

Марина Сви́дерская

Понятие «ничто» в мировоззрении Леонардо да Винчи. К проблеме времени в итальянской живописи Возрождения

Статья посвящена природе творческого гения Леонардо и его исторической роли. Зачинатели отечественной научной традиции подобной направленности, подготовившие двухтомник «Избранных произведений» мастера, А. К. Дживелегов и В. П. Зубов, отвечая на вопрос, кем был Леонардо — художником или ученым, утверждали, что его фигура знаменует собой переход от гуманистической и художественной стадии Возрождения к научной. В статье, напротив, развивается взгляд на Леонардо как создателя новой, оптической живописи, определившей господство станковой картины на несколько столетий вплоть до авангарда; художника, осуществившего на ее основе универсальный образный синтез такой полноты и масштаба, что он стал фундаментом нового этапа в развитии всей культуры Ренессанса — Высокого Возрождения, а также соединил в себе ценности, позволяющие различить в его создателе, не только ученого, но и философа.

Ключевые слова:

ученый, художник, созерцание, время, длительность, вечность, «теперь», «ничто».

В предисловии к изданию «Избранных произведений» Леонардо да Винчи (М.-Л.: Academia, 1935), озаглавленном «Леонардо и Возрождение», А. К. Дживелегов, ссылаясь на интерес итальянских художников к точным наукам — увлечение геометрией, оптикой, «математикой вообще» [4, с. XVII–XIX], указывая, что в «Комментариях» Лоренцо Гиберти оптике посвящена почти целиком вся третья часть, что в трактатах Франческо ди Джорджо Мартини и Пьеро делла Франчески, особенно последнего, вопросы математические играют огромную роль: от него пошел Лука Пачоли и прочие, — полагает, что Леонардо знаменует собой *переход Ренессанса от гуманистической и художественной стадии — к научной*. Леонардо, по его мнению, предпочитал научные и технические проблемы, но не находил простора для их осуществления: этому мешали разнообразные беды его времени, «итальянские войны» (1492–1559), упадок коммунального уклада и прочие. В искусстве ситуация Леонардо также не благополучна: он не любил работать на заказ, опасаясь профессионального риска; при дворах правителей тоже не мог заниматься тем, чем хотел. Был мыслителем по преимуществу, одиноким, вне морали и тому подобное.

В. П. Зубов в статье «Леонардо-ученый», предпосланной разделу «Наука» того же издания, высказывается еще решительнее, отмечая как важную черту Леонардо «покинутость на самого себя» и свойственное ему презрение инженера-практика к гуманистам как «цитатчикам» [4, с. 32]. Однако анализ научных взглядов Леонардо, изложенных Зубовым, позволяет, как представляется, сделать несколько иные выводы.

«Пафос его, исконный и основной, — в утверждении естественного чуда, чудесности естества», — пишет Зубов [4, с. 22]. С этим связано присущее Леонардо очень живое ощущение окружающего — Природы, Земли как явления органического. Земля, утверждает Леонардо, «огромное живое существо, имеющее кровь, жилы и другие жизненные органы», неподвижное, сравнимое с китом, дельфином и рыбами. Земля растет,

все пожирая [4, с. 20 (295, 393, 384, 383)¹]. Придется ждать Кеплера, замечает исследователь, чтобы встретить вновь столь же яркие страницы геомифологии. Издесь не просто аналогия или иллюстрация, ибо на аналогии Земли и человека Леонардо строит свои доказательства: то же, что движет кровь к вершине головы, влечет и воду на вершины гор [4, с. 20 (289)]. «...мы можем сказать, — продолжает Леонардо, что у Земли есть растительная душа, и что плоть ее — суша, кости — ряды взгромоздившихся скал, из которых слагаются горы; сухожилия ее — туфы; кровь ее — водные жилы; заключенное в сердце озеро кровавое — океан; дыхание, приток и отток крови при биении пульса — есть то же, что у земли прилив и отлив морской, а теплота мировой души — огонь, разлитой в земле; местоположением же души растительной являются огни, которые по различным местам Земли источаются в минеральные воды, серные ключи и вулканы — как Монджибелло в Сицилии и других многих местах» [4, с. 193 (295)]. Земля превращается у Леонардо в синоним всеильной Природы. Так, в тезисе 75 он говорит сначала о природе, затем незаметно подменяет ее землей: «Эта земля...»

И это, заметим, не простая оговорка. Здесь интуитивно проговаривается эпохальная мировоззренческая ситуация Возрождения: античный, прекрасно оформленный, живой телесный космос, ликом которого был небесный свод со звездами, и трансцендентный умпостигаемый и символический, бесконечный, как христианский Бог, средневековый универсум, в их обоих веками утверждавшейся функции неподвижной, вечной основы философского онтологизма и образа бытия, уступает место так же причастному космосу, обширному миру, доступному, однако, непосредственному наблюдению, познанию и опыту. И это меняет все.

Птолемеевская умозрительная конструкция из концентрических сфер вскоре уступит место «картине мира», наделенной качествами наглядности и очевидности, инструментом постижения которых становится человеческий глаз, а наукой, синтезирующей результаты, добытые его усилиями, устами Леонардо, создавшим апологию глаза, объявляется живопись. Закономерно, что апофеозом живописи как искусства оказывается станковая картина, главное достижение Ренессанса в художественной сфере, беспрецедентная новация, воплощение

творчества как такового, как создания новой реальности и реализация типологии Возрождения как «культуры = творчества» (по Л. М. Баткину).

Роль Леонардо в ее создании — определяющая, никак не исчисляемая количеством созданных им немногих произведений. Совершенный им переворот заключался в том, что светотень, рождавшая в живописи Кватроченто эффект выпуклого изображения и помогавшая создать иллюзию глубинного пространства с расположенными в нем объемными телами, была преобразована мастером в две самостоятельные, освобожденные от предметности, бестелесные стихии — свет и тень. Они были истолкованы Леонардо не как элементы пластической формы, а как феномены окружающей среды. Их взаимодействие неисчерпаемостью своих модуляций позволило наполнить пустоту перспективно построенного пространства движением — богатством тончайших переходов (поистине на квантовом уровне) светлого и темного и тем самым одухотворить его, наделить ощущением всепроникающего и всеохватывающего единства, добиться нового уровня художественной целостности произведения. Тем самым мастеру удалось достичь более полного и органичного отражения жизни, а также создать эффект едва уловимых вибраций, способных резонировать чувства.

Это была новая, оптическая живопись, превратившая художественное изображение в невиданное ранее по полноте и жизненной достоверности зрительное впечатление, а саму живопись, отныне с использованием техники масла, в неразделимую тончайшую ткань.

Леонардо шел к этому постепенно, и как живописец-виртуоз, и как исследователь. Известный отрывок 72 на первый взгляд связан с характерной для Кватроченто мыслью о разнообразии сущего — его *varietà* — представлением, которое Л. М. Баткин считал основополагающим для ренессансного сознания. «И столь природа усладительна и неистощима в разнообразии, — пишет Леонардо, — что среди деревьев одной и той же породы ни одного не найдется растения, которое вполне походило бы на другое, и не только растения, но и ветвей, и листьев, и плода не найдется ни одного, который бы в точности походил на другой» [4, с. 83 (72)]. Здесь речь идет, однако, как представляется, не о разнообразии родов и видов вещей реального мира, как у Альберти или Манетти, а о неистощимом, бесконечном разнообразии внутри одного вида.

Это углубление знания соотносится с изменением восприятия и самого характера образного мышления. В искусстве живописцев

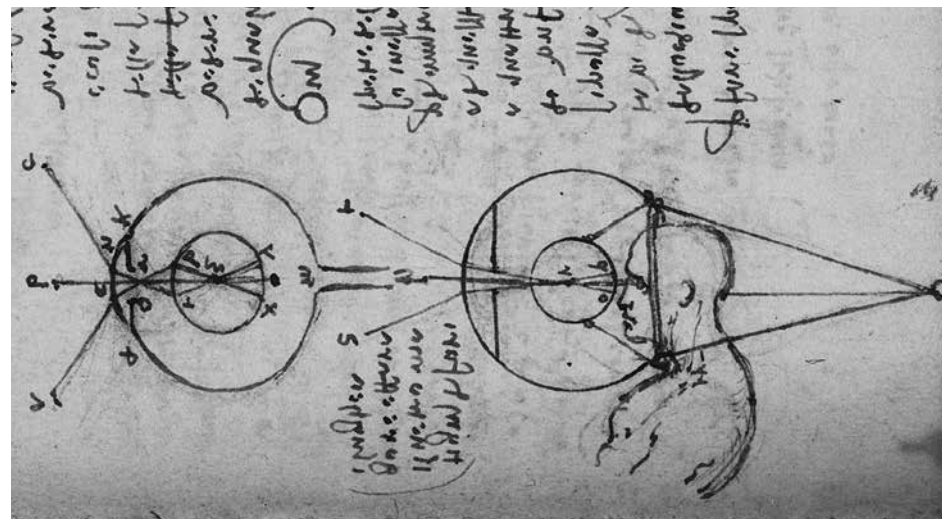
1 Здесь и далее в скобках указаны номера отрывков.



1. Леонардо да Винчи. Глаз в профиль. Около 1490
Бумага, тушь, перо. 3,5 x 2,4
Королевское собрание, Виндзор

итальянского Кватроченто второй половины века, кульминируя в искусстве Леонардо, постепенно складываются предпосылки нового этапа в истории искусства Ренессанса, получившего название «Высокого Возрождения», или, как определил эту стадию Вазари — *maniera moderna*.

Существо этого сдвига составило, во-первых, заметное исчерпание творческого потенциала, связанного с «активной переработкой самого разного культурного материала» (Л. М. Баткин) в период Проторенессанса, Треченто и Кватроченто. В применении к пространственным искусствам этот «материал» составили (по В. Н. Лазареву) четыре основных компонента. Не первый, но главный из них — веками находившееся в непосредственной доступности, но лишь теперь осознанное как национальное наследие итальянцев, искусство античности в его ориентированности на человека и на реальность, на *подражание природе*: ордерная архитектура, статуарная и рельефная пластика прекрасного тела, классический пропорциональный строй. Затем — навыки Средневековья, со-



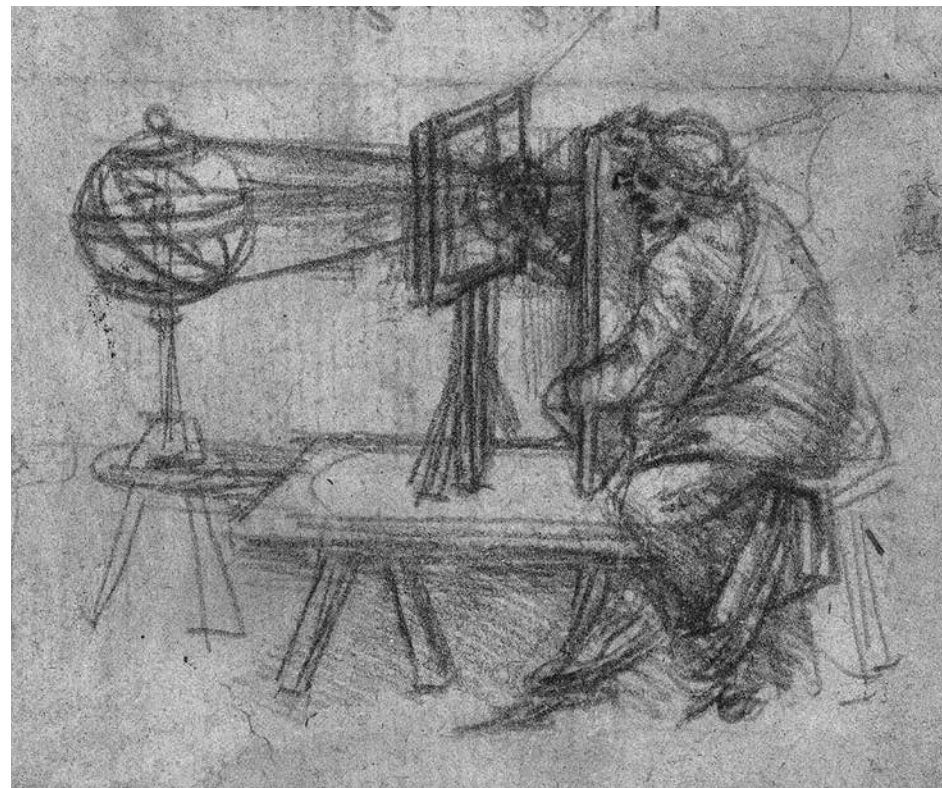
2. Леонардо да Винчи. Схема глаза и траектория зрения
Около 1508–1509. Фрагмент
Библиотека Института Франции,
Париж, Ms. D, f. 3v.

храняющие значение живой почвы, порождающей матрицы для нового мышления. Отсюда исходят базиликальный тип храма со сводами, опирающимися на столбы и стены, римская арка и стихийная мощь камня, присущие романике. Далее — скелетоподобная готическая нервюрная конструкция, создавшая сквозной, с взлетевшими до небес сводами и башнями, окрашенный разноцветьем витражей «храм света» аббата Сугерия, населяющая это светоносное колористическое многоголосие, вторящее многоголосию музыкальному, скульптура, стремящаяся к тотальному одухотворению и развоплощению телесности, к победе духа над материей. А также четвертый компонент: монументальная фресковая, мозаичная, и, особенно, иконописная традиция Византии с ее утонченной плоскостностью, впервые утвердившей «субстанциальное единство фигур и пространства» (Э. Панофский), с линейной изощренностью, богатством колорита и золотом цветных, светоносных стеклянных смальт, а также тысячелетней историей христианского изобразительного канона, с его развитой иконографией.

На протяжении более двух столетий, до рубежа XV–XVI веков, упомянутая выше «переработка» этого «культурного материала» осуществлялась всеми видами пространственных искусств: архитектурой мастеров инкрустационного стиля XI–XIII веков, трудами Арнольфо ди Камбио в XIV и Брунеллески в XV веках, скульптурой Николо Пизано в XIII, Донателло и Гиберти в XV столетиях. Но более всего живописью, создавшей усилиями Джотто, Мазаччо и их последователей, на своей основе (изображения как иллюзии на плоскости) качественно новый «синтез искусств» – архитектуры, скульптуры и собственно живописи. Синтез невиданной ранее природы: не предметно реальный, на базе архитектуры (в виде городского собора как его эстетического максимума в эпоху готики), а *иллюзорный*, осуществленный в пределах также всецело новой, иллюзорной же художественной формы. Именно картина доступными ей средствами сумела воплотить этот важнейший в культуре Возрождения этап, реализовав познавательные и миростроительные, созидательные устремления эпохи как процесс прямого конструирования, предметного делания для достижения результата, призванного стать не только суммой знания о мире, как он есть, но и итогом его преобразования в соответствии с идеалом: с критериями совершенства, гармонии и красоты (Л.-Б. Альберти).

Раннеренессансная картина, воплощающая образ-микрокосм, образ-модель, во всем подобный миру большому – это подобие основывается на математически объективированных «науке перспективы» и «науке о пропорциях» – может по праву рассматриваться как историческая преемница иконы, будучи генетически непосредственно с ней связанной. И если о. П. Флоренский полагал возможным назвать икону «мировой формулой бытия», каковой для культуры Средневековья она, вне сомнения, и являлась, то созданная Ренессансом картина, вопреки всей уничижительной критике, обрушенной на нее скорбящими по «Средневековью, которое мы потеряли», принимает на себя ту же роль для западноевропейской культуры Возрождения, Нового и Новейшего времени.

Благодаря воплощенному в ней «математическому структурализму» (А. Ф. Лосев утверждает в учении Л. Б. Альберти о красоте «структурно-математический характер моделей и зависящих от них произведений искусства» [5, с. 283]), присущему Раннему Возрождению, непосредственности пафоса созидания как прямого вещественного архитектурного делания, вовлекающего в себя восприятие зрителя,



3. Леонардо да Винчи. *Камера обскура* 1480. Codex Atlanticus, f. 5r. Фрагмент
Амброзианская библиотека, Милан

который вместе с художником переживает живописную реальность как *процесс* «утверждения колонн», «выведения сводов», подчинения динамике перспективы пространства, всегда устремленного «в бесконечную даль» [5, с. 295], ренессансная картина уподобляется собираемой из деталей архитектурной *модели*, а процесс ее создания – *моделированию*. Отсюда важнейшим свойством итальянской картины XV века становится «явленность оформляющего жеста» (А. Г. Габричевский: экспрессивные функции изображения в живописи выражают «самый процесс своего начертания», «линия характеризуется как нанесенная,

как результат того или иного способа ее ведения, в котором выражается индивид творческого акта» [2, с. 128].

Это свойство, пронизательно отмеченное исследователем, было воспринято, как откровение, деятелями молодого авангарда на рубеже XIX–XX веков, различивших в так называемых примитивах значительную степень независимости от задач воспроизведения внешней данности наличного бытия и присутствие акта свободной воли живописца, озабоченного созданием самодовлеющей художественной реальности по законам красоты. Интуицией творцов радикально нового видения они угадали то, что философ сформулировал много позже: «Возрожденческая эстетика, — пишет А. Ф. Лосев, — не хуже античной проповедует подражание природе. Однако, всматриваясь в эти возрожденческие теории подражания, мы сразу замечаем, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник. В своем произведении художник хочет вскрыть ту красоту, которая кроется в тайниках самой природы. Поэтому художник здесь не только не натуралист, но он считает, что искусство даже выше природы. Сначала художник на основании своего собственного эстетического вкуса отбирает те или иные тела и процессы природы, а уж потом подвергает их числовой обработке. Вся эта возрожденческая *числовая вакханалия* говорит отнюдь не о первенстве природы, но о первенстве *художественного чувства*. Отсюда, например, прославленные произведения итальянских колористов, люминаристов и стереометрических живописцев, едва ли превзойденные последующим искусством. У теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как бог творил мир, и даже совершеннее того. Здесь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который *творит по своим собственным законам*» [5, с. 57–58]. При некоторой модернизации творческого процесса художника Возрождения, как он представился ученому, ценной оказывается содержащаяся здесь идейно-эстетическая перспектива от мастеров Кватроченто к Новому времени и современности.

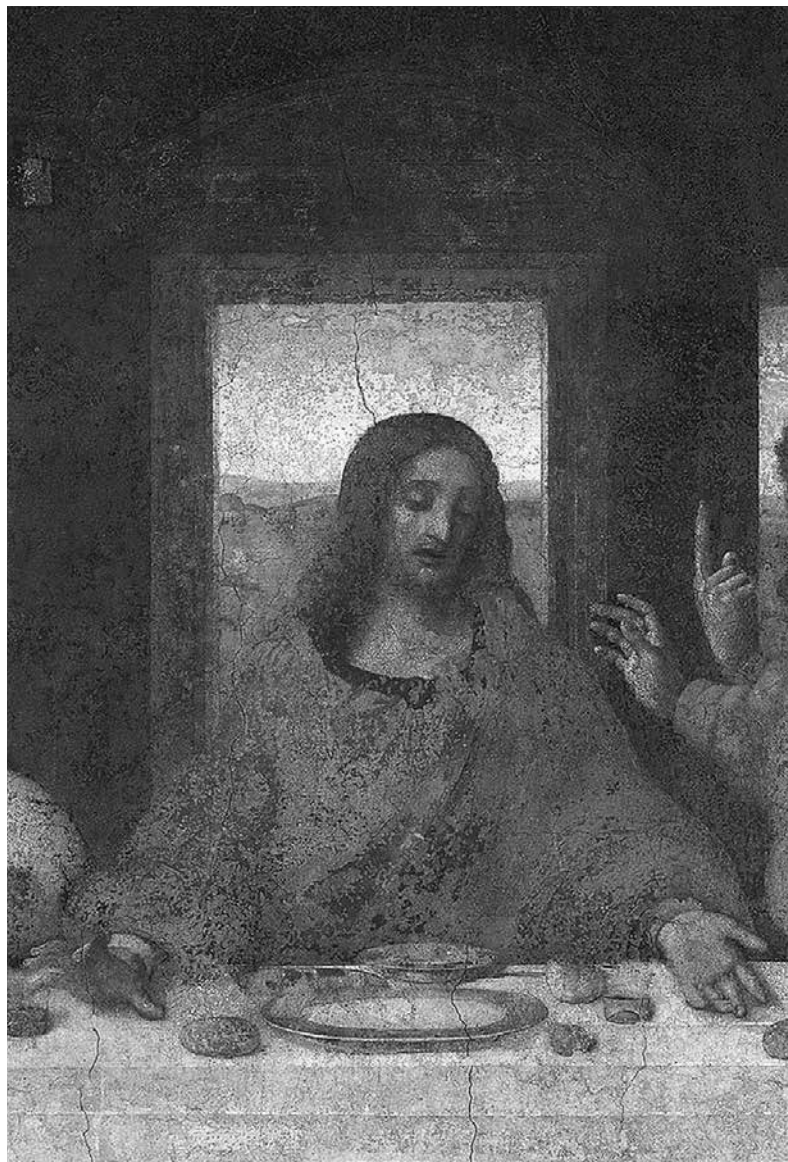
Что касается «оптической» живописи Леонардо, то она возникает на основе достижений мастеров Раннего Возрождения. Однако их колористические, стереометрические, люминистические завоевания, их «математический структурализм» и «числовая вакханалия», математика перспективы и пропорций, сохраняясь, погружаются в подвижную, всеохватывающую светотеневую среду и «затишают» в ней.

Самостоятельная образная энергия каждого из этих отдельных «голосов» замирает, становясь фоном, наподобие генерал-баса, для определяющей роли невещественной, текучей образной стихии, сотканной из света и тени, взаимодействующих не на основе многоголосия, а скорее, еще не родившегося в музыке симфонизма. Ценности этой живописи требуют уже не мысленного *соучастия* в процессе творческого созидания, предметного делания, а дистанцированного и всецело зрительного, духовно-интеллектуального постижения. Живопись Леонардо — это первая фаза существования того нового этапа в истории искусства итальянского Возрождения, который Вазари, как мы помним, назвал *maniera moderna*. За этим названием стоит новое восприятие, ориентированное на более широкий горизонт, не исключительно на человека, всегда расположенного на переднем плане, с миром, как сопровождающим его фоном, а на образ Природы, приобретающий космический масштаб, требующий особо пристального всматривания и освоения не только познанием и построением, но также *воображением и чувством*.

В связи с этим, происходящим со вступлением в эпоху Высокого Возрождения переходом к *напряженному взглядыванию*, к *переживанию мира как тайны и как чуда*, волнующего своей непостижимостью, и к попытке его отражения не в разнообразии частей, а в схватывании его как *целого* следует, как нам кажется, искать значение известного эпизода с пещерой в рукописях Леонардо:

И увлекаемый жадным своим влечением, желая увидеть великое смешение разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, среди темных блуждая скал, подошел я к входу в большую пещеру, перед которой на мгновение, остановясь, пораженный, и оперев усталую руку о колено, правой затенил я опущенные и прикрытые веки. И когда, много раз наклоняясь то туда, то сюда, чтобы что-нибудь разглядеть там, в глубине, но мешала мне в этом великая темнота, которая там внутри была, пробудились во мне чувства: страх и желание; страх перед грозной и темной пещерой, желание — увидеть, не было ли чудесной какой вещи там, в глубине [4, с. 67 (51)].

В высказываниях Леонардо проявляется новое чувство самости, силы, нерукотворности природы, ее нерушимой целостности, ее противостояния человеку не как материала для преобразования



4. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря
Около 1495–1498. Фрагмент
Санта Мария делле Грации, Милан

и делания, а как объекта постижения духом, мыслью в акте проникновенного, пристального наблюдения, *созерцания*.

Созерцание — философская категория, в общем виде обозначающая «чувственную ступень познания». Философская традиция в более конкретном и определенном аспекте различает две основные традиции ее истолкования, обе связанные с понятием *интуиции* (что выражено в языках: лат. — *intuitio*, нем. — *Anschauung*). Первое понимание восходит к Платону, «у которого созерцание выступало как внечувственное познание идей и составляло основу познания «по истине». То есть у Платона созерцание было актом, в процессе которого совершался переход, восхождение, от чувственного впечатления в сферу сверхчувственного понимания, постижения истины о вещи, по Платону, противостоящей миру конкретных индивидуальных вещей и принадлежащей к миру идей, умопостигаемых или интуитивно схватываемых *общих первоначал бытия*.

Второе понимание связано с именем Канта, который противопоставлял созерцание *мышлению* и *ощущению* и трактовал его как «представление о единичном предмете, которое должно подвергаться в познании категориальной обработке». Иначе говоря, созерцание по Канту, не являясь ни мышлением, ни ощущением, оказывается состоянием первичного непосредственного соприкосновения с «единичным объектом», неким касанием, отличающимся принципиальной неопределенностью, которая для того, чтобы превратиться в акт познания, должна быть преодолена — «подвергаться категориальной обработке» и тем самым выйти на уровень понятия.

Шопенгауэр, полемизируя с Кантом, приписывал созерцанию «неосознаваемое интеллектуальное содержание» и считал его «первичным» *представлением*, а *понятие* — «вторичным». В феноменологии Гуссерля рассматриваются оба вида созерцания — эмпирическое (сознание об индивидуальном предмете) и «эйдетическое», предметом которого является *сущность* («эйдос»).

В. П. Филатов, на статью которого о созерцании (2010) мы опираемся, полагает, что «в трактовке эйдетического созерцания Гуссерль продолжил линию Платона» [7], признав — согласимся с этим — за созерцанием вслед за эмпирической фазой выход на уровень сущностей, то есть *предельных оснований*, идей, широких обобщений.

В отечественной традиции наиболее плодотворным в настоящем контексте представляется формулировка, данная А. Г. Раппапортом.

охарактеризовавшим кинематограф как сочетание созерцания и зрелища, где созерцание неподвижно и направлено на *сущность вещей*, а зрелище пронизано движением [6, с. 204].

Обратим внимание в этой связи на общепризнанное, устоявшееся в науке об искусстве различие живописи Раннего Возрождения с ее более непосредственным и остро выраженным эмпиризмом, завоеванием для ума и глаза все большего количества объектов наблюдения и воспроизведения их с особенной отчетливостью, красочностью, предметной убедительностью, удовлетворяющей стремлению к передаче всего разнообразия мира, его *varietà*, — и искусством Высокого Возрождения, напротив, стремящегося растворить полноту обретенного частного знания во всеобъемлющем *синтезе* предельного, универсального обобщения.

Мы знаем это со времен «Классического искусства» Я. Бурхардта, узнаем этот синтетизм в титанической пластике Микеланджело, концентрированная энергия которой не только грандиозно растит масштабы тел, но и распаивает для них мировое, не подчиняющееся перспективе пространство; угадываем его в непрерывной, долгой линии Рафаэля, поглощающей своей чистотой и уверенностью все предшествующие поиски и ошибки многих поколений художников, преодолевающей не только их порой заметное косноязычие, но и трепет, эмоциональную вибрацию, субъективность почерка Боттичелли, заступающей их величавым, гармоническим, образцовым результатом; это также колорит Тициана — воплощение «лучезарности бытия» (Б. Р. Виппер) в своей онтологичности, всеобъемлющем богатстве звучаний и многообразии модуляций, ставший отождествлением самих возможностей живописи как искусства на все времена; знаменитая пирамидальная композиция Леонардо тоже вклад в достижение подобного итога. И все же о чуде высшей стадии развития искусства итальянского Возрождения мы еще знаем не все, и, пожалуй, есть, что возразить известному положению М. В. Алпатова, превознесшего эстетические качества живописи Раннего Возрождения, его предметную убедительность, конкретность, реалистичность и обвинившего эпоху Рафаэля в искусственности, условности и ложном пафосе [1].

Возникновение подобного духовно-интеллектуального восприятия в рамках живописи-созерцания, ориентированного на сущность вещей, и итоговый образный и познавательный синтез, рождает у Леонардо планетарный взгляд на Землю и Природу: «Земля, одна из звезд», «земля — звезда, почти подобная Луне», есть многие звезды, «которые во много

раз больше той звезды, которой является земля с водой» [4, с. 193 (296), 179 (276)]. Одной из таких звезд является Солнце. Тезис 277, написанный отдельно и более крупным почерком, гласит: «Солнце не движется». Этот вывод сделан до Коперника. И еще о Солнце: «...во вселенной не вижу я тела большего и могущественнейшего, и его свет освещает все небесные тела, размещенные во вселенной. Все души от него происходят, ибо тепло, находящееся в живых существах, происходит от душ, и нет никакой иной теплоты во вселенной, как покажу я в книге 4-й» [4, с. 180 (276)].

«Земля, солнце и число, или природа, свет и число — вот верховные правители вселенной, ее формообразующие начала», — суммирует В. П. Зубов естественнанаучные идеи Леонардо [4, с. 20]. *Взгляд из космоса* меняет перспективу восприятия человека: «...конечно, те, кто хотел поклоняться людям как богам, как-то Юпитеру, Сатурну, Марсу и прочим, величайшую совершили ошибку, видя, что будь даже человек величиной с мир наш, все же оказался бы он подобен самой малой звезде, которая кажется точкой в мироздании, и видя к тому же людей этих смертными и тленными, и бренными в гробах их» [4, с. 211 (328)]. В. П. Зубов вспоминает и более жесткое высказывание Леонардо о человеке, где он называет его «первым зверем среди животных»: «...в этих словах, — замечает ученый, — рушится средневековая [добавим, и ренессансная. — М. С.] — иерархия космоса» [4, с. 223–224 (402)]. Отходит в сторону и возрожденческая динамика неустанного творческого созидания. *Грандиозность созерцаемой Леонардо вселенной побуждает его воспринимать ее не только вблизи и пристально, но и столь удаленно и обобщенно, что она предстает ему в своем безмерном величии как воплощение вечного покоя, в ореоле вечности.* Но это лишь одна, хотя и первоосновная, фундаментальная идея Леонардо о мире, совпадающая с Природой и Землей. Есть и другая.

«Ничто не родится там, — пишет Леонардо, — где нет жизни чувствующей, растительной и разумной: перья у птиц вырастают каждый год, шерсть у животных растет и меняется...; травы растут на лугах и листья на деревьях...» [4, с. 193 (295)]. На этом основывается представление Леонардо о наличии у Природы и Земли «растительной души». «Растительная душа» природы, она же, конечно и «мировая душа», вносит во всемирный покой движение, возникает противоречие, но, как отмечает Зубов, у Леонардо «покой — не частный случай движения». Наоборот, вещи движутся только тогда, когда «потревожены» в своем спокойствии. Вечного движения быть не может. Жизнь и движение

оказываются выходом из единственно естественного состояния покоя... Все, выведенное из равновесия, стремится вернуться к равновесию, и пока есть нарушение равновесия, есть жизнь и стремление, которое есть, в сущности, тяга к собственному упразднению, обратная тяга к нулю взаимноуравновесившихся сил. Так становление и его форма — время оказывается всеразрушающей, изничтожающей силой.

Время, «истребитель вещей»: «...старость завистливая, — пишет Леонардо, — ты разрушаешь все вещи, и все вещи пожираешь твердыми зубами годов мало-помалу, медленной смертью» [4, с. 85 (77)]. В разделе, где собраны размышления о силе, движении, времени и бесконечном, во фрагменте, где говорится о «наименьшей физической точке», отнюдь не целенаправленно, а в скобках, как бы по ассоциации, в форме примечания или, скорее, как продолжение разговора с самим собой, возникает мысль о природе ничто, видимо, и ранее волновавшая воображение Леонардо:

Среди всех вещей, существующих меж нас, существование ничто занимает первое место и ведение его простирается на вещи, не имеющие существования, и сущность его обретается во времени в прошлом и будущем и ничего не имеет от настоящего. В этом ничто часть равна целому, и целое части, и делимое неделимому, и дает оно при делении тот же результат, что при умножении, и при сложении тот же, что при вычитании, как видно это у арифметиков из десятой их цифры, изображающей ничто; и власть его не простирается на вещи природы. То, что называется ничто, обретается только во времени и в словах: во времени оно обретается среди прошлого и будущего и ничего не удерживает от настоящего; также и в словах — в том, о чем говорится, что его нет или что оно невозможно. Во времени ничто находится в прошлом и будущем и ничего не имеет от настоящего, и в природе сближается с невозможным, отчего, по сказанному, не имеет существования, поскольку там, где было бы ничто, должна была бы налицо быть пустота [4, с. 93–94 (99)].

И снова, как заклинание, настойчивые поиски определения:

Среди великих вещей, которые находятся меж нас, существование ничто — величайшее. Оно пребывает во времени и в прошлое и буду-

щее простирает свои члены, какими захватывает все минувшие дела и грядущие, как [неодушевленной] природы, так и существ одушевленных, и ничего не имеет от неделимого настоящего. Оно не распространяется на сущность какой-либо вещи [4, с. 94 (99)].

В поисках объяснения и формулировки Леонардо апеллирует к математике, вспоминая десятую цифру «арифметиков» — 0 (нуль), изображающую ничто, вызывает в воображении образ пустоты. Во всем этом, как представляется, заключены первые подступы развитого ренессансного художественного сознания к теоретическому осмыслению проблемы времени в общемировоззренческом смысле. Позже, например, у Джордано Бруно, время будет фигурировать в единой динамической связке прошлого-настоящего-будущего, которые будут исчезающе быстро «становиться и преходить». У Леонардо исчезнувшее прошлое и еще не наступившее (или невозможное) будущее, как нам кажется, парадоксальным образом маркируют *настоящее*, «единственно касающееся сущности вещей».

Подобная интуиция находит свое подтверждение в близости размышлений Леонардо к концепции времени, содержащейся в «Физике» Аристотеля. Обращаясь к будущим читателям своих заметок, касающихся разных областей знания, Леонардо озабочен возможным недоверием к его идеям как представленным человеком, не принадлежащим к сословию ученых или *uomini di lettere*, широко образованных гуманистов. Однако усилиями ряда исследователей (Леонардо Ольшки и других) удалось установить, что Леонардо был «читающим» художником, специалисты выявили круг источников, получивших отражение в его рукописях. Мастер усердно посещал флорентийские библиотеки Сан Марко и Санто Спирито. В. П. Зубов отмечает, что «книги, им читанные, в большинстве случаев не входили в состав библиотеки рядового гуманиста» [4, с. 35–36], а в записях художника отражены, так сказать, «прямым текстом» его усилия по добыванию нужных книг: «Архимед есть полный у брата монсиньора ди С. Джуста в Риме», экземпляр, который когда-то был в библиотеке герцога Урбинского; его интересуют «Метеоры» Аристотеля, сочинения Альберта Великого «О небе и мире», Витрувий, который есть у мессера Винченцо Алипландо, «проживающего близ гостиницы» и тому подобное.

В своем известном труде «Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке» П. П. Гайденко

специально отмечает, что концепция времени помещена Аристотелем в контекст наук о природе, что, как можно заметить, было характерно и для Леонардо [3]. Рассматривая понимание времени у Аристотеля и отличие его концепции от положений его учителя Платона, автор указанной выше книги среди прочего замечает: «Определяя время как число движения, Аристотель соотносит время как непрерывную величину с тем, что может ее определить, ограничить (разграничить «части» времени). Таков именно момент «теперь». Само «теперь», поясняет Аристотель, не есть время, оно не является частью («минимальным отрезком») времени, ибо тогда оно все еще было бы непрерывной величиной: «теперь» — это граница времени, аналогично тому, как точка не есть часть линии, а ее граница. Граница сама — вневременна, а потому с ее помощью и возможно определение времени. Момент «теперь», в отличие от точки, не только разделяет, но и соединяет части времени» [3, с. 7].

А вот что пишет Леонардо:

Хотя время и причисляют к непрерывным величинам, однако оно, будучи незримым и без тела, не целиком подпадает власти геометрии, которая делит на фигуры и тела бесконечного разнообразия, как мы видим, что это делается с видимыми и телесными вещами; но совпадает оно (время) только с первыми началами ее [геометрии!], то есть с точкой [у Аристотеля она, помним вневременна] и линией: точка во времени может быть приравнена к мгновению, а линия имеет сходство с длительностью известного количества времени, подобно тому, как точки суть начало и конец вышеназванной линии, так мгновения суть предел и начало каждого данного промежутка времени, и если линия делима до бесконечности, то промежуток времени не чужд такого деления, и если части, на которые разделена линия, соизмеримы друг с другом, то также и части времени будут друг с другом соизмеримы [4, с. 94–95 (100)].

В следующем фрагменте той же рукописи (Британский кодекс) Леонардо обращается к самому себе: «Напиши о свойстве времени отдельно от геометрии» [4, с. 95 (101)].

Предпосылки такого, «не-геометрического» рассмотрения содержатся у Аристотеля и у самого Леонардо. «Хотя время мыслится у Аристотеля космически, — пишет Гайденко, — и связано в первую очередь

с движением, тем не менее оно невозможно без души. Индивидуальная душа конститутивна по отношению к времени, ибо лишь она, зная законы числа, может вести его счет» [3, с. 7].

По Аристотелю, душа не создает само время, оно всегда есть там, где есть движение. Именно с движением — с последовательностью природных изменений — связано время и у Леонардо. В отличие от Аристотеля, Плотин говорит, что время есть *жизнь души*, имея в виду мировую душу, и время понимает как *длительность мировой души*. «Время Плотина, — отмечает Гайденко, — еще не теряет своего космического характера, хотя его подход и открывает возможность психологического и трансценденталистского истолкования времени» [3, с. 7].

В этом русле движется и мысль флорентийских неоплатоников, близких современников и соотечественников Леонардо. Специфика их взглядов состоит в том, что они исходили из непосредственного единства времени и вечности, мира небесного и мира земного, соединенных между собой путем эманации. И воплощением этого единства был человек, как духовное существо: для Марсилио Фичино человеческая душа есть единство времени и вечности, *corula mundi*, соединяющая в себе все души мира; Пико делла Мирандола полагает, что человек есть посредник между неизменной вечностью и текучим временем.

Переходя к анализу трудов отцов церкви и средневековой концепции времени, на которую опирались ренессансные мыслители, П. П. Гайденко в упомянутой выше книге указывает, что эта концепция «все более отделяется от космической стихии и анализируется сквозь призму жизни индивидуальной души. На первый план выходит связь времени с памятью, возникает психологическая и историческая трактовка времени» [3, с. 7–8].

Августин, объединивший обе эти традиции, развивает и идущее от Плотина понимание времени как «жизни души», но души индивидуальной. Время у Августина отрывается от движения тел и превращается в категорию психологическую, становится «растяжением души», а в качестве феномена, раскрывающего природу времени, мыслитель выбирает звучащий голос, соприродный в своей нематериальности леонардовским свету и тени, оказавшимся способными, как показывает анализ искусства мастера, передавать движение индивидуального чувства, общее дыхание жизни, наполняющее образ природы и непосредственной зримой реальности, а также создавать по-разному окрашенную эмоциональную атмосферу.

«Звучащий голос» концепции Августина и взаимодействие света и тени у Леонардо *процессуальны*. Время как «растяжение души» заставляет вспомнить истолкование линии в приведенном выше размышлении мастера, где, противопоставляя ее точке как геометрическому аналогу мгновения, художник полагает, что она «имеет сходство с длительностью известного количества времени». *Длительность* как философская категория будет разрабатываться мыслителями следующего, XVII столетия, что отнюдь не препятствует тому, чтобы оценить уже теперь, в эпоху Возрождения, интеллектуальную интуицию Леонардо. «Растянутое», «длящееся» время, наделенное определенной количественной мерой, представляет собой преобразенное понимание времени как геометрической точки, как вневременного ничто, как чистой границы между ушедшим прошлым и не наступившим еще будущим — превращение его в *длящееся настоящее*, единственное, по мысли Леонардо, имеющее отношение к сущности вещей, иначе говоря — в «теперь» — одно из узловых понятий философии Нового времени и современности, вплоть до Гуссерля и Хайдеггера.

Для Ренессанса именно это протяженное «теперь» становится основой концепции «общего настоящего», о котором шла речь выше, представляющего собой синтез времени и вечности, Средневековые позволяло времени робко проглянуть сквозь вечность, и его живое дыхание замирало в ее глубине. Таков мир иконы. Ренессанс погружает вечность во время, и оно пробуждается в ней, сохраняя за ней роль онтологической основы, но одухотворяя ее и наполняя жизнью, подобно панораме *мира как целого* за плечами Моны Лизы, а преходящее время, в свою очередь, возвеличивается в ореоле вечности, подобно тому как потрясшая когда-то современников своей непосредственностью воплощенной в ней жизни и его полнотой обыкновенная женщина в ее податливости и слабости возносится над миром, принимая на себя образ «мировой души».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976.
2. Габричевский А. Г. Живопись // Александр Георгиевич Габричевский. 1891–1968. К 100-летию со дня рождения. Сборник материалов/Под ред. Я. В. Брука. М.: ГТГ, 1992. С. 123–129.

3. Гайденко П. П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
4. Леонардо да Винчи. Избранные произведения в двух томах/Под ред. А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса. М.–Л.: Academia, 1935. Т. I (пер. В. П. Зубова).
5. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1973.
6. Раппапорт А. Г. Пространство театра и пространство города в Европе XVI–XVII веков // Театральное пространство. Материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: Советский художник, 1979. С. 202–204.
7. Филатов В. П. Созерцание // Новая философская энциклопедия. В 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. III. С. 589.