

Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором



«Мадонна среди скал» (Париж, Лувр)

В 457–480 даны примеры так называемых «сравнений» — *paragone* — спора искусств о их взаимных преимуществах. Компиляторы «Трактата о живописи» более или менее исчерпывающе собрали такие «сравнения» Леонардо в первой части «Ватиканского кодекса». От Луки Пачоли мы знаем, что при миланском дворе в присутствии герцога Лодовико Моро происходили научные «поединки» (*duelli*), и, может быть, приведенные записи являются подготовкой к таким состязаниям. Возможно также, что Леонардо требовал от учеников упражнений на соответствующие темы и сам давал образцы. Во всяком случае, он первый широко воспользовался темой «сравнений», впоследствии — к концу XVI в. — ставшей вполне обязательной и совершенно пустой. Истоки этих *paragone* восходят, может быть, даже к народной средневековой литературе тенцов и контрастов (см. *Steinschneider. Rangstreitliteratur, ein Beitrag zur vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte // Sitzungs-berichten der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. CLV. 1906. 4*). В контексте, очень близком к Леонардо, *paragone* появляются уже у его старшего земляка, Леона Баттисты Альберти (его *X libri de re aedificatoria* были написаны непосредственно после 1452 г., а изданы лишь в 1485 г., после смерти Альберти в 1472 г.), и другого флорентийца, работавшего долго в Милане при Франческо и Галеаццо Сфорца, — Филарете (гуманистический псевдоним Антонио Аверлино; его архитектурный трактат возник между 1451 и 1464 г. и в совершенной полноте не издан и до сих пор). В темпераментных софизмах, часто пользуясь доводами, не принадлежащими ему самому, Леонардо обрушивается на поэзию, музыку

и скульптуру, стремясь доказать, что живопись имеет такие же, если не большие, права быть принятой в число «свободных искусств», как и музыка и отчасти поэзия.

Подразделение наук (они назывались «искусствами») на «свободные» и «механические» (*artes liberales* и *artes mechanicae*) Средневековье унаследовало от античности и передало дальше Возрождению. Оно возросло на античной социальной структуре — аристократически мыслящая община осознавала рабство как нечто чуждое, заработок и физический труд ремесленника считались низшим и неблагоприятным занятием, недостойным свободного и полноправного гражданина. Уже в схеме великого врача Галена «свободные искусства» сведены к мистическому числу 7 (грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, музыка, астрономия); им противопоставляются «механические искусства», куда относятся архитектура, земледелие, навигация и т. д. Характерно, что Гален считает возможным, «если угодно», причислить живопись и скульптуру к числу «свободных искусств» на том основании, что и той и другой можно заниматься в старости, при упадке сил, чего не бывает с настоящим ремеслом. Здесь отчетливо видно, что играют роль социальные и никакие другие соображения. Знаменателен также аллегорический «сон» Лукиана о благородной жене-философии и грязной девке-скульптуре, повстречавшихся ему на его жизненном пути. В христианскую эпоху, при иначе организованном обществе, сохранилось то же разделение. «Свободные искусства» были подразделены на «тривиальные» (три первых из вышеперечисленных), образующие *trivium* элементарных школ, и четыре высших — *quadrivium* средневековых университетов (Альберти, например, один из немногих писателей по искусству эпохи Возрождения, прошел и *trivium*, и *quadrivium*). То, что мы теперь называем искусствами, то есть специфические проявления творческой фантазии, рассматривалось как ремесла в разделе «механических искусств». Они ютились в цехах, в мастерских (*bottega*), где искусство и ремесло жили нераздельно, рядом друг с другом и друг в друге. Поэзия была не вполне полноправным придатком к риторике, но уже в самую раннюю пору Возрождения Петрарка находит доводы, чтобы вступить за ее права: она не названа в числе «свободных искусств» потому, что она выше их всех

и все их обнимает, равно как философия и теология (письмо о поэтике Бенвенуто да Имолы). С того момента, когда живописец перестает быть только цеховым мастером, когда он становится сначала желательным, потом необходимым, а еще позже — почетным гостем при дворе Медичи, Сфорца, д'Эсте, Монтефельтре, Малатеста и других, начинают раздаваться голоса о преимуществах и достоинствах живописи и ее правах на «науку» наравне по крайней мере с музыкой, и раздаются они до тех пор, пока в теории искусств в XVII веке не закрепляется термин «изящные искусства» (*belle arti*, *beaux arts*, *schöne Künste*). До этих пор искусства составляли в лучшем случае промежуток между *artes liberales* и *mechanicae*, поскольку они не имели теоретического обоснования. В этой борьбе за права живописи у Леонардо были предшественники, но едва ли не он первый высказал претензии живописи с полной ясностью. Вся его тенденция называть живопись «наукой» помимо других причин определяется этой терминологической традицией и борьбой за место живописи среди других «искусств», как-то: арифметики, геометрии, грамматики и т. д., тем более что он избегает слова *arte*, по-итальянски равно обозначающего как искусство, так и ремесло. Кроме того, живописцы того времени вообще редко отличали в своих суждениях живописца от математика, художника от ученого (*Olschki*. *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*. 1919. Т. I. С. 141, — есть русск. перев., — приводит ряд интересных примеров). При этом особенно настойчиво он указывает на математическую основу «науки живописи» — перспективу и пропорции, — ту самую, из-за которой музыка заняла твердое место среди «свободных искусств» и которую солидно укрепили непосредственные предшественники Леонардо, художники-математики типа Альберти, Пьеро делла Франчески с его «Живописной перспективой», чистый математик Пачоли и др. Дальнейшее развитие этого старого спора шло по пути, намеченному раньше и проделанному Леонардо, несмотря на то что время от времени продолжают высказываться прямо противоположные взгляды (например, у Бенедетто Варки, 1546, см. ниже). Очень важное разграничение вводит Francisco de Hollanda (*Tractato de Pintura antiqua*, написан между 1547 и 1549 г.): он отделяет ремесло от искусства в нашем смысле слова и тем самым подготавливает то, что впоследствии

было названо «изящным искусством». Вазари в этом споре, как, впрочем, и во всем другом, занимает половинчатую позицию: он без удивления и без негодования рассказывает, что одному нобиле, ученику Леонардо, Рустичи, повредило то, что он занимался искусством, а с другой стороны, как маньерист, Вазари склонен очень высоко ценить свое занятие. Более решительные маньеристы последовательнее: в конце XVI в. происходит сдвиг; странствующий виртуоз, «исторический живописец», профессор академии, выступающий в верхних социальных слоях, — с одной стороны, и живописец-ремесленник, оставшийся в цеху, с другой, представляют собой два полюса, не имея между собой ничего общего. Уже близится то время, когда cavaliere Бернини будут принимать во Франции с княжескими почестями. Становится ясной пропасть между «большим искусством» и тем, чего раньше совсем не существовало, — ремесленным искусством в нашем смысле «прикладного искусства». В высказываниях маньеристов это видно совершенно отчетливо (например, *Attenini G. B. De' veri precetti della pittura*. Равенна, 1587), а Романо Альберти (*Trattato della nobiltà della pittura*. Рим, 1585) при поддержке юридических и археологических аргументов окончательно провозглашает признанный уже всеми тезис, что живопись — не чисто механическое искусство, а *ars liberalis*. Но во времена Леонардо этот спор был в самом разгаре, и он со своей стороны сделал все, чтобы заострить его до крайности. Так как положение двух привилегированных «наук» (музыки и поэзии) в системе свободных искусств было различное, то меняется и общий порядок его аргументации: на поэзию Леонардо нападает с позиции тщательно обставленного положения о преимуществе глаза над другими органами чувств и доказывает, что живопись представляет «с полной истинностью» произведения природы, а поэзия — «только слова», произведение человека, который сам, в свою очередь, является произведением природы. Отсюда естественно должен следовать вывод, что если поэзия принята в число «свободных искусств», то с большим правом на это может претендовать живопись. Музыка значится в числе «свободных искусств» за свою математическую основу — стоит вспомнить идущие из античности учения о музыкальных пропорциях и гармонии. Поэтому Леонардо доказывает, что живопись имеет еще более богатую

математическую основу в виде учения о перспективе и о тех же пропорциях, причем он устанавливает музыкальные гармонические пропорции применительно к перспективным сокращениям. Отсюда вывод, сформулированный почти в тех же словах у Пачоли, что «музыка — младшая сестра живописи» и что в число «свободных искусств» нужно или ввести живопись, или исключить из них музыку. Последнее, как прекрасно знает Леонардо, невозможно: мистическое число семь нерушимо. Больше всего достается в этом споре скульптуре. Вряд ли можно видеть в этом отголосок неприязни к Микеланджело или личных неудач Леонардо с грандиозным конным памятником Франческо Сфорца. Как бы то ни было, характерны словно бы наивные аргументы, как, например, то, что «скульптура порождает пот и телесную усталость» или что «скульптор всегда грязен»; однако они знаменательны именно в свете претензии живописи занять место среди свободных искусств: ведь «свободные искусства» от «механических» различались по принципу возможности ими заниматься свободному или несвободному человеку, причем как раз к физическому труду, «порождающему пот и телесную усталость», к механическим искусствам относились с пренебрежением. Леонардо нужно было при помощи этих аргументов «отмежеваться» от скульптуры, не причисленной к свободным искусствам, и показать, что живопись ничего общего с нею не имеет. Многие аргументы Леонардо воскресают в середине XVI в., когда главная масса его литературного наследия лежала у Мельци и была мало известна (это показывает, что Леонардо зачастую пользовался общими местами), но воскресают они для превознесения своего искусства и умаления всех других, и первоначальная цель их — борьба за место в ряду привилегированных свободных искусств — становится забытой и отчасти ненужной в связи с изменившимся общественным положением художника. Знаменательны в этом смысле две лекции о живописи и скульптуре известного флорентийского филолога и историка Бенедетто Варки (1503–1565), прочитанные им в 1546 г. во Флорентийской академии (позднее они были напечатаны: *Varchi Benedetto. Lezioni sopra la pittura e scoltura*. Флоренция, 1549). Вторая лекция посвящена *paragone*; интересно, что здесь впервые в теории искусств была применена анкета: сохранились ответы, полученные Варки от живописцев Якопо

да Понтормо, Анджело Бронзино, Вазари, от скульпторов Бенвенуто Челлини, Триболо, Франческо да Сангалло и от известного мастера интарсии — Тассо. Они интересны как свидетельства, идущие непосредственно из среды самих художников, которые в зависимости от темперамента и осведомленности более или менее удачно и остроумно пользуются общими местами только для восхваления своего искусства.

457 Т. Р. 27.

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

458 Т. Р. 34.

Так как писатели не имели сведений о науке живописи, то они и не могли описать ни подразделений, ни частей ее; сама она не обнаруживает свою конечную цель в словах и из-за невежества осталась позади названных выше наук, не теряя от этого в своей божественности. И поистине не без причины они не облагораживали ее, так как она сама себя облагораживает, без помощи иных языков, не иначе, как это делают совершенные творения природы. И если живописцы не описали ее и не свели ее в науку, то это не вина живописи и она не становится менее благородной оттого, что лишь немногие живописцы становятся профессиональными литераторами, так как жизни их не хватает научиться этому. Можем ли мы сказать, что свойства трав, камней и деревьев не существуют потому, что люди



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

о них не знают? Конечно нет. Но мы скажем, что травы остаются сами по себе благородными, без помощи человеческих языков или письмен.

459 Т. Р. 7.

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

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

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

Термин «*общее чувство*» (у Леонардо — *sensus commune*, в средневековой философии — *sensus communis*) встречается еще у Аристотеля

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

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

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

460 Т. Р. 8.

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

Разве не видим мы, как могущественнейшие цари Востока выступают в покрывалах и закрытые, думая, что слава их уменьшится от оглашения и обнародования их присутствия? Разве мы не видим, что картины, изображающие божества, по-

стоянно держатся закрытыми покрывами величайшей ценности? И когда они открываются, то сначала устраивают большие церковные торжества с различными песнопениями и всякой музыкой, и при открытии великое множество народа, собравшегося сюда, тотчас же бросается на землю, поклоняясь и молясь тем, кого такая картина изображает, о приобретении утраченного здоровья и о вечном спасении, и не иначе, как если бы это божество присутствовало самолично. Этого не случается ни с одной другой наукой или другим человеческим творением, и если ты скажешь, что это заслуга не живописца, а собственная заслуга изображенного предмета, то на это последует ответ, что в таком случае душа людей могла бы получить удовлетворение и они, оставаясь в постели, могли бы не ходить в паломничество местами затруднительными и опасными, как, мы видим, это постоянно делается. Но если все же такие паломничества непрерывно существуют, то кто же побуждает их на это без необходимости? Конечно, ты признаешь, что это делает образ, которого не могут сделать все писания, так как они не сумеют наглядно и в достоинстве изобразить это божество. Поэтому кажется, что само божество любит такую картину, и любит того, кто ее любит и почитает, и более охотно принимает поклонения в этом, чем в других обличьях, его изображающих, а потому оказывает милости и дарует спасение,— по мнению тех, кто стекается в такое место.

461 Т. Р. 10.

Живопись распространяется на поверхности цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает

живописец, самостоятельно обнимающий первую истину этих тел, так как глаз меньше ошибается, чем разум.

462 Ash. I, 20 r.

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

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



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

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

463 Т. Р. 17.

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

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

Леонардо одинаково пользуется терминами *астрология* и *астрономия*, отчетливо различая тем не менее математическую науку от «ложных умозрений» и «обманной науки».

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

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

464 Т. Р. 11.

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

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

Теория восприятия Леонардо строится на учении об образах (*spetie*), или подобиях (*similitudini*), в точности похожих на воспринимаемый предмет и долетающих до органов чувств (см. 534–537 в настоящем издании).

465 Т. Р. 16.

Животные испытывают больший вред от потери зрения, чем слуха, и по многим основаниям: во-первых, посредством зрения отыскивается еда, нужная для питания, что необходимо для всех животных; во-вторых, посредством зрения постигается красота созданных вещей, в особенности тех вещей, которые приводят к любви, чего слепой от рождения не может постигнуть по слуху, так как он никогда не знал, что такое красота какой-либо вещи. Остается ему слух, посредством которого он понимает только лишь звуки и человеческий разговор, в котором существуют названия всех тех вещей, каким дано их имя. Без знания этих имен можно жить очень весело, как это видно на глухих от природы, то есть на немых, объясняющихся посредством рисунка, которым большинство немых развлекаются. И если ты скажешь, что зрение мешает сосредоточенному и тонкому духовному познанию, посредством которого совершается проникновение в божественные науки, и что такая помеха привела одного философа к тому, что он лишил себя зрения, то на это следует ответ, что глаз, как господин над чувствами, выполняет свой долг, когда он препятствует путаным и лживым — не наукам, а рассуждениям, в которых всегда ведутся споры с великим криком и рукоприкладством; и то же самое должен был бы делать слух, который не остается в обиде, так как он должен был бы требовать согласия, связующего все чувства. И если такой философ вырывает себе глаза, чтобы избавиться от помехи в своих рассуждениях, то при-

ми во внимание, что такой поступок соответствует и его мозгу, и его рассуждениям, ибо все это глупость. Разве не мог он зажмурить глаза, когда впадал в такое неистовство, и держать их зажмуренными до тех пор, пока неистовство не истощится само собою? Но сумасшедшим был человек, безумным было рассуждение, и величайшей глупостью было вырывать себе глаза.

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

466 Т. Р. 24.

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

Конечно, нет никого, кто не захотел бы скорее потерять слух и обоняние, чем глаза, хотя потеря слуха влечет за собою потерю всех наук, завершающихся словами; и делается это только для того, чтобы не потерять красоту мира, которая заключается

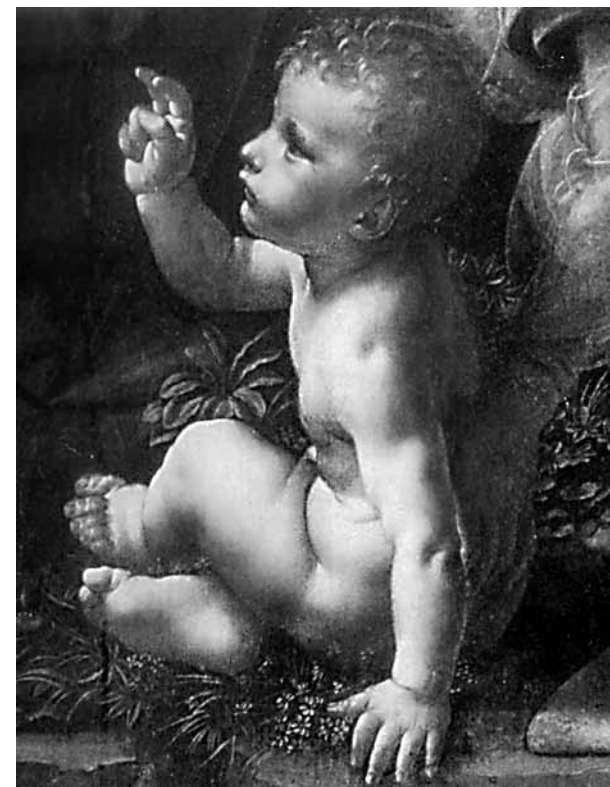
в поверхностях тел, как случайных, так и природных, отражающихся в человеческом глазу.

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

467 Т. Р. 13.

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

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



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

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

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

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

расписывать по меди глазурью, может быть сделана много более долговечной. Мы можем в отношении искусства называться внуками Бога. Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы. Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях. Если первая устрашает народы адскими выдумками, то вторая теми же вещами в действительности делает то же самое. Пусть попытается поэт сравниться в изображении красоты, свирепости или вещи гнусной и грубой, чудовищной с живописцем, пусть он на свой лад, как ему угодно, превращает формы, но живописец доставит большее удовлетворение. Разве не видно, что картины имели такое сходство с изображаемым предметом, что обманывали и людей, и животных? Если ты, поэт, сумеешь рассказать и описать явления форм, то живописец сделает это так, что они покажутся ожившими благодаря светотени, создательнице выражения на лицах, недоступного твоему перу там, где это доступно кисти.

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

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

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

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

469 Т. Р. 23.

Живопись представляет тебе в одно мгновение свою сущность в способности зрения тем же самым путем, которым впечатление получает природные объекты, и притом в то самое время, в какое складывается гармоническая пропорциональность частей, которые составляют целое, угождающее чувству; и поэзия докладывает о том же самом, но средством менее достойным, чем глаз, и несущим впечатлению изображения называемых

предметов более смутно и более медлительно, чем глаз, истинный посредник между объектом и впечатлением, непосредственно сообщающий с высшей истинностью об истинных поверхностях и фигурах того, что появляется перед ним; они же порождают пропорциональность, называемую гармонией, которая сладким созвучием веселит чувство, так же как пропорциональность различных голосов — чувство слуха; последнее все же менее достойно, чем глаз, так как, едва родившееся от него, уже умирает и так же скоро в смерти, как и в рождении. Этого не может произойти с чувством зрения, так как если ты представишь глазу человеческую красоту, состоящую из пропорциональности прекрасных членов, то эти красоты и не так смертны, и не разрушаются так быстро, как музыка; наоборот, эта красота длительна и позволяет тебе рассматривать себя и обсуждать, — и не рождается все снова, как музыка в многократном звучании, не наскучивает тебе, — наоборот, очаровывает тебя и является причиной того, что все чувства вместе с глазом хотели бы обладать ею, и кажется, что хотели бы вступить в состязание с глазом. Кажется, что рот хотел бы через себя заключить ее в тело; ухо получает наслаждение, слушая о ее красотах; чувство осязания хотело бы проникнуть в нее всеми своими порами; и даже нос хотел бы получать воздух, который непрерывно веет от нее. Но красоту такой гармонии время разрушает в немногие годы, чего не случается с красотой, изображенной живописцем, так как время сохраняет ее надолго; и глаз, поскольку это его дело, получает подлинное наслаждение от этой написанной красоты, как если бы это была живая красота; он устранил осязание, которое считает себя в то же время старшим братом, которое, исполнив свою задачу, не препятствует разуму обсуждать божественную красоту. И в этом



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

случае картина, изображающая ее, в значительной мере замещает то, чего не смогли бы заместить тонкости поэта, который в этом случае хочет сравниться с живописцем, но не замечает, что его слова при упоминании составных частей этой красоты разделяются друг от друга временем, помещающим между ними забвение и разделяющим пропорции, которых он не может назвать без больших длиннот; и, не будучи в состоянии назвать их, он не может сложить из них гармоническую пропорциональность, которая складывается из божественных пропорций. И поэтому одновременность, в которой замыкается созерцание живописной красоты, не может дать описанной красоты, и тот грешит против природы, кто захотел бы поместить перед ухом то, что следует поместить перед глазом. Дай в таких случаях музыке вступить в свои права и не вводи науки живописи, истинной изобразительницы природных фигур всех вещей.

Что побуждает тебя, о человек, покидать свое городское жилище, оставлять родных и друзей и идти в поля через горы и долины, как не природная красота мира, которой, если ты хорошенько рассудишь, ты наслаждаешься только посредством чувства зрения? И если поэт пожелает в этом случае также назвать себя живописцем, то почему не берешь ты эти места в описаниях поэтов и не остаешься дома, не испытывая излишнего жара солнца? Разве не было бы тебе это и полезнее, и менее утомительно, так как ты остался бы в прохладе, без движения и без угрозы болезни? Но душа не могла бы наслаждаться благодеяниями глаз, окон ее обители, не могла бы получить образов радостных местностей, не могла бы видеть тенистых долин, прорезанных игрой змеящихся рек, не могла бы видеть различных цветов, которые своими красками гармонич-

но воздействуют на глаз, и также всего того, что может предстать только перед глазом. Но если живописец в холодные и суровые времена зимы поставит перед тобой те же самые написанные пейзажи и другие, где ты наслаждался неподалеку от какого-нибудь источника, если ты, влюбленный, сможешь снова увидеть себя со своею возлюбленной на цветущей лужайке, под сладкой тенью зеленеющих деревьев, то не получишь ли ты другого удовольствия, чем выслушивая описание этого случая поэтом? Здесь отвечает поэт и отступает перед высказанными выше доводами, но говорит, что он превосходит живописца, так как заставляет говорить и рассуждать людей посредством различных выдумок, причем он придумывает такие вещи, какие не существуют; и что он побудит мужчин взяться за оружие; и что он опишет небо, звезды, и природу, и искусства, и вообще все. На что следует ответ, что ни одна из тех вещей, о которых он говорит, не является предметом его собственных занятий, но что если он пожелает говорить и ораторствовать, то ему придется убедиться, что в этом он побежден оратором; и если он говорит об астрологии, то он украл это у астролога, а если о философии, то — у философа, и что в действительности поэзия не имеет собственной кафедры и заслуживает ее не более, чем мелочной торговец, собиратель товаров, сделанных различными ремесленниками. Но божество науки живописи рассматривает произведения как человеческие, так и божеские, поскольку они ограничены своими поверхностями, то есть линиями границы тел; ими оно указывает скульптору совершенство его статуй. Оно своей основой, то есть рисунком, учит архитектора поступать так, чтобы его здание было приятно для глаза, оно учит и изобретателей различных ваз, оно же — ювелиров, ткачей, вышивальщиков; оно

изобрело буквы, посредством которых выражаются различные языки, оно дало караты арифметикам, оно научило изображению геометрию, оно учит перспективистов и астрологов, а также строителей машин и инженеров.

...складывается гармоническая пропорциональность частей... — Мысль о параллели между оптикой и акустикой, между живописными и музыкальными пропорциями принадлежит еще древности, хотя термин *proportione armonica* в обиход флорентийских художников ввел Брунеллески еще в 1403–1405 гг., то есть задолго до пифагорейских и неоплатонических увлечений, неразрывно связанных с фигурой Марсилио Фичино. Для Леонардо было особенно важно установить музыкальные «гармонические» пропорции в живописи, поскольку именно ради них музыка фигурировала в числе «свободных искусств» (см. примеч. к 457). В то время как Альберти отстаивает только применимость к картине закона параллельности математического уменьшения размеров в зрительных линиях и повышения тона при укорачивании струны, Леонардо добивается признания всеобщей применимости музыкальных пропорций к живописи в целом. О математических соотношениях, устанавливаемых Леонардо, см. ниже, 536–540. У Альберти термин «гармония» имеет и другое, более общее значение при определении прекрасного: «Прекрасное есть внутренняя согласованность частей целого в определенной пропорции, в ограничении и распорядке, как этого требует гармония, то есть абсолютный высший закон природы» (*De re aedificatoria*); это значение термина неоднократно фигурирует и у Леонардо.

470 Т. Р. 25.

Говорит поэт, что его наука — вымысел и мера; но что это — только тело поэзии: вымысел содержания и мера в стихах; и лишь потом он одевает себя всеми науками. На это отвечает живописец, что и у него те же самые обязательства в науке живописи, то есть выдумка и мера: выдумка содержания, которое

он должен изобразить, и мера в написанных предметах, чтобы они не были непропорциональными; но что он не одевается в эти три науки, — наоборот, другие в значительной части одеваются в живопись, как, например, астрология, которая ничего не делает без перспективы, последняя же и есть главная составная часть живописи; и именно математическая астрология, я не говорю о ложной умозрительной астрологии, — пусть меня извинит тот, кто живет ею при посредстве дураков. Говорит поэт, что он описывает один предмет, представляющий собою другой, полный прекрасных сентенций. Живописец говорит, что и он волен делать то же самое и что в этом также и он поэт. И если поэт говорит, что он зажигает людей к любви, самому главному для всех видов животных, то живописец властен сделать то же самое, и тем более, что он ставит собственный образ любимого предмета перед влюбленным, который, целуя его и обращаясь к нему с речью, часто делает то, чего он не сделал бы с теми же самыми красотами, поставленными перед ним писателем; он тем более поражает разум людей, что заставляет их любить и влюбляться в картину, не изображающую вообще никакой живой женщины. Мне самому в свое время случилось написать картину, представлявшую нечто божественное; ее купил влюбленный в нее и хотел лишить ее божественного вида, чтобы быть в состоянии целовать ее без опасения. В конце концов совесть победила вздохи и сладострастие, но ему пришлось удалить картину из своего дома. Так пойдя же ты, поэт, опиши красоту, не изображая живого предмета, и побуди ею людей к таким желаниям. Если ты скажешь: я тебе опишу ад или рай и другие наслаждения или ужасы, то живописец тебя превзойдет, так как он поставит перед тобою вещи, которые молча будут говорить о подобных на-

слаждениях или же будут ужасать тебя и побуждать твою душу к бегству; живопись скорее приводит в движение чувства, чем поэзия. И если ты скажешь, что словами ты побудишь народ к плачу или к смеху, то я тебе скажу, что движешь ими не ты, а оратор, и эта наука — не поэзия. Живописец же приведет к смеху, но не к плачу, потому что плач более сильное состояние, чем смех. Один живописец написал картину, и кто на нее смотрел, тот сейчас же зевал, и это состояние повторялось все время, пока глаза были направлены на картину, которая также изображала зевоту. Другие рисовали позы похотливые и настолько сладострастные, что они побуждали своих зрителей к таким же самым развлечениям, чего не сделает поэзия. И если ты опишешь образ каких-нибудь божеств, то это описание не будет так почитаться, как написанное божество, потому что такой картине будут постоянно приносить обеты и всякие молитвы, к ней будут собираться разные поколения из многих стран и из-за восточных морей, и помощи просить они будут у такой картины, а не у писания.

471 Т. Р. 27.

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

Тогда царь, услышав, что его упрекают за рассматривание немых предметов, сказал: «О поэт, замолчи, ты не знаешь, что

говоришь; эта картина служит лучшему чувству, чем твоя, которая предназначена для слепых. Дай мне что-нибудь, что я мог бы видеть и трогать, а не только слушать, и не порицай мой выбор за то, что я положил твое произведение себе под локоть, а произведение живописца держу обеими руками, устремляя на него свои глаза; ведь руки сами собою взялись служить более достойному чувству, чем слух. Я полагаю, что такое же отношение должно быть между наукой живописца и наукой поэта, какое существует и между соответствующими чувствами, предметами которых они делаются. Разве ты не знаешь, что наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновения, когда пропорциональность объектов становится видимой или слышимой? Разве ты не видишь, что в твоей науке нет пропорциональности, созданной в мгновение; наоборот, одна часть родится от другой последовательно, и последующая не рождается, если предыдущая не умирает? Поэтому я полагаю, что твое изобретение значительно ниже, чем изобретение живописца, и только потому, что оно не складывается из гармонической пропорциональности. Оно не радуется душе слушателя или зрителя, как это делает пропорциональность прекраснейших частей, составляющих божественные красоты лица, находящегося передо мной. Они, собранные одновременно все вместе, доставляют мне такое наслаждение своими божественными пропорциями, что нет, я полагаю, никакой другой созданной человеком вещи на земле, которая могла бы дать большее наслаждение. Нет столь бессмысленного суждения, которое на предложение выбрать или вечные потемки, или же потерю слуха немедленно не предпочло бы скорее потерять слух вместе с обонянием, чем остаться слепым. Ведь тот, кто теряет зрение, теряет красоту мира со всеми

формами сотворенных вещей, а глухой теряет только звук, созданный движением сотрясенного воздуха, ничтожную вещь в мире. Тебе, говорящему, что наука тем более благородна, чем более достоин предмет, на который она распространяется, и что поэтому большего стоит ложное изображение сущности божества, чем изображение менее достойного предмета, мы на это скажем: живопись, которая одна лишь распространяется на творения Бога, более достойна, чем поэзия, которая распространяется только на лживые выдумки человеческих творений».

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

472 Т. Р. 28.

После того как мы пришли к заключению, что поэзия в высшей степени понятна для слепых, а живопись — в той же мере для глухих, мы скажем: живопись настолько более ценна, чем поэзия, насколько живопись служит лучшему и более благородному чувству, чем поэзия; доказано, что это благородство трижды превосходит благородство трех остальных чувств, так как было предпочтено скорее потерять слух, обоняние и осязание, чем чувство зрения. Ведь потерявший зрение теряет вид и красоту вселенной и становится похож на запертого живым в могилу, где он обладает движением и жизнью. Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем

математических наук, его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он сделал возможным предсказание будущего посредством бега звезд, он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись. О превосходнейший, ты выше всех других вещей, созданных Богом! Какими должны быть хвалы, чтобы они могли выразить твое благородство? Какие народы, какие языки могли бы полностью описать твою подлинную деятельность?

Он — окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается, при его посредстве душа радуется в человеческой темнице, без него эта человеческая темница — пытка. С его помощью человеческая изобретательность нашла огонь, посредством которого глаз снова приобретает то, что раньше у него отнимала тьма. Он украсил природу сельским хозяйством и полными усадьбами садами.

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

473 Т. Р. 32.

В отношении изображения телесных предметов между живописцем и поэтом существует такое же различие, какое существует между расчлененными телами и целостными, так как поэт при описании красоты или безобразия какого-либо тела

показывает его тебе по частям и в разное время, а живописец дает тебе его увидеть все в одно время. Поэт не может представить словами истинную фигуру членов тела, образующих целое, а живописец ставит их перед тобой с такой истинностью, какая только возможна в природе. С поэтом случается то же самое, что и с музыкантом, поющим соло песню, написанную для четырех певцов, сначала дискантом, затем тенором, потом контральто и наконец басом; в результате этого не получается прелести гармонической пропорциональности, заключенной в гармонические ритмы. Поэт поступает так же, как красивое лицо, которое показывает себя по частям: делая так, оно никогда не оставит тебя удовлетворенным своею красотой, состоящей только в божественной пропорциональности названных выше членов, сложенных вместе, которые только в едином времени слагаются в эту божественную гармонию сочетания частей, часто отнимающих прежнюю свободу у того, кто их видит. Музыка еще создает в своем гармоническом ритме нежные мелодии, слагающиеся из ее различных голосов; у поэта они лишены своего гармонического распорядка, и, хотя поэзия восходит через чувство слуха к седалищу суждения так же, как и музыка, поэт все же не может описать гармонию музыки, так как он не властен говорить в одно и те же время различные вещи; тогда как гармоническая пропорциональность живописи складывается в единое время из различных частей и о прелести их составляется суждение в единое время как в общем, так и в частности; в общем — поскольку имеется в виду сложенное целое, в частности — поскольку имеются слагаемые, из которых складывается это целое; и поэтому поэт остается в отношении изображения телесных предметов много позади живописца и в отношении изображения невидимых вещей — позади музыканта.

Если же поэт берет взаймы помощь других наук, то он может показываться на ярмарках, как и другие торговцы, разносчики разных вещей, сделанных многими изобретателями; и поэт поступает именно так, беря взаймы у других наук, например у оратора, философа, астролога, космографа и тому подобных, науки которых совершенно отделены от поэта. Итак, он оказывается маклером, сводящим вместе различных людей для заключения торговой сделки, и если бы ты захотел найти собственное занятие поэта, то нашел бы, что он — не что иное, как собиратель вещей, украденных у разных наук, из которых он делает лживую смесь, или, если ты хочешь выразиться более почетно, придуманную смесь. И в такой свободе выдумки равняет себя поэт с живописцем, а это как раз и является наиболее слабой частью живописи.

474 Т. Р. 29.

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



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



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

О удивительная наука, ты сохраняешь живыми бранные красоты смертных, делаешь их более долговечными, чем творения природы, непрерывно изменяемые временем, которое доводит их до неизбежной старости. И между этой наукой и божественной природой существует такое же отношение, как между ее творениями и творениями природы, и за это она почитается.

...показывает тебе себя как живое... — Это замечательное определение «чуда» живописи повторяется у Леонардо неоднократно (см. ниже, 479, 480), и тем не менее оно осталось без ощутимого влияния на последующее развитие теории живописи, так как рукописи после смерти Леонардо надолго стали недоступны. Только у Ломатто, лично знакомого с Мельци и бывшего в его доме, определение живописи носит явные следы мыслей Леонардо: «Живопись есть искусство, которое пропорциональными линиями и красками, похожими на природу и предметы, следуя свету перспективы, так подражает природе и телесным предметам, что не только представляет на плоскости толщину и рельефность тел, но даже движение, и наглядно показывает нашим глазам многие волнения и страсти души» (*Pittura è Arte la quale con linee proportionate, et con colori simili a la natura e le cose, seguitando il lume perspettivo imita talmente la natura de le cose corporee, che non rappresenta nel piano la grossezza, ed il rilievo de' corpi, ma anco il moto, e visibilmente dimostra a gl'occhi nostri molti affetti e passioni de l'anima. Lomazzo G. -P. Trattato dell'Arte della Pittura. Милан, 1585. Кн. I, гл. 1).*

475 Ash. I, 23 г.

Хотя предметы, противостоящие глазу, соприкасаются друг с другом и удаляются постепенно, тем не менее я приведу мое правило расстояний от 20 к 20 локтям, как это сделал музыкант по отношению к звукам; хотя они объединены и связаны вместе, тем не менее он пользуется немногими степенями от звука к звуку, называя их примой, секундой, терцией, квартой

и квинтой, и так от степени к степени установил он названия для разнообразия повышений и понижений звука. Если ты, о музыкант, скажешь, что живопись механична, так как она исполняется действием, то и музыка исполняется ртом, человеческим органом, но не за счет чувства вкуса, как и рука живописца не за счет чувства осязания. Менее достойны, кроме того, слова по сравнению с деяниями; но ты, писец наук, не копируешь ли ты рукою, записывая то, что находится в сознании, как поступает и живописец? И если бы ты сказал, что музыка состоит из пропорции, то именно ею я проследил живопись, как ты увидишь.

...мое правило расстояний... — см. ниже, 536 и примеч. к 536.

476 С. А. 382.

У музыки две болезни, из которых одна приводит к смерти, а другая к дряхлости; приводящая к смерти всегда связана с мгновением, следующим за мгновением ее рождения, приводящая к дряхлости делает ее ненавистной и жалкой в своих повторениях.

477 Т. Р. 36.

Между живописью и скульптурой я не нахожу иного различия, кроме следующего: скульптор производит свои творения с бóльшим телесным трудом, чем живописец, а живописец производит свое творение с бóльшим трудом ума. Доказано, что это так, ибо скульптор при работе над своим произведением силою рук и ударами должен уничтожать лишний мрамор или иной камень, торчащий за пределами фигуры, которая заключена внутри него, посредством самых механических действий, часто сопровождаемых великим потом, смешанным с пылью и

превращенным в грязь, с лицом, залепленным этим тестом, и весь, словно мукой, обсыпанный мраморной пылью, скульптор кажется пекарем; и он весь покрыт мелкими осколками, словно его занесло снегом; а жилище запачкано и полно каменных осколков и пыли. Совершенно противоположное этому происходит у живописца — речь идет о выдающихся живописцах и скульпторах, — ведь живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а убран он одеждами так, как это ему нравится. И жилище его полно чарующими картинами и чисто. И часто его сопровождает музыка или чтецы различных и прекрасных произведений, которые слушаются с большим удовольствием, не мешаясь со стуком молотков или другим шумом. Кроме того, скульптор при доведении до конца своего произведения должен сделать для каждой круглой фигуры много контуров, чтобы такая фигура в результате получилась прелестной со всех точек зрения. Но эти контуры могут быть сделаны только при соблюдении выпуклостей и впадин, чего нельзя провести правильно, если не отодвинуться в сторону так, чтобы виден был ее профиль, то есть чтобы границы вогнутых и выпуклых частей были видны граничащими с воздухом, который соприкасается с ними. В действительности это не увеличивает труда художника, принимая во внимание, что он, как и живописец, обладает истинным знанием всех очертаний видимых вещей при любом повороте, каковое знание как для живописца, так и для скульптора всегда находится в пределах его возможностей. Но так как скульптор должен вынимать там, где он хочет сделать промежутки между мускулами, и оставлять там, где он хочет сделать эти мускулы выпуклыми, то он не может придать им требуемую фигуру — сверх того, что

он придавал им длину и ширину, — если он не наклоняется, сгибаясь или поднимаясь таким образом, чтобы видеть истинную высоту мускулов и истинную углубленность их промежутков; о них скульптор судит с этого места, и этим путем исправляются контуры; иначе он никогда правильно не установит границ или истинных фигур своих скульптур. И говорят, что это — умственный труд скульптора, а на самом деле здесь нет ничего, кроме телесного труда, так как что касается ума, или — скажу я — суждения, то оно должно только в профиль исправлять очертания членов тела там, где мускулы слишком высоки. Обыкновенно именно так скульптор доводит до конца свои произведения; этот обычай руководствуется истинным знанием всех границ фигур тела при любом повороте. Скульптор говорит, что если он снимет лишнее, то он не может добавить, как живописец. На это следует ответ: если его искусство совершенно, он должен посредством знания мер снять столько, сколько достаточно, а не лишнее; [ошибочное] снятие порождается его невежеством, заставляющим его снимать больше или меньше, чем следует. Но о них я не говорю, так как это не мастера, а губители мрамора. Мастера не доверяются суждению глаза, так как он всегда обманывает, как доказано: кто хочет разделить линию на две равные части, руководствуясь суждением глаза, того опыт часто обманывает. Вследствие такого опасения хорошие судьи всегда остерегаются — чего не случается с невеждами — и поэтому непрерывно продвигаются вперед, руководствуясь знанием мер каждой длины, толщины и ширины членов тела, и, поступая так, не снимают больше должного. У живописца десять различных рассуждений, посредством которых он доводит до конца свое произведение, именно: свет, мрак, цвет, тело, фигура, место, удаленность, близость, движе-

ние и покой. Скульптор должен обсуждать только тело, фигуру, место, движение и покой. О мраке и свете он не заботится, так как природа сама порождает их в его скульптурах; о цвете — никак; об отдаленности и близости он заботится наполовину, то есть он пользуется лишь линейной перспективой, но не перспективой цветов, изменяющихся на различных расстояниях от глаза в цвете и в отчетливости своих границ и фигур. Итак, скульптура требует меньше рассуждений и вследствие этого требует для ума меньше труда, чем живопись.

...камень, торчащий за пределами фигуры... — Мысль о том, что скульптура потенциально заключена в необработанной глыбе и что художник должен только высвободить ее оттуда, совлечь с нее покровы, снять лишнее, была очень популярна в эпоху Возрождения... Особенно охотно пользовался ею Микеланджело.

478 Ash. I, 25 r.

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

Во-первых, скульптура требует определенного освещения, именно — верхнего, а живопись несет повсюду с собою и освещение, и тень. Освещение и тень, таким образом, очень важны для скульптуры. Скульптору в этом случае помогает природа рельефа, порождающего их из себя; а живописец привнесением от себя искусством делает их в тех местах, где их разумно сделала бы природа. Скульптору недоступно многообразие природы цветов предметов, живопись же не отступает ни перед чем. Перспективы скульпторов вовсе не кажутся истинны-

ми, а перспективы живописца уводят на сотню миль по ту сторону картины, и воздушная перспектива далека от нее. Скульпторы не могут изобразить прозрачных тел, не могут изобразить ни светящихся тел, ни отраженных лучей, ни блестящих тел, как-то зеркал и подобных полированных вещей, ни облаков, ни пасмурной погоды, ни бесконечно много того, чего я не называю, чтобы не надоест. Свойственно же скульптуре только то, что она больше противостоит времени, хотя подобной же прочностью обладает живопись, сделанная на толстой меди, покрытой белой эмалью и поверх нее расписанной эмалевыми красками, помещенная в огонь и обожженная. Она по долговечности превосходит скульптуру. Может сказать скульптор, что, где он сделал ошибку, ему нелегко ее исправить. Это слабый довод, когда хотят доказать, что неисправимая глупость делает произведение более достойным. Но я правильно скажу, что труднее исправить разум того мастера, который делает подобные ошибки, чем исправить произведение, им испорченное.

479 Ash. I, 24 v.

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

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

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

480 Т. Р. 45.

Первое чудо, которое проявляется в живописи, это то, что кажется, будто она отделяется от стены или от другой плоскости и обманывает тонкие суждения тем, что она все же не отрывается от поверхности стены; в этом отношении скульптор так исполняет свои произведения, что они кажутся именно тем, чем они и являются; и в этом заключается причина того, что живописцу необходимо соблюдать такую отчетливость в тенях, чтобы они были спутниками светов. Скульптору не нужна такая наука, так как природа помогает его произведениям, как и всем другим телесным предметам. Если у них отнять свет, то

они окажутся одного и того же цвета, а если им вернуть свет, то они будут разных цветов, то есть светлыми или темными. Второе, что требует от живописца большого размышления, это то, что он с тонкой осмотрительностью должен накладывать истинные качества и количества теней и светов. А на произведения скульптора их накладывает сама природа. Третье — это перспектива, тончайшее исследование и изобретение, основанное на изучении математики, которая силою линий заставляет казаться отдаленным то, что близко, и большим то, что невелико. И здесь, в этом случае, скульптуре помогает природа и она действует сама, без изобретений скульптора.

О «чуде» живописи см. примеч. к 473.