

ЖИЗНЬ ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫХЪ ЛЮДЕЙ

БЮГРАФИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА Ф. ПАВЛЕНКОВА

# ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ

ЕГО ЖИЗНЬ И ДѢЯТЕЛЬНОСТЬ

БЮГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

М. М. Филиппова

Съ портретомъ Леонардо да Винчи и снимками съ его произведеній.

.....  
ЦѢНА 25 КОП.  
.....

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

ОБЕРТКА ПЕЧАТ. ВЪ ТИПОГР. ВЫСОЧАЙШЕ УТВ. ТОВАРИЩ. «ОБЩЕСТВЕННАЯ ПОЛЬЗА»,

Бол. Подъячская, 39.

1892

# Литература, исторія, законовѣдніе и пр.

Голодъ. Психологич. романъ. К. Гамсуна. Переводъ съ норвежска о. Ц. 60 к.  
 Государственные романы. С. Крапчинское издательство. Социальных мечтаний, Профессор. Клейнбергера. Пер. съ нѣмец. и доп. Е. Соловьева. Ц. 60 к.  
 Сочинения Чарльза Диккенса. Полное собрание. Цѣна каждого тома (равнаго 75 журнальнымъ листамъ) 1 р. 50 к.  
 Герои и героическое въ исторіи. Публицистическія Карла Л. Пер. В. Иконенко. Ц. 1 р. 50 к.  
 Очерки новейшей исторіи (1815—1891 г.) И. Грюншмидта. Съ 53 порт. 6-е изд. Ц. 2 р.  
 Грядущая раса. Фантастическій романъ Эд. Бульвер-Литтона. Перев. съ англ. Каменского. Ц. 50 к.  
 Европейскіе монархи и ихъ дворы. Politicos'a. Перевелъ съ англійска и дополнилъ В. Ринчова. Съ 16 портретами. Ц. 1 р.  
 Черезъ сто лѣтъ. Соціологическій романъ Э. Беллами. 2-е изданіе. Ц. 1 р.  
 Въ тисинахъ Англіи. Писанъ соціальной борьбы съ экономическими извѣстиями современнаго общества. Битса. Ц. 1 р.  
 Напитанскіе. Роскошныя Вѣнны. Сочиненія Фей и 5 1-мъ и в 10 томнахъ 1 р. 50 к. Лучшей дѣлать 10-то Большой Ал 44 иллюстр. Малый альб. Цѣна въ код Сочиненія графій и въ 1-мъ в 1 рубль. Ц. 1 р. для 120 рисункъ альбомъ А

Новѣйшіе русскіе писатели. Хронологическія старшихъ классовъ гимназій и книга домашняго чтенія. Цѣна 72 порт. Ц. 3  
 Сочиненія Н. В. Шелгунова. Въ двухъ томахъ. Съ портретами и автор. статей Н. Михайловскаго. Ц. за оба тома 3 р. въ пер. 4  
 Повѣсти и разсказы И. Н. Потапенко. Четвертый томъ. Цѣна каждого—1 руб. Перев. и 2 томовъ вмѣстѣ по 75 к.  
 Исторія новѣйшей русской литературы (1846—1890 г.г.) А. М. Скабичевскаго. Цѣна 2  
 Сочиненія Глѣба Успенскаго. Въ 2 большихъ томахъ, съ портретами автора и статей К. Михайловскаго. Цѣна за два тома—3  
 Сочиненія Гл. Успенскаго. Томъ 3-й. Ц. 1 р. 50  
 Сочиненія А. М. Скабичевскаго. Критическіе очерки и литературныя характеристики. 1 портр. Цѣна за все собраніе въ 2 том. 3  
 Сочиненія О. М. Рѣшетикина. Въ двухъ большихъ томахъ, съ портретомъ автора. Статьи М. Протопопова. Ц. 2 р. 50 коп.  
 Тургеневъ о русскомъ народѣ. Чтеніе д. народа. Съ портретами Тушенева. Ц. 15  
 Макса Нордау. Перев. 2-е изд. Ц. 1  
 анкета. 2-е изд.

ескій романъ. П. Ма

бнѣ въ государствѣ  
 тьендофа. Цѣна 75  
 -всего, городского  
 тскаго. Ц. 2 р.  
 хищничества. В.  
 щенкова. Ц. 1 р. 50  
 ественно-физиологич.  
 ярова. Цѣна 1 р.  
 оряднахъ. Т. Герла  
 ямова. Цѣна 15 к.  
 оговорахъ. Составилъ  
 и  
 ическій романъ. 1  
 н. 2-е изд. Ц. 1 р.  
 ятиарова. Ц. 1 р. 50  
 рижъ. Потова. Ц. 1  
 Р. Павленкова. Ц. 35



ЮТЕКА.

К.- Каменный гость  
 во время чумы. Съ 2 к.  
 карт., ц. 3 к. - Вист  
 - Метель. Съ 2 карт.  
 2 карт., ц. 2 к. -  
 3 карт., ц. 3 к. -  
 2 карт., ц. 4 к. - Пи  
 5 к. - Дубровский.  
 8 карт., ц. 6 к. - Князь Петра Великаго.  
 11 карт., ц. 20 к. - Капитанская дочка. Съ  
 бунта. Съ мног. карт., ц. 20 к. - Вѣст. поэмы.  
 21 карт., ц. 25 к. - Вѣст. сказки. Съ 6 карт.,  
 10 к. - Вѣст. баллады и легенды. Съ 4 карт.,  
 10 к. - Вѣст. драмат. произведенія. Съ  
 17 карт., ц. 20 к. - Повѣсти Бѣлкина. Съ 7  
 карт., ц. 10 к. - Вѣст. письма. Съ 26 портре-  
 тами, ц. 25 к.

Русланъ  
 10 к. - К  
 3 к. - Бр  
 2 к. - Бах  
 3 к. - П  
 тава. Съ 5  
 2 к. - С  
 4 к. - С  
 2 карт., ц. 2 к. - Сказки о мертвой царевнѣ  
 2 карт., ц. 3 к. - Сказка о золотомъ плѣ-  
 тушкѣ. Съ 2 карт., ц. 2 к. - Сказка о рыбацкѣмъ  
 рыбакѣ. Съ 2 карт., ц. 2 к. - Пѣсни западныхъ  
 славянъ. Съ 3 карт., ц. 4 к. - Евгений Оне-  
 гинъ. Съ 11 карт., ц. 20 к. - Графъ Нулинъ.  
 Съ 3 карт., ц. 2 к. - Домикъ въ Коломнѣ.  
 2 карт., ц. 2 к. - Мѣдный всадникъ. Съ  
 3 карт., ц. 3 к. - Анджелино. Съ 3 карт., ц. 3 к. -  
 Борисъ Годуновъ. Съ 9 карт., ц. 10 к. - Ску-  
 всій рыцарь. Съ 2 карт., ц. 2 к. - Моцартъ и

ЖИЗНЬ ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫХЪ ЛЮДЕЙ  
БІОГРАФИЧЕСКАЯ БИБЛІОТЕКА Ф. ПАВЛЕННОВА. B617.1002

R 7  
125

# ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ

КАКЪ ХУДОЖНИКЪ, УЧЕНЫЙ И ФИЛОСОФЪ.

БІОГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

М. М. Филиппова.

Съ портретомъ Винчи, гравированнымъ въ Петербургѣ К. Адомъ.

ЦѢНА 25 коп.

Леонардо да Винчи.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Ю. Н. Эрлихъ, Садовая, № 9.

1892

65415-48

ордена Леопольда  
БИБЛИОТЕКА С С П  
А. И. ЛГ

Популярно-научные книги.

**Законы подражания.** *Тарда.* Переводъ съ франц. Ц. 1 р. 50 к.  
**Домашний определитель поддѣлокъ.** *А. Альмедина.* Ц. 60 к.  
**На всякій случай!** Научно-практическіе содѣянія сельскимъ хозяйствамъ. *А. Альмедина.* Часть 1 и 2-я. Цѣна каждой 50 к.  
**Берегите легіи!** Гигіенич. бесѣды д-ра *Нимейера.* Съ 30 рис. Ц. 75 к.  
**Сохраненіе здоровья.** Общая гигиена въ примѣненіи къ обыденной жизни. Д-ра *Эйдама.* Съ 7 рис. Ц. 40 к.  
**Предсказаніе погоды.** *Г. Дилле.* Переводъ съ франц. Съ 40 рис. Ц. 1 р. 25 к.  
**Дарвинизмъ.** *Э. Фервера.* Пер. съ франц. Популярное изложеніе ученія Дарвина. Ц. 60 к.  
**Жизнь на Сѣверѣ и Югѣ.** (Отъ полюса до экватора). *А. Велли.* Со многими рис. Ц. 2 р.  
**Первобытные люди.** *Дебюра.* Со многими рисунками. Ц. 1 р.  
**Фабричная гигиена.** *В. В. Сантловскаго.* 720 стр. и 153 рис. Ц. 4 р.  
**Огородничество.** Практическія наставленія для народныхъ учителей. *Ф. Шубелера.* Съ 137 рис. Ц. 60 к.  
**Который часъ?** *И. Вавилова.* Популярное руководство для повѣрки часовъ безъ помощи часовника и для устройства солнечныхъ часовъ. Съ 13 рис. Ц. 30 к.  
**Записки мелулана.** Перев. съ 10 англ. изд. Ц. 50 к.  
**Физиология души.** *А. Герцена,* профес. лозанскаго университета. Перев. съ франц. Ц. 1 р.  
**Миръ грезъ.** Д-ра *Симона.* Сновидѣнія, галлюцинаціи, сомнамбулизмъ, вѣсѣзъ, гипнотизмъ, иллюзіи. Перев. съ франц. Ц. 1 р.  
**Ручной трудъ.** Составилъ *Графининъ.* Руководство къ домашнимъ занятіямъ ремеслами. Перев. съ франц. Съ 400 рис. Ц. 1 р. 50 к. Въ лавкѣ 1 р. 75 к. Въ переплетѣ 2 р.  
**Экзотыи челоѣка.** *П. Маттеуцци.* Переводъ съ 5-го итальянскаго изданія. Ц. 1 р. 50 к.  
**Умственные эпидеміи.** Историко-психиатрическіе очерки. Д-ры *Рейгара.* Переводъ съ франц. *Э. Завура.* Съ 110 рис. Ц. 1 р. 75 к.  
**Свѣтъ Божій.** Популярныя очерки мировѣдѣнія. 5-е изд. Съ 60 рис. Ц. 30 к.  
**Общедоступная астрономія.** *К. Фламмаріона.* 2-е изд. Съ 100 рис. Ц. 1 р.  
**Телефонъ и его практическія примѣненія.** *Мейера и Присса.* Съ 293 рис. Ц. 2 р. 50 к.

**Электрическіе элементы.** Соч. *Ниде.* Со многими рисунками. Ц. 2 р.  
**Электрическіе аккумуляторы.** *Ренне.* Съ 76 рис. Ц. 1 р. 25 к.  
**Электрическое освѣщеніе.** Составилъ *В. Чиколевъ.* Съ 151 рис. Ц. 2 р. 50 к.  
**Чудесатехникии электричест.** *Чиколева.* 30к.  
**О безопасности электрическаго освѣщенія.** *В. Чиколева.* Съ 6-ю рисунками. Ц. 25 к.  
**Электричество и магнетизмъ.** *А. Гано и Ж. Маневре.* Пер. *Ф. Павленкова.* *В. Черкасова* и *С. Степанова.* 340 рис. Ц. 1 р. 50 к.  
**Популярныя лекціи объ электричествѣ и магнетизмѣ.** *Холмонда.* Съ 230 рис. Ц. 2 р.  
**Главнѣйш. приложенія электричества.** *Э. Готтшала.* Съ 145 рис. 2-е изд. Ц. 2 р. 50 к.  
**Электричество въ домашнемъ быту.** *Э. Готтшала.* Со множествомъ рисунковъ. Ц. 2 р.  
**Электрическіе звонки.** *Боттона.* Съ кратк. свѣдѣніями о воздун. звонкахъ. 114 рис. Ц. 1 р.  
**Что сдѣлалъ для науки Ч. Дарвинъ?** Съ портретомъ Дарвина. Ц. 75 к.  
**Психологія великихъ людей.** Проф. *Жоли.* Перев. съ франц. 2-е изд. Ц. 1 р.  
**Соціальн. жизнь животныхъ.** *Эстимаса.* Пер. съ франц. *Ф. Пивленкова.* 2-е изд. Ц. 2 р. 50 к.  
**Единство физическихъ силъ.** Опытъ популярно-научн. философіи. *А. Селки.* Перев. съ франц. *Ф. Павленкова.* 3-е изд. Ц. 2 р. 50 к.  
**Частная медицинская діагностика.** Руководство для практ. врачей. Составилъ проф. *Дакоста.* 704 стр. съ 43 рис. 2-е изд. Ц. 2 р.  
**Психологія вниманія.** Д-ра *Риббо.* Ц. 50 к.  
**Современныя психопаты.** Д-ра *А. Кюллера.* Переводъ съ франц. Ц. 1 р. 50 к.  
**Геніальность и помѣшательство.** *П. Ломброзо.* Съ портр. автора и рис. 2-е изд. Ц. 1 р.  
**Вредныя полевныя насекомыя.** Сочет. *Ниссенга.* Съ 43 рис. Ц. 80 к.  
**Эйфелева башня.** Состав. *Г. Тиссандье.* Съ 34 рисунк. Ц. 50 к.  
**Хлѣбный жукъ.** Ученія для народа. Съ 3 рис. *Бар. Н. Корфа.* Ц. 10 к.  
**Воздушное садоводство.** *Н. Жуковскаго.* Съ 73 рис. 2-е изд. Ц. 60 к.  
**Школьный садоводъ.** Объ устройствѣ при сельскихъ школахъ питомниковъ и способахъ обученія первымъ началамъ садоводства. *А. Волотовскаго.* Ц. 20 к.  
**Гигіена семьи.** *Гебера.* Ц. 50 к.  
**Гигіена женщины.** *М. Тило.* Ц. 40 к.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	стр.
I. Рожденіе.—Дѣтство.—Вѣкъ Медици.—Учителя Леонардо.— Андреа Вероккіо . . . . .	5
II. Юность.—Ученикъ поправляетъ учителя.—Чудовище, обра- тившее въ бѣгство синьора Пьеро.—Многочисленныя кар- тины.—Первыя серьезныя работы: два Благовѣщенія. . . . .	11
III. Дворъ Лоренцо Великолепнаго.—Блистательныя праздни- ства и турниры.—«Воскресеніе Христа» . . . . .	21
IV. Леонардо въ Миланѣ.—Людвигъ ле Море.—Письмо къ нему Леонардо.—Цецилія Галлерани.—Лукреція Кривелли . . . . .	25
V. Лихорадочная дѣятельность.—Статуя Франческо Сфорци.— Academia Leonardi Vinci.—Спектакль съ планетами.— Женитба Людвика ле Море.—Сочиненія о живописи.— Смерть Беатриче.—Леонардо замышляетъ писать «Тайную Вечерю».—Военныя неудачи Людвика.—Взятіе Милана французами . . . . .	29
VI. Вилла Вапріо.—Возвращеніе во Флоренцію.—Джиневра и Мона Лиза.—Цезарь Борджія.—Состязаніе между Лео- нардо да Винчи и Микель-Анджело Буонаротти . . . . .	42
VII. Смерть отца.—Процессъ съ братьями.—Соперничество съ Микель-Анджело.—Леонардо живописецъ короля Фран- ція.—Папа Левъ X.—Новый споръ съ Микель-Анджело.— Вліяніе Леонардо на Рафаэля.—«Святое семейство» . . . . .	49
VIII. Леонардо да Винчи и Францискъ I.—Битва при Маринья- нѣ.—Леонардо мститъ папѣ Льву.—Французскій дворъ въ 1516 г.—Замокъ ле Клу.—Дѣизмъ Леонардо.—Завѣща- ніе.—Смерть.—Открытіе могилы Леонардо Арсеномъ Гуссе . . . . .	60
IX. Леонардо да Винчи какъ художникъ.—Эпоха возрожде- нія.—Классическая древность и духъ новаго времени.— Іоаннъ Креститель.—Вахкъ.—Джіоконда.—Значеніе «Тай- ной Вечери» въ исторіи искусства . . . . .	68
X. Леонардо какъ ученый и философъ.—Теорія перспекти- вы.—Камера obscura.—Наровая пушка.—Механика твер- дыхъ и жидкихъ тѣлъ.—Военныя снаряды.—Психологиче- скія и астрономическія теоріи Леонардо.—Вращеніе зем- ли.—Первая карта Америки.—Индуктивный методъ . . . . .	76

72313

БИБЛИОТЕКА ПОЛЕЗНЫХЪ ЗНАНІЙ.

1) Ручной трудъ. Составилъ *Графининъ.* До-  
    машнія занятія ремеслами. Съ франц. 410 рис.  
    Ц. 1 р. 50 к.—2) Электрическіе звонки. *Боттона.*  
    Съ краткими свѣдѣніями о воздушныхъ  
    звонкахъ. Съ 114 рис. Пер. съ англ. и допо-  
    лненъ Л. Голубъ Ц. 1 р.—3) Руководство къ  
    рисованію акварелью. *А. Кассана.* Съ франц. Съ  
    150 рис. Ц. 1 р. 50 к.—4 и 5) На всякій случай.

*А. Альмедина.* Научно-практическія свѣдѣ-  
    нія по садоводству, садоводству, огородниче-  
    ству, домоводству, по борьбѣ съ вредными на-  
    сѣкомыми, грибами и паразитами, а также съ  
    фальсификаціею липенныхъ и другихъ веществъ.  
    Дѣя части. Цѣна каждой 50 коп. 6) Домашній  
    опредѣлитель поддѣлокъ. *А. Альмедина.*  
    Цѣна 60 коп. и проч.

### Главные источники:

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

*Brown.* Life of L. de Vinci. 1828.

*Gallenberg.* L. de Vinci. Paris. 1841.

*Uzielli.* Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. 1872. Важный источник относительно биграфическихъ данныхъ въ узкомъ смыслѣ слова.

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

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

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



## Леонардо да Винчи.

### I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II.

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

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



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

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

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

Такой ученикъ былъ болѣе чѣмъ достоинъ имѣть учителемъ Вероккіо.

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

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

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

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

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

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

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

Старинный біографъ Леонардо да Винчи, Вазари, сообщаетъ лю-

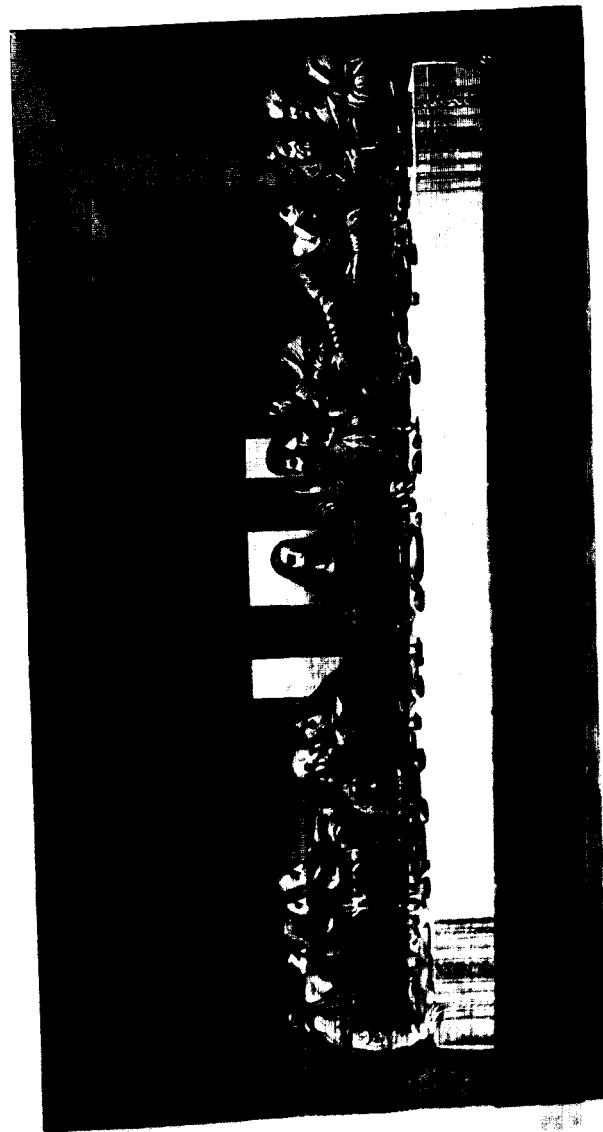
бопытный разсказъ, изъ котораго видно, какимъ образомъ Леонардо бралъ уроки у своей лучшей наставницы — природы. Еще мальчикомъ Леонардо понялъ, что даже ужасное и чудовищное, по скольку оно можетъ быть предметомъ художественнаго творчества, должно быть не рабскимъ воспроизведеніемъ природы и не плодомъ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

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

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

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

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



Тайная вечеря.

Тит. тов. «Юнг. полтава» в. полтава, 39.

Юнг. тов. «Юнг. полтава» в. полтава, 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## III.

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

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

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

Особеннымъ блескомъ и великолѣпіемъ отличались турниры и

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

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

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

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

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

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

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

## IV.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

сердцемъ». Въ Гатѣ пытались ее реставрировать въ первоначальномъ видѣ, конечно безъ особаго успѣха.

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

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

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

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

## У.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Святое семейство.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ученики Леонардо боготворили учителя. Онъ умѣлъ сдѣлать



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## VI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



Иоаннъ Креститель.

Дозв. ценз. св. 28 августа 1892 г.

гил. тов. "ОБЩ. ПОЛЬЗА" в. подл. 39.

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

## VII.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Въ Римѣ оба художника-врага встрѣтились въ послѣдній разъ.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Всѣ истинные знатоки искусства признаютъ «Святое Семейство»

однимъ изъ гениальнѣйшихъ произведеній живописи. Пассаванъ говоритъ: «Всѣ, кто видѣлъ эту картину въ галлерей Эрмитажа, признають, что это дивное произведеніе. Совѣтники Пагави нашель ее столь превосходною и столь похожую на произведеніе Рафаэля, что нарочно отиѣтилъ ее шифромъ Леонардо, чтобы ее не приписали Рафаэлю».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вотъ что пишетъ Леонардо:

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

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

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

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

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

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

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

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

Судя по показаніямъ Ріо, автора «Исторіи христіанскаго искус-

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

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

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

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

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

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

## VII.

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

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

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

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

сколько каррикатуръ, изображавшихъ папу и его ближайшихъ совѣтниковъ.

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

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

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

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

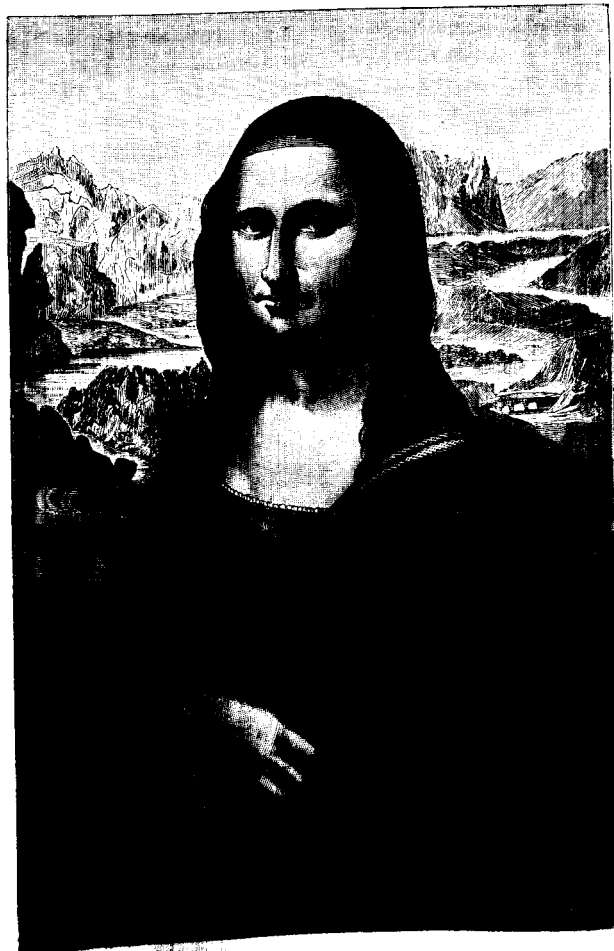


онъ не написалъ-бы ни «Воскресенія Христа», ни «Святаго Семейства», ни своихъ Мадоннъ, ни «Тайной Вечери». Никакого настоящего «обращенія» поэтому и быть не могло для того, кто былъ всегда обращенъ къ христіанскимъ идеаламъ; если-же въ послѣдній годъ жизни Леонардо сталъ чаще прежняго диспутировать съ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

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

Въ наше время не находятъ ни одной изъ этихъ картинъ.

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



Д ж і а к о н д а.

именно эта картина служить доказательствомъ, что рука художника ослабѣла.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LEO nar DUS v INC ius.

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



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

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

## IX.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## X.

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

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

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

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

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

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

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

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

При всей своей талантливости, ни древніе греки, ни тѣмъ же

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Опредѣленіе, годное даже до настоящаго времени!

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

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

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

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

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

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

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

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

Этихъ выписокъ достаточно, чтобы убѣдиться въ гениальности

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Остроумны изобрѣтенныя Леонардо землекопательныя машины,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Такъ писалъ Леонардо въ концѣ XV и началѣ XVI вѣка.

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

К О Н Е Ц Ъ .

люстрированные романы Диккенса въ сокращенномъ переводѣ *Л. Шелуновой*. 1) Дядя Консервильдъ, 2) Домби и сынъ, 3) Оливеръ Твистъ, 4) Большія надежды, 5) Нашъ юный другъ, 6) Давка древностей, 7) Крошечка Дорритъ, 8) Тяжелыя времена, 9) Холмный домъ, 10) Николай Никльби, 11) Дядя Гроудъ, 12) Мартинъ Чеззлвйтъ. Цѣна каждаго романа 40 к. Въ папкѣ 50 к., въ переплетѣ по 6 ром. вмѣстѣ—3 р. 25 к. Якому гвоздю свое мѣсто. *А. Крулоса* Съ 46 рис. Ц. 1 р. 25 к., въ папкѣ 1 р. 50 к., въ пер. 2 р.

итский маскаррадъ. *Авелева*. Съ 16 рис. Ц. 20 к.

уждающие огонь. Сборникъ дѣтскихъ разсказовъ. *Важной* Съ 44 рисунками. Ц. 1 р. Въ папкѣ—1 р. 25 к. Въ переплетѣ—1 р. 60 к.

а проказница. Шуточный разсказъ въ стихахъ *В. Буца*. 100 рис. Ц. 60 к., въ папкѣ 75 к., въ переплетѣ 1 р. 25 к.

ссія народныя сказки въ стихахъ. *А. Браунчинговъ*. Съ предисловіемъ Н. С. Тургенева. Множество рисунковъ. Ц. 2 р., въ папкѣ 2 р. 50 к., въ переплетѣ 3 р.

«добрый часъ! Сборникъ дѣтскихъ разсказовъ. *А. Диккенса*. Съ рисунками. Ц. 75 к., въ папкѣ 1 р., въ переплетѣ 1 р. 25 к.

душевные разсказы. *П. Засодимскаго*. Два тома съ 135 рис. Цѣна каждаго въ папкѣ 1 р. 50 к. Въ переплетѣ 2 р.

рошіе люди. *В. Острогорскаго*. Съ 45 рисунками. 2-е изданіе. Цѣна 1 р., въ папкѣ 1 р. 25 к., въ переп. 1 р. 60 к.

ъ жизни и исторіи. *А. Арсеньева* Съ рис. Цѣна въ папкѣ 1 р. 50 к., въ переплетѣ 2 р.

слушаемъ! Дѣт. разсказы. *Нольде*. Съ 28 рис. въ папкѣ 1 р., въ перепл. 1 р. 35 коп.

глядныя несообразности. (Дѣтскія задачи въ картинкахъ). *Ф. Пааленкова* 10 листовъ (на каждомъ по 20 рис.) Ц. 1 р. «Объясненіе» къ нимъ 5 к.

бинзонъ. Его жизнь и приключенія. *Гейбнера* Переводъ съ нѣмецкаго. Съ 107 рис. Ц. 30 к., въ папкѣ 40 к., въ переп. 60 к.

люстрированные романы Вальтеръ-Скотта въ сокращенномъ переводѣ *Л. Шелуновой*. 1) Беверлей, 2) Антикварій, 3) Робъ-Рой 4) Айвенго, 5) Астрологъ, 6) Квентинъ Дорнарь, 7) Вудстокъ, 8) Замокъ Не-льзортъ, 9) Ламмермурская невеста, 10) Легенда о Монтрозѣ и др. Ц. каждаго романа 40 к., въ папкѣ 50 к., въ переплетѣ по 5 романовъ вмѣстѣ Ц. 2 р. 80 к.

Черные богатыри. *Е. Конради*. Со множествомъ рис. Цѣна 2 р., въ переп. 2 р. 75 коп.

Математическіе софизмы. 50 теоремъ, доказывающихъ, что  $2 \times 2 = 5$ , часть больше своего угла, и проч. Составилъ *В. Обреимова* Ц. 40 к.

Математическія развлеченія. *Лукаса* Переводъ съ франц. Съ 55 фигурами и таблицами. Ц. 1 р., въ переп. 1 р. 75 к.

Грошная головоломка. *В. Обреимова*. Сборникъ геометрическихъ игръ. Съ 300 рис. и 39 записокъ. Ц. 1 р.

Образовательное путешествіе. Живописныя очерки отдаленныхъ странъ. *С. Ворриссера* 2-е изд. Съ 73 рис. Ц. 1 р. 50 к., въ папкѣ 1 р. 75 к., въ переп. 2 р. 25 к.

Черезъ дебри и пустыни. (Скитанія молодого бѣглеца. *С. Ворриссера*. Съ иллюстр. Ц. 2 р. въ папкѣ 2 р. 25 к., въ переп. 2 р. 75 к.

Сказочная страна Приключенія двухъ матросовъ. *С. Ворриссера* Съ иллюстр. Ц. 2 р., въ папкѣ 2 р. 25 к., въ переплетѣ 2 р. 75 к.

Приключенія контрабандиста. *С. Ворриссера* Съ иллюстраціями. Цѣна 1 р. 50 к., въ папкѣ 1 р. 75 к., въ переплетѣ 2 р. 25 к.

Мученики науки. *Г. Тисанде* Переводъ подъ редакціей *Ф. Пааленкова*. Съ 55 рис. 3-е изд. Ц. 1 р. 25 к. Въ переплетѣ 2 р.

Вечерние досуги. *Крулоса*. Съ 70 рис. Ц. 1 р. 25 к., въ папкѣ 1 р. 60 к., въ переплетѣ 2 р.

Научныя развлеченія. *Г. Тисанде*. Пер. подъ редак. *Ф. Пааленкова* 3-е изд., съ 353 рис. Ц. 1 р. 50 к., въ переплетѣ 2 р. 25 к.

Сказки Густафсона. Съ 80 рис. Цѣна 1р. 25 к., въ папкѣ 1 р. 50 к., въ переплетѣ 1 р. 75 к.

На землѣ и подъ землею. Сборникъ разсказовъ *Галуэра* Съ 40 рис. Ц. 1р 25 к., въ папкѣ—1 р. 60 к., въ пер. 2 р.

Рыжій графъ. Неразлучники. Дочь угольника. *П. Засодимскаго*. Ц. каждой книжки по 35 к.

Живыя картины. *А. Смирнова* Сборникъ разсказовъ. Съ 50-ю рис. Ц. 1 р. 50 к., въ папкѣ 1р. 75 к. въ пер. 2 р.

Янки Вологодскаго уѣзда. *А. Крулоса*. Съ 6 рисун. Ц. 25 к.

Незабудки. *А. Крулоса* Съ 50-ю рис. Ц. 1р 50к., въ папкѣ 1 р. 75 к., въ пер. 2 р.

Приключенія сверчка. *Э. Бандега*. Съ 67 рис. Ц. 2 р. въ пап. 2 р. 25 к., въ пер. 2 р. 60 к.

Исторія открытій Америки. *Лаке-Фалетъ*. Съ 52 рис. Ц. 75 к., въ пап. 1р. въ пер. 1 р. 30 к.

Двадцать биографій образцовыхъ русскихъ писателей. Сост. *В. Острогорскій*. Съ 20 портретами. Ц. 60 к. Въ папкѣ 75 к. Въ переп. — 1р

## ПОПУЛЯРНО-НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА,

1) Эпистазы человѣка. *П. Монтанца*. Въ 5 частяхъ. Ц. 1 р. 50 к.; 2) Психологія вниманія. Д-ра *Губо*. Ц. 50 к.; 3) Берегите легкія! Гигиеническія бесѣды д-ра *Киммера* Съ рис. Ц. 75 к.; 4) Современные психопаты. Д-ра *А. Юллера*. Ц. 1 р. 50 к.; 5) Предсказаніе погоды. *А. Дале*, съ рис. Ц. 1 р. 25 к.; 6) Физиологія души. *А. Герцена* Ц. 1р.; 7) Психологія великихъ людей. *Г. Жюль*. 2-е изд. Ц. 1 р.; 8) Дарвинизмъ. *Э. Ферера*. Общедоступное изложеніе идей Дарвина. Ц. 60 к.

9) Мірѣ грезъ. Д-ра *Симона* Сновидѣнія, галлюцинаціи, сомнамбулизмъ, гипнотизмъ, иллюзіи. Ц. 1 р. 10) Первообытные люди. *Дебюра* Со многими рис. Ц. 1 р. 11) Законы подражанія. *Гарда* Ц. 1 р. 50 к.; 12) Гениальность и помѣшательство. *Д. Ломброзо* Съ портр. автора и нѣсколькими рис. 2-е изд. Ц. 1р. 13) Общедоступная астрономія. *К. Фламмаріона*. Съ 100 рис. 2-е изд. Ц. 1 р. 14) Гигиена семьи. *Гесера*. Ц. 50 к. 15) Бантаріи и ихъ роль въ жизни чело. *Митумъ*. Съ 35 рис. Ц. 1 р.

...дается задуманная Ф. Павленковым биогр-  
фическая библиотека под заглавием:

## ЖИЗНЬ ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫХЪ ЛЮДЕЙ.

Въ составъ библиотеки войдутъ біографіи слѣдующихъ лицъ:

**ИНОСТРАННЫЙ ОТДѢЛЪ.** Андерсенъ, Аристотель, Байронъ, Валь-  
зетъ, Веккерри, Ф. Беконъ, Беранже, Клодъ-Бернаръ, Берне, Бернсъ, Бет-  
ховенъ, Бисмаркъ, Боккаччо, Бокль, Бомарше, Дж. Бруно, Будда (Саня-  
Муни), Р. Вагнеръ, Валленштейнъ, Вашингтонъ, Виклефъ, Л. Винчи, Вир-  
ховъ, Вольтъ (и Гальвани), Вольтеръ, Гайднъ, Галилей, Гальвани (и Воль-  
та), Гарвей, Гарибальди, Гарриксъ, Гегель, Гейне, Гете, Гладстонъ, Го-  
вардъ, Гогартъ, Гракки, Григорій VII, А. Гумбольдтъ, Гусъ, Гутенбергъ,  
Гюго, Дагерръ и Нисенъ, Даламбергъ, Дантъ, Дарвинъ, Декартъ, Дефо,  
Джоннеръ, Дидро, Диккенсъ, Жанна Даркъ, Жоржъ-Зандъ, Золя, Ибсенъ,  
Канова, Кантъ, Кальвинъ, Карлейль, Кеплеръ, Колумбъ, Амось-Кожевскій,  
Контъ, Конфуцій, Коперникъ, Кромвель, Кукъ, Кювье, Лавуазье, Лапласъ  
(и Эйлеръ), Лейбницъ, Лессепсъ, Лессингъ, Ливингстонъ, Линкольнъ,  
Линней, Лойола, Локкъ, Лютеръ, Магометъ, Макиавелли, Массе (основатель  
международной лиги образованія), Мейербергъ, Меттернихъ, Микель-Анд-  
жело, Милль, Милтонъ, Мирабо, Мицкевичъ, Мольтеръ, Мольтке, Мов-  
тескъе, Морзе (и Эдисонъ), Т. Моръ, Моцартъ, Т. Мюнцеръ, Наполеонъ I,  
Ньютонъ, Оуэнъ, Паскаль, Пастеръ, Песталоцци, Платонъ, Прудонъ,  
Рабле, Рафаэль, Рашель, Рембрандтъ, Риттеръ, Рипелъ, Ротшильдъ, Ру-  
бенсъ, Руссо, Савонарола, Саня-Муни (Будда), Свифтъ, Сервантесъ, В. Скоттъ,  
А. Смитъ, Сократъ, Спенсеръ, Спиноза, Стэнли, Стефенсонъ, Тацитъ,  
Теккереи, Торквемада, Уаттъ, Фарадей, Франклинъ, Фредерикъ-Ассиз-  
скій, Фридрихъ II, Фультонъ, Цингги, Цидеронъ, Шекспиръ, Шиллеръ,  
Шопенгауеръ, Шопенъ, Эйлеръ (и Лапласъ), Эдисонъ (и Морзе), Дж.  
Элиотъ, Эразмъ, Ювеналъ, Юлій Цезарь, и другіе.

**РУССКІЙ ОТДѢЛЪ:** Авакумъ, Аксаковы, Аракчеевъ, Богданъ  
Хмельницкій, Боткинъ, Бутлеровъ, Булгаринъ и Гречъ, Бѣлинскій, Бѣръ,  
Верещагинъ, Волковъ (основатель русскаго театра), Воровцовы, Глинна, Го-  
голь, Гончаровъ, Грановскій, Грибоедовъ, Дашкова, Демидовы, Державинъ,  
Достоевскій, Екатерина II, Ивановъ, Иванъ IV, В. Н. Каразинъ (основатель  
харьк. университета), Карамзинъ, Катковъ, С. В. Ковалевская, Колъ-  
цовъ, Баронъ Н. А. Корфъ, Н. И. Костомаровъ, Крамской, Крыловъ,  
Лермонтовъ, Ломоносовъ, Менделѣевъ, Меньшиковъ, Миклуха-Маклай,  
Н. Милотинъ, Некрасовъ, Никитинъ, Никонъ, Новиковъ, Островскій,  
Перовъ, Петръ Великій, Пироговъ, Писемскій, Посошковъ, Потемкинъ,  
Приваловскій, Пушкинъ, Радищевъ, Салтыковъ, Семеновскій, Скобелевъ,  
С. Соловьевъ, Сперанскій, Струве, Суворовъ, Л. Толстой, Тургеневъ,  
Гл. Успенскій, Ушинскій, Фочъ-Визинъ, Шевченко, Щепкинъ, Ѳедотовъ,  
и другіе.

Каждому изъ перечисленныхъ здѣсь лицъ посвящается особая  
книжка, въ 80—100 страницъ съ портретомъ. При біографіяхъ пу-  
тешественниковъ, художниковъ и музыкантовъ прилагаются гео-  
графическія карты, снимки съ картинъ и ноты.

Жирнымъ шрифтомъ напечатаны имена лицъ, біографіи которыхъ  
вышли до 20 апрѣля 1892 г. Новыя біографіи выходятъ по 4 въ мѣсяцъ.  
Главный складъ въ книжномъ магазинѣ П. Луковникова. (Спб. Леш-  
туковъ пер., № 2). Цѣна каждой книжки 25 к.