

Анна Виноградова

«Благовещение» Леонардо да Винчи. Образ гармонии Универсума в ренессансной живописи

В изучении разнообразнейшего наследия Леонардо да Винчи одной из главных проблем становится понимание творческого метода художника. Универсальность мышления и интересов позволяла Леонардо достигать в изобразительном искусстве воплощения образа мира. В начале своего пути как живописца Леонардо да Винчи остается еще кватрочентистом, но с самого начала он в своей живописи претворял картину мироздания как целостного и наделенного предустановленной гармонией бытия. Раскрытие эстетических воззрений художника и анализу его первого шедевра, «Благовещения» из Галереи Уффици, посвящена эта статья.

Ключевые слова:

Леонардо да Винчи, Леон-Баттиста Альберти,
Боэций, Марсилио Фичино,
идея красоты, принцип гармонии,
образ Универсума,
сфумато, натура, перспектива,
неоплатонизм.

РЕНЕССАНСНАЯ *IDEA DELLA BELLEZZA* В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДО

Вопрос о ренессансной идее красоты в научной традиции был впервые всерьез поставлен Э. Панофски в его работе *Idea* (1924) [10]. На тему красоты и гармонии искусства Леонардо да Винчи существует обширная литература; практически каждый исследователь, писавший об искусстве мастера, тем или иным образом касался этой темы. В «Благовещении» Леонардо (1472–1474; Флоренция, Галерея Уффици) (ил. 1) эта проблема видится особенно ясно в связи с тем, что это раннее произведение художника.

Тема Природы в искусстве Леонардо с самого начала становится основной. Мастеру было присуще стремление воплотить в живописи образ одухотворенной, «живой» природы». Леонардо, по сути, был первым живописцем, для которого мироздание было самоценным, первостепенным объектом изучения. Согласно Д. А. Брауну, «то, в чем он больше всего отличается от своих коллег-художников — так это в своем рано развившемся понимании сил и процессов, стоящих за природными феноменами — светом, атмосферой, движением и ростом» [13, с. 3]. Леонардо воспринимает Природу непосредственно, как данность, требующую постижения и изучения ее законов. Для Леонардо искусство неотъемлемо от Божественного творения: «И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой; но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей Бога» (Ash. I, 20 r.) [9, Т. II, с. 57, фр. 462].

Гармония микрокосма и макрокосма для Леонардо составляет лейтмотив его творчества. Художник полагает: «Человек назван древними малым миром, и нет спора, что название это уместно, ибо как человек составлен из земли, воды, воздуха и огня, так и тело земли» (A. 55 v.)



1. Леонардо да Винчи. *Благовещение*. 1472–1474
 Дерево, масло, темпера. 100 × 221
 Флоренция, Галерея Уффици

[9, Т. I, с. 252, фр. 394]. Предустановленная гармония Универсума для Леонардо абсолютна и незыблема. Вся сложность, диалектика и динамика Природы и самой жизни нисколько не нарушают этой гармонии как в действительности, так и в произведениях художника. Происходит это от того, что мастер сочетает в своем творчестве эмпирический метод постижения вещей и элементы неоплатонизма [14, с. 86]. Он постигает

Природу как эмпирик, методом наблюдения, анализа, но в то же время его восприятие на стадии обобщения подчинено идее красоты.

Претворение красоты в искусстве так или иначе опирается на все выразительные средства, которыми пользуется художник. Свое понимание *idea della bellezza* мастер унаследовал от учителя, Андреа Верроккьо. Типы лиц, прически, стремление к передаче движения были

восприняты Леонардо да Винчи именно от него. Вазари пишет о рисунках Андреа Верроккьо, что среди них было «несколько женских голов с прекрасным выражением лица и красивыми прическами, каким из-за красоты их постоянно подражал Леонардо да Винчи» [3, с. 554]. (Ил. 2–3.) В передаче одухотворенности натуры Леонардо превзошел учителя, о чем свидетельствует образ красоты, созданный им уже в «Крещении Христа» Верроккьо, где юному художнику было доверено написать одного из ангелов. На этой основе Джорджо Вазари была создана легенда: «Когда Андреа писал на дереве образ с изображением св. Иоанна, крестящего Христа, — рассказывает Вазари, — Леонардо сделал на нем ангела, держащего одежды, и, хотя был еще юнцом, выполнил его так, что ангел Леонардо оказался много лучше фигур Верроккьо, и это послужило причиной тому, что Андреа никогда больше уже не захотел прикасаться к краскам» [4, с. 18] (последнее — чистый вымысел).

Следы влияния Верроккьо прослеживаются во многих чертах творчества Леонардо. В «Благовещении» скульптурная подставка для пюпитра с Библией, которую читает Мария, украшена листьями аканфа, гирляндой и раковиной, опирается на львиные лапы. Она написана по канонам школы Верроккьо: об этом свидетельствуют чаша для омовения рук и гробница Медичи в Старой сакристии церкви Сан Лоренцо (1472; Флоренция).

Тем не менее Леонардо да Винчи создал собственную стилевую манеру, основанную на несколько иных началах. Он стремился уловить и воплотить в искусстве жизнь в ее квинтэссенции — как подвижное, изменчивое начало, которое вместе с тем имеет очертания и обращено к вечному бытию. Отсюда идея красоты как *gracii*. Этот принцип *grazia* стал отличительной особенностью так называемой третьей манеры, или *maniera moderna*, родоначальником которой стал художник. «Положив начало третьей манере, которую мы будем называть новой, — пишет Вазари о Леонардо, — он помимо смелости и силы рисунка, помимо тончайшей передачи всех мельчайших подробностей натуры именно такими, как они есть, при соблюдении добрых правил, лучшего строя, верных размеров, совершенства замысла и божественной грации и, наконец, проявляя богатейшую щедрость и величайшую глубину в своем искусстве, поистине сообщил своим фигурам движение и дыхание жизни» [4, с. 18].

Эстетика света для Средних веков и, затем, для Возрождения, была связана с неоплатонизмом. В русле этих представлений общую свето-



2. Андреа Верроккьо. Голова женщины. Около 1475
Бумага, черный мел, перо, бистр, белила. 32,5 × 27,2
Лондон, Британский музей



3. Леонардо да Винчи. Этюд для прически Леды. 1505–1506
Бумага, черный мел, тушь, перо. 20 × 16,2
Виндзор, Королевская библиотека

ность карнации и особенно лиц в произведениях Леонардо можно считать отблеском божественного света, сиянием красоты как грации, признаком искусства «третьей манеры». Живопись *maniera moderna* уже не ограничивается моделированием архитектурного единства, а превосходит его, погружая в оптическое целое, обладающее иной, не конструктивной, а нераздельной, органической природой. Это становится основой творческого метода Леонардо в практически изначально, заявляя о себе уже в «Благовещении», его первом шедевре.

Свою *idea della bellezza* Леонардо искал в Природе, в ее творениях. Об этом говорит рисунок к «Благовещению» с изображением лилии (Виндзор, Королевская библиотека)¹, созданный мастером с таким

1 Существует также ряд рисунков Леонардо на холсте, которые исследователи связывают с «Благовещением» из Уффици. Например, рисунок, который стал основой для изображения драпировок стелющихся по траве одежд ангела (Флоренция, Галерея Уффици, Кабинет рисунков и гравюр).

вниманием и любовью к деталям. (Ил. 4–5.) В картине Леонардо лилия в руке ангела, а также цветы и травы, стелющиеся ковром на первом плане, кажутся сотканными из света и тени. В мире Леонардо нет четких границ между предметами, и «живой» ковер из трав и маргариток будто создан из света и теней. Природу мастер воспринимает как непрестанное творение, нескончаемый живой рост и множасьее разнообразие, *varietà*, а ее образцы в его искусстве кажутся воплощением чистого творчества, живопись же — подражанием Божественному акту творения.

«Благовещение» — картина, в которой значимую роль играет цвет, что не всегда характерно для Леонардо. Густой красный тон стелющихся по траве драпировок одеяния ангела становится одним из главных акцентов в колорите. Этот тон усиливает и подчеркивает впечатление от воплощенной в фигуре ангела идеи красоты. Профиль ангела соткан из легчайших светов и теней. Сфумато — дымчатые тени — на веках, в уголках губ создает оттенки настроения, сообщает лицу персонажа выражение неопределенности и загадочности. Следуя традиции флорентийского рельефа в живописи, Леонардо создает свой собственный тип *rilievo*, смягчая контуры и очертания, одухотворяя лица с помощью прозрачных светоносных теней.

Пластически Леонардо решает живописный рельеф гораздо тоньше, мягче, чем это было характерно для флорентийской традиции. Дымка сфумато на лицах, светотень в складках одежд — активная, но проникаемая, светящаяся карнация лиц Марии и ангела сообщают персонажам «Благовещения» эффект живого подобия, тот самый эффект второго Творения, к которому так стремились ренессансные мастера. Пряди вьющихся золотистых волос подчеркивают красоту лиц — мотив, который Леонардо унаследовал от Верроккьо, но, преобразил, сделав более гибким, живым и развил как собственный лейтмотив в живописи.

Смягчая пластику лица ангела, Леонардо добивается тончайших градаций поверхности в духе *rilievo schiacciato*² в не меньшей степени, чем в более поздних работах. Светотень у мастера есть также средство

2 Б. Р. Виппер пишет о *rilievo schiacciato*: «Первые образцы такого типа “живописного” рельефа мы встречаем уже в искусстве эллинизма, позднее он возрождается в творчестве мастеров раннего Возрождения — Гиберти и Донателло. Последнему принадлежит создание особой разновидности “живописного” рельефа — так называемого *rilievo schiacciato*, необычайно воздушного типа рельефа, в котором художник орудуя тончайшими градациями поверхности» [5, с. 187–188].



4. Леонардо да Винчи. Благовещение
Фрагмент



5. Леонардо да Винчи. Лилия
Около 1475. Бумага, охра,
тушь, перо. 31,4 × 17,7
Виндзор, Королевская
библиотека

создания выразительности в лицах, оттенков настроения в мимике, и, в общем, она есть способ претворения движений тела и эмоций в *moti mentali, moti dell'anima*. Светотень является одним из главных средств создания в живописи того оптического синтеза, который отличает стилизованную манеру Леонардо да Винчи. Через это воплощается и принцип *grazia*, основа гармонии и красоты в искусстве мастера.

В своем комментарии к фрагменту из текста хроники Филиппо Виллани о Стефано, ученике Джотто, Э. Пановски замечает, что Виллани хочет «подчеркнуть не то, что художник несмотря на все старания не достиг реальной жизни (ибо не достает дыхания), а как раз наоборот, — и это-то и раскрывает здесь суть дела, — он хочет воздать хвалу изображению за верность природе» [10, с. 144, прим. 95]. Леонардо

идет дальше простой «верности природе», цель Леонардо да Винчи — возможно более полное подобие живой натуре. Мастер передает в искусстве живописи свое понимание живого, одухотворенного начала как образа и идеи красоты.

Идея красоты Леонардо и сам принцип грации, характерный для *maniera moderna*, вырастают из того предельно доступного знания анатомии, которое было достигнуто во Флоренции ко времени Верроккьо. Можно также сказать, что это было искусство, построенное на сложнейшем анатомическом анализе мышц, мускулов и нервов и в то же время на детализированном изучении восприятия, владении глазом как инструментом искусства. Новая манера в живописи была основана на созерцании красоты и позволяла изобразить природу в искусстве живой, воплотить в картине само чувство жизни, саму жизнь как динамику и гармонию. Этот синтез был впервые достигнут именно Леонардо да Винчи.

«Подобно античности (а в конечном итоге мысль об *imitatio* не в меньшей степени является наследием древности, чем мысль об *electio*) Возрождение также требовало от своих художественных созданий верности природе и красоты одновременно, первоначально не видя в этом противоречия», — считает также Э. Панофски [10, с. 46]. Не было в этом противоречия и для Леонардо, отсюда указанное выше труднообъяснимое сочетание эмпиризма и неоплатонизма в методе художника.

Достижения красоты, выдвинутые теорией искусства Ренессанса на основе эстетики Леона-Баттисты Альберти, были отмечены Э. Панофски: «Формальная и объективная правильность, казалось ей [теории искусства], будет достигнута, если художник станет учитывать, с одной стороны, законы перспективы, с другой — законы анатомии, психологического и физиологического учения о движении; красота же, считала она, будет достигнута, если он найдет *bella invenzione*, освободится от несообразностей и противоречий и наделит явление гармонией, понимаемой как рационально определимое *concininitas* красок, качеств и, в частности, пропорций» [10, с. 48]. Также верна эта общая формула и для Леонардо, хотя мастер гораздо глубже связан с более поздними воззрениями Марсилио Фичино и флорентийского неоплатонизма.

Пафос конструирования, присущий Раннему Возрождению, был емко сформулирован М. И. Свицкерской, которая называет итальянскую живопись XV века «живописью-моделированием», структурной моделью, «синтезом архитектуры и скульптуры на основе живописи,

или феноменом живописи пластически-архитектонического склада» [11, с. 18–19]. Картина Кватроченто — структурный аналог мира, не случайно так важна для этого времени идея *varietà*³. Художники стремятся передать все многообразие вещей, и при этом произведения искусства отличает единство, уравновешенность частей в составе целого, *concininitas* — понятие, которое находится в центре эстетических теорий Леона-Баттисты Альберти.

Для Альберти красота «есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, — отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония (*concininitas*), то есть абсолютное и первичное начало природы» («Десять книг о зодчестве», IX, 5) [1, с. 318–319]. Он говорит о том, что в основе красоты лежит гармония: «Кратко мы скажем так: красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» («Десять книг о зодчестве», VI, 2) [1, с. 178]. Красота здесь определяется через гармонию, гармония есть неотъемлемое и обязательное качество красоты, ее суть⁴. Гармония, по Альберти, есть то, что создает красоту, упорядочивая части. «Назначение и цель гармонии — упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту» («Десять книг о зодчестве», IX, 5) [1, с. 318]. Л.-Б. Альберти отличает глубинное, структурное понимание красоты и гармонии. Его *concininitas* относится не только к внешним качествам предмета, но к его сути и смыслу, это начало, лежащее в основе вещи, организующее ее в единое целое.

Для Марсилио Фичино сам человек является гармонией, объединяя в себе земное и небесное. Гармония космоса, универсума сконцентрирована теперь в микрокосме — человеке. Именно человек становится центром неоплатонизма Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы. Через человека неоплатонизм постигал бесконечность Вселенной и обращался к всеобщему. Человек для Фичино — *copula mundi*, скрепа мира⁵,

3 О категории *varietà*, в особенности в связи с Леонардо да Винчи см.: Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.

4 Э. Панофски пишет: «Альберти, а вместе с ним и другие теоретики искусства эпохи Возрождения усматривали сущность красоты в соразмерности и гармонии пропорций, цвета и качеств» [10, с. 51].



6. Леонардо да Винчи. Благовещение
Фрагмент

то есть ему дается то же определение, какое пифагорейцы давали числу. Человек, для Фичино, объединяет все природные и надприродные начала, он — связующее звено между божественным и земным. Человек — гармония духовного, разумного и чувственного начал.

Фичино повествует об этом в своем сочинении «О христианской религии»: «Вещи, которые располагаются над разумной душой, только вечные, те же, которые располагаются под нею, только смертные; а разумная душа отчасти вечная, отчасти смертная» [2, с. 65]. Вместе с человеком небесное нисходит на землю, а земное возвышается.

5 Марсилио Фичино описывает это следующим образом: «И поелику он составляет истинную связь вселенной, — когда переходит в одно, не покидает и другого, но, обращаясь в отдельное, всегда сберегает целое, так что он заслуженно может быть наречен центром природы, средоточием вселенной, всемирным родом, всеобщим ликом, и узам, и скрепой мира (*copula mundi*)» (Theologia Platonica, III, 2) [2, с. 29].



7. Леонардо да Винчи. Благовещение
Фрагмент

В «Благовещении» Леонардо тонкость в живописном воплощении красоты и гармонии неотъемлема от флорентийского гуманизма. В платонизме своего взгляда на Природу мастер связан с эстетикой Марсилио Фичино. У Фичино: «Красота в телах — это более явно выраженное сходство с идеей» [10, с. 150, прим. 121]. Леонардо, так же как и другие мастера Возрождения, стремился в живописи достичь первообраза красоты. Мастер делал это через «очищенность» формы, андрогинность внешности персонажей, а также через совершенство пропорций. Все это, вместе с живым, динамическим началом как основой *idea della bellezza*, есть та квинтэссенция *maniera moderna* в живописи, которая возникла в творчестве Леонардо.

Можно отметить некоторую близость воззрений Леонардо на красоту учению Марсилио Фичино. Для Фичино значима прежде всего одухотворенность красоты, ее глубинный смысл: «Когда мы выносим суждение о красоте, мы находим прекрасным предпочтительно перед

прочими вещами то, что одухотворено, разумно и устроено, дабы через одухотворенность впечатления удовлетворять смыслу красоты, каковой мы имеем в уме, и через телесность отвечать семенному смыслу красоты, каковой мы имеем в природе нашей души. Форма в хорошо оформленном теле так подобна идее, как фигура вещественного строения подобна образу в уме зодчего» (Ficino. Comment. In Plotin. Ennead., I, 6) [10, с. 154, прим. 133].

Леонардо создает особую оптическую систему в живописи, чтобы воплотить все это. Чистая оптика становится потому тем, что создал именно Леонардо-художник. «Открытие “сфумато” в своем последовательном развитии привело Леонардо к достижению, оказавшемуся основополагающим для всей живописи Нового времени и вообще для истории европейской визуальной культуры: к воссозданию средстами живописи эффекта единой оптической среды.

Она стала высшим выражением нового понимания всесторонней целостности живописного произведения, которой стремился достичь Леонардо, целостности не структурной, как у Альберти, основывающейся на гармоническом сочетании составляющих целое частей, а органической, не делимой на элементы, неразъемной вообще, целокупно-слитной и в этом подобной живому, природному, а не сконструированному», — пишет М. И. Свидерская [11, с. 34–35].

В живописи Леонардо возникает то целое, единое, неделимое на части явление — образ, что присуще уже искусству Высокого Возрождения, когда рождается «живопись-созерцание» [11, с. 24]. Для Кватроченто гармония есть структурная категория, это одиночное целое. Леонардо становится первым, кто создает образ Универсума в живописи, предназначенный для созерцания. Образ мироздания становится целью для искусства живописи в этот период. «“Модель мира” в своей элементности, структурности, конструктивности, переживаемая через соучастие в процессе ее созидания, уступает место “образу мира”, или “картине мира”» [11, с. 24].

Образ красоты, гармоничной в своей основе, для Леонардо заключается в целостности и пропорциональности натуры, наделенной одухотворенностью и ставшей объектом созерцания. Все те приемы, которые мастера Кватроченто использовали для миметического воссоздания природной привлекательности в телах, и самих тел вообще, остаются за кадром. Леонардо мог достигать этого вполне сознательно⁶, чтобы затем спрятать всю последовательно выстроенную схему

создания анатомически правильной фигуры под нежным покровом тонкой кожи. В искусстве мастера подобная работа выглядела более убедительно, чем у его предшественников, из-за неповторимой грации фигур и их *moti dell'anima*. Эмоции, передаваемые через движения тела и мимику, претворены в живописи Леонардо со всей жизненной правдивостью.

Леонардо считал душу причиной *moti dell'anima*: «Душа никогда не может разрушиться при разрушении тела, но действует в теле наподобие ветра, производящего звук в органе, в котором, если испортится трубка, не получится у нее больше от ветра хорошего действия» (Tr. 40 v.) [9, Т. I, с. 87–88, фр. 84]. В этом метафорическом сравнении движений души в теле с органом можно увидеть всю ту музыкальность, которой наделял художник пластику своих фигур, естественность их красоты, включающую их в общее целое композиции. Здесь также видится один из ключей к созданию единой оптической целостности картины.

Лицо ангела в «Благовещении» андрогинно, как почти все типы в искусстве Леонардо, и воплощает собой состояние созерцания. Созерцательность, отличающая персонажа этого раннего шедевра мастера, затем станет в его творчестве, своего рода, признаком стилиевой манеры, неотъемлемой чертой художественного мира. Внешность ангела наделена мастером естественностью, живой красотой. Грация фигур Марии и ангела в «Благовещении» связана с тем, что живопись для Леонардо становится искусством, в котором воплощен образ вечной

6 Леонардо описывает этот процесс так: «Сначала нарисуеть ты кости отдельно, и много вынутыми из сустава, дабы лучше различить очертания костей порознь. Затем соединишь ты их друг с другом так, чтобы они ни в чем не отклонялись от первого рисунка, кроме тех частей, которые друг друга закрывают при соприкосновении. Когда это сделано, сделаешь ты прежний рисунок с теми мускулами, которые связывают кости. Затем ты сделаешь четвертый — нервов, которые являются носителями ощущения. Затем следует пятый — нервы, которые движут, или, вернее, дают первым членам пальцев ощущения. И в шестых, сделаешь ты верхние мускулы ноги, в которых распределяются чувствующие нервы. И седьмой пусть будет рисунком вен, питающих эти мускулы ноги. Восьмой пусть будет рисунком нервов, движущих концы пальцев. Девятый — рисунком вен и артерий, располагающихся между кожей и мясом. Десятый и последний должен быть готовая нога со всеми ощущениями. Ты мог бы сделать еще одиннадцатый, наподобие прозрачной ноги, в которой можно было бы видеть все названное выше» (W. An A. 18 r.) [9, т. I, с. 257–258, фр. 401]. Это всего лишь пример того предельного стремления Леонардо к изучению анатомии, которое привело к результатам в рисунке и живописи, непревзойденным до сих пор, и ценным даже для современной медицины (как это происходит с рисунками человеческого сердца).

божественной реальности, доступной лишь чистому видению. (Ил. 6–7.) Оптика в искусстве Леонардо да Винчи служит прежде всего синтезу, целостности всех элементов в картине — композиции, световоздушной среды и фигур, перспективы.

Через светотень фигуры ангела и Марии включены в природную среду пейзажа с горой и морем в дымке воздушной перспективы, виднеющимися сквозь темно-зеленые кипарисы. Сама сцена Благовещения кажется остановленным фрагментом времени, и вместе с тем принадлежит вечному бытию. Для Леонардо душа наделена созерцанием, жизнь в ней — *vita contemplativa*. В это состояние созерцания погружены персонажи мастера, от того так полны внутренней жизни лица ангела и Марии. Юностью, очарованием молодости отличается внешность крылатого вестника, не менее полно юной прелести лицо и фигура Марии. Сама идея красоты для Леонардо связана с юностью. И Мария, и ангел полны *vita contemplativa*, что также делает сцену универсальным образом, приближенным к вечному бытию.

Тип лица Марии был взят художником из флорентийской традиции, но наделен чертами красоты, присущими искусству самого Леонардо. Тип внешности ангела был распространен в мастерских XV века, подобные ангелы в профиль встречаются в скульптурных памятниках Бернардо Росселино (Сан Миньято аль Монте, Надгробие кардинала Португальского, или церковь Сан Стефано дельи Агостини, Эмпולי) и Дезидерио да Сеттиньяно [12, с. 88–89]. (Ил. 8–9.) И тем не менее это во многом личный тип, связанный с искусством самого Леонардо. Мастер придал ему живописную законченность, наделил тончайшей грацией, неуловимой изменчивостью и внутренней жизнью, сделав фигуру предельно органичной и полной естественности. В фигурах Марии и ангела Леонардо хотел воплотить созерцательную, одухотворенную красоту юной жизни.

ГАРМОНИЯ УНИВЕРСУМА В ЖИВОПИСИ ЛЕОНАРДО

Мироздание в искусстве Леонардо предстает как гармоничный Универсум, в котором все сбалансировано и построено на идее красоты как принципе, основе и сути вещей. Чистая оптика, достигаемая техникой живописи с использованием масла, позволяет добиться как тончайших деталей, так и целостности в образной природе картины. Пейзаж с видом на море и окутанную пеленой тумана гору, написанными



8. Бернардо Росселино. Ангел с короной. 1461. Мрамор. Надгробие кардинала Португальского. Фрагмент. Флоренция, церковь Сан Миньято аль Монте



9. Бернардо Росселино. Благословляющий ангел. 1447. Мрамор. Благовещение. Фрагмент Эмпולי, церковь Сан Стефано дельи Агостиниани

по правилам воздушной перспективы, усиливают общее гармоничное «звучание» этого раннего произведения Леонардо да Винчи⁷. Само событие Благовещения благодаря этому приобретает здесь значение универсального характера.

7 Леонардо пишет о воздушной перспективе: «Существует еще другая перспектива, которую я называю воздушной, ибо вследствие изменения воздуха можно распознать разные расстояния до различных зданий, ограниченных снизу одной-единственной [прямой] линией: как, например, 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. Ты знаешь, что в таком воздухе самые последние предметы, в нем видимые, как, например, горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха» (Ash. I, 25 v.). [9, т. II, с. 121–122, фр. 543].

В искусстве мастера Природа полна внутренних, скрытых сил, подвержена изменчивости, динамике. Душа для художника принадлежит при этом миру чистого бытия, приобщаясь к нему через состояние созерцания. Лица в живописи Леонардо обращены через *vita contemplativa* к вечности. В мимике персонажей это выражено в том, что Леонардо наделяет их лица тончайшими эмоциями. Ангел в «Благовещении» не просто загадочен, он показан как образ божественной и надмирной красоты. Легчайшие тени сфумато придают его лицу неуловимо музыкальную (в смысле Боэция — это *musica humana*) гармонию, баланс внутреннего состояния. Ангел не принадлежит земной реальности, и художник показал это живописно, мастер одухотворил его лицо, подчеркнув дымкой светотени, легчайшими светом и тенями его непостижимое, сверхчеловеческое начало. Образ ангела наделяется грацией, динамической, но сбалансированной, будто несколько моментов и состояний показаны как единое целое.

Для Леонардо такой смысл искусства живописи был вполне осознанным. Мастер описывает это так в своем *paragone*: «Живопись представляет тебе в одно мгновение свою сущность в способности зрения тем же путем, которым впечатление получает природные объекты, и притом в то самое время, в какое складывается гармоническая пропорциональность частей, которые составляют целое, угождающее чувству...» И, затем, продолжает в этом своем противопоставлении живописи другим искусствам, утверждая, что поэзия менее достойна, «чем глаз, истинный посредник между объектом и впечатлением, непосредственно сообщающийся с высшей истинностью об истинных поверхностях и фигурах того, что появляется перед ним; они же порождают пропорциональность, называемую гармонией, которая сладким созвучием веселит чувство, так же как пропорциональность различных голосов — чувство слуха» (Т. Р. 23) [9, Т. II, с. 65, фр. 469]. Леонардо ставит живопись над музыкой и поэзией, считая, что в картине гармония частей есть одновременно показанное единое целое, чего нет в поэзии, и это целое не умирает и длится, что не присуще музыке. Так, поэт, в отличие от живописца, пользуясь словами, разделенными во времени и не наделяемыми одновременно образом картины, «не может сложить из них гармоническую пропорциональность, которая складывается из божественных пропорций» (Т. Р. 23) [9, Т. II, с. 66].

Спор, или *paragone*, живописи с музыкой для Леонардо явно был осознанной целью. Используя свое знание музыкальной культуры,

мастер наделял искусство живописи чертами музыкальной гармонии. Здесь важно отметить, что Боэций повлиял не только на эстетику Леона-Баттисты Альберти. Следы влияния Боэция как значимой общекультурной традиции мы видим и в представлениях об искусстве Леонардо да Винчи. Созданное Боэцием на основе античных представлений учение о гармонии было одним из важнейших, унаследованных Ренессансом, учений об основах Универсума, и для Леонардо эстетика Боэция была, вероятно, значима в не меньшей степени, чем для всех остальных мыслителей эпохи.

Сочинения Боэция (480–525) были одним из главных источников знакомства с античностью для западного Средневековья, так же как и его переводы Евклида, Никомаха, Птолемея и других авторов. Боэций сыграл важную роль в передаче пифагорейской музыкально-математической теории о мировой гармонии Средним векам: от него идет целая традиция в определении музыки. Боэций в трактате «Наставление к музыке» в соответствии с античной схемой разделит музыку на мировую (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*), и эта классификация (или, позднее, несогласие с ней) есть в трактатах всех средневековых авторов.

Мировая музыка, по Боэцию, — то, что мы видим в самом небе, или в сочетании элементов, или в разнообразии времен года. В основе концепции мировой музыки лежит античная теория гармонии сфер. Эту теорию соответствия интервалов в гамме тонов и в порядке планет развивали неопифагорейцы I века до н. э. на основе «Тимея» и «Законов» Платона. Вкладом Макробия, Боэция и Марциана Капеллы стало создание модели мировой гармонии, в которой каждая сфера соответствовала определенной науке. Эта схема космоса получила свою новую жизнь у мыслителей Ренессанса, особенно среди флорентийских неоплатоников.

В соответствии с учением Боэция, изложенном в его «Наставлении к музыке», в небесном кружении не может отсутствовать должный порядок модуляции. Так же и различия и противоположные силы четырех элементов не могли бы образовать единое тело, если бы не соединяла их гармония⁸ [7, с. 253]. То же самое относится и к человеческой музыке: бестелесную живость разума с телом соединяет согласие и некая температура [7, с. 253]. О способности улавливать гармонию Боэций пишет, что она имеет двоякого рода суждение: одно — посредством которого при помощи ощущений она схватывает различия слышимых звуков,

другое — посредством которого она на основе этих различий рассматривает общий строй и меру [7, с. 257].

Очень важно, что Боэций считал подлинно музыкальным абстрактное чувство гармонии, улавливающее в консонансах математические законы, управляющие космосом. Теория музыки и математика ставилась Боэцием выше инструментальной музыки.

Что касается самой гармонии, то в «Наставлении к арифметике» Боэций определяет ее в русле пифагорейской традиции как «единение многого и согласие разногласного»: «...все, слагающееся из противоположностей, объединяется и сочетается некоей гармонией» [7, с. 258]. Так, в числе противоположности — чет и нечет — «смешиваются в некоей дружбе и родственности, и, благодаря форме и власти этого единства образуют единое тело числа» [7, с. 258]. Боэций здесь опирается на пифагорейское представление о числовой сущности гармонии, к чему добавляет определение гармонии согласно античному пифагорейцу Филолаю — как единства предельного и беспредельного. Определение Боэция обобщает опыт античной эстетики.

Musica mundana становится той темой, которая вместе с сюжетом, или иконографической схемой, воплощена в образе «Благовещения» Леонардо. Образ гармонии мироздания как *musica mundana* вполне мог быть воплощен Леонардо сознательно: учение о мировой музыке было широко известно в то время. Образ созерцания был создан Леонардо живописно через светотень, колорит, композицию, подчиненных общей единой интонации красоты высшего вечного бытия.

Musica humana выражена мастером в фигурах персонажей «Благовещения». Художник в самой Природе, в живой красоте видит ее первообраз, прообраз, и поэтому наделяет натуру чертами идеала. Идея красоты как грации в «Благовещении» при этом наполнена скрытым движением, отчего возникает естественность в фигурах ангела и Марии, их удивительное сходство с живой натурой.

В «Благовещении» Леонардо да Винчи есть ощущение общего остановленного движения. Можно предположить, что здесь действует

8 Как «целое всегда сообразно и согласно само с собой, так и в музыке мира, как видно, не может быть ничего настолько чрезмерного, чтобы оно своей чрезмерностью разрушало другое... Ибо зима скрепляет, весна распускает, лето сушит, осень делает зрелым, и времена года поочередно либо сами приносят свои плоды, либо способствуют тому, чтобы другие приносили плоды» [7, с. 253].

еще та идущая от Средних веков иконография *жестов приема и передачи*. «Можно попытаться выделить также иконографическую формулу диалога, когда фигуры обращены друг к другу, когда они вступают друг с другом в контакт без посредства центрального звена. Независимо от того, какой именно сюжет представлен, в этой формуле воплощено одно и то же содержание — передача благой вести (благодати, благословения, откровения — все это варианты одной и той же смысловой ситуации)» [6, с. 36]. В сцене «Благовещения» Марии этот диалог представлен в самой непосредственной форме, в прямом смысле передачи Благой вести, откровения.

Этой традиционной иконографией Леонардо связывает фигуры переднего плана в единую композицию. При этом традиционные жесты становятся чем-то большим, нежели они всегда являли собой прежде. Мастер наделяет эти жесты почти музыкальным пластическим единством, неразрывной связью через то, что это *moti dell'anima*. Средневековая формула получает ренессансную интерпретацию. Вьющиеся волосы, легчайшее оперение крыльев, поднятая в благословляющем жесте рука дают представление об ангеле как об остановленном движении, некоей тайной динамикой создается сама выразительность этой фигуры. Мария, напротив, статична, она воспринимает послание загадочного вестника. Мы видим это не только в постановке фигур или через жесты, но почти как музыкальную интонацию, что напоминает о *musica humana*.

В не меньшей степени гармоническую целостность создает в «Благовещении» Леонардо перспектива. У мастера в начале его карьеры как художника был свой, сходный с Альберти, метод построения перспективной конструкции. Как и Пьеро делла Франческа, Леонардо был увлечен проблемой сокращения величин в перспективном построении. Как и для Пьеро, для него эта проблема была связана с пропорциями. «Подобная система пропорционального сокращения убеждала Леонардо в том, что он имеет дело с формой визуальной науки о гармонии, при которой мастер перспективы формирует свои “интервалы” так же, как “музыкант делает со своими нотами”», — пишет М. Кемп [15, с. 46]. Леонардо сознательно ставил перед собой цель использования музыкальных приемов в живописи: «И если бы ты сказал, что музыка состоит из пропорции, то именно ею я проследил живопись, как ты увидишь» (Ash. I, 23 r.) [8, с. 79, фр. 31*34].

Леонардо в «Благовещении» использует метод, близкий Альберти и Донателло, что видно по тому, как перспектива первого плана основана

на сокращении плиток пола и ортогоналей, заданных архитектурой за спиной Мадонны. Применение такого метода вполне естественно для Леонардо, еще находившегося в тот период в контакте с мастерской Андреа Верроккьо, который был непосредственно связан как скульптор с Донателло и Гиберти.

Можно сказать, что с точки зрения владения перспективой Леонардо в «Благовещении» мыслит как наследник мастеров первой половины Кватроченто и теории искусства Альберти. Он привносит в этот метод свое личное понимание перспективы, наделяет ее родством с приемами музыки. Интервалы перспективных сокращений для него должны не просто формально напоминать музыкальные (это было и у Альберти), но в живописи визуально гармонизировать пространство и композицию [9, т. II, с. 118–120, фр. 536–540].

Новаторство Леонардо в перспективной конструкции «Благовещения» не только в этом. «Новизна заключается в большей осознанности внутреннего противоречия, таящегося в системе ренессансной живописной перспективы: до поры никем не замечавшегося совмещения в пределах единого зрительного луча зоны ближнего зрения, буквально предлежащей глазу наблюдателя, и далекого, панорамного видения, требующего перемещения на иную, парящую над пространством точку зрения»⁹ [11, с. 35]. Ближнему, переднему плану со сценой «Благовещения» противопоставлен дальний план — гора у моря в воздушной перспективе и виднеющиеся сквозь темно-зеленые кипарисы бесконечные дали пейзажа. (Ил. 10.) Подобно живописцам Кватроченто Леонардо показывает сцену на фоне Универсума, тем самым объединяя микрокосм и макрокосм. Противоречия снимаются живописно, при всей сложности этого нового приема: через световоздушную среду, делающую пейзаж единым целым и вблизи, и вдали, так достигается предустановленная гармония человеческого и природного в мироздании на уровне образа в произведении искусства.

В живописи «третьей манеры», или *maniera moderna*, родоначальником которой Джорджо Вазари считает Леонардо да Винчи, возникает образ мира, гармоничного, в своих основах, Универсума. Структурное организующее начало сменяется единством всех элементов картины,

⁹ М. И. Свидерская отмечает [11, с. 41, прим. 29], что термины «ближнее зрение» и «далевое видение» используются, возможно, впервые в статье Х. Ортега-и-Гассета «О точке зрения в искусстве».



10. Леонардо да Винчи. Благовещение
Фрагмент

целостностью, неделимой на части. В живописи Леонардо да Винчи возникает чистая оптика как средство воплощения образа мироздания именно как картины мира, а не архитектурной, структурной модели, что было характерно для эпохи Кватроченто. Живописная техника с использованием чистого масла позволила мастеру с помощью сфумато и не только достигать невиданной ранее оптической цельности.

Даром художника можно считать его способность использовать свои познания в области музыки в отношении гармонических пропорций; эстетические принципы искусства Леонардо в не меньшей степени связаны с музыкальной культурой Ренессанса. Опираясь на свои музыкальные познания, мастер преломляет в живописи общеизвестные для культуры эпохи представления о *musica humana* и *musica mundana*. В «Благовещении» из Уффици художник воплощает образ предустановленной гармонии и его собственной, личной идеи красоты. Секретом Леонардо как ренессансного мастера было то, что частное, личное и всеобщее не находилось для него в противоречии, но объединялись в некое целостное начало, являли собой нерасторжимый синтез.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Т. I. Текст. М.: Изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935.
2. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.
3. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. II. М., 1963.
4. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. М., 1970.
5. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2004.
6. Данилова И. Е. О роли иконографических и композиционных формул в итальянской живописи Кватроченто // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М.: Советский художник, 1984.
7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М.: Искусство, 1962.
8. Книга о живописи Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935.
9. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. В 2 т. М. — Л.: Academia, 1935. Т. II.
10. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002.
11. Свидерская М. И. Караваджо. Первый современный художник: Проблемный очерк. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.

12. Baldinotti A. Lo specchio e l'orizzonte. L'Annunciazione di Leonardo, dal museo degli Uffizi al "museo" della bibliografia/L'Annunciazione di Leonardo. La Montagna sul Mare. A cura di A. Natali. Milano: Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000.

13. Brown D. A. Leonardo da Vinci: Origins of a Genius. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

14. Kemp M. Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man. Oxford University Press, 2006.

15. Kemp M. The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. New Haven and London: Yale University Press, 1990.