

# АНАЛИТИКА ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.4.2-412-428

УДК 7.01; 7.03; 7.07

## ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. АПОЛОГИЯ ГЛАЗА

**Майорова Екатерина Дмитриевна,**

*аспирант кафедры истории и теории мировой культуры  
филологического факультета*

*Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Россия, Москва, 119991, Ломоносовский проспект, 27, корп. 4*

ORCID: 0000-0001-6693-7515

kathrin-m@yandex.ru

### Аннотация

Статья посвящена максиме Леонардо да Винчи «глаз меньше ошибается, чем разум». В ней показывается, как Леонардо приходит к идее, что живопись и занятия ею является для человека наиболее совершенным онтологическим и гносеологическим инструментом. На материале «Трактата о живописи», компилятивного собрания трудов Леонардо да Винчи, разбирается, как на первый план в культуре Возрождения выходят именно визуальные искусства (в особенности живопись). Анализируется, в чём Леонардо видит их принципиальные преимущества перед наукой, ремеслами и иными свободными искусствами. Указывается, что впоследствии искусства, сосредоточенные вокруг глаза, видения, станут доминирующим вектором в культуре вплоть до современности. Также рассматриваются особенности визуальных практик Италии XIV–XVI вв., в частности, обособление художников от рамок цехового ремесла. Анализируется «богоподобная» природа творчества художника и особенности живописного «подражания». Описывается сложение такого живописного формата, как станковая картина. На примере живописного материала раскрывается, как стало возможным сведение индивидуального субъективного опыта к универсальному опыту человечества благодаря объективирующим способностям глаза. Рассмотрено, как утверждается принципиальная для эпохи ценность опыта, непосредственного обращения к реальности, натуре, и концепта «варьета». В статье разбираются особенности творческого метода Леонардо да Винчи, как то: разделение картины на планы посредством ближнего зрения и дальнего видения, а также принципа сфумато. Леонардо выступает как персонализация творческих поисков Возрождения – его исследования подытоживают основные идеи данного периода и одновременно закладывают базу для дальнейшего развития художественной культуры на несколько последующих столетий.

**Ключевые слова:** Леонардо да Винчи, живопись Возрождения, теория живописи.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Майорова Е.А. Леонардо да Винчи. Апология глаза // Идеи и идеалы. – 2020. – Т. 12, № 4, ч. 2. – С. 412–428. – DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.4.2-412-428.

Глаз меньше ошибается, чем разум.

*Леонардо да Винчи*

Ренессансный деятель Джорджо Вазари, составляя знаменитые «Жизнеописания», дает такую характеристику собственной эпохе: «Перейдем к нашему времени, – пишет он, – когда *глаз* служит нам гораздо лучшим проводником и судьей, чем ухо» [3, с. 9]. И на протяжении всего периода плеяда ренессансных художников подтверждала справедливость его слов. Так, на первое место «глаз», умение видеть, поставит Пьеро делла Франческа (ок. 1420–1492), мастер Флорентийской республики: «Глаз – это первое», он видит «вещи под разными углами и познает их» [1, с. 27]. Эту же максимум наиболее остро разовьет Леонардо да Винчи во всех своих творческих исканиях: от живописных работ до теоретических трактатов. Фраза, взятая эпиграфом к настоящей статье, характеризует как общую творческую философию Возрождения, так и личную творческую философию Леонардо из Винчи.

На протяжении XIV–XVI вв. в рамках ренессансной культуры оформится перцептивная концепция, сконцентрированная в первую очередь на *глазе*, видении, а не на знаковости. Трансцендентное искусство умозрения превращается в искусство прямого зрения [13, с. 105]. Именно эта пластическая система в результате и будет доминировать на сцене западноевропейского искусства очень долгое время. Недаром картина в традиционном своем смысле – иллюзорное, трехмерное, натуроподобное изображение – рождается именно в кватрочентистской Италии. К ее созданию приводит сложный комплекс социокультурных процессов: от секуляризации и развития цеховой деятельности (в направлении постепенного ослабления коллективных нивелирующих скреп) до научных открытий и интереса к индивидуальному личностному опыту. Ренессанс возвращает в искусство ценность опыта, *la bona spereienza*<sup>1</sup>. Тогда как основной опорой для средневекового мастера выступали пример и традиция<sup>2</sup>, мастер Возрождения будет склонен опери-

<sup>1</sup> «Ренессанс же провозгласил “опыт”, *la bona spereienza*, основой основ искусства: предполагалось, что каждый художник будет подходить к реальности “без предвзятости”» [11, с. 300].

<sup>2</sup> «Между ним [средневековым художником] и реальностью словно бы висел занавес, на котором предшествующие поколения начертали образы людей и животных, зданий и растений, – занавес, который мог время от времени приподниматься, но который нельзя было убрать совсем. Поэтому в Средние века непосредственные наблюдения над реальностью, как правило, ограничивались деталями, дополнявшими, но не вытеснявшими традиционные схемы» [11, с. 299, 300].

ровать «суждением глаза» [5, с. 221]. В частности, в трактате Леонардо есть следующий фрагмент: «Та картина наиболее достойна похвалы, которая обладает наибольшим соотношением подражаемому предмету. Я выставляю это в посрамление тех живописцев, которые хотят исправлять вещи природы, как, например, те, которые... сводят маленького годовалого мальчика к пропорциям тридцатилетнего мужчины» [10, с. 147]. Ренессансная живопись начнет претендовать на звание самостоятельного искусства, из ремесла становясь занятием непосредственно художественным и авторским, а также всё смелее отходя от массива церковной стены. Синтез пространственных искусств на базе архитектуры (соборный ансамбль) сменится синтезом на базе живописи, и постепенно та получит ведущее значение в системе искусств. Леонардо сыграет здесь важную роль: его исследования выведут живопись на принципиально новый уровень, придав ей статус самого подлинного средства познания мира, ключа к его истинам.

Мастер Высокого Возрождения Леонардо да Винчи (1452–1519) суммирует в своей деятельности главные искания своей эпохи. Его эстетика одновременно подводит черту художественным практикам Кватроченто и становится новым листом для дальнейшей истории искусств, чем объясняется исключительная роль Леонардо и как художника, и как мыслителя – недаром его называли «человеком-универсумом». Л.М. Баткин не случайно называет именно его квинтэссенцией личности ренессансного типа [2, с. 218, 219], заключающей в себе не снимаемое противоречие между собственной всеобъемлющей полнотой и принципиальной незаконченностью, рождаемой из стремления к универсальности.

«Трактат о живописи» (1490-е – 1519) – компилятивный труд, сведенный учениками и последователями Леонардо из разнообразных собственноручных рукописных «высказываний» мастера в единое целое. В теоретическом плане Леонардо следует в русле исследований своего времени: он логически встраивается в последовательность Ченнини [15], Гиберти [4], Альберти [1] с их трактатами о живописи и исследованиями живописного материала.

Начальные строки трактата («Никакое человеческое исследование не может быть названо истинной наукой, если оно не проходит через математические доказательства» [10, с. 8]) укладываются в присущую эпохе склонность к *рациональности* (см. интерес к геометрии и перспективному членению пространства), а сам Леонардо является характерным для Возрождения примером художника-ученого; вместе с тем Леонардо проповедует ценность *опыта* («в умозрительных рассуждениях отсутствует опыт, без которого ни в чем не может быть достоверности» [10, с. 8]) и прямого постижения наличного мира (потому живописи и отводится центральное место в его схеме, ведь она буквально *ставит вещь перед глазом*). Если наука

помогает постичь тварный мир при помощи созданных чужими руками средств, то живопись дает возможность прийти к нему самостоятельно и главное – непосредственно. Кроме того, наука (как то: астрология, геометрия) сосредоточена на *количественном* постижении мира, живопись же открывает перед человеком его *качества*, притом способна открыть видимый мир во всей его полноте. К слову, живопись вполне полагается Леонардо наукой и занятием благородным, более того – божественным; и то, что ее к таковым не причисляют, его не смущает. Человеческое знание несовершенно, пишет он, а если писатели в силу своей сосредоточенности на словах обошли вниманием живопись, сосредоточенную совсем не на них, это не умаляет достоинств живописи. Ей и не требуются восхваления в словах, она прославляет себя своим собственным языком, не испытывая потребности ни в каких иных: эта независимость делает ее превосходным созданием природы. Как неоткрытые области природы (качества деревьев, трав, камней) не становятся беднее, не будучи запечатлены в человеческих языках или писаниях, так и живописи не требуется подобное подспорье.

Далее Леонардо ведет воображаемый спор с представителями свободных искусств, в котором настаивает на превосходстве живописи над поэзией и музыкой. Живопись к тому времени выходит на передний план в культурной жизни эпохи, и не один Леонардо предпринимает попытки теоретически обосновать фактическое положение дел. И живопись, и поэзия, пишет он, сосредоточены на образах, но живописный образ природен, основан на реальности самой по себе: глаз получает впечатления сразу, без каких-либо опосредований в восприятии. В то время как образ поэтический передается посредством слов; таким образом, отношения между ним и реальным миром – как отношения между неким телом и тенью тела. Поэтому живопись, заявляет Леонардо, ближе к истине, чем поэзия: она показывает нам вещи, какие они есть в действительности. А глаз – наш главный проводник к постижению мира. Живопись способна передать предметы и события окружающего мира более достоверно и полнокровно: когда поэт изображает битву, и когда ее изображает художник, у второго всегда будет преимущество, поскольку там, где поэт сточит перо, расписывая детали и всё равно не охватывая картину полностью, художник благодаря особенностям своей науки представит зрителю всё непосредственно и в одно мгновение, с максимальной краткостью рождая у того наиболее полное и верное впечатление. Поэт вынужден собирать свое произведение по частям, предоставляя читателю всё по отрывкам и в разное время; на произведения художника такового ограничения не накладывается, поэтому Леонардо сравнивает методы обоих, живописца и художника, с телом – расчлененным в одном случае и целостным в другом. Отсюда же, из противопоставления восприятия последовательного и одномоментного, им выводится большая гармоничность живописи, неже-

ли поэзии. Благодаря пропорциональности в живописи рождается гармоническое созвучие, которого поэзия достичь не способна в силу необходимости изображать перед читателем вещи в разъятом виде, по отдельным частям. Память не способна получить от поэтических красот такой гармонии, как зрение, ведь она вынуждена воспринимать предмет дробно, по стадиям (представим, что чье-либо лицо нам показывали бы по фрагментам и закрывая уже показанное, приводит пример Леонардо), а не охватывать всё глазом одновременно.

Кроме того, живопись выше поэзии, потому как творения природы (иначе говоря, творения Создателя) первичней творений людей (иначе говоря, слов), а живопись представляет человеку творения природы. Увиденное глазом, окном души, по мнению Леонардо, более истинно и достоверно, чем отраженное в слове. Образ предмета (живописного или природного) непосредственно взаимодействует с человеческим зрением, со способностью к впечатлению и общим чувством. Здесь, пишет Леонардо, нет потребности в толкователях и переводчиках, достаточен только личный контакт. Писания не в состоянии вызвать в человеке такого впечатления, как прямо предстоящий перед ним образ, наглядно показывающий Бога: «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 облициях, его изображающих» [10, с. 12]. Живопись природна по сути своей и в том смысле, что ей не обучить того, кто не обладает определенной способностью; Леонардо в этом пассаже противопоставляет живопись математике, в обучении которой первичен, по его представлению, учитель: ученик возьмет ровно то, что ему будет предложено в ходе обучения. Таким образом, живопись ставит овладевших ею наиболее близко к Творцу: «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 письменна, 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, которые повсюду оглашаются» [10, с. 12]. Живопись заключает в себя все формы мира – как существующие в реальности, так и нет, поэтому, в частности, Леонардо ставит ее выше музыки, ведь та изучает только звук; живопись – родственница Бога и дочь, вернее внучка, природы<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> «Чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой, и от этих вещей родилась живопись» [10, с. 14].

Поэтому именно живописи Леонардо отводит роль инструмента познания мира, причем познания, которое наиболее приблизит человека к истинам мира, ведь идя путем живописи, художник повторяет путь Творца. Ренессансная эстетика вырастает из особого рода антропоцентризма, заключавшегося в присвоении человеку «тотальных свойств и сил мироздания» [2, с. 12], выстроенных теперь не вертикально (читай *иерархически*), а горизонтально. Кроме того, характерной особенностью ренессансного восприятия была склонность воспринимать эстетически вещи, даже «по природе своей практичные» [11, с. 35]. Индивид не обособлен от мира, тем более не противопоставлен ему; благодаря способности творить он способен заново воссоздать всеобщее. Леонардо, скажет Л.М. Баткин, своей деятельностью «изобретает изобретателя» [2, с. 247], т. е. создает специфическую матрицу культурного творчества.

Живопись в понимании Леонардо является корнем всех искусств, ремесел, наук, и это радикально новое ценностное измерение для нее, ведь в средневековом миропонимании она выступала не более чем художественной практикой, еще и находящейся при этом под властью церковной догмы (содержательно) и архитектуры (материально и формально). Художник в целом был равен ремесленнику, более того, этим «ремесленникам» даже не полагалось своего самостоятельного цеха. Искусство живописи понималось как «механическое», а не «свободное» (в частности, поэтому ее изучением пренебрегали в университетах). Однако в эпоху Возрождения разрушается присущий Средневековью синтез пластических искусств на базе архитектуры [13, с. 114, 115]. Каждое из пространственных искусств обособляется от соборной архитектуры (иначе говоря, чего-то объективного и коллективного); начинают отходить от стены скульптура и живопись. И магистральная тенденция новой эпохи такова, что синкретическое единство вновь возрождается на основе искусства живописи, иллюзорного и рассчитанного на индивидуальное созерцание. Характерные примеры подобного синтеза видны уже у Джотто, но наиболее яркой иллюстрацией, как правило, называют фреску Мазаччо (1401–1428) «Троица» (около 1428 г., Санта Мария Новелла, Флоренция), подробный разбор которой дает, в частности, И.Е. Данилова [7, с. 80]. Живопись здесь уже полностью свободна от реальной архитектуры церкви и моделирует свое собственное трехмерное и независимое пространство. Любопытно, правда, что, «освободившись» от власти архитектуры реальной, на протяжении XV века итальянская живопись тем не менее продолжит строить свое внутреннее пространство по архитектурным законам, и эта «активная роль архитектуры и перспективы в ренессансной живописи способствовала возникновению убеждения в первичности пространства перед объемными телами» [13, с. 112]. Так средневековый синтез искусств на основе архитектуры ста-

новится синтезом искусств в пределах картинного образа средствами архитектурной моделировки, где процесс формирования мира и оформленный живописными средствами итоговый образ мира нераздельны друг от друга.

Для Леонардо живопись становится наиболее совершенным из доступных человеку онтологических инструментов, что в целом отражает ее доминирующую роль в итальянской культуре того времени. Средневековье, бывшее эпохой Слова, сменяется Изображением Возрождения [2, с. 289]. Мистическое слияние человека и вещи сменяется дистанцией: человек не ищет смысла вещей в их этимологии, не расшифровывает символы, но отходит и смотрит на вещь со стороны. Впрочем, это еще не жесткая субъект-объектная оппозиция Нового времени, ренессансное «со стороны» — по сути, «из центра», где человек выступает венцом и мерилом.

Живопись способна с философской глубиной всмотреться во все творения мира и все тонкости форм. Живопись и есть философия (натурфилософия), ведь так же препарировывает движения тел. Но она лучше натурфилософии тем, что не умозрительна, способна открывать не только внутренние признаки, но и передавать качественное разнообразие. А именно идея разнообразия, бесчисленности формы чувственного мира являлась одной из ключевых для понимания творчества Леонардо, ставшего «своеобразной формулой итальянского Возрождения», «персоналификацией варьета» [2, с. 16, 19]. Живописное «подражание» — это не механическая копия с видимого глазом, а умение творить в согласии с законами природы; тщательно изучив их, воссоздавать гармонию пропорций; создавать нечто, руководствуясь объективными началами природы. Ну, а собственный «инструмент» живописи в делах познания и воссоздания реального мира — это совокупность средств, отвечающих зрительной способности человека, подчиняющихся требованиям глаза: сначала архитектурных, структурных, удовлетворяющих иллюзии пространственной глубины, трехмерности, а также материально-предметной, объемно-осязательной и цветовой (трактованной локальными пятнами) убедительности (в искусстве XIII–XV вв.); на следующей стадии (от Леонардо да Винчи до конца XIX в.) — наглядности оптической, светотеневой, и сложно и тонко организованной колористической, вплоть до воссоздания невиданной ранее всесторонней полноты визуальной иллюзии.

Здесь мы опять возвращаемся к емкой максиме «глаз меньше ошибается, чем разум». Глаз также совершеннее любого иного чувства: в частности, ухо в иерархии чувств является, по мнению Леонардо да Винчи, лишь вторым: потеря слуха не так чудовищна, как потеря зрения, ведь без зрения человек лишится красоты всех сотворенных форм, а без слуха утратит только «движение сотрясенного воздуха» [10, с. 23]; да и рассказы

о вещах всегда проиграют зрительному впечатлению: события – вотчина зрения. Глаз умеет передать вещи общему чувству непосредственно, он направляет зрение по прямым линиям, сходящимся пирамидально, к своему основанию – объекту. Глаз постигает первую истину тел, и поэтому глаз также лучше воображения: оно замкнуто в пределах общего чувства и не способно потому увидеть превосходных вещей, которые видит глаз, ведь тот улавливает образы (или подобия) тел. Глаз передает воспринимаемый мир, бесконечные творения природы чувствам человека в их максимальной полноте и многообразии: объемлет красоту мира, пишет Леонардо. «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! ... 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» [10, с. 24]. Так зрение и живопись становятся основным способом чувственного познания мира, к тому же наиболее универсальным.

Отсюда логически следует, что Леонардо задействует именно эмпирические методы. Источником подлинного научного познания для него становится опыт, и в этом заключается радикальное отличие от средневековой схоластической системы мышления, в которой науки основывались на умозрительных, отвлеченных признаках. Опыт же, если и признавался как начальная ступень на лестнице познания [14, с. 21], то лишь в силу несовершенства устройства человеческой природы, вынужденной подниматься с низов к божественной истине. В целом именно теоретическая мысленная работа рассматривалась схоластами как служение Богу. В эпоху Возрождения таковым начнет восприниматься деятельность художника. Леонардо сравнивает глаз художника с окном, а сознание – с зеркалом. Внутренний мир человека – зеркало, в котором отражаются видимые образы, а чтобы перенести их из восприятия в реальность, потребуется понимание законов мироздания, поскольку практику, дабы она была хороша, всегда следует основывать на теории, и главный кормчий здесь – перспектива. Ум художника, уверен Леонардо, должен постоянно соотноситься с фигурами и их формами, останавливаться перед ними и наблюдать их и, рассуждая, из этих наблюдений приходиться к правилам, как то: перспектива, планы, пропорции, светотень. В целом ренессансные художественные поиски были направлены на то, чтобы помочь художнику установить «контакт с реаль-



ностью на основе наблюдения», в то время как средневековая теория искусства скорее стремилась избавить художника от «хлопот, связанных с непосредственным наблюдением реальности» [11, с. 328].

Первым шагом на пути становления человека художником Леонардо видит овладение перспективой [10, с. 35, 44, 146]. Затем следует освоить пропорции, или меры предметов. Теорию Леонардо, таким образом, ставит перед практикой и вообще напутствует «юношей» не пытаться сделаться практиком ранее, чем ученым. Далее идет копирование образцов – работ мастеров своего дела, чтобы «набить руку». После стоит приступать к штудиям с натуры, это своеобразная стадия «закрепления материала». Любопытно при этом, что от обращения к натуре художнику не суждено отойти никогда, разве только если его устраивает быть «украшенным великим невежеством» [10, с. 44], ведь человеческая память несовершенна: ее недостаточно, чтобы вместить в себя бесконечное многообразие чувственного мира. Потом юноша должен посвятить себя изучению рисунков разных мастеров. Пройдя эту ступень, можно считать науку живописи освоенной и продолжать в ней совершенствоваться. Есть и иное членение: первооснова художественной науки – точка, затем идут линия, плоскость (за пределы которой живопись, по сути, не выходит) и тело. Живопись составляют десять начал: свет и тень, цвет и место, тело и фигура, удаленность и близость, движение и покой. Подробно Леонардо сосредоточивается на трех основах: перспективе, пластике и светотени.

Средние века основывались на изображении посредством линии, работали контуром (характерным примером чего является готика), здесь линии становились направляющими движения. Живопись Кватроченто во многом исходила из тех же линейных построений, но более сообразованных с природой вещей, с вещами, *увиденными глазами*, нежели исходящими из духовно-эмоциональных посылок. Прежние перспективные исследования (а именно живопись назначалась для перспективы «матерью») в эпоху Возрождения базировались главным образом на геометрических началах [13, с. 111–116], ярким примером чего служат теоретические трактаты Л.-Б. Альберти, понимавшего картину<sup>4</sup> как модель мира, причем модель архитектурную, архитектоническую, и принципом построения живописного образа считавшего его конструирование. Прямым следствием этого является и присущая эпохе общая структурность мышления: о стремлении дойти до первооснов сущего, создать образ субстанциальный, предметно убедительный будет писать и Леонардо. Картина Раннего Возрождения отличается вниманием к линии и сильным контуром, рельефностью, ар-

<sup>4</sup> Впрочем, и у Альберти речь идет уже не только о линейных, но и об объемно-пластических построениях, если вспомнить его идею *grati relievato*: он считал главной доблестью художника умение «сделать выпуклой вещь невыпуклой» [11, с. 107].

хитектоническим моделированием, пластичностью, стремлением писать тела как статуарные образы (всё началось с Джотто, далее стоит назвать работы таких представителей раннеренессансной итальянской живописи, как Мазаччо, Уччелло, Кастаньо, Филиппо Липпи, Мантенья, Пьеро делла Франческа и пр.). Последний из мастеров представляет интерес для настоящей статьи еще и потому, что открывает для живописи роль света в создании образа, и это во многом определяет направление для будущего развития, наиболее ярко выразит которое Леонардо. Собственно живописная компонента, свет как отдельный активный элемент, а не часть пластической светотени, повышает значимость оптически иллюзорного начала.

Перспектива дробится Леонардо на две составляющие: непосредственно рисунок и светотень. Или иначе: на три части – величины фигур (приближение и уменьшение; уже знакомая нам перспектива XV в.), цвета фигур и отчетливость их очертаний (оба этих параметра также изменяются с изменением расстояния). Линии перспективного построения, утверждает Леонардо, искажены колебаниями воздуха, света и теней, среды. Зрительный луч будет различаться в зависимости от того, исходит ли он от освещенного или затененного тела и в какой среде пребывает. А это значит, «любая точка на материальной поверхности является геометрическим эквивалентом глаза» [10, с. 9, 10]. Равным образом расстояние влияет на изображение цвета: разное количество воздуха и света связывает представленные на картине предметы; и предметы, расположенные вдали, отличает не только уменьшение в размере, но утрата отчетливости, размывание и слияние их друг с другом. Леонардо различает в своих произведениях предлежащий зрителю близкий передний план и «бесконечную даль» – последняя была, по мнению А.Ф. Лосева, общей отличительной чертой живописи Возрождения, – или, иначе говоря, ближнее зрение (*прямое, непосредственное*) и *дальнее видение (панорамное, широкое, парящее над пространством)*. (Это, впрочем, далеко не единоличное открытие Леонардо; над проблемой дальнего видения и его роли в живописи работали фламандцы. Однако Леонардо суммирует и развивает эти изыскания, благодаря чему живопись открывает свое новое ценностное содержание). Картину с двумя разными планами, организованными иначе, чем у кватрочентистов, нам показывает «Благовещение» Леонардо да Винчи (1472–1475, Флоренция, Уффици): мир дальнего плана отделен от ближнего парпетом, но не дает перейти из одного в другой просто по линиям геометрической перспективы, следуя чередованию планов. Планы разорваны не только вследствие физического расстояния, но и по своему эмоциональному настрою: напряженный и активный передний план, на котором происходит торжественное событие, против безмятежности, созерцательности дальнего. Целостность, связность разных

уровней достигается в картине уже чисто оптическими свойствами: резким контрастом жемчужной дымки воздуха, более рассеянного, прозрачного, белесого, чем у художников Раннего Возрождения, и темно-зеленых, почти черных кипарисов, что создает эффект световой волны, перетекающей из дали вперед и сливающейся со светом переднего плана. Это воздействие продиктовано «обращением не к разуму и творческой воле, не к инстинкту созидания, прямого конструктивного делания, а *всцело к глазу*, к силе зрительного впечатления» [13, с. 86].

Особое внимание к глазу видно в скрупулезном обращении Леонардо к натуре (вполне для той эпохи характерном) при написании «Благовещения», ведь образцом для крыльев архангела послужили настоящие птичьи крылья, а орнамент мраморного пропитра, на который положено Евангелие Марии, дублировал усыпальницу Пьетро и Джованни Медичи в церкви Сан Лоренцо (1469–1472, Флоренция), над которой работал учитель Леонардо, Андреа дель Верроккьо (1435/36–1488). Любопытна в этой связи трансформация трактовок «Гайной вечера»: действие в них всё чаще начинает помещаться не посреди «нигде», что призвано отдельно подчеркнуть смысл события, как бы оторванного от «реального течения жизни», но в конкретизированном иллюзорном месте, иногда даже продолжающим пространство реального помещения (пример: одноименная фреска Доменико Гирландайо (1449–1494) 1480 года во флорентийском монастыре Оньисанти).

Впрочем, несмотря на то что Леонардо продолжает работать, сосредоточиваясь на натуре, он осознает и изъяны зрительного восприятия – огрехи, которые искажают картину. Один из основных – субъективность, относительность зрения, вполне осознаваемая художниками того времени. Картина – иллюзия объема на плоскости. Картина и зритель взаимозависимы: геометрическая перспектива принуждает зрителя (совершает «насилие над зрением» [8, с. 88], по словам С.М. Даниэля) смотреть определенным образом. Планы изображения выстроены таким способом, чтобы одно со стыковывалось с другим; кроме того, в этой схеме у зрителя предполагается лишь один глаз, а ведь на реальный мир, который «копирует» перспектива, он, как правило, смотрит двумя. Поэтому идею Альберти о картине, подобной окну, Леонардо понимает несколько иначе: картина в его трактовке есть подобие *зеркала*. Оно отражает предмет, и так же он отражается на картине: правда, с одним уточнением: копия верна, если разглядывать ее одним глазом, иначе художник не получит требуемого рельефа, как бы ни старался его передать. Так геометрию сменяет оптика – свет и тень как свойства среды. Передний и дальний планы объединяются оптически, получая каждый свою эмоциональную тональность и вместе образуя два модуля реальности внутри живописного единства.

Вообще светотень и конкретно тень имеют в творчестве Леонардо значение онтологическое. Тень у Леонардо является основой его оптики и главной создательницей света. Свет и тень суть, таким образом, составные части единой среды. Это среда человеческая, и она же божественная: в этом сущность Возрождения – в единстве земного и небесного, причем с акцентом на земное. Различные живописные планы, равно как и фигуры со средой, объединяются в целостную композицию именно благодаря использованию художником светотени и вариациям плотности воздуха: «Если смотреть на многие здания по ту сторону стены, когда все они кажутся одной и той же величины над верхним краем этой стены, а ты в картине хотел бы заставить казаться одно дальше другого. В этом случае следует изображать воздух несколько плотным» [10, с. 99]; «в конце концов теряются все части вместе с целым и пропадает также и цвет по причине плотности воздуха, располагающегося между глазом и видимым предметом» [10, с. 166]. Эта дымка, рассеянность воздуха (ит. *sfumato*) – пример радикально нового типа перспективы: не альбертиевской геометрической перспективы, а световоздушной.

Специфическое отношение к свету видно у Леонардо в его «Мадонне Литта» (1490–1491, Санкт-Петербург, Эрмитаж): световой поток здесь передан как особая среда. Внутри картины одновременно присутствуют два источника света – природный, из окон, и одухотворенный (можно сказать, искусственный, художественный) свет ближнего плана, окружающий мадонну с младенцем, обособляющий их от мира извне. Две очерченные разным типом света сферы пространства сосуществуют в картине, создавая единое образное целое.

Еще более яркий пример подобной организации живописного пространства можно найти в «Тайной вечере» (1495–1498, церковь Санта-Мария делле Грацие, Милан). Роспись выполнена как станковая картина (смесью темперы и масла по штукатурке). В ней Леонардо средствами оптики и живописной композиции изображает одновременно два мира: конкретный эпизод евангельской истории, человеческие переживания по поводу него (и так в живопись входит психологический критерий) и поглощающую его в себе вечность. Апостолы всецело принадлежат событийному пластику картины, они активно действуют по сторонам одинокой фигуры Христа, они связаны между собой эмоционально: их позы исполнены тревоги и вопрошания. Иисус событию в одно и то же время принадлежит и противопоставлен: через его отрешенность, обособленность от общей эмоциональной атмосферы, пребывание в особом одухотворенном мире Леонардо показывает его отнесенность к бытию. И вместе с тем его голова – точка схода перспективных линий изображения. Это и созерцание, и зрелище. Здесь отражена одна из ключевых особенностей Возрождения –

его двойственность: в образах заключен конфликт между идеальным и реальным, в эпоху Высокого Возрождения еще не получивший обострившего его прорыва, еще сводимый к балансу и гармонии. И также мы видим принцип варьета, поданный двояко [2, с. 323]: как «обилие» (шумное клоко-чущее собрание апостолов) и как «одиночество» (фигура Христа), что усиливает внутри картины напряжение.

Леонардо да Винчи в своих живописных штудиях исследует полутона и цветоцветовые переходы. «Поклонение волхвов» (1481, Флоренция, Уффици), оставшееся в подмалевке, выполнено тонами сепии от светлых до темных. Стоит отдельно остановиться на следующей детали композиции: Мария располагается в центре картины, таким образом Леонардо вводит для нее особое дифференцированное место: Богоматерь одновременно находится и в едином пространстве с волхвами и зрителем, и в своем обособленном от всех мире. Пластическое решение показывает природу образного замысла Леонардо, который тот развивал на протяжении своей творческой жизни: от мадонны Бенуа (1478–1480, Санкт-Петербург, Эрмитаж) до «Моны Лизы» (1500-е, Париж, Лувр), когда трансцендентальное значение события получает личностную окраску. Тот же личностный характер события, становление светотеневой эмоциональной среды, показан Леонардо в «Мадонне в гроте» (1486, Париж, Лувр). Свет внешнего мира едва достигает грота, где, как сокровище, укрыта Богоматерь с младенцами и ангелом. Они пребывают в сиянии теплого золотого света, их жесты окончательно замыкают композицию на себе, отгораживая фигуры от мирского среди «сгущения высокой одухотворенной тишины» [13, с. 88]. Пространство этой картины строится не математически. Именно глаз, особое *видение* мира<sup>5</sup>, позволяет обобщить индивидуальный опыт человека и придать ему статус универсальности из-за объективирующих свойств визуального восприятия. Художественные поиски Леонардо выступают одним из наиболее ярких примеров интереса эпохи Возрождения к натуре, к наличному миру, к оптическим свойствам пространства, к творческому воображению художника.

Так картина переходит от состояния модели мира – микрокосма (тип изображения Кватроченто) к становлению визуальным образом мира, картиной, как она понимается и по сей день. Два плана, ближний и дальний, теперь объединяются благодаря *созерцанию* [13, с. 101–123]. Активное со-творчество зрителя в процессе конструирования живописного образа сменяет процесс вглядывания, ориентация на постижение «сущности вещей» (А.Г. Раппапорт [12, с. 204]). Акцент делается на *видении*. Светотень, *кьяроскуро*, получает в живописи экзистенциальное значение, а за воздухом, ранее понимавшимся скорее как пустое пространство, признается материаль-

<sup>5</sup>«Ренессанс будет оперировать “суждением глаза”» [5, с. 221].

ность. Органическая (а не являющаяся набором элементов, как ранее) зрительная целостность *леонардовской картины* рождается благодаря полупрозрачной дымке, размывающей контуры предметов. В дальнейшем живопись поддержит этот принцип единства оптической среды. Основой живописной матрицы станет идея платиновской *grazia*. Художники Высокого Возрождения (Леонардо, Рафаэль, Джорджоне) начнут во многом опираться на новую концепцию красоты – созерцательной и тесно связанной с жизнью, ее динамикой и текучестью. «Образ сверхчувственной красоты мира идей переходит в образ красоты Природы, в котором угадываются законы вечного порядка мироздания. Чувство зрения, всё более сильная любовь к зримой красоте, постепенно выходит на первый план» [4, с. 231]. В эпоху Возрождения идет активное выделение зрительного начала, причем процесс этот так или иначе ощутим во всех культурных областях<sup>6</sup>, живопись же закономерно является наиболее передовым его выразителем. Именно *визуальный* аспект будет долгое время задавать западноевропейской культуре проблематику для исследований художественной теории и практики, эстетики и культуры.

#### Литература

1. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. Т. 2. – М.: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1937. – 792 с.
2. *Баткин А.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М.: Искусство, 1990. – 415 с.
3. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – М.: Альфа-книга, 2008. – 1278 с.
4. *Виноградова А.Г.* Принцип гармонии в итальянском изобразительном искусстве XV века: теория и практика // Искусствознание. – 2012. – № 1–2. – С. 224–257.
5. *Гибберти Л.* Комментарий II // Эстетика Ренессанса: антология: в 2 т. / сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1981. – Т. 2.
6. *Гращенков В.Н.* «Суждение глаза» в теории и практике искусства итальянского Возрождения // Гращенков В.Н. История и историки искусства: статьи разных лет. – М.: КДУ, 2005.
7. *Данилова И.Е.* От Средних веков к Возрождению: сложение художественной системы картины кватроченто. – М.: Искусство, 1975. – 128 с.
8. *Даниэль С.М.* Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – М.: Искусство, 1990. – 207 с.
9. *Пико делла Мирандола Д.* Речь о достоинстве человека // История эстетики. – М.: Наука, 1962. – Т. 1. – С. 506–514.
10. *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи. – М.: Азбука-классика, 2010. – 219 с.

<sup>6</sup> См., например, гуманистические штудии: «Я ставлю тебя в центре мира, чтобы отсюда тебе было удобнее *обозревать* всё, что есть в мире» [9, с. 507].

11. *Панюфский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Академический проект, 1999. – 393 с.
12. *Раппапорт А.Г.* Пространство театра и пространство города в Европе XVI–XVII веков // Театральное пространство: материалы научной конференции «Вишперовские чтения – 1978». – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1979.
13. *Свидерская М.И.* Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. – М.: Галарт, 2010. – 928 с.
14. *Фома Аквинский.* Сумма против язычников. Кн. 1 / пер. Т.Ю. Бородай. – Долгопрудный: Вестком, 2000. – 463 с.
15. *Ченнини Ч.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи. – М.: ОГИЗ: ИЗОГИЗ, 1933. – 139 с.

Статья поступила в редакцию 20.04.2020.

Статья прошла рецензирование 23.05.2020.

DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.4.2-412-428

## LEONARDO DA VINCI. THE APOLOGY OF EYE

Mayorova Ekaterina,

Graduate student,

History and Theory of Art Department,

Philosophy Faculty, Moscow State University,

27/4 Lomonosov Ave., Moscow, 119991, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-6693-7515

kathrin-m@yandex.ru

### Abstract

The article is devoted to Leonardo da Vinci's "eye is less deceived than any other sense" maxima. Leonardo's belief about painting being the most perfect instrument for one's ontology and epistemology is shown. Based on Leonardo da Vinci's "Treatise on Painting", a compilation of Leonardo's works, the author explores how visual arts (and painting in particular) had come up to the forefront of the Italian Renaissance. Moreover, it is shown how painting takes a leading cultural role in Europe even to this day following the Renaissance. The article reveals why Leonardo da Vinci viewed painting to be better than science, mechanical arts and other liberal arts. The article considers the possibility of transforming personal experience into the universal experience of mankind. It also considers the focus on experience, direct comprehension of reality and *varietà* concept. The article is dedicated to the peculiarity of Leonardo's art style, including its unique *sfumato* technique and *chiaroscuro*. The article also deals with the idea of Leonardo being the personification of the Renaissance's creativity. As a result, he was the one who encapsulated the Renaissance period and simultaneously laid the foundation for further development of the arts for several centuries.

**Keywords:** Leonardo da Vinci, Renaissance painting, painting theory.

### Bibliographic description for citation:

Mayorova E. Leonardo da Vinci. The Apology of Eye. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2020, vol. 12, iss. 4, pt. 2, pp. 412–428. DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.4.2-412-428.

### References

1. Alberti L.-B. *Desyat' knig o zodchestve*. T. 2 [The Ten Books of Architecture. Vol. 2]. Moscow, Academy of Architecture of the USSR Publ., 1937. 792 p. (In Russian).
2. Batkin L.M. *Leonardo da Vinchi i osobennosti renessansnogo tvorcheskogo myshleniya* [Leonardo da Vinci and features of the Renaissance creative thinking]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 415 p.
3. Vasari G. *Zhiznneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelei i zodchikov* [The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects]. Moscow, Al'fa-kniga Publ., 2008. 1278 p. (In Russian).



4. Vinogradova A.G. Printsip garmonii v ital'yanskom izobrazitel'nom iskusstve XV veka: teoriya i praktika [The principle of harmony in Italian visual art of the XV century: theory and practice]. *Iskusstvoznanie = Art Studies*, 2012, no. 1–2, pp. 224–257.
5. Ghiberti L. Kommentarii II [The Commentaries]. *Estetika Renessansa: antologiya*. V 2 t. T. 2 [Aesthetics of the Renaissance: Anthology. In 2 vol. Vol. 2]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. (In Russian).
6. Grashchenkov V.N. “Suzhdenie glaza” v teorii i praktike iskusstva ital'yanskogo Vozrozhdeniya [Judgment of the eye in the theory and practice of the art of the Italian Renaissance]. Grashchenkov V.N. *Istoriya i istoriki iskusstva* [History and art historians]. Moscow, KDU Publ., 2005.
7. Danilova I.E. *Ot Srednikh vekov k Vozrozhdeniyu: slozhenie khudozhestvennoi sistemy kartiny kvattrocento* [From the Middle Ages to the Renaissance. Addition of the artistic system of the Quattrocento painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 128 p.
8. Daniel' S.M. *Iskusstvo videt': o tvorcheskikh sposobnostyakh vospriyatiya, o yazyke linii i krasok i o vospitanii zritelya* [The art of seeing. About the creative abilities of perception, about the language of lines and colors and about the education of the viewer]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 207 p.
9. Pico della Mirandola G. Rech' o dostoinstve cheloveka. *Istoriya jestetiki* [Oration on the dignity of man]. *Istoriya estetiki* [History of aesthetics]. Moscow, Nauka Publ., 1962, vol. 1, pp. 506–514. (In Russian).
10. Leonardo da Vinci. *Traktat o zhivopisi* [Treatise on Painting]. Moscow, Azbuka-klassika Publ., 2010. 219 p. (In Russian).
11. Panofsky E. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva* [Meaning in the Visual Arts]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 393 p. (In Russian).
12. Rappaport A.G. [Theater space and city space in Europe of the XVI-XVII centuries]. *Teatral'noe prostranstvo: materialy nauchnoi konferentsii “Vipperovskie chteniya – 1978”* [Theater space. Materials of the scientific conference Vipiper readings – 1978]. Moscow, 1979. (In Russian).
13. Sviderskaya M.I. *Prostranstvennye iskusstva v zapadnoevropeiskoi khudozhestvennoi kul'ture XIII–XIX vekov* [Spatial Arts in Western European Artistic Culture of the 13th – 19th Centuries]. Moscow, Galart Publ., 2010. 928 p.
14. Thomas Aquinas. *Summa protiv yazychnikov*. Kn. 1 [Summa contra Gentiles. Bk. 1]. Dolgoprudnyi, Vestkom Publ., 2000. 463 p. (In Russian).
15. Cennini C. *Kniga ob iskusstve, ili Traktat o zhivopisi* [A book on art, or a Treatise on Painting]. Moscow, OGIZ Publ., 1933. 139 p. (In Russian).

The article was received on 20.04.2020.

The article was reviewed on 23.05.2020.