



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
И КУЛЬТУРА
ВОЗРОЖДЕНИЯ

Серия
«Культура Возрождения»

Основана в 2003 году



Редколлегия:

доктор исторических наук Л.М. БРАГИНА (отв. редактор)

кандидат исторических наук В.М. ВОЛОДАРСКИЙ

доктор искусствоведения В.Д. ДАЖИНА

кандидат исторических наук О.В. ДМИТРИЕВА

доктор исторических наук О.Ф. КУДРЯВЦЕВ

доктор филологических наук Р.И. ХЛОДОВСКИЙ

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И КУЛЬТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ



МОСКВА НАУКА 2004

УДК 94(4)“653”
ББК 63.3(4)
Л47

Рецензенты:

кандидат исторических наук Т.П. ГУСАРОВА
доктор исторических наук М.А. ЮСИМ

Леонардо да Винчи и культура Возрождения / [Отв. ред. Л.М. Брагина];
Науч. совет “История мировой культуры”. – М.: Наука, 2004. – 274 с. –
(Культура Возрождения). – ISBN 5-02-032668-2 (в пер.).

Статьи сборника написаны на материалах докладов, прочитанных на международной научной конференции (Москва, ноябрь 2002 г.), посвященной 550-летию со дня рождения Леонардо да Винчи, выдающегося деятеля искусства и науки итальянского Возрождения. В них освещаются разные грани творчества Леонардо – художника, инженера, писателя, мыслителя, а также влияние его идей на культуру Возрождения Италии, Германии, Франции, Чехии.

Для историков, искусствоведов, философов, культурологов, филологов, историков науки, а также для широкого круга читателей.

ТП-2004-I-№ 286

ISBN 5-02-032668-2

© Российская академия наук
и издательство “Наука”, серия
“Культура Возрождения” (разра-
ботка, оформление), 2003 (год
основания), 2004

ТВОРЧЕСТВО ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

Л.М. Брагина

Вместить в рамки статьи детальный разбор многочисленных и разноплановых работ отечественных искусствоведов, философов, историков науки и культуры о творчестве Леонардо да Винчи достаточно сложно. Остановлюсь на исследованиях XX в., ставших вехами в изучении художественного и научного наследия Леонардо. XIX век не дал в России сколько-нибудь заметных трудов о его творчестве. Лишь на грани XIX и XX вв. появилась первая обстоятельная биография Леонардо – книга Акима Волынского “Жизнь Леонардо да Винчи”¹. Автор, искавший, по его словам, “колоритные факты в старинных итальянских биографиях Леонардо”, ставил целью познакомить широкого читателя с перипетиями творческой судьбы этого гения Возрождения.

Главной точкой отсчета в изучении Леонардо в нашей стране можно считать, на мой взгляд, 1930-е годы, когда началось разностороннее научное исследование его творчества. В 1934 г. впервые была опубликована “Книга о живописи” Леонардо в переводе А.А. Губера и В.К. Шилейко и со статьей А.А. Губера о рукописях Леонардо. В 1935 г. вышли в свет два тома “Избранных произведений” Леонардо, где переводы, статьи и комментарии принадлежали А.А. Губеру, А.К. Дживелегову, В.П. Зубову, В.К. Шилейко и А.М. Эфросу². К этому времени относится и появление научно-популярной биографии Леонардо, написанной А.К. Дживелеговым³. Она не утратила ценности и поныне, о чем свидетельствуют ее переиздания в 1969, 1974, 1998 гг.

Интерес к творчеству Леонардо в 30-е годы возник на волне широкого увлечения в нашей стране культурой Возрождения и поворотом советского искусства к ориентирам на классику. В этой связи напомним прежде всего о серии переводов памятников ренессансной литературы, вышедших в издательстве Academia, в том числе “Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих” Джорджо Вазари⁴. В наследии Леонардо да Винчи историков культуры привлекали не только его великие художественные достижения, но и светская мысль, неутомимость в изучении природы.

В книге о Леонардо, рассчитанной на широкий круг читателей, А.К. Дживелегов создал яркий исторический портрет гения ренессансной культуры, вписав его творчество в многоплановый контекст эпохи. Автор, к тому времени известный историк, опубликовавший в 1920-е годы ряд работ о деятелях итальянского Возрождения, с особым вниманием анализировал те грани многосторонней деятельности Леонардо, где проявилась тесная связь науки и искусства. Глубоко увлеченный тем и другим, Леонардо, подчеркнул Дживелегов, стремился оснастить искусство достижениями науки и в свою очередь искал в задачах художественных стимул к постановке научных проблем, поскольку наука и искусство существовали в его сознании нераздельно: “Связь живописца через перспективную проблему с оптикой и физикой, связь скульптуры через проблему пропорций с анатомией и математикой... вызывали экскурсии в различные научные области и заставляли художника становиться ученым”⁵. Заниматься искусством значило для Леонардо производить научные выкладки, наблюдения, опыты с целью помочь работе художника. Этот главный тезис А.К. Дживелегова звучит рефреном в его книге, подтверждение ему он находит в каждом живописном творении Леонардо. Например, в “Тайной вечере” он видит завершение определенного этапа в научных изысканиях художника, обогащавших его живописные приемы. Мастер, “не вооруженный научными методами, – убежден Дживелегов, – никогда бы не решил так композиционную задачу картины”⁶. И “Битва при Ангиари”, по его мнению, поставила перед Леонардо ряд вопросов, для ответа на которые он “счел себя обязанным искать научные решения”⁷. А увлеченность последними нередко приводила к тому, что “интересы искусства отступали на задний план”⁸. А.К. Дживелегов почти не касался противоречий в творчестве Леонардо, его работа утверждала необходимость комплексного изучения наследия этого художника и ученого в единстве всех направлений его ищущей, новаторской мысли.

О взаимопроникновении искусства и науки в творчестве Леонардо да Винчи, делавшем подчас недоступной глубину его замысла для широкого восприятия, говорил и А.М. Эфрос в статье “Леонардо-художник”⁹, объясняя загадку Леонардо особенностями его мировоззрения: наука и искусство опирались на “основания” (principi) мыслителя как на законы мироздания. Исключительность Леонардо и в то же время его сложность заключались в том, полагал А.М. Эфрос, что он был в полной мере “художником-ученым”; понять Леонардо – “значит уразуметь то, что можно назвать научностью его художественного творчества”¹⁰. И это была не просто многосторонность, подчеркивает Эфрос, – но целокупность, нерасторжимое единство, “так могло быть только потому, что для него искусство не отражало, а постигало природу”¹¹. Ведь в живописи он видел наилучший инструмент познания природы. Картина – зеркало мира, она отражает его законы, и в этом, по Леонардо, познавательная ценность живописи. Столь масштабная задача, стоявшая перед художником, глубина его замысла мешали быстрому их воплощению в картине. Эту особенность Леонардо

А.М. Эфрос считал главной причиной незавершенности многих его работ. В то же время он отмечал новаторство Леонардо в технике живописи, его “сфумато” (воздушная дымка), новизну его композиционного синтеза и видел в нем подлинного основоположника новой живописи¹²: “Леонардо искал закономерностей. Он начал с традиционных, вослед стольким предшественникам, поисков канона пропорций человеческого тела и кончил новыми, им самим изобретенными канонами композиционного строения картины”¹³. Опираясь на новейшие исследования зарубежного искусствознания (Э. Панофского, М. Дворжака и др.), А.М. Эфрос сделал акцент на новаторстве Леонардо да Винчи, не в полной мере оцененном современниками, но заложившем основу классического искусства.

Интерес к Леонардо не ослабевал в отечественной науке в конце 30-х и в послевоенные годы. В 1939 г. вышли “Этюды о Леонардо” Д.В. Айналова¹⁴. Намечалась подготовка фундаментальных изданий по истории искусства, в том числе эпохи Возрождения, в Москве и Ленинграде читались университетские курсы по искусству Ренессанса. Важной вехой и новым поворотом в изучении наследия Леонардо да Винчи стала монография М.А. Гуковского “Механика Леонардо да Винчи”¹⁵. Впервые в нашей стране в этой работе был проведен обстоятельный, детальный анализ записей и рисунков Леонардо на основе опубликованных кодексов.

Начало нового этапа в историографии творчества Леонардо да Винчи обозначил юбилейный 1952 г., когда отмечалось 500-летие со дня его рождения. Продолжавшиеся отечественные исследования и осмысление обширной зарубежной литературы, связанной с юбилеем, способствовали появлению в 1952–1960 гг. ряда новых российских изданий о Леонардо. Это были работы преимущественно биографического жанра, написанные В.Н. Лазаревым, М.В. Алпатовым, М.А. Гуковским, А.А. Губером¹⁶. Некоторые из них переиздавались и позже: книга М.А. Гуковского – в 1967 г., В.Н. Лазарева – в 1969 г. Важным вкладом в изучение многогранного творчества Леонардо да Винчи стала публикация новых переводов его записей, а также ряд специальных статей, в частности А.Г. Габричевского “Леонардо-архитектор”, В.И. Рутенбурга “Об истоках Возрождения в связи с творчеством Леонардо да Винчи”¹⁷.

В опубликованной в год юбилея работе о Леонардо В.Н. Лазарева был выдвинут несколько иной, чем, например, у А.К. Дживелегова, главный тезис: связь науки и искусства в творчестве Леонардо автор трактует как “две стороны одного и того же процесса – познания действительности”¹⁸. Именно с этих позиций В.Н. Лазарев характеризует реализм Леонардо-художника, который проявлялся в его особом интересе к перспективе, светотеневой моделировке, пропорциям и т.д. Проследивая специфику различных этапов творчества Леонардо, новаторство его художественного стиля, выявляя сходство и отличие его живописной манеры от флорентийской художественной школы кватроченто, В.Н. Лазарев подчеркивает нарастание у Леонардо тяги к синтезу, мастерство светотеневой моделировки, преодоление графической жесткости стиля XV в. По его мнению, “своим творчеством Леонардо закладывал ос-

новы той мягкой живописной манеры, которая сильно отличалась от пластически жесткой трактовки формы, типичной для большинства флорентийских мастеров XV в.” Яркий пример “сфумато” Леонардо В.Н. Лазарев видит в картине “Мадонна в гроте”, где его художественный стиль достигает полной зрелости. Фигуры здесь переданы при помощи тончайшей светотени как нечто единое с пейзажем, а не располагаются перед ним¹⁹.

Художественной манере Леонардо были присущи и другие не менее характерные черты, среди которых В.Н. Лазарев особо выделяет психологизм. “Тайную вечерю” отличает “тонкая психологическая дифференциация, основанная на разнообразии лиц и жестов”, а в портрете Моны Лизы он видит воплощение реализма художника, выразившегося в классически ясной композиции и живости образа²⁰. Формулировки В.Н. Лазарева отличаются лаконизмом, четкостью, взвешенностью. Он дает емкую характеристику вклада Леонардо в художественную культуру Возрождения: Леонардо, стоящий на грани двух эпох – Раннего и Высокого Возрождения, ищет обобщенные формы, типические решения, особо ясный художественный язык. “Его уже не удовлетворяет аналитический реализм XV в., в котором интерес к деталям нередко затемнял главное. Его привлекают новые задачи – усовершенствование психологических средств выражения и более глубокое раскрытие внутреннего мира человека, упрощение композиционного строя ради достижения большой монументальности, использование светотени в целях усиления жизненности образов, разработка реалистического творческого метода и подведение под него крепкой теоретической основы... его реализм знаменует более высокую степень развития”²¹. Леонардо по праву принадлежит одно из первых мест среди великих мастеров Высокого Возрождения, заключает В.Н. Лазарев.

Эти оценки творчества Леонардо нашли развитие в работах учеников и последователей В.Н. Лазарева, в частности В.Н. Гращенкова. Выявляя специфику метода, который использовал Леонардо в своих рисунках, В.Н. Гращенков подчеркивал его новаторство и в графике: Леонардо “необычайно расширил рамки творческих и художественных возможностей рисунка, превратил его в средство глубокого познания действительности”²².

В 1960–1970-е годы восприятие наследия Леонардо да Винчи в отечественной литературе обогащается, становится более дифференцированным. Характерны в этой связи те новые акценты в оценке художественного творчества Леонардо, которые намечаются у М.В. Алпатова в его работе “Этюды по истории западноевропейского искусства. Леонардо”, но особенно четко проявляются в более позднем труде – “Художественные проблемы итальянского Возрождения”²³. Отдавая должное универсальности личности Леонардо, его артистизму, мастерству, тончайшему вкусу художника, М.В. Алпатов в то же время был убежден, что завершенности его работ не столько помогал, сколько мешал научный аналитический подход, трудно сочетавшийся со “способностью художника видеть мир и непосредственно отдаваться чувству”²⁴. Для Леонардо, полагал М.В. Алпатов, живопись стала со временем делом ума, некой тонкой игрой всевластного художника, которого те-

перь “влекла только возможность ставить и решать новые задачи, и если он справлялся с ними, то бросал работу или предоставлял ее завершить помощникам”²⁵. Он остывал к творчеству как созданию прекрасных произведений, замечает М.В. Алпатов, и в то же время усиливался его “эстетический аристократизм”. Не только пространство и объем, но и световоздушная среда стала условным приемом, иногда вела к черноте. В образе “Мадонны в скалах”, по мнению М.В. Алпатова, прелестен ангел, но отталкивает странная затея перенести идиллию во мрак пещеры²⁶. Нечто “деланное” он видит и в композиционной пирамиде “Св. Анны”, считает неоправданной условность “Тайной вечери” (живые фигуры изображены по три в ряд по одну сторону стола)²⁷. И все же дар гения-художника прорывался сквозь все ограничения – завершает свою характеристику живописи Леонардо М.В. Алпатов, напоминая всем, кто видел “Джоконду”, что “она гордо царит в Лувре над лучшими шедеврами итальянской школы”²⁸.

В рамках небольшой статьи невозможно дать оценку многочисленным работам о Леонардо-художнике, в том числе анализу его творчества в общих трудах, посвященных итальянскому Возрождению. Замечу, что едва ли не все отечественные исследователи искусства Италии эпохи Возрождения в той или иной мере уделяли внимание творчеству Леонардо да Винчи. Помимо уже упомянутых назовем Е.И. Ротенберга, И.Е. Данилову, Б.Р. Виппера, И.А. Смирнову²⁹ и мн. др. Обращусь к той линии изучения творчества Леонардо, которая была связана с осмыслением особенностей его мировоззрения и научных поисков. Важной вехой в развитии этого направления в отечественной историографии стала монография В.П. Зубова “Леонардо да Винчи. 1452–1519”³⁰. Хотя сам автор относил эту работу к биографическому жанру, он в то же время подчеркивал, что понимает свою задачу как описание “основных и неповторимых черт большой творческой личности”, как своеобразный портрет, где важны не мелочи хронологии, а лейтмотивы творчества Леонардо. Книга построена не как летопись его жизни (основным ее ориентиром посвящена лишь первая глава), она последовательно раскрывает темы и проблемы, к которым обращался ученый, художник, мыслитель, освещает «приемы его работы, его стиль и “почерк”»³¹. В.П. Зубов стремится выявить драматизм внутренних конфликтов творчества Леонардо, “ту борьбу противоречий”, которые делают его титаническую фигуру подлинно трагичной.

Монография В.П. Зубова основана на глубоком анализе записей Леонардо (многие из них были изданы в 1955 г. в переводе автора), что придает его наблюдениям и оценкам научную убедительность и весомость. Автор исходит из признания многосложности научного наследия Леонардо – широты тематического охвата и неоднородности самого состава его научной мысли. В.П. Зубов – решительный противник достаточно распространенной в литературе примитивизации оценок роли Леонардо в культуре Возрождения, попыток усмотреть его значение в одном только разрушении устоявшихся традиций, в художественном и научном новаторстве. По его убеждению, Леонардо не отрицал полностью схоластическую науку, но брал из нее не систему, а отдель-

ные идеи, положения и принципы, “нужные ему камни”. “Строительство нового из старого материала – вот что отличает науку Леонардо, и не только его, но и его эпоху”, – утверждает В.П. Зубов³². У Леонардо иное, чем в средние века, и отношение к практике. Для него было характерно, по мысли В.П. Зубова, “стремление поднять до науки то, что почитается ремеслом, построить практику на фундаменте точного знания”³³. В то же время, замечает автор, Леонардо был решительным противником практики псевдонаук – некромантии, значительной части алхимии и астрологии. Характеризуя особенности мировоззрения Леонардо, В.П. Зубов отмечает, в частности, отсутствие у него интереса как к христианской теологии, так и к теологии неоплатонизма. Даже отношение к математике у него было иным, чем у неоплатоников. Связь науки с живописью у Леонардо В.П. Зубов трактует прежде всего как постижение природы художником до такой степени знания и мастерства, что он может не только воссоздавать ее в своих работах, но и свободно создавать не существующее в природе как бы с ее же помощью, производя из простого бесчисленные виды сложного, дополняя природу своим творчеством³⁴. Искусство, таким образом, предстает у Леонардо как одно из высших проявлений человеческой активности и глубочайших познаний, заключает В.П. Зубов.

Важная особенность творческой биографии Леонардо да Винчи, воссозданной В.П. Зубовым, – стремление показать сомнения, колебания, не только противоречия, но и ошибочные пути напряженно ищущей мысли ученого; иными словами, не спрямлять путь его поисков, а попытаться нарисовать картину его научной деятельности максимально приближенной к тому, как она отразилась в заметках и сопровождающих их рисунках Леонардо. Работа В.П. Зубова и по сей день остается ярким примером вдумчивого исследования творчества Леонардо, столь неоднозначно и порой легковесно трактуемого в современной науке.

1970–1980-е годы стали временем обостренного интереса к мировоззрению Леонардо да Винчи в отечественной историографии. Разумеется, эта проблематика поднималась и прежде, в частности в работах философов М.А. Дынина и З.Н. Мелешенко³⁵. И все же в изучении мировоззрения Леонардо да Винчи в эти десятилетия произошли существенные сдвиги. К вопросам особенностей мировоззренческих позиций Леонардо обращаются А.Ф. Лосев и А.Х. Горфункель, В.В. Соколов и К.И. Долгов³⁶, а также другие философы. Из историков, занимавшихся проблемами культуры Возрождения, о Леонардо в эти годы писали В.И. Рутенбург, Л.М. Брагина, Л.М. Баткин³⁷. Позже вышла монография Л.М. Баткина “Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления”³⁸. Творчеству Леонардо посвятил один из разделов работы “Корифеи Возрождения” С.М. Стам³⁹.

Нетрадиционные, отчасти даже эпатажные оценки мировоззрения Леонардо да Винчи выдвинул А.Ф. Лосев. Они теснейшим образом связаны с его сложной и противоречивой, откровенно полемичной общей трактовкой философской основы культуры Возрождения; ее специфику трудно детально анализировать в рамках данной статьи. Напомню лишь, что работа

А.Ф. Лосева вызвала острую дискуссию, которой посвящена, в частности, статья А.Х. Горфункеля “К спорам о Возрождении”⁴⁰. Обращусь к характеристике мировоззрения Леонардо да Винчи, которую дал в “Эстетике Ренессанса” А.Ф. Лосев. Подчеркивая универсальность и титаничность деятельности Леонардо, “плоды которой до сих пор продолжают вызывать удивление”, отмечая его “великое историческое значение”, А.Ф. Лосев считает необходимым указать и на его “огромные недостатки”⁴¹.

Характерные черты искусства Леонардо А.Ф. Лосев усматривает в “обнаженном рационализме” и “некоторой сухости” в построении образов. Он отмечает также необыкновенный размах, но и “несистематичность, разбросанность, фрагментарность” его научной деятельности. В живописи Леонардо А.Ф. Лосев видит не только незавершенность, но и дисгармоничность (она проявляется в несоответствии тематики и формы его работ), а в науке обращает внимание на несистематичность и разбросанность поисков художника. А.Ф. Лосев полагает, что существование у Леонардо какой-либо систематической эстетики спорно, хотя и признает, что у него есть зато “совокупность разного рода художественных и жизненных стремлений глубоко мыслящего и глубоко чувствующего художника и ученого”⁴².

А.Ф. Лосев видит в Леонардо эгоцентриста, отмечает, что его абсолютизация опыта, под знаком которой развивалась вся деятельность Леонардо, приводила “к полному внутреннему обесмысливанию все его научные и художественные достижения”, вела к путанице, характерной для эпохи⁴³. С одной стороны, художник утверждал полную зависимость от природы, подражание ей, с другой – выдвигал положение “о воле и власти художника над природой”; “мысль Леонардо о примате природы и о примате человека развивается необычайно путано”, – считает А.Ф. Лосев⁴⁴. В то же время он видит в Леонардо выразителя “подлинного Ренессанса”, связывая это прежде всего с тем, что Леонардо обожествляет отдельную человеческую личность, переносит на нее весь центр тяжести своих поисков в искусстве и науке, а это приводит к обездушенному пониманию мира, к “крайнему механицизму” в его трактовке, к тому, что возведение в абсолют человеческой личности, которая берет на себя божественные функции, порывает с многовековыми традициями онтологических представлений. Возрожденческая личность, утверждает А.Ф. Лосев, “мыслила себя истоком всего жизненно ценностного и доподлинно прогрессивного”, и выводит отсюда “неугомонную потребность” Леонардо “все охватить и над всем господствовать”, так что “художник оказывается творцом, способным противопоставить свои творения природе”⁴⁵.

А.Ф. Лосев утверждает, что Леонардо “велик своими поисками, своей личной неудовлетворенностью, своей пламенной экспансивностью охватить все в искусстве, науке и технике. Но он не был велик своей философией”⁴⁶. Отсюда, на взгляд А.Ф. Лосева, и нарастающие неудачи его творчества после “Тайной вечери” как вершины художественного мастерства Леонардо. Крайне негативную оценку А.Ф. Лосева получают не только “слащавый Иоанн Креститель”, но и “Мона Лиза” с ее “бесовской улыбочкой”. “Ведь стоит только

всмотреться в глаза Джоконды, – пишет А.Ф. Лосев, – как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим ею скверным чувством”⁴⁷. В логике текста А.Ф. Лосева “Джоконда” как раз и есть отнюдь не вершина Ренессанса, но воплощение того представления о самодостаточном человеке, не знающем божества, за которое Леонардо каялся перед кончиной. А.Ф. Лосев подчеркивает, что Леонардо с его математизмом, изобретательностью, верой в человеческий разум, доходивший “иной раз до полного атеизма”, перед смертью покаялся “в своем всегдашнем оскорблении Бога и человека”, и считает, что этот трагизм судьбы Леонардо был неизбежным⁴⁸.

Предложенные А.Ф. Лосевым оценки идейных позиций Леонардо и его творчества достаточно субъективны и малоубедительны. Они принципиально расходятся с позицией других отечественных философов, в частности А.Х. Горфункеля, который в своих подходах к изучению мировоззрения Леонардо был близок В.П. Зубову. А.Х. Горфункель еще более решительно подчеркнул отрицательное отношение Леонардо к книжной учености, ибо основой истинного знания тот считал опыт. Именно рисунок, по мнению А.Х. Горфункеля, стал для Леонардо средством экспериментального познания природы. “Мировоззрение его было враждебно католической ортодоксии и схоластическому богословию”, – делает вывод А.Х. Горфункель⁴⁹. Абсолютизируя опыт как основу знания, Леонардо приходит к отрицанию теологии, считает исследователь: «Знание, основанное на откровении, на “наитии”, на Священном Писании, – недостоверно и потому не может приниматься во внимание»⁵⁰. В то же время А.Х. Горфункель отмечает, что, хотя Леонардо шел к математизации знаний о природе, его математический аппарат был слабым, не отвечал задачам нового естествознания. В философских позициях Леонардо А.Х. Горфункель усматривал определенные шаги к пантеизму: “Природа и бог терминологически не отождествляются в философии Леонардо да Винчи, но именно природа выступает в качестве совокупности законов, совпадающей с необходимостью, которая исходит от бога-перводвигателя”⁵¹. Для Леонардо мир природы, по мысли А.Х. Горфункеля, “познаваем не в отвлеченных категориях схоластики, а в живых и ярких художественных образах, во всей своей чувственной качественной конкретности и многообразии”⁵². Что же касается представлений о человеке, то идея его величия оборачивается у Леонардо “горестными размышлениями о человеческом ничтожестве”, полагает А.Х. Горфункель, видя в подобных коррективах, которые вносил Леонардо в гуманистическую антропологию, начало кризиса ренессансного мировоззрения⁵³. А.Х. Горфункель старается избегать однолинейных оценок Леонардо-мыслителя и убедительно вписывает его в русло пантеистически окрашенной ренессансной философии. В то же время он не вполне оправданно, на мой взгляд, связывает с его представлениями о человеке – кстати, проникнутыми верой в широчайшие возможности земного творца – начало кризиса гуманизма.

С.М. Стам в своей характеристике идейных устремлений и художественного творчества Леонардо да Винчи исходит из неразрывности этих двух его ипостасей – ученого и художника: “Для Леонардо аналитическое мышление и художественное творчество были нераздельны. Живопись в его глазах была инструментом постижения мира, поскольку она должна прочно опираться на верное осмысление действительности, на глубокое проникновение в сущность вещей”⁵⁴. Однако излишнее акцентирование вольнодумства Леонардо, его независимости от христианской ортодоксии, его атеизма и материализма приводит С.М. Стама к достаточно спорным оценкам его живописных работ. Так, “Святой Иероним” рассматривается им “как обличение и непримиримое осуждение религиозного аскетизма”, а “Поклонение волхвов” – как “бесстрашное обличение религиозного фанатизма”⁵⁵. В картине “Мадонна в гроте”, по мнению С.М. Стама, “художник-гуманист почти неприкрыто противопоставил человеческому началу религиозно-аскетическое, противопоставил как силу чуждую и пагубную”⁵⁶. Рассматривая эту работу Леонардо сквозь призму отражения в ней гуманистического мировоззрения художника, С.М. Стам отмечает, что она “реабilitирует природу, восстанавливает ее в правах. И реабилитирует человека – в его естественности и в его природной красоте и чистоте”⁵⁷. К сожалению, С.М. Стаму не удалось избежать излишней прямолинейности, “спрямленности” оценок художественного творчества Леонардо да Винчи, и в этом нельзя не увидеть сходства с позицией А.Ф. Лосева, хотя и прямо противоположной.

В ином ракурсе анализирует особенности творческого мышления Леонардо Л.М. Баткин⁵⁸. В своей книге он выявляет черты этого мышления, характерные в целом и для других деятелей культуры Ренессанса. В этой связи автор, в частности, обращается к основаниям, которые побуждали Леонардо неумоимо восхвалять глаз человека, а с ним и живопись как искусство, превосходящее по своим возможностям все прочие искусства. По мнению Л.М. Баткина, возвышая зрение, Леонардо прежде всего ценил его за способность максимального восприятия разнообразия мира, его предметного богатства и красоты. В живописи он видел искусство, обладающее всем необходимым, чтобы наилучшим образом и наиболее полно воплотить это многообразие. Автор, однако, подчеркивает, что речь идет отнюдь не только о непосредственном наблюдении природы: живописец, по Леонардо, может изобретать и небывалые формы, делать воображаемое существующим, умножая тем самым в качестве универсального творца богатство разнообразных вещей в мире. Категория “разнообразия” (*varietà*) рассматривается, таким образом, Л.М. Баткиным, как и в ряде других его работ, в качестве “ключевой” при истолковании итальянского Возрождения.

Не менее важным моментом при осмыслении специфики творческого мышления Леонардо Л.М. Баткину представляется принципиальный отказ от попыток “примирять разноречия” в его суждениях. Автор видит в присущей Леонардо “многоголосице идей” и противоречивости высказываний характерную черту, объяснимую структурной диалогичностью ренессансного

мышления. Также типичными для ренессансного творчества были, по мысли автора, свойственные Леонардо постоянные поиски всеобщего начала, гармонии целого, осуществляемые через бесконечное накопление конкретного. Остановка в этом движении, отмечает Л.М. Баткин, осознавалась самим Леонардо как невозможная – отсюда и его чисто ренессансный знаменитый афоризм: “Все свершения не могут утомить меня”.

В настоящей статье я позволила себе остановиться лишь на некоторых работах о Леонардо да Винчи, появившихся в отечественной науке в последние десятилетия XX в. Интерес к фигуре Леонардо продолжает возрастать, однако каждое новое прочтение его записей, рисунков, живописных работ не приводит исследователей к заметному согласию в наблюдениях и оценках его творчества. “Загадки” Леонардо не разгаданы до конца, как далеко не исчерпано в научном осмыслении и тематическое богатство его рукописей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Вольнский А.* Жизнь Леонардо да Винчи. СПб., 1900 (переиздание – в 1997 г.).

² *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи. М., 1934; *Он же.* Избранные произведения. М.; Л., 1935.

³ *Дживелегов А.К.* Леонардо да Винчи. М., 1935.

⁴ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 2 т. М.; Л., 1933. Полное издание сочинений Вазари было осуществлено в пяти томах в 1956–1971 гг.

⁵ *Дживелегов А.К.* Указ. соч. С. 74.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 100.

⁸ Там же.

⁹ *Эфрос А.М.* Леонардо-художник // Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 7–33.

¹⁰ Там же. С. 18.

¹¹ Там же. С. 19.

¹² Там же. С. 30.

¹³ Там же.

¹⁴ *Айналов Д.В.* Этюды о Леонардо. М., 1939.

¹⁵ *Гуковский М.А.* Механика Леонардо да Винчи. М., 1947.

¹⁶ *Лазарев В.Н.* Леонардо да Винчи. М., 1952; *Алпатов М.В.* Леонардо да Винчи. М., 1952; *Гуковский М.А.* Леонардо да Винчи: Творческая биография. М.; Л., 1958; *Губер А.А.* Леонардо да Винчи. М., 1960.

¹⁷ *Габричевский А.Г.* Леонардо-архитектор // Сов. архитектура. М., 1952. Вып. 3; *Рутенбург В.И.* Об истоках Возрождения в связи с творчеством Леонардо да Винчи // Учен. зап. ЛГУ. 1956. № 192.

¹⁸ *Лазарев В.Н.* Указ. соч. С. 20–25.

¹⁹ Там же. С. 46–47.

²⁰ Там же. С. 50, 62.

²¹ Там же. С. 27.

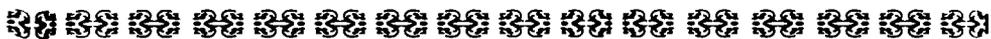
²² *Гращенко В.Н.* Рисунки мастеров итальянского Возрождения. М., 1963. С. 99.

²³ *Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства: Леонардо. М., 1965; *Он же.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.

²⁴ *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. С. 119.

- 25 Там же. С. 120.
- 26 Там же.
- 27 Там же.
- 28 Там же.
- 29 *Ротенберг Е.И.* Искусство Италии XVI в. М., 1967; *Данилова И.Е.* От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975; *Виппер Б.Р.* Итальянский Ренессанс. М., 1977. Т. 2; *Смирнова И.А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.
- 30 *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. М.; Л., 1961.
- 31 Там же. С. 3–4.
- 32 Там же. С. 57.
- 33 Там же. С. 72.
- 34 Там же. С. 327–328.
- 35 *Дынный М.А.* О философских и эстетических идеях Леонардо да Винчи // *Вопр. философии.* 1952. № 4; *Мелещенко Э.Н.* Природа, человек и наука в творчестве Леонардо да Винчи // *Вопр. философии.* 1969. № 11.
- 36 *Лосев А.Ф.* Эстетика Ренессанса. М., 1978; *Горфункель А.Х.* Философия эпохи Возрождения. М., 1984; *Соколов В.В.* Европейская философия XV–XVII веков. М., 1984; *Долгов К.И.* Философия культуры и эстетика Леонардо да Винчи // *Вопр. философии.* 1981. № 1, 2.
- 37 *Рутенбург В.И.* Титаны Возрождения. Л., 1976; *Брагина Л.М.* Итальянский гуманизм: Этические учения XIV–XV веков. М., 1977; *Баткин Л.* Из наблюдений над творческим мышлением Леонардо да Винчи // *Сов. искусствознание.* 82. М., 1984. Т. 2.
- 38 *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.
- 39 *Стам С.М.* Корифеи Возрождения: Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Саратов, 1991. Т. 1.
- 40 *Горфункель А.Х.* К спорам о Возрождении // *Средние века.* М., 1983. Вып. 46.
- 41 *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 397.
- 42 Там же. С. 396.
- 43 Там же. С. 402.
- 44 Там же.
- 45 Там же.
- 46 Там же. С. 408.
- 47 Там же. С. 427.
- 48 Там же. С. 412.
- 49 *Горфункель А.Х.* Философия эпохи Возрождения. С. 104.
- 50 Там же. С. 105.
- 51 Там же. С. 110.
- 52 Там же. С. 112.
- 53 Там же. С. 113.
- 54 *Стам С.М.* Указ. соч. С. 317.
- 55 Там же. С. 295, 327.
- 56 Там же. С. 343.
- 57 Там же. С. 350.
- 58 *Баткин Л.М.* Указ. соч.





СЛОВО И ОБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

В.Д. Дажина

Перу недоступно то, что доступно кисти.

Леонардо да Винчи

Вряд ли в истории мировой культуры найдется другое имя, обладающее такой же притягательной силой, как имя Леонардо да Винчи. Вот уже почти 500 лет его творческая и жизненная судьба неизменно оказывается в сфере внимания историков искусства и науки, являясь предметом научных исследований многих поколений ученых¹. Изменчивый и многоликий, ускользающий, подобно миражу, и постоянно меняющий свои очертания, мир Леонардо не поддается одномерному определению. Широта интересов художника, разнообразие неожиданно возникающих, панированных одна на другую идей создают впечатление почти первоначального хаоса, из которого, его преодолевая, рождаются “новая жизнь” и “иная реальность”.

Универсализм творческого гения Леонардо был типичен для Возрождения. Помимо архитектуры, скульптуры и живописи, объединенных общим понятием “*arte del disegno*”, он охватывал все виды деятельности, связанные с созданием “вещей”: машин, конструкций, орудий, музыкальных инструментов, мостов, фортификаций, каналов – всего того, что можно было охватить разумом и сделать руками. Незаурядная личность художника изменила соотношение традиционных профессиональных занятий и навыков. Его неуемная любознательность возвысила наблюдение, техническое мастерство и изобретательность до уровня всеобщего принципа познания, инструментом которого стали чувственный опыт, зрение и создание “вещей”². Мысль Леонардо не знала покоя, как его руки и глаза. В течение всей жизни, с первых шагов до последних минут, он вел записи, фиксируя в них то, о чем он думал, то, что он наблюдал и оценивал, то, над чем размышлял, что собирался создать и что уже создал, сделал, изобрел. Листы его записных книжек и кодексов покрыты рисунками воображаемых механизмов, геометрическими фигурами, математическими вычислениями и рядами цифр, картографическими и гидродинамическими схемами, анатомическими и ботаническими наблюдениями. Рисунки и ровные ряды записей то теснятся, наполняя друг на друга, то выстраиваются в строгую систему, чтобы опять появиться совсем в другом месте. Характер рисунков – то беглый и эскизный, сродни записи, то точный и пластически выразительный – отражает переменчивость

и непостоянство художника, изобретательность и острую наблюдательность ума, прозорливость интуиции и любознательность, заставляющие его проникать за пределы видимого, искать объяснения явлениям природного мира во взаимосвязи его элементов.

Для Леонардо-художника, мыслящего прежде всего визуальными образами, анализирующего и познающего мир в его пластически-пространственных величинах, слово и образ были тесно взаимосвязаны³. Его технические чертежи и схемы, картографические зарисовки и записи, математические ребусы, вычисления и построения, наконец, анатомические рисунки и штудии часто заменяют словесное изложение, а часто, наоборот, являются его визуальным дополнением. Неоднократно повторяя свою мысль, Леонардо подробно описывает то, что наблюдает и над чем размышляет. Стремясь придать наибольшую достоверность своим наблюдениям, он рисунком поясняет текст, справедливо полагая, что рисунок или иное изображение более доступны восприятию и пониманию, чем слово. Создавая видимые глазу и более доступные пониманию образы, живопись, по мнению Леонардо, “не нуждается... в истолкователях... а непосредственно удовлетворяет человеческий род, не иначе, чем предметы, произведенные природой”⁴.

Вступая в диалог с воображаемым поэтом, своим оппонентом и собеседником, Леонардо не раз повторяет мысль о совершенстве живописи, которая, с его точки зрения, более достойна удивления, чем поэзия, уже тем, что представляет творения природы, а не творца, как слова, изобретенные людьми. Соотношение вербального и визуального образа в степени их достоверности и доступности является для Леонардо важнейшим аргументом в споре о достоинствах живописи и поэзии, иначе – слова и образа. Для придания большей убедительности своим наблюдениям и размышлениям он использует словесные описания тех или иных явлений, при этом не важно, относятся ли они к природному миру или же связаны с жизнедеятельностью “малого мира” – человека. Именно описание является для него той категорией, которая одинаково важна как для живописи, так и для поэзии, так как рисунок и слово преследуют у Леонардо одну и ту же цель – достижение максимальной наглядности. Еще Альберти в трактате “О живописи” писал о пользе для живописца близкого общения с поэтами и ораторами, так как у них много общих художественных средств, а их знания могут быть полезны художнику для компоновки исторической картины или для выбора сюжета. В одной из записей, посвященных исторической композиции, Леонардо призывает своих коллег учиться у поэтов, оттачивающих выразительность слова в своих сочинениях: “...им не скучно, – пишет он, – выводить красивые буквы, они не ленятся подчищать некоторые из этих стихов, чтобы заменить их лучшими”⁵. Так же и художник должен стремиться к совершенству и уметь трезво и критически оценивать свои произведения.

Признавая несомненные достоинства поэзии в передаче сюжета и психологии действия, в описании событий, Леонардо считал, что живопись в этом отношении ее превосходит. Максимально приближаясь к оптической досто-

верности в изображении видимого мира, живопись активней и более непосредственно воздействует на чувства, нежели слова – на читателя. Сопоставляя слово и зрение, Леонардо отмечает несравненно большие возможности визуального образа в воспроизведении природного и предметного мира – ведь именно в этом он видит главную цель любого искусства и любого творчества. Оставаясь на позициях чувственного восприятия, эмпирического наблюдения и опытного познания, характерных для Возрождения, Леонардо находится в плену собственных иллюзий, умножая наблюдаемые явления, факты, вычисления, интуитивно постигая существующие в природе взаимосвязи. Он не формулирует законов и не делает обобщающих определений, а, многократно повторяя в своих записях описания наблюдаемых явлений, эмпирически, через опыт и накопление знаний приходит к верным умозаключениям, угадывая внутренние взаимосвязи между далеко отстоящими друг от друга явлениями⁶.

Свои и чужие мысли о включении живописи в число свободных искусств Леонардо изложил в записях, позднее вошедших в “Трактат о живописи”, неоднократно возвращаясь к апологии живописи в своих многочисленных кодексах и записных книжках⁷. Отстаивая право живописи занимать место среди свободных искусств наравне с поэзией и музыкой, он сетует на то, что “она изгнана из числа свободных искусств, ибо она – подлинная дочь природы и создается наиболее достойным чувством... Поэтому, о писатели, – восклицает он далее, – 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”⁸. Для Леонардо искусство живописи есть наилучший инструмент познания природного мира, позволяющий проникнуть в его законы. Как демиург, художник творит мир своего воображения, руководствуясь всеобщими законами бытия. Живопись, как и искусство вообще, не только равна поэзии и науке, но и превосходит их тем, что “содержит все формы, как существующие, так и не существующие в природе”⁹. Подобно науке, она в опыте познает реальность, путем размышления постигая ее законы; подобно поэзии, руководствуясь воображением, создает “иную реальность”, соизмеряясь с мерой, числом, порядком и гармонией. Признавая универсализм науки живописи, Леонардо особо подчеркивает ее равенство с поэзией как искусством творящим. “Живопись, – записывает он вслед за Горацием, – это поэзия, которую видят, но не слышат, а поэзия – живопись, которую слышат, но не видят”¹⁰.

Реальность для Леонардо – “мрачная и грозная пещера”, свято хранящая свои тайны. Художник лишь приближается к краю “пещеры”, стремясь рассмотреть в ее темнеющих глубинах скрытые сокровища, “желая увидеть великое множество разнообразных и странных форм, созданных искусной природой”¹¹. Познание скрытой сущности вещей, как и созидание “иной реальности”, возможно только через опыт, только благодаря объединению мастерства и наблюдения, глаз и рук – главных инструментов художника. В своих многочисленных записях Леонардо использует несколько опорных

слов-координат, среди которых основными будут рука, зрение, глаз, опыт, эксперимент, труд, зеркало, математика, рисунок. “То, – пишет он, – что в природе существует, часто повторяется и имеет свой образ, он [художник] имеет сначала в уме, а потом – в руках. Эти наши руки столь превосходны, что в согласии со временем порождают соразмерность и гармонию, постигаемую единым взглядом, и так создают вещи”¹². “Создание вещей” или “иной реальности” – главная творческая способность художественного гения, сопоставимая с актом божественного творения, преобразовавшего бесформенную материю в устроенный космос. Ни до, ни после Леонардо никто не пытался с такой упрямой настойчивостью вырвать у природы ее тайны, разглядеть то, что скрыто в “темной пещере”, чтобы полученный опыт воплотить в “иную реальность” искусства живописи.

Природа, творящая разнообразные формы, воспринимаемые зрением, есть истинный образец для художника, познающего ее законы в опыте и наблюдении. Поэтому именно живопись, способная к визуальной иллюзии, стала для Леонардо наиболее совершенным инструментом познания природы и человека как части природы, так как она – “единственная подражательница всем видимым творениям”, наделенная способностью с философским и тонким размышлением “рассматривать все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы – все то, что окружено тенью и светом”¹³. Столь совершенные достоинства живописи делают ее, по мнению Леонардо, “не только источником всех искусств и ремесел”, но и “источником всех наук”.

Тончайшим инструментом науки живописи является зрение¹⁴. Именно оно позволяет человеку воспринимать мир во всем многообразии его проявлений, поэтому “потерявший зрение подобен тому, кто изгнан из мира”, ибо жизнь без зрения – “сестра смерти”. Выдвигая зрение в основу чувственного познания мира, Леонардо не признает никакого другого научного метода, кроме эмпирического, в чем оказывается солидарен со средневековыми номиналистами, познающими реальность в опыте и наблюдении. Воспевая глаза как совершенный инструмент познания, Леонардо называет их окном “человеческого тела, через которое он [человек] глядит на свой путь и наслаждается красотой мира”¹⁵.

В сферу интересов науки живописи попадают философия и математика, ботаника и биология, оптика и анатомия. Леонардо выделил десять “истинных начал живописи”: свет, мрак, цвет, тело, фигура, место, удаленность, близость, движение, покой, посредством которых художник достигает совершенства в изображении природного мира “от земли до неба”¹⁶. Он постоянно возвращается к одним и тем же проблемам, его волнует передача пространства и световоздушной среды, светотеневых рефлексов и объема на плоскости, он дополняет математическую перспективу понятием воздушной перспективы, которой в совершенстве пользуется в своих живописных работах. Наблюдая и тщательно описывая взаимодействие света и тени, зависимость цвета от освещения и плотности воздуха, Леонардо делает поразительные

тельно точные догадки о природе цветowych рефлексов, о голубых тенях, об изменении цвета и размера предметов в зависимости от расстояния, что войдет в практику искусства спустя несколько столетий) Размышляя над практическими задачами живописца, Леонардо особое внимание уделял тому, что в его время называли “рельефом”, который он считал “душой живописи”. Так, он советовал живописцам “оценивать, какие света и сколько их содержат первую степень светлоты, и подобным же образом из теней, какие более темны, чем другие, и каковы их размеры; чтобы ... тени и света были объединены без черты или края, как дым”¹⁷. Одним из первых Леонардо увидел в живописи средство познания и образного воплощения тончайших и сложнейших взаимоотношений между вещами и явлениями.

Внимание Леонардо привлекают стихии, управляющие миром природы, и эмоции, управляющие миром человеческой души. Живопись как универсальный метод познания позволяет ему охватить все многообразие реального мира, за случайными, единичными явлениями увидеть то всеобщее, что делает его упорядоченным и гармоничным целым. Реальность воспринимается им как абсолютное единство малого в большом, где каждая отдельная малость несет в себе отражение целого и, наоборот, “все является во всем и все в каждой части”. Постигая движущие силы Вселенной, воспринятой в ее космических масштабах, Леонардо, как и многие его современники, обратился к математике, видя в ней воплощение порядка и пропорции, отражающих гармонию универсума.

Морфология человека, строение космоса и соотношение всех его величин рассматривались Леонардо как подчиненные законам числовой гармонии¹⁸. Пропорции фигуры соотносились с музыкальной гармонией, сводились им к общим математическим отношениям, в особенности к “золотому сечению”, что можно видеть в знаменитой “витрувианской фигуре”, заключенной в круг и квадрат. Мысль о соразмерности объективной гармонии космоса и субъективной гармонии микромира человека нашла отражение не только в художественной теории Леонардо, но и в понимании им сущности портрета. Гармония рассматривалась им как нравственный принцип, согласный с природой человека и совершенством божественного творения. Физические и нравственные изъяны – это нарушение гармонии, отступление от порядка вещей. Совершенная природа человека находит отражение в идеальных пропорциях его тела, в них выражается восстановленная гармония микро- и макромира, проявляется природа прекрасного. Пифагорейская эстетика и теория чисел дали Леонардо ключ к познанию законов Вселенной, так как качественное содержание числа вело к разгадке скрытых от глаз человека тайн, а познание чисел в их отношениях позволяло постичь гармонию мироздания¹⁹.

Эпистолярное наследие Леонардо (а это 19 записных книжек и около 350 листов, исписанных его убористым почерком, с набросками, схемами, планами и пр.) является неоценимым источником наших знаний о замыслах, проектах, характере мышления художника, о его самооценке и, главное, об

отношении к своей профессии и ее задачам²⁰. Леонардо делал записи для себя, мечтая о трактатах, суммирующих все им изученное и открытое, и не желая, чтобы их читали из праздного любопытства или с намерением воспользоваться его идеями. Используя приемы “стеганографии”, или тайного письма, характерного для его времени, он писал левой рукой (хотя прекрасно владел правой) с помощью зеркала, часто применяя иносказания и недомолвки. Леонардо с большим трепетом относился к своим записям, переписывая и видоизменяя их, мечтая о разнообразных трактатах, которые могли бы прославить его и принести ему пользу.

Со времени первых научных публикаций эпистолярного наследия Леонардо интерес к этой стороне его творческой деятельности никогда не ослабевал²¹. Вместе с тем накопившиеся публикации показывают, что отношение к текстам Леонардо не было однозначным. Изучалась их языковая и литературная природа, выявлялись возможные источники и круг чтения Леонардо, наконец, тексты систематизировались и анализировались представителями разных областей знания – анатомии, ботаники, психологии, математики, механики, гидравлики, картографии, художественной теории, физиогномики и пр. Благодаря изучению эпистолярного наследия художника понятней стала его натура – исследователя, мыслителя, человека своей профессии и своего времени. Изменчивый и непостоянный дух Леонардо проявлял себя в словах и образах его рисунков, существующих в единстве, как и его слитно написанные слова-фразы, слова-мысли, сплошь покрывающие листы кодексов и записных книжек, образуя то упорядоченный, иногда напоминающий геометрический орнамент, узор, то неожиданные и на первый взгляд случайные вкрапления слов в череду рисунков и схем.

Леонардо называл себя неграмотным (*omo senze lettere*), имея в виду отсутствие у него университетского образования и обязательного в то время знания латыни, позволяющего понимать научную терминологию и быть понятным коллегами. В отличие от многих представителей схоластической науки того времени Леонардо избегает пользоваться латинизмами (хотя они у него есть) и старается найти итальянские аналоги научной латинской терминологии²², особенно в области механики, анатомии и ботаники. Манера изложения Леонардо, даже когда он пишет о серьезных вещах, напоминает диалог и направлена на то, чтобы быть максимально понятной и доступной слушателю.

Все написанное Леонардо при разнообразии задач, которые он преследовал, и разной формы изложения – афористической, риторической, аллегорической, сравнительной или – что чаще – описательной – носит очень живой и импульсивный характер. За написанными словами слышна живая, убеждающая речь, особенно когда Леонардо обращается к воображаемому оппоненту или ученику. Его записи всегда диалогичны, что было в риторских традициях того времени, опирающихся на античные тексты и опыт средневековой схоластики; они призваны пробудить любознательный интерес собеседника, его воображение и мысль. Часто пишут о педагогических задачах мно-

гих записей Леонардо, с чем так и хочется поспорить, так как диалогизм был общим местом большинства научных текстов и литературных произведений его времени. Характер текстов Леонардо и способ их написания передают структуру устной итальянской речи. Используя “слуховое письмо”, он соединяет слова друг с другом, отчего возникает потребность прочитать текст вслух, чтобы его “услышать” и понять смысл услышанного. В такого рода фонетическом письме слова пишутся так, как слышатся, их сочетания носят произвольный характер, не подчиняясь правилам грамматики. Не случайно Леонардо, как в устной речи, неоднократно повторяет ту или иную мысль, стремясь добиться наибольшей точности в афористическом построении фразы и “изобразительности”, вернее, наглядности в характере изложения²³. Именно в устной речи, причем как в простонародной, так и в речи образованных людей, он черпал столь характерные для его текстов живые примеры, яркие речевые обороты. Написанные слова образовывали странные цепочки, длинную фразу, как бы слитно произнесенную где-нибудь на площадях Милана или Флоренции. Интонации его письма и характер написания слов передают народную лексику и произношение, характерные для его времени, поэтому так трудно без языковой адаптации читать написанное им.

Вместе с тем, как показало изучение текстов Леонардо, он был широко эрудированным и просвещенным в самых разных областях знания. Выписки из трудов других авторов, скрытые цитаты, комментарии и наблюдения, а часто и прямые заимствования, встречающиеся в его текстах, свидетельствуют о том, что его знания и уровень образованности намного превосходили обычные знания людей его профессии и круга, а талант и интуиция наделяли глубиной и прозорливостью его умозаключения²⁴. Следуя по пути, проложенному его предшественниками, особенно Леоном Баттиста Альберти, Филарете и Лукой Пачоли, Леонардо вводит практические знания и опыт своей профессии в систему научных знаний, в сферу духовной деятельности. Анатомия, оптика, биология, ботаника, гидродинамика, свойства веществ и стихий, не говоря о математике, особенно геометрии и стереометрии, понимались им как области знания, способные усовершенствовать мастерство художника, цель творчества которого – придать визуальную достоверность образам, создаваемым исключительно воображением, уподобить их “элементам природы”.

Если попытаться собрать воедино все заметки, наблюдения, схемы, чертежи и рисунки Леонардо, то перед нами предстанет удивительный в своей грандиозности замысел художника – создать энциклопедию человеческого знания. Такая энциклопедия должна была состоять из оптики как основы изображения, механики как учения о физических силах в органической и неорганической природе, биологии как учения о жизни, включая анатомию, и космологии как учения о Вселенной. Самое удивительное, что Леонардо не сомневался в своих способностях. Он был уверен в себе, так как, будучи художником, обладает “умным зрением” и владеет таким научным языком, как математика.

Сам Леонардо не был математиком, но видел в математике универсальный язык всякого научного знания и основу практического опыта. Его главным увлечением были геометрия и изучение свойств тел и теории пропорций. Именно геометрию он считал основой живописной перспективы, в чем был солидарен с математиком Лукой Пачоли, трактат которого “О божественной пропорции” иллюстрировал. Несмотря на страстную увлеченность математикой, Леонардо осознавал ту качественную разницу, которая отличала математическое и сугубо научное познание мира от его творческого постижения через образы, созданные воображением. Математика для него не “созерцание сверхчувственного мира, а поиски геометрического костяка реальности”, качественно познаваемой искусством. “Если геометрия, – писал он, – сводит всякую поверхность, окруженную линией, 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”²⁵.

Изобретательная мысль художника рождает странные образы-символы, построенные на иносказании, как его короткие фаблю или аллегорические девизы. Любовь Леонардо к тайнописи и эмблематике, характерная для эрудированной ренессансной элиты, часто ставит в тупик, настолько бывает запутан смысл его символов и эмблем. “Многие, – записывает он, – потеряют покой в попытке познать их смысл, которого тем больше, чем меньше ему придают значения, и тем меньше, чем больше значения ему приписывают”. Его аллегорические рисунки построены на иносказании, по большей части являясь нравственными сентенциями. Он осуждает порок и прославляет добродетель; ему ненавистны зависть, клевета и предательство, от которых он не раз страдал в жизни. Леонардо был большим мастером того, что мы называем кроссвордами; он составлял музыкальные, словесные и рисованные ребусы – интеллектуальные забавы для кавалеров и дам, коротающих вечера в его обществе. Словесные и визуальные значения соединились в них, образуя сложное метафорическое содержание.

Среди описаний Леонардо сохранились словесные наброски, как бы беглые эскизы разнообразных замыслов, которые могли быть связаны с аллегорическими рисунками или с праздничными “apparati”. Он описывает аллегорические пары: “Добродетель–Зависть”, “Слава–Бесславию”, “Удовольствие–Неудовольствие”, “Гнев–Отчаяние”, опираясь как на накопленный опыт такого рода девизов, аллегорий и эмблем, так и на собственные фантазии. К наиболее ярким описаниям такого рода относится описание Зависти, что могло быть связано с личным отношением Леонардо к этому смертному греху, от которого он неоднократно страдал. “Эта Зависть, – записывает Леонардо, – изображается с фигой, [поднятой] к небу так, как если бы она могла, она направила бы свои силы против Бога... делается она раненой в глаза пальмой и маслиной... раненой в ухо лавром и миртом, чтобы показать, как победа и истина ее сражают... с сердцем, изгрызанным распух-

шей змеей... с колчаном и копьеобразными языками... с сосудом, наполненным цветами, в руке, и пусть он будет полон скорпионов, жаб и других ядовитых [гадов]... верхом на Смерти, так как Зависть, не умирая, никогда не ослабевает господствовать...”. Свое описание Леонардо завершает моральной сентенцией, добиваясь афористического лаконизма, характерного для такого рода высказываний. “Как только, – продолжает он, – родится Добродетель, она порождает против себя Зависть, и скорее будет тело без тени, чем Добродетель без Зависти”²⁶.

Особой областью увлечений Леонардо было сочинение математических фантазий, или, как называл их его миланский друг, математик Лука Пачоли, “*ludi mathematici*” – полушуточные полусерьезные математические упражнения, известные со времен античности. Они представляли собой разного рода ребусы, комбинации орнаментальных и геометрических узоров и так называемые “трансформации” – объема в плоскость, куба в сферу и пр. В конце жизни, уже в Риме, Леонардо составил трактат под названием “*De ludo geometrico*” (“Геометрическая игра”), в котором проявилась его склонность ко всякого рода пропорциональным и геометрическим построениям. Математические фантазии приучали разум и глаз Леонардо к дисциплине и были основой не только его орнаментов, но и архитектурных планов, технических проектов, живописных композиций, которые строились на геометрических принципах организации объемных элементов в пространстве, что особенно заметно в его произведениях миланского периода, в первую очередь в “Тайной вечере”. Именно такой странный геометрический орнамент, чем-то напоминающий восточную вязь или рунические письмена, стал эмблемой “Академии Леонардо” и единственным документальным свидетельством ее существования.

Постигая “секрет жизни”, Леонардо обобщает и синтезирует свои наблюдения в искусстве рисунка. Именно живопись, скульптура и архитектура стали пластическим выражением его представлений о мире, а его многочисленные рисунки – это не просто воплощенные в зрительных образах теоретические размышления и фантазии, не только механическая фиксация наблюдений, они означают для него нечто большее, так как помогают воссоздать единую картину мира, пребывающего в постоянном движении и изменении.

Рисунок был для Леонардо не просто необходимым подспорьем в его профессиональной деятельности. Рисуя, художник постигал мир в его “элементах”; через рисунок познавал природу вещей, зримо воплощал незримое, то, что не всегда укладывалось в точные определения и стройные фразы. Леонардо не может не наблюдать, а наблюдая – рисует и записывает. Его рисунки – те же записи. В научных наблюдениях он начинает с рисунка, в беглом наброске фиксируя зародившуюся идею, и заканчивает рисунком, обобщая и систематизируя то, что изучил и открыл. Часто его рисунки носят неосознанный, спонтанный характер, являясь своеобразным визуальным дневником наравне с записями и чертежами. В пластической форме ри-

сунка Леонардо стремился передать постоянное движение, разлитое в природе, ее вечное изменение и неразрывную связь “всего во всем”. Более того, рисунок, по его мнению, обладает таким совершенством, что не просто копирует природу, а создает бесконечно большее, чем природа”, т.е. художник выступает соперником самой природы²⁷.

Среди его многочисленных рисунков есть выполненные пером, как было принято в дни его молодости; это главным образом контурные, беглые наброски и те, что исполнены мягкими материалами – сангиной, углем, серебряным карандашом; в этом было известное новшество Леонардо, составившее ему славу одного из лучших мастеров рисунка своего времени²⁸. В том случае, когда он стремился к визуальной достоверности изображения, его рисунки обладали ясностью и пластической завершенностью. Используя мягкую светотеневую моделировку, художник избегает жестких контуров, его линия наделяется упругостью и волевым напряжением, а очертания – выразительностью и красотой.

Не меньшее значение придавал Леонардо правильным пропорциям и безупречной анатомии, когда рисовал человеческую фигуру в движении или в каком-либо необычном ракурсе. Он считал, что только знание анатомии поможет художнику узнать “при различных движениях и усилиях, какой нерв или мускул является причиной данного движения, и только их делать отчетливыми... а не все сплошь, как это делают многие”²⁹. Для него анатомия была не просто необходимым подспорьем в профессиональной деятельности, а способом проникновения в сущность человеческой природы, в механизм его поведения и жизнедеятельность его организма. Именно в Милане он задумал трактат по анатомии, собираясь включить в него не только свои наблюдения и зарисовки, сделанные при диссекции трупов, но и вопросы, связанные, как он записывает, с теорией пропорций, психологией, физиологией и физиогномикой. Необычным в этом пристальном интересе Леонардо к анатомии и строению человеческого тела, функционированию его жизненно важных органов было то, что он подходил к ним не как медик, а именно как художник, стремясь постичь сам механизм жизни, аналогично тому, как он изучал растения, горы, законы “жизни” воды, как всматривался в полеты птиц, желая понять причину полета и его возможность для человека.

Для Леонардо-художника конечной целью его творчества было достижение достоверности общего впечатления, чтобы созданный его воображением и благодаря его наблюдениям образ был возможно более верным и оптически достоверным подобием реальности – не случайно его излюбленным сравнением будет уподобление живописи окну или зеркалу. Помимо оптической достоверности Леонардо придавал не меньшее значение достижению психологической достоверности рассказа, если речь шла о “*storia*”, т.е. о любой многофигурной сюжетной композиции, построенной по законам драматического произведения. По мнению Леонардо, – и в этом он солидарен с Альберти, – герои события или те, кто оказался его свидетелем, не должны быть безучастны к происходящему, а должны быть “заняты этим событи-

ем”, движениями показывая “удивление, почтение, горе, подозрение, страх, радость или иное чувство, ему соответствующее”³⁰. По существу, Леонардо максимально сближает задачи литературного и живописного рассказа, а выразительные возможности такого сближения он видит в достижении психологической достоверности. В литературе психологическая достоверность достигается словесным и образным описанием эмоционального состояния участников события, в живописи – мастерством передачи переживаний через мимику лиц, диалог движений и жестов. Так, Леонардо считает, что “хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представления его души. Первое легко, второе трудно, так как должно быть изображено жестами и движениями членов тела. Этому, – остроумно замечает он, – следует учиться у немых, так как они делают это лучше, чем все другие”³¹.

Интерес к психологии и физиогномике заставляет Леонардо искать среди увиденных им лиц не только прекрасные, мужественные и волевые, но и обезображенные болезнью или старостью либо искаженные гневом лица людей, лишенных рассудка³². Возможно, впервые в искусстве он с таким интересом всматривается в безобразное, имеющее для него такое же право на существование, как и прекрасное. Более того, Леонардо разрабатывает теорию контрастов, согласно которой прекрасное становится более совершенным рядом с безобразным, а молодое – рядом со старостью. Мир его искусства – это мир контрастов. Прекрасное отчетливее выступает в соседстве с безобразным, покой – в соседстве с движением, свет – с темнотой. “Красота и безобразие, – записывает он, – кажутся более могущественными рядом друг с другом”, и пусть “безобразный будет изображен рядом с прекрасным, большой рядом с малым, сильный со слабым”³³. Одним из первых он стал прибегать к помощи натурщиков, рисуя с них этюды для своих работ, как, например, для “Тайной вечери”, делал совершенно случайные, подсмотренные на улицах зарисовки, всегда выразительные и характерные. Известно, что он посещал один из беднейших кварталов Милана, который пользовался дурной славой, чтобы найти там интересные модели для своих физиогномических наблюдений.

Леонардо много рассуждает о правилах и способах рисования человеческого лица и фигуры, давая советы воображаемому собеседнику, однако он никогда не навязывает своих мнений, а оставляет художнику свободу выбора, так как, вглядываясь в красоту мира, он видит вокруг себя “бесконечное количество лиц, и все они различны”. Поэтому, продолжает Леонардо, живописец должен пользоваться своей свободой – ведь там, “где есть свобода, там нет правил”³⁴.

Для Леонардо мир человеческой души не менее загадочен и полон тайн, чем мир природы. С неуемным любопытством он наблюдал и изучал человека, познавая законы его жизнедеятельности и скрытую жизнь его души. Метаморфозы жизни оставляют свои “следы” во внешнем облике человека, разрушают и портят его изначальную красоту. Тайные страсти, пагубные влечения, труд и болезни множат морщины, делают дряблой кожу, когда-то

красивые волосы выпадают, обнажая череп. Долгие часы проводит Леонардо, наблюдая за людьми; его острый взгляд выхватывает странные лица на улице, в больнице, во дворах монастырей. Так появляются его карикатуры – листы, на которых он зарисовывает “уродство”: старые лица, странные гримасы, передающие пороки души – гордыню, похоть, чревоугодие. Эти рисунки, лишённые насмешки, напоминают его моральные сентенции, в которых он порицает порок, разрушающий гармонию души и тела и порождающий внутренний конфликт.

По словам современников, Леонардо любил присутствовать на казни преступников, чтобы как физиолог наблюдать над людьми, умирающими насильственной смертью. Ещё в молодости во Флоренции он выполнил беглый набросок казненного убийцы Джулиано Медичи Бандини, повешенного в 1479 г. С не меньшим любопытством он ходил на кулачные бои и другие ярмарочные состязания, вглядываясь в поведение соревнующихся, наблюдая за реакцией зрителей, мимикой победителей и побеждённых. Страсти, владевшие людьми и проявляющиеся в их поведении, жестах и мимике их лиц, были для него сродни природным стихиям, под воздействием которых изменяется лицо земли.

В живописи и многочисленных рисунках Леонардо особое внимание уделял жестам и позам участников событий, считая, что руки и кисти своими движениями должны “обнаруживать намерение того, кто ими движет, насколько это... возможно, ибо тот, кто обладает страстным суждением, сопровождает ими душевные намерения во всех своих движениях”³⁵.

Свои наблюдения за поведением людей Леонардо фиксирует не только в рисунках. Анализируя, он делает записи, стремясь найти определенную закономерность в том, что видит. Испытывая определенные трудности в изображении мимики лица, Леонардо прибегает к подробным описаниям того, что наблюдает и пытается зарисовать. Здесь слово приходит ему на помощь и оказывается более действенным в передаче душевных переживаний и физических состояний, чем изображение. Леонардо множит описания мимики лица, наблюдая ее при плаче и смехе, при страхе и удовольствии. Его описания всегда очень конкретны, как этюды с натуры. Со свойственной ему дотошностью Леонардо вглядывается в людей и в своих записях набрасывает яркие мимические “картины”. Описывая, например, плач, он не забывает напомнить о том, что его природа бывает различна – ведь причиной плача может быть как горе, так и радость, которые вызывают различную мимику лица³⁶. Он неоднократно возвращается к мысли о том, что художник должен “делать фигуры с такими жестами, которые достаточно показали бы то, что твориться в душе... иначе, – добавляет он, – твое искусство не будет достойно похвалы”³⁷. Его крайне волнует возможность достоверной передачи эмоций и переживаний людей, вовлеченных в действие, или обуреваемых страстью, или относящихся к разным социальным группам и возрастам. Так, он советует изображать детей с быстрыми и неловкими движениями, а стариков – с ленивыми и медленными; женщины должны быть стыдливы, их ру-

ки сложены вместе, а голова опущена вниз. Старух он советует рисовать смелыми и быстрыми, “с яростными движениями, вроде адских фурий”. С тем же вниманием он описывает то, как следует писать драпировки, как сторониться излишней роскоши одежд и избытка украшений, какими должны быть жесты и позы фигур, чтобы они выглядели достойно и привлекательно, как выбирать освещение, чтобы придать образу “особую прелесть”. Все эти и еще многие другие профессиональные мелочи необходимы живописцу для того, чтобы его произведения “привлекали зрителей и удерживали их великим удивлением и наслаждением”³⁸.

Главной целью любого живописца является, по мнению Леонардо, достойное и максимально достоверное изображение панорамы жизни, того всеобъемлющего исторического сюжета, в котором он мог бы изобразить “людей различного сложения, возраста, цвета тела, поз, тучности, худобы” так, чтобы там были люди “толстые, тонкие, большие, маленькие, жирные, худощавые, дикие, культурные, старые, молодые, сильные и мускулистые, слабые и с маленькими мускулами; веселые, печальные; 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, – заключает он, – это делать лица похожими друг на друга; повторение поз, – добавляет он, – большой порок”³⁹. Достоверность изображения, согласно Леонардо, будет тем убедительней, чем активней оно будет воздействовать на зрителя, заставляя его ощущать себя соучастником изображенного события. Спустя столетие “достоверность и убедительность” визуального образа станут главным инструментом контрреформационной пропаганды и основным требованием к “святому искусству” со стороны церкви.

Среди многочисленных записей Леонардо много описаний и словесных набросков для будущих работ – для тех, что он создал, и для тех, что задумал, но так никогда и не осуществил. Это яркие по стилю словесные эскизы исторических композиций, отдельных образов, включая аллегории, символы, понятия, что было в практике его времени, описания воображаемых или виденных когда-то ландшафтов, сцены битв, поразившие его явления природы, меткие заметки о поведении животных и людей, т.е. все, что в равной мере могло стать сюжетом для живописных композиций и литературных произведений. Таких описаний и словесных зарисовок очень много в “Трактате о живописи”, и именно они составляют наиболее ценную и самостоятельную часть его эпистолярного наследия. При этом Леонардо не просто записывает то, что видит и наблюдает, а, руководствуясь силой своего воображения, создает впечатляющие картины, поражающие и современного нам читателя своим размахом и глубиной замысла. Идеальные представления о том, какой должна быть историческая композиция, он попытался воплотить в двух важнейших произведениях: “Тайной вечере” в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане и в “Битве при Ангиари” – незавершенной росписи в Палаццо делла Синьория во Флоренции, а также в

замысле грандиозной панорамы Потопа или Апокалипсиса, так и оставшемся в описаниях и набросках. Каждому из задуманных произведений предшествовало или делалось одновременно описание, наиболее краткое и фрагментарное – для “Тайной вечери”, более развернутое и литературно выразительное – для “Битвы при Ангиари” и, наконец, очень подробное, существующее в нескольких вариантах – от тезисных зарисовок до панорамных видеиний – к “Потопу”, в котором раскрылся талант Леонардо – литератора, поэта, провидца.

Одним из наиболее ранних описаний такого рода являются описания, связанные с разработкой композиции “Тайной вечери”⁴⁰. Первое из них носит довольно схематичный характер: в нем лишь намечены отдельные позы и жесты персонажей без подробного объяснения их значения и побудительных причин того или иного поведения героев. По характеру слов, их лаконизму, почти полному отсутствию развернутых определений оно напоминает беглый предварительный эскиз, требующий уточнений и дальнейшего развития. В нем пунктиром намечены узловыи композиционные точки будущей росписи, дается завязка основной интриги. Описание настолько конкретно, что невольно задаешься вопросом: что было первично – слово или визуальный образ? Скорее всего, как показывают дальнейшие записи и рисунки Леонардо, слово и образ были нерасторжимы в его творческом методе. Словесные описания, композиционные эскизы, зарисовки отдельных поз и движений, наконец, натурные этюды – это всего лишь средства для достижения главной цели художника: добиться достоверности, доступности, увлекательности и цельности общего впечатления (*sensu commune*) в задуманной исторической композиции. Следуя собственным советам, Леонардо наблюдает, зарисовывает и записывает, стремясь добиться наибольшей выразительности фигурной группы и наибольшей психологической достоверности в передаче поведения участников столь важного для христианского мировидения события⁴¹. Для него в равной степени важен как внешний импульс, вызвавший определенную психологическую реакцию собравшихся, так и их внутреннее побуждение и эмоциональное переживание происходящего⁴².

Прибегая к описанию предполагаемого замысла, Леонардо создает “воображаемую картину”, а отдельные записи о мимике лиц, одежде и о том, как она облегает или, напротив, скрывает в складках тело, соотносятся с его зарисовками и более тщательными эскизами отдельных пластических мотивов. Он идет от замысла к наблюдению, а от словесного описания к эскизам, наброскам и этюдам с тем, чтобы потом собрать все воедино в законченной живописной композиции. “Сначала в уме, а затем в руке”, – неоднократно повторяет он один из своих излюбленных афоризмов, поясняя свой творческий метод, основанный на воображении и практическом опыте.

По мере развития и накопления опыта можно заметить возрастающее расхождение между словом и образом в творчестве Леонардо. Постепенно именно слово становится для Леонардо, как и для позднего Микеланджело, главным выразителем его идей и фантазий. Этот перелом заметен уже в

описании битвы, которое принято считать записанной “программой” задуманной им “Битвы при Ангиари”, тем более что ряд композиционных эскизов художника соответствует описанным им эпизодам сражения⁴³. Обдуманная замысел, Леонардо представил себе грандиозную панораму битвы флорентийцев с миланскими отрядами. Его воображение вышло далеко за пределы конкретного события: по размаху и накалу страстей битва стала подобна природному катаклизму; человеческие страсти, уподобленные природным стихиям, сталкиваются в смертельной схватке, все сметая и разрушая на своем пути.

Поздние описания Леонардо обладают яркой и запоминающейся литературной формой – это в полном смысле слова “живописные картины”, в которых он подробнейшим образом описывает различные колористические и световые эффекты (например, в описании ночной сцены)⁴⁴. В его словесных зарисовках объединяются естественно-научные, психологические и физиогномические наблюдения, интерес к цвету, движению воздушных масс, к освещению, цветным теням и воздушной перспективе. В пейзажных описаниях, намного превосходящих аналогичные наброски и рисунки Леонардо, поражающих своей масштабностью и тонкостью наблюдений, сказались его многолетний опыт и неумное любопытство по отношению к природе. Описания пейзажей являются наиболее полными и интересными в литературном отношении в эпистолярном наследии Леонардо. В них в полной мере проявились его наблюдательность и знание законов жизнедеятельности природных сил, его интерес к природе волн и взаимодействию воздушных масс.

Пейзаж, который в живописи находился в зачаточном состоянии, служа фоном или природным окружением исторической композиции, в литературном творчестве художника приобретает самостоятельное значение. Наблюдая, Леонардо записывает соотношение цвета и воздуха, дымку далей, горизонт, по-разному воспринимаемый в зависимости от расстояния, рельефа местности, наличия воды, гор, моря или океана. Он описывает пейзажи далеких стран (Кипр, Эфиопия) так, как будто их видел, настолько высока точность его наблюдений и настолько свободно он воспаряет ввысь силой своего воображения, а также далекие горизонты природных ландшафтов, увиденных как бы с птичьего полета, строение листа и кроны деревьев, изгибы ствола с его наростами и корой, характер цветка и корней.

Восход и закат солнца, облака, краснеющие ближе к горизонту и отбрасывающие свои тени на землю, снег, падающий то медленно, то быстро, в зависимости от того, откуда мы на него смотрим, пыль, вздымающаяся от бега животных, дым, поднимающийся вверх и меняющий свою форму и цвет, туман, смягчающий очертания предметов и их цвет, стенки колодца, становящиеся все темнее, чем дальше в глубину уходит взгляд, вода, изменяющая очертания растений и камней, увиденных сквозь ее толщу, – все это, как и многое другое, подробнейшим образом описывается и анализируется Леонардо. “Опиши пейзажи, – записывает он, – с ветром, и с водою, и с воз-

духом, и с заходом солнца”, и делает это неоднократно, находя все новые выразительные детали и интересные для него как художника наблюдения⁴⁵.

Мир представляется Леонардо динамичным взаимодействием составляющих его основу стихий – огня, воды, земли и воздуха. В изменчивом мире природы нет постоянных и статичных величин: движение равнозначно жизни, а жизнь – движению. Человек был далеко не единственным объектом познания для Леонардо. Мир органической природы, сущность ее стихийных проявлений, законы внутренней мировой динамики занимали его изображение в равной степени с законами жизнедеятельности человеческого организма, его морфологии и биологии. Человек и природа составляли единое целое в мировосприятии Леонардо. Он легко допускал и использовал аналогии между жизненными проявлениями тела земли и тела человека, поэтому движения человека, его душевные переживания и эмоции были для него сродни движению стихий, а строение его тела подчинялось тем же законам числовой гармонии, что и Вселенная.

Пораженный величием Альп и доломитовых гор Ломбардии, Леонардо увлеченно зарисовывает стихийные катаклизмы, в которых земля, вода, воздух и огонь, сталкиваясь, смещают горные пласты, с корнями вырывают деревья, вовлекая в свой круговорот все живое. В зарисовках бури и вселенского потопа есть много от научных увлечений Леонардо, его размышлений над природой гидродинамики, звуковых и воздушных волн. Сталкивая водные и воздушные потоки, он вовлекает в водоворот природных стихий города, деревни, повозки, людей, слабых и незащитных перед лицом слепой стихии, перед неминуемым Роком, неумолимым как Страшный суд. Видения конца времен, сопровождаемого природными катаклизмами, очистительные воды которых вернут Земле ее первоначальную гармонию, настолько занимали мысли Леонардо, что он обращается к ним в своих записях, пытается словами передать волновавшие его картины. Подобно древним пророкам, он описывает ужасы грядущих катаклизмов, не оставляя человечеству шансов на спасение.

Предсказания были особым жанром, характерным для литературы средних веков и Возрождения. Их довольно много в записях Леонардо, и они относятся главным образом к последним годам его жизни. В предсказаниях он использует иносказания, метафоры, как, например, на листе из записной книжки, хранящейся в Институте Франции в Париже. Возможно, Леонардо описывает некое абсолютное зло, посланное на землю в облике чудовищ, пожирающих людей в наказание за “грехи мира сего”. Не случайно, обдумывая будущие картины вселенского катаклизма, Леонардо кратко записывает: “...покажи сначала зло, а потом наказание”⁴⁶.

Вдохновляясь Апокалипсисом, Леонардо рисует в своем воображении ужасающие картины бедствий. “Разверзнется, – записывает он, – земля, и выйдут из нее 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, – продолжа-

ет он, – будет по воздуху носиться зловещий пернатый род; они нападут на людей и зверей и будут питаться ими с великим криком. Они наполнят свое чрево алой кровью”⁴⁷.

В одной из записных книжек, хранящихся в Институте Франции, есть сравнительно небольшое описание потопа, в котором видения природного катаклизма обладают большой образной выразительностью и позднее будут развиты в развернутые, масштабные картины. Замысел Леонардо развивается спиралеобразно, достигая высшей точки в описании потопа или Судного дня на отдельных листах из Королевской библиотеки в Виндзоре. Тема возмездия, ожидания “конца времен” и связанных с ним катаклизмов была характерна для рубежа XV–XVI вв. Эсхатологическая истерия совпала с годами зрелости Леонардо, а характерный для него интерес к природным аномалиям, к полярным состояниям, ведущим к столкновению стихийных сил и страстей, рождает в его воображении образ вселенского катаклизма, в котором человечество, мир растений и животных являются всего лишь игрушкой в руках разбушевавшейся стихии. Опираясь на свои наблюдения, на изучение природы воздушных и водных волн, на свой анализ взаимодействия разнонаправленных сил, как и на многое другое, что вело его к постижению законов жизнедеятельности, Леонардо рисует почти кинематографическую по достоверности и динамике возникающих визуальных “картин” панораму грандиозного вселенского катаклизма.

Описания потопа, повторенные неоднократно, обладают определенной логикой в своем развитии. Так, в кратком, но предельно выразительном описании, возможно в одном из первых в череде других, Леонардо как бы обозначает, набрасывая, основные мотивы, неизменными среди которых будут: дождь, сильный ветер, смешивающий потоки дождя, грязи и волн, поднимающихся в море, реках и озерах; огонь “порожденный молниями”; затопленные долины; рушащиеся скалы, образующие в долинах рек запруды; вершины гор и деревья со спасающимися на них птицами и людьми. Отдавая дань античным увлечениям своего времени, особенно характерным для книг по астрологии и космологии, Леонардо, пожалуй, единственный раз вводит в описание “Нептуна с трезубцем”, который “был виден посреди вод”, и Эола, который “окутывает своими ветрами плавающие вырванные деревья”⁴⁸. В конце одного из описаний потопа, хранящихся в Виндзоре, Леонардо тезисно намечает основные темы и мотивы задуманного им произведения. Последнее, однако, вряд ли было возможно. Те наброски, которые сохранились, не обладают единством: в них фрагментарно зарисованы отдельные моменты природного катаклизма, выразительность которых уступает описанной словами фантастической картине посетившего Леонардо видения. Намеченный тезисно план Леонардо наполняет более развернутым, эмоциональным и образно напряженным описанием, в котором видение природного катаклизма, написанное с большим мастерством и знанием дела, дополняют картины гибели человечества, той жизни, которая возникла по воле Бога и которая его гневом уничтожается.

“Чтобы хорошо представить, – записывает он, – такую бурю, изобрази прежде всего разорванные и рассеянные тучи, которые несутся по небу, сопровождаемые песчанною пылью, вздымающейся с морских берегов. Ветки и деревья, подхваченные яростным ветром, несутся в воздухе вместе с другими легкими предметами. Деревья и травы гнутся к земле, как бы повинувшись направлению ветра... с дрожащими, трепещущими листьями... Все это окрашено огненным светом от молниеносных стрел, пронзающих и рассекающих тучи... Горизонт и все небо покрыты мраком и дышат огнем от постоянных вспышек молний”. Далее он перечисляет различные состояния людей перед лицом смерти – противостояние ей, попытки найти спасение на деревьях и скалах, в лодках, на крышах домов, на всякого рода утвари, еще сохраняющей способность держаться на воде. Люди, вовлеченные в этот природный катаклизм, лишены воли, они не в силах сопротивляться судьбе, несомые ветром, увлекаемые в пучину вод, они лишь молят Бога о быстрой смерти. “О, какие ужасающие крики оглашают темный воздух, раздираемый яростью громов и молний... О, сколько можно видеть людей, которые закрывают уши руками, чтобы не слышать страшных звуков, производимых в темном воздухе ревом ветров и дождя, грохотанием неба и... полетом молний... О, какие вопли! О, сколько людей, обезумевших от страха, бросаются со скал! (...) Некоторые, потеряв надежду на спасение, лишают себя жизни, не имея сил перенести такого ужаса”⁴⁹. Он описывает, как птицы, не найдя других пристанищ, садятся на людей и животных, устав искать спасение в небе. Огромные стаи птиц носились над обезумевшей стихией, и “опускались 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”⁵⁰.

Воображение Леонардо настолько достоверно передает картины потопа, его речь настолько конкретна и образна, что невольно видишь перед собой эти холодящие кровь картины Судного дня. До последнего своего часа он верил в то, что мир устроен в соответствии с идеальным первообразом и подчинен законам универсальной гармонии, которые управляют всеми формами и силами, всем временем и пространством. Даже в хаосе “конца времен” просматривается действие этих законов. Силой своего духа Леонардо пытался постичь законы миропорядка и привнести их в свое искусство. В описаниях позднего Леонардо его личный жизненный опыт, его наблюдательность и научное любопытство естествоиспытателя, соединяясь с художественным воображением, позволили ему добиваться не только визуальной наглядности описанных им “картин”, но и жизненной убедительности образов, порожденных его фантазией.

Мир, созданный творческим воображением Леонардо, лишен внутренней замкнутости, движение как бы разрушало его изнутри, мысль рождала новые идеи, не давая окончательно обрасти плотью старым, и этот, не имеющий границ, процесс рождения и умирания образов созда-

вал неизбежный конфликт, который вылился в незаконченность (по finito) большинства его произведений. Как в науке Леонардо беспрестанно колебался между фантастическими и иррациональными комбинациями теории и практическими потребностями там, где его глаз не был в состоянии проникнуть в связь явлений, так и в искусстве он пытался найти равнодействующую между стремлением охватить сущность мира во всем многообразии его проявлений и углубленным исследованием составляющих этого мира, в первую очередь – человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Литература о Леонардо и его творчестве поистине неисчерпаема. Пик публикаций, связанных с его именем, пришелся на середину XX в., когда отмечался 500-летний юбилей художника. Тогда же прошли выставки и международные конференции, ему посвященные. Личность Леонардо, как и разнообразие его увлечений и занятий, исследуется с неослабевающим вниманием. Издана и переведена на мировые языки, в том числе и на русский, наиболее важная часть его эпистолярного наследия. Среди российских исследователей с особой теплотой и благодарностью хочется вспомнить Акима Львовича Вольтинского (1861–1926), первого из русских знатоков Леонардо, ставшего почетным гражданином Милана. Его труд, увидевший свет в 1900 г. после многих лет путешествий и изучения творчества Леонардо, благодаря энтузиазму исследователя, его внимательному и добросовестному отношению к предмету до сих пор сохраняет научную ценность, несмотря на весьма существенные изменения в датировке, оценке и атрибуции отдельных произведений его героя (см.: *Вольтинский А.Л. Жизнь Леонардо да Винчи*. СПб., 1900; см. репринт: М., 1997). Напомним некоторые издания юбилейного 1952 г.: *Biblioteca Medicea Laurenziana. Quinto centenario della nascita di Leonardo da Vinci. Mostra di disegni, manoscritti e documenti*. Firenze, 1952; *Musee du Louvre, Hommage a Leonardo da Vinci*. P., 1952; *Royal Academy of Arts, Leonardo da Vinci: Quincentenary Exhibition*. L., 1952; *Comitato nazionale per la onoranze a Leonardo da Vinci; Leonardo: Saggi e ricerche*. Roma, 1954. Большой научный вклад в изучение творческого наследия Леонардо сделал Карло Педретти, ведущий специалист в этой области в середине прошлого века (*Ludmer P.J., Pedretti C. A bibliography of his work on Leonardo da Vinci and the Renaissance*. Los Angeles, 1984). С 1988 г. выходит под редакцией и по инициативе К. Педретти “*Achademia Leonardi Vinci (Journal of Studies and Bibliography of Vinciana)*”. Firenze, 1988–1995; *Biblioteca Leonardiana 1483–1989*. Milano: Editrice Bibliographica, 1990.

² Отношение к Леонардо – ученому и мыслителю колеблется от безусловного признания его научной прозрачности и глубины интуитивного прозрения до резко критической оценки его научных взглядов и методологии, что в наибольшей степени проявилось в начале прошлого века в трудах Л. Ольшки (*Olschki L. Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*. Heidelberg, 1919. [Bd.] 1. S. 252–413; см. рус. пер.: *Ольшки Л. История научной литературы на новых языках*. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 161–262). Как бы ни оценивать деятельность Леонардо-ученого и Леонардо-мыслителя, нельзя не признать неординарности его мышления и его роли первооткрывателя во многих областях современного знания, в первую очередь в гидродинамике, ботанике и зоологии, анатомии, оптике, механике и математике (см.: *Сейль Г. Леонардо да Винчи как художник и ученый*. СПб., 1898; *Леонардо да Винчи // Флорентийские чтения*. М., 1914 (со статьями Э. Сольми, М. Реймонда, А. Конти, В. Спинаццола, Б. Кроче, А. Фаваро, Ф. Ботатци, И. Дель Лунго и Л. Бельтрами); *Жданов Д.А. Леонардо да Винчи-анатом*. Л., 1955; *Тикотин М.А. Леонардо да Винчи в истории анатомии и физиологии*. М., 1957; *Зубов В.П. Леонардо да Винчи*. М.; Л., 1962; *Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления*. М., 1990; *Müntz E. Leonardo da Vinci: Artist, thinker and man of science*. L.; N.Y., 1898. Vol. 1–2; *Solmi E. Frammenti letterari e filosofici di*

Leonardo da Vinci. Firenze, 1899; *Idem*. Le Fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci. Torino, 1908; *Duhem P.* Etudes sur Leonard de Vinci. P., 1906–1913. Vol. 1–3; *Siren O.* Leonardo da Vinci: The artist and the man. New Haven; London, 1916; *Croce B.* Leonardo filosofo // Saggio sullo Hegel. Bari, 1913. P. 213–240; *Bongioanni F.M.* Leonardo pensatore. Piacenza, 1935; *Genile G.* Leonardo // Il pensiero italiano del Rinascimento. Firenze, 1940. P. 117–149; *De Micheli M.* Leonardo: L'uomo e la natura. Milano, 1952; *Marinoni A.* Irebus di Leonardo da Vinci. Firenze, 1954; *Fumagalli G.* Leonardo ieri e oggi. Pisa, 1959; *Stites R.S.* The sublimations of Leonardo da Vinci. Wash., 1970; *Gould C.* The artist and non artist. Boston, 1975; *Kemp M.* Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man. L., 1981; *Idem.* Leonardo da Vinci: Science and poetic impuls // Royal Society of Arts Journal, 1985. Vol. 133, N 5343. P. 196–213; *Idem.* The science of art. New Haven; London, 1990; *Vezzosi A.* Leonardo da Vinci: Arte e scienza dell'universo. Milano, 1996).

³ См. замечания на этот счет Л. Ольшки (*Ольшки Л.* Указ. соч. С. 211–216), В.П. Зубова (*Зубов В.П.* Указ. соч. С. 56–114) и особенно в кн.: *Граценков В.Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963. С. 80–99.

⁴ Здесь и далее цит. по: *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве. СПб., 2001. С. 354.

⁵ Там же. С. 502.

⁶ Подробнее см.: *Ольшки Л.* Указ. соч. С. 211–233; *Зубов В.П.* Указ. соч. С. 115–156.

⁷ Компильативный “Трактат о живописи”, составленный после смерти художника и в ответствии с его замыслом, представляет наибольший интерес для изучения взглядов Леонардо на искусство и на мастерство художника. Русский перевод трактата был сделан А.А. Губером и В.К. Шилейко в 1934 г. по немецкому изданию Людвига (Вена, 1882): *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи. М., 1934; см. также: *Steintz K.T.* Leonardo da Vinci's Trattato della pittura: A bibliography of the printed editions, 1651–1956. Copenhagen, 1959.

⁸ *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 353.

⁹ Там же. С. 360.

¹⁰ Там же. С. 361.

¹¹ Там же. С. 43.

¹² Там же. С. 361.

¹³ Там же. С. 357.

¹⁴ Об апологии зрения см.: *Зубов В.П.* Указ. соч. С. 156–212; *Баткин Л.М.* Указ. соч.; *Дажина В.Д.* Леонардо да Винчи: Апология живописи // Искусствознание. М., 2002; [Вып.] 2. С. 223–235; *Ackerman J.S.* Leonardo's eye // Distance points: Essays in theory and Renaissance art and architecture. Camb.; L., 1991. P. 185–207.

¹⁵ *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 361. Здесь же Леонардо пишет о том, что глаз – это главный путь, “которым общее чувство (*sensu commune*) может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо – второй, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видит глаз”. Продолжая давнее сравнение живописи и поэзии, Леонардо пересказывает афоризм Горация. “И если ты, поэт, – пишет он, – изобразишь историю посредством живописи пером, то живописец посредством кисти сделает ее так, что она будет лучше удовлетворять и будет менее скучна для понимания”. “Если поэзия, – продолжает Леонардо, – распространяется на фигуры, формы, жесты и местности, то живописец стремится собственными образами подражать этим формам” (Там же. С. 362).

¹⁶ В отрывках “Трактата о живописи”, принадлежащих лорду Ашбернхейму, а ныне хранящихся в Институте Франции, есть такие примечательные строки (аналогичных замечаний в разных вариантах много в рукописях Леонардо): “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 произведение, напоминая живописцу, по какому правилу и способу должен он подражать в своем искусстве всем этим вещам, произведению природы и украшению мира” (*Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 409).

¹⁷ Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 120.

¹⁸ В математических опытах, в изучении пропорций и исчислении золотого сечения как отражения мировой гармонии, в геометрических и стереометрических построениях Леонардо следовал за своими предшественниками, прежде всего за Л.-Б. Альберти и его “*Ludi mathematica*”, а также за Антонио Аверлино Филарете и своим другом, математиком Лукой Пачоли, который в 1494 г. написал математическую энциклопедию своего времени “*Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni e Proportionalita*”.

¹⁹ Современники Леонардо, опираясь на античную и арабскую традиции, широко использовали семантику числовых соотношений, а мистика чисел и их значений была распространена в научных и теологических кругах того времени (см.: *Ольшки Л.* Указ. соч. С. 111–113, 243; *Данков Е.* Симметрия, отражение, развитие: Пифагорейская модель динамической гармонии мира // *Вестн. МГУ.* 1976. № 2. С. 42–50; *Brachert T.* A musical canon of proportion in Leonardo da Vinci's Last supper // *The Art Bulletin.* 1971. Vol. 53, N 4. P. 461–466).

²⁰ Одно из лучших собраний рукописей Леонардо волею судьбы оказалось во Франции в коллекции Института Франции (*Ravaisson-Mollien C.* Les manuscrits de Leonard de Vinci de la Bibliotheque de l'Institut de France. P., 1881–1891. Vol. 1–6). Кодексы Леонардо хранятся также в Милане, в частности знаменитый Атлантический кодекс (Biblioteca Ambrosiana), который считается наиболее крупным собранием его записей по самым разным областям знаний (Il Codice Atlanticus / Ed. G. Piumati. Milano, 1894–1904. Vol. 1–3; *Galbiati G.* Dizionario Leonardesco: Repertorio delle voci e cose contenute nel Codice Atlantico. Milano, 1939). Гордостью Турина (Biblioteca Reale) является знаменитый Кодекс о полете птиц (Codice sul volo degli uccelli. P., 1893). Кроме того, отдельные части эпистолярного наследия Леонардо хранятся в Кастелло Сфорцеско в Милане (Кодекс Тривульцио), в Виндзоре, в Мадриде и других собраниях. Одним из лучших критических изданий рукописей Леонардо являются два тома его текстов с комментариями, подготовленные к изданию Д.П. Рихтером еще в 1883 г. и с тех пор ставшие основой всех дальнейших публикаций (*Richter J.P.* The literary works of Leonardo da Vinci. L., 1883. Vol. 1–2; см. также издание, дополненное и прокомментированное К. Педретти (*Richter J.P.* Op. cit. Los Angeles, 1977)).

²¹ Практически все, кто так или иначе обращался к изучению творчества Леонардо, обязательно включали в круг своих научных интересов его эпистолярное наследие. По мере расширения публикаций его кодексов и записей, их научного комментирования расширяется и угол зрения на характер мышления Леонардо, отношение к нему как к мыслителю становится более трезвым и взвешенным. Первые исследования изданных в Европе текстов появились на русском языке еще в начале XX в. (см.: *Вольнский А.Л.* Указ. соч. С. 323–512), впоследствии став обязательной составной частью научных монографий о Леонардо (особенно см.: *Зубов В.П.* Указ. соч.; *Баткин Л.М.* Указ. соч.). Русский след в изучении и публикациях рукописей Леонардо оставил издатель и меценат Федор Сабашников, опубликовавший кодекс “О полете птиц” с предисловием и комментариями Дж. Пиумати, за что был удостоен звания почетного гражданина города Винчи. При всем обилии литературы по этому вопросу хотелось бы обратить внимание на некоторые издания по различным областям научных интересов Леонардо: *De Toni G.* Le piante e gli animali in Leonardo da Vinci. Bologna, 1922; *Calvi G.* I manoscritti di Leonardo da Vinci. Bologna, 1925; *Fumagalli G.* Leonardo “omo senza lettere”. Firenze, 1938; *Panofsky E.* The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory // *Studies of the Warburg Institute.* 1940. Vol. 13; *Blunt W.* The art of botanical illustration. L., 1950; *McCurdy B.* The notebooks of Leonardo da Vinci. L., 1956. Vol. 1–2; *Reti L.* The two unpublished manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca National of Madrid // *The Burlington Magazine.* 1969. Vol. 110. P. 81–89; *Leonardo da Vinci.* Scritti letterari / A cura di A. Marineri. Milano, 1974; *Kenneth K., Pedretti C.* Leonardo da Vinci: Corpus of the anatomical studies in the Collection of H.M. the Queen at Windsor Castle. L., 1982.

²² Еще в начале XX в. лексику и словарь Леонардо начал изучать Л. Моранди, давший толчок к такому рода исследованиям (*Morandi L.* Lorenzo di Magnifico, Leonardo da Vinci e la prima grammatica italiana. Città di Castello, 1908); этих вопросов касаются также Л. Ольшки (*Ольшки Л.* Указ. соч. С. 214–234), отчасти В.П. Зубов и Л.М. Баткин. Хотелось бы отметить

и книгу К. Халса, в которой автор исследует общее риторическое основание для живописи и литературы Возрождения (*Hulse C. The rule of art: Literature and painting in the Renaissance.* Chicago; London, 1990).

²³ Подробнее см.: *Ольшки Л.* Указ. соч. С. 211–216. Как яркое свидетельство незаурядности мышления, своеобразия литературных образов и афористичности Леонардо Л. Ольшки приводит в пример знаменитое определение им такой физической категории, как сила, напоминающее замысловатый пассаж из алхимических трактатов, одухотворяющих косную материю (Там же. С. 223–224).

²⁴ При весьма скептическом отношении к Леонардо как ученому и исследователю Л. Ольшки не мог не признать глубины его научной интуиции и новизны математических решений (*Ольшки Л.* Указ. соч. С. 182, 195–200).

²⁵ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 118.

²⁶ *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 510–511.

²⁷ Там же. С. 353.

²⁸ Подробнее см.: *Гращенков В.Н.* Указ. соч. С. 80–99.

²⁹ Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 127.

³⁰ *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 469.

³¹ Там же. С. 489.

³² Подробнее см.: *Caroli F. Leonardo: Studi di fisiognomia.* Milano, 1990; *Kwakkelstein M.W. Leonardo da Vinci as a physiognomist: Theory and drawing practice.* L., 1994.

³³ Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 137.

³⁴ Там же. С. 119.

³⁵ *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 491; см. также: *Colenbrander H.T. Hands in Leonardo portraiture // Achademia Leonardi Vinci.* 1922. Vol. 5. P. 37–43.

³⁶ *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 471.

³⁷ Там же. С. 489.

³⁸ Там же. С. 487, 492.

³⁹ Там же. С. 503.

⁴⁰ Там же. С. 508–510.

⁴¹ Там же. С. 509.

⁴² Там же. С. 510.

⁴³ Там же. С. 549–551.

⁴⁴ Там же. С. 546–547.

⁴⁵ Там же. С. 546.

⁴⁶ Там же. С. 644.

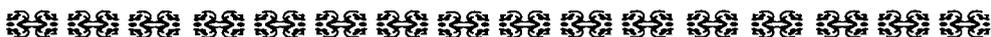
⁴⁷ Там же. С. 644–645.

⁴⁸ Там же. С. 552.

⁴⁹ Цит. по: *Вольнский А.Л.* Указ. соч. С. 498.

⁵⁰ *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 561.





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СОВЕРШЕНСТВЕ
И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ЖИВОПИСИ

Т.В. Сони́на

Понятие “совершенство” обыденным сознанием часто воспринимается как нечто вневременное. Но если понимать его как полноту выражения определенного качества или качеств в их совокупности, то приходится уточнять, о каком совершенстве (о совершенстве чего) идет речь.

По отношению к человеку представления о совершенстве, близкие и нынешнему времени, появляются в эпоху Возрождения, когда на смену образу идеального христианина приходит светский образ человека, который максимально использует свои природные и социальные возможности во благо себе и своему окружению. Мы не касаемся в данном случае понятия “благо”, которое многозначно и детерминировано течением исторических условий. Конкретное представление о таком человеке хрестоматийно соотносится с сочинением Бальдассаре Кастильоне “Придворный”. Хрестоматийным стало и сравнение автора этого сочинения с идеальным образом, созданным его пером. Стремление соответствовать такому или подобному идеалу на рубеже XV–XVI столетий можно найти не только в придворной среде Урбино, но, например, и при Мантуанском дворе. Этот идеал предполагает не ломку, разрушение и деформацию того, что заложено в человеке природой, а развитие существующего, усиление выразительности, облагораживание формы и просветление (очищение) содержания – разума и чувств.

В области искусства это приводит к появлению нового типа портрета, в котором при сохранении всех особенностей внешнего облика модели проявляются ее лучшие душевные черты. Создателем такого портрета признается в первую очередь Рафаэль, но его истоки нужно искать в образах, созданных Леонардо, оказавшим на урбинского мастера огромное влияние.

Самого Леонардо вполне можно назвать совершенным человеком, как это понималось в его время. Подтверждением тому послужат и высказывание Ф. Мельци после смерти учителя¹, и первые строки “Жизнеописания” Вазари, при прочтении привычно пропускаемые как неизбежный панегирик².

Проблема идеального в портретах Рафаэля неоднократно рассматривалась, но сказать то же о картинах Леонардо вряд ли можно. Эта проблема спонтанно возникает при обращении к живописному наследию мастера, ее касаются при

анализе произведений, но все же она пока недостаточно изучена. Не претендуя на глубину исследования, попробуем понять, что же такое в представлении Леонардо “совершенство” и как оно воплощается в его произведениях.

Необходимо сразу разграничить понятия художественного совершенства и совершенства образа как такового, поскольку часто возникает “перетекание” этих значений одного в другое, что естественно, поскольку совершенство созданного образа, воспринимаемого зрителем с точки зрения физической красоты и психологической и социальной характеристики, обусловлено совершенством художественным, а оно в свою очередь зависит от совершенства технического, от безупречного владения разнообразными приемами, позволяющими подчеркнуть и выделить именно то, что нужно художнику. Учитывая все это, мы, минуя разнообразие мнений о сути творческого метода Леонардо, обращаемся непосредственно к нему самому – и как к автору живописных работ, и как к теоретику.

Заметим, что Леонардо в своих записях ни разу не говорит о “совершенстве” человека или его образа в картине. Правда, он неоднократно упоминает о “красоте” облика человека. Зато термин “совершенство” Леонардо довольно часто употребляет по отношению к художественному произведению как целому, хотя нигде не вдается в объяснение того, что он под этим понимает. Путем логических умозаключений это, впрочем, можно определить. В одном из высказываний Леонардо совершенство предстает как *качество* (№ 499)³. В другом случае говорится, что к нему приходят через *сомнение* (№ 498). И наконец, что к совершенству идут через *суждение*, которое превосходит (опережает) произведение (№ 497). Таким образом, можно заключить, что в представлении Леонардо совершенство есть некое качество, к которому приходят через сомнение и суждение, опережающее произведение (т.е. через стремление к лучшему).

Что же такое “суждение”? Его смысл можно понять, также проведя некоторые сопоставления. По мнению Леонардо, оно выступает как:

1) наблюдение с выводами, последовательное рассмотрение и отбор лучшего (№ 490). Закономерно возникает вопрос о критерии лучшего;

2) как совет другого, который тоже обладает знанием о форме (№ 500). Возникает другой вопрос: каким образом получено знание?

3) как одна из сил души (№ 503), ибо “с помощью суждения душа komponует форму тела, которому принадлежит” (№ 504). Суждение покоится на разуме и явлениях природы (№ 492), но оно же присуще человеку от рождения, оно равно душе, госпоже тела (№ 505).

Следовательно, по мнению Леонардо, есть два вида суждения: один покоится на разуме, другой – дан от природы. Вопрос о том, как дается знание, получает разрешение: оно бывает благоприобретенным и врожденным. Леонардо явно отдает предпочтение благоприобретенному. Это хорошо видно на примере неоднократных увещаний гипотетического художника (может быть, себя самого?) не следовать природному представлению о теле человека, иначе нарисует собственные недостатки (№ 504, 505 и др.).

Итак, следуя рассуждениям Леонардо о красоте человека, приходим к выводу, что суждение строится на опыте, на отборе лучшего, а этот отбор основан на всеобщем признании и согласии.

При попытке выяснить, что же такое красота, выстраивается очень похожая на предыдущую цепочка рассуждений. Из нее следует, что красота зависит от общего признания “в похвальной пропорциональности” (№ 298, 505, 634), от пропорциональности частей тела в соответствии с возрастом и полом (№ 653, 656, 659 и др.), некоторые факторы (например, освещение – № 629, 632) помогают ее выявлению, и к ним необходимо обращаться с этой целью.

Рассуждая о красоте, Леонардо ни в коей мере не имел в виду “стандарта”. Напротив, он убежден, что красота должна быть разной, иначе все будут похожи (№ 637). Поскольку красота человека и совершенство художественного произведения в конечном итоге обуславливаются отбором лучшего, а он основывается на всеобщем признании и согласии, то критерии совершенства и для творения природы, и для создания человеческих рук оказываются одинаковыми. Но художественное произведение может быть совершенным и в том случае, если объект, представленный в нем, в реальности от совершенства далек.

Именно поэтому в качестве иллюстраций к вышесказанному мы приводим “Мадонну Литта” – произведение, где художник не был “скован моделью” и свободно мог следовать своим принципам в отборе лучшего, и “Портрет Джиневры Бенчи”, в котором далеко не идеальная внешне модель послужила для создания совершенного в своем роде художественного произведения.

Образ “Мадонны Литта” – свидетельство того, что Леонардо действительно следовал методу, обрисованному им в “Трактате о живописи”. Художник явно учитывал общее согласие относительно того, что считается прекрасным, но не следовал при этом моде, тому, что скоротечно, капризно и причудливо, хотя и может на определенный срок завладеть мнением большинства. В результате под его кистью возникает тот европейский тип красоты, который сформировался еще в античности. Разумеется, влияние античной культуры сыграло здесь свою роль, но исключительно потому, что красота и пропорциональность древних статуй были к тому времени общепризнаны в образованных итальянских кругах. Вряд ли Леонардо интересовало мнение на этот счет, например, его немецких коллег или родного итальянского плебса.

Совершенство образа не заключалось, однако, для Леонардо только в физической красоте, хотя именно ей и посвящено большинство его высказываний – в силу визуального характера искусства живописи. В ряде советов художнику Леонардо описывает, как нужно изображать разных персонажей: мужчин, женщин, детей, стариков и старух (№ 667–672). Стремление создать некую “формулу” для воплощения каждого человеческого типа не следует здесь понимать как своего рода академические рекоменда-

дации. Леонардо явно интересуется то, как с наибольшей полнотой выразить присущие этим персонажам темперамент и душевные качества, т.е. то, на что они “обречены” природой. Естественное следование ей порождает тоже своего рода совершенство. Особое внимание художник уделяет здесь помимо внешнего облика позам и жестам. О значении жеста Леонардо писал много (№ 644, 645, 679, 680 и др.). Сложные повороты фигур и жестикация обычны для героев его произведений. Тем более удивительны содержательная насыщенность и глубина образа “Мадонны Литта” при полном отсутствии внешнего движения.

Композиция картины замкнута, закрыта: дитя как будто пребывает еще в утробе матери, сохраняя положение эмбриона. Только взгляд связывает его с внешним миром, “прорывая” защитную оболочку ее рук и тела. При такой композиции огромное значение приобретают позы, расположение цветочных масс и то, что у Леонардо можно назвать течением границ пластических форм.

Мадонна показана кормящей младенца Христа, что предельно выражает ее женское естество, ее следование указаниям природы, задачам материнства, т.е. дарования и сбережения жизни. Эта материнская сущность выявлена с поразительной силой и полнотой: Мария вся сосредоточена на сыне, а положение ее рук таково, что, как неоднократно отмечали, дает возможность почувствовать даже вес крошечного детского тельца. Выразительность рук, наклон головы, зарождающаяся в углах губ улыбка, “струение” взгляда Марии из-под полуопущенных век в сочетании с имперсональностью черт, выбранных на основе “всеобщего согласия”, создают непревзойденный образ материнства, образ “женщины вообще” во всем величии ее предназначения. Наконец, отметим характерное рассеянное освещение, которое, согласно Леонардо, придает особую прелесть лицам (№ 629).

О том, что современникам была понятна поставленная и решенная Леонардо задача, можно судить, например, по высказыванию того же Вазари. И хотя оно относится к “Мадонне со св. Анной”, вполне применимо и к эрмитажной картине⁴.

“Портрет Джиневры Бенчи” на первый взгляд является еще произведением Раннего Возрождения с его интересом к конкретности, характерности черт и околичностям. Джиневру вряд ли можно назвать красивой: большая голова на узких плечах, слишком круглое лицо, плоско посаженные глаза весьма далеки от классической красоты. В то же время всякий, видевший этот портрет, признает притягательность ее образа, который в конце концов начинает нравиться. Бесспорно, одна из причин этой притягательности – великолепная живопись. Но не ей одной отдается дань восхищения. Героиня картины воспринимается как единственная в своем роде личность, совершенная, как может быть совершенен конкретный человек, в котором природа неповторимым образом воплотила в гармонии внешние черты и душевные качества, продемонстрировав свои бесконечные возможности. Спокойный поворот головы Джиневры, ок-

руженной, как тернием, колючими ветками можжевельника, пристальный и в то же время невидящий взгляд, почти скорбное выражение рта: через внешний облик выявляется душа – госпожа тела.

В одном из высказываний Леонардо неодобрительно отзывается о живописи, которая отражает предметы бездушно, подобно зеркалу (№ 489). В самом деле, нужно ли удвоение природы, нужно ли живописи то качество, за которое ренессансные художники больше всего удостаивались похвалы, поскольку восторженные современники усматривали в их картинах сходство с зеркальным отражением? Неважно, что этого не было фактически, важно то, что это было желаемым. И именно эту установку времени не признает Леонардо: совершенным произведение становится не оттого, что равнодушно отражает реальность. Когда Леонардо утверждает, что “живописец спорит и соревнуется с природой” (№ 488), это не исключает уважения к ней, но это значит, что художник должен следовать своему опыту, т.е. суждению благоприобретенному. И именно оно позволит приблизиться к совершенству – найти критерий лучшего в разнообразии мира. По мнению Леонардо, “хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое – легко, второе – трудно...” (№ 676).

ПРИМЕЧАНИЯ

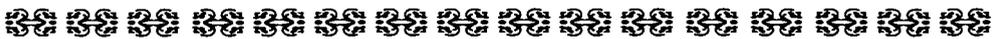
¹ См., например: *Лазарев В.Н.* Леонардо да Винчи. М.: Знание, 1969. С. 20.

² *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970. Т. 3. С. 15–16.

³ *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. М.: Ладомир, 1995. Т. 2 (репринт с изд. 1935 г.). В дальнейшем мы ссылаемся на это издание.

⁴ “Ведь в лице Мадонны было явлено все то простое и прекрасное, что своей простотой и своей красотой и может придать ту прелесть, которой должно обладать изображение Богоматери, ибо Леонардо хотел показать скромность и смирение девы, преисполненной величайшего радостного удовлетворения от созерцания красоты своего сына, которого она с нежностью держит на коленях” (*Вазари Дж.* Указ. соч. С. 26).





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В МАСТЕРСКОЙ ВЕРРОКИО

О.А. Назарова

Творческие взаимоотношения Верроккио и Леонардо давно служат предметом научных дискуссий¹. Несмотря на постоянное расширение знаний об обоих художниках, принципиальный подход к проблеме не изменился со времен Вазари, который своей легендой о том, что в “Крещении Христа” (Уффици) молодой Леонардо написал одного из ангелов так, что заставил своего учителя бросить живопись, создал формулу об ученике, превзошедшем учителя.

Практическим следствием из этого явилось стремление видеть в Леонардо автора произведений его учителя или по крайней мере их идейного вдохновителя, а также руководителя мастерской Верроккио, несмотря на неубедительность фактических доказательств. Рисунки Леонардо, в которых используются иконографические мотивы скульптуры Верроккио, как, например, “Портрет Джулиано Медичи” или “Девушка с подснежниками”, считались достаточным основанием для того, чтобы приписывать эти работы Леонардо², несмотря на то что рисование с работ мастера, использование учениками его мотивов, образцов и набросков – нормальная практика для ренессансной мастерской, унаследованная ею от средневековья, и такие рисунки не могут служить основанием для переатрибуций работ мастера ученикам. То же самое происходит и с живописью. Самый недавний пример – это публикации Д.А. Брауна, который стремится найти следы прикосновений Леонардо к картине Верроккио “Товий и ангел”, чтобы оправдать свое впечатление от картины (“одна из самых чарующих картин всего кватроченто”³). Но даже в тех случаях, когда нет необходимости в переатрибуциях, исследования проблемы “Верроккио–Леонардо” исходит из того, что отношения двух мастеров – это история об ученике, превзошедшем своего учителя⁴.

Это положение противоречит нашему впечатлению, которое возникает при непосредственном сравнении в музеях работ Верроккио и его знаменитого ученика, а также данным, полученным при изучении мастерской, что заставляет нас разобраться в сути данного противоречия, которое сводится к диапазону представлений о мастере.

При анализе аргументации сторонников традиционной точки зрения выясняется, что часто мы имеем дело со стремлением выдать желаемое за действительное, что восприятие исследователями работ обоих художников предопределено внешними координатами мастеров, которые не имеют отношения к их произведениям.

Как само собой разумеющееся имеется в виду противопоставление полу средневекового ремесленника Верроккио и ученого – собеседника королеи Леонардо. Верроккио, который за пределами своей профессии художника ничем не интересен, а в пределах ее представлен только своими работами и незначительным количеством ничего не объясняющих документов, противопоставляется удивительной личности Леонардо, уже при жизни поражавшего всех, кто с ним соприкасался, изобретателя, мистификатора, автора бесчисленных записок. Наконец, в искусстве Леонардо – это всем известный изобретатель, адепт научных методов, экспериментатор, в то время как Верроккио – пересмешник, использующий чужие темы и мотивы, ничего не изобретающий, традиционный до мозга костей в том, что касается иконологии, иконографии и технологии его работ.

В конечном счете мы имеем дело с противопоставлением социальных, культурных и технологических ролей двух художников. Такой резкий контраст этих ролей вызывает у комментаторов бессознательную потребность связать значительные работы (качество произведений Верроккио ни у кого сомнений не вызывает) с фигурой, более значительной в общекультурном отношении, чем Верроккио. Самой удобной для этого личностью является Леонардо. Получается, что профессиональные координаты художников вычисляются исходя из их внешних координат: места в социуме, культуре, рынке, которое проецируется внутрь мастерской. Этими координатами пользуются при решении проблем, которые касаются непосредственно картин: атрибуции, состава мастерской и т.п. Комментаторы исходят из места обоих художников в социуме, культуре и рынке и проецируют это на мастерскую, полагая, что и в мастерской, т.е. внутри профессии, соотношение мастеров должно быть таким же, как и в жизни.

Важно помнить, что место художника как профессионала среди профессионалов – это одно, а “образ” художника в комментарии как современников, так и людей других эпох – другое. Первое определяется непосредственным сравнением работ в музее, которое желательно проводить в терминах реализации, таких, как композиция, рисунок, цвет.

Комментарий, напротив, возникает в пространстве между двумя точками зрения на картину – мастера и зрителя (потребителя) – и включает в себя элементы точек зрения того и другого. Тем не менее он тяготеет, как правило, к зрительской позиции, так как создается на языке зрителей – вербальном. Материал комментария – язык, а предмет – искусство, поэтому язык не может быть полностью адекватен видеоявлениям, которые не переводятся без остатка в слова. Поэтому комментарий фиксирует прежде всего то, что легко поддается переводу в слова, а именно об-

стоятельства жизни самих художников и следы времени в их произведениях: их функции, программы и технологии. Кроме того, комментарий, всегда функционален, имеет некое рыночное назначение. Он возникает вместе с рынком и меняется вместе с ним, отражая смену доминант рынка. Доминанта рынка, в свою очередь, является производной от социальных и культурных обстоятельств эпохи. Другими словами, комментарий всегда несет на себе следы своего времени.

В средневековье с его религиозной доминантой понятие шедевра включало в себя, с одной стороны, адекватность канону, т.е. функции, программе и технологическому стандарту. С другой стороны, “шедевр”, создаваемый для собора, подразумевал и внутреннее совершенство. Ввиду синкретизма культуры внешние требования не противоречили внутри-профессиональным.

К XV в. выстраивается структура критериев качества от технологического стандарта, отвечающего всем внешним требованиям, до индивидуальной адекватности мастера своим способностям. К XVI в. в связи с разрастанием рынка у критерия качества появляется отчетливая культурно-рыночная доминанта, что хорошо видно на примере сочинений Вазари⁵. Формируется парадигма комментария, при которой художники воспринимаются как феномены культурно-рыночного порядка, а не как следствие пластических феноменов и которая была востребована наукой об искусстве XIX в.

В библиографии о Верроккио и Леонардо недостает взгляда изнутри мастерской, со стороны мастера, т.е. картин, в терминах собственно профессионального процесса. Атрибуционный хаос, царящий в проблеме “Мастерская Верроккио”, из которой вынимают мастера, – наилучшее подтверждение непродуктивности такого подхода. Для того чтобы понять отношения “Верроккио–Леонардо” в мастерской, необходимо выявить внутрипрофессиональные представления о том, что такое мастер. В качестве попытки посмотреть на отношения мастеров со стороны их произведений можно привести цитату из поздней статьи Б. Бернсона: «Одна вещь не дает мне покоя в этом “Крещении”. Его общий тон – золотой, почти живой. И самыми золотыми, самыми живыми оказываются те части, которые мне хотелось бы отдать Леонардо. Тем не менее тон всех других известных картин Леонардо серебристый, серый, выжженный и никогда по-настоящему радостный. Объяснение этого факта я оставляю другим. Но можно возразить, что общий тон тех картин, которые я приписываю руке Верроккио, еще более золотистый, еще более сияющий»⁶. Бернсон точно отметил и живописность Верроккио, противопоставив ее графичности и отсутствию интереса к цвету у Леонардо, и свое бессознательное желание отдать право на лучшие, живописные вещи руке Леонардо, которое противоречит непосредственному зрительному восприятию.

Нам бы хотелось последовать за Бернсоном и скоординировать роли в мастерской Леонардо и Верроккио, исходя не из устоявшихся клише их восприятия, а из их пластических координат. Несмотря на то что сами произве-

дения – самое объективное из того, чем располагает исследователь, их сравнение требует субъективного суждения зрителя. Мастерская и ее организация служат еще одним, более “объективным”, подтверждением того, что видно при сравнении картин. Для этого попробуем рассмотреть мастерскую Верроккио, постепенно переходя от ее внешних координат к внутренним.

Помимо литературной традиции отношения к мастеру скоординировать Верроккио и Леонардо относительно друг друга мешает отсутствие структуры представлений о мастерской, которую зачастую рассматривают как технологический придаток к мастеру. Мастерская действительно связана с технологической необходимостью. Средневековые технологии были основаны на ручном производстве. Вследствие этого все уровни этого производства от ремесла до искусства выглядят одинаково, между ними нет внешних различий. Мастеру отводится роль анонимного исполнителя. Такое положение дел соответствовало внешним обстоятельствам: доминированию религии, неструктурированности социокультурных отношений и отсутствию рынка, наконец, подчиненному положению всех искусств пространственному синтезу собора.

К XV в. благодаря процессу секуляризации, когда структурируется сфера социокультурных отношений, становится более интенсивным культурный обмен, активизируется рынок, в нем выделяется сектор произведений искусства. В связи с этим возникает вектор в сторону индивидуализации. Мастер теряет анонимность и приобретает личную ответственность за свои произведения.

Эти процессы, идущие по всей Европе, концентрируются в нескольких городах, в частности во Флоренции, где складывается новая школа по мере автономизации пространственных искусств. Становление школы сопровождалось стремительным развитием технологий: поиском новых материалов и возможностей, широким экспериментированием. В этом процессе можно выделить два направления. С одной стороны, совершенствуются механические операции, упрощающие и удешевляющие трудоемкие технологические процессы. С другой стороны, благодаря индивидуальным экспериментам отдельных мастеров, таких, как Гиберти, Донателло, Лука делла Роббиа, Фра Анжелико, Фра Филиппо Липпи, Уччелло, Пьеро делла Франческа, идет поиск материалов, соответствующих индивидуальным способностям этих мастеров. Так возникла майоликовая скульптура, были возрождены монументальное литье из бронзы и терракотовая пластика. Высшим достижением европейского искусства XV в. стал универсальный индивидуализированный материал, включающий в себя возможности всех видеоискусств, – масляная живопись.

Вследствие этого становятся заметными различия между мастерскими в диапазоне от ремесла до искусства. Эти различия зависят от мастера, возглавляющего мастерскую, поскольку мастер и его индивидуальная манера заменяют всем членам мастерской общепринятый образец. Мастерские становятся индивидуализированным продолжением возможностей мастера и

зависят от его индивидуальных координат в диапазоне от традиционных, ориентированных на воспроизведение образцов, до авторских. Внутри мастерской дифференцируются уровни соответствия мастеру, т.е. отношения “учитель–ученик”. Так, в любой мастерской существовал уровень механических операций, сводимых к объективным технологическим процессам, которые описываются в трактатах и доступны любым более или менее квалифицированным ассистентам. Поэтому индивидуальные способности таких подмастерьев не важны: они могут безболезненно меняться, наниматься поденно и т.п.

На следующем уровне от ассистентов требуется определенная степень адаптированности к индивидуальной манере мастера. Возрастают требования к индивидуальному соответствию ассистентов мастеру. На этом складывается система обучения ассистентов, цель которой в том, чтобы сделать помощников приемлемыми участниками в процессе создания произведения. Она основана на воспроизведении стиля мастера; ассистенты этого уровня становятся прежде всего имитаторами своего учителя.

Наконец, в мастерской индивидуальных мастеров существует авторский уровень, на котором объективная технология уступает место индивидуальному пластическому языку мастера, тому, что в XVI в. получит название манеры за свою неповторимость. На этом уровне ученика нельзя уже научить, но он может научиться сам при совпадении таланта, как это было, например, в случае Доменико Венециано и Пьеро делла Франческа.

В процессе структурирования школы и мастерской структурируется и профессиональное представление о том, что такое мастер. На каждом из этих уровней складывается свой критерий качества, и они принципиально различны. Если на первых двух уровнях это воспроизводимость, соответствие стандартам и образцам, то на последнем, авторском уровне это неповторимость.

Таким образом, мастерская раскрывается как сложная, многоступенчатая структура, сводить которую лишь к технологическому обеспечению мастера было бы редукцией, не учитывающей специфику искусства.

К 70-м годам XV в. все разнообразие типов флорентийских мастерских сводится к двум структурам, которые включают в себя все более локальные варианты. Это мастерские братьев Поллайоло и Верроккио. На первый взгляд они похожи, так как являются крупными центрами, объединившими основные векторы развития флорентийской школы от скульптуры до живописи, достижения которой они суммируют. Обе сформировались в одних и тех же обстоятельствах рынка и школы. Тем не менее между ними есть принципиальные отличия, обусловленные отличиями двух мастеров и их творческого метода, характером использования сложившегося к этому времени инструмента мастерской.

Метод братьев Поллайоло описан Л.Д. Этлинггером на многих примерах как эклектичный⁷. Все их работы – это цитаты из произведений флорентийской школы. Принцип объединения – изобретательная, актуальная изобраа-

зительная программа, искусно варьируемая от произведения к произведению, которая исполняется с максимальным разнообразием выразительных средств. Интерес к замыслу и изобретению, изобразительной и выразительной программ делает реализацию техническим исполнением. Это наложило отпечаток на всю мастерскую. В ней упор делается не на отношения с учениками, а на стремление механизировать производство с помощью хитроумных приспособлений: осевых шаблонов, которые можно многократно использовать, скульптурных моделей и др. Сюда же надо отнести и интерес к гравюре. Часто меняющиеся ассистенты довольно случайны, их личные качества не очень важны. Такая мастерская служит квалифицированным техническим инструментом. Именно эта модель приживется и перейдет в XVI в., став самым распространенным образцом.

Два обстоятельства отличают Верроккио и, следовательно, его мастерскую. Прежде всего, полное отсутствие интереса к программной части своих произведений. Подобно Поллайоло, Верроккио заимствует у своих предшественников то, что касается тем и образов, иконологии и иконографии своих работ. Но принцип объединения у него пластический. По-настоящему его интересует не мотив, а то, как реализованы стандартные схемы статуи, портретного бюста, конного монумента. Историки скульптуры (Ч. Сеймур, Дж. Поуп-Хеннесси⁸) не раз отмечали, что Верроккио полностью реализует то, к нему различными путями шли разные мастера кватроченто. То же можно сказать и о живописных работах Верроккио. Благодаря такому подходу эклектика у Верроккио становится синтезом. Его работы охватывают диапазон от архитектуры, если иметь в виду бронзовый шар купола Брунеллески, через скульптуру, рисунок до живописи. Верроккио непротиворечиво связал два развивавшихся параллельно направления флорентийской школы – архитектурно-скульптурное и живописное. Осуществить такой широкий синтез ему позволяет многогранность таланта. Эти особенности Верроккио как мастера преобразуют всю традиционную трехчастную структуру его мастерской. В отличие от мастерской Поллайоло она построена на связях между отдельными видами искусств, и отношения мастера с мастерской – это не отношения изобретателя и завода, а скорее дирижера с оркестром.

В основании мастерской Верроккио находится архитектурно-скульптурный “отдел” мастерской как наиболее технологичный и трудоемкий. Он наиболее традиционен. Ряд ассистентов, которых можно идентифицировать лишь отчасти, принимают участие в создании скульптуры Верроккио, особенно монументальных, таких, как надгробия, монументальные бронзовые произведения. Одновременно, как и в любой другой мастерской, они создают, ориентируясь на работы мастера и его альбомы образцов, дешевую продукцию для массового рынка: терракотовые бюсты, рельефы и т.д. Типологически это стандартная продукция, которая создавалась для дополнительного заработка. Как правило, от мастеров этого уровня не требуется ничего, кроме владения технологией. Мастерскую Верроккио отличает серьезное отношение к таким вещам. На каждой из них лежит печать индивиду-

альности мастера и его ассистента, они импровизационны и непосредственны и не имеют ничего общего со стандартной штамповкой. По качеству эти работы не уступают произведениям в “благородных” материалах.

Задачи следующего уровня мастерской у Верроккио значительно расширяются по сравнению с традиционными. Задача подготовки имитаторов, совместимых с мастером, превращается у Верроккио в задачу выявления индивидуальных возможностей, пластических способностей своих ассистентов. Многогранность таланта Верроккио позволяла ему привлекать учеников с их индивидуальными особенностями к участию в своем творческом процессе. Они ему не мешали в отличие от традиционных случаев, когда слишком выделяющимся ассистентам приходилось уходить от мастера, как это было, например, в случае с Гиберти и Донателло. Здесь большая мастерская становится школой с разными “классами” от скульптуры до рисунка.

Важное место занимала работа с глиной, которая в отличие от других скульптурных техник допускала непосредственный контакт с материалом и служила гибким и индивидуализированным инструментом для художника. О значении этой практики свидетельствуют многочисленные терракоты, вышедшие из мастерской Верроккио. Не будучи ни копиями, ни моделями известных работ, они тем не менее варьируют часто встречающиеся в произведениях Верроккио темы. Такими учебными вариациями, по всей видимости, являются два рельефа с летящими ангелами из Лувра, перекликающиеся с ангелами с надгробного памятника Никколо Фортэгуэрри, и фигура лежащего мальчика из Берлина – вариация на тему лежащих фигур из терракотового рельефа “Воскресение” из Барджелло.

Еще одним свидетельством учебной практики мастерской Верроккио выступает недавно вернувшаяся в поле зрения специалистов терракотовая модель (или, возможно, копия модели либо один из ее вариантов) фигуры палача для рельефа “Усекновение главы Иоанна Предтечи”⁹. Принадлежит она не мастеру и не является моделью в буквальном смысле слова. И, зная об особенностях готового рельефа (он состоит из отдельных фигурок, привинченных к фону; таким образом, встает проблема соотношения различных углов зрения), можно сказать, что основная ее функция – проигрывание сложных пространственных отношений объема и плоскости. Другими словами, модель представляет собой задачу на развитие пространственного мышления. Все это говорит о том, что у Верроккио учились не столько воспроизведению авторского “канона”, сколько индивидуальной импровизации.

В мастерской Верроккио рисунок окончательно утверждается как универсальный инструмент адаптации художника к материалу, поскольку он осознается составной частью всех пространственных искусств. Впервые у Верроккио рисунок используется во всем разнообразии его техник (как правило, мастера ограничивались одной или двумя) с учетом их возможностей и соответствия различным художественным темпераментам: от серебряного штифта, который требует дисциплины и максимального сосредоточения, до

более свободных рисунков пером или кистью и до живописного рисунка мелом, который входит в употребление в мастерской Верроккио¹⁰. В мастерской практиковалось рисование с натуры, со статуй и рельефов мастера, с живописных произведений.

Интерес к связям между рисунком и живописью реализовался в серии рисунков, выполненных кистью на загрунтованных холстах, где изображены драпировки, смоченные в гипсовом растворе. Избыточно сложная для служебного рисунка техника, в которой выполнены эти рисунки, сам мотив – драпировки в чистом виде говорят о том, что основная их функция – это поставленная перед учениками задача организации абстрактной формы в пространстве¹¹.

Рисунок составлял высшую ступень в системе обучения. Мастерская Верроккио стала школой великих рисовальщиков, в том числе и для его самых известных учеников – Леонардо, Перуджино, Боттичелли, Гирландайо.

Эта, условно говоря, система обучения создает очень широкую координатную сетку для локализации способностей учеников. Благодаря ей каждый из учеников Верроккио нашел свой путь, свои координаты и пределы своих возможностей в профессии. Одновременно у ассистентов этого уровня появляется возможность перехода на третий уровень, с тем чтобы участвовать в живописных работах мастерской.

Живописная часть мастерской Верроккио не имеет почти ничего общего с традиционной ремесленной мастерской. Ее члены, часто не связанные ремесленными контрактами, одного статуса с Верроккио, формально не были ни учениками, ни подмастерьями. Их объединяли общий интерес к изучению старых мастеров и желание участвовать в живописном эксперименте мастера. Живопись не была основным коммерческим занятием Верроккио, она оставалась отвлеченной экспериментальной областью.

Как работала эта часть мастерской, можно судить по “Крещению”, которое осталось незаконченным и позволяет увидеть подробности собственно живописного процесса. Технический анализ, проведенный сотрудниками Галереи Уффици¹², выявил три или четыре разные руки, каждая из которых имела свои особенности (т.е. это не дуэль Верроккио с Леонардо). Картина создается по принципу готического алтаря, который пишут в несколько рук, каждый в меру своего таланта. Здесь становится видна роль мастера, которая выходит за пределы возможностей его ассистентов: объединение разнородных, по-разному написанных частей цветом, который все в себе растворяет и все объединяет.

Последовательное усложнение цвета создает равномерную живописную ткань, которой никогда нет в более поздних, самостоятельных работах его учеников, но всегда отличает – вспомним слова Б. Бернсона – бесспорные произведения Верроккио, такие, как две картины “Мадонна с младенцем” (Берлин-Далем, Берлин) или “Товий и ангел” (Национальная галерея, Лондон). Это тот уровень владения материалом, которому нельзя специально научиться, поскольку речь идет о переходе от темперной живописи к масляной –

к универсальному, индивидуальному материалу живописи. Этими же фундаментальными проблемами – переходом от темперной живописи к масляной – занимались всего несколько мастеров в Европе: Ван Эйк, Беллини, Кранах. Это ставит еще одну задачу, выходящую за рамки нашего исследования, – сравнение этих мастерских между собой, так как сходны картины и процесс реализации.

В организации этого уровня мастерской следует искать разгадку неатрибулируемых работ, которые постоянно приписываются разным мастерам из круга Верроккио. Они должны быть выполнены известными нам художниками, присутствовавшими в мастерской Верроккио, но идентифицировать их не удастся. Ученики в этих работах непохожи на себя, но приписать эти картины Верроккио тоже нельзя. Объяснение можно найти в том, что ученики благодаря влиянию Верроккио под действием инстинкта подражания выходят за пределы своих возможностей.

Обзор мастерской Верроккио приводит нас к пониманию роли в ней мастера, к тому, что эта роль – структурообразующая, а мастерская, т.е. ученики, комментирует задачи и возможности мастера. Уникальная мастерская Верроккио служит еще одним доказательством (помимо его произведений) выдающейся роли Верроккио как мастера. Существование такой сложной структуры могло быть обеспечено только мастером, чья творческая индивидуальность включает в себя все уровни и направления деятельности мастерской. Никто из учеников, появлявшихся в мастерской лишь на время, не мог бы выполнять всех этих функций. Исследование мастерской раскрывает характер взаимоотношений мастера с учениками и заставляет сделать вывод о том, что отношения Леонардо и Верроккио – это отношения ученика и учителя, который в своей мастерской дает ученику возможность стать собой.

Однако на высшем уровне мастерской, на котором мы имеем дело с искусством, теряет актуальность поставленный аретинским биографом вопрос о том, “кто кого превзошел”, так как искусство – не спорт. Здесь, на индивидуальном уровне мастерской, где имеет значение реализация индивидуальных способностей, другой критерий качества. И речь может идти о сопоставлении индивидуальных способностей и степени их реализации. Показатель реализации – это ряд работ каждого художника от первой до последней, “вынутый” из биографии автора, обстоятельств рынка, культуры и социума. Его надо анализировать в терминах самого процесса реализации: композиция, рисунок, цвет. Тогда у нас появляется профессиональное, нефеноменизирующее представление о мастере, лишенное оценочных категорий.

Степень реализации зависит в первую очередь от целей мастера, от его установки на результат, на понимание правил или удовольствие от самого процесса. В этом отношении Верроккио и Леонардо одинаково фундаментальны. У обоих доминирует интерес к процессу, но интересующие их процессы и материал у них разные. Как мы уже упоминали, и в скульптуре, и в

живописи Верроккио, отказываясь от изобретения сюжетов, изобразительных и выразительных приемов, сосредоточивается на процессе реализации. Следствием этого является не упрощение технологии, как у Поллайоло, а максимальное усложнение структуры произведений.

Что касается Леонардо, то хорошо известна его страсть к рисованию всего, что предстает перед его глазами. Его фундаментальность видна по сравнению с другими учениками Верроккио. В пределах рисунка следует рассматривать максимальную реализацию их способностей, учитывая, что отношение к цвету у всех одинаково прикладное. Среди учеников Верроккио Леонардо, несомненно, самый последовательный. Для остальных дальнейший путь – это, скорее, путь применения полученных знаний, о чем свидетельствуют огромные живописные “комбинаты” Перуджино, Гирландайо, Лоренцо ди Креди. В их творческом методе и в их мастерских рисунку принадлежит важная роль, но это, как правило, служебный, технический рисунок. Он используется для создания композиционных эскизов, набросков и т.д. В отличие от них Леонардо реализовал возможности рисунка в чистом виде. Во многом благодаря ему происходит утверждение станкового рисунка. Рисунок стал для Леонардо тем гибким, универсальным инструментом, который позволял ему полностью реализоваться. В рисунке он всегда оставался одинаково отвлеченным, даже когда рисунок выполнял прикладные функции: иллюстрации по анатомии, механике или ботанике. Леонардо использовал весь диапазон возможностей рисунка: от документального до непосредственного, эскизно-импровизационного. Поэтому Леонардо, безусловно, самый последовательный и самый фундаментальный ученик Верроккио, до конца жизни придерживавшийся того направления, которое он выбрал в мастерской учителя.

Помимо целевой установки характер способностей художника определяется выбором материала, максимально им соответствующего. В этом отношении способности Верроккио универсальны. Как мы уже говорили, он одинаково свободно чувствует себя во всем пластическом диапазоне – от архитектуры до живописи. И он всегда последователен в постепенном усложнении своих задач. Возможности Леонардо тоже представляются всеобъемлющими, включающими в себя архитектуру, скульптуру, рисунок, живопись. Но степень реализации любых проектов Леонардо, как правило, остается на одном и том же уровне – рисунка, поскольку главное для Леонардо – это сформулировать идею, которую реализовывать до конца он не испытывает потребности. Набросок, запись, моментальная фиксация идеи были для него достаточны. В том числе и в живописи он не испытывает потребности “вести” картину, т.е. заниматься самим процессом живописи, который был важен для его учителя. Он теряет интерес к картинам, как только ему удастся сформулировать идею, замысел на уровне первоначального рисунка, о чем свидетельствуют как сами неоконченные произведения Леонардо “Поклонение волхвов”, “Св. Иероним в пустыне”, “Тайная вечеря”, так и дошедшие до нас истории их создания.

Взяв за исходное эту особенность Леонардо, З. Фрейд дал убедительное определение психического склада Леонардо как наиболее чистого и совершенного олицетворения типа исследователя-ученого. Доминанта анализа подчиняет себе все остальные аспекты его деятельности, в первую очередь живопись, которая требует другого психического аппарата. “Он исследовал вместо того, чтобы творить”, – резюмирует Фрейд¹³. Ввиду этого все созданное Леонардо так или иначе оказывается приложением к его научным интересам, которым лучше всего соответствует область аналитического рисунка. Поэтому Леонардо стал ученым с инструментарием художника. В связи с этим даже законченные живописные работы Леонардо отличаются ярко выраженной графической доминантой, тем “серым”, “выжженным” и “безрадостным” тоном, который отметил в нем Бернсон. Цвет остается за пределами как возможностей, так и интереса Леонардо.

Таким образом, Верроккио и Леонардо олицетворяют собой два принципиально разных типа творческого мышления: синтетический, соответствующий искусству, и аналитический, соответствующий науке. Как ученик Верроккио, Леонардо вышел за пределы профессии своего учителя, из искусства – в науку. Внутри же мастерской Верроккио, т.е. в пределах искусства, Леонардо лишь комментирует ту часть всеобъемлющего синтеза своего учителя, которая соответствует его способностям, – аналитический рисунок.

Возвращаясь к библиографии, можно сделать вывод о том, что из-за недостатка сведений о биографии Верроккио, свидетельств о нем тех, кто его знал, вообще из-за отсутствия у мастера другой жизни, кроме жизни его работ, сложился миф об отсутствующем художнике, на место которого попадают его ученики, обладающие всем тем, чего недоставало Верроккио, т.е. другими интересами помимо искусства, и в первую очередь Леонардо. Это противоречие комментария, который находится в диапазоне между чистым восприятием – проекцией жизни на картины – и чистой реализацией, где жизни места нет. Другими словами, художнику не нужен комментарий для того, чтобы заниматься своим делом. А комментатору, как правило, не интересен творческий процесс художника, он для него просто производство, технология, механический процесс. Поэтому комментарий фиксирует прежде всего те уровни мастерской, которые соответствуют сфере его интересов, т.е. технологический и промежуточный, имитаторский. Индивидуальный уровень остается, как правило, за пределами возможностей вербализации.

Непосредственное сравнение работ Верроккио с работами его предшественников и последователей, т.е. мастерской и школы, приводит к противоположным выводам о том, что Верроккио – это ключевая фигура, которая в полном объеме синтезирует сложившуюся традицию и является истоком последующей. Осознать это мешает отсутствие инструментария для сравнительного анализа картин, точной терминологии, касающейся композиции, рисунка, цвета. Поэтому мы можем только засвидетельствовать отличия картин, аргументируя это тем, что мы это видим. Мастерская художника, которая является непосредственным отражением

особенностей мастера, инструментом для достижения его целей, служит еще одним доказательством того, о чем можно судить по произведениям мастера. Мастерская позволяет взглянуть на отношения Верроккио и Леонардо изнутри, со стороны их работ и с этой точки зрения скорректировать наши представления о них. Если в комментарии, который смотрит на них извне, с точки зрения социума, культуры и рынка, их отношения – это отношения гения и посредственности, учителя и превзошедшего его ученика, то в мастерской это отношения учителя, обладающего универсальным пластическим талантом, и ученика, которому учитель дает возможность стать самим собой, реализовать свои способности рисовальщика, соответствующие его научному типу мышления.

Высший уровень мастерской Верроккио, построенный вокруг проблем перехода к масляной живописи, ставит ее в контекст мастерских других мастеров, решающих ту же задачу: Ван Эйка, Беллини, Кранаха. Мастерская Верроккио, с которой связано начало истории масляной живописи, заставляет заглянуть в будущее мастерской живописца. Зрелая структура техники масляной живописи уже в XIX в. свидетельствует о ее индивидуализации, которая уничтожает потребность мастера в мастерской. Прикладные уровни мастерской расходятся в сферы применения – массовое и технологическое искусство. Таким образом, мастерская Верроккио олицетворяет собой важную и перспективную тенденцию, которой принадлежит будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данную проблему по необходимости затрагивают все, кто рассматривает раннее творчество Леонардо, а также мастерскую Верроккио. Приведем лишь те работы, которые специально посвящены отношениям Верроккио и Леонардо: *Thijs J. Leonardo da Vinci: The Florentine years of Leonardo and Verrocchio*. L., 1913; *Valentiner W.R. Leonardo as Verrocchio's co-worker // The Art Bulletin*. 1930. Vol. 12. P. 43; *Idem. On Leonardo's relation to Verrocchio // The Art Quarterly*. 1941. Vol. 15. P. 3; *Brown D.A. Leonardo da Vinci. Origins of a genius*. L., 1998.

² *Goldsmith P.J. The Lady with Primroses // Art Bulletin of the Metropolitan Museum*. 1969. Vol. 27, N 8, April. P. 385–395; *Stites R.S. Leonardo scultore e il busto di Giuliano de Medici del Verrocchio // Critica d'Arte*. 1963. N 57–58. P. 1–32.

³ *Brown D.A. Op. cit.* P. 47.

⁴ Например, К. Кларк считает, что Верроккио передал Леонардо роль руководителя живописной частью мастерской из экономических соображений, а также задается вопросом, не следует ли считать Леонардо ответственным за большую часть скульптурных произведений Верроккио (*Clark K. Leonardo da Vinci, an account of his development as an artist*. Cambridge, 1971. P. 20–21). А в интерпретации Д.А. Брауна исключительные способности Леонардо-натуралиста стали решающим фактором в конкурентной борьбе двух флорентийских ремесленников – Поллайоло и Верроккио. Благодаря ученику Верроккио удалось превзойти соперника (*Brown D.A. Op. cit.*). Объем данной статьи не позволяет привести подробный анализ и критику соответствующих аргументов. Следует отметить, что и другим получившим известность ученикам Верроккио также приписывалась роль руководителя живописной частью мастерской. Так, Ш. Гроссман стремится видеть Гирландайо автором основного ядра живописных произведений мастерской Верроккио (*Grossman Sh. Ghirlandaio's "Madonna and Child" in Frankfurt and Leonardo's beginnig's as a painter // Stadel-Jahrbuch*. 1979. Bd. 7. S. 101–125), а

Ф. Дзери – Перуджино (*Zeri F. Il Maestro dell'Annunziata Gardner // Bolletino d'Arte. 1953. Vol. 38. P. 125–139*).

⁵ О социокультурных функциях сочинений Вазари, его критериях качества и интереса см.: *Дживелегов А. Вазари и Италия // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1995. С. 5–25; Boase T.S.R. Giorgio Vasari: The man and his book. Princeton, 1979.*

⁶ *Berenson B. Verrocchio e Leonardo, Leonardo e Credi // Bolletino d'Arte. 1933–1934. Vol. 27. P. 193–214.*

⁷ *Ettlinger L.D. Antonio e Piero Pollaiuolo. Oxford; New York, 1978.*

⁸ *Seymour Ch. The sculpture of Verrocchio. L., 1971; Pope-Hennessy J. Italian Renaissance sculpture. L., 1958.*

⁹ Подробный анализ модели см.: *Radcliffe A. New light on Verrocchio's beheading of the Baptist // Verrocchio and the late Quattrocento Italian sculpture. Florence, 1992. P. 117–123.*

¹⁰ См.: *Amers-Lewis F. Drawing in early Renaissance Italy. London; New Heaven, 1981.*

¹¹ Комплексный анализ этой серии рисунков см. в работе: *Cadogan J.K. Linen drapery studies by Verrocchio, Leonardo and Ghirlandaio // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1983. [Bd.] 46. S. 27–62.*

¹² См.: *Lo sguardo degli angeli: Verrocchio, Leonardo e il Battesimo di Cristo / A cura di A. Natali. Firenze, 1998.*

¹³ *Фрейд З. Леонардо да Винчи: Воспоминание детства // Фрейд З. Тотем и табу. М., 1997. С. 268.*





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И ТЕАТР

Ю.А. Бутовченко

Современное понятие “театр” с трудом применимо к эпохе Леонардо да Винчи, однако зарождалось оно в Италии в это время. Изучение театральных опытов конца XV – начала XVI столетия, периода, представляющего собой начальный этап истории нового европейского театра, позволяет воссоздать и понять как весь процесс в целом, так и место в нем отдельных мастеров.

Леонардо, подобно многим своим современникам, неоднократно участвовал в качестве устроителя и оформителя в различных театрализованных представлениях и действиях. Конечно, эта сфера его деятельности не была обойдена вниманием исследователей¹, но и по сей день многое остается неясным в силу скудости документальных источников. Правда, такая ситуация в целом характерна и весьма типична для всей истории итальянского театра XV – начала XVI в. Под словом “театр” в данном случае подразумевается в первую очередь религиозный театр (“священные представления”), а также различные театрализованные празднества как религиозного, так и светского содержания (шествия, пантомимы, процессии, турниры) и первые опыты гуманистических театральных постановок (постановки пьес Теренция и Плавта и первых пьес итальянских авторов). Во всех подобных мероприятиях огромное место отводилось оформлению (декорации, машинерия, бутафория, костюмы), выполнение которого поручалось различным мастерам изобразительного искусства. Причем практически не существовало узкопрофильных специалистов, занимавшихся исключительно театрализованными представлениями. Этот вид деятельности являлся органической частью занятий многих художников, и их заслуги в этой области превозносились современниками не менее, а иногда и более, чем их заслуги в качестве живописцев или скульпторов. Весьма показательными в этой связи являются “Жизнеописания” Дж. Вазари: некоторые из мастеров, неизвестные сегодняшнему зрителю, всячески восхваляются главным образом как создатели тех или иных стенографических “чудес”². Несомненно, все это свидетельствует о необычайном внимании, живейшем интересе и неподдельной тяге итальянцев к различным видам театрального искусства. В подобной ситуа-

ции неудивительно, что и о Леонардо современники пишут не только как о втором Апеллесе, но и как о чрезвычайно искусном оформителе театрализованных представлений³.

Леонардо имел прекрасную возможность видеть лучшие образцы постановок религиозного театра – ведь юные годы он провел во Флоренции, городе, славившемся своими традициями оформления “священных представлений”. Именно в XV столетии религиозный театр достиг там небывалого расцвета, пожалуй, как нигде более в Италии, особенно в том, что касалось постановочной части. Здесь, как известно, велика была роль Брунеллески. Придуманые им механизмы для изображения полетов и вознесений вызывали неизменный восторг и восхищение современников и еще долго, до конца XV в., были популярны и использовались при организации “священных представлений”.

Не подлежит сомнению тот факт, что юный Леонардо был очевидцем устраивавшихся во Флоренции театрализованных действ как религиозного, так и светского характера, и он вполне мог быть задействован в них, причем не только в качестве оформителя, но и в качестве исполнителя одной из “ролей”. Однако никакими точными сведениями его участие во флорентийских постановках в 1470-е годы не подтверждается. Правда, некоторые исследователи датируют именно флорентийским периодом мастера один из рисунков Атлантического кодекса (библиотека Амброзиана, Милан), который с большой долей вероятности может быть связан с театрализованными процессиями.

На листе 296v-а Атлантического кодекса изображен механизм, вероятно предназначавшийся для того, чтобы быть использованным во время процессии. Это самоходная платформа с пятью колесами, четырьмя боковыми и пятым, прикрепленным к некоему подобию руля. Боковые колеса попарно действуют независимо таким образом, что, будучи управляемой как штурвалом пятым колесом, повозка может поворачиваться. Такова одна из возможных трактовок действия данной машины. Этот рисунок, скорее всего, был выполнен для того, чтобы быть воплощенным в реальность – об этом говорит его чрезвычайная детализированность. По мнению К. Педретти, изображенное устройство должно было быть повозкой для празднеств, которая могла преодолевать небольшое расстояние от одной городской площади до другой. Действительно, из описаний современников известно об использовании повозок в различного рода шествиях (триумфы, процессия во время праздника Иоанна Крестителя во Флоренции и др.), когда на них перевозили “живые картины”, причем не только отдельных персонажей, но и целые сцены с декорациями. Такая конструкция не только вполне могла быть использована в подобных целях, но и была для этого крайне необходима, тем более что в данном случае это была самоходная конструкция, позволявшая обойтись без лошадей, что должно было представлять немалый интерес. Правда, в письменных источниках того времени не встречается упоминаний о применении подобной повозки.

Огромной любовью к различным празднествам, которым старались придать как можно более великолепный и пышный характер, отличался Милан, куда Леонардо перебрался на службу к Лодовико Моро⁴. Деятельность Леонардо в Милане была весьма многогранной и разнообразной. Был он задействован и в качестве оформителя различного рода представлений.

В 1489 г. Леонардо было поручено заняться устройством празднеств по случаю бракосочетания Джан Галеаццо Сфорца и Изабеллы Арагонской, дочери неаполитанского короля. Эти торжества, по замыслу Моро, фактически полноправного правителя Милана, должны были быть столь грандиозными, чтобы заставить забыть герцога, кто в действительности правит городом. Схема их проведения была достаточно традиционной. Все начиналось с торжественной встречи невесты и сопровождавшей ее процессии, прибывавшей в город на трех буцентаврах. Сама церемония бракосочетания, имевшая место 2 февраля в кафедральном соборе, была обставлена необычайно пышно. В этот день не только герцогский дворец, но и все улицы, по которым продвигался свадебный кортеж, были украшены гирляндами из цветов и зеленью и драгоценными тканями. На площади перед собором, вплоть до его портала, были установлены триумфальные арки. А в самом соборе, от входа до алтаря, шел портик из цветочных гирлянд и из зелени, устроенный как пергола, поддерживаемая 32 колоннами с эмблемами и фигурами. Известно, что заботился об исполнении всего этого убранства секретарь Моро, Бартоломео Калько, но неизвестно доподлинно, какова была степень участия Леонардо в создании всего этого великолепия, хотя, будучи на тот момент придворным художником, он вряд ли мог уклониться от подобных оформительских работ⁵.

Свадебные торжества были прерваны из-за смерти матери невесты, Ипполиты Арагонской, и возобновлены 13 января следующего года. Их кульминацией стало театрализованное представление "Paradiso", основой которого явилась драматическая поэма Бернардо Беллинчони. Об этой второй части имеется на сегодняшний день гораздо больше информации. Сохранился текст представления, высокопарно написанный Бернардо Беллинчони, придворным поэтом Лодовико, а также детальное описание, оставленное неизвестным зрителем, предположительно послом Феррары Джакомо Тротти. Согласно предисловию к поэме Беллинчони, праздник был задуман Лодовико в честь двух молодых супругов и был назван "del Paradiso, perche vi era fabbricato con il grande ingengno ed arte di maestro Leonardo Vinci Fiorentino, il Paradiso con tutti li sette pianeti" ("Раем, так как был выполнен с большим талантом и искусством маэстро Леонардо Винчи Флорентийцем, Рай со всеми семью планетами").

В соответствии с бытовавшей в то время традицией под театрализованное представление было отведено соседнее с герцогскими покоями помещение, которое обычно использовалось как капелла. Сохранилось описание устройства зала для проведения спектакля. В зале слева была сооружена платформа со ступенями (партер), "чтобы сидевшие здесь благородные гос-

пода всё могли хорошо видеть”. Напротив стояла трибуна для музыкантов. В центре зала находилась сцена – сценический помост, – к которой вели три ступени, а весь пол помоста был устлан коврами и тканями, на которых были изображены гербы герцога. Та часть помоста, где должны были быть танцы, находилась под атласным весьма искусно выполненным навесом. Леонардо настаивал на том, чтобы в помещение, где проходил спектакль, был обеспечен свободный доступ с помощью широких лестниц и двух или более входов – это следует из его пометки на листе 214r-b Атлантического кодекса, сделанной несколькими годами позже и не относящейся непосредственно к этому представлению.

Согласно Беллинчони, Рай был изображен “со всеми семью планетами, которые вращались; планеты были представлены мужчинами той формы и в тех одеждах, что описываются поэтами”. Феррарский посол Тротти уточняет, что Рай “был сделан похожим на половинку яйца, с внутренней стороны оно все было покрыто золотом с огромным количеством светильников, напоминающих звезды, с некоторыми щелями, где находились семь планет в соответствии с их рангом – высокие и низкие”⁶, говоря дальше о том, что в обшивке над полусферой были некие знаки со светильниками, которые составляли прекрасный вид; из этого рая раздавалось много песен, и были они чрезвычайно нежные и сладкие. Атласный занавес, скрывавший за собой яйцо, падал под звуки трубы, в то время как ребенок, переодетый ангелом, объявлял о начале спектакля. Затем падала вторая завеса из драгоценной ткани. То, что открывалось взору, “было столь необычайной красоты и великолепия, что казалось, будто в действительности видишь настоящий рай... В центре стоял Юпитер рядом с другими планетами, в соответствии с их рангом”. Юпитер начинал петь хвалебные стихи в честь Изабеллы, “столь прекрасной, хорошо сложенной и добродетельной”, что это вызывало зависть самого Аполлона, бога красоты. Закончив этот фрагмент, Юпитер спускался из рая и поднимался вслед за кортежем из танцовщиков, представлявших другие планеты, на некое подобие горы, где вновь приступал к песням в честь молодой герцогини. Затем появлялся Меркурий, посланный для того, чтобы объявить виновнице торжества, что он спустился вместе с другими олимпийскими богами, дабы отдать ей честь и привести к ней три грации и семь добродетелей. Этим десяти персонажам и предстояло завершить спектакль, танцуя и распевая хвалебные песни в честь Изабеллы.

Эти описания не выглядят чем-то фантастическим. В качестве предшественников хитроумной конструкции, сооруженной в миланском кастелло, можно привести устройства Брунеллески и Чекки для флорентийских празднеств. Особое приспособление для процессий, так называемое “облако”, было придумано Чекки; главной его составляющей была “мандорла, вся покрытая ватой, херувимами, огоньками и другими украшениями, внутри которой на поперечном бруске помещалась по желанию стоящая или сидящая фигура”⁷; вокруг нее помещался хоровод ангелов, стоящих на своеобразных ветвях. Еще более близкими к миланскому решению являются изобретения

Брунеллески, в первую очередь сложный механизм, выполненный им для представления Благовещения в церкви Сан Феличе ин Пьяцца. Так, небесные сферы изображались при помощи круглого полушария “вроде пустой миски”, помещенного под сводами церкви; вокруг него на площадках стояли дети, наряженные ангелами, при этом полушарие все время вращалось, и дети словно водили хоровод. Явление ангела, спускавшегося с небес, происходило в медной мандорле, изображавшей сияние; она была полой изнутри, в ней “во многих отверстиях помещались особого рода лампадки в виде трубочек, насаженных на железную ось”⁸.

Правда, механизмы, придуманные Чекки и Брунеллески, использовались для “священных представлений” и процессий, тогда как поэма Беллинчони имела мифологическую основу. Но в конце XV столетия для всех театрализованных постановок независимо от их сюжета, религиозного или светского, применялись одни и те же устройства, выбирались общие либо сходные сценографические решения. Точнее, для светских представлений не были еще выработаны собственные решения, поэтому заимствовалось то, что было наработано в религиозном театре.

В описаниях постановки “Рая” особый интерес вызывает та их часть, где говорится о применении занавеса, точнее, двух занавесов, падавших один за другим. Падение занавеса вниз характерно для античного театра, причем сведения об этом были доступны и в конце XV столетия. Так, упоминание об этом встречается у Горация в “Послании к Пизонам”⁹, первое печатное издание которого появилось в 1475 г. Иной способ использования вообще вряд ли был возможен ввиду отсутствия сценической коробки. Но сам факт наличия занавеса в миланской постановке 1490 г.¹⁰ представляется чрезвычайно важным, так как несколько изменяет привычную схему истории итальянской сценографии, в которой традиционно первое упоминание о применении занавеса относили к 1519 г. и связывали с именем Рафаэля¹¹.

В конце 1490 – начале 1491 г. в Милане проходили торжества по случаю бракосочетания Лодовико Моро и Беатриче д’Эсте, а также Альфонсо д’Эсте и Анны Сфорца. Единственное сохранившееся свидетельство – письмо секретаря Моро, Бартоломео Калько, от 8 декабря 1490 г., где он просил предоставить для украшения зала (*sala della balla*) миланского кастелло для проведения торжеств “магистра Леонардо”. Но в данном случае вряд ли речь идет о Леонардо да Винчи.

Частью свадебных торжеств был турнир, продолжавшийся три дня. Выиграл его Галеаццо Сансеверино, кондотьер герцога и личный друг Моро, женившийся в 1496 г. на его дочери Бьянке. Если участие Леонардо в украшении замка подвергается большому сомнению, то с большой долей вероятности можно говорить о том, что мастер выполнял эскизы для костюмов, в которых Сансеверино и его свита красовались во время турнира. Об этом свидетельствует собственноручная запись Леонардо на листе 15v кодекса С (Институт Франции, Париж), где изображены костюмы для свиты, среди которой были *omini salvaticchi* (дикие люди). Дополнить представления о том,

как выглядел роскошный кортеж, помогают и сохранившиеся документальные свидетельства тех, кто присутствовал на торжествах, однако в них ничего не говорится об авторе костюмов. Согласно этим описаниям, участники процессии были покрыты золотом и перьями; двигались они под предводительством всадника, восседавшего на лошади, чей чепрак был покрыт золотыми чешуйками, переливающимися, как павлиньи перья. На листе 250г Кодекса Арундель (Британский музей, Лондон) представлена наполовину прорисованная фигура всадника с подробным описанием турнирного одеяния, где упоминаются павлиньи перья и приводится имя того, для кого предназначалось одеяние. Этот рисунок вполне может быть связан с миланским турниром и являться подтверждением участия Леонардо в исполнении костюмов. Высказывалось предположение¹², что составляющие этого кортежа можно обнаружить в некоторых рисунках из Виндзора, на которых изображены монстры, скорее звериные, нежели человеческие (листы 12585г, 12368г, 12366, 12367 и лист 193г-а Атлантического кодекса).

Спустя несколько лет после свадебных торжеств, в январе 1496 г., Леонардо занимается постановкой “Данаи” Бальдассаре Такконе. Представление было организовано в Милане в доме Джован Франческо Сансеверино, старшего брата Галеаццо, и, несомненно, являлось событием для высшего миланского общества. В пьесе, состоявшей из пяти актов, Такконе представил сложные перипетии любовной истории небожителя Юпитера к земной девушке Данае, продемонстрировав не только события, происходившие во дворце Акрисия, отца Данаи, но и чудесные явления богов, принимавших в описанных событиях активное участие. Несомненно, автор выстроил свое драматическое произведение, основанное на античном мифе, по принципу “священного представления”, соединив мифологические, светские, элементы с элементами религиозного театра. Так, сцена, в которой Юпитер в окружении других богов взирает на плачущую Данаю, копирует изображения рая в “священных представлениях”. Явление Меркурия Данае с вестью о любви Юпитера, когда он висит между небом и землей, очевидно, напоминает представления на тему Благовещения. Столь же явственны и параллели, подразумевающиеся в истории о том, как Юпитер превращает Данаю в звезду после смертного приговора отца, а нимфы обращаются к нему с вопросом о происхождении новой звезды. Такой характер трактовки античного мифологического сюжета был в целом характерен для итальянской драматургии последней четверти XV столетия, начиная с “Орфея” Анджело Полициано.

На листе, хранящемся в музее Метрополитен в Нью-Йорке¹³, представлен набросок сценографии “Данаи”. Фигура персонажа помещена в мандорлу, обрамленную языками пламени. Эта мандорла расположена в центре ниши, глубина которой подчеркнута кессонированным сводом. Подобное архитектурное решение заставляет вспомнить о приеме, примененном Браманте в церкви Санта Мария presso Сан Сатино в Милане. В боковых сценах видны две двери, которые служат для выхода актеров на сцену. Внизу

под левой дверью значится надпись “*annunciatore*” (“вестник”). Эта надпись дает основания предполагать, что изображенный персонаж – это божественный вестник Меркурий. Кроме того, в религиозном театре, например в представлениях Благовещения, архангел Гавриил появлялся чаще всего именно в мандорле. Справа от ниши находится набросок – весьма обобщенного характера – всего зала со сценой в глубине. В левой части листа в столбик перечислены некоторые персонажи пьесы и их исполнители, среди которых значится и сам автор, Бальдассаре Такконе, которому предназначалась роль Сиро, верного слуги Акрися. Этот список, очевидно, снимает вопрос о принадлежности графического листа. И хотя нет никаких сомнений в том, что это эскиз именно для постановки “Данаи”, остается неясным, для какой именно сцены он предназначен.

Высказывались различные предположения о том, как технически могла быть устроена нарисованная Леонардо декорация¹⁴, однако достаточно обобщенный характер наброска вряд ли позволит окончательно остановиться на каком-либо из них. Если же говорить об отдельных сценических элементах, то весьма вероятен факт использования в данном представлении устройств, подобных “облакам”, придуманным Чекки. Применение таких механизмов для демонстрации тех или иных “чудесных” явлений составляло неотъемлемую часть стенографической практики того времени. Именно в “облаке” или “мандорле” изображает Леонардо персонажа в центре сцены на листе из музея Метрополитен. Несколько изображений аналогичных устройств мандорл присутствуют и на листе 358v Атлантического кодекса. Этот лист обычно датируется 1496 г. и практически весь занят набросками мандорл, необходимых для многочисленных появлений богов на сцене, причем, судя по эскизам, некоторые из них могут появляться сверху, некоторые – снизу. При разработке сценического оформления пьесы Такконе Леонардо остается все-таки в рамках традиционных решений, сформировавшихся в религиозном театре. Здесь наблюдается абсолютная параллель между структурой литературной основы и характером оформления ее сценического воплощения. Основным элементом сценографии является мандорла с помещенным в нее персонажем, т.е. одно из наиболее активно использовавшихся при постановке “священных представлений” устройств. Конечно, Леонардо мог внести в него определенные усовершенствования, о характере которых можно лишь догадываться, но, судя по листу 358v Атлантического кодекса, эта проблема представляла для него определенный интерес.

Среди графического наследия Леонардо имеются еще два листа, которые традиционно связываются с театральными опытами. Это листы 224r и 231v Кодекса Арундель. Согласно устоявшейся точке зрения, эти наброски выполнялись для “Орфея” Анджело Полициано. Правда, на сегодняшний день нет точных документальных данных о какой-либо постановке этой пьесы, в которой участвовал бы Леонардо. Поэтому возможно лишь высказывать предположения. Леонардо мог делать эти зарисовки либо для представления, которое планировалось провести в Мантуе и Ферраре между

1491 и 1495 гг.¹⁵, но которое, видимо, так и не состоялось, либо для представления, которое могло иметь место в Милане около 1506–1507 гг. при дворе Шарля д'Амбуаза, французского правителя Милана.

Леонардо перебрался в Милан из Флоренции на службу к Шарлю д'Амбуазу, где занимался помимо архитектурной деятельности и организацией театрализованных действ. Миланский правитель нередко развлекался устроительством “праздников, банкетов, танцев и комедий” и вообще, согласно П. Джовио, был большим любителем такого рода увеселений, а проект виллы, выполненный для него Леонардо, предполагал проведение в ней подобных мероприятий. Именно этими годами пребывания в Милане, скорее всего, следует датировать листы 224r и 231v Кодекса Арундель.

В нижней части листа 224r одна над другой располагаются две зарисовки горной гряды, причем нижняя прорисована более четко и подробно и напоминает скорее сценическую декорацию, в центре которой, очевидно, представлена пещера. Верхняя часть занята техническими рисунками настилов и противовесов.

Левый нижний угол листа 231v занимает маленький набросок фигуры, помещенной в некое полуциркульное обрамление, как в нишу, что заставляет вспомнить об эскизе для постановки “Данаи”. Над ним представлен проект для подвижной сцены, а чуть выше – профиль сцены: с левой стороны идут три ступени, а с правой стороны вверху прорисована некая ячейка с поясняющей надписью “qui se veste” (“здесь переодеваются”). В правой верхней части листа изображено воздвижение мачты при помощи лебедки – вероятно, такая мачта могла понадобиться, чтобы держать тент при проведении представления на открытом воздухе. Кроме того, на данном листе обращает на себя внимание надпись, находящаяся в правом нижнем углу, в которой достаточно подробно, с указанием световых и звуковых эффектов, описана одна сцена, когда перед зрителем открывается царство Плутона с чертями, фуриями и Цербером. По мнению К. Педретти¹⁶, оба листа, 224r и 231r, составляли изначально единое целое, дающее общее представление о сценическом декоре с уточнением некоторых технических деталей.

В соответствии с сюжетом произведения Полициано требовалась смена места действия, т.е. смена сценического оформления. Леонардо предлагает установить отдельный элемент на подвижной сцене, которая, вращаясь, будет демонстрировать зрителю то внешнюю, то внутреннюю сторону горы с правителем подземного царства.

На листе 224r Леонардо запечатлел общий вид сцены с горным пейзажем, а затем продемонстрировал, как гора развернулась – и внутри ее предстало царство Аида. На этом листе изображено то пространство, которое должно вращаться. На листе 231r в полукруге находится та часть, которая должна появиться. Там же весьма подробно показано, как будет осуществляться вращение. Сцена должна быть сооружена на двух платформах: нижней, фиксированной, и верхней, разделенной на два полукруглых сектора. Эти секторы будут двигаться независимо друг от друга, вращаясь на двух различных осях. По-

середине каждой из двух платформ будет стоять половина горы с пещерой внизу, так чтобы она могла открываться и закрываться, когда платформы будут вращаться в противоположном друг другу направлении. Это вращение сможет осуществляться при помощи механизма, управляемого снизу при помощи двух рычагов и лебедки, схема которого разъясняется.

Первой реконструкцией сценического устройства, выполненной по рисунку Леонардо, была модель, сделанная американским инженером и техником Роберто Гуателли для выставки, посвященной Леонардо и проходившей в Лос-Анджелесе в 1949 г.¹⁷ Иную интерпретацию и реконструкцию замысла Леонардо предложил, в свою очередь, К. Педретти¹⁸, несогласный с решением Р. Гуателли. Он соединил и проанализировал изображенные на двух листах механизмы и предложил следующее решение. Основано оно на системе противовесов. Действие противовесов приводит в движение две вертикальные оси, вращение которых и заставляет гору то закрываться, то открываться. Но Леонардо стремится достичь максимального эффекта при использовании минимального количества средств. Поэтому, как предполагает итальянский исследователь, эту же систему противовесов он использует для появления Плутона из преисподней. Когда гора закрыта, исполнитель этой роли встает на площадку В, гора открывается и зрители видят появляющегося снизу Плутона – такое эффектное явление должно было произвести сильное впечатление на зрителей.

Какая бы реконструкция ни была признана более достоверной, в любом случае речь идет о первом известном на сегодняшний день примере вращающейся сцены, в создании которой вновь проявил себя технический гений Леонардо. Правда, это впечатляющее новаторское решение не получило сразу дальнейшего развития и распространения, и до середины XVI столетия не встречается упоминаний о вращающейся сцене.

После нескольких лет пребывания в Милане Леонардо уезжает во Флоренцию, затем в Рим и Мантую и нигде не остается надолго. В такой ситуации он вряд ли уделяет время устройству празднеств и сценических представлений.

Леонардо находит свое последнее пристанище во Франции, при дворе Франциска I, где его вновь, вероятно, привлекают к оформлению различного рода театрализованных действий. Так, есть основания предполагать, хотя это и не подтверждено сохранившимися документами, что он участвовал в подготовке праздничных торжеств по случаю бракосочетания Мадлен де ля Тур д'Овернь и Лоренцо Медичи в 1518 г. Торжества эти проводились с необычайным размахом на родине каждого из молодоженов, сначала во Франции, а затем в Италии. Согласно устоявшейся традиции они включали в себя наряду с самой свадебной церемонией неперенные процессии и парадные выезды, балы и пиры, триумфы и турниры, а также постановки комедий, уже ставшие к началу XVI столетия неотъемлемой частью подобных празднеств. В Аржантане в честь жениха и невесты были устроены турнир и постановочное сражение, длившееся два дня и представлявшее битву при Мариньяно. В театрализованной баталии, развернув-

шейся вокруг замка из папье-маше, принимал непосредственное участие сам Франциск I. Небезосновательным выглядит предположение о том, что эскизы костюмов короля и других исполнителей этого действия были выполнены Леонардо, в обязанности которого как придворного художника могли входить подобного рода работы.

В этот же период для праздника, проводившегося в замке Клу, Леонардо практически повторил, насколько можно судить по сохранившемуся описанию одного из очевидцев, убранство, некогда придуманное им для постановки “Рая” в 1490 г. С этим празднеством иногда связывают рисунки мастера с изображением танцующих девушек, предположительно представляющих Граций, из коллекции венецианской Академии и библиотеки Виндзора.

Но среди рисунков Леонардо можно обнаружить и эскизы, которые не были, видимо, выполнены для претворения в жизнь и не могут быть связаны с какими-либо конкретными театральными постановками, но при этом имеют отношение к театру.

Леонардо проявлял интерес к проблеме акустики театральных зданий. Годами пребывания при дворе Моро датируются его многочисленные штудии акустики в театральных зданиях, среди которых лист 90v кодекса В, где разъясняется, как голос отражается от ступеней амфитеатра, – решение, возможно навеянное трактатом Витрувия.

С римскими классиками, не только с Витрувием, но и с Плинием, следует связывать зарисовки зданий с центрическим планом, очень близкие к классическим театрам, – листы 52r и 55r кодекса В, лист 310v-а Атлантического кодекса и лист 5r кодекса Эшбёрнам II.

Особое внимание привлекает лист 110r Мадридского кодекса I, датированный 1496–1497 гг. Это рисунок, сопровождаемый пояснительной надписью, который фактически является графическим проектом знаменитого амфитеатра, описанного Плинием. В книге 36 “Естественной истории” античный автор рассказывает о двух полукруглых театрах, соединяющихся в один амфитеатр: “Он [Курион] соорудил вплотную друг к другу два обширнейших театра из дерева, каждый из которых держался на вращающейся на оси уравновешенной плоскости, и после того как кончалось дополуденное представление зрелищ в обоих театрах, обращенных сценами в противоположенные стороны, чтобы не заглушать друг друга, он, вмиг повернув их, причем после первых дней, как известно, даже с некоторыми сидевшими, и сомкнув их углы между собой, превращал в амфитеатр и устраивал сражение гладиаторов, вода по кругу скорее сам нанявшийся римский народ”¹⁹. Знакомство Леонардо с текстом Плиния не вызывает никаких сомнений, а данный фрагмент не мог остаться им незамеченным, поскольку описана в нем чрезвычайно хитроумная конструкция. Конечно, его волнует не проблема театральных зданий и их типология, а проблема чисто техническая, касающаяся устройства сложного механизма, благодаря которому вращались и соединялись друг с другом два театра. Весьма остроумное решение этой проблемы и запечатлено на листе из Мадридского кодекса.

Но самое загадочное и одновременно представляющее наибольший интерес для истории итальянского театра XV – начала XVI столетия явление – это небольшой набросок на листе 358v-b Атлантического кодекса. Рядом с различными вариантами мандорлы, которые можно связать с “Данаей”, Леонардо нарисовал эскиз сцены гуманистического типа. Трудно говорить о той или иной связи этого рисунка с “Данаей” и вообще с какой-либо постановкой, особенно ввиду крайне ограниченной информации. Но перспектива улицы между двумя фасадами, судя по характеру, особенностям изображения, вряд ли может быть чем-то иным, кроме эскиза сценической декорации, ее сложно воспринимать иначе.

Если принять датировку 1496 г., то рисунок был создан в период, когда еще не применялась на практике перспективная сценическая декорация – во всяком случае, такие выводы можно сделать на основании имеющихся на сегодняшний день источников²⁰, а первые известные нам графические эскизы относятся к несколько более позднему времени и связаны с именем Перуцци²¹. Что же могло подтолкнуть Леонардо к созданию этой зарисовки, если не практическая надобность? Весьма вероятно, вновь текст Витрувия.

За этим рисунком в специальной литературе закрепилось название “витрувианская сцена”. И хотя нет никаких достоверных указаний на то, что эта зарисовка была выполнена на основе текста античного трактата, в частности на самом листе отсутствуют какие-либо пояснительные надписи, подобная трактовка представляется весьма вероятной.

Во Введении к книге 7 своего трактата Витрувий пишет: “Впервые в Афинах в то время, когда Эсхил ставил трагедию, Агатарх устроил сцену и оставил ее описание. Побуждаемые этим, Демокрит и Анаксагор написали по этому же вопросу, каким образом по установлению в определенном месте центра сведенные к нему линии должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей, чтобы определенные образы от определенной вещи создавали на театральной декорации вид зданий и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим, другое выдающимся”²².

Витрувий не говорит напрямую о применении перспективы в театральной декорации. Но при этом он пишет о сведении к центру, установленному в определенном месте линий, которые “должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей”, о том, что изображенное на “прямых и плоских фасадах” казалось бы одно уходящим, другое выдающимся”. Подобного рода высказывания должны были бы восприниматься исключительно как указание на перспективное построение.

Если в данном случае возможно лишь предполагать, что Леонардо иллюстрирует текст Витрувия, то в случае со знаменитым рисунком с изображением мужской фигуры (Венеция, галерея Академии) не возникает никаких сомнений. Это иллюстрация главы трактата, посвященной пропорциям человеческого тела. Причем датируется этот графический лист началом 1490-х годов и справедливо считается первой графической иллю-

страцией к тексту Витрувия. Первое печатное издание трактата появилось примерно в это же время, в 1486 или 1492 г. в Риме. Однако и оно, и последовавшие за ним издания 1496 г. (Флоренция) и 1497 г. (Венеция) не были снабжены иллюстрациями. Первое иллюстрированное издание вышло в свет в 1511 г. Подготовлено оно было Фра Джокондо, который и выполнил для него 136 гравюр, фактически установив схему иллюстрирования “Десяти книг об архитектуре”. Фра Джокондо проиллюстрировал текст о человеческих пропорциях двумя гравюрами, изобразив отдельно, в отличие от Леонардо, фигуру, вписанную в круг, и фигуру, вписанную в квадрат, но он обошел стороной и графически не прокомментировал рассуждения Витрувия о сценическом оформлении и о трех видах сцены. Во всех последующих изданиях трактата, как на латыни, так и в итальянском переводе, также отсутствуют гравюры с изображением сценической декорации, только в середине XVI столетия Себастьяно Серлио предложит собственный графический вариант трех видов сцены в соответствии с текстом Витрувия и зафиксирует в этих гравюрах перспективную сценическую декорацию²³.

Какой бы из двух предложенных версий ни придерживаться, в любом случае следует говорить о том, что этот эскиз занимает совершенно особое место в истории итальянского и европейского театра. Перед нами редчайший, уникальный пример поисков решения сценического оформления, относящийся к рубежу XV–XVI вв., периода, от которого практически не дошло никаких графических свидетельств подобного рода. Этот эскиз позволяет по-новому взглянуть на проблему сложения перспективной сценической декорации в Италии в эпоху Возрождения.

В целом же рассмотрение театральных опытов Леонардо позволяет сделать вывод о том, что во многом мастер находился в русле давней сложившейся традиции, в первую очередь традиции религиозного театра. Все вносимые им изменения касались прежде всего технической стороны, отличались виртуозностью и зачастую носили новаторский характер. При этом рисунки Леонардо, так или иначе связанные с театром, не только имеют огромную художественную ценность, но и являются уникальным историческим документом, чье значение еще более возрастает в ситуации практически полного отсутствия графических свидетельств о начальном периоде нового европейского театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обобщающей работой, посвященной данному вопросу, является книга “Леонардо: праздники и театры”. Ее автор, Мариалуиза Анджиолло, собрала весь имеющийся на момент выхода в свет издания материал, связанный с участием Леонардо в оформлении различных театрализованных представлений и празднеств, проанализировала все рисунки мастера, так или иначе связанные с этой сферой деятельности, в том числе и эскизы музыкальных инструментов, и снабдила книгу вполне исчерпывающей библиографией (см.: *Angiolillo M. Leonardo: feste e teatri. Napoli, 1979*).

² Наиболее ярким примером является жизнеописание Чекки, флорентийского живописца, в котором Вазари подробно описывает изобретенные им различные устройства и приспособления, использовавшиеся во время “священных представлений” и процессий (*Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2001. Т. 2. С. 368–375*).

³ Печатное произведение, в котором впервые упоминается имя Леонардо да Винчи, это сборник стихов Бернардо Беллинчони 1493 г., в котором великий художник прославляется не только как новый Аппеллес, но прежде всего как признанный театральный постановщик – организатор праздника “Paradiso”, устроенного 13 января 1490 г. в Castello Sforzesco по случаю свадьбы Джан Галеаццо Сфорца и Изабеллы Арагонской. Другой современник Леонардо и его первый, очень точный и необычайно информированный биограф, Паоло Джовио (“De Viris Illustribus”), говорит о Леонардо как о “великолепном создателе и посреднике любой изысканности, особенно приятных театральных спектаклей”. На протяжении всего XVI столетия память о деятельности Леонардо в качестве организатора праздников и спектаклей была жива среди тех, кто писал о нем, опираясь на свидетельства его современников.

⁴ Обращает на себя внимание тот факт, что, согласно Вазари, который упоминает о приезде Леонардо в Милан в 1494 г., а не в 1482 г., мастер отправляется в Милан не в качестве живописца, а скорее в качестве музыканта: “Когда умер герцог Галеаццо и в 1494 году в тот же сан был возведен Лодовико Сфорца, Леонардо был с большим почетом отправлен к герцогу для игры на лире, звук которой очень нравился этому герцогу, и Леонардо взял с собой этот инструмент, собственноручно им изготовленный большей частью из серебра в форме лошадиного черепа, – вещь странную и невиданную, – чтобы придать ей полногласие большой трубы и более мощную звучность, почему он и победил всех музыкантов, съехавшихся туда для игры на лире. К тому же он был лучшим импровизатором стихов своего времени” (*Вазари Дж. Указ. соч. Т. 3. С. 20*).

⁵ М. Анджолилло связывает ряд листов из кодекса В (Институт Франции, Париж) с оформлением свадебных торжеств в Милане 2 февраля 1489 г. Это листы 3 (аллегорические мотивы), 35r (“переносные помосты, чтобы использовать для украшения стен”), 28v и 29v (арки) (*Angiolillo M. Op. cit. P. 37*).

⁶ Описания Б. Беллинчони и Тротти цит. по: *Angiolillo M. Op. cit. P. 43–44*.

⁷ *Вазари Дж. Указ. соч. Т. 2. С. 372*.

⁸ Там же. С. 146.

⁹ Слушай, чего я хочу и со мною народ наш желает:

Если ты хочешь, чтоб зритель с минуты паденья завесы
Слушал с вниманием, молча, до слова: “Бейте в ладоши”,
То старайся всех возрастов нравы представить прилично,
Сходно с натурою, как изменяются люди с годами.

Гораций. Послание к Пизонам, 153–157

¹⁰ Зарисовки на листе 131v Атлантического кодекса, который следует, видимо, датировать более поздним временем, свидетельствуют о том, что техническая проблема устройства занавеса была интересна Леонардо.

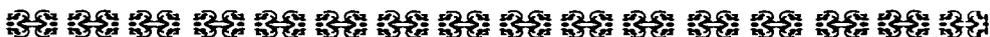
¹¹ В 1519 г. Рафаэль участвовал в оформлении постановки “Подмененных” Ариосто в Ватикане. В известном письме Паолуччи к Феррарскому герцогу от 8 марта 1519 г. рассказывается, в частности, и о занавесе, использовавшемся во время ватиканского представления “Подмененных”. На этом занавесе, перед началом спектакля падавшим, возможно, в специальный желоб, был изображен фра Мариано в окружении осаждающих его демонов. В центре значилась поясняющая происходящее надпись: “Questi sono li caprici de fra Mariano”.

¹² *Fumagalli G. Gli omini salvaticchi di Leonardo // Raccolta Vinciana, XVIII, P. 129 sgg. Milano, 1960*.

¹³ Этот лист был приобретен музеем Метрополитен в 1917 г. Recto листа (в вертикальном формате) занимает изображенная в круглом медальоне аллегорическая композиция, verso (в горизонтальном формате) – набросок сценографии. См. каталог выставки, проходившей

- в музее Метрополитен в январе–марте 2003 г.: Leonardo da Vinci. Master Draftsman / Ed. by C.C. Vambach. N.Y., 2003. Детальному разбору сценографических эскизов этого листа посвящена, в частности, статья К. Траумен Стейниц (*Traumman Steinitz K. Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la Danaé de Baldassare Taccone // Le Lieu théâtrale à la Renaissance. P., 1964. P. 35–40*).
- ¹⁴ М. Анджолилло настаивает на том, что Леонардо задумал единую, общую сцену для всего представления, которая могла видоизменяться за счет некоторых подвижных частей (*Angiolillo M. Op. cit. P. 58*). Основная сцена, несомненно, представляла часть царства Акрисия, а не площадку башни с тюрьмой Данаи, как на этом настаивала К. Траумен Стейниц (*Traumman Steinitz K. Op. cit. P. 39*). В свою очередь, К. Педретти выдвигает версию о подвижной сцене, утверждая, что ниша спускалась с потолка по наклонному пути, возможно по рельсам на боковых стенах. Но подобные трансформации не требовались по тексту; кроме того, вряд ли возможно делать подобные выводы на основании этого достаточно обобщенного по своему характеру эскиза.
- ¹⁵ Дата неточная из-за многочисленных отсрочек и переносов, связанных с желанием задействовать в постановке в качестве одного из исполнителей Аталанте Мильоротти, который был учеником Леонардо, находился с ним в Милане и все время откладывал свой отъезд. Предположение об участии Леонардо в подготовке постановки основано лишь на связи с Мильоротти, но не подтверждается ввиду отсутствия документальных свидетельств.
- ¹⁶ *Pedretti C. Dessins d'une scène exécutée par Leonardo de Vinci pour Charles d'Amboise (1506–1507) // Le Lieu théâtrale à la Renaissance. P. 25–34.*
- ¹⁷ См.: *Traumman Steinitz K. A reconstruction of Leonardo's revolving stage // The Art Quarterly. 1949. [Vol. 4.] P. 325–338.*
- ¹⁸ *Pedretti C. Op. cit. P. 32.*
- ¹⁹ *Плиний Старший. Естественная история. М., 1994. С. 137.*
- ²⁰ Впервые слово “перспектива” употребляется при описании декорации, выполненной Пеллегрино да Удине для постановки пьесы Ариосто “Сундук” в Ферраре в 1508 г.
- ²¹ Датировка сценографических рисунков Перуцци весьма затруднительна и остается предметом дискуссий для специалистов. Первой же из тех театральных постановок с участием Перуцци, о которых имеются сведения на сегодняшний день, была постановка “Каландрии”, осуществленная в Риме в 1514 г.
- ²² *Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С. 133.*
- ²³ *Serlio S. Il secondo libro di prospettiva. Этот трактат С. Серлио, впервые опубликованный в Венеции в 1545 г., представляет собой изложение учения о перспективе; частью его является “Трактат о сценах”, текст которого сопровождается гравюрами автора.*





РОСПИСЬ ЗАЛА ДЕЛЛЕ АССЕ В КАСТЕЛЛО СФОРЦЕСКО В МИЛАНЕ

И.И. Тучков

...Допустим, умеешь
Ты рисовать кипарис, – но зачем, коль щедрый заказчик
Чудом спасается вплавь из обломков крушенья?

Горащий. Наука поэзии, 19–21'

Дж. Вазари в биографии Леонардо да Винчи, перечисляя его естественно-научные заслуги, упоминает: "...в нем было столько разных затей, что, философствуя о природе вещей, он пытался распознать свойства растений..."². В творческом наследии Леонардо есть один монументально-живописный ансамбль, посвященный в том числе и распознаванию "свойств растений". Хронологически он занимает промежуточное положение между росписью трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане и работой над декорацией Зала Большого Совета в Палаццо делла Синьория во Флоренции. Такое место росписи в эволюции мастера уже определяет ее важность. Но плохая сохранность незавершенной работы Леонардо (как он позднее признавался, ни одна работа для Лодовико Моро не была им завершена: "Nessuna sua opera si fini per lui"³) и позднейшие искажения первоначального авторского замысла (она была значительно переписана в начале XX в. и заретаверирована) не дают возможности объективно судить о художественных качествах этого монументального ансамбля, даже учитывая позднее открытые фрагменты росписи. Поэтому роспись Зала делле Ассе не вызывала у исследователей столь пристального внимания, какое выпало на долю "Тайной вечери" и "Битвы при Ангиари". К тому же декорация Зала делле Ассе скорее всего была исполнена не самим мастером, а его учениками. Известно, что уже к декорированию *camerini*, законченной в 1496 г. в том же Кастелло Сфорцеско, Леонардо привлекал много помощников. Как он сам свидетельствует: "...два мастера и несколько учеников находятся на моем жалованье и расходах". Но ему, без сомнения, принадлежит общая концепция, или, как было принято говорить в XV столетии, "идея всего замысла"⁴. Поэтому убранство Зала делле Ассе представляет определенный интерес для понимания процессов развития монументальной живописи к концу кватроченто. Неудовлетворительное состояние декорации затрудняет ее детальный анализ, но все-таки позволяет сделать вполне определенные выводы об общем характере этой росписи, ее живописных и литературных источниках, программном решении, попытаться поместить ее в контекст культурного и художественного развития XV столетия.

С мая по октябрь 1498 г. по заказу правителя города Леонардо да Винчи и его мастерская исполнили роспись Зала делле Ассе (Sala delle Asse или Sala della Torre), расположенного на первом этаже в квадратной по плану и угловой северо-восточной башне Каstellо Сфорцеско в Милане⁵. Помещение Зала, прохладное летом, но темное и мрачное зимой, поскольку два достаточно узких окна, одно из которых смотрит на северо-восток, а другое – на северо-запад, не в состоянии осветить его еще готическую архитектуру. Это было принято во внимание мастером во время работы и необходимо учитывать сейчас, анализируя декорацию Леонардо, как и то, что все крыло замка с Торре Фальконьера было приспособлено Лодовико Моро для собственных нужд в конце 1490-х годов – важное обстоятельство для заказчика и автора живописного убранства Зала делле Ассе. Помимо декоративных работ по указанию герцога Миланского в северо-восточном направлении от замка был пристроен к Зала делле Ассе мост (La Ponticella), покоящийся на двух арках над рвом Каstellо Сфорцеско. На мосту была воздвигнута небольшая анфилада апартаментов, объединенная между собой открытой и классической по своему облику лоджией⁶. Анфилада помещений была предназначена для частного времяпровождения хозяина замка, его семьи в часы досуга, как это было уже сделано чуть ранее в camerini урбинского дворца и мантуанского Каstellо ди Сан Джорджо. Окончание архитектурных работ было ознаменовано трагическими событиями в семье герцога: Беатриче д'Эсте умирает во время родов в январе 1497 г. Зала делле Ассе соседствует с той маленькой комнаткой (первой в анфиладе с лоджией), где, по преданию, Лодовико Моро оплакивал свою жену, что наряду с прочим придает своеобразное звучание росписи Леонардо.

После того как в 1893 г. была снята поздняя штукатурка, на стенах и на своде Зала были обнаружены фрагментарные и сильно испорченные остатки большой декорации. На основании этих ставших “призраком” фресок удалось создать более или менее удачную реконструкцию первоначальной декорации свода в виде увитой зеленью перголы, в которой стволы деревьев соответствуют консолям (опорам) для 16 люнет, “протягиваясь” вдоль их ребер мощными стволами и “густолиственными ветками”, сплетающимися уже на своде в прихотливый растительный орнамент. Стволы деревьев выполняют, по сути, роль колонн, организующих своим регулярным ритмом плоскость стены и несущих декорированный флоральными элементами свод, что особым образом влияет на восприятие внутреннего пространства Зала. Более поздняя реставрация 1954–1955 гг. обнаружила еще несколько небольших фрагментов росписи, которые позволяют понять, что корни деревьев уходят в землю; правда, соотношение между корнями и самими деревьями не очень понятно и логично. Земля же, что необычно, показана в разрезе – прием, позволяющий художнику со свойственной ему научной скрупулезностью продемонстрировать “геологическое” строение почвы, ее структуру с выявленными отдельными слоями, скальными породами, камнями, а также “наполнением” грунта. Эта

структура состоит из небольших растений, переплетений мощной корневой системы, занимающей почти все пространство питающей ее земли, среди которой кое-где выделяются руины каменной кладки, разрушаемой корнями растений, и человеческий труп с хорошо угадываемой головой с орлиным профилем, проваленным ртом и зияющими глазницами. Эта почва и насыщает “живительными” соками величественные стволы деревьев и венчающую их пышную крону, изображение которой начинается на стене и завершается на своде Зала, целиком закрытого замысловатым сплетением больших, малых и совсем маленьких ветвей и густой листвы, сквозь которую кое-где проглядывает небо. К тому же покрытые листвой ветви перевиты веревками, образующими сложные повторяющиеся группы из умело и замысловато связанных узлов, провисших плетей веревок, что все вместе образует своеобразный “лабиринт”. Изображение деревьев и их кроны создано с той научной доскональностью, которая всегда отличала Леонардо, и с соблюдением всех законов ботаники⁷.

Такое монументально-живописное решение не только позволяет придать художественной и семантической трактовке росписи наглядное естественно-научное звучание, но и привнести в нее вполне определенный аллегорический смысл. Напомним, что декорация Зала делле Ассе возникла в изощренной и рафинированной, склонной к эзотеризму придворной среде миланского двора в правление Лодовика Моро⁸. Более того, это одна из наиболее проникнутых “духом двора” работ Леонардо, сделанных им в Милане⁹. Поэтому декорация Леонардо обсуждалась в придворных кругах и ее завершения с нетерпением ожидали. 20, 21 и 23 апреля 1498 г. один из секретарей герцога, Гвалтиери да Баскапе, отправит несколько посланий Лодовико Моро (частота отправок которых свидетельствует о подлинной заинтересованности заказчика), где он описывает ход работ в Зала делле Ассе и в соседней Saletta Negra с несохранившейся декорацией. В письме от 21 апреля сказано: “В понедельник будут сняты леса в большой комнате веток (camera grande de le asse), расположенной в башне. Мессер Леонардо обещает закончить ее в течение сентября, и можно будет насладиться ею...”¹⁰.

Благодаря продуманной великим флорентийцем декоративной системе украшения Зала делле Ассе его интерьер превращен в подобие внутреннего пространства обвитой стволами и ветвями деревьев пространной беседки или своеобразной, учитывая значительные размеры зала (camera grande), перголы. Более того, в Зала делле Ассе возникает эмоционально сильное ощущение, что его пространство преобразовано не просто в обычную садовую беседку, но даже в лес, стволы деревьев которого занимают стены, а ветви и листва покрывают свод. Мерный ритм стволов деревьев формирует пространство Зала, но в не меньшей степени организует и плоскость стены. При этом Леонардо интересовала не только достигнутая благодаря этому приему общность декоративного впечатления, столь важная для любого мастера монументальной декорации, но и детальная тщательность в проработке каждого отдельного изобразительного мотива.

Подробность при воспроизведении любых, даже мельчайших, деталей древесного ствола, коры, веток, листьев отвечала ученой любознательности мастера в познании явлений природного мира и одновременно подчеркивала иллюзионизм декорации.

К тому же Леонардо всегда занимало изображение (изучение) деревьев, растений, цветов, их структуры, отдельных деталей, динамики роста, питания, о чем свидетельствуют его рукописи и рисунки, начиная с раннего листа с запечатленным на нем ландшафтом долины Арно и надписью рукой самого мастера, точно датирующей его: “di di santa Maria della neve addi 5 daghossto 1473”, – классическим памятником раннего ренессансного пейзажа¹¹. Это особенно заметно и на замечательном рисунке с изображением суковатого, кряжистого дерева из Королевской библиотеки Виндзора (ок. 1503 г.)¹². Его привлекали одинокие деревья, но в годы, когда шла работа над Залом делле Ассе, он обращается и к штудированию жизни, внешнего облика больших групп деревьев. Так, на листе из Королевской библиотеки Виндзора (№ 12431 *recto*; ок. 1498 г.) Леонардо изображает целую рощицу, заботливо прорабатывая ритмику стволов, рисунок кроны, переплетение ветвей, тени¹³. На обороте этого листа будет помещен текст, в котором им анализируются те же проблемы. Внимание Леонардо к этой теме не останется незамеченным и сохранится у его современников: рисунок Фра Бартоломео (Национальная галерея искусств, Вашингтон) и особенно изображение на его обороте, лист Бакьякка (Уффици, Кабинет рисунков и гравюр, Флоренция) созданы под очевидным влиянием художника с присущим ему обостренным восприятием природы.

Отсутствие далеких видов, которые могли бы открываться за стволами деревьев – правда, эта часть росписи не сохранилась, – определяет плоскостное и декоративное прочтение всего монументального ансамбля, ограничивая интерьер и одновременно усиливая то впечатление растительной чащи, в которой пребывает зритель, находящийся в Зала делле Ассе, о чем и свидетельствует его название.

Иллюзионизм и архитектурника подобного решения Леонардо очевидны: создать с помощью живописной архитектуры из стволов-колонн иллюзию садовой беседки или чащи леса, где стволы деревьев выполняют роль колонн, декорирующих и оформляющих стену, несущих растительный свод и преобразовывающих все внутреннее пространство Зала делле Ассе. Метафора, уподобляющая стволы деревьев колоннам или, наоборот, колонны – “великанам леса”, традиционна¹⁴. Но в данном случае она чрезвычайно важна, потому что используется как раз для живописного воссоздания перголы, подобно тому как к ней обращаются и при описании сада, садовой беседки, лесной чащи¹⁵. Таким образом, Леонардо вполне в традициях культурно-бытовых и художественных исканий кватроченто создал живописную иллюзию того, что якобы реально ощущали собеседники альбертивского диалога “Теогенио” – “приятнейшую сень”, “превосходнейшие краски”, “яркую зелень”, “сияние и ясность неба” среди “колонн, созданных самой природой”.

К тому же он создает это в сумрачном зале, делая его более светлым, и по соседству с пространной и пронизанной воздухом классической лоджией.

Изошренность и при этом суховатая упорядоченность в извивах и переплетениях ветвей в верхней части стен и на своде, носящая зачастую даже нарочитый характер¹⁶, производит орнаментальное, декоративное впечатление изысканного плода искусства человеческих рук и разума, как, впрочем, и передает органическую, могучую силу природного начала¹⁷. К тому же и ветви, и листва, как мы помним, перевиты множеством веревок или одной, но очень хитро закрученной. Свободно висящие петли, узлы веревки или каната, образуя прихотливый узор, усиливают орнаментальность росписи. При восприятии и оценке общего характера декорации Зала делле Ассете не менее остаются одинаково важны рациональные принципы, на которых зиждется искусство орнамента, и живая непредсказуемая логика, лежащая в основе мира природы, – здесь равно присутствуют декоративное и органическое начало. Поэтому в работе Леонардо привлекают проблемы декоративного, орнаментального прочтения росписи Зала делле Ассе, как, впрочем, и изображение органичного развития, роста, динамики природной силы, стремящихся ввысь полнокровных деревьев и их обильной кроны, закрывающей весь свод Зала.

Как раз в 1480-е и 1490-е годы Леонардо особенно занимали ботанические и геологические штудии, что отражено в его научном и художественном творчестве – в рукописях, рисунках, живописи, и одним из проявлений этого интереса была роспись Зала делле Ассе¹⁸. В той части “Трактата о живописи”, или, точнее, “Книги о живописи” (материал, позднее вошедший в это сочинение и собранный, объединенный не самим мастером, а его учеником Франческо Мельци, был в основном завершен к 1498 г.), так и озаглавленной “О деревьях и зелени”, Леонардо демонстрирует четкие, структурные принципы анализа, которые если и не характеризуют его обобщающие замыслы, то всегда присутствуют в частных и конкретных разработках отдельных проблем, связанных с изучением природы, природных объектов и явлений. Поэтому его описания принципов, определяющих качество “роста, разветвлений деревьев” и растений, обладают жесткой логикой, которая и при использовании ее в изображении “прироста и разветвлений” деревьев, веток, листвы в росписи Зала делле Ассе придает им выявленные конструктивные качества, отчасти и сообщающие декорации орнаментальное начало. Но оно не может затмить органическую силу, мощь изображенных деревьев и их кроны.

Как всегда у Леонардо, его живописные, графические работы суть продолжение научных изысканий, а точнее – один из возможных способов исследовательского поиска, где результат достигается другими средствами. Характер живописного решения изображенных деревьев, их стволов, ветвей, листвы, построения кроны в декорации Зала делле Ассе вполне соответствует вербальным итогам его научных штудий, где он пишет: “Во-первых, всякая ветвь любого растения, которую не одолевает ее собственная

тяжесть, изгибается, поднимая свою вершину к небу. Во-вторых, веточки, которые растут на ветвях деревьев внизу, больше тех, которые растут наверху... В-четвертых, те ветви растений будут наиболее сильными и в наиболее выгодном положении, которые ближе к самым крайним и верхним частям этих растений: а причина? В воздухе и в солнце”. А вот какова система расположения ветвей дерева и их толщина, по мнению Леонардо: “Никогда толщина раздвояющейся ветви не меняется от ветки до ветки, разве лишь почти неощутимо; а если приложить к ней ее веточки, рождающиеся между этими главными разветвлениями, то толщина восстановится в точности [и] вполне равномерно”. А в другом месте: “Ветки растений расположены двумя способами, а именно: либо они стоят друг против друга, либо нет; ежели они не друг против друга, то срединная ветвь будет изгибаться то в сторону одной веточки, то в сторону другой; если же они друг против друга, то срединная ветвь будет прямой”. Понятно, что при работе в Зале делле Ассе Леонардо выбирает для изображения жизни ветвей более сложный вариант, зачастую даже фантастический. Соответствующее рассуждение об особенностях листвы широколиственных деревьев также наглядно воплотилось в росписи венчающей части свода Зала делле Ассе: “Листва, которую образуют самые крайние разветвления деревьев, более заметна [для глаза] в верхней части дерева, чем в нижней...”¹⁹. Подобный подход, только реализованный живописными приемами и средствами, придавал особый иллюзионистический эффект, отличающий роспись Зала делле Ассе.

Декорация Зала делле Ассе с формальной точки зрения представляет собой довольно обычную для античной и ренессансной монументальной живописи декоративную систему убранства интерьера. Это иллюзионистическая декорация с пейзажными, а точнее, растительными мотивами, где все сознательно создаваемое художественное впечатление строится на простых и уже не раз использовавшихся приемах, но трактованных совершенно по-новому. Главная проблема иллюзионистической декорации коренится в необходимости живописной организации архитектуры стены и свода. Она может решаться как один из возможных вариантов, с помощью специальной художественной акцентировки стеной плоскости, которая не нарушает ее поверхности и не уводит взгляд зрителя в глубину или, наоборот, разрушает поверхность стены и создает иллюзию глубины, “прорыва” в окружающее пространство. И в одном и в другом случае роль изображенного дерева, как любой иной детали, подчеркивающей иллюзорность росписи, очень велика. Леонардо прибегает к первому способу решения этой монументальной задачи. Он сохраняет целостность стены, выделяет изображения стволов деревьев как существенный конструктивный элемент и сосредоточивает все иллюзионистические моменты в декорации свода. Даже если роспись и делалась его учениками, общая концепция была создана Леонардо. И именно ему принадлежит идея поместить на стены, укрепленные “стволами-колоннами”, купол из деревьев, веток, листвы, создав не только изобразительную иллюзию перголы в интерьере замка, но и сотворив то ощущение быстротечности и эфе-

мерности придворного празднества, какие ему уже доводилось устраивать для Лодовико Моро. При этом не были преданы забвению – главное требование для монументальной декорации – законы архитектоники. Вся прихотливая на первый взгляд декорация свода, несомая мощными опорами из стволов деревьев, строится с учетом проблем статики, жесткости выстроенного живописными средствами конструктивного каркаса, сбалансирования разнонаправленного движения ветвей, выделения главных опорных моментов и подчинения им второстепенных (декоративных) деталей²⁰.

Поэтому декорация Зала делле Ассе представляется одним из значительных памятников монументальной живописи конца кватроченто, где высокая геометрия и математический расчет, умозрительно созданные в изображении великого флорентийца, приобрели видимость орнаментального решения, воплощенного в растительной, органической форме. Общее решение росписи лишено той классической ясности, которая отличает современные ей памятники, хотя бы из-за совершенно неклассической по духу и форме *l'hoitor vasuì*, заставляющей вспомнить наследие готической эпохи, всегда заметное в Ломбардии, и которая очевидно обнаруживается в нагромождении растительных элементов на своде. Но не это влияние готических заветов, как всегда по-своему перетолкованных Леонардо, представляется важным. А тот несомненно не имеющий ничего общего со средневековой традицией “неготический” – из-за господства в нем ясного ренессансного и классического по своей сути ритма – дух, который и определяет специфику этого монументально-декоративного ансамбля, делаая его единственным в своем роде произведением эпохи. Роспись Зала делле Ассе – уникальное явление, сотворенное гением мастера. Но возникла она не в безвоздушном пространстве, а имеет очевидные связи с прошлой и современной художественной практикой, перетолкованной на свой собственный лад.

Классическая традиция неоднократно обращалась к изображению растительной темы, мотивов, видов садов в убранстве интерьеров жилых домов или вилл²¹. Сады, показанные с иллюзорной дотошностью, удивляли и восхищали зрителя детально выписанным разнообразным и многокрасочным растительным и животным миром²². Зачастую в такую декорацию включали и изображения произведений искусства – непременно для убранства сада фонтанов, колонн, статуй, герм, сфинксов, рельефов, популярных среди римлян произведений живописи на мраморе²³. Обычно воспроизведение сада в интерьере было отгорожено от зрителя изображением садовой решетки – необходимой границы, призванной усилить иллюзионистический эффект росписи²⁴. С той же целью вид на сад мог открываться и сквозь колонны портика, проемы в стене, также воссозданные средствами живописи²⁵. Чаще всего античные живописцы и владельцы тех интерьеров, которые были украшены такой декорацией, приветствовали пространное изображение сада во всем его разнообразии и великолепии, о чем свидетельствуют большинство сохранившихся памятников с росписью на темы сада²⁶ и классические литературные источники.

Встречалась и другая трактовка “садовой темы”, также имевшая иллюзионистический характер, когда в общем изображении сада старались выделить только одно дерево как главную тему и подчеркивали это с помощью соответствующего оформления в виде реального окна, арочного проема или включения в живописное изображение изгиба садовой решетки, калитки, фонтана, следуя в этом случае архитектурной практике²⁷. Подобные опыты имели широкое распространение, свои вкусовые, эстетические пристрастия и объяснения, на что указывают не только многие сохранившиеся живописные памятники, но и рассуждения Цицерона, излагавшего теорию Феофраста в письме к Титу Помпонию Аттику, о ширине оконных проемов и видах на сад, которые в зависимости от размера окна могут из него открываться²⁸. При всех нюансах изобразительных приемов, демонстрирующих “садовую декорацию”, наиболее часто встречающимся было изображение сада или его отдельных деревьев, вид на которые как бы реально открывается из пространства интерьера. В этом случае всеми возможными способами усиливалась и подчеркивалась “реальность” вида, и декорация отличалась последовательным иллюзионизмом.

Но был и другой, может даже более эффектный, иллюзионистический ход, который также использовали в римской монументальной живописи, пристрастной к такого рода трюкам. Это – попытка воссоздать средствами монументальной декорации в реальном архитектурном интерьере некое подобие сада, парка, когда зритель – хозяин дома, виллы или его гость просто находятся в саду, в беседке, перголе и уже из них любят садом и его достопримечательностями. Наиболее известный, обладающий высочайшими художественными достоинствами памятник такой декорации – роспись виллы Ливии в Прима Порта, где полная имитация природного окружения (травы, цветов, деревьев, птиц, фонтанов, сада) достигнута в самом интерьере²⁹. Этот эффект был еще больше замечен сразу после открытия росписи, когда еще не были утрачены многие элементы декорации свода³⁰. Наше обращение к декоративному опыту росписи виллы Ливии наиболее выигрышно, поскольку в декорации Зала делле Ассе Леонардо будет использовать аналогичный прием для достижения желательного иллюзионистического впечатления. А возможность известности подобных памятников античной монументальной декорации очень вероятна, поскольку и Альберти описывает похожие эффекты в саду в упомянутом выше диалоге “Теогенио”³¹.

Обращение к живописным памятникам древних римлян в связи с иллюзионистической росписью Зала делле Ассе далеко не случайно. Оно свидетельствует о внутреннем родстве декоративных принципов и приемов у художников классической древности и ренессансного мастера. Нельзя исключать и возможностей прямого влияния римского опыта декорирования интерьеров растительной темой на Леонардо, поскольку предполагаемые античные источники росписи Зала делле Ассе разнообразны и убедительно аргументированы³².

В эпоху Возрождения обычное решение классической иллюзионистической пейзажной декорации – представить на протяженной поверхности стены Салона или Лоджии в городском дворце, а еще лучше, по вполне понятным причинам, в замке или на вилле как бы реальный вид, открывающийся из соответствующим образом оформленного фактического или иллюзорного архитектурного проема, – вновь приобретает популярность. Это может быть воспроизведение действительного окна или прострannого портика, из которых открывается вид на тот или иной ландшафт. Пейзаж же, изображаемый в этом “архитектурном” оформлении, весьма разнолик. Выбор аллегорически трактованного, фантастического, идеального ландшафта, воскрешающего память о мифологических, классических, исторических преданиях места расположения декорируемого здания и его окрестностей, или конкретного пейзажа ближайшей округи, соответствующего реальным видам из данного интерьера, зависит от вкусов эпохи или заказчика, от соответствующей художественной ситуации, как, впрочем, и от достаточно случайных обстоятельств.

Ренессансная практика XIV–XV вв. и то, что будет продолжено уже после Леонардо в XVI столетии, убеждают в наличии всех указанных приемов. Можно вспомнить декорации в Палаццо Публико в Сьене, Гардеробной Папского дворца в Авиньоне, Зала Баронов в Кастелло ди Манта близ Салуццо, палаццо Даванцатти во Флоренции, Каза деи Барромеи в Милане, Казино ди Качча экс Борромеи в Орено, а также декорацию римских памятников: лоджии Каза деи Кавальери ди Роды, виллы кардинала Виссариона на виа Аппиа, виллы Бельведер Иннокентия VIII и уже более поздних, чем работа Леонардо, – Салона виллы Фарнезина в Риме, виллы Имперiale в Пезаро, виллы Барбаро в Мазере и многих других не менее знаменитых, а в ряде случаев и известных Леонардо памятников. В большинстве перечисленных живописных ансамблей, с учетом индивидуального декоративного решения в каждом отдельном случае, воспроизводится пейзажный вид, открывающийся из конкретного интерьера. Гораздо реже в ренессансной, как и в предшествующей античной, традиции в иллюзионистической декорации старались воссоздать в интерьере природное окружение. Как это, скажем, было в росписи виллы Ливии в Прима Порта или в росписи казино кардинала Виссариона, в декорации виллы Имперiale в Пезаро.

При всей своей уникальности роспись Зала делле Ассе в Кастелло Сфорцеско находится в границах очерченной художественной системы декорирования интерьеров пейзажными сценами с изображением деревьев. Но достаточно необычным представляется размещение подобного убранства в помещении городской резиденции герцогов Миланских, поскольку классическая и ренессансная традиции продуманно относились к характеру живописного убранства городского дворца и виллы, обязательно учитывая соответствие декорации назначению интерьера и характеру самой постройки – сельской или городской. При всех возможных исключениях, продиктованных пожеланиями заказчика, вкусами времени или иными причинами,

это правило стремились неукоснительно соблюдать. Поэтому столь любимые римлянами пейзажные композиции размещались в строго определенных помещениях и для них были предпочтительнее сельские резиденции. Не менее важно это было и для ренессансных владельцев городских и загородных резиденций, как и для мастеров, которые работали над их декоративным убранством.

Витрувий в своем трактате занимает по этому вопросу вполне однозначную позицию³³. А не менее авторитетный для эпохи Возрождения, чем Витрувий, Плиний Старший, вслед за автором трактата “Десять книг об архитектуре” приводит свидетельства об одном живописце августовского времени, подробно сообщая о характере такой пейзажной декорации³⁴. К индивидуальности пейзажной декорации и месту ее расположения, опираясь на античные, литературные источники и свое собственное понимание основополагающих принципов монументальной живописи, обращался и Альберти. Для него были одинаково важны тематические особенности живописного и декоративного убранства интерьеров и его формальные, художественные основы, в которых значительное место уделялось иллюзионистической трактовке. Отталкиваясь от античных источников³⁵, он утверждал, что в “частных домах” важна иллюзионистическая роспись и древние “на полях рисовали четырехугольные и круглые лабиринты для детских игр... нарисованную гибкую траву, перевитую волнистыми завитками. Бывало, что посредством мраморной мозаики создавали в спальнях видимость постланных ковров. Другие усыпали пол украшениями в виде венков и веток. Превозносили выдумку некоего Соза (Соса), устроившего в Пергаме пол, на котором казались лежащими остатки трапезы, – вещь вполне уместная в столовой”³⁶. И далее он говорит о пейзажной декорации и о том, где наиболее к месту она будет находиться, почти дословно цитируя при этом популярные в Ренессансе высказывания Витрувия и Плиния Старшего: “Поскольку живопись и поэзия разнообразны, изображая то достойнейшие подвиги величайших правителей, то нравы частных граждан, то сельскую жизнь, – первое из этого, величавое, будет находить применение в общественных зданиях и зданиях наиболее знатных людей, а последнее более всего годится для садов, будучи из всех наиболее приятно. Мы весьма радуемся, когда видим красоты мест, и гавань, и рыбные ловли, и места охоты, и купанья, и игры поселян, и всех цветущее и зеленеющее”³⁷.

По мнению автора трактата “Десять книг о зодчестве”, следует учиться уроки, которые нам преподали древние в собственном творчестве. Поэтому растительная тема, изображение деревьев и всех даров Флоры (“гибкая трава”, “венки, ветви”, “все цветущее и зеленеющее”) достойны найти место при декорировании интерьера “частного дома” и у современников Альберти. Но при этом Альберти “ненавидит пышность”, и его радует только то, “что избрал ум для красоты и изящества”, а также он не хочет, “чтобы стена была сплошь заполнена картинами или извая-

ниями или была совершенно покрыта и занята повествованиями. То же видим мы, бывает с драгоценными камнями и особенно с жемчугом: если держать их в куче, они тускнеют”³⁸.

Поэтому, хотя на первый взгляд и кажется, что Леонардо нарушил этот важный принцип античных и ренессансных художественных представлений о декорировании пейзажными темами именно сельской постройки, ситуация с убранством Зала делле Ассе была сложнее. Как мы помним, Зала соседствовала с классической лоджией, так что одно из требований к загородной резиденции – открытость видов и наличие лоджии – было соблюдено, а сам Кастелло Сфорцеско находился на окраине города. Апартаменты герцога, где располагалась Зала делле Ассе, были предназначены для приватной жизни владельца. Таким образом, и соображения Альберти о декорации “частного дома”, в том числе и в “резиденции правителя”, не были забыты. Но следует помнить еще одну деталь. Желание придать Зала делле Ассе новое убранство и сам характер этой декорации были продиктованы волей Лодовико Моро, с которой должен был считаться Леонардо. А герцога радовали удовольствия сельской жизни, собственные загородные резиденции, в том числе и La Sforzesca в Виджевано, законченная в 1486 г., чьи земли и само владение он передал в собственность молодой жене в качестве свадебного дара (1491)³⁹. А она любила La Sforzesca, называла ее своим “Парадизом”, что, впрочем, делали и приезжающие гости. Каждодневно посещала резиденцию вместе с мужем в окружении охотничьих собак и соколов, где играла в мяч, о чем с удовольствием и неоднократно писала сестре Изабелле д’Эсте. Возможно, поэтому в память об умершей Беатриче д’Эсте Лодовико Моро и выбрал “сельскую тему” для декорирования Зала делле Ассе. К тому же и Леонардо бывал в этом “Парадизе” в начале 1494 г., куда его приглашали для устройства придворных празднеств, инженерных и строительных работ.

Таким образом, Леонардо, следуя пожеланиям своего покровителя, знал и учитывал при декорировании Зала делле Ассе изобразительную и умозрительную традицию, как античную, так и ренессансную, изображения “растительной темы” в убранстве “частного дома” и “дома правителя”, с чем-то соглашаясь и принимая, а от чего-то отказываясь. Но не менее существенным представляется для него и уже сложившийся к концу XV столетия опыт украшения ренессансного сада соответствующим образом подстриженными посадками, перголами, беседками. Поэтому именно иллюзию садового павильона, перголы воссоздает Леонардо в Кастелло Сфорцеско.

Мы можем встретить занимательное по своему контексту для декорации Зала делле Ассе описание перголы в популярном и многократно издававшемся в конце XV в. латинском трактате “О выгодах сельского хозяйства” (“Opus ruralium commodorum”, 1305) богатого болонского пополана, политического деятеля, юриста по образованию и роду занятий Пьеро ди Крешенци: “...в саду следует устроить беседку с комнатами и помеще-

ниями из деревьев, где король или королева могут находиться вместе с баронами и дамами в недождливую погоду. Подобную беседку хорошо делать так. Следует отмерить и разметить величину будущих комнат и помещений и вместо стен посадить плодовые деревья – если то будет угодно сеньору, такие, которые быстро растут, как, например, вишни и яблони. Но еще лучше посадить ивы или вязы, подрезая их, устраивая для них подпорки и подвязывая их, по истечении ряда лет можно дожидаться, что они образуют стены и крыши. Впрочем, быстрее и проще сделать подобную беседку из сухого дерева, а вокруг посадить виноград, который покроет все сооружение. Можно устроить также в названном саду большой шатер из сухого дерева или зеленых деревьев и покрыть его виноградными лозами... И король не должен в таком саду развлекаться постоянно, а только время от времени отдыхать здесь, исполнив все необходимые дела своего правления, и прославлять Всевышнего Бога – виновника, начало и причину всех дозволенных удовольствий. Ведь, по превосходному выражению Цицерона, мы рождены не для развлечений, а для более серьезных и важных дел. Но время от времени, исполнив все необходимое и нужное, мы вправе предаться отдохновению”⁴⁰.

Вслед за предшественниками Альберти считает, что весьма полезны для здоровья не только пейзажные виды и их изображения, но и сами сады с их павильонами и посадками, окружающие городской дом или виллу, где обязательно нужно некоторые породы деревьев “сажать тесными рядами”, где ими, “склоняющими и переплетающими свои ветви, будут образованы круги и полукруги или те очертания, которые больше всего одобряют в участках зданий”, а “виноградная лоза будет виться по колоннам”, и “ряды деревьев будут ставиться параллельно”. Но особенно привлекает в описании Альберти то, что в саду “на площадках писали имена господ буксом или благовонными цветами”, как затем в саду Ручеллаи помещали фамильные гербы в цветочных гирляндах над буксовой изгородью⁴¹. Ведь сходное решение обнаруживается в декорации Зала делле Ассе.

Уподобление декорации Зала делле Ассе перголе будет обоснованнее, если учесть упомянутые выше свидетельства, а также изображения пергол в саду, которые часто встречаются в живописи XV в., в том числе и в вышедших как раз в это время иллюстрированных изданиях “Декамерона” Боккаччо (1492) и в сочинении Фра Франческо Колонна “Сон Полифила” (1499), где можно наблюдать много параллелей с росписью Леонардо. Персонажи этих сочинений, а часто это любовные парочки, встречаются в перголах, беседуют там, обедают, наслаждаются игрой музыкальных инструментов и музыкой фонтанов, не забывая и о милых любовных радостях.

В миланские годы Леонардо в числе своих многочисленных придворных обязанностей занимался и созданием садовых беседок, оград, пергол для свадебных торжеств 1488–1489 гг. На одном рисунке из Атлантического кодекса (*fol. 357 verso-a*; ср.: *fol. 23 verso*; Амброзиана, Милан) подробно показана

на украшенная вазонами с цветами, объединенными протянутыми и сплетенными из цветов и растений фестонами, садовая ограда (*modi di muri d'orti*) из поставленных на высокий цоколь колонн с помещенной между ними плетеной решеткой⁴². Отдельно на листе изображены различные варианты плетений решетки (вспомним узоры из веревок и ветвей в Зала делле Ассе) и схематичный набросок перголы. Тем самым, приступая к декорации Зала делле Ассе, Леонардо уже обращался к любимому Ренессансом элементу убранства сада и его устройству.

Но есть еще одна очень важная особенность декорации Зала делле Ассе, о которой еще не упоминалось и которая заставляет вспомнить инициалы хозяев или гербы, какие советовали помещать в садах Альберти и Ручеллаи. По главным осям декорации Зала в нижней части свода на фоне зелени кроны деревьев были помещены фигурные щиты с надписями, имеющими любезное сердцу герцога Миланского династическое звучание, прославляющее фамилию Сфорца, внешнеполитическую деятельность правителя Милана, его самого, и отсылающее читателя к важнейшим историческим событиям 1490-х годов⁴³. Эти щиты покоились на специальных импостах в виде классических капителей, а их форма была предложена Лукой Пачоли. Текст северо-западного щита прославляет соглашение о браке племянницы Лодовико Моро, Бьянки Марии Сфорца, с императором Максимилианом I (1493). На юго-восточном можно прочесть надпись об основании герцогского дома Сфорца после смерти Филиппо Мария Висконти и о получении титула герцога Лодовико Моро от императора Максимилиана I в 1495 г. На северо-восточном щите говорится о победе Лодовико Моро над французскими войсками Карла VIII в битве при Форново (1495) и о его поездке вместе с Беатриче д'Эсте в Германию для заключения антифранцузского альянса с Максимилианом I (1496). Текст на еще одном щите не сохранился, но скорее всего он отсылал к событиям 1494 г., также связанным с Максимилианом I. Упоминание во всех сохранившихся надписях германского императора есть явное свидетельство расчетов, которые строил герцог Миланский в своей внешней политике, что придает декорации Зала делле Ассе и политическую актуальность.

Злободневность и династическая важность росписи усиливаются благодаря еще одной важной детали, что подчеркивается расположением последней в окулусе свода, где помещен господствующий над всем Залом щит с гербом Лодовико Моро и гербом семьи, как сказал бы Франческо Ручеллаи, описывая украшение изгороди своего сада, “из которой происходит моя почтенная супруга”, т.е. Беатриче д'Эсте. На аналогичном изображении гербов четы правителей Милана, помещенном на Pallio, пожертвованном Лодовико Моро в сакристию церкви Мадонна дель Монте около Варезе, сохранился и девиз IVGALES, прославляющий супружеский союз Лодовико и Беатриче. Вообще поиски зримого воплощения крепости брачных уз волновали Сфорца, и над этой темой работал Леонардо в рисунке для ювелирного украшения в виде решетки, куда он пытался помес-

тить первые буквы имен супругов (LV и VE). Поэтому изображение многократно повторяющегося сплетения ветвей деревьев, перевязанных узловатыми веревками в декорации свода Зала делле Ассе, имитирующей перголу, и скрепленных гербом в окулусе свода, – наглядный образ “скрепленной”, “перевитой”, “связанной”, прочной супружеской любви, как и на решетке ювелирного украшения с вписанными в нее буквами LV и VE. К тому же не следует забывать и предназначения перголы в убранстве ренессансного сада, часто связанного с любовными досугами.

Общественное и личное в жизни Лодовико Моро в буквальном смысле соединено вместе в росписи Зала делле Ассе благодаря выбранному художественному решению Леонардо, где иллюзионистические эффекты придавали живописному убранству наглядность. Но безвременная смерть Беатриче д’Эсте вносит в декорацию дополнительную и совершенно иную ноту. Изображение разрушающих каменную кладку корней растений, деревьев, человеческого трупа придает декорации звучание тем “Memento mori” и “Триумфа смерти”. Но ощущение бренности жизни, суетности человеческих деяний, переживаний и усилий побеждается зримыми и иллюзорно трактованными образами органических сил природного мира, столь привлекавшими Леонардо. Так в декорации Зала делле Ассе появляется и мемориальное значение, часто связанное в истории живописи с изображением деревьев. Однако не из легких, податливых, зависимых от опоры вьющихся растений (плющей, вьюнков, виноградных лоз) смастерил свою “перголу” Леонардо. Мощные и сильные деревья, напоминающие дубы и платаны, образуют эту постройку, своей архитектурной размеренностью свидетельствуя не столько об игре прихотливого ума человека и не о случайностях природного роста растений, сколько о некоей космической всепобеждающей закономерности, логике всемирной гармонии бытия.

Таким образом, декорация Зала делле Ассе не только напоминала о бренности бытия, но и помогала вспомнить умершую Беатриче д’Эсте, излечивая от печали по умершей молодой супруге. Ведь, по мнению того же Альберти, только один вид красивой местности излечивает от всех бед. И пейзажная декорация важна для здоровья ее владельца и зрителя⁴⁴.

Как мы помним, в сентябре 1498 г. при миланском дворе хотели “наслаждаться” декоративным убранством Зала делле Ассе, так и оставшегося неоконченным, а уже в августе следующего года беда, которую давно ожидали в Милане, разразилась – французские войска вступили на миланскую территорию. 31 августа герцог Лодовико Моро бежит из города, и 3 сентября противник вступает в Милан. Да и сам Леонардо с ближайшим окружением, рукописями, наличными деньгами покидает город в декабре 1499 г. В связи с этими трагическими жизненными обстоятельствами можно вновь вернуться к популярной “Поэтике” Горация, любимой в эпоху Возрождения, строки из которой были вынесены в эпитаф, и процитировать весь отрывок, напомнивший о созвучности художественного произведения условиям его возникновения, а его отдельных деталей – общей структуре живописного или

поэтического повествования⁴⁵. Размышление об этом и есть задача художника. Гораций пишет:

Взявшись писать, выбирайте себе задачу по силам!
Прежде прикиньте в уме, что смогут вынести плечи,
Что не поднимут они. Кто выбрал посылную тему,
Тот обретет и красивую речь, и ясный порядок.
Ясность порядка и прелесть его (или я ошибаюсь?)
В том всегда состоит, чтоб у места сказать об уместном,
А остальное уметь отложить до нужного часа

Гораций. Наука поэзии, 38–44

Ранее Гораций, предвосхищая только что прозвучавшее пожелание художнику, приводит примеры того, что не следует делать “взявшемуся писать”, говоря в том числе и о живописце, любившем изображать кипарисы:

“...Художникам, как и поэтам,
Издавна право дано дерзать на все, что угодно!”
.....
Только с умом, а не так, чтоб недоброе путалось с добрым,
Чтобы дружили с ягнятами львы, а со змеями пташки.
Так ведь бывает не раз: к обещавшему много зачину
Вдруг подшивает поэт блестящую ярко заплату,
Этакий красный лоскут – описание ли рощи Дианы,
Или ручья, что бежит, извиваясь по чистому лугу,
Или же Рейна-реки, или радуги в небе дождливом, –
Только беда: не у места они. Допустим, умеешь
Ты рисовать кипарис, – но зачем, коль щедрый заказчик
Чудом спасается вплавь из обломков крушенья?

Гораций. Наука поэзии, 9–21⁴⁶

Лодовико Моро потерпел “крушенье”, и роспись Зала делле Ассе стала не нужна ни ему, ни мастеру, создавшему ее. Она оказалась “не у места”, хотя одна из тем, звучащая в этой декорации, – о бренности мира и всего пребывающего в нем – была весьма актуальной. В дальнейшей судьбе герцога Миланского ожидал не увитый свежей листвою павильон, а тюремная камера и железная клетка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пер. М.Л. Гаспарова. По указанию одного античного комментатора Горация, в этих строках поэт намекает на известный анекдот о живописце, хорошо умевшем изображать только кипарисы и “набившем” на этом руку. Но ведь кипарис – это дерево, посвященное мертвым. И когда некто, спасшийся после страшного кораблекрушения, попросил этого художника изобразить само бедствие и чудесное спасение на картине, которая предназначалась для посвящения в храм Нептуна, тот спросил, не написать ли тут же и кипарис.

² *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского; Под ред. А.Г. Габричевского. М., 1994. Т. 3. С. 18; см. также: *Rubin P.* What men saw: Vasari's life of Leonardo da Vinci and the image of the Renaissance artist // *Art History*. 1990. Vol. 13, N 1. P. 34–46.

³ Цит. по: *Gantner J. Les fragments recemment decouverts d'une fresque de Leonard de Vinci au Chateau de Milan // Gazzette des Beaux Arts. 1959. Vol. 53. P. 34.*

⁴ *Pomilio M., Ottino della Chiesa A. L'Opera completa di Leonardo pittore. Milano, 1978. P. 100.*

⁵ См.: *Gantner J. Op. cit. P. 27–34; Monod Herzen E. Leonardo da Vinci e la Salla delle Asse // Revue d'esthetique. 1962. Vol. 15. P. 47–52; Kemp M. Leonardo da Vinci: The marvellous works of Nature and Man. London; Cambridge (Mass.). 1981. P. 181–189; Marani P.C. Leonardo e le colonne "ad tronchonos": tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro // Raccolta Vinciana. 1982. Vol. 21. P. 103–120.*

⁶ На одном из фрагментов росписи, открытом как раз в северо-восточном углу здания во время реставрации в 1954–1955 гг., можно увидеть некие субструкции, которые напоминают изображение моста, что создает еще один иллюзионистический эффект всей декорации (*Gantner J. Op. cit. P. 30*).

⁷ Об этом свидетельствовал еще Лука Белтрами, участвовавший в реставрации Зала после раскрытия росписи свода, а позднее издатель фундаментального корпуса документов, связанных с жизнью мастера, в ранней статье: *Beltrami L. Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse nel Castello di Milano // Rassegna d'Arte. 1902. P. 65–98.* Среди растений, изображенных в декорации, угадывается любимая в родном городке художника в Винчи *thipha latifolia*.

⁸ См.: *Malaguzzi-Valeri E. La corte di Lodovico il Moro. Milano, 1913–1923. Vol. 1–4.* Особенно пространный раздел "La Vita Privata" в 1-м томе этого издания.

⁹ *Kemp M. Op. cit. P. 181.*

¹⁰ *Beltrami L. Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci. Milano, 1919. P. 50. N 86* (цит. по: *Гуковский М.А. Леонардо да Винчи: Творческая биография. Л.; М., 1967. С. 124*).

¹¹ См.: *Popham A.E. The drawings of Leonardo da Vinci. L., 1977. P. 149 (ill. 253). (1st ed. – 1946.)*

Вазари также указывает на этот интерес мастера: "Для портьеры... ему был заказан картон с изображением Адама и Евы, согрешивших в земном раю, на котором Леонардо кистью и светлотенью, высветленной белильными бликами, написал луг с бесчисленными травами и несколькими животными, и постине можно сказать, что по тщательности и правдоподобию изображения божественного мира ни один талант не мог бы сделать ничего подобного. Есть там фиговое дерево, которое, не говоря о перспективном сокращении листьев и общем виде расположения ветвей, выполнено с такой любовью, что теряешься при одной мысли о том, что у человека может быть столько терпения. Есть там и пальмовое дерево, в котором округлость его плодов проработана с таким великим и поразительным искусством, что только терпение и гений Леонардо могли это сделать" (*Вазари Дж. Указ. соч. Т. 3. С. 19*).

¹² *Popham A.E. Op. cit. P. 149–150 (ill. 254, 256, 257).* На листе из Королевской библиотеки Виндзора (№ 12431 verso; ок. 1498 г.) с изображением одинокого дерева и части подлеска существует запись Леонардо с рассуждениями об особенностях отбрасываемой деревом тени, о распределении света в его кроне и о проникновении сквозь нее солнечных лучей (*Ibid. P. 151, ill. 262b*).

¹³ *Ibid. (ill. 262a).*

¹⁴ Эта мысль характерна для античной теории архитектуры (Витрувий, Десять книг об архитектуре, V, I, 3; см. также: *Барбаро Д. Комментарии к "Десяти книгам об архитектуре" Витрувия. М., 1937. С. 178*). Об этом говорит, следуя за Витрувием, Альберти, исходя из общей позиции: "...здание есть как бы живое существо, создавая которое следует подражать природе" (*Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1. С. 317*), а также повторяя эту мысль и говоря о колоннах-деревьях в других разделах трактата "Десять книг о зодчестве" (Там же. С. 31–32, 223). Правда, для Витрувия, а затем и для Альберти сравнение архитектуры с организмом животного и человека важнее, чем аналогии с организмом растения. Подробнее см.: *Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. СПб., 2001. С. 96–124.* Органические растительные моменты любил подчеркивать в архитектурных формах и сам Леонардо, о чем свидетельствует рисунок капители из Атлантического кодекса (*fol. 266 verso-a*; Амбросиана, Милан); *Pedretti C. Leonardo: architect. L., 1986. P. 80 (1st ed. – 1981).* Уподобление ко-

лонны дереву встречается и позднее, в частности в сочинении Филибера Делорма “Первый том архитектуры” (*Lecoq A.-M. The garden of wisdom by Bernard Palissy // The history of garden design: The Western tradition from the Renaissance to the present day / Eds. M. Mosser, G. Teyssot. L., 1991. P. 74; см. также: Ефимова Е. Теоретические сочинения Филибера Делорма // Вопросы искусства. (2/96). М., 1996. С. 245–275).*

¹⁵ Старший современник автора декорации Зала делле Ассе в Каstellо Сфорцеско, Л.-Б. Альберти, в морально-философском диалоге “Теогенио” высказывается по этому поводу вполне определенно: “Но сядем здесь, если тебе угодно, среди этих миртов – в месте не менее восхитительном, чем ваши огромные и роскошные театры и храмы. Здесь – колонны, созданные самой природой. Их столько же, сколько стройных деревьев ты видишь перед собой. Здесь в вышине ограждает нас от солнца приятнейшая сень этих буков и елей. А кругом, куда ни обратишься, ты видишь превосходнейшие краски разнообразных цветов, влетающих среди тени в яркую зелень и побеждающих сияние и ясность неба! И со всех сторон веют на тебя ветерки, несущие тебе радость и приятнейшие благовония” (цит. по: *Альберти Л.-Б. Указ. соч. М., 1937. Т. 2. С. 630).*

¹⁶ Леонардо всегда увлекали сложные хитросплетения предметов, явлений природного мира, творений человеческих рук. И в этом отношении роспись Зала делле Ассе находится в русле творческих исканий мастера и его интереса к многообразным проявлениям сложной динамики жизни природы. Это наглядно демонстрируют его тексты, а также рисунки с изображением растений, деревьев, ветвей, о чем уже говорилось, мужских и женских волос, сложного убора женских причесок, изгибов ткани и особенно водных потоков, дождей, гроз, природных катаклизмов или даже того, как падает в жидкую грязь, разбрызгивая ее, артиллерийское ядро. На этот интерес указывал и Вазари, приводя как раз эпизод, демонстрирующий внимание Леонардо к веревкам и узлам, вызывающее заинтересованность его окружения: “...он не щадил своего времени вплоть до того, что рисовал вязи из веревок с таким расчетом, чтобы можно было проследить от одного конца до другого все их переплетение, заполнявшее в завершение всего целый круг. Один из этих рисунков, сложнейший и очень красивый, можно видеть на гравюре, а в середине его – следующие слова: *Leonardus Vinci Acadimia*” (*Вазари Дж. Указ. соч. М., 1994. Т. 3. С. 17).* Скорее всего, всевозможные хитросплетения волновали Леонардо и во время работы над известным щитом с изображением Горгоны Медузы и Медузы “с клубком змей вместо прически” (Там же. С. 19–20, 21). Особое внимание Леонардо уделял человеческим волосам. Вазари сообщает: “Он испытывал такое удовольствие, когда видел в натуре людей со странными лицами, бородастыми или волосатыми, что готов был целыми днями ходить по пятам такого понравившегося ему человека и запоминал его настолько, что потом, вернувшись домой, зарисовывал его так, словно имел его перед глазами”. И в другом месте: “В Милане Леонардо взял в ученики Салаи, который был очень привлекателен своей прелестью и своей красотой, имея прекрасные курчавые волосы, которые вились колечками и очень нравились Леонардо” (Там же. С. 22, 26). Следует обратить внимание на изображение вьющихся волос в живописных произведениях и рисунках Леонардо: фигура левого ангела в “Крещении” Верроккио (Уфицци, Флоренция) и фигура архангела и Мадонны в “Благовещении” (там же); особенно показателен “Женский портрет” (Джиневра де Бенчи?) (Национальная галерея, Вашингтон), где структура гладких и частично вьющихся женских волос сознательно и продуманно изображена как контраст жестким и колким веткам можжевельника, а также прозрачной, зыбкой листве деревьев заднего плана, и “Мадонна в гроте” (Лувр, Париж), в которой сопоставление по-разному трактованных волос персонажей и многоликого растительного мира грота очень важно, как это можно наблюдать в следующих работах: “Святая Анна и Мадонна с младенцем” (там же), “Вахх” (там же), “Мадонна Литта” (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), “Дама с горностаем” (Музей Чартгоржских, Краков), “Джоконда” (Лувр, Париж), “Святая Анна, Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем” (Национальная галерея, Лондон), “Иоанн Креститель” (Лувр, Париж), “Портрет музыканта” (Амброзиана, Милан); рисунки Леонардо, специально трактующие изображение вьющихся волос человека и шерсти животных, мужских бород (включая знаменитый “Автопортрет” из Библиотеки в Турине и “Портрет Изабеллы д’Эсте”

из Лувра), развевающуюся ткань, ее изломы, см в кн.: *Popham A.E.* Op. cit. P. 101–102 (ill. 1–7), p. 108 (ill. 50), p. 112 (ill. 78a, b, 79a,b, 80), p. 112 (ill. 82), p. 113 (ill. 87, 88), p. 115–116 (ill. 103), p. 123 (ill. 118), p. 124 (ill. 120–123), p. 125–128 (ill. 126–129, 130a,b, 131a,b,c,d, 133, 134a, 137b), p. 129–133 (ill. 140c, 141–150, 152–156, 158), p. 135 (ill. 169, 172), p. 136–138 (ill. 181–183, 186–189), p. 141–142 (ill. 207, 208, 209a,b, 210, 211), p. 146 (ill. 231, 233), p. 155 (ill. 282). Значительное место в научных исследованиях Леонардо занимает изучение природных катаклизмов, облаков, дождя, динамики воды, водных потоков, где органика движения, с его точки зрения, родственна между собой и подобна росту растений (*Ibid.* P. 122–123, ill. 116c; p. 154–155, ill. 279–281, 283; p. 156–159, ill. 288, 290–296, 301). В этом отношении особенно симптоматичен лист из Королевской библиотеки в Виндзоре с сидящим под деревом бородатым стариком с развевающимися волосами, чье изображение соседствует с графическим анализом водной струи, которая преодолевает преграду, и с объясняющей эту аналогию записью (*Ibid.* P. 155, ill. 282).

¹⁷ Это прекрасно понял и прочувствовал еще в начале прошлого века Александр Бенуа, когда писал не о самой росписи Зала делле Ассе, а лишь об одном уже упомянутом рисунке Леонардо с изображением дерева (ок. 1503 г., Королевская библиотека, Виндзор): “Больше всего дразнило ум Леонардо желание понять организм каждого предмета в отдельности и организм всего мироздания. Все его искусство есть до некоторой степени попытка фиксировать в пластической форме общее *perpetuum mobile*, вечную переменчивость, вечное движение и неразрывную связанность всех моментов движения. Дерево его интересует не своим силуэтом, не “орнаментом”, но тем, как оно “произрастает”, как наполняет свои суставы соками, как оно неуловимо для глаза постоянно развивается и следовательно, движется. Что за красота его этюд дерева в Виндзоре! Красота эта заключена не в изяществе линий и их плетении, не в “фотографической” точности, с которою Леонардо передал данный индивидуум дерева, а в том, что он представил в извилинах и бугорках ствола, в мощном разветвлении короны как бы саму плодоносную силу, бьющую из почвы и создающую форму растения” (*Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. СПб.: Нева, 2002. Т. 2. С. 142). (1-е изд. – 1912.)

¹⁸ См.: *Lorenzo G. de.* Leonardo da Vinci e la geologia. Bologna, 1920. P. 91–149; *Bazardi A.* La botanica nel pensiero di Leonardo. Milano, 1953; *Kemp M.* Op. cit.; *Emboden W.A.* Leonardo da Vinci on plants and gardens. Portland, 1987. Особенно см. соответствующие разделы в кн.: *Levi d'Ancona M.* The garden of the Renaissance: Botanical symbolism in Italian painting. Firenze, 1977; *Emison P.* Leonardo's landscape in the “Madonna of the Rocks” // *Zeitschrift für kunstgeschichte.* 1993. [N] 1. S. 116–118.

¹⁹ Трактат о живописи, 822 (888); 828a (826c); 828b (826c); 826 (847) (цит. по: Леонардо да Винчи: Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. Впервые полностью переведенная на русский язык А.А. Губером и В.К. Шилейко под общей редакцией А.Г. Габричевского и со вступительной статьей В.Н. Лазарева. М., 1934. С. 312–315).

²⁰ См. схему декоративного убранства Зала делле Ассе в кн.: *Kemp M.* Op. cit. P. 185; см. также: *Leonardo da Vinci: engineer and architect: Catalogue of exhibition.* Montreal, 1987. P. 199–200. В это время растительными элементами в архитектуре интересовался и Браманте. Близость поисков обоих мастеров отмечена уже Ломатто: *Pedretti C.* Op. cit. P. 92–93.

²¹ См.: *Ростовцев М.И.* Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж. СПб., 1907; *Максимова М.И.* Античные архитектурные сады Италии // Сов. археология. 1941. Т. 7; *Settis S.* Le pareti ingannevoli: La villa di Livia e la pittura di giardino. Milano, 2002 (см. библиографию: p. 61–63).

²² Помимо простого удовольствия, которое вызывали сами сады и их изображения в живописи у римлян, о чем многократно свидетельствует античная литература (см.: *Littlewood A.R.* Ancient literary evidence for the pleasure gardens of Roman country villas // *Ancient Roman gardens.* Wash., 1987. P. 7–30), следует помнить и об одном из аспектов восприятия древними категории красоты. Красота, по понятиям эллинистической поэтики, доставшейся в наследию римлянам и активно ими использовавшейся и развивавшейся, включает в себя и поэ-

тический смысл разнообразия, т.е. пестроты и изощренности. Понятие “variatio”, восходящее к Аполлонию Родосскому и Филодему, было развито Горацием, а Лукреций передает его пейзажными образами, изображающими цветущие и возделанные поля, сады, где голубизна оливы (*olearum saerulea*) сочетается с разнообразной прелестью (*vario distincta lepore*) и все это украшено сладкими плодами (*omnia pomis intersita dulcibus ornata*) (Лукреций, О природе вещей, V, 1372–1378). Указанный отрывок из Лукреция – это не просто поэтический описание возделанной земли, сада, но и существенный элемент его поэтики, насыщенный эстетическими терминами. Здесь присутствуют красота (*lepos*) и украшение (*ornare*), которые мыслятся в разнообразии (*variatus*), и при этом полезное (*prosum*) соединяется с приятным (*dulce*) (подробнее см.: *Покровская З.А. Эпикурейцы и литературная критика // Древнегреческая литературная критика. М., 1975. С. 263–264*). Описание обработанной трудами человека земли, сада у Лукреция следует привести подробнее, поскольку оно представляет собой наглядную параллель расцвету римского живописного пейзажа в эпоху Августа, но в то же время имеет отношение к декорации Леонардо, поскольку повествует о деяниях “первых людей”:

Первый посева пример и образчик прививки деревьев
Был непосредственно дан природою, все созидающей:
Ягоды, жолуди, вниз упадавшие наземь с деревьев,
Густо роясь у корней, своевременно все выростали.
Это и подало мысль прививать к деревьям отростки
И на полях насаждать молодые отводки растений.
Всячески стали затем обрабатывать милое поле
И замечали тогда, что на нем от ухода за почвой
Диких растений плоды получались нежнее и слаще.
День ото дня отходить заставляли леса на высоты
И по долинам места уступать возделанным пашням,
Чтобы озера, луга, ручьи, виноградники, нивы
Всюду иметь по холмам и полям, чтобы сетью седого
Роши оливы пробегать могли, среди них выделяясь,
И разрастаться везде по склонам, равнинам и долам.
Также поля и теперь, как ты видишь, красиво пестреют
Полные сочных плодов, прорезают сады их повсюду,
И окаймляют кругом кустарников ягодных чащи.

Лукреций, О природе вещей, V, 1361–1380. Пер. Ф.А. Петровского

О влиянии Лукреция на культуру, эстетическую мысль и художественную практику эпохи Возрождения см.: *Wingspear A.W. Lucretius and scientific thought. Montreal, 1963; Nichols J.H. Epicurean political philosophy: the “De rerum natura” of Lucretius. N.Y., 1972.*

²³ См. декорации в помещении № 32 (триклиний) Дома Золотого браслета и Дома Амазонок в Помпеях (см.: *Коарелли Ф., Де Альбенгиус Э., Гвидобальди М.П., Пезандо Ф., Вароне А. Помпеи. М.: Слово/Slovo, 2002. С. 210–211; Settis S. Op. cit. P. 40, 54*).

²⁴ Декорация Дома на правом берегу Тибра (вилла Фарнезина), виллы Ливии в Прима Порта, Аудитории Мецената в Эсквилинских садах в Риме, Дома Амазонок в Помпеях, Митреума в Остии и других памятников (*Settis S. Op. cit. P. 17–19, 32, 33, 40, 64, 67, 69, 75*).

²⁵ Декорация экседры в Доме Менандра в Помпеях, виллы П. Фанния Синистра в Боскореале, “черной” кубикеры Дома Цветочной кубикеры в Помпеях (*Settis S. Op. cit. P. 21*).

²⁶ Декорация Стабианских терм в Помпеях, экседры на вилле П. Фанния Синистра в Боскореале, дома П. Корнелио Тегета и других помпейских домов (*Gothein M.L. Geschichte der Gartenkunst. Jena, 1926. Bd. 1. S. 103, 104, 106, 107, 126, 128, 133; Barnabei F. La villa di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale. Bologna, 1901; Lehmann P.W. Roman wall painting from Boscoreale in the Metropolitan museum of art. Cambridge (Mass.), 1953; Settis S. Op. cit. P. 67, 69; см. также: Littlewood A.R. Op. cit.*).

²⁷ Например, декорация Дома Менандра в Помпеях. Но наиболее эффектный памятник с такой декорацией – это роспись ниш, оформленных как реальные оконные проемы, в Аудитории Мецената, которая была одним из павильонов, предназначенным для театральных представлений, в Эсквилинских садах в Риме, – памятник, знаменитый и историческими

преданиями, связанными с садами известного сподвижника императора Августа. Меценат был первым человеком, разбившим парк на Эсквiline – месте, до этого времени страшном по своему облику, реалиям и влиянию на и без того неблагоприятный климат Рима. Здесь были общее кладбище “нищего люда” и городская свалка, прибежище воров, колдуний и зверья, охочего до падали, распространяющие зловоние, удушье и заразу (Гораций, Сатиры, I, 8). Именно здесь, следуя градостроительной политике Августа, Меценат по совету императора и разбивает сады на высокой насыпи, скрывшей кладбище и свалку, что оздоровило климат Рима и было большим благодеянием для его граждан: “...ну а теперь Эсквилин заселен; тут воздух здоровый. / Нынче по насыпи можно гулять...” (Там же. I, 8, 14–15). Позднее, по завещанию Мецената, его сады, как и все достойные, перешли к Августу.

²⁸ «Ты недоволен тем, что окна узки. Знай: ты прирацашь “Воспитание Кира”, ибо когда я там говорил то же, то Кир уверял меня, что через широкие отверстия вид на сад не так приятен. И в самом деле, возьмем точку зрения α , рассматриваемый предмет β , γ лучи ζ и т.д. Остальное ты ведь понимаешь. Ибо если бы мы видели вследствие попадания образов в глаз, то образы сильно страдали бы в узких проемах. А теперь это истечение лучей происходит прекрасно. Если ты будешь недоволен прочим, я не стану молчать, если только это не будет в таком роде, что его удастся исправить без издержек» (Цицерон, Письма, XXIX, 2). Автор послания шуточно обыгрывает название популярного педагогического сочинения Ксенофонта “Воспитание Кира” (“Киропедия”) и такое же имя архитектора, работавшего на его виллах.

²⁹ См.: *Gabriel M.M. Livia's Garden Room at Prima Porta. N.Y., 1955; Calci C., Messineo G. La villa di Livia a Prima Porta. Roma, 1984; Settis S. Op. cit.* Декорация триклинной виллы Ливии была открыта в середине XIX в., но существовали и памятники с аналогичной росписью, пусть не столь высокого качества, как, скажем, декорация Дома Амазонок в Помпеях (*Settis S. Op. cit. P. 39, 40*). Так что нельзя исключать возможного влияния подобной декорации, особенно иллюзионистических пейзажных видов из Золотого дома Нерона в Риме, на ренессансную живопись, что блестяще доказал в свое время И. Бергстрём (*Bergström I. Revival of antique illusionistic wall painting in Renaissance art. Göteborg, 1957; Schulz J. Pinturicchio and the revival of antiquity // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1962. Vol. 25. P. 35–55; Idem. The revival of antique vault decoration // Studies in Western Art. Princeton, 1963. P. 67–74; Dacos N. La Decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance. L., 1969*). К тому же вилла Ливии могла быть известна не только по своим археологическим остаткам, но и по литературным источникам (Светоний, Галлба, 1; Плиний, Натуральная история, XV, 136; Дион Кассий, Римская история, XLVII, 52; LXIII, 29).

³⁰ См.: *Gabriel M.M. Op. cit. P. 7; Brunn H. Scavi di Prima Porta // Bollettino dell' istituto di corrispondenza archeologica. Roma, 1863. P. 82.*

³¹ Но тема сада имела еще одно применение в классической живописи. И об этом следует помнить. Подобная декорация часто встречалась в убранстве гробниц и имела уже не столько идеаллическую, сколько мемориальную трактовку, что подчеркивалось характером интерпретации пейзажной темы, выбором пород изображенных деревьев, растений, животных, птиц. В связи с этим можно вспомнить этрусские памятники, такие, как декорация гробниц Быков, Авгуров, Барона, Леопардов в Тарквиниях, а также декорацию эллинистического времени из египетской гробницы № 5 в Некрополе Анфуши в Александрии или из римской гробницы Патрона на виа Латина в Риме и т.д.

³² См.: *Schulz J. Op. cit. P. 41, note 17.*

³³ “Самые же стены в своей отделке должны быть украшены соответственно требованиям благообразия, так чтобы убранство их было уместно и не нарушало их достоинств своей разнородностью” (Витрувий, Десять книг об архитектуре, VII, IV, 4). Автор вновь возвращается к этой мысли в другом месте своего трактата: “Для прочих комнат, как-то: весенних, осенних, летних, а также для атриумов и перистилей, древние установили определенные правила живописи при изображении определенных предметов... открытые же помещения, как, например, эседры, благодаря большому пространству стен, расписывали сценами в трагическом, комическом или сатирическом роде, а переходы, благодаря их большой длине, украшали разными видами, воспроизводя на картинах подлинные особенности отдельных местно-

стей. Тут пишут гавани, мысы, морские берега, реки, источники, проливы, храмы, рощи, стада, пастухов. В некоторых местах имеется и монументальная живопись, изображения богов и развитие отдельных историй, а также битвы под Троей или странствования Улисса с видами местностей и со всем остальным, что встречается в природе” (Там же, V, 1–2). В связи с последним высказыванием Витрувия следует напомнить и его мнение о декорации трагического, комического и сатирического рода, поскольку там тоже имеется упоминание о пейзажной декорации, а также потому, что этот пассаж античного автора имел огромное влияние на ренессансную, и не только на нее, театральную декорацию и живопись. Витрувий пишет: “Сцены бывают трех родов: во-первых, так называемые трагические, во-вторых – комические, в-третьих – сатирические. Декорации их несходны и разнообразны: трагические изображают колонны, фронтоны, статуи и прочие царственные предметы; комические же представляют частные здания, балконы и изображения ряда окон, в подражание тому, как бывает в обыкновенных домах, а сатирические украшаются деревьями, пещерами, горами и прочими особенностями сельского пейзажа” (Там же, V, VI, 9). Сочинение Витрувия цитируется в переводе Ф.А. Петровского.

³⁴ “...Студий... первый ввел прелестнейшую стенную живопись, изображая виллы, гавани и парки, рощи, леса, холмы, пруды, каналы, реки, берега, какие кто пожелает, с разными видами там разгуливающих или плывущих на кораблях, подъезжающих по земле к виллам на осликах или в повозках, а то с рыболовами, птицеловами, или охотниками, или даже сборщиками винограда. Есть среди его образцов такой: знатные, из-за болотистого подступа к вилле, побившись об заклад, несут на плечах женщин и шатаются, так как женщины трепещут в страхе от того, что их переносят. Кроме того, очень много других таких выразительных очаровательно-забавных сценок. Он же первым начал расписывать стены в помещениях на открытом воздухе, изображая приморские города, с достижением приятнейшего вида и наименьшей затраты” (Плиний Старший, *Натуральная история*, XXXV, XXXVII, 116–117; цит. по: *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве / Пер. с лат., предисл. и прим. Г.А. Тароньяна. М., 1994. С. 102).

³⁵ Плиний Старший, *Натуральная история*, XXXVI, LX, 184 (цит. по: *Плиний Старший*. Указ. соч. С. 143).

³⁶ *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1. С. 314.

³⁷ Там же. С. 314–315.

³⁸ Там же. С. 314.

³⁹ См.: *Carnevali V. La Sforzesca. Vigevano, 1952; Berghoef V. Les origines de la Place Ducale a Vigevano // Palladio. 1964. Vol. 14. P. 165–178.*

⁴⁰ *Альберти Л.-Б.* Указ. соч. Т. 2. С. 712.

⁴¹ Прочитируем весь этот пассаж Альберти: “Сюда же относятся прелестные сады, и насаждения, и садовые портики, в которых ты находишь и солнце, и тень. Не будет отсутствовать и веселая площадка. Неожиданно брызнут воды во многих местах, насаждения с вечно зеленеющей листвой укажут наравление дорожкам, и в закрытом месте ты спрячешь букс. Ибо под открытым небом и на ветру, а в особенности от морской влаги он чахнет и хиреет. На солнечном же месте сажают мирт, потому что он, как говорят, радуется знойной поре. Впрочем, Теофраст утверждает, что мирт, лавр и плющ любят тень, и потому считает, что их нужно сажать тесными рядами, чтобы солнечный жар умерялся их собственной тенью. И не будет недостатка в кипарисах, обвитых плющем. Вдобавок лавром, лимонным деревом, можжевельником, склоняющимися и переплетающимися свои ветви, будут образованы круги и полу-круги или те очертания, которые больше всего одобряют в участках зданий... Виноградным лозам древние давали виться по каменным колоннам, чтобы они осеняли дорожки садов... Ряды деревьев должны ставиться параллельно, с одинаковыми промежутками и под соответственными углами... В саду должны зеленеть травы более редкие и те, которые ценны медиками. Мило то, что у наших предков весною делали садовники для угождения своим господам: они на площадках писали их имена буксом или благовонными цветами” (*Альберти Л.-Б.* Указ. соч. Т. 1. С. 315–316). В дневнике Франческо Ручеллаи (“Zibaldone”) есть также описание семейного сада и его пергол, устроенного, как гласит семейное предание, по проекту

Альберти. Описывая всевозможные радости этого сада, где есть одна пергола “со стрельчатым перекрытием из орешника”, Ручеллаи упоминает другую перголу, а по соседству с ней две буксовые изгороди, над которыми размещается “гирлянда с многочисленными гербами дома и гербами тех семей, куда дочки отдавались замуж, и семей невесток, особенно же гербы семьи Строцци, из которой происходит моя почтенная супруга, а также гербы многих других благородных родов” (цит. по: *Альберти Л.-Б.* Указ. соч. Т. 2. С. 728, 729).

⁴² См.: *Popham A.E.* Op. cit. P. 162 (ill. 316).

⁴³ См.: *Kemp M.* Op. cit. P. 184–187.

⁴⁴ С точки зрения Альберти: “Видеть нарисованные источники вод и ручейки весьма полезно для лихорадящих. Можно убедиться на опыте: если ночью, когда ты лежишь, к тебе не приходит сон, начни вспоминать наиболее прозрачные источники вод, рек или озер, которые ты когда-нибудь видел, – тотчас сухость бодрствования увлажняется, набегает сон, и ты сладко засыпаешь” (*Альберти Л.-Б.* Указ. соч. Т. 1. С. 315).

⁴⁵ См.: *Нетушил И.* Тема и план Горациевой “Ars Poetica” // ЖМНП. 1901, июль–август. С. 40–76; *Он же.* Критико-эзегетические замечания к “Поэтике” Горация // ЖМНП. 1903, февраль–апрель. С. 85–142, 145–187; *Гаспаров М.Л.* Композиция “Поэтики” Горация // Очерки истории римской литературной критики. М., 1963. С. 97–151; *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Ранний эллинизм. М., 1979. С. 407–433. Описание деревьев в поэзии Горация см.: *Lamb R.W.* Some poetical forest // *Grees and Rome.* 1950. Vol. 19. P. 29–35. О значении “Послания к Пизонам” в ренессансной эстетике и художественной практике см.: *Lee R.W.* Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting // *The Art Bulletin.* 1940. Vol. 30. P. 197–269; *Spencer J.R.* Ut rhetorica pictura // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1957. Vol. 20.

⁴⁶ Перевод М.И. Гаспарова.





ТЕМА ЦЫГАНСКОГО ГАДАНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДО:
МЕЖДУ ПРАГМАТИЗМОМ И ВЕРОЙ
В ЧУДЕСА

А.В. Романчук

В нескончаемых спорах вокруг личности “загадочного гения”, как прозвал Леонардо еще Я. Буркхардт, обращает на себя внимание неопределенность, предварительность любых констатаций. Все страсти Леонардо превратил в одну страсть к исследованию, полагал З. Фрейд, ссылаясь на следующий фрагмент великого ученого: “Никакую вещь нельзя ни любить, ни ненавидеть, прежде чем мы ее не познаем”¹. Форма записей и эскизов Леонардо весьма эмоциональна и личностна. Скупые следы затаенного бурления чувств, вспышки мрачности и порой взаимоисключающие высказывания противоречат любым представлениям о нем как о личности со знаком “определенности”². Сугубо личные признания и жалобы Леонардо на гигантском количестве листов его кодексов занимают одну тысячную долю, но они пронзительны: “Медичи меня сотворили и разрушили”³; “О мой Леонардо, почему столько страданий?”; “...я буду думать, что учусь жить, а буду учиться умирать”⁴; “О Моро, я умру, если ты не усладишь меня своим расположением, столь горько мне существование”⁵ и т.п.

А. Шастель считал, что Леонардо привнес в итальянский эстетизм кватроченто новый аспект. Отношение титана Возрождения к миру людей было связано не столько с обычными нравственными чувствами – одобрением и осуждением, сколько с аффективными оттенками: симпатией ко всему притягательному, отвращением к пошлому и животному⁶. Леонардо всегда очень живо проявлял реакцию такого рода⁷.

Амбивалентность чувств ученого очевидна во многих отрывках его богатейшего эпистолярного наследия. С одной стороны, явный прагматизм мышления, в котором осуждается даром, без пользы, потраченная жизнь; с другой стороны, ощущение у Леонардо промежуточного положения человека между ужасным и восхитительным, достоверным и иллюзорным и вера в чудеса, о которых может поведать, например, гадающая цыганка. В этом смысле тема цыганского гадания в жизни и творчестве Леонардо, как нам кажется, представляет особый интерес.

Исторические источники свидетельствуют о том, что цыгане с Балканского полуострова появились в Западной Европе в начале XV в. Чаще всего

они путешествовали большими группами, возглавляемые ярко выделявшимся на фоне всех остальных лидером. При себе они имели охранное императорское или папское свидетельство (обычно фальшивое), рекомендовавшее цыган как пилигримов, передвигающихся по Европе с целью замаливания греха своих предков, которые когда-то якобы не оказали помощи Святому семейству, направлявшемуся в Египет, спасаясь от преследований царя Ирода⁸. Выступая в качестве пилигримов, цыгане встречали, как правило, радушный прием, но чаще своей “активной деятельностью” они зарабатывали репутацию воров и обманщиков. В 1422 г. один из итальянских хроникеров сообщал, например, о том, как 18 июля “египетский герцог” по имени Андреа пришел в Болонью с женщинами, детьми и стариками (всего их было около 100 человек). К тому времени упоминаемый в хронике цыганский табор путешествовал по Европе уже пять лет. Остановившись в Порта ди Гальера, цыгане спали под открытым небом, за исключением их герцога, расположившегося в домике в Альберго да Рэ. В Болонье табор пробыл 15 дней, и многие люди, по сообщению хроникера, приходили посмотреть на цыган как на экзотическое явление, а также потому, что жена герцога обещала рассказать каждому, что в его жизни случилось и что произойдет в будущем. Однако те, кто хотел узнать свою судьбу, оставались без денег и одежды: “кочевые люди” обворовывали доверчивых простаков⁹.

17 августа 1427 г. один из французских хроникеров описывал 12 кающихся грешников (как они сами себя называли), пришедших в Париж. Среди них был один цыганский герцог, один граф и десять всадников. Они представлялись добрыми христианами, явившимися из Нижнего Египта. До прибытия в столицу Франции они бродяжничали пять лет, и власти не позволили им остановиться в центре Парижа. “Пилигримов” приютили в капелле Сен Дени. Французский комментатор характеризует этих цыган как весьма смуглых людей с кудрявой шевелюрой, женщин – неопрятными с черными, как конские хвосты, волосами, с безобразными, отталкивающими лицами, закутанными в шали из старой и грубой ткани, подпоясанными веревкой, в халатах или даже в нижнем белье. Как указывает хроникер, это были беднейшие люди, которых когда-либо видели во Франции. Однако внешняя бедность не мешала им гадать по руке за немалые деньги, предсказывая судьбу, замужество или женитьбу, и уверять в знании магического искусства и в дьявольской помощи. Парижский автор пишет, что сам незаметно для себя оказывался без денег, т.е. бывал обворован не один раз, поддаваясь соблазну узнать свою судьбу¹⁰.

Изображения гадающих цыган появляются в западноевропейском искусстве около 1480 г., хотя по ним нелегко определить, намеревался ли художник представить цыган или просто людей восточного типа. Леонардо сделал первый рисунок, где была изображена голова цыганки; в 1482 г., находясь уже в Милане, он подписал его как “Una testa di zi[n]gana”¹¹. До этого одним из первых изображений цыганской семьи считалась гравюра неизвестного нидерландского мастера, созданная около 1480 г.¹²

Цыганки обычно изображались так, как их описал вышеупомянутый французский хроникер: в шaliaх из грубой ткани, накинутых на плечи, с волосами, завязанными лентой, иногда с венчавшим их голову тюрбаном. Подобным образом представлена цыганка, гадающая человеку, окруженному безобразными физиономиями хохочущих людей, в знаменитом рисунке Леонардо да Винчи из Виндзорской Королевской библиотеки. Этот рисунок был создан около 1493 г. и чаще всего назывался исследователями “Гротескные головы”¹³.

В ранних изображениях цыгане фигурируют в качестве контрабандистов, а цыгане, предсказывающие судьбу, похожи на хиромантов. Рядом с ними обычно находился ребенок, проворно срезающий кошелек у “желающего заглянуть в будущее”. Ситуации подобного рода представлены в картине Босха “Воз сена” (музей Прадо, Мадрид) и в некоторых франко-фламандских шпалерах, созданных в 1490-е годы. В шпалере “Посещение цыган” (Галерея искусства, Манчестер) изображен ребенок, срезающий кошелек у богато одетой дамы в тот момент, когда цыганка гадает по руке. Немало шпалер, в композиции которых включены сцены цыганского гадания и воровства, хранится в замке Гаазбик в Бельгии¹⁴.

Рисунок Леонардо “Гротескные головы” с изображением цыган обычно датируют началом 1490-х годов. В это время (13 апреля 1493 г.) Миланский герцог Сфорца издает указ об изгнании цыган из Италии и запрете их возвращения под страхом смертной казни в район между реками По и Адда. Он объявляет о том, что цыгане скомпрометировали себя спекуляцией, воровством и шарлатанством¹⁵. Известно, что Лодовико Сфорца с 1481 г. периодически преследовал евреев и объявлял об их высылке в 1491, 1493, 1494 и 1497 гг.¹⁶ Но относительно цыган эдикт 1491 г. был первым. Следовательно, можно предположить, что рисунок Леонардо являлся “мыслями вслух” по поводу постановления Миланского герцога, а также проявлением личного отношения художника к цыганскому гаданию и цыганам. Убедительность этого предположения подтверждает надпись на обратной стороне листа. В ней Леонардо рассуждает о сути человеческой души: “О проклятая и счастливая душа, откуда ты?” В этом отрывке, опубликованном К. Педретти¹⁷, речь идет о людях порочной души, об их лжи и фальши. Философские раздумья великого ученого и художника пронизаны настолько искренней горечью и сожалением, что возникает естественный вывод: очевидно, сам Леонардо стал когда-то жертвой этих порочных людей – цыган, изображенных на листе.

“Очертания личности Леонардо можно только предчувствовать, но никогда не познать”, – писал Я. Буркхардт¹⁸. Нечто сходное утверждали многие. Речь никоим образом не шла о какой-то размазанности, стертости душевного склада. Напротив, мы все время чувствуем, что находимся в присутствии натуры необычайно яркой и по-своему последовательной. Однако очертить ее, описать как вполне определившуюся, законченную действительно не удастся. Леонардо, призывавший не верить в хиромантию (он ут-

верждал, что физиогномика и хиромантия – химера, не имеющая под собой научной основы¹⁹), сохранил рисунок и расходный лист, где документально подтвердил, что верил в цыганские чудеса и становился жертвой шарлатанов. Так, в 1505 г. в расходных тетрадах он пишет: “Отдал шесть сольди, чтобы предсказали судьбу”²⁰. В рисунке “Гротескные головы” Леонардо скорее всего изобразил самого себя. Величественный дубовый венок на его голове, являющийся загадкой для многих искусствоведов²¹, дополняет впечатление значимости Леонардо да Винчи-ученого и вечности его деяний. Предположение М. Клейтона²², что венок связан с символикой радушия, гостеприимства (символ, встречавшийся в античном и ренессансном искусстве) также не противоречит гипотезе, что Леонардо представил печальную историю обмана из своей жизни: на обратной стороне рисунка ученый пишет: “...плохо, когда эти люди [цыгане] с вами враждебны, но еще хуже, когда они дружелюбны и радушны”²³.

Как известно, большинство рисунков Леонардо теперь находится в Виндзоре. Они были унаследованы его учеником Франческо Мельци, а затем куплены у потомков художника скульптором Помпео Леони. Однако некоторые рисунки Леони приобрел из других источников. Скульптор вернулся из Испании в Милан в 1582 г. и остановился здесь на семь лет: в это время многие листы и тетради Леонардо ходили по рукам среди художников-коллекционеров города. Лист с цыганами не относится к типу “дополненных” Мельци, пытавшемся привести в порядок записи Леонардо. Рисунок “Цыгане” приобретен предшественниками Леони и стал широко известен в Милане и за его пределами. Сохранились две копии этого рисунка, хотя ни одну из них нельзя идентифицировать как сцену гадания, так как листы были обрезаны, и смысл композиций таким образом утрачен²⁴.

В 1584 г. Ломаццо описывал историю создания этих рисунков как желание сделать набросок, в котором были бы запечатлены смеющиеся крестьяне. Безудержный хохот слуг Леонардо, их грубая пластика, “неотесанность” жестов – вот что интересовало художника, по мнению Ломаццо²⁵.

“Гротескные головы”, повсюду разбросанные художником в тетрадах, не научная коллекция с целью создать некую тератологию человека, но в то же время и не “карикатуры”, обличающие смешную сторону неизвестных личностей²⁶. Это – свидетельства того, как Леонардо приноравливался к возможностям больно ранившего его уродства: воображение художника создавало где-то на периферии забав “мастерицы природы” логически построенных уродов. В противоположности ужасов и чарующих лиц заключено у Леонардо развитие жизни души. Мотив улыбки, смеха в трактовке Леонардо – высокий знак, отметка самой души.

Композиция рисунка Леонардо “Человек, обманутый цыганами” неоднократно использовалась западноевропейскими художниками. В 1508–1511 гг. Квентин Массейс в картине “Мученичество св. Иоанна Евангелиста”²⁷ изобразил фигуры цыган, подобных леонардовским, та-

ких же безобразных и уродливых. Две головы палачей и три гротескные фигуры в картине являются версией оригинала великого итальянского художника и ученого.

Возможно также, что Альбрехт Дюрер знал композицию Леонардо. Подтверждением чему является иконография картины немецкого художника “Христос среди учителей”, написанной в 1506 г.²⁸ С легкой руки Леонардо да Винчи “полуфигуры” рисунка, получившего распространенное название у искусствоведов “Гротескные головы”, становятся в XVI в. “общим местом” в европейских живописных композициях (“Поклонение волхвов”, “Тайная вечеря”).

“Аллегорический портрет солдата с цыганкой” (1505–1510), приписываемый ныне Джорджоне да Кастельфранко, является также композиционной репликой “Человека, обманутого цыганами”²⁹. Открытое, благородное лицо солдата, изображенное в профиль, контрастирует с уродливым профилем цыганки с горбатым носом и пухлой отвислой губой. Иконографическое сходство с работой Леонардо – явное: гадалка у Джорджоне так же держит правую руку жертвы обмана, так же внимательно смотрит ему в лицо, а голова солдата увенчана дубовым венком, как в рисунке “Гротескные головы”. Джорджоне “принял” в свое произведение не только фигуры Леонардо, но и смысловую нагрузку, которую они несли в рисунке 1493 г.

Я. Буркхардт в своей знаменитой книге “Культура Италии в эпоху Возрождения” отмечал, что в начале XVI в. в Италии наблюдался упадок магии, что заставило итальянских магов и астрологов начать гастроли по странам Севера, так как на родине им перестали верить. Но некоторые второстепенные лжеучения (пиромантия, хиромантия и т.п.) приобрели особое значение лишь с упадком магии и астрологии. Например, увлечение хиромантией было сильно распространено среди солдат, и эту “моду” осмеял в 1520 г. Лимерно Питокко в произведении “Орландино”. Люди, задетые тем или иным предсказанием, порой мстили прорицателям. Так, воскреситель хиромантии Антиоко Тиберто из Чезены пал от руки Пандольфо Малатеста из Римини, потому что хиромант предсказал ему смерть в изгнании и крайнюю бедность. Тиберто был человеком глубокого ума, так что многие полагали, что в своих разъяснениях он руководствовался не столько хиромантическим методом, сколько своим всеобъемлющим знанием людей; за высокую культуру его уважали даже те ученые, которые ни во что не ставили его предсказания³⁰.

Леонардо да Винчи упоминал в своих записях страсть мореплавателей и солдат к гаданию цыганок по руке. Он критически относился к желанию этой категории людей узнать свою судьбу, замечая, что многие из них, находясь на поле брани, погибали, а мореплаватели попадали в кораблекрушения в тот день и час, на который никакой знак на руке не указывал³¹.

Формирующаяся в это время физиогномика далеко не так интересна, как можно предположить по ее названию. Она появляется не как сестра и подруга изобразительного искусства и практической психологии, но глав-

ным образом как новая разновидность небылиц на темы предзнаменования, как явная соперница астрологии. Например, Бартоломео Кокле, именовавший себя метапоскопом, автор учебной книги по физиогномике, которая у него, по выражению Джовио, выглядела как одно из благороднейших свободных искусств, не ограничивался предсказаниями умнейшим людям, ежедневно стекавшимся к нему за советами, но сочинял и в высшей степени сомнительный “перечень людей, которым предстоит в жизни различные большие опасности”. Джовио, состарившийся в лучах римского просвещения – *in hac luce romana!* – тем не менее находит, что пророчества, содержащиеся в этом перечне, слишком уж подтвердились³².

Изображение солдата и гадающей по руке цыганки имело еще один общий смысл: солдат (воин) – жертва переменчивой фортуны. Э. Гвидони предполагает, что у Джорджоне в “Аллегорическом портрете солдата с цыганкой” безобразная фигура последней является символом неизбежной победы времени, зависти, разврата над добродетелью торжествующего воина³³. Габриэль Вендрамин, лично знавший Джорджоне, назвал его знаменитую картину “Гроза” “*El paesetto in tela cun la tempesta, cun la cignana et soldato*”, явно не придавая сюжету какого-либо конкретного, особого значения, так как изображение цыган, цыганских семейств в картинах стало стереотипным в Италии XVI в., олицетворяющим предсказателей судьбы, а в более широком смысле символизирующим саму судьбу. Как видно из записи на испанском языке, более важное место в картине занимает пейзаж. “Оставшись без действующих лиц, картина Джорджоне будет жить и будет представлять законченное целое, тогда как фигуры без пейзажа утратят смысл”³⁴.

Гадающие цыганки и воры-карманники в различных комбинациях становятся распространенной темой среди караваджистов XVII в. Сам Караваджо знал нарисованных Леонардо хиромантов и воров-карманников, хотя его ранняя “Цыганка, предсказывающая судьбу” (Пинакотека Капитолия, Рим) является вариантом темы с эротическим и плутовским подтекстом: юная цыганка снимает кольцо с руки юноши под предлогом гадания по руке. Подобный стереотип поведения цыганки, возможно, и не нуждался в изобразительных источниках XV – начала XVII в.: караваджисты могли заимствовать эту тему и из народной литературы, песен, театра. Однако история рисунка Леонардо, известная Ломаццо и Леони в Милане в 1580-е годы, была все-таки одним из стимулов для юного Караваджо, обучавшегося у Симоне Петерцано с 1584 г. и знакомого с рисунками Леонардо и их значением.

А. Шастель в книге “Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного” замечает, что в памяти флорентийцев Леонардо остался человеком, одержимым химерами, но такими, которые и придают цену жизни и искусству³⁵. Леонардо был великим мастером загадок и тайн. В 1497 г. он составлял для Чечилии Галлерани в Милане мудреные ребусы. Его писания полны “вопросов” и “предсказаний”, являющих самые обычные вещи в странном и загадочном свете³⁶. В те же 90-е годы XV в. в Милане он пишет

страстные строки, осуждающие лженауки: хиромантию, физиогномику, пиромантию и т.п. В 1493 г. одобряет указ Лодовико Моро об изгнании из Италии цыган, говорит о коварстве этих людей, создает рисунок, выставяющий напоказ безобразия, безнравственность и порочность цыганского племени. А в 1505 г. платит шесть сольди цыганке за то, чтобы она предсказала ему судьбу. Кто побеждает в душе Леонардо: прагматик, рисующий идею финального распада мира, прямо противоположную христианскому и неоплатоническому представлению о Воскресении, либо наивный романтик, верящий в чудеса гадающей цыганки?

По окончании второго флорентийского периода в заметках Леонардо все больше проявляются бескомпромиссность, безраздельное увлечение тем, что ему интересно, и в то же время растущее отчаяние, все более горькая критика бессилия и иллюзий разума. В рукописи F (1508–1513), на страницах Атлантического кодекса Леонардо взывает к авторам, писавшим о космосе, однако ему кажется, что они не сказали ничего достоверного “о том, что опыт позволяет нам узнать и доказать”³⁷. Его воображение преследуют природные катаклизмы и ужасы, убивающие человека, а с ними – образ Предтечи-андрогина с перстом, уставленным во мрак, который не столько дает откровение о Боге, сколько призывает участвовать в тайне³⁸.

В одном из знаменитых описаний Леонардо битвы стихий из Кодекса Арундель автор создает аллегорический портрет, литературный эквивалент своих набросков, с помощью которых можно отчасти понять амбивалентность его душевных исканий, борьбу ученого-прагматика, ученого-экспериментатора с человеком страдающим, опасаящимся, пессимистично настроенным. Картина катастрофы в этом отрывке сменяется видением, в котором Леонардо выводит самого себя: “Увлеченный пламенным желанием непременно скорее увидеть безмерность разнообразных и редких предметов, произведенных мастерицей-природой, я блуждал иногда посреди мрачных скал. Я очутился у входа в большую пещеру, перед которой на миг – почему, сам не знаю, – застыл, пораженный... Через мгновенье два чувства мной овладели: страх и желание – страх перед грозной и мрачной пещерой; желание знать, не таится ли там какое великое диво”³⁹. Отрывок Леонардо о “видении в пещере”, где герой колеблется между страхом и страстью, приводит нас на порог самой тайны мира, которую можно, по представлению великого ученого, познать только с помощью опыта; при этом автор рассказывает нам о своем личном опыте.

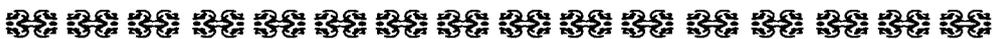
На наш взгляд, нечто похожее происходит в сложных взаимоотношениях Леонардо с цыганами: в художественной и эпистолярной форме он беспощадно обличает и клеймит их, доказывая беспочвенность и ложность предсказаний и гаданий, но при этом ученый-прагматик демонстрирует печальные опыты обмана и разочарования из своей личной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Фрейд З. Леонардо да Винчи: Воспоминание детства. СПб., 1912. С. 15 (“Nessuna cosa si può amare ne odiare, se prima non si ha cognition di quella”).
- ² Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 316.
- ³ Цит. по изд.: I manoscritti di Leonardo da Vinci. Roma, 1930. Vol. 2. Codice Forster I nel “Victoria and Albert Museum” / Riproduzione fototipica con trascrizione critica (141 лист “Мадридского кодекса-II”).
- ⁴ Цит. по: *Fumagalli G. Eros di Leonardo*. Milano, 1952. P. 73.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.: СПб., 2001. С. 422.
- ⁷ См.: *Johnson M. Art and scientific thought*. L., 1944. P. 175.
- ⁸ См.: *Fraser A. The gypsies*. Oxford, 1992. P. 85.
- ⁹ *Muratori L.A. Rerum italicarum scriptores*. Città di Castello, 1900–1917. Vol. 18. P. 568.
- ¹⁰ *Shirley J. A Parisian Journal*. 1405–1449. Oxford, 1968. P. 216–219.
- ¹¹ *Codex Atlanticus*. Fol. 324. Цит. по: *Richter J.-P. The literary works of Leonardo da Vinci*. L., 1939. Vol. 2. P. 260. N 680.
- ¹² *Lehrs M. Der Meister des Amsterdamer Kabinets*. B., 1893–1894. N 65.
- ¹³ *Clark K., Pedretti C. The drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*: In 3 vols. L., 1968–1969. Vol. 1. P. 85. Ученые полагают, что этот рисунок под номером RL 12449 мог быть частью композиции, изданной К. Педретти в “Редакторских заметках”. Однако очевидно, что два рисунка, кажущиеся частью целого, не могут быть соединены: они разные. Некоторые искусствоведы считают, что рисунок был продолжен и что фигура цыганки справа была нарисована позже как предмет особого внимания (*Trutty-Coohill P. Making the dead laugh // Academy of Leonardo da Vinci*. Florence, 1997. Vol. 10. P. 190–196). Среди различных названий этого рисунка: “Четыре темперамента” (*Suida W. Leonardo und sein Kreis*. München, 1929. P. 100); Д.-П. Рихтер предполагал, что в центре рисунка Леонардо – персонафикация мании величия (человек, увенчанный дубовым венком), голова женщины с отвисшей губой – пример слабоумного паралитика, женская голова с левой стороны – умственная отсталость, голова с открытым ртом в верхней половине рисунка – бредовое безумие, соответственно голова с правой стороны – болезненное упрямство (*Richter J.-P. Op. cit. Vol. 2. P. 260*); Д. Валлиз утверждал, что в рисунке присутствуют четыре трансформации меланхолии (*Vallese G. Leonardo's Malinchonia // Academy of Leonardo da Vinci*. Florence, 1992. Vol. 5. P. 43–45), а М. Кваккельстейн назвал рисунок “Пять физиономических типов”, предполагая, что это иллюстрации трактата Леонардо к главе, посвященной проблемам сумасшествия (*Kwakkelstein M. Leonardo da Vinci as a physiognomist: Theory and drawing practice*. Leiden, 1994. P. 76).
- ¹⁴ См.: *Vandormael H. Le Château de Gaasbeek*. Brussels, 1988. P. 84–88; *Hamill A.E. A fifteenth-century tapestry // Journal of the Gypsy Lore Society*. 1949. Vol. 28. P. 82.
- ¹⁵ См.: *Arlati A. Gli Zingari nello stato Milano // Lacio Roma*. 1989, Apr. Vol. 25, N 2. P. 4; *Zuccon M. La legislazione sugli Zingari negli stati italiani prima della rivoluzione // Ibid.* 1979, Jan.–Apr. Vol. 15, N 1–2. P. 1–68.
- ¹⁶ *Villa Antoniazzi A. Gli Ebrei dei domini sforzeschi negli ultimi decenni del Quattrocento in Milano nell'età di Ludovico il Moro*. Milano, 1983. Vol. 1. P. 179–185.
- ¹⁷ *Pedretti C. The literary works of Leonardo da Vinci*. Oxford, 1977. Vol. 2. P. 309.
- ¹⁸ *Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения*. М., 1996. С. 131.
- ¹⁹ *Codex Urbinas*. Fol. 109 r-v. Цит. по: *McMahon A.P. Leonardo da Vinci: Treatise on painting*. Princeton, 1956. P. 157.
- ²⁰ *Codex Atlanticus*. Fol. 319 v-b. Цит. по: *Richter J.-P. Op. cit. Vol. 2, N 1534*.
- ²¹ См.: *D'Ancona Levi M. The garden of the Renaissance: Botanical symbolism in Italian painting*. Florence, 1977. P. 250–255; *Cattabiani A. Florario: Mitti, leggende e simboli di fiori e piante*. Milano, 1996. P. 49–60.

- 22 Clayton M. Leonardo da Vinci: The divine and the grotesque. L., 2002. P. 156.
- 23 Цит. по: Pedretti C. Op. cit. Vol. 2. P. 309.
- 24 Копии рисунков находятся в Лувре и Веймаре. Фотографии этих рисунков – в издании М. Кваккельштейна 1993 г. (*Kwakkelstein M. The lost book on “moti mentali” // Academy of Leonardo da Vinci. Florence, 1993. Vol. 6. P. 56–66.*
- 25 *Lomazzo G.P. Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura. Milano, 1584. P. 106–107* Цит. по: Richter J.-P. Op. cit. Vol. 1. P. 29.
- 26 Цит. по: Gombrich E.H. Leonardo's grotesque heads: prolegomena to their study. Roma, 1971 P. 205.
- 27 Silver L. The paintings of Quinten Massys. Oxford, 1984. P. 46. N 11.
- 28 Bialostocki J. Opus quinque dierum: Durer's "Christ among the Doctors" and its sources // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1959. Vol. 22. P. 17–34.
- 29 Anderson J. The Giorgionesque portrait: from likeness to allegory // *Giorgione Veneto, 1979* P. 153–159.
- 30 Буркхардт Я. Указ. соч. С. 464.
- 31 Codex Urbinas. Fol. 109 r-v. Цит. по: McMahon A.P. Op. cit. P. 157.
- 32 Буркхардт Я. Указ. соч. С. 463.
- 33 Guidoni E. Giorgione: Opera e significati. Rome, 1999. P. 244.
- 34 Сокина Т.В. “Гроза” Джорджоне – поэтическая трансформация мифа // Итальянский сборник. СПб., 2001. № 5. С. 73.
- 35 Шастель А. Указ. соч. С. 515.
- 36 См.: Baratta M. Leonardo da Vinci e i problemi della terra. Torino, 1903. P. 45.
- 37 Шастель А. Указ. соч. С. 517.
- 38 См.: Clark K. Landscape into art. L., 1949. P. 167.
- 39 Codex Arundel (Лондон, Британский музей). Цит. по: Шастель А. Указ. соч. С. 432.





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И ЕГО ЗАКАЗЧИКИ

В.П. Головин

История взаимоотношений Леонардо с заказчиками весьма интересна, комплексно пока еще не изучена и для исследователей истории искусства эпохи Возрождения важна по нескольким причинам¹. Во-первых, она начинается с 1480-х годов и длится фактически до конца Высокого Возрождения, т.е. во времена окончательного сложения ренессансных представлений о художнике и его профессии. Именно тогда значительная часть итальянского общества стала воспринимать создание произведений искусства как нечто отличное от ремесленной деятельности, а художникам предоставлять особый статус в социальной иерархии. В этой культурно-исторической ситуации Леонардо да Винчи, как принято говорить, оказался в нужное время в нужном месте, однако – и здесь следует отдать ему должное – он сам во многом способствовал выстраиванию новой модели отношений художника с заказчиками.

Во-вторых, творчество Леонардо демонстрирует почти весь спектр этих отношений: он работал по частным, церковным, общественным и придворным заказам. Хотя здесь необходимо учесть, что мастер нередко интересовал патрона не только как живописец, скульптор или архитектор, но и как специалист в других, более жизненно насущных и практически применимых, сферах использования его таланта.

Когда Леонардо да Винчи предлагает свои услуги Миланскому герцогу, то пишет следующее: «...я попытаюсь, не нанося ущерба никому, быть полезным вашей светлости, раскрываю перед вами мои секреты и выражаю готовность, как только вы того пожелаете, в подходящий срок осуществить все то, что в коротких словах частью изложено ниже.

1. Я умею делать мосты, очень легкие, прочные, легко переносимые, с которыми можно преследовать неприятеля или отступить перед неприятелем, а также и другие, подвижные, без труда устанавливаемые и снимаемые. Знаю также способы сжигать и уничтожать мосты неприятеля.

2. Я знаю, как при осаде неприятельского города спускать воду из рвов, перебрасывать бесчисленные мосты, делать щиты для прикрытия атак, лестницы и другие осадные орудия.

3. Также, если по случаю высоты укреплений или толщины стен осажденный город не может быть подвергнут бомбардировке, я знаю способ, как разрушить любую крепость, если только она построена не на скале.

4. Я умею также отливать пушки, очень легкие и легко переносимые, за ржать их мелкими камнями, и они будут действовать подобно граду, а дым от них будет вносить великий ужас в ряды неприятеля, причинять ему огромный урон и расстройство.

5. Также, я знаю способы, как путем подкопов и извилистых подземных ходов, бесшумно проложенных, выходить к определенному пункту, хотя бы пришлось проходить под рвами или под рекой.

6. Также, я могу сделать закрытые безопасные и непроницаемые колесницы, которые, врезываясь в ряды неприятелей со своей артиллерией, смогут прорвать их строй, как бы они ни были многочисленны. А следом за ними может двигаться пехота беспрепятственно и не неся урона.

7. Также, в случае необходимости могу сделать бомбарды, мортиры и огнеметные приборы, очень красивой формы и целесообразного устройства, непохожие на обычные.

8. Там, где не применимы пушки, я смогу сделать катапульты, манганы, стрелометы и другие орудия, действующие не обыкновенно и непохожие на обычные; словом, смотря по обстоятельствам, могу сделать бесконечное количество разнообразных наступательных и оборонительных приспособлений.

9. А в случае, если военные действия будут происходить на море, я смогу сделать много всяких вещей, чрезвычайно действительных [действенных] как при атаке, так и при защите, например суда, которые будут выдерживать действие самых больших пушек, пороха и дыма.

10. В мирное время, думаю, смогу не хуже всякого другого быть полезным в постройке общественных и частных зданий и в переброске воды из одного места в другое.

Также, я могу выполнять скульптурные работы из мрамора, бронзы и гипса, а также как живописец могу не хуже всякого другого выполнить какой угодно заказ.

И еще могу взять на себя работу над “Конем”, которая принесет бессмертную славу и вечную честь блаженной памяти вашему отцу и светлейшему дому Сфорца.

Если же что-либо из перечисленных выше вещей показалось кому-нибудь невозможным или невыполнимым, я вполне готов сделать опыт в вашем городе или в другом месте по указанию вашей светлости, почтительнейшим слугой которого я пребываю»².

Спектр предлагаемых услуг впечатляет, но как художник в этом перечне своих знаний и способностей Леонардо не типичен, здесь он получает возможность выстраивать отношения с патроном исходя из других интересов, далеких от искусства. Нас же интересуют заказы ему именно на произведения искусства, чтобы судить о том, насколько они традиционны или новы,

меняются ли отношение к мастеру и сама система связей между заказчиком и художником, уже отчасти преобразованная во времена кватроченто.

С самого начала отношения с заказчиками у Леонардо да Винчи складываются непростые и зачастую даже конфликтные. На первый взгляд виноват в этом сам художник, затягивающий сроки исполнения произведений и не соблюдающий условия контрактов. Джорджо Вазари, высоко ценивший Леонардо, тем не менее неоднократно упоминал об этом обстоятельстве, об этой особенности мастера, который “много больше сделал на словах, чем на деле”³, и “добился бы великих преимуществ, не будь он столь переменчивым и непостоянным”⁴.

Большинство из ранних заказов не было выполнено вообще или не было завершено, что отчасти объясняется отъездом Леонардо в Милан в 1482 г. Один из примеров – алтарный образ “Поклонение волхвов” для монастыря Сан Донато а Скопето, контракт на который был подписан всего лишь за год до этого. Казалось бы, причина того, что “Поклонение волхвов” было доведено только до стадии подмалевка, вполне понятна. Однако не все так просто, и стоит рассмотреть этот случай подробнее.

Во-первых, монастырь Сан Донато не был богатым; финансирование данного заказа, как известно из документов, в основном осуществлялось из доходов с участка земли, завещанной монастырю. Оплата необходимых материалов и работы Леонардо шла поэтапно, зависела от урожая, и на первых порах настоятель, вероятно, не торопил художника. Но затем Леонардо бесконечно откладывал завершение алтаря, не отказываясь от заказа. Началась тяжба с монастырем, усложненная тем, что часть денег Леонардо уже получил, а передача уже начатого заказа другому мастеру не поощрялась цеховыми установлениями тех времен.

Во-вторых, обычно исполнение живописного алтаря занимало от шести месяцев до полутора лет, в зависимости от размера и сложности композиции, т.е. Леонардо все-таки мог сделать больше до своего отъезда в Милан. Очевидно, причина не столько в недостатке времени, сколько в отмеченной еще современниками склонности Леонардо да Винчи предъявлять завышенные требования к собственным произведениям, ставить перед собой сверхзадачи. Анонимный автор XVI в. пишет: “Он написал немного вещей, так как никогда и ни в чем, сколь бы это ни было прекрасным, не был доволен самим собою; и от него сохранилось так мало работ именно потому, что его великое знание ошибок не позволяло ему их делать”⁵. Анониму буквально вторит Вазари: “Причиной этому было его неизменное стремление добиваться все более превосходного превосходства и все более совершенного совершенства, и... таким образом, как говорил наш Петрарка, творение было сковано желанием”⁶.

В-третьих, хотелось бы видеть уже в раннем творчестве Леонардо да Винчи зачатки возникновения того принципиально важного для искусства Возрождения феномена, который можно обозначить как главенство замысла над его воплощением. В XVI столетии, как известно, он был полноценно реализован в практической деятельности мастеров и теоретически обоснован в худо-

жественной теории. По мнению самого Леонардо, “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”⁷. Если заметить в русском переводе слово “суждение” вполне уместным термином “замысел”, мы получим один из самых ранних постулатов того, что в искусстве замысел важнее исполнения. В творчестве Леонардо – научном, инженерном, художественном – поражает примат замыслов, изобилие генерируемых им идей, которые остаются нереализованными, да многие из них по разным причинам тогда и не могли быть реализованы. Леонардо да Винчи здесь явно опережает возможности адекватного понимания своих замыслов заказчиками. Он добивается их уважения и даже восхищения, но очень часто не получает должной поддержки, а также важных для него конкретных предложений, за которыми должны следовать соответствующие субсидии.

Во Флоренции времен Лоренцо Великолепного, правителя в образе жизни своей изысканного, неоплатонистически образованного и в художественных вкусах утонченного, Леонардо чувствовал себя не очень уютно, ко двору не был призван и не находил достойного применения своим талантам, подходящих заказов. В этой ситуации переезд в Милан сулил хорошие финансовые условия и, что не менее важно, реализацию замыслов, причем не только в области искусства. Художник посылает прошение, получает выгодное предложение, дает согласие и целых 18 лет проводит вне Флоренции, в непривычной для него придворной среде, в которой он, правда, довольно быстро адаптируется, принимая условия игры и вместе с тем по возможности соблюдая свои интересы.

Политическая ситуация в Милане была довольно сложной. Когда в середине XV в. у династии Висконти не осталось наследников по мужской линии, к власти пришел женатый на Бьянке Марии Висконти потомственный кондотьер Франческо Сфорца, после смерти которого в 1466 г. герцогство унаследовал его старший сын Галеаццо Мария, правивший Ломбардией десять лет, после гибели которого официальным правителем стал его малолетний сын Джан Галеаццо, хотя реально государство постепенно оказалось под контролем дяди, Лодовико Сфорца (более известного под прозвищем Моро, т.е. Мавр, за темный цвет кожи). К моменту появления Леонардо в Милане там были два двора: с одной стороны, легальный правитель Джан Галеаццо (проживший до 1494 г., но фактически отстраненный от дел) и его супруга Изабелла, дочь неаполитанского короля Альфонсо II, с другой – фактический властитель Лодовико Моро и его супруга Беатриче д’Эсте (родная сестра известной покровительницы искусств Изабеллы д’Эсте, в 1490 г. ставшей женой Джанфранческо Гонзага и перебравшейся из родной Феррары в Мантую).

Леонардо пришлось работать одновременно на два двора, оформлять празднества, расписывать мебель, устраивать всякие затеи типа ванн с горячей и холодной водой, развлекать благородное общество литературными экспромтами, выполнять мелкие заказы (например, рисунок для алтарного покрывала церкви Санта Мария делле Грацие по желанию Лодовико Моро).

Но при этом он не оставлял надежды воплотить в жизнь свои замечательные инженерные проекты, занимался проектированием нового города Сфорцинда, имел возможность брать заказы со стороны.

Изначально Лодовико Моро обещал Леонардо 2 тыс. миланских дукатов в год (по тем временам содержание более чем высокое), но потом Леонардо жаловался, что ему не выплачено жалование за два года, да и во Флоренцию он вернулся с довольно скромной суммой накоплений. Жизнь при дворе, несомненно, давала определенные социальные и экономические гарантии по сравнению с городом, где существовала довольно жесткая конкуренция мастеров. Придворный статус (пусть и не очень высокий у художников) обеспечивал приличное проживание и крышу над головой, при удачном стечении обстоятельств – дорогие подарки, земельные наделы, некоторую близость к государю. Но при всем том эта стабильность была относительной и зависела от состояния дел в государстве и расположения патрона, причем отсутствовала свобода выбора занятий при необходимости делать то, что требуется от художника в текущий момент для жизни двора.

В принципе Леонардо был не первым из ренессансных художников, надолго связавшим свою жизнь с двором государя. Козимо Тура в Ферраре, Андреа Мантенья в Мантуе да и многие другие мастера уже разрабатывали в XV в. эту в общем-то не новую в истории искусства схему отношений с заказчиками. Особенность придворного положения Леонардо да Винчи заключалась в том, что он не жаждал занять высокую должность (хотя числился “придворным инженером”) или заработать больше денег, но стремился добиться относительной свободы, возможности реализовать собственные замыслы, заняться своим делом и завоевать уважение патрона независимо от места в придворной иерархии. Отчасти ему это удалось осуществить, несмотря на довольно сложный характер и причудливый нрав Лодовико Моро.

Нельзя сказать, что Леонардо испытывал полное равнодушие к деньгам. Находясь при дворе, нужно было выглядеть и жить соответственно, к тому же лишние средства были необходимы для проверки возможности реализации некоторых собственных проектов. Но добывание денег никогда не было для Леонардо самостоятельной целью, что лишало патронов одного из важнейших рычагов давления на художника. Леонардо да Винчи пишет: “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 не нашим, а то, что ты зарабатываешь 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... Куда много больше слава доблести смертных, чем слава их сокровищ”⁸.

К Лодовико Моро художник относится почитательно (да по-другому и не могло быть при дворе итальянского властителя в конце XV в.), но не терпит достоинства. С другими миланскими заказчиками он меньше церемонится. Когда приор монастыря Санта Мария делле Грацие начал торопить с окончанием фрески “Тайная вечеря”, досаждать мастеру и жаловаться герцогу Леонардо пригрозил изобразить “навязчивого и нескромного” (как его называет Вазари) приора в образе Иуды. Это повергло в смятение несчастного настоятеля, не понимавшего разницы между художником и наемными сельскохозяйственными работниками, и “весьма рассмешило” Лодовико Моро, признавшего правоту Леонардо.

Для нас интересна и сама причина неудовольствия приора, которую Вазари объясняет следующим образом: “Ему казалось странным видеть, что Леонардо иной раз целых полдня проводил в размышлениях, отвлекаясь от работы, а настоятелю хотелось, чтобы он никогда не выпускал кисти из рук, как он это требовал от тех, кто полыл у него в саду”⁹. Приор мыслит еще по-старинному, воспринимает работу художника как ремесленную, а потому оплачиваемую по фактически затраченному на нее времени. С его точки зрения, Леонардо ленится или нерационально тратит время. Неритмичность художественного творчества для него абсолютно непонятна, и разубедить его невозможно. Но Леонардо удается все объяснить герцогу, “человеку проницательному и сдержанному”. Как пишет Вазари, “он много с ним рассуждал об искусстве и убедил его в том, что возвышенные таланты иной раз меньше работают, но зато большего достигают, когда они обдумывают свои замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражаются руками, воспроизводящими то, что однажды уже было рождено в уме”¹⁰.

Еще один пример отношения Леонардо к заказчикам – история с алтарной картиной “Мадонна в гроте”, ныне хранящейся в Лувре. Контракт с монастырем Сан Франческо Гранде был подписан в 1483 г. Леонардо обязался сделать центральную часть триптиха, а местные живописцы Амброджо и Евангелиста де Предис – боковые створки с изображением музицирующих ангелов. Заказ должен был быть выполнен в течение года, но Леонардо не спешил с его исполнением. Законченная мастером “Мадонна в гроте” не попала в монастырь, а была продана или подарена Леонардо французскому королю Людовику XII, и только через много лет монахи получили ее второй вариант, выполненный братьями де Предис при участии Леонардо (сейчас она находится в лондонской Национальной галерее).

Такое своеволие по отношению к заказчику и условиям официально заключенного контракта в те времена мог позволить себе далеко не каждый художник: это было грубым нарушением традиций и сложившихся правил. Отчасти поступок Леонардо объясняется изменением политической ситуации в Милане и потребностью найти нового могущественного покровителя, но тем не менее красноречиво свидетельствует о новом самосознании мастера, игнорирующего общепринятые нормы поведения, хотя прецеденты уже

были. Например, Донателло разбил бронзовую скульптуру, не сойдясь в цене с заказчиком, и отказался повторить ее даже за удвоенный гонорар; Пьеро ди Козимо не пожелал показать незаконченный живописный алтарь, обещав настойчивому клиенту уничтожить произведение; Джованни Беллини не принял выгодный в финансовом отношении заказ на картину для Изабеллы д'Эсте, посчитав, что слишком детальные инструкции не позволят ему “дать волю своей фантазии”.

Между тем дела у Лодовико Моро складывались далеко не лучшим образом. Выступив сначала союзником французского короля Карла VIII во время его военного похода на Неаполь, а затем очень скоро вступив в антифранцузскую Лигу, он оказался в сложной ситуации. Взошедший на престол в 1498 г. Людовик XII продолжил борьбу за неаполитанское наследство, но для начала решил закрепиться на Севере Италии, выбрав своей целью Милан. Кстати, уже при коронации он включил в официальный перечень титулов французских королей титул “герцог Миланский” (его бабка была из рода Висконти).

В 1499 г. французы захватывают Милан, и хотя Лодовико Моро удастся ненадолго вернуть город, через полгода сопротивления он был разбит, попал в плен и закончил свои дни в замке Лош. Своего покровителя Леонардо лишился; подготовленная для отливки модель конного памятника Франческо Сфорца (тот самый “Конь”, который упоминается в письме к Моро) была сильно повреждена гасконскими стрелками. Остаться в Милане не имело смысла, да и было опасно, и потому художник перебирается в Мантую к Изабелле д'Эсте, сестре к тому времени уже умершей супруги Лодовико Моро.

Меценатство Изабеллы, ее жесткие требования к художникам, манера вести переговоры с ними – это особая тема, почти не имеющая отношения к Леонардо. В Мантуе он задержался недолго, успел сделать только наброски к портрету Изабеллы и в дальнейшем от всех ее предложений деликатно уклонялся. В 1501 г. Изабелла д'Эсте трижды пишет художнику, выражая желание получить свой портрет и картину на религиозный сюжет. Леонардо обещает, даже указывает сроки, но ничего не делает. Ее агент во Флоренции сообщает, что мастер увлечен геометрией и “математическими экспериментами” и потому не занимается живописью. Через три года Изабелла вновь обращается с заказом – исполнить изображение отрока Христа, результат же остается прежним. В 1506 г. она, сняв все требования, дважды просит написать любую картину, оставляя срок завершения работы на усмотрение художника, но получает весьма уклончивый ответ вместо произведения.

В апреле 1500 г. Леонардо да Винчи возвратился во Флоренцию, откуда за время его отсутствия Медичи были временно изгнаны (с 1494 до 1512 г.) и где было восстановлено республиканское правление. Однако в родном городе крупных заказов не было: Флоренция воевала с Пизой, и ничто не располагало к осуществлению художественных программ. Поневоле оказавшись не у дел, Леонардо в 1502 г. поступил на службу к Чезаре Борджа, который назначил его “архитектором и генеральным инженером” и использо-

вал именно в таком качестве во время военного похода на Романию. И вскоре мастер покидает своего патрона, причем тогда, когда Чезаре находится в зените славы и окрылен своими успехами.

Через год Леонардо снова во Флоренции: республике нужны его знания военного инженера, а походная жизнь с Борджа не очень устраивает мастера. Вскоре поступает и серьезный государственный заказ на фреску для зала Большого Совета коммунального дворца. Условия контракта более чем приемлемые: 15 флоринов в месяц во время работы над картоном (параллельно таким же заказом занимался его конкурент Микеланджело), бесплатная мастерская и около 3 тыс. за саму фреску – гонорар по тем временам чрезвычайно высокий (для сравнения: за роспись свода Сикстинской капеллы Микеланджело получил практически столько же, хотя объем работы был больше). Тем не менее, когда гонфалоньер Пьеро Содерини прислал месячное содержание мелкой монетой, Леонардо отказался ее брать, гордо присовокупив: “Я не грошовый художник”.

В 1505 г. начинается работа над фреской, есть и другие заказы. Кажется бы, чего еще желать? Леонардо всем известен, пользуется авторитетом и заслуженным уважением сограждан. Джорджо Вазари пишет: “Благодаря совершенству произведений этого божественного художника слава его разрослась настолько, что все, кто ценил искусство, более того, даже весь город, мечтали о том, чтобы он оставил им какую-нибудь о себе память, и повсеместно речь шла о том, чтобы поручить ему какое-нибудь значительное и крупное произведение, благодаря которому город был бы украшен и почтен тем же изобилием таланта, обаяния и ума, каким отличались творения Леонардо”¹¹.

Фреска “Битва при Ангиари” могла стать таким произведением; Леонардо обласкан в родном городе, но возникает парадоксальная ситуация, которую историк искусства А. Хаузер определил как “вакуум свободы”¹². Меняя заказчиков и покровителей, постоянно отстаивая свои собственные цели и свою независимость, Леонардо добивается многого в стремлении самоутвердиться. При этом он утрачивает пусть и не самое почетное, но стабильное положение в обществе, опору на традиции, прочные корпоративные связи. Теперь он должен полагаться только на себя, у него есть свобода выбора, но ответственность за этот выбор и собственную судьбу во многом ложится на самого художника. В XVI столетии такое положение станет привычным для многих мастеров искусства, Леонардо же оказался в новом социальном статусе одним из первых, причем не случайно, а сознательно стремясь к этому.

В 1506 г. Леонардо снова в Милане, который уже шесть лет находится в руках французов, и правит в нем Шарль д’Амбуаз, герцог Шомон. Формальной причиной, вероятно, была необходимость закончить второй вариант алтарной картины “Мадонна в гроте” для монастыря Сан Франческо Гранде. Синьория дает отпуск на три месяца и грозит штрафом в 150 флоринов в случае нарушения этого срока; Шомон продлевает на месяц пребывание Леонардо в Милане; гонфалоньер Содерини настаивает на возвращении масте-

ра для работы над фреской в зале Большого Совета и не берет присланную неустойку. Содерини пишет, что “Леонардо вел себя недолжным образом по отношению к республике, ибо взял изрядную сумму денег, едва начав большую работу, которую он обязан был выполнить”¹³. В конфликт приходится вмешаться Людовико XII, на помощь которого Флоренция рассчитывала в войне с восставшей Пизой и потому не могла ему противоречить. В результате Леонардо остается в Милане до 1513 г., встречается с королем и получает титул “королевского живописца и инженера”, ему возвращены земельные владения, некогда дарованные Лодовико Моро.

В городе французы, прежний покровитель художника томится в плену, Леонардо же пользуется протекцией герцога Шомона и короля и среди прочих заказов начинает проектировать памятник маршалу Тривульцио, под командованием которого французские войска некогда захватили Милан и Ломбардию. На первый взгляд только этого достаточно, чтобы упрекнуть Леонардо в отсутствии патриотизма и в социальной индифферентности, но это было бы отступлением от принципов историзма. Италия в те времена не была единой; десятки расположенных на ее территории государств постоянно враждовали друг с другом; вчерашние враги нередко становились союзниками, и, наоборот, ближайшие соседи порой были противниками более опасными, чем иноземцы. Ситуация непрерывно и очень быстро менялась, но Леонардо как бы не считал нужным вникать в нее; индивидуализм и сила личности мастера словно поднимали его выше политических страстей. Да и чисто формально ему трудно предъявить серьезные претензии: родная Флоренция тогда являлась союзницей Франции, пребывание Леонардо в Милане было выгодно для республики, а Лодовико Моро уже нельзя было вернуть из французского плена.

Определенная отстраненность Леонардо от политических коллизий (именно отстраненность, а не равнодушие к ним) есть не что иное, как один из способов самосохранения художника в тех исторических условиях, когда возможность реализации творческих замыслов далеко не всегда совпадала с политической конъюнктурой или личными симпатиями самого мастера. В.Н. Лазарев отмечает: «Не об “асоциальности” Леонардо следует говорить, а о его социальной ущемленности. Он принужден был отдавать свой талант тем, кто мог его материально обеспечить»¹⁴. Вообще-то для художников эпохи Возрождения такое положение привычно, а для мастеров кватроченто даже естественно и обыденно, но для Леонардо, всеми силами стремившегося к творческой независимости, оно драматично. Завоевывая свободу выбора, он начинает понимать, что этот выбор ограничен и в чем-то даже предопределен, особенно если нужны большие капиталовложения в реализацию его инженерных, гидротехнических и архитектурных замыслов. Леонардо был вынужден ориентироваться на государей, обладавших деньгами и неограниченной властью, чтобы распоряжаться ими, и склонных поддерживать дорогостоящие начинания.

В 1512 г. во Флоренцию возвращаются Медичи, а в Милан – Сфорца. Вскоре кардинал Джованни Медичи, сын Лоренцо Великолепного, становится папой Львом X и продолжает активно начатую еще в конце предшест-

вующего столетия политику возрождения былой славы Рима, сопровождающуюся масштабными художественными проектами и щедрыми инвестициями в архитектуру и искусство. Со всей Италии в Рим продолжают съезжаться мастера. В 1513 г. туда прибыл и Леонардо, нашедший покровителя в лице брата папы – Джулиано Медичи. Он получил содержание, был поселен вместе с учениками в Бельведере, его патрон интересовался не только искусством, но и математикой, механикой, инженерией, что было немаловажно для Леонардо. Вроде бы все устроилось наилучшим образом, но Джулиано слаб здоровьем, постоянно болеет и вскоре умирает в 1516 г., а с Львом X отношения у художника не сложились. Вазари пишет о небольшом заказе папы, сразу по получении которого Леонардо приступил к экспериментам с покровным лаком, что вызвало презрительное замечание со стороны всемогущего заказчика: “Увы! Этот не сделает ничего, раз он начинает думать о конце, прежде чем начать работу”¹⁵.

Дальнейшую судьбу Леонардо во многом решил случай. В 1515 г. художник сопровождал Льва X в Болонью на переговоры с новым французским королем Франциском I, который вел победоносную военную кампанию в Северной Италии. Папе были нужны, даже путем уступок, мирные отношения с Францией в интересах престола и медичейской Флоренции. Леонардо же встретился с человеком, который потенциально мог стать для него едва ли не лучшим заказчиком и меценатом. Франциск, несомненно, был наслышан о художнике; видел произведения Леонардо и с великим почтением относился к его научным знаниям. Сам мастер неоднократно имел дело с французами в качестве патронов; он представлял себе и возможности короля в области покровительства искусствам и наукам. Лев X в Леонардо особо не нуждался и был рад оказать ничего для него не стоящую услугу Франциску I. Таким образом, вопрос о новой придворной службе решился легко.

В конце 1516 г. Леонардо выехал во Францию и до самой смерти жил без всяких забот в замке Клу близ Амбуаза; ему дарован титул “придворного живописца”, назначено высокое жалованье. Леонардо был уже в почтенном возрасте, живописью занимался мало, хотя сил еще хватало на систематизацию своих записей и проектирование гидротехнических сооружений, а также королевской резиденции Роморантен. Похоже, что этонисколько не беспокоило Франциска I, для которого, кажется, были важны само присутствие Леонардо да Винчи, личные встречи и долгие беседы с ним. Итальянская культура, придворные обычаи и мода становились все более популярными во Франции, а Леонардо являл собой живое воплощение ренессансного идеала человека. По словам скульптора Бенвенуто Челлини, работавшего во Франции уже после смерти мастера, легенды о Леонардо еще жили при французском дворе, а Франциск отзывался о нем как о великом философе и человеке, знавшем больше всех на свете. Создается впечатление, что сам Леонардо да Винчи как личность более ценен, чем то, что он создает или мог бы создать. Это обстоятельство, в контексте отношений художника с заказчиками, для нас очень важно.

В античную эпоху произведения заслоняли собой творца; восхищение скульптурами и картинами не означало восхваление их создателей, что отмечали, например, Сенека и Плутарх. Итальянские гуманисты XIV–XV вв. словно старались исправить эту несправедливость, отстаивая и постепенно внушая обществу представление о ценности творческой личности, к концу кватроченто добившись своеобразного паритета в восприятии художника и его шедевров. Леонардо первому удалось перенести акцент на создателя, добиться того, что патроны не просто заказывали произведения и оплачивали их, не только благодетельствовали художнику в силу собственного желания, но и стремились прославиться сами, покровительствуя великому мастеру.

Отношения Леонардо с заказчиками предсказывают и моделируют многое из того, что только потом появится в европейской культуре XVI–XVII столетий. Достигнутые им рубежи большинству художников, конечно, не удастся удержать; при дворе им придется угождать и подчиняться капризным заказчикам, но для некоторых опыт Леонардо оказался далеко не бесполезным. Мастер создал прецедент, установил новую точку отсчета, двигаться от которой только вниз было уже невозможно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эта сторона жизни и творчества Леонардо, несомненно, затрагивается во множестве публикаций – от капитальных научных монографий до популярных жизнеописаний. Библиографическая ссылка, вероятно, превысила бы объем самой статьи. Но удивительно, что данная проблема пока не стала предметом специального, последовательного и достаточно детального рассмотрения, которое поставило бы контакты мастера с заказчиками в общий контекст ренессансных связей между художниками и их патронами. Краткий очерк К. Педретти (*Pedretti C. I mecenati di Leonardo // Attualità leonardiane. Firenze, 1976. P. 15–20*) представляет собой скорее перечень меценатов Леонардо да Винчи, чем анализ их взаимоотношений с мастером.

² Цит по: *Дживелегов А. Леонардо да Винчи. М., 1935. С. 81–83.*

³ *Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1994. Т. 3. С. 32.*

⁴ Там же. С. 16.

⁵ Цит. по: *Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. М., 1952. С. 38.*

⁶ *Вазари Дж. Указ. соч. С. 25.*

⁷ *Леонардо да Винчи. Избранные сочинения. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 93.*

⁸ Там же. С. 94–95.

⁹ *Вазари Дж. Указ. соч. С. 23.*

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 28.

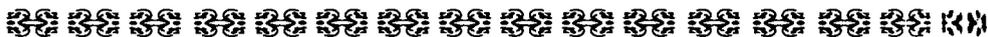
¹² *Hauser A. The social history of art and literature. L., 1951. Vol. 1. P. 381.*

¹³ Цит. по: *Дживелегов А. Указ. соч. С. 173–174.*

¹⁴ *Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 71.*

¹⁵ *Вазари Дж. Указ. соч. С. 31.*





УЧАСТИЕ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ПРОЕКТАХ ПОВОРОТА РЕКИ АРНО

А.Ю. Терещенко

Одним из самых темных и неясных моментов биографии Леонардо остается его участие в проекте изменения русла Арно, третьей по величине реки Италии (длина 251 км, площадь бассейна 8228 кв. км), на которой располагаются Флоренция и Пиза¹.

Ни для кого не являются секретом увлечение Леонардо гидрогеологией и его масштабные проекты, связанные со строительством каналов. Во время пребывания в Милане, как при Лодовико Моро, так и при французах, Леонардо занимался проектированием каналов. Он разработал целую систему каналов, призванную упорядочить течение рек в Ломбардии, расширить сеть торговых путей, увеличить плодородие страны и предохранить города от наводнений. Некоторые его проекты были осуществлены уже при нем, например канал от р. Адда до Милана². Как заметил А.К. Дживелегов, миланцы до сих пор убеждены, что вся система орошения Ломбардии была создана Леонардо³. В последние годы жизни, находясь во Франции, он спроектировал канал, который соединил бы Луару и Сону, начинаясь между Туром и Блуа, а заканчиваясь около Макона⁴. Существуют работы, посвященные этим проектам Леонардо, но пока нет ни одной, где рассматривались бы его проекты, связанные с р. Арно. Биографы же Леонардо, как и историки Флоренции XVI в., обычно либо предпочитают обходить этот эпизод его биографии молчанием, либо посвящают ему совсем немного места и объясняют роль Леонардо в проекте совершенно по-разному. Мнения расходятся даже относительно того, существовал ли один проект изменения русла Арно или их было два и в чем они заключались. Эти точки зрения будут представлены ниже. Задача настоящей статьи – выяснить, в чем именно состояли проекты Леонардо, что вызвало их к жизни и почему они не были осуществлены.

Прежде всего необходимо отметить, что проекты отвода части вод Арно с помощью каналов и даже полного изменения русла главной реки Тосканы не представляли собой чего-то нового в начале XVI в. Это объяснялось тремя основными причинами. Сельское хозяйство требовало оросительных каналов. На расстоянии от Флоренции до Пизы река была

неудобна для судоходства, а следовательно, затрудняла торговлю – основной источник доходов республики. К тому же флорентийцы издавна страдали от наводнений, вызванных паводками Арно (продолжающихся и поныне – достаточно вспомнить страшное наводнение 1966 г., послужившее причиной гибели многих памятников культуры). Поэтому в позднее средневековье во Флоренции существовали многочисленные проекты, ставившие своей целью отвод части вод Арно или полное изменение русла реки, чтобы она больше не протекала через Флоренцию и, следовательно, не угрожала ей наводнениями⁵. Авторы этих проектов нисколько не смущали недостаточный уровень развития техники и непредсказуемость последствий поворота реки, что неудивительно – вспомним, что и в XX в. существовали подобные проекты.

Какое же место в этой традиции занимал Леонардо и в чем заключались его собственные проекты? Леонардо разработал два проекта: в первом из них речь шла лишь о том, чтобы прорыть новый канал, а второй предполагал полное изменение русла реки. Первый проект Леонардо подробно изложен в Атлантическом кодексе. В нем Леонардо предлагал прорыть канал от Флоренции до Пизы к северу от р. Арно. Канал должен был от Флоренции направиться на северо-запад, сначала к равнине вокруг Прато и Пистойи, оттуда к Серравалле, где он должен был пересечь небольшой горный хребет (неясно, впрочем, предусматривал ли Леонардо открытый канал или туннель); затем канал должен был пройти через озеро Сесто к востоку от Лукки и, наконец, вернуться в русло Арно перед самой Пизой. Ширина канала должна была равняться 20 локтям внизу и 30 локтям наверху, а глубина – от двух до четырех локтей, которые “пошли бы на пользу мельницам и лугам”. Леонардо подсчитал расходы на строительство канала, исходя из почасовой платы рабочим в 4 сольди⁶. Проект предполагал постройку мощных шлюзов около Ареццо, которые сдержали бы р. Кьяна, крупнейший приток Арно, создавая громадное искусственное озеро в Вальдикьяне (долина Кьяны), которое объединилось бы с Тразименским. Эта мера, по замыслу ученого, должна была обезопасить канал от пересыхания в летнее время, когда уровень воды в Арно понижается. Берега канала предполагалось укреплять за счет насаждения ив, которые удерживали бы их от эрозии своими корнями⁷. Рыть канал Леонардо предлагал с середины марта по середину июня, так как в это время крестьяне меньше заняты сельскохозяйственными работами, световой день длинный, а жара неизнурительна. По замыслу Леонардо, канал должен был увеличить плодородие северной Тосканы и обеспечить более удобную связь между городами, а также обезопасить города, расположенные на Арно, от наводнений, упорядочив перепад уровня воды в реке⁸. А.К. Дживелегов пишет, что этот канал также сократил бы расстояние между Флоренцией и Пизой, с чем сложно согласиться: если бы проект был осуществлен и оправдал надежды Леонардо, то путь по каналу между двумя городами был бы длиннее, нежели по Арно, что, впрочем, с лихвой компенсировалось удобством нового пути.

Первоначально Леонардо рассчитывал, что Синьория профинансирует его проект. Выгоду от канала для Прато, Пистойн, Флоренции и Пизы он оценивал в 200 тыс. дукатов в год (“сокровище с каждого акра земли, которое будет принадлежать тому, кто его пожелает”) и предполагал, что города с готовностью поучаствуют в проекте, сулящем такие выгоды. Можно было пригласить сделать вложения в осуществление проекта и Лукку, которая тоже извлекла бы выгоду из канала, поскольку озеро Сесто благодаря ему стало бы судоходным⁹. Когда же Леонардо понял, что финансирования этого канала от Синьории все равно не добиться, у него появилась мысль построить этот канал на деньги цеха Лана, который, оплатив расходы, стал бы собственником канала и мог бы извлекать из него выгоду¹⁰. Неизвестно, обращался ли Леонардо с таким предложением в сам цех Лана, но эта мысль, отмеченная в его записной книжке, так и не была реализована, из чего следует, что либо в цехе отказались от его проекта, либо он сам понял, что обращаться туда бесполезно.

Проект привлекает внимание тем, что совершенно не вписывается в политическую ситуацию, сложившуюся в Тоскане в 1490–1500-е годы. Пиза восстала против Флоренции, и между двумя городами шла непримиримая война. Лукка была открыто враждебна по отношению к Флорентийской республике, помогая пизанцам. В этой ситуации по меньшей мере странным было предлагать прорыть канал, который был бы выгоден Пизе и Лукке, не говоря уже о том, что проявлять излишнюю заботу о Пистойе или Прато в Синьории тоже никто не хотел. Таким образом, перед нами два варианта. Во-первых, этот проект мог родиться до начала Итальянских войн и принадлежать молодому Леонардо, как считает Э. Мюнц¹¹. Если же он возник действительно в первом десятилетии XVI в., то из этого можно сделать вывод лишь о полном безразличии Леонардо к политическим коллизиям, сотрясавшим Италию и волновавшим общество. Как бы то ни было, по политическим причинам было нереально воплотить в жизнь этот проект, чего нельзя сказать про второй проект Леонардо, исходивший в отличие от первого из конкретной политической ситуации.

Как уже было сказано выше, между Флоренцией и восставшей против нее Пизой с 1494 г. шла война. Компромиссы в этой войне были невозможны, поскольку пизанцы стремились к независимости от Флоренции любой ценой, пытаясь отдалиться во власть по очереди почти всем государствам Италии, не говоря уже о Франции и Испании, в то время как для Флоренции обладание Пизой было вопросом жизни и смерти, поэтому она также была готова поступиться чем угодно, лишь бы выиграть войну. Первые годы показали бесперспективность лобовой атаки на Пизу, которую флорентийцы предпринимали как самостоятельно, так и в союзе с французской армией. С 1502 г. Синьория перешла к блокаде, наняв отряды кондотьеров, чтобы они разоряли окрестности Пизы, а также корабли, с помощью которых пытались преградить доступ провизии и оружия в город с моря. Эта тактика оказалась гораздо более успешной, доведя Пизу до полного отчаяния, но го-

род все же держался благодаря бесперывной помощи, которую – оружием и припасами – ему оказывали Венеция, Генуя, Лукка и другие враги Флоренции. В этой ситуации созрел невероятный по размаху проект, предполагавший изменить русло Арно, с тем чтобы река больше не протекала через Пизу, а вместо этого впадала бы в озеро вблизи Ливорно, к югу от Пизы, а от туда прямо в море.

Вряд ли удастся когда-нибудь установить, родился ли этот замысел у самого Леонардо или у кого-то из флорентийских чиновников, знакомых с гидрогеологическими разработками великого ученого. Мне представляется в высшей степени вероятным, что этот проект возник в результате общения Леонардо с Никколо Макиавелли, секретарем Совета Десяти (флорентийской магистратуры), отвечавшей за внешнюю политику, с которым он должен был познакомиться в 1502 г. при дворе Чезаре Борджа во время знаменитого посольства. Эту мысль подтверждает и тот факт, что Макиавелли оставался с начала и до конца горячим сторонником проекта. Кроме него этот проект последовательно отстаивали Пьеро Содерини, пожизненный гонфалоньер Республики, и его брат Франческо, кардинал и один из фактических политических руководителей Флоренции. Если принять во внимание, что флорентийское посольство 1502 г. к Чезаре Борджа, членом которого был Макиавелли, возглавлял именно Франческо Содерини, то можно предположить, что кардинал также с самого начала был знаком с проектом и сыграл свою роль в его разработке и принятии.

Как бы то ни было, 24 июля 1503 г., вскоре после возвращения во Флоренцию, Леонардо вместе с Алессандро дельи Альбицци, представителем Синьории, и несколькими другими специалистами в области гидрогеологии посетил лагерь флорентийцев в городке Рильоне под Пизой¹², и после многочисленных дискуссий было решено, что проект можно и нужно осуществить. После этого началась подготовка к его реализации. Леонардо продолжал исследование долины Арно и начертил великолепную карту ее низовьев¹³.

Проект заключался в том, чтобы прорыть два рва, которые должны были стать новыми руслами Арно. Оба они должны были быть глубиной в семь локтей, в ширину один из них должен был равняться 30 локтям, а второй – 20. Параллельно с рвами предполагалось возвести плотину, которая бы задержала течение Арно, чтобы затем направить ее в рвы. Два рва должны были быть прорыты, чтобы сначала отвести из Арно часть воды, а затем и всю ее. Рвы должны были начинаться у башни Сан-Фаджано в пяти милях от Пизы, а затем продолжаться вплоть до озера рядом с Ливорно (в семи милях от Сан-Фаджано) и через него в море. По расчетам Леонардо и других специалистов, привлеченных к осуществлению проекта, дно озера, в которое должна была теперь впадать река, было ниже уровнем, чем дно Арно, и поэтому не предвиделось каких-либо больших трудностей. Предполагалось, что работы можно начать с 2 тыс. рабочих и достаточным количеством дерева для постройки плотины.

Главной целью проекта было отрезать Пизу от моря и тем самым ликвидировать возможность для генуэзцев и венецианцев подвозить с моря припасы и предоставлять ей военную помощь. Но флорентийские источники называют и другие цели. Лишившись Арно, Пиза должна была оказаться в середине болота, что вызвало бы болезни и ослабило пизанцев. Кроме того, Арно теперь протекала бы между Флоренцией и Пизой, что затруднило бы набеги пизанцев на флорентийские земли и грабеж караванов, следующих из Флоренции в Ливорно. В том месте, где река входила в город и выходила из него, образовались бы две дыры, и у пизанцев ушли бы значительные силы на то, чтобы их укрепить. Наконец, с исчезновением Арно остановились бы мельницы и пизанцы остались бы без хлеба.

Неудивительно, что такой смелый проект вызвал недоверие Синьории. Поэтому целый год ушел на то, чтобы добиться ее согласия на финансирование проекта, казавшегося многим чистым безумием. Фр. Гвиччардини в “Истории Флоренции” описывает, сколько усилий приложил гонфалоньер Пьеро Содерини, чтобы “протолкнуть” этот проект. Когда Совет Десяти отказался подтвердить его решение, Содерини пришлось апеллировать через голову Совета к массам, как он делал не раз, пользуясь своей популярностью в народе. И флорентийский народ воспринял проект с восторгом. Это был шанс одним махом покончить с пизанской войной, истощавшей Флоренцию уже десять лет.

Необходимо заметить, что этот проект, воспринятый с негодованием позднейшими историками из-за его бесчеловечности¹⁴, вовсе не вызывал подобной реакции у кого-либо из современников. В письмах Совета Десяти к флорентийским комиссарам прорытие канала с целью отведения вод Арно всегда называется просто “дело” (*opera*), что может восприниматься как эвфемизм, прикрывающий тот факт, что флорентийцы сами считали попытку таким образом задуть Пизу делом недостойным. Но очевидно, что это не так, поскольку ни у одного флорентийского автора того времени мы не найдем оценки проекта как недостойного. Даже противники проекта высказывались исключительно по поводу его неэффективности. Следовательно, указанное именование проекта объясняется стремлением к краткости.

Тем не менее не исключено, что моралистический тон, характерный для историографии XIX в., сыграл свою роль, и потому историки очень неохотно связывают “злодейское мероприятие” с личностью Леонардо; возможно, это обстоятельство также затруднило рассмотрение данного вопроса. Как бы то ни было, следует признать, что в изучении этой темы царит невообразимый хаос. Почти во всех исследованиях речь идет только об одном проекте. Наряду с работами, повествующими лишь о первом проекте Леонардо или только о втором, существуют как минимум четыре работы, предлагающие причудливое соединение двух проектов. Марио Чанки, подробно излагая первый проект Леонардо, пишет, что Макиавелли и флорентийская верхушка поддержали его, потому что надеялись с его помощью лишить Пи-

зу воды¹⁵. Габриэль Сеай опять-таки уверен, что речь шла о первом проекте Леонардо, но он сам, чтобы заинтересовать представителей правительства, подчеркнул именно стратегическую важность проекта¹⁶. Оба автора не отвечают на вопрос, как можно было увидеть в проекте канала, соединяющего Флоренцию с Пизой, возможность отрезать Пизу от моря. Эжен Мюнц говорит, что в июле 1503 г. мнения разделились – одни высказались за то, чтобы изменить течение реки, другие за то, чтобы вырыть канал, опять-таки не объясняя, как канал мог помочь флорентийцам в ведении войны¹⁷. Наконец, своего логического предела путаница достигает у Карло Дзамматтио, который говорит о том, что первый проект Леонардо подразумевал помимо орошения областей Прато и Пистойи еще и изменение русла Арно так, чтобы река не проходила через Пизу, “заклятого врага Флоренции”. К статье приложена великолепная карта, из которой, как и из примечаний к ней, следует, что планировалось лишь рытье канала, который вернулся бы в основное течение Арно еще до Пизы. Таким образом, речь идет всего лишь о первом проекте Леонардо, уже описанном выше.

20 августа 1504 г. начались работы, возглавить которые был вынужден Антонио Джакомини, флорентийский комиссар лагеря под Пизой. В письме Совета Десяти¹⁸ к Джакомини, написанном рукой Макиавелли, объясняется необходимость и первоочередность этих работ и даются подробные указания вплоть до необходимости запастись лопатами, заступами и мотыгами для рытья рвов. Крестьян на работы собирали из окрестных районов, а когда их стало недостаточно, отправили распоряжения во все окрестные коммуны с требованием предоставить землекопов¹⁹. Учитывая, что нередко это были те самые крестьяне, на полях которых последние два года урожаи методично истреблялись, и что – вопреки мыслям самого Леонардо – их собирали на работы в самую страду, можно представить себе, с каким рвением они работали.

Эрколе Бентивольо, кондотьер, находившийся при флорентийском войске, доказал путем расчетов, что по проекту требуется вырыть около 800 тыс. квадратных локтей земли, на что уйдет не менее 200 тыс. человеко-дней. Но и тогда невозможно чего-либо достигнуть по причине того, что покатость местности, по которой должны были пройти рвы, была меньше той, по которой река протекала раньше²⁰. Антонио Джакомини был убежденным противником проекта. Хотя он и согласился возглавить работы, но сразу написал: “Ваши Светлости увидят, что каждый день будет вызывать величайшие затруднения. Дело окажется не таким легким, каким оно рисуется теперь”²¹. Он считал это бесполезной тратой труда и денег, не говоря о том, что армия оказывалась скованной необходимостью охранять работы над рвом от пизанцев и потому не могла вести активные действия²². К тому же Джакомини прекрасно понимал, что если проект провалится, то сам он может оказаться в числе обвиняемых. Поэтому он воспользовался первой же возможностью и 15 сентября под предлогом болезни ушел в отставку. Он был заменен Томмазо Тозинги, продолжившим работы²³.

Макиавелли со свойственной ему энергией лично распоряжался организацией работ, каждый день отправляя огромное количество писем. Для постройки плотины были направлены плотники, а из Феррары выписаны специалисты по гидросооружениям. Работа продвигалась, но не так быстро, как планировалось. Тем не менее один из рвов был закончен, и часть воды из Арно направилась в него, но, как только уровень воды в Арно понизился, она стала возвращаться обратно и во рву осталась только жидкая грязь. Причиной этого была постройка плотины, вызвавшая понижение русла реки, в результате чего уровень воды в реке оказался намного ниже уровня воды во рву. Специалисты, руководившие ходом работ (вероятно, Леонардо не было в их числе, так как он был занят работой над “Битвой при Ангиари”), утверждали, что, как только плотина будет закончена, все встанет на свои места. Во Флоренции чем дальше, тем больше нарастал скептицизм по отношению к проекту. Пьеро Содерини удалось при помощи Совета Восемидесяти добиться вотума в пользу продолжения работ²⁴, и 28 сентября Тозинги получил инструкции, подтверждавшие необходимость дальнейшей работы над проектом. От него потребовали повысить производительность труда, укрепить плотину, побыстрее закончить второй ров и создать широкое устье для уже прорытого рва. Но в октябре было принято решение об окончании работ. Проект обошелся в 7 тыс. дукатов, а выгода, которую от него получили флорентийцы, заключалась лишь в том, что, во-первых, вырытые рвы действительно помешали пизанцам совершать набеги на флорентийские земли, а во-вторых, Арно разлилась и затопила равнину к югу от Пизы, сделав ее непригодной для поселков и малопригодной для выпаса скота²⁵. 26 октября кардинал Франческо Содерини писал Макиавелли, что план с водой оказался несовершенным и что невозможно, чтобы в этом не были виноваты специалисты, которые так грубо ошиблись.

Настроение флорентийской правящей верхушки в связи с этим провалом хорошо отразили в своих исторических произведениях Буонаккорси и Гвиччардини. Буонаккорси, друг Макиавелли и верный сотрудник Содерини, в своем дневнике сетует на “знатоков”, в том числе, вероятно, и на Леонардо (хотя не исключено, что он уже не вполне уверен, на каком именно этапе Леонардо участвовал в проекте – см. Приложение), которые “убедительно доказали” перспективность плана. Тем не менее его давняя увлеченность проектом (несомненная для друга Макиавелли) дает себя знать в том, что он все равно видит положительные результаты – хотя бы разлив реки и неудобства, вызванные им для пизанцев. Гвиччардини в “Истории Флоренции”, написанной в молодые годы, когда он был непримиримым противником режима Содерини, сваливает всю вину на гонфалоньера, вопреки советам “мудрых людей” убедившего флорентийцев начать безнадежное дело. В “Истории Италии”, написанной значительно позднее, он более умерен в своих оценках и уже не считает нужным во всем обвинять Содерини, показывая, насколько этот проект овладел умами во флорентийском обществе.

Для того чтобы понять, был ли реально осуществим этот проект, необходимо комплексное изучение гидрогеологии долины р. Арно. Пока же не могу не обратить внимание на интересную тенденцию. Историки, высказывающиеся по поводу проекта, делятся на две группы. Первые, как И. Харт или М. Роудон, считающие главным творцом проекта Леонардо, говорят о том, что он был реален, но из-за глупости и скупости флорентийской Синьории не был доведен до конца²⁶. Вторые, как А.А. Гастев или В.П. Зубов, исходят из того, что мудрые советы Леонардо были отвергнуты и потому план был обречен на провал. Мне кажется, что и те и другие, вместо того чтобы пытаться оценить, насколько проект был реален, исходят из непогрешимости Леонардо, поневоле, как и другие великие люди, ставшего заложником своей славы. А ведь Леонардо сам спустя год признал свою ошибку. Встретившись с Никколо Спинелли, флорентийцем, побывавшим в Нидерландах, Леонардо написал: “Когда реку надо повернуть из одного места в другое, ее нужно уговаривать, а не загонять туда силой; с этой целью нужно построить нечто вроде дамбы, выдающейся в реку, а ниже по течению еще одну, выдающуюся дальше, а затем третью, четвертую и пятую, чтобы река могла нести свои воды в отведенный для нее канал, или таким способом она может быть отведена от поврежденного места, как это было сделано в Фландрии”²⁷. Цитируя вышеприведенную фразу, но опуская упоминание о Фландрии, некоторые историки преподносили это высказывание как изначальный подход Леонардо, отвергнутый Содерини²⁸.

Участие Леонардо в этом проекте интересно еще и потому, что для облегчения земляных работ он сделал чертежи землечерпальных машин²⁹. Их часто неправильно называют экскаваторами, в то время как они были предназначены для того, чтобы поднимать и удалять выкопанную землю, облегчая тем самым усилия рабочих. Жесткий треугольный каркас гарантировал машине устойчивость и прочность, которых было не достичь в ту эпоху другим способом, поскольку не были известны сверхпрочные сплавы. Особенно интересен кран с переменными стрелами различной длины, потому что он мог использоваться при помощи противовесов на самых разных уровнях высоты. Стрелы могли поворачиваться на 180°, покрывая всю ширину рва. Машина также могла передвигаться при помощи винтового механизма на средней перекладине. Таким образом, землечерпальная машина настолько близка к современным моделям, насколько позволял технический уровень начала XVI в.

Леонардо старался составить в уме максимально достоверную гидрогеологическую картину, которая помимо чисто научного интереса помогла бы ему осуществить его проекты. Он посвящал много времени как на службе у Чезаре Борджа, так и во Флорентийской республике изучению течения Арно и ее притоков: Кьяны, Муньоне, Мензолы, Эльзы³⁰. Де Лоренцо в монографии “Леонардо да Винчи и геология”³¹ восхищался “великим художником и ученым”, который в бурные годы Итальянских войн бродил по холмам и долинам Тосканы в поисках научных и художественных откровений, не за-

меча “копашащейся вокруг черни”. На первый взгляд данная характеристика совершенно неверна, поскольку мы знаем, как стремился Леонардо к должности военного инженера сначала у Цезаре Борджа, затем во Флоренции; мы знаем, что одной из целей его “блуждания по холмам и долинам” было составление проекта, лишающего мятежную Пизу р. Арно. Но на самом деле историк прав. Для Леонардо не было принципиальным, помогут ли его знания улучшить плодородие Тосканы либо задушить Пизу, важнее было знание и возможность экспериментировать, и потому политические схватки для него действительно не представляли интереса, за исключением тех случаев, когда ими можно было воспользоваться для своих научных изысканий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробные сведения о бассейне р. Арно см.: *Bencini A., Malesani P.* Fiume Arno: acque, sedimenti e biosfera. Firenze, 1993.

² См.: *Séailles G.* Léonard de Vinci: L'artiste et le savant. 1452–1519: Essai de biographie psychologique. P., 1906. P. 95; *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. М., 1961. С. 38.

³ *Дживелегов А.К.* Леонардо да Винчи. М., 1998. С. 114.

⁴ См.: *Séailles G.* Op. cit. P. 144; *Зубов В.П.* Указ. соч. С. 53.

⁵ Описание различных проектов изменения русла Арно в целях борьбы с наводнениями см. в кн.: [*Targioni-Tozzetti G.*] Disamina di alcuni progetti fatti nel secolo XVI per salvare Firenze dalle inondazioni dell'Arno, umilmente presentata all'altezza reale del serenissimo Pietro Leopoldo, principe reale d'Ungheria e di Boemia, arciduca d'Austria etc. Firenze, 1993 (fac-simile dell'edizione Firenze, 1767).

⁶ The Notebooks of Leonardo da Vinci / Arranged, rendered into English and introduced by Edward MacCurdy. L., 1954. P. 136. Таким образом, по расчетам Леонардо, каждый локоть канала обошелся бы в 4 денари (*Зубов В.П.* Указ. соч. С. 40).

⁷ The Notebooks of Leonardo da Vinci. P. 136.

⁸ *Leonardo da Vinci.* Codex Atlanticus. 46b. P. 395–396; *Зубов В.П.* Указ. соч. С. 38.

⁹ *Leonardo da Vinci.* Codex Atlanticus. 45r°, 140r°.

¹⁰ Ibid. 398 r. a.

¹¹ *Müntz E.* Leonardo da Vinci: L'artiste, le penseur, le savant. P., 1899. P. 359.

¹² Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci / Ed. with comment. by I.A. Richter. London; New York; Toronto: Oxford Univ. Press, 1953. P. 350; *Séailles G.* Op. cit. P. 143. Я. Нарди ошибочно указывает Розиньяно (*Nardi J.* Le storie della città di Firenze. Firenze, 1842. P. 528).

¹³ Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci. P. 350.

¹⁴ См., например: “При том, что Содерини прославился исключительной скупостью, на подобные злодейские предприятия находят средства” (*Гаснев А.А.* Леонардо да Винчи. М., 1982. С. 307–308).

¹⁵ *Cianchi M.* Leonardo's machines. P. 36.

¹⁶ *Séailles G.* Op. cit. P. 143.

¹⁷ *Müntz E.* Op. cit. P. 396.

¹⁸ То, что письма отправлялись от имени Совета Десяти, косвенным образом подтверждает, что проект был задуман и осуществлялся исключительно как внешнеполитическое мероприятие, а следовательно, находившееся в компетенции Совета Десяти.

¹⁹ *Виллари П.* Никколо Макиавелли и его время. СПб., 1914. С. 373.

²⁰ Там же. С. 372.

²¹ Там же.

²² Так же оценивали этот проект в Риме. См.: [*Giustinian A.*] Dispacci di... ambasciatore veneto in Roma dal 1502 al 1505. Firenze, 1876. Vol. 3. P. 228.

²³ См.: *Виллари П.* Указ. соч. С. 372–373.

²⁴ Там же. С. 373.

²⁵ *Nardi J.* Op. cit. P. 529.

²⁶ *Hart I.B.* The world of Leonardo da Vinci, man of science, engineer and dreamer of flight. L., 1961. P. 103 (если б это было так, было бы непонятно, почему Макиавелли стесняется вспоминать о своем энтузиазме в отношении этого плана); *Rowdon M.* Leonardo da Vinci. L., 1975. P. 169 (“His scheme for diverting the Arno was abandoned, probably because it has proved too expensive. [...] The Pisans then destroyed all the engineering work that had been done so far”).

²⁷ *Leonardo da Vinci.* Codex Leicester, 13.

²⁸ По версии А.А. Гастева, Леонардо “потешался” над Содерини и остальными, когда писал эту фразу (*Гастев А.А.* Указ. соч. С. 308). По версии В.П. Зубова, Леонардо осуждал “негодные действия напролом”, предпринятые вопреки его идеям (*Зубов В.П.* Указ. соч. С. 38).

²⁹ *Leonardo da Vinci.* Codex Atlanticus. Iv.-b., f. Iv.-a; *Cianchi M.* Op. cit. P. 36–37; *Гастев А.А.* Указ. соч. С. 308; *Rowdon M.* Op. cit. P. 169.

³⁰ Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci. P. 345.

³¹ *De Lorenzo G.* Leonardo da Vinci e la geologia. Bologna, 1920; см. также: *Дживелегов А.К.* Указ. соч. С. 107.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПИСЬМО СОВЕТА ДЕСЯТИ К АНТОНИО ДЖАКОМИНО от 20 августа 1504 г.¹

*Антонию Якомину*². *Die xx augusti 1504.* Вчера вечером мы написали тебе³ о решении, принятом нами о том, чтобы повернуть Арно у башни в Фаджано, и о том, что мы хотели сделать это сразу же после разорения⁴ и что для этого необходимо, чтобы ты подумал, где будет лучше стать лагерем после разорения, чтобы обезопасить того, кто будет работать над этим делом⁵. Мы пишем тебе вновь то же самое по этому поводу, поскольку это решение твердо и мы хотим, чтобы оно было осуществлено в любом случае; и для этого необходимо, чтобы были произведены не только действия, но etiam⁶ проведена демонстрация наших намерений. Мы тебе это говорим с тем, чтобы в том случае, если какому-нибудь кондотьеру эти действия покажутся неправильными, ты мог ему объяснить, каково наше отношение к делу и что мы хотим, чтобы наше решение поддерживалось и словом, и делом.

И поскольку мы не хотим, чтобы терялось какое-либо время, то завтра утром мы пошлем к тебе Джулиано Лапи и Коломбино, чтобы они были с тобой, и когда они покажут тебе проект, вы сможете приказать, чтобы вам доставили все, что будет необходимо. И в связи с этим предполагаются некоторые детали. Было принято решение, что потребуется две тысячи рабочих в день и что у них должны быть лопаты и мотыги: мы хотим платить этим людям по десять сольди в день каждому. Итак, нужно подумать, можно ли найти столько людей в этой области, потому что необходимо, чтобы это были хорошие работники, поскольку мы им платим столько, сколько указано выше. И, собрав у себя тысячу рабочих с мотыгами, как советует

Франческо Серралли, ты сможешь проверить, кто из них годен для вышеуказанной работы, оставишь их и обеспечишь инструментами, а об оставшихся позаботишься так, как тебе покажется наилучшим. Если тебе не хватит окрестностей, чтобы обеспечить необходимое число людей, отправишься в ближайшие районы; и если не сможешь начать работу в первый день с двумя тысячами людей, мы хотим, чтобы ты начал ее с максимально возможным их числом и довел число рабочих до указанного настолько быстро, насколько это возможно.

Ты обсудишь всё это с Джулиано Лапи, и он поможет тебе заказать то, что необходимо для такого дела. Джулиано везет с собой трех-четырёх людей, чтобы воспользоваться их услугами, и мы исходим из того, что тыпустишь в дело кроме них Паголо да Паррано и других таких же людей, которые в твоём отряде проявили себя хорошими солдатами и хорошими организаторами подобных дел. Больше мы тебе об этом не напишем, но предоставим Джулиано Лапи устно рассказать тебе. А то, что изложено выше, мы написали, чтобы тебя уведомить до его приезда, рассказать тебе о достоинствах этого дела, расположить тебя к нему, чтобы ты готовился к нему всеми возможными способами.

Попросишь того, кто занимается этими вопросами, написать напрямую нам, сколько мотыг, лопат и заступов имеется у тебя в наличии, и обо всем нам сообщишь. Можешь отдать приказ коммуна, чтобы привели такое количество людей, которое тебе покажется нужным, и в тот день, когда ты рассудишь, что можно начать дело, пусть половина их принесет с собой лопаты, четверть – заступы и четверть – мотыги.

ПИСЬМО СОВЕТА ДЕСЯТИ
К ТОММАЗО ТОЗИНГИ
от 28 сентября 1504 г.⁷

Томмазо Тозинги, комиссару в военном лагере. Die 28 septembris, 1504. Сегодня были получены три ваших вчерашних письма, которые, поскольку они подтверждали то самое, что вы нам написали в письме от 26 числа о росте сомнений и трудностей с выполнением этих дел, мы решили обсудить в Совете Восьмидесяти, узнав мнение значительного числа граждан, чтобы принять решение, как нам поступить. И они вместе посоветовали во всех смыслах двигаться вперед и не оставлять дела, более того, удвоить прилежание, чтобы оно достигло того результата, которого мы желаем, невзирая ни на какие расходы и неудобства; и они выразили это настолько горячо, что это невозможно передать. Поэтому было бы хорошо, если бы оно делалось так, чтобы хоть оно не удастся, то это было бы не по нашей и не по вашей вине; а если должны быть помехи, то пусть их создает погода, ибо нам хотелось бы если придется сетовать на что-либо, то сетовать на погоду, а не на людей. И, чтобы не подвести со своей стороны, сегодня вечером пошлем

деньги для рабочих и таким же образом быстро выполним то, что мы должны выполнить. Но, чтобы деньги [тратились] и время проводилось с пользой, нам кажется, что никоим образом не стоит тратить их на тех рабочих, которых вы сочтете бесполезными, как из тех, что уже находятся у вас, так и из тех, что придут к вам позже. Поэтому вы можете отпустить таких бесполезных людей, потому что мы предпочтем, чтобы у вас было 500 хороших работников, чем 1000, из которых будет 500 бесполезных.

Кроме того, мы хотим, как мы уже говорили бесчисленное число раз, чтобы вы постарались, если погода заставит прервать дело, чтобы оно было в возможно лучшем состоянии, и нам кажется, что так и произойдет, если вы поступите как должно и прикажете, чтобы каждый над чем-нибудь работал. Поэтому нам хотелось бы быстро добиться того, чтобы плотина смогла оказывать какое-нибудь действие и чтобы ее завершили и укрепили на случай паводка и каким угодно способом довели до реки второй ров. А если нельзя довести его до Арно, сохранив его первоначальную ширину, доведите его до реки настолько широким, насколько это возможно, чтобы он забрал как можно больше воды и чтобы не получилось так, что впадина в земле не принесла никакой пользы. Нам также кажется, что вам нужно сделать устье того рва, что уже вырыт, доведя его хотя бы до ста футов и расширив его в направлении того места, где должно находиться устье второго рва; а если вы не сможете сделать это устье квадратным, сделайте его закругленным, с тем чтобы более широкая часть его находилась со стороны вырытого рва. Нам кажется, что это облегчит дорогу для воды, которая будет с большим напором вливаться в ров и помешает пизанцам закрыть устье, поскольку оно будет широким. Снова повторяем вам, что мы хотим, чтобы дело продвигалось вперед вплоть до конца, пока можно пользоваться хорошей погодой. Но, поскольку погода может испортиться в любой момент, мы хотели бы, чтобы было выполнено то, что принесет больше пользы для дела, и нам кажется, что главное – завершить плотину, довести до Арно *quomodocunque*⁸ второй ров и сделать устье для второго. Мы подумаем в связи с этим, где должны будут разместиться солдаты, и пошлем тебе план, чтобы, если понадобится быстро прекратить работы, ты знал, как их распределить, и не произошло беспорядка. Но это будет поручено тебе, чтобы в лагере об этом знали и не начали прекращать работу прежде, чем ты это прикажешь или на то будет наша воля. И поскольку ты нам пишешь, что синьор Маркантонио⁹ хотел бы разместиться в Маремме, сможешь в разговоре с ним сказать, что, как ты думаешь, с целью оказать ему почести и обеспечить веру в наши силы под Пизой мы приняли решение разместить его и его легких кавалеристов в Кашине, а его солдат – в соседних и удобных местах.

Мы прочли также то, что ты пишешь о каштанах, которые мы желаем отнять у пизанцев во что бы то ни стало, и потому хотим, чтобы ты подумал об этом и написал нам, как, по твоему мнению, надо действовать и хватит ли сил, чтобы их вернуть, если взять большой отряд и людей из этой местности. Передай это Джулиано Лапи.

ПИСЬМО СОВЕТА ДЕСЯТИ
К ТОММАЗО ТОЗИНГИ
от 30 сентября 1504 г.¹⁰

*Томмазо Тозинги in Castris Commissario*¹¹. *Die xxx septembris 1504*. Вчера и позавчера и сегодня утром мы тебе написали в подробностях, какое у нас желание, чтобы твои дела продвигались, и вновь коротко тебе пишем о том, насколько нам хочется, чтобы ты больше находился там и чтобы продвигалось это дело, пока погода нам благоприятствует. Сегодня погода настолько прекрасна, что дает нам надежду, что, если вы не подведете, это предприятие закончится в согласии с нашими пожеланиями. И мы вам особо напоминаем [о необходимости] укреплять плотину и добиться того, чтобы она принесла какие-то плоды и чтобы вы закончили второй ров и добились того, чтобы он забирал воду; и прежде всего напоминаем вам: сделать широчайшие устья рвов, чтобы вблизи Арно, хотя бы в пределах ста футов, между ними не было никаких склонов, более того, чтобы все там было скрыто так, чтобы превратить это пространство в широкий ров или по крайней мере чтобы поверхность земли была как можно ниже, чтобы когда Арно будет переполнена водой, то, не находя препятствий на своем пути, она бы легко устремилась туда, куда ее начали направлять. Мы часто вам об этом пишем, поскольку желаем этого, и нам кажется, что вне зависимости от того, удастся или не удастся это дело, это одна из самых полезных и нужных вещей, которые вы можете сделать. Не хотим упустить случая тебе сообщить, что нам стало известно, что в Барберичине и *etiam*¹² с той стороны Арно, где расположен лагерь, все еще находится большое количество овса, о чем мы тебе сообщаем, потому что хотим, чтобы ты любым способом отнял его у пизанцев или испортил. А если не можешь ни испортить, ни отнять тот овес, что в Барберичине, пусть будет испорчен хотя бы овес с этой стороны реки, так что узнай, где он находится, и проследи за тем, чтобы во что бы то ни стало отнять его у врагов. *Vale*¹³.

Поскольку Большой Совет нашего города предоставил широчайшие полномочия нашим Великолепным Синьорам, чтобы они могли по собственному решению прощать любого пизанца и возвращать ему его имущество, посылаем тебе вложенную в это письмо копию объявления, в котором указывается такое их право; мы хотим, чтобы ты, в тот момент, который тебе покажется наиболее удобным, послал это объявление, чтобы оно было оглашено в таком месте, откуда его можно будет услышать на стенах Пизы; а затем пошли его также в наше войско, расположенное под Пизой¹⁴. *Vale*.

ИЗ “ДНЕВНИКА”
БЬЯДЖО БУОНАККОРСИ¹⁵

В это время была сделана попытка лишить пизанцев Арно и направить ее в Станьо¹⁶, поскольку было убедительно доказано, что это не только лишит жизни пизанцев, но и будет удобно для города¹⁷, и когда в конце концов было принято решение так поступить, лагерь разместился в Рильоне, и послали за знатоками воды¹⁸, которые, когда их спросили, что необходимо для такого дела, ответили, что требуются две тысячи человек и некоторое количество древесины, чтобы построить плотину, которая удержит реку и направит ее по двум большим рвам, которые они приказали вырыть вплоть до Станьо, чтобы Арно могла потечь по ним, обещая закончить предприятие с тридцатью—сорока тысячами рабочих¹⁹; и с надеждой на это работа началась двадцатого августа²⁰ с двумя тысячами рабочих²¹, каждому из которых платили по одному карлино²². На это предприятие было израсходовано много времени и денег, и оно не принесло прибыли, поскольку эти знатоки обещали закончить все работы с вышеуказанными рабочими, а когда была достигнута цифра в восемьдесят тысяч²³, работа еще не была доведена до середины и не был найден тот перепад уровней, о котором они говорили, потому что, когда река переполнилась, вода потекла в ров, но после того, как уровень Арно упал, вода понемногу возвратилась назад в реку, а также потому, что, когда знатоки сделали первый ров — всего же они предусматривали два рва, — они начали возводить плотину, каковую не закончили. Из-за этой плотины, стеснившей течение реки, Арно понизила свое русло, углубившись вниз, и оказалась ниже уровня рва, и потому туда уже не входила вода, за исключением тех случаев, когда наступал паводок, хотя знатоки говорили, что, когда плотина будет закончена, найдется средство от этого беспорядка, поскольку Арно будет постоянно течь туда и тем самым поднимет свое русло, но, как и было сказано, вода текла туда, только когда наступал паводок, и, как только он прекращался, возвращалась назад. На это предприятие ушло семь тысяч дукатов или больше, потому что кроме денег потраченных на рабочих, надо было сделать две выплаты тысяче пехотинцев²⁴, которые там располагались укрепленным лагерем, чтобы пизанцы, совершив вылазку, не помешали работам. Работа началась у башни Фаджано, которую разрушили, чтобы использовать материал для постройки плотины. Из этого дела была извлечена польза, заключавшаяся в том, что удалось обеспечить безопасность холмов, по которым пизанцы уже не могли передвигаться как раньше, потому что им мешали рвы; кроме того, была залита водой вся равнина Веттолы вплоть до Сан-Пьеро-ин-Градо, и эту землю теперь нельзя было засеять. Попросили приехать еще двух знатоков вод из Ломбардии²⁵, которые вновь утверждали наличие перепада уровней в 15 футов; но, когда опытным путем было проверено, что именно создавало этот перепад, было решено боль-

ше не прилагать стараний, но, оставив это предприятие, пытаться нанести ущерб пизанцам другим путем, в первую очередь держа их запертыми в Пизе. Из двух рвов бóльший был тридцати футов в ширину и семи в глубину, а меньший – двадцати футов в ширину и такой же глубокий, как и первый.

ИЗ “ИСТОРИИ ФЛОРЕНЦИИ” ФРАНЧЕСКО ГВИЧЧАРДИНИ²⁶

Гонфалоньеру был представлен проект, согласно которому можно было изменить русло реки Арно так, чтобы она больше не проходила через Пизу, а впадала в Станьо; и когда таким образом Пиза оказалась бы на сухом месте, то туда бы уже нельзя было ввезти припасы морским путем и было бы легче истощить [пизанцев]. Это было поставлено на обсуждение десяти мудрых сограждан; и, когда они не согласились на это, сочтя, что это скорее фантазия, нежели что-то другое, произошло то, что гонфалоньер, считая, что надо так сделать, продвигал этот проект столькими способами и столькими путями, что его попробовали осуществить; и он, после того как на него были потрачены тысячи, оказался тщетным, как с самого начала и считали мудрые граждане.

ИЗ “ИСТОРИИ ИТАЛИИ” ФРАНЧЕСКО ГВИЧЧАРДИНИ²⁷

Флорентийцы, не будучи истощены столькими расходами и не считая невозможным ничего, что дало бы им надежду достичь желанной цели, изобрели новый способ нанести вред пизанцам, попытавшись заставить реку Арно, протекающую через Пизу, направиться от башни Фаджано, находящейся от Пизы в [пяти] милях, по новому руслу, в озеро между Пизой и Ливорно; таким образом пропала бы возможность привозить что-либо со стороны моря и по реке Арно переправлять в Пизу; а поскольку воды от дождей, выпадавших в этой местности, не имели бы по причине ее низменного положения выхода к морю, то этот город оказался бы будто в середине болота; пизанцы также из-за трудности пересечения Арно не смогли бы передвигаться по холмам, прервав связь Флоренции и Ливорно; к тому же, поскольку та часть Пизы, через которую входила и выходила река, оказалась бы открытой для нападения врагов, пизанцы были бы вынуждены ее укреплять. Но это дело, начатое с величайшей надеждой и продолженное с еще бóльшими затратами, оказалось тщетным, поскольку, как это в большинстве случаев происходит, подобные идеи, хотя во время планирования и кажутся почти безупречными, рушатся, когда их пытаются применить на деле (что очевидно доказывает, насколько далека теория от своего воплощения на практике); кроме многочис-

ленных трудностей, не предусмотренных заранее, которые были вызваны течением реки, и так как река, течение которой попытались стеснить, сама углубилась, дно того озера, в которое она должна была впадать [согласно расчетам], вопреки тому, что обещали многие инженеры и специалисты по водам, оказалось выше, чем дно Арно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Виллари П.* Никколо Макиавелли и его время. СПб., 1914. С. 421. Письмо написано Никколо Макиавелли.

² Латинизированная форма имени Антонио Джакомини.

³ Обычный зачин официального письма в Флорентийской республике. Ввиду того что доставка писем не была вполне надежной и нельзя было быть уверенным, что предыдущее письмо дошло, в каждом письме кратко излагалось содержание предыдущего.

⁴ Разорение (*guasto*) – новая тактика войны, которая применялась флорентийцами начиная с 1502 г. Конечно, флорентийцам случалось разорять пизанские земли и раньше, но лишь с 1502 г. разорение – сжигание деревень, вытаптывание посевов – стало проводиться с целью довести пизанцев до отчаяния и принудить их к сдаче. В данном тексте разорение имеет чисто технический смысл: это просто работа, которую необходимо сделать кондотьеру, прежде чем приступить к проекту.

⁵ Дело (*opera*) – осуществление проекта по изменению русла реки Арно. См. текст нашей статьи.

⁶ Также (*лат.*).

⁷ *Виллари П.* Указ. соч. С. 421–422. Письмо написано самим Никколо Макиавелли.

⁸ Каким угодно способом (*лат.*).

⁹ Имеется в виду кондотьер Маркантонио Колонна, нанятый флорентийцами в апреле 1504 г. для разорения окрестностей Пизы ([*Giustinian A.*] *Dispacci di... ambasciatore veneto in Roma dal 1502 al 1505.* Firenze, 1876. Vol. 3. P. 52).

¹⁰ *Виллари П.* Указ. соч. С. 423. Письмо написано Никколо Макиавелли.

¹¹ Комиссару в лагере (*лат.*).

¹² Даже (*лат.*).

¹³ Прощай (*лат.*).

¹⁴ Речь идет об указе Синьории, по которому пизанцы, желающие вернуться под власть Флоренции, могли уйти из Пизы во Флоренцию, быть реабилитированными и получить назад свое имущество. Расчет на то, что этот указ вызовет раскол среди пизанцев и поможет флорентийцам победить, оказался в корне неверным: многие пизанцы пришли во Флоренцию, получили свое имущество и вернулись в Пизу. Это решение вместе с попыткой изменить русло Арно привело к тому, что флорентийцы потеряли все свои преимущества, полученные в результате пизанской войны 1502–1504 гг. (*Guicciardini Fr.* *Storie fiorentine.* Novara, 1974. Cap. XXV. P. 220; *Idem.* *Storia of d'Italia.* Torino, 1971. Lib. VI, cap. XI. P. 604).

¹⁵ *Buonaccorsi B.* *Diario de' successi più importanti seguiti in Italia, e particolarmente in Fiorenza dell'anno 1498 in fino all'anno 1512.* Firenze, 1973. P. 92–94 (репринт изд. 1568 г.).

¹⁶ Озеро вблизи морского берега и Ливорно, через которое Арно должна была впадать в море.

¹⁷ Речь идет о Флоренции.

¹⁸ *Maestri di acque.* Речь идет о Леонардо и других специалистах в области гидрогеологии.

¹⁹ По всей видимости, речь идет не о количестве рабочих, а о количестве человеко-дней. Таким образом, если бы постоянно работали 2 тыс. рабочих, то, по подсчетам, можно было бы сделать работу за 15–20 дней.

²⁰ Как явствует из вышеприведенных писем, работы начались после 20 августа. По всей видимости, Буонаккорси воссоздавал события на основе своего дневника или канцелярских

записей. И поскольку письмо Антонио Джакомини с приказом готовиться к началу работ было отправлено 20 августа, Буонаккорси попросту перепутал действительное начало работ с решением об их начале.

²¹ Работы начались с куда меньшим количеством рабочих. Цифра в 2 тыс. человек, судя по переписке комиссаров с флорентийским правительством, так и не была достигнута, хотя к ней и стремились.

²² Очевидно, Буонаккорси хочет сказать, что каждый получал по одному карлино в день.

²³ Человеко-дней.

²⁴ По данным переписки, приведенной выше, в лагере находились не только пехотинцы, но как минимум и легкая кавалерия.

²⁵ Опять-таки не исключено, что речь идет о Леонардо. За давностью лет Буонаккорси мог не помнить, когда именно флорентийское правительство обращалось за помощью к Леонардо, который мог восприниматься на родине и как тосканец, и как “знаток из Ломбардии”, поскольку в Ломбардии он прожил долгие годы и именно там снискал себе известность как “знаток вод”.

²⁶ *Guicciardini Fr. Storie fiorentine. Cap. XXV. P. 220.*

²⁷ *Guicciardini Fr. Storia d'Italia. Lib. VI, cap. XI. P. 603–604.*





АРХИТЕКТУРНЫЕ ИДЕИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ ВО ФРАНЦИИ

Е.А. Ефимова

Последние годы жизни Леонардо да Винчи, проведенные во Франции на службе у короля Франциска I, не перестают привлекать к себе внимание исследователей. Отъезд великого мастера за пределы родной страны может восприниматься и оцениваться по-разному. Его можно расценивать и как факт неблагоприятной личной судьбы художника, и как свидетельство переломного этапа в развитии итальянской культуры Высокого Возрождения, быстрой смены одних тенденций другими, и как новый, принципиально важный шаг в эволюции Возрождения как общего процесса, который, перешагнув границу Альп, приобретает общеевропейский характер. Именно в этом последнем значении – в контексте развития европейской, и в частности французской, культуры – нам бы хотелось рассмотреть деятельность Леонардо во Франции и результаты знакомства французов с его идеями. А область архитектуры избрана потому, что она являлась основополагающей для всей ренессансной художественной концепции, краеугольным камнем новой системы искусств. И, следовательно, именно в этой области можно реально оценить глубину проникновения новых идей. Таким образом, мы не можем ограничиться лишь историей пребывания Леонардо во Франции и рассмотрением выполненных им там работ. Нас интересует более широкая проблема, касающаяся важной сферы его творчества – архитектурных идей, рисунков и проектов – в связи с их влиянием на становление и развитие французской ренессансной архитектуры.

При такой постановке проблемы хронологические рамки интересующей нас темы оказываются намного шире тех двух с небольшим лет, которые провел Леонардо на берегах Луары до самой смерти 2 мая 1519 г. Документальные сведения об этом последнем периоде его жизни остаются весьма скудными. Леонардо приехал во Францию либо в конце 1516-го, либо в начале 1517 г. и в мае 1517 г. уже точно находился в Амбуазе. А 10 октября того же года его посетил в его доме в Кло Люсе, недалеко от замка Амбуаз, кардинал Луи Арагонский, чей секретарь Антонио де Беатус оставил подробный отчет об этом визите. По его словам, “мессер Лунардо Винчи, флорентиец... показал его Высокопреосвященству три картины: один портрет

некоей флорентийской дамы, писанный при жизни в годы правления Джулиано деи Медичи, последнего из рода Великолепного, другую, изображающую Святого Иоанна Крестителя юношей, и третью, представляющую Мадонну с младенцем на коленях Святой Анны...”¹. Две последние работы, неоконченные, хранятся в луврской коллекции, первую же, несомненно, составляла знаменитая Джоконда. Очень важны также замечания личного характера, которые сделал наблюдательный секретарь. Леонардо, которому было в то время 65 лет, показался ему “седовласым старцем, старше 70 лет от роду”, от которого “невозможно ожидать более хорошей работы, так как частичный паралич изуродовал всю его правую сторону...”.

Болезнь Леонардо объясняет более чем скромный масштаб выполненных им работ. Франциск I не слишком обременял старика заказами. Для него пребывание на его службе прославленного мастера было скорее вопросом статуса, важным политическим жестом, способным поднять международный престиж Франции и его лично в глазах европейских дворов, и прежде всего в глазах итальянцев. Предполагается, что Леонардо принял участие в качестве “устроителя королевских празднеств” (*arrangeur des fêtes du Roi*) в организации торжеств по поводу бракосочетания Лоренцо Медичи и Мадлен де ля Тур д’Овернь, племянницы Франциска I, в Амбуазе в мае 1518 г. А 19 июня того же года он повторил постановку “Il Paradiso”, впервые осуществленную в Милане в 1490 г. Возможно также, что он выполнял отдельные поручения для развлечения молодого короля. Например, сохранились упоминания об устройстве в замке Блуа механического льва, приводимого в действие гидравлической системой, который был способен сделать несколько угрожающих шагов и, будучи поражен в грудь копьем короля, открывал медальон с королевскими лилиями на синем фоне².

Самым существенным из сделанного Леонардо в эти годы стало его участие в подготовке мелиоративных работ в долине Солони и проектирование канала в устье реки Солдры, связанное со строительством королевского замка Роморантен. Рисунок ирригационной системы³, в точности воспроизводящий топографию местности, стал основанием для атрибуции Леонардо проекта всего ансамбля. Как предполагал Карло Педретти⁴, именно замысел строительства в Роморантене резиденции королевы-матери Луизы Савойской, чья сестра Филиберта была замужем за Джулиано деи Медичи, последним флорентийским покровителем Леонардо, послужил Франциску I формальным поводом для приглашения Леонардо во Францию. Строительство начинается в Антониев день – 17 января 1517-го⁵ или 1518 г.⁶, и в 1518 г. король выделяет значительную сумму – 1000 ливров – на сооружение замка.

Рисунки Атлантического кодекса⁷ содержат первоначальный план ансамбля, задуманного Леонардо как идеальный город, центром которого должен был стать дворец, состоящий из двух сильно вытянутых прямоугольных блоков, “нанизанных” на центральный канал. Между ними предполагался небольшой амфитеатр для водных зрелищ. Замысел развивал утопические идеи Филарете и собственные проекты Леонардо, выполненные для дворца

Медичи во Флоренции в начале 1510-х годов. Важно, однако, заметить, что итальянский мастер не остался равнодушным к традиции страны, в которой ему предстояло строить. На одном из его рисунков изображен план, развивающий традиционную структуру французского замка в форме каре из четырех блоков с четырьмя круглыми башнями по углам и прямоугольным внутренним двором⁸. Леонардо видоизменяет его, пронизывая перпендикулярными осями, однако оставляет неизменным основной принцип планировки, составляющий главное направление поисков французской архитектуры того времени⁹. На другом рисунке¹⁰ можно видеть характерное объемно-пластическое решение французского замка с башнями по углам и арочной галереей внизу, а также типичные для Франции детали декорации: чередование открытых и закрытых травей и вертикальные оси окон, завершенные богато украшенными люкарнами¹¹.

Начавшаяся в конце 1518 г. эпидемия, а также технические сложности, связанные с укреплением болотистого грунта, прервали реализацию проекта Роморантена, который так никогда и не был завершен. Таким образом, ни один из замыслов Леонардо во Франции не был осуществлен.

Следует отметить, что столь скромный вклад великого итальянца в художественную практику не представляется чем-то необычным для французского искусства первой трети XVI в. Напротив, ситуация кажется характерной для этого времени. В начальную пору французского Ренессанса многие из приглашенных на королевскую службу мастеров-итальянцев, особенно архитекторов, оставались не у дел, несмотря на горячую поддержку, которую их замыслы встречали у короля. Так произошло с прибывшими вместе с Карлом VIII из Неаполя архитекторами Фра Джокондо и Доменико да Кортоне, ту же участь впоследствии разделил и Себастьяно Серлио. Причины этого кроются не только в сильном различии вкусов, потребностей и запросов французских заказчиков и итальянских художников. Большую проблему составляла также инерция консервативной ремесленной среды и охраняющей ее интересы системы управления, которая обеспечивала преимущественное право на производство крупных строительных и декоративных работ привилегированным “мастерам короля”. Следствием этого стала своеобразная непоследовательность развития архитектуры, когда проекты, выполненные для частных заказчиков, не обремененных никакими традициями и привилегиями, часто оказывались намного прогрессивнее королевских заказов и оказывали большее воздействие на развитие художественных вкусов и эволюцию искусства.

В этом отношении пример Леонардо не составил исключения, и скромный масштаб работ, выполненных непосредственно на королевской службе, никак не исчерпывал его реального вклада в развитие архитектуры французского Возрождения. Знакомство французов с его работами началось задолго до 1516 г., а влияние его идей прослеживается намного позже его смерти в 1519 г. Особую роль здесь сыграл его второй миланский период – архитектурные проекты, а также инженерные и фортификационные рабо-

ты, выполненные по заказу французского губернатора Милана Шарля д'Амбуаза в 1506–1507 гг. Показательно, что французы сразу оценили Леонардо, главным образом как архитектора. В письме к флорентийской Синьории в декабре 1506 г. Шарль д'Амбуаз просит прислать к нему Леонардо для выполнения “некоторых рисунков и архитектуры”¹², а чуть позже в донесении Людовику XII он выражает свое полное удовлетворение и восхищение его работой¹³.

Из этих работ наибольшее значение имеет проект дворца Шарля д'Амбуаза в Милане, отразившийся во множестве рисунков Леонардо¹⁴. На плане¹⁵ можно видеть здание в форме вытянутого прямоугольного блока с помещениями, сгруппированными по сторонам большого прямоугольного зала. С одной стороны к ним примыкали личные апартаменты кардинала, а с другой стороны – парадная лестница. Форма и характер этой лестницы вызвали особенный интерес среди исследователей творчества Леонардо и французской архитектуры XVI в.¹⁶ Показателен сам факт, что лестнице – служебному элементу здания! – Леонардо уделил столь важное место. В его проекте она играет роль парадного вестибюля, предшествующего главному залу. Такое почетное положение лестницы вполне отвечало вкусам французов, в традиции которых лестница всегда занимала важное место парадного звена ансамбля, и шло вразрез с правилами итальянских архитекторов, у которых она никогда не вызывала особых симпатий. Для сравнения можно вспомнить мысль Альберти, который полагал, что “лестницы нарушают план здания” и, что, “чем меньше в здании лестниц или чем меньше они занимают площади, тем более они удобны”¹⁷. Интерес Леонардо к лестнице и его стремление найти ей оптимальную техническую и наиболее выразительную художественно форму воплотились во многих его рисунках, где на одном листе совмещаются множество вариантов лестниц¹⁸. Эти эксперименты имели важное значение для будущего развития французской архитектуры.

Необычное техническое решение лестницы дворца Шарля д'Амбуаза с двумя параллельными рампами, ведущими сразу в главный этаж, вызвало целую серию подражаний во французской архитектуре первой половины XVI в. Наиболее существенное из них – лестница деревянной модели замка Шамбор, зарисованной в XVII в. Андре Фелисьеном, авторство которой приписывается Доменико да Кортона. Как показал Жан Гийом¹⁹, ее конструктивное решение в точности повторяло вариант, предложенный Леонардо в проекте 1506 г., и послужило, в свою очередь, образцом для целой группы лестниц в замках 1530-х годов: Шалуо, Ла Мюэт и в лестнице Овального двора Фонтенбло.

Очень важным представляется влияние проекта дворца Шарля д'Амбуаза на замок Гайон в Нормандии – одно из самых неожиданных и прогрессивных произведений раннего французского Возрождения. Замок принадлежал дяде и покровителю французского губернатора Милана Жоржу д'Амбуазу, архиепископу Руанскому, одному из главных инициаторов итальянских походов, близкому другу и всемогущему первому министру Людовика XII. Из-

вестно, что Шарль д'Амбуаз – заказчик Леонардо – исполнял роль своеобразного художественного агента, закупая в Италии мрамор, произведения скульптуры и предметы декорации, а также вербуй мастеров для украшения резиденции в Гайоне²⁰, которую тщеславный архиепископ задумал превратить в манифест нового вкуса. Поэтому мысль о том, что идеи и эскизы Леонардо, выполненные для племянника, могли оказаться в распоряжении дяди, представляется более чем вероятной.

Разрушенный в эпоху Великой французской революции замок Гайон, к сожалению, оставляет мало возможностей для детального научного анализа. К. Педретти²¹ находит сходство между октогональными ризалитами сохранившегося входного павильона и деталями фасада дворца Медичи во Флоренции – последнего итальянского проекта Леонардо, изображенного на его рисунках²². Однако нам кажется более важной иная связь.

Свой проект дворца губернатора Милана Леонардо сопровождает странным описанием садов, которые должны были превратить ансамбль в подобие римской виллы. Апартаменты кардинала предполагали прямой выход в сад, прорезанный множеством каналов и ручьев с чистой прозрачной водой, для чего предполагалось уничтожить в них растительность и оставить только тех рыб, которые не мутят воду. Вода в них подавалась при помощи специальной помпы, приводимой в действие подобием водяной мельницы. Множество птиц, посаженных в специальные сетки, усаждали слух гуляющих своим пением, и все в этих садах было устроено для наслаждения тела и души²³. Как отмечал К. Педретти, леонардовские проекты садов Шарля д'Амбуаза полны почти языческого чувства природы и в то же время близки неоплатонической интерпретации садов Венеры²⁴.

Эта идея садов дворца Шарля д'Амбуаза оказывается неожиданно созвучной исканиям французской архитектуры начала XVI в., в которой именно сады становятся местом создания новой среды, сосредоточением нового вкуса и проявлением гуманистического отношения к архитектуре. Сады, увиденные в Поджо а Кайано, произвели огромное впечатление на Карла VIII, который привозит из Неаполя Пачелло де Меркольяно, создавшего в Амбуазе и Блуа обширные парковые системы. Эту традицию продолжил Жорж д'Амбуаз, который в 1504–1507 гг. потратил большую часть средств, отпущенных на строительство Гайона, на сооружение садов в местечке Лизье, неподалеку от замка, и направил на украшение этого паркового ансамбля лучших мастеров, присланных Шарлем д'Амбуазом из Италии²⁵.

По гравюре Дюсерсо мы можем судить о необычном характере этого замысла²⁶. Сооружение представляло собой систему каналов и бассейнов, расположенных около старого паркового павильона 1502 г. В центре главного бассейна высилась фантастическая скала, прорезанная в разных местах аркадами, напоминающими римские руины²⁷. С другой стороны к бассейну примыкает партер, обрамленный странными конструкциями парковых галерей – берсо, в форме трех нефов с одной стороны и трех экседр – с дру-

гой. А на пересечении осей в центре партера располагался ротондальный павильон с фонтаном внутри. Именно в этом партере кардинал д'Амбуаз предполагал расположить свою коллекцию итальянской скульптуры и римских антиков.

Как полагает Э. Широль²⁸, идея переделки садов в Лизье возникла у Жоржа д'Амбуаза под влиянием итальянских впечатлений после возвращения в 1504 г. из Ватикана, где он безуспешно претендовал на папскую тиару. Однако наряду с реминисценциями брамантевского Бельведера, которые ясно прочитываются в экседрах и лестнице с концентрическими ступенями, можно заметить и оригинальные черты. К ним прежде всего следует отнести водные затеи: каналы, бассейны, фонтаны и колодцы, – потребовавшие сложных гидравлических работ и не имевшие аналогов во французской традиции²⁹. Эти черты явственно напоминают замысел миланской виллы Леонардо, который был кардиналу, безусловно, знаком.

Другой, много более знаменитый, проект, который постоянно связывается с пребыванием Леонардо во Франции, – замок Шамбор. Проблема “Леонардо и Шамбор” служит вечным камнем преткновения среди исследователей архитектуры раннего французского Возрождения и вызывает споры горячих сторонников и яростных оппонентов. Справедливости ради следует заметить, что гипотеза об участии Леонардо в создании проекта Шамбора возникает поначалу как чисто спекулятивная. Ее автор, Марсель Раймон³⁰, изначально исходит из априорной идеи о “непостижимости” Шамбора – неординарности, странности и фантастичности замка, который ввиду его противоречия сложившейся традиции должен был, по его мнению, иметь постороннего и, безусловно, гениального автора³¹. Тот факт, что строительству предшествовало двухлетнее пребывание Леонардо да Винчи во Франции, дал прекрасную возможность найти подходящую кандидатуру.

Действительно, многие черты планировки и объемно-пластического решения Шамбора выглядят необычными на фоне сложившейся традиции. Прежде всего поражают строгая регулярность и симметрия плана постройки, центральная часть которой, помещенная внутри прямоугольного двора (117 × 156 м), представляет собой правильный квадрат со стороной около 45 м, разделенный внутри пересекающимися рукавами 9-метрового вестибюля в форме греческого креста. Таким образом, внешняя и внутренняя структура замка подчиняется регулярному шагу квадратной “сетки”. По углам квадрата основного здания – донжона – размещены круглые башни, равные по ширине угловым компартиментам здания, а в центре, на пересечении рукавов-вестибюлей, расположена винтовая лестница. Эта лестница, состоящая из двух гигантских параллельных спиралей, которая пронизывает все тело здания от основания и до венчающей террасы и завершается во вне высоким фонарем, представляет собой самую эффектную и необычную часть интерьера. Другой неординарной чертой является система из четырех симметричных групп апартаментов, расположенных в углах квадрата и башнях и разделенных в каждом из трех ярусов постройки еще на два уровня.

Наконец, неожиданным выглядит внешний облик замка, в котором строгость и равномерность фасадов, расчлененных плоскими пилястрами, составляют резкий контраст с богатой декорацией венчающих кровель, каминных труб и люкарн. Все эти яркие и выразительные черты действительно выделяют Шамбор среди французских замков начала XVI в. и заставляют предположить, что здание воплотило замысел одаренного и неординарного архитектора.

Документальные данные, однако, не позволяют обнаружить такого среди известных строителей замка. Документы содержат только французские имена, причем ни одно из них не принадлежит сколько-нибудь значительному мастеру³². Все они были, очевидно, ремесленниками-подрядчиками, а не архитекторами. Не упоминается в документах и об участии итальянцев, за исключением одного – Доменико да Кортоне, прибывшего в 1495 г. вместе с королем Карлом VIII из Неаполя и именовавшегося в текстах “*faiseur des châteaux*” (букв. “делатель замков”). Точная строительная специализация Доменико легко устанавливается по документам, касающимся оплаты выполненных работ. Так, в одном из них, обнаруженном Ф. Лезьером в архивах замка Блуа и датированном 1532 г., говорится об уплате 900 ливров “за многочисленные работы, которые он выполнил в течение 15 лет по приказу и распоряжению короля, в том числе модели городов и замков Турне, Ардр, Шамбор...”³³. Этот текст, так же как и другие счета, свидетельствует о том, что основным занятием Доменико было изготовление деревянных моделей, предназначенных для передачи рабочим на строительстве и/или для юридической фиксации проекта. Рисунок одной из таких моделей оставил французский историк и теоретик живописи XVII в. Андре Фелибьен. В своем описании замка Блуа он упоминает о множестве моделей Шамбора, которые он видел во время своего посещения, и приводит в качестве примера план и фасад одной из них³⁴.

Следует особо отметить, что текст А. Фелибьена не дает твердых оснований для атрибуции зарисованной им модели Доменико да Кортоне, поскольку историк пишет о наличии нескольких моделей Шамбора, и мы не можем с уверенностью судить о том, была ли модель, изображенная Фелибьеном, именно той, за которую Доменико получил деньги по документу 1532 г. Кроме того, вопрос об авторстве модели не разрешает вопроса об авторе самого замка, так как создание деревянных моделей в эпоху Ренессанса относилось к разряду вспомогательных архитектурных работ и осуществлялось чаще всего помощниками, ассистентами, но не самим архитектором. Все работы, выполненные Доменико да Кортоне за 40 лет пребывания во Франции, в основном носили второстепенный характер, он почти никогда не поднимался до уровня главного архитектора проекта³⁵. Тем не менее вероятность его участия в создании проекта (достаточно высокая, если принять во внимание всю совокупность обстоятельств) помогает найти приемлемое объяснение многим вопросам, связанным с гипотезой об авторстве Леонардо.

Прежде всего это касается хронологической последовательности событий, которая на первый взгляд никак не свидетельствует в пользу подобной гипотезы. Сроки строительства Шамбора растягиваются надолго после смерти великого итальянца. Окончательно охладев к Роморантену, Франциск I принимает решение о строительстве нового замка лишь в сентябре 1519 г., т.е. пять месяцев спустя после смерти Леонардо. Кроме того, работы в Шамборе поначалу ведутся крайне медленно. Известно, что к 1524 г. был закончен фундамент, а стены возведены лишь до уровня земли. Завершение центральной части – донжона – затягивается до 1534 г., а боковые галереи, наружная ограда и угловые башни, начатые в 1538 г., так и не были достроены ни до смерти Франциска I в 1547 г., ни при его наследнике Генрихе II. Таким образом, Леонардо да Винчи никак не мог принимать участия в сооружении замка. Речь может идти только о замысле или проекте, сохраненном в каком-либо виде после его смерти и воплощенном французскими ремесленниками-строителями. Деревянная модель, выполненная Доменико да Кортоне или кем-либо иным, играла, таким образом, роль необходимого связующего звена между замыслом Леонардо и исполнением – реальным строительством замка, – осуществленным уже после его смерти.

Однако здесь возникают неожиданные трудности. Между моделью, в том виде, в каком ее запечатлел Фелибьен, и реальным замком существуют значительные различия в структуре и внутренней организации, касающиеся наиболее оригинальных черт Шамбора – его центрического плана и лестницы. В модели лестница помещена не в центр здания, а в один из рукавов креста и повторяет, как уже отмечалось, форму лестницы дворца Шарля д'Амбуаза 1506 г.³⁶ Если предположить (как это делают М. Раймон и Ж. Гийом), что она отразила первоначальный замысел Леонардо, основанный на развитии идей, которые он вынашивал в Милане, то следует признать, что этот замысел был существенно изменен в ходе строительства. Лестница деревянной модели, расположенная перпендикулярно центральному вестибюлю, кажется менее революционной³⁷, чем в осуществленном варианте Шамбора. В ней отсутствуют наиболее существенные особенности: центрическое расположение и необычная двухспиральная конструкция. С другой стороны, если связывать именно центрический план и конструкцию винтовой лестницы с идеями Леонардо (как это делают некоторые другие исследователи³⁸), то тогда деревянная модель теряет роль передаточного звена между замыслом и исполнением. Вновь возникает вопрос: каким образом проект, спустя столько лет после смерти автора, оказался в распоряжении французских строителей?

Кроме того, оригинальная конструкция лестницы вызывает ряд самостоятельных вопросов. Фр. Жебелен³⁹ связывает ее происхождение с опытами Леонардо по созданию многоспиральной лестницы с полым ядром, освещаемой верхним светом. Они нашли отражение в рисунках Леонардо⁴⁰ и затем были продолжены Андреа Палладио, который описал в своем трактате четырехспиральную лестницу с полым ядром, считая ее лестницей Шамбо-

ра⁴¹. К. Педретти датирует эти опыты Леонардо 1512–1514 гг.⁴² и связывает их с его военно-инженерными проектами. Надо заметить, что в контексте военной архитектуры лестница Леонардо выглядит удачным фортификационным решением. Боевая башня, несущая внутри спирали (или, точнее, прямые марши, идущие по спирали), не ослабляется за счет наружных проемов (для этого служит верхний свет) и обеспечивает благодаря многоспиральной конструкции сообщение разных ярусов даже в случае захвата противником одного из звеньев обороны.

Однако необходимо отметить, что главные особенности многоспиральных лестниц Леонардо и Палладио не имеют никакого отношения к Шамбору. Лестница Шамбора, состоящая из двух, а не из четырех спиралей, не имеет ни полого ядра, ни внешних стен. Она представляет собой вполне традиционную систему, опирающуюся на внутренние стены, прорезанные проемами, и внешние пилоны. Освещается она наружным светом, идущим через вестибюли. И только в небольшой своей части – внутри фонаря – она повторяет конструкцию полой внутри лестницы Леонардо, но в единственной спирали.

Более того, можно заметить, что размещение внутри здания лестничной башни в том виде, как она была изображена Леонардо и Палладио, принципиально бессмысленно. Такая лестница не сообщается с внешними конструкциями и представляет собой совершенно изолированное ядро, которое – займи оно место лестницы Шамбора, как предполагали Фр. Жебелен и Л. Хайденрайх⁴³, – служило бы разделению, а не объединению пространств и полностью уничтожало бы центрическую идею.

Таким образом, связь лестницы Шамбора с идеей многоспиральных лестниц Леонардо выглядит очень сомнительной. Скорее наоборот, именно существующая лестница, при всей необычности своего центрального расположения, по конструкции является самой традиционной. Она отразила постоянный интерес французов к лестнице как главному центру ансамбля. В своем конструктивном решении она использует средневековые традиции (в частности, лестницы с двойной спиралью в Бернардинском аббатстве в Париже) и завершает последовательную линию эволюции этого элемента во французской архитектуре раннего XVI в. Эта линия проходит от гигантской спирали-пандуса замка Амбуаз, через эффектную лестницу-лоджию южного фасада замка Блуа, к опытам в замках Азе-ле-Ридо и Шенонсо по размещению лестницы внутри здания и освещению ее через наружные галереи.

Следует добавить, что и другие особенности Шамбора также не нарушают общего хода эволюции французской замковой архитектуры XV–XVI вв. Общий план в целом повторяет планировку замка Венсен, а симметричная организация квадратного донжона с круглыми башнями по углам относительно центрального вестибюля развивает планы замков Мартенвиль и Шенонсо. Последний предвосхищает и другие характерные черты Шамбора, в частности регулярную пропорциональную схему ансамбля. А расположение лестницы в Шенонсо во внутреннем вестибюле, перпендикулярно основной оси, повторяется, как было отмечено выше, в деревянной модели Шамбора.

Означает ли это, что Шамбор полностью принадлежит французской традиции и все рассуждения относительно возможного участия Леонардо в формировании проекта замка лишены оснований? Нам кажется, что нет. И здесь следует вернуться к тем его чертам, которые действительно не имеют аналогов во французской архитектуре XVI в. При всем сходстве плана Шамбора с замками типа Мартенвиля или Шенонсо, уникальной является его строгая центрическая и даже центрально-купольная организация. Кроме того, поражают масштаб и пропорциональное единство ансамбля, особенно на фоне камерных размеров и утилитарных принципов планировки других французских замков первой четверти XVI в. Ширина пролета вестибюля Шамбора – более 9 метров – превосходит в полтора раза самые широкие галереи современных ему построек (например, ширина галереи Франциска I в Фонтенбло – 5,5 метров, а ширина галереи замка Уарон – самой просторной после Шамбора галереи французского Возрождения – составляет около 6 метров). Она находится почти на пределе возможностей использованной стропильной конструкции и не случайно вызывает сомнения исследователей по поводу возможных вариантов первоначального перекрытия⁴⁴. Необычайна также огромная высота залов боковых апартаментов донжона, которые к тому же поражают своей полной нецелесообразностью. Непонятно, для каких целей были предназначены огромные помещения, повторяющиеся во всех трех ярусах постройки. В целом планировка Шамбора кажется странной, резко контрастирующей с компактностью и прагматизмом французской гражданской архитектуры конца XV – начала XVI в.

Посетителя замка постоянно преследует ощущение его колоссального масштаба и практического неудобства. Замок кажется не предназначенным ни для жилья, ни для придворного церемониала, ни для каких-либо иных целей. Видимо, поэтому большую часть своей истории он оставался практически необитаемым. Сам Франциск I во время непродолжительных визитов в Шамбор предпочитал останавливаться не в донжоне, а в небольших помещениях западной галереи, где сохранилась его оратория. Лишь в XVII в. Людовик XIV, с его известной склонностью к гигантомании, ненадолго выбрал Шамбор одной из своих резиденций.

Может быть, в этом и состоит разгадка идеи Леонардо: значительный масштаб, центрический план и пропорциональная ясность свойственны скорее его теоретическим штудиям и проектам церквей⁴⁵. О связи плана Шамбора с набросками центрических сакральных построек Леонардо и Браманте писали Л. Хайденрайх и Фр. Жебелен⁴⁶. Последний отмечал у Леонардо “трансплантацию” этой идеи на проекты светских сооружений. Доказательством служит рисунок из Виндзора, изображающий замок с башнями по углам, увенчанный террасой с квадратным тамбуром и фонарем⁴⁷, который многими характерными чертами связан с Шамбором. Их объединяют общие пропорции плана, разделенного на девять частей, центрическая организация всей системы и конкретные детали⁴⁸.

Развитие идеи центрической постройки светского назначения можно видеть и в наброске плана октагонального здания, фигурирующем на листе с рисунками для Роморантена⁴⁹, возможно свидетельствующим о зарождении идеи Шамбора. Этот план, который Леонардо повторяет неоднократно, комбинируя его с другими центрическими проектами⁵⁰, позволяет понять, каким образом происходит подобная “трансплантация”. Рисунки на листе 348v из Атлантического кодекса дают, на наш взгляд, наглядное доказательство этого процесса⁵¹. В верхней части листа, среди множества набросков орнаментальных мотивов, можно видеть исходный образец – план церкви, где центральная октагональная часть окружена четырьмя прямоугольными объемами, усложненными тремя нишами, в форме равноконечного креста. Этот план, возможно инспирированный древнеримскими постройками, представляет собой типичный пример центрической студии Леонардо. Чуть ниже на том же листе можно заметить набросок плана светского здания обычного типа в форме четырех блоков, скомбинированных вокруг прямоугольного двора. А еще ниже находятся три наиболее интересных рисунка, на которых октагон, взятый из сакрального проекта, комбинируется с лестницами и другими группами помещений явно светского назначения. Слева восьмигранник внутреннего двора объединяет два прямоугольных блока; в центре октагон формирует все здание целиком, и лестницы идут по его периметру, а справа – сложная схема, в точности повторяющаяся в Кодексе Арундель. Четыре восьмигранника, сгруппированные по диагональным осям вокруг пятого – центрального, образуют центрическую схему, а по основным осям в форме равноконечного креста располагаются группы помещений, одну из которых составляет лестница с прямыми маршами. Если упростить этот план, заменив октагональные формы квадратами и добавить башни по углам, то можно без труда узнать план деревянной модели Шамбора.

Если это предположение верно, то тогда Шамбор следует рассматривать в контексте развития универсальных идей и фундаментальных принципов архитектуры Ренессанса. Центрическое здание, основанное на комбинации совершенных геометрических фигур – квадрата и круга, повторяло в частном общем строение платоновского космоса, форма вписанного креста воплощала суть христианских идей, а ясная и строгая система гармоничных пропорций отражала единые математические законы устройства Мироздания. Замок, таким образом, выразил те основные принципы гуманистической архитектуры, которые искали лучшие итальянские умы конца XV – первой половины XVI в. Франческо ди Джорджо Мартини, Леонардо, Браманте, Перуцци. Правда, для большинства из них главной сферой этих поисков являлась область сакрального строительства. Идеальным зданием итальянского Ренессанса было здание идеальной церкви. И нужно было обладать не только высокой степенью гуманистической образованности, но и определенной дерзостью мысли, для того чтобы применить эти принципы в постройке иного рода и назначения – охотничьей резиденции, созданной по воле и прихоти короля.

Мы полагаем, что именно в этом и заключалась сущность новаторства Шамбора. Не отдельные особенности его внешнего и внутреннего облика – вестибюли, пилястры, капители, террасы и кровли – и не удачные инженерные находки вроде двухспиральной лестницы составляли его главные отличительные черты, а общая система в целом. Грандиозное по масштабу, уникальное по своей центрической организации, сложное единство было составлено из одного простейшего элемента – блока апартаментов, – многократно повторяющегося по вертикали и по горизонтали. И оно было предназначено не столько для решения каких-либо практических целей, сколько для демонстрации изощренности ума, овладевшего тайнами Мироздания и способного творить по “правильным” законам. Леонардо да Винчи был единственным человеком, способным создать подобный замысел и увлечь им молодого короля.

Идеи гуманистической архитектуры, воплощенные в Шамборе, будут развиваться во Франции уже на новом этапе – в середине XVI в. – Себастьяно Серлио, Филибер Делорм, Жан Бюллан и Жан Гужон. Именно в принесении этих принципов на французскую почву и состоит, на наш взгляд, главный результат пребывания в стране Леонардо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Pedretti C. A chronology of Leonardo da Vinci's architectural studies after 1500.* Genève, 1962. P. 141.

² Цит. по: *Wallace R. et al. The world of Leonardo / Eds. R. Wallace et al. Amsterdam, 1966.* P. 164.

³ См. *Codex Atlanticus* (далее – *Cod. Atl.*). Milano, Biblioteca Ambrosiana. Fol. 336v. См. по этому поводу: *Pedretti C. Leonardo architetto.* Milano, 1981. P. 268, pl. 401–402.

⁴ *Pedretti C. A chronology... P. 139.*

⁵ По мнению К. Педретти (*Pedretti C. A chronology... P. 141*).

⁶ По мнению Л. Хайденрайх, указание на “Антониев день”, значащееся в документах, может относиться не ранее чем к июню 1517 г. или же к январю следующего, 1518 г. (*Heidenreich L.H. Leonardo da Vinci, architect of Francis I // The Burlington Magazin. 1952. N 595. P. 277–278*).

⁷ *Cod. Atl. Fol. 76r, 217v, 270v.*

⁸ *Cod. Atl. Fol. 76r.*

⁹ Именно такой тип планировки, являющийся результатом эволюции французского замка на протяжении XV столетия, демонстрирует замок Бюри, современный Роморантену и изображенный на гравюрах Дюсерсо (см.: *Androuet Du Cerceau J. Les plus excellents bastimenes de France / Ed. D. Thomson. P., 1989. P. 302, 306–307 – репринт изд.: P., 1579. Vol. 2*).

¹⁰ *Windsor Castle, Royal Library, № 12292г* (далее – *Windsor*).

¹¹ Этот рисунок также обнаруживает сходство с деталями замка Бюри, владельца которого – Флоримона Роберте – Леонардо знал лично и еще до приезда во Францию выполнял некоторые работы по его заказу. Так, на другом листе из Виндзора (№ 12591r) можно видеть проект статуи Непгуна, созданной по мотивам “Давида” Микеланджело, которую Леонардо задумал по заказу Роберте (см.: *Pedretti C. A chronology... P. 50–51; Idem. Leonardo architetto. P. 217*).

¹² Цит. по: *Pedretti C. A chronology... P. 37.*

¹³ В письме королю от 16 декабря 1506 г. Шарль д’Амбуаз отмечает: “...нам доставляет удовольствие признать, что в опытах, выполненных им [Леонардо] в ответ на ни-

чтожные наши просьбы, в рисунках архитектуры и других вещей, потребных нашему государству, он настолько удовлетворил нас, что мы выразили ему огромное восхищение...” (цит. по: *Reymond M. Leonard de Vinci: architect du château de Chambord // Gazette des Beaux-arts. 1913. I. P. 443*).

¹⁴ Рисунки (Cod. Atl. Fol. 231r, 271v), содержащие наброски дворца или виллы, а также описание фантастического сада, были идентифицированы как проект дворца Шарля д’Амбуаза еще в 1920-е годы Джироламо Калви (*Calvi G. I manuscritti di Leonardo dal punto di vista cronologico, storico e biografico. Bologna, 1925. P. 237–250*). К. Педретти (*Pedretti C. A chronology... P. 38–49*) добавил к ним некоторые другие листы того же кодекса (Fol. 372r) с изображением окна; рисунки ирригационной системы (Fol. 207v, 305r). См. также: *Pedretti C. Leonardo architetto... P. 213*) и непрономерованный лист Кодекса о полетах птиц (Codice sul vole degli uccelli. Torino, Biblioteca Reale [ок. 1506]) и Кодекс Арундель (Fol. 133v, 160v; London, British Museum, Mss Arundel 263; далее – Cod. Arundel). С этим проектом, по-видимому, связан и знаменитый лист из коллекции Виндзора с изображением множества проектов лестниц (Windsor, N 12592r).

¹⁵ Cod. Atl. Fol. 231r.

¹⁶ См.: *Pedretti C. A chronology... P. 40; Guillaume J. Leonard de Vinci, Dominique de Cortone et l’escalier du modèle en bois de Chambord // Gazette des Beaux-Arts. 1968. [Vol.] 71. P. 93–106.*

¹⁷ *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Кн. 1, ч. 13. С. 38–39.*

¹⁸ Например: Windsor, N 12592r или Cod. Atl. Fol. 200v.

¹⁹ *Guillaume J. Op. cit. P. 100.*

²⁰ См.: *Chirol E. Un premier foyer de la Renaissance en France. Le château de Gaillon. P., 1952. P. 60–64.*

²¹ *Pedretti C. A chronology... P. 124.*

²² Cod. Atl. Fol. 315r.

²³ См.: Cod. Atl. Fol. 271v (цит. по: *Pedretti C. Leonardo architetto. P. 210*).

²⁴ *Pedretti C. Leonardo architetto. P. 205–206.* Описание дворца Венеры, близкое Анджеоло Полициано и Франческо Колонна, можно найти в рукописях Леонардо (см.: Windsor, N 12591r).

²⁵ См.: *Chirol E. Op. cit. P. 44–49.*

²⁶ См.: *Androuet Du Cerceau J. Op. cit. P. 158–159.*

²⁷ Сама скала, как и здание на острове, связанное с ней каналом, большинством исследователей относится к более позднему этапу строительства замка – к 1560-м годам.

²⁸ *Chirol E. Op. cit. P. 47.*

²⁹ См.: *Boudon F. Jardins d’eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance // Architecture, jardin, paysage: L’environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles. P., 1999. P. 137–184 (особенно с. 138–144).*

³⁰ *Reymond M. Op. cit. P. 437–460.*

³¹ *Ibid. P. 440.*

³² Сооружением фундамента с 1521 г. руководят Жак и Дени Сурдо, ранее работавшие на строительстве замка Блуа. В октябре 1522 г. их сменяет на посту руководителя работ Пьер Тринко, крепостной, а с 1538 г. – Жак Коко (см.: *Gebelin Fr. Les Châteaux de la Loire. 2 ed. P., 1962. P. 90*).

³³ *Lesueur F. Leonard de Vinci et Chambord // Etudes d’Art. Paris, 1953–1954. N 8–10. P. 233.*

³⁴ *Félibien A. Mémoires pour servir à l’histoire des maisons royales et bastiments de France. 1681 // Publications de la Société d’Histoire de l’Art française. P., 1874, а также: [Idem.] Vues des châteaux du Blésois... // Mémoire de la Société des Science et Lettres de Loir-et-Cher. 1911. Pl. 8–9.*

³⁵ Самая значительная работа Доменико да Кортона во Франции – новая ратуша (Hôtel de ville) в Париже, которую он выполнил в соавторстве с французским каменщиком Мартином Шамбижем в 1530–1540-е годы.

³⁶ См. прим. 16.

³⁷ Она имеет непосредственный прототип в планировке замка Шенонсо (1518–1520-е годы), где лестница с прямыми маршами была расположена в рукаве, перпендикулярном глав-

ному осевому вестибюлю. Также в Шенонсо впервые во французской архитектуре был использован регулярный принцип пропорционирования на основе квадратной “сетки”.

³⁸ Л. Хайденрайх и Фр. Жебелен (см.: *Heidenreich L.H.* Op. cit. P. 282; *Gebelin Fr.* Op. cit. P. 97–98), а также (с некоторыми оговорками) К. Педретти (*Pedretti C.* A chronology... P. 121–124).

³⁹ *Gebelin Fr.* Op. cit. P. 93–97.

⁴⁰ Cod. Atl. Fol. 349v, 304v; Windsor, N 12592r.

⁴¹ Палладио, кн. 1, гл. 28 ([*Палладио А.*] Четыре книги об архитектуре... М., 1936. С. 75–77.

⁴² *Pedretti C.* A chronology... P. 124.

⁴³ *Gebelin Fr.* Op. cit. P. 97; *Heidenreich L.H.* Op. cit. P. 282.

⁴⁴ Так, М. Реймон предполагал, что по первоначальному проекту перекрещивающиеся вестибюли Шамбора в верхних ярусах не членились поэтажно, а составляли единый двусветный зал (*Reymond M.* Op. cit. P. 454–455).

⁴⁵ Центрические проекты сакральных построек постоянно фигурируют в рисунках Леонардо, начиная с его самых первых архитектурных набросков в конце 1480-х годов вплоть до французского периода 1516–1519 гг. Показательные примеры можно найти в Атлантическом кодексе (Fol. 37v, 352r, 362r-v). Многочисленные рисунки подобного рода встречаются и в других рукописях Леонардо (например, в так называемом Манускрипте В, *Bibliothèque d'Institut, Paris.* Fol. 18v, 19v).

⁴⁶ *Heidenreich L.H.* Op. cit. P. 281–282; *Gebelin Fr.* Op. cit. P. 93–94.

⁴⁷ Windsor, N 12591r.

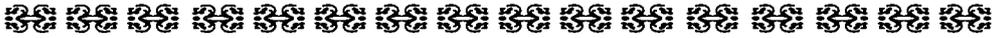
⁴⁸ К. Педретти связывает этот рисунок с проектами для Шарля д'Амбуаза 1506–1508 гг. (*Pedretti C.* A chronology... P. 47–48), а Л. Хайденрайх – с проектом Роморантена (*Heidenreich L.H.* Op. cit. P. 278).

⁴⁹ Cod. Arundel. Fol. 269r.

⁵⁰ Первый пример можно встретить в ранних рисунках Леонардо (Cod. Atl. Fol. 362v), которые К. Педретти датирует 1487–1490 гг. (*Pedretti C.* Leonardo architetto. P. 31).

⁵¹ Cod. Atl. Fol. 348v (см.: *Pedretti C.* Leonardo architetto. P. 302, pl. 468).





ОБ ИСКУССТВЕ ЗАЖМУРИВАТЬ ГЛАЗА

Д.А. Баюк

Несмотря на свою претензию быть “возрождением античной культуры”, эпоха Леонардо во многом оказалась оппонентом античности, чему в записных книжках Леонардо можно найти немало подтверждений. Например, в “Трактате о живописи” он осуждает легкомысленного древнего философа, лишившего себя зрения: “Если ты скажешь, что зрение мешает сосредоточенному и тонкому духовному познанию, которое открывает доступ к наукам божественным, и что такая помеха привела одного философа к тому, что он лишил себя зрения, на это следует ответ, что глаз, как повелитель чувств, выполняет свой долг, когда создает помеху для путаных и лживых рассуждений – науками их назвать нельзя, – в которых споры всегда ведутся с великим криком и размахиванием рук... И если такой философ вырвал себе глаза, чтобы избавиться от помехи в своих рассуждениях, то прими во внимание, что такой поступок был подстать его мозгу и его рассуждению, ибо все это было безумием. Разве не мог он зажмурить глаза, когда впадал в такое неистовство, и держать их зажмуренными до тех пор, пока неистовство не истощится само собой? Но безумным был человек, безумным было рассуждение, и величайшей глупостью было вырывать себе глаза”¹.

В этом фрагменте Леонардо выступает в роли оппонента одному из самых важных течений в истории античной мысли, имевшему своим итогом создание теоретической науки. В столь красочно сформулированном неприятии этой точки зрения великим Леонардо отразилась не только эстетическая сторона вопроса. В самом деле, для него зрение было источником высшего эстетического наслаждения, о чем он сам не раз говорил в том же “Трактате о живописи”. Интуиция научной теории у него значительно отличалась от интуиции его античных предшественников, оказавшихся гораздо ближе к нам, чем Леонардо. Такое расхождение послужило источником вопросов многих исследователей его творчества о присутствии концепции теории в его мировоззрении хотя бы в скрытом виде. Теоретическая концепция у Леонардо, безусловно, была, но она очень непривычна для современного ума. Обратимся сначала к тому, как возникает идея теоретического знания у античных философов.

Легенду о выкалывании себе глаз приписывают двум древнегреческим философам весьма различных направлений: Гераклиту и Демокриту. В обоих случаях причиной столь экстравагантного поступка послужил разлад этих философов с действительностью, который они пытались преодолеть, лишая себя иллюзий. И если в случае Демокрита источником этих иллюзий якобы были женщины, красоты которых он не принимал и не переносил, почитая за существ низших и порочных², то Гераклит хотел избавиться от любого зрительного образа. Никакого серьезного исторического подкрепления у этой легенды нет, и, вероятнее всего, она раздвоилась на двух философов из-за созвучия имен Гераклит–Демокрит. Но в самом своем существовании эта легенда тесно связана с учением Парменида, отчасти предвосхищаемым Гераклитом и лежащим в основе демокритовского атомизма. Именно у Парменида возникает непримиримая и жесткая оппозиция видимого и невидимого как иллюзий и истины³.

Свое учение Парменид изложил в небольшой поэме о двух путях, дошедшей до нас в виде разрозненных фрагментов. Смысл этих фрагментов и так путан, а неуверенность в порядке их чередования делает поэму тем более неясной. Но она уже давно привлекает к себе внимание исследователей, во-первых, тем, что в ней впервые в греческой философии ясно выражена мысль о неистинности видимого, а во-вторых, очевидным влиянием Парменидовых идей на последующих философов, прежде всего на Платона и Аристотеля.

В реконструированном виде поэма состоит из вступления и двух частей. Первая называется “Путь истины”, а вторая – “Путь иллюзии”. Автору является богиня, которая открывает ему, как устроен мир. В первой части она рассказывает, как он устроен на самом деле, а во второй зачем-то обращается к “ошибочным мнениям смертных”. Истина состоит в том, что мир неизменен, вечен и сферичен. Изменения – это иллюзии, они людям только кажутся, рождаясь в неверном и обманчивом сознании. Карл Поппер в своей последней книге делает ряд заключений относительно того, как идеи Парменида оказались связаны со всем последующим развитием рационализма и реализма.

В истории науки известен аргумент о специфике XVII в., заключающийся в том, что если взять любую идею современной, точнее, классической науки, то у нее можно найти предшественницу, а у той – свою предшественницу. Такую цепочку можно непрерывным образом дотянуть до XVII в., а дальше, как правило, непрерывность теряется. Некоторые специальные усилия, приложенные в прошлом веке, прежде всего философом и историком Пьером Дюэмом и его последователями, позволили продолжить многие из них в средние века. Но лишь несколько фундаментальных идей “дотягиваются” и до античности, хотя в основном это все-таки поздняя античность – имеются в виду ученые эллинистического пе-

риода, такие, как Архимед, Герон, Птолемей и Евклид. Для ученых раннего нового времени уже Аристотель выступает преимущественно как оппонент. Принцип инерции рождается из опровержения (фальсификации, пользуясь терминологией Поппера) аристотелевского принципа “*Quidquid movetur ab alio movetur*”, бесконечная Вселенная как антитеза сферического космоса, абсолютное (пустое) пространство (вакуум) – из принципа *homo vasu*. О том, что, по Аристотелю, природа бесконечна во времени, уже все давно забыли, поскольку к началу нового времени аристотелизм настолько слился с томизмом, а стало быть и с идеей творения, что порознь их никто уже и не воспринимал. Однако идея сохраняющейся величины (инварианта) “протягивается” до Парменида, выступившего с ответом – причем отрицательным – на тотальное соединение противоположностей и обожествление изменения Гераклитом.

Изменения, приписываемые сознанием миру, происходят в действительности только в мнениях смертных, утверждает Парменид. За этим иллюзорным миром, данным нам в ощущениях, но не существующим в реальности, скрывается по-настоящему реальный мир, не подверженный никаким изменениям. Инварианты образуют его простейшие объекты, и поэтому поиск инвариантов – энергии, массы, импульса – задача любого научного исследования. Эти инварианты связаны между собой столь же неизменными законами, вообще-то нам неизвестными, но о которых мы можем получать представление посредством теорий. Теории, как и всякое мнение людей, с необходимостью ошибочны и изменчивы, но только посредством их неверный человеческий рассудок может приблизиться к постижению той цельной и неподвижной реальности, которая складывается из инвариантов.

Карл Поппер напрямую связывает “истинный мир” Парменида с атомами Демокрита. Если Гераклитово отождествление противоположностей является следствием единственности мира и его изменчивости и если принять Парменидову оппозицию Гераклиту как отказ от изменчивости, то Демокрит предпочитает оппонировать Пармениду, отказываясь от единственности. Каждый Парменидов неизменный мир, или “бытие” (именно таким термином пользуется сам Демокрит, а также иногда его синонимом – “идея”), – это всего лишь один атом, множество которых в своей совокупности движутся в “небытии”, т.е. в пустоте, из этого и рождается изменчивость мира. Однако каждый атом, будучи неизменным и сферичным, остается, как и реальный мир Парменида, недоступным для ощущений. Так что и для Гераклита, и для Демокрита ощущения вообще и зрение в частности были не нужны для познания реальности. Более того, они такому познанию скорее мешали – в этом они, наверное, могли бы согласиться с Парменидом, занявшим в каком-то смысле промежуточную позицию между ними и создавшим общий базис для развития теоретического мышления на последующие два с половиной тысячелетия.

Характеризуя себя как *uomo senza lettere*, Леонардо явно намекает на то, что об учениях древних ему известно лишь понаслышке. Даже имени того безумца, который вырвал себе глаза, чтобы зрение не мешало созерцать истину, он-де не запомнил. Жадно всматриваясь в красоту природы, Леонардо не желает открывать глаза на те противоречия, которые представляли перед мысленным взором древних мыслителей, заставляя их усомниться в реальности мира явлений.

Глаз и зрение у Леонардо объемлют и определяют весь механизм познания. Он пишет: “Разве ты не видишь, что глаз охватывает красоту всего мира? Он является начальником астрономии, он создает космографию, именно он дает советы всем человеческим искусствам и исправляет их. Он движет человека в различные части мира, он – государь математических наук, его науки – достовернейшие. Глаз измерил высоту и величину светил, он открыл стихии и их расположение. Он дал возможность прорицать грядущее по течению светил, он породил архитектуру, перспективу и божественную живопись. О превосходнейшая из всех вещей, созданных богом! Какие хвалы могут выразить твое благородство? Какие народы, какие языки способны вполне описать твои подлинные действия?.. Труды, которые глаз приписывает рукам, – бесчисленны”⁴.

Совершенно очевидно, что в своей поэтизации зрения и глаза Леонардо действует скорее как художник, а не как мыслитель. Но это только на первый взгляд. В видимых образах для него – и источник теории. Зрение оказывается теоретизированием самим по себе. Иначе говоря, глаз, накапливая виденное, упорядочивает и оформляет его. По Зубову: «Слова “глаз” и “живопись” были у него почти равнозначными»⁵. И еще: «Картиной художника, а не аморфной массой чувственных дат, – вот чем было для Леонардо прославляемое им “зрение”»⁶. Для анализа этого нового и своеобразного типа теоретизирования Леонид Баткин в блистательном труде, посвященном Леонардо, выделяет характерную черту ренессансного мировоззрения, определяемую им термином *varietà*, разнообразие⁷. Однако истинным идеологом *varietà* он представляет не Леонардо, а другого не менее яркого представителя эпохи, хотя и безусловно менее известного, – Леона Баттиста Альберти. На него и указывает Баткин как на прямого предшественника Леонардо.

Свой анализ Л.М. Баткин начинает с фрагмента трактата Альберти “О живописи”, переведенного на русский язык в 1937 г. В.П. Зубовым: “То, что в истории [т.е. в сюжете картины] доставляет нам наслаждение, происходит от обилия и разнообразия изображаемого. Как в кушаниях и в музыке новизна и обилие нравятся нам тем больше, чем больше они отличаются от старого и привычного, ибо душа радуется всякому обилию и разнообразию, – так обилие и разнообразие нравятся нам в картине. Я скажу, что та история наиболее богата, в которой перемешаны, находясь

каждый на своем месте, старики, юноши, мальчики, женщины, девочки, дети, куры, собачки, птички, лошади, скот, постройки, местности и всякого рода подобные вещи”⁸.

Альберти развивает эту мысль и в более позднем трактате “О зодчестве”: “Во всякой вещи приправа изящества – разнообразие”⁹. Зубов указывает и на развитие идеи у более поздних мыслителей той же эпохи. Например, у Джордано Бруно: “Разнообразны члены мира. Разнообразны виды в членах мира. Разнообразны в видах фигуры индивидуумов. Итак, все различается в меру своей способности посредством отличий, одно от другого, и все ограничивается отличительными признаками от всего, словно рубежами. Испытывая же, сообразуясь с природой, различия во всем, в способе существования, в форме, в фигуре, в нраве, в привычке, в пределе, в положении, и одеяль, насколько можешь, отличительными чертами, изменяя в деянии, страдании, разрастании, обладании, убывании, прибывании и других модификациях, как мы сказали”¹⁰.

Подобная перечислительность становится своего рода визитной карточкой эпохи. У того же Леонардо ее можно найти не только в рассуждениях, но и в произведениях живописи. Так, по замечанию Л.М. Баткина, “Тайная вечеря” Леонардо словно служит иллюстрацией к процитированному пассажи из Альберти: апостолы здесь располагаются группами по трое, каждый занят своим делом и имеет свою позу¹¹. Леонардо пользуется альбертиевским термином и впрямую: “Глаз, называемый окном души, есть главный путь, благодаря которому общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии созерцать *бесконечные произведения природы*”¹². Или: “Природа столь усладительна и неистощима в *разнообразии*, что среди деревьев одной и той же породы не найдется растения, которое вполне бы походило на другое, и не только растения, но и ветвей, и листьев, и плода не найдется ни одного, который бы в точности походил на другой”¹³.

Леонардовский платонизм, который, кажется, подразумевался А.Ф. Loseвым и отвергался В.П. Зубовым¹⁴, предстает скорее как платонизм наоборот: дерево предстает деревом не через свою причастность идее дерева, а идея дерева как теоретический концепт является умному зрению через просуммированную бесконечность всевозможных существующих и мыслимых деревьев во всем многообразии своих состояний. Даже если предположить, что опыт такого суммирования у Гёте привел его не в конец процесса – к сумме субстанциальных форм, а к началу его – к идее перворастения, Леонардо делает только первый шаг, и этот шаг в направлении, противоположном Платону. Теоретическое познание у Леонардо и в какой-то мере у Альберти предстает, таким образом, чем-то противоположным теоретическому познанию древних, не согласуясь с их идеалом. Вместо реальности, скрывшейся позади явлений, они находят ее в самих явлениях, но только при учете их полного многообразия. Разумеется, все те проблемы, связанные с изменчивостью явленного мира, которые привели Парменида к признанию человеческого суждения, основанного на ощущениях, иллюзией и Зенона к

формулировке его знаменитых парадоксов движения, вновь оказались неразрешенными. Но именно на них для Леонардо оказывается возможным “зажмурить глаза”, просто не обращать внимания на их существование. Леонардо отшучивается, в том числе и по этому поводу: мы, дескать, люди неграмотные, понимаем только то, что видим. Альберти не мог так говорить и обосновывает очевидную вульгаризацию своей исходной теоретической установки тем, что хочет быть “практически полезным”. Его читатель – архитектор, строитель или художник. Ему не так важна метафизическая *финальность* получаемых из книги истин, как важна их практическая ценность, т.е. возможность применения даваемых им рецептов или объяснений.

В этом смысле начало нового времени возвращается к исходной познавательной установке. Галилей считает, что природа – книга, написанная на языке математики и, стало быть, за ней скрыт мир инвариантов, так как ничто в сочинениях Галилея не предполагает возможности изменения математики. Практически вся первая половина его знаменитого “Диалога”, принесшего автору множество тревог и унижений, с одной стороны, но и неувядаемую славу – с другой, посвящена тому, как человека обманывают зрение и здравый смысл. Стоящий на палубе корабля видит, как мимо проплывает берег. Здравый смысл подсказывает, что блестящий зеркальный шар будет лучше отражать свет, чем шершавый каменный, или что тяжелое пушечное ядро должно падать быстрее легкой мушкетной пули. Математическая строгость Галилеевых силлогизмов и мысленных экспериментов позволяет вскрыть ложность якобы очевидных посылок и дезавуировать подобные мнения как иллюзии. В этом смысле абсолютно прав А.Ф. Лосев, объявляя эпоху научной революции самоотрицанием Возрождения, хотя основания для такого суждения у него были иными. Галилеевские “две новые науки” подразумевают существование иной реальности позади мира явлений, описываемой математическими законами, или, точнее говоря, сводящейся к совокупности этих законов. Этот мир уже вовсе невозможно себе представить как результат суммирования всех мыслимых состояний составляющих его и видимых объектов. Но мир Галилея и не может быть сведен к реальности греков. Галилей научился у своих предшественников, славящих зрение, искусству “зажмуривать глаза”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения /* Ред., пер., вступит. ст. и коммент. В.П. Зубова. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 642.

² *Маковельский А.О.* Древнегреческие атомисты. Баку: Изд-во АН АзССР, 1946. С. 135.

³ Интересный и содержательный анализ учения Парменида проводит Карл Поппер в последней книге “Мир Парменида” (*Popper K. The world of Parmenides. N.Y., 1998*). Русский перевод 7-й главы этой книги, наиболее существенной для нашего рассмотрения, можно найти в журн.: *Вопр. истории естествознания и техники.* 2002. № 4. С. 672–702; 2003. № 2. С. 64–101.

⁴ *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 643.

⁵ *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 164.

⁶ Там же.

⁷ *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 105–129.

⁸ *Альберти Л.-Б.* Три книги о живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1937. Т. 2: Материалы и комментарии. С. 48.

⁹ *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. В.П. Зубова. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. Т. 1: Текст. С. 30.

¹⁰ *Bruno G.* Ars memoriae // [Bruno G.] Opera latine conscripta. Neapoli, 1896. Vol. 1, p. 1. P. 75 (цит. по: *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти / Под ред. Д.А. Баюка. СПб.: Алетейя, 2001. С. 128).

¹¹ Этот сюжет возникает вновь в кн.: *Баткин Л.М.* Леон Альберти и Леонардо да Винчи о жесте в живописи. М.: Изд-во РГГУ, 2002. С. 10.

¹² Леонардо да Винчи. Указ. соч. С. 642.

¹³ Там же. С. 643.

¹⁴ Рудименты этого спора заметны у А.Ф. Лосева в его “Эстетике Возрождения” (М.: Мысль, 1982) и у В.П. Зубова во 2-й главе “Архитектурной теории Альберти”. К сожалению, судя по аргументам Лосева, рукопись Зубова, завершенная в 1946 г. и впервые опубликованная только в 2001-м, так и осталась Лосеву неизвестной. По поводу платонизма Леонардо см. также: *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. С. 158–159.





“ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ” – МАТЕМАТИЧЕСКИЙ ТЕРМИН ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

П.Н. Антонюк

“Пусть не читает меня в основаниях моих тот, кто не математик”, – заявлял Леонардо да Винчи, перефразируя девиз Платоновской академии “Негеометр да не войдет!” Такими словами он выразил свое отношение к математике, интерес к которой во многом сформировался под влиянием его друга, итальянского математика Луки Пачоли. В конце XV в. Леонардо да Винчи ввел термин “золотое сечение”, означающий такое деление отрезка на две части, когда большая его часть является средним геометрическим всего отрезка и меньшей его части. Часто под золотым сечением понимают иррациональное число

$$\tau = 1,6180339887498948482045868343656381177203091798\dots,$$

равное отношению большей и меньшей частей отрезка.

Иррациональное число τ было известно намного раньше. Еще Евклид использовал золотое сечение при построении правильных 5- и 10-угольников, а также двух правильных многогранников Платона, додекаэдра и икосаэдра¹. Золотое сечение широко применялось в геометрии и искусстве, в первую очередь в архитектуре. В 1509 г. в Венеции вышла книга Пачоли “О божественной пропорции”, содержащая теорию геометрических пропорций². Пачоли указывает 13 свойств божественной пропорции (золотого сечения), чтобы почтить 12 апостолов и их учителя Иисуса Христа, и утверждает, что для перечисления всех свойств божественной пропорции не хватило бы чернил и бумаги. Леонардо да Винчи сделал рисунки для этого сочинения, в том числе 59 изображений многогранников.

Итальянский математик Леонардо Пизанский (Фибоначчи) издал в 1202 г. “Книгу абака” – трактат об арифметике и алгебре. В этой книге рассмотрена задача о разведении кроликов. Ежемесячное увеличение числа пар кроликов описывается последовательностью Фибоначчи

$$1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, \dots,$$

в которой сумма соседних чисел равна последующему числу. Эта последовательность асимптотически ведет себя как геометрическая прогрессия со знаменателем, равным золотому сечению³. О важной роли числа τ среди других

чисел говорит то, что при разложении его в так называемую непрерывную (или цепную) дробь получается бесконечная последовательность единиц.

С додекаэдром и икосаэдром тесно связан открытый немецким астрономом и математиком Иоганном Кеплером правильный ромбический многогранник, триаконтаэдр⁴. 30 граней многогранника – это ромбы, отношения диагоналей которых равны золотому сечению. Среди граней некоторых полуправильных многогранников Архимеда встречаются 5- и 10-угольники; следовательно, при их построении необходимо использовать золотое сечение⁵. Появление золотого сечения при описании конфигураций многогранников и вообще геометрических тел объясняется наличием у этих тел осей симметрии пятого порядка: при повороте тела вокруг некоторой оси на угол, равный одной пятой части полного оборота, тело совмещается само с собой. Интересно, что у бесконечно протяженных в трехмерном пространстве правильных дискретных систем, кристаллов, оси симметрии пятого порядка отсутствуют, хотя есть оси симметрии порядков 2, 3, 4 и 6. Это означает, что при описании симметрии кристаллов можно обойтись без золотого сечения. Наоборот, открытые в конце XX в. молекулярные кластеры и квазикристаллы могут иметь оси симметрии пятого порядка, а следовательно, их структура может быть связана с золотым сечением⁶. Давно замечено, что в строении некоторых растений и животных присутствуют оси симметрии пятого порядка. Яркими примерами такой симметрии могут служить цветок яблони и морской ёж. В отличие от кристаллов живой мир допускает геометрию золотого сечения.

Золотое сечение часто встречается в разных областях естественно-научного знания. Например, скорость сходимости хорошо известного итерационного метода секущих, применяемого для поиска корней уравнений, равна золотому сечению.

Существует несколько итерационных методов вычисления золотого сечения, входящих в число наиболее интересных математических задач. Мы попытались их определить и систематизировать. К числу принципиальных свойств методов нахождения золотого сечения относятся их простота и скорость вычисления (скорость сходимости), что и легло в основу предложенной систематизации.

Вначале рассмотрим медленные методы вычисления τ . Так как золотое сечение $\tau = (\sqrt{5} + 1)/2$ является положительным корнем уравнения $x^2 = x + 1$, то вычисление τ методом последовательных приближений осуществляется по формулам

$$x_{n+1} = 1 + \frac{1}{x_n}, \quad (1)$$

$$x_{n+1} = x_n^2 - 1, \quad (2)$$

для которых начальное приближение x_0 выбирается произвольно. Последовательность (1) медленно сходится к τ . Последовательность (2) медленно

расходится от τ , или, другими словами, медленно сходится к τ при $n \rightarrow -\infty$, поэтому в данном случае вычислять τ следует по обратной формуле $x_{n+1} = \sqrt{x_n + 1}$. Важно отметить, что последовательность (1) при $x_0 = 1$ тесно связана с числами Фибоначчи f_n :

$$\begin{cases} x_{n+1} = 1 + \frac{1}{x_n}, \\ x_0 = 1, \end{cases} \Leftrightarrow \begin{cases} x_n = \frac{f_{n+1}}{f_n}, \\ f_n + f_{n+1} = f_{n+2}, \\ f_0 = f_1 = 1. \end{cases}$$

Таким образом, числа Фибоначчи образуют числители и знаменатели дробей в сходящейся к τ последовательности:

$$1 = \frac{1}{1}, \quad 2 = \frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{5}{3}, \frac{8}{5}, \frac{13}{8}, \frac{21}{13}, \frac{34}{21}, \frac{55}{34}, \frac{89}{55}, \dots$$

Данная последовательность распадается на две подпоследовательности нижних и верхних оценок для τ :

$$1 < \frac{3}{2} < \frac{8}{5} < \frac{21}{13} < \frac{55}{34} < \dots < \tau < \dots < \frac{89}{55} < \frac{34}{21} < \frac{13}{8} < \frac{5}{3} < 2.$$

Рассмотрим теперь быстрые методы вычисления τ . Формула

$$c = b - f(b) \frac{b-a}{f(b) - f(a)}$$

уточняет два приближения a и b к корню функции $f(x)$. Формула

$$c = \frac{ab+1}{a+b-1}$$

уточняет два приближения a и b к корню τ функции $f(x) = x^2 - x - 1$.

В частном случае, когда $a = x_{n-1}$, $b = x_n$, $c = x_{n+1}$, получаем для вычисления τ формулу метода секущих

$$x_{n+1} = \frac{x_n x_{n-1} + 1}{x_n + x_{n-1} - 1}, \quad x_0 = x_1 = 1. \quad (3)$$

В частном случае, когда $a = x_n$, $b = x_n$, $c = x_{n+1}$, получаем для вычисления τ формулу метода касательных

$$x_{n+1} = \frac{x_n^2 + 1}{2x_n - 1}, \quad x_0 = 1. \quad (4)$$

Начальные приближения x_0 и x_1 в формулах (3) и (4) можно выбирать произвольно.

Разностные уравнения (1), (2), (3), (4) можно записать и в другой форме – как итерации функций и отображений. Такая форма записи удобна в случае громоздких уравнений. Например, уравнение (4) соответствует итерациям

функции $x \mapsto \frac{x^2 + 1}{2x - 1}$, а уравнение (3) соответствует итерациям отображения:

$$\begin{cases} x \mapsto y, \\ y \mapsto \frac{xy + 1}{x + y - 1}. \end{cases}$$

Используя нелинейное преобразование (так называемый корректор линейной сходимости или линейной расходимости)

$$x_n \mapsto \frac{x_n x_{n+2} - x_{n+1}^2}{x_n + x_{n+2} - 2x_{n+1}},$$

получаем возможность преобразовывать задаваемые формулами (1) и (2)

функции $x \mapsto 1 + \frac{1}{x}$ и $x \mapsto x^2 - 1$ в новые функции:

$$x \mapsto \frac{2x^2 + 2x + 1}{(x + 2)x}, \quad (5)$$

$$x \mapsto \frac{x^3 - x + 1}{(x + 2)(x - 1)}, \quad (6)$$

задающие быстро сходящиеся к τ итерации.

Используя так называемый корректор квадратичной сходимости

$$x_n \mapsto x_{n+2} + \frac{(x_{n+2} - x_{n+1})^3}{(x_{n+1} - x_n)^2},$$

преобразуем задаваемую формулой (4) функцию $x \mapsto \frac{x^2 + 1}{2x - 1}$ в новую функцию

$$x \mapsto \frac{(x^2 + 1)(3x^6 - 4x^5 + 35x^4 - 80x^3 + 115x^2 - 64x + 17)}{(2x - 1)(2x^2 - 2x + 3)^3}, \quad (7)$$

дающую сверхбыструю сходимость к τ . Каждая итерация функции (7) увеличивает число взятых после запятой правильных десятичных знаков приближенного значения τ более чем в 6 раз! Всего 9 итераций равно единице на-

чального приближения дают более трех миллионов десятичных знаков, а 13 итераций – более четырех миллиардов десятичных знаков.

Для полноты представления о методах нахождения золотого сечения необходимо разъяснить такое понятие, как “скорость сходимости”. Если для последовательности x_n , сходящейся к пределу x_* , верна формула

$$|x_{n+1} - x_*| = 0 (|x_n - x_*|^k) \text{ при } n \rightarrow +\infty$$

(k – положительное действительное число), то k называется скоростью сходимости данной последовательности. Для формулы (1) $k = 1$ (линейная сходимость). Для формул (4), (5) и (6) $k = 2$ (квадратичная сходимость). Для формулы (7) $k = 6$. Формула (2) задает линейную расходимость. Наконец, в соответствии со сказанным выше формула (3), как вариант метода секущих, характеризуется скоростью $k = \tau$: число τ вычисляется со скоростью τ .

Число τ входит в список важнейших математических постоянных, таких, как число π , число e , число γ (постоянная Эйлера–Маскерони) и т.д. Более 500 лет вслед за Леонардо да Винчи это число называют золотым сечением.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Начала Евклида. Кн. 1–13 / Пер. с греч. и коммент. Д.Д. Мордухай-Болтовского. М.; Л.: ГИТТЛ, 1948–1950. Т. 1–3.

² См.: *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках: В 3 т. М.; Л.: ГГТИ, 1933. Т. 1.

³ *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1936.

⁴ *Кеплер И.* О шестиугольных снежинках. М.: Наука, 1982.

⁵ *Пидоу Д.* Геометрия и искусство. М.: Мир, 1979.

⁶ *Антонюк П.Н., Галиулин Р.В., Макаров В.С.* Квазикристалл как идеальный кристалл пространства Лобачевского // Природа. 1993. № 7.





ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ НА СРЕДНЕВЕКОВОМ ВОСТОКЕ*

М.М. Рожанская

Цель настоящей работы – проследить истоки механических понятий и теорий, а также некоторых результатов инженерной деятельности Леонардо да Винчи в трудах его предшественников – ученых средневековья и более конкретно – в сочинениях по механике ученых средневекового Востока (имеется в виду культурный ареал стран ислама в средние века).

Обратимся прежде всего к тому, как представлял себе собственно предмет науки механики и совокупность ее задач сам Леонардо да Винчи.

Известно, что он предполагал написать универсальное сочинение по механике: трактат, содержание которого должно было охватить не только то, что сделано им и его непосредственными предшественниками (Леоном Баттистой Альберти и др.). Этот трактат должен был объединить в упорядоченном виде многочисленные материалы, которые Леонардо собирал десятки лет. Атлантический кодекс содержит черновой, но, очевидно, близкий к окончательному варианту набросок плана этого трактата¹. Трактат должен был состоять из трех больших разделов:

1. Учение о движении как основа механики. Виды механического движения. Падение тела и его движение под углом к горизонту (движение “брошенного тела”). Траектория этого движения. Проблема источника и передачи движения.

2. Учение о весе, его сущности и свойствах (“почему он рождается из движения”). Теория равновесия, сводящаяся к учению о рычаге и его разновидности – весах (теория весов и взвешивания). Вес (тяжесть) и сила.

3. Учение о “простых машинах” и их сочетаниях – механизмах. В этот раздел предполагалось также поместить материалы по строительной механике и современному Леонардо “сопротивлению материалов”.

Изучение как этого оглавления предполагаемого трактата, так и многочисленных других материалов Леонардо, связанных с механикой, позволяет утверждать, что кинематика в том виде, в котором она представлена в ан-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 03-06-80227.

тичности и в средние века, связанная в основном с астрономией (“кинематико-геометрическое моделирование движений небесных тел”), была вне интересов Леонардо да Винчи.

Приведенное оглавление говорит о тесной связи механики Леонардо с античной и средневековой традицией этой науки.

Раздел 1. Динамика. Учение о движении и круг его проблем практически совпадает в этом плане с предметом античной “динамики”. Как и в античной “динамике”, содержанием “динамики” средневекового Востока было в значительной степени философское учение о пространстве, времени, сущности движения, его источнике и передаче движения. В соответствии с понятиями физики Аристотеля о вечном круговом и равномерном движении тел в “надлунном” мире и “местных” – “естественном” и “насильственном” – движениях в “подлунном” мире, об источнике движения в движущемся теле или вне его и о передаче движения от “движущего” к “движимому” трактуются проблемы динамики.

Динамическое направление в механике средневекового Востока формировалось прежде всего на основе перевода, комментирования и обработки трудов Аристотеля как в специальных трактатах по механике, так и в сочинениях философского содержания.

Раздел 2. Статика. Второй раздел программы Леонардо да Винчи – статика. К античной эпохе относится выделение статики в особую научную дисциплину – “искусство взвешивать”, которую ставили рядом с арифметикой – “искусством считать”. К античности относится и зарождение двух направлений статики: геометрического, носящего сугубо теоретический характер и восходящего к традиции греческой аксиоматической математики, и кинематического, тяготеющего к инженерной и строительной практике.

В первом случае исходили из схемы неподвижного и уравновешенного рычага, опираясь на четкое понятие о центре тяжести точки, тела и системы тел и его теорию. Яркий пример этого направления – геометрическая статика Архимеда (III в. до н.э.), построенная по образцу “Начал” Евклида.

Основа кинематического направления – рассмотрение неуравновешенного рычага в движении, не опираясь на понятие центра тяжести, когда при вводе основных правил и теорем явно или неявно принимаются некоторые динамические соображения. Это направление восходит к “Механическим проблемам” псевдо-Аристотеля (III в. до н.э.) и “Механике” Герона (I в.).

Раздел 3. Учение о “простых машинах”. Третий раздел программы Леонардо да Винчи восходит к античному учению, первоначальному, самому древнему предмету механики, некоему “искусству”, опирающемуся на элементарную теорию пяти “простых машин” и их комбинаций. Наиболее яркие представители этого направления – Герон Александрийский (I в. н.э.) и римский архитектор Витрувий (I в. до н.э.). Среди известных нам античных источников по механике именно Героном впервые сформулирована элементарная форма принципа виртуальных перемещений – “золотое правило ме-

ханики”, которое в современной формулировке имеет вид: “Что выигрывается в силе, то теряется в скорости”².

Оба направления статики, как и античное учение о “простых машинах”, активно изучались и комментировались на средневековом мусульманском Востоке. Они легли в основу целого ряда оригинальных трудов ученых этого периода.

Все эти проблемы были, как мы видим, в центре внимания Леонардо да Винчи, а некоторые из сочинений средневековых арабоязычных авторов оказали непосредственное влияние на его творчество в области механики.

В связи с вышеизложенным мы рассмотрим три группы сочинений средневековых арабоязычных авторов по механике или содержащих главы, посвященные механике.

1. Сочинения, в которых трактуются вопросы динамики того времени, предмет которой мы охарактеризовали. Значительная часть их – комментарии к Аристотелю. Но эти комментарии в большинстве случаев были сами по себе оригинальными произведениями, содержащими новые, плодотворные идеи и открытия. Влияние их в Западной Европе сказывалось в течение долгого времени, вплоть до эпохи становления классической механики. Через посредство средневековых западноевропейских сочинений (например, серии трактатов “О тяжести” – “De ponderibus”) оно сказалось и на творчестве Леонардо да Винчи.

Широко известны были сочинения Ибн Сины (X–XI вв.) как энциклопедические, содержащие главы о сущности движения, так и комментарии к Аристотелю. Проблемы динамики обсуждает в своих сочинениях и ал-Бируни в связи с комментированием трактатов Аристотеля “Физика” и “О небе”. Динамическим аспектам проблем движения, веса, силы посвящены некоторые разделы замечательной средневековой энциклопедии по механике – “Книги весов мудрости” ал-Хазини (XII в.). Книга содержит не только оригинальный материал самого автора, но и изложение результатов его предшественников: Ибн Корры (IX в.), ал-Кухи и Ибн ал-Хайсама (X в.). Проблемы источника и передачи движения рассматривает багдадский ученый XII в. Абу-л-Баракат ал-Багдади³.

Вопросы сущности и передачи движения обсуждались в научной дискуссии знаменитых испано-арабских ученых XII в. Ибн Рушда (Аверроэс) и Ибн Баджжи (Авемпас), темой которой было комментирование “Физики” Аристотеля. Эти вопросы обсуждает в трактате “О принципах астрономии” ал-Битруджи. Его сочинение, дважды переведенное на латинский язык, а в XVI в. напечатанное в Венеции, было широко известно в Западной Европе. Вводные главы этого трактата посвящены проблеме “двигателя” и “движимого”⁴.

Ибн Сина в своей динамической концепции выступает как ортодоксальный последователь Аристотеля. Движение в целом он определяет как “то, что понимается под состоянием тела, когда оно видоизменяется под действием пребывающего в нем стремления”⁵. Следуя Аристотелю, он

подразделяет “местные” движения, т.е. движения в “подлунном” мире, на “естественные”, источник которых – “естественное стремление” – помещается внутри движущегося тела, и “насильственные”, источник которых находится вне тела. Пример “естественного” движения – свободное падение тела, “насильственного” – полет камня, выпущенного из пращи, или стрелы, выпущенной из лука, под действием приложенного к ним извне “насильственного стремления”.

Следуя Аристотелю, Ибн Сина отрицает возможность движения в пустоте, так как отрицает вообще существование пустоты. Оно, по его мнению, невозможно, так как при отсутствии сопротивления продолжалось бы бесконечно, а это возможно только для “совершенного” движения в “надлунном” мире. Тело же, движущееся в “подлунном” мире равномерно по кругу, не обладает ни “тяжестью”, ни “легкостью”. Ал-Бируни же, признающий существование пустоты, считает, что все без исключения тела и вещества (в том числе и воздух, и огонь) стремятся к “центру Мира”, т.е. к центру Земли, но более тяжелые тела опережают более легкие⁶.

Ибн Сина предложил и свою концепцию источника и механизма передачи движения, в том числе и для “брошенных тел”. Согласно его теории, “брошенное тело” получает от “двигателя” некое “насильственное стремление”, которое оказывает сопротивление его “естественному стремлению”, если тело движется по инерции или покоится. “Насильственное стремление” – инструмент “движущей силы”, которая с его помощью приводит тело в движение, тогда как “естественное стремление” проявляется через тяжесть (вес) тела. Прообраз этого учения Ибн Сины можно видеть в теории “движущей силы” позднеэллинистического ученого Иоанна Филопона (VI в.)⁷.

Последователь Ибн Сины – Абу-л-Баракат ал-Багдади – поддержал эту теорию, существенно ее дополнив. В отличие от своего учителя он признает существование пустоты, в которой, по его мнению, возможно “насильственное” движение. Оно не может продолжаться бесконечно, так как должно закончиться, когда тело исчерпает сообщенное ему “насильственное стремление”, которое не исчезает непосредственно после действия силы, а продолжает оставаться в теле до конца движения. Для “брошенного тела”, движущегося в среде, оказывающей сопротивление движению, окончанию этого движения способствуют: 1) сопротивление среды; 2) “естественная тяжесть”, способствующая переходу этого движения в свободное падение; 3) постепенно исчерпание “насильственного стремления”, убывающего по мере удаления тела от источника движения. Как только “естественное стремление” превосходит “насильственное”, движение “брошенного тела” переходит в свободное падение.

Ибн Сина считал, что в каждый данный момент “брошенное тело” обладает одним из двух видов “стремления” – либо “насильственным”, либо “естественным”. Вначале “сила двигателя” сообщает телу “насильственное стремление”. “Естественное стремление” сменяет “насильственное” только

тогда, когда оно полностью иссякнет и “брошенное тело” пройдет через “мгновенную точку покоя”. После этого тяжесть тела сообщает ему “естественное стремление”.

Ал-Багдади же полагал, что в “брошенном теле” одновременно существуют оба противоположных по своему действию “стремления”. На первом этапе доминирует “насильственное”, а “естественное” играет роль сопротивления, замедляя движение. Затем “насильственное” иссякает, а “естественное” начинает доминировать, и тело, пройдя через “точку покоя”, начинает падать. Сложная траектория такого движения состоит из трех частей: отрезка подъема, “мгновенной точки покоя” и отрезка свободного падения.

Существенную роль в развитии теории движения “брошенных тел” сыграла упомянутая выше дискуссия между Ибн Рушдом и Ибн Баджжи. Ибн Рушд, которого называли “Комментатором” (Аристотеля), будучи его активным сторонником, объяснял механизм передачи движения, сравнивая его с распространением волн по воде, в которую брошен камень.

Концепция Ибн Баджжи изложена в его комментарии к “Физике” Аристотеля и дошла до нас только в изложении Ибн Рушда, который с ним полемизировал. Ибн Баджжи сводит механизм передачи движения к противодействию “силы двигателя” и “движимого”, т.е. сопротивления “движимого” приведению его в движение. Движение совершается, когда “сила двигателя” превосходит “силу движимого”. Тело же, совершающее “естественное” движение, “усталости” не испытывает, зато движение происходит под действием “силы двигателя” внутри тела, и направлено оно к “естественному месту”. Сопротивление ему может оказать только среда. В пустоте “сила двигателя” сохраняется неизменной, и в этом причина “вечных” и “совершенных” движений небесных тел по их круговым орбитам. И именно поэтому Ибн Баджжи – сторонник существования пустоты⁸.

В Западной Европе для объяснения движения “брошенных тел” и вообще механизма передачи движения была выдвинута теория “импетуса”, в более или менее законченном виде разработанная в XIV в. Жаном Буриданом. Буридан называл импетусом некоторую силу, которая исходит от “двигателя”, запечатлевается в “движимом” и является причиной его движения. Это – постоянное свойство движущегося тела, определяемое как действием извне, так и количеством его “материи” – вещества. Исчерпанию импетуса тела способствует как сопротивление среды, так и “устремление” его к другому “месту”. Для свободного падения тела это – “естественное место”, т.е. “центр Мира”.

Можно говорить о несомненной близости теории импетуса к концепции ученых средневекового Востока и о путях их проникновения в Западную Европу.

В XIV в. теория импетуса уже представлена как бы в окончательном виде, однако начало ее формирования можно отнести к XIII в. Одним из первых к этим понятиям обращается Фома Аквинский, который трактует “силу движущего”, сохраняющуюся в “брошенном теле”. В конце XIII в. Петр

Иоанн Оливи уже говорит о том, что “двигатель” сообщает движущемуся телу “запечатленную в нем силу” как некое “устремление к конечной цели движения”. Он еще употребляет термин “импетус”, а пользуется выражением “*inclinatio violenta*”. Это – буквальный перевод термина “майл касри” (“насильственное стремление”), которым оперировали Ибн Сина и его последователи. В пользу влияния восточных теорий говорит, например, и чрезвычайная близость теории Буридана к тому, что утверждает ал-Багдади. По всей вероятности, пути проникновения этих представлений шли через Испанию, Южную Францию и Южную Италию.

Теории импетуса и движения “брошенного тела” с его составной траекторией были одной из узловых проблем творчества Леонардо да Винчи в области механики.

2. К проблеме движения примыкает проблема определения основных понятий механики: силы, веса – тяжести, центра тяжести. Все эти понятия и связанные с ним теории Леонардо предполагал описать в сочинении по механике. В трактовке понятия силы арабоязычные авторы следовали “динамическому закону” Аристотеля, который можно записать в виде $F \sim PS/t$, где F – “движущее” (сила, определяемая “стремлением”), P – сопротивление “движимого”, S – длина пути, t – время. (Запись эта чисто условна, так как античные авторы сравнивали только однородные величины и их отношения.) Это учение было известно на средневековом Востоке благодаря арабскому переводу анонимного позднеэллинистического трактата “Книга Евклида о тяжести и легкости”, представляющему собой краткий пересказ теории Аристотеля о движении тела в “наполненной” среде. “Сопротивление” зависит от веса движущегося тела и плотности среды. Понятие силы (кувва) связывается с понятием веса.

Для веса тела предлагаются две трактовки. С одной стороны, это величина, зависящая от объема тела, его формы и плотности среды, с другой – это “сила” – “стремление”. Она движет тело к “естественному месту” – к “центру Мира”. Арабоязычные ученые связывали изменение веса тела с изменением его расстояния от “центра Мира” (“естественное стремление” иссякает по мере приближения к “естественному месту”). С другой стороны, это понятие используется для обозначения величины груза, подвешенного к плечу рычага (подробнее см. ниже).

В соответствии с этими двумя определениями арабоязычные авторы оперировали двумя терминами: “вес-тяжесть” (сикль) связывался со “стремлением” тяжелого тела к “центру Мира”, а “вес-груз” (вазн) определялся при взвешивании тяжелого тела (груза) на весах. Оба этих понятия, как и оба термина, были восприняты впоследствии в средневековой Европе. Латинские термины “*gravitas*” (тяжесть) и “*pondus*” (вес) – буквальный перевод арабских “сикль” и “вазн”. Они сохранились в языке вплоть до настоящего времени (например, французские “*gravité*” и “*ponds*”).

Эти понятия трактуются в сочинениях крупнейших ученых-математиков и механиков эпохи “мусульманского ренессанса” – ал-Кухи и Ибн ал-Хайсама (X в.), Хайяма и ал-Исфизари (XI в.), ал-Хазини (XII в.).

Большое значение в работах по механике Леонардо да Винчи придает понятию центра тяжести и методам его определения. Подход его двойственен. С одной стороны, он отправляется от основ перипатетической (Аристотелевой) механики, связывая это понятие с “естественным” движением и “стремлением” тяжелого тела к своему “естественному месту”. С другой стороны, он стремится согласовать его с архимедовской теорией центра тяжести.

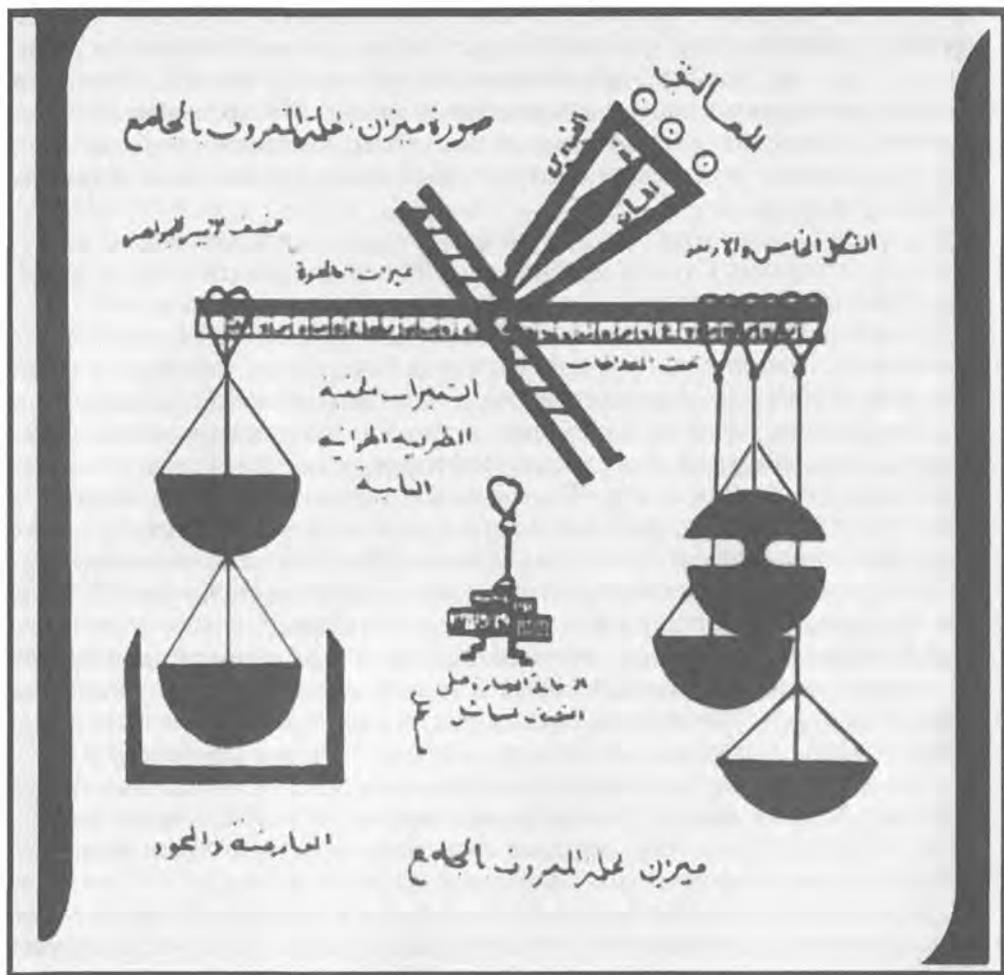
Но именно так стояла эта проблема и перед средневековыми арабоязычными авторами. Строго научная теория центра тяжести была создана Архимедом. В трактатах же кинематического направления это понятие не вводится вообще, а если и упоминается, то только в обработке несохранившихся ранних сочинений Архимеда (например, у Герона и Паппа Александрийского). Архимедовская традиция интенсивно развивалась на средневековом Востоке. Наиболее четко это прослеживается в трактатах ал-Кухи, Ибн ал-Хайсама и ал-Исфизари, дошедших до нас только в обработке ал-Хазини в его “Книге весов мудрости”, и в трактатах о центрах тяжести геометрических фигур и тяжелых тел, а также в научной переписке ал-Кухи и в книге ал-Хазини. Блестящее применение интегрального метода Архимеда демонстрирует Сабит ибн Корра (IX в.) в своем определении центра тяжести тяжелого отрезка.

Ал-Кухи и Ибн ал-Хайсам модифицировали и дополнили архимедовскую теорию центра применительно к пространственному случаю, ал-Исфизари распространил ее на систему двух тел, связанных и не связанных жестко друг с другом. Ал-Хазини обобщил ее применительно к произвольному числу тяжелых тел. В качестве примера такой системы тяжелых тел ал-Хазини рассматривает “весы мудрости” собственной конструкции (весомое коромысло, стрелка, пять чаш с грузами, уравнивающая гиря, перемещаемая вдоль коромысла) (см. рисунок).

В то же время в тех же самых сочинениях тех же авторов обязательно представлена и перипатетическая концепция центра тяжести. Понятие центра тяжести при этом связывается с понятием силы и представлением о “стремлении” тяжелого тела в его “естественном” движении к “центру Мира”. Обе концепции, как правило, “мирно сосуществуют” в одном и том же трактате.

Это же “мирное сосуществование” наблюдается и в подходе к основам статики – теории рычага. Архимедова формулировка (“соизмеримые и несоизмеримые величины уравниваются на длинах, обратно пропорциональных их тяжестим”) – непосредственное следствие его теории центра тяжести.

Закон рычага в кинематической его трактовке восходит к традиции “Механических проблем”. Его исходный момент – неуравновешенный рычаг, который есть коромысло неравноплечих весов. Это коромысло рассматривается как диаметр круга, при этом сравниваются площади круговых секторов, “заметаемые” концами плеч рычага-коромысла в их



“Весы мудрости” ал-Хазини

движении при нарушении его равновесия. Так, Сабит ибн Корра в своем трактате доказывает закон рычага дважды. В первой части трактата он отправляется от “Механических проблем”, местами почти дословно повторяя рассуждения их автора. Второе, строгое доказательство восходит к архимедовской традиции. Это – результат применения к статике математического аппарата античной математики: теории отношения Евдокса–Евклида и архимедовского метода верхних и нижних интегральных сумм. Архимед сводит рычаг к математической схеме, в которой коромысло и нити подвеса грузов предполагаются невесомыми. Ибн Корра же переходит от геометрической модели к реальному трехмерному телу.

Последовательно рассматривается рычаг с соизмеримыми и несоизмеримыми грузами: сначала невесомый, затем весомый. Условие равновесия такого рычага сводится к нахождению равнодействующей непрерывной нагрузки, равномерно распределенной на нем, – иными словами, к нахождению центра тяжести тяжелого отрезка.

Впервые в истории статики четкое определение *весомого* рычага дает ученик Омара Хайяма ал-Исфизари в трактате, который сохранился в передаче ал-Хазини. “Известно, – говорит он, – что *воображаемая линия не имеет веса*... Она не является реальной фигурой. Но коромысло весов, например, есть тяжелое тело, и *сам его вес* может быть причиной нарушения равновесия⁹. Как и Ибн Корра, он объединяет обе трактовки закона рычага. Наряду с архимедовской традицией он трактует этот закон с позиций перипатетической механики, обращаясь фактически к концепции автора “Механических проблем”. Следуя “Механическим проблемам”, он утверждает, что “*весы-рычаг*” сводятся к кругу, так как части коромысла по обе стороны его подвеса “подобны линиям, выходящим из центра круга”, а перемещения его концов вверх и вниз рассматривает как “насильственное” и “естественное” движения. Причина перемещения концов коромысла, согласно ал-Исфизари, в “естественном стремлении” одного из концов неуравновешенного рычага в каждый данный момент к “центру Мира”.

Подобным же образом поступает ал-Хазини. С одной стороны, он распространяет архимедовскую теорию на произвольное число тяжелых тел (в качестве примера он приводит универсальные “*весы мудрости*”), устанавливая условия их равновесия и устойчивости этого равновесия. С другой стороны, он полностью поддерживает концепцию рычага, связанную с понятиями “*стремление*” и “*центр Мира*”. В связи с этим объединяются и два аспекта понятия веса. И в том и в другом случае вес (тяжесть) тела – категория изменяющаяся и зависит только от его положения относительно некоторой точки. Первое представление не получило дальнейшего развития в средневековой технике ни на Востоке, ни на Западе. Факт изменения веса тела в зависимости от его расстояния от центра Земли установлен лишь в XVIII в. А второе представление, которое восходит непосредственно к концепции автора “Механических проблем”, можно рассматривать как прообраз будущего понятия “*тяжесть соответственно положению*” (*gravitas secundum situm*) груза, которая зависит от его положения на рычаге. Это представление получило впоследствии широкое распространение в средневековой статике в целой серии трактатов “О тяжестях” (*de ponderibus*) Иордана Неморария, его учеников и последователей и далее в XIV–XVI вв. вплоть до эпохи Галилея.

В связи с понятием “*тяжесть соответственно положению*” средневековые арабоязычные авторы пользуются, правда еще явно не формулируемым, понятием момента силы относительно точки и соответственно понятием плеча груза как расстояния от точки опоры или подвеса рычага

га до точки подвеса груза. Впервые оба понятия в неявном виде появляются в трактате Архимеда “О равновесии плоских фигур”. В дальнейшем ими пользуются позднеэллинистические авторы, относя их уже не к рычагу – геометрической линии, а к весомому рычагу. Но они, как и Архимед, рассматривают, по сути дела, лишь один частный случай – когда рычаг представляет собой цельную прямолинейную балку, находится в горизонтальной плоскости и плечом его служит отрезок от оси или опоры до точки подвеса груза. Ибн Корра обобщает понятие плеча не только применительно к прямолинейному рычагу, но рассматривает “ломаный” (или коленчатый) рычаг, когда колено, к которому подвешен груз, образует с основной его частью произвольный угол $\leq 90^\circ$. Плечо он определяет как кратчайшее расстояние от оси вращения рычага до *направления* действия груза (силы). Это – первое строгое определение плеча силы, практически совпадающее с современным. Ибн Корра распространяет понятия плеча и момента и на рычаг, расположенный в любой плоскости, не только горизонтальной. Вслед за позднеэллинистическими авторами Ибн Корра оперирует понятием “сила веса”, которая ставится в соответствие с элементом длины рычага и изменяется пропорционально длине его плеч. Это не что иное, как единица изменения *момента* груза относительно оси при его перемещении и по плечу рычага.

3. Третий раздел программы Леонардо да Винчи – учение о “простых машинах” и их применении – один из центральных пунктов его инженерной деятельности, чрезвычайно широко представленный в истории механики средневекового Востока. Это и переводы трудов античных авторов (например, “Механики” Герона, выполненный в IX в., “Пневматики” Филона Александрийского), и обработка и комментарии к этим трудам. Это цикл трактатов о механике, написанных в русле традиции Герона, в частности трактат Ибн Сины “Мерило разума”, и главы во многих средневековых восточных энциклопедиях. Все эти труды составляли “ветвь” науки, называемой “илм ал-хийял” – “наука о хитроумных ухищрениях” (буквальный перевод греческого *mechane*). Это и собственно теория “простых машин”, и описание многочисленных устройств, с помощью которых большой груз приводится в движение малой силой. Большое число трактатов посвящено описанию научных приборов и инструментов, в особенности астрономических и геодезических. Специальный цикл трактатов содержит описание устройств механических приспособлений и “развлекательных” автоматов. Особое значение имела “наука о подъеме воды”, отраженная в сочинениях о строительстве ирригационных и оросительных каналов. Хорошо известно, какую роль играл весь этот круг проблем в инженерном творчестве Леонардо да Винчи.

Как видим, Леонардо да Винчи чрезвычайно интересовали практически все основные проблемы динамики и статики средневековья. Он рассматривал проблемы сущности движения, его источника и передачи, веса и силы, закон рычага и связанные с ним проблемы равновесия и его ус-

тойчивости. Следуя перипатетической традиции, он оперирует и понятиями “насильственного” и “естественного” движений и “центра Мира” и т.д., с другой стороны, пользуется архимедовской концепцией центра тяжести. Правда, только пользуется, но далек от его строго математического метода, который с успехом применяли упомянутые выше авторы. Он оперирует понятиями весомого рычага и, как и его предшественники, составного, или коленчатого, рычага, обращается к понятиям плеча и момента силы относительно точки, к понятию “тяжесть соответственно положению”. Наряду с этим термином он иногда употребляет выражение “приобретаемый вес” (*peso accidentale*), очевидно сопоставляя его с “приобретаемым”, т.е. “насильственным”, движением в самом общем смысле.

Конечно, “Механические проблемы” оказали большое влияние на формирование Леонардо да Винчи как механика. Как мы убедились, это сочинение сыграло важную роль в становлении механики средневекового Востока. В позднеалександрийскую эпоху греческий текст этого сочинения был хорошо известен. Но среди арабоязычных обработок он в явном виде не встречается вплоть до XII в., хотя многие трактаты по механике и среди них “Книга о карастуне” Ибн Корры написаны под его непосредственным влиянием. И лишь в трактате ал-Хазини он впервые встречается в виде арабского перевода фрагмента его начала. В Западной Европе рукопись греческого текста “Механических проблем” обнаружена лишь в XIII в.

Как инженер Леонардо да Винчи больше тяготел к практическому инженерному аспекту механики, чем к ее строго математическому, аксиоматическому направлению, хотя утверждал, как известно, что без математики всякое знание недостоверно. Но под математикой он понимал не метод, не строгое доказательство, а возможность численной проверки того или иного утверждения. И в этом подходе, выражающем конкретно-практическую, инженерную направленность его деятельности, заключается специфика его творчества как механика. Но цену архимедовскому направлению он хорошо сознавал и, подобно своим предшественникам на Востоке, стремился сочетать его с перипатетическим.

О Ньюtone и других великих ученых эпохи революции в естествознании говорят, что они стояли на плечах гигантов эпохи Возрождения, таких, как Леонардо да Винчи. Но ведь и сам Леонардо творил, опираясь на результаты своих предшественников в средневековой Европе и, как мы показали, на средневековом Востоке. Если эту опору представить не в виде плеч, а в виде ступенчатой пирамиды, в основании которой лежит античная механика, то следующую ступень в ней занимает механика средневекового Востока, и это справедливо не только применительно к истории механики, но и к истории науки и культуры вообще.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Гуковский М.А.* Механика Леонардо да Винчи. М.; Л., 1947. С. 443–445.

² *Рожанская М.М.* Механика на средневековом Востоке. М., 1976. С. 25.

³ Там же. С. 144–157.

⁴ Там же. С. 157–162.

⁵ Там же. С. 150; см. также: *Рожанская М.М., Куртик Г.Е.* Механика и наука средневекового Востока // Механика в истории мировой науки. М., 1993. С. 112.

⁶ [*Бируни.*] Десять вопросов... относительно “Книги о небе” Аристотеля и ответы Ибн Сины. Восемь вопросов... относительно “Физики” Аристотеля и ответы Ибн Сины / Пер. Ю.Н. Завадовского // Материалы по истории прогрессивной мысли в Узбекистане. Ташкент, 1957. С. 155.

⁷ *Рожанская М.М.* Указ. соч. С. 153–154.

⁸ Там же. С. 153–162.

⁹ *Ал-Хазини.* Книга весов мудрости / Пер. с араб., коммент., вступит. ст. М.М. Рожанской, И.С. Левиной // Из истории физико-математических наук на средневековом Востоке / Сер. “Научное наследство”. М., 1983. Т. 6. С. 92.





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И ЛУКА ПАЧОЛИ

Л.М. Брагина

Известна дружба Леонардо да Винчи и математика Луки Пачоли, завязавшаяся во время их службы у Миланского герцога Лодовико Моро в 1496–1499 гг. Сведения об их творческом сотрудничестве сохранились в трудах Луки Пачоли, в частности в его сочинении “О божественной пропорции”, а также в недавно опубликованной рукописи “О возможностях чисел” (“De viribus quantitatis”). Несколько упоминаний о Пачоли содержат записи Леонардо. Они важны для понимания роли известного математика в совершенствовании математических знаний Леонардо, не получившего, как известно, систематического образования. В отечественной историографии творческое содружество двух ярчайших деятелей итальянского Возрождения не было предметом специального исследования¹. В обширной зарубежной литературе о Леонардо да Винчи крайне мало, однако, работ о его связях с Лукой Пачоли². Нам эта тема представляется заслуживающей особого внимания.

Сведения о биографии Луки Пачоли скудны. Родился он около 1445 г. в Богро Сан Сеполькро (близ Ареццо) в пополанской семье. Здесь начались его занятия математикой в мастерской знаменитого художника и математика Пьеро делла Франческа. В 1464 г. Пачоли получил место преподавателя математики в доме венецианского купца Антонио Ромпиачи. В Венеции он посещал публичные лекции по математике Доменико Брагадино, а в поездках на Ближний Восток (за счет Ромпиачи) получил возможность познакомиться с весьма развитыми здесь математическими науками. В Венеции Пачоли написал первую работу по математике – учебник по коммерческой арифметике (ныне утрачена). С 1470 г. Пачоли жил в Риме, где был принят (не позднее лета 1471 г.) в доме Леона Баттиста Альберти как почетный гость. Дружба с Альберти, известным гуманистом, архитектором и математиком, повлияла на научные взгляды Пачоли. Спустя много лет он напишет в сочинении “О божественной пропорции” об Альберти как “о человеке великой проницательности и учености”³.

В 1477 г. Пачоли принял монашеский сан, вступив в орден францисканцев-миноритов (теперь он именовался фра Лука из Борго), что позволило ему читать лекции в школах и университетах Италии. Он стал стран-

ствующим профессором математики (таков был его официальный статус) и в течение многих лет читал курс по арифметике и алгебре в университетах Перуджи, Рима, Неаполя, Флоренции. В 1486 г. фра Лука из Борго получил степень доктора теологии и начал готовить сводный труд по математике, который завершил в 1493 г. В 1494 г. при его непосредственном участии была напечатана в Венеции в типографии Паганино Паганини “Сумма арифметики, геометрии, учения о пропорциях и отношениях”. Второе издание “Суммы” вышло в 1523 г., и в течение полувека труд Пачоли был самым обстоятельным и читаемым сочинением по математике. “Сумма” содержала ряд трактатов по арифметике, алгебре, а также о впервые изложенной им теории и практике двойной бухгалтерии, предназначенной для оформления торговых книг.

Написанная на итальянском языке, “Сумма” сразу принесла Пачоли славу ученого-математика. Книгой заинтересовался и Миланский герцог Лодовико Моро (Лодовико Сфорца), решивший пригласить автора для чтения лекций по математике в университете Павии (расположенная недалеко от Милана, Павия была в те времена главным научным центром герцогства). Пачоли принял предложение Лодовико Моро, предоставившего ему кафедру математики. Его лекции начал посещать Леонардо да Винчи, служивший у герцога в качестве инженера-мелиоратора⁴. В Милане Пачоли начал работу над сочинением “О божественной пропорции”, иллюстрации к которой попросил сделать Леонардо. Их творческое сотрудничество привело к тесной дружбе, так что, когда Милан в 1499 г. был взят французами (в 1494 г. начались Итальянские войны), они вместе покинули город и отправились сначала в Венецию, а затем во Флоренцию. В 1506 г. Леонардо вернулся в Милан, где стал служить у короля Людовика XII, а Пачоли в течение нескольких лет жил во Флоренции, но ездил читать лекции в университеты Пизы, Перуджи, Болоньи. В 1508–1510 гг. Пачоли находился в Венеции, где готовил к изданию свой перевод сочинений Евклида по геометрии. В 1510 г. Пачоли в Перудже читал лекции по математике, а в 1511 г. вернулся на родину, в Борго Сан Сеполькро, где стал настоятелем францисканского монастыря. Однако слава Пачоли-математика по-прежнему была велика: в 1514 г. папа Лев X пригласил его в Рим для чтения лекций. В 1517 г. Пачоли скончался и был похоронен в Борго Сан Сеполькро, в церкви Сан Джованни⁵.

В мастерской Пьеро делла Франческа, где он обучался в юности, и позже Пачоли многое черпал из практики инженерного и художественного ремесла. И свои труды по математике он рассматривал как возможный ответ науки на сложные задачи, выдвигавшиеся практикой. Эту позицию раскрывают его собственные признания в предисловиях к “Сумме” и сочинению “О божественной пропорции”. Об этом свидетельствует и чрезвычайно широкое распространение его трудов, написанных на итальянском, а не на латыни, как это было принято в науке той поры. Показательно, что в “Сумме” некоторые разделы он давал в латинском и итальянском вариантах. Па-

чоли мечтал освободить науку – а главную в ней он считал математику – от схоластической абстрактности и обогатить практику научной теорией. Поэтому итальянский язык для сочинений по прикладной математике он выбирал не случайно: практикам он был более доступен, чем латынь.

Вдохновляла Пачоли и другая идея – стремление показать универсальный характер математических знаний, математики как “всеобщей закономерности”, которую можно применить ко всем вещам. Это убеждение фра Луки основывалось на философии Платона, его учении о математике как некоем опосредующем звене между миром идей и материей, а также на неоплатонизме Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола, проникнутом пифагорейскими и каббалистическими представлениями о роли числа. Однако его мало привлекал в целом умозрительный характер философии флорентийских неоплатоников⁶.

Как показал Л. Ольшки, Пачоли был хорошо знаком с математическими идеями Платона по его “Тимею”. По примеру пифагорейцев Платон полагал, “что четыре или пять стихий состоят из правильных тел. Он представлял себе, что однородная, составляющая тело мира материя, сгущаясь известным образом в небольшие, невидимые тетраэдры, образует стихию огня, а в гексаэдры – стихию земли... Между этими крайними телами помещались затем в виде связующих звеньев икосаэдр и октаэдр, причем первый получил форму стихии воды, а второй форму стихии воздуха. Пятое из правильных тел, додекаэдр, представляло, по мнению пифагорейцев, эфир и символизировало у Платона упорядоченную форму мирового целого. Переход одной стихии в другую изображался в виде преобразования правильных тел друг в друга. Таким образом платоновская физика сливалась со стереометрией”⁷. И у Пачоли, разделявшего эти пифагорейски-платоновские представления, стереометрия оказывалась главным звеном его математических изысканий.

Античные идеи легли в основу учения о пропорции, которому Пачоли уделял особое внимание. В “Сумме” он отмечал: философы “хорошо знали, что без учения о пропорции невозможно познание природы; действительно, всякое наше исследование направлено на то, чтобы установить отношение вещей друг к другу”⁸. Пачоли была близка высказанная в “Тимее” мысль Платона, что с пропорциями мы имеем дело “не только в области чисел и измерений, но и в музыке, в географии, в определении времени, в статике и динамике, во всех, следовательно, искусствах и науках”⁹. На точном знании пропорций покоится линейная и воздушная перспектива, равно как и правдивое изображение человеческого тела. Особый интерес Пачоли проявлял к архитектурным пропорциям: в возведенной Брунеллески церкви Сан Лоренцо во Флоренции он видел наиболее совершенный пример правильного применения пропорции в современном ему зодчестве¹⁰.

Главная посылка философских взглядов Пачоли – идея рациональности божественного творения, к которой причастен и человеческий ум. Выражением рациональной связи между Богом, миром и человеком яв-

ляется число, поэтому и познание структуры вещей, т.е. наука, обращено к изучению количественных закономерностей, а значит, связано с математикой, полагал он.

Пачоли мечтал сделать учение о пропорции доступным для практического применения в работе художников и архитекторов. Уже в “Сумме”, этой энциклопедии математических знаний, он поднимает вопросы, основательно забытые в средние века, но актуальные для технических и художественных ремесел эпохи Возрождения¹¹. Он воскрешает интерес к геометрии, особенно к учению о многогранниках, а также формулирует ряд важных положений об универсальности пропорций, о пропорциональности как натурфилософской закономерности. Этот труд свидетельствует об огромной научной эрудиции Пачоли-математика, хорошо знакомого с сочинениями Евклида и Боэция, Леонардо Пизано (Фибоначчи) и Бьяджо Пелакани да Парма, Джордано Неморарио и Региомонтана, равно как и глубокие познания в области философии. В учении о пропорции он опирается не только на Евклида и Боэция, но подкрепляет теоретическую часть ссылками на Платона, желая подчеркнуть значение пропорциональности как принципа природы, как естественного и эстетического канона. Такая “спаянность” математики и философии была присуща не только “Сумме” Пачоли, но и другому значительному его сочинению – “О божественной пропорции” и может рассматриваться как принцип научного метода фра Луки из Борго.

“О божественной пропорции” – математический труд, специально посвященный рассмотрению проблем, в решении которых нуждались инженеры и художники: это проблемы пропорции и построения правильных многоугольников и многогранников. Интерес к ним Пачоли проявил и в “Сумме”, но в этой работе он усилил философскую основу математической теории, демонстрируя приверженность платоновско-пифагорейской концепции чисел¹².

Книга “О божественной пропорции”, написанная Пачоли в Милане (он завершил ее в 1498 г.), была напечатана позже, в 1509 г., в Венеции. 60 цветных иллюстраций к ней выполнил по просьбе Пачоли Леонардо да Винчи. Иллюстрации представляли собой комплекс трехмерных рисунков в стереометрии. Пачоли хвалит их как “выполненные весьма совершенно в перспективном построении”¹³. Среди этих рисунков были так называемые правильные тела – пять многогранников, которые Платон определял как формы пяти естественных элементов: пирамида – огня, куб – земли, додекаэдр – неба, октаэдр – воздуха, икосаэдр – воды. Леонардо нарисовал их во всех возможных вариантах. Безусловно, столь мастерски выполненные иллюстрации повышали научную ценность книги и делали ее более привлекательной для читателя.

Сочинение “О божественной пропорции” состоит из трех частей: “Компендия о божественной пропорции”, “Трактата об архитектуре” и “Небольшого трактата в трех частях”. В первой части, воздав хвалу математике, Пачоли излагает теорему о “божественной пропорции”, смысл которой заключается в следующем: постоянная пропорция возникает при таком разделении сегментов на две части, когда квадрат, построенный на большей его части, ра-

вен прямоугольнику, имеющему в качестве сторон весь сегмент и меньшую его часть. Такая пропорция известна как “золотое сечение”. Пачоли именует эту математическую закономерность “превосходной”, “божественной” пропорцией, усматривая в ней ряд черт, сходных с высшей божественностью. Это, во-первых, единичность, или исключительность, Бога; во-вторых, его троичность и соответственно наличие трех пределов в пропорции; наконец, неизменность Бога и пропорции; отмечает он и другие подобия. Превосходные свойства данной пропорции подчеркиваются, по мысли Пачоли, и безграничностью ее возможностей, поскольку, не зная ее, невозможно обнаружить многого, достойного восхищения, как в философии, так и в других науках¹⁴.

Рассмотрев 13 следствий из теоремы о постоянной пропорции, Пачоли переходит к изложению принципов построения правильных многогранников, доказывая, что их существует в природе только пять. Он определяет отношение между сторонами правильных многогранников и диаметром сферы и исследует, каким образом можно вписать один многогранник в другой. Правильные тела Пачоли вслед за Платоном соотносит с основными элементами – стихиями мира: землей, водой, огнем, воздухом и небом¹⁵.

Во второй части сочинения Пачоли ведет речь о колоннах, пирамидах, конусах и принципах их построения преимущественно на основе теории Витрувия, что имело важное значение для архитектурной практики того времени. Популярность архитектурной теории Витрувия была связана в значительной мере с публикацией в 1485 г. труда Альберти “О зодчестве”. Пачоли обращает особое внимание на заключенный в архитектурных формах принцип красоты, выражающийся в “божественной пропорции”. В приложении к своему сочинению он дает перевод с латинского на итальянский язык трактата “О пяти правильных телах” Пьеро делла Франческа, опубликованного в 1507 г. В трактате содержались указания на практическое применение теорем Евклида о правильных телах, было показано, как измерять и строить стереометрические тела (многогранники, сферы и т.д.). Все это прямо отвечало запросам зодчих и художников, что и побудило Пачоли включить перевод трактата своего учителя, к которому он всегда относился с большим почтением, в книгу “О божественной пропорции”. Появились обвинения Пачоли в плагиате (первым это сделал Дж. Вазари), но следует заметить, что традиция создания научных трудов не исключала подобного рода включений. К тому же Пачоли осуществил перевод трактата Пьеро делла Франческа во имя благой цели – сделать его более доступным для художников и архитекторов, которым прежде всего была предназначена его книга, о чем гласит ее подзаголовок¹⁶.

Свой последний значительный труд по математике – “О возможностях чисел” (“De viribus quantitatis”) – Пачоли завершил в 1508 г., подготовив рукопись к изданию, но по каким-то причинам не смог этого сделать. Впервые она была опубликована только в 1997 г. Это сочинение содержит арифметические и геометрические задачи, математические игры и разного рода загадки, пословицы, басни¹⁷. Этот труд Пачоли также предназначал для практическо-

го использования и писал его на итальянском языке, хотя, впрочем, не слишком совершенном. Здесь он вновь воздает хвалу рисункам Леонардо, сделанным для его книги “О божественной пропорции”. Леонардо создал прекрасные фигуры многогранников – “высочайшего (уровня) легчайшие фигуры всех платоновских и математических тел, как правильных, так и производных (зависимых), рисунки которых выполнил в изометрической перспективе столь совершенно, что лучше сделать было бы невозможно, даже если бы к нам вернулись Апеллес, Мирон, Поликлет и другие”¹⁸. И ностальгически замечает, что Леонардо выполнял рисунки “в те счастливые времена, когда мы вместе находились на службе в восхитительнейшем городе Милане”¹⁹.

Это были годы тесного сотрудничества Пачоли и Леонардо. Чтобы выполнить свое обязательство по созданию иллюстраций к книге Пачоли, Леонардо должен был познакомиться с принципами построения правильных многогранников и с теорией пропорций в целом. Л. Рети обращает внимание на тот факт, что именно начиная с 1496 г. в рукописях Леонардо много места занимает геометрия. В манускрипте М и I, который датируется 1496–1499 гг., сотня страниц посвящена изучению первых книг и отчасти десятой книги “Элементов” Евклида. По мнению исследователя, в этом можно видеть несомненное свидетельство влияния Пачоли²⁰. В Милане Пачоли работал над переводом “Элементов” Евклида, так что вполне возможно предположить, что он консультировал Леонардо по проблемам геометрии, во всяком случае поддерживал его интерес к этой области математики. Впрочем, Леонардо да Винчи еще в молодости, во Флоренции, занимали проблемы перспективы, связанные с геометрией. Увлекала Леонардо и теория пропорций, овладеть которой он считал важной задачей для себя как художника. Размышлял он и о теоретической стороне пропорциональности. В пропорции он видел основу числовой гармонии, присущей мирозданию, и полагал, что она составляет суть “не только числа и размера, но также звуков, веса, времени и места, любой существующей в мире силы”²¹.

Леонардо считал необходимым органическое соединение эксперимента с его математическим осмыслением – в этом он был пионером современного естествознания. Математика, по Леонардо, главная наука, способная придать результатам эксперимента достоверность и получить однозначную истину. Поэтому механику он называл раем математических наук. Такая позиция была близка к Пачоли, который полагал, что математика должна выражать всеобщую закономерность, применимую ко всем вещам. В сочинении “О божественной пропорции” он подчеркивал, что “математические науки наиболее истинны и имеют первую степень достоверности, им следуют и все другие естественные науки”²². Леонардо отмечал в записках: “Никакой достоверности нет в науках там, где нельзя приложить ни одной из математических наук, и в том, что не имеет связи с математикой”; “Пусть не читает меня в основаниях моих тот, кто не математик”²³.

Архимед и Евклид – античные столпы математики – были известны и в средние века, хотя к их трудам проявляли интерес скорее в плане теории, не-

жели в практическом преломлении. В эпоху Возрождения они стали основой не только для развития математической теории, но и широко использовались в прикладных целях, особенно труды Евклида. Сочинения Архимеда и Евклида хорошо знал Пачоли и часто ссылался на них. Возможно, под его влиянием они стали известны и Леонардо – ведь именно в Милане Пачоли занимался переводами Евклида. Конечно, главной школой формирования Леонардо-ученого была его практика художника и инженера. Следует помнить, что в Милане он состоял на службе у герцога в качестве инженера, ведавшего водными путями; он разработал ряд проектов по созданию каналов во владениях Лодовико Моро. Работал он по просьбе герцога и над его огромной конной статуей, что требовало детальных и точных математических расчетов. Отсюда, возможно, и интерес Леонардо к знаменитому профессору математики, лекции которого он стал посещать в университете Павии, и его стремление видеть в нем выдающегося специалиста в области прикладной математики. В записях Леонардо той поры читаем: “Научись умножению корней у маэстро Луки”²⁴. Есть сведения, что Пачоли помогал Леонардо в его расчетах грандиозной конной статуи Лодовико Моро. К. Педретти увидел множество перекличек в математических задачах, представленных в книге Пачоли “О возможностях чисел” (работу над ней он начал в Милане), с рукописями Леонардо времени их сотрудничества в Милане²⁵.

Лука Пачоли питал огромное уважение к Леонардо, высоко ценил разносторонность его таланта, о чем не раз упоминал в книге “О божественной пропорции”. Так, говоря об авторе иллюстраций к ней, он пишет: “Таковые были сделаны достойнейшим живописцем, перспективистом, архитектором, музыкантом и всеми талантами одаренным Леонардо да Винчи”²⁶. Он писал о Леонардо как о “ненасытном в занятиях живописью, конструировании и ваянии” и завершившем уже “с всемерным старанием книгу о живописи и книгу о движении человеческого тела”²⁷. Пачоли выделял Леонардо среди яркого окружения герцога Лодовико Моро, при дворе которого работали выдающиеся художники, архитекторы, ученые (например, архитектор Браманте, историки Корио и Мерула, ученый Фацио Кардано и ряд других)²⁸. Изваянную статую герцога он называл “грандиозной и восхитительной”, а “книгу о локальном движении от толчка и тяжести”, над которой Леонардо работал в Милане, “бесценным трудом”²⁹. Дружбу Пачоли и Леонардо крепило тесное научное сотрудничество, взаимное глубокое уважение, совпадение позиций по многим проблемам науки. Судьба развела их в последние годы жизни, но взаимные симпатии и уважение сохранились, о чем свидетельствуют, в частности, последняя работа Пачоли “О возможностях чисел” и тот факт, что подлинники иллюстраций Леонардо он хранил у себя до конца дней³⁰. И если Леонардо да Винчи прославил эпоху Возрождения как ее универсальный гений, то Лука Пачоли стал выдающимся специалистом в одной области, подведя первые итоги развитию ренессансной математики. И в этом тоже была притягательная сила, способствовавшая их сближению и сотрудничеству.

- ¹ Эта тема затронута лишь в работе: *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. М.; Л., 1961.
- ² См.: *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. М.; Л., 1933. Т. 1; *Raulich H.* Fra Luca Pacioli. Pr., 1940; *Ricci D.J.* Luca Pacioli, l'uomo e lo scienziato. Sansepolcro, 1940; *Pedretti C.* Studi Vinciani: Documenti, analisi e inediti leonardeschi. Genève, 1957; *Hart I.B.* The world of Leonardo da Vinci. L., 1962; The unknown Leonardo / Ed. by L. Reti. N.Y., 1974; *Kemp M.* Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and of man. L., 1981.
- ³ Цит. по: *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 193.
- ⁴ См.: *Malaguzzi-Valeri Fr.* La corte di Lodovico il Moro. Milano, 1915.
- ⁵ В 1878 г. в Сансеполькро был воздвигнут памятник Пачоли. Надпись на нем гласит: “Луке Пачоли, который был другом и советником Леонардо да Винчи и Леона Баттиста Альберти, который впервые придал алгебре язык и структуру науки, который применил свое великое открытие к геометрии, а также изобрел двойную бухгалтерию”.
- ⁶ Как справедливо замечает В.Н. Лазарев, “Пачоли не довольствуется чистой символикой чисел. Математика приобретает в его глазах и самостоятельное, практическое значение” (*Лазарев В.Н.* Пьеро делла Франческа. М., 1966. С. 16).
- ⁷ *Ольшки Л.* Указ. соч. С. 141–142.
- ⁸ Там же. С. 122.
- ⁹ Там же. С. 123.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ *Pacioli L.* Summa de arithmetica, geometria, proportion e proportionalità. Kyoto, 1973. P. 2 (факсимильное изд. 1494 г.).
- ¹² *Pacioli L.* De divina proportione. Milano, 1956, а также: Urbano, 1969. Наш перевод на русский язык отрывков из сочинения Пачоли “О божественной пропорции” см. в кн.: Эстетика Ренессанса: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 373–387. В 5-й главе Пачоли излагает взгляды Платона на математическую структуру мироздания и говорит о пяти правильных телах, соответствующих мировым стихиям (Там же. С. 377–378).
- ¹³ *Pacioli L.* De divina proportione. P. 137.
- ¹⁴ *Пачоли Л.* О божественной пропорции // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 377–378. См.: “Commo senza la notitia de dicta proportione molte cose de admiratione dignissime in philosophia ne in alcun'altra scientia potrieno havere” (*Pacioli L.* De divina proportione. P. XV).
- ¹⁵ См.: “Итак, указанные тела называются правильными, потому что у них равные стороны, углы и основания и при этом каждое из них содержится в другом, как это будет показано. Они соответствуют пяти простым телам самой природы, то есть земле, воде, воздуху, огню и пятой сущности – небесной силе, которая заключает в себе все прочие (тела. – Л.Б.)” (Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 383).
- ¹⁶ В предисловии к “Трактату об архитектуре” (в составе книги “О божественной пропорции”) Пачоли пишет, что хотел привести доказательства по вопросам перспективы “своего земляка и современника, главного знатока и учителя – Пьеро делла Франческа” (цит. по: *Pedretti C.* Op. cit. P. 45. Перевод наш).
- ¹⁷ *Pacioli L.* De viribus quantitatis / Trascrizione di Maria Garlaschi Peirani dal codice n. 250 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Prefazione e direzione di Augusto Marinoni. Milano, 1997.
- ¹⁸ См.: “...con le supreme et legiadrissime figure de tutti li platonici et mathematici corpi regulari et dependenti, che in prospectivo disegno non è possibile al mondo farli meglio, quando bene Apelle, Miron, Policreto et gli altri fra noi tornassero...” (Ibid. P. IX).
- ¹⁹ Ibid. P. X.
- ²⁰ См.: The unknown Leonardo. P. 69–70.
- ²¹ *Пачолли Л.* О божественной пропорции. С. 358.

²² Ср.: "...commo le discipline mathematici sono fondamento e scala de pervenire a la notitia de ogni altra scientia" (*Pacioli L. De divina proportione. P. XII*).

²³ *Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. СПб.; М., 1999. Т. 1. С. 105 (52, 53).*

²⁴ Цит. по: *Pedretti C. Op. cit. P. 44.*

²⁵ *Ibid. P. 44–45.*

²⁶ Цит. по: *Зубов В.П. Указ. соч. С. 25.*

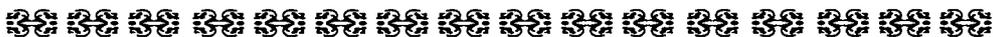
²⁷ Ср.: "...al'opera inextimabile del moto locale de le percussioni e pesi e de le forze tutte, cioè pesi accidentali... havendo già con tutta diligentia al degno libro de pictura e movimenti humani posto fine – quella con ogni studio ad debito fine attende de condure" (*Pacioli L. De divina proportione. P. 4*).

²⁸ *Ibid. P. XI–XII.*

²⁹ *Ibid. P. 4.*

³⁰ *Pedretti C. Op. cit. P. 44.*





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И ПАРАЦЕЛЬС О МАГИИ И АЛХИМИИ

В.М. Володарский

В средневековой Западной Европе, несмотря на упоминание в Евангелии от Матфея магов, пришедших поклониться младенцу Иисусу, церковь утверждала представления о магии как об остатке язычества и злонамеренном чародействе. Маги Евангелия со временем превратились в церковной трактовке в трех святых царей и даже получили конкретные имена, а связанная, как считалось, с inferнальными силами “черная” магия (нигромантия), различные способы вызывания духов умерших (некромантия), прорицания с использованием огня, воды, земли (пиромантия, гидромантия, геомантия) были осуждены официально. Правда, заговоры, заклинания, любовная ворожба, магические аграрные обряды, “вредоносная” и “целительная” магия, как и прочие типы магической практики, вопреки запретам продолжали существовать, и это обусловило необходимость многочисленных подтверждений церковной позиции на соборах разного времени и в высказываниях церковных авторитетов.

Важные перемены во взглядах на магию принес с собой Ренессанс. Уже при жизни Леонардо да Винчи в среде флорентийских неоплатоников, и прежде всего у Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола, сложилось новое понимание той разновидности магии, которую Фичино назвал “естественной”. Она воспринималась как средство познания мироустройства, сплошь пронизанного скрытыми связями, симпатиями и антипатиями “малого” и “большого” космоса, взаимным тяготением минералов, растений, животных, человека, с одной стороны, и светил, ангелов, интеллигенций – с другой. “Естественная” (натуральная) магия должна была также, постигнув устремления, исходящие от Бога, и созвучия “небесного” и “земного”, принести пользу человеку, в частности помочь в исцелении больных. В сочинении “О тройной жизни” (1482) Фичино особенно настаивал на этой важной функции магии. Пико, видевший в человеке, как и Фичино, средоточие сокровенных связей мира, его “сцепление”, “узы”, отличался от Фичино тем, что отвергал силу астрального воздействия на свободу человека, который способен сам определять свой жребий. Магия, направленная не только на познание, но и на действие, стала восприниматься на ренессансный лад,

как возможность высшей власти человека в науках о природе¹. Позже, в 1531–1533 гг., уроженец Германии Агриппа Неттесгеймский в сочинении “Об оккультной философии” впервые дал систематизацию всех основных известных в его время видов магии. Он рассмотрел специфику и взаимосвязи трех миров: природного мира элементов, мира небесного и мира, постигаемого только духовно. Всем им, по Агриппе, сообщает свойства своего всемогущества их первопричина – Верховный Творец. Космософия и теология, христианская и языческая мудрость сочетались у Агриппы в эклектичном построении, стержнем которого, однако, было представление о слове Божьем как магистральном пути к истине. В магии Агриппа выделил три разновидности – “натуральную”, “небесную” и “церемониальную”, подробно описав различные варианты магической практики².

Изучение отношения к магии и другим связанным с нею оккультным дисциплинам (нас будет интересовать помимо магии лишь алхимия) имеет принципиально важное значение при определении степени новизны и своеобразия тех картин мира, которые складывались у мыслителей ренессансной эпохи. Попытки отхода от устоявшихся систем схоластики, моменты разрыва со средневековыми традициями и создания в опоре на античное наследие новых построений натурфилософского характера сочетались на этих путях с переосмыслением, трансформацией предшествующего понятийного аппарата, с использованием причудливой смеси рациональных начал, образной, эмоционально окрашенной “личностной” терминологии, взаимопроникновения логических конструкций и поэтических мифологем.

Отношение Леонардо да Винчи к магии в русской историографии наиболее полно осветил В.П. Зубов. Его характеристика взглядов Леонардо по этому вопросу тесно связана с анализом представлений итальянского ученого и художника о природе как древнейшей неписаной книге, о роли разума и опыта, который Леонардо называл своим “наставником” и “отцом искусств и наук”, о необходимости достоверного познания³. Справедливо подчеркивая, что “философия опыта у Леонардо была в основе своей философией эксперимента”, но вместе с тем оставалась неотделимой от его уверенности, что “всегда практика должна быть воздвигнута на хорошей теории”, В.П. Зубов приводит ряд высказываний Леонардо против “софистических доводов и обманов”, мира “пустых снов”, “химер”, созданных воображением, но не опирающихся на реальные доказательства⁴. Именно к этому последнему ряду как раз и относит Леонардо, по мнению В.П. Зубова, оккультные искусства. «Химерическим сновидением, – пишет В.П. Зубов, – была для Леонардо вера в магию. Нападая на веру в магию, в сверхъестественный дар “вызывателей духов”, последовательно опровергая то, что позднее получило наименование спиритизма, Леонардо утверждал, что “некроманты и заклинатели” стоят “на вершине глупости”»⁵.

Действительно, в немногочисленных записях “для себя”, связанных с магическими искусствами, Леонардо неоднократно обращается к характеристике “суеверия некромантии”. Он то заостряет внимание на ее глупости, а

потому и популярности у “глупой толпы”⁶, то настойчиво, не боясь повторов, использует рациональную аргументацию, основанную на достоверности, на жизненном опыте. Несколько его записей на разные лады варьируют одни и те же мысли: дух, который попытался бы принять телесность, не смог бы “проникать или входить туда, где входы заперты”; став “воздушным телом”, он бы растекся в воздухе, утратив свою природу; дух не может говорить, так как для речи требуется движение воздуха, которое нельзя произвести без соответствующего телесного органа; наконец, для свершения какого-либо действия дух должен был бы обладать пространственностью, формой, силой, немислимой без костей и сухожилий⁷. Итог всех этих рассуждений – твердое убеждение в том, что доводы в пользу некромантии чисто умозрительны и не подкрепляются никаким опытом.

В.П. Зубов отмечает, что “трезвость, с которой Леонардо подходил к вере в духов, примечательна не только на фоне его времени, но и времени более позднего”⁸. В этой связи в качестве антиподов Леонардо, сторонников веры в демонов, упоминаются Фичино, переводивший с греческого трактат “О демонах”, автор трактата о демонах Агостино Нифо, утверждавший, что маги способны сделать людей невидимыми, а из тех, кто упорно держался магических представлений в XVI в., – Кардано и Парацельс (1493–1541)⁹.

Сопоставление имен и позиций Леонардо и Парацельса, великого врача и алхимика, одного из создателей новых химических лекарств, побуждает внимательнее присмотреться к отношению Леонардо не только к магии, но и к алхимии. «Леонардо, – пишет В.П. Зубов, – ставил алхимиков в один ряд с фантазерами, искателями *perpetuum mobile*. Он презрительно восклицал: “О, искатели постоянного движения, сколько пустых проектов создали вы в подобных поисках! Прочь идите с искателями золота!” Однако вместе с тем он выделял алхимию из числа прочих “тайных наук”, не отрицал, что алхимики эмпирически нашли много полезных веществ, а это заслуживает “бесконечных похвал”»¹⁰.

Каково же в таком случае отношение Леонардо не к “фантазерам”, ищущим золото, а к алхимии, которая как одна из “тайных наук” все же шире, чем попытки превратить неблагородный металл в благородный? Разве сам В.П. Зубов не приводит в своей книге, на сей раз уже без связи с характеристикой “магических искусств”, знаменитое изречение Леонардо: “Там, где природа кончает производить свои виды, там человек начинает из природных вещей создавать с помощью этой же самой природы бесчисленные виды новых вещей”¹¹. Но ведь это чуть ли не дословная формулировка того нового понимания алхимии, которое выдвинет Парацельс и которое характерно не только для него, но и для всего ренессансного понимания алхимии. Оказывается к тому же, что если мы обратимся от добросовестного анализа записей Леонардо у В.П. Зубова к другим источникам, в том числе рисункам в рукописях Леонардо, то неожиданно столкнемся с многочисленными свидетельствами интереса Леонардо к алхимическим процедурам. Его привлекают особенности дистилляции; он изображает перегонные аппараты, опи-

сывает, как и из чего их можно сделать, создает чертежи трех главных способов охлаждения, рисунки печей типа алхимических; сам дистиллирует ацетон и другие растворители, имеющие применение в работе художественной мастерской, знает способы золочения и т.д.¹² Другими словами, основанная только на анализе ряда его записей концепция отношения Леонардо к алхимии оказывается неполной, а его действительная позиция – требующей дальнейшего исследования и уточнений. Напомним в этой связи, что тексты Леонардо, по единодушному признанию всех, кто занимался изучением его наследия, полны противоречий, и не в последнюю очередь потому, что он постоянно перепроверял сам себя, основываясь на все новом опыте и внося коррективы в фиксацию результатов своих неутомимых поисков.

Что же касается магии, то и здесь, видимо, необходимо внести уточнения в представления о взглядах Леонардо. Осуждение некромантии – вовсе не его особая позиция, а общее место и в традиции церковного официоза, и даже у флорентийских неоплатоников, особенно у Пико делла Мирандола. Оригинальна тут скорее аргументация Леонардо со ссылками на опыт. Некромантия – лишь часть магии, и судить по высказываниям о ней об отношении Леонардо ко всему спектру магического было бы, на наш взгляд, некорректно. Хорошо известно, что Леонардо не только предлагал в познании мира начинать с ощущений и опыта, но и вопреки этому прямо утверждал в Атлантическом кодексе, что в природе ничего не происходит без причины и что, если причина познана, опыт будет не нужен¹³. Что именно он понимает под “причиной”, неясно. Между тем у Леонардо в ряде записей, не говоря уже о рисунках, приводятся типичные для магических представлений (хотя и не только для них) аналогии между макро- и микрокосмом, между телом Земли и телом человека¹⁴. Земля у него дышит, бронхи уподобляются ветвям деревьев, вены извиваются, как змеи, и т.д. При такой степени образного восприятия мира поиск причин происходящего в природе заставляет по крайней мере не исключать возможности объяснений магического характера. До специальных исследований на большем настаивать невозможно. Ясно, однако, что сама незавершенность попыток Леонардо создать новый, индуктивный метод познания предполагает наличие элементов традиции или, может быть, переосмысленной традиции, когда речь идет о не подвластных непосредственным наблюдениям явлениях космического масштаба.

Проблемы методики изучения представлений о магии и алхимии у деятелей ренессансной науки особенно сложны, поскольку то, что в природоведении и философии природы подготавливает так называемую научную революцию XVII в., теснейшим образом связано с органистическими, гилозоистскими и родственными им взглядами, с сочетанием рациональных идей с интуитивными прозрениями и мистифицированными формами отражения действительности. Иначе говоря, наука и донаучные или околонаучные представления здесь трудноразделимы¹⁵. Когда же мы обращаемся к младшему современнику Леонардо – Теофрасту Парацельсу, то вопросы методики исследования, как оказывается, в немалой мере определяют его результаты.

Тут необходим ряд предварительных пояснений. Самому Парацельсу удалось опубликовать лишь 16 работ, большую часть которых составили даже не медицинские труды, а написанные в духе времени предсказания – разновидность календарных изданий XVI в. Доносы его оппонентов на медицинскую и религиозную неблагонадежность Парацельса привели к запрету на публикации его сочинений. Парацельс в ярости посулил своим врагам, что сумеет победить их “и без тела”, после своей кончины. Он оказался прав: уже через столетия после нее было опубликовано более 200 различных изданий его работ, а в 1589–1591 гг. вышло в свет десяти-томное собрание его медицинских, естественно-научных и натурфилософских трудов, подготовленное врачом и библиотекарем И. Гусером. Вместе с фолиантом сочинений Парацельса по хирургии, дополнившим издание Гусера в начале XVII в., эти публикации определили главное, но далеко не всё в представлениях о Парацельсе на 300 лет – до рубежа XIX и XX вв.¹⁶ Рукописи, послужившие основой всех этих изданий, не сохранились. Как показывают новейшие исследования, волна увлечения идеями Парацельса, характерная для немецкой и всей западноевропейской культуры второй половины XVI – начала XVII в., имела ряд неожиданных последствий. Парацельсисты, как выяснилось, вычитывали из его работ прежде всего то, что отвечало интересам их времени и нередко их одностороннему пониманию проблематики его трудов. Появился целый ряд псевдопарацельсовских сочинений с особым акцентом на вопросах “сокровенных знаний”, мистики, магии, создания гомункула или изготовления “философского камня”. Нередко в эти работы вставлялись выдержки из подлинных трудов Парацельса. В век книгопечатания распространялись окутанные тайной рукописи, якобы переписанные в свое время с сочинений Парацельса. В результате возник обширный корпус работ, где псевдопарацельсовские издания воспринимались современниками, а за ними и частью людей последующих веков как более важные, чем труды самого Парацельса.

Лишь в конце XIX в. видный немецкий историк медицины К. Зудхоф остро поставил вопрос об очищении наследия Парацельса от неподлинных работ. В 1923–1933 гг. на основе гусеровского издания Зудхоф выпустил 14 томов сочинений Парацельса по медицине, естествознанию, натурфилософии. С именем Зудхофа оказалась связана также одна из крупных научных сенсаций конца XIX – начала XX в.: в процессе попыток перепроверки корпуса работ Парацельса Зудхоф, а вслед за ним и другие исследователи обнаружили десятки неизвестных рукописей Парацельса на религиозные темы, навеянные эпохой Реформации. Среди находок были обнаружены и произведения социально-утопического характера, раскрывшие новые грани наследия Парацельса. Объем найденных материалов был огромен – их издание, начавшееся в 1923 г. и продолженное в 1955 г., было рассчитано на 10 томов и еще не завершено. Парацельс оказался самым плодовитым автором XVI в. на немецком языке, уступающим по обилию написанного лишь Люттеру.

Находки привели к пересмотру многих прежних оценок Парацельса и в то же время вызвали ряд новых важных вопросов. Выяснилось, например, что в сочинениях Парацельса на религиозные темы, где один лишь комментарий к псалмам составляет 950 страниц, нет и следа тех идей неоплатонизма и герметизма, которые считались характерными для “мага и мистика” Парацельса. Интенсивное исследование его творчества во второй половине XX в. показало, что, несмотря на все усилия, не удастся преодолеть противоречия между двумя сложившимися в науке образами Парацельса – одним, связывающим его прежде всего с гностико-неоплатонической традицией, а соответственно и с магией и иными оккультными дисциплинами, и другим, представляющим Парацельса как библейско-христианского апологета натурфилософии, врача и алхимика, погруженного в постижение реальных тайн природы, христианского социального теоретика. Выяснилось также, что к таким разным результатам приводят в значительной степени различия в том, какие именно сочинения тот или иной исследователь относит к подлинным трудам Парацельса. Приведу лишь несколько примеров. Один из крупнейших в XX в. исследователей творчества Парацельса, В. Пойкерт, включил в свое издание его трудов сочинение “Об оккультной философии” как входящее в круг главных работ Парацельса по вопросам магии, некромантии и других тайных искусств. В 1999 г. на основе публикации Пойкерта это сочинение в переводе на русский язык было опубликовано под редакцией И.Т. Касавина¹⁷. Оно дает возможность утверждать, что его автор не только верил в реальность ведовства и колдовства, но и одобрял жестокость ведовских преследований. Между тем еще К. Зудхоф называл эту работу неподлинной, “оккультным хламом”¹⁸.

В 1997 г. в переводе на русский язык в качестве одного из важнейших сочинений Парацельса был опубликован “Магический архидокс”¹⁹. Перевод, правда, почему-то был сделан с английского, а не с немецкого языка. “Магический архидокс” – нечто вроде небольшой энциклопедии по проблемам магии и алхимии, и достаточно только этого сочинения, чтобы видеть в Парацельсе великого знатока оккультизма. Однако в специальной литературе о Парацельсе эту работу, за редким исключением, не относят к его подлинным произведениям²⁰. Возможный акцент на трактовке Парацельса как оккультиста, таким образом, ослабляется.

Не прекращаются дискуссии и вокруг одного из крупнейших, хотя и незавершенных, сочинений Парацельса – “Великой астрономии” (“Проницательной философии”), которая считается большинством исследователей своеобразным шедевром, значительнейшей после Агриппы Неттесгеймского систематизацией знаний о магии, алхимии, других оккультных науках, об устройстве макро- и микрокосма, о сотворении мира и человека как своеобразной алхимической “вытяжки” всех земных и небесных сущностей и т.д. Одна из центральных глав этого сочинения недавно была переведена на русский язык О.Ф. Кудрявцевым вместе с прологом к бесспорно парацельсовской “Книге о нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и прочих духах”²¹.

Отказаться от подлинности “Великой астрономии” – значит в большой мере усилить представления о Парацельсе как увлеченном познанием натуры врача, главный девиз которого – *ratio et experimentum* (“разум и эксперимент”). Магия в духе неоплатонической мысли и герметизма, пансофистские устремления Парацельса отступают в этом случае на второй план его творчества. Идеи “Великой астрономии” (которая сама по себе, независимо от проблемы авторства, высоко оценивается в качестве характерного памятника эпохи) предстают не как новый этап в эволюции взглядов Парацельса и своеобразное завершение его исканий, а как некий чужеродный элемент в сравнении с тем, что он утверждает в своих главных сочинениях – “Парагрануме”, “Парамируме”, “Лабиринте заблуждающихся медиков”. Именно такую позицию непризнания подлинности “Великой астрономии” занял один из выдающихся исследователей истории медицины – Генрих Шиппергес²². Характерную для “Великой астрономии” позицию “маг – властитель натуры” Шиппергес считает несвойственной Парацельсу, девизом которого было познание “света натуры”, а не подчинение ее, убежденность в том, что врач должен “знать, а не предполагать”, “понимать все вещи и разумно их использовать”²³.

Дискуссионный характер подхода Шиппергеса к “очищению” свода произведений Парацельса от “неподлинных” работ не вызывает сомнений, но сама его попытка решить уже достаточно давнюю исследовательскую проблему получила поддержку в специальной литературе. Появились и альтернативные предложения: Вальтер Пагель посчитал, что необходимо рассматривать весь корпус сочинений, приписывавшихся Парацельсу, включая, таким образом, и труды парацельсистов второй половины XVI – начала XVII в., как единое целое. Напротив, один из лучших знатоков и исследователей творчества Парацельса, Курт Гольдаммер, в полемике с Пагелем заявил об обязанности ученых в большей мере изолировать свое умение различать аутентичные и неподлинные работы²⁴.

Характерно, что обе стороны сходятся в понимании важной роли учения Парацельса о знаках: он считал, что все видимое в природе своей формой и другими особенностями указывает на скрытую сущность. Человек может и должен не только постичь ее, но и использовать на благо людям. Именно поэтому для Парацельса главное в магии – разносторонняя опытность в постижении сил натуры, основное в алхимии – ее новое предназначение, возможность содружества с медициной.

В задачи данной статьи не входит участие в дискуссии, развернувшейся вокруг метода исследования наследия Парацельса и идентификации его подлинных трудов. Цель статьи иная – в попытке показать на конкретных примерах, что в современном изучении науки ренессансной эпохи и творчества таких ее выдающихся деятелей, как Леонардо да Винчи и Парацельс, значительно возрос интерес к той части спектра знаний, которая раньше считалась периферийной для современного исторического науковедения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция / Сост., вступит. ст. и коммент. О.Ф. Кудрявцева. М., 1996; *Kaccyпер Э.* Избранное: индивид и космос. М.; СПб., 2000; *Kristeller P.O.* Die Philosophie des Marsilio Ficino. Frankfurt a.M., 1972; *Walker D.P.* Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella. L., 1975; *Shumaker W.* The occult sciences in the Renaissance. L., 1977; *Magia naturalis und die Entstehung der Naturwissenschaften* / Hrsg. von K. Müller, H. Schepers, W. Totok. Wiesbaden, 1978.

² *Nauert Ch.G.* Agrippa and the crisis of Renaissance thought. Urbana, 1965; *Zambelli P.* Cornelius Agrippa, ein kiritischer Magus // Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance. Wiesbaden, 1992. S. 65–90; *Агриппа фон Немтесхейм Г.К.* Магические труды // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. / Под ред. И.Т. Касавина. М., 1999.

³ *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. М.; Л., 1961. С. 117, 119, 128.

⁴ Там же. С. 120, 129.

⁵ Там же. С. 121.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 116, 122, 123.

⁸ Там же. С. 121.

⁹ Там же. С. 121, 122, 124.

¹⁰ Там же. С. 127.

¹¹ Там же. С. 328.

¹² *Веицози А.* Леонардо да Винчи: Искусство и наука Вселенной. М., 2001. С. 146.

¹³ *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. СПб.; М., 1999. Т. 1. С. 90.

¹⁴ Там же. С. 287.

¹⁵ *Володарский В.М.* Образы природы в творчестве Парацельса // Природа в культуре Возрождения. М., 1992. С. 126; *Касавин И.Т.* Спутники и попутчики науки // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. С. 10. Применительно к Леонардо еще Л. Ольшки писал о сочетании эмоционального и интеллектуального воззрения на природу, которое приводит к “гибридным помесям магии и науки, фантазии и исследования” (*Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 11).

¹⁶ См.: *Володарский В.М.* Социальная утопия Теофраста Парацельса // История социалистических учений – 1985. М., 1985. С. 217–218.

¹⁷ Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. С. 130–167.

¹⁸ *Paracelsus Th.* Sämtliche Werke. I. Abt. Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften / Hrsg. K. Sudhoff: Bde. I–XIV. München; Berlin, 1922–1933. Bd. 14. S. XXIX.

¹⁹ *Парацельс Т.* Магический архидокс. М., 1997.

²⁰ См.: *Telle J.* Astrologie und Alchemie im 16. Jahrhundert // Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance. Wiesbaden, 1992. S. 241.

²¹ Чаша Гермеса... С. 295–311.

²² *Schipperges H.* Die Entienlehre des Paracelsus. B., 1988. S. 35.

²³ Ibid. S. 23.

²⁴ *Goldammer K.* Aufgabe der Paracelsusforschung // Parerga Paracelsica: Paracelsus in Vergangenheit und Gegenwart / Hrsg. J. Telle. Stuttgart, 1991. S. 6.





РЕНЕССАНСНЫЕ МОДЕЛИ БАСНИ: ОТ “МОРАЛЬНЫХ ФАЦЕЦИЙ” ЛОРЕНЦО ВАЛЛЫ К ФАЦЕЦИЯМ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

И.К. Стаф

Басня, жанр с богатой античной и средневековой традицией, в культуре Возрождения во многом оставалась маргинальной. Однако (а быть может, именно поэтому) на его примере четко прослеживается та эволюция литературных и культурных ценностей, которая происходила на рубеже кватроцента и чинквеченто. Своеобразными полюсами этой эволюции являются две ключевые для ренессансной культуры фигуры – Лоренцо Валла, непрекаемый для всей Европы авторитет в области латинской гуманистической риторики, и Леонардо, ставивший словесность ниже живописи и не без гордости именовавший себя *omo senza lettere* – человеком неученым. Их интерес к басне обусловлен несхожими причинами и приводит к совершенно различным результатам; тем интереснее проследить, как понимали этот традиционный жанр оба автора и какие изменения он претерпел за время, разделяющее их произведения.

В 1438 г. Валла перелагает на латынь 33 басни Эзопа, почерпнутые, по его словам, из “греческой книжечки”, которая попала ему в руки с разграбленного корабля¹. Перевод он посвящает своему другу и, по-видимому, покровителю Арнальдо Фенолледе, секретарю короля Альфонса V Арагонского: басни должны заменить “перепелок”, которых гуманист обещал прислать Фенолледе², но не добыл, предпочтя охоте на дичь более привычную для себя “охоту” за древними рукописями. “Яство”, однако, способно доставить адресату не меньшее удовольствие, нежели дичина: “И вот посылаю тебе басенки, иначе перепелок, коими мог бы ты услаждаться и забавляться (...) Ибо услаждают эти басенки и питают, и не менее в них плодов, нежели цветов”³. Своих литературных “перепелок” Валла уподобляет тем, что подносились в свое время Октавиану и Марку Антонию, “государям всего земного шара”; тем самым в текст имплицитно вводится мотив пира (пира учености и красноречия: Фенолледа назван “великим любителем словесности” – *vir litterarum amantissimus*), а также “игры” (*ludus*)⁴.

Таким образом, басни, почерпнутые из греческой рукописи, наделяются в рамках гуманистической топики посвящения двоякой ценностью. Во-первых, они выступают как образцы античной мудрости (этот мотив

вводится указанием на “питательность” басен и содержащихся в них “плодов”); во-вторых, они переложены Валлой на гуманистическую латынь, “цветы” которой сообщают им новое достоинство. Жанр Эзоповой басни, освоенный средневековой традицией “изопетов”, тем самым как бы заново вводится в пределы культуры *latinitas*, обретая уже не средневековые и даже не греческие, а исконно римские корни (ссылка на Октавиана и Марка Антония).

Важно, однако, что благодаря этой подмене басня в известной мере получает и новую жанровую природу. В тексте Валлы присутствует одно характерное несоответствие. С одной стороны, басни везде именуются именно баснями (*fabulae*) – и в послании к Фенолледе, и в самом переводе, где мораль каждого рассказа неизменно вводится с помощью клише “*hec fabula inquit*” (“басня эта означает”). С другой стороны, почти во всех – и особенно в первых – изданиях сборник озаглавлен “Моральные фацеции”⁵. Гуманистическим эквивалентом басни оказывается, таким образом, иная форма короткого рассказа, впервые разработанная Петраркой в том разделе “Книги писем о делах повседневных”, который получил широкую известность в Европе под названием “*Facetiae ac sales*”. Выводя Эзопову басню из поля притяжения средневековых “изопетов”, Валла встраивает ее в контекст гуманистического общения: этому служит и мотив пиршества, возникающий в результате уподобления басен перепелкам, и присутствие в сборнике послания-посвящения, и отсылка к “играм” древних. Эксперимент автора “Элегантций” носит выражено риторический характер, расширяя сферу *latinitas*: басни-фацеции представлены забавными и мудрыми речениями, освященными авторитетом римской древности.

Эксплицитное развитие этот мотив получил в сочинении другого гуманиста (ярого противника Валлы), появившемся фактически одновременно с “Моральными фацециями”, – в знаменитой “Книге фацеций” Поджо Браччолини (1438; книга дополнялась и перерабатывалась вплоть до 1452 г.). Замысел ее во многом близок к идеям Валлы: она также представляет собой риторический эксперимент, цель которого – расширить сферу применения латинского языка за счет изображения таких предметов, “которые считаются трудными для передачи на латыни”⁶, – иными словами, за счет “низкой”, смеховой тематики. Более того, автор призывает читателей продолжить его начинание, пересказывая забавные истории “более гладким и более украшенным стилем. (...) Упражнение в таких писаниях принесет пользу в деле изучения красноречия”⁷. В обоснование Поджо, как и Валла, ссылается на авторитет древних, которые “находили удовольствие в шутках, играх и побасенках”, получая за это “не упреки, а похвалу”⁸. Освоение “трудного” в риторическом плане материала, т.е. расширение границ *inventio*, оправдывается с помощью апелляции к одной из моделей “культурного быта” древних. Однако тем самым расширяется семантика понятия фацеции: забавные истории становятся воплощением *facetudo* – качества, присущего *homo facetus* и проявляющегося в беседе.

Этот семантический сдвиг, безусловно, в определенной мере связан с появлением в середине XV в. гуманистических кружков-академий и выработкой норм “академического быта” как необходимого дополнения уединенных штудий (вряд ли случайно, что категория *facetudo* получила развернутое теоретическое обоснование в трактате “О проповеди” Понтано⁹, главы Неаполитанской академии). У Поджо роль такого “академического кружка” выполняет “Вральня” (*il Bugiale*), “потайное местечко” при курии, где происходит обмен новостями, шутками, анекдотами; эта имплицитная диалогическая “рама” обеспечивает структурное единство “Книги фацеций”.

Внешне фацеции Поджо связаны с басней лишь косвенно – через сходство заглавий его сборника и книжечки Валлы¹⁰. Однако если Валла вводит Эзопову басню в рамки гуманистической риторики, то книга Поджо, вернее, история ее рецепции может служить примером обратного процесса: поглощения фацеции басней. Снискав общеевропейскую (и весьма скандальную) славу, “Фацеции”, особенно за пределами Италии, воспринимались прежде всего как одна из форм басни. Изначально рассказы Поджо печатались (главным образом частично) именно в составе сборников Эзоповых басен¹¹. Например, в 1480 г. в Лионе был опубликован французский перевод так называемого “Эзопа Штейнхёвеля”, выпущенного в Ульме Йоханном Цайнером ок. 1476–1477 гг.; перевод этот, выполненный монахом-августинцем Жюльеном Машо¹², выдержал до конца столетия шесть переизданий. Жанровое единство сборника четко зафиксировано в его *incipit*: “Начинается книга хитроумных историй и басен Эзопа. (...) И также других басен Авиана, равно и Альфонса, и нескольких веселых басен Поджо флорентийца...”. Фацеции Поджо, согласно тому же *incipit*, обладают главным басенным свойством: “Всякие люди, каковым книгу сию прочесть будет угодно, смогут через басни эти усвоить и понять, как верно себя вести, ибо каждая басня дает в том наставление”. Аналогичное восприятие “Фацеций” характерно и для французского гуманизма. Когда в 1480-х годах чтец короля Карла VIII Гийом Тардиф переводит на народный язык Валлу и Поджо, он считает своим долгом сопроводить каждый короткий рассказ последнего “моральным смыслом” (либо по крайней мере заявлением, что извлечь таковой смысл невозможно), т.е. максимально сблизить его с басней.

В принципе такая трактовка частично обоснована самим характером фацеций Поджо: гуманистическая риторика в его книге “подхватывает” некоторые особенности средневекового короткого повествования, и прежде всего именно дидактизм. Забавный рассказ у Поджо почти всегда служит “примером”, подтверждающим заявленный тезис. Однако в контексте риторической ориентации “Фацеций” и особенно их “кружковости”, знаком которой выступает постоянно присутствующее в тексте местоимение “мы”, дидактика утрачивает ту универсальность, которая отличала ее в средневековых *exempla*, и превращается в прием, позволяющий короткому рассказу стать воплощением гуманистической идеологии.

В середине века *фацеция* претерпевает ряд весьма показательных трансформаций. Во-первых, выработанные Валлой и Поджо модели переходят в литературу на вольгаре. Своеобразной параллелью книге Поджо может служить “Прекрасная книжечка веселых *фацей* и острых слов многих выдающихся и благороднейших умов” (1458), приписываемая Анджело Полициано. В известном смысле это попытка “вторичной вольгаризации” жанра: если Поджо стремится передать средствами “языка культуры” новое содержание, то автор “Книжечки” использует разработанную гуманистом форму, мастерски шлифуя ее средствами народного языка. При этом *motti* у него соседствуют с притчами, во многом напоминающими *exempla* (например, притча № 354 о богаче, нашедшем дукат, которая встречается также в прологе к “Новеллино” Мазуччо и в следующем столетии в посвящении к “Новеллам” Банделло).

Во-вторых, понятие “*facetudo*” из принципа гуманистической риторики постепенно превращается в поведенческую модель, качество конкретной личности. Наиболее ярким примером этой модификации стал сборник “*Фацеции о сельском священнике Арлотто*”¹³, принадлежащий перу анонимного автора второй половины XV в. В традиции, отразившейся в книге, Арлотто Майнарди (ок. 1396–1484), обладатель небольшого прихода в Мачуоли, предстает своеобразным “естественным философом”: он наделен доблестью (*virtù*) мудреца, сочетающей в себе добродетель и смирение, и высшим искусством оратора, умением разговаривать со всяким на его языке: “Со священниками рассуждал он о вещах духовных, с солдатами – о вещах, им близких, с торговцами – о торговле, с учтивыми и благородными дамами беседовал соответственно...”¹⁴. При этом красноречие *uomo faceto* предполагает умение рассказать к месту занимательную историю¹⁵.

Короткие рассказы Леонардо на первый взгляд выпадают из этого контекста. Прежде всего они рассеяны по его записным книжкам и, судя по всему, не являются частью какого-либо единого литературного замысла (в отличие от примыкающих к ним загадок, или предсказаний). Его *фацеции* и басни выделяются в особый корпус и получают жанровые дефиниции лишь условно, в позднейших изданиях; причем подобная практика, превращающая Леонардо в “поэта” (т.е. создателя вымыслов), в корне противоречит его собственному пониманию поэзии как науки сугубо вторичной¹⁶. Кроме того, два этих жанра у него отчетливо разделены и по-разному соотносятся с традицией. Практически все *фацеции* представляют собой чистые *motti*, которые, как показала практика переводов из Поджо, труднее всего поддаются “морализации”, тогда как басни и сюжетно, и структурно почти ничем не напоминают эзоповские. Их символика, по справедливому замечанию Э. Гарэна, близка “к текстам Альберта Великого, (...) а в конечном счете – (...) к средневековым лапидариям и бестиариям”¹⁷; мораль же, главный атрибут жанра, эксплицирована редко. В силу той фрагментарности, в которой еще П. Валери видел главный

принцип “поэтики” и эстетики Леонардо, его басни приобретают некий новый смысл и функцию¹⁸. Не отличаясь по форме от других отрывков, они утрачивают дидактическую законченность, в высшей степени характерную для традиционной басни: недаром Валла, повторяя в каждой “фациции”, подобно рефрену, единую вводную формулу морали, выстроил на ней всю структуру своего сборника. Близкие в первой половине века, два жанра в наследии великого художника оказались разведены.

Часто басни Леонардо состоят из одного-двух коротких предложений, по сути лишь обозначающих сюжет и общий смысл аллегории или символа. Однако встречаются среди них и фрагменты довольно обширные, с длинными монологами и диалогами персонажей и подробными описаниями. Материал здесь явно подвергался стилистической обработке.

Какой же функцией наделял басню Леонардо? Вот, например, басня об устрице, которая, открывшись, становится добычей краба и которая уподоблена человеку, не умеющему хранить свои тайны (С.А. 67v). Если изъять из текста сравнение, то фрагмент предстанет “естественно-научным” описанием устрицы, которая “во время полнолуния раскрывается вся”, становясь добычей краба, бросающего “ей внутрь какой-нибудь камешек или стебель”¹⁹. И если в других текстах растения, птицы и животные наделяются даром слова, то лишь для того, чтобы поведать о своей природе и действовать в соответствии с нею. Именно к природе апеллирует каштан, похваляясь перед фиговым деревом своим “вооружением” (С.А. 67r)²⁰. На нее ссылается дрозд, бранясь с кизилом: “Иль тебе неведомо, что природа заставляет тебя производить плоды ради моего пропитания?” (С.А. 67r)²¹. Попытки же изменить свою природу кончаются для персонажа крахом: персиковое дерево, возжелавшее сравняться в количестве плодов с орешником, ломается под их тяжестью (С.А. 76r)²². В подобных баснях “природу” обычно побеждает высшая сила – человек, использующий ее для своих нужд. И лишь в одном случае человеческое вмешательство позволяет персонажу вознестись над своими собратьями: когда в дело вступает искусство, как в басне о срубленной груше, гордой тем, что “лучший ваятель (...) придаст (ей) форму бога Юпитера” (С.А. 67r)²³. Благодаря искусству дерево, прежде гордившееся лишь своими плодами, обретает высшее естество.

Сквозной мотив природы, предстоящей человеку, объединяет самые разные по смыслу басни. Объект описания диктует определения и уточнения, бесполезные с точки зрения дидактики. Леонардо подробно изображает прорастание ореха, упавшего в щель стены: “Стал орех раскрываться, и запускать корни промеж скреп камней, и расширять их, и высывать наружу из своего вместилища побего...”²⁴. И если его ива, поручая сороке принести семена тыквы, видит в ней “мастера красноречия”, то повествователь задерживает внимание на самом полете птицы, которая, “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”, отправляется в путь²⁵. Иногда именно объ-

ект определяет и группировку басен: на листе 76г Атлантического кодекса басни о деревьях соседствуют с другими фрагментами, посвященными растительному миру.

Отсюда главная особенность аллегории Леонардо. В основании “урока”, скрытого в его баснях, лежит познание человеком природных законов. Мир человеческой морали не самодостаточен, как в эзоповской традиции; его нормы, подобно философскому камню, извлекаются из смыслов, заложенных в окружающем человека мире живой и неживой природы.

С этим связана еще одна характеристика басен – доминирующая роль зрительного образа. В той же басне об устрице он служит основанием аллегории: раскрытые створки моллюска уподоблены “открытому рту” болтуна²⁶. Примечательна в этом отношении басня о жалобе благородного вина на столе у Магомета. Ламентации напитка, воображающего свою горестную судьбу в смрадном кишечнике человека, переходят в изображение внутренних движений опьяненного пророка, которые детализируются в приписке на полях: “Уже вино, войдя в желудок, стало кипеть и пучиться; уже душа стала покидать тело; уже око обращается к небу, находит мозг, обвиняет его в раздвоении тела; уже начинает его грязнить и приводить в буйство, напоподобие сумасшедшего; уже совершает непоправимые ошибки, умерщвляя своих друзей...”²⁷. Внешние и внутренние проявления “сумасшествия”, переданные целым рядом глаголов и подчеркнутые мотивом глаза, складываются в выразительную словесную картину, соотносимую с фрагментами о передаче движения в живописи. “Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы, – записывает Леонардо в другом месте. – Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях” (Ash. I, 19v–20r)²⁸. В этом смысле его басни можно рассматривать как опыты “поэтической живописи”, стремящейся преодолеть узкие границы словесного вымысла и приблизиться к той философии, которая, по мысли автора, доступна лишь зрению, непосредственно постигающему природу.

Иначе обстоит дело в фацециях. Как уже было сказано, эти тексты представляют собой примеры остроумных ответов, полностью вписывающихся в традицию, которая восходит еще к Петрарке и Боккаччо. Среди них много бродячих мотивов, уже нашедших отражение в народной словесности, в том числе в новеллистике. Правда, многих из них отличает та же тяга к “живописности”: достаточно напомнить фацеции о “странности” из Атлантического кодекса (С.А. 76r)²⁹. Однако, записывая их, Леонардо, по-видимому, не преследовал каких-либо стилистических целей. Чтобы понять, какую функцию могли нести забавные истории в рамках его фрагментов, следует вернуться к тому понятию *facetudo*, которое нашло отражение, в частности, в фацециях об Арлотто Майнарди.

Известно, что Леонардо воспринимался современниками (например, Джорджо Вазари) прежде всего как исключительная личность, окруженная мистическим, с оттенком суеверия, ореолом. Но у этого личного начала был

и другой аспект: великий живописец всю свою жизнь состоял при дворах государей. В Милане, при дворе Лодовико Моро, его ценили не только как гениального творца, но и как мудрого собеседника.”Сравнения”, собранные компиляторами “Трактата о живописи”, многими учеными справедливо связываются с научными duelli, происходившими в присутствии герцога. По ряду косвенных свидетельств можно заключить, что и фацеции Леонардо, и его басенные аллегории предназначались для использования в беседе. В том же Атлантическом кодексе некоторые тексты помечены как “facetie belle”, т.е. предназначенные только для мужчин. Рудименты морали в баснях также указывают на их принципиально устный характер: «Сказано (Si dice букв. ‘говорится’. – И.С.) для тех, кто смиренен: те и вознесены будут» (С.А. 67v)³⁰; «Сказано для тех, кто из-за того, что не наказывают детей, не имеют в них удачи» (С.А. 76r)³¹ и т.д.

Но в отличие от Поджо, призывавшего в заключении к своим фацециям “пересказывать” его истории “более гладким и более украшенным стилем”, Леонардо радеет не об изучении красноречия. Он выстраивает себя как идеальную личность, мудреца, и в этом контексте сочетание ипостаси придворного и такого качества, как facetudo, отнюдь не случайно³². В начале XVI в. владение мастерством остроумного ответа будет обосновано и возведено в норму в “Придворном” Кастильоне и в сочинениях его многочисленных последователей. Идеал “вежественного” придворного займет место той гуманистической культурной модели, в рамках которой осознавали себя Валла и Поджо и которая целиком строилась на подражании античным auctores. Эта новая ипостась гуманизма, предполагающая новое понимание inventio, и нашла отражение в “литературном” творчестве Леонардо, писавшего: “Хотя бы я и не умел хорошо, как они, ссылаться на авторов, гораздо более великая и достойная вещь – при чтении [авторов] ссылаться на опыт, наставника их наставников. Они расхаживают чванные и напыщенные, разряженные и разукрашенные не своими, а чужими трудами, в моих же мне самому отказывают, и, если меня, изобретателя, презирают, насколько более могли бы быть порицаемы сами – не изобретатели, а трубачи и пересказчики чужих произведений” (С.А. 119v.a.)³³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ссылки на текст Валлы даются по изд.: *Ruelle P. Les “Apologues” de Guillaume Tardif et les “Facetiae morales” de Laurent Valla. Genève, Paris: Slatkine, 1986.* Об источнике перевода см.: *Finch Ch.E. The Greek source of Lorenzo Valla’s translation of Aesop’s “Fables” // Classical Philology. 1960. [Vol.] 55. P. 118–120.*

² “Promiseram nuper me tibi contumices quas ipse venatus essem missarum” (*Ruelle P. Op. cit. P. 39*).

³ Ср.: “Mitto igitur ad te sive fabellas sive mavis contumices quibus oblectare le possis ac ludere (...) Oblectant enim he fabelle et alunt nec minus fructus habent quam floris...” (*Ibid.*).

⁴ Валла пишет Фенолледе буквально следующее: “...этим ученым (litterato) жанром играя, усладишься (ludendi delectaberis)” (*Ibid.*)

⁵ Inc.: “Facetiae morales Laurentii Vallensis alias Esopus grecus per dictum Laurentium translatus incipit feliciter”. Лишь в трех изданиях, причем испанских и вышедших ближе к концу столетия, слово “басня” появляется в заголовке: “Fabelle Esopi translate e greco a Laurentio Vallensi secretario illustrissimi domini Alfonsi Regis Aragonum dicata Arnaldo fenolleda ejusdem domini Regis secretario” (подробнее см.: *Ibid.* P. 29–34, 51).

⁶ *Поджо Браччолини. Фацеции* / Пер. с лат., коммент. и вступит. ст. А.К. Дживелегова. М.; Л.: Academia, 1934. С. 67.

⁷ Там же. С. 68.

⁸ Там же. С. 67.

⁹ Подробный анализ концепции Понтано см.: *Weber H. La facétie et le bon mot de Pogge à Des Périers // Humanism in France at the Middle Ages and in the early Renaissance* / Ed. by A.H.T. Levi. N.Y.: Manchester Univ. Press, 1970. P. 85–86.

¹⁰ Впрочем, в “Фацециях” присутствует по крайней мере одна “чистая” басня – № 79.

¹¹ *Sozzi L. Les Facetie di Poggio nel Quattrocento francese // Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese* / A cura di F. Simone. Torino: Giappichelli, 1967. P. 410–516.

¹² Expl.: “Cy finissent les subtiles fables de Esope translatees de latin en francoys par reverend docteur en theologie frere Julien des Augustins de Lyon, avec les fables de Avian et de Alfonse et aussi aulcunes joyeuses fables de Poge Florentin, imprimees a Lyon par Nicolas Philippi de Bensheym et Marc Reinhardi de Strasbourg l’an mil quatre cent et octante, le. xxvi; jour d’aust”. В приложении к статье Л. Соцци переводы Ж. Машо из Поджо приводятся по этому изданию; издание П. Рюэля (*Recueil général des Isopets* / Ed. par P. Ruelle. P., 1982. Т. 3: *L’Esope de Julien Macho*) и вышедшее одновременно с ним немецкое критическое издание (*Macho I. Esope / Eingeleitet und herausgegeben nach der Edition von 1486 von Beate Hecker. Hamburg, 1982*) осуществлены по изданию 1486 г. [Expl.: “Cy finissent les subtiles fables de Esope, translatees de latin en francoys par reuerend docteur en theologie frere Julien des augustins de Lyon, avec les fables de Auian et de Alfonse, et aussi aulcunes ioyeuses fables de Poge florentin, imprimees a Lyon sur le Rosne par maistre Mathis Husz. L’an de grace Mil. CCCC. LXXXVI, le neufuiesme iour de autil.”] О других работах Ж. Мишо см.: *Sozzi L. Op. cit.* P. 447–448; *Ruelle P. Op. cit.* P. X–XIII.

¹³ *Motti e facezie del piovano Arlotto prete fiorentino piacevole molto. Firenze, ca 1514.*

¹⁴ Цит. по: *Novelle del Quattrocento* / A cura di A. Borlenghi. Milano, 1962. P. 749.

¹⁵ См.: “И всегда рассказывал подходящие к рассуждению новеллы, а когда новеллу рассказывали ему самому, всегда отвечал он на нее другой, в том же самом духе...” (*Ibid.*)

¹⁶ См.: “...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 лживую смесь, или, если ты хочешь выразиться более почетно, придуманную смесь” (Т.Р. 32. Цит. по: *Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве*. СПб.: Азбука, 2001. С. 374. Пер. А. Губера).

¹⁷ *Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986. С. 268.*

¹⁸ Ср. проницательное замечание В.П. Зубова, сформулировавшего в иных терминах ту же проблему: «Наследие Леонардо “рукописно” в самом своем существе. Его можно представить изданным факсимильно, но нельзя представить себе напечатанным в типографии Альдов...» (*Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.; Л.: Наука, 1962. С. 91*).

¹⁹ Там же.

²⁰ См.: “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...” (*Леонардо да Винчи. Указ. соч. С. 625. Пер. А. Эфроса*).

²¹ Там же. С. 626.

²² Там же. С. 623.

²³ Там же. С. 624.

²⁴ Там же. С. 627.

²⁵ Ср. группу фрагментов Леонардо об “истинной науке о движении птиц в воздухе” (Кодекс о полете птиц, составленный Либри и хранящийся в Королевской библиотеке Турина).

²⁶ См.: “Так бывает с тем, кто открывает рот, чтобы высказать свою тайну, которая и становится добычей нескольких подслушивателей” (*Леонардо да Винчи*. Указ. соч. С. 631).

²⁷ Там же. С. 634–635.

²⁸ Там же. С. 363 (пер. А. Губера).

²⁹ Например: «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”» (Там же. С. 642). Идея о превосходстве зрения над всеми человеческими чувствами иногда прослеживается даже в расхожем комическом сюжете – как в забавном ответе живописца, оправдывающего безобразия своих детей тем, что в отличие от “фигур” делает их ночью (М. 58v. Там же. С. 639–640).

³⁰ Там же. С. 619.

³¹ Там же. С. 632.

³² Мотив связи *facetudo* и статуса придворного намечается и в фациях об Арлотто. В жизнеописании священника специально указано, что благодаря своему красноречию он пользовался покровительством самых высоких и знатных лиц: двух пап, Евгения IV и Николая V, “мудрейшего” короля Альфонса V Арагонского, короля Англии Эдуарда IV, герцога Бургундского и др. (*Novelle del Quattrocento*. P. 747).

³³ Там же. С. 21–22 (пер. В.П. Зубова). Насколько значимым оказался личностный идеал, создаваемый Леонардо, свидетельствует пример П. Аретино, подхватившего и до предела развившего целый ряд идей своего великого предшественника – и не только принцип “живописности” в словесном творчестве, но прежде всего саму установку на превосходство индивидуального опыта над книжным знанием.





Леонардо да Винчи. Наброски композиции к "Тайной вечере". 1493-1494. Галерея Академии. Венеция

Handwritten text in Leonardo da Vinci's mirror script, arranged in five horizontal sections. Each section contains several lines of text, with some lines underlined. The text is written on aged, slightly stained paper.



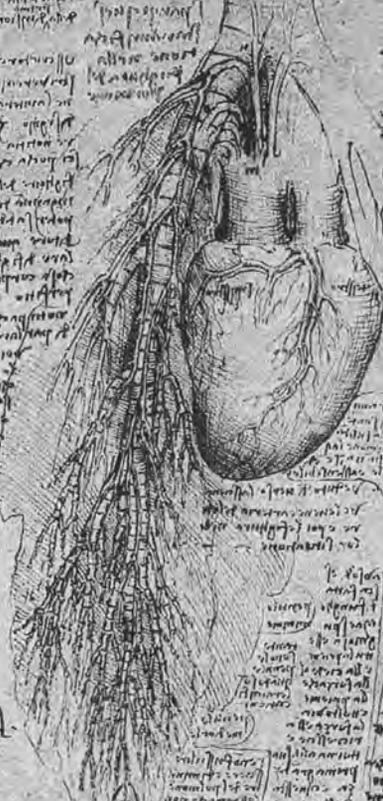
Леонардо да Винчи. Зарисовки птиц, использующих в полете воздушные потоки. Ок. 1505 г.
Кодекс о полете птиц. Лист 8r

Handwritten notes in the top left corner, likely describing the anatomical structures shown.

Handwritten notes in the top center, providing further details about the heart and its vessels.

Handwritten notes in the top right corner, continuing the anatomical descriptions.

Extensive handwritten notes on the left side of the page, detailing the anatomy of the heart and lungs.



Handwritten notes on the right side, above the smaller diagrams, describing the respiratory system.



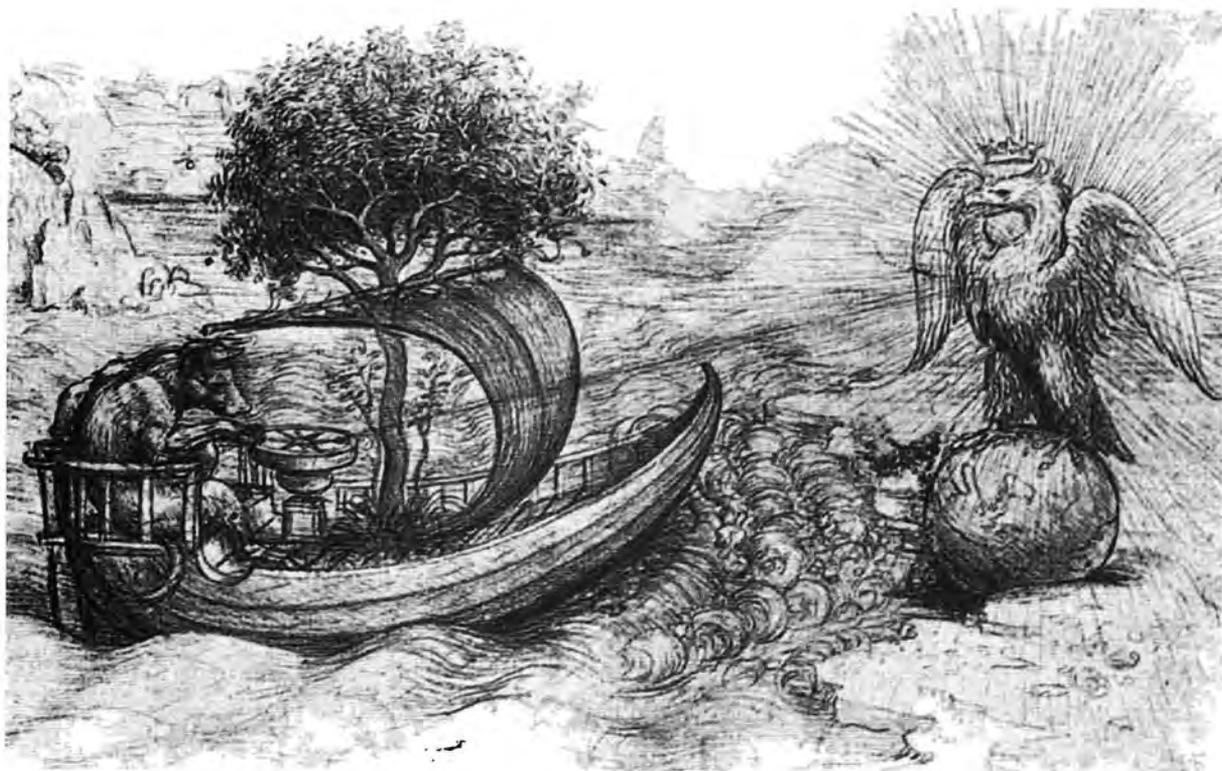
Handwritten notes on the right side, below the smaller diagrams, providing further anatomical details.

Handwritten notes at the bottom left, including a large letter 'A' and further anatomical descriptions.

Handwritten notes at the bottom center, continuing the anatomical descriptions.

Handwritten notes at the bottom right, providing final details and possibly a conclusion to the anatomical study.

Леонардо да Винчи. Сердце и легкие. Ок. 1513 г. Перо, тушь. Королевская библиотека. Виндзор



Леонардо да Винчи. Аллегория навигации. Ок. 1516 г. Перо, тушь. Королевская библиотека. Виндзор



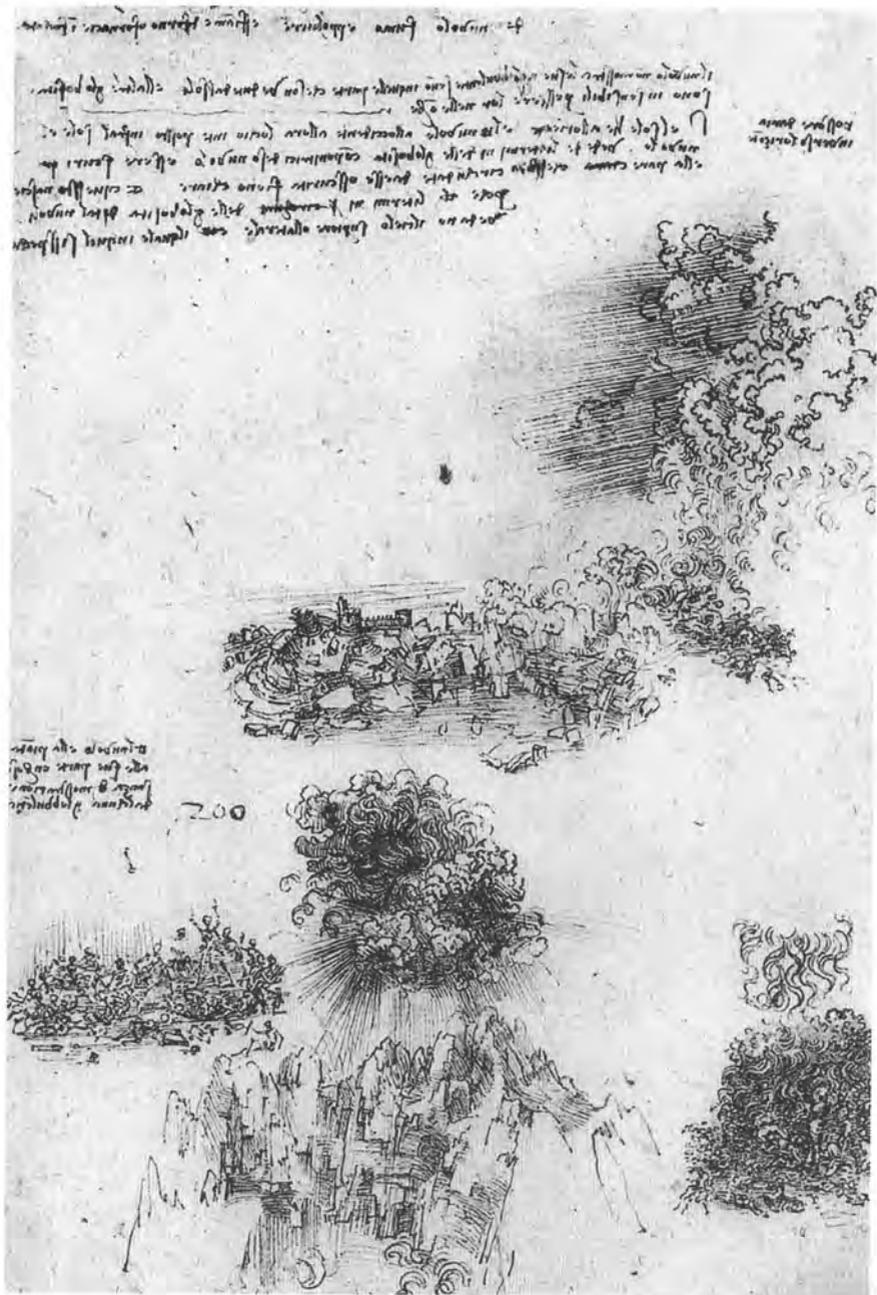
*Леонардо да Винчи. Сидящий старик. Ок. 1513 г. Деталь. Перо, тушь.
Королевская библиотека. Виндзор*



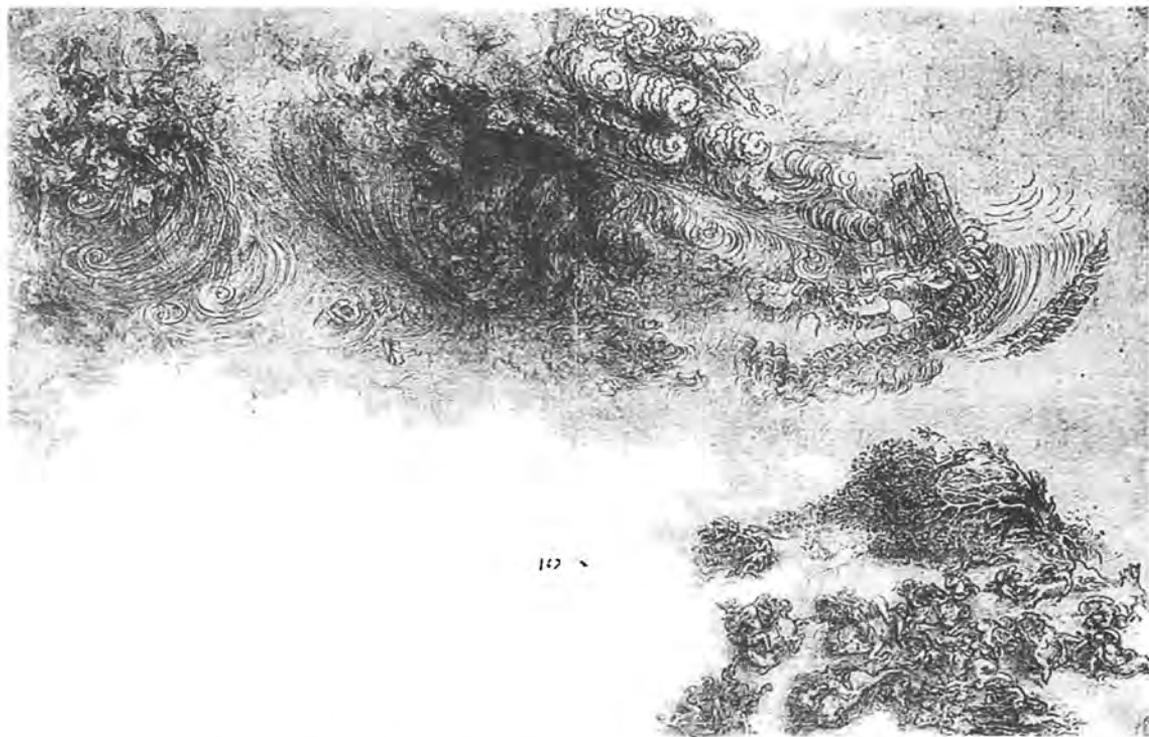
*Леонардо да Винчи. Карикатуры. 1490-е гг.
Перо, тушь. Королевская библиотека.
Виндзор*



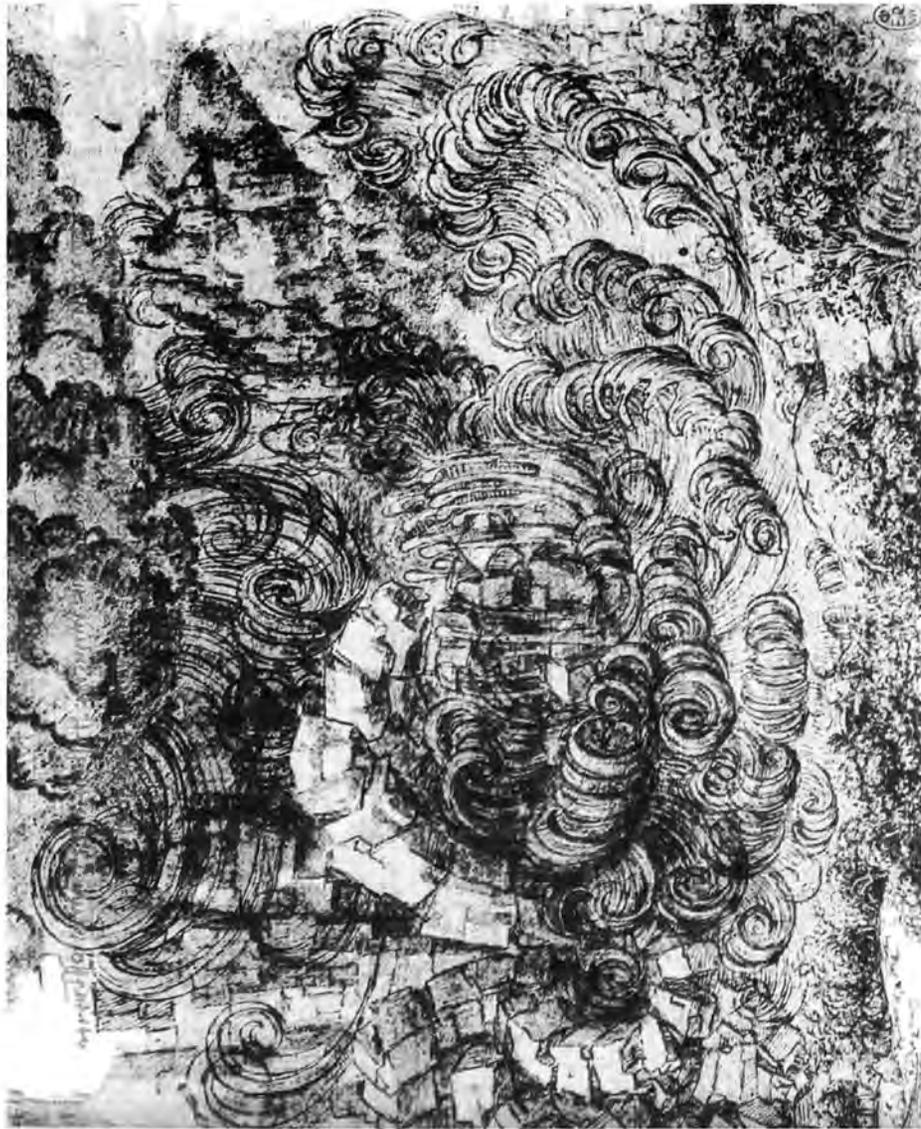
*Леонардо да Винчи. Карикатуры. 1490-е гг.
Перо, тушь. Галерея Академии. Венеция*



Леонардо да Винчи. Извержение вулкана. Ок. 1517 г. Перо, тушь.
Королевская библиотека. Виндзор



Леонардо да Винчи. Потоп. Этюд. 1515. Перо, тушь. Королевская библиотека. Виндзор



Леонардо да Винчи. Потоп. 1515. Перо, тушь. Королевская библиотека. Виндзор

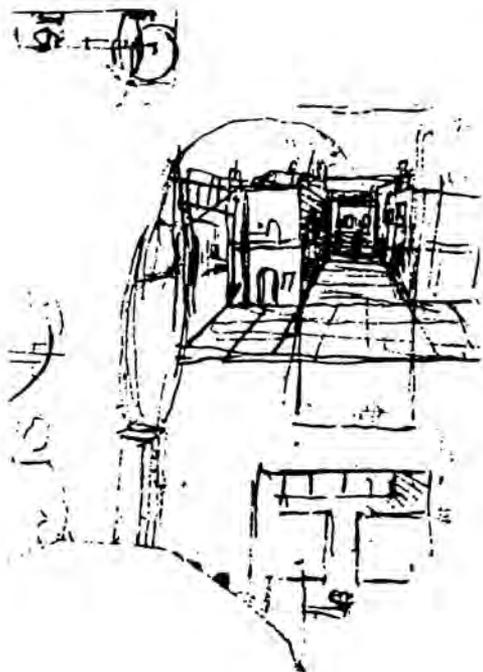


Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. Эрмитаж. Санкт-Петербург

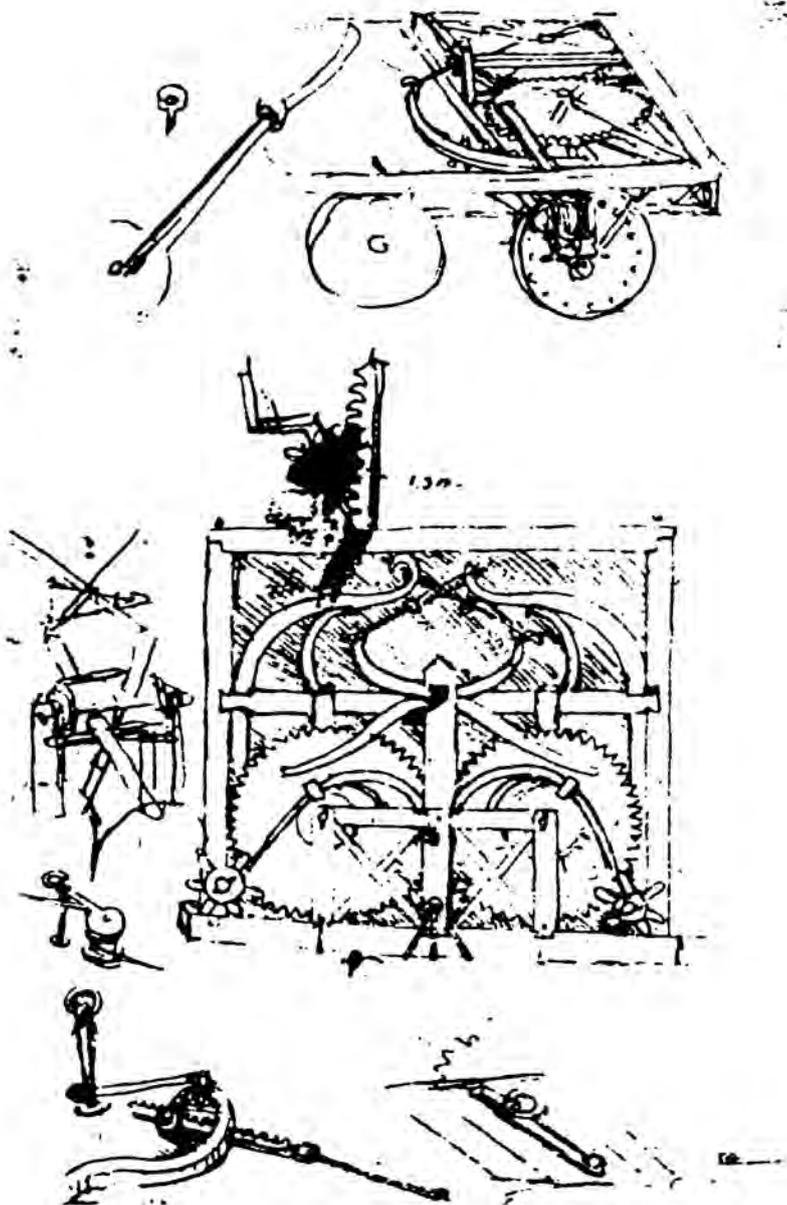


Леонардо да Винчи. Портрет Джиневры Бенчи. Вашингтон. Национальная галерея

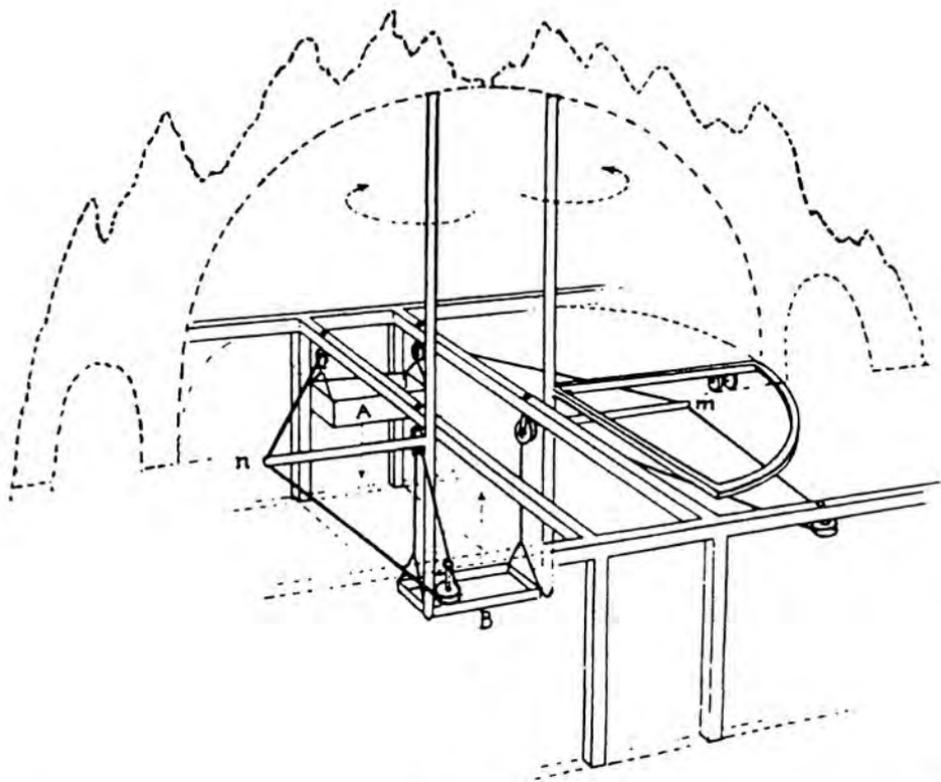
Леонардо да Винчи.
Атлантический кодекс. Лист 358v.
Фрагмент



Леонардо да Винчи.
Атлантический кодекс. Лист 358v.
Фрагмент

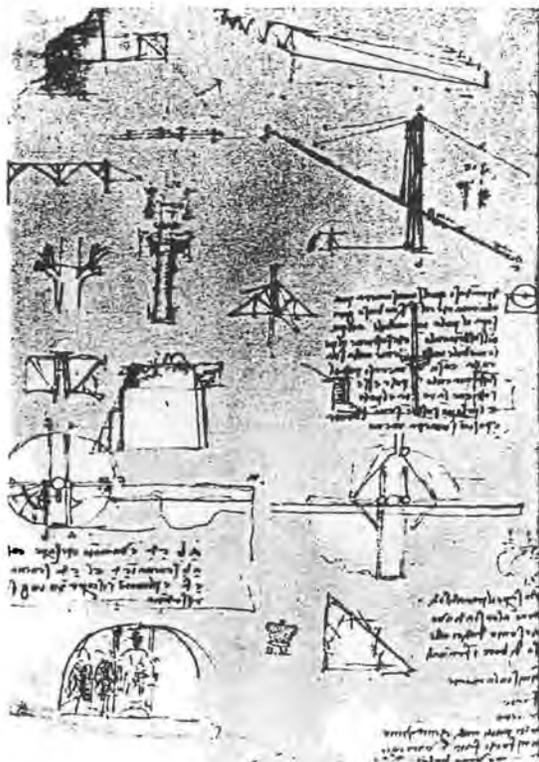


Леонардо да Винчи. Атлантический кодекс. Лист 296v. Фрагмент



Реконструкция К. Педретти устройства сцены для постановки "Орфей"

Леонардо да Винчи. Кодекс Арундель.
Лист 231v



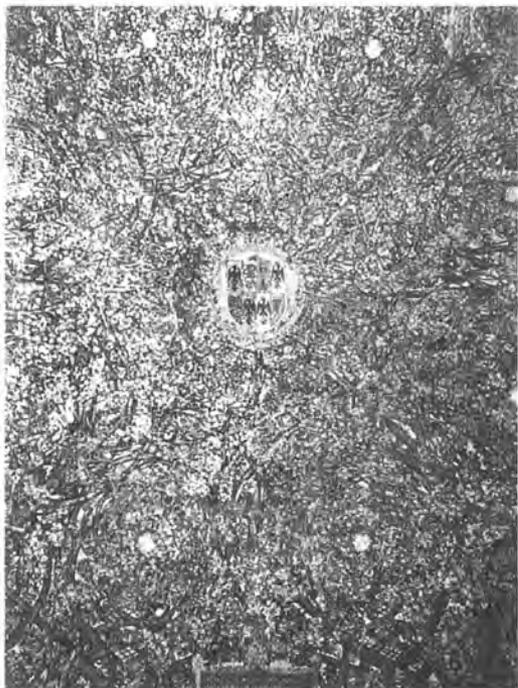
Леонардо да Винчи. Кодекс Арундель.
Лист 224r





*Леонардо да Винчи. Декорация Зала делле Ассе в Кастелло Сфорцеско в Милане.
Фрагмент свода. 1498*

*Леонардо да Винчи. Декорация Зала
делле Ассе в Кастелло Сфорцеско в
Милане. Фрагмент свода. 1498*



*Леонардо да Винчи. Декорация Зала
делле Ассе в Кастелло Сфорцеско в
Милане. Свод. 1498*

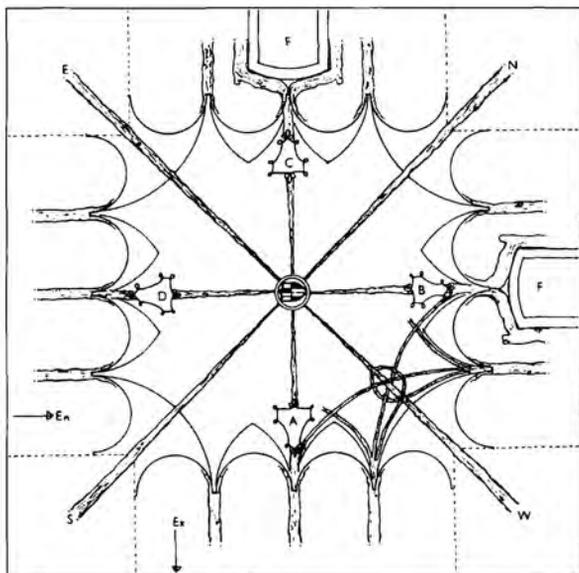
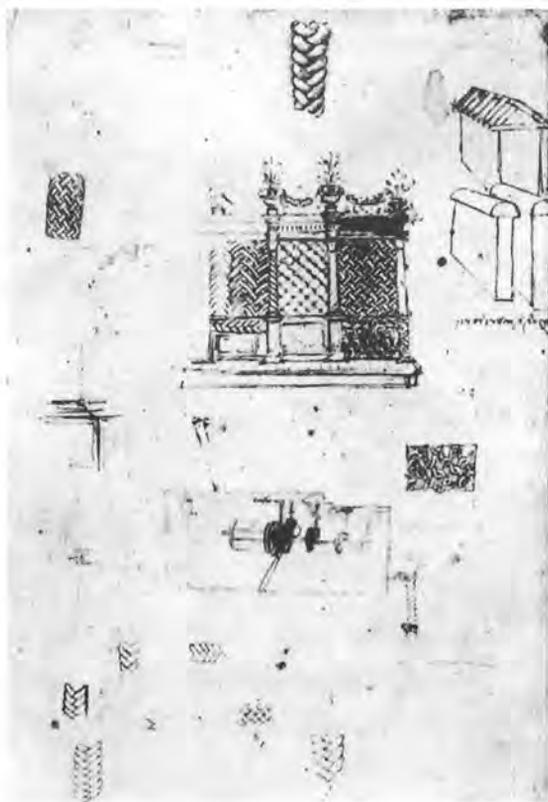
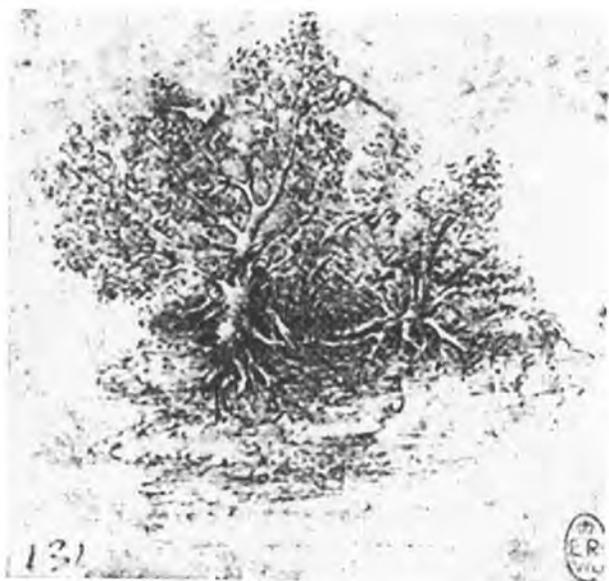


Схема декорации Зала делле Ассе
в Кастелло Сфорцеско в Милане



Леонардо да Винчи. Садовая
решетка. Атлантический кодекс.
Fol. 357 verso-a. 1488-1489.
Библиотека Амброзиана. Милан

*Леонардо да Винчи. Дерево.
Ок. 1503 г. Королевская
библиотека (№ 12402). Виндзор*



*Леонардо да Винчи. Дерево. Ок. 1503 г.
Королевская библиотека. Виндзор*

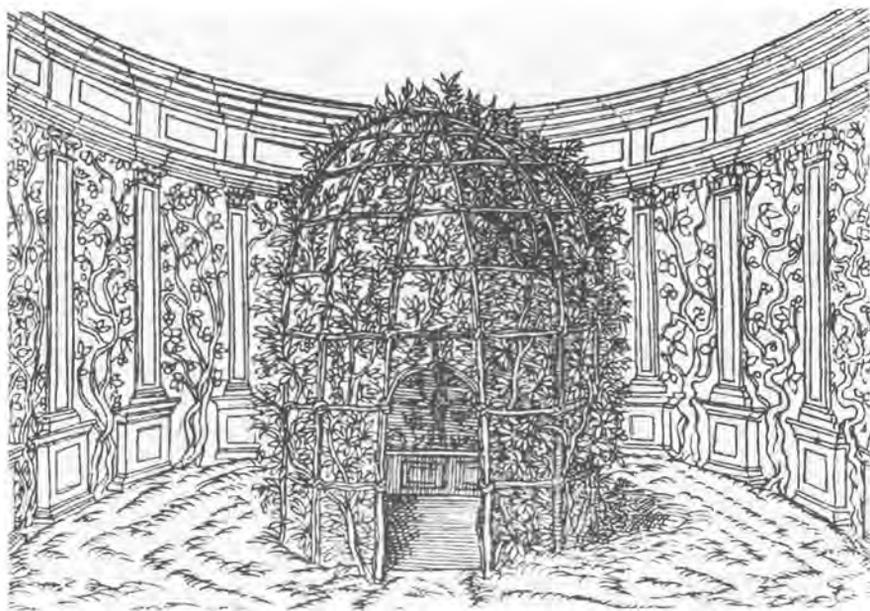


Леонардо да Винчи. Роцца. Рисунок. Ок. 1498 г. Королевская библиотека (№ 12431 recto). Виндзор

Эмблема Лодовико Сфорца с изображением дерева. Прорисовка архитектурной декорации. Пьяцца Дукале. Виджевано



Иллюстрация к роману Фра Франческо Колонна "Сон Полифила". Венеция, 1499



*Иллюстрация к французскому переводу романа Фра Франческо Колонна "Сон Полифила"
Париж, 1546*



*Постройка примитивной хижины. Иллюстрированное издание трактата Витрувия
"Десять книг об архитектуре" Чезаре Чезариано. Комо, 1521*



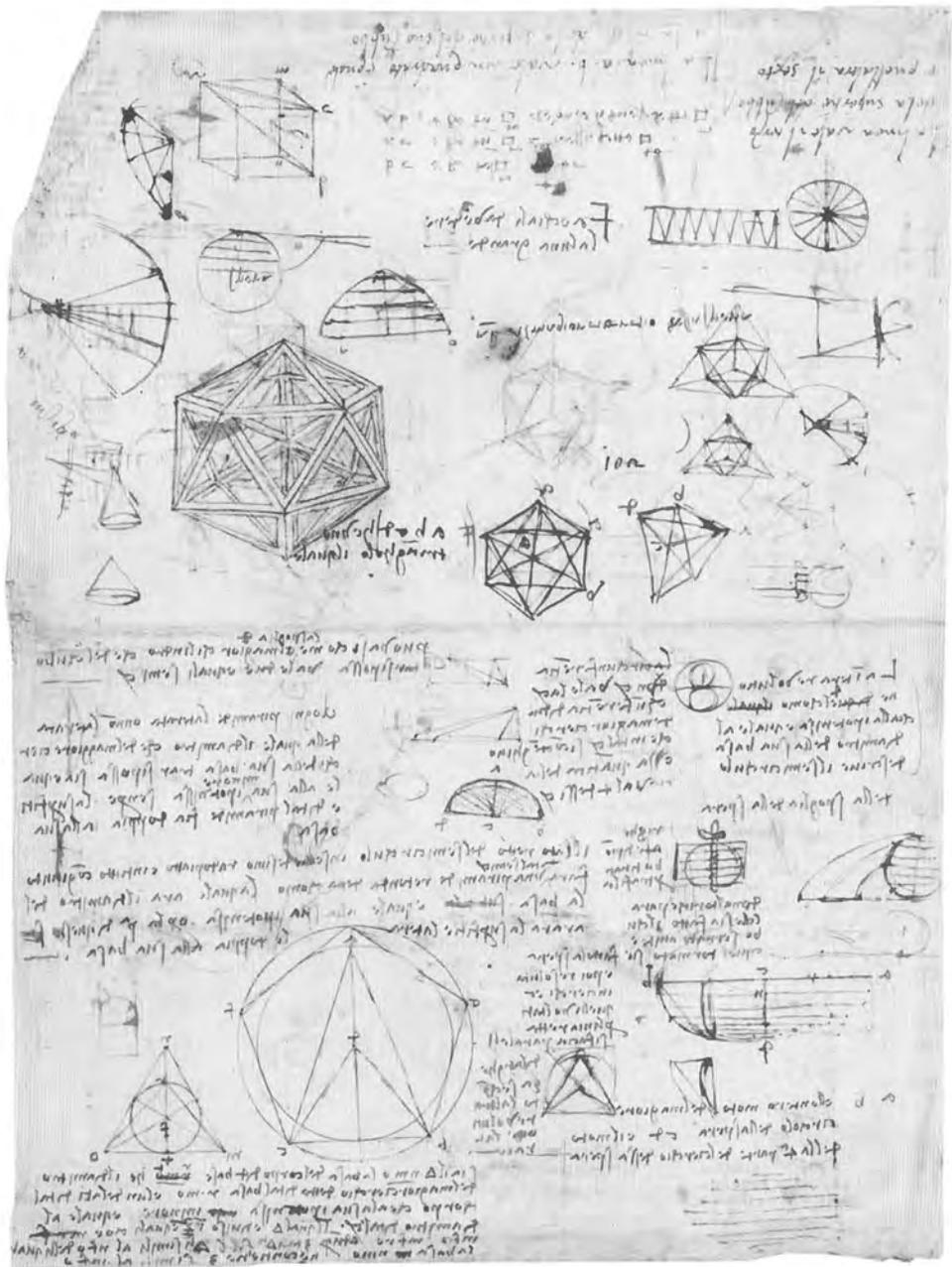
Леонардо да Винчи. Человек, обманутый цыганами. Ок. 1493 г. Перо, чернила. 26 × 20,5 см.
Королевская библиотека (RL 12495). Виндзорский замок



*Посещение цыган. Франко-фламандская шпалера. Фрагмент. Ок. 1490 г. 350 × 503 см.
Галерея прикладного искусства. Манчестер*



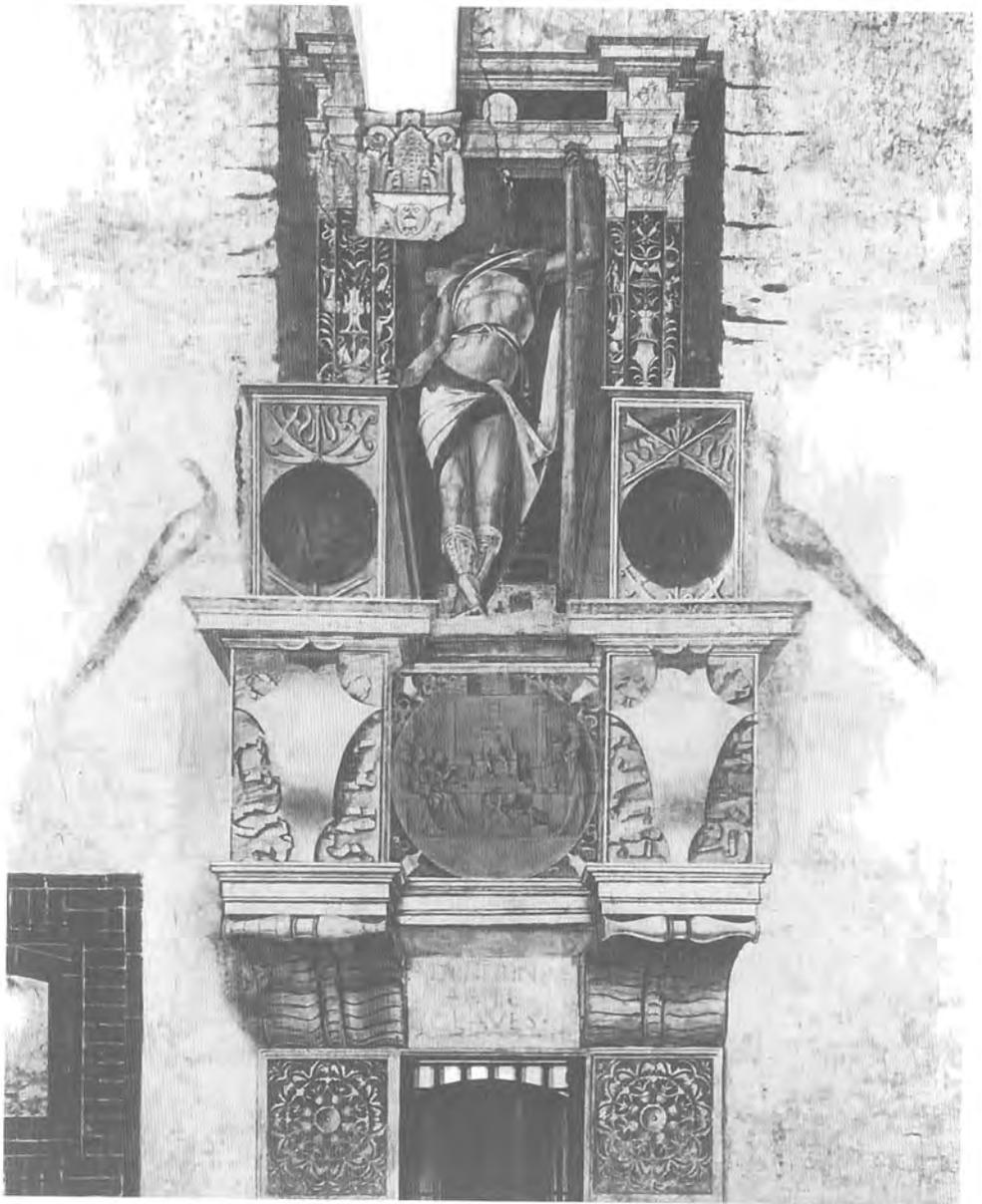
*Джорджоне. Аллегорический портрет солдата с цыганкой. 1505–1510. 72 × 56,5 см.
Музей истории искусства. Вена*



Леонардо да Винчи. Геометрические этюды. 1513–1514.
Атлантический кодекс. Лист 518r

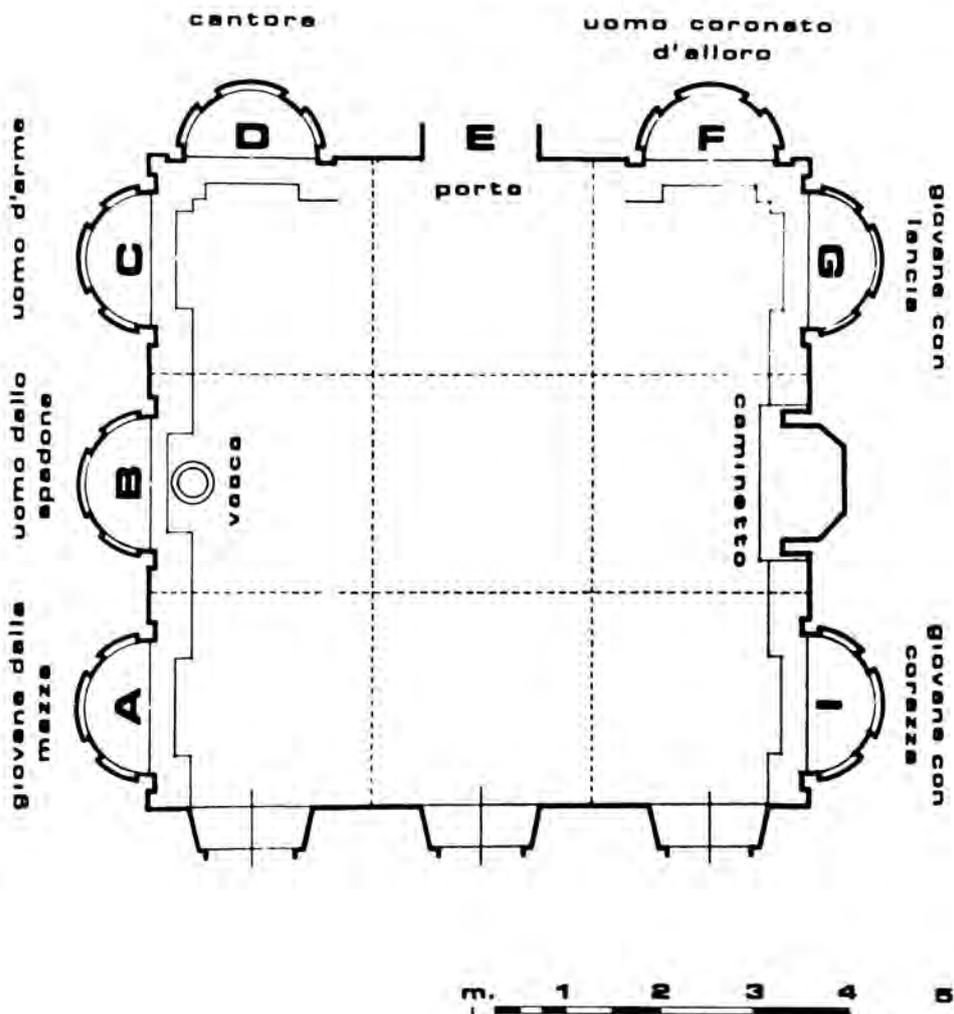


Винченцо Фоппа. Мальчик, читающий Цицерона. Фреска. 1462–1464. Галерея Уоллес. Лондон

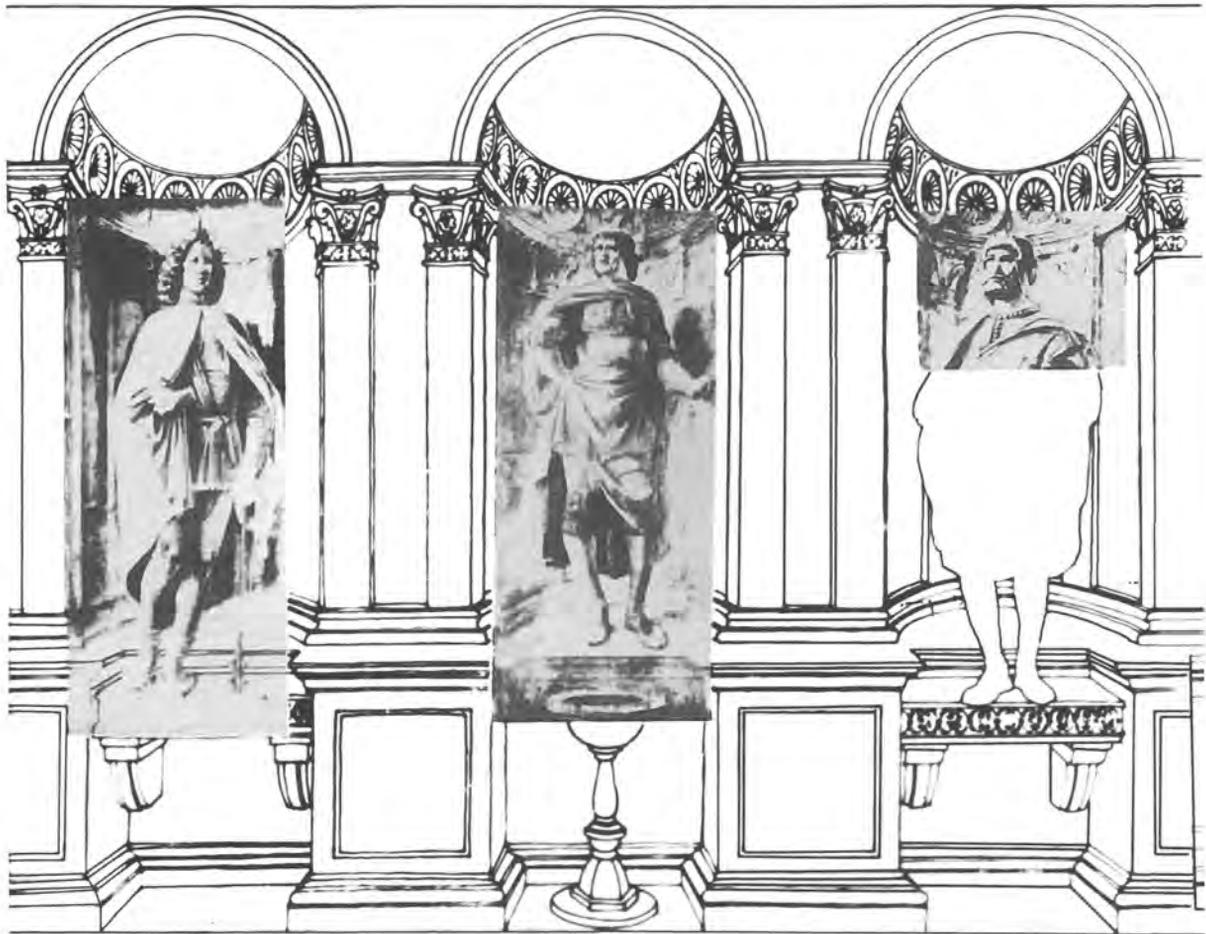


Бартоломео Суарди (Брамантино). Аргус. Фреска. 1490–1493. Каstellо Сфорцеско. Милан

Eracito e Democrito



Донато Браманте. Зал Вооруженных. Реконструкция (по Бруски)



Дonato Браманте. Фрески Зала Вооруженных. Реконструкция правой стены (рисунок Джованни Мулаццани)



Донатто Браманте. Гераклит и Демокрит. Фреска Зала Вооруженных. Галерея Брера. Милан



*Донатто Браманте. Юноша с жезлом. Фреска Зала Вооруженных.
Галерея Брера. Милан*



ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТИЛЬ ЛЕОНАРДО В СВЯЗИ С ЕГО МИРОВОЗЗРЕНИЕМ*

К.А. Чекалов

Масштаб рукописного наследия Леонардо потрясает, в особенности на фоне относительно скромного реестра определенно принадлежащих кисти мастера живописных творений. Не менее удивительна его калейдоскопичность, неожиданная смена тем и регистров: от математических примеров автор переходит к рецепту снадобья от мочекаменной болезни, а от пословиц (*garo cade chi ben cammina*, что-то вроде “тише едешь – дальше будешь”) – к записям текущих дел (что-то вроде нынешнего ежедневника) и констатации: “в Ломбардии у многих женщин растет борода”. В 1506 г. Леонардо попытался навести порядок в своих рукописях и сам ужаснулся царящему там хаосу¹. Важной приметой леонардовского стиля становится эскизность, неоконченность, своеобразная аналогия живописного *non finito* – в этой связи в его рукописях, особенно после 1508 г., очень часто встречается слово *eccetera* – “и так далее”². Из биографии Леонардо ясно, что бóльшая часть его инженерных и художественных проектов так и осталась нереализованной; на уровне стиля это оборачивается некоторой неустойчивостью в использовании глагольных форм, свидетельствующей о размытости границ между феноменом виртуальным и воплощенным в жизнь (хотя в одной из рукописей Леонардо очень определенно заявляет: “Озаботься итогом. Прежде всего подумай о том, чем дело кончится” – 139v)³.

Неподдельная взволнованность, интенсивность переживания свойственны некоторым, казалось бы, сугубо научным замечаниям Леонардо – например, известному фрагменту о Луне. По мнению А. Маринони, возможно, речь идет о заключительной части некоего утраченного трактата⁴. Вот как соответствующий фрагмент размещен в рукописи (K Ir):

la luna densa
e gra(ve) densa egrave
come sta la lu
na

* Статья представляет собой фрагмент из главы “Леонардо да Винчи”, подготовленной автором для второго тома коллективной монографии “История литературы Италии”, публикуемой издательством “Наследие”.

Здесь отображены пифагорейские представления об этом “плотном и тяжелом” небесном теле, которые, однако, Леонардо подвергал коррекции (так, он полагал, что поверхность Луны покрыта водой, которая отражает солнечный свет и объясняет лунное свечение). *Come sta* – в данном случае отнюдь не “как поживаете”, но “как это луне удастся удержаться (в пространстве)”, не упасть на Землю. Подобное обостренно-интимное переживание научной проблемы, подкрепленное к тому же намеком на строфу и отчетливой ритмической организацией, совершенно не свойственно трудам Галилея – хотя и в них присутствуют рефлексии поэтического видения звездного неба – и напоминает об анимистических акцентах у Альберти, наделявшего светила телесностью и перцептивной способностью (“взгляни, как луна истощается и не видит тебя” – трактат “О вилле”).

Отнесение Леонардо к гуманистам (Дж. Джентиле, С.М. Стам⁶) достаточно условно. Во всяком случае, по отношению к филологическому гуманизму он занимал явно критическую позицию. Кроме того, гуманисты проповедовали идеал уравновешенной, размеренной прозы, тогда как прозаические фрагменты Винчианца очень часто носят взрывной, исключительно драматичный характер. Тем не менее сохранившиеся два списка книг, имевшихся в разное время в библиотеке Леонардо, говорят о достаточно широком его кругозоре. Особенно впечатляет список из Мадридского кодекса: здесь представлены 116 названий (в списке из Атлантического кодекса всего 40), при этом 55 относятся к словесности. У Леонардо имелись, в числе прочих, сочинения Пульчи⁶, Буркьялло, Мазуччо, Овидия, Эзопа, “Корабль дураков” Бранта, “Фарсалия” Лукана, “Риторика” Цицерона, не говоря уже о книгах по медицине, анатомии, естественной истории. В списках фигурируют и гуманисты – Альберти (в творчестве Леонардо немало рефлексов по отношению к нему) и Маттео Пальмиери. Еще один гуманист – Поджо Брачоллини – представлен своими “Фаеттиями”, жанром, в котором пробовал свои силы и сам Леонардо. Леонардо были также известны труды схоласта XIV в., предшественника Оккама, Альберта Саксонского (он не раз упоминается в рукописях⁷). Прямые цитаты из того или иного источника у него встречаются редко; среди исключений – позаимствованный из “Никомаховой этики Аристотеля” (кн. 3) тезис: “Человек заслуживает похвалы или же порицания лишь в зависимости от пределов собственных возможностей”. Вероятно, здесь сыграло свою роль общение с Иоанном Аргиропулом, переводчиком и комментатором этого сочинения Стагирита.

Литературная позиция Леонардо отчасти проясняется из приписываемой ему терцины касательно Петрарки (Tr I V):

S'el Petrarca amò si forte il lauro
fu perchè gli è bon fra la salsiccia e tor(do);
i'non posso di lor giancie far tesauero.

(“Если Петрарка так любит лавр, то это объясняется тем, что он хорош как приправа к сосискам и дроздам. Что до меня, то я этим глупостям не могу умиляться”).

Подобного рода демонтаж одной из ключевых петраркистских метафор (lauro/Laura) и перенос поэтического символа в область житейской прозы перекликаются не только с традицией Буркьелло, но и с теми манипуляциями с петраркистской образностью, которыми занимался значительно позднее, уже в начале XVII столетия, Алессандро Тассони (“Рассуждения о стихотворениях Петрарки”, 1609). Но сказанное вовсе не означает, что поэтическое наследие Петрарки целиком отрицается Леонардо. Он даже иногда прибегает к микроцитатам из “Книги песен”. Речь идет о коротком фрагменте из Атлантического кодекса: “S’amor non è, che dunque” (не что иное, как первая строка 132-го сонета Петрарки: “Коль не любовь сей жар...”, пер. Вяч. Иванова). Наконец, в том же кодексе встречается и неточная цитата из “Триумфов”.

Отголоски характерной для круга Лоренцо Великолепного неоплатонической концепции любви да и других составляющих флорентийской версии платонизма у Леонардо встречаются неоднократно. Например, в том же кодексе Тривульцио речь заходит о притяжении любящего к предмету любви, причем в соответствующем пассаже просматривается ритмическая организация, заставляющая некоторых исследователей даже усматривать здесь набросок философской оды. В Атлантическом кодексе Леонардо пишет: “Душа желает пребывать в своем собственном теле, поскольку без изначально свойственных этому телу орудий не может ни действовать, ни ощущать” (Atl 59r). Это положение перекликается с одним из пассажей «Комментария на “Пир” Платона» Фичино (III, 1: corpora animis suis et junguntur avidissime...). Однако при внешнем сходстве тезисы Фичино и Леонардо едва ли не противоположны: у Фичино тело привязано к душе, у Леонардо – душа к телу; у Фичино связь эта произвольна, у Леонардо – носит органический характер. Точно так же и любовь Леонардо рассматривает в иной, чем автор “Платоновской теологии”, плоскости – он скорее ближе к тому варианту универсальной любовной философии, который разрабатывал Леоне Эбрео (“Диалоги о любви”, 1535). Выступая с филиппикой в адрес “авторов сокращенных изложений”, упускающих столь существенные для понимания истины детали, Леонардо указывает, что они наносят вред любви – здесь любовь неотделима от познания; именно целостное знание, в котором учтены разнообразные феномены реальности, и делает любовь совершенной.

В текстах Леонардо слабо ощущается тот острый интерес к многообразию человеческих типов, который ясно просматривается в его рисунках (в том числе гротескного характера⁸). Точнее, в рукописях присутствуют советы на этот счет (вроде необходимости заучивания различных вариантов носов или посещения бани ради пристального изучения человеческих типов), но результаты леонардовских наблюдений облекались исключительно в изобразительную, а не в словесную форму. Апологеты Леонардо, такие, как Джиральди Чинцио (“Рассуждения”, 1554), обращали внимание на возможные экстраполяции проделанных художником физиогномических наблюдений в область словесности (“Поэтам было бы полезно действовать по при-

меру Леонардо, “величайшего из живописцев”). При этом теоретики маньеристического толка (П. Ломаццо) делали акцент на гротескных персонажах, довольно широко представленных на рисунках Леонардо (их особенно много в английских коллекциях). Кроме того, Леонардо, как уже говорилось, мало интересовали социальные аспекты существования человека – лишь в том случае, когда оно приобретает апокалиптический характер, художник проявляет к нему интерес. Не случайно появление в одной рукописи рисунка “Повешенный Баццини” (один из участников антимедичейского заговора Пацци, казненный в 1479 г.). Но и здесь Леонардо остается бесстрастным наблюдателем в отличие от однозначно осудившего заговорщиков в своем “Комментарии” Полициано⁹. Своеобразная асоциальность сочетается в его творчестве с той исключительной объемностью психологической характеристики персонажа, которая, по мнению М. Дворжака, роднит Леонардо с Шекспиром, Шиллером и Гёте¹⁰. Сказанное относится, разумеется, к его живописным полотнам.

Обычно к литературным сочинениям Винчианца относят басни, фацетии¹¹ и пророчества, а также его “Бестиарий” (название условное). “Пророчества” на поверку достаточно разнородны (сам автор классифицировал их по семи категориям, что можно считать чисто литературным приемом). Присутствующая в них временами не то ветхозаветная, не то почерпнутая из милленаристских высказываний Савонаролы интонация не должна вводить в заблуждение; нередко это просто загадки (разгадки приводятся автором, как правило, в заглавиях; это сильно облегчает их понимание, поскольку “слишком общее определение не позволяет догадаться о конкретном предмете, который имеется в виду”¹²) “Пророчества” обычно связывают с прикладным назначением: речь идет о загадках, которыми Леонардо развлекал друзей и, возможно, двор Моро. Глагол в пророчествах неизменно употреблен в будущем времени, что придает невинной вроде бы загадке чрезвычайно солидный характер, возникает контраст шуточного и серьезного. Надо сказать, что пародийные, облекающие астрологию в карнавальные одежды пророчества под влиянием Леонардо становятся достаточно распространенным метажанром (в том числе у таких крупных писателей, как П. Аретино и Ф. Рабле). При этом у Леонардо не исключены злободневные социально-политические коннотации (так, фрагмент “О торговле раем” недвусмысленно отсылает к теме индульгенций).

Подчас пророчества истолковываются исследователями крайне тенденциозно, что позволяет выставить Леонардо гениальным провидцем (так, замечание о том, что “люди будут разговаривать друг с другом из самых отдаленных стран и друг другу отвечать”, истолковывается как предвидение телефонной связи, в то время как сам автор дает пророчеству недвусмысленный заголовок: “О писании писем из одной страны в другую”; в сходном ключе Леонардо приписывается прозрение телевидения, магнитозаписи, рок-музыки, сексуальной революции и авиабомб¹³).

В отличие от гуманистов, прибегавших к жанру басни главным образом в риторических целях, Леонардо фокусирует внимание на его гносеологической направленности; басня становится у него способом постижения законов природы и использования последних для оптимальной организации человеческого бытия. В основании “урока”, скрытого в его баснях, лежит познание человеком природных законов. Это лучше всего проследить на примере басни о мотыльке (С.А. 257v). Мотылек решает в силу своего тщеславия залезть в пламя свечи, обгорает и восклицает: “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” (пер. А.М. Эфроса). Так разворачивается трагедия слепоты, трагедия невежества, которое ведет к несчастью. По существу сюжет подключается к леонардовской апологии глаза, т.е. к одной из фундаментальных коллизий его мировоззрения. Интересно, что в другой рукописи (Тm 17v) содержится как бы конспект этой басни: “Гляди, как притягивает их к себе блеск пламени, как влекомы они слепым невежеством”. Под этой фразой – рисунки с изображением мотылька; ниже надпись: “О несчастные смертные, отверзьте очи свои”.

Остается открытым вопрос, были ли Леонардо известны басни Альберти – ведь сборник последнего, составленный в 1437 г. и предваренный обращением к Эзопу, вышел в свет лишь в 1582 г. Как бы то ни было, имеется лишь одна леонардовская басня (всего их около полусотни), перекликающаяся по сюжету с одним из образцов жанра у Альберти. Речь идет о следующем фрагменте из рукописи Н: “Лилия расположилась на берегу Тичино, а течение унесло и берег, и лилию” (пер. А.М. Эфроса). Лаконичный текст дополняет мастерски выполненный рисунок лилии. А вот как тот же сюжет изложен у Альберти: “Цветок лилии, утрашившись приближением потока и побледнев, все тщание и все помыслы свои устремил на то, чтобы с достоинством, по старинному обычаю поприветствовать самые высокие и могучие из волн, но в конце концов, когда вода накатила на него, был сметен волною; меж тем он несомненно обрел бы спасение, когда б не пожелал возвыситься над нею”. В версии Альберти просматривается выделенная нами ранее забота о риторической отделке; у Леонардо же доминируют лаконизм и убедительность. Налицо и коррективы смысла: у Альберти доминирует тема пагубного высокомерия, у Леонардо – трагизм житейского круговорота, непостижимость бытия.

К числу басен обычно относят и историю об очаге и котелке (С.А. 321). Однако сам автор не дает в этом случае подзаголовка *favola*. Кроме того, в рукописи приводятся три варианта этого сюжета, один из которых обрывается, а два других представляют собой две различные жанровые и стилистические версии. В современных изданиях они часто репродуцируются встык, как единый текст, причем первый вариант следует за вторым, что нарушает реальную логику работы над текстом. Между тем в первом варианте притчевое или басенное начало выражено гораздо явственнее, чем во втором. Сюжет неза-

мысловат: едва тлеющий огонь, получив неожиданную подпитку, разгорается с удвоенной силой, “кроткий, спокойный нрав свой обратив в несносную раздутую гордыню” (вариант 1). Тема гордыни, которая грозит самому существованию огня (ведь языки пламени уже лижут верхний край котелка, так что его содержимое вот-вот зальет пламя), совершенно изъята из второго варианта, который заканчивается на оптимистической ноте (“взметнувшееся вверх пламя в восторге перешучивалось с окружающим воздухом и улаждало слух тихим потрескиванием”). Второй вариант отмечен не только явным уклонением от морализации, но и особым стилистическим изяществом, мастерством звукопередачи, искусным соединением собственно философских (и эзотерических; не случайно кухарка не просто разжигает, но “воскрешает” огонь; к тому же она не просто кухарка, но *ministra della cucina*) коннотаций с точными бытовыми наблюдениями. Можно сказать, что здесь берет верх то восхищение Леонардо красотой и мощью огненной стихии, которое просматривается во многих других рукописных фрагментах, особенно в Атлантическом кодексе (в одном из них Леонардо усматривает сходство сердцевины пламени с человеческим сердцем, и это не чисто внешнее уподобление: огонь – принцип жизни всего живого, как сердце – двигатель человеческого организма). Отметим, что у Данте в начале “Рая” “за искрой пламя ширится вослед” (I, 34); присутствует этот образ и в “Пире” (III, 1) как метафора зарождения любовного чувства; эти коннотации, однако, в басне Леонардо никак не развиты. Есть и другие примеры того, как Леонардо настойчиво возвращается к одному и тому же фрагменту, отделяет стиль, множит бытовые подробности, а затем, словно бы в очередной раз убедившись в том, что совершенству нет предела, оставляет фрагмент незавершенным.

Вообще морализации явно не представлялись Леонардо сущностной чертой жанра – в ряде случаев они носят совершенно дежурный характер, а подчас и опущены. Иногда перед нами всего лишь односложный конспект или даже название басни, не подкрепленное никаким конкретным сюжетом (“Басня о языке, кусаемом зубами”). Во всех этих случаях житейский, часто незначительный, эпизод явно кажется автору несравненно более интересным, чем возможность выявления на его основе универсальной морали. Как пишет в этой связи Л.М. Баткин, “Леонардо взрывает традиционный жанр, делая не казус упаковкой для морали, а мораль поводом для казуса”¹⁴.

Что касается “Бестиария”, то, видимо, он должен был служить подготовительным материалом для рисунков Леонардо (а также для “Дамы с горностаем”). В результате возникло нечто родственное широко распространенному в ренессансной культуре жанру “эмблемата”, сборника аллегорических изображений. (Вполне полноценные эмблемы, сочетающие энигматический рисунок с лаконичным текстом, встречаются в различных рукописях Леонардо.) Бестиарий не рассеян по отдельным рукописям (как в случае с баснями), а в компактном виде входит в состав кодекса Н (листы 5–27). В отличие от многих других сочинений Леонардо он написан аккуратным почерком, образует сплошной текст с небольшими корректив-

ми, т.е., так сказать, обладает внешними признаками дефинитивности. По форме “Бестиарий” далек как от достаточно изысканных басен, так и от холодной стилистики педагогических сочинений Леонардо. Если источники басен и фацетий в большинстве случаев неясны, то в отношении Бестиария дело обстоит как раз наоборот: в основном Леонардо черпает здесь из анонимного трактата “Цвет добродетели”, поэмы “L’Asegha” Чекко д’Асколи, “Книги о сокровище” Брунетто Латини, “Естественной истории” Плиния в переводе Кристофоро Ландино (1476), а также из очень популярной в эпоху Возрождения “Иероглифики” Горраполлона (1505). Сопоставление с оригиналами позволяет уяснить себе метод работы Леонардо с первоисточником, его умение преодолеть многословие исходного текста и выработать энергичный внутренний ритм. Заметно, что в леонардовском бестиарии по сравнению с Плинием снижается количество домашних и самых распространенных зверей; акцент переносится на диких, экзотических и мифологических животных. Фрагмент о слоне у Леонардо приближен к своего рода стихотворению в прозе; многие детали, относящиеся к одомашниванию слонов, а также к использованию их в ведении военных действий (Плиний Старший “Естественная история”, VIII, 11) опущены. Слон становится прежде всего символом надежной и обращенной на благие цели энергии, универсального добра. Наконец, ощущается повышенное внимание к тем животным, которые обычно связываются с любовными мифами (горлица, единорог, верблюд, летучая мышь). Что касается обостренного интереса Леонардо к лошадям (о котором вполне обоснованно писал Вазари; интерес этот отразился в первую очередь в многочисленных рисунках), то здесь он почти не просматривается.

В каком-то смысле к “Бестиарию” примыкает описание страшного морского великана родом с Атласских гор (мы встречаем его в двух местах Атлантического кодекса – С.А. 265 и С.А. 852r), предназначенное для вполне конкретного лица – флорентийского писателя и путешественника Бенедетто Деи (он одно время жил в Константинополе, а затем поступил на службу к Медичи). Приводимый в первом пассаже портрет напоминает не только описание Люцифера у Данте, но и многочисленные зарисовки Лукавого в средневековой литературе: черная устрашающая физиономия, выпученные красные глаза, темные густые брови, желтые зубы, толстые губы, колючие усы. По мере чтения страх сменяется веселым удивлением; скорее речь идет о наброске шуточного письма – ведь именно Деи и должен был явиться для Леонардо основным источником познаний касательно заморских стран, а не наоборот. Ощущение розыгрыша подкрепляется и финальной репликой Леонардо. Во втором варианте письма акцент переносится на своего рода “гигантомахию”: толпа набрасывается на оступившегося и растянувшегося на земле гиганта, а он приходит в себя и, как Гулливер, разбрасывает людишек. Миф о гигантах вообще достаточно часто актуализуется в искусстве Ренессанса. Леонардо явно стремится придать ему героико-комический оттенок.

Однако считать вслед за Н.Я. Берковским, что басни и предсказания представляют собой “самое примечательное из созданного Леонардо – художником слова”¹⁵, означает недооценивать степень литературной обработанности собственно научных выкладок Леонардо. Их традиционно публикуют в составе разного рода подборок и антологий, причем критерием отбора становятся те фрагменты, где Леонардо выступает как пионер тех или иных научных и технических идей. Между тем для понимания вклада Леонардо в формирование итальянской научной прозы оказываются значимы и другие фрагменты, изобилующие сравнениями, антитезами, гиперболами, внезапными колебаниями от метафизических вопросов к бытовым и этическим.

С другой стороны, заметно осознанное стремление Леонардо к выработке научного дискурса на вольгаре – и здесь он нередко прибегает к использованию латинизирующего синтаксиса: обилие инфинитивных конструкций, постпозиция глаголов, препозиция прилагательных (*cresciuta terra, circumdatrice aria, bisognosa aqua*), возвышающая стиль адъективация существительных (*le ombrose cose, la popilla tenebrata*). Но по сравнению с намерением гуманистов восстановить в полном объеме классический латинский стиль, во всей его чистоте и изяществе, да и с причудливым латинизированным вольгаре благосклонно встреченной гуманистами “Гипнэротомехии Полифила” подобное стилизаторство у Леонардо было очень робким. К тому же оно очень часто сочетается с некорректным, близким к фонетическому письмом. Понятно, что точность научной терминологии еще не характерна для его сочинений; так, под “кубом” Леонардо может подразумевать и шестигранник с разновеликими гранями, а *nervi* у него может означать и “нервы”, и “сухожилия”.

Сочетание поэтичности с инженерной и научной точностью – важная особенность многих фрагментов Леонардо. “Птица – это инструмент, движущийся на основании математических законов”, – писал Винчианец, часто, по свидетельству Вазари, на базаре выпускавший птиц из клеток. Именно птице посвящен один из самых знаменитых фрагментов Леонардо (V.U. cor 2 b). Замечание о “великой птице”, которая должна стартовать со “спиной великого Лебеда” (т.е. Лебяжьей горы в Тоскане, близ Фьезоле), звучит как пророчество воздухоплавания; симптоматично, что Леонардо комбинирует в данном случае высокопарный латинизм *magno* (вместо *grande*) и разговорную форму *cecero* (вместо ученой *cigno*, которая представлена у Данте и Петрарки, да и в другом фрагменте самого же Леонардо, где речь заходит о “лебединой песне”). Вместе с тем ему присущ особый интонационный рисунок (можно уловить здесь двенадцатисложник), что заставляет воспринимать фрагмент как поэтический. Поэтическое начало прослеживается и в приводимом в Атлантическом кодексе (С.А. 220) описании взлета птицы “по кругу, без взмахов крыльями, но при содействии ветра”, где чрезвычайно выразительно передана последовательность движений; фрагмент перекликается с басней об иве и сороке из того же кодекса. Птица, несомненно, воспринимается Леонардо как аллегория человеческой жизни.

Присущие Леонардо-художнику зоркость, умение тщательно проработать детали и сделать их объемными и зримыми переходят в его тексты. Благодаря этому Леонардо удается, например, живо и с претензией на документальность воссоздать местность, где он никогда не бывал (Кипр, Кавказ). В набросках писем, якобы адресованных к Диодарио Сирийскому (С.А. 573v), Леонардо описывает разнообразные впечатления, включая унесшее много жизней наводнение. На основе соответствующих пассажей даже возникла гипотеза о якобы осуществленном Леонардо путешествии на Восток (между 1473 и 1486 гг.).

Но и сухие математические расчеты могут неожиданно перерасти в игру фантазии. Так, С.А. 909r – пример того, как мир бесконечно больших чисел становится для Леонардо источником своеобразной “поэтики изумления”: он приводит двадцатипятизначное число (20^{39}) причем наслаждается длинной чередой “миллионов миллионов”. Примечательно, что речь идет о записи, сделанной еще до того, как Лука Пачоли побудил Леонардо к занятиям геометрией и арифметикой. Правда, и Альберти в “Математических забавах” склонен сопрягать точный расчет с *cose gioconde*, но он при этом имеет в виду лишь облегчение, оживление занудных измерительных операций.

Иногда Винчианца именуют мастером афористической формы. Здесь важно подчеркнуть уникальное умение Леонардо стягивать воедино частное и общее, феноменальное и ноуменальное. Леонардовская проза – совокупность разновеликих, а в основном мелких (не более полстраницы) фрагментов. Но дискретность еще не означает отсутствия внутренней упорядоченности, самоорганизации каждого из фрагментов. Эскиз, набросок, коих столь много среди рисунков Леонардо, становится в то же время основополагающим литературным жанром великого ученого, внутри которого идет интенсивный процесс индивидуации формы. От drobных эскизов Леонардо явно хотел бы перейти к тотальному, охватывающему собой весь универсум тексту (к чему-то наподобие новой “Комедии”); но проект этот, просматривающийся в его записях конца 90-х годов, остается виртуальным, составляет скрытую энергетику фрагментов. Сам читатель призван навести смысловые мосты между ними, “расслышать” наследие Леонардо как грандиозную симфонию.

“Трактат о живописи” обращен не только к собственно искусствоведческой проблематике, он затрагивает и общеэстетическую область. Гуманисты именовали живопись “немой поэзией” и тем самым, с точки зрения Леонардо, принижали ее; зато Кастильоне в “Книге о придворном” (I, 49) устами Лодовико да Каносса восхваляет этот вид искусства. Леонардо в своей апологии живописи настаивает на универсальном характере иконического языка, который не требует перевода и понятен представителям всех национальностей. Заметно узкое понимание автором сути поэзии: фактически он сводит ее к “передаче слов беседующих между собой людей”. Но это означает, что Леонардо имеет в виду прежде всего театраль-

ный род и гуманистический диалог – сам он в большинстве случаев избегает прямой диалогизации, хотя образ незримого собеседника (ученика, оппонента) для него очень важен.

Поэзия, с его точки зрения, труднее воспринимается аудиторией, для ее понимания часто требуются комментарии. Еще один повод для иронии Леонардо – неэффективность поэзии как средства убеждения (“выбери поэта, который описал бы красоты женщины ее возлюбленному, и выбери живописца, который изобразил бы ее, и ты увидишь, куда природа склонит влюбленного судьбу”; пер. А.А. Губера). Все это связано с тем, что поэзия фактически лишена собственной “площадки” (“не имеет собственной кафедры”) и постоянно вынуждена вторгаться на территорию философии, астрологии (т.е. астрономии), риторики и т.д. Эта позиция идет вразрез с позицией некоторых ренессансных теоретиков поэзии, и в первую очередь с “Наугерием” Дж. Фракасторо, где универсализм содержания, умение автора вникать в самые разнообразные материи как раз выставляется важным достоинством поэтического сочинения. Характерное для Фракасторо слияние поэтики с риторикой для Леонардо неприемлемо; он – хотя нигде об этом напрямую не говорится – ставит риторику выше поэтики; не случайно он столь обстоятельно рассуждает об искусстве передачи смысла беседы и характера персонажа в мимике и жесте и с блеском воплощает соответствующую теорию в “Тайной вечере”. Что же касается поэзии, то ее понимание, с точки зрения Леонардо, особых усилий не требует – в отличие от чтения “книги природы” (Madrid I 87v).

Прославляя живопись, Леонардо не избегает традиционных экфрастических топосов (рассказ о ласточках, которые подлетали к картине и садились на изображение железных решеток). Но в целом подход к живописи носит у него онтологический характер; живопись и философия выглядят в представлении Леонардо как два инструмента познания природы. Высмеивая поэта за манипуляции научной проблематикой, автор “Трактата” считает чем-то совершенно необходимым наличие самых разнообразных познаний у живописца; если Альберти считал, что художник должен разбираться в истории, литературе и математике, то для Леонардо подобный список безграничен. Однако чистая философия угнетает его своей абстрактностью; по Леонардо, отвлеченное рассуждение в обязательном порядке следует подкрепить практикой глаза.

Первостепенную роль во второй книге “Трактата” играет апология глаза. О зрении “как об источнике величайшей для нас пользы” пишет Платон в “Тимее” (47a), так что и в этом случае Леонардо подключается к неоплатонической традиции (тема света и зрения – одна из важнейших у Фичино). Однако для Платона глаз – лишь посредник в процессе познания, тогда как Леонардо поет ему осанну: “Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира?.. 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 дру-

гих вещей, созданных Богом!” (пер. А.А. Губера). Именно через зрительное восприятие может быть выявлена объективная картина мира; глаз для Леонардо становится своего рода фокусом реальности¹⁶. Этот пассаж соотносится с характеристикой глаза как “зеркала души” (в Атлантическом кодексе) и непритязательной факцией о цвете глаз (Там же). Да и в “Баснях” очень ощутим приоритет именно зрительного восприятия – как мы уже видели, их автору удается найти выразительный вербальный эквивалент незамысловатым житейским сценкам и сделать их чрезвычайно зримыми.

“Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, которое оно имеет в качестве объекта” (Ash. 33v; пер. А.А. Губера). Данный мотив воспроизведен в различных рукописях Леонардо. Вместе с тем он напоминает строки из третьей канцоны “Пира” (стихи 52–53; пер. Н.И. Голенищева-Кутузова):

То примет полотно,
Во что себя художник превращает.

Это далеко не единственный случай переклички между Леонардо и Данте. Их объединяет общее стремление соединить поэтическую картину мира с естественно-научной, а самое главное – попытаться риторически осмыслить физические аспекты универсума. Примечательно, что Леонардо использует здесь алхимический термин “*transmutare*” – и зеркало, и ум художника в равной степени производят “переплавку” впечатлений от внешнего мира. (В других случаях он прибегает к алхимическим понятиям – например, “*invulganare*” – “прогреть на огне” – для описания процедур, отнюдь не связанных с Великим делом.)

Интересно сопоставить один пассаж из “Трактата” с очень известным сонетом Микеланджело “*Non ha l’ottimo artista alcun concetto...*” (известно, что взаимоотношения двух “титанов Возрождения” были далеко не безоблачными). Заводя речь о скульптуре, Леонардо дает весьма живое описание “творческого процесса” ваятеля: “...скульптор при работе над своим произведением силою рук и ударами должен уничтожать лишний мрамор или иной камень, торчащий за пределами *фигуры, заключенной внутри него...*” (пер. А.А. Губера; курсив наш). Здесь аристотелевское представление об имманентных вещам формах сопрягается с неоплатоническими обертонами. В сонете создателя “Давида” последние значительно усилены: работа ваятеля есть выявление изначально уже заключенной в материале Идеи (*concepto*). От этого, в дальнейшем развитого теоретиками маньеризма (в частности, автором комментария к сонету Бенедетто Варки¹⁷), мотива Микеланджело – также в неоплатоническом духе – переходит к любовной теме (сонет открывает цикл, посвященный Виттории Колонна). Леонардо же ставит акцент не на онтологической стороне дела, не на метафорических коннотациях мотива, а на вполне прозаических подробностях процесса ваяния (“великий пот, смешанный с пылью и превращенный в грязь”). Для него важно показать преимущества работы живописца, не сопряженной с большими физическими усилиями и обилием отходов.

Нередки случаи, когда в искусствоведческий дискурс у Леонардо инфильтруются элементы, которые можно было бы назвать новеллистическими. Так, рассуждая о том, как следует изображать на полотне человеческую фигуру, Леонардо призывает выражать личность через жестикуляцию и мимику; порядочный человек соблюдает степенность и достоинство, дурной – всем видом демонстрирует заносчивость и преувеличенно жестикулирует (С.А. 383г). К этому автор присовокупляет два житейских примера о глухих, один из которых понимал смысл разговора по жестикуляции и выражению лиц собеседников, другой же попросту читал по губам (психологизация жеста – одна из существенных коллизий ренессансного искусства, также от-рефлектированная у Альберти).

Мы уже касались значения для Леонардо огненной стихии. Между тем еще более важен для него мотив воды. Вообще роль четырех стихий явно переживалась им весьма обостренно как в творчестве (не случайно упоминает он мельком и Анаксагора; опирается здесь Леонардо и на Раймунда Луллия с его анализом взаимодействия стихий), так и в жизни. И роль эта не всегда положительная. Вода, увлажнившая стену трапезной миланского монастыря Делле Грацие, способствовала скорому разрушению “Тайной вечери”, – быть может, лучшего творения Леонардо. Роспись в Палаццо Веккио (“Битва при Ангиари”) пропала из-за неравномерного распределения расплавленной смеси, используемой как грунт. Да и приводимое в рукописи тревожное знамение в день начала работы (6 июля 1505 г.) соединяет в себе игру стихий (сильный ветер, падение банки с водой, сильный дождь). Совместная игра стихий (сильнейший ветер, снегопад, потоп, грандиозный пожар) определяет собой и апокалиптическую картину из уже упоминавшегося письма к Диодарио. И все же огонь воспринимается в первую очередь Леонардо как огонь очищающий, уничтожающий ложь, “выводящий истину из мрака”, в то время как вода является для него в каком-то смысле подозрительным элементом.

Впервые водный мотив возникает в рукописях Леонардо начала 1490-х годов (С 26v). Вода предстает в данном случае как одна из четырех стихий (вторая по счету), причем Леонардо отдает здесь предпочтение органицистскому подходу, усматривает фундаментальную аналогию между макро- и микрокосмом. Собственно, здесь Леонардо следует за Альберти (“О зодчестве”, кн. X, 3). Причем уже на первых подступах Винчианца к теме лежит печать дантовского влияния, и соответствующие фрагменты обретают ритмический рисунок, носят не столько естественно-научный, сколько универсальный характер. Автор “Комедии”, обращаясь к водной стихии, не только оперировал традиционными поэтическими топосами (уподобление круговорота жизни бурному потоку или мореплаванию), но и придавал им новое философское измерение (загадочная *fiutana*, “Ад”, II, 107–108). Между тем Леонардо, несомненно, воспринимал Данте в том же духе, что и круг виллы Кареджи, т.е. в первую очередь как создателя универсальной концепции бытия, напитанной платоновской символикой;

при этом трактат XIV в. “Вопрос о земле и воде” он определенно считал сочинением автора “Комедии”. Задача Леонардо – не упустить ни один из аспектов темы: “...напиши сначала о воде в целом и о каждом ее движении, а дальше опиши все виды дна и все вещества, из которых она состоит” (F 87v). В Кодексе Лестера (36v) речь идет о движении воды от внешнего края круглого сосуда к центру и обратно, причем Леонардо близко к оригиналу воспроизводит следующие строки из Данте (Рай, XIV, 1–6; пер. М. Лозинского):

В округлой чаше от каймы к середине
Спешит вода иль изнутри к кайме,
Смущенная извне иль в сердцевине.

Водная стихия – источник особой тревоги для Леонардо (у Данте – ветер). Эрозия почв, о которой говорится в Кодексе Лестера (32r) – еще не самое страшное из ее последствий. Грозной, разрушительной стихией предстает вода в описании кладбища кораблей у берегов Кипра (W 1259lv): “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” (пер. А.А. Губера и В.К. Шилейко). Затем соответствующие мотивы будут развиты в картинах потопа (Виндзорская рукопись). При этом ощущается некоторая ирония Леонардо по отношению к библейскому преданию о потопе (его продолжительность и достигнутый водой уровень вызывают у него большие сомнения).

В кодексе F и в Кодексе Лестера содержатся небольшие подборки текстов о капле, причем во втором случае речь идет о вполне законченном с нарративной точки зрения целом. И если отрывок на ту же тему из Атлантического кодекса отмечен динамизмом, ускоренным ритмом, то в рукописи F, напротив, как бы присутствует съемка рапидом. Мелкое как будто бы событие – формирование капли воды – становится предметом нарративной драматизации, неестественно укрупняется¹⁸.

Один из самых знаменитых фрагментов Леонардо – реестр относящихся к движению воды 64 терминов из Парижского кодекса I (72v). По всей вероятности, фрагмент относится к концу 1490-х годов. Мы приводим его (не полностью в силу большого объема) в переводе Л.М. Баткина, который кажется нам более удачным по сравнению с традиционно публикуемым переводом В.П. Зубова: “Бурление, круговращение, переворот, поворот, круговорот, пережат, погружение, всплывание, падение, вздымание, истечение, иссякание, ударение, разрушение, спад, стремительность, откаты, столкновения, разбивания, волнения, струи, вскипания, ниспадания, замедления, извивания, прямизна-неуклонность, рокоты, гулы, переполнять, нахлесты, прилив и отлив, обвалы, сотрясения, омуты, вымоины берегов, смерчи, пучины, наводнения...”¹⁹. Но никакой перевод не в состоянии передать уникальную ритмическую организацию оригинала: список открывают 14 тер-

минов, связанных между собой рифмой (аабббббааббаб), затем рифмовка сходит на нет, но сохраняется тяготение к ассонансам, игре контрастов и уподоблений.

Как уже отмечалось исследователями, этот и подобные ему перечни перекликаются со знаменитыми перечислениями Рабле – перекликаются, но лишь до определенной степени. У Рабле элементы списка подвергаются отчетливой десятиотизации, у Леонардо фонетические созвучия никогда не подавляют смысловой ценности слова. Он словно бы пытается передать в слове динамизм движения воды и тем самым укротить его²⁰.

Менее известен, чем фрагмент из кодекса I, но несомненно примыкает к нему ритмизованный пассаж о движении воды из Кодекса Арундель (f 210r). Он примечателен многократным использованием анафоры: "...подчас <вода> обрушивается вниз, все на пути своем сметая; подчас умиротворенно ниспадает; подчас буйный лик свой являет; подчас безмятежной и кроткой предстает; подчас в тонкие тучки с воздухом сливается; а подчас грозным ливнем раздражается; подчас в снег или град обращается; подчас мелким дождичком омывает воздух". Здесь просматривается то же стремление автора к игре параллелизмов и контрастов, а анафорическая структура напоминает о сакральной риторике; не исключено, что на Леонардо могли в данном случае повлиять знакомые ему по Милану и Флоренции проповедники (о возможном воздействии риторики Савонаролы на "Пророчества" уже говорилось).

Среди наиболее поэтичных строк Леонардо – фрагмент о буре, куда включен и знаменитый образ пещеры. "И влекомый страстной своей охотой, жаждущий увидеть великое обилие разных и необычных форм, сотворенных искусной природой, бродя порой среди сумрачных утесов, пришел я ко входу в некую большую пещеру; и перед нею, изрядно пораженный, не знающий, что это такое, я сильно согнулся, опершись левой рукой о колено... и часто наклонялся туда и сюда, дабы разглядеть, не виднеется ли что-либо внутри... И когда я какое-то время стоял, во мне вдруг проснулись две вещи: страх и желание" (пер. Л.М. Баткина²¹). Великая темнота внутри пещеры одновременно и притягивает, и страшит художника. Нельзя не сопоставить этот образ с пещерой у Платона. Однако у Леонардо она становится символом загадочной и в то же время бесконечно притягательной Природы, воплощенного Божественного творчества. В отличие от многих других фрагментов здесь присутствует обобщенная, лишенная конкретных деталей, символическая картина. Вспоминается полотно Леонардо "Мадонна в скалах", где пейзажный фон исполнен тайны, а пещера, возможно, соотносится с рождением Всевышнего²².

В глазах младших современников Леонардо был – в числе прочего – и выдающимся анатомом (Дж. Кардано именует его "dissectionis artifex"). При этом интерес этот носил не только естественно-научный характер – Леонардо подчеркивал, что знание соединений мускулов совершенно необходимо для живописца. В Виндзорской рукописи (одна из поздних) Леонардо рассуждает о тех трудностях, которые могут возникнуть перед исследователем этой материи.

“И если даже ты имел бы любовь к сему предмету, тебя, быть может, отшатнуло бы отвращение; но даже если бы этого не произошло, то, может быть, тебе помешал бы страх находиться в ночную пору в обществе подобных разрезанных на части, ободранных, страшных видом своим мертвецов; и даже если это не помешало бы тебе, быть может, будет недоставать точности рисунка...” (W. Ap. A. 4v.; пер. В.П. Зубова с нашими исправлениями). Столь четкое изложение трудностей научного поиска в дальнейшем можно обнаружить лишь у Галилея в “Звездном вестнике” и “Диалоге о двух главнейших системах мира”. Далее перечисляются и иные препятствия – отсутствие необходимого прилежания, незнание законов перспективы, отсутствие метода. В этом фрагменте Леонардо преодолевает как иногда свойственные его научной прозе разговорные интонации, так и сухую рассудочность трактата. Вместе с тем вообще присущее ему стремление рассматривать собственное бытие как нечто неотделимое от научного поиска достигает здесь своего апогея²³.

Нельзя не согласиться с точкой зрения Дж. Фумагалли: Леонардо оказывается в ряду первых прозаиков кватроченто; глубинный лиризм его прозы предвосхищает свершившееся лишь четыре столетия спустя освобождение словесности от “гнета стиха”²⁴. Стиль его напрочь лишен какой бы то ни было литературщины и устремлен к четкому соответствию слов вещам²⁵. И хотя влияние его сочинений оказалось неизмеримо более скромным, чем его живописи, все же ему многим обязаны не только Аретино и Рабле, но и теоретики искусства XVI в., и изучавшие “Трактат о живописи” импрессионисты. Наконец, что особенно важно, стиль научной прозы Леонардо (а не только его кинематика, о чем писал Э. Кассирер) предвосхищает Галилея²⁶, делает труды Винчианца необходимым связующим звеном между Данте и автором “Звездного вестника”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Bramly S. Léonard de Vinci*. P.: J.-C. Lattès, 1988. P. 398.

² Соответствующая проблематика подробно рассмотрена в трудах К. Педретти и Л.М. Баткина (*Pedretti C. “Eccetera: perchè la minestra si fredda” // Lettura Vinciana*. Firenze, 1975. Vol. 15; *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 230–237).

³ Цитаты из кодексов Леонардо приводятся в соответствии с общепринятыми аббревиатурами. Часть цитат дана по изданию: *Leonardo da Vinci. Scritti letterari / A cura di A. Marinoni*. Milano, 1974. В тех случаях, когда текст приводится по имеющимся русским переводам (по изд.: *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения. Минск; Москва, 2000), указывается имя переводчика; в остальных случаях перевод принадлежит автору настоящей статьи.

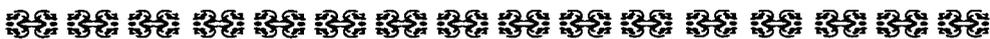
⁴ *Leonardo da Vinci*. Op. cit. P. 79.

⁵ С.М. Стам прибегает в отношении Леонардо к термину “мятежный гуманизм”; (*Стам С.М.* Корифей Возрождения: Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Саратов, 1991. С. 364).

⁶ Прозвище, данное Леонардо своему ученику Джан Джакомо Капротти – Салаи, – было позаимствовано им из “Морганте” (XIV, 73; Пульчи употребляет это слово абиссинского происхождения в значении “дьявольская сила”).

- ⁷ На связи идей Леонардо с теориями Альберта Саксонского особенно настаивал П. Дюгем (*Duhem P. Etudes sur Léonard de Vinci: Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu. P., 1906. Vols. 1–2.*)
- ⁸ См.: *Caroli F. Leonardo. Studi di fisiognomica. Milano, 1990.*
- ⁹ Сопоставление Леонардо с Полициано см., например: *Scarpati C. Leonardo e i linguaggi // Studi sul Cinquecento italiano. Milano: Vite e pensiero, 1982. P. 3–26.*
- ¹⁰ *Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М.: Искусство, 1978. Т. 1. С. 155.*
- ¹¹ См. о них публикуемую в настоящем сборнике статью И.К. Стаф “Ренессансные модели басни: от “Моральных лицезваний” Лоренцо Валлы к лицезвиям Леонардо да Винчи”.
- ¹² *Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.; Л., 1962. С. 111.*
- ¹³ См., в частности: *Хлебников Г. Странные тайны Леонардо да Винчи – инженера, писателя, пророка и художника // Моск. вестн. № 2. С. 178–187.*
- ¹⁴ *Баткин Л.М. Указ. соч. С. 280.*
- ¹⁵ *Берковский Н.Я. Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 30.*
- ¹⁶ См.: *Chastel A. Les notes de Léonard sur la peinture d'après le nouveau manuscrit de Madrid // Revue de l'Art. 1972. N 15. P. 19.*
- ¹⁷ См. об этом: *Панюфски Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999. С. 93–94.*
- ¹⁸ Подробнее об этом см.: *Scarpati C. Leonardo scrittore. Milano, 2001. P. 131–134.*
- ¹⁹ *Баткин Л.М. Указ. соч. С. 249.*
- ²⁰ *Scarpati C. Op. cit. P. 22.*
- ²¹ *Баткин Л.М. Указ. соч. С. 325.*
- ²² *Арган Дж.К. История итальянского искусства. М.: Радуга, 2000. С. 314.*
- ²³ Об анатомических текстах Леонардо см.: *Scarpati C. Op. cit. Cap. V.*
- ²⁴ *Fumagalli G. Leonardo. Omo senza lettere. Firenze: Sansoni, 1952. P. 5.*
- ²⁵ См.: *Bramly S. Op. cit. P. 111.*
- ²⁶ Интересно, что Галилей в “Диалоге о двух важнейших системах мира” упоминает Винчианца не как художника, инженера или философа, но именно как теоретика искусства (день 1). И здесь нет никакого принижения Леонардо-мыслителя, поскольку, чтобы обосновать свою концепцию восприятия человеком окружающего мира, Галилей прибегает именно к произведениям живописи (Микеланджело, Рафаэль, Тициан). Вероятно, будь Галилею известны рукописи Леонардо, он оценил бы их положительно именно как феномен словесности, ведь автор “Диалога...” обнаружил бы там ясность, определенность выражения и соответствие слов вещам, т.е. именно то, что пленяло ученого у Ариосто.





ПРОЕКТЫ И ФАНТАЗИИ
ПАДУАНСКОГО УЧЕНОГО XV в.
ДЖОВАННИ ФОНТАНЫ*

Н.В. Ревякина

О падуанском ученом Джованни Фонтане, получившем образование в Падуанском университете, в нашей науке практически ничего не известно. Исключение составляет одна небольшая заметка в журнале “Иностранная литература” (1984. № 12) о публикации двух зашифрованных рукописных трактатов (рукописи хранятся в Париже и Мюнхене) Джованни Фонтаны. В заметке, написанной на основе рецензии Франко Кардини в журнале “Eurogeo” рассказывается о трактате Дж. Фонтаны, посвященном человеческой памяти, для управления которой Фонтана создал целую систему приемов и механизмов, поражающих своей современностью и названных Кардини “компьютерами допромышленной эры”, а также о втором трактате, тематика которого, как сказано в заметке, позволяет поставить его в один ряд с сочинениями Леонардо. Этот трактат, по содержанию выходящий за рамки своего названия – “Книга о приспособлениях для ведения войны”, посвящен не только проектам военных машин; в нем описываются результаты оптических наблюдений, дается чертеж воздушного шара с самопишущим устройством для метеонаблюдений, содержатся проекты изобретений: самодвижущейся кафедры, музыкальных автоматов, фонтанов и даже механического черепа, которым Фонтана пугал монахов. Расшифровка трактатов и их издание с комментариями и вступительными статьями принадлежат Е. и Г.С. Баттисти¹.

Привлечь внимание к этому интересному падуанскому ученому в год леонардовского юбилея является главной задачей настоящего сообщения. Деятельность Джованни Фонтаны, человека разносторонних интересов и автора многочисленных проектов, отраженных в рисунках, свидетельствует о том, что XV век подготовил почву для творчества Леонардо, что талант его не появился сам по себе, что он не был гением-одиночкой, а был связан с эпохой, в которую творили Л.-Б. Альберти, М. Таккола и др.

В зарубежной науке о Фонтане писал в конце XIX в. фон С.Й. Ромоки в книге по истории взрывчатых веществ; 7-я глава этой книги посвящена ра-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 00-01-00291а.

боте Фонтаны, которая позже будет издана под названием “*Bellicorum instrumentorum liber*”². Немного позже вышла и отдельная статья об этой работе³. Интерес к Фонтане несколько оживился, когда в 30-е годы Л. Торндайк сумел убедительно доказать, что авторство работы “*Liber de omnibus rebus naturalibus*” принадлежит ему, а не Помпилию Азалию, под чьим именем книга вышла в Венеции в 1544 г.⁴ В 70-х годах, возможно в связи с публикациями рукописей о военных машинах Мариано Такколы (1971) и Анонима Гуситских войн (1971)⁵, появились статьи о Фонтане, который тоже писал о военных машинах⁶.

Джованни Фонтана родился в Венеции, видимо, в последние десятилетия XIV в. О его жизни и творческих планах, о работах, которые он написал или собирался написать, известно главным образом из его сочинений. Учился Фонтана в Падуанском университете, где изучал свободные искусства и медицину. В 1418–1419 гг. был ректором факультета свободных искусств. В 1421 г. получил степень доктора медицины. Его учителями в Падуе были Паоло Венето (ум. в 1429 г.), видный философ, учившийся в Оксфорде и Париже; возможно, математик Бьяджо Пелакани (ум. в 1416 г.), а математик, астроном и знаток музыки Просдочимо Де Бельдоманди (ум. в 1428 г.) был его другом.

В 1419–1440 гг. Фонтана работал в Венеции врачом, а после 1438 г. – коммунальным врачом Удине. Из Венеции он выезжал между 1420–1432 гг. в Брешу, чтобы передать известия от венецианского дожа кондотьеру Карманьоле. Выезжал Фонтана и в Болонью, чтобы изучить особую конструкцию алхимической печи (*formax*). Бывал также в Риме и на Крите. Умер он после 1454 г.

Помимо учителей источниками знаний для Фонтаны служили книги из его собственной библиотеки. Одна из них – итальянская рукопись XIV в. с 26 текстами, переведенными Герардо Кремонским или его учениками с арабского; среди них – работы по оптике, алгебре и геометрии, медицинские и астрологические труды арабского происхождения: Аль Кинди (“*De quinque essentiis*”, “*De gradibus compositarum medicinarum*”), анонимный “*Capitulum cognitionis mansionis Lunae*”), Табит ибн Курра (“*De motu octavae sphaere*”), Аль Фараби (“*De scientiis*”), Ариб ибн Саид (“*Liber apoe*”). Вторая рукопись – астрологического содержания⁷. В своих сочинениях Фонтана обращается также к работам Герона, Архимеда, Филона, Витрувия, ссылается на мыслителей XIV в. – Джованни де Донди, Иоанна де Линерийс, Пьетро д’Абано, Михаила Скота и Альберта Великого. Он знал Птолемея, но полагал, что их было два: один – космограф (его “*География*” была переведена Андже-ло Скарперия в 1410 г.), другой – автор “*Альмагеста*”. Фонтана читал путешественников – Марко Поло, Никколо Конти, бл. Одорика и др. Словом, он не был человеком *senza lettere*, как писал о себе Леонардо, и с уважением относился к воспринятому им знанию.

Сфера интересов Фонтаны очень широкая – от гидравлики до астрологии, от медицины до техники, от механики до мнемотехники.

Ранние его работы посвящены часам (“De horologio aqueo”, 1417 и “Nova compositio horologii”, 1418). Он старается связать часы с клепсидрой и часы с зубчатой передачей, описывает функционирование водяных часов. Он сообщает о своем намерении написать о весе, об использовании колес в часах и – шире – об использовании колес вообще, а также о постоянном и вечном движении.

В третьем раннем трактате (“Tractatus de pisce, cane et volucre”) Фонтана описывает методы точного измерения времени и движения в пространстве. Он пишет обо всех видах часов (водяных, земляных, воздушных и даже огненных, где время измеряется расходом свечи или сжиганием масла в лампаде); говорит о возможности создать механические часы, где мерой времени служит движение колес. Его вообще интересует измерение, и он проектирует инструменты для измерения высот и глубин путем бросания камня с высоты или всплытия на поверхность объектов с глубины. Он обсуждает известные ему примеры из древней литературы с Александром Македонским и другими людьми, которым якобы удавалось подниматься в небо и спускаться под воду.

Изобретения Фонтаны сопровождалась иллюзионистскими представлениями, организованными им в Падуе, – фигуры чертей, которые двигались под водой, наполненные химическими веществами, испускали лучи и пугали любопытных монахов. Его обманные artifizii приводили к тому, что даже мудрые люди начинали верить, что он вызывает адские силы.

Чтобы понять, сколь много вещей его интересовало, достаточно обратиться к его работе “Книга военных орудий” (“Liber bellicorum instrumentorum”, между 1420 и 1440 гг.)⁸. Название этой работы было дано позже, и оно не отражает ее содержания. Эта книга рисунков, которые сопровождаются подписями и разъяснениями. Подписи частично зашифрованы. На рисунках представлены военные машины для защиты и для осады, разрывные бомбы, зажигательные ракеты, механизированные стреляющие установки, машины для строительных работ (экскаватор с двумя лопастями, подвесная канатная дорога, подъемный кран), машины для поднятия тяжестей и для волочения, трубопроводы, лестницы разных типов, повозки, приводимые в движение зубчатой передачей, фонтаны, аппараты для измерения, толкаемые ракетой, автоматические музыкальные инструменты с гидравлическим или пневматическим управлением, механический орган, колокола, театральные маски, самодвижущиеся куклы-марионетки (ведьма, идущая по лестнице, дьявол), магические светящиеся эффекты, оборудование для акробатики, ключи для блокировки и разблокировки механизмов в движении, замки с алфавитной комбинацией, турбины, работающие от дыма, свечи длительного пользования, контейнер для разных жидкостей, зеркала, игрушки, хирургические инструменты для извлечения из ран гноя или излишка жидкости.

Работа Фонтаны “Книга обо всех естественных вещах” (“Liber de omnibus rebus naturalibus”, между 1450 и 1454 гг.) является энциклопедией естествознания. Она состоит из пяти частей, в которых даются сведения по ас-

трономии, метеорологии, географии, минералогии, ботанике и зоологии, о жизни людей; в ней затрагиваются философские вопросы (представления о человеке как микрокосме, идея свободы воли) и астрологические⁹.

Несомненно, многообразие интересов выделяет Фонтану. Но в нем поражает еще и сочетание книжного знания и опыта. Фонтана – ученый; его учитель Паоло Венето – большой знаток схоластической науки, – видимо, передал многое своему ученику. Правда, тот после освоения свободных искусств и естественной философии, преподаваемой на факультете свободных искусств, глубоко изучает медицину и становится врачом. Медицинский факультет Падуанского университета работал в тесном контакте с философами-естественниками с факультета свободных искусств, которые разрабатывали свой метод, основывая его на “осторожном анализе эксперимента”¹⁰. С другой стороны, сама медицина объединяла вокруг себя разные направления естествознания и более других наук была связана с опытом – наблюдением у постели больного и его лечением. Видимо, эти обстоятельства наложили отпечаток на стиль мышления ученого, и отсюда у Фонтаны уважение к опытному знанию. В общем, схоласт он необычный: он принимает эксперимент и доказательством считает то, что доступно проверке опытом.

К наблюдению Фонтана обращается еще с юности, заинтересовавшись, в частности, тем, как после дождя капли собираются вместе (проверял это при разном наклоне площади мостовой). Его интересовал ураган, случившийся в Венеции 10 августа 1410 г., который он наблюдает и пытается объяснить столкновением разных потоков воздуха¹¹.

Проекты Фонтаны рождаются не только из наблюдений и собственных размышлений, но и на основе чтения книг. Проектируя фонтаны, он многое почерпнул из древних книг Герона, Филона, из арабских сочинений, например Аль Кинди. Но он вносил и свое и очень гордился своими изобретениями: “Я, Иоанн Фонтана, изобрел новые фонтаны, частично созданные на основе древних, частично на основе собственного ума; и среди прочих хвалю тот, о котором я размышлял в другом месте в длинной и пространной речи”¹². И далее: “Из фонтанов, может быть, никакой никогда не был изобретен более искусно и не имел более длительного действия, чем этот, – говорит он об одном из фонтанов, – он также (плод) моей фантазии, поскольку я, Джованни Фонтана, всегда получал удовольствие от этих занятий”¹³.

Будучи в Удине, Фонтана проводил в горах опыты оптического характера и в результате сложных и тщательных наблюдений изобрел инструмент для тригонометрических измерений типа секстанта; его он описал в труде, который был утрачен, но сохранился компендий его – “De trigono balistario” (1438–1440). На основе проекта этого инструмента плотник сам построил инструмент. По проектам Фонтаны и, может быть, лично им самим делались разные занимательные вещи (фонарь латерна магика, плоды его фантазий – игрушки и фокусы, которые он демонстрировал на своих иллюзионистских представлениях).

Но Фонтана не техник-практик, а ученый изобретатель, который, проектируя, обращается и к науке древности, и к схоластической науке. Для него характерно стремление к точным измерениям скорости, расстояния, времени, и оно, видимо, идет от философов XIV в.; с идеями Николая Орезма, Томаса Брадвардина, Иордана Неморария, прибегавших к математической характеристике (геометрической и числовой) физических явлений, он мог познакомиться через Пелакани. Фонтана проектирует аппараты для точных измерений – в виде птицы, зайца, рыбы, выпускаемых с помощью ракеты в воздух, воду и по земле¹⁴.

“Истинный любитель науки и знания”, как он сам себя называл, он проектирует, часто не имея в виду одну какую-то практическую цель; в ходе проектирования он пытается “изобрести принцип и более тонкую основу для нового вида измерений, никогда не описываемых столь ясно другими”¹⁵, т.е. ищет принцип, который можно использовать для разных целей. Конструируя в Удине инструмент для тригонометрических измерений, он думает и об уточнении измерений широты и долготы Земли. Его проекты часто кажутся оторванными от жизни; порой они сложны – это игра фантазии его постоянно бодрствующего и изобретательного ума (сверкающие епископская митра, на которую невозможно смотреть из-за ее сияния, и епископский посох, самодвижущаяся кафедра, обманные замки¹⁶). Он выступает в защиту теории против чисто ремесленной практики: “Философы говорят, что надлежит верить ученому. Однако есть некоторые нечестивцы, которые не вкусили из воды источника мудрости, они не желают согласиться с их [философов] высказываниями и столь упрямы, что только себе верят и в своем невежестве полагаются на собственную философию, а не на труды природы, не на искусство эксперимента, не на сочинения ученого, они не могут называться естественными [философами]...”¹⁷

Большая ученость Фонтаны, разнообразие, множественность и усложненность его экспериментов, не узкопрактическая их цель отличают падуанского ученого от его современников, скорее техников в своих работах, – М. Такколы, написавшего свои трактаты в 30–40-х годах XV в., Анонима Гуситских войн, чья работа была создана в 70–90 гг. этого же века¹⁸. К нему ближе Л.-Б. Альберти в своих “*Ludi mathematici*” (ок. 1450 г.)¹⁹ с его измерениями высоты, вычислениями ширины реки, объяснением строения часов, изобретением весов для определения любого веса и прибора для измерения уровня местности, с его умением вычислить удельный вес тела, с его шагомером, при помощи которого можно определить скорость движения корабля, и др.

Энциклопедия Фонтаны “*Liber de omnibus rebus naturalibus*” позволяет ему изложить огромный объем знаний, которыми он обладает. Вычитанные из книг, услышанные от авторитетных людей и увиденные им самим (а на свои наблюдения Фонтана не раз ссылается), они составили новую книгу, которая должна научить людей. И достоверность собранных в этой книге фактов он защищает, давая в конце книги отповедь тем, кто не верит в уста-

новленные им факты. Доводы Фонтаны здесь поистине замечательны – это ссылки не столько на авторитет авторов, сколько на возможность собственного наблюдения: “Но есть те, которые не занимались изучением текстов и не путешествовали по миру, они в действительности ленивы, как осел или вол, откормленные в стойле и хлеву. Если кто-то из них захотел бы признать свое невежество, пусть он выйдет один на некоторое время из своего дома и отправится в ближайший округ. И там он наверняка найдет отличия и новшества и в языке, и в обычаях, и в образе жизни, и в телесной форме, и в труде, и в травах, и в птицах и четвероногих по сравнению с собственной местностью; [ему] представится случай не только быть наученным этой новизной, но также и удивиться этому”²⁰.

Путешествия для Фонтаны – разновидность опыта и наблюдения. Он прислушивается к рассказам тех, кто плавает, читает воспоминания путешественников, в этом отношении город, где он долго жил, Венеция, с постоянными и далекими плаваниями его купцов, была благодатной землей. Энциклопедия Фонтаны, если судить по тем немногим фрагментам из нее, что опубликованы Э. Баттисти, пронизана чувством удивления перед явлениями естественного мира, осознанием его изменчивости (Фонтана высоко ценит труд Птолемея, но полагает, что земля, ее берега, горы, ущелья во многом изменились с тех времен²¹). Он проявляет интерес к причинам заселения и необитаемости земли, к разнообразию физического облика людей, их пищи, одежды, нравов и законов, религиозных обрядов и ритуалов смерти, к человеческим изобретениям и ремеслам, к плаваниям в восточных водах. Ему свойственно рациональное объяснение событий и обращение к естественным явлениям из истории и из жизни современной ему Италии. Таким образом он объясняет пожар на голубятне во время дождя или действие своеобразного инкубатора, с помощью тепла которого рождаются цыплята²². Но рациональному объяснению он следует не всегда, о чем будет сказано ниже.

В энциклопедии Фонтаны несколько раз говорится о неизвестной земле к югу от экватора. В отличие от распространенного представления о двух морях: Океане, омывающем землю, и море, окруженном Средиземноморьем, – Фонтана считал это второе море широким, а Индийское море (океан) – частью его. Он полагал, что Индийский океан был окружен сушей, будучи ограничен на севере Индией, на западе Эфиопией, на востоке и юге неизвестной землей. Он ссылается на космографов – и именно тех, кто “благодаря истинному опыту и путешествиям и более тщательным плаваниям дал более достоверные сведения и открыл на юге за экватором значительную обитаемую часть, не покрытую водой, и многие и славные (*famosas*) острова”²³. В энциклопедии он упоминает Марко Поло, Никколо Конти и др.

Земле и ее обитателям посвящена 5-я книга энциклопедии, в четырех остальных помимо астрологических сведений, данных по метрологии, о земле, воде и т.п. говорится о создании мира богом (*lib. I, cap. 5*), при этом в начале книги ведется спор с теми, кто защищал вечность мира (аверроисты) (*lib. I,*

сар. 1), об ангелах, которые пребывают в 12 знаках зодиака (lib. I, сар. 17–18) и могут влиять на людей (наставлять людей в геомантии, теологии, математических науках, делать их совершенными, богатыми и др.); он верит, что некоторые люди способны вызывать этих духов, не считая это невозможным или вымыслом поэтов. Фонтана говорит, что сам разговаривал с духом, или ангелом, который предстал перед ним *visibiliter* и отвечал на его вопросы. Он пишет также о земном рае и его реках. Принимает на веру сведения о трехглазых людях, о русалках. Относительно чудесного заявляет, что для Бога нет ничего невозможного²⁴. Так что изложение его не является строго рациональным.

Особая область интересов Фонтаны – искусственная память (мнемоническое искусство). Его трактат “*Secretum the thesauro experientorum umaginationis hominum*” (между 1428–1432 гг.) был опубликован вместе с трактатом о военных машинах²⁵. Он выходит за рамки названия и содержит ряд интересных рисунков (рычаги, фонтаны и др.). Трактат был зашифрован, но ученым удалось его прочитать. Работа не была известна ранее, и ее изучение и сравнение с другими трактатами по мнемонике, видимо, еще предстоит.

Конечно, легче всего сказать, что интерес к искусству запоминания характеризует Фонтану как средневекового ученого – ведь в середине века мнемоническое искусство процветало, а гуманисты выступили с его критикой (Эразм Роттердамский, например). Но Фонтана проектирует машину для искусственной памяти. Он считает такую память возможной, полезной и необходимой, как книги, письмо и другие подобные вещи. Она делает людей более способными к разного рода спекуляциям. Эта память является ученицей естественной памяти, следует ее законам, но не ограничивается подражанием ей. Искусственный мир образов отражает естественные, но в отличие от естественных искусственные можно комбинировать и манипулировать ими по желанию познающего. И Фонтана предлагает машину для памяти: это устройство, которое имеет постоянную структуру (колеса, спирали, цилиндры на крутящихся колесах) и подвижную, позволяющую изменять комбинации знаков внутри системы; предусматривается также механизм для блокировки посредством ключей подвижных элементов²⁶. Такое устройство отличалось от машины Раймонда Луллия, имевшей другое назначение; его машина состояла из семи подвижных концентрических кругов с изображением на них в виде букв и геометрических окружностей логических субъектов и предикатов. При вращении кругов можно было получать многочисленные комбинации понятий, отвечающие на разные вопросы (способ изучения любой науки, по Луллию).

Фонтане принадлежит ряд других работ, о которых он сообщает в своих трудах; они, видимо, утрачены. Это “*De speculo medicinae*”, “*Liber de ponderibus*”, “*Liber de aque ductibus*”, “*De labirintis libellus*”, “*De sphaera solida*”, “*Tractatus maior de trigono balistario*”, “*De rotalegis omnium generum*”, “*Tractatus diversorum modorum horologii mixti*”. Об одной из них стоит упомянуть, так

как фрагменты из этой работы встречаются в энциклопедии. Это трактат о перспективе, посвященный Якопо Беллини. Его приписывали Тосканелли, но издатель Фонтаны доказывает авторство последнего²⁷.

Разностороннее творчество Фонтаны показывает в новом свете традиционную университетскую науку Италии. Будучи книжной, основанной на комментировании Аристотеля, она допускала опыт, более того, обогащала его достижениями поздней схоластики. Не отступая от приобретенных им книжных знаний, Фонтана соединяет их с признанием эксперимента как метода добывания истины, и книжное знание (идеи парижских и оксфордских схоластов, арабская и античная наука) помогает ученому в его проектировании. Сопоставляя Фонтану с Леонардо да Винчи, можно сказать, что их объединяет разносторонность интересов, признание значения математики и количественного изучения явлений, решение некоторых вопросов гидравлики (опыт Леонардо с закрытым сверху сосудом, в котором горит огонь) и механики (экскаватор), наблюдения над свойствами теплоты и приметами дождя. Но, несомненно, Леонардо талантливее, глубже, последовательнее в новых идеях и проектах; он – целый мир, а Фонтана, Альберти и др. – предвестники этого мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Battisti E., Battisti G.S. Le macchine cifrate di Giovanni Fontana. Milano, 1984.*

² *Romocki S.J. von. Geschichte der Explosivstoffe. B., 1895 (cap. VII: Iohannes' de Fontana Skizzenbuch). S. 231–240.*

³ *Huelsen Chr. Der "Liber instrumentorum" des Giovanni Fontana // Festgabe für Hugo Blummer überreicht zum 9 August 1914 von Freuden und Schülern. Zürich, 1914. S. 507–515.*

⁴ *Liber Pompilii Azali Placentini. De omnibus rebus naturalibus quae continentur in mundo videlicet celestibus et terrestribus necnon mathematicis et de angelis motoribus. Venezia: Apud Octavianum Scotum D. Amadei, 1544. См. об идентификации этой работы: Thorndike L. An unidentified work by Giovanni Fontana: Liber de omnibus rebus naturalibus // Isis. Bruges. 1931. Vol. 15. P. 31–46; Idem. Giovanni da Fontana again // Isis. 1934. Vol. 20. P. 335; Idem. History of magic and experimental science. N.Y., 1934. Vol. 4, 5 passim; Birkenmajer A. Zur Lebensgeschichte und Wissenschaftlichen Tätigkeit von Giovanni Fontana (1395? bis 1455?) // Isis. 1932. Vol. 17. P. 34–53.*

⁵ *Taccola M. De machinis / Ed. G. Scaglia. Wiesbaden, 1971; Hall B.S. The so-called "Manuscript of the Hussite Wars engineer" and its technological Milieu: A study and edition of Codex Latinus Monacensis 197, p. 1. Ann Arbor (Mich.), 1971.*

⁶ *Prager F.D. Fontana on Fountains Venetian hydraulics of 1418 // Physis. 1971. Vol. 13, N 4. P. 341–360; Clagett M. The life and works of Giovanni Fontana // Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza in Firenze. 1976. Vol. 1. P. 5–28.*

⁷ *Birkenmajer A. Op. cit. P. 46.*

⁸ *Battisti E., Battisti G.S. Op. cit. P. 53–100; часть рисунков дается в увеличенном виде (p. 101–140).*

⁹ Фрагменты этой работы в итальянском переводе опубликованы в кн.: *Battisti E., Battisti G.S. Op. cit. P. 42–52.*

¹⁰ *См.: Randall J.H. The development of scientific method in the School of Padua // Journal of the History of Ideas. 1940. [Vol.] 1. P. 177–206.*

¹¹ *См.: Battisti G.S. Ritratto di Giovanni Fontana // Battisti E., Battisti G.S. Op. cit. P. 8–9.*

¹² Ср.: “Ego, Iohannes Fontana, novos adinveni fontes, partim ex antiquorum fundamentis collectos, partim ex proprio ingenio; et hunc inter ceteros laudo, quem longo et prolixo sermone alias notavi” (*Fontana G. Liber bellicorum instrumentorum // Battisti E., Battisti G.S. Op. cit. P. 69*).

¹³ Ср.: “De fontibus forsitan non est inventus artificialior durabiliorque, est quoque proprie fantaxie, quia ego, Iohannes Fontana, semper in hiis studere placuit” (*Ibid. P. 96*).

¹⁴ *Ibid. P. 78*.

¹⁵ *Battisti G.S. Op. cit. P. 13*.

¹⁶ *Fontana G. Op. cit. P. 57, 67*.

¹⁷ *Battisti G.S. Op. cit. P. 29*.

¹⁸ *Ibid. P. 24–25*.

¹⁹ О научных взглядах Альберти см.: *Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 31–58*. Э. Баттисти видит сходство в разработке инструмента для тригонометрического измерения Фонтаны и разработанной Альберти системы измерений для статуй, человеческих фигур, башен и др., но отмечает и отличие: для Альберти это маргинальная деятельность, плод занятий пропорциями и перспективой; Фонтана связывает точные измерения с космографией, с уточнением данных ранее долгот и широт (*Battisti G.S. Op. cit. P. 16*).

²⁰ Ср.: “Ma sono coloro che non si sono dati allo studio dei testi, ne girarono il mondo, sono in realtà degli oziosi, come l’asino o il bue, nutriti nella stalla o nella stabbio. Se l’uno di loro volesse riconoscere la sua ignoranza, esca da solo di poco dalla sua casa e passi in una regione limitrofa. E certo li troverà alcune differenze e novità sia nella lingua, sia nei costumi, sia nel modo di vivere, sia nella forma corporea, sia nelle opere, sia nelle erbe e nei frutti, sia negli uccelli e nei quadrupedi, rispetto alla proprio regione: a proposito di tali novità, sembrerà il caso non solo di esserne istruito, ma anche di rimanerne stupefatto” (*Fontana G. Liber de omnibus rebus naturalibus // Battisti E., Battisti G.S. Op. cit. P. 52*).

²¹ *Ibid. P. 48*.

²² *Ibid. P. 48, 50*.

²³ Цит. по: *Thorndike L. Op. cit. P. 38–39 (n. 25)*; о значении этих утверждений Фонтаны для космографии см.: Там же. P. 37–40.

²⁴ *Fontana G. Liber de omnibus rebus naturalibus. P. 52*.

²⁵ *Battisti E., Battisti G.S. Op. cit. P. 141–158*.

²⁶ *Battisti G.S. Op. cit. P. 33*. Относительно астрологических взглядов, а также об ангелах у Фонтаны см.: *Thorndike L. An unidentified work by Giovanni Fontana: Liber de omnibus rebus naturalibus. P. 44–47*.

²⁷ *Ibid. P. 18–24*.





ГЕРОЙ ЛОМБАРДСКОЙ СВЕТСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV в.

О.Г. Махо

Монументальная живопись эпохи Возрождения явилась той областью изобразительного искусства, где новый художественный язык сформировался, вероятно, значительно раньше и полнее, и именно в этой сфере новый ренессансный идеал нашел свое воплощение, быть может, с наибольшей яркостью и убедительностью.

Ломбардская школа сложилась несколько позже других ренессансных художественных школ Италии под несомненным воздействием искусства Андреа Мантеньи, и наиболее значительными мастерами ее во второй половине XV столетия были Винченцо Фолпа и Донато Браманте. Однако самой грандиозной фигурой, оставившей ярчайший след не только в художественной жизни Милана конца XV в., но едва ли не в большей мере в ее восприятии последующими поколениями, стал Леонардо да Винчи, как известно проведший в Ломбардии 12 наиболее плодотворных лет.

Поэтому не без основания имя Леонардо возникает при изучении ломбардской живописи в весьма разнообразном контексте. Когда в 1893 г. П. Мюллер-Вальде на стене между большим и малым залами Дель Тезоро в Каstellо Сфорцеско открыл фреску, изображающую Аргуса, ее сразу приписали Леонардо¹, и только после первого впечатления, связанного с обнаружением прекрасной росписи, было высказано более трезвое суждение о возможном авторстве Браманте, а затем Брамантино². Согласно гипотезе К. Педретти, во фрагменте росписи Зала Вооруженных в так называемом Доме Панигарола, где представлены плачущий Гераклит и смеющийся Демокрит, в виде Гераклита Браманте изобразил Леонардо, в то же время наделив Демокрита своими чертами³.

Однако, возвращаясь от Леонардо к собственно ломбардской светской монументальной живописи, хотелось бы остановиться на трех наиболее интересующих нас значительных памятниках второй половины XV в.: “Мальчике, читающем Цицерона” Винченцо Фолпы, находящемся сейчас в коллекции Уоллес в Лондоне, “Аргусе” Брамантино из Каstellо Сфорцеско в Милане и фрагментах росписи Зала Вооруженных из Дома Панигарола, выполненных Донато Браманте, хранящихся ныне в галерее Брера в Милане.

Наиболее ранняя из рассматриваемых росписей, “Мальчик, читающий Цицерона” Винченцо Фоппы⁴, была написана между 1462 и 1464 гг. и представляет собой единственный сохранившийся фрагмент из цикла росписей, выполненных в здании, предоставленном Франческо Сфорца банку Медичи, где была изображена история императора Траяна, а также находились портреты римских императоров и членов семейства Сфорца.

Единственный источник, касающийся этих фресок, – “Трактат” Филарете, в котором говорится по поводу дворовой лоджии: “При входе в дверь, подняв глаза, можно увидеть лоджию с мраморными колонками... расписанную зеленым цветом с изображением истории Сусанны, впереди же, на парапете, были написаны основные добродетели”⁵. Несколько ниже, в связи с оформлением дворовой лоджии, говорится: “Фоппа... сделал изображение императора Траяна, достойнейшее и хорошо выполненное, дополненное другими фигурами. Кроме того, он должен написать всю эту фигурную часть и изображения императоров, которых будет восемь, и образ светлейшего Франческо Сфорца и его светлейшей супруги и детей”⁶.

Сохранившееся изображение мальчика сначала совершенно необоснованно связывали с Джованни Пико делла Мирандола, позже считали портретом Джан Галеаццо Сфорца (который родился, впрочем, в 1469 г.) или другого молодого представителя рода Сфорца либо дома Медичи. Наконец, на основании надписи было сделано предположение, что это не персонаж, читающий Цицерона, а молодой Цицерон, согласно жизнеописанию Плутарха рано начавший ученые занятия, но в конце концов можно предположить и чистую аллегория⁷.

Персонификация риторики, как часто бывало, могла сопровождать, как и изображения других свободных искусств, аллегории основных добродетелей, которые, по свидетельству Филарете, украшали дворовую лоджию вместе с изображением Геракла. Такая гипотеза может найти подтверждение в переосмыслении связей с классической культурой в Милане времени Сфорца, в особенности если иметь в виду новые контакты с флорентийской культурой. Для интерпретации темы фрески наиболее важно, что это светский сюжет, который, как неоднократно подчеркивалось, не имеет параллелей в живописи всего итальянского Возрождения. “Неважно, является ли этот мальчик Джан Галеаццо или Людовико Сфорца либо отпрыском семейства Медичи, и нас мало интересует, к какому из утраченных циклов фрагмент мог принадлежать. То, что важно в скромной фреске, выполненной между 1462 и 1464 гг., – это новая атмосфера, активный гуманизм, открытая ясность, весь языческий и светский дух живописи”, – справедливо отметила Анджела Оттино делла Кьеза⁸. Однако не стоит забывать, что в 1461 г. Бонифачо Бембо с сотрудниками получил заказ от Франческо Сфорца на выполнение фресок “Вооруженные люди” в Палаццо делл’Аренго, сегодня не существующей миланской резиденции герцогского семейства. Однако судить о них сейчас не представляется возможным.

Велико сожаление и по поводу утраты “Истории Траяна”, о которой упоминают только два сохранившихся рисунка на тему “Суд Траяна”, один из которых хранится в Берлине в Kupferstichkabinett, другой же – в музее Ашмолеан в Оксфорде.

Вторая по времени исполнения из рассматриваемых росписей, “Аргус” Брамантино (ок. 1490–1493 г.), была открыта в 1893 г. П. Мюллер-Вальде и приписана Леонардо. Она находится над дверью между большим и малым залами Дель Тезоро в Роккетта Каstellо. Сюжет был определен Новати в 1898 г., но не был вполне прояснен. Над дверью читается надпись “Adulterinae abite claves”, и над нею между двумя геральдическими щитами в монохромной манере выполнено живописное тондо, известное как “Взвешивание золота”; на нем изображен человек на троне, который вместе с приближенными присутствует при открытии ларца и взвешивании золота. В последнем ярусе росписи представлен, к сожалению безголовый, Аргус с палицей в левой руке на фоне длинного коридора в стремительном перспективном сокращении. По сторонам от него находятся два пьедестала, на которых написаны два тондо, имитирующие рельеф из порфира. Сюжеты их заимствованы из Овидия (“Метаморфозы”. I, 713–723) и связаны с мифом об Аргусе (“Меркурий и заснувший Аргус” и “Меркурий убивает Аргуса”). На того же Аргуса и его тысячу глаз указывают два павлина по сторонам пьедесталов. На карнизе под пьедесталами не читаемая ныне надпись, реконструированная Новати.

Основная фигура должна, очевидно, быть признана изображением Аргуса, даже если В. Суида трактовал ее как изображение Геркулеса из-за палицы и шкуры льва, видимо его плаща. Но наибольшая сложность такой интерпретации связана с несовпадением представления в качестве хранителя герцогских богатств неудачливого стражника из мифа. Однако не дает оснований спорить об идентификации персонажа совмещение Аргуса с Янусом, мифическим основателем Милана и хранителем сокровищницы города – роль, которую определил ему победивший его христианский Бог⁹.

И наконец, обратимся к третьему из интересующих нас эпизодов истории ломбардской монументальной живописи – фрескам Донато Браманте, обнаруженным в 1901 г. и перенесенным в галерею Брера¹⁰ из Зала Вооруженных¹¹ дома, прежде считавшегося на основании текста Дж.П. Ломатцо принадлежавшим семейству Панигарола, представителя которой, Готтардо, канцлера Миланского герцога Джан Галеатто Сфорца, практически с самого момента открытия фресок считали заказчиком Браманте¹². Эти фрески датируют или первой половиной 1480-х годов, или около 1490 г.¹³ Определение принадлежности дома семейству Панигарола в период исполнения интересующих нас росписей, как показали исследования, оказалось, впрочем, ошибочным¹⁴.

Зал, для которого были выполнены росписи, первоначально имел почти квадратный план (96,68 × 6,96 м)¹⁵. На одной его стене находились три окна, выходящие в сад; в центре противоположной стены была дверь, над которой

помещены полуфигурные изображения Гераклита и Демокрита, а по сторонам – две фигуры в нишах; на левой (если смотреть от двери) стене в центре располагался камин, по сторонам которого также были представлены две фигуры, а на правой, напротив камина, Браманте выполнил три фигуры воинов, как и во всех предыдущих случаях, в глубоких иллюзорно написанных нишах. Перед средней фигурой воина с мечом внизу, в цокольной части, была изображена в перспективе круглая чаша фонтана. Направо от воина с мечом, ближе к окну, – фигура юноши в плаще с жезлом, также сохранившаяся целиком (нижняя часть фигуры была обнаружена Л. Белтрами позже основной части фрагментов росписи, в 1901 г. она была скрыта ложной дверью), налево – старый воин в шлеме. Верхняя часть находящегося у противоположной стены в центре камина, вероятно, могла быть весьма высокой; ему, очевидно, был отдан весь средний простенок, и фланкировался он двумя написанными нишами с фигурами юношей. Две другие фигуры – одна, изображающая юного певца или декламатора, вторая – пожилого воина, – увенчанные лавровыми венками, располагались по сторонам двери, напротив окна. Панно над дверью с двумя поясными фигурами представляло Гераклита, оплакивающего несчастья людей, и Демокрита, смеющегося над их безумствами, в центре между ними – карта мира.

Композиция каждой стены построена по центрической схеме. Осью симметрии служили в одном случае камин, в другом – дверь, что касается третьей стены, то ваза фонтана перед средней фигурой выполняла здесь роль композиционного акцента и зрительно соответствовала камину, расположенному напротив. Все фигуры поставлены вполоборота и обращены к центру стены, только воин с мечом и вазой фонтана у ног стоит в фас – этим также подчеркивается его центральное положение.

Сейчас невозможно восстановить совершенно точно всю систему росписи. Трудно сказать, что представляли собой простенки между нишами; по видимому, они также были расписаны архитектурными мотивами, так что вся стена в целом составляла единую архитектурную декорацию, может быть аналогичную той, которую позднее сам Браманте или кто-то из его учеников выполнил в зале Реджия в Палаццо Венеция в Риме. По всей вероятности, каждая ниша была украшена четырьмя пилястрами: две из них находились в глубине ниши, две другие служили обрамлением и были расположены как бы на поверхности стены. При этом вся цокольная часть была трактована так, словно она была выдвинута вперед, и фигуры стояли частью в нишах, а частью перед ними. В соответствии с этим решалась и верхняя часть росписи.

Характер перспективного построения ниш рассчитан на зрителя, находящегося в центре комнаты. Браманте в этом смысле оказывается последователем Мантеньи; он развивает систему “сферической” перспективы, намеченную в Камера дельи Спозии. Однако у Мантеньи центрическое перспективное построение существует, скорее, как некая умозрительная категория, как своеобразный философский подтекст росписи, не столько выявленный,

сколько скрытый от глаз зрителя. Контраст идеальной и реальной архитектуры, определяющий концепцию росписи Мантеньи, для Браманте не существует. Его интерьер – это идеальный интерьер, рассчитанный на идеально-го зрителя.

Моделировка архитектуры в росписи сделана Браманте в соответствии с реальным светом, падающим из окон, что связывает ложную архитектуру с интерьером комнаты и придает ей правдоподобие. Однако соотношение росписи и окон таково, что верхний край оконного проема находится примерно на уровне плеч фигур. При этих условиях лица должны быть освещены несколько снизу. Но у Браманте на фигуры, особенно на лица, свет падает откуда-то сверху, словно льется с потолка или из световых проемов, расположенных в промежутке между нишами и карнизом. Все лица слегка приподняты и обращены к этому невидимому источнику света. Это придает им необычное, торжественное выражение. Трудно сказать, как был решен плафон зала. Возможно, Браманте написал на нем что-то вроде раскрытого потолка Мантеньи – этим и объяснялось двойное освещение. В сущности такую же двойную систему освещения создает и Мантенья в своей Камере, но оно не играет такой важной роли, как у Браманте, где освещение в большой степени определяет весь приподнятый строй росписи.

В целом декор, выполненный Браманте, более последовательно иллюзионистичен, нежели декор Камеры дельи Спозии. Глубокие ниши создают более активный пластически пространственный образ, нежели пейзажные задники Мантеньи, которые воспринимаются как вид издали и потому кажутся более плоскими. В отличие от Мантеньи Браманте сильно поднимает линию горизонта, показывая пол, на котором стоят фигуры. Ваза фонтана, изображенная перед плоскостью стены и как бы находящаяся в реальном пространстве комнаты, также рассчитана на то, чтобы создать иллюзию реальных архитектурных и пластических форм.

И все же Браманте здесь еще далек от того иллюзионизма, к которому приходит итальянская монументальная живопись в XVI столетии. Написанная архитектура, как и фигуры, создает ощущение материальности, пластичности изображенного, но не впечатление реального присутствия, оставаясь, таким образом, умоглядной. Система перспективного построения, примененная Браманте, условна; она ориентирована на воображаемого зрителя, который помещается в центре комнаты и уровень глаз которого значительно выше действительного уровня зрительного восприятия. Фигуры находились на высоте 1,5 м от уровня пола, так что глаза человека оказывались немногим выше их щиколоток. При таком расположении изображение должно было бы восприниматься снизу и плоскость пола, на которой стоят фигуры, не должна быть видна. У Браманте ниши, как и фигуры, видны одновременно сверху и снизу. Точка схода находится в центре всего поля изображения, такое положение ее определяется не условиями оптического восприятия, но идеальным геометрическим расчетом.

Не иллюзионистичен и масштаб фигур, выбранный Браманте. Они примерно в полтора раза больше человеческого роста (размер фрески с фигурой воина с мечом – 2,65 × 1,5 м; высота фигуры – 2, 3 м; высота фигуры молодого воина – 2,5 м; размеры панно, изображающего Гераклита и Демокрита, – 1,05 × 1,25 м). Это не живые люди, это скорее статуи или те живописные изображения, стоящие в нишах, которые позже по-русски будут названы “обманками”.

Зал Вооруженных можно отчасти связать с циклами росписей на тему “Знаменитые люди”¹⁶. Первый цикл такого рода был написан, как известно, около 1332 г. Джотто для неаполитанского короля Роберта. За ним последовал аналогичный цикл, созданный около 1340 г. для правителя Милана Аццоне Висконти. Росписи на эту тему по мотивам “Жизнеописания великих мужей” Петрарки были созданы в 60–70-х годах XIV в. по заказу правителя Падуи Франческо Каррара. Наиболее известным сейчас, вероятно, можно назвать цикл Андреа дель Кастаньо, выполненный на вилле Панигарола в Леньяя и хранящийся в галерее Уффици. Первоначально он располагался в длинном помещении, своего рода галерее, точнее, лоджии, одна стена которой открывалась в сад. Противоположная глухая стена (дверь, вероятно, была прорезана позднее) была расписана фигурами “знаменитых людей”. Во времена Кастаньо двери располагались на двух коротких торцовых стенах лоджии. На одной из этих торцовых стен также была обнаружена роспись: по обе стороны дверного проема были представлены фигуры Адама и Евы в таких же нишах, как и на длинной стене, а в люнете над дверью – мадонна и по сторонам от нее два ангела, придерживающие складки занавеса. На второй короткой стене следов росписи не обнаружено, однако, согласно свидетельству старых источников, здесь было изображено “Распятие” с предстоящими Марией и Иоанном. По-видимому, на длинной стене, как и на торцовых, фигуры были сгруппированы по три: политические деятели – Пиппо Спано, Фарината дельи Уберти, Никколо Аччайоли; писатели – Данте, Петрарка, Бокаччо; три знаменитые женщины – сивилла Кумская, Эсфирь и царица Томирис. Если концепция подобных циклов могла соединять героев библейских, античных и современных, то Кастаньо, делая своих героев идеальным воплощением *Virtù*, поставил особый акцент на современности: он стремился возвести здесь флорентийскую историю на вселенский уровень – и такое стремление было свойственно культуре кватроченто не только в данном случае.

Браманте в этом отношении шел вслед за Кастаньо: Ломаццо в своем трактате утверждает, что в некоторых фигурах Браманте изобразил своих современников, называя Пьетро Суола, Джорджо Моро и Бельтрамо¹⁷. Однако это не является определяющим в концепции росписей Зала Вооруженных. В целом весьма убедительной представляется интерпретация Джермано Мулаццани¹⁸, согласно которой ансамбль росписей представляет четыре природные стихии: Огонь – стена с камином, напротив которой Вода – стена с изображенным фонтаном, Земля – с Демокритом и Гераклитом, где

изображена земля, напротив которой стена с окнами – Воздух. В этой связи стоит обратить внимание и на концепцию Альберти, связывающую четыре основных тона с природными стихиями: красный – огонь, синий – воздух, зеленый – вода и серый – земля, вместо которого Леонардо и Рафаэль называют желтый¹⁹. К колористическому строю фресок Браманте нельзя строго применить это соответствие, хотя в сохранившихся фрагментах обращают на себя внимание исключительной выразительности светло-зеленый и богато нюансированный красный, а архитектура ниш выполнена по существу гризайлью.

Вместе с тем общая концепция программы цикла, очевидно, связана с платоновской концепцией идеального государства, развитой в сочинении “Государство”²⁰. Ясная логика геометрических членений росписи зала, в которых читается присутствие кратности трем и четырем, даже если и нет определенных оснований связывать части живописного ансамбля с конкретными категориями, присутствующими в платоновской концепции, отчасти может вызывать некоторые ассоциации²¹. Выделяя четыре добродетели идеального государства, Платон определяет их как мужество, мудрость, рассудительность и справедливость. Воплощение первых двух в фигурах цикла, где присутствуют вооруженные атлеты, увенчанные лаврами поэты-певцы, философы, вполне очевидно. Выделяя рассудительность и справедливость как исключительно важные, Платон подчеркивает, что эти добродетели в состоянии примирять граждан и добиваться того, чтобы каждый исполнял свои обязанности. Во фресковой декорации Браманте на понятую как способность “преодолеть самого себя”²² рассудительность намекает противопоставление огня, камина, и воды, представленной в виде чаши, написанной на противоположной стене, а справедливости соответствует сокращенное LX (Lex) над Землей, обозначенной схематически между Гераклитом и Демокритом.

В основе воспитания, как индивидуального, так и общественного, согласно Платону, должны быть поставлены занятия гимнастические и мусические, которые могут уравновесить мягкость и пылкость как в самом человеке, так и в отношениях между людьми²³. На эти два занятия, гимнастические и мусические, включающие в соответствии с платоновской концепцией разные виды творчества, указывают представленные Браманте фигуры с их различными атрибутами. Кроме того, разные возрастные характеристики персонажей могут напомнить о важности возрастной градации воспитания²⁴. При этом основной акцент сделан в ансамбле на изображении Гераклита и Демокрита, занимающем центральное осевое положение в его композиции в целом, которое совершенно очевидно развивает тему справедливости не только в платоновском, но и в неоплатоническом русле – как справедливость не только людскую, но и божественную, о чем говорят и рельефы, помещенные на карнизе. Что же до собственно платоновского понимания, то он многократно подчеркивает особую основополагающую роль справедливости в своем идеальном государстве²⁵. Кроме того, изображение этих двух

философов в сопоставлении различных эмоций, состояний и темпераментов наиболее ярко представляет идею диалектического противопоставления и единства, проходящую через весь ансамбль. Тема эта была, с одной стороны, весьма распространенной, с другой же – нет иного изображения, как отмечал еще А. Шастель, которое было бы ближе к упоминавшемуся в одном из писем Марсилио Фичино описанию росписи в его собственном доме: “Видел ли ты в моей зале собраний земной шар с Гераклитом и Демокритом по бокам? Один смеется, второй плачет”²⁶. Причем в нашем контексте особенно любопытно, что в оригинале зал назван *gymnasio*.

Таким образом, подводя итог, можно отметить, что в ломбардской монументальной живописи светского характера на протяжении второй половины XV столетия происходит свойственное искусству всей Италии движение от конкретно-повествовательного к более обобщенно-идеальному. Оно воплощается в стремлении создавать циклы, не просто объединенные единой литературно-философской программой, но реализовывать эту программу как можно более последовательно, целено с пластической точки зрения, что очевидно, даже несмотря на неполную сохранность росписей. При этом в программном отношении отмечается тяга к опоре на классическую древность, будь то мифология, философия, литература или история, и одновременно стремление говорить на темы высокие и общие, однако при этом актуальные. Рассмотренные фрески дают возможность судить о том пути, которым ломбардская монументальная живопись приближается к Высокому Возрождению. В особенности в рассматриваемом цикле Браманте весьма очевидно, что центральное место занимает герой, чей образ наделен понятой в широком смысле красотой, интеллектуальной наполненностью, а также величием и силой, но не грубо физического свойства; не случайно среди его персонажей есть и нежные юноши, и старцы. Они не теряют своей характерности, но с ними происходит в значительной степени то, о чем говорил Леонардо: “Там, где природа кончает производить свои виды, там человек начинает из природных вещей создавать с помощью этой же самой природы бесчисленные виды новых вещей”²⁷. Художник явно стремится “*superare la natura*”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. 1897.

² Мнения об авторстве фрески сведены воедино в кн.: *Mulazzani G. L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*. Milano, 1978. P. 88.

³ См.: *Mulazzani G. Gli affreschi di Bramante ora a Brera: un riesame // Storia dell'arte*. 1974. N 22. P. 223, nota 19.

⁴ См.: *Ottino della Chiesa A. Pittura lombarda del quattrocento*. Bergamo, 1961. P. 63; *Balzarini M.G. Vincenzo Foppa: La formazione e l'attività giovanile*. Firenze, 1996. P. 80–87.

⁵ *Ibid.* P. 82.

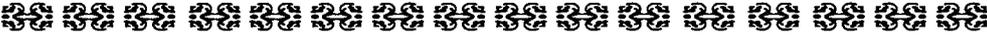
⁶ *Ibid.*

⁷ Все эти версии сведены, см.: *Ibid.* P. 83.

⁸ *Ottino della Chiesa A. Op. cit.* P. 63.

- ⁹ См.: *Mulazzani G.* Per Bramantino: “L’Uomo di dolori” // *Commentari.* 1972. N 3. P. 282–287.
- ¹⁰ *Malaguzzi Valeri F.* Catalogo della Pinacoteca di Brera. Bergamo, [s. a]. P. 307–311.
- ¹¹ Впервые фрески были описаны Л. Белтрами, участвовавшим в их раскрытии (*Beltrami L.* La sala dei Maestri d’arme nella Casa dei Panigarola in San Bernardino (ora via Lanzone) dipinta da Bramante // *Rassegna d’arte.* 1902. [Vol.] 2. P. 97–103); позже рассмотрены в работах: *Suida W.* Bramante pittore e il Bramantino. Milano, 1953. P. 18–21; *Murray P.* Bramante milanese: the printings and engravings // *Arte Lombarda.* 1962. [Vol.] 7, [N] 1. P. 27–32; *Данилова И.Е.* Итальянская монументальная живопись: Раннее Возрождение. М., 1970. С. 183–187; *Mulazzani G.* L’opera completa di Bramantino e Bramante pittore. P. 84–85; наиболее основательным на сегодняшний день остается исследование: *Mulazzani G.* Gli affreschi di Bramante ora a Brera... P. 221–226.
- ¹² См.: *Ricci C.* Gli affreschi di Bramante. Milano, 1902.
- ¹³ См.: *Mulazzani G.* L’opera completa di Bramantino e Bramante pittore. P. 84.
- ¹⁴ См.: *Tomei L.* La committenza degli affreschi Bramanteschi: un problema da aprire // *Storia dell’arte.* 1974. N 22. P. 227–228.
- ¹⁵ Пространственное построение росписей тщательно проанализировано в кн.: *Данилова И.Е.* Указ. соч. С. 183–184.
- ¹⁶ Эта концепция развивается в кн.: *Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. М.; СПб., 2001. С. 245; особенно подробно в работе: *Murray P.* *Op. cit.* P. 27–28; см. также: *Данилова И.Е.* Указ. соч. С. 186.
- ¹⁷ *Lomazzo G.P.* Trattato, II. Milano, 1584. P. 273 (цит. по: *Murray P.* *Op. cit.* P. 41).
- ¹⁸ См.: *Mulazzani G.* Gli affreschi di Bramante ora a Brera... P. 221–226.
- ¹⁹ См.: *Шастель А.* Указ. соч. С. 303.
- ²⁰ Эту интерпретацию развивали А. Шастель (*Шастель А.* Указ. соч.), А. Бруски (*Bruschi A.* Bramante architetto. Bari, 1969), Дж. Мулаццани (*Mulazzani G.* Gli affreschi di Bramante ora a Brera...).
- ²¹ Например, четыре добродетели идеального государства (*Платон.* Государство. М., 1998. С. 176–195), соответствие трех начал человеческой души трем сословиям государства и трем видам удовольствий (Там же. С. 338–341).
- ²² Там же. С. 180.
- ²³ Там же. С. 119–120, 150–160.
- ²⁴ Там же. С. 291–293.
- ²⁵ Там же. С. 195–197. Он говорит также о недостаточности показной справедливости (Там же. С. 348–352), о самодовлеющем значении справедливости (Там же. С. 373–374) и, наконец, завершает “Государство” призывом соблюдать справедливость (Там же. С. 382).
- ²⁶ *Шастель А.* Указ. соч. С. 332.
- ²⁷ Цит. по: *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. М.; Л., 1961. С. 328 (W. An. B. 13v).





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И ЭРХАРД АЛЬТДОРФЕР

Н.А. Багровников

Нижненемецкий живописец, книжный иллюстратор, архитектор, уроженец Регенсбурга и гражданин Шверина, Эрхард Альтдорфер (1490–1562) отстает от Леонардо да Винчи более чем на поколение. На первый взгляд может показаться, что между ними (Винчианец был старше своего младшего современника на 38 лет) мало общего. Но это не совсем так. Ряд общих моментов определяется принадлежностью того и другого культуре Возрождения. Леонардо да Винчи жил в наиболее яркий и в то же время переломный период в развитии итальянского Ренессанса, Эрхард Альтдорфер – во время расцвета и кризиса искусства немецкого Возрождения. Однако нельзя не учитывать ценностных и пространственных дистанций, пролегающих между титаном Возрождения и профессионалом высокой пробы, между Флоренцией и Регенсбургом, между ведущим авантюрную политику Миланом и провинциальным Шверином, который оставался в стороне от Великой Крестьянской войны, выступлений анабаптистов, схваток сторонников Лютера с приверженцами католического лагеря.

Сходства и различия нуждаются в уточнении, ибо своеобразие Леонардо и Эрхарда Альтдорфера можно представить как то особенное, что отличает Возрождение в Германии от итальянского Ренессанса и одновременно “сплавляет” их в единый монолит общеевропейского Возрождения. Данное уточнение является задачей настоящей работы. Речь идет о поиске общностей, некоего единства в фактах биографий и творчестве этих двух столь непохожих друг на друга представителей эпохи Возрождения и Реформации. Источниками исследования являются известные черновики писем Леонардо да Винчи к Лодовико Моро и переведенные нами письма Эрхарда Альтдорфера к герцогам Генриху и Иоанну-Альбрехту Мекленбургским.

Мировоззрение Леонардо сформировалось во Флоренции, столице итальянского Возрождения, в период ее политической эволюции от республики к тирании. Основы творчества Э. Альтдорфера были заложены в Регенсбурге – одном из экономически развитых городов Южной Германии. Впрочем, нельзя не учитывать его кратковременного (1511), но весьма насыщенного в творческом отношении пребывания в Виттенберге, “значи-

тельном центре гуманистической культуры”¹, знакомства с Лукасом Кранахом Старшим, работу в его мастерской. Между торгово-промышленными центрами Италии и Германии XV–XVI вв. имелось определенное сходство². Оно не могло не повлиять на формирование одинаковых элементов в восприятии Э. Альтдорфером и Леонардо да Винчи социальной действительности. Вероятно, в обобщенном и упрощенном виде их можно представить как изначальную связь с ремесленной средой, как то знание жизни, которое, по словам М.А. Гуковского, научало смиренному прислуживанию влиятельному заказчику и молчаливому презрению к нему³.

В художественном творчестве Леонардо большое место принадлежит открытиям, связанным с пейзажем. Он понимал пейзаж прежде всего как протяженность – протяженность, устремленную в бесконечность, божественно-прекрасную, но при этом поддающуюся оптическому и математическому анализу данность; как обобщенное воплощение мира, являющегося объектом экспериментов и преобразующей деятельности человека. В графике младшего представителя Дунайской школы Эрхарда Альтдорфера пейзаж занимает ведущее место. Важную роль он играет и в его живописных произведениях, созданных в 1509–1518 гг. (“Обращение св. Хуберта”, “Обретение вуали св. Леопольдом”, алтарь св. Магдалины). Впрочем, в отличие от Леонардо, ставящего человека “над миром”, художник Эрхард Альтдорфер, следуя особенностям национального мироощущения и мировосприятия, одухотворял изображаемые им картины природы, был преисполнен бережным, пиетически-благоговейным отношением к ней.

Леонардо да Винчи сделал изобретения, имеющие характер научного предвидения. Эрхард Альтдорфер создал 82 ксилографии для первого издания полного лютеровского перевода Свщ. Писания – Библии, вышедшей в апреле 1534 г. в Любеке у Людвига Дитца⁴. До 1575 г. эти гравюры были напечатаны в трех изданиях Библии в Германии и Дании. Тем самым он внес достойный вклад в формирование того мировоззрения, на базе которого только и мог получить развитие “дух капитализма”. Речь идет о том новом отношении к труду, которое, в свою очередь, оказывалось связанным с принципами, провозглашенными в рукописях Леонардо, с новой наукой, основанной на опыте и рациональном познании мира.

Летом 1490 г., когда в семье регенсбургского художника-миниатюриста Ульриха Альтдорфера появился на свет второй сын, которого назвали Эрхардом, находящийся на службе у Лодовико Моро Леонардо да Винчи вместе с Франческо ди Джорджо Мартини был послан герцогом в Павию, второй по значению город Миланского герцогства. Им было поручено проконсультировать строителей местного собора. Леонардо переложил всю работу на своего помощника, а сам проводил время в прогулках, беседовал с преподавателями Павийского университета, зачитывался редкими книгами в его библиотеке. Месяц спустя Мартини закончил возложенный на него труд, сдал его и уехал в Милан. Леонардо же остался в Павии, продолжал гулять, беседовать с новыми друзьями и работать над своими рукописями⁵. Очевид-

но, что Винчианец, “сосредоточенный скорее на размышлении, чем на работе”⁶, отнесся к поручению Лодовико Моро как к счастливой возможности вырваться из миланской повседневности, отвлечься от исполнения обязанностей, о которых герцогу приходилось постоянно ему напоминать. Давая советы и указания подчиненному ему Мартини, он превратил предназначенное для выполнения хозяйского задания время в личный досуг. Результаты этих “трудов на досуге” принадлежали ему и науке более позднего времени. Мартини выступал в качестве ремесленника. Леонардо да Винчи вел себя как князь и, по-видимому, был по-княжески вознагражден знаниями, которые сумел получить во время ученых бесед, прогулок и занятий в библиотеке Павийского университета. Так поставил себя п р и д в о р н ы й и, казалось бы, всецело, зависимый от хозяина инженер и художник⁷.

Приблизительно в конце 1529 г. Э. Альтдорфер получил от ростокского издателя Людвиг Дитца заказ на изготовление гравюр к первой полной лютеровской Библии на нижненемецком языке. По образной характеристике исследователя творчества Э. Альтдорфера Вальтера Юргенса, художник “принял этот заказ так, как будто ему сделала его сама Реформация”⁸. Эрхард работал, что очень важно для художника-графика, с предельной интенсивностью. Первая ксилография в тексте Ветхого Завета, изображающая всемирный потоп, датирована им 1530 г. Однако в ночь с 24 на 25 июня 1531 г. в Шверине случился пожар, уничтоживший большую часть города⁹. По приказу герцога Генриха, принявшего в 1524 г. учение Лютера, придворный художник и архитектор отложил работу над иллюстрациями к Библии и взял на себя руководство работами по восстановлению города¹⁰. Благодаря его опыту и энергии столица герцогства была распланирована и отстроена заново¹¹.

Леонардо да Винчи 18 лет провел на службе у Миланского герцога Лодовико Моро. Впоследствии он работал во Флоренции, служил Венецианской республике, был инженером по строительству фортификационных сооружений у Чезаре Борджа и завершил свой жизненный путь во Франции придворным инженером и живописцем Франциска I. Эрхард Альтдорфер в течение 40 лет (1512–1552) занимал должность придворного живописца и архитектора герцога Генриха Мекленбургского, а затем вплоть до своей кончины служил его племяннику, герцогу Иоанну-Альбрехту. Итальянец Леонардо и баварец Эрхард сполна вкусили придворной жизни с ее “подводными течениями”. И тому и другому приходилось “держаться нос по ветру”, “сгибаться, чтобы войти в мир”, терпеливо и с подобающим смирением напоминать о жалованье, которое не всегда выплачивалось регулярно.

В 1516 г. Эрхард Альтдорфер, будучи уже придворным художником, пишет в Шверин своему господину герцогу Генриху из замка Штавенхаген, где он по его приказу расписывал изображениями рыцарских гербов парадный зал¹². Письмо начинается так: “Наисветлейший высокородный князь... я прошу Вашу княжескую милость полностью прислать мне гербы... которые я должен сделать в залах... дабы я в дальнейшем не испрашивал [Вашего]

разрешения ездить за ними”¹³. Далее, в контексте сообщения о получении содержания, которое выплачивалось отчасти монетой, а отчасти – натурой, следует осторожная просьба возместить образовавшийся долг, поскольку часть продуктов испортилась в пути. “Также моя просьба к Вашей княжеской м., что я мое содержание, а также 2 свиньи, 4 овцы и 3 фляги пива и 1,5 фляги вина, посланные в прошлый раз, [получил] большей частью испорченными, что принесло мне убыток и составило в моем обеспечении четвертую долю”¹⁴. Письмо заканчивается словами: “Как случилось прежде, остаюсь в долгу заслужить [возмещение данной задолженности своим] послушанием. Эрхард Альтдорфер, живописец”¹⁵.

Конечно, в том, что продукты испортились, виноваты слуги. Ему же – придворному живописцу и архитектору, мастеру рисунка и гравюры, личности, по-ренессансному разносторонней, – “оставаться в долгу заслуживать” положенное. Стоит, однако, отметить, что писать имя своего “высочайшего князя и господина” аббревиатурой и с прописных букв может позволить себе человек, очень увлеченный своим делом, далекий от тонкостей придворного этикета. Свои же имя и фамилию Эрхард Альтдорфер прописывает полностью и с заглавных букв и при этом с гордостью добавляет – “maler”. Впрочем, у него с Генрихом хорошие отношения. Герцог стремится быть меценатом¹⁶, неплохо оплачивает произведения церковного искусства¹⁷, умеет ценить труд художника. В 1537 г. он подарит Альтдорферу дом в Шверине на улице Всадников¹⁸ (здесь стоит напомнить о винограднике, весьма дипломатично “подаренном” 8 октября 1498 г. Леонардо да Винчи в Милане), а спустя десять лет по его же приказу “придворный живописец и мастер Эрхард Альтдорфер” будет освобожден от внесения за этот дом земельного налога. Слово “мастер” означает, что, находясь на службе у герцога, Э. Альтдорфер в то же время был бюргером, гражданином Шверина; он возглавлял мастерскую, имел подмастерьев и учеников¹⁹.

Следующее сохранившееся письмо Эрхарда Альтдорфера написано в Стрелицу летом или осенью 1550 г. Оно адресовано Иоанну-Альбрехту – племяннику герцога Генриха. Предыстория его такова. В июне 1550 г. сын Иоанна-Альбрехта, молодой герцог Иоанн-Альбрехт, по случаю его предстоящей свадьбы с принцессой Анной Прусской задумал реконструкцию княжеского замка в Висмаре. Однако осуществить свой план он не мог без одобрения дяди: возведенный Генрихом Миролюбивым в 1512 г. Fürstenhof находился в их совместной собственности. Старый герцог отнесся к скоропалительной затее племянника весьма сдержанно. Но Иоанн-Альбрехт спешил и в своих письмах к дяде настойчиво просил его оказать помощь в приобретении строительных материалов, а также прислать ему “архитектора Эрхарда живописца” и каменщиков²⁰. Разумеется, герцог Генрих не мог не рассказать обо всем этом своему придворному архитектору. Не исключено, что в разговоре он горько посетовал и на тяготы своих лет, и на своего племянника, который так торопится жить. Впрочем, обоим было ясно, что долго сдерживать честолюбивые замыслы Иоанна-Альбрехта не

удастся. Тем более что в перспективе он – правитель всего Мекленбурга, поскольку единственный сын Генриха от его последнего брака тяжело болен и не способен к управлению²¹. С другой стороны, мастер Эрхард тоже в годах, и христианский долг его “князя и господина” – подумать о его будущем. И вот в конце 1550 г. Альтдорфер с волеизъявления Генриха, а возможно, даже и под его редакцией, пишет письмо в Стрелицу Иоанну-Альбрехту Мекленбургскому. Это послание невозможно цитировать выборочно, не утратив при этом хотя бы частицу духа эпохи и настроения его автора. Мы приводим его полностью:

“Наисветлейший, высокородный князь и господин. Вашей княжеской милости мое всеподданнейшее послушание и желание прилежной службы на все времена. Досточтимый князь и господин. Мне известно, что В. к. милости от Бога дано могущество вместе с княжескими добродетелями и высочайшей мудростью в благосклонном и милостивом управлении этой землей. Коль скоро В.к.м. имеет большую склонность и страстное желание к достославным деяниям и благородным искусствам, то я, недостойный В.к.м., подданный В.к.м., сделал к [Вашей] чести и удовольствию посредством моего слабого разума и своими руками одно небольшое произведение, поскольку я забочусь, В.к.м., чтобы всеподданнейше перейти [к Вам] по наследству и находиться в таком же состоянии, как на родине [в Шверине]. Поэтому покорнейше прошу В.к.м. пожелать оставаться настолько милостивым, чтобы всемилостивейше принять меня, бедного и недостойного. Я обращаюсь к В.к.м. с всеподданнейшей просьбой о разрешении В.к.м., находящейся в родстве с моим досточтимым князем и господином герцогом Генрихом и т.д... оказывать [Вам] всеподданнейшую полезную службу; я хочу, как в старые времена, состоять в совершенном Вам подчинении (и быть) таким же верноподданным В.к. милости. С послушанием и покорностью, Эрхард Альтдорфер, являющийся архитектором”²².

От этого письма веет тревогой. Главный козырь “всеподданнейшей просьбы” Э. Альтдорфера – “Ein klein werk”. Это “сделанный к чести и удовольствию” Иоанна Альбрехта макет того самого замка, который по желанию молодого герцога должен был заменить старый Fürstenhof в Висмаре.

Из классических отечественных исследований творчества Леонардо да Винчи известно, насколько сильно он “тосковал по государю”; что “с его характером и потребностями существовать без постоянного мецената было трудно”²³ и что после крушения Миланского герцогства он поставил себе в качестве главной жизненной задачи “искать второго Моро, но более счастливого, под крылом которого не подстерегла бы еще одна катастрофа”²⁴. Примерно в таком же положении находился и Альтдорфер. Но если главной задачей Винчианца было “создать себе положение, достойное его гения”, сформировать условия для простирающихся в будущее научных изысканий, при его полнейшем нежелании “работать только как художник”²⁵, – то устремления Альтдорфера гораздо обыденнее, прозаичнее. Его заботит сохранение придворного статуса, стабильность материального обеспечения – все-

го, что было достигнуто им за долгие годы преданной службы. Он хочет сохранить свои привилегии, в том числе и полагающиеся придворным натуральное содержание в виде копченого мяса, вина и пива.

Это ему удалось: год спустя, когда герцог Генрих умер, а возможно, еще при его жизни и, уж конечно, с его согласия, Иоанн-Альбрехт назначил Э. Альтдорфера архитектором строящегося в Висмаре замка. Fürstenhof был завершен в 1554 г. Это здание – произведение ренессансной архитектуры. Исследователи усматривают в нем влияния североитальянского каменного зодчества. К сожалению, оно было неудачно реставрировано в 1878–1879 гг., когда ему были приданы черты тяжеловесной имперской помпезности. Но и сегодня “Княжеский двор” в Висмаре частично сохранил свою первозданную красоту²⁶.

В 50-е годы имя художника регулярно упоминается в платежных ведомостях, подписанных герцогом. Так, в списке платежей за 1558–1559 гг., представленном канцлером Иоанном Плессе Иоанну-Альбрехту, записано: “30 талеров Эрхарду-живописцу на жалованье согласно его праву дает Шверин 7 сентября... 10 талеров Эрхарду-живописцу на жалованье дает Шверин 18 апреля... 30 талеров мастеру Эрхарду на его жалованье дает Стрелица 13 июня”²⁷. Платежные ведомости замка Шверин за 1561 г. содержат перечень всех придворных, занятых в канцелярии герцога, в его конюшне, кухне, винном погребе, костюмерной, сокровищнице, а также списки придворной челяди. В последних значится “мастер Эрхард-живописец” с окладом в 15 гульденов в год, что в сравнении с содержанием других слуг герцога показывает, что он был в числе самых высокооплачиваемых придворных²⁸. В последний раз имя художника встречается в этой смете в конце 1561 г., из чего следует, что в начале 1562 г. он скончался. Исходя из анализа платежных ведомостей замка Шверин, Вальтер Юргенс предполагает, что в последний год жизни Э. Альтдорфер болел и едва ли был способен работать. Но, по его мнению, косвенные данные могут свидетельствовать, что “старый мастер Эрхард до последнего вздоха был причастен к строительным начинаниям своего господина (почти как Леонардо к затеям Франциска I. – *Н.Б.*) и своим опытом и советом принимал участие в перестройке шверинского замка”²⁹ – в придании ему того вида, в котором он дошел до нашего времени.

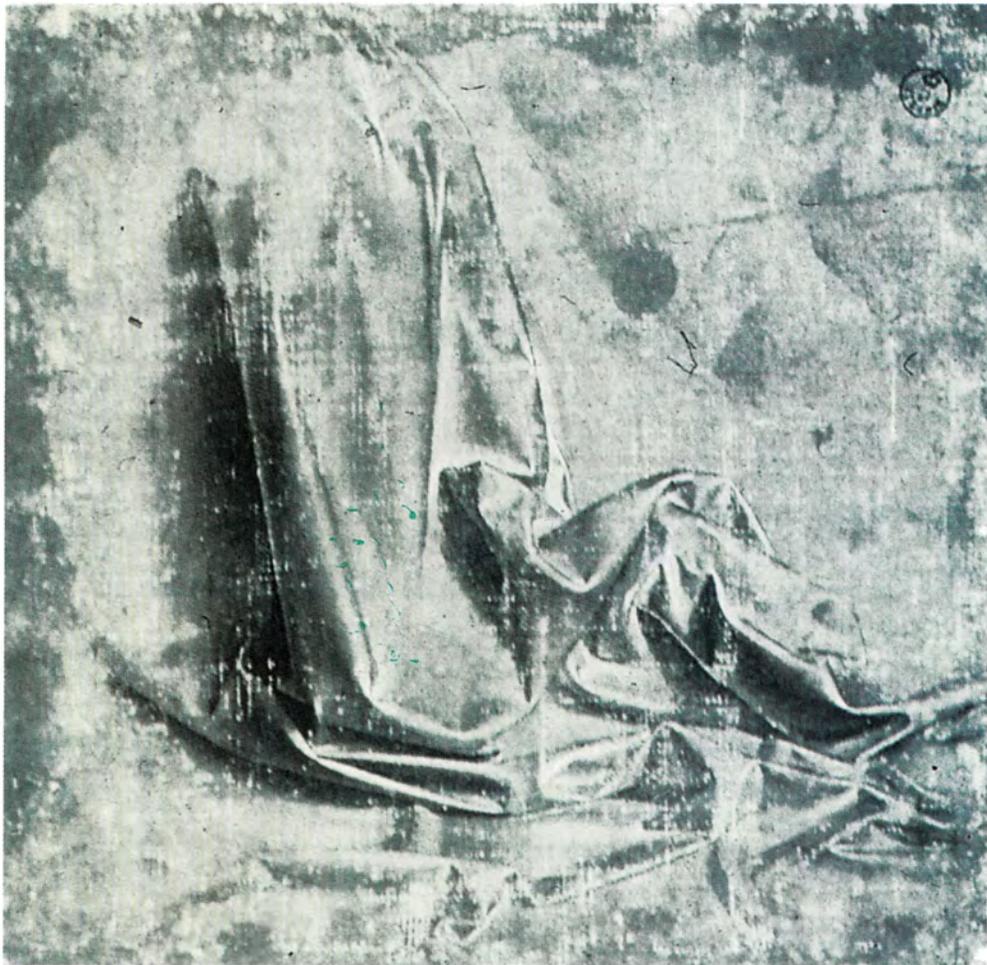
Приведенные выше сопоставления фактов биографий и деятельности двух разных представителей культуры Возрождения можно спроецировать на особенности Ренессанса как общеевропейского явления. Страны Европы пережили эпоху Возрождения по-разному. Социально-экономические, политические, культурные и национальные особенности обусловили специфические черты ренессансных культур Италии, Германии, Нидерландов, Англии и Франции. Их ценностный и эмоционально-смысловой диапазон широк: от надежды до отчаяния, от утопического оптимизма до трагедии. При этом особенно бросается в глаза различие между Севером и Югом Европы, Германией и Италией, между культурой итальянского Ренессанса и немецкого Возрождения. Оно не исчерпывается отношением к античным и нацио-



*Мастерская Вероккио. Юноша-святой. Терракота.
Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Мастерская Вероккио. Модель фигуры палача. Терракота.
Частное собрание*

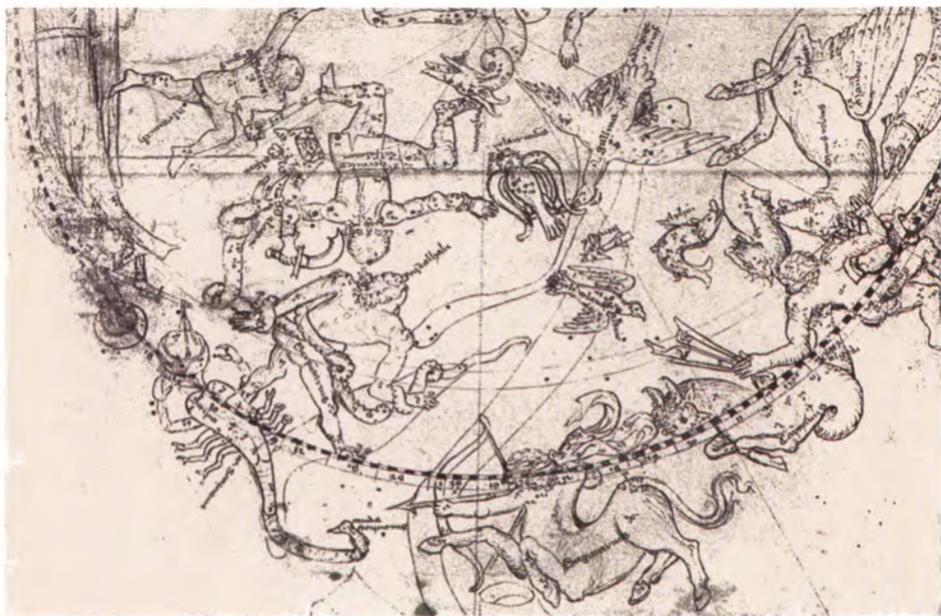


*Мастерская Вероккио. Штудия драпировки. Кабинет рисунков. Галерея Уффици.
Флоренция*

Andromeda prope calcetiam supra caput p[er] b[er]sa in
 aequale distidene collocata p[er]ficatur manib[us] diuersis
 ut antiquis hystorijs est traditum cuius caput equi p[er]
 cali uentri contingit Eadem enim stella ut umbelicus p[er]gasi &
 Andromede caput appellat hanc mediam p[er]tus et manib[us] sui
 stram cuius est uul diuicte Occidit autem cum p[er]ce d[icitur] duob[us]
 secundo quem andromede subiectum brachio supra diximus Exo
 riente libra et scorpionis capite p[er]uisq[ue] reliquo corpore puenit ad
 certam Exortit autem cu piscib[us] et arietem hoc ut supra dixim[us] he in
 capite stella clare luceat una in u[er]q[ue] humero una in cubito d[ext]e[ra]e unam
 in ipsa manu unam in sinistro cubito in brachio una in manu
 altera in zona tres sup[er] zenam quatuor in utroq[ue] genu una in p[er]
 dib[us] autem binas ita omnino At stellay nus dignati ---



Созвездие Андромеды.
 Рисунок неизвестного мастера из итальянской рукописи XV в.
 Оксфорд



Фрагмент звездной карты "Венской рукописи". Ок. 1440 г. Вена



Карта неба с фигурами созвездий А. Дюрера. Нюрнберг, 1515



Изображение Падающего Фэтона в не наблюдаемой европейцами области южного неба. Фрагмент росписи зала Небесного свода виллы Фарнезе в Капрарола. 1575



Область неба в районе современных созвездий Льва и Большой Медведицы с фигурами Гончих Псов и Зевса. Фрагмент росписи зала Небесного свода виллы Фарнезе в Капрарола. 1575



Г. Глебова. Область неба с созвездиями Пегаса и Андромеды. 1989

нальным художественным традициям, особенностями литературных жанров, спецификой эстетических воззрений. Прежде всего оно имеет существенное и самое непосредственное отношение к временной ориентации.

Итальянское Возрождение, построенное на фундаменте античных традиций, имело в качестве своего ядра созданный гуманистами и художниками антропоцентрический миф. Являясь, по определению Л.М. Баткина, утопией³⁰, оно носило в целом идеалистический характер. В категориально-временном плане оно, отдавая дань настоящему, было более “открыто” в будущее, видело его наступающим и уже наступившим. Стремление к идеальному и “счастливому” будущему – таким оно представлялось гуманистам – доминировало и в целом подчиняло себе временную ориентацию итальянского Ренессанса. Это подтверждает связь созданного гуманистами и художниками антропологического мифа с социальной утопией³¹ и постоянные попытки Ренессанса дать нечто высшее и более совершенное по сравнению с античностью, на которую он опирался.

Немецкое Возрождение, связанное с актуальными задачами церковной реформы и проблемой национального объединения Германии, было более рассудочным, практичным, “заземленным”. Отдавая должное увлечению античностью, оно было более “открыто” в прошлое, во времена первоначального христианства. Стихами Ульриха фон Гуттена оно воспевало радости наступившего “золотого века”, но в прозе Эразма Роттердамского неуклонно становилось на путь “подражания Христу”, стремилось к реставрации в своем настоящем демократических традиций ранних христианских общин. Но, внешне обращаясь к евангельскому прошлому, по сути немецкий Ренессанс был устремлен в будущее. В период его расцвета Германия приступила к реализации практических задач, от решения которых зависели судьбы многих стран Европы. Реформация имела общеевропейское значение в плане формирования религиозных основ буржуазной морали, а Великая Крестьянская война стала трагической прелюдией к европейским буржуазным революциям. Она выдвинула на историческую авансцену достаточно слабое бюргерство и зловещих предшественников политического экстремизма и масштабных социальных экспериментов XX в. Но что характерно – почти одновременно в Германии появляются идеи, концептуально отрицающие экстремизм и войну как инструменты политики. Трактаты “Жалоба мира” Эразма Роттердамского и “Боевая книга мира” Себастьяна Франка стали первыми провозвестниками социал-демократических концепций совместной безопасности второй половины XX в.

В контексте сравнения временных ориентаций, а также заявок и итогов эпохи следует напомнить, как мало было осуществлено из того, что задумывал и проектировал Леонардо да Винчи, стремящийся обогнать свое время. В противоположность этому его младший современник Эрхард Альтдорфер не имел “идей” в смысле обширных замыслов. У него не было планов, осуществление которых стало возможным лишь в далеком будущем. Однако нам неизвестны и его неосуществленные начинания.

Если продолжать данное сравнение на материале архитектуры, являющейся для итальянских гуманистов “ключом” к рациональной организации социума, то нельзя не заметить некую закономерность. Утопические архитектурные проекты итальянского Возрождения в массе своей остались на бумаге. Но даже в тех случаях, когда они получали хотя бы фрагментарное практическое воплощение, это имело место не в Италии, а, как правило, севернее Альп³². Например, разработанный во второй половине XV в. Филарете проект “Звездного города” (Сфорцины – по имени Франческо Сфорца) был частично осуществлен при строительстве города “Новые Замки” в Словакии. Что же касается Германии, то в этой стране проект “идеального города” Дюрера был почти полностью использован в конце XVI в. при строительстве “Города радости” (Freuenstadt) для эмигрантов-гугенотов в Шварцвальде. Кроме того, некоторые идеи итальянских проектов “идеальных городов” были осуществлены при постройке городка для рабочих Фуггеровских мануфактур в Аугсбурге в 1511–1525 гг.³³

В заключение следует сказать, что в пространственно-топографическом отношении жизненные пути Леонардо да Винчи и Э. Альтдорфера имеют общее направление. Они пролегают с Юга на Север. Для Леонардо да Винчи – из Флоренции в Милан, затем в Венецию и, наконец, – на гребне влияния культуры итальянского Ренессанса – во Францию. Для Эрхарда Альтдорфера – из Регенсбурга в Виттенберг, затем в Шверин и ганзейские города Любек и Росток, которые было непосредственно связаны с его творчеством. В данном случае речь идет о распространении и взаимодействии художественных традиций, о трансляции культуры, ибо Леонардо да Винчи привез в центр оружейного производства Италии мировоззрение и мироощущение, “выкованные” во Флоренции, в городе, впервые открывшем “новую жизнь” и невиданные ранее горизонты развития человека. Что касается Эрхарда Альтдорфера, то он нес с собою на Север немецких земель ренессансное видение мира, воплощенное в воспринятых им художественных традициях Дунайской школы.

Известно, что в немецкой эпической традиции Нижняя Германия нередко отождествлялась с “временами изначальными”, с “Urzeit”, с первобытной сказочной древностью³⁴. Поэтому, двигаясь на Север, Эрхард Альтдорфер одновременно как бы осуществлял путешествие в прошлое своей страны и тем самым приобщался к исконным духовным традициям немецкого народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Немилов А.Н.* Немецкие гуманисты XV века. Л.: Наука, 1979. С. 130.

² См.: *Рутенбург В.И.* Титаны Возрождения. Л.: Наука, 1976. С. 33.

³ *Гукковский М.А.* Леонардо да Винчи: Творческая биография. Л.; М.: Искусство, 1967. С. 15.

⁴ По своим художественным достоинствам и впечатляющей силе эти ксилографии не имели себе равных ни среди предшествующих, ни среди последующих изданий лютеровского перевода Свщ. Писания. См.: *Багровников Н.А.* Диалог традиций и новаторства в ксилографиях

Любекской Библии. Нижний Новгород, 1999; *Он же*. Любекская Библия 1534 г. как памятник книжного дела эпохи Реформации // Книга в культуре Возрождения. М.: Наука, 2002. С. 69–84.

⁵ *Гуковский М.А.* Указ. соч. С. 107.

⁶ *Гарэн Э.* Универсальность Леонардо да Винчи // *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986. С. 241.

⁷ В контексте различия между итальянским и немецким Возрождением следует напомнить, что через 17 лет бюргер А. Дюрер в переписке с бюргером Я. Геллером будет вынужден отстаивать свое право выполнять одновременно с заказанным ему алтарем и другие работы, которые были ему жизненно необходимы.

⁸ *Jürgens W.* Erhard Altdorfer: Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16. Jahrhunderts. Lübeck: Otto Quitzow Verlag, 1931. S. 38.

⁹ *Ibid.* S. 16

¹⁰ *Ibid.* S. 33.

¹¹ В черновике письма Леонардо да Винчи, предназначенного для сопровождения на конкурс изготовленной им модели тамбура Миланского собора, есть такие слова: “Большому собору требуется врач – архитектор, хорошо понимающий, что такое здание и на каких правилах основано безупречное зодчество” (цит. по: *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 19). Замысел Леонардо, предложивший решение ряда задач научного обоснования “безупречного зодчества”, остался неосуществленным. В контексте его нереализованности заимствованное у Галена сравнение не более чем художественный образ. В противоположность Леонардо Э. Альддорфер – не мечтатель, а практик. “Врачом-архитектором” он выступал в своей жизни неоднократно, в частности при создании проекта восстановления сгоревшего Шверина и личном руководстве строительными работами. Следует также напомнить, что Леонардо да Винчи *всего лишь обдумывал* план реконструкции Милана.

¹² К работе по оформлению интерьеров был причастен и Леонардо да Винчи. В 1498 г. в Милане он создает роспись Зала веток в замке Сфорца (см.: *Гуковский М.А.* Указ. соч. С. 124). В этом произведении пантеистическое восприятие природы переплетается (в буквальном смысле слова) с темой “Vanitas”.

¹³ Ср.: “Durchleuchtige hochgporne virst g.h. ich pit Euer virstlich genade wolt mir die wappenn jberschicken... die ich in die stubenn machenn soll... das ich nit weiter darnach raissen dirft” (*Jürgens W.* Op. cit. S. 14).

¹⁴ Ср.: “Auch ist mein pit ann Euer virstlich g., das ich mein austenn und 2 swein und 4 schaf und 3 dremt molz und 1,5 dremt rockenn mit dem erstenn mocht kriegen, das mir verfallenn ist auf michahels vergangen, und in mein pehausung virenn lassenn” (*Ibid.*).

¹⁵ Ср.: “Wie pisher geschenn ist, pin ich schuldig vnderdenig zu verdienenn. Erchard Alttorffer maler” (*Ibid.*). Этой части письма Э. Альддорфера созвучны следующие строки, написанные Леонардо: “Синьор, зная, что дух Вашей светлости занят великими заботами, я не осмеливаюсь напоминать Вашей милости о моих мелких делах и охотно покрыл бы их молчанием. Но я не хотел бы, чтобы мое молчание послужило причиной гнева Вашей милости ко мне, который всегда готов отдать жизнь на служение Вам... А помните ли вы о *росписи комнат* [в Каstellо]? Напоминаю Вашей милости, что я не получаю жалованья уже два года и что я работаю с двумя мастерами, которые все время получают от меня жалованье, так что теперь получилось, что я выплатил им из своих средств около 15 лир” (из черновика письма Леонардо да Винчи герцогу Лодовико Моро (1498); цит. по: *Гуковский М.А.* Указ. соч. С. 124; см. также: *Дживелегов А.* Леонардо да Винчи. М.: Искусство, 1969. С. 90).

¹⁶ “Княжеское меценатство, известное в Италии с конца XIV столетия, стало появляться и в Германии XVI века” (*Либман М.Я.* Реформация и изобразительные искусства Позднего Возрождения // *Либман М.Я.* Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М.: Сов. худож. 1991. С. 30).

¹⁷ Ср.: “Тем постановляем, что Эрхард-живописец беретса изготовить и расписать створки алтаря приходской церкви Штернберга в капелле, где сохраняется святое причастие... На

боковых створках... [он] должен изобразить двух коленопреклоненных князей – донаторов этого алтаря... Данное живописное произведение должно быть сделано и выписано с изяществом и аккуратностью... За это изображение князя должны повелеть выдать 150 рейнских гульденов...” (из контракта, заключенного весной 1516 г. между Э. Альтдорфером и герцогами Генрихом Миролюбивым и Иоанном Альбрехтом Мекленбургскими. Цит. по: *Jürgens W. Op. cit. S. 23*).

¹⁸ “Придворному живописцу и слуге, любимому и преданному Эрхарду Альтдорферу” – так написано в дарственной (*Ibid. S. 15*).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid. S. 17.*

²¹ *Ibid. S. 18.*

²² Ср.: “Durchleuchtiger, hochgeborner furst und herr. Euer furstlichen gnaden seu mein vderthenig, gehorsame und ganz willige Dinst alzeit mit vleiß zuvorn. Gnediger furst und herr. Wyle ich denne Weiß, das E.f.g. von Goth dem almechtigen mit furstlichen tugunden und hogem verstande diesem Lande zu gnaden und gute gnedlichen begabet. Also das E.f.g. zu guten kunsten und wircklichen dingen grosse lust und begirde tragen und ich armer E.f.g. vndertheniger E.f.g. zu eren und gefallen ein klein werk nach meinem armen verstande mit meiner faust gemacht, das ichbedacht, E.f.g. damit undertheniglichen zu vereren, wie ich soliches auch hiemit wil getan haben. Bitte demnach vdertheniglich, E.f.g. wollen sich solches gnediglich lassen gefallen und fur mir armen gnediglichen annhemen. Mit undertheniger erbietunge, worin ich E.f.g. mit bewilligung E.f.g. veters meines gnedigen fursten und hern Hertzog Heinrich ets. underthenige angenehme dienste zu ertzeigen, wil ich als gehorsamer alzeit vndertheniglichen befunden werden. E.f.g. Vndertheniger gehorsamer Erhart Altorffer itz bawmeister” (*Ibid. S. 19*).

²³ См.: *Дживелегов А.* Указ. соч. С. 105.

²⁴ Там же. С. 104. И далее: “С этих пор он будет всегда стараться найти государя-мецената и, только убедившись окончательно в невозможности его найти, будет способен примириться со скучной жизнью в республике, притом до тех пор, пока не отыщется снова государь-меценат” (Там же. С. 105).

²⁵ Там же. С. 128.

²⁶ См.: *Backsteingotik: Bauten in Norddeutschland.* Leipzig: Prisma, 1985. S. 8. В середине XIX в. внешний вид этого замка будет воспроизведен в новом главном здании Ростокского университета.

²⁷ *Jürgens W. Op. cit. S. 20.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid. S. 21.*

³⁰ *Баткин Л.М.* Ренессанс и утопия // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М.: Наука, 1978. С. 227.

³¹ Там же.

³² См.: *Дижур Л.А.* “Сложный объект” в истории материальной культуры // *Техническая эстетика.* 1988. № 4. С. 15.

³³ См.: “Его дома, сохранившиеся до нашего времени, состоят из двухэтажных двухквартирных домов с необычными для того времени удобствами. Город имел больницу, школу, общественную прачечную” (Там же).

³⁴ См.: *Гуревич А.Я.* Пространственно-временной континуум “Песни о Нибелунгах” // *Традиция в истории культуры.* М.: Наука, 1978. С. 118–119.





ТРАДИЦИИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В РУДОЛЬФИНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

А.В. Деньщикова

Рудольфинская культура сложилась в Праге на рубеже XVI–XVII вв. и получила свое название по имени императора Священной Римской империи и чешского короля Рудольфа II, личность которого сыграла огромную роль в формировании пражского культурного центра. Возникнув на скрещении традиций, идущих как с юга, непосредственно из Италии, так и с севера, из Нидерландов и Германии, рудольфинская культура представляла собой модель маньеристического типа культуры, если пользоваться определением, данным Отто Бенешем¹.

Специфика рудольфинской культуры состоит в синкретичности научно-художественного восприятия и отражения мира, свойственной всем ее представителям, что уже отмечалось исследователями, в частности Л.И. Тананавой – автором единственного в отечественной науке исследования о рудольфинском искусстве². Как художников, так и ученых интересуют вопросы устройства мира, человека, места человека в мире. По их мнению, законы устройства всех вещей и явлений действительности должны быть универсальны, поскольку в основе строения мира лежит идея мировой гармонии, смысл которой заключается в единстве мира и взаимосвязи всех его предметов, а из этого следует, что пути познания законов устройства мира также универсальны – этому могут служить искусство, наука, паранаука. Таким образом, главной целью как науки, так и искусства становится проблема познания. В этом смысле рудольфинская культура является как бы новой ипостасью леонардовского начала в культуре эпохи Возрождения, что осознавали уже сами рудольфинцы, апеллировавшие к наследию и идеям Леонардо да Винчи, – художник и организатор придворных празднеств Джузеппе Арчимбольдо, художники-натуралисты Йорис Хёфнагель, Ханс Хоффманн, Рулант Саверей, ученые Тихо Браге и Иоганн Кеплер, а также врач-анатом Ян Ессениус, не входивший в рудольфинский круг, но активно сотрудничавший с его представителями.

Поскольку синкретичность художественно-научного мышления составляет главную особенность творчества всех рудольфинцев, вопрос о значении традиции Леонардо да Винчи в рудольфинской культуре представляется

крайне важным. Основой всего творчества Леонардо, как научного, так и художественного, можно считать стремление к познанию предметов и явлений окружающего мира, процессов, происходящих в мире, а также в человеке как модели Вселенной. При этом искусство и наука в понимании Леонардо представляют собой дополняющие друг друга способы познания мира, которые лишь в синтезе могут дать возможность достижения полного знания и совершенства³.

Основополагающие идеи рудольфинцев, как художников, так и ученых, сводятся к этому же убеждению, что подтверждается существованием единой картины мира, отражающейся и в художественных произведениях, и в научных сочинениях, а также единством идей и образов, являющихся основой всех областей рудольфинской культуры. В этой связи интересно обратиться к понятию “научная картина мира”. Это целостная система представлений о мире, его общих свойствах и закономерностях, которые возникают в результате обобщения и синтеза основных естественно-научных понятий и принципов. Первые картины мира были созданы в рамках философии и носили натуралистический характер. Собственно научная картина мира начинает формироваться только в эпоху возникновения научного естествознания – в XVI–XVII вв., хотя и в это время наука развивалась еще в тесном взаимодействии с натурфилософией. В структуре научной картины мира выделяют два главных компонента: концептуальный (понятийный) и чувственно-образный. Концептуальный представлен философскими категориями и принципами, общенаучными понятиями и законами, а также фундаментальными понятиями отдельных наук. Чувственно-образный компонент представляет собой совокупность наглядных представлений о природе (например, планетарная модель атома).

В научной картине мира, формирующейся в рудольфинской культуре, чувственно-образный компонент представлен произведениями искусства, т.е. самостоятельное произведение искусства, оставаясь художественной ценностью, выполняет функцию научной иллюстрации или даже научной модели, демонстрирующей устройство какого-либо предмета действительности или действие какого-либо закона. Например, наглядной моделью к идеям Кеплера, выдвигаемым в его первом произведении “Космографическая тайна”, которые привели его через 20 лет к открытию законов движения планет, лежащих в основе современной астрономии, должен был служить кубок, рисунок которого Кеплер сделал сам для золотых дел мастера герцога Вюртембергского. По представлениям ученого, модель мира должна была быть выполнена из серебра в виде изысканного кубка, состоящего из соответствующего планетам числа сфер, движущихся одна относительно другой, а сами планеты изготовлены из соотносящихся с ними драгоценных металлов⁴. Таким образом, научная идея представлялась в виде произведения искусства, содержащего также алхимическую символику.

Характернейшим примером синтеза научно-художественного мышления и творчества, выражающегося в художественном воплощении научной

картины мира, является такая важная область рудольфинской культуры, как изготовление научных приборов, часовых механизмов и различных автоматов. Обратимся, например, к творчеству придворного часовщика Христофа Марграфа. Наиболее интересны для рассмотрения его часы с шариковой системой⁵. Это относительно большой ящик, который представляет собой часовой механизм с замысловатой художественной отделкой. В целом строгая поверхность с циферблатом украшена выгравированным рисунком. Внутреннюю поверхность крышки образует зеркало, которое при определенном наклоне отражает скрытую внутри миниатюру, представляющую освобождение Андромеды. Эта картина может появиться на правой стороне ящика и открыть другой вариант декорации, изображающий Диану и Актеона. Она представлена как маленькая театральная сцена в скалистом пейзаже. Сочетание отлитых из серебра фигурок с нарисованным далеким видом на заднем плане создает иллюзию живой картины, которую довершает шарик из слоновой кости, постепенно передвигающийся относительно картины и исчезающий в ее верхнем углу. В тот же момент, но внизу появляется следующий шарик.

Система Марграфа была основана на законе Галилея и заключалась в том, что шарик, бегущий по наклонной плоскости, всегда проходит одно и то же расстояние за одно и то же время. В конструкции механизма, скрытой от глаз зрителя, шарик движется по натянутой проволоке, и, когда он добирается до конца, появляется следующий шарик. Этим достигается точность единичных временных интервалов.

Описанный нами часовой механизм бесспорно можно назвать произведением искусства, но в то же время он выполняет чисто прикладные функции. При этом он не просто является наглядной моделью, демонстрирующей физические представления, но и создает условия эксперимента, которым доказывается истинность этих представлений.

На границе между научными приборами и автоматами стоит небесный глобус работы Георга Ролла⁶. Это объект из бронзы и меди высотой более чем 0,5 м. Основу его составляет подставка, украшенная замысловатым орнаментом, на которой помещен разрисованный небесный голубой глобус, при помощи скрытого механизма обращающийся вокруг своей оси за 24 часа. Под ним располагается маленький Земной шар и на самостоятельных осях движутся Солнце и Луна. На горизонтальной окружности имеется календарь. На Северном полюсе располагается закрепленный циферблат, указывающий часы и четверти часа. Кроме того, на доске подставки помещены солнечные часы и таблицы с описанием положения важнейших европейских городов.

Таким образом, инструменты и автоматы придворных механиков и математиков не только представляют собой достижения в области научных исследований и изобретений, но часто являются произведениями искусства с познавательно-игровым началом. Типичным примером могут служить часы М. Шнеебергера⁷. Техника их отделки характерна для придворных ювелир-

ных мастерских. Используются горный хрусталь, чешский гранат, мелкие фигурные детали, цветные прозрачные и непрозрачные эмали, дополняющие отделку. Стенка часов сделана прозрачной, чтобы сквозь нее можно было наблюдать работу всего механизма. Этот роскошный механизм несомненно стоит в одном ряду с самыми выразительными произведениями рудольфинского прикладного искусства.

Нельзя не вспомнить и деятельность Й. Бюрги, который внес бесспорный вклад в математику, астрономию и механику. Ему принадлежит открытие логарифмов и введение десятиричного способа записи. Бюрги был не только астрономом, математиком и естественником, но и гениальным механиком и часовщиком. Он изготавливал часы, сложные механизмы, астрономические инструменты, которые отличались оригинальным личностным характером отделки, а поэтому могут быть причислены к произведениям искусства⁸.

Довольно большую часть рудольфинской коллекции составляли автоматы различных форм и видов, снабженные механизмами, приводящими в движение весь объект или его части и, кроме того, часто дополненные часами или музыкальными автоматами. Известен, например, автомат в виде восковой фигуры, которая заводилась как часовой механизм, двигала головой, а рукой брэнчала на цитре. Изготовление таких автоматов, естественно, требовало не только фантазии и художественного умения, но и технических знаний.

Многосторонне образованным механиком, математиком, гравером и золотых дел мастером был Эразмус Хабермел. Его мастерская занималась изготовлением научных инструментов. В первую очередь это были астрономические приборы – глобусы, астролябии и т.д. Исследователи отмечают их удивительную для своего времени точность, а историк искусства не может не обратить внимания на безупречность отделки и соразмерность пропорций⁹. По словам Л.И. Тананаевой, “они замыкают круг рудольфинского искусства, находясь на самой границе его, которую это искусство столько раз порывалось пересечь, оставаясь, однако, всегда искусством”¹⁰.

Между тем изготовление научных инструментов скорее все-таки следует относить к науке, чем к искусству, хотя вряд ли вообще правомерно в этом случае разделение на науку и искусство. Приведенные примеры доказывают, насколько тесно научное мышление было связано с художественным. Рассмотренные нами произведения – часы, автоматы, астрономические инструменты – являются ярчайшими феноменами культуры, объединившими в себе характерные черты эпохи.

Сказанное о Хабермеле и его мастерской можно отнести и к деятельности лучшего ученого-практика конца XVI в., придворного астронома Рудольфа II Тихо Браге¹¹. Как известно, Браге сам изготавливал астрономические инструменты, точности которых не уступало изящество их отделки. Интересны для нашей темы и сочинения ученого. Обратимся, например, к произведению “О Новой звезде”, опубликованному в 1573 г., научная ценность которого заклю-

чается в убедительном доказательстве того, что кометы совершают свой путь далеко за пределами Земли, за Луной. Это открытие Браге, подтвержденное анализом тщательно наблюдавшегося и измеренного им местонахождения Новой звезды в 1572 г., было чрезвычайно важно не только с астрономической, но и с философской точки зрения, так как представляло собой ощутимый удар по космологическому учению Аристотеля.

Свое важное научное открытие Браге изложил в разнородных материалах – стихотворениях, метеонаблюдениях, астрологических прогнозах. На 27 страницах представлены данные наблюдений над Новой звездой, а также описан инструмент, с помощью которого эти наблюдения были выполнены. Таким образом, форма изложения научных идей приобретает художественную ценность, а данные различных научных областей присутствуют в синтезе, основой которого остается паранаучный дискурс.

Обратимся теперь к деятельности основоположника современной астрономии и ярчайшего представителя рудольфинской культуры Иоганна Кеплера. Стиль Кеплера отличается большой оригинальностью. Если Коперник, Галилей, Ньютон знакомят нас только с конечными результатами своих научных достижений и нам остается только гадать, что делалось в их творческой кухне, какими путями шли они к своим открытиям, то Кеплер совершенно сознательно описывает ход своей работы во всех деталях, включая неудачи и успехи, ошибки и гениальные догадки, ловушки и их обходы¹². В этом можно видеть своеобразное продолжение принципа дневниковых и черновых записей Леонардо.

Свои ранние работы Кеплер пишет с искренней мальчишеской открытостью: упрекает сам себя за допущенные ошибки или сетует на недостаточную быстроту работы, но также не скрывает ни своей искренней радости от успехов, ни гордости, ни восторга от красоты открытия. Эти особенности стиля Кеплера прослеживаются и в более поздних его работах.

Отметим также его остроумие, ироничность, вызывающие в памяти карикатуры Леонардо на ученых мужей. “Для меня шутка является необходимым дополнением рассуждений. Некоторые придают философским изложениям серьезный вид, но часто вопреки их стремлению сочинение получается смешным. Я же от природы устроен так, что трудности науки смягчаю шутливым изложением”¹³. Так писал о себе Кеплер в предисловии к “Разговору с звездным вестником”. Действительно, важной особенностью стиля произведений Кеплера, дающей нам право говорить о его художественности, является шутливый характер изложения. Интересно обратиться в этой связи к произведению “Новая астрономия”, основой которого служат наблюдения за орбитой планеты Марс. В посвящении книги Рудольфу II Кеплер с тонким юмором изображает свое научное исследование в аллегорической форме как сражение против грозного и коварного бога войны, в честь которого была названа эта планета.

Как замечает известный исследователь рудольфинской культуры Да Коста Кауфманн, шутка играла значительную роль и в деятельности Леонар-

до¹⁴. Будучи важной частью придворных празднеств и развлечений, организатором которых являлся Леонардо, шутки содержали в себе скрытые глубинные аллегории, смысл которых заключался как в прославлении правителя, так и в стремлении к познанию законов устройства мира. Шутка составляет также основу “гротескных” рисунков или карикатур Леонардо, которые представляют собой игру в физиогномику. Следует заметить, что игра является одной из важнейших категорий рассматриваемой нами культуры маньеризма, отражающейся в деятельности Кеплера, а также в творчестве Джузеппе Арчимбольдо.

Да Коста Кауфманн называет Арчимбольдо габсбургским Леонардо¹⁵ и утверждает, что в творчестве этих двух художников много общего. Современные исследователи устанавливают связь Арчимбольдо с Леонардо через отца Арчимбольдо, Бьяджо, который был другом художника Бернардино Луини, ученика Леонардо. Сам Арчимбольдо не имел прямых контактов ни с одним из них, тем не менее связь с Леонардо через Луини существовала: когда Леонардо покинул Милан, он передал книги со своими записями и набросками Луини, Арчимбольдо видел их у сына Луини¹⁶.

Да Коста Кауфманн в первую очередь обращает внимание на такую общую особенность Арчимбольдо и Леонардо, как интерес к различным видам художественной и научной деятельности, и утверждает, что эта особенность во многом проявлялась благодаря тому, что и Леонардо, и Арчимбольдо были придворными художниками. При этом характерно, что именно как придворные художники они создали довольно мало того, что принято называть произведениями искусства. Их основная деятельность была направлена на организацию различных праздничных церемоний и турниров, где проявлялся не только их художественный талант, но и научные (в частности, инженерные) способности.

Существует документальное доказательство того, что Арчимбольдо был организатором свадебного торжества 1571 г. в Вене и коронации Рудольфа II как венгерского короля в 1572 г. Существовало по меньшей мере четыре книги рисунков, сделанных для таких событий. Одна из них содержит пять рисунков для венского торжества 1571 г., которые можно сопоставить с символическими образами эскизов Леонардо, что помогает изучить скрытые аллегории. Как пишет современник Арчимбольдо художник Паоло Ломаццо, свадебная церемония была настолько насыщена символикой, что для ее разъяснения потребовалось бы написать целую книгу. Свадьба давала возможность для прославления габсбургского рода, где каждый эрцгерцог олицетворял собой определенную часть Европы¹⁷.

Арчимбольдо, как и Леонардо, испытывал интерес к инженерии, в частности водной. Так, Ломаццо сообщает о том, что Арчимбольдо “придумал способ, как быстро перейти через реку в местах, где бы не было ни мостов, ни кораблей, а также изобрел шифры, которые нельзя было расшифровать без помощи его прибора”¹⁸. Результаты этих набросков, вероятно, отразились в некоторых его портретах, составленных из приборов (“Ученый”).

При этом Да Коста Кауфманн замечает, что данные вычисления Арчимбольдо, очевидно, восходят к схемам Леонардо¹⁹, хотя не приводит никаких конкретных тому доказательств.

Арчимбольдо интересовался и сферой материального производства, что доказывают его эскизы для шелкоткацкого дела, имеющие некоторые аналогии с набросками Леонардо. Известен, например, рисунок Арчимбольдо, изображающий производство шелка, к которому прилагается изображение шелковичного червя и кокона.

Однако, пожалуй, наиболее важной, глубинной связью между Леонардо и Арчимбольдо является идея тождества микро- и макрокосма, а также убежденность в том, что главная задача художника заключается в отображении макрокосма в микрокосме, при этом картина как художественное произведение, как артефакт должна представлять собой микрокосм, отображающий макрокосм и законы его устройства. Таким образом, основой живописи является рисунок, так как каждый предмет сам по себе, будучи микрокосмом, должен быть изучен в совершенстве. Это, кстати, сближает Леонардо с еще одним значительным рудольфинским художником, Бартоломеусом Спрангером, первостепенное место в творчестве которого уделяется именно рисунку.

По мнению современника Арчимбольдо Григорио Команини, наблюдения за природой, выражающиеся в многочисленных эскизах, играют большую роль в живописи Арчимбольдо²⁰. Например, в картине “Вода” художник с натуралистической точностью, характерной скорее для научной иллюстрации, изобразил по крайней мере 62 отдельных вида позвоночных и беспозвоночных животных.

Да Коста Кауфманн также устанавливает связь между серией гротескных голов Арчимбольдо и карикатурами Леонардо на основе их общего интереса к физиогномике. Так, в портретах Арчимбольдо, составленных из животных, свойство каждого животного соотносится с соответствующей этому свойству частью тела человека (например, слон на месте основной части лица означает скромность). Кроме того, картина Арчимбольдо “Зима” из серии “Времена года” может быть соотнесена с гротескными композициями Леонардо, изображающими старческий возраст.

Важное место в рудольфинской культуре занимает творчество художников-натуралистов, основой которого было реалистически точное изображение предметов окружающего мира — растений, животных, насекомых и т.д. Одним из наиболее ярких представителей этого направления рудольфинского искусства является Йорис Хёфнагель²¹, автор книги “Четыре элемента”, представляющей собой компендиум изображений природы, включающий сотни видов флоры и фауны, размещенных на чистом листе бумаги, что подчеркивает самодостаточность каждого объекта, а также античные и гуманистические тексты, относящиеся к различным животным. Кроме того, очевидно, прилагался объясняющий текст, который должен был служить для получения естественно-научных знаний.

Главная характерная черта творчества Хёфнагеля – это стремление к наиболее точному изображению природных объектов, основанное на наблюдении, что позволяет говорить о научном значении данных художественных произведений. “Четыре элемента” представляют собой единое целое, в котором Хёфнагель объединил собственные изображения природы с идеями, взятыми из различных источников. Все они выполнены в характерном миниатюристическом орнаментальном стиле, подчеркивающим мельчайшие детали изображаемого объекта. Множество позднейших копий этой работы указывает на различие между манерой Хёфнагеля и критериями художественной оригинальности и практического наблюдения природы с современной точки зрения. В рассматриваемую нами эпоху “копирование” природы служило для расширения научных познаний, а искусство тем самым приобретало строго научную функцию. Таким образом, стремление Хёфнагеля к наиболее совершенному и полному отображению окружающего мира, проявившееся в “Четырех элементах”, говорит о синтезе науки и искусства: как ученый он старался продемонстрировать интеллектуальное познание природы, представленное в энциклопедической целостности, как художник – наделить изображаемые объекты “жизнью”, т.е. уловить не только видимую материальную сторону, но и ее неощутимую сущность.

То же самое можно сказать о деятельности Ханса Хоффманна, Руланта Саверея и других художников-натуралистов, в творчестве которых ясно прослеживается леонардовское стремление к познанию природы, осуществляемое посредством наблюдения и натуралистически точного изображения, не лишённого при этом художественной ценности и суггестивности выражения.

Важно отметить, что интерес к природе являлся значительным фактором, объединявшим различных представителей рудольфинского круга, что было во многом обусловлено увлечениями самого императора, в частности его страстью к коллекционированию. Большую часть императорской кунсткамеры составляли природные экспонаты, которые были представлены непосредственно природными объектами, такими, как рога носорогов и оленей, бивни слонов, кораллы, образцы минералов, полудрагоценных и драгоценных камней, а также предметами, относящимися к исследовательской деятельности человека, – чучелами животных, скелетами птиц и рыб, письменными материалами и натуралистическими изображениями, которые составили целый компендиум – так называемый “Музей Рудольфа II”²². Они были выполнены для императора в поздний этап его правления и должны были отражать мир природы так, как он был представлен и охарактеризован в рудольфинской коллекции. О связи между “Музеем” и собранием кунсткамеры говорит соответствие изображений экспонатам, описанным в ее инвентаре.

Отличие императорского “Музея” от “Четырех элементов” Хёфнагеля заключается в том, что Хёфнагель стремился охватить все виды тварного мира, в “Музее” же представлены в основном уникальные экземпляры, которые очень интересовали императора, прежде всего те, которые отсутст-

вовали в его коллекции. Ярчайшим примером такого интереса может служить волосатый ученый Петрус Гонсалес с семьей, запечатленный на первом листе первого тома “Музея”; носорог, привезенный в Лиссабон в 1577 г., которого император безрезультатно старался приобрести; первый экземпляр казуара в Европе, полученный Рудольфом в подарок в 1601 г.; птица додо, привезенная в Прагу живой, очевидно, между 1599 и 1609 гг. Эти и другие экспонаты, такие, как обезьяны, редкие жеребцы, различные виды попугаев и несчетное количество всевозможных прочих животных, изображенные в “Музее”, свидетельствуют о необычайном интересе к редким и удивительным явлениям природы. При этом необходимо заметить, что придворные художники и ученые не только имели доступ к императорской коллекции, но и активно участвовали в ее формировании, а также изучали ее экспонаты и использовали приобретенные познания в своих произведениях.

Особое внимание как императора, так и рудольфинцев привлекали необычные явления, чудеса, диковинки природы, переходящие границы нормального, среди которых помимо уже упомянутых нами можно назвать, например, изображения змеи с хвостом, заканчивающимся вырастающей из него ветвью с листьями, птиц с двумя головами или тремя ногами либо оленя с деформированными рогами²³. Все эти примеры имеют аналогию с гротескными рисунками Леонардо, целью которых также было выявление диковинного, причудливого в мире природы, стремление именно в необычных явлениях усмотреть загадку устройства мира.

Большое влияние на развитие рудольфинской культуры оказал не входивший в придворный круг по политическим убеждениям ученый, профессор Пражского университета, врач, анатом Ян Эссениус, который произвел в 1600 г. первое публичное вскрытие трупа в Праге и подробно описал его в своем сочинении²⁴. По убеждению Эссениуса, “урок анатомии” является необходимым шагом в изучении внутреннего строения человеческого тела, знание которого позволит легче находить причины болезней и способы их лечения. Философские рассуждения о происхождении и природе человеческого тела, которыми начинается описание вскрытия, постепенно переходят в подробную характеристику каждого внешнего и внутреннего органа, его предназначения и строения, при этом главная мысль сводится к взаимосвязи и взаимовлиянию всех органов и частей организма как единого целого. Как известно, Леонардо неоднократно совершал вскрытия и придавал этому большое значение как незаменимому способу изучения строения человеческого тела и процессов, происходящих в нем. Человек же, представляя собой венец природы, являлся, по мнению Леонардо, микрокосмом, отражающим строение всего мира²⁵.

Таким образом, основой творчества Леонардо можно назвать принцип всеобщности, выражающийся в единстве законов устройства мира и универсальности средств их познания. Этому принципу Леонардо соответствует идея мировой гармонии, которая является фундаментальной катего-

рией рудольфинской культуры. Важнейший трактат И. Кеплера так и называется – “Гармония мира”. Тем самым парадигма рудольфинской культуры продолжает принцип всеобщности Леонардо и получает свое ярчайшее выражение в знаменитой Кунсткамере Рудольфа II, включающей в себя природные экспонаты, артефакты и научные инструменты и демонстрирующей не только весь Универсум, но и дающей представление о существующих путях его познания.

Если учесть, что рудольфинская культура является ярчайшей моделью маньеристического типа культуры, можно сделать вывод о том, что одним из источников его формирования послужила традиция Леонардо да Винчи, что возвращает нас к давно дебатующемуся в искусствоведении вопросу, был ли Леонардо предтечей маньеризма.

В творчестве Леонардо и Арчимбольдо, несмотря на множество общих особенностей, на которые справедливо указывает Да Коста Кауфманн, существует и различие, которое касается рудольфинской культуры в целом. На основе идей, объединяющих всех рудольфинцев, анализа способа их претворения и мышления в целом, символичности и аллегоричности как важнейших категорий можно сделать вывод о том, что рудольфинская культура алхимична по своему дискурсу. Как известно, отношение Леонардо к алхимии было негативным. Однако при этом в его деятельности можно проследить проявление высших алхимических принципов – идеи всеобщности, тождества микро- и макрокосма, единства познания мира, Бога и самопознания. Это позволяет сделать вывод о том, что Леонардо – представитель эпохи Высокого Возрождения, в которой элементы, проявившиеся впоследствии в культуре маньеризма как основные, присутствуют в латентном виде. Учитывая это, можно утверждать, что рудольфинская культура в целом являлась в определенной мере наследницей леонардовского принципа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973.

² Тананаева Л.И. Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков. М., 1996.

³ Из отечественных исследователей научно-художественную парадигму леонардовского творчества особо акцентировал А. Гастев – сам поэт и ученый в одном лице, несколько позднее – Л.М. Баткин (см.: Гастев А. Леонардо да Винчи. М., 1984; Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990).

⁴ Тананаева Л.И. Указ. соч. С. 41.

⁵ Umění na dvoře Rudolfa II. Pr., 1988. S. 168–170.

⁶ Ibid. S. 172–174.

⁷ Ibid. S. 167–169.

⁸ Ibid. S. 171–172.

⁹ Ibid. S. 172–174.

¹⁰ Тананаева Л.И. Указ. соч. С. 202.

¹¹ Подробнее см.: Бельий Ю.А. Тихо Браге. М., 1982; Jáchim F. Tycho Brahe. Pr., 2000.

¹² Horský Z. Kepler v Praze. Pr., 1980. S. 93.

¹³ Ibid. S. 209.

¹⁴ *DaCosta Kaufmann T.* Giuseppe Arcimboldo, The Habsburg' Leonardo // Rudolf II, Prague and the World. Pr., 1998. S. 169.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid. S. 172.

¹⁷ Ibid. S. 170.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid. S. 171.

²¹ См.: *Hendrix L.* Vyobrazení naturalíí na dvoře Rudolfa II; Císař jako patron a sběratel vyobrazení přírody // Rudolf II. a. Praha. Pr., 1997. S. 160–161.

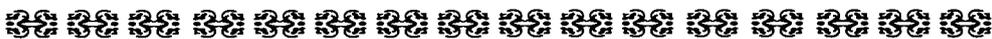
²² Ibid. S. 162.

²³ Ibid. S. 166.

²⁴ *Jesenský J.* Popis pitvy, konané roku 1600 v Praze // Poliřenský J. Jan Jesenský-Jessenius. Pr., 1965. S. 97–122.

²⁵ *Леонардо да Винчи.* Анатомия. Записки и рисунки. М., 1965; *Жданов Д.А.* Леонардо да Винчи-анатом. Л., 1955.





РОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА НЕБЕСНОЙ КАРТЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ (середина XV – начало XVII в.)

А.В. Кузьмин

Живописец спорит и соревнуется с природой.

Леонардо да Винчи

Эпоха Леонардо да Винчи (1452–1519) – время, когда и точное, и гуманитарное знание естественно сочеталось во всех областях человеческой деятельности. Формирование западноевропейской звездной карты, активно происходившее на протяжении второй половины XV в. и в XVI столетии, представляет уникальный пример движения естественно-научных и гуманитарных идей этого периода развития новой европейской науки. В карте неба имеет место редкое сочетание и точного и гуманитарного знания. Математическая система координат и основанная на ней точная астрономическая база данных, отражающая видимые положения всех наблюдаемых объектов окружающего нас пространства, с одной стороны, и вместе с тем образы реальных, полуреальных и нереальных персонажей из мировоззренческих систем различных цивилизаций, определяющих базовое деление всего окружающего пространства с древнейших времен до наших дней, – с другой, превращают ее в уникальное произведение изобразительного искусства. И точные небесные координаты, и загадочные существа спокойно и удивительно долго уживаются вместе.

На арену истории выходят новые люди и новые цивилизации, а традиция сохраняется, продолжая жить своей собственной жизнью, принимаемая новыми культурами как некая установленная, канонизированная данность, которую можно воспринимать как своеобразное символическое послание предшественников своим последователям.

Символичны годы жизни Леонардо. Его появление на свет (1452) совпадает с временем создания неизвестными итальянскими мастерами изображений созвездий, возродивших их классические античные облики. Именно эти образцы рукотворных книжных рисунков вдохновили Альбрехта Дюрера (1471–1528) на создание гравюр небесных фигур, ставших главными образцами для уранографов четырех последующих столетий. Эти рисунки заняли достойное место на звездной карте, созданной им в сотрудничестве с Иоганном Стабием и Конрадом Хейнфогелем и увидевшей свет в 1515 г. Всего четыре года отделяют это событие от времени кончины Леонардо (1519).

ТРАДИЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ
ФИГУР И КОМПОЗИЦИИ СОЗВЕЗДИЙ
ДО СЕРЕДИНЫ XV в.

“В звездном небе как объекте научного исследования достаточно парадоксально сплетены два начала. С одной стороны, не требует аргументации тезис о принадлежности астрономии как науки о небесных телах к числу дисциплин чисто естественного цикла. С другой же стороны, ни один изучаемый человеком природный феномен не связан столь же неразрывно с единой утвердившимся его осмыслением, как звезды, некогда сгруппированные в созвездия и именно в виде этих порожденных культурой, а не природой структур составляющие предмет внимания”¹.

Художественное воплощение карты созвездий – всей композиции, и составляющих ее отдельных фигур – уникальный самоценный феномен человеческой культуры, создаваемый цивилизацией на всем протяжении своего бытия. Традиция звездной карты чрезвычайно интересна как предмет истории искусства, ибо каждая историческая эпоха по-своему сохраняла, переосмысляла и изменяла ее художественные образы, трактуя их несколько по-иному, в рамках нового, другого, собственного мировоззрения. И каждая эпоха выражала в их меняющихся художественных формах внутренний духовный мир новых – своих создателей этих образов.

Основополагающую, наиболее древнюю часть этого фантастического коллажа составляют фигуры полуреальных и нереальных мифологических персонажей, в образной форме отражающих античную модель мира. Несмотря на кажущуюся с первого взгляда хаотичность композиции, ее построение подчинено жестким правилам, определенным еще в древности, когда система небесных образов фактически была канонизированной частью религиозного культа, в символической форме сохраняющей информацию о наиболее важных, сакрализованных сторонах жизни коллектива людей. Любые изменения здесь крайне редки. Эта традиция продолжает использоваться даже в современной фундаментальной астрономии, только теперь, начиная со второй половины XIX в., под понятием “созвездие” астрономы подразумевают всю совокупность пространства внутри участка неба, включающего традиционную фигуру. Ранее созвездием называли саму символическую фигуру и совокупность видимых звезд, приписанных частям этой фигуры или находящихся рядом с ней². Например, в каталоге Птолемея (ок. 150 г. н.э.): *Звезда на конце хвоста [Созвездие Льва]* (современное обозначение – β Льва); *северная из трех под брюхом [Из звезд Около Льва, не вошедшие в фигуру]* (современное обозначение – χ Льва)³.

Визуализируемые мифологемные образы – созвездия – были и остаются самыми удобными, универсальными ориентирами для знатоков неба во всем мире. Структура и символизм созвездий даже в наши дни становятся предметом острой полемики среди астрономов разных стран⁴. “Специфичность ситуации здесь состоит в том, что в значительной части мифологические... а

значит, уходящие в глубокую древность наименования созвездий, представляют сегодня интерес не только с точки зрения истории астрономии, как это было бы в любой иной области естествознания, но продолжают выступать в роли актуального понятийного аппарата и инструментария этой науки”⁵. Примером крайне бережного отношения к древней традиции служат многие особенности развития карты созвездий последнего 400-летнего периода ее истории⁶.

Феномен звездной карты уникальным образом сочетает в себе точное и гуманитарное. Математическая система координат и зафиксированные положения всех видимых объектов Вселенной, с одной стороны, и вместе с ними образы реальных и полуреальных предметов, птиц, животных, человеческих персонажей из мировоззренческих систем различных цивилизаций, определяющих базовое деление всего окружающего пространства с древнейших времен до наших дней, – с другой. На арену истории выходят новые люди и новые цивилизации, а традиция сохраняется, продолжает жить своей собственной жизнью, принимаемая новыми культурами как некая установленная, фактически канонизированная данность, которую можно воспринимать и как своеобразное символическое послание предшественников своим последователям.

“Теснейшая связь осуществлявшихся в древности наблюдений за звездным небом с хозяйственной и культовой практикой людей тех эпох, со всей системой свойственных им представлений о мире определяет большое культурно-историческое значение этой проблемы. Понять, где, когда и по каким мотивам человек давал имена созвездиям, чем диктовалось именно такое расположение астронимов на небосводе и т.д., – значит понять очень многое в истории культуры”⁷. Как указывал Отто Бенеш, говоря об искусстве того времени, “история искусства – это главным образом история художественных проблем”⁸.

Одна из огромного числа проблем – это проблема изображения фигур созвездий и их композиций, которые создавались для иллюстрирования трактатов античных и средневековых авторов астрономических и астрономопоэтических произведений для сугубо научных небесных астрономических карт, для украшения циферблатов механических часов и для произведений монументальной живописи.

Уникальная особенность этой проблемы заключена в изначально заложенном конфликте между символизмом фигур созвездий и формой их природных аналогов – звездных сочетаний, которые, по нашему глубокому убеждению, разделенному с плеядой коллег и исследователей XX в., изначально ни в какой мере не подсказывали форму фигуры, а лишь символизировали ее, становясь своеобразными реперами, отметками мест на звездной сфере, куда помещались образы, отражавшие модель мира своих творцов. Уникальные расположения звезд участков, в свою очередь, дополняли, подчеркивали их неповторимость и оказывали вторичное влияние на процесс зарождения и развития формы. Причем изначально образы были соединены ме-

жду собой в несколько, а возможно и в единый, сюжетов. Отнюдь не звездная россыпь, например, формировала фигуру того или иного зодиакального созвездия. Напротив, изменения природы и связанные с ними перемены в деятельности коллектива людей формировали некий образ, который становился символом области неба, занимаемым при этом Солнцем. Этот образ и запечатлялся на фоне звезд. Весь круг Зодиака образовывал некий свод представлений, несущий в себе всю полноту человеческих отношений и к себе, и ко всему окружающему миру.

Работы последних лет в областях археологии и филологии, посвященные различным палеоастрономическим реконструкциям, подтверждают, что систему созвездий ночного неба можно рассматривать как сложный символический объект, в котором закодирована обширная информация о дописьменном периоде человеческой истории. Греческие и римские источники III в. до н.э. – II в. н.э. дают лишь позднее толкование этой древней системы, и именно тогда формируется художественная традиция, получившая новое рождение в Италии XV–XVI вв. и составляющая часть современной мировой культуры.

В современном мире принята западноевропейская традиция деления неба на созвездия, в основе своей – античная, сохранившаяся благодаря популярности поэмы Арата “Явления”⁹. Эта поэма – уникальный литературный памятник, единственный созданный в эллинистическую эпоху текст, содержащий подробное описание звездного неба. Некоторые названия созвездий упоминаются еще Гомером и Гесиодом, но только в этой поэме дается ясное представление обо всей системе созвездий, и она знаменует собой начало традиции, сохраняющейся до настоящего времени. Автор “Явлений”, Арат из Сол (ок. 310–245 г. до н.э.), учился в Афинах у основателя стоической школы Зенона Китийского. Царь Македонии Антигон Гонат, который был приверженцем стоической философии, пригласил Арата в Пеллу, где тот, по-видимому, исполнял роль придворного поэта. Известно, что “Явления” были написаны по приказу царя, предложившего Арату сделать стихотворный пересказ утраченных книг Евдокса Книдского (ок. 403 –350 г. до н.э.) “Зеркало” и “Явления”. По-видимому, поэма представляет собой достаточно точное переложение книг Евдокса¹⁰. Поэма включает 1154 строки и фактически состоит из трех смысловых частей. В первой, равной примерно половине объема, описано взаимное расположение созвездий. Вторая – посвящена календарю и звездным часам. В третьей описаны земные и небесные приметы изменений погоды. Описание созвездий носит общий характер: предполагается, что сами фигуры хорошо известны читателям¹¹.

Ночь озирать, чтоб увидеть ее, не придется подолгу –
Столь примечательный свет ее голова излучает,
Плечи, окраины стоп и усеянный звездами пояс.
Но и на небе она хранит распростертыми руки,
Ибо и там не спадают с нее оковы, в которых

Изо дня в день, ладони воздев, Андромеда восходит.
Возле нее в вышине обращается *Конь* исполинский,
Чревом примкнув к голове: одно и то же светило
Пуп освещает Коня и вершину главы Андромеды¹².

Иногда Арат касается связанных с созвездиями мифологических сюжетов. В первой части присутствуют также описания небесных кругов и их пересечений с фигурами созвездий. Следующий фрагмент содержит описание небесного круга:

Не прикасаясь к нему, влечется немного южнее
Дева, но Льву и Раку его избежать невозможно:
Оба подряд пронизаны им – одного рассекает
Он от груди всего целиком до самого срама,
А вслед затем сквозь Рака бежит, расколов ему панцирь,
И разрезается Рак пополам с таким совершенством,
Что остаются глаза по разную сторону круга¹³.

Поэма пользовалась огромной популярностью и служила учебным текстом. Сохранились множество ее списков и четыре латинских перевода, два из которых принадлежат знаменитым римлянам – политику и оратору Цицерону и полководцу, племяннику императора Тиберия, Цезарю Германику¹⁴. Один из величайших астрономов античности, Гиппарх из Никеи (190–125 гг. до н.э.), посвятил поэме специальное сочинение “Комментарии к Арату и Евдоксу”, которое оказалось единственным дошедшим до нас трудом ученого.

Кроме того, существуют два более поздних латинских произведения с описанием созвездий, о которых нам хотелось бы упомянуть. Трактат Марка Манилия “Астрономика” (I в. н.э.) вместе с большим числом астрологических сведений также включает описание созвездий¹⁵. В первой книге (всего их пять) подробно описывается звездное небо. “Вот из моря в небо поднимается Дельфин, краса и гордость того и другого, для обоих священный. Конь с яркой звездой в груди стремится обскákat его и достичь Андромеды, которую Персей спас силой оружия и с которой соединился в браке. Далее следует отмеченное тремя лампадами пространство, названное Дельто́н – треугольник с двумя равными и одной не равной стороной. Цефей и Кассиопея в горе смотрят на Андромеду, призванную погибнуть в огромных челюстях Морского Чудовища по вине матери, оплакивающей ее, прикованную к скалам на берегу...”¹⁶.

Автором другого трактата – “Астрономии” – назван Юлий Гигин (II в. н.э.)¹⁷. Последний также включает описание 48 созвездий.

Кроме того, подробные описания фигур содержат каталоги созвездий северного и южного неба “Альмагеста” Клавдия Птолемея (ок. 150 г. н.э.)¹⁸. В графе каталога конфигурации содержится подробное описание положения каждой звезды в фигуре или около нее.

Приведем в качестве примера полный фрагмент, “расписывающий” 23 звезды по фигуре Андромеды:

“Созвездие Андромеды

1. Звезда между лопатками
2. Звезда на правом плече
3. Звезда на левом плече
4. Южная из трех на правом предплечье
5. Из них более северная
6. Средняя из трех
7. Южная из трех на конце правой руки
8. Средняя из них
9. Северная из них
10. Звезда на левом предплечье
11. Звезда на левом локте
12. Более южная из трех над поясом
13. Средняя из них
14. Северная из трех
15. Звезда над левой ступней
16. Звезда на правой ступне
17. Звезда южнее этой
18. Северная из двух на левом коленном сгибе
19. Южная из них
20. Звезда на правом колене
21. Из двух на бахrome более северная
22. Южная из них
23. Предшествующая трем на правой руке, вне руки”¹⁹.

В оригинальном списке нумерация строк не присутствует.

Именно этот каталог был и остается главной “инструкцией” для создателей изображений созвездий.

Полное наглядное материальное воплощение всей небесной сферы с фигурами античных созвездий находится в Национальном археологическом музее в Неаполе. Их содержит мраморная скульптура титана Атласа, держащего звездную сферу. Это самый ранний сохранившийся звездный глобус, наглядно отразивший греко-римскую традицию деления неба на созвездия. Несмотря на то что эта скульптура датируется II в. н.э., несомненно, что это – копия значительно более ранних подобных моделей. Считается, что пик популярности таких небесных глобусов восходит к временам Гиппарха (II в. до н.э.) и Евдокса (IV в. до н.э.). На сфере Фарнезе нет изображений отдельных звезд. Изображены именно фигуры созвездий, показанных зеркально, в так называемом классическом стиле, т.е. так, как они видны, если смотреть на небесную сферу “извне”. (Есть предположение, что наиболее яркие звезды все же наносились серебряными кружочками.) Глобус Фарнезе несомненно можно назвать главным символом античной составляющей традиции изображений.

Ученые эпохи Возрождения проявляли большой интерес также и к арабским звездным картам. Последние оказали значительное влияние на формирование западноевропейской традиции, в особенности ее сугубо научной составляющей. Арабы доисламского периода имели свою собственную традицию деления звездного неба, отличную от греческой. Начиная с IX в. арабская традиция стала все больше опираться на греческие, а также и на индийские образцы. В это время были восприняты греческие изображения созвездий. Староарабская традиция при этом продолжала существовать параллельно, постепенно утрачивая основополагающее значение.

К числу наиболее ранних иллюстрированных рукописей “Книги созвездий” относится Оксфордская рукопись, появившаяся вскоре после смерти автора²⁰. На последней странице этой рукописи указано, что иллюстрации выполнил ал-Хусайн ибн Абд ар-Рахман ибн Умар ибн Мухаммад. Интересно, что мусульманский художник внес изменения в греческие изображения созвездий в соответствии с эстетическими требованиями своего культурного пространства.

Образцом, подобным Атласу Фарнезе, но арабского этапа развития античных идей может служить так называемый исламский звездный глобус, изготовленный в Персии в 1275 г. на основе звездного каталога ас-Суфи²¹. Каталог включен в “Книгу изображений неподвижных звезд” (“Книга созвездий”, ок. 965 г.) ас-Суфи и содержит 1017 неподвижных звезд и подробные описания 48 созвездий. В этом основном труде арабской средневековой наблюдательной астрономии ас-Суфи пересмотрел и уточнил, опираясь на собственные наблюдения, данные о положениях неподвижных звезд, приводимые его арабскими и древнегреческими предшественниками. На поверхность глобуса нанесено порядка 1000 звезд северной и экваториальной области. Сама сфера выглядит как мозаичная фигура с серебряными точками – звездами. Основной круг, делящий сферу на Северное и Южное полушария, – эклиптика. Нанесен также небесный экватор. Этот памятник не столь уникален (в отличие от Атласа Фарнезе), но он один из лучших образцов, максимально воплотивший художественный колорит арабской культуры.

Христианскую средневековую изобразительную традицию прекрасно демонстрируют изображения созвездий, обычно называемые н е б е с н ы м и з н а к а м и, одного из величайших ученых раннего средневековья – Беда Достопочтенного²². Эти рисунки включены в очень известный астрономический трактат, написанный в дополнение к руководству по составлению календарей Беда. Интересно отметить, что эта и другие его работы, касающиеся хронологии, очень серьезно повлияли на рост популярности способа исчисления времени “от Рождества Христова”. Беда был и последовательным сторонником присвоения созвездиям, носящим “неправедные” языческие имена, христианских имен и символов. Вот что писал К. Фламарион в “Истории неба” о рисунках Беда: “В том же самом манускрипте я видел Близнецов, изображенных мужчиной и женщиной, Андромеду – в церковном облачении, а Венеру – в монашеском...”²³.

Идея христианизации небесной карты занимала очень значительное место в культуре средних веков. Чрезвычайно интересно при этом, что собственно христианскую традицию выражал именно рисунок, тогда как их античные имена оставались неизменными. Так продолжалось вплоть до XVII в., когда наконец появились серьезные попытки создать совершенно новую систему небесных символических фигур. Таким, к примеру, было произведение Юлиуса Шиллера, предлагавшего античные символы северного неба заменить персонажами Нового Завета, южного – Ветхого, а изображения 12 зодиакальных созвездий – фигурами 12 апостолов²⁴.

Многие астрономические рукописи вплоть до конца XV в. сопровождались рисунками созвездий, выполненными в стиле рисунков Беды. Реже встречаются более светские варианты рисунков созвездий, как, например, в “Астрономическом кодексе” Вацлава IV (XIII в.).

РЕНЕССАНСНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ФИГУР СОЗВЕЗДИЙ И СОЗДАНИЕ ПЕРВОПЕЧАТНОЙ КАРТЫ НЕБА

В середине XV в. открывается совершенно новая страница в истории карты неба – создание ее ренессансного образа. Прекрасными примерами новых изображений служат рисунки, сопровождающие разделы североитальянской рукописи “Астрономии” Гигина середины XV в., хранящейся сейчас в Оксфордской библиотеке²⁵. Это одна из итальянских рукописей с очень хорошими детальными иллюстрациями созвездий, включающими изображения звезд. Фигуры изображены чрезвычайно натуралистично. Прекрасно сделаны акценты на телосложение и мускулатуру Стрельца, подчеркнута женственны фигуры Кассиопеи и Андромеды. Ее спаситель Персей, облаченный в солидные доспехи, держит голову Медузы Горгоны за волосы. Новым изображениям небесных фигур, описанных античными авторами, свойственна природная натуралистичная красота. Изображения созвездий первопечатной карты А. Дюрера смогли появиться после знакомства величайшего мастера Северного Возрождения с такими образцами.

Изображение неба из Венской рукописи, датируемой приблизительно 1440 г., – только одно из числа подобных рукописных произведений, предшествовавших карте, изданной в 1515 г. Это наиболее ранняя сохранившаяся карта неба с нанесенной на ней координатной сеткой. Звезды отмечены условными номерами каталога Птолемея. В некоторых случаях написаны не только названия созвездий, но и собственные имена звезд. Происхождение этой карты достоверно неизвестно, но именно она – главный подлинный сохранившийся образец будущей первопечатной карты, рукописные варианты которой обращались между учеными-гуманистами еще за много лет до появления печатной версии.

Непосредственным прототипом первопечатной карты 1515 г. была также сохранившаяся карта, датируемая 1503 г. (Сейчас хранится в Германском национальном музее в Нюрнберге.) Считается практически доказанным, что некоторые детали на ней дополнены самим Дюрером, но мастер, нарисовавший ее, остался неизвестен. Также показано, что в работе над ней принимал участие К. Хейнфогель. Есть также предположение, что образцом для обеих карт послужила карта, принадлежавшая Региомонтану (1436–1476), также собиравшемуся издать ее. Она, в свою очередь, была одной из рукописных копий карты Венской рукописи. Единой точки зрения на происхождение этой карты нет. Существует несколько возможных версий,

расходящихся в деталях²⁶. Рукопись Венской национальной библиотеки (№ 5415), составленная между 1435 и 1444 гг., воспроизводит небесные изображения, по стилю сходные с изображениями ас-Суфи. Персей, например, держит голову бородатого существа, а Геркулес – без привычных нам палицы и лвиной шкуры, но с мечом. Рукопись имеет южнонемецкое происхождение, но сами фигуры созвездий, возможно, скопированы с одного из ранних итальянских образцов.

Сходство этой карты с картой Дюрера очевидно, и по этой причине она единодушно считается исследователями тем источником, на основе которого и появилась его карта неба, ставшая уже всеобщей. Дюрер первым рискнул серьезно изменить ее. По углам листа мастер сделал превосходное обрамление с четырьмя портретами великих предшественников: Арата, Птолемея, Манилия, ас-Суфи, что придало этому произведению глубокий символический историко-научный смысл. Фигуры созвездий Дюрер изобразил совсем не так, как они представлены в Венской рукописи, в первую очередь он придал им античный облик. Геркулес обнажен, в правой руке у него палица, в левой – лвиная шкура. Персей держит голову с волосами-змеями. В образах звездной карты отражается происходящее в среде гуманистов проникновение в смысл античной культуры, представляющее отчасти результат нового прочтения произведений античных ученых.

Инициатором издания карты неба был Иоганн Стабий (ум. в 1522 г.), известный гуманист, астроном, математик, географ, поэт, с 1497 г. – профессор математики Венского университета. В 1501 г. И. Стабий за поэтические, литературные заслуги был принят в члены венской “коллегии поэтов и математиков”. В том же году он достиг должности советника императора по вопросам науки и литературы. Имел титулы придворного историографа и придворного астронома. Как и многие гуманисты, чрезвычайно интересовался картографией и несколько своих картографических идей, среди которых была и мечта об издании звездной карты, ему удалось начать реализовывать с 1512 г., когда, находясь в Нюрнберге, он пригласил к участию в работе над этим проектом А. Дюрера и К. Хейнфогеля, причем Дюрера именно как мастера рисунка, гравюры, а Хейнфогеля как известного знатока небесных карт. Сама по себе карта, по-видимому, была готова уже в 1512 г., а напечатана через три года – в 1515-м. Заметим, в том же, 1512 г. Микеланджело завершил роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане. А всего лишь годом ранее Рафаэль завершил, работая практически одновременно с Микеланджело, “Афинскую школу” (Ватикан, Станца делла Сеньятура). Все эти величайшие произведения подчеркивали историческую преемственность между античной культурой и христианской духовностью.

Кроме ставших классическими фигур созвездий Дюрером были созданы образы “египетской звездной карты”. Эта карта даже была напечатана, но тираж и все предварительные эскизы очень скоро были полностью уничтожены (известно об этом только по весьма осторожным воспоминаниям современников). И это только один из наиболее загадочных эпизодов, связан-

ных с историей карты созвездий в Европе, следы которой, возможно, еще и теперь хранят архивы инквизиции. Вероятнее всего, сами фигуры созвездий египетской карты были заимствованы Дюрером из герметической традиции. Обрамление карты могло включать герметические знаки и магические символы Египта. Как бы там ни было, христианская церковь, борющаяся с “египетским идолопоклонничеством”, не могла смириться с таким подходом к воплощению звездной карты, тем более тиражируемой. Египетским памятникам были приписаны самые нелестные колдовские способности, и отношение к ним как к источникам многих видов мракобесия сохранялось еще достаточно долго.

К. Хейнфогель и в последующие годы, уже самостоятельно, продолжал создавать карты неба. Одно из наиболее значительных его произведений, “О сфере мира”, было издано в Страсбурге в 1539 г. Кроме того, в течение последующих десятилетий XVI в. появилось несколько карт, подражавших карте Дюрера, которые значительно уступали ей в качестве.

Из увидевших свет до начала XVII в. тиражных собраний изображений неба особо выделяются еще три. Два из них были изданы в Венеции в 1540 и 1588 гг. и одно в Амстердаме в 1600 г. Это очень непохожие друг на друга произведения, причем каждое внесло свою лепту в создание классической традиции. Кроме того, чрезвычайный интерес для нас представляют исторические исследования корней традиции изображения неба и новые звездные карты Петера Апиана.

Петер Беневиц (Апиан) (1495–1552) изучал математику и астрономию в Лейпциге и Вене, с 1523 г. был профессором астрономии, а с 1527 г. – и математики Венского университета. В личности Апиана соединились таланты астронома и конструктора астрономических приборов, математика и картографа, и, кроме того, издателя научной литературы.

“Книга созвездий” ас-Суфи – одно из произведений, на издание которого Апиан имел привилегию от императора Карла V. Получив в свое распоряжение арабский текст этой книги, Апиан проделал уникальную работу (вероятно, не без помощи консультантов-переводчиков), – пользуясь описанием, воспроизвел карту арабского звездного неба, на которой присутствуют фигуры староарабских созвездий. На этой карте у Северного полюса (район созвездия Малой Медведицы) изображены три стоящие женские фигуры перед сидящей женской же фигурой, на месте Цефея – пастух с собакой и овцами. Район созвездия Дракона заполняют фигуры четырех верблюдов с верблюжонком. П. Кунитцш отметил, что Апиан дает первый в астрономической литературе пример староарабского представления карты всей небесной сферы²⁷.

Среди многочисленных опубликованных Апианом изображений созвездий наибольший интерес представляет его звездная карта, которую в современной литературе принято называть “Звездной картой Апиана”. Эта карта стала частью одного из основных трудов Апиана – “Императорского Астрономикона” (“Astronomicon Caesareum”) 1540 г. В отличие от карты с созвез-

диями Дюрера карта Апиана построена так, что Северное полушарие не отделено от Южного. Таким образом воспроизводится все небо, видимое с территории Европы. Разумеется, южные созвездия, в особенности Жервеник, Корабль Арго и южная часть Эридана, очень сильно растянуты. В целом Апиан следует дюреровской изобразительной традиции, но наибольший интерес здесь представляют новые фигуры. К ним относятся Гончие Псы рядом с Волопасом и Фаэтон в водах наиболее южной части Эридана. Эта карта Апиана демонстрирует, весьма вероятно, первую реализованную попытку художественного развития античного сюжета. Важно отметить, что именно эти фигуры (Псы и Фаэтон) – единственные не имеющие подписей. При этом все 48 классических созвездий и многие яркие звезды на карте подписаны. Кроме того, композиция Гончих Псов включает трех собак. Появившийся примерно через 35 лет в росписи зала Небесного свода на вилле Фарнезе в Капрарола, а впоследствии уже и на карте Я. Гевелия, этот сюжет включает двух собак²⁸. Роспись также украшает исполненная драматизма композиция – фигура Падающего Фаэтона. Подобный, более близкий по драматизму к этому изображению, сюжет воспроизвел Д. Варезе.

В 1540 г. Алессандро Пикколомини (1508–1578) издал свой “Атлас созвездий”, вошедший в книгу, полное название которой “О сфере мира” (“De la Sfera”). Это первый звездный атлас, содержащий изображение звездного неба на отдельных картах. Это произведение с современной точки зрения нельзя назвать в полной мере научным (в отличие от первопечатной карты И. Стабия с гравюрами А. Дюрера). Оно скорее имело функцию научно-популярного, научно-художественного сочинения. Но, как и все сочинения Пикколомини, одного из основоположников эстетического стиля изложения научных идей, имело особое, чрезвычайно важное значение. Пикколомини был одним из первых писателей-ученых, почувствовавших необходимость изложения текста доступным языком. Он был глубоко убежден, что философия, наука и искусство облагораживают жизнь, и именно поэтому, согласно его мнению, все термины этих областей должны стать частью народного языка²⁹.

Пикколомини написал сочинение “О сфере мира” в 1539 г., в котором изложение охватывает практически все космографические области. В нем присутствуют описания многих небесных явлений. В завершение представлен звездный атлас с пояснительными таблицами, при помощи которых можно было определить условия видимости любого созвездия в любое время года и ночи. Атлас состоял из карт различного масштаба; кроме того, звезды нанесены не по данным каталога, а произвольно (математически неточно), но так, чтобы максимально усилить субъективное зрелищное восприятие звездной конфигурации – узора, образуемого последовательностями звезд на небе. И во многих случаях они действительно легко узнаваемы³⁰. Фигуры созвездий на карты не наносились, но в колонтитуле каждой из них присутствует его традиционное наименование на итальянском языке. В ат-

ласе А. Пиколомини впервые звезды обозначены буквами латинского алфавита. Через 63 года этим способом, только отдав предпочтение алфавиту греческому, воспользуется Иоганн Байер.

Координатная сетка на карты также не наносилась, но в нижней части каждой карты помещалась масштабная линейка, на которой отражался масштаб именно этой карты (примерно так принято указывать масштаб на многих современных географических картах). Появление этого полного новых идей произведения, несомненно, стало значимым событием в истории изображения звездного неба, открыв собой эпоху атласов – собраний карт, каждая из которых посвящена одному из созвездий.

Появившись впервые в Венеции в 1540 г., книга “О неподвижных звездах” уже к 1595 г. была переиздана не менее 12 раз на итальянском языке. Кроме того, ее перевод на латинский язык был издан в 1568 г. в Базеле, а в 1580 г. на французском языке она появилась в Париже.

Через 48 лет также в Венеции увидел свет атлас “Театр Мира и Времени” Джованни Паоло Галуччи (“Theatrum Mundi” Galucci). Его главное достоинство – нанесение на карты математически строгой координатной сетки и выстраивание изображений на ее основе. Такая методика была применена при создании первопечатной карты, только здесь этот способ был реализован на отдельных фрагментах неба, включающих по одному созвездию. Но художественные достоинства карт этого атласа невелики. Схематические изображения фигур созвездий выполнены непрофессионально.

И наконец, в последний год XVI в. в Амстердаме увидел свет атлас, который вполне можно назвать художественным альбомом превосходных гравюр и которому было дано название “Построение по Арату”. Его авторы, Гуго Гроций и Якоб де Гейн Старший, уделили особое внимание созданию художественных образов и собранию исторического и мифологического корпуса текстов, повествующих об истории созвездий. В тексте Гроция собрано и сопоставлено несколько различных латинских переводов Арата и много сведений о названиях созвездий у разных народов. Гейну принадлежат превосходные гравюры на меди³¹.

Через три года после выхода в свет амстердамского альбома “Построение по Арату” в Аугсбурге был напечатан первый звездный атлас современного типа – “Уранометрия”, воплотивший все лучшие идеи, отраженные на листах четырех его предшественников.

НЕБО ЮЖНОЙ ИТАЛИИ

На Юге Италии в XVI в. появился уникальный образец монументального изображения неба – роспись зала Небесного свода на вилле Фарнезе в Капра-рола, созданная неизвестным мастером около 1575 г., т.е. примерно спустя 50 лет после появления первопечатной карты. Это уникальная, единственная в своем роде фреска, не христианская, а “мифологическая”, античная с изображением фигур созвездий, представляющая полное крупномасштабное изо-

бражение звездного неба. Она – главный памятник XVI в. в истории созвездий Юга Европы наряду с первопечатной картой Дюрера, Стабия и Хейнфогеля на Севере. Размеры этого живописного произведения 12 × 6 м. До нанесения рисунка поверхность расчерчивалась. Изображение неба выполнено в цилиндрической проекции. Центр симметрии – небесный экватор. Полярные регионы, естественно, несколько растянуты. Изучением проекции, в которой выполнено изображение, занимались несколько исследователей в XX в.³² Анализ изображения приводит к выявлению нескольких важных фактов.

Приблизительно через 20 лет голландские картографы нанесли на карту 12 новых созвездий в области неба, открывшейся мореплавателям, посетившим южные широты. Но, реализуя потребность заполнить “белые пятна на небе”, в зоне, оставшейся невидимой для наблюдателей классической древности, неизвестный итальянский мастер помещает фигуру Падающего Фаэтона. В 1595 г. в мастерских голландских картографов область неба, заполненная в росписи зала Небесного свода в Капрарола фигурой Фаэтона, становится местом пребывания целых 12 созвездий – символов южных стран. Это фигуры Южного Змея, Золотой Рыбы, Летучей Рыбы, Хамелеона, Пчелы, Райской Птицы, Южного Треугольника, Павлина, Индейца, Журавля, Тукана, Феникса. Появление этих созвездий связано с именем голландского ученого-богослова Петера Планциуса (1552–1622), бывшего одним из главных советников по снаряжению сверхдальних по тем временам морских экспедиций. П. Планциус непосредственно участвовал в разработке новых морских маршрутов, понимая необходимость совершенствования как земных, так и небесных карт. По его заданию главный штурман морской экспедиции в Индию в 1595 г., П. Кейзер, составил каталог 135 наиболее ярких звезд зоны южного неба, недоступной для наблюдений из Северного полушария, и распределил их по 12 характерным группам, дав каждой из них символическое имя. В 1598 г. на глобусе П. Планциуса впервые появились 12 новых фигур созвездий, утвердившихся здесь благодаря огромной популярности голландских карт среди мореплавателей всех морских держав Европы.

Зевс Громовержец. На глобусе П. Планциуса эту область неба символизирует фигура Жирафа, появившаяся тогда же среди символов южных стран, в зоне, видимой в Северном полушарии высоко над горизонтом, но не содержащей ярких звезд. Эта область неба, в отличие от заполненной фигурой Фаэтона области, напротив, никогда не заходит и остается высоко над горизонтом. Таким образом, около 1575 г. на небе рядом с созвездиями классической древности оказываются персонажи популярного мифологического сюжета, ранее на небо никогда не помещавшиеся, причем Фаэтон – в области, всегда остающейся для жителей Северного полушария под землей, а Зевс, напротив, среди высоких, никогда не заходящих созвездий.

Гончие Псы. Обычно появление этого созвездия связывается с именем Яна Гевелия, известного польского наблюдателя неба и одновременно художника и выдающегося знатока европейской культуры, работавшего в

Гданьске во второй половине XVII в. Действительно, у Гевелия это созвездие возникает в той же области неба несколько северо-восточнее, между созвездиями Волопаса и Большой Медведицы. Но эта фигура появилась еще в росписи зала Небесного свода в Капрарола более чем за 100 лет до карты неба Гевелия. На титульном листе “Уранографии” Гевелия, где автор изобразил себя почтительно склонившим голову, несущим музе Урании в руках символы новых созвездий – Щита Собесского и Секстанта Урании. Остальные введенные им небесные персонажи следуют за ним. Здесь мы видим фигуры Цербера, Рыси, Льва, Лисички с Гусем, Ящерицы и Гончих Псов.

Идеи развития карты неба, впервые воплотившись на Юге, уже позднее, севернее Альп, получают новое, на этот раз законное в рамках новой науки, рождение. Неизвестный создатель росписи зала Небесного свода в Капрарола во многом предвосхитил процессы, вскоре реализованные в более строгом научном стиле, с использованием более актуальных для современников символов.

Леонардо Ольшки заметил, что изобразительные искусства ставили те же цели, что и благочестивые, ученые, философские и теологические книги на народных языках с помощью апокалиптических и аллегорических изображений; но уже по самой сути дела художественные изображения отличались гораздо большей наглядностью и вследствие этого оказывали более сильное воздействие, чем литературные произведения³³. Тем не менее литература, очевидно, серьезно влияла на создание художественных произведений. Все только что сказанное несомненно имеет самое непосредственное отношение к символизму созвездий, который является частью символизма всей натурфилософии.

Анализ текстов литературных произведений показывает, что знание символизма созвездий и умение использовать его для образного формулирования суждений и мыслей было обычным явлением (по крайней мере среди грамотной части общества). И такой символизм свойствен не только научным и философским произведениям. В качестве примера хочется привести фрагменты текста “Божественной Комедии” Данте Алигьери (1265–1321), появившейся еще в начале XIV в. и безусловно оказавшей большое влияние на развитие литературы Ренессанса. Небесный символизм мог быть использован в различных целях. Следующий фрагмент показывает, как знание созвездий позволяло определять время ночью:

Но нам пора; прошел немалый срок;
Блеснули Рыбы над чертой востока,
И Воз уже совсем над Кавром лег,
А к спуску нам идти еще далеко³⁴.

Эти строки фактически сообщают о времени: Восход созвездия Рыб и положение Большой Медведицы (Воза) в северо-западной части неба (Кавр – северо-западный ветер) говорят о том, что до восхода остается два часа. Заметим, что альтернативное название созвездия Большой Медведицы – Воз – приводит еще Арат.

Раскрывая тему нашего исследования, нельзя не коснуться творчества самого выдающегося мыслителя эпохи Возрождения – Джордано Бруно (1548–1600). “Философская мысль Бруно неотделима от мифопоэтической формы ее представления, насыщенной аллегориями, образами античной мифологии, в ней чувствуется влияние традиций дидактической поэзии, риторики, искусства памяти, различных течений средневековой и ренессансной мысли, что создает из творчества этого философа-поэта уникальный памятник культуры позднего Возрождения”³⁵. Джордано Бруно, обладавший интуитивным, невероятно целостным мировосприятием, активно использовал классическую, хорошо известную его современникам античную систему звездного символизма для доступного раскрытия своих суждений: “Так я оказался на небе и там был назван уже не просто ослом, а ослом летучим и даже пегасским конем. Затем я был сделан исполнителем многих повелений провидца Юпитера, служил Белле-рофону, прошел через многие знаменитые и почетнейшие назначения и в заключение был возведен на звездное небо между границами созвездий Андромеды и Лебеда, с одной стороны, и Рыб и Водолея – с другой...”³⁶.

“Предвосхищая учение философов-рационалистов XVII столетия, Бруно признавал интеллектуальную интуицию, т.е. непосредственное созерцание умом всеобщности природы и ее законов. При этом Ноланец не отрывал интуитивного познания от предшествующих ему этапов чувственного и рационального знания, рассматривал различные ступени познания в их целостности и единстве”³⁷. Многие его произведения наполнены аллегорическими сравнениями, способствующими глубокому раскрытию сложных вопросов гуманистического плана.

С е б а с т о. Хуже всего будет, если скажут, что вы приводите метафоры, рассказываете басни, рассуждаете в притчах, плетете загадки, собираете сравнения, обсуждаете тайны, разжевываете образы.

С а у л и н о. Но я говорю именно так, как оно есть; и поэтому это действительно так, я предлагаю его вашим глазам...”³⁸.

Кроме того, некоторые произведения Джордано Бруно были непосредственно посвящены небу – истории познания и использования его символов в описании земного мира. К сожалению, они большей частью известны нам сегодня только по их заглавиям: “О сфере” (1576?), “О знамениях времен” (1576), “Об астрологии” (?), “Семь свободных искусств” (?).

Интерес Бруно именно к этой теме особенно проявился около 1576 г., когда он получил степень доктора богословия. Тогда же на него поступил донос с обвинением в ереси. Этими событиями начался 16-летний период странствий Бруно по Европе.

Наиболее полно символизм созвездий использовал Бруно в произведении “Изгнание торжествующего зверя”, написанном на итальянском языке во время его пребывания в Англии. Первое издание вышло в Лондоне в 1584 г. (титутельный лист содержал ложную информацию об издании в Париже). По мнению многих исследователей творчества Бруно, это произведение наиболее ярко отражает его духовный облик³⁹.

Во вступительном письме, адресованном своему английскому другу и покровителю Филипу Сидни, Бруно писал: “По-моему, удобнее всего это сделать, перечислив и расположив в известном порядке все первичные формы нравственности, то есть главные добродетели и пороки. Перед вами будет выведен Юпитер, раскаявшийся в том, что, сообразно виду 48 созвездий, заполнил небо множеством зверей и вместе – пороков; теперь – Он решает изгнать зверей с неба, с места славы и вознесения, указав им на земле точно определенные области, а на их место водворить добродетели, коих столь долго преследовали и столь недостойно гнали отовсюду”⁴⁰.

И далее: “Этот мир с 48 знаками, на кои первоначально... было разделено восьмое звездоносное небо, называемое обычно т в е р д ь ю, будет основой и предметом нашего труда...”

Итак, туда, где была М е д в е д и ц а в соответствии с местом, ибо оно – самая высокая часть неба, – прежде всех назначается Истина, так как она выше и достойнее всего: она первая, последняя и средняя, ибо наполняет собою поле Единства, Необходимости, Доброты, Начала, Середины, Конца, Совершенства, зачинается в полях размышления метафизическом, физическом, моральном, логическом.

Вместе с Медведицей снисходят Безобразие, Кривда, Недостаток, Изъян, Случайность, Лицемерие, Обман, Коварство”⁴¹.

Символизм созвездий проходит через все произведение. Приведем еще только один пример, когда, используя образ созвездия Жертвенника, Бруно жестко критикует дискредитировавшие себя общественные институты: “Об Алтаре, или башенке, или жертвеннике, или святилище – зовите, как угодно – я уже не говорю, ибо сейчас ему более чем когда-либо приличествует быть на небе, так как на земле для него нет места: теперь ему здесь хорошо, как реликвии или даже как памятнику над потонувшим кораблем нашей религии и культа”⁴².

Особенности описаний свидетельствуют о том, что Бруно мог использовать при составлении текста одну из копий карты неба Апиана 1540 г. Кроме того, его описания позволяют предположить, что здесь отражены особенности композиции росписи зала Небесного свода виллы Фарнезе в Капрарола. Об этом свидетельствует в первую очередь появление рядом с фигурой Медведицы (в толковании Бруно – Истиной) фигуры Зевса.

“Эта Медведица, эта Медведица, о, боги, почему она в самой лучшей, в самой красивой части неба, почему поставлена здесь, как бы на некоей высокой башне, как бы на самой открытой площади и для самого славного зрелища, какое может представиться во вселенной нашим очам? Неужели затем, чтобы не было очей, которые бы не видели, какой пожар охватил отца богов после земного пожара из-за колесницы Фаэтона в тот самый миг, как я ходил, осматривая разрушительные следы огня, исправлял все, вызывая реки, с испуга разбежавшиеся по пещерам, когда я только что занялся своей любимой страной Аркадией, – вдруг другой огонь зажегся у меня в груди от блеска девичьего лица Нонакрины, вошел в меня через очи, сжал сердце, разгорячил кости и проник в самый мозг костей, так что ничем – ни водой,

ни зельем – нельзя было помочь мне и охладить мой огонь. В этом огне была стрела, что пронзила мне сердце, цепь, что сковала мою душу, и коготь, что зацепил меня и отдал на добычу ее красоте. Я совершил безбожное насилие, я опозорил подругу Дианы и оскорбил мою преданнейшую супругу. Когда же она обратила ту, из-за которой в избытке своих чувств я нарушил верность, и представила мне ее в образе и под видом Медведицы, то я не только не почувствовал ужаса перед ее отвратительным видом, наоборот, это самое чудовище показалось мне настолько красивым и даже так понравилось, что мне захотелось вознести на самое высокое и великолепное место небесного свода ее живое изображение...”⁴³.

После чтения этого фрагмента речи Юпитера та часть композиции росписи зала Небесного свода виллы Фарнезе в Капрарола, которая непосредственно примыкает к созвездию Большой Медведицы, начинает казаться застывшей театральной сценой, так эмоционально описываемой Бруно. Красноречивый взгляд Зевса в сторону Медведицы и живые позы, жесты, выражения лиц других персонажей создают ощущение жаркого спора, описанного им в “Изгнании...”.

“Изгнание торжествующего зверя” написано Бруно в Лондоне в 1582–1584 гг. Создание фрески Небесного свода датировано приблизительно 1575 г. В это же время (1576) Бруно становится доктором богословия и проявляет большой интерес к небу, о чем свидетельствуют сведения о его литературных пристрастиях того времени, о которых мы уже упоминали выше. Принимая во внимание его пребывание в эти годы в Неаполе, вполне можно предположить, что он видел роспись зала Небесного свода в Капрарола, а может быть, даже был свидетелем процесса ее создания. Живая композиция этой росписи, возможно, и вдохновила его на то, чтобы облечь свои мысли в столь оригинальную форму, так полно использующую символику неба, тем более что, как известно, Бруно был склонен в своих уже зрелых произведениях описывать впечатления ранней юности.

В том же произведении в аллегорической форме он описывает драматические события 1564 г., связанные с публичными казнями инквизиции и восстанием жителей Неаполя, свидетелем которых он стал в 16-летнем возрасте. “Изгнание торжествующего зверя” Джордано Бруно ярко демонстрирует значение астролого-мифологической традиции, которая могла быть использована и как своеобразный общедоступный аллегорический язык, помогающий ярко воплотить новые полемические идеи.

Идея изменения общей структуры карты неба путем заполнения “пустых” участков (участков северного и экваториального неба, не содержащих ярких звезд, и зоны южного неба, остававшейся невидимой для наблюдателей античности) новыми образами принадлежит неизвестным итальянским мастерам рубежа третьей и четвертой четверти XVI в. Новые небесные образы, созданные итальянскими мастерами, демонстрировали преемственность античной традиции (позднее последним пришлось уступить место символам географических открытий).

На протяжении XVI в. символизм созвездий широко использовался в литературных произведениях, как правило философского содержания. Мифологемные составляющие образов путем использования аллегорических аналогий помогали раскрытию сложных суждений. Произведения изобразительного искусства и произведения литературы второй половины XVI в. взаимно обогащали друг друга. В XVI – начале XVII в. символы созвездий часто присутствовали и на страницах литературных произведений натурфилософского плана. Созвездия и сами становились предметом комментария, и, кроме того, мифологемная составляющая их символики могла быть использована для вербального воплощения эстетических, натурфилософских и гуманистических идей своего времени.

Исследование западноевропейских изображений созвездий и их композиции позволяет выявить параллели и решить вопрос о взаимном проникновении художественной, литературной и научной традиций небесного символизма. Изображение звездного неба и составляющих его фигур следует рассматривать в возможно более широком историко-культурном контексте, выявляя воплотившиеся в нем идеи искусства, науки, религии.

Интерпретация небесного (в астрономическом смысле) пространства является одним из важнейших элементов самосознания любой культуры, а правильное сказать – в о с о б е н н о с т и культуры Возрождения.

Начиная с Раннего Возрождения до конца XVII в. мастера изобразительного искусства создавали композиции, отражающие сюжеты Священного Писания, греко-римской мифологии, портреты, образы природы и предметов рукотворного мира. Как произведение изобразительного искусства звездная карта находится на границе слияния образов природы и образов мифов, ибо она и часть окружающего мира, и уникальный многослойный коллаж мифологических, мировоззренческих образов различных эпох.

Рисунки итальянских мастеров середины XV в. сыграли ключевую роль в создании классических изображений созвездий. Идея изменения общей структуры карты неба путем заполнения “пустых” участков новыми образами тоже принадлежит неизвестным итальянским мастерам более позднего времени (второй половины XVI в.).

К началу XVI в. разработанность точных математических способов проекции сферы на плоскость позволяет превратить карту в точный прибор практической астрономии и навигации. Возможность тиражирования и удобство использования делают карту легкодоступной, в результате она начинает составлять конкуренцию звездному глобусу как точному прибору.

Официальная европейская карта неба в XVI в. благодаря перу и резцу в руках А. Дюрера возрождает античную, теряя свои восточные мотивы. Заметим, что до начала XVI в. собственно научные карты были снабжены рисунками созвездий именно в арабском стиле.

Помимо античной на небесных картах того времени могла занять место и христианская, и в меньшей степени геральдическая символика. Именно христианская, и только она составляла значимую конкуренцию античному

символизму. Египетская традиция была категорически исключена.

Создание первопечатной карты на Севере происходит одновременно с созданием фрески “Афинская школа” и росписью потолка Сикстинской капеллы на Юге. Практически синхронно.

Именно в XVI в. происходит разделение астролого-мифологической традиции на точную и гуманитарную составляющие. С одной стороны, это точные карты, с другой – художественные альбомы с мифологическими комментариями, росписи дворцов. Появляются произведения, не имеющие естественно-научного значения, но демонстрирующие красоту этой уникальной, неподражаемой традиции.

К началу XVI в. итальянские мастера придают созвездиям возрожденные античные облики, делая их символических персонажей естественными, натуралистичными; в XVI в. благодаря гуманистам европейского Севера звездная карта становится точной, научной (в самом широком смысле), тиражируемой, а к концу XVI в. в мастерских голландских приборостроителей – навигационной, практической и, кроме того, интернациональной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Раевский Д.С. Звездное небо как явление культуры // Природа. 1994. № 9. С. 76–77.

² На протяжении XVI–XX вв. понятие “созвездие” из ф и г у р ы трансформируется в п л о щ а д к у – сначала неправильной формы, включающей в себя традиционный рисунок. Последствия неправильная форма трансформируется в легко формализуемую, имеющую точные координаты крайних точек линий своих границ, проводимых в направлении небесных параллелей и кругов склонений равноденствия 1875.0. Несмотря на столь серьезные изменения самого понятия “созвездие”, древняя традиция продолжает жить в современной науке. Античная традиция изображения фигур созвездий, сохраненная учеными – энциклопедистами арабского и христианского мира, плодотворно обогащалась, особенно начиная со времени позднего Возрождения, европейскими учеными. Позднее, на протяжении XIX–XX вв., она была чрезвычайно формализована. Художественные изображения фигур постепенно превратились в едва заметные контурные рисунки, а потом и вовсе исчезли, оставив на карте только свои имена.

³ Птолемей К. Альмагест: Математическое сочинение в тринадцати книгах. М.: Наука-Физматлит, 1998. С. 242–243.

⁴ Современная карта созвездий хранит образы европейской культуры, возводя их таким образом до уровня мирового ранга. Это обстоятельство в последние годы часто становилось предметом полемики, инициируемой астрономами Китая и Японии (стран с собственными древними традициями деления неба на созвездия), старающимися противостоять сложившемуся в современной мировой науке европоцентризму.

⁵ Раевский Д.С. Указ. соч. С. 76.

⁶ Основная особенность эволюции современной звездной карты заключается в том, что все ее основополагающие изменения в рамках развития новой европейской науки происходили периодами, включавшими по два этапа: первый – “южный” и второй – “северный”. Начальный этап – появление первой печатной карты по Птолемею. Далее – еще три, каждый из которых начинается картографированием южного, не наблюдаемого в античности участка неба.

В древности традиция созвездий могла сохраняться исключительно долго благодаря тому, что становилась канонизированной частью религиозного культа, сакральным про-

странством. Изменения были крайне редки. Примеры достаточно бережного отношения к древней традиции, относящиеся к новому времени, говорят о том, что и в постренессансную эпоху, когда карта неба становится тиражируемой, к этому уникальному коллажу символических рисунков отношение астрономов было чрезвычайно корректным. Например, в XVII в. новые созвездия в областях северного и экваториального неба, не содержащих ярких звезд, стали вводиться только после того, как был совершен первый опыт выделения созвездий южного неба. До этого никаких нововведений на небе, наблюдаемом с территории Европы, не было. Исключение здесь составляют созвездия Антиноя и Волос Вероники, выделенных на глобусе Г. Меркатором в 1551 г., но эти астеризмы присутствуют в каталоге Птолемея, хотя он и не называет их отдельными созвездиями. Тихо Браге также руководствовался каталогом Птолемея.

В конце XVI в., только после введения в 1595 г. 12 новых созвездий южного неба, на свободных пространствах между созвездиями Птолемея северного и экваториального неба также начинают появляться новые созвездия. Из числа вошедших в состав современной карты созвездий это три созвездия П. Планциуса (1598), выделенные им на глобусе одновременно с созвездиями П. Кейзера, и семь созвездий Я. Гевелия (1690), появившихся спустя почти сто лет. Важно отметить, что И. Байер в 1603 г. включил в свой атлас созвездия зоны южного неба, выделенные П. Кейзером, но “отказался” от созвездий П. Планциуса (за исключением Голубки), так как они “вторгались” в небесное пространство, охваченное каталогом Птолемея, хотя ни в коем случае не затрагивали классических созвездий. Это обстоятельство показывает, какое серьезное значение придавалось сохранности традиции в ее первоизданном виде.

В XX в. на северное небо был перенесен удачный опыт разграничения южного неба на созвездия XIX в., подобно тому как в XVII в. аналогичным образом на северные и экваториальные области неба был перенесен опыт картографирования южного неба конца XVI в. Как в первом, так и во втором случае нововведения начинались с зоны южного неба, где традиция деления неба на созвездия не имела древних корней как в северной и экваториальной зонах. (В рамках европейской культуры такой традиции просто не было.) То же происходило и в XVIII–XIX вв., когда после второй “волны” созвездий южного неба, выделенных Н. Лакайлем (1752), последовал новый всплеск нововведений на северном небе. Созвездия Лакайля и заложенная им традиция деления созвездия Корабля Арго на отдельные созвездия существуют и в наши дни. Однако появившиеся после, на протяжении второй половины XVIII в., созвездия в области северного и экваториального неба просуществовали на астрономических картах всего около 50 лет. Эти созвездия излишне усложнили структуру карты; кроме того, в ряде случаев они нарушали древнюю традиционную структуру (канон) карты (в некоторых случаях из-за присутствия новых созвездий могли быть скорректированы очертания древних созвездий).

Таким образом, развитие карты созвездий в истории новой европейской науки происходило этапами – от начального опыта на южном, не наблюдаемом в античности, участке неба, к дальнейшему утверждению нововведения на всем небе.

⁷ Раевский Д.С. Указ. соч. С. 76–77.

⁸ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения: Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973. С. 54.

⁹ Арат. Явления // Небо, наука, поэзия / Пер. и коммент. А.А. Россиуса. М., 1992. С. 24–61.

¹⁰ См.: Житомирский С.В. Античная астрономия и орфизм. М., 2001. С. 23.

¹¹ Там же. С. 24.

¹² Арат. Указ. соч. С. 31.

¹³ Там же. С. 41.

¹⁴ Житомирский С.В. Указ. соч. С. 24.

¹⁵ Манилий М. Астрономика: Наука о гороскопах / Пер., вступит. ст. и коммент. Е.М. Штаерман. М., 1993.

¹⁶ Там же. С. 38.

¹⁷ Гигин. Астрономия. СПб.: Алетейя, 1997.

¹⁸ Птолемей. Указ. соч.

¹⁹ Там же. С. 237.

²⁰ Bodleian Library, March 144. Г.П. Матвиевская в книге “Абд ар-Рахман ас-Суфи” (М.: Наука, 1999) сообщает, что рисунки этой рукописи были опубликованы Э. Уэллшем в 1959 г. (*Wellsz E. The Muslim book of constellations. L., 1959*).

²¹ В настоящее время этот глобус хранится в Отделе восточных древностей Британского музея.

²² Bodleian Library. Oxford, MS Land 644, f. 8v. Фотография фрагмента рукописи опубликована в изд.: *Whitfield P. The mapping of the heavens. The British Library, 1995. С. 44.*

²³ Фламарион К. История неба. СПб., 1875. С. 260.

²⁴ *Whitfield P. Op. cit. P. 90.*

²⁵ MS Canon. Class. Lat. 179, f. 35 (см.: *Whitfield P. Op. cit. P. 43*).

²⁶ Подробнее см.: *Матвиевская Г.П. Альбрехт Дюрер-ученый. М.: Наука, 1987. С. 194–197.*

²⁷ См.: *Матвиевская Г.П. “Абд ар-Рахман ас-Суфи”. С. 44.*

²⁸ Польский астроном Ян Гевелий (1611–1687) стал широко известен благодаря своим трудам в области небесной картографии. Им были созданы лучшие небесные, а также лунная карты конца XVII в. Гевелием были введены новые созвездия, семь из которых астрономы пользуются при составлении каталогов переменных звезд и сегодня. Впервые эти созвездия увидели свет на картах “Описания всего звездного неба”, или “Уранографии”, изданной в 1690 г. в Гданьске. Имея историко-научное значение, атлас Гевелия является и важным памятником истории изобразительных искусств: гравюры фигур созвездий Гевелия с художественной точки зрения остались непревзойденными.

Из введенных Я. Гевелием новых созвездий на современной карте сохранились семь. Два из них – представители семейства кошачих: Малый Лев и Рысь. Эти созвездия обозначили два участка вблизи главного ориентира Севера – Большой Медведицы. Эти области неба не содержат ярких звезд, поэтому астрономы древности именовали их просто звездами “около” созвездий, *не вошедшими в фигуры*”. Присутствие Малого Льва, или Львенка, рядом со Львом, одним из наиболее древних созвездий, достаточно логично. В истории уранографии такое соседство встречается с самых давних времен. (Вспомним, например, два древнейших и расположенных рядом созвездия Большого и Малого Псов, не говоря уже о всем известных Медведицах.) Немного севернее Малого Льва и к востоку от Большой Медведицы большую область неба по воле Гевелия навеки заняла Рысь. Но почему именно она? Гевелий писал, что звезды здесь столь слабы, что разглядеть их может только человек с рысьим зрением. Возможно, при этом он намекал и на себя, ибо сам обладал зрением редкой остроты, благодаря чему на традиционных измерительных приборах без какой-либо оптики получал лучшие результаты, чем его оппоненты, доказывающие преимущества наблюдений с визирными приспособлениями, в которых использовались полированные линзы. Но это, по-видимому, не главное.

Великим мастером гравюры и тонким знатоком культуры, каким был Ян Гевелий, вне всяких сомнений, руководило еще и желание, не нарушая древнего традиционного сюжета этого участка неба, увековечить на небесной карте мифологический образ Севера Европы. Лучшего персонажа, который, с одной стороны, был неподражаемым представителем Севера, а с другой – смысловым символом, идеально сочетающимся со своими соседями, вряд ли можно представить. Рысь появляется в тех мифологических системах, в тех традициях, где крупные хищники не присутствуют в системе ритуальных представлений. В этом случае Лев уступает место более скромному хищнику, а именно Рыси (которая тем не менее способна паразитировать на олене). Поэтому Рысь имеет совершенно особое значение в позднейших славянских и балтийских традициях, оспаривая у медведя право быть северным “царем зверей”. В восточнославянских княжеских погребальных обрядах рыси

отведена одна из наиболее значимых ролей: одним из важных элементов этого ритуала было принесение в жертву ее когтей вместе с когтями медведя. Имея равные права на северных землях, Рысь и Медведица оказываются рядом и на северном небосклоне. Не это ли стало (вместе с легким тщеславием великого польского творца небесных образов) главной причиной появления на обширном участке северного неба неподражаемого небесного символа – северного символа царского блеска.

²⁹ Л. Олышки писал: «Насколько малооригинальна космография Пикколомини, настолько своеобразна эта форма изложения. Она симптоматична для поворота высшего света, для его растущей склонности к точным наукам посреди мистических мечтаний неоплатонической популярной литературы. Этой книгой и оранжировкой результатов научной работы для просвещения светских дам Пикколомини создал новый вид литературы, который включает в XVII и XVIII вв. такие маленькие шедевры эlegantного и солидного кабинетного искусства, как “Entretiens sur la pluralité des mondes” Фонтенеля и “Neutonianismo per le dame” Альгаротти. Изображение птолемеевской системы мира у Пикколомини, описание декартовой у Фонтенеля, ньютоновская оптика и учение о цветах у Альгаротти обнаруживают перед нами одни и те же мотивы и одну и ту же мизансцену...» (*Олышки Л.* История научной литературы на новых языках. М.; Л., 1934. Т. 2: Образование и наука в эпоху Ренессанса в Италии. С. 141).

³⁰ В связи с этим замечанием весьма интересен такой факт: начинающие любители астрономических наблюдений легче всего ориентируются на небе, используя факсимильные издания или копии старых карт, несмотря на их кажущееся несовершенство. (Автор сам неоднократно убеждался в этом и на собственном опыте, и на практике коллег и учеников.) Устаревшие, примитивные с точки зрения современной науки способы проекций или вовсе полное их отсутствие – подмена “изображением эмоционального впечатления”, как это сделано на небесных картах А. Пикколомини, оказываются намного комфортнее, антропологичнее, создают психологический эффект сходства природы и изображения. Причем ощущение зрительного комфорта не исчезает, даже если карта выполнена зеркально. При этом, руководствуясь современной картой при сличении изображения, выстроенного с использованием более совершенных проекций с соответствующим участком звездного неба, субъективный взгляд обнаруживает значительную дисгармонию. Нам представляется, что этот феномен можно легко принять, оперевшись на исследование Б.В. Раушенбаха, показавшего наличие принципиальных различий в нашем восприятии рисунка, чертежа, фотографии (см., например: *Раушенбах Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001).

³¹ См.: *Шеглов П.В.* Отраженные в небе мифы Земли. М.: Наука, 1986. С. 17.

³² Хорошее фотографическое изображение этого памятника можно найти в кн.: *Whitfield P.* Op. cit. P. 78–79.

³³ *Олышки Л.* Указ. соч. М.; Л., 1933. Т. 1: Литература техники и прикладных наук от средних веков до эпохи Возрождения. С. 17.

³⁴ *Данте.* Ад. Песнь 11, стихи 112–115 (пер. М. Лозинского).

³⁵ *Визгин В.П.* “Двойная звезда” Джордано Бруно // Историко-астрономические исследования. М.: Наука, 2002. Вып. 27. С. 248.

³⁶ Тайна Пегаса, 1585 (цит. по: *Бруно Дж.* Диалоги. М.: Госполитиздат, 1949. С. 489–490).

³⁷ *Горфункель А.Х.* Джордано Бруно. М.: Мысль, 1965. С. 131.

³⁸ Тайна Пегаса, 1585 (цит. по: *Бруно Дж.* Указ. соч. С. 472).

³⁹ См.: «Название одного из важнейших диалогов Бруно – “Изгнание торжествующего зверя” – вызвало немало кривотолков. Доносчики обвинили Ноланца в том, что под торжествующим зверем подразумевается то ли католическая церковь, то ли римский папа, а историки из протестантского лагеря охотно использовали эту легенду.

В действительности содержанием диалога является аллегорическое изображение “реформы небес”, замена в наименованиях созвездий, связанных еще с древней мифологией, пороков – добродетелями. Речь идет, как поясняет сам Бруно, об “изгнании торжествующего

зверя, то есть пороков, кои обычно одерживают верх и попирают божественное начало...» (*Горфункель А.Х.* Указ. соч. С. 157. Нам представляется, что А.Х. Горфункель здесь не совсем точен. Бруно скорее пользуется образными астрологическими толкованиями символов созвездий, указывая на возможность их высших и низших проявлений как в характере отдельного человека, так и в существующем обществе – в его укладе и законах. По нашему убеждению, термин А.Х. Горфункеля “реформа небес” нужно понимать как призыв к стремлению воспитывать и в себе, и в обществе высшие морально-этические качества, символизируемые созвездиями (А.Х. Горфункель называет это “заменой в наименованиях созвездий”). Ни о какой конкретной “замене в наименованиях созвездий” у Бруно не говорится.

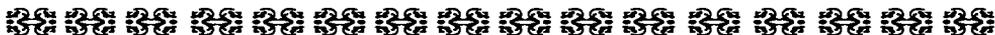
⁴⁰ Изгнание торжествующего зверя, 1584 (цит. по: *Бруно Дж.* Изгнание торжествующего зверя. СПб.: Огни. 1914. С. 11–12).

⁴¹ Там же. С. 17–18.

⁴² Там же. С. 45.

⁴³ Там же. С. 49–50.





СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Л.М. Брагина.</i> Творчество Леонардо да Винчи в отечественной историографии | 5 |
| <i>В.Д. Дажина.</i> Слово и образ в творчестве Леонардо да Винчи | 16 |
| <i>Т.В. Сони́на.</i> Леонардо да Винчи. Представление о совершенстве и его отражение в живописи | 38 |
| <i>О.А. Назарова.</i> Леонардо да Винчи в мастерской Верроккио | 43 |
| <i>Ю.А. Бутовченко.</i> Леонардо да Винчи и театр | 56 |
| <i>И.И. Тучков.</i> Роспись Зала делле Ассе в Каstellо Сфорцеско в Милане | 70 |
| <i>А.В. Романчук.</i> Тема цыганского гадания в творчестве Леонардо: между прагматизмом и верой в чудеса | 92 |
| <i>В.П. Головин.</i> Леонардо да Винчи и его заказчики | 101 |
| <i>А.Ю. Терещенко.</i> Участие Леонардо да Винчи в проектах поворота реки Арно | 112 |
| <i>Е.А. Ефимова.</i> Архитектурные идеи Леонардо да Винчи во Франции | 129 |
| <i>Д.А. Баюк.</i> Об искусстве замуривать глаза | 143 |
| <i>П.Н. Антонюк.</i> “Золотое сечение” – математический термин Леонардо да Винчи | 150 |
| <i>М.М. Рожанская.</i> Предшественники Леонардо да Винчи на средневековом Востоке | 155 |
| <i>Л.М. Брагина.</i> Леонардо да Винчи и Лука Пачоли | 167 |
| <i>В.М. Володарский.</i> Леонардо да Винчи и Парацельс о магии и алхимии | 176 |
| <i>И.К. Стаф.</i> Ренессансные модели басни: от “Моральных фацеций” Лоренцо Валлы к фацециям Леонардо да Винчи | 184 |
| <i>К.А. Чекалов.</i> Литературный стиль Леонардо в связи с его мировоззрением ... | 193 |
| <i>Н.В. Ревякина.</i> Проекты и фантазии падуанского ученого XV в. Джованни Фонтаны | 209 |
| <i>О.Г. Махо.</i> Герой ломбардской светской монументальной живописи второй половины XV в. | 218 |
| <i>Н.А. Багровников.</i> Леонардо да Винчи и Эрхард Альтдорфер | 227 |
| <i>А.В. Деньщикова.</i> Традиции Леонардо да Винчи в рудольфинской культуре ... | 237 |
| <i>А.В. Кузьмин.</i> Рождение художественного образа небесной карты нового времени (середина XV – начало XVII в.) | 248 |



CONTENTS

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>L.M. Braguina.</i> Leonardo da Vinci in the Russian historiography | 5 |
| <i>V.D. Dazhina.</i> World and image in the works of Leonardo da Vinci | 16 |
| <i>T.V. Sonina.</i> Leonardo da Vinci. The idea of perfection and its interpretations in his paintings | 38 |
| <i>O.A. Nasarova.</i> Leonardo da Vinci in the Verrocchio workshop | 43 |
| <i>Ju.A. Butovchenko.</i> Leonardo da Vinci and the theatre | 56 |
| <i>I.I. Tuchkov.</i> The wall-paintings of the Sala delle Asse in the Castel Sforzesco in Milan | 70 |
| <i>A.V. Romanchuk.</i> Gypsy fortune-telling in Leonardo's works: between the pragmatism and the belief in miracles | 92 |
| <i>V.P. Golovin.</i> Leonardo da Vinci and his clients | 101 |
| <i>A.Ju. Tereshchenko.</i> Leonardo da Vinci and the projects of turning round the Arno river-bed | 112 |
| <i>E.A. Efimova.</i> The architectural ideas of Leonardo da Vinci in France | 129 |
| <i>D.A. Bayuk.</i> On the art of screwing up the eyes | 143 |
| <i>P.N. Antonyuk.</i> The "golden section" as a Leonardo da Vinci's mathematical term | 150 |
| <i>M.M. Rozhanskaya.</i> Leonardo da Vinci's predecessors in the Mediaeval East | 155 |
| <i>L.M. Braguina.</i> Leonardo da Vinci and Luca Pacioli | 167 |
| <i>V.M. Volodarsky.</i> Leonardo da Vinci and Paracelsus on magic and alchemy | 176 |
| <i>I.K. Staf.</i> Renaissance fable models: from Lorenzo Valla's "Moral facetiae" to the facetiae of Leonardo da Vinci | 184 |
| <i>K.A. Chekalov.</i> Leonardo's literary style in view of his world-outlook | 193 |
| <i>N.V. Revyakina.</i> Projects and fantasies of a Paduan scholar of the XVth century Giovanni Fontana | 209 |
| <i>O.G. Makho.</i> Characters of the Lombard secular monumental painting of the second half of the XVth century | 218 |
| <i>N.A. Bagrovnikov.</i> Leonardo da Vinci and Erhard Altdorfer | 227 |
| <i>A.V. Denshchikova.</i> Traditions of Leonardo da Vinci in the Rudolfine culture | 237 |
| <i>A.V. Kuzmin.</i> Creation of the artistic model of the celestial map of the Modern Age (mid XVth – early XVIIth century) | 248 |

LEONARDO DA VINCI AND THE RENAISSANCE CULTURE

Articles collected in the present volume are based on the papers read at the international conference (Moscow, November 2002) dedicated to the 550th anniversary of Leonardo da Vinci, an outstanding figure of the Italian Renaissance art and science. These studies concern various aspects of Leonardo's activities as artist, engineer, writer, thinker as well as the impact of his ideas on the Renaissance culture in Italy, Germany, France, Bohemia.

The book addresses historians, philosophers, specialists in the cultural studies, scholars in history of art and science, philologists and all those who would be interested in the Renaissance culture.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
И КУЛЬТУРА
ВОЗРОЖДЕНИЯ

ISBN 5-02-032668-2



9 785020 326682



НАУКА