

# Альбом

*В.Д. Дажина*

## Слово и образ в творчестве Леонардо да Винчи

*Перу недоступно то, что доступно кисти.*  
Леонардо да Винчи

**В**ряд ли в истории мировой культуры найдется другое имя, обладающее такой же притягательной силой. Вот уже почти пятьсот лет творческая и жизненная судьба Леонардо да Винчи (1452–1519) неизменно оказывается в орбите внимания историков искусства и науки, являясь предметом исследований многих поколений ученых. Изменчивый и многоликий, ускользающий, подобно миражу, постоянно меняющий свои очертания мир Леонардо не поддается одномерному определению. Широта интересов художника, разнообразие неожиданно возникающих, нанизанных одна на другую идей создают впечатление почти первозданного хаоса, из которого, его преодолевая, рождается «новая жизнь» и «иная реальность».

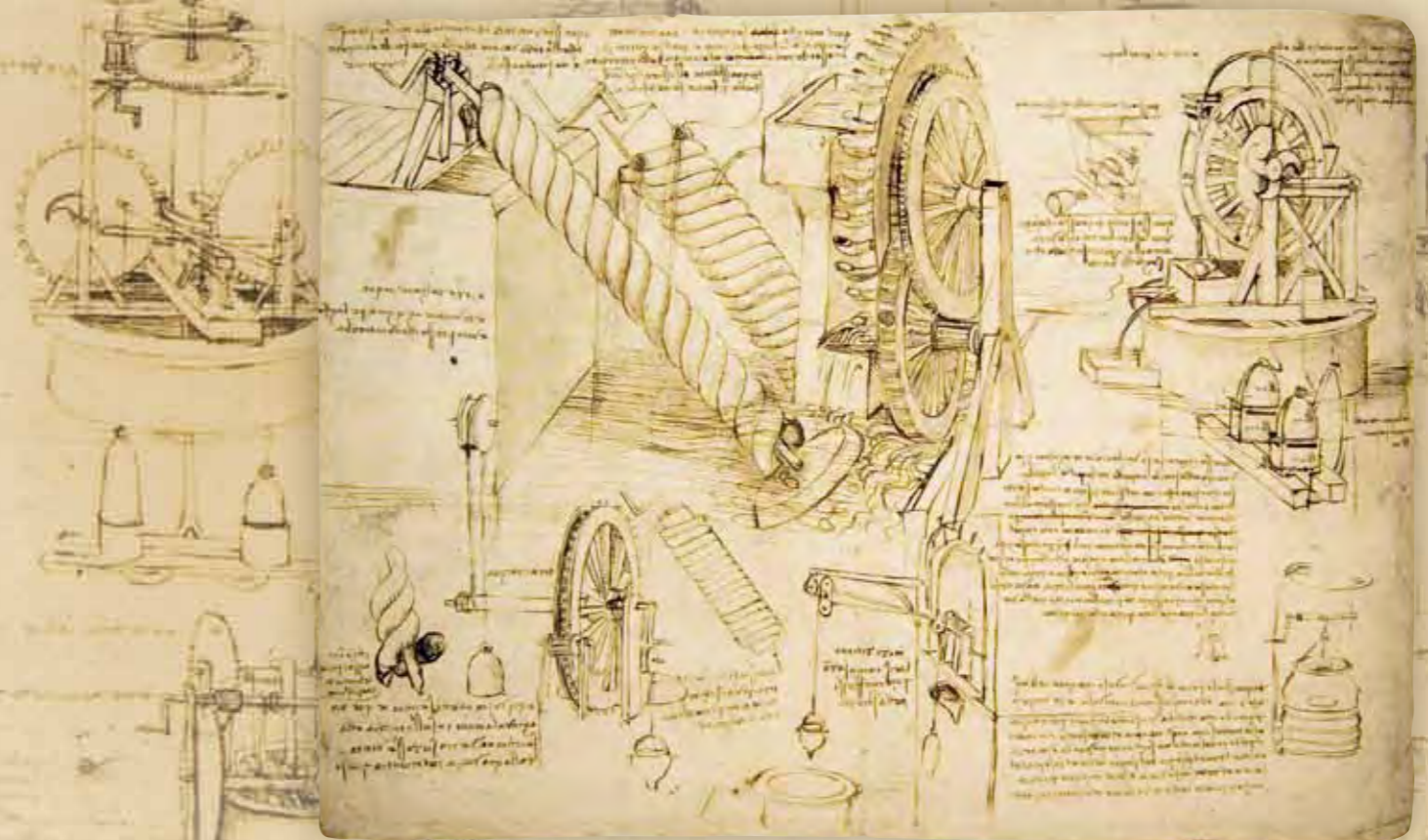
Универсализм творческого гения Леонардо был типичен для Возрождения. Помимо архитектуры, скульптуры и живописи, объединенных общим понятием *arte del disegno*<sup>1</sup>, он охватывал все виды деятельности, связанные с созданием, с созданием «вещей» – машин, конструкций, орудий, музыкальных инструментов, мостов, фортификаций, каналов, всего того, что можно было охватить разумом и сделать руками. Незаурядная личность художника изменила соотношение традиционных профессиональных занятий и навыков. Его неумная любознательность возвысила наблюдение, техническое мастерство и изобретательность до уровня всеобщего принципа познания, инструментом которого стали чувственный опыт, зрение и создание «вещей». Мысль Леонардо не знала покоя, как его руки и глаза. В течение всей жизни, с первых шагов до последних минут, он вел записи,

фиксируя в них то, о чем он думал, то, что он наблюдал и оценивал, над чем размышлял, что собирался создать и что уже создал, сделал, изобрел. Листы его записных книжек и кодексов покрыты рисунками воображаемых механизмов, геометрическими фигурами, математическими вычислениями и рядами цифр, картографическими и гидродинамическими схемами, анатомическими и ботаническими наблюдениями. Рисунки и ровные ряды записей то теснятся, наполняя друг на друга, то выстраиваются в строгую систему. Характер рисунков – то беглый и эскизный, сродни записи, то точный и пластически выразительный – отражает переменчивость и непостоянство художника, изобретательность и острую наблюдательность его ума. Прозорливость интуиции и любознательность заставляют его проникать за пределы видимого, искать объяснения явлениям природного мира во взаимосвязи его элементов.

Для Леонардо-художника, мыслящего прежде всего визуальными образами, анализирующего и познающего мир в его пластически-пространственных величинах, слово и образ были тесно взаимосвязаны<sup>2</sup>. Его технические чертежи и схемы, картографические зарисовки и записи, математические ребусы, вычисления и построения, наконец анатомические рисунки и штудии часто заменяют словесное изложение, а часто наоборот, являются его визуальным дополнением. Неоднократно повторяя свою мысль, Леонардо подробно описывает то, что наблюдает и над чем размышляет. Стремясь придать наибольшую достоверность своим наблюдениям, он рисунком поясняет текст, справедливо полагая, что ри-

<sup>1</sup> *Arte del disegno (umal.)* – искусство, основанное на рисунке.

<sup>2</sup> См. замечания на этот счет у Ольшки (Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. М.–Л., 1933. Т. 1. С. 211–216), Зубова (Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.–Л., 1962. С. 56–114) и особенно в книге В.Н. Гращенкова «Рисунок мастеров итальянского Возрождения» (М., 1963. С. 80–99).



Гидравлические устройства для перемещения воды. Ок. 1480–1482 гг.

сунок или иное изображение более доступны восприятию и пониманию, чем слово. Создавая видимые глазу образы, живопись, по мнению Леонардо, «не нуждается <...> в истолкователях <...>, а непосредственно удовлетворяет человеческий род, не иначе, как предметы, произведенные природой»<sup>3</sup>.

Вступая в диалог с воображаемым поэтом, своим оппонентом и собеседником, Леонардо не раз повторяет мысль о совершенстве живописи, которая, с его точки зрения, более достойна удивления, чем поэзия, уже тем, что представляет творения природы, а не творца, как слова, изобретенные людьми. Соотношение вербального и визуального образов в степени их достоверности и доступности является для Леонардо важнейшим аргументом в споре о достоинствах живописи и поэзии, иначе – образа и слова.

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

активней и более непосредственно воздействует на чувства зрителя, нежели слова – на читателя. Сопоставляя слово и зрение, Леонардо отмечает несравненно большие возможности визуального образа в воспроизведении природного и предметного мира, – именно в этом он видит главную цель любого искусства и любого творчества. Оставаясь на позициях чувственного восприятия, эмпирического наблюдения и опытного познания, характерных для Возрождения, Леонардо находится в плену собственных иллюзий, множа наблюдаемые явления, факты, вычисления, интуитивно постигая существующие в природе взаимосвязи. Он не формулирует законов и не делает обобщающих определений, а многократно повторяя в своих записях описания наблюдаемых явлений, эмпирически, через опыт и накопление количественных знаний приходит к верным умозаключениям, угадывая внутренние взаимосвязи между далеко отстоящими друг от друга явлениями<sup>4</sup>.

Свои и чужие мысли на предмет включения живописи в число свободных искусств Леонардо изложил в записях, позднее вошедших в «Трак-

<sup>3</sup> Здесь и далее цит. по: Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб., 2001. С. 354.

<sup>4</sup> Подробнее см.: Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. Т. 1. 211–233; Зубов В.П. Леонардо да Винчи. С. 115–156.



Эскиз подъемника для пушки в артиллерийском литейном цехе. 1487

тат о живописи»<sup>5</sup>. Неоднократно возвращаясь к апологии живописи в своих многочисленных кодексах и записных книжках, он отстаивает право живописи занимать место в числе свободных искусств наравне с поэзией и музыкой и сетует на то, что «она изгнана из числа свободных искусств, ибо она – подлинная дочь природы и создается наиболее достойным чувством». «Поэтому, о писатели, – восклицает он дальше, – вы не правы, что оставили ее вне числа этих свободных искусств, ибо она занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала»<sup>6</sup>. Для Леонардо искусство живописи есть наилучший инструмент познания природного мира, позволяющий проникнуть в его законы. Как демиург, художник творит мир своего воображения, руководствуясь всеобщими законами бытия. Живопись, как и искусство вообще, не только равна поэзии и науке, но и превосходит их тем, что содержит «все формы, как существующие, так и не существующие в природе»<sup>7</sup>. Подобно науке, она в опыте познает реальность, путем размышления постигая ее законы; подобно поэзии, руководствуясь воображением, создает «иную реальность», соизмеряясь с мерой, числом, порядком и гармонией. Признавая универсализм науки живописи, Леонардо особо подчеркивает ее равенство с поэзией как искусством творящим. «Живопись, – записывает он вслед за Горацием, – это поэзия, которую видят, но не слышат, а поэзия – живопись, которую слышат, но не видят»<sup>8</sup>.

Познание скрытой сущности вещей, как и соиздание «иной реальности», возможно только через опыт, только благодаря объединению мастерства и наблюдения, глаз и рук – главных инструментов художника. В своих многочисленных записях Леонардо использует несколько опорных слов-координат: рука, зрение, глаз, опыт, эксперимент, труд, зеркало, математика, рисунок. «...Все, что существует во вселенной как сущ-

ность, как явление или как воображаемое, он (художник – В.Д.) имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном единственном взгляде, какую образуют предметы»<sup>9</sup>. «Создание вещей» или «иной реальности» – главная творческая способность художественного гения, сопоставимая с актом божественного творения, преобразовавшего бесформенную материю в устроенный космос.

Природа, творящая разнообразные формы, воспринимаемые зрением, есть истинный образец для художника, познающего ее законы в опыте и наблюдении. Поэтому именно живопись, способная к визуальной иллюзии, стала для Леонардо наиболее совершенным инструментом познания природы и человека, как части природы, так как она – «единственная подражательница всем видимым творениям», наделенная способностью с философским и тонким размышлением «рассматривать все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы – все то, что окружено тенью и светом»<sup>10</sup>. Столь совершенные достоинства живописи делают ее, по мнению Леонардо, «не только источником всех искусств и ремесел», но и «источником всех наук».

Тончайшим инструментом науки живописи является зрение<sup>11</sup>. Именно оно позволяет человеку воспринимать мир во всем многообразии его проявлений, поэтому всякий «потерявший зрение подобен тому, кто изгнан из мира», ибо жизнь без зрения – «сестра смерти». Выдвигая зрение в основу чувственного познания мира, Леонардо не признает никакого другого научного метода, кроме эмпирического, в чем оказывается солидарен со средневековыми номиналистами, познающими реальность в опыте и наблюдении. Воспевая глаза как совершенный инструмент познания, Леонардо называет их окном «человеческого тела, через которое он (человек – В.Д.) глядит на свой путь и наслаждается красотой мира»<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> Компилятивный «Трактат о живописи», составленный после смерти художника и в соответствии с его замыслом, представляет наибольший интерес для изучения взглядов Леонардо на искусство и на мастерство художника. Русский перевод трактата был сделан А.А. Губером и В.К. Шилейко в 1934 г. по немецкому изданию Людвиг (Вена, 1882): *Леонардо да Винчи. Трактат о живописи*. М., 1934; *Steintz K.T. Leonardo da Vinci's Trattato della pittura: A bibliography of the Printed Editions, 1651–1956*. Copenhagen, 1959.

<sup>6</sup> *Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве*. С. 353.

<sup>7</sup> Цит. по: *Зубов В.П. Леонардо да Винчи*. М., 1962. С. 328.

<sup>8</sup> Там же. С. 196.

<sup>9</sup> *Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве*. С. 361.

<sup>10</sup> Там же. С. 357.

<sup>11</sup> Об апологии зрения см.: *Зубов В.П. Леонардо да Винчи*. С. 156–212; *Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного мышления*. М., 1990; *Дажина В.Д. Леонардо да Винчи. Апология живописи // Искусствознание*, №2, 2002. С. 223–235. *Ackertman J.S. Leonardo's Eye / Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Camb., L., 1991. P. 185–207.

<sup>12</sup> *Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве*. С. 361. Здесь же Леонардо пишет о том, что глаз – это главный путь, «которым общее чувство (*sensu commune*) может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо – второй, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видит глаз». Продолжая давнее сравнение живописи и поэзии, Леонардо пересказывает афоризм Горация. «И если ты, поэт, – пишешь



Птицемлечник зонтичный и анемоны. Ок. 1506–1508 гг.

В сферу интересов науки живописи попадают философия и математика, ботаника и биология, оптика и анатомия. Леонардо выделил десять «истинных начал живописи», посредством которых художник достигает совершенства в изображении природного мира «от земли до неба». В отрывках «Трактата о живописи», принадлежащих лорду Ашбернхейму, а ныне хранящихся во Французском институте в Париже, есть такие примечательные строки (аналогичных замечаний в разных вариантах много в рукописях Леонардо): «Живопись, – пишет он, – распространяется на все десять обязанностей глаза, а именно: на мрак, свет, тело, цвет, фигуру, место, удаленность, близость, движение и покой. Из этих обязанностей должно быть соткано это мое маленькое произведе-

ние, напоминая живописцу, по какому правилу и способу должен он подражать в своем искусстве всем этим вещам, произведению природы и украшению мира»<sup>13</sup>. Леонардо постоянно возвращается к одним и тем же проблемам, его волнует передача пространства и световоздушной среды, светотеневых рефлексов и объема на плоскости, он дополняет математическую перспективу понятием воздушной перспективы, которой в совершенстве пользуется в своих живописных работах. Наблюдая и тщательно описывая взаимодействие света и тени, зависимость цвета от освещения и плотности воздуха, Леонардо делает поразительно точные догадки о природе цветковых рефлексов, о голубых тенях, об изменении цвета и размера предметов в зависимости от расстоя-

он, – изобразишь историю посредством живописи пером, то живописец посредством кисти сделает ее так, что она будет лучше удовлетворять и будет менее скучна для понимания». «Если поэзия, – продолжает Леонардо чуть дальше, – распространяется на фигуры, формы, жесты и местности, то живописец стремится собственными образами подражать этим формам». (Там же. С. 362.)

<sup>13</sup> *Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве*. С. 409.



Анатомический анализ движений плеча и шеи. Ок. 1509–1510 гг.

яния, что войдет в практику искусства спустя несколько столетий. Размышляя над практическими задачами живописца, Леонардо особое внимание уделял тому, что в его время называли «рельефом», который он считал «душой живописи». Он советовал живописцам «оценивать, какие света и сколько их содержат первую степень светлоты, и подобным же образом из теней, какие более темны, чем другие, и каковы их размеры, чтобы <...> тени и света были объединены без черты или края, как дым»<sup>14</sup>. Одним из первых Леонардо увидел в живописи средство познания и образного воплощения тончайших и сложнейших взаимоотношений между вещами и явлениями.

Его внимание привлекают стихии, управляющие миром природы, и эмоции, управляющие миром человеческой души. Живопись как универсаль-

ный метод познания позволяет Леонардо охватить все многообразие реального мира, за случайными, единичными явлениями увидеть то всеобщее, что делает его упорядоченным и гармоничным целым. Реальность воспринимается им как абсолютное единство малого в большом, где каждая отдельная малость несет в себе отражение целого и наоборот – «все является во всем и все в каждой части». Постигая движущие силы вселенной, воспринятой в ее космических масштабах, Леонардо, как и многие его современники, обратился к математике, видя в ней воплощение порядка и пропорции, отражающих гармонию универсума.

Морфология человека, строение космоса и соотношение всех его величин рассматривались Леонардо как подчиненные законам числовой гармонии<sup>15</sup>. Пропорции фигуры соотносились с музыкальной гармонией, сводились им к общим математическим отношениям, в особенности к «золотому сечению», что можно видеть в знаменитой «витрувианской фигуре», заключенной в круг и квадрат. Мысль о соразмерности объективной гармонии космоса и субъективной гармонии микромира человека нашла отражение не только в художественной теории Леонардо, но и в понимании им сущности портрета. Гармонию он рассматривает как нравственный принцип, согласный с природой человека и совершенством божественного творения. Физические и нравственные изъяны – это нарушение гармонии, отступление от порядка вещей. Совершенная природа человека находит отражение в идеальных пропорциях его тела, в них выражается восстановленная гармония микро- и макромира, проявляется природа прекрасного. Пифагорейская эстетика и теория чисел дали в руки Леонардо ключ к познанию законов Вселенной: качествен-

ное содержание числа вело к разгадке скрытых от глаз человека тайн, а познание чисел в их отношениях позволяло постичь гармонию мироздания<sup>16</sup>.

Эпистолярное наследие Леонардо (а это 19 записных книжек и около 350 листов, исписанных его убористым почерком, с набросками, схемами, планами и пр.) является неопценимым источником наших знаний о замыслах, проектах, характере мышления художника, о его самооценке и, главное, об отношении к своей профессии и ее задачам<sup>17</sup>. Леонардо делал записи для себя, суммируя все им изученное и открытое и не желая, чтобы их читали из праздного любопытства или с намерением воспользоваться его идеями. Используя приемы «стеганографии» или тайного письма, характерного для его времени, он писал левой рукой (хотя прекрасно владел правой) с помощью зеркала, часто применяя иносказания и недомолвки. Леонардо с большим трепетом относился к своим записям, переписывая и видоизменяя их, мечтая о разнообразных трактовках, которые могли бы прославить его и принести ему пользу.

Тексты Леонардо исследовались с разных точек зрения. Они изучались на предмет их языковой и литературной природы; выявлялись возможные источники и круг чтения Леонардо; наконец, тексты систематизировались и анализировались представителями разных областей знания – анатомии, ботаники, психологии, математики, механики, гидравлики, картографии, художественной теории, физиогномики и пр. Благодаря изучению эпистолярного наследия художника понятней стал изменчивый и непостоянный дух его натуры исследователя, мыслителя, человека своей профессии и своего времени.

Леонардо называл себя неграмотным (*otto senza lettere*), имея в виду отсутствие у него уни-

<sup>15</sup> В математических опытах, в изучении пропорций и исчислении «золотого сечения», как отражения мировой гармонии, в геометрических и стереометрических построениях Леонардо следовал за своими предшественниками, прежде всего за Л.-Б. Альберти и его «Ludi mathematici», а также за Антонио Аверлино Филарете и своим другом, математиком Лукой Пачоли, который в 1494 написал математическую энциклопедию своего времени «Summa de Arithmetica, Geometria Proportioni e Proportionalita».

<sup>16</sup> Современники Леонардо, опираясь на античную и арабскую традиции, широко использовали семантику числовых соотношений, а мистика чисел и их значений была распространена в научных и теологических кругах того времени. Ольшевский Л. История научной литературы на новых языках. Т. 1. С. 111–113, 243; Данков Е. Симметрия, отражение, развитие. Пифагорейская модель динамической гармонии мира // Вестник Московского университета, №2, 1976. С. 42–50; Brachert T. A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Supper / The Art Bulletin, 1971. V. 53, n. 4. P. 461–466.

<sup>17</sup> Одно из лучших собраний рукописей Леонардо волею судьбы оказалось во Франции в коллекции Французского института: Ravaisson-Mollien C. Les manuscrits de Leonard de Vinci de la Bibliothèque de L'Institut de France. V. 1–6. P., 1881–91. Кодексы Леонардо хранятся также в Милане, в частности, знаменитый Атлантический кодекс, который считается наиболее крупным собранием его записей по самым разным областям знаний: Milano, Bib. Ambrosiana, Il Codice Atlantico (ed. Piumati G.). V. 1–3. Milano, 1894–1904; Galbiati G. Dizionario Leonardesco: Repertorio delle voci e cose contenute nel Codice Atlantico. Milano, 1939; гордостью Турина является знаменитый кодекс о полете птиц: Torino, Bib. Reale, P., 1893. Кроме того, отдельные части эпистолярного наследия Леонардо хранятся в Кастелло Сфорцеско в Милане (Кодекс Тривульцио), в Виндзоре, в Мадриде и других собраниях. Одним из лучших критических изданий рукописей Леонардо являются два тома его текстов с комментариями, подготовленные к изданию Д.П. Рихтером еще в 1883 г. и с тех пор ставших основой всех дальнейших публикаций: Richter J.P. The Literary Works of Leonardo da Vinci. V. 1–2, L., 1883; см. также издание 1977 г., дополненное и прокомментированное К. Педретти, Los Angeles).

<sup>14</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1966. С. 120.



Свет луны. Этюды. Ок. 1506–1508 гг.

верситетского образования и обязательного в то время знания латыни, позволяющего понимать научную терминологию и быть понятым коллегами. Он старался найти итальянские аналоги научной латинской терминологии<sup>18</sup>, особенно в области механики, анатомии и ботаники.

Все написанное Леонардо при разнообразии задач, которые он преследовал, и разной форме изложения – афористической, риторической, аллегорической, сравнительной или – что чаще – описательной, носит живой и импульсивный характер. Его записи всегда диалогичны, что было в риторических традициях того времени, опирающихся на античные тексты и опыт средневековой схоластики, они призваны пробудить любознательный интерес собеседника, его воображение и мысль. Характер текстов Леонардо и способ их

написания передают структуру устной итальянской речи. Именно в устной речи, причем как в простонародной, так и в рафинированной, он черпал столь характерные для его текстов живые примеры, яркие речевые обороты. Написанные слова складывались в странные цепочки, в длинную фразу, как бы слитно произнесенную где-нибудь на площадях Милана или Флоренции.

Вместе с тем, как показало изучение текстов Леонардо, он был человеком широко эрудированным и просвещенным в самых разных областях знания. Анатомия, оптика, биология, ботаника, гидродинамика, изучение свойств веществ и стихий, не говоря о математике, особенно геометрии и стереометрии, понимались им как области знания, способные усовершенствовать мастерство художника, цель творчества которого – придать визуальную достоверность образам, создаваемым исключительно воображением, уподобить их «элементам природы».

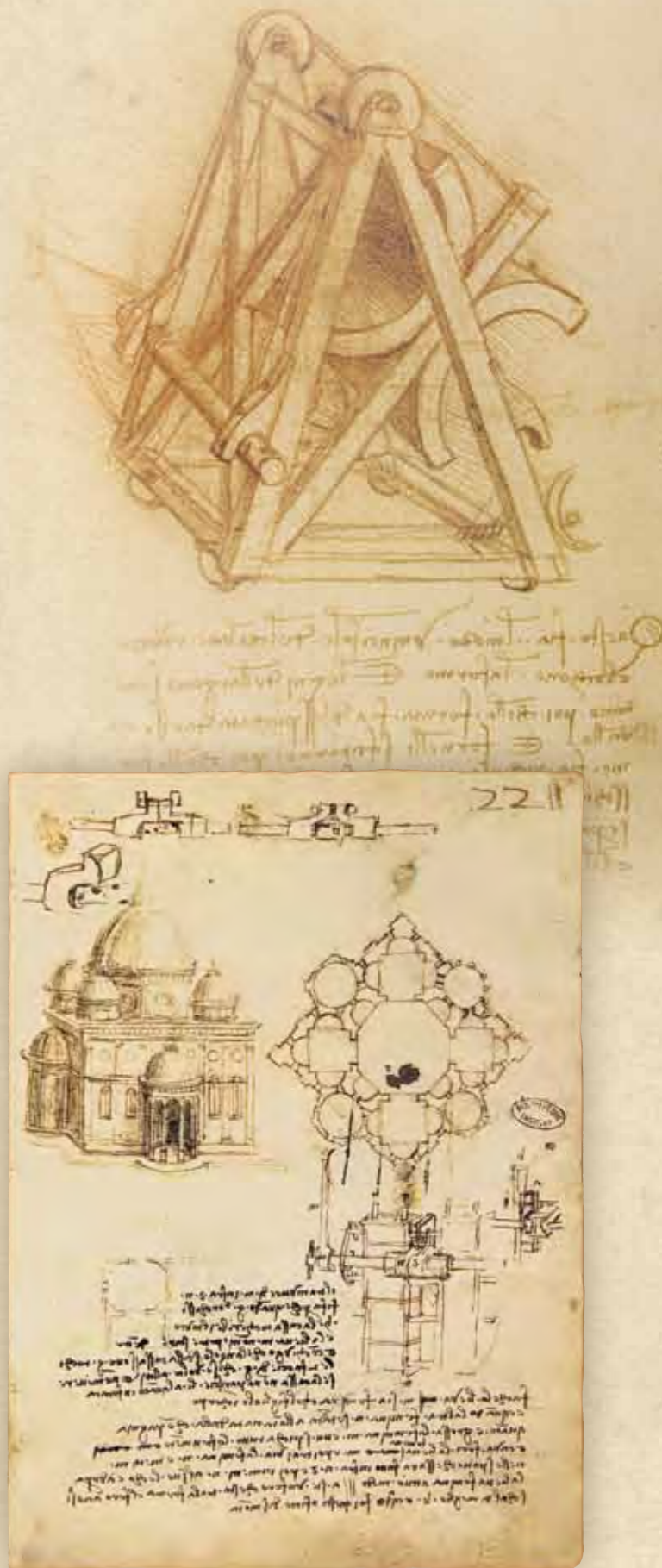
Если попытаться собрать воедино все заметки, наблюдения, схемы, чертежи и рисунки Леонардо, то перед нами предстанет удивительный в своей грандиозности замысел художника – создать энциклопедию человеческого знания. Такая энциклопедия должна была состоять из оптики как основы изображения, механики как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

Леонардо не был математиком, но в математике он видел универсальный язык всякого научного знания и основу практического опыта. Его главным увлечением была геометрия и изучение свойств тел и теории пропорций. Несмотря

на страстную увлеченность математикой, Леонардо осознавал ту качественную разницу, которая отличала математическое и сугубо научное познание мира от его творческого постижения через образы, созданные воображением. Математика для него не «созерцание сверхчувственного мира, а поиски геометрического костяка реальности», качественно познаваемой искусством. «Если геометрия, – писал он, – сводит всякую поверхность, окруженную линией, к фигуре квадрата и каждое тело к фигуре куба, а арифметика делает то же самое со своими кубическими и квадратными корнями, то обе эти науки распространяются только на изучение прерывных и непрерывных количеств, но не трудятся над качеством, красотой творений природы и украшением мира»<sup>19</sup>. Однако математические фантазии приучали разум и глаз Леонардо к дисциплине и были основой не только его орнаментов, но и архитектурных планов, технических проектов, живописных композиций, которые строились исходя из геометрических принципов организации объемных элементов в пространстве, что особенно заметно в его произведениях миланского периода, в первую очередь, в «Тайной вечере». Именно такой странный геометрический орнамент, чем-то напоминающий восточную вязь или рунические письмена кельтов, стал эмблемой «Академии Леонардо» и единственным документальным свидетельством о ее существовании.

Любовь Леонардо к тайнописи и эмблематике, характерная для эрудированной ренессансной элиты, часто ставит в тупик, настолько бывает запутан смысл его символов и эмблем. «Многие, – записывает он, – потеряют покой в попытке познать их смысл, которого тем больше, чем меньше ему придают значения, и тем меньше, чем больше значения ему приписывают». Его аллегорические рисунки построены на иносказании, по большей части являясь нравственными сентенциями. Он осуждает порок и прославляет добродетель, ему ненавистны зависть, клевета и предательство, от которых он не раз страдал.

Постигая «секрет жизни», Леонардо обобщает и синтезирует свои наблюдения в искусстве рисунка. Именно живопись, скульптура и архитектура стали пластическим выражением его представлений о мире. Его многочисленные рисунки – не просто воплощенные в зрительных образах теоретические размышления и фантазии, не только механическая фиксация наблюдений, они означают для него нечто большее, так



Проект центрального храма. Этюды. Ок. 1487–1490 гг.

<sup>18</sup> Лексику и словарь Леонардо начал изучать еще в начале XX в. Л. Моранди, давший толчок к такого рода исследованиям: *Morandi L. Lorenzo di Magnifico, Leonardo da Vinci e la prima grammatica italiana*. Citta di Castello, 1908; этих вопросов касаются также Олышки (История научной литературы на новых языках. Т. 1. С. 214–234), отчасти Зубов и Баткин. Хотелось бы отметить и книгу Халса К., в которой автор исследует общее риторическое основание для живописи и литературы Возрождения: *Hulse C. The Rule of Art. Literature and Painting in the Renaissance*. Chicago-L., 1990.

<sup>19</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 118.



Эскиз юноши в профиль. Ок. 1486

как помогают воссоздать единую картину мира, пребывающего в постоянном движении и изменении, в неразрывной связи «всего со всем».

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



Пять гротескных голов. Фрагмент. Ок. 1490

зуальным дневником наравне с записями и чертежами. В том случае, когда он стремился к визуальной достоверности изображения, его рисунки обладали ясностью и пластической завершенностью. Используя мягкую светотеневую моделировку, художник избегает жестких контуров, его линия наделяется упругостью и волевым напряжением, а очертания – выразительностью и красотой.

Не меньшее значение придавал Леонардо правильным пропорциям и безупречной анатомии, когда рисовал человеческую фигуру в движении или каком-либо необычном ракурсе. Он считал, что только знание анатомии поможет художнику узнать, «какой нерв или мускул является причиной данного движения и только их делать отчетливыми и увеличившимися, но не все сплошь, как это делают многие»<sup>20</sup>. Для него

анатомия была не просто необходимым подспорьем в профессиональной деятельности, а способом проникновения в сущность человеческой природы, в механизм его поведения и жизнедеятельность его организма. В Милане он задумал трактат по анатомии, собираясь включить в него не только свои наблюдения и зарисовки, сделанные при диссекции трупов, но и вопросы, связанные, как он записывает, с теорией пропорций, психологией, физиологией и физиогномикой. Необычным в этом пристальном интересе Леонардо к анатомии и строению человеческого тела, функционированию его жизненно важных органов было то, что он подходил к ним не как медик, а именно как художник, стремясь постичь сам механизм жизни, аналогично тому, как он изучал растения, горы, законы «жизни» воды, как всматривался в летающих птиц, желая понять причину полета и его возможность для человека.

Для Леонардо-художника конечной целью творчества была достоверность общего впечатления, чтобы созданный его воображением и благодаря его наблюдениям образ был возможно более верным и оптически убедительным подобием реальности, не случайно его излюбленное сравнение – уподобление живописи окну или зеркалу. Помимо оптической достоверности, Леонардо придавал не меньшее значение психологической достоверности рассказа, если речь шла о *storia*, то есть о любой многофигурной сюжетной композиции, построенной по законам драматического произведения. По мнению Леонардо, и в этом он солидарен с Альберти<sup>21</sup>, герои события или те, кто оказался его свидетелями, не должны быть безучастны к происходящему, а должны быть «заняты этим событием», движениями показывая «удивление, гнев, радость, печаль, страх, страдание при мучении»<sup>22</sup>. По существу, Леонардо максимально сближает задачи литературного и живописного рассказа, а выразительные возможности такого сближения видит в достижении психологической достоверности. Леонардо считает, что «хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое – легко, второе – трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями членов тела. Этому, – остроумно замечает он, – сле-

дует учиться у немых, так как они делают это лучше, чем все другие»<sup>23</sup>.

Интерес к психологии и физиогномике заставляет Леонардо искать среди лиц, им увиденных, не только прекрасные, мужественные и волевые, но и обезображенные болезнью или старостью, лица людей, лишенных рассудка, или искаженные гневом<sup>24</sup>. Возможно, впервые в искусстве он с таким интересом всматривается в безобразное, имеющее для него такое же право на существование, как и прекрасное. Мир его искусства – это мир контрастов. Прекрасное отчетливой выступает в соседстве с безобразным, покой – в соседстве с движением, свет – с темнотой. «Красота и безобразие, – записывает он, – кажутся более могущественными рядом друг с другом»<sup>25</sup>, и пусть будет изображен «безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым»<sup>26</sup>. Одним из первых он стал прибегать к помощи натурщиков, делая этюды для своих работ, как, например, для «Тайной вечери». Его случайные, подсмотренные на улицах зарисовки всегда выразительны и характерны. Известно, что он посещал один из беднейших кварталов Милана, который пользовался дурной славой, чтобы найти там интересные модели для своих физиогномических наблюдений.

Для Леонардо мир человеческой души не менее загадочен и полон тайн, чем мир природы. Метаморфозы жизни оставляют свои «следы» на внешнем облике человека, разрушают и портят его изначальную красоту. Тайные страсти, пагубные влечения, труд и болезни множат морщины, делают дряблой кожу, когда-то красивые волосы опадают, обнажая череп. Долгие часы проводит Леонардо, наблюдая за людьми, – его острый взгляд выхватывает странные лица на улице, в больнице, во дворах монастырей. Так появляются его карикатуры – листы, на которых он зарисовывает «уродство»: старые лица, странные гримасы, передающие пороки души – гордыню, похоть, чревоугодие. Эти рисунки, лишенные насмешки, напоминают его моральные сентенции, в которых он порицает порок, разрушающий гармонию души и тела, порождающий внутренний конфликт.

В живописи и многочисленных рисунках Леонардо особое внимание уделял жестам и по-

<sup>21</sup> Альберти Леон Батиста (1404–1472) – итальянский писатель, художник, архитектор, скульптор, математик, юрист, механик.

<sup>22</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. С. 469.

<sup>23</sup> Там же. С. 489.

<sup>24</sup> Подробнее см.: Caroli F. Leonardo: Studi di fisiognomia. Milano, 1990; Kwakkelstein M. W. Leonardo da Vinci as a Physiognomist: Theory and Drawing Practice. L., 1994.

<sup>25</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. С. 471.

<sup>26</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 137.

<sup>20</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 127.



Этюды лошадей. Ок. 1490

зам участников события, считая, что руки и кисти своими движениями должны «обнаруживать намерение того, кто движет ими, насколько это только возможно, ибо тот, кто обладает страстным суждением, сопровождает ими душевные намерения во всех своих движениях»<sup>27</sup>.

Со свойственной ему дотошностью вглядываясь в людей, Леонардо фиксирует их поведение не только в рисунках. В своих записях набрасывает яркие мимические «картины»: описывая, например, плач, он не забывает напомнить о том, что его природа бывает различна – ведь причиной плача могут быть и горе, и радость, ко-

торые вызывают различную мимику<sup>28</sup>. Он неоднократно напоминает, что художник должен делать «фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе <...> иначе, – добавляет он, – твое искусство не будет достойно похвалы»<sup>29</sup>. Его крайне волнует возможность достоверно передать эмоции и переживания людей, вовлеченных в действие, или обуреваемых страстью, или относящихся к разным социальным группам и возрастам. Детей он советует изображать с быстрыми и неловкими движениями, а стариков – с ленивыми и медленными; женщины должны быть стыдливы, их руки сложены вместе, а голова опущена вниз. Старух он советует рисовать смелыми и быстрыми, «с яростными движениями, вроде адских фурий». С тем же вниманием он описывает, как следует изображать драпировки, как сторониться излишней роскоши одежд и избытка украшений, какими должны быть жесты и позы фигур, чтобы они выглядели достойно и привлекательно, как выбирать освещение, чтобы придать образу «особую прелесть».

Главная цель любого живописца, по мнению Леонардо, – достойное и максимально достоверное изображение панорамы жизни, всеобъемлющего исторического сюжета, который надо изобразить так, чтобы там были люди «толстые, тонкие, большие, маленькие, жирные, сухощавые; дикие, культурные; старые, молодые, сильные и мускулистые, слабые и с маленькими мускулами; веселые, печальные; с волосами курчавыми и прямыми, короткими и длинными; с быстрыми и трусливыми движениями; и столь же различны должны быть одежды, цвета и все, что требуется в этом сюжете. Самый большой грех живописца, – заключает он напоследок, – это делать лица похожими друг на друга; повторение поз, – добавляет он чуть дальше, – большой порок»<sup>30</sup>.

Среди бесчисленных записей Леонардо много описаний и словесных набросков будущих работ: тех, что он создал, и тех, что задумал, но так никогда и не осуществил. Таких описаний и словесных зарисовок очень много в «Трактате о живописи», и именно они составляют наиболее ценную и самостоятельную часть его эпистолярного наследия. При этом Леонардо не просто записывает то, что видит и наблюдает, а, руководствуясь силой своего воображения, создает впечатляющие картины, поражающие и современного читателя своим размахом и глубиной замысла.

Идеальные представления о том, какой должна быть историческая композиция, он попытался воплотить в двух своих важнейших произведениях: «Тайной вечере» в трапезной монастыря Санта Мария делье Грацие в Милане и в «Битве при Ангиари» – незавершенной росписи в Палаццо делла Синьория во Флоренции, а также в замысле грандиозной панорамы Потопа или Апокалипсиса, так и оставшемся в описаниях и набросках. Каждому из задуманных произведений предшествовало – или писалось одновременно – описание, наиболее краткое и фрагментарное для «Тайной вечери», более развернутое и литературно выразительное – для «Битвы при Ангиари» и, наконец, очень подробное, существующее в нескольких вариантах, от тезисных зарисовок до панорамных видений, – к «Потопу», в котором раскрылся талант Леонардо – литератора, поэта, провидца.

По мере накопления опыта можно заметить возрастающее расхождение между словом и образом в творчестве Леонардо. Все поздние его описания обладают яркой и запоминающейся литературной формой – это в полном смысле слова «живописные картины», в которых он подробнейшим образом фиксирует различные колористические и световые эффекты<sup>31</sup>. В его словесных зарисовках объединяются естественнонаучные, психологические и физиогномические наблюдения, интерес к цвету, движению воздушных масс, к освещению, цветным теням и воздушной перспективе. В пейзажных описаниях, намного превосходящих аналогичные наброски и рисунки Леонардо, поражающих своей масштабностью и тонкостью наблюдений, сказался его многолетний опыт и неумное любопытство по отношению к природе. Описания пейзажей являются наиболее полными и интересными в литературном отношении в эпистолярном наследии Леонардо. В них в полной мере проявились его наблюдательность и знание законов жизнедеятельности природных сил, его интерес к природе волн и взаимодействию воздушных масс. Пейзаж, который в живописи находился в зачаточном состоянии, служа фоном или природным окружением исторической композиции, в литературном творчестве художника приобретает самостоятельное значение. Наблюдая, Леонардо записывает соотношение цвета и воздуха, дымку далей, горизонт, по-разному воспринимаемый в зависимости от расстояния, рельефа местности, наличия воды, гор, моря или океана. Он описывает воображаемые пейзажи далеких стран (Кипр, Эфиопия) так, как будто их



Мужчина, трубящий в ухо другому. Двое беседующих. Ок. 1480–1482 гг.

видел, настолько высока точность его естественнонаучных наблюдений и настолько свободно он воспаряет ввысь силой своего воображения. С равным тщанием он описывает далекие горизонты природных ландшафтов, увиденных как бы с высоты птичьего полета, и строение листа, кроны деревьев, изгибы ствола с его наростами и корой, строение цветка и характер корней. Восход и закат солнца, облака, краснеющие ближе к горизонту и отбрасывающие свои тени на землю; снег, падающий то медленно, то быстро, в зависимости от того, откуда мы на него смотрим; пыль, поднимающаяся от бега животных; дым, который устремляется вверх и меняет свою форму и цвет; туман, смягчающий очертания предметов; стенки колодца, которые становятся

<sup>27</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. С. 491; Colenbrander H.T. Hands in Leonardo Portraiture / Achademia Leonardi Vinci, 1922. V. 5. P. 37–43.

<sup>28</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. С. 471.

<sup>29</sup> Там же. С. 489.

<sup>30</sup> Там же. С. 503–504.

<sup>31</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. С. 546–547.



Карта Ареццо и долины Кьяна

все темнее, чем дальше в глубину уходит взгляд; вода, изменяющая очертания растений и камней, увиденных сквозь ее толщу, – все это, как и многое, многое другое, Леонардо подробнейшим образом описывает и анализирует. «Опиши пейзажи, – записывает он, – с ветром, и с водою, и с восходом, и заходом солнца», и делает это неоднократно, находя новые выразительные детали и делая новые интересные для него как художника наблюдения<sup>32</sup>.

Мир представляется Леонардо динамичным взаимодействием составляющих его основу стихий – огня, воды, земли и воздуха. В изменчивом мире природы нет постоянных и статичных величин: движение равнозначно жизни, а жизнь – движению. Человек – далеко не единственный объект познания для Леонардо. Мир органической природы, сущность ее стихийных проявлений, законы внутренней мировой динамики за-

нимали его воображение наравне с законами жизнедеятельности человеческого организма, его морфологии и биологии. Человек и природа составляли единое целое в мировосприятии Леонардо. Он легко допускал и использовал аналогии между жизненными проявлениями тела земли и тела человека, – движения человека, его душевные переживания и эмоции были для него сродни движению стихий, а строение человеческого тела подчинялось тем же законам числовой гармонии, что и Вселенная.

Пораженный величием Альп и доломитовых гор Ломбардии, Леонардо увлеченно зарисовывает стихийные катаклизмы, в которых земля, вода, воздух и огонь, сталкиваясь, смещают горные пласты, с корнями вырывают деревья, вовлекая в свой круговорот все живое. В зарисовках бури и вселенского потопа есть много от научных увлечений Леонардо, его размышлений над природой

гидродинамики, звуковых и воздушных волн. Сталкивая водные и воздушные потоки, он вовлекает в водоворот природных стихий города, деревни, повозки, людей, – слабых и незащищенных перед лицом слепой стихии, перед неминуемым Роком, неумолимым, как Страшный суд. Видения конца времен, сопровождаемого природным катаклизмом, очистительные воды которого вернут Земле ее первоначальную гармонию, настолько занимают мысли Леонардо, что он обращается к ним в своих записях, пытаясь словами передать волновавшие его видения. Подобно древним пророкам, он записывает ужасные картины грядущих катаклизмов, не оставляя человечеству шансов на спасение.

Предсказания были особым жанром, характерным для литературы Средних веков и Возрождения. Их довольно много в записях Леонардо, и они относятся главным образом к последним годам его жизни. В предсказаниях он использует иносказания, метафоры, как, например, на листе из записной книжки, хранящейся во Французском институте в Париже. Возможно, Леонардо описывает некое абсолютное зло, посланное на Землю в облике чудовищ, пожирающих людей в наказание за «грехи мира сего». Не случайно, обдумывая будущие картины вселенского катаклизма, Леонардо кратко записывает: «Покажи сначала зло, а потом наказание»<sup>33</sup>.

Тема возмездия, ожидания «конца времен» была характерна для рубежа XV–XVI вв. Эсхатологическая истерия совпала с годами зрелости Леонардо, и характерный для него интерес к природным аномалиям, к полярным состояниям, которые ведут к столкновению стихийных сил и страстей, рождает в его воображении образ вселенского катаклизма, в котором человечество, мир растений и животных являются всего лишь игрушкой в руках разбушевавшейся стихии. Опираясь на опыт своих наблюдений, на изучение природы воздушных и водных волн, на свой анализ взаимодействия разнонаправленных сил, как и на многое другое, что вело его к постижению законов жизнедеятельности, Леонардо рисует почти кинематографическую по достоверности и динамике возникающих визуальных «картин» панораму грандиозного вселенского катаклизма.

В конце одного из описаний потопа, хранящихся в Королевской библиотеке в Виндзоре, Леонардо тезисно намечает основные темы и мотивы задуманного им произведения. В набросках, которые сохранились в отдельных листах,

фрагментарно зарисованы разрозненные моменты природного катаклизма, выразительность которых уступает описанному словами фантастическому видению, посетившему Леонардо. Намеченный краткий план Леонардо наполняет более развернутым, эмоциональным и образно напряженным описанием, в котором природный катаклизм изображен с большим мастерством и знанием дела. Его дополняют картины гибели человечества, той жизни, которая возникла по воле Бога и которая его гневом уничтожается.

«О, какие ужасающие крики оглашают темный воздух, раздираемый яростью громов и молний <...> О, сколько можно видеть людей, которые закрывают руками уши, чтобы не слышать страшных звуков, производимых в темном воздухе ревом ветров и дождя, грохотанием неба и разрушительным полетом молнии! <...> О, какие вопли! О, сколько людей, обезумевших от страха, бросаются со скал! <...> Некоторые, потеряв надежду на спасение, лишают себя жизни, не имея сил перенести такого ужаса...»<sup>34</sup> Воображение Леонардо настолько достоверно передает картины Потопа, его речь столь конкретна и образна, что невольно видишь перед собой эти холодящие кровь картины Судного дня.

До последнего своего часа он верил в то, что мир устроен в соответствии с идеальным первообразом и подчинен законам универсальной гармонии, которые управляют всеми формами и силами, всем временем и пространством. Даже в хаосе конца времен просматривается действие этих законов. Силой своего духа Леонардо пытался постичь законы миропорядка и привнести их в свое искусство.

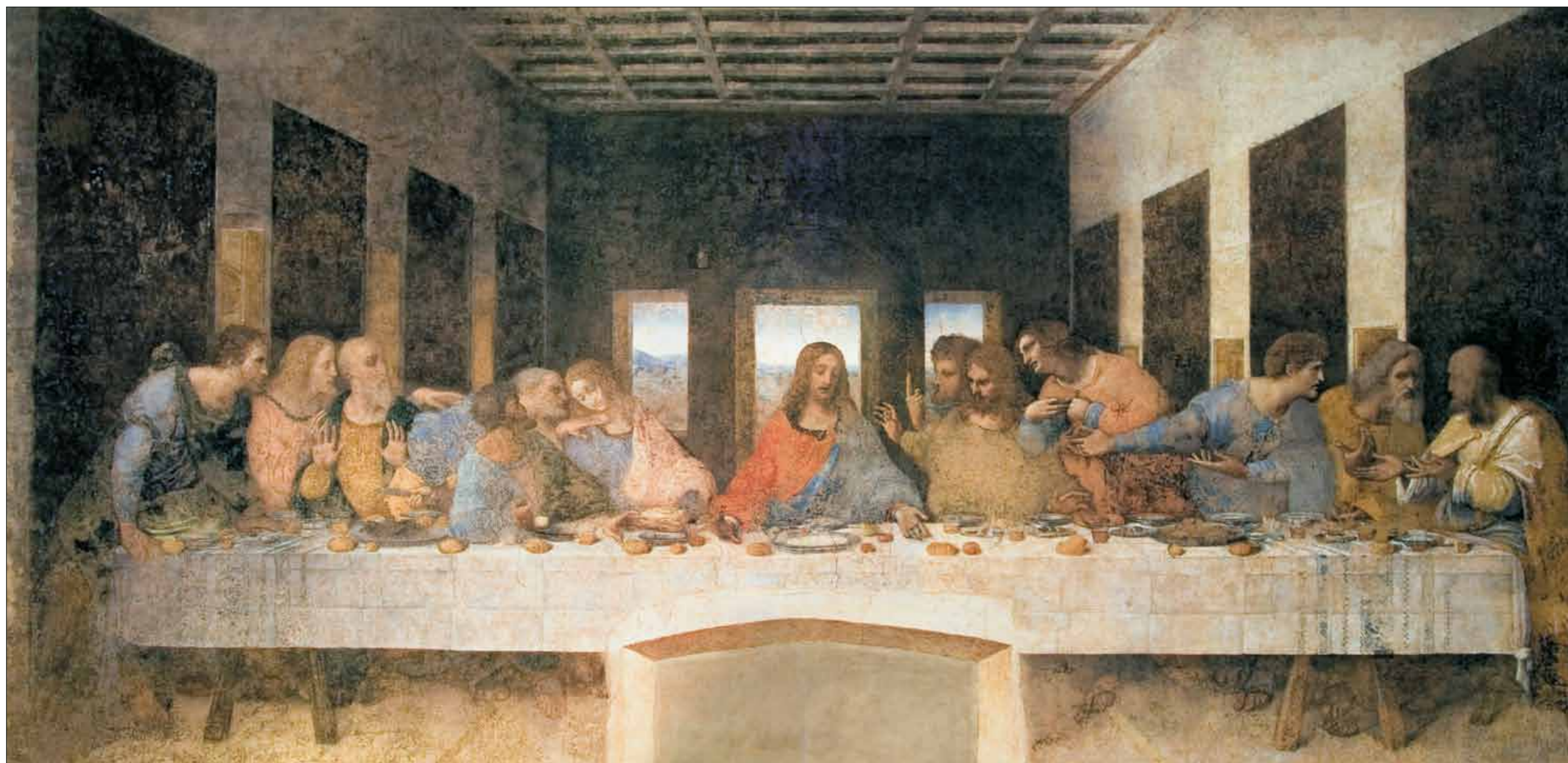
Мир, созданный творческим воображением Леонардо, лишен внутренней замкнутости: движение как бы разрушало его изнутри, мысль рождала новые идеи, не давая старым окончательно обрасти плотью, и этот не имеющий границ процесс рождения и умирания образов порождал неизбежный конфликт, который вылился в незаконченность (*non-finito*) большинства его произведений. Как в науке Леонардо беспрестанно колебался между фантастическими и иррациональными комбинациями теории и практическими потребностями там, где он не был в состоянии проникнуть в связь явлений, так и в искусстве он пытался найти равнодействующую между стремлением охватить сущность мира во всем многообразии его проявлений и углубленным исследованием составляющих этого мира, в первую очередь – человека.

<sup>33</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. С. 644.

<sup>34</sup> Волынский А. Леонардо да Винчи. М., 1997. (По изд. 1900 г.) С. 498.

<sup>32</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. С. 544. Описание бури см.: Там же. С. 546.

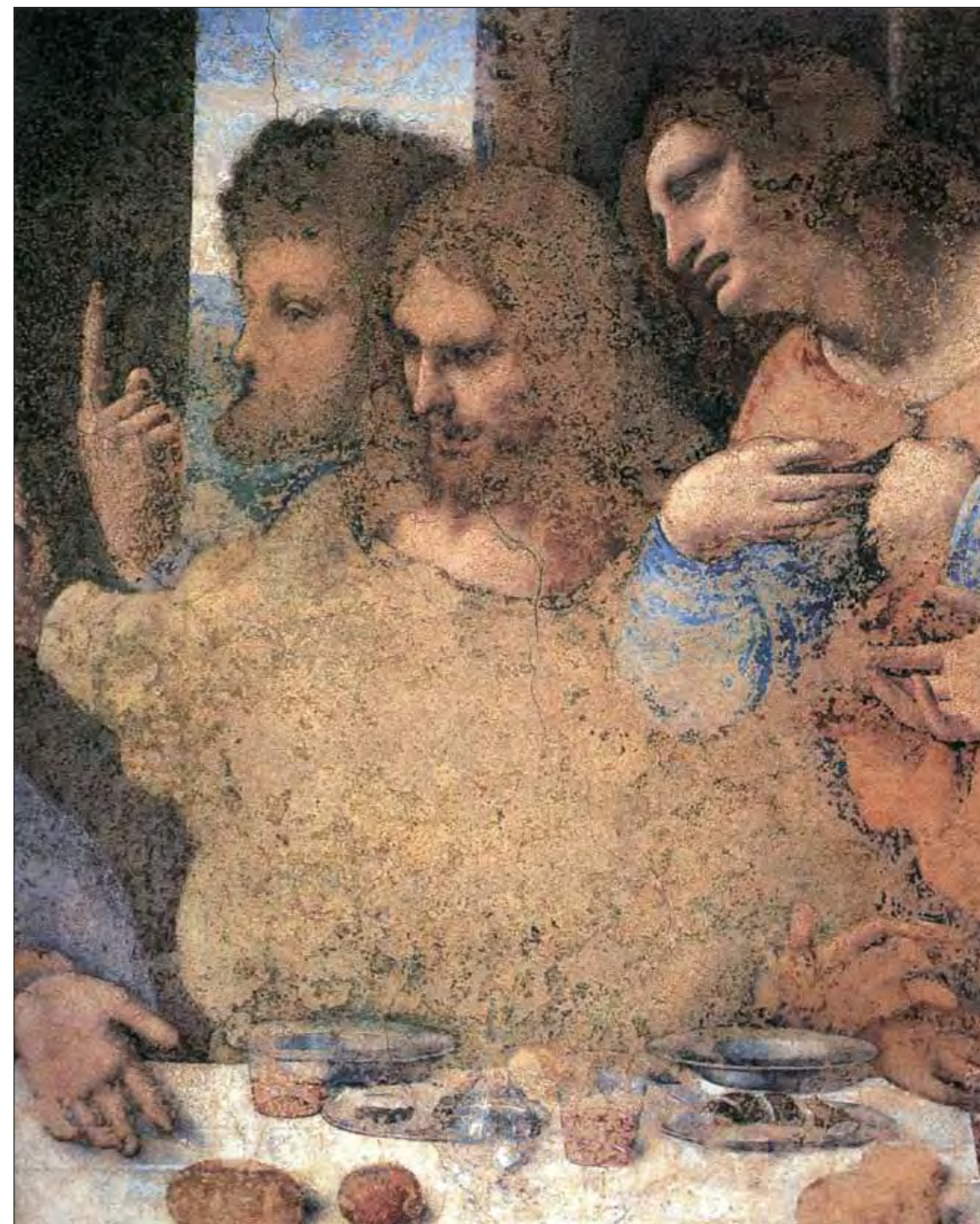




Тайная вечеря. Ок. 1495–1497



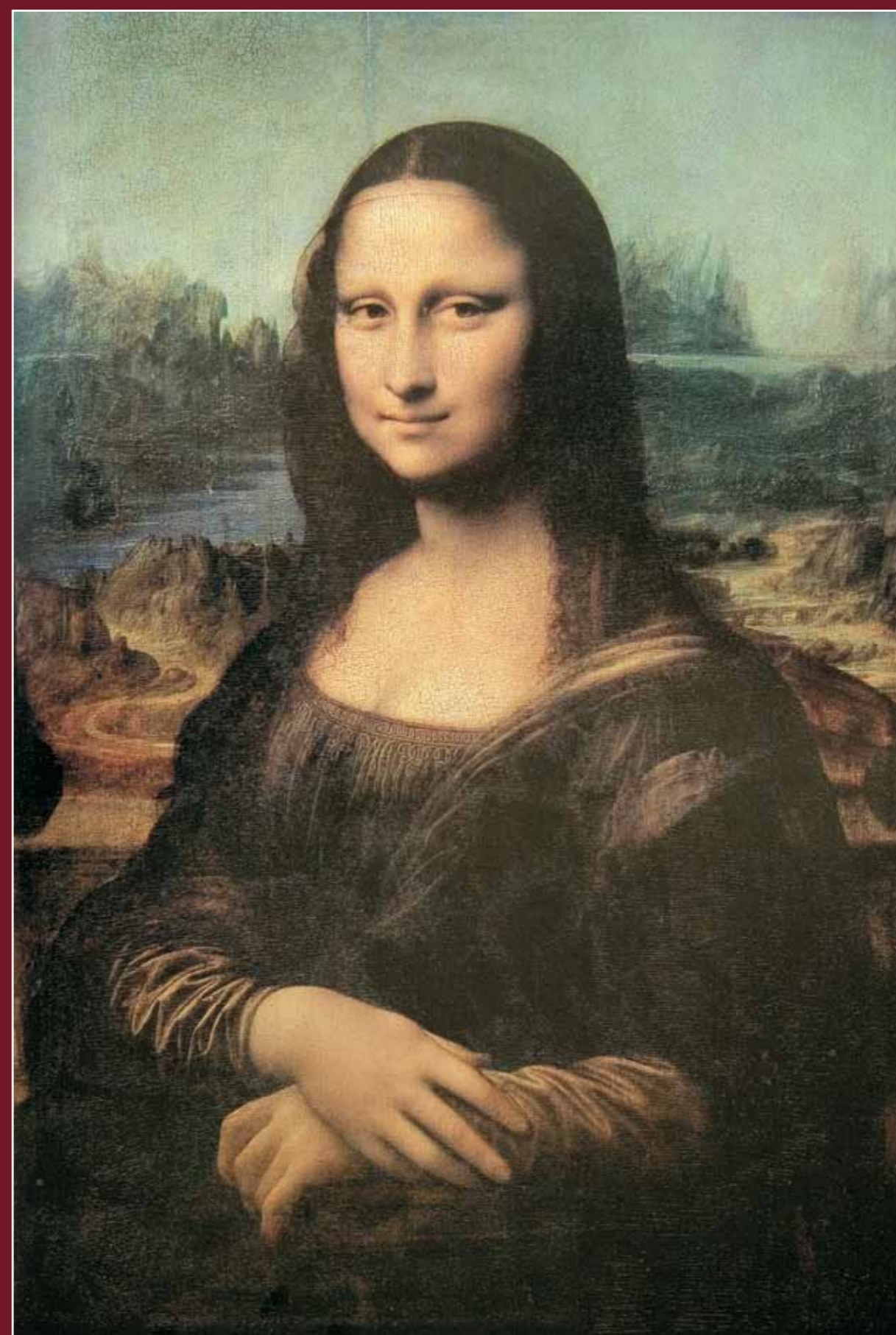
Тайная вечеря. Фрагмент



Тайная вечеря. Фрагмент



*Джиневра де Бенчи. 1474–1478*



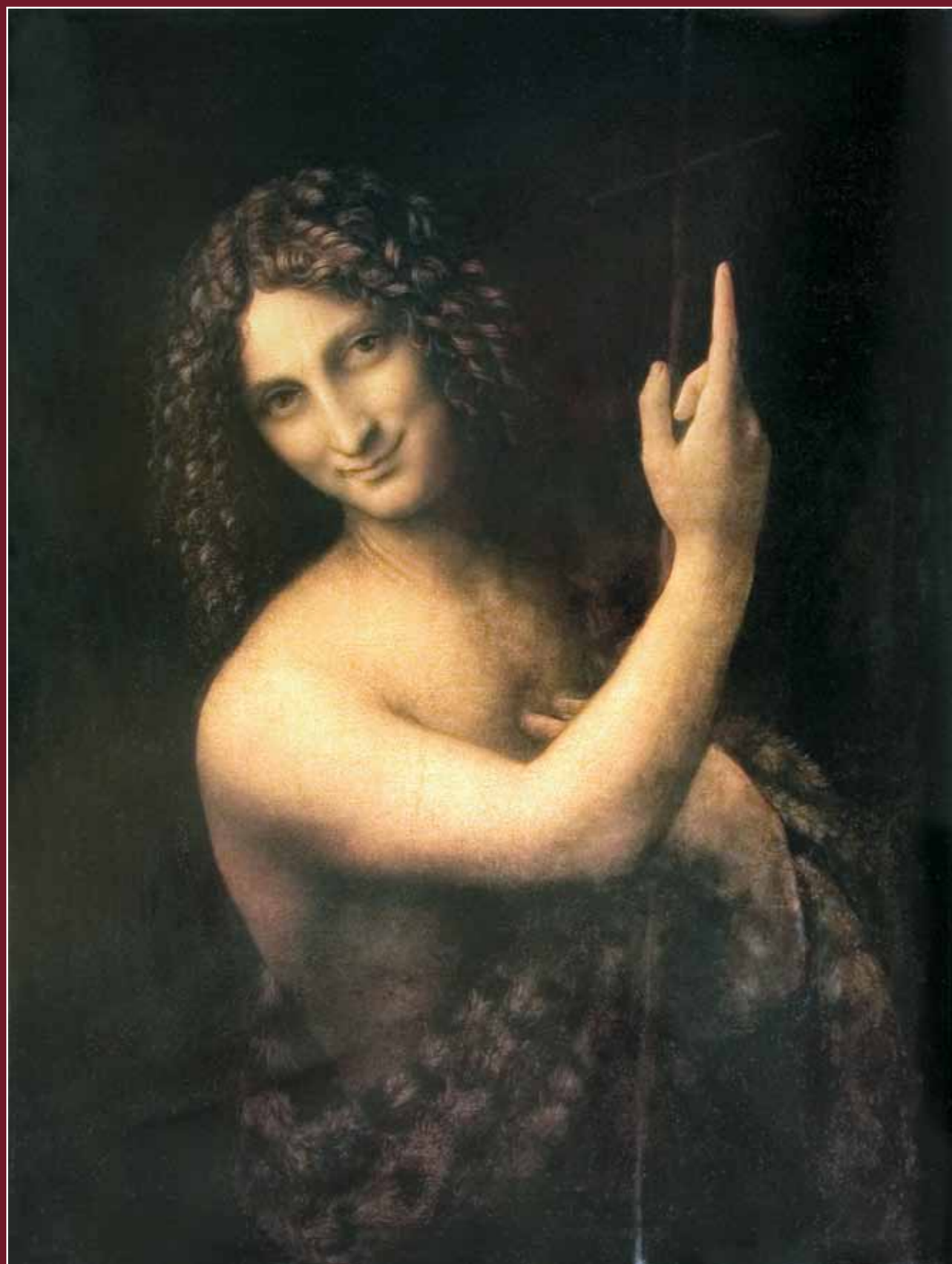
*Мона Лиза (Джоконда). Ок. 1503 ▶*



Мадонна Бенуа (Мадонна с цветком). Ок. 1478



Мадонна в скалах. 1483-1484



Святой Иоанн Креститель. Ок. 1513–1516

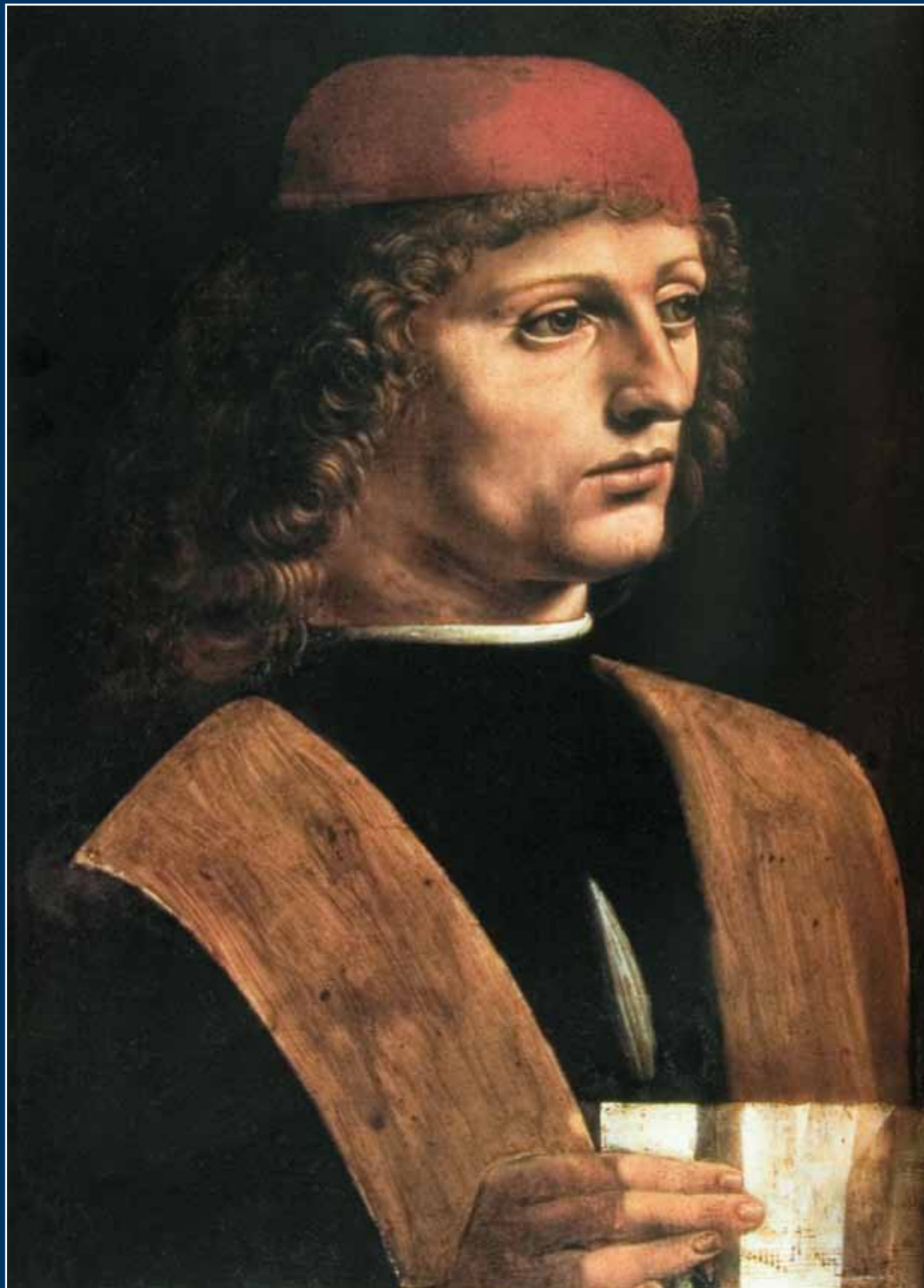
Мадонна в скалах. Фрагмент ▶





Мадонна дель Гарофано (Мадонна с гвоздикой). 1478–1481

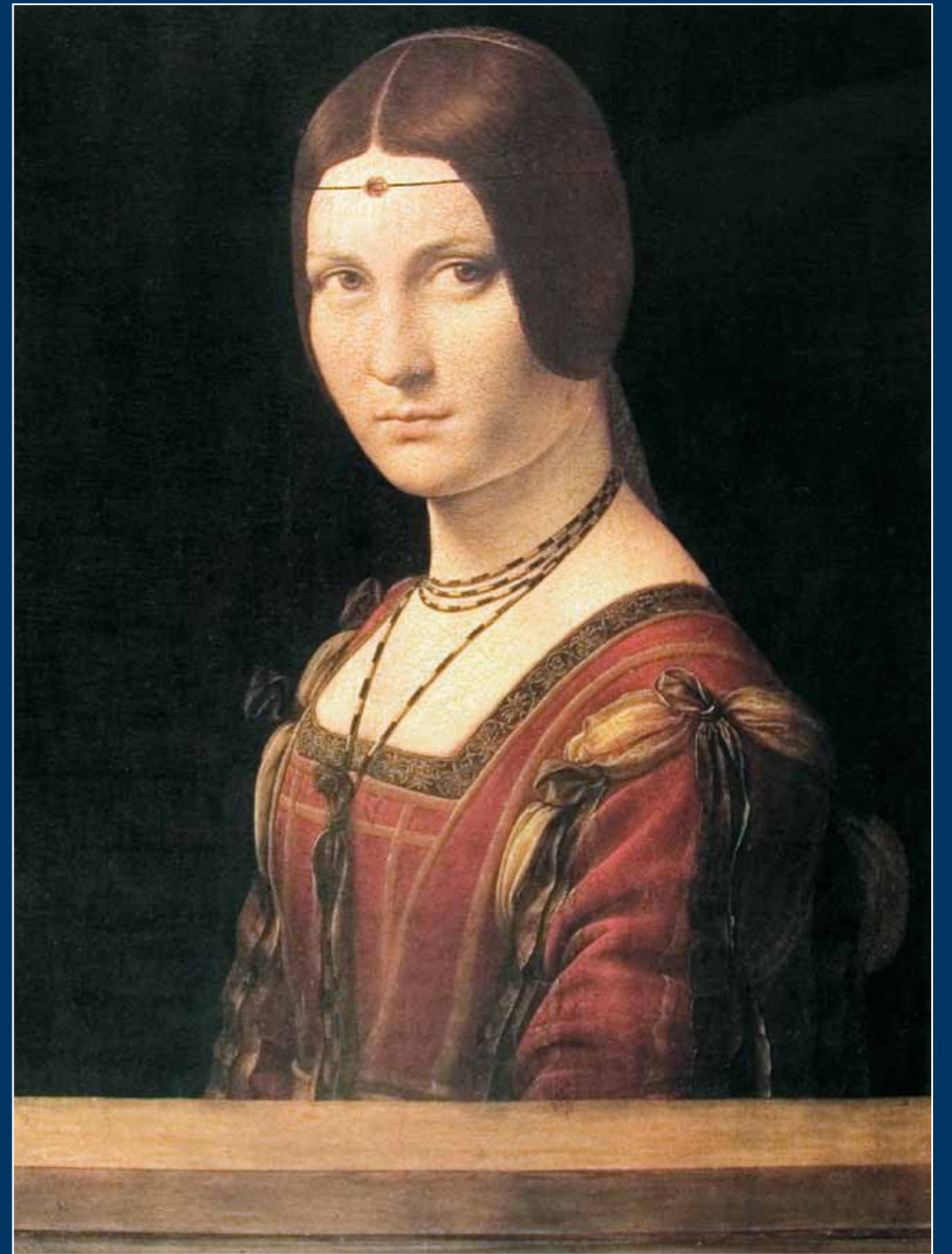
◀ Святая Анна с Марией и младенцем Христом. Ок. 1500–1507



Портрет музыканта. Ок. 1490



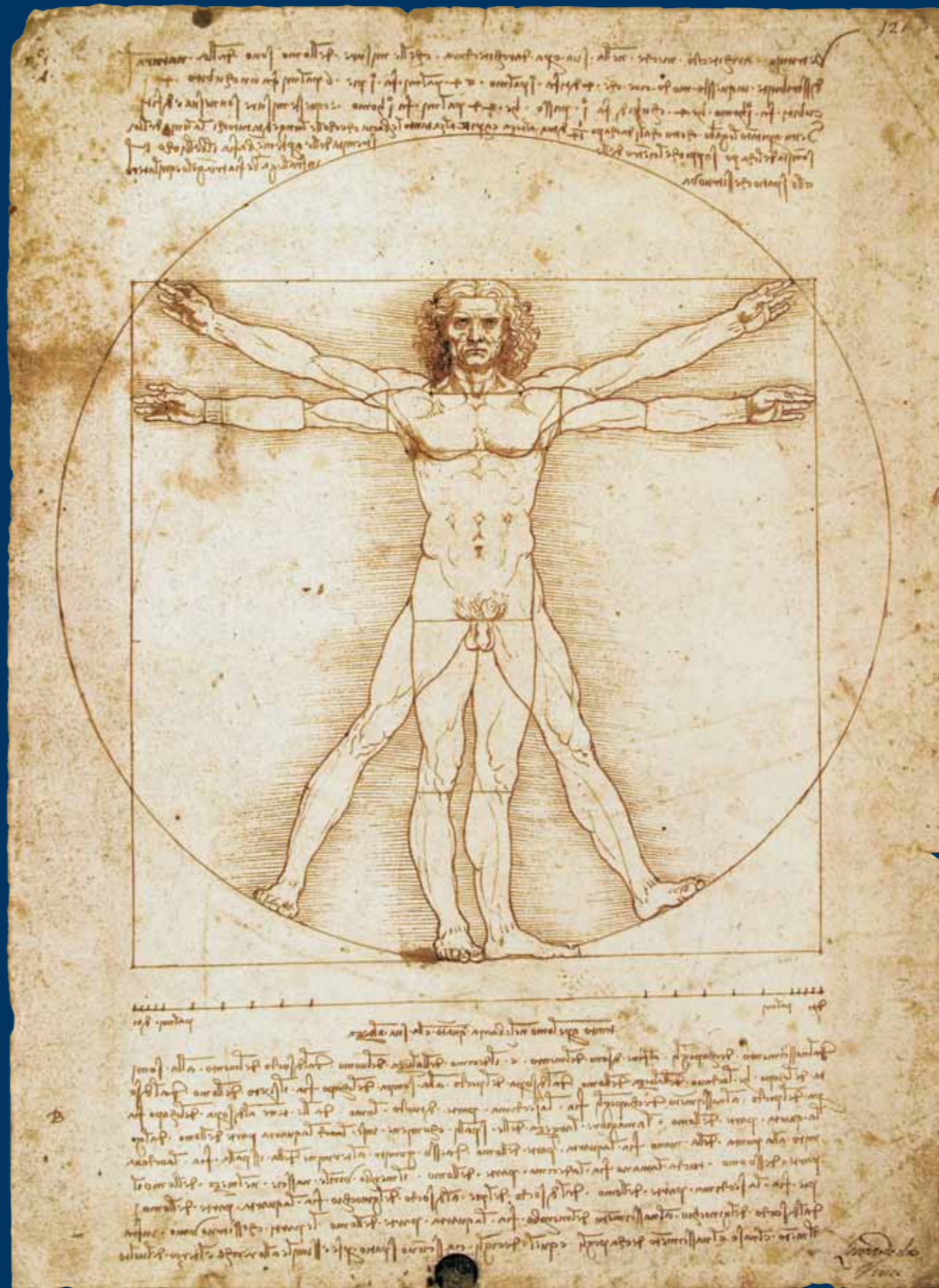
Мадонна Литта. 1490–1491



Портрет неизвестной женщины. Ок. 1490–1495

◀ Дама с горностаем. 1485–1490





Пропорции человеческой фигуры (по Витрувию). Ок. 1490

◀ Автопортрет. Ок. 1512



Поклонение Волхвов. 1481

◀ Святая Анна с Марией, младенцем Христом и Иоанном Крестителем. Фрагмент. 1498



Пейзаж долины Арно. 1473



Эскиз костюма всадника. Ок. 1513

Античный воин в доспехах. Ок. 1472 ▶

