находится переплетенный в кожу том рукописей Леонардо. В нем 72 страницы, и трактует он о гидравлике. Итальянская надпись гласит: „acquistato [потом зачеркнуто: con la gran forza dell'oro] da Giuseppe pittore in Roma“, то-есть: „приобретено [за большую сумму золота] живописцем Джузеппе в Риме“. Эта рукопись была куплена в 1690 году живописцем Джузеппе Гедди (1643—1721) и продана им между 1713 и 1717 гг. лорду Лэстеру. Предварительно библиотекарь Лауренцианской библиотеки в Риме, Франческо Дуччи, снял с рукописи три копии: одна из них попала в Лондон, вторая в конце концов в Веймар, третья пропала (см. Antonio Favaro, „Per la storia del Codice di L. d. V. nella biblioteca di Lord Leicester“, Archivio storico italiano, Флоренция, LXX, 1917).

Таким образом происхождение всех этих „английских“ рукописей Леонардо в высшей степени неясно. Только часть их может быть сведена в конечном итоге к первому торговцу — Помпео Леони. Относительно другой части его сокровищ сообщает тот же Маппента. После смерти Помпео Леони (1625), находившиеся у него рукописи Леонардо и главным образом *Codex Atlanticus* достались „его наследнику Клеодоре Кальки. Последний продал его [*Codex Atlanticus*] за 300 эку Галеаццо Арконати. Галеаццо Арконати был весьма благородный человек. Он стал хранить эти рукописи в своих галереях, где было много других драгоценных вещей; когда его светлость герцог Савойский и другие принцы предлагали ему за них более 600 эку, он вежливо отклонял их предложения“. Аналогично звучит и другое сообщение: в 1630 году некий Антонио Авноне пытался от имени английского короля Карла I получить „от благороднейшего синьора Галеаццо Арконати объемистый том in folio,... заключающий в себе огромное

количество чертежей, машин и инструментов, а также тайных искусств, произведений гения и руки знаменитейшего Леонардо да Винчи..., предлагая в вознаграждение тысячу дублонов золотом. На это предложение он [т.-е. Галеаццо Арконати] дал ответ, вполне достойный его благородной души..., сказав, что не желает лишить свое отечество такого сокровища, в противном случае он охотно поднес бы его в дар его величеству без всякого вознаграждения". Отклоняя подобные предложения, Арконати в 1637 году передал в Амброзианскую библиотеку *Codex Atlanticus* вместе с другими десятью рукописями Леонардо, купленными им у Клеодора Кальки. В упоминавшейся уже дарственной записи после описания этого кодекса следует описание рукописей, известных в настоящее время под названием манускриптов А, В, Е, F, G, H, I, L, M. Кроме того в дарственном акте упоминается еще одна рукопись; теперь она принадлежит графу Тривульдио и происходит, следовательно, из собрания Арконати. Неизвестно, каким путем эта рукопись из Амброзианской библиотеки попала к Тривульдио и как ее подменили рукописью D („Dell'occhio e della visione" — „О глазе и видении"). Известно только, что Тривульдианский кодекс первоначально находился в руках дона Гаэтано Качча, наваррского дворянина, поселившегося в Милане, а около 1750 года его приобрел Джованни Карло Тривульдио „вместе с золотым сосудом Джулио Майорано в обмен за серебряные часы с боем".

В 1674 году граф Аркинти поднес в дар Амброзианской библиотеке так называемый кодекс К, поныне хранящий имя дарителя. Неизвестно, каким путем попал этот кодекс в руки семейства Аркинти, кто именно из членов этого рода впервые его приобрел и в конце концов подарил. Таким образом к концу XVII в., вместе с кодексом С, принадлежавшим раньше кардиналу Борромео, и со всем собранием леонардовских рукописей Арконати, в Амброзианской библиотеке собралось тринадцать томов разного объема, не совпадавших, тем не менее, с тринадцатью большими томами, принадлежавшими сначала Медичи, а потом братьям Меджента. Весьма

вероятно, что Арконати, так же, как Помпео Леони, составлял тома из разрозненных листков. Во всяком случае приемы спекулянта должны были удовлетворять вкусам богатых собирателей редкостей.

Сольми („Воскресение трудов Леонардо да Винчи“, статья в сборнике „Леонардо да Винчи“, „Флорентийские чтения“ за 1906 г., русский перевод, М., 1914, стр. 38) сообщает, что Клеодор Кальки часть рукописей Леонардо из наследства Помпео Леони продал в Испании. По свидетельству Сольми, в XVII веке в Мадридской королевской библиотеке хранились две рукописи Леонардо, обозначенные в каталоге: „Tractados de meccanica y geometria escritos al reves y en los annos 1491—1493, 2 vols, A. A. 19—20“. Кроме того в руках дона Хуана де Эспинас находилась рукопись: „Allas dos libros dibujados y manoscritos de man del gran Leonardo da Vinci, de particular curiosidad y doctrina“. Оба тома Мадридской библиотеки исчезли во второй половине XVIII века, и вместо них оказались рукописи Петрарки. О томах, принадлежавших Эспинасу, известно только, что лорд Арондель пытался их купить в 1636 или 1637 году.

Целостность собрания Амброзианской библиотеки еще однажды была нарушена. Когда в 1796 году Бонапарт завоевал Ломбардию, то из Милана все манускрипты Леонардо, вместе с другими сокровищами искусства, „для сохранности“ были отправлены в Париж. Месяцами (с середины мая по конец ноября) находились они в дороге, и в конце кондов *Codex Atlanticus* попал в Национальную библиотеку, а двенадцать рукописей — в библиотеку Французского института. В 1797 году Вентури, профессор университета в Модене, был в Париже по дипломатическим делам и изучал эти рукописи, а выдержки перевел и опубликовал под заглавием „Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Leonardo da Vinci lu à la 1-re classe de l'Institut national des sciences et des arts par G. B. Venturi“, Dupart, Париж, 1797. Он же обозначил эти рукописи буквами от А до М (эти обозначения так и сохранились), а *Codex Atlanticus* буквой N. Все манускрипты оставались в Париже до Венского конгресса (1815). После реставрации, со-

гласно заключенному договору, вывезенные из Италии предметы искусства должны были быть возвращены, и в одном из параграфов специально были оговорены 13 томов рукописей Леонардо. Посланный с этой целью в Париж австрийский офицер барон Оттенфельс, представитель Ломбардии, смог получить, тем не менее, только *Codex Atlanticus*, и он один был возвращен в Амброзиану: все рукописи Леонардо считались хранящимися в Национальной библиотеке, и те двенадцать манускриптов, которые умышлено или случайно забыли поспать в библиотеке Института, так и остались во Франции. Участь их едва не разделил и *Codex Atlanticus*: австрийский комиссар Ломбардско-венецианского королевства, известный в свое время романист Ф. ф.-Мейерн, принял зеркальное письмо Леонардо за „китайское“, и только в результате воздействия папского и тосканского комиссаров — Канова и Бенвенути — *Codex Atlanticus* был возвращен в Италию.

Оставшиеся в Париже рукописи хранились в достаточной мере плохо. В 30-х годах XIX века итальянец Либри, изучавший манускрипты Леонардо для своей работы: „Histoire des sciences mathématiques en Italie“ (1-е изд. Париж, I. Renouard, 1830—1840, 2-е изд. Галле, Schmidt, 1865), выкрал из них значительные части, объединил их в кодексы и продал. Три таких манускрипта приобрел в Англию лорд Ashburnham. Два из них (*Ash. I* и *Ash. II*) впоследствии купил Леопольд Делиль и в 1888 г. вернул в Национальную библиотеку, откуда они были переданы в библиотеку Института, где хранятся и поныне, а третий кодекс (*Ash. III*) при посредстве Виллари был куплен во Флоренцию. Из других составленных и проданных Либри кодексов „Трактат о полете птиц“ первоначально составлял добавление на восемнадцати листках к кодексу В. Пять из них были утеряны, оставшееся в конце концов попало в 1868 году к графу Джакомо Манцони ди Луго, а в 1892 году — к Федору Собащникову. Последний нашел еще два листка, преподнес оригинал итальянской королеве Маргарите и издал его при сотрудничестве Джованни Пьюмати и Шарля Равессон-Моллиен.

В последнее время недостающие три листка попали в коллекцию Fazio (в Женеве, 1920). „Трактат о полете птиц“, собственно говоря, не трактат, а листки одного формата, вложенные один в другой и потом в обложку. Нумерация страниц не соответствует числу листков и внесена чужой рукой, намеренно искажившей и сделавшей невозможным разобрать первоначальную нумерацию. Взяты они из разных мест, и все трактуют более или менее о полете птиц. Записей на другие темы сравнительно очень мало.

Таким образом все рукописи Леонардо разрознены и расшиты по листам. Лишь немногие тетради, как можно думать (например, *F*, *G*, *H*, *K*, *L*, *M*), остались нетронутыми. Кроме того, есть все основания полагать, что часть рукописей пропала. Это подтверждается не только новыми „открытиями“ рукописей Леонардо, но и прямыми свидетельствами. В конце Ватиканского кодекса рукою переписчика перечислены восемнадцать „книг“, откуда были взяты отдельные главы. Нам же известны только те тринадцать томов, которые Гаварди украл в доме Мельди, да и они в такой радикальной форме подвергались разным переделкам и перетасовкам, что едва ли есть возможность восстановить их первоначальный вид. В силу этого ранние списки и первые попытки систематизации разбросанных заметок Леонардо приобретают совершенно специфическую ценность, во многих случаях заменяя первоисточники.

Именно такие компиляции и были известны с середины XVI века (о них говорит, между прочим, Бенвенуто Челлини до 1542 года), они же послужили оригиналом для первых изданий. Впервые появился „Трактат о живописи“. Издал его в Париже Rafael Trichet Du Fresne с рукописи из вторых рук, восходящей к компиляции Барберинской библиотеки, с добавлением нескольких рисунков Пуссена, под заглавием: „Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raffael Du Fresne“, Langlois, 1651. С этого издания были сделаны наиболее старые итальянские перепечатки. Список Риккардианской библиотеки (также из вторых и даже из третьих рук,

так как *Codex Riccardianus* восходит к *Codex Pinellianus* Амброзианы) был издан Fontani: „Trattato della pittura ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure disegnate del medesimo“, Флоренция, 1792. Книги II, III и IV Ватиканского кодекса впервые были изданы аббатом Гульельмо Манци в Риме в 1817 году, „Tratato della Pittura di L. d. V. tratto da un codice della Biblioteca Vaticana“, а полное научное издание всей рукописи Ватиканского кодекса было осуществлено в 1882 году в Вене немецким ученым живописцем Heinrich Ludwig, как томы XV, XVI и XVII издававшихся Eitelberger'ом „Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“. Первые два тома содержат итальянский текст с параллельным переводом на немецкий язык, третий том — обстоятельный комментарий. Последующие издания этого кодекса (Tabarrini, Рим, 1890, с Вазариевской биографией Леонардо и с примечаниями к ней Миланези, а также популярное издание Berzelli, Линчано, 1914) не внесли ничего существенно нового.

Издание другой компиляции из рукописей Леонардо — „О движении и измерении воды“ — было предпринято Франческо Кардинали, „Del moto e misura dell'acqua“, и вошло в десятый том серии итальянских авторов, писавших о гидравлике („Raccolta di autori italiani che trattano del moto delle acque“, Болонья, 1824, 4-е изд., 1826). Новое издание, в серии Pubblicazioni del Istituto Vinciano in Roma, под тем же заглавием, сверенное с рукописью Барберинской библиотеки и подлинными рукописями Леонардо E. Carusi и A. Favaro, Болонья, Zanichelli, 1923.

За этими изданиями старых компиляций последовало издание рукописей Леонардо и обстоятельных выдержек из еще неопубликованных рукописей.

Сначала были изданы Mongeri, Сам. Voito и Govi, 24 таблицы с фотолитографическими снимками с 37 страниц *Codex Atlanticus*, под заглавием: „Saggio dell'Opere di Leonardo da Vinci“, Милан, 1872. Книга эта была издана на средства итальянского правительства. Через несколько лет J. P. Richter опу-

бликовал в двух толстых томах более полуторы тысячи выдержек из разных рукописей Леонардо: „The literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by J. P. Richter“, Лондон, Simpson Low, Marston, Searle and Rivingston, 1883. Архитектурная часть была обработана Н. v. Geymüller. В этом издании, осуществленном по подписке, были собраны и распределены по содержанию извлечения, между прочим, из неопубликованных и мало доступных рукописей английских собраний, и поэтому это издание не потеряло до сих пор своего значения как источник.

Все рукописи Французского института издал в 6 томах Charles Ravaisson Mollien, „Les manuscrits de Leonardo da Vinci, publiés en fac-similés photographiques avec transcriptions littérales etc.“, Quantin, Париж, 1881—1891. Сюда вошли манускрипты A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M и две рукописи, принадлежавшие раньше лорду Ashburnham (Ash. I и Ash. II). Последний том содержит детальный индекс, хронологию и библиографию рукописей Леонардо.

Почти одновременно появилось издание Трибульцианского кодекса на 94 таблицах: „Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio in Milano. Trascritto ed annotato da Luca Beltrami etc.“, Fratelli Dumolard, Милан, 1891, и непосредственно за ним Атлантического кодекса: „Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato della Regia Accademia dei Lincei etc. Trascrizione diplomatica e critica di Giovanni Piumati“, Милан, 1894—1903, и отдельных листков Туринской библиотеки: „I disegni di Leonardo da Vinci nella Biblioteca di S. Maestà a cura di P. Carlevaris“, Турин, 1888.

Федор Собашиников при сотрудничестве Джованни Пиумати и Шарля Равессон-Молльен опубликовал приобретенный им у графа Мандони „Трактат о полете птиц“ и отдельные листы из Виндзорского собрания анатомических студий Леонардо: 1) „Codice sul volo degli uccelli e varie altri materie pubblicate da Teodoro Sobachnikoff. Trascrizione in lingua francese di Carlo Ravaisson Mollien. Facsimili di Angerer

e Göschl“, Vienna, Editore Ed. Rouveyre, Париж, 1893; 2) „I Manoscritti di Leonardo da Vinci della Reale Biblioteca di Windsor: Dell’Anatomia, Fogli A. Pubblicati di Teodoro Sobachnikoff trascritti e annotati di Giovanni Piumati con traduzione in lingua francese di Carlo Ravaisson Mollien. Preceduti di uno studio di Mathias-Duval“, Ed. Rouveyre, Париж, 1898; 3) „I manoscritti di Leonardo da Vinci della Reale Biblioteca di Windsor: Dell’Anatomia, Fogli B. Pubblicati di Teodoro Sobachnikoff, trascritti e annotati di Giov. Piumati, con traduzione in francese di Carlo Ravaisson Mollien“, editori Roux e Viarengo, Турин — Рим, 1901.

Не вошедшие в издание Собашникова листы „Анатомии“ Леонардо по виндзорским оригиналам были опубликованы в шести томах in folio, с 118 таблицами, с итальянским, английским и немецким текстами: Vangensten. Fonahn, Hopstock, „Quaderni d’anatomia. Fogli della Royal Library di Windsor“, Христиiania, 1911—1919 гг.

Лэстерский кодекс был издан P. Calvi: „Il codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall“, Cogliati, Милан, 1909.

Недостающие листы „Трактата о полете птиц“, находящиеся в Королевской Туринской библиотеке, были опубликованы в отдельном издании E. Carusi, „Fogli mancanti al codice di Leonardo da Vinci su’l Volo degli uccelli nella Biblioteca reale di Torino“, Danesi, Рим, 1926.

Ныне в Италии создана специальная комиссия (Comissione Vinciana) для опубликования всех манускриптов Леонардо. До сих пор появилось следующее издание: „Il codice Arundel 263 nel Museo Britanico“, P. I-IV, Danesi, Рим, 1924—1930, и начато опубликование „Il codice Forster I nel Victoria and Albert Museum“, Рим, 1930.

Все эти, совершенно необходимые, конечно, публикации подлинников стоят очень дорого и мало доступны. Кроме того, в случайных и бессистемных записях Леонардо неспециалисту разобраться очень трудно. Все это делает настоятельно необходимым издание выборок из подлинных рукописей, а также

и переводов на другие европейские языки. Наиболее важны из подобного рода антологий следующие: Edm. Solmi, „Frammenti litterari e filosofici di Leonardo da Vinci“, Barbera, Флоренция, 1899; L. Beltrami, „Scritti di Leonardo da Vinci“, Милан, 1913; Fumagalli, „Leonardo prosatore“, Милан, 1915. Аналогичную подборку в немецком переводе сделала Marie Herzfeld, „Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet“, 1-е изд.—1904 г., 2-е изд., Diederichs,—Лейпциг, 1906; 4-е исправленное издание — 1926 г.; по-французски — Peladan, „Textes choisis de Leonardo da Vinci, traduits d'après les manuscrits originaux“, Париж, 1907; по-английски — Mc Curdy, Leonardo da Vinci's Note — Books. Arranged and rendered into English with Introductions. London — New York, 1908. В настоящем издании такая антология появляется на русском языке впервые.

А. Губер

Список сокращенных обозначений рукописей

<i>A</i>	126 стр., разного со- держания	Французский ин- ститут, Царск
<i>B</i>	168 стр., военные со- оружения, архитек- тура	»
<i>C</i>	Трактат о «свете и тени», 56 стр.	»
<i>D</i>	Трактат о «глазе и ви- депии», 20 стр.	»
<i>E</i>	Записная книжка, 160 стр.	»
<i>F</i>	Записная книжка, 192 стр.	»
<i>G</i>	Записная книжка, 136 стр.	»
<i>H</i>	Записная книжка в 3-х частях (94 + 92 + + 96 стр.)	»
<i>I</i>	Записная книжка в 2-х частях (96 + 182 стр.)	»
<i>K</i>	Записная книжка в 3-х частях (96 + 62 + + 96 стр.)	»

<i>L</i>	Записная книжка, 183 страниц.	»
<i>M</i>	Записная книжка, 188 страниц.	»
<i>Ash. I</i>	Отрывки из трактата о живописи, украден- ные Либри и продан- ные лорду Ashburnham (63 страниц).	»
<i>Ash. II</i>	Отрывок из рукописи <i>B</i> , украденный Либри и проданный лорду Ashburnham (26 стр.)	»
<i>Ash. III</i>	Отдельные листки, украденные Либри и проданные им лорду Ashburnham	Франция
<i>C. A.</i>	«Codex Atlanticus» (Атлантический ко- декс)	Милан, Амбро- зиана
<i>Br. M.</i>	Рукопись, ранее при- надлежавшая графу Arundel (инвентарное обозначение: Collecti- on Arundell, 263)	Лондон, Британ- ский музей
<i>W. An. A</i>	Листки, касающиеся анатомии, опублико- ванные под заглавием «Dei Anatomia, Fogli A e B» (2 тома) и «Quaderni d'anatomia I—VI» (6 томов)	Виндзорская би- блиотека
<i>W. An. B.</i>		
<i>W. An. I.</i>		
<i>W. An. II.</i>		
<i>W. An. III.</i>		
<i>W. An. IV.</i>		
<i>W. An. V.</i>		
<i>W. An. VI.</i>		
<i>W. H.</i>	80 стр. об анатомии лошади	Виндзорская би- блиотека
<i>W. M.</i>	12 стр. с картами	»
<i>W.</i>	Отдельные разрознен- ные листы	»
<i>S. K. M. I</i>	Том в 2-х частях, все- го 104 страницы.	Библиотека Д.Фор- стера, Саут-Кен- сингтонский му- зей, Лондон.

<i>S. K. M. II</i>	Записная книжка в 2-х частях, 318 страниц.	
<i>S. K. M. III</i>	Записная книжка, 176 страниц.	
<i>Leic.</i>	Том в 72 страницы, преимущественно трактующий о гидравлике	Библиотека лорда Ластера (Leicester, Holkham Hall, Norfolk)
<i>V. U.</i>	«Трактат о полете птиц», составленный Либри из 13 листов, украшенных им из Манускрипта B	Турин, Королевская библиотека
<i>Tr.</i>	102 страницы разного содержания	Библиотека маркиза Тривульдио, Милан
<i>Trn.</i>	5 отдельных листов	Турин, Королевская библиотека
<i>V.</i>	5 отдельных листов	Венеция, Академия
<i>F. U.</i>	2 отдельных листка	Флоренция, Уффици
<i>Ож.</i>	Отдельные листки	
<i>T. P.</i>	«Трактат о живописи», опубликованный в 1882 г. Людвигом по списку «Codex Vaticanus 1270», хранящемуся в Ватиканской библиотеке в Риме	Оксфорд
<i>T. A.</i>	«Трактат о движении и измерении воды» по списку, опубликованному в новом издании 1923 г.	

Во всех рукописях пронумерованы листки; поэтому страницы обозначаются добавлением r (recto) или v (verso).

В некоторых кодексах на одной странице наклеено несколько страничек рукописей Леонардо, и в этом

случае они снабжаются добавочной нумерацией; напр. *C. A. 156 v (b)* означает «листок *b*, наклеенный на обороте листа 156 Атлантического кодекса».

В «Трактате о живописи» переводчики сохраняли нумерацию отдельных глав, проставленную Людвигом в итальянском тексте.

В «Трактате о движении и измерении воды» переводчики придерживались нумерации отдельных глав по последнему итальянскому изданию 1923.

Литература, упоминаемая в тексте

Venturi. J. B. Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci. Paris. 1797.

Libri, G. Histoire des sciences mathématiques en Italie. Paris. 1837—1841. 4 vol.

Grothe, H. Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph. Berlin. 1874.

Lombardini, E. Dell'origine e del progresso della scienza idraulica nel milanese e in altre parti d'Italia. Milano. 1872. (Первоначально в «Memorie del R. Istituto lombardo di scienze e lettere». 1860).

Uzielli. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Torino. 1884.

Prantl. Leonardo da Vinci in philosophischer Beziehung «Sitzungsberichte der Bayer. Akad. der Wissensch.». 1885.

Wohlwill, E. Hat Leonardo da Vinci das Beharrungsgesetz gekannt? — «Bibliotheca mathematica». II. 1838.

Müller-Walde, P. Leonardo da Vinci. München. 1889—1890.

De Toni, G. B. Frammenti vinciani. Contributo alla conoscenza di un fonte del manoscritto B di Leonardo da Vinci. — «Ateneo veneto». XXII. 1898.

Сеайль, Габриель. Леонардо да Винчи как художник и ученый. Русск. пер. Петербург. 1898.

Müntz, E. Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant. Paris. 1899.

Lermolieff, Ivan. Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. B. I. III. Leipzig. 1891—1899.

Müller-Walde, P. Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci, VII, Jahrbücher der Kön. pr. Kunstsamml. B. XX. 1899.

Wölflin, Heinrich. Die klassische Kunst. 1899 (есть русск. пер. «Классическое искусство». Петербург. 1912).

Duhem, P. Les origines de la statique. Paris. 1903—1906. 2 vol.

Holl, M. Статьи «Leonardo da Vinci und Vesal» и «Die Anatomie des Leonardo da Vinci» в «Archiv für Anatomie und Physiologie» (Anatomische Abteilung). 1905.

Duhem, P. Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu. Paris. 1906—1913. 3 vol.

Solmi, E. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci. Torino. 1908.

MacCurdy, Edward. Leonardo da Vinci's Note-Books. London—New-York. 1903.

Seidlitz, W. Leonardo da Vinci der Wendepunkt der Renaissance. Berlin. 1909. 2 Bände

«Leonardo da Vinci». Conferenze fiorentine. Milano. 1910. (Статьи Solmi, Favaro, Botazzi, Beltrami и др. Есть русский перевод.)

Birsch-Hirschfeld, Karl. Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Rom. 1912.

Moeller, Emil. Leonardo da Vinci. Entwurf eines Madonnen-Bildnis für St. Francesco in Brescia (1497) в «Repertorium für Kunstwissenschaft». XXV. 1912.

Feldhaus, F. Leonardo der Techniker und Erfinder. Jena. 1913 (2-е изд. 1922).

Schuster, F. Zur Mechanik Leonardo da Vinci. Erlangen. 1915.

Favaro, Ant. Per la storia del codice dei Leonardo da Vinci nella biblioteca di lord Leicester в «Archivio storico italiano». XX. Firenze. 1917.

Olschki, L. Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur. I. Band. Heidelberg. 1918 (Русский перевод: «История научной литературы на новых языках». Том I. М.—Л. 1933.)

Favaro, Ant. «Note vinciane» в «Atti di R. Istituto Veneto». XXIX. 1919—1920.

De Lorenzo, G. Leonardo da Vinci e la geologia. Bologna. 1920.

De Toni, G. B. Le piante e gli animali in Leonardo da Vinci. Bologna. 1922.

Calvi, Gerolamo. I manoscritti di Leonardo da Vinci. Bologna. 1925.

Panofsky, Erwin. «Idea». Leipzig. 1924.

Schlosser, Julius. Die Kunstlitteratur. Wien. 1924.

Hart, B. Ivor. The mechanical investigations of Leonardo da Vinci. London. 1925.

Hildebrand, Edmund. Leonardo da Vinci. Berlin. 1927.

W. Suida. Leonardo und sein Kreis. 1929.

Mac Murrich. Leonardo as anatomist. Baltimore. 1930.

Feldhaus, M. Die Technik der Antike und des Mittelalters. Leipzig. 1931.

Marcolongo, R. La meccanica di Leonardo da Vinci. Napoli. 1932.

Wölflin, Heinrich. Italien und das deutsche Formgefühe. 1932. (Есть русск. пер. «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса». Москва. 1934.)

Подробная библиография — в двухтомном труде Е. Verga, «Bibliografia Vinciana» (Bologna. 1931), доведенном до 1930 года. За последующей литературой о Леонардо-ученом удобнее всего следить по библиографическим обзорам в журнале «Isis».

Указатель предметов и собственных имен

Своеобразный, так сказать, политематизм отрывков Леонардо, делающий почти невозможным связное сочетание одного отрывка с другим, диктует предметному указателю ряд особых требований. Указатель должен не только помочь найти интересующее читателя место, но и в известной мере направить внимание по определенному пути, указывая порядок чтения отрывков под разными, возможными углами зрения. Именно поэтому нам представлялось целесообразным не бояться повторений, и для каждого, более или менее значительного круга предметов, мы считали нужным давать полностью перечень всех относящихся сюда отрывков. Так, например, мы считали одинаково необходимым одни и те же отрывки, относящиеся к живописи, группировать под двумя углами зрения: с одной стороны, свести воедино то, что Леонардо говорит о тех конкретных вещах, с которыми имеет дело живописец,— „листва“, „одежда“, „городские крыши“ и т. п., с другой стороны, те же предметы показать в разрезе обобщений и отвлечений: „светотень“, „цвет и воздух“, „освещение и цвет“ и т. п.

Указателем охвачен лишь текст Леонардо. Исключение сделано для имен тех авторов, отрывки которых переведены Леонардо без упоминания источ-

ников (напр. Плиний 18, 19 или Пекам 273). В этом случае эти имена вводятся в указатель на основании примечаний. В указатель введены также, для полноты тематического охвата, рисунки, сопровождающие научные фрагменты первого тома. *Цифры всюду означает № фрагмента*; для рисунков указывается том и страница.

Абила (или **Абиле**) и **Кальпе**, древние названия горных вершин и мысов на африканском и европейском берегу Гибралтарского пролива, так наз. Геркулесовы столбы 374.

Авиация 253—267. Подробнее см. аэроплан, летание, летательные приборы.

Авторитет 14, 17.

Агостино ди Павия, магистр, миланский знакомый Леонардо 507.

Адриан, римский император (76—138 н. э.): вилла Адриана в Тиволи под Римом 794.

Адриатическое море 373, 374.

Аист 911.

Акустика см. звук.

Алессандрия делла Палья (= соломенная, — так как в древности ее стены были сделаны из глины и соломы), город в Северной Италии, на реке Танаго 377.

Алипрандо (или **Алипландо**), Винченцо, миланский меценат, владелец экземпляра Витрувия 4.

Аллегорические фигуры в живописи 468, 713—716.

Алоэ 624.

Альпы 377, 782.

Алхимия: отзывы Леонардо об алхимии 34—37, 39, 45; алхимическая символика у Леонардо 38.

Альберт Саксонский: его сочинение „О счислении“ и трактат „О небе и мире“ 81; взгляд Альберта Саксонского на соотношение между силой и скоростью 94; перевод отрывка о конце земли 390.

Альберти, Леон Баттиста: его способ изме-

- рять скорость движущегося корабля 67 (ср. о ги-
грометре 69).
- Альберту ччо см. Альберт Саксонский.
- Аматит 619.
- Амфисбена, легендарное двухголовое животное 19.
- Анаксагор, греческий философ V века до н.э. 86.
- Анатомия: космография малого мира 395; план
анатомии 396; Леонардо о ста двадцати книгах
своей „Анатомии“ 411; план трактата о движении
четвероногих 404; план трактата о внутренностях
408; „Анатомия“ Александра Бенедетти 8; какими
должны быть анатомические изображения 401, 402,
412; анатомические изображения и анатомические
описания 409; анатомические описания 410; поря-
док анатомического изложения 417; анатомические
вскрытия человека 438, 440, 441; способы анатоми-
рования глаза 324; способы анатомирования нер-
вов 429; способы анатомирования мозга 433; срав-
нительная анатомия 403—408, 717, 718; анатоми-
ческие знания, необходимые живописцу, 647—649,
661—663, 665, 693, 719; анатомический рисунок
женщины, т. I, стр. 35.
- Анемометр 64, 67.
- Антея, мифический великан, убитый Геркулесом:
как изображать борьбу Геркулеса и Антея 200.
- Антиподы: полушарие антиподов, покрытое водой
369, 373, 386.
- Античность: античная архитектура 793, 794, 795;
античная скульптура 688; античные живописцы 468;
античные авторы 4, 5, 8, 18, 19, 54, 67, 80, 86, 276,
278—280, 389, 391, 395, 417, 657, 852; божеества и
герои античной мифологии 200, 276, 786, 797, 822,
840; эпизоды из древней истории 2, 77. Ср. древние.
- Апеллес, греческий живописец IV в. до н.э.: его
картина „Клевета“ 468.
- Апеннины 374, 377, 378, 942.
- Аредцо, город в 9 км. от впадения реки Кьяно
в Арно 374.
- Аристотель, греческий философ (384—322 до н.э.):
его „Метеорология“ 8; итальянский перевод ее 6;
его воззрения на природу луны 301.
- Арифметика: предмет арифметики 20, 463.

- Арка:** определение арки 792. *Ср.* 198.
- Арно:** геологические наблюдения Леонардо в бассейне реки Арно 373, 374, 376.
- Арсенал:** двор арсенала (рис.) — *т. I, стр.* 64.
- Артиллерия** 49, 92, 272, 294, 454, 956, 957; *рис., т. I, стр.* 25 и 64.
- Архигром,** паровая пушка, приписываемая Архимеду, 294.
- Архимед,** греческий математик III в. до н. э.: экземпляр сочинений Архимеда 5; его трактат „О равновесии плоскостей“ 8; его „архигром“ 294.
- Архитектура:** Леонардо о себе как архитекторе 49; модель миланского собора, сделанная Леонардо 803; проект княжеского дворца 799; проект жилого дома 800; размеры комнат для занятий 510; проект конюшни 801; проект двухэтажных улиц 802; описание неизвестного храма 796; описание святилища Венеры 797; античные архитектурные памятники 793—795; архитектура порождена глазом 472; архитектура и живопись 469; знание архитектуры необходимо живописцу 502; сопротивление материалов 192—197; арка 792; устойчивость башен 199.
- Астрология:** астрология математическая (астрономия) и астрология ложная 470; астрологическая теория происхождения фоссилий 374.
- Астрономия:** „начальником астрономии является глаз“ 472; астрономия и „перспектива“ (оптика) 275, 463, 470, 522; астрономия и живопись 469; положение земли во вселенной 276, 296, 306; возможность многих миров 107; сходство земли и луны 297; солнце, его неподвижность, его величина, его тепло 277—284; луна, ее свет, ее стихии и ее пятна 298—303; свет звезд 311; мерцание звезд 313; увеличение светил у горизонта 313; зрительная труба 314; способ наблюдать солнце 319; опровержение мнения о звучащих небесных сферах 170; трактат Альберта Саксонского „О небе и мире“ 8.
- Атласские горы** 378, 942.
- Атомы** 95. *Ср.* делимость.
- Аурипигмент** *см.* орпимент.

Африка 374, 377, 378, 721, 904, 942.
Аэроплан Леонардо 257—262, 265—267.

Балансирование: балансирование человеческого тела, простое и сложное 200; балансирование человека в аэроплане 262; балансирование птицы при полете 209.

Балистика 151, 152.

Бараны 930.

Барбиги, селение около Фьезоле: по дороге в Барбиги Леонардо наблюдал полет хищной птицы 221.

Башни: устойчивость башен 199; на большом расстоянии башни кажутся толстыми у вершины и тонкими у подножия 737.

Бедность и богатство: аллегорическая фигура Бедности 716; алхимики, искатели *perpetuum mobile* и некроманты живут всегда в великой бедности 34; страх перед нищетой 1019; скупость 991—993; богатство монахов 978; вознаграждение и заработок живописцев 484, 492, 501, 683; ср. „предсказания“ о городской общине и бедняках 985, о металлах 960, о деньгах и золоте 961.

Белок: размещение белка и желтка в яйце 304; применение белка при анатомировании глаза 324; при изготовлении искусственного жемчуга 456.

Белый цвет: белый цвет не является цветом 585, 596; ни белое, ни черное не принадлежит к числу цветов 583, 584, 589, 606; контраст белого и черного 586, 587, 589, 590, 608, 726; белый цвет теряет на расстоянии свою белизну 598.

Бенедетти, Алессандро, итальянский анатом и медик (ум. в 1525 г.): его „Анатомия“ 8.

Береза (*scorpe*) см. дрок.

Бернардино, фра см. Мороне, Бернардино.

Бесконечное 102; бесконечная делимость непрерывных величин 95, 99, 103 (ср. делимость); все-ленная не бесконечна 344.

Бесконечно-малое 103.

Библия 373, 385, 400.

Битва: как следует изображать битву 785; ракурсы на картинах битв 696; освещение тел людей и лошадей 736; вооруженные всадники 882.

Благовещение, картина анонимного художника (Филиппино Липпи?): отзыв о ней Леонардо 644.
Блоки: неподвижные 141; подвижные 186; сложные 187—190.
Блоха 537; басня о блохе и собаке 839.
Болезни: определение болезни 41; назначение болезней в природе 75; камни в мочевом пузыре 43; причины головной боли 290; причины жара при лихорадке 425; чесотка 868.
Бомбарды, старинные артиллерийские орудия: бомбарды, изобретенные Леонардо 49; способ изготовления бомбард 454; соотношение между количеством пороха и дальностью выстрела 92; пушки и бомбарды в „предсказаниях“ 956, 957; пушки, стреляющие разрывными снарядами (рис.), т. 1, стр. 25; погрузка пушки во дворе арсенала (рис.), т. 1, стр. 64.
Борджиа, Цезарь см. Валентинуа.
Ботаника см. растения.
Боттичелли, Сандро, флорентийский живописец (1447—1510) 494, 495.
Бревно: машина для высверливания бревен 270; способ извлекать бревно из воды 207.
Бритва: басня о бритве 810.
Бронза 38.
Брошенное тело: траектория его движения 151, 152; ускорение его движения под действием воздуха 158—160.
Брыжейка 423, 439.
Брызги водяные: высота их взлета 167.
Будильник: водяной будильник, изобретенный Леонардо, 271.
Буквы: изобретены живописью 469.
Бумага: басня о бумаге и чернилах 804; тряпичная бумага 1002.
Бура 618.
Буря: о том, как изображать бурю 784.
Быки 897, 926, 928, 929, 931.

Валентинуа (Валентино), герцогство во Франции, между Изером и Роной, подаренное Людо-

виком XII Цезарю Борджиа, 21; герцог Валентинский (Цезарь Борджиа) 5.

Василиск, легендарная змея, ее описание 18.

Величина предметов: изменение видимой величины предметов в зависимости от расстояния 538—541, 547; неразличимость форм на далеком расстоянии 547, 548; величина предметов и зрительный угол 537; зависимость кажущейся величины предметов от особенностей их поверхности 329, 541.

Венера: описание святилища Венеры 797 (ср. описание Кипра 798); Венера — символическое обозначение меди 38; Венера (планета) 311.

Венеция: морские приливы в Венеции 374.

Верона: Веронский амфитеатр 795; красный камень, находимый в горах Вероны, 376.

Вертел механический, изобретенный Леонардо, 32.

Вес, или грузность (peso) см. тяжесть.

Ветер: наука о движении воды служит основой науки о ветрах 210; аналогия движения воды и воздуха 211; роль ветра при полете птиц 216, 217, 221—224, 235, 236, 238, 241, 244; измерение силы и скорости ветра 64, 67; причина ветров 393; ветер в пейзажах 778, 779; ветер и облака 720; ветер, образующий песчаные волны, 777; ветер, гнувший деревья, 775, 776; изображение ветра на картине бури 794; басня о ветре и кедре 815; „предсказание“ о восточном ветре 1013; ср. 943.

Вечное движение: его невозможность 34, 35, 89, 90, 127.

Вицо 43, 455: басня о вине и Магомете 845; басня о вине и пьянице 846.

Виноградник: басни о пауке в винограднике 841, 842. Ср. лоза.

Виргилий: стих из „Буколик“ Виргилия 80.

Витело, физик и философ XIII века: его сочинение о математике в Павийской библиотеке 6; экземпляр его „Оптики“ в библиотеке монастыря Сан-Марко во Флоренции 7.

Вителон см. Витело.

Витрувий, римский архитектор I в. до н. э.: экзем-

плар сочинения Витрувия об архитектуре у Винченцо Алирандо в Милане 4; упоминание о книге Витрувия 8; способ Витрувия измерять скорость движущегося корабля 67; Витрувий о пропорциях человеческого тела 657.

Вкус: вкусовые ощущения 464.

Вода: сферичность водной поверхности 289, 387, 388, 721; причина движения воды 88; подъем воды на вершину гор под действием тепла 289, 290, 366; разрушения, причиняемые разливами, 365; размывание речного дна и берегов 359; средства защиты против воды 11; фландрские плотины 12; отвод воды при осаде 49; водяная пена 166; водяные брызги 167; зависимость прозрачности воды от ее движения 792; отражения в волнующейся воде 740; басня о течении воды, уносящем лилию, 811; течение воды, уносящее деревья, 939; круговорот воды в природе 366, 805; испарение воды под действием солнца 133; вода — возница природы 367. *Ср.* геология, гидростатика, гидродинамика, гидротехника, реки.

Водка: вбирает в себя цвета и запахи 622; сохраняет в себе благовония 113; царская водка (смесь азотной и соляной кислоты) 625.

Водовороты: в реках 157, 788; осушение прудов посредством искусственных водоворотов 155, 156.

Водолазные приборы 451.

Водопады 877.

Водопроводы 50; машина для высверливания деревянных труб 270; насосы для подъема воды на горы 292.

Воздух: аналогия движения воздуха и воды 210, 211; влияние воздуха на ускорение движущихся тел 158—160; движение воздуха вместе с окружаемыми им телами 161; роль воздуха при образовании водяной пены 166; воздух увеличивает высоту взлета брызг, образующихся при падении струи воды в воду, 167; движение и плотность воздуха около крыльев летящей птицы 233; определение влажности и плотности воздуха посредством гигрометра 69; поглощение воздуха огнем 414; воздух, как

- среда распространения зрительных образов 337, 338, 534, 535, 600, 611; влияние воздуха на видимую форму и очертания предметов 737; воздух мешает отчетливости форм 548; влияет на цвет видимых предметов 598, 599, 721; соотношение между плотностью воздуха и яркостью цвета 63. *Ср.* синева воздуха.
- Война:** некромантия сделала бы войну невозможной 48; злая природа людей 451; жестокость человека 997; военные орудия и приспособления 49, 272, 294, 449, 450—454; *рис. т. I, стр. 25, 63, 64, 282*; ядовитые газы 78, 452.
- Волны:** природа и возникновение волн 114, 344—348, 351—353, 355—357; движение волн после прекращения ветра 350, 393; движение волн на большой глубине 375; волны не могли занести раковин на вершины гор 375; воздушные волны 158, 160; аналогия водяных и звуковых волн 342; волны звуковые, водяные и огненные 344; волны на воде и на нивах 349, 775; волны на воде и в лесной листве 775; сравнение волн песка и воды 777; волны препятствуют прохождению зрительных образов 739; отражения в воде, покрытой волнами, 740; наблюдения Леонардо над волнами моря в Пиомбино 788; волны моря в пейзажах 720.
- Волосы:** изображение волос — 682; свет и тени на мелковьющихся волосах 565.
- Волчок:** движение волчка 154.
- Волянка** 891.
- Воображение** — основа обманчивых наук 21, 23. *Ср.* изобретение.
- Воск:** употребление воска при анатомировании 433; воск для свечей 905.
- Воспринимающая способность** (*impressiva*): посредствующее звено между отдельными чувствами и общим чувством 436; к ней направляются зрительные образы из зрачка 322.
- Восприятие:** процесс восприятия 436. *Ср.* общее чувство, суждение, память.
- Врачи:** разрушители жизни 40; совет беречься врачей 39; врачи, живущие за счет больных, 984. *Ср.* медицина.

Время: время и геометрия 100, 101; время и ничто 99: время—истребитель вещей 77, 370; разрушитель созданий природы 75; протекание его достаточно медленно 379; последовательность и одновременность в живописи и поэзии 471, 473; сравнение долговечности произведений живописи с недолговечностью произведений музыкальных 469, 474, 476, 501; сравнение долговечности скульптурных и живописных произведений 478, 479. *Ср.* движение, смерть, старость.

Вселенная: однородность вселенной 296, 297, 303, 305, 306; ограниченность вселенной 344.

Вуали: свет и тени на вуалях 565.

Вулканы и вулканические извержения 51, 295.

Вши 989.

Выбор: выбор (отбор) наилучших частей в живописи 634, 650.

Вяз: басня о фиговом дереве и вязе 821.

Галеаццо да Сансеверино: в его доме в Милане Леонардо ведал устройством турнира 507.

Гармония *см.* пропорциональность.

Геликоптер 255.

Гелиотропизм растений 442.

Генуя: морские приливы в Генуе 374.

Геология: изменение земного рельефа под воздействием воды 309, 367—369, 372, 377, 386, 1010—1012; происхождение фоссилий 370, 371, 373—376, 381, 382; образование перегной 383; геологическое прошлое и будущее средиземноморского бассейна 377—378; вулканы и вулканические извержения 51, 295.

Геометрия: живопись научила геометрию изображению 469; без зрительных линий искусство геометрии слепо 463; предметом геометрии являются непрерывные величины 20; в какой мере время, будучи непрерывной величиной, является предметом геометрии 100, 101; задача удвоения куба 54; квадратура площадей криволинейных фигур 55, 56; приспособление для вычерчивания парабол (рис.), *т. I, стр. 71.*

- Геркулес:** изображение Геркулеса, стискивающего Антея, 200.
- Гибралтар:** пролив Гибралтара некогда не существовал 376; ср. Абила и Кальне.
- Гигрометр** 69.
- Гидродинамика:** скорость вытекания воды из отверстия на дне сосуда 164; скорость вытекания воды из бокового отверстия 165; зависимость скорости течения от ширины реки 205; от глубины реки 206; закон отражения в применении к движущейся воде 358, 788.
- Гидростатика:** равновесие жидкостей в сообщающихся сосудах 201, 202; давление жидкостей 203—205.
- Гидротехника:** средства защиты от воды 11; плотины во Фландрии 12; регулирование течения рек 361; землечерпалка, изобретенная Леонардо 363; проект землечерпалки (рис.), *т. I, стр. 26*; осушка прудов 155—156; отливка камней для водных сооружений 364; машины, приводимые в движение водою, 126, 127; насосы для подъема воды 292; водопроводы и водопроводные трубы 50, 270. Ср. реки.
- Глаз:** окно души 325, 468, 469, 472; все образы вселенной сведены здесь в одну точку 326, 327; его истинное строение и функции не были известны древним 328; перевертывание изображения в глазу 320, 321; сокращение зрачка от света 322, 323; глаза ночных животных 64, 435; сохранение зрительных впечатлений глазом 111, 112, 114, 332, 333; сравнение глаз льва и человека 435; приемы анатомирования глаза 324; цвет глаз (фацетия) 860. Ср. зрение.
- Глазурь:** расписывание по меди глазурью 468.
- Глина белая:** ее образование 368.
- Гнев:** изображение гнева 711.
- Голубой цвет (краска)** 622. Ср. синева.
- Гольфолина (Гонфолина),** скала в долине Арно в 17 км. ниже Флоренции,—некогда преграждала течение этой реки 374; здесь встречаются мертвые ракушки 373.
- Гондолийский холм** в долине реки Арно 373.

Гордость и ложная самооценка в баснях 804, 810, 813, 815, 819, 820, 825, 826, 848; гордость и смирение 807, 808.

Горение 82, 414, 906; горение дров 924.

Горизонт: горизонт наблюдателя на разных высотах 721; увеличение светил у горизонта 313.

Город: жизнь в городе полна нескончаемых бед 809; городская община 985; проект двухэтажных улиц 802; дым города при утреннем освещении 733; крыши города, освещаемые утренним солнцем 735; отражение городских стен в воде 948.

Горох красный: средство против камней в мочевом пузыре 43.

Горы: образование гор 309, 369; подъем воды на вершины гор 289, 290, 366; образование золота в горах 37; рост камней в горах 383; характер растительности на склонах и вершинах гор 774; очертания гор на далеком расстоянии 737; синева гор 334, 543, 773; горы в тумане 731; горы в зимних и летних пейзажах 773; изображение горного обвала 788.

Гром: определение расстояния громового удара 70.

Грушевое дерево: басня о срубленном грушевом дереве 822; из него делают доски для картин 625.

Гуальтиери ди Кандиа, секретарь Лодовико Моро 376, 716.

Гуманисты: отзывы Леонардо о гуманистах 2, 3, 12.

Humus см. перегной.

Гусь: движение лапы гуся при плавании 212.

Давление: сила давления и сила удара 68; давление груза на опору 130, 192—197; давление жидкостей 203—205.

Данте: „Quaestio de aqua et terra“, приписывавшаяся Данте 8.

Дарование (ingegno) см. ум.

Двигатели 32, 50, 126, 127, 292, 293.

Движение: книга „О пространственном движении“ 145; невозможность постоянного движения 89, 90;

причина движения 87, 88; движение, движущее и движимое 1016; движение сферического тела по горизонтальной плоскости 134; движение, сила, удар и тяжесть 128; падающие и отраженные движения 355—356; сложные движения и сложение движений 107, 152, 154, 157, 232, 307; движение тел в воздухе и воде 158—160; зрительное восприятие движений 330, 331, 333, 727.

Движение животных: тема особого трактата 404; виды движений животных 660; источник движения животных 400, 128; движения животных и законы механики 58; механизм движения при ходьбе 719; сравнение движений при ходьбе человека и четвероногих 404, 407; сухожилия существуют в телах ради движения 394; как изображать движения человеческого тела 661—663, 668; наблюдение и зарисовка движений человеческого тела 692, 693; движения людей разного возраста и положения 680, 698; движения детей 668; движения стариков 669; движения женщин 670; движения старух 671; сравнение движений юноши и старика 673; автоматические движения 427; схема поворачивания человеческой ладони (рис.), т. I, стр. 352; ср. падение тел, наклонная плоскость, импульс, эмоция.

Делимость: актуальная и потенциальная 96, 97; делимость непрерывных величин 95, 99, 103; пределы физического деления 93—96.

Делосская задача см. удвоение куба.

Дельфин 370; тело земли имеет природу дельфина 384.

Деньги 501, 961; оплата труда поэтов и художников 468. Ср. бедность и богатство.

Деревья: годовые круги древесных стволов 444; смена листьев на деревьях 295; вид листья деревьев на разном расстоянии 756—758; деревья на горных склонах делают их темными 738; свет и тени в лесу, освещенном солнцем 759; окраска света и тени листьев и ее зависимость от цвета воздуха 763, 764; деревья, освещаемые воздухом и солнцем 765; тени и блики на листьях 752; освещение листьев и ветвей 753; свет и тени в деревьях при утреннем освещении 744; свет и тени в деревьях

- и густота листвы 747; свет и тени деревьев, находящихся между глазом и светом 749, 750; тени деревьев на траве 769; тени деревьев не бывают черными 751; разнообразие древесной зелени 766, 772; оттенки зелени при освещении утренним солнцем 761; освещение деревьев при облачной погоде 742; деревья и травы на картинах бури 784; цвет и тени деревьев без листьев 773; освещение лугов и деревьев при ветре 775; ветер, гнувший деревья, 776; способ делать плоды на деревьях ядовитыми 79; прививка 925. Ср. растения, листва, зеленый цвет, светотень, тень.
- Дети:** члены тела у детей 60, 667—672; движения детей 668; дети в баснях и предсказаниях 821, 827 (ср. тот же образ 383), 838, 869, 870, 902, 903, 917—921.
- Дворец:** проект княжеского дворца 799.
- Джакомо Андреа,** мальчик, находившийся в обучении или в услужении у Леонардо, 507.
- Жан Антонио,** ученик Леонардо 507.
- Джироне** 374.
- Джован Ломбардо,** владелец описания или чертежа Веронского амфитеатра 795.
- Джотто,** флорентийский художник (1276—1336): отзыв о нем Леонардо 483.
- Динамика** см. движение, импульс, инерция, сила, падение тел, тяжесть.
- Добродетель:** аллегорическая фигура добродетели 713.
- Дождь:** предсказание дождя при помощи гигрометра 69; образование дождя 393; дождь и радуга 335, 336, 729; падающие капли дождя, кажущиеся нитями, 114; цвет дождя и облаков 788; предметы, видимые в дождь, 780; лица прохожих на улицах, размытых дождем, 613; изображение дождя на картине потопа 786; ср. 779.
- Доказательство** 54, 63, 205, 206, 224, 236, 243, 244, 252, 283, 288, 307, 311, 316, 339, 387, 389, 605; душа и жизнь — вещи „недоказуемые“ 328.
- Дом:** проект жилого дома 800.
- Доски:** приготовление досок для картин 625.
- Драпировка,** см. одежды.

- Древние** не знали истинного строения глаза 328; древние изобретатели 16. *Ср.* античность.
- Дрозд**: басня о дрозде и кизиловом дереве 826; басня о дроздах и сове 837.
- Дрок**: свет и тени в листе дрока 565; употребление сухого дрока при изготовлении красной краски 623.
- Дружба** 854.
- Дуб** 774.
- Дунай** 377.
- Дух**: невозможность действия духов в природе 45—47.
- Душа**: вещь недоказуемая 328; определение души предоставляется монахам 400; душа и гармония 471; ее отношение к телу 84, 85, 504; локализация души 437; перевоплощение душ 852; растительная душа земли 37, 295. Душевные движения *см.* эмоции.
- Дым**: прозрачность и окраска дыма 731; окраска дыма при разных условиях 614; дым, освещенный солнцем 732; дым города при утреннем освещении 733; изображение дыма на картине битвы 785.
- Дымчатые тени** 514, 577, 578, 610.
- Дыхание**: процесс дыхания 416; дыхание и горение 413; дыхательные органы 417, 419, 420; функции ноздрей и рта у животных 418; дыхание земли 295, 384, 394.
- Дятел**: язык дятла 397.
- Елена**, жена спартанского царя Менелая, похищенная Парисом и Тезеем 77.
- Жаба**: Леонардо считал ее ядовитой 78, 713.
- Железо**: железный материал непригоден при постройке аэроплана 261; железные части бомбарды 454; железо в „предсказаниях“ 953, 954, 960. *Ср.* „предсказание“ о металлах 960.
- Желтая краска**: приготовление желтой глазури 618; шафран 620.
- Желудочки сердца** 426; желудочки мозга 433.
- Желчь** 424, 624.
- Жемчуг искусственный** 456.
- Женщины**: фавегия о доброй женщине 855; заму-

жестов 873; приданое 874; нет женщины, которая не нашла бы любовника, 505; движения женщин и старух 670, 671; фигура белой женщины в открытой местности или на лугу 609; фадетия о священнике и женщине 862; фадетия о женщине на арене 857; способ снизу окатить женщин 50; анатомический рисунок женщины, *т. I, стр. 35.*

Жест см. движение, позы, эмоции.

Живописец: властелин и бог над прекрасным и безобразным 467; дух живописца — подобие божественного духа 720; живописец спорит и соревнуется с природой 488; сын природы 482; не должен подражать другим, а должен учиться у природы 482—483, 691; односторонность и универсальность живописцев 493, 494, 496, 653; сравнение портретистов и исторических живописцев 644; живописец не должен делать свои фигуры похожими на себя 503—505, 634, 651, 704; измерение пропорций собственного тела, как способ избежать переноса своих недостатков на изображаемые фигуры 652; живописец должен прислушиваться к мнению других 500; личный вкус живописца и общее признание 634; живописец должен исправлять свои ошибки 501; ошибки легче узнаются на чужих произведениях 502; обучение живописи 511; порядок обучения живописи 513; науки, необходимые живописцу, 506, 30; анатомические знания, необходимые живописцу, 647—649, 661—663; летние и зимние занятия обучающихся живописи 650; порядок изучения форм 515; запоминание живописных образов 490, 516, 636; наблюдение и зарисовка поз и жестов 692, 693; упражнение в оценке ширины и длины предметов 517; порядок компоновки 694; двор для работ живописца 629; окраска стен его мастерской 606; жилище живописца 477, 510; заработок и вознаграждение живописца 484, 492, 501, 683; товарищи живописца 506; рисовать в обществе много лучше, чем одному 509; живописец должен быть отшельником 508; рассказ о живописце и священнике 850; фадетия о детях и картинах живописца 853.

Живопись: не относится к числу механических

ремесел 468, 475; принадлежит к числу свободных искусств 457, 475; „благородство“ науки живописи 458, 460; происхождение живописи 481; план десяти книг о живописи 521; живопись и природа 459, 462, 474, 487, 489—493, 582, 683; ненатуральность в живописи 485; предметы, на которые распространяется живопись, 461; живопись и десять „категорий“ глаза 520, 521; круг ведения науки живописи 274, 522; превосходство живописи над философией 461; живопись — мать перспективы 274, 522; рельефность — душа живописи 527; живопись состоит из теней и света 584; цвет в живописи 524, 525; соответствие произведения его цели и намерению 646; источники изобретения в живописи 519, 494, 694. Техника живописи: приготовление досок для писания картин 625; приготовление масла 626—628; приготовление красок 616—619, 621—624. Сравнение живописи с другими искусствами: почитание живописных изображений свидетельствует о превосходстве живописи 460, 470 (ср. о поклонении изображениям 972); живопись и поэзия 459, 468—473, 475; живопись и музыка 473—475, 501; живопись и скульптура 460, 477—480, 541; живопись и архитектура 469.

Животные: животные в баснях 823, 824, 826, 828, 829, 831—841; животные в „предсказаниях“ 866, 867, 878, 882, 886, 890, 891, 896—905, 907—913, 915—920, 926—932, 946, 990; животные фантастические и легендарные 18, 19; как изображать вымышленных животных 718. Ср. движения животных, ночные животные.

Жизненные духи 672.

Жизнь: что такое жизнь 42 (803); вещь недоказуемая 328; стремление к жизни есть стремление к собственному уничтожению 83; жизнь одних создается смертью других 81 (ср. пища и питание); жизнь и пламя свечи 82; где жизнь, там теплота 285.

Жолуди 921.

Зависть 820; аллегорическая фигура Зависти 713.
Записные книжки Леонардо см. Леонардо.

Заяц: особенность ног зайца 405; орел, уносящий зайца, 252.

Звезды: свет звезд 311; форма звезд 313; мерцание звезд 313; рассматривание звезд в небольшое отверстие 276, 597; звезды и планеты 1017.

Звук: условия возникновения звука 170, 471; распространение звука в воздухе 114; звуковые волны 342, 344; отражение звука 340—341; резонанс 110; слуховая труба 315; высота звука, производимого крыльями жужжащей мухи, 218.

Зеленая краска: приготовление зеленой краски 616, 619, 924.

Зелень медная 616, 625; *ср.* ярь-медянка 78.

Зеленый цвет: оттенки зелени листвы при утреннем солнце 761; разнообразие древесной зелени 766, 772; краски и подмалёвок для изображения зеленой листвы 625, 770, 771; *ср.* дерева, листва, дуга, цвет.

Земледелие: пахание 884, 886; посев 885, 889 (*ср.* 868); покос 888.

Землечерпалки 362, 363 (рис.), *т.* I, *стр.* 26.

Земля: положение земли во вселенной 276; земля не находится в центре мира 306; сходство луны и земли 296, 297, 306; земля не обладает совершенной сферичностью 721; аналогия между землей и телом человека 289, 295, 394; земля — синоним природы 75; растительная душа земли 295; тело земли имеет природу дельфина 384; конец земли 390; пахание земли 884, 886.

Зеркало: закон отражения 340, 341; отражение в параллельных зеркалах 534, 535; отражение в зеркалах с неровной поверхностью 739; влияние цвета зеркала на цвет отражения 764; вогнутые зеркала 283; изготовление вогнутых зеркал 38; теплота, порождаемая вогнутыми зеркалами, 644; применение плоского зеркала при писании картин 502; сравнение картины с зеркалом 529—531; уподобление ума и души живописца зеркалу 490, 506, 644; зеркало, как символ бессмысленного подражания в науке и в живописи, 13, 489; басня о зеркале, отражавшем царя, 848.

Зловоние: искусственное зловоние 452.

Змеи 18, 713, 718, 828, 911.

Зодчество см. архитектура.

Золото: образование золота в природе 37; делатели золота 34, 35; золото и деньги 961 (ср. „предсказания“ о металлах 960); применение золота в картинах 484; украшение фигур золотом 682.

Зрачок: функции зрачка 324; проникновение зрительных образов через зрачок 330, 331, 546; (ср. 326, 327); расширение и сокращение зрачка 62, 322, 323, 597.

Зрение одно из быстрейших действий 515; совершается мгновенно 95; менее ошибается, чем другие чувства 464; высшая достоверность зрения 469; оно — наиболее достойное чувство 457, 468, 471; похвала глазу 472; глаз — „верховник и князь“ прочих чувств 436, 465; красота вселенной постигается глазом 465, 466, 469; значение утраты зрения 325, 465, 466, 471; зрение и философия 465; глаз менее ошибается, чем разум 461; зрение и геометрия 463; зрение человека и животных 435; измерение силы зрительной способности 62; десять „категорий“ глаза 520, 521; зрение бинокулярное и монокулярное 529, 530; зрение при помощи очков 316; зрительное восприятие движений 330, 331; сохранение зрительных впечатлений в глазу 112, 114, 333, 727. Ср. глаз, перспектива, иллюзии и обманы зрения.

Зрительная труба 314.

Зубчатые колеса 65, 66, 205, 318, 363.

Ива: свет и тени в листве ивы 565; басни об иве 818, 828.

Иголки: машина для выделки иголок 269.

Игры: игра в кости 892; игра в мяч 890; игры для тренировки живописцев 517.

Известь: раковины, обращающиеся в известь 380; камни, из которых делается известь 947; печи для обжигания извести 951; ядовитая известь 78. Ср. 625.

Изобретение: изобретатели и подражатели 3, 13, древние изобретатели 16; пятна на стене — источник изобретения в живописи 494, 519, 694. •

Иллюзии и обманы зрения: глаз всегда обманывается при делении линии пополам 477; часто обманывается в оценке силы света 564; зависимость кажущейся величины предметов от особенностей поверхности 329; кажущаяся величина плоского и рельефного предмета 541.

Impeto см. импульс.

Импульс (impeto): его определение и природа 111, 115, 112—114, 130; импульс и инерция 118, 120, 121; импульс брошенных тел 151, 152; совместное действие импульса и силы тяжести при движении волчка 154; импульс птицы и воздуха 245; импульс летящей птицы 237, 240, 241; импульс бегущего человека 664; импульс в водоворотах 155—157; импульс водяных брызг 167; импульс воды при волнообразном движении 348, 350, 351, 393.

Индиго: способ приготовления индиго 617.

Инерция: стремление вещей пребывать в своем естестве 120, 687; всякое движение стремится к своему сохранению 245; движение тела в воображаемом колоде, проходящем землю насквозь, 118; движение тел, скользящих по льду, 119. *Ср.* о движении сферического тела по горизонтальной плоскости 134.

Инкубация 267.

Инъекции анатомические: инъекция желудочков мозга 433.

Иордан Неморарий (Иордан из Неморы), ученый XII века: его трактат о тяжестих 9.

Искусства: спор о взаимных преимуществах искусств 457—480.

Испытание материалов: испытание прочности на изгиб 197.

Исторические картины: сравнение портретиста с историческим живописцем 644; исторические картины должны возбуждать в зрителях то чувство, которое передано на картине 700; разнообразие человеческих фигур, лиц и движений на исторических картинах 504, 635, 697, 704; разнообразие драпировок 683; разнообразие тени и света 572; сопоставление контрастов 701; правила компоновки исторических сюжетов 693—695; ракурсы на исто-

рических картинах 696; изображение эмоций 638; размещение исторических картин 638; тени 705; в исторических картинах не следует на изображаемых фигурах делать много украшений 699; складки одежды, их виды 686; изображение старцев и юношей 702; правила изображения битвы 785. Италия: геологическое прошлое Италии 373, 374, 378; отзывы об итальянских живописцах и упоминания о них 483—486, 494, 495.

Кавказ 284.

Кальпе см. Абила.

Камера обскура 320.

Камнеломка 43.

Камни: образование камней 380—382; камни, из которых делается известь 947; искусственные камни для водных сооружений 364; басня об упавшем камне 809.

Камфора 626.

Кандия, в Ломбардии 376.

Касентино, местность в верхнем течении Арно 376.

Кастель Фиорентино, селение и замок на правом берегу Эльсы, притока Арно 376.

Кастрация животных 916.

Качество, предмет живописи 463, 462; изменение качеств при делении материи 96.

Каштан 774, 825, 921.

Квадратура площадей криволинейных фигур. 55, 56.

Кедр: басня о кедре 815, 819.

Кизиловое дерево, кизил 78; басня о кизиловом дереве 826.

Киликия, в древности юго-восточная область Малой Азии 798.

Киноварь 619.

Кипарис 774, 625.

Кипр, остров: описание Кипра 798.

Киренаика, в древности область на северном берегу Африки 18.

Кирпич: печи для обжигания кирпича 951.

Кит 384.

Книги: суждение о печатных книгах 460; „предсказание“ о книгах 999; сведения о местахожде-нии книг, интересовавших Леонардо 4—9.

Книжность 2, 3, 13.

Козы 483, 902—903; козы меха 946.

Колбаса 894, 895.

Колесницы военные 49; (рис.), *т. I, стр. 63.*

Количество: предмет геометрии и арифметики 463; количественные измерения тел и явлений 59—70.

Колодец 376, 736, 990.

Комо, озеро 373.

Композиция 690, 719.

Конечности: анатомические рисунки конечностей 401; конечности медведя и обезьяны, человека и птицы 406; ноги человека и лягушки 405; ноги человека и лошади (рис.), *т. I, стр. 259*; мускулы человеческих ног 427; положение ног человека, перемещающего груз 663 (*ср. 200*); расположение нервов, вен и артерий в пальцах 74; кровеносные сосуды человеческой руки (рис.), *т. I, стр. 36*; схема поворачивания человеческой ладони (рис.), *т. I, стр. 352.*

Контрасты: взаимное усиление контрастов 569, 586, 589—591, 597, 608, 642, 726; подобное не выделяется в подобном 332; контраст света и тени 333, 564, 569; предметы, не дающие резких контрастов светов и тени 565; контраст цветов 586, 587, 588, 589, 590, 591, 597, 608, 726; контрасты в исторических картинах 701.

Конь: бег коня 407; движение пыли, вздымаемой коном 161; изображение скачущих коней на картине битвы 785; ноздри коней 418; солдаты на конях 882; ноги лошади и человека (рис.), *т. I, стр. 259.*

Конюшня: проект конюшни 801.

Копия: в искусствах пространственных и словесных 460.

Корабль: способы измерять скорость плывущего корабля 67; влияние формы корабля на скорость его перемещения 146; способ погрузки тяжести на корабль 208; трубы, чтобы слушать корабли, плывущие на далеком расстоянии 315; военные кора-

- бли 49; способ топить корабли 449; плот для поджога кораблей 450; водолазные приборы для потопления кораблей 451; ядовитые порошки для бросания на вражеские корабли 78; разбитые корабли у берегов Кипра 798; „предсказание“ о тонущих кораблях 944; турниры на кораблях 799; практика без теории — корабль без руля 30. Ср. „предсказания“ о кораблях и мореплавании 940, 942, 943.
- Корневое давление 445.
- Корова 903.
- Кортон, хищная птица: наблюдения Леонардо над ее полетом 221.
- Коршун: детская фантазия Леонардо о коршуне 219; коршун и его птенцы 220; наблюдения над полетом коршуна 222—224.
- Кости: изображение костей 402; кости конечностей 401; позвоночник человека (рис.), т. I, стр. 351.
- Кости игральные 892.
- Кошки: когти кошек 248; шерсть кошек 295; кошки в баснях — 834, 840; в „предсказаниях“ 904.
- Краб: клещи крабов, находимые в горных пластах 374; басня о крабе, уничтоженном морским приливом 831; басня о крабе и устрице 836.
- Крапива: семена крапивы 43.
- Краски: приготовление красок 616—619, 621—624; смешивание красок 614, 615; значение краски в живописи 524, 525. Ср. цвет.
- Красная краска: ее приготовление 619, 622, 623.
- Красный цвет: красный цвет зари и облаков 594, 595, 610, 723, 728, 729, 781; красный цвет огня 605, 675 (ср. 282); красный цвет в радуге 729.
- Красота: красота и качество 463; красота вещей достигается зрением 465, 466, 469, 472; красота и польза 790; взаимное усиление красоты и безобразия, поставленных рядом 642; отбор красивых частей 634; красота цвета 524, 525; любовь живописца к прекрасным предметам 467.
- Кратчайшее действие: закон кратчайшего действия в природе 104—106, 130, 326, 327.
- Крахмал 617.

- Кривелли, Бьяджино: от его жены Леонардо хотел получить сведения о жизни петухов и кур 10.
- Кровеносная система 421—423; артерии и вены в пальцах 74; кровеносные сосуды человеческой руки (рис.), *т. I, стр. 36*; кровь и природное тепло 289—291; склероз сосудов 438, 439.
- Крокодил: интерес Леонардо к строению челюсти крокодила 397.
- Кроче, Никколо делла, владетель псевдодантевой „*Quaestio de aqua*“ 8.
- Круговорот воды в природе 366, 805.
- Крылья: разнообразие крыльев у летающих существ 250; строение крыльев птицы, „большой палец крыльев (*alula*)“ 238, 248; „руль“ крыла 236; функции крыльев при полете 237, 240—245, 247; значение наклона крыльев 232—234; движение воздуха около крыльев 233; крылья летучей мыши 257; крылья мухи 218, 239; крылья четырехкрылых насекомых 251; крылья аэроплана 253, 254, 257, 258, 259; испытание крыльев аэроплана (рис.), *т. I, стр. 17*.
- Крысы: размножение крыс 76; басня о крысе и устрице 834.
- Купорос 621.
- Курица: тепло курицы дает жизнь цыплятам 286; петух, выводящий цыплят курицы 10; ср. инкубация.
- Лавина *см.* обвал снеговой.
- Лавр 713, 822.
- Лак 616, 625.
- Лампа с автоматически поднимающимся фитилем 318.
- Лapis-лазули (ляпис-лазурь, лазуревый камень) 37.
- Ларио, озеро 373.
- Ласка: басня о ласке и мыши 840.
- Лебеда вонючая 452.
- Лев 295, 408, 435, 713, 718, 867.
- Легкие: строение и функции легких 291, 416, 420.
- Лен: применения льна 935; лен, дающий тряпичную бумагу 1002; льняное масло 455.
- Леонардо да Винчи: о своих записных книжках 1;

об источниках своей науки и своем методе 2, 17, 52, 328, 542; письмо к Лодовико Моро с предложением своих услуг 49; Леонардо о своих анатомических рисунках и 120 книгах своей „Анатомии“ 411; план его анатомии 396; план трактата о птицах 217; план трактата о летании 216; план трактата о живописи 521; план семи книг о телях 551; о книге, посвященной компоновке 693; план книги предсказаний 866; наблюдения над полетом хищной птицы по дороге в Барбиги 221; геологические наблюдения в бассейне реки Арно 373, 374, 376; метеорологические наблюдения на вершинах Монте-Роза 782; наблюдения над цветом облаков около Милана 781; наблюдения над волнами моря в Пиомбино 788; анатомические вскрытия в флорентийском госпитале Санта-Мариа Нова 438; наблюдения над мимикой немых во Флоренции 645; изучение античных сооружений в Чивита Веккиа 793; проектная модель Миланского собора 803; схема картины Богоматери в окружении святых 707; проект „Тайной Вечери“ 708, 709; проект аллегорической картины 716; работа над конной статуей Франческо Сфорца 507; детская фантазия о коршуне 219.

Леопино, желтая охра 584.

Леопард, 713.

Леса см. деревья.

Лестницы военные: приспособление для их опрокидывания 453.

Лесть 985.

Летание: изучение законов летания предполагает знание законов падения тел 215; связь науки о летании с наукой о ветрах и наукой о движении воды 210, 211; аналогия плавания и летания 212, 213; план трактата о летании 216; законы и конкретные наблюдения над летанием живых существ и летание на аппаратах 209—267.

Летательные приборы: возможность летания для человека 253, 254; геликоптер 255; аэроплан 257—259; парашют 256; летание на аппаратах — предмет 4-й книги предполагавшегося трактата о летании 216; сравнение летания птиц и летания на аппаратах 209.

- Летучая мышь:** на ее крылья должны походить крылья аэроплана 257.
- Лилия:** басня о течении воды, уносящем лилию 811.
- Лимонные деревья** в проекте сада 50.
- Лимонный сок** 456.
- Линия:** уподобление линии промежутку времени 100; центральная (вертикальная) линия 182, 184, 199.
- Листья:** расположение листьев у растений 443, 446, 447; изготовление отпечатков листьев 488; солнце, видимое сквозь листву 311; блеск листвы 568. *Ср.* деревья, зеленый цвет.
- Лицо:** разнообразие лиц 637; пропорции человеческого лица 60; виды носов 636; отбор красивых частей многих лиц 634; лицо en face 633; свет и тени на лицах 563, 607, 631, 632, 643; цвет лица и освещение 600, 601, 630; влияние цвета одежды на цвет лица 607, 608; тени на лицах людей, проходящих по размытым улицам 613; движения губ при разговоре 645; выражение эмоций на лице 638, 639; черты лица и характер 44; красота лиц и красота уборов 682; лица в исторических картинах не должны походить друг на друга 697.
- Лодовико Моро см.** Сфорца.
- Ложь,** 33, 1020.
- Лоза:** басни о лозе 817, 828, 844; дикая лоза 816.
- Луара:** морские приливы в устье Луары 374.
- Луга:** освещение лугов 567; освещение лугов при ветре 775; тени на лугах 602, 767; зелень лугов при утреннем освещении 768; окраска белой одежды на лугу 609.
- Лук и стрелы** 124, 151, 152, 931; проект гигантского самострела (рис.), т. I, стр. 282.
- Луна:** сходство земли и луны 296, 297, 306; стихии луны 303 (*ср.* 304), 305, 306; луна отражает свет солнца 600; свет луны объясняется наличием воды 297, 298, 302, 305; пятна луны 300—302, 305; пепельный свет луны 303; свет луны днем и ночью 597; луна и приливы 308; стекла для наблюдения луны 314.
- Любовь:** великая любовь порождается великим знанием 491; душа любит того, кто похож на ее тело 504, 505; любовь живописца к прекрасным

- предметам 467; тот не будет универсальным, кто не любит всех вещей, охватываемых живописью 494; любовь все побеждает 80; отношение любящего к любимому объекту 109.
- Лютня: опыт с резонирующими струнами двух лютен 110.
- Лягушка: ноги лягушки 405; рефлекторные движения лягушки, у которой удалены голова и сердце 432.
- Магия см. некромантия.
- Магнит: различие силы тяжести и магнитного притяжения 108.
- Магомет 845.
- Маджоре, озеро в Северной Италии 373.
- Мазаччо, Томасо, итальянский живописец (1401—1428): отзыв Леонардо о Мазаччо 483.
- Мак 621, 623.
- Марий, римский полководец (155—86 до н. э.): его ответ римлянам 2.
- Марко, ученик Леонардо 507.
- Марлиано, Джованни: его сочинение „О счислении“ 8.
- Марс, божество войны 276.
- Мартелли, Пьеро ди Браччо, флорентинский математик 1.
- Масла растительные: применение их в живописи 616, 625—628; маслины и масло („предсказание“) 923.
- Масличное дерево 713, 921, 923.
- Матвей (Корвин), венгерский король (1458—1490) 471.
- Математика: высшая достоверность математических наук 20; достоверность математических доказательств 273; математика — источник достоверности в науках 53; нужна живописцу 506; рай математических наук — механика 57; математические законы летания 209; понятие предела и бесконечно-малого 103. *Ср.* арифметика, геометрия, пропорции.
- Мед 618.

- Медицина 39, 40, 41, 42 (803); медицинский рецепт 43. Ср. врачи.
- Медь 38.
- Мемфис, город в древнем Египте, некогда стоял на берегу моря 378.
- Меркурий, планета 311; символическое обозначение ртути 38.
- Место: свойства стихий, перенесенных в место, не соответствующее их природе 46, 131, 132, 291; басни о вещах, покидающих место, соответствующее их природе 805, 806, 809, 810, 816, 824, 839.
- Метеорология: „Метеорология“ Аристотеля 6, 8; облака 290, 393, 781; радуга 335, 336; дождь 393; метеорологические наблюдения на Момбозо 782; метеорологический этюд (рис.), т. I, стр. 256.
- Механика: рай математических наук 57; книга „Механических элементов“ 144, 243, 265, 244; математические и физические точки и линии в механике 171; законы механики и законы движения живых тел 58; механика человеческого тела 661—663, 665; механика движений при ходьбе 719; механические законы расположения складок на одежде 687. Ср. движение, динамика, статика.
- Мехи: предохранительные мехи для полетов 263, 264.
- Меч: фадетия о мече 858; „предсказания“ о мечах, копьях и пандырях 952, 954.
- Милан: модель Миланского собора, сделанная Леонардо 803; наблюдения Леонардо над полетом черных стрекоз в рвах Миланской крепости 251; наблюдение облака над Миланом 781.
- Миниум (сурик) 619.
- Мир: его конец 390; центр мира 104, 106—108, 118, 306, 309, 377, 386, 721. Ср. Вселенная.
- Мирт 713, 822.
- Множественность миров 107.
- Мода: смена мод 689.
- Модена, город на реке Секкиа, притоке По 863.
- Можжевельник: его листва 774; свет и тени в листве можжевельника 565.
- Мозг: способы анатомирования 433; желудочки мозга 433; разрез головы человека 434; спинной мозг лягушки 432; мозг львов 435.

- Момбозо** (Монте-Роза), цепь Альп на границе Италии: наблюдения Леонардо на Момбозо 782.
- Момент статический** 175, 177, 178, 181.
- Молния** 70, 370; молнии на картине потопа 786.
- Монахи и священники**: определение души предоставляется монахам 400; „предсказания“ о предметах культа, церковных обрядах и духовенстве 964—981; факетия о женщине и священнике 862; о живописце и священнике 850; о монахах и купце 849.
- Монджибелло** (Этна) 51, 295.
- Монте-Альбано**, потухший вулкан в 20 км. к юго-востоку от Рима 374.
- Монти, Пьетро**, миланский ученый, современник Леонардо 151.
- Монферрато**, город в Ломбардии между Морскими Альпами и рекою По 373.
- Море**: море некогда покрывало Италию 378; происхождение морской соли 391, 392; морские приливы 308—310, 374; движение моря под экватором 310; морская буря 370; морские волны в пейзажах 720; цвет волнующегося моря 722; наблюдения над волнами моря в Пиомбино 720. *Ср.* волны, геология, потоп.
- Морелло**, фиолетовая краска 584.
- Мороне, фра Бернардино**, владелец трактата Альберта Саксонского 8.
- Мосты**: военные мосты 49; тени мостов в воде 568, 740.
- Мотылек**: стремление мотылька к свету и стремление к уничтожению в природе 83; басня о свече и мотыльке 824; *ср.* смерть, стремление.
- Музыка**: о ней должна быть речь в трактате по анатомии 396; недолговечность ее созданий 469, 476; сравнение ее с живописью 474, 501; пропорции в музыке и живописи 473—475, 536; на чем основана красота мелодии без аккомпанемента 114; музыкальные инструменты: вольшка 891; лютня 110; музыкальные „автоматы“ 50.
- Мука бобовая** 618.
- Мулы** 900, 901.
- Мумия (краска)** 619.

- Муравьи:** „предсказание“ о муравьях 908; басня о муравье, нашедшем зерно проса 833.
- Мускулы:** анатомические изображения мускулов 412; процесс сокращения мускулов 128; мускулы конечностей 401; автоматические движения 427; мускулы и нервы 428; мускулы сердца 421—422; живописец должен помнить о разнообразии мускулов 649; мускулы у людей разного возраста 666; изучение мускулов живописцем 647—650; правила изображения мускулов на картинах 661, 665; мускулы лица не должны быть резко очерченными 643; мускулы птиц 252.
- Муха:** наблюдения над жужжанием мухи 218; полет мухи 239; басня о пауке и мухе 830; „предсказание“ о мухах 909.
- Мышь:** басня о мышке и ласке 840; кошки, пожирающие мышей 904.
- Мышьяк** 78, 79, 625.
- Мяч:** игра в мяч 890; сходство светового отражения и отражения воды у берегов с отскакиванием мяча 566, 358.
- Нагрузка:** сравнение действия постоянной нагрузки и действия удара 68; нагрузка вертикальной опоры 192—196.
- Наждак** 38.
- Наклонная плоскость:** скорость движения по наклонной плоскости 135—138; разложение сил при движении тела по наклонной плоскости 139, 185; величина трения при движении по наклонной плоскости 169; стекание воды по наклонной плоскости 140.
- Насекомые:** их разнообразие 717; их летание — предмет 3-й книги предполагавшегося трактата о летании 216; летание черных стрекоз 251; летание мухи 239; крылья мухи 218; насекомые в баснях и „предсказаниях“ 824, 830, 833, 839, 841, 842, 905, 907—909, 920, 989.
- Насилие и истязание в баснях и „предсказаниях“** 826, 883, 884, 890, 893, 898, 899, 902—904, 910, 916—922, 934, 937, 938, 947, 1002.
- Насосы** 203—205, 292.

Наука: определение науки 29; истинная наука та, которую опыт заставил пройти сквозь чувства 20; источник достоверности в науках — математика 53; наука и практика 30—31, 57; ложные науки основаны на воображении 20, 21 (ср. о ложных науках 33—48); наука и богатство 501.

Невод: басня о неводе и рыбах 823.

Некромантия 34, 45—48.

Немые: изучение мимики немых 676, 680.

Необходимость 71, 133, 326, 327.

Непрерывные величины делимы до бесконечности 95, 99, 103; время как непрерывная величина 100.

Непроизвольные движения 430, 431.

Нептун на картине потопа 786; Нептун как символическое обозначение бронзы 38.

Нервы: соотношение между мускулами, нервами и общим чувством 428; способы анатомирования нервов 429; схождение нервов к общему чувству 437; зрительный нерв 316; расположение нервов в пальцах 74.

Никколо да Фордоре, сиенский купец: его рассказ о плотинах во Фландрии 12.

Нил: геологическое будущее Нила 377; горизонт в равнине реки Нила 721.

Ничто 99.

Ноги см. конечности, ходьба.

Нож: дрожание ножа, воткнутого в стол 114; „предсказание“ о ручках ножей 930.

Носы: десять видов носов 636. Ср. лицо.

Ночные животные: зрение ночных животных 62, 435; сычи и филины 718, 910.

Ночь делает все цвета черными 1014; изображение предметов, освещенных огнем 783.

Нужник см. отхожие места.

Нуль см. ничто.

Обвал снеговой в горах 807, 808; изображение горного обвала 788.

Обезьяна: сходство обезьяны с человеком 403, 406, 408; басня об обезьяне, нашедшей птичье гнездо 838.

- Облака:** образование облаков 290, 393, 720; холод останавливает их 285, 288; облака, освещенные луною 724; цвет облаков 725; красный цвет облаков 594, 723, 781; ветер и облака 720; изображение облаков на картине бури 784; солнце в облаках дает наиболее благоприятное освещение для пейзажей 742; облака, в качестве источника живописного изобретения 694; облака на луне 302; облака („предсказания“) 868, 1007. Ср. метеорологический этюд (рис.), т. I, стр. 256.
- Обоняние:** локализация предметов посредством чувства обоняния 464; обонятельные органы львов 435.
- Образы:** распространение световых (зрительных) образов 337, 343, 533, 534, 600, 611; образы все во всем воздухе и все в каждой его части 338—340, 342, 535; случаи, когда образы образуют неясную смесь теней и светов 565; почему распространение образов затрудняется водяными волнами 739; проникновение образов через зрачок 330, 331, 546 (ср. 326, 327); распространение слуховых образов 464.
- Общее чувство** 321, 428, 436, 437, 459, 468, 534.
- Овидий:** перевод отрывка из „Метаморфоз“ 77.
- Овцы** 903.
- Огонь:** сфера огня 253, 284, 307, 313, 782; стремление огня вернуться к своей стихии 291; огонь увлекает тяжелые тела ввысь 805; волны огня 344; поглощение воздуха огнем 414; горение и дыхание 413; цвет огня 282, 605, 676; как изображать предметы, освещенные огнем 783; огонь, высекаемый из кремня 958, 959; „предсказания“ об огне 1015; сравнение разрушений, производимых огнем и водою 365; басня о пламени в печи стекольщика 806; басня об огне и пещле 847; „предсказания“ об огне 958, 959, 1015; огонь, истребляющий ложь 33.
- Одежда:** одежда и форма членов тела 684; складки на одеждах 683, 685, 686; цвет одежд 594; окраска белых одежд в открытой местности и на лугу 609; черные одежды придают лицу рельефность 607; влияние цвета одежд на цвет тела 608; разнообразие одежд в зависимости от социального положения и возраста 689, 698.

- Одометр 66.
- Окись цинка 618.
- Оливковое масло 923.
- Олово 38.
- Опрокидывание: летательной машины в горных ущельях 260; птицы при полете 243, 244.
- Оптика см. перспектива, зрение, глаз, свет, светотень, тень, цвет, зеркало, отражение.
- Опыт: отец всех наук и искусств 706; истинный наставник и учитель 2, 3, 17, 542; позволяет раскрыть истинные функции глаза, неизвестные древним 328; обманывает тех, кто не постиг его природы 21; опыт не ошибается, ошибаются наши суждения 28; опыт часто обманывает при делении линии пополам 477; тот, кто постиг причину, не нуждается в опыте 27; основания (причины), которые не даны в опыте 25; опыт и разум 95. Ср. ощущения.
- Ораторы: жесты ораторов 681.
- Органы артиллерийские 272.
- Орел: орел, парящий в воздухе 253; орел, уносящий зайца 252; басня об орле и сове 829.
- Орех: басня о стене и орехе 827.
- Ореховое дерево: положение его ветвей 753; басня об орешнике 812, 820; „предсказания“ об орехах и ореховых деревьях 921, 922; кора орешника 43; лари из орехового дерева 941.
- Ореховое масло 625—627.
- Орпимент (аурипигмент, опермент) 624.
- Освещение: освещение и светотепь 610, 675; влияние освещения на цвет тел 581, 582, 595, 598, 601, 603, 605, 609, 610, 728, 762, 765; освещение пейзажей 741—743; солнечное освещение в открытой местности 571; освещение леса 748, 759, 761; освещение лугов 768; вечернее и облачное освещение 578; освещение лугов и деревьев при востре 775; освещение пыли и дыма 733; освещение городских крыш утром 735; предметы, видимые при освещенном дожде 780; освещение человеческого тела 674; освещение лиц и фигур, его различные виды 631, 632; наиболее благоприятное освещение для портретирования 629, 630.

Осел 832, 852, 898, 899.

Основания (ragioni) см. причины.

Осушение прудов 155—156.

Осязание 464.

Отопление водяное 50.

Отражение: сходство светового отражения с отскакиванием мяча 566; отражение света и звука 340, 341; отражение воды от берегов рек 358; падающие и отраженные движения 355, 356; отраженное движение водяных брызг 167, 788; отражение в параллельных зеркалах 534, 535; отражение в зеркалах с неровной поверхностью 739; отражение солнца на гладких и морщинистых поверхностях 298; отражение солнца в воде 299, 880; отражения в волнующейся воде 740; отраженный свет на складках золотых тканей 568; случаи, когда световое отражение невозможно 567; отражение городских стен в воде 948. Ср. зеркала и цвет отраженный.

Отхожие места: расположение отхожих мест во дворце 799; стоки для нечистот 802; нужник с поворачивающимся сидением 268.

Отчаяние: изображение отчаяния 712.

Охра: красная охра 619; желтая охра (леонино) 584.

Оценка эстетическая 497—499.

Очки: объяснение действия очков 316.

Ощущения: невозможны без тела 85; с них начинается познание 22; мысленные вещи, не прошедшие через ощущение, пусты 23; разум и ощущения 24; глаз менее ошибается, чем разум 461; ошибки при определении места и расстояния воспринимаемых объектов 464; процесс ощущения 436; ощущения человека и животных 435; природа пяти чувств должна быть описана в „Анатомии“ 396.

Павия, экземпляр „Перспективы“ Витело в Павийской библиотеке 6; Павийская конная статуя 790.

Падение тел: соотношение между путем, временем и скоростью при падении тел в воздухе 147; ускорение тел под действием воздуха 159, 160; падение твердых и жидких тел в воздухе 165; падение тел при условии вращения земли 307; без знания за-

конов падения невозможно изучение законов летания 215; басня о падающем снежном коме 807, 808; басня об упавшем камне 809. *Ср.* тяжесть, наклонная плоскость.

Пальма 713. *Ср.* финиковая пальма.

Память делает минувшую вещь настоящей 379; память и ум 14; память и общее чувство 436, 534; память живописца не в состоянии удержать бесконечного разнообразия форм и положений 692; упражнение живописца в запоминании изученных им вещей 518; запоминание лиц 636. *Ср.* природа, сохранение воздействий и впечатлений.

Пар: сила пара 293, 294.

Парабола: приспособление для вычерчивания парабол (рис.), *т. I, стр. 71.*

Paragone *см.* искусство.

Параллельные линии: кажущееся схождение параллельных линий 330.

Парашют 256.

Парение птиц 221, 222, 223; должно было явиться предметом первой книги трактата о летании 216.

Pariete, плоскость картины; *см.* пирамида.

Парма: раковины и кораллы в горах Пармы 376.

Паук: в баснях 830, 841, 842.

Пахание 884, 886.

Пейзаж 620; освещение в природных и написанных пейзажах 741; солнце и ветер в пейзажах 778; пейзаж с дымом 731; время, когда лучше всего делать пейзажи 742, 743.

Пекам, Иоанн, средневековый ученый (1240—1292): перевод отрывка из его „Перспективы“ 273.

Пелакани, Биаджо, итальянский ученый, ум. в 1416 г.: его взгляды на движение плеч рычага 181.

Пена водяная: объяснение ее возникновения 166.

Пепельный свет луны 303.

Пергамент 1001, 1003.

Переворачивание 852.

Перегной: образование перегноя 383.

Perpetuum mobile *см.* вечное движение.

Персиковое дерево 759; басня о нем 820.

Перспектива (оптика): высшая наука 273; порождена глазом 472; ее отношение к живописи

30, 274, 463, 470, 502, 513, 542; ее отношение к астрономии 275, 470, 522; ее отношение к геометрии 463; ее определение 533; ее разделы и виды 274, 523, 477; об ней должна была быть речь в „Анатомии“ 396; перспективное изображение шара 550; перспективное изображение лиц 633; нормальное расстояние точки зрения от плоскости картины 532; уменьшение предметов в зависимости от расстояния 536, 547; неразличимость форм на далеком расстоянии 547, 548; недостатки перспективных изображений при расписывании стен 486; перспектива воздушная или перспектива цветов 543, 544.

Перуджа, озеро 374.

Петух 10, 718.

Печень: ее функции 423, 424.

Печь: печи для приготовления пищи 949; печи для обжигания извести и кирпичей 951; печи для инкубации 287.

π: число π, его величина 56, 65, 66.

Пильщики: „предсказание“ о пильщиках 883.

Пиомбино, город на берегу Тирренского моря, к северо-востоку от острова Эльбы: наблюдения Леонардо над волнами моря в Пиомбино 788.

Пирамида: центр тяжести пирамиды 191; зрительные „пирамиды“ 275, 299, 533; „пирамида“ теневая 278, 311; плоскость сечения „пирамид“ (pariete, плоскость картины) 540 (ср. 275). См. также образцов распространение.

Пистойя, город близ Омброне, притока Арно, к северо-западу от Флоренции 374.

Письма: „предсказание“ о писании писем 872.

Письмена 361, 469, 1000.

Питание и пища 81, 82; в „предсказаниях“ 868, 870, 885, 889, 894, 897, 907—909, 912—915, 917, 918, 923, 927, 949, 950, 995, 996; рисунок пищеварительных органов, т. I, стр. 271.

Пифагор, греческий философ и математик VI в. до н. э. 852.

Плавание и летание 212, 213; искусственная лапа для плавания в море 214.

Платан 774.

- Платон, греческий философ (427—327): об удвоении куба 54; о форме стихий 389.
- Плиний Старший, автор „Естественной Истории“ (23—79 н. э.): его взгляды на происхождение соли 391; переводы отрывков из Плиния 18, 19.
- Плуг для очистки гавани 362.
- По, река 377; геологические наблюдения в бассейне реки По 373, 376.
- Повешенные: анатомирование повешенных 440.
- Подмалевок, составление подмалевка для цвета растений 625, 771.
- Подражание: подражание древним вещам более похвально, чем современным 790; подражание природе и мастерам в живописи 691; изобретатели и подражатели 13. *Ср.* природа, изобретение.
- Позвоночник: позвоночник человека (рис.), т. I, стр. 351.
- Познание: начинается с ощущений 22. *Ср.* опыт, наука, ощущение, восприятие.
- Позор: аллегорическое изображение Позора 714.
- Позы: выражение эмоций в позах 645; позы в живописи 523; изучение поз 650; позы людей, сидящих у огня 783; поза наблюдающего человека 51. *Ср.* движение.
- Покос 888.
- Полиспагст *см.* блоки.
- Полюс (точка опоры) рычага 171, 176, 179, 180.
- Поля, зелень полей, ее оттенок 592.
- Померанцы, их-кожура 277.
- Портрет: сравнение портретистов и исторических живописцев 644; наиболее благоприятные условия для портретирования 629, 630. *Ср.* лицо.
- Посев 865 (*ср.* 868), 889.
- Последовательность и одновременность в поэзии и живописи 473.
- Постель: груз, лежащий на перине 988; взбивание постели 983; „предсказание“ о перине 932; солнце и человек на постели 856; будильник 271.
- Постоянное движение *см.* вечное движение.
- Потенциальный рычаг и противорычаг 179, 180.
- Потоп: раковины не могли быть занесены на вер-

шины гор потопом 373, 374—375; возражения против возможности всеобщего потопа 385; изображение потопа в живописи 786, 787, 789.

Поэзия: слепая живопись 468; перечисление преимуществ живописи перед поэзией 469, 472; в отличие от живописи поэзия представляет творения людей, а не творения природы 459; поэзия зависит от других наук 470, 473; последовательность и одновременность в поэзии и живописи 473; механические элементы в поэзии и живописи 475; живопись пробуждает в людях более сильные эмоции, чем поэзия 470; рассказ о короле Матвее 471.

Правильные тела: пять правильных тел 16 (ср. 389).

Практика: практика и теория 30; наука и практика 31; практика вводила в заблуждение науку о тяжестях 171; ср. басню о бритве 810.

Прато, город в 17 км. к северо-западу от Флоренции 374.

Прато Маньо, горная цепь в Тоскане, примыкающая к Апеннинам 374.

Предел: приближение переменной величины к своему пределу 103; пределы физического деления 93—35.

Предсказания: план книги предсказаний 866.

Приливы: причина приливов 308—310; прилив и отлив—дыхание земли 394; приливы в устье Луары, в Генуе, Венеции и Африке 374; басня о приливе и крабе 831.

Природа: нет действия в природе без причины 27; природа полна бесчисленных оснований (причин), которые никогда не были в опыте 25; целесообразность в природе 74, 400, 418, 441; необходимость в природе 71; законы природы 370; стремление к созиданию и к уничтожению в природе 75; стремление вещей сохранять свою природу 120, 687; сохранение воздействий и впечатлений в природе 111—113; создания природы непрерывно изменяются временем 474; природа—мать для одних и мачеха для других 73, 898; все природные действия совершаются кратчайшим путем 104 (ср. 105), 326, 327; чудесность явлений природы 326, 327;

у природы должен учиться живописец 482, 483; живопись — дочь природы и занимается многим, чего не создавала природа 457; природа — учительница живописцев 548, 683; подражание природе в живописи 462, 487, 489, 490, 582; живописец спорит и соревнуется с природой 488; познание природы и подражание природе в живописи 491; подражание природе и мастерам 691; разнообразие предметов природы и живописи 492, 493; природа и живопись не нуждаются в переводчиках 459; долговечность созданий природы и живописи 474; красоту природы раскрывает зрение 469.

Прически 682.

Причины 25, 27, 327.

Прожектор 317.

Пропорции: пропорции в природе 59; пропорциональность и гармония 469—471; пропорциональность в природе и живописи 467; пропорции тела животных и растений 658; пропорции человеческого тела по Витрувию 657; определение пропорциональности человеческого тела 659; постоянство пропорций и разнообразие частей человеческого тела 653; всеобщие меры должны соблюдаться в длине фигур, а не в толщине 654; о пропорциях человеческого тела должна была быть речь в „Анатомии“ Леонардо 396; пропорции статуй и человека 655, 656; пропорции взрослого мужчины и ребенка 672; изменение пропорций вместе с возрастом 60; живописец не должен наделять изображаемые им фигуры пропорциями, присущими ему самому 505; измерение пропорций собственного тела живописцем, как средство избежать перенесения своих недостатков на изображаемые фигуры 652; пропорциональность в музыке и живописи 473—475, 536.

Противоположности: притяжение противоположностей 308. Ср. контрасты.

Противоречие: противоречия в понятии точки 98.

Противорычаг 176; потенциальный противорычаг 179.

Птица: птица есть инструмент, действующий по

математическим законам 209; полет птиц и законы падения тел 144, 145; приспособления для изучения полета птиц 225; приспособление для изучения функций хвоста при летании 226; законы зрительного восприятия движений летящей птицы 331; подъем птицы 231, 240, 242; изменение направления полета 245, 246; спуск 227, 229—232, 241, 247; описание стаи летящих птиц на картине потолка 789; анатомия птиц 217, 252, 254, 397; смена перьев у птиц 295; птицы в баснях и „предсказаниях“ 826—829, 835, 837, 838, 867, 910, 915, 919, 932. Ср. летание, крылья.

Птоломей, Клавдий, греческий географ и астроном первой половины II века н. э.: его „Космография“ 395, 417.

Путемер см. одометр.

Пушки см. бомбарды.

Пчелы в баснях 842, 905, 907, 920.

Пыль: светлая и темная 730, 732, 733; тени на пыльных улицах 740; изображение пыли, когда ветер гнет деревья 776; движение пыли, вздымаемой конем 161, 787; изображение пыли на картинах битвы 785.

Пьяченца, город в среднем течении реки По: раковины и кораллы в горах Пьяченцы 376.

Работа: закон ее сохранения 121—127.

Равновесие: условия равновесия плеч рычага 172, 173; равновесие жидкостей в сообщающихся сосудах 202; простое и сложное равновесие человеческого тела 200; сохранение равновесия при полете птицы 243, 244, 252; сохранение равновесия летательной машины 258, 260—262.

Радуга: образование радуги 335, 336, 591; красный цвет радуги 729.

Разложение сил в телах, лежащих на наклонной плоскости 185; при движении тел по наклонной плоскости 139; в случае подвешенной тяжести, отклоняемой от вертикали 182.

Размножение в природе 75; размножение крыс 76.

Разнообразие: разнообразие явлений и вещей в природе 36, 492, 493, 654, 772; разнообразие ра-

стеней 72; разнообразие древесной зелени 766, 772; разнообразие водных животных и насекомых 717; разнообразие крыльев у летающих существ 250; разнообразие пропорций человеческого тела 653; разнообразие мускулов 649, 666; разнообразие составов 667, 672; разнообразие членов человеческого тела и их движений 666—671, 680, 698; разнообразие лиц 636, 637, 697; разнообразие положений головы и рук 661; разнообразие одежд 683, 697, 698; разнообразие складок 685, 688; разнообразие предметов живописи 472, 692; разнообразие в исторической живописи 572, 635, 683, 697, 704; разнообразие языков и наречий 881.

Разум: разум и ощущения 24; разум и опыт 95; глаз менее ошибается, чем разум 461. Ср. наука, опыт, ощущения.

Ракурсы в исторических картинах 696.

Ракушки, гниющие в своих раковинах 914. Ср. фоссилии.

Расстояние: одна из десяти „категорий“ глаза 520, 521; определение расстояния посредством различных чувств 464; расстояние и величина предметов 536—540, 544, 547, 475; изменение формы светящегося тела на далеком расстоянии 313; расплывчатость очертаний на большом расстоянии 545, 546; неразличимость форм на далеком расстоянии 547; неразличимость цветов на далеком расстоянии 611; изменение цвета на различных расстояниях 592, 721, 758, 760, 762; листва деревьев на различном расстоянии 756—758; преодоление расстояний 314, 315; изображение предметов на близком расстоянии 532.

Растения: их разнообразие 72; расположение листьев и ветвей у растений 443, 446, 447, 755; корневое давление 445; наблюдения Леонардо над питанием растений влагой 755; зависимость цвета растений от влажности почвы 774; гелиотропизм 442; отсутствие чувства боли у растений, его причины 441; пропорции в растениях 658; характер растительности на склонах и вершинах гор 774; тени растений в зависимости от тонкости ветвей и величины листьев 754; растения в баснях 811—

822, 825—828, 841—843; растения в „предсказаниях“ 866, 868, 885, 886, 888, 893, 921—925, 935—369, 939, 941, 942, 945. Ср. деревья, листва, зеленый цвет.

Реальгар, сернистый мышьяк 78, 79.

Резонанс: наблюдение над резонирующими струнами двух лютен 110.

Рейн 377.

Реки: разрушения, причиняемые разливами рек 365; изображение разлива реки 788; размывание дна и берегов 359—361; отражение воды от речных берегов 358; скорость течения, ее зависимость от ширины и глубины реки 205, 206; перенесение ила реками и отложение его при разливах 368, 377, 380—382, 386, 1010—1012; роль рек в образовании гор 309, 369, 386; способ изменять направление рек 361; землечерпалка для углубления речного дна 363; горные реки 720.

Рельефность: душа живописи 527 (ср. 523); рельефность и цвет в живописи 524, 525; рельеф и тени 527; рельеф и светотень 525; условия рельефности фигур, находящихся в темном помещении 610; освещение и рельефность лиц 631, 632; рельефность теней лица при черных одеждах 607; способы усиления рельефности в картине 573; рельефность вещей на картине и в зеркале 530; рельефность в исторических картинах 705.

Ремесленник: фацетия о ремесленнике и вельможе 851.

Рим: экземпляр сочинений Архимеда в Риме 5; вилла Адриана под Римом 794.

Рона 377.

Ртуть по воззрениям алхимиков 36, 37; дистилляция ртути 291; применение ее при изготовлении зеркал 38.

Ружья: кремневые ружья 958.

Руки: движение рук при выражении душевных состояний 681; движение рук при испуге 325.

Ручей: басня о ручье 803.

Рыбы: форма рыб и скорость их перемещения в воде 146; тело земли имеет природу рыбы 384; рыбы в баснях и „предсказаниях“ 823, 831, 912, 913.

Рычаг: закон рычага 172, 173; скорость перемещения концов рычага при неравной их длине и неравных грузах 174, 176, 181; равновесие рычага при длине одного из грузов, равной длине одного из плеч 183; равновесие рычага при замене груза двумя грузами в разных точках 184; равновесие в коленчатом рычаге 179, 180; потенциальный рычаг 178—180; статический момент 175, 177, 178; извлечение бревна из воды посредством рычагов 207. Рябина 625.

Сагома, орудие для формовки и шлифовки выпуклых и вогнутых поверхностей 38.

Сад: проект сада 50.

Сало 906.

Сан-Марко, монастырь во Флоренции: экземпляр „Оптики“ Витело в библиотеке Сан-Марко 7.

Сан-Миниато аль Тедеско 374.

Санта-Мария Нова, госпиталь во Флоренции, при котором Леонардо производил анатомические вскрытия 438.

Сардиния 5.

Сатурн, божество римской мифологии 276; символическое обозначение свинца 38.

Свет: одна из десяти категорий глаза 520, 521; свет и тень 554; свет простой и сложный 556; свет самобытный и производный 567; измерение силы света 61; отражение света 340, 341, 566; усиление света при помощи стекла 317; объяснение света луны 297, 305; сужение зрачка от света 322, 323, (ср. зрачок). См. также образов распространение и отражение.

Светотень: светотень в живописи 584; светотень в живописи и скульптуре 477, 480; светотень и рельефность 525; предметы, не дающие резких контрастов света и тени 565; неощутимость переходов света и тени на лицах 643; дымчатость теней 514, 577, 578, 610; светотень в облаках пыли 730; влияние освещения на свет и тени 675; свет и тени в открытой местности, освещенной солнцем 571; свет и тени на полях 612; свет и тени в лесу, освещаемом солнцем 759; свет и тени на

деревьях при утреннем освещении 744—746, 748; свет и тени в деревьях, освещенных воздухом и солнцем 765; свет и тени деревьев, находящихся между глазом и светом 742, 750; свет и тени в деревьях на различном расстоянии 756—758; зависимость света и теней от густоты листвы 747; свет и тени облаков при лунном освещении 724; светотень — создательница выражения в лицах 468; светотень на лицах 607, 631, 632; способ проверки соответствия тени и света 575; светотень в исторических картинах 572, 705.

Свеча: яркость света свечи на различных расстояниях 61; сравнение жизненного процесса с горением свечи 82; басня о свече и мотыльке 824; тушение свечи лежащимся спать 875; тень человека со свечой 879; воск для свечей 905; басня о пламени и свече 806.

Свинец 38.

Свиньи 918.

Сера 78: сера алхимиков 37; серные клочки 295.

Сердце: источник жизни 325; анатомические описания сердца 410; его строение и функции 421—423; желудочки сердца 426; теплота, порождаемая движением сердца 425; охлаждение сердца при дыхании 416, 420; воздух не может проникнуть в сердце по тратее 419.

Сила: причина движения 89; синоним импульса (impeto) 90, 116, 117; отношение силы к движению, удару и тяжести 128—130; мера силы 103; измерение силы удара 68; сила прыжка и сила тяжести человеческого тела 252; сила, время и пройденное расстояние 91—95; ограниченная делимость силы 93—95; сложение сил 224, 235, 237—239. 241, 664; разложение сил 139, 182, 185; утрата силы образов при возрастании расстояния 337; зависимость силы тепла от расстояния и от величины поверхности тела 343.

Силки 827, 935, 938.

Синева: синева воздуха, ее объяснение 612, 782; ее влияние на окраску света и теней в древесной листве 763, 764; на цвет белых одежд 609; на цвет теней 605, 610; синева теней на белом 598;

синева теней удаленных предметов 599; синева деревьев на далеком расстоянии 758, 760; синева гор 334, 543, 773; синева моря 722.

Синай 942.

Синиль (*Isatis tinetoria* L.) 617.

Синяя краска, ультрамарин 37; приготовление синей краски 617.

Сито 927.

Сицилия 295.

Скворцы 919.

Складки на одеждах: их разнообразие 683, 685; три вида их 686; механические законы расположения складок 687; складки одежд на античных статуях 688.

Склероз сосудов 438, 439.

Скорпионы 713.

Скульптура: производит свои творения с большим телесным трудом, чем живопись 477; долговечность произведений скульптуры и живописи 478, 479; слепки в скульптуре и копии в живописи 460; живопись указывает скульптору совершенство его статуй 469; значение науки для скульптуры и живописи 480; уменьшение кажущейся величины на картинах и в статуях при разных расстояниях 541; пропорции статуй 655; глиняные модели 791; складки одежд на античных статуях 688; Леонардо о себе, как скульпторе 49; Леонардо о Павийской конной статуе 790; скульптура распятия 973.

Скупость 991—993.

Слава: аллегорическое изображение Славы 714.

Сливовое дерево 759.

Сложение движений 307.

Сложение сил: сила ветра и сила птицы 224, 241; сила ветра и сила крыльев 235; импульс птицы и сила тяжести 237; сила ветра и сила тяжести 238; сила крыльев и сила тяжести 239; сила человека и „импульс“ его движения 664.

Слух, второе чувство после зрения 468, 474; ошибки слуха при локализации объектов 464.

Слуховая труба 315.

Смерть: неразрывность смерти и жизни 82; влечение к уничтожению в природе 75, 83; стремление

сплы к собственной смерти 116, 117, 130; аллегорическая фигура Смерти 713; погребение мертвецов 963; смерть, убийство и уничтожение в баснях и „предсказаниях“ 806, 824, 829—832, 835, 837—842, 844, 867, 871, 882, 883, 887, 888, 892, 902—905, 907, 910, 912—915, 918—921, 924, 930, 931, 935—940, 942, 944, 952—954, 956—958, 960, 965, 966, 994—997, 999.

Смех и плач: им должен быть посвящен отдел „Анатомии“ 396; их сходство 638, 640; наблюдение смеха и плача 680; их изображение 641, 703.

Смешение цветов 583, 602—605, 764.

Смешивание красок 584, 614, 615.

Смирение см. гордость.

Смола 625, 626, 628.

Снег: зрительное восприятие падающего снега 727; цвет снежных хлопьев 726; басни и „предсказания“ о коме снега 807, 808, 1009; „предсказания“ о снеге 986, 1008.

Собака: части собаки в изображении фантастического животного 718; пена бешеной собаки 78; басня о собаке и блохах 839.

Сова: глаз совы 62; басня о сове и орле 829; басня о сове и дроздах 837.

Совет 1018.

Сокол 828; сокол, несущий утку 252; басня о соколе, преследующем утку 835.

Сократ о природе солнца 276.

Солнце: солнце не движется 277; величина солнца 276, 278—281; похвала солнцу 276; наблюдение солнца сквозь маленькое отверстие 319; образование радуги 335; отражение солнца в воде 299, 880; образы солнца все во всем и все в каждой части 340; солнце кажется более светлым на темном фоне 569; красный цвет восходящего и заходящего солнца 594, 595, 610, 723, 728, 729, 781; заходящее солнце в пейзажах 778; утреннее солнце, освещающее листву 761; утреннее солнце, освещающее крыши города 735; солнце, видимое сквозь листву 311; солнечное освещение в открытой местности 571; солнце в облаках дает наиболее благоприятное освещение для пейзажей 742; должно

- быть загорожено при изображении пейзажей 743;
опровержение мнения, что солнце лишено тепла
282—284; солнце увлекает влагу ввысь 133, 288,
290; солнце движет море под экватором 310; при-
тягивает влагу в растениях 442; дает растениям
душу и жизнь 755; животворит плоды 286; басня
о солнце, отражаемом бритвой 810; факетия о солн-
це и человеке, лежащем на постели 856; „пред-
сказание“ о свете солнечной сферы 962.
- Соль 616; происхождение морской соли 391, 392.
- Сон 871, 875—877.
- Сообщающиеся сосуды 201, 202.
- Сопротивление материалов 192—197.
- Соразмерность 698.
- Сорока 828, 919.
- Спаржа 43.
- Спингарды, артиллерийские орудия для разруше-
ния стен 272.
- Средиземное море, его геологическое прошлое
и будущее 377, 378.
- Средневековые авторы: Витело 6, 7; Иордан
Неморарий 9; Альберт Саксонский 8, 94, 390;
псевдо-Данте 8; Иоани Пекам 273.
- Средний тон 576.
- Старики: движения старых людей 669, 671, 673;
мускулы стариков 666; кровеносные сосуды ста-
риков 438, 439; изображения старцев на истори-
ческих картинах 702; факетия о старце и юно-
ше 865.
- Статика: трактат о тяжестих Иордана Немора-
рия 9; трактат Архимеда „О равновесии плоско-
стей“ 8; наука о тяжестих вводится в заблуждение
своею практикою 171; рычаги 172—181, 183, 184;
статический момент 175, 177, 178, 181; блоки и
полиспасты 186—190; определение центра тяжести
пирамиды 191; статика сооружений 199. Ср. рав-
новесие, гидростатика.
- Статуи см. скульптура.
- Стекло: изобретение стекла 45; разноцветные сте-
кла 284, 583, 615; применение стекла при про-
верке рисунка, сделанного на память 516; примене-
ние стекла при передаче цветной перспективы 544;

- стёкла для глаз, чтобы видеть луну большой 314;
 фонарь со стеклом, усиливающим свет 317.
- Стенобитные машины, сила их удара 150.
- Стены: влияние цвета стен на окраску теней 604;
 окраска стен в мастерской живописца 606; окраска стен во дворе живописца 629; окраска стен, благоприятная для портретирования 630; пятна на стене, как источник живописного изобретения 494, 519, 694; недостатки перспективных изображений при расписывании стен 486; отражение городских стен в воде 948; приспособление для опрокидывания приставленных к стенам лестниц врага 453; басня о стене и орехе 827.
- Стихии: переход стихий друг в друга 86, 96, 414, 415; стихия не имеет веса в однородной с ней стихии 46, 348; вес стихии, перенесенной в другую стихию 131, 132; стремление стихий вернуться в свое место 83, 131, 291; форма стихий 389; равновесие стихий в живом организме 41, 42, 803; соответствие четырех простых цветов стихиям 583; стихии на луне 303.
- Стремление: стремление стихий вернуться в свое место (тяжесть и легкость) 83, 105, 108, 130—132, 291; стремление вещей сохранять свою природу 120, 687; стремление движения к своему сохранению 111, 245; стремление к уничтожению 75, 83, 116, 117, 130; обманчивые и губительные стремления в баснях 804—806, 809, 813—816, 818—820, 824, 828, 839.
- Строболи 51.
- Суждение: судящая часть души 437, 505; посредством суждения душа образует форму своего тела 503, 504; в каких телах оно отсутствует 88; ошибочные суждения 28; суждение о величине предметов 537; суждения художника о произведениях искусства 497—499; впечатление более быстро, чем суждение 333; движения, происходящие помимо суждения 427.
- Сукно: машина для стрижки сукна (рис.), т. I, стр. 172.
- Сулема 625.
- Сурик см. миним.

Суставы: суставы у людей разного возраста 667, 672.

Сухожилия 427, 428, 394.

Сферичность воды 385, 389, 390; сферичность земли 721, 1004—1006. Ср. антиподы.

Сферы небесные: опровержение мнения о гармонии сфер 170.

Сфорца, Франческо (1404—1466): копаная статуя его 49, 376, 507; Лодовико Сфорца, по прозванию Моро (1451—1508), его сын, письмо к нему Леонардо 49; Моро в аллегорическом образе Счастья 716.

Сыр 917.

Сыч 910.

Тавр 942.

„Тайная Вечеря“: проект 708, 709.

Тарантул 78.

Тело: телесный цвет 577.

Тень: определение тени, план семи книг о тенях 551; причины тени 552; тень и свет 554; тень простая и сложная 555—556; три вида теней 557; тень первоначальная и производная 558, 559; их разновидности 560, 561; фигуры, образуемые производной тенью 562; качество, количество, место, фигура и направление тени 563; теневая „пирамида“, образуемая землей 278; уменьшение густоты тени на ее конце 553; сгущение темноты стенок колодца при возрастании глубины 736; измерение густоты тени 61; первая картина состояла из линий, окружавшей тень человека 481; тень и очертания 526; какими очертания теней должны быть на картине 574; дымчатость теней 514, 577, 578, 610; тени в разных условиях освещения 610; цветные тени 579, 580, 600, 602, 604—606; синева теней удаленных предметов 599; тени на лугах 602, 767; тень и свет на полях 612; тени деревьев без листьев 311, 773; тени и блики деревьев 752; тени деревьев на траве 769; темнота горных склонов, покрытых деревьями 738; зависимость тени деревьев от тонкости ветвей и величины листьев 754; тени деревьев не бывают черными 751; тени мостов на поверхности реки 568, 740; тени на

пыльных улицах 740; тени на лицах людей, проходящих по размытым улицам 613; тени дыма 731; порядок наложения теней на картине 576; тени в исторических картинах 703; „предсказание“ о тени человека 878; тень человека со свечой 879.

Теория см. наука, практика.

Теория живописи см. живопись (наука живописи).

Теплота: сила теплоты на различных расстояниях и при различных размерах тела, излучающего тепло 343; теплота солнца 282—284; теплота есть причина движения влаги 285, 288, 308, 366, 805; теплота удерживает кровь в верхней части головы и воду на вершинах гор 289, 290; теплота солнца есть причина движения моря под экватором 310; движущая сила тепла и пара 293, 294; теплота, как источник жизни 285, 286, 287; теплота в живых существах 276; теплота, порождаемая движением сердца 425; роль природной теплоты в образовании золота 37.

Техника: военно-технические машины и приспособления: Леонардо о своих военно-технических изобретениях 49; сила удара стенобитных машин 150; приспособление для опрокидывания вражеских лестниц 453; изготовление бомбарды 454; паровая пушка 294; пушки, стреляющие разрывными снарядами (рис.), т. I, стр. 25; артиллерийские органы 272; проект гигантского самострела (рис.), т. I, стр. 282; удушливые газы 452; ядовитые газы и порошки 78; плот для поджога кораблей 450; таран для пробивания кораблей 449; водолазные приборы 451; искусственная птичья лапа для плавания в море 214; описание древних портовых сооружений в Чивита-Веккиа 793; изготовление камней для портовых сооружений 364; машина для очистки гавани 362; осушка прудов 155—156; землечерпалка для углубления речного дна 363; проект землечерпалки (рис.), т. I, стр. 26; способ изменять направление рек 361; речные плотины во Фландрии 361; насосы для подъема воды на горы 292; водяное отопление 50; способ поднимать тяжести действием тепла 293; турбина, при-

водимая в действие горячим воздухом 32; способ извлекать бревна из воды 207; способ погрузки тяжестей на корабли 208; погрузка пушки на дворе арсенала (рис.), *т. I, стр. 64*; машина для высверливания бревен 270; авиация 253—267; счетчики пройденных расстояний 65—67; приспособление для вычерчивания парабол (рис.), *т. I, стр. 71*; машина для изготовления иглоок 269; машина для стрижки сукна (рис.), *т. I, стр. 172*; лампа с автоматически поднимающимся фитилем 318; фонарь со стеклом, усиливающим свет 317; зрительная труба 314; слуховая труба 315; полировка вогнутых зеркал 38; применение свинцовой глазури 468; приготовление красок 616—619, 621—624; приготовление искусственного жемчуга 456; нужник с поворачивающимся сидением 268; механический вертел 32; водяной будильник 271; изготовление отпечатков листьев 448.

Тиволи, вилла Адриана в Тиволи под Римом 794.

Тичино, приток реки По 811.

Токарный станок 456.

Топор 936.

Тоскана: карта Тосканского побережья (рис.), *т. I, стр. 253*; кровати из тростника, делаемые в Тоскане 715.

Точка: противоречие в понятии точки 98; точка математическая и физическая 99; точка математическая и физическая в статике 171; уподобление точки мгновению 100.

Трава: тени деревьев на траве 769; покос 888.

Трахея 419.

Трение: коэффициент трения 168; величина трения при движении на наклонных плоскостях 169; производит ли трение небесных сфер звук 170.

Тростник 715.

Туман: горы в тумане 731; здания в тумане 734.

Тыква: опыт Леонардо с тыквой 755; басня о тыкве и иве 828.

Тюрьма 947.

Тяжесть: книга „О тяжестих“ 9, 139, 145; знание природы тяжести необходимо архитектору 803; определение тяжести 46, 128, 131, 132 (*ср. 142*);

движение тяжелых тел к центру мира и его причины 104, 106, 107, 108, 118, 130; тяжесть и сила (*forza = impeto*) 130; совместное их действие 152, 154; увеличение тяжести (*peso*) при движении 129; прибор для изучения законов падения тяжелых тел 148; соотношение между путем, временем и скоростью при падении тяжелых тел в воздухе 147; влияние формы тела на скорость движения его в воздухе 143—145; движение тяжестей по наклонной плоскости 134—139; сравнение силы удара падающей воды и падающего твердого тела 149; способ поднимать тяжести действием тепла 293; погрузка тяжестей на корабли 208; положение ног человека, перемещающего тяжесть 663; уменьшение веса тел при их накаливании 291.
Ср. центр тяжести.

Угол: определение угла 98.

Удар: книга „Об ударе“ 150; природа удара 128; его мгновенность 129, 130; действие удара в телах 112; сила удара брошенного тела 158 (ср. о силе прыжка и силе тяжести 252); удар падающей воды и падающего твердого тела 149; измерение силы удара 68; соотношение между силой удара и силой треска 150; удар и образование волн 346, 374, 355.

Удвоение куба 54.

Удивление: как изображать удивление 708, 710.

Удовольствие и неудовольствие: аллегорическое изображение их 715.

Удушливые газы 452.

Уединение: живописец должен быть отшельником 508; басня об упавшем камне 809.

Уж 911.

Укус 617.

Улицы: проект двухэтажных улиц 802.

Ум (*ingegno*): лучше хороший ум (дарование) без учености 15; противопоставление его памяти 14.

Урбино: Урбинский герцог 5.

Ускорение: ускорение движения тел под действием воздуха 158—160.

Устрида: басня об устрице и крысе 834; басня об устрице и крабе 836.
Утка: басня об утке, преследуемой соколом 835; сила, необходимая соколу для того, чтобы нести утку 252.
Ухо см. слух.

Фиговое дерево: положение его ветвей 753; фиговое дерево в баснях 813, 821, 825; фиги 618.

Figura serpentina 66.

Физиогномика 44. Ср. лицо, эмоции.

Филин 718, 910.

Филлотакис см. листьев расположение.

Философия: предмет философии, философия и живопись 461; философия и зрение 465.

Финиковая пальма: кости финика 43. Ср. пальма.

Fior di virtù, дидактическое произведение XIV в.: перевод отрывка из него 220.

Флоренция: геологическое прошлое Флоренции 374; дом Пиетро ди Браччо Мартелли, где жил Леонардо 1; госпиталь Санта-Мария Нова 438; библиотека монастыря Сан-Марко 7; упоминание о Флоренции 863; наблюдение Леонардо над мимикой немых во Флоренции 645;

Фонарь со стеклом, усиливающим свет 317; „предсказания“ о фонарях 928, 929.

Форма: изменение формы светящегося тела на далеком расстоянии 313; неразличимость форм на далеком расстоянии 547; влияние воздуха на отчетливость форм 548; влияние формы тел на скорость их движения в воде 146; на скорость их движения в воздухе 143—145.

Фоссилии 370, 371; не могли быть занесены на горы потоком 373; 374—376; критика астрологической теории фоссилий 374; находимы в устьях рек, впадающих в море 373, 374; процесс окаменения фоссилий 380—382, 386.

Фотометрия 61, 337. Ср. 63, 343.

Фьезоле, город на берегу Арно, недалеко от Флоренции 373.

Хвост: хвост птиц позволяет им сохранять равновесие при полете 243; изменять направление движения 224, 246, 249; изменять скорость движения 227, 228; приспособление для изучения функций хвоста при полете 226; хвост птиц аналогичен ногам пловца 213; аналогичен рулю 828.

Хиромантия: невозможность ее 44.

Хищник побежденный: в баснях 823, 829—832, 835, 841, 842.

Хлеб: печение хлеба 950.

Ходули 945.

Ходы подземные 49.

Хождение человека и четвероногих 404, 407; механизм движения при ходьбе 719.

Холод останавливает движение влаги 308; останавливает облака 285.

Храм: описание неизвестного храма 796; описание храма Венеры 797; храмы христиан 968.

Цвет: одна из десяти „категорий“ глаза 520, 521; красота цвета 524, 525; цвета истинные и отраженные 581, 585, 593, 594, 600—602, 605, 607—610, 612, 613, 764; перспектива цветов 544; освещение и цвет 581, 582, 595, 596, 598, 601, 603, 609, 630, 728, 761, 762; прозрачная среда и цвет 63, 595, 598, 764; расстояние и цвет 63, 592, 721, 760, 762; неразличимость цветов на большом расстоянии 611; взаимное усиление контрастирующих цветов 586—590, 597, 608; простые цвета и краски 583, 584; смешение цветов 583; смешивание красок 584; цвета радуги 335, 336; цвет облаков 725; цвет дыма 614; цвет волнующегося моря 722; телесный цвет 577. Ср. синева воздуха и гор, тени цветные, деревья, красный цвет, зеленый цвет.

Целое: стремление частей к целому 85; движение от частей к целому в анатомическом положении 417; движение от целого к частям при живописной компоновке 694.

Центральная линия см. линия.

Центр величины птицы 230.

Центр вращения птицы 243.

Центр мира (центр земли): медленные переме-

щения центра земли 309, 377, 386; движение тяжестей к центру мира 104, 106—108, 118; центр земли и центр мира 306. *Ср.* сферичность земли.
Центр сопротивления птицы 230, 231; *аэроплана* 262.
Центр тяжести: место центра тяжести в телах 58; центр тяжести пирамиды 191; центр тяжести птицы 224, 229, 230, 231, 232, 243, 244, 249; прибор для определения центра тяжести птицы 225; центр тяжести аэроплана 265.
Цикорий 623.

Человек: малый мир 395; образец мира 83; человек — точка в мироздании 276; аналогия земли и человека 289, 295, 394; человек — первый зверь среди животных 402; злая природа людей 451; жестокость человека 997; рисунки, относящиеся к анатомии человека, *т. I, стр.* 35, 36, 259, 351, 352; сходство человека и обезьяны 403, 408; ноги человека и ноги лягушки 405; ноги человека, медведя и обезьяны 406; пропорции человеческого тела 60, 652, 653, 655, 656—659; постоянство пропорций и разнообразие в членах человеческого тела 653, 654; разнообразие человеческих членов в зависимости от возраста 66, 667, 672; *ср. лицо.*
Черепаха водяная 718.

Черная краска: приготовление ее 621.

Чернила: басня о бумаге и чернилах 804.

Черное: тени деревьев не бывают черными 751; ночь делает все тела черными 1014. *Ср.* белое и черное.

Чесотка 868.

Чивита Веккиа (порт Траяна), гавань на берегу Тирренского моря: древние портовые сооружения в Чивита Веккиа 793.

Член половой 430, 440.

Шагомер 65.

Шафран индийский 618, 619, 620, 624.

Шелк: шелковое производство 933, 934.

Щелок 626.

Эмбриология 396, 398—400.

Эмоции (душевные движения): им должен быть посвящен отдел Леонардовой „Анатомии“ 396; выражение эмоций в позах и движениях 644—649, 676—681, 708, 710—712; выражение эмоций на лице человека 639—641; эмоции на картинах не должны быть преувеличенными 638; эмоции, передаваемые на картине, должны возникать и в зрителях 700; изображение человеческих эмоций и движений на картине бурри 784.

Эол, мифический повелитель ветров: изображение Эола на картине потопа 786.

Эпикур, греческий философ (342—270 до н. э.): о величине солида 276, 278—280 (ср. 281).

Эпидемии: цель и смысл эпидемий в природе 75.

Эра см. Луара.

Эрозия 309, 367—369, 377, 386, 1010—1012.

Этна см. Монджибелло.

Эфиопия 721.

Юпитер: божество римской мифологии 276, 822, 840, 845; символическое обозначение олова 38.

Яды: ядовитые газы и порошки 78; отравление плодов на дереве 79; ядовитые животные 18, 19, 78, 813.

Язык: басня о языке и зубах 843.

Языки: разнообразие языков и наречий 881.

Яйцо: распределение белка и желтка в яйце 304; связь формы яйца с полом зародыша 399; яйца и цыплята 915.

Яма 987.

Ящерицы: их хвосты 431.

ПЕРЕЧЕНЬ, ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Мадонна Лиза (Париж, Лувр)— фроттиспис	7
Этюд к «Мадонне Литта». Рисунок карандашом (Париж, Лувр)	8
Эскиз к картине «Поклонение волхвов» (Париж, Лувр)	16
«Поклонение волхвов» (Флоренция, Уффици) . .	24
«Поклонение волхвов». Деталь картины (Флорен- ция, Уффици)	25
«Святой Иероним» (Рим, Ватикан)	32
«Мадонна среди скал» (Париж, Лувр)	31
Голова ангела. Деталь картины «Мадонна среди скал» (Париж, Лувр)	36
Этюд к голове ангела для «Мадонны среди скал». Рисунок карандашом (Турин)	37
Младенец Иоанн. Деталь картины «Мадонна среди скал» (Париж, Лувр)	64
Младенец Иисус. Деталь картины «Мадонна среди скал» (Париж, Лувр)	65
Христос. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, дерковь Санта Мария делье Грацие)	72

Апостолы Варфоломей, Иаков Алфеев и Андрей. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, цер- ковь Санта Мария делле Грацие)	80
Апостолы Иуда, Петр и Иоанн. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, церковь Санта Мария делле Грацие)	81
Апостолы Фома, Иаков и Филипп. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, церковь Санта Мария делле Грацие)	96
Апостолы Матфей, Фаддей и Симон. Деталь фрески «Тайная вечеря» (Милан, церковь Санта Мария делле Грацие)	97
Св. Анна с Марией и Иисусом (Париж, Лувр)	112
Эскиз к картине «Св. Анна» (Лондон, Академия художеств)	113
«Иоанн Прѣдтеча» (Париж, Лувр)	128
Рыцарь в латах. Рисунок карандашом (Лондон, Бри- танский музей)	129
«Борьба за знамя». Рисунок Рубенса с Леонардо .	144
Набросок к композиции «Тайная вечеря». Рисунок пером (Виндзор)	145
Этюды голов. Рисунок пером (Виндзор)	160
Карикатура. Рисунок мелом (Оксфорд)	161
Карикатуры. Рисунок пером (Виндзор)	168
Карикатура. Рисунок пером (Венеция)	169
Этюды пропорций человеческого лица и всадников. Рисунок пером (Венеция, Академия)	176
Карикатура. Рисунок сангиной (Виндзор)	177
Этюды рук. Рисунок карандашом (Виндзор)	184
Этюды женских причесок. Рисунок пером (Виндзор)	185
Этюд складок для одежды ангела в «Крещении». Рисунок пером и тушью (Виндзор)	192

Этюд складок. Рисунок бистром (Париж, Лувр)	193
Страница «Атлантического кодекса» с пейзажными набросками	224
Страница «Атлантического кодекса» с пейзажами	225
Тосканский пейзаж. Рисунок пером (Флоренция, Уффици)	232
Этюд дерева. Рисунок карандашом (Виндзор)	233
Этюд головы для «Битвы конницы» (Будапешт)	240
Тоже. Рисунок сангиной (Париж, Лувр)	241
«Битва конницы». Этюд к композиции. Рисунок пером (Лондон, Британский музей)	248
Конь и битвы с драконом. Рисунок пером (Виндзор)	249
Лошади. Рисунок пером (Виндзор)	256
Страница «Атлантического кодекса» с архитектурными планами	257
Тоже с рисунком статуи Давида	264
Проекты храмов и военных укреплений. Рисунок пером	265
Проекты купольных церквей. Рисунок пером	272
Проект мавзолея. Рисунок пером (Венеция)	273
Страница «Атлантического кодекса» с архитектурными планами	280

СОДЕРЖАНИЕ

. Эфрос. Леонардо-художник	7
--------------------------------------	---

Раздел II. Искусство

*№№ 457 — 550 и 629 — 802 переведены А. Губером,
№№ 551—628 — В. Шилейко.*

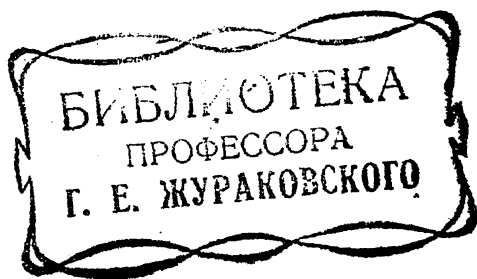
Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульп- птором	53
О живописи в прошлом и о недостатках современ- ных живописцев	84
Каким должен быть живописец	88
Обучение живописца	103
О живописи и перспективе	108
О свете и тени, цвете и красках	127
О том, как изображать лицо, фигуру и одежды	164
О композиции	199
Пейзажи	215
О том, как изображать деревья и зелень	227
О ваянии и зодчестве	260
А. Губер. Примечания	277

Раздел III. Художественная проза

Перевод А. Эфроса

А. Эфрос. Леонардо-писатель	313
Басни	341

Фадетии	361
Предсказания	369
<i>А. Губер.</i> Рукописи Леонардо	403
Список сокращенных обозначений рукописей	423
Литература, упоминаемая в тексте	427
Указатель предметов и собственных имен	430
Перечень иллюстраций	486



Редактор А. М. Эфрос.
Художественная редакция
М. П. Сокольников.
Лит.-техническ. наблюдение
А. Н. Плавильщиков.
Техред И. А. Подсужин.
Наблюдение на производстве
М. И. Козлов

Сдано в набор 26. VI. 35.
Подписано в печать 5. VII. 35.
Тир. 10 300. Уполн. Главлита
2401. Заказ тип. № 8170.
«Ас» 143. Инд. А — 6. Бум.
74×105 — $\frac{1}{32}$. П. л. $15\frac{3}{8}+27$
вкл. Авт. л. 18,5. Тип. зн
на 1 бум. лист 95744.

Отпечатано на ф-ке книги
«Красный пролетарий»,
Краснопролетарская, 16.

Цена Р. 8.00

Переплет Р. 2.00