

DOI: <https://doi.org/10.63769/1683-3295-2026-28-1-130-141>

# Загадки Леонардо

**Контакты:**

Леонид Болеславович  
Лихтерман  
[Likhterman@nsi.ru](mailto:Likhterman@nsi.ru)

**Л. Б. Лихтерман**

ФГАУ «Национальный медицинский исследовательский центр нейрохирургии им. акад. Н. Н. Бурденко»  
Минздрава России, Россия, 125047 Москва, ул. 4-я Тверская-Ямская, 16

В статье анализируется психологический этюд В. В. Крамера «Тайна Леонардо да Винчи», в котором приводится оригинальная трактовка картины «Тайная вечеря». В. В. Крамер считает, что художник оправдывает Иуду и осуждает апостола Петра. Он утверждает, что картина написана зеркальным письмом. В настоящее время зеркальное письмо рассматривается как правополушарный феномен, и случай Леонардо да Винчи наглядно это иллюстрирует.

**Ключевые слова:** В. В. Крамер, Леонардо да Винчи, левшество, зеркальное письмо, межполушарная асимметрия

**Для цитирования:** Лихтерман Л. Б. Загадки Леонардо. Нейрохирургия 2026;28(1):130–41.

DOI: <https://doi.org/10.63769/1683-3295-2026-28-1-130-141>

## Mysteries of Leonardo

L. B. Likhterman

*N. N. Burdenko National Medical Research Center of Neurosurgery, Ministry of Health of Russia; 16 4<sup>th</sup> Tverskaya-Yamskaya St., Moscow 125047, Russia*

**Contacts:** Leonid Boleslavovich Likhterman [Likhterman@nsi.ru](mailto:Likhterman@nsi.ru)

The article analyzes a psychological sketch by V. V. Kramer "The Mystery of Leonardo da Vinci", which provides an original interpretation of the painting "The Last Supper". V. V. Kramer believes that the artist justifies Judas and condemns Apostle Peter. He claims that the painting is painted in mirror writing. Currently, mirror writing is considered a right-hemisphere phenomenon, and the case of Leonardo da Vinci clearly illustrates this.

**Keywords:** V. V. Kramer, Leonardo da Vinci, left-handedness, mirror writing, interhemispheric asymmetry

**For citation:** Likhterman L. B. Mysteries of Leonardo. *Neyrokhirurgiya = Russian Journal of Neurosurgery* 2026;28(1):130–41.

DOI: <https://doi.org/10.63769/1683-3295-2026-28-1-130-141>

Профессор, заслуженный деятель науки РСФСР Василий Васильевич (Вильгельм Вильгельмович) Крамер (1876–1935) известен прежде всего как один из создателей Московского института нейрохирургии, один из лечащих врачей В. И. Ленина и автор единственной монографии «Учение о локализациях» [1]. В 1920 г. совместно с А. Н. Бернштейном он организовал Государственный московский психоневрологический институт (на базе Психоневрологического музея-лаборатории и библиотеки Ф. Е. Рыбакова). Крамер был заместителем директора до 1925 г., когда институт был реорганизован в психоневрологический диспансер, а впоследствии — в Институт невропсихиатрической профилактики им. В. В. Крамера (ныне Московский НИИ психиатрии — филиал Федерального медицинского исследовательского центра психиатрии и наркологии имени В. П. Сербского). Профессор Государст-

венного московского психоневрологического института Иван Дмитриевич Ермаков (1875–1942) при поддержке А. Н. Бернштейна создал и возглавил отдел психологии. В 1921 г. он организовал там научный кружок по изучению психологии художественного творчества психоаналитическим методом, в работе которого, возможно, участвовал В. В. Крамер. В заседании ученой коллегии института 30 августа 1921 г. В. В. Крамер доложил свое исследование «Тайной вечера» — монументальной росписи Леонардо да Винчи в доминиканском монастыре Св. Марии Милостивой (Santa Maria della Grazie) в Милане. Этот, по словам Крамера, «психологический этюд», опубликованный в «Трудах Психоневрологического института» в виде приложения к редактируемому В. В. Крамером «Журналу психологии, неврологии и психиатрии» остался незамеченным как психологами, так и искусствоведами [2].

«В живописи не существует более знаменитого, но в действительности менее известного произведения. О ней писались комментарии, которые, в свою очередь, нашли себе комментаторов», — констатировал Г. Сеайль [3, с. 36]. Картина (ошибочно называемая фреской) выполнена в оригинальной технике (темпера, смешанная с маслом, накладывалась на двойной слой штукатурки) и занимает площадь около 9 м в ширину и 5 м в высоту. Она создавалась в конце 1490-х годов и плохо сохранилась [4]. Аким Волынский назвал эту «величественную руину, ни с чем не сравнимую по своему великолепию» Парфеноном итальянского Ренессанса [5, с. 190]. Изображено 13 фигур в полтора раза больше человеческого роста [6]. В центре стола сидит Иисус Христос, окруженный 12 апостолами. Их фигуры сгруппированы по три и выражают смятение. Они только что услышали слова Учителя: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня» (Евангелие от Матфея 26:21). Как отмечал А.М. Эфрос, «это единственное произведение Леонардо, которое в самом большом смысле слова можно назвать гармоническим» [7, с. 33]. По словам С.М. Стама, «сюжет «Тайной вечери» изображался многократно, начиная с Джотто. Сюжет был — трагедии не было» [8, с. 159]. Как писал известный исследователь творчества да Винчи М.А. Гуковский, «Тайной вечери» посвящена громадная специальная литература, во многом противоречивая» [9, с. 172]. Например, известный искусствовед и знаток ренессансной живописи Б. Бернсон недоумевал: «Действительно, зачем будет этому образованному обществу будущих веков возвращаться

к «Моне Лизе»? В ее выражении нет ничего, что не было бы гораздо удовлетворительнее передано в искусстве буддийском. В пейзаже нет ничего, что не было бы еще более обстоятельно и волшебно у Ма-Юаня, у Ли-Лун-Мыня и еще у множества китайских и японских художников. Еще менее будет причин вернуться к «Тайной вечере», к «Св. Анне» или к «Крестителю» [10, с. 52, 53].

Крамер предлагает свою трактовку. Он оправдывает Иуду, называя его «не чудовищным преступником, каким он числится в истории религии, а преданным и любящим Христа человеком, отважившимся на преступление вопреки своей привязанности и по идейным мотивам, чтобы облегчить тем самым исполнение писания». По мнению Крамера, «сделав за предательство Христа ответственными всех, он (Леонардо да Винчи) оправдал Иуду и в то же время, выставив в лице Петра бессовестность и лицемерие папства, заклеил последнее навеки иудиной печатью». Интересная деталь — у да Винчи участники трапезы изображены без нимбов. В постоянной экспозиции Третьяковской галереи можно увидеть одноименную картину Натальи Нестеровой (1944–2022), где, наоборот, нимбы имеются у всех, включая Иуду.

Как известно, да Винчи был левшой и с детства владел зеркальным письмом [11]. Об этом феномене (зеркальном письме) имеется достаточно много публикаций. Как писал F.J. Allen, «зеркальное письмо часто является симптомом неврологического заболевания, но болезнь необязательно должна быть причиной существования этой способности, но лишь причиной ее



Рис. 1. Фотография с оригинала

Fig. 1. Photo of the original

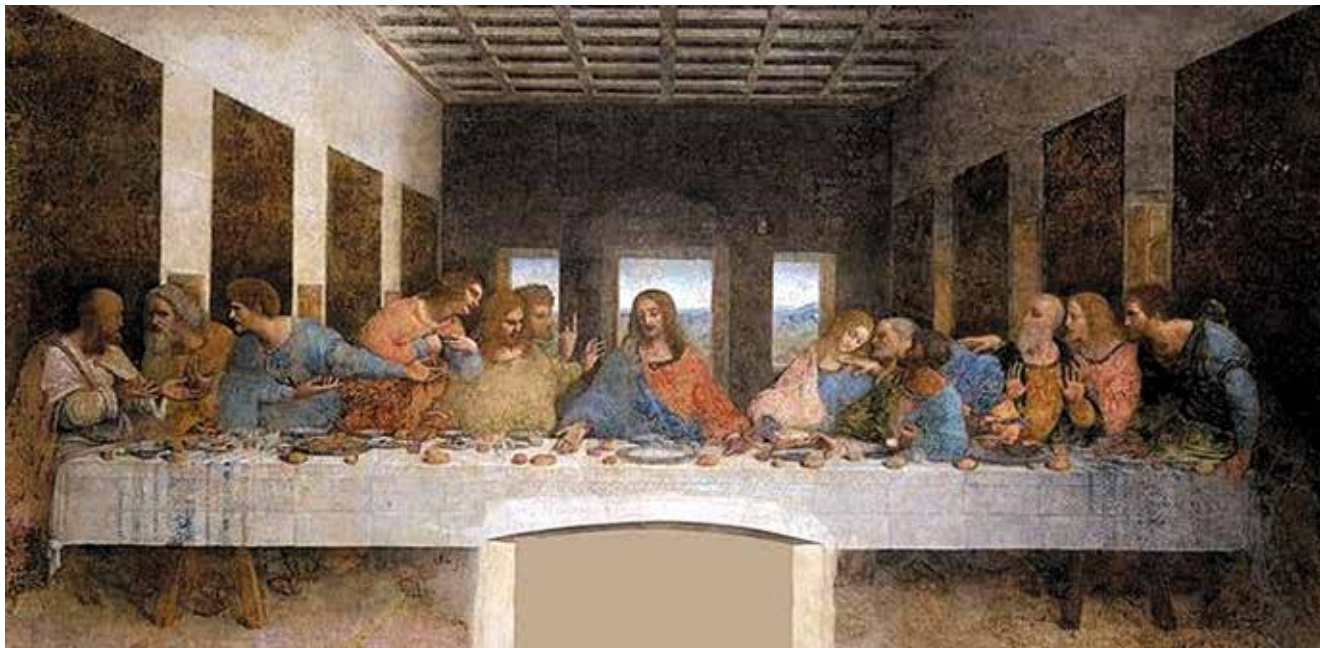


Рис. 2. Фотография с зеркального изображения оригинала

Fig. 2. Photo of the mirrored original

обнаружения» (цит. по [12, с. 12]). Оно рассматривается сегодня как правополушарный феномен, и случай Леонардо да Винчи приобретает неожиданную значимость [12]. Помимо свидетельств современников, левшество Леонардо доказывается его многочисленными рукописями, написанными зеркальным письмом и поэтому долгое время не расшифрованными, и направлением теней на некоторых его картинах. Интересно, что в пожилом возрасте Леонардо, вероятно, перенес левосторонний инсульт с парализацией правой руки без нарушения речи и способности к зеркальному письму и рисованию левой рукой. Крамер считает, что «Тайная вечеря», как и остальные картины Леонардо, написана зеркальным письмом (рис. 1 и 2).

Именно этим может быть объяснено их чарующее воздействие на зрителя: «В этом-то и заключается, быть может, та тайна, благодаря которой этот несравненный художник вызывает у нас те своеобразные и не поддающиеся сознательному контролю ощущения, сумму которых мы определяем словом — загадка». В.В. Крамер собирался рассказать об этом подробнее, но у нас нет свидетельств того, что он осуществил свое намерение.

По словам Ю.М. Лотмана, «Леонардо да Винчи нельзя назвать забытым автором. Но его нельзя назвать и понятным, понятным автором. Атмосфера таинственности до сих пор окружает его имя и, может быть, будет окружать вечно» [13, с. 230].

**Приложение.***Публикуется с незначительной редакторской правкой по изданию:**Крамер В. В. Тайна Леонардо да Винчи (психологический этюд). Журнал психологии, неврологии и психиатрии.***ПРИЛОЖЕНИЕ ПЕРВОЕ: ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО МОСКОВСКОГО ПСИХОНЕВРОЛОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА, 1922.  
С. 64-73. РУКОПИСЬ СТАТЬИ В. В. КРАМЕРА ХРАНИТСЯ В МУЗЕЕ НМИЦ НЕЙРОХИРУРГИИ ИМ. Н. Н. БУРДЕНКО****В. В. Крамер. Тайна Леонардо да Винчи (Психологический этюд)**

Кто бывал в доминиканском монастыре Santa Maria della Grazie в Милане и останавливался в его трапезной перед «Тайной Вечерей» Леонардо да Винчи, тот знает, какое море вдохновеннейших переживаний порождает эта картина.

Первое впечатление, которое получается при ее лицезрении, пожалуй, смешанного характера, похожего не то на недоумение, не то на чувство благоговения. Но чем больше смотришь па этот памятник искусства, тем сильнее он захватывает. Вы стоите перед величайшим произведением человеческого творчества и не знаете, на чем сосредоточить ваш взор: на лицах ли находящихся перед вами персонажей или на их телодвижениях, которые магически притягивают к себе все ваше внимание. Вы переходите от одного к другому, и только когда успокоится взбаламученное море вашей фантазии, вы становитесь в состоянии охватить всю картину в ее целом. Но здесь-то и начинается для вас настоящее мучение. Что хотел сказать художник своей композицией? Какие страсти и переживания желал он вложить в каждую из выставленных им фигур? Какое значение он хотел придать каждой из них по отношению к личности Христа? И какую мысль, наконец, вложил в эту центральную фигуру и во все свое творение в целом? Все это вопросы, над разрешением которых вы мучаетесь не только тогда, когда воочию созерцаете это божественное творение, но и тогда, когда, с силою оторвавшись от него, вы покидаете монастырь. И когда давно уже вы уехали из Милана, то и тогда мысли, навеянные вам этой картиной, не оставляют вас ни на минуту. Вы думаете и читаете о ней, но чем больше вы ею занимаетесь, тем все больше и сильнее тревожит вас заложенная в ней тайна художника.

Приблизительно такими же мыслями и чувствами был обвеян и я, когда стоял перед этим образчиком величайшего психологического творчества. Можно сказать даже, что, увидав его, я страдал в течение долгого времени особого рода душевной болезнью, выражавшейся неотвязным желанием проникнуть в сокровенный источник демонического влияния несравненного гения да Винчи. Но, чем больше я старался в этом отношении, тем гуще становилась отделявшая меня от него завеса, пока я не обратил, наконец, своего внимания на одну физиологическую особенность художника, которая дала мне возможность подыскать ключ к уясне-

нию тех многообразных психологических сложностей, с которыми мы встречаемся в его произведении. Но, говоря это, я, конечно, очень далек от мысли, чтобы утверждать, что мое толкование является непогрешимым. Быть может, другие, более счастливые и глубокие, исследователи не согласятся даже с моей интерпретацией, — я на это не претендую, ибо единственное мое желание клонится только к тому, чтобы указать новый путь к освещению вложенной в творение Леонардо загадки. Если мне это удастся хотя бы отчасти, то я буду считать себя вполне удовлетворенным.

Рождение и раннее детство Леонардо да Винчи, окружавшая его в младенческие годы обстановка, влияние на его отроческую душу отца с матерью, одним словом, все то, что формирует ум и характер, — все это покрыто для нас по отношению к этому человеку мраком неизвестности. Из данных, относящихся к первому периоду его жизни, мы знаем с достоверностью только два факта: 1) год его рождения (1452); и 2) что он был незаконнорожденным сыном нотариуса Пьетро да Винчи. Все остальное, даже рассказы Вазари о первых шагах его ученичества у Верроккьо, в которых он фигурирует как намного переросший своего maestro ученик, не заслуживает особенного доверия. Поэтому, если мы хотим познакомиться с его личностью, то мы должны воспользоваться другими источниками, а от Вазари, его слишком пристрастного поклонника, брать только то, что совпадает с этими последними. Поступая таким образом, мы получаем прежде всего впечатление, что мощная и в высшей степени стильная личность Леонардо всплывает в истории на фоне народной легенды совершенно уже сформированная и вполне готовая к тому, чтобы быть предметом всеобщего обожания. Анонимо, Паоло Джовио, Аморетти и целый ряд других его биографов рисуют его в этот период его жизни человеком исключительной наружности, красивым, гибким, грациозным, обворожительным и чрезвычайно разносторонним. Обладая острым, сухим и гибким умом, для него нет той области, в которой он не чувствовал бы себя полным хозяином; когда ему нужно, он великолепный оратор, хотя и не любит этого искусства, он глубокий, не знающий пределов своей фантазии философ, он талантливый математик и искусный изобретатель, он ботаник, естествоиспытатель, отличный, не знающий

себе равных игрок на лире собственного изобретения, он военный инженер, первоклассный устроитель всевозможных празднеств и искусный декоратор, наконец, он гениальный скульптор и никем не превзойденный по глубине мысли, тонкости композиции и тщательности и красоте рисунка художник. И, несмотря на всю эту разнохарактерность своих талантов, он все-таки простой и в высшей степени доступный человек. Все эти качества наряду с его любовью ко всему изящному, начиная от живописного костюма, который он носил так, как никто из его современников, и кончая его склонностью проводить свою жизнь согласно требованиям тогдашнего этикета, ставили его личность вне всякой конкуренции. Поэтому он был и казался, как говорит известный исследователь его жизни и творчества Волынский, львом с величавым, хотя и затаенным хищничеством, с особенно холодными страстями и тою покровительственной гордыней, которая позволяла ему бродить в толпе, не боясь слиться с ней. И в то же время, по словам Волынского, «он везде оставался самим собою, царил над людьми, как недосягаемая вершина, и давал чувствовать превосходство своего замысловатого гения даже в обществе таких людей, как известный учитель его по математике Тосканелли».

До каких пределов доходило самопочитание и вера в свою гениальность этого поистине отмеченного Богом человека, вытекает с особенной яркостью из дошедшего до нас письма к Людовико Моро, в котором, предлагая последнему свои услуги, он перечисляет свои достоинства. Так как этот документ имеет для наших целей особенную ценность, то я позволю себе привести его *in completo*. Леонардо пишет: «Светлейший Государь, рассмотрев и вполне обдумав опыты всех тех, которые считаются мастерами и изобретателями военных орудий, и найдя, что по устройству и действию эти орудия ничем не отличаются от общепотребительных, я постараюсь, не нанося никому ущерба, открыть перед вашей светлостью некоторые мои секреты. Теперь же я предложу осуществить по вашему благоусмотрению и в надлежащее время, надеясь при том на успех, все вещи, которые я здесь перечислю:

1. Я знаю способ делать мосты, в высшей степени легкие и удобные для переноски, посредством которых можно преследовать и даже обращать в бегство врагов, и другие надежные мосты, неповредимые в огне и битве, легкие и удобные для подъема и перекидывания. Я знаю способ предавать огню и разрушать мосты врагов.
2. На случай осады какой-нибудь местности я знаю способ осушать рвы, делать различимо мостки со ступенями и другие орудия, пригодные для осады.
3. Если вследствие высоты вала или недоступности места нельзя прибегнуть к бомбардированию его, то я знаю способ разрушить всю крепость, обык-

новенную и горную, если только она построена не на скале.

4. Я знаю способы делать пушки, очень удобные и легкие для передвижения, которыми можно метать, подобно буре, мелкие камни и дым которых нагоняет страх на врагов, причиняя им урон и вызывая смятение.
5. Я знаю способы прокладывать, не производя ни малейшего шума, подземные ходы, узкие и извилистые, чтобы достигнуть известного пункта, на случай, если бы понадобилось идти рвами или под какой-нибудь рекой.
6. Я делаю закрытые повозки, падежные и неповредимые. Врезавшись в среду врагов, повозки эти со своей артиллерией могут разомкнуть какое угодно количество вооруженных людей, а позади этих повозок может следовать инфантерия без опасности и малейшего затруднения.
7. В случае надобности я могу делать пушки, мортиры и огнеметательные снаряды красивейшей и наиболее целесообразной формы, отличающиеся от тех, какие находятся в общем употреблении.
8. Там, где нет возможности прибегнуть к пушкам, я могу делать камнеметные и другие метательные машины, действующие с необыкновенным успехом — вне общего употребления. Вообще, согласно обстоятельствам я могу создавать самые разнообразные орудия для причинения вреда.
9. В случае, если дело происходит на море, я знаю множество орудий, в высшей степени пригодных для нападения и обороны, и судна, выдерживающие самую жестокую пальбу, и взрывные вещества, и вещи, производящие дым.
10. В мирное время надеюсь быть в высшей степени полезным — по сравнению с кем угодно — в архитектуре, в сооружении и публичных, и частных зданий и в проведении воды из одного места в другое.
11. Могу работать в качестве скульптора над мрамором, бронзой и глиной, а также в живописи могу делать все, что только можно сделать, — по сравнению с кем угодно.

Также можно будет соорудить бронзового коня, который составит бессмертную славу и вечную честь блаженной памяти вашего отца и знаменитого дома Сфорца. Если же кто-нибудь найдет что-либо из вышесказанного невозможным и неисполнимым, я совершенно готов произвести опыт или в вашем парке, или в любом другом месте, удобном вашей светлости, которой я доверяю себя с нижайшим почтением».

Для характеристики Леонардо да Винчи этот документ чрезвычайно интересен, так как по нему мы узнаем, как смотрел на свои таланты сам художник. Я думаю, каждому, кто познакомился с этим документом, станет ясно, что Леонардо считал свои способности и связанные с ними перспективы неограниченными. Он способен ко всему: может производить самые

сложные и невиданные до него инженерные работы, которые не поддаются никакому разрушению; он может выливать пушки и сооружать камнеметные снаряды наикрасивейшей формы и самой разрушительной конструкции; может сконструировать такие аппараты, которые в состоянии разрушить целые крепости, ему ничего не стоит изобрести даже такие орудия и приспособления, с которыми мы познакомились только в настоящей войне, а именно закрытые повозки, надежные и неповредимые неприятельскими снарядами, благодаря которым можно разомкнуть какое угодно количество вооруженных людей и проникнуть через образовавшуюся таким образом брешь с инфантерией; бронированные корабли, которые могут противостоять какому угодно огню, наконец, взрывчатые вещества и вещи, производящие дым. Но, если этого мало, то, смотря по обстоятельствам, он в состоянии создать вообще какие угодно орудия для причинения вреда. Кроме того, он может в мирное время быть полезным по украшению городов, производить всевозможные скульптурные и живописные работы, и все это вне конкуренции. Такого рода аттестация своим собственным талантам характеризует собою или помешанного, или действительно знающего себе цену человека. Но нам известно, что то, что писал Леонардо, были не пустые бредни, которыми он хотел заинтересовать Людовико Сфорца, а что многое, о чем он говорил в своем послании, он впоследствии действительно привел в исполнение. Следовательно, его прожектерство было не плодом больной и не знающей себе удержу фантазии, не творением самовлюбленного маньяка, а результатом смелых и глубоко продуманных мыслей стоявшего высоко над современным ему обществом гениального человека. Нет поэтому ничего удивительного в том обстоятельстве, что он считал свою личность и связанные с нею факультативные возможности вне всякой конкуренции. Он знал окружающих его людей, видел их относительное ничтожество и ясно сознавал свое над ними превосходство. Да и кто из современных ему личностей мог на самом деле потягаться с ним в талантах и гении? Ни грубоватый и мало образованный Микель Анджело Буанаротти, ни узкий Тосканелли, ни, наконец, кто-либо из других его современников не обладал той суммой физических, умственных и нравственных привилегий, которыми отличался Леонардо да Винчи. Природа отпустила ему все дары в таком изобилии и совершенстве, как редко кому из смертных. Это сознавал Леонардо, и отсюда и проистекает как его покровительственная гордыня, которая не позволяла ему слиться с толпой, так и та самоуверенность в безграничной неисчерпаемости своего таланта, которая, ставя его высоко над всеобщим уровнем, придавала ему уверенность в особой, сверхчеловеческой организации его личности. Все — и красота и пропорциональность его телосложения, и присущая ему грация, и гармоничность движений,

и уравновешенная устойчивость его характера, и неограниченная возможность полета мысли, и легкая осуществляемость каждого из задуманных им проектов, и общий восторг, и обожание, которыми он был постоянно окружен, — все говорило ему о том, что он — Богом отмеченный человек. Поэтому на некоторые физиологические особенности своего «я», которым по состоянию современных ему знаний он не мог дать другого толкования, он смотрел, по всей вероятности, как на печать, которую наложило на него божество для того, чтобы сверхъестественная его организация была очевидна для всех и каждого. Говоря это, я имею в виду установленный и строго проверенный факт, что Леонардо был левшой, и притом не только в банальном смысле этого слова, но и в высшем психологическом его значении. Всем, конечно, известно, что после художника остались посмертные документы, написанные таким образом, что никто из его современников не мог их прочесть, и только спустя много лет одному из остроумных ученых удалось показать, что они написаны зеркальным письмом. Но почему пользовался Леонардо таким странным способом? Ведь из послания, отправленного им Людовико Сфорца, вытекает с достаточной ясностью, что он мог писать и общепринятым методом, и при том, по всей вероятности, ничуть не хуже, чем все остальные, современные ему образованные люди. Многие считают эту особенность простою странностью его характера, но мне кажется, что причина этого явления лежит гораздо глубже и кроется в тех основных дебрях его психологической организации, о которых я говорил выше. Считая себя Богом отмеченным человеком и полагая, что доказательством этой отмеченности служит, помимо всех прочих его качеств, также и эта физиологическая особенность, он невольно отнес ее в область психологической концепции, и потому, когда приходилось ему беседовать наедине со своей собственной персоной, т. е. писать предназначенное только для себя, для этой цели он пользовался исключительно зеркальным письмом.

Понятное дело, что эта психологическая концепция, вкоренившаяся в существо его психической организации, не могла ограничиться только письмом, но должна была проявиться и в других областях его творчества, в особенности в области изобразительных искусств, где она, имея такой широкий простор для своего приложения, должна была наложить на его произведения особый отпечаток, отличающий их от творений всех прочих художников. И действительно, стоит взглянуть только на любую из картин Леонардо да Винчи, чтобы понять, что он пользовался для изображения своих персонажей совершенно особыми психологическими приемами, неизвестными другим мастерам. Это море движений, эти переплетающиеся руки, эти загадочные улыбки, одним словом, вся эта многообразная речь при помощи жестов и мимики, —

все это указывает на правильность высказанной мною мысли. Но в таком случае нужно допустить, что правая и левая стороны его персонажей, а также, быть может, и правая, и левая половины всей композиции какой-либо картины в ее целом должны в соответствии с основной предпосылкой художника включать в себя неодинаковые понятия, причем все то, что связано у него с представлением о божественности, должно быть изображено им преимущественно на левой, а то, что присуще человеку, на правой половине полотна. С этой точки зрения мы и попытаемся подойти к величайшему творению художника — его «Тайной Вечере».

При первом же взгляде на нее мы убеждаемся прежде всего, что план композиции ее разделен личностью Спасителя на две равные части — на левую, занимаемую его учениками: Яковом старшим, Фомаю, Филиппом, Матфеем, Фаддеем и Симоном, — и правую, в которой сгруппированы апостолы Иоанн, Иуда, Петр, Андрей, Яков младший и Варфоломей. Все они вместе с Христом составляют как бы одно целое — будущую церковь. Момент мистерии — сообщение о предательстве одного из учеников.

Только что произнесены роковые слова. Христос, занимающий середину стола, с грустью опустил веки и, не двигаясь туловищем, слегка наклонил голову к левому плечу. Его левая рука немощно и покорно опустилась на стол, касаясь его только тылом своей кисти, правая же, дотрагиваясь стола наружной стороной большого пальца, как-то судорожно сокращена и имеет позу, как будто она хочет за что-то ухватиться, но что-то ее не пускает.

Вглядитесь в эти позы. Разве не выражены, если стать на точку зрения своеобразных особенностей психологии Леонардо да Винчи, этой мимикой рук великие слова, произнесенные спасителем в Гефсиманском саду? Разве левая рука с ее безжизненностью и абсолютной покорностью не повторяет вам сказанное Христом в молитве о Чаше: «Да будет воля Твоя»? Или правая рука, старающаяся схватить и не хватающая, не выражает минуту слабости Господней, когда Он, прежде чем вымолвить предыдущие слова, просил своего Господа Бога и Отца: «Да минует Меня чаша сия»? Я думаю, что всякому, кто не представляет из себя человека, желающего всегда и во что бы то ни стало возражать, ясно, что моя интерпретация движений Христа весьма близка к истине. Но допустим даже, что кому-либо она покажется недостаточно убедительной, то в таком случае у меня имеется другое и на этот раз вполне вразумительное доказательство правильности моей мысли. Обратите внимание, по какую сторону от Спасителя лежат опресноки и находится стакан с вином. Они расположены в непосредственной близости от его левой верхней конечности. Но кто же пьет и ест левой рукой? Не ясно ли поэтому, что, располагая указанные предметы, являющиеся в христианской церкви символами религиозного культа, столь оригинальным

путем, художник имел особую цель и желал показать ими, какую сторону Христа он считает божественной и какую — человеческой?

Расчленив таким образом тело Христа на две равные части, он придал каждой из них евангельское значение — «се есть Сын Божеский, а се — Человеческий». И вот божественная сторона Спасителя, она покорна своей судьбе, она не возражает и принимает предназначенный ей венец мученический без страха и ропота, без колебаний. Наоборот, сторона человеческая, она жадно хватается за бренную жизнь, но ее не пускает что-то, и это нечто есть та же божественная часть Богочеловека. Однако, прежде чем разрешилась жестокая драма Христа, в душе Его происходила борьба. Но эта борьба улеглась теперь. Его туловище абсолютно спокойно, а голова слегка наклонена к левой, т. е. божественной части Его естества. Этой позой, именно неподвижностью туловища и слегка наклоненной к левому плечу головой, художник показывает нам, что решение Спасителя принято. В борьбе человеческого и божественного начала последнее взяло верх, голова склонилась к левому плечу, и для зрителя ясно, что решение Христа бесповоротно. Какая удивительная экспрессия языка без слов! Да, Христос здесь действительно тот Христос, каким он был в Гефсиманском саду и каким он должен был быть на прощальной трапезе с учениками.

Теперь обратим наше внимание на апостолов. Они представляют собою, как уже сказано, будущую церковь, но психологическая ценность каждого из них для этой последней различна. Чтобы понять это, достаточно обратить свое внимание хотя бы только на главных персонажей мистерии. С левой стороны от Христа наиболее рельефно выделяется из числа сидящих здесь апостолов личность Фомы с его приподнятым к небу пальцем правой руки, а с правой — откинувшийся назад и держащий мешок с деньгами Иуда. Если Иуда как личность, предавшая Спасителя за тридцать сребреников, является в общепринятом представлении фигурой слишком человеческой и обуянной всевозможными страстями как низшего, так и более возвышенного порядка, то Фома представляет из себя идеалиста-философа, раз и навсегда поверившего в божественность своего Учителя и не могущего отказаться от этой концепции. Достаточно посмотреть на это сосредоточенное и спокойное лицо, на эту руку с приподнятым к небу указательным пальцем, чтобы понять его личность. Услышав слова Спасителя, он не волнуется, он указывает только на небо, как бы желая сказать этим жестом, что божественная личность Христа бессмертна и ей нечего бояться предательства. И что Фома был действительно таким человеком, тому служит свидетельством предание священного писания, по которому он не поверил в смерть Учителя даже тогда, когда все считались с ней как с совершившимся фактом. Для того, чтобы убедиться в непонятном для себя

явлении, ему понадобилось даже вложить свой перст в рану Господню. Другого толкования личность этого апостола иметь не может, и потому совершенно неправдоподобна и лишена всякой критической оценки та интерпретация, которая трактует его жест как угрозу Петру, приготовившемуся нанести смертельный удар всякому, кто отважится на гнусное предательство. Этому противоречит уже то обстоятельство, что никогда в жизни ни один человек не грозил другому повернутым к нему тылом руки, как это делает Фома. К тому же Петр, наклонившись к Иоанну, не мог за личностью Христа заметить производимого Фомой жеста. Чтобы допустить это, нужно полагать, что Леонардо не были известны законы перспективы, что не только невозможно, но и прямо противоречит истине, ибо мы знаем, что последняя была коньком художника.

Таким образом эти две личности — Фома и Иуда — разделяют тело картины также на две части, на левую и правую, и так как каждая из этих личностей является, как мы сказали, представителем особой идеологии, то все, кто находится вместе с ними, должны принадлежать к их психологическому лагерю. Но в таком случае как понять, что Иоанн, этот любимый ученик Христа, очутился в сообществе Иуды? Не нужно быть слишком глубоким мыслителем, чтобы, сообразуясь с планом картины, разрешить эту загадку. Мы видим, что как одесную, так и ошую от Христа находятся в ближайшем от него соседстве наиболее деятельные и любимые его ученики — Иоанн и Петр с одной стороны, и Иаков старший, Фома и Филипп — с другой. Следовательно, если художник посадил Иуду рядом с Иоанном, то он хотел показать этим прежде всего, что считает его не чудовищным преступником, каким он числится в истории религии, а преданным и любящим Христа человеком, отважившимся на преступление вопреки своей привязанности и по идейным мотивам, чтобы облегчить тем самым исполнение писания. Но в таком случае Иоанн является как бы его молчаливым сообщником. Но разве это уже так неприемлемо?

Взглянем на фигуру Иоанна. Он так же, как и Христос, обращен к нам фасом, но туловище и голова его имеют иную, чем у Спасителя, позу, а именно в то время, как первое повернуто несколько влево, благодаря чему его правое плечо обращено к Иуде, голова его наклонена вправо к Петру. Он прислушивается как будто к словам последнего. Но нет! Голова опущена для этого слишком низко, да и вся его поза, как головы, так и туловища, и рук, выражает какую-то немую покорность судьбе.

А Иуда? Он властно и сильно оперся па правую руку, сжимал пальцами содержащий деньги мешок. Голова его, слегка откинувшаяся кзади и повернутая сильным, но коротким движением влево, выражает непреклонную волю. Та же ничем не гнушающаяся и непоколебимая воля выражена и в движении левой

руки: она расположена так же, как и правая рука Христа, касаясь стола только наружной стороной большого пальца, но присмотритесь к ее форме и некоторым едва уловимым деталям. Разве это не хватательный аппарат грифа, направленный на тело Господне?

Так же, как и Спаситель, обе эти фигуры уже приняли свое решение, но каждый по-своему. Кроткий Иоанн, повернув свое туловище к Иуде, являет всей своей позой, что душа его сломлена: неизбежное должно совершиться! Даже слова Петра, обращенные к нему с просьбой узнать имя предателя, не выводят его из оцепенения, — он глух к ним, неподвижен и нем. Если хотите, Иоанн говорит этой позой то же, что и Спаситель: «Да будет воля Твоя!» Но как по-разному звучат их слова! Там, у Спасителя, это слово Человечкобога, который покорилося неизбежному во имя духовного начала, здесь — слова человека, принявшего жертву Христа во имя будущей церкви. Недаром Леонардо заставил склониться Иоанна на правую, т. е. олицетворяющую человеческую часть нашего «я» сторону и повернул его к Иуде. Последнее движение особенно характерно: оно показывает, что между правой стороной Иоанна и левой Иуды существует невидимая, но крепкая связь. Иоанн находится под мощным влиянием духа Иуды. Он — истинный непротивленец злу. Наоборот, Иуда — он весь монолитная воля. Со своим бурным и пылким характером, опираясь всею тяжестью своего тела на правую руку, он как бы настойчиво требует смерти Христа, но, вытянув левую по направлению к деснице Спасителя руку и расположив свои пальцы в тождественном с последнего порядка, он в то же время показывает, что духовная сторона его личности не только согласна принять на себя всю вину и ответственность за уничтожение брэнной сути Христа, но и делает это во имя идеи. На полотне обозначен и способ, при помощи которого Иуда приведет свой план в исполнение, — это деньги, которые он держит в правой руке. Но в Иуде выражено еще и другое. Его поза откинувшегося кзади человека и выражение лица говорят, кроме воли, о недоуменном страхе. И в этом нет ничего удивительного. Спаситель только что произнес роковые слова. Ученики как пораженные громом все повскакивали. Сейчас все обнаружится. Сцена величайшего трагизма, в которой духовная сущность каждого из апостолов отразилась по-своему!

Петр с его резко очерченным профилем, стоя между Иоанном и Иудой, вытянул голову по направлению к Спасителю. Он весь внимание! Он прислушивается, не произнесет ли рокового имени Христос. В правой руке его меч, которым он готов немедленно, как только услышит имя, поразить предателя смертельным ударом. Но к чему такая горячность, и чем она объясняется? Желанием Петра оградить личность Учителя от опасности или, может быть, его темпераментом? Ни тем, ни другим! Посмотрите: художник изобразил Петра стоящим позади Иуды. Этим символом он

показывает ясно, что, по его мнению, Петр по своей идеологии весьма близок к Иуде, и он предаст в свое время Спасителя. А разве правая рука, которая касается Иуды, не говорит вам, что он знал, о ком идет речь? Ему было важно, следовательно, не выпытать имя, а удостовериться, известно ли оно и Учителю, и если известно, то он знает, что сделать. Но Христос, когда ученики его обступили с вопросом: «Не я ли, Господи?», — не вымолвил имени, а ответил символически. Сцена эта описана подробно в Евангелии от Иоанна (глава 13, стих 26, 27, 28, 29). На вопрос учеников, кто предатель, Иисус отвечал: «Тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам». И, обмакнув кусок, подал Иуде Симонову Искарриоту. И после сего куска вошел в него сатана. Тогда Иисус сказал ему: «Что делаешь, делай скорее». Но никто из возлежавших не понял, к чему Он это сказал ему. А как у Иуды был ящик, то некоторые думали, что Иисус говорит ему: «Купи нам что нужно к празднику», — или чтобы дал что-нибудь нищим. Следовательно, ученики не поняли символа. Петр мог успокоиться. Поэтому художник, вложив в его руку меч, отклонил острие последнего кзади от Иуды, как бы показывая этим, что опасность момента прошла. Но почему ж в таком случае Петр, зная имя предателя, не постарался элиминировать его своевременно? Чтобы ответить на это, достаточно взглянуть на своеобразное расположение рук в композиции Петра. Левая рука его, символизирующая божественную часть его естества, покоится на правом плече Иоанна, а правая, соответствующая человеческой стороне его «я», прикасается правой руки Иуды. Таким образом, между Иоанном и Иудой образовался контакт, душою которого является Петр. Это он, воздействуя на каждого из них сообразно их психической организации, уговорил их стать участниками мистерии, причем Иоанна, которому он положил свою левую руку на правое плечо, он убедил во имя искупления человечества и грядущей загробной жизни к молчаливому согласию на предназначенное Богом человеку, а Иуду, правой руки которого он касается правой же рукой, он сделал во имя той же идеи убежденным орудием своей мысли. Следовательно, выставив Иоанна и Петра в сообществе Иуды и придав им характерные позы, художник воплотил в их композицию свою мысль о существовавшем среди учеников Спасителя идейном течении, центром и душою которого был Петр. В этом замысле участвовал, по мнению Леонардо да Винчи, и двоюродный брат Христа — Яков младший. На это указывает его поза. Он тянется к Петру, касаясь своими нежными пальцами его правой руки. На его лице, напоминающем Христа, с его полуоткрытым ртом и сведенными бровями, выражение тревоги и опасения, но, по-видимому, не за жизнь Христа, а, как показывает протянутая кпереди левая рука, за излишнюю пылкость Петра, которая может нарушить их план и писание. Остальные ученики правой половины

полотна — Андрей и Варфоломей — к идейному движению Петра, по-видимому, не были причастны. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на полотно. Андрей, родной брат Петра, при словах Христа повернул голову в его сторону и вытянул вперед обе руки с приподнятыми кверху ладонями и раздвинутыми пальцами. Внезапное сообщение о предательстве не трогает его неподвижной души: на лице его не видно ни скорби, ни гнева — одно только изумление. Роковые слова произвели на него впечатление неожиданности. Точно так же и Варфоломей, быстро вскочивший и опершись всем туловищем о стол, с его вытянутой вперед шеей и слегка отклоненной кзади головой, показывает всей своей позой, что известие о предательстве его ошеломило. Обе эти фигуры изображены художником совершенно отличным от остальных апостолов образом: их руки не касаются никого из соседей. О замыслах Петра они, следовательно, ничего не знали. Нужно думать, что и идеальная личность Фомы с его непоколебимой верой в божественность Христа, и остальные апостолы левой половины полотна не участвовали в идейном движении Петра. За это говорит отсутствие переплета рук между ними. Каждый из них стоит особняком и выражает жестами обеих конечностей только личные чувства и переживания. Но эти чувства и мысли, получив наибольшую экспрессию в Фоме, указывают тем не менее на одно и то же — на абсолютную неприемлемость для каждого из них понятия о предательстве и связанного с ним представления о возможности смерти Спасителя. О Фоме мы уже говорили. Он верил в бессмертную сущность Христа безгранично, но со своей, хотя и глубокой, однако прямолинейной и достаточно примитивной психической организацией он не был в состоянии связать понятие о божественности Спасителя с предстоящей ему смертью и предательством. «Господи, — говорит он в Евангелии от Иоанна, — невемы, камо идеши, и како можем путь ведети». Да, он не знал и не мог знать пути, о котором говорил Спаситель, ибо верил в абсолютный атанатизм Христа. На это указывает, между прочим, его поведение после смерти Спасителя, когда он, как все сильно верующие люди, разочаровавшиеся в своих идеалах, впал в атеизм и поверил в воскресение Христа только по вложению своего перста в раны Господни. Жест Фомы указывает, следовательно, на его прямолинейную веру. Совсем иначе выражает свои переживания Иаков старший. Испуганные глаза его под сдвинутыми бровями, его тело, откинутае кзади, с несколько наклоненной вперед головой, его полуоткрытый рот, — одним словом, вся его поза выражает недоуменный испуг, связанный с резким протестом. И он верит в безусловное бессмертие Христа, но как человека темперамента его поражает прежде всего то обстоятельство, что в их среду закрался преступник. С недоуменным ужасом в лице и разведенными в стороны и отстраняющими от себя

что-то руками он выражает красноречивый протест против такого неслыханного факта. В фигуре Иакова старшего мы видим, следовательно, примитивно верующего человека и преданного своей общине коммунара. Еще сильнее выражена эта мысль в следующей фигуре — Филиппе с его женственным, похожим на Иоанна лицом. Голова и шея его склонены по направлению к Христу, на которого он смотрит со скорбной мольбой, любовно и нежно. Руки, выступающие из-под широкой застегнутой мантии, приложены к сердцу. Вся его поза, связанная с невыразимой эмоциональностью, и лицо со свойственной его организации мягкостью в фигуре говорит как будто о просьбе, направленной к Спасителю, и в то же время о жесте любовного убеждения. В ней слышатся слова от Иоанна: «Господи, покажи нам отца — и довлеет нам!» (Евангелие от Иоанна — гл. 14, ст. 8). Он не верил, следовательно, что Христос отходит к Отцу, поэтому и мысль о предательстве, в особенности в их собственной среде, от него бесконечно далека, и он старается, насколько может, убедить в том же Спасителя. Совсем иначе реагирует на сообщение Учителя Матфей. Резким поворотом влево он обернулся в сторону Фаддея и Симона и одновременно указывает обеими руками по направлению к Христу. Как человек дела и будущий устроитель церкви он не стремится сразу и не посоветовавшись с другими объявить свое отношение к словам Спасителя, а обращается к Фаддею и Симону, как бы говоря: «Вот что сказал Учитель, как отнестись к этому?» И умный Фаддей с его обращенным к Симону лицом патриарха, на котором запечатлены одновременно и черты вдумчивости, и сосредоточенное внимание, и рассудительный Симон с его большим лбом и приподнятыми над столом ладонями кверху руками не знают, что ответить ему. Божественность и смерть, смерть и предательство! Ничего непонятно! И на их лицах запечатлено недоумение... Итак, личностью Спасителя, с одной стороны, и Иудой, и Фомой — с другой, изображенная на полотне мистерия разделена на две равные части. И та, и другая не имеют самостоятельного значения, а связаны с центром произведения — с Христом. Роковые слова Спасителя вскрывают отношение к Нему учеников. Каждый из них проявил свои переживания по-своему, но в общем они разделились на две инакомыслящих партии. Одна, сидящая по правую, т. е. человеческую, сторону Его Естества видела в Нем пришедшего в мир для искупительной жертвы Богочеловека, другая — по левую, или божественную, Его сторону, слепо веря в писание, что «не оставися душа его во аде ни плоть его виде истления», чаяла в нем бессмертного Человекобога. Отсюда и разное отношение к переживаемому Спасителем моменту. Действующие лица правой стороны, за исключением Андрея и Варфоломея, которые о предстоящей искупительной жертве Спасителя были, несомненно, осведомлены, но, не участвуя в идейном

движении, не знали, что она произойдет при ближайшем участии одного из учеников, выражают, каждый по-своему, тревогу по поводу предстоящего момента; участники же драмы по левую сторону, считая Учителя, безусловно, бессмертным, в осуществление его просто не верили. Таким образом предал Христа не Иуда, а все: одни — своим деянием, другие — антропоморфными помыслами, одни предали Его брненное тело, другие — бессмертную душу. Все одинаково грешны. Но Христос в своей божественной благодати простил и тех, и других. И Иуду. На это указывают символы искупления — опресноки и вино, расположенные по отношению к апостолам так же, как у Спасителя, от их тела — ошую. Простил их и Бог, который, ниспослав благодать Света на Сына, озарил его как его жетолководителей, так и главных участников драмы. Петр купается в Свете. Освещены согрешившие части Иоанна и Иуды. Искуплено все!

Таков смысл этого глубочайшего произведения, если подойти к нему с точки зрения принятой мною формулы. Однако мое изыскание было бы далеко не полным, если бы в конце его я не упомянул еще об одном в высшей степени любопытном факте.

Вспомните в фигуру Петра, передавшего, по вероучению католической церкви, свои земные полномочия и ключи от царствия небесного в руки Римского папы, и учтите, пользуясь моим методом, его телодвижения с точки зрения современной художнику христианской идеологии. Через левую руку, покоящуюся на правом плече Иоанна, он воспринимает при посредстве левой же половины тела последнего идущее от божественной стороны Спасителя и передающееся через Его правую половину тела к левой любимого ученика Его великое, проникнутое безграничной любовью к человечеству учение, и в то же время претворяет его, касаясь своей правой, вооруженной мечом, рукою правой же руки Иуды, в жестокое и безнравственное с точки зрения христианской морали орудие борьбы. Изображая Петра таким образом, художник имел, вне всякого сомнения, намерение выставить в лице его лицемерное папство, которое, благословляя одной рукой, другою боролось со всеми инакомыслящими самыми предосудительными средствами, как то: иезуитской клеветой, инквизицией и кострами, погубившими десятки и сотни тысяч людей якобы во имя христианской идеи, а на самом деле из-за интриг и своекорыстных целей высших представителей духовенства... Честная и истинно-христианская природа да Vinci не могла вместить в себя ни существовавшего в папстве понятия о двуличной морали, согласно которой цель, направленная на прославление господствовавшей доктрины, оправдывала бы всякие средства, ни той жестокости, с которой оно, само погрязшее в крови и преступлениях, прокляло навеки человека, совершившего свое злодеяние, быть может, не столько из-за личных побуждений, сколько во имя установления

церкви. Поэтому как человек, не терпящий неправды, он должен был выразить свой могучий протест как против папства, так и против возглавляемой им искаженной христианской идеи. И мы видим, что он выявил последний с неподражаемым мастерством и присущими только ему глубиной и тонкостью понимания человеческой души; сделав за предательство Христа ответственными всех, он оправдал Иуду и в то же время, выставив в лице Петра бессовестность и лицемерие папства, заклеил последнее навеки иудинной печатью. Этим-то и объясняется тот беспросветный мрак, которым окутаны как нижняя часть согрешающей руки апостола Петра, так и голова, и вся левая половина тела Иуды. Церковь, построенная на искупительной жертве, стоившей участникам ее устройства, в том числе, конечно, и Иуде, бесконечных и сверхчеловеческих душевных терзаний, должна была бы учесть последние и, учтя, постараться искупить свой грех, а не идти теми лжехристианскими путями, какими она шла в эпоху торжествующего папства. Так, мне кажется, думал Леонардо, когда творил свое бессмертное создание.

Чтобы закончить мою работу, мне остается сказать только еще несколько слов. Если вы взглянете на полотно и, отрешившись от всех вышеприведенных рассуждений, обратите ваше внимание исключительно на своеобразное расположение опресноков и стаканов,

то в связи с оригинальным рукописным материалом, оставшимся после Leonardo da Vinci, вам невольно должно прийти на ум, что картина написана зеркальным письмом. И действительно, если вы посмотрите на «Тайную вечерю» в зеркальном ее изображении, то вы не замедлите в этом убедиться, ибо наряду с перемещением всей левой половины картины (считая от зрителя) в правую и обратно упомянутые только что предметы обихода расположатся в естественном для них порядке, т. е. справа от каждого из персонажей. Но вместе с этим вы убедитесь также, что, испытав такого рода перемещение, картина как во всем своем целом, так и по отношению к каждому из персонажей в отдельности, в особенности же по отношению к удивительному изображению личности Христа, утратит для вас большую часть своего шарма, — вы почувствуете, что вы как бы спустились с неба на землю. Поэтому имеются, как мне кажется, все основания думать, что не только это, но и все живописные произведения da Vinci, которые так чарующе действуют на зрителя, написаны, по всей вероятности, зеркальным письмом. В этом-то и заключается, быть может, та тайна, благодаря которой этот несравненный художник вызывает у нас те своеобразные и не поддающиеся сознательному контролю ощущения, сумму которых мы определяем словом «загадка». Но об этом в другой раз.

## Литература | References

1. Лихтерман Л.Б. Василий Васильевич Крамер (к 135-летию со дня рождения). *Нейрохирургия* 2011;1:9–11. Likhberman L.B. Vasily Vasilievich Karmer (towards his 135th anniversary). *Neirokhirurgiya = Russian Journal of Neurosurgery* 2011;1:9–11. (In Russ.).
2. Крамер В.В. Тайна Леонардо да Винчи (психологический этюд). *Журнал психологии, неврологии и психиатрии. Приложение первое: Труды Государственного Московского психоневрологического института* 1922. С. 64–73. Kramer V.V. Mystery of Leonardo da Vinci (a psychological sketch). *Zhurnal psikhologii, neurologii i psikiatrii. Prilozhenie pervoe: Trudy Gosudarstvennogo Moskovskogo psikhonevrologicheskogo instituta = Journal of Psychology, Neurology and Psychiatry. Suppl. 1. Proceedings of State Moscow Psychoneurology Institute* 1922. P. 64–73. (In Russ.).
3. Сеайль Г. Леонардо да Винчи как художник и ученый (1452–1519): Опыт психол. биограф.: пер. с фр. СПб.: Л.Ф. Пантелеев, 1898. 336 с. Séailles G. Léonard de Vinci. *Essai de biographie psychologique*. Transl. from French. St. Petersburg: L.F. Panteleev, 1898. 336 p. (In Russ.).
4. Шово С. Леонардо да Винчи: Пер. с фр. В.Д. Балакина. М.: Молодая гвардия, 2023. 237 с. Chauveau S. Leonardo da Vinci. Transl. from French by VD Balakin. Moscow: Molodaya gvardiya, 2023. 237 p. (In Russ.).
5. Вольнский А.Л. Леонардо да Винчи. Киев: Типография С.В. Кульженко, 1909. 500 с. Volynsky A.L. Leonardo da Vinci. Kiev: typ. S.V. Kul'zhenko, 1909. 500 p. (In Russ.).
6. Мин Г.Е. Тайная вечеря, картина Леонардо да Винчи. М., 1848. 29 с. Min G.E. The Last Supper, a painting by Leonardo da Vinci. Moscow, 1848. 29 p. (In Russ.).
7. Эфрос А.М. Мастера разных эпох. М.: Советский художник, 1979. 336 с. Efros A.M. Masters of different epochs. Moscow: Sovietyky khudozhnik, 1979. 336 p. (In Russ.).
8. Стам С.М. Корифеи Возрождения. Кн. 1. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1991. 384 с. Stam S.M. Giants of Renaissance. Book 1. Saratov: Izdatelstvo Saratovskogo universiteta, 1991. 384 p. (In Russ.).
9. Гуковский М.А. Леонардо да Винчи: Творческая биография. Л.–М.: Искусство, 1967. 179 с. Gukovsky M.A. Leonardo da Vinci: creative biography. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1967. 179 p. (In Russ.).
10. Бернсон Б. Леонардо. Пер. с англ. В. Чудовского. В кн.: Леонардо да Винчи. Ред. А.Л. Вольнского. СПб.: Парфенон, 1922. С. 14–54. Bernson B. Leonardo. Transl. from English by V. Chudovsky. In: Leonardo da Vinci. Ed.: A.L. Volynsky. Saint Petersburg: Parthenon, 1922. Pp. 14–54 (In Russ.).
11. Доброхотова Т.А., Брагина Н.Н. Левши. М.: Книга, 1994. 232 с. Dobrokhotova T.A., Bragina N.N. Left-handers. Moscow: Kniga, 1994. 232 p. (In Russ.).
12. Schott G.D. Mirror writing: neurological reflections on an unusual phenomenon. *J Neurol Neurosurg Psychiatr* 2007;78:5–13. DOI: 10.1136/jnnp.2006.094870
13. Лотман Ю.М. Биография — живое лицо. *Новый мир* 1985;2:228–36. Lotman Yu.M. Biography — a living face. *Novy Mir* 1985;2:228–36. (In Russ.).

**ORCID автора / ORCID of author**

Л.Б. Лихтерман / L.B. Likhterman: <https://orcid.org/0000-0002-9948-9816>

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
**Conflict of interest.** The author declares no conflict of interest.

**Финансирование.** Работа выполнена без спонсорской поддержки.  
**Funding.** The work was performed without external funding.