

ЧЕЛОВЕК И ВРЕМЯ. ПОДАРОЧНОЕ ИЗДАНИЕ



ЛЕОНАРДО

Между замыслом
и воплощением

Кирилл Сергеев

УДК 75.071.1:929(450)
ББК 85.143(3)-8
С32

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии.

Дизайн обложки Алексея Родюшкина

Сергеев Кирилл

С32 Леонардо: между замыслом и воплощением/Кирилл Сергеев — Москва: Издательство АСТ, 2025. — 208 с. — (Человек и время. Подарочное издание).

ISBN 978-5-17-172620-1

Один из величайших итальянских мастеров эпохи Возрождения. Он вошел в историю культуры как художник и ученый, архитектор, скульптор, инженер, изобретатель, чьи идеи и открытия опередили время. Еще при жизни Леонардо да Винчи о нем ходили легенды. Он был загадкой для современников и до сих пор остается одной из самых таинственных фигур в истории человечества.

УДК 75.071.1:929(450)
ББК 85.143(3)-8

ISBN 978-5-17-172620-1

© Кирилл Сергеев, 2025
© ООО Издательство АСТ, 2025



*Между замыслом
И воплощением
Падает тень.*

Т.С. Элиот

*Ганс Макарт. Леонардо да Винчи. 1881–1884.
Музей истории искусств, Вена, Австрия*







*Автопортрет Леонардо да Винчи. 1505.
Музей древнего народа Лукании,
Вальо-Базиликата, Италия*

Человек видит перед собой картину. Разноцветные пятна, ложась на сетчатку глаза, как краски — на холст, в одно мгновение по нейронным цепям передаются в его мозг, чтобы стремительно, как вспышка, в его сознании возникла картина. Кто является её создателем? Силы природы, смешавшие на своей палитре свет и тьму? Внутренний каталог образов сознания, позволяющий за тысячную долю секунды преобразить цветочное пятно в существующий, или, наоборот, только лишь воображаемый объект мира? Или другой человек, с помощью умбры, ультрамарина, охры или свинца создающий на холсте, сырой штукатурке или листе бумаги те образы, что наполняют наш мир жизнью?

Кто бы ни был создателем этой картины, он вызывает у нас интерес, желание понять его и приблизиться к нему. Из этого интереса равно возникает наука, вера и философия, он обращается к внешнему миру, к надмирным силам, или вглубь самой человеческой природы. Но иногда этот интерес может быть обращён и к другому человеку: тогда, когда видимая нами картина — рукотворна.

Что нас на самом деле интересует в художнике? Что мы хотим о нём знать? Этот вопрос не праздный, и он не столь прост, как кажется. Биография

в её обычном понимании, как *curriculum vitae*, мало что даёт, уподобляя художника робкому соискателю, протягивающему зрителю своё резюме. «Знание исторического контекста» — я не случайно закавычил эти слова — практически всегда оказывается заманчивой, но недостижимой целью, ибо люди, едва понимая своё время, наивны в желании понять то время, что прошло и умерло. Картины художника — перед нами, их не нужно знать, их нужно просто уметь видеть. В этих двух словах — *уметь видеть* — и содержится ответ на наш вопрос. Зритель просто хочет «научиться видеть» создания художника, и, следовательно, ему интересно лишь то, что помогает увидеть, и безразлично — всё остальное.

Вначале художник возникает перед зрителем как миф, как слух в толпе. Прежде чем увидеть Тайную вечерю на стене трапезной в Santa Maria delle Grazie, мы уже слышали о Леонардо. Образ великого художника возникает перед зрителем раньше, чем он видит его картины своими глазами, и первый интерес у зрителя возникает не к картинам, а именно к этому мифологическому образу. Мифология оказывается первичнее не только живописи, но и биографии — то есть самой жизни. Поэтому, чтобы суметь *увидеть* картину, нужно вначале понять, что за миф сформировал



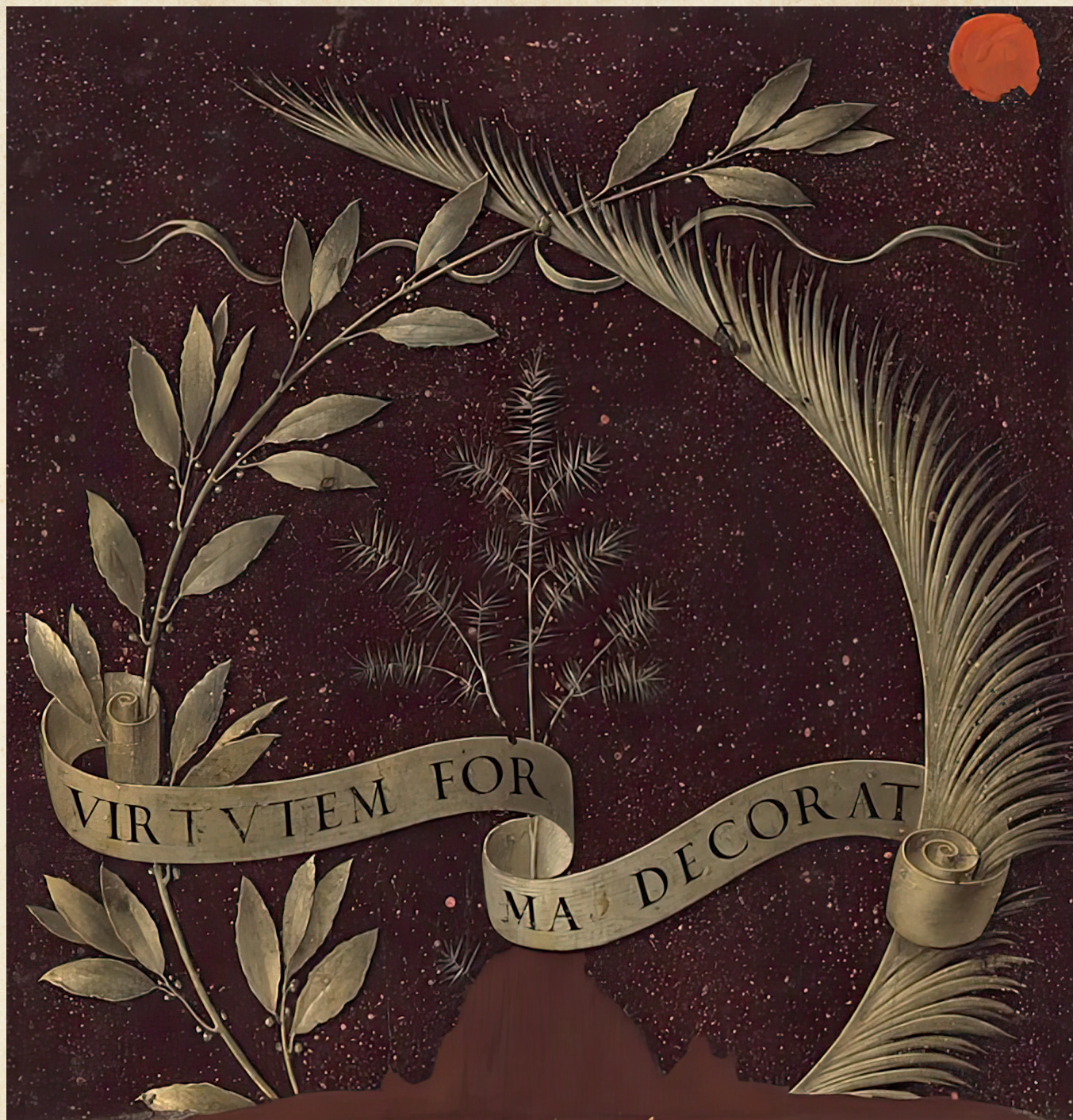
Автопортрет Леонардо да Винчи. 1517–1518.
Королевская библиотека Турина, Италия

Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или истине жалкие, то и над ними он властелин и бог. И если он пожелает породить населенные местности в пустыне, места тенистые или темные во время жары, то он их и изображает, и равно — жаркие места во время холода. Если он пожелает долин, если он пожелает, чтобы перед ним открывались с высоких горных вершин широкие поля, если он пожелает за ними видеть горизонт моря, то он властелин над этим, а также если из глубоких долин он захочет увидеть высокие горы или с высоких гор — глубокие долины и побережья. И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он 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 природы.

наше первичное представление о художнике, каковы наши «скрытые ожидания» от столкновения с созданным им живописными образами. Но как только мы это поймём, мы сможем отстраниться от мифа и увидеть картину своими глазами, незамутнённую чужими суждениями, ожиданиями и фантазиями. Миф художника — это лестница к пониманию, которую следует отбросить в конце пути.

Освободившись от мифа, зритель ищет твердой почвы для своих суждений о художнике. Сами картины оказываются слишком просты и сложны одновременно. Они перед нами, они видимы, но ключ к их пониманию ещё не найден или же неочевиден. Таким ключом могут оказаться суждения самого художника о живописи. Не каждый художник — философ или писатель, но те из них, кто действительно изменили живописное видение, по большей части оставили тексты о живописи, или же современниками были записаны их суждения. Этот видимый парадокс — необходимость в слове у художника — объясняется просто. Художник-новатор не просто фиксирует на холсте или бумаге образы мира — он демонстрирует зрителю своё новое видение этих образов. Это не метафора. Леонардо или Филонов, Козенс или Стриндберг действительно, в самом прямом смысле, по-новому

Венок из
лавра, пальмы
и можжевельника
со свитком. 1478.
Национальная
галерея искусств,
Вашингтон,
США



видели мир, и цель их живописи — передать зрителю возможность своего взгляда, научить их своей оптике. И в этом смысле картина оказывается не самоцелью, но лишь *одним из средств* передачи этого взгляда. Картина оказывается для художника тем же, чем является для геометра чертёж в его трактате. Но если картина — это иллюстрация, чертёж, то необходим и текст самого трактата, где в ясных словах — ясных, увы, для художника, а не зрителя — будет объяснён принцип этого нового взгляда, нового видения. Мы с уверенностью можем сказать, что столь разные художники, как Леонардо или Филонов, одинаково ценили свои тексты выше своих картин. Они утверждали, что в их текстах — ключ к пониманию их видения мира. И зрителю не стоит уподобляться ребёнку, разглядывающему в книге цветные картинки и забывающему про текст.

Лишь после того, как зритель прочтёт эту «книгу», написанную художником, он приобретёт умение *видеть* его картины. Вначале, когда зритель только учится, он видит картину всего лишь как новый факт мира, подобный причудливому пейзажу или лицу, привлекающему наш взгляд в толпе. Картина для него — всего лишь объект. Но научившись видеть картину, он уже видит не холст на стене — он вос-

принимает весь окружающий его мир так, как если бы он был нарисован — а значит увиден — этим художником. Картина из внешнего объекта превращается в инструмент, в прибор видения мира. Зритель обретает дар своего рода «обратной перспективы» — он видит мир с позиции художника так же, как иконописец изображает мир с позиции Бога. Мы часто говорим — «Как правдоподобно нарисован этот пейзаж!» Но многие ли готовы подумать, смотря на живую природу — «Как прекрасно написана эта картина!»?

И здесь, казалось бы, положен предел нашему взгляду. Увидев мир глазами художника, мы окончили своё оптическое путешествие, обретая, как в сказках про инициацию, волшебного помощника и магическое умение. Но мы ещё не обрели своего «царства». «Царство» это — пространство социальной реализации художника. Будем честны с собой — зрителю, коль скоро он унаследовал от художника его видение мира, его взгляд, хочется примерить на себя и его социальную маску, хочется инкогнито поучаствовать в этом венецианском маскараде творческой реализации, с её победами и поражениями, бедствиями и богатствами. Каково — думает зритель — быть Леонардо? Не просто увидеть мир его глазами, но и испытать

LEONARDVS·VINCIVS·



*Кристофано дель Альтиссимо. Посмертный
портрет Леонардо да Винчи. 1552–1568.
Галерея Уффици, Флоренция, Италия*

Глаз, посредством которого красота все-
ленной отражается созерцающими, на-
столько превосходен, что тот, кто допу-
стит его потерю, лишит себя представления
обо всех творениях природы, вид которых
удовлетворяет душу в человеческой темнице
при помощи глаз, посредством которых душа
представляет себе все различные предметы
природы. Но кто потеряет их, тот оставля-
ет душу в мрачной тюрьме, где теряется вся-
кая надежда снова увидеть солнце, свет всего
мира. И сколько таких, кому ночные потем-
ки, хотя они и недолговечны, ненавистны в выс-
шей мере! О, что стали бы они делать, когда
бы эти потемки стали спутниками их жизни?
Конечно, нет никого, кто не захотел бы скорее
потерять слух и обоняние, чем глаза, хотя по-
теря слуха влечет за собою потерю всех наук,
завершающихся словами; и делается это толь-
ко для того, чтобы не потерять красоту мира,
которая заключается в поверхностях тел, как
случайных, так и природных, отражающихся
в человеческом глазу.

на себе взгляд этого мира. Что значит для самого ху-
дожника власть над образами? И как эту власть видят
окружающие его люди? Интерес зрителя к социоло-
гии креативности на самом деле неотделим от интере-
са к порождённым этой творческой силой объектам.
В конце концов, в глубине всякого интереса к созда-
ниям человеческого разума и воображения скрывает-
ся интерес к той силе, что эти творения порождает,
но эта сила, будучи невидимой людям, может вопло-
тить себя только среди людей...

Для нас Леонардо да Винчи — идеальный объект
интереса. Будучи одним из самых сложных европей-
ских художников, он одновременно является едва ли
не самым известным из них. Известный — значит ин-
туитивно понимаемый. Конечно же, это ощущение
понимания иллюзорно, но оно всё равно перебра-
сывает невидимый мост, связывающий художника со
зрителем. Этот мост и есть интерес. В биографиче-
ском мифе о Леонардо, в его текстах и картинах есть
нечто эталонное, сделавшее флорентийца своего рода
«иконой креативности».

Вначале появляется «миф о Леонардо». Джорджо
Вазари, неяркий художник и гениальный создатель
«мифа о Ренессансе», чьи художественные оценки
довлеют над историками искусства и по сию пору,

«придумывает» Леонардо для описания определённого типа художественной креативности. Созданный им миф оказывается насколько устойчив, что он определяет интерес к художнику на четыре столетия вперед. Стараясь найти подтверждения этому мифу и осмыслить его, зрители обращаются к текстам самого Леонардо, а их сохранилось невообразимо много — около семи тысяч страниц, покрытых словами и рисунками. Когда же от текстов зритель переходит к самим картинам, то оказывается, что их, наоборот, очень мало, всего несколько десятков, и это ровно столько, сколько нужно, чтобы рассмотреть эти картины как фрагменты единого текста, как детали единого произведения.

Здесь всё — счастливые совпадения, дающие зрителю орудия понимания. Не будь созданного Вазари мифа, Леонардо растворился бы, как соль в воде, среди других имён, подобно Паоло Уччелло или Пьеро ди Козимо. Не сохранись практически необозримый архив его таинственных и иногда бессвязных записей, Леонардо никогда не стал бы символом универсального гения. Наконец, будь он столь же плодовит в живописи, как Боттичелли, его картины не смогли бы рассматриваться как единый, продуманный текст, где нет места случайному образу.

Воспользуемся же этими счастливыми совпадениями. И первое, что мы сделаем, — мы обратим свой взгляд к истокам «мифа о Леонардо».

