

# ПРИТЧИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Издательство АСТ  
Москва



УДК 821.131.1-34  
ББК 84(4Ита)-4  
Л47

Л47      Притчи Леонардо да Винчи — Москва :  
Издательство АСТ, 2025. — 160 с. — (Мысли  
и учения великих).

ISBN 978-5-17-179054-7

«Притчи Леонардо да Винчи» — это сокровищница мудрости и проницательности, представленная в форме коротких, поучительных историй, созданных гением эпохи Возрождения. Лаконичные и аллегоричные притчи открывают перед читателем глубину мировоззрения Леонардо, его наблюдательность и размышления о природе человека, судьбе и ценности знаний.

В этих миниатюрных шедеврах Леонардо использует простые образы и житейские ситуации, чтобы поднять вечные вопросы о добре и зле, трудолюбии и лени, мудрости и глупости, пользе и тщеславии. Он показывает, как важны самопознание, умение видеть прекрасное в окружающем мире и стремление к совершенству во всем.

Читатель найдет в «Притчах» не только развлечение и пищу для ума, но и ценные уроки, которые помогут ему лучше понять себя и окружающий мир, а также обрести вдохновение для новых свершений. Эта книга — уникальная возможность прикоснуться к мысли гения и открыть для себя новые грани его таланта.

**УДК 821.131.1-34**  
**ББК 84(4Ита)-4**

ISBN 978-5-17-179054-7    © Перевод. Махов А.Б.,  
наследники, 2025  
© ООО «Издательство АСТ», 2025

УЛЫБКА БЕЗ ЧЕШИРСКОГО КОТА:  
ПРИТЧИ ЛЕОНАРДО В ЗЕРКАЛЕ  
ВРЕМЕНИ

## ЧТО СДЕЛАЛ ЛЕОНАРДО

Если бы мы могли перенестись в Италию конца XV века и заглянуть в мастерскую Леонардо да Винчи, то, наверное, были бы поражены не столько его картинами (которые он, как известно, редко заканчивал), сколько самим его подходом к искусству. Ведь Леонардо был не просто художником — он был исследователем. И его вклад в историю искусства нельзя измерить только количеством написанных им картин. Он изменил само представление о том, что может и должен делать художник.

### *1. Искусство как наука*

До Леонардо живопись была ремеслом, которому учились через подражание. Художники копировали позы, жесты, складки одежды, не задумываясь о законах, которые ими управляют. Леонардо же подошел к искусству как ученый. Он изучал анатомию, вскрывая трупы, чтобы понять, как устроены мышцы и сухожилия. Он исследовал ботанику, чтобы точно изображать растения. Он пытался разобраться, как сделан глаз, и создать искусственный глаз. Он наблюдал за полетом птиц и течением воды, чтобы передать движение в своих работах.

Благодаря этому его фигуры перестали быть условными — они жили. Взгляните на его эскизы: даже быстрые наброски полны жизни, потому что Леонардо понимал, как тело движется под влиянием эмоций, как свет ложится на выпуклости

и впадины лица. Его знаменитый «Витрувианский человек» — не просто красивый рисунок для обложки книги о гуманизме, а воплощение реального переживания гармонии человека и вселенной.

### *2. Тайна и глубина: изобретение сфумато*

Если сравнить картины раннего Возрождения с работами Леонардо, бросается в глаза существенное отличие: у его предшественников контуры четкие, краски яркие, а тени резкие. Леонардо же растворяет границы между предметами. Он разработал технику *сфумато* — мягкие, дымчатые переходы между светом и тенью.

Благодаря этому его лица (например, Мона Лиза или Дама с горностаем) кажутся живыми: они не застыли, а словно только что повернулись к зрителю. Тени на щеках, чуть расслабленная дыханием самих красок поза, легкая дымка вокруг глаз — все это создает впечатление, что перед нами не изображение, а человек.

### *3. Композиция как рассказ*

До Леонардо художники часто располагали фигуры в ряд, как на театральной сцене. Взгляните на «Тайную вечерю» — здесь все иначе. Леонардо разбивает сцену на группы, каждая из которых реагирует на слова Христа по-своему. Апостолы не просто сидят — они движутся, жестикулируют, спорят. Леонардо сам спорил с собой, изобретая особые пигменты для фресок. Мы видим не статичную сцену, а момент драмы.

Более того, сама перспектива у Леонардо *работает на зрителя*: линии сходятся к голове Христа, подчеркивая его центральную роль. Это не просто изысканное рекламное расположение фигур — это серьезнейшая режиссура.

#### 4. Незавершенность как совершенство

Леонардо был перфекционистом и часто бросал работы, не закончив их. Но даже в этом была своя гениальность: его незавершенные эскизы («Поклонение волхвов», «Святой Иероним») показывают, как он мыслил. Он не просто заполнял плоскость — он искал. Его наброски полны энергии, словно он схватывал саму суть движения, эмоции, идеи. Как писал Л. М. Баткин: «Мы уже имели возможность убедиться, что ренессансная личность парадоксальна (логически “невозможна”), поскольку основание для каждого индивида отыскивается одновременно в норме и в исключении из нормы, в прекрасном и в характерном, в том, чтобы стать в ряд (включиться в мировой перечень), и в том, чтобы выйти из ряда вон, — в развилке всех этих равно необходимых определений»<sup>1</sup>.

Поэтому Леонардо да Винчи не просто создал некоторое число шедевров — он переосмыслил *саму природу искусства*. Он показал, что художник — не просто ремесленник, а мыслитель,

---

<sup>1</sup> Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. С. 296.

исследователь, изобретатель. Благодаря ему живопись перестала быть лишь украшением — она стала наукой о видимом мире. И если сегодня мы восхищаемся его работами, то не только из-за их *виртуозности* (при всей важности и могуществе этого ренессансного слова), но и потому, что в них живет бесконечная любознательность человека, который хотел понять все.

## ИЗОБРЕТЕНИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Если бы эпоха Возрождения вела блоги, то Леонардо да Винчи, без сомнения, стал бы главным *инфлюенсером* — ведь он превращал даже самые смелые инженерные идеи в произведения искусства. Представьте себе человека, который с одинаковой страстью изучал анатомию розы и проектировал механических львов, способных преподносить цветы королевам. Это же готовый контент для изысканного журнала о стильной жизни!

Леонардо обожал природу, и его записные книжки пестрят эскизами идеальных садов — с автоматическим поливом, который бережно ухаживал бы за розами, и вертикальным озеленением, опередившим модные тенденции на пять столетий. Его ботанические зарисовки — это не просто научные схемы, а настоящие поэмы о красоте: каждый лепесток, каждый изгиб стебля выведен с трепетом истинного эстета. Если бы в его времена существо-

вали соцсети, мы бы точно отмечали макроснимки цветов и тэгиrowали их с задушевной изоощренностью, которой сами ранее не знали.

Но настоящей страстью Мастера были, конечно, роскошные механизмы — не просто полезные, но и безусловно стильные. Например, его золотой лев-робот, созданный для королевских приёмов: представьте, как этот изящный автомат шествует по залу, держа в лапах букет лилий. Или водные зеркала — система каналов и отражающих поверхностей, превращавшая обычный сад в сияющий лабиринт света. Даже его «автомобиль» с пружинным механизмом выглядел бы сегодня как арт-объект на выставке дизайна — деревянный, элегантный, с намеком на бунтарство.

А как насчёт моды? Леонардо не только рисовал платья с такими воздушными складками, что кажется, будто шёлк вот-вот зашелестит на картине, но и сам придумывал невероятные аксессуары. Его водолазный костюм — это же готовый образ для подводной фотосессии в стиле «русалка эпохи Ренессанса». А летающий костюм с крыльями из шелка и дерева? *Pure haute couture*, вдохновленный полётом птиц! Жаль, что миланские аристократы XV века не оценили этот смелый лук.

В своих незавершенных и завершенных изобретениях Леонардо открывался миру и Богу раньше, чем открывал их. Как писал В. В. Биbihин: «Критики Ренессанса видят в этой неоконченности и практической бесплодности многих исканий несостоятельность творцов, их личную

незрелость, душевную неустойчивость или отказ им в благословении свыше. В действительности, посвятив себя осуществлению конкретных проектов, художники-изобретатели как раз изменили бы истине своего нового призвания. В проектах подводной лодки, танка, самолета у Леонардо, тем более мечтательных, что художник тут же уходит от их разработки к другим замыслам, жило главной чертой сознание неограниченных возможностей. Открыть и обозначить фейерверком бесчисленных замыслов новый горизонт было исторически важнее, чем взяться и решить одну из множества открывшихся задач. Недовоплощенность замыслов всего лучше воплощала их бескрайность. В непрактичности, доходившей до ребячества или до наивного магизма, содержалась другая целесообразность очень долгого дыхания»<sup>2</sup>.

Вот он, настоящий секрет Леонардо: он не просто изобретал — он создавал красоту, долгое дыхание красоты, о котором пишет Бибихин. Его чертежи выглядят как эскизы к коллекции будущего, а научные исследования — как медитации о гармонии мира. Если бы он жил сегодня, его мастерская наверняка стала бы модным *коворкинг*ом для художников и инженеров, а блог пестрел бы цитатами вроде: «Наука — это поэзия в циф-

---

<sup>2</sup> Бибихин В.В. От поэтической философии к художественной науке // Ренессанс: образ и место Возрождения в истории культуры. М.: ИФРАН, 1987. URL: [http://www.bibikhin.ru/ot\\_poeticheskoi\\_filosofii\\_k\\_hudozhestvenoi\\_nauke](http://www.bibikhin.ru/ot_poeticheskoi_filosofii_k_hudozhestvenoi_nauke)

рах, а искусство — формула прекрасного». Так что в следующий раз, любуясь идеальным садом или примеряя необычный аксессуар, вспомните: гламур начинается там, где функциональность встречается с фантазией. И кто знает — может, ваша следующая идея тоже изменит мир. Главное, чтобы это было стильно!

## РАННЯЯ ЖИВОПИСЬ ЛЕОНАРДО: семиотика становления между хорошей и знаком (1472–1482)

В ранних работах Леонардо да Винчи — от «Благовещения» (1472–1475) до незавершенного «Поклонения волхвов» (1481–1482) — пульсирует то, что филолог, философ и психоаналитик Юлия Кристева назвала бы *процессом становления субъекта в языке живописи*. Эти произведения существуют на границе между семиотическим (ритм, жест, *хора*, то есть пространство-утроба) и символическим (форма, перспектива, библейский нарратив).

*«Благовещение» (1472–1475): жесты как до-вербальный язык*

Фреска, созданная двадцатилетним Леонардо в мастерской Верроккьо, уже содержит зародыш его революции. Рука Марии замерла над книгой — этот жест не иллюстрирует текст, а замещает его. Пальцы, едва касающиеся страницы, артикулиру-

ют *хору* материнского тела, еще не подчиненного закону Отца (библейского Слова). Ангел не парит в воздухе, а вырастает из земли, его крылья повторяют ритм кипарисов — здесь божественное не нисходит сверху, но прорастает из материального.

*«Портрет Джиневры де Бенчи» (1474–1478): меланхолия как женское письмо*

Молодая флорентийка изображена не как объект мужского взгляда, а как субъект невысказанного. Ее губы сомкнуты, но можжевельник (*ginepro* — символ её имени) на заднем плане кричит зеленым цветом. Это не портрет в традиционном смысле, а знаковая система, где природа (озеро, хвоя) становится продолжением психеи. Обратная сторона доски с венком и лавром — пространство семиотического: растительные узоры пульсируют как воспоминания о, говоря языком Зигмунда Фрейда, доэдиповой (до первичного психологического комплекса или травмы) связи с миром.

*«Мадонна с гвоздикой» (1478–1480): разлом в символическом порядке*

Младенец Христос хватается за цветок (знак будущих страстей), но его движение направлено вниз — к складкам платья Марии, к земле. Синий плащ Богородицы не обрамляет её, а поглощает, как море. Здесь религиозный канон трещит: перспектива комнаты конфликтует с телесностью фигур, создавая то, что Кристева назвала бы *абъекцией* (А-твратительным) — зону отторжения, где священное смешивается с плотским.

«Поклонение волхвов» (1481–1482): хора  
множественных субъектов

Незавершенность этой работы — не недостаток, но суть. набросанные фигуры образуют, как сказал бы французский философ Жиль Делёз, *ризому* (распределенную корневую систему, не привязанную к иерархиям) жестов: одни руки тянутся к младенцу, другие — к небу, третьи — к земле. Центральная группа (Мария со Христом) смещена, перспектива рассыпается. Это не композиция, а *полифония* тел, где каждый жест — альтернативный язык, где у каждого, как сказал бы Михаил Михайлович Бахтин, свой *речевой жанр*. Дерево на заднем плане (не пальма, не дуб, а гибрид) становится знаком становления — ни природы, ни культуры, но процесса их взаимопревращения.

Итак, ранний Леонардо — это художник до установления единого перспективного закона (который позже сам же и деконструирует в «Тайной вечере»), как бы сказал психоаналитик Жак Лакан (1901–1981), до *Имени Отца*. Его работы 1470–1480-х — лаборатория, где библейские сюжеты распадаются на жесты, портреты становятся ландшафтами психики, а незавершенность важнее завершенности.

В терминах Юлии Кристевой — это революция поэтического языка: живопись, отказывающаяся от *кастрации символического порядка*, чтобы сохранить пульсацию *хоры* (материнской утробы). Когда Леонардо уезжает в Милан в 1482 году, он берёт с собой не стиль, но ме-

год — постоянное подрывание любых устойчивых форм. И именно в этом его ранние работы оказываются пророческими: они предвосхищают не только Высокое Возрождение, но и весь *modern art* с его культом незавершенности.

## ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В МИЛАНЕ: между наукой и искусством

Когда в 1482 году Леонардо да Винчи прибыл в Милан, он представил герцогу Лодовико Сфорца не как художник, а как военный инженер, музыкант и изобретатель. Однако именно в Милане его художественный гений расцвел с небывалой силой. Этот период (1482—1499) стал временем напряженных творческих поисков, где искусство и наука переплетались в едином стремлении постичь гармонию мира.

Самым знаменитым произведением миланского периода, безусловно, является «Тайная вечеря» (1495—1498) — фреска, написанная для трапезной монастыря Санта-Мария-делле-Грацие. Крупнейший искусствовед Эрнст Гомбрих отмечал, что Леонардо здесь не просто иллюстрирует евангельский сюжет, но превращает его в драматический спектакль. Христос только что произнес: «Один из вас предаст Меня», и апостолы реагируют как живые люди — жестами, взглядами, движением. Леонардо избегает застывших поз, создавая впечатление мгновенного, почти случай-

ного кадра, что было революционным для искусства кватроченто.

Другая ключевая работа — «Дама с горностаем» (ок. 1489—1490), портрет Чечилии Галлерани, фаворитки Лодовико Сфорца. Здесь Леонардо отходит от статичности профильных портретов раннего Возрождения, изображая модель в динамичном трехчетвертном повороте. Взгляд Чечилии направлен за пределы картины, словно она реагирует на чьи-то слова, а ее рука ласкает горностаю — символ чистоты и, возможно, намек на самого Сфорцу (чьим гербовым животным был горноста́й). Гомбрих подчеркивал, что Леонардо не просто пишет портрет, а создает психологическую загадку, заставляя зрителя гадать о мыслях модели.

Одной из самых загадочных работ миланского периода является «Мадонна в скалах» (1483—1486), написанная для алтаря капеллы Непорочного зачатия в Сан-Франческо-Гранде. Эта картина — не просто религиозный сюжет, а целый мир, где природа и божественное существуют в гармонии. Леонардо отказывается от традиционного золотого фона, помещая святых в таинственный грот с причудливыми скалами и влажным мерцающим светом. Фигуры образуют пирамидальную композицию, объединенную жестами и взглядами: Дева Мария защищает маленького Иоанна Крестителя, который молится младенцу Христу, а ангел (возможно, Уриил) указывает на эту сцену. Леонардо здесь не просто иллюстрирует библейский эпизод, а создает

философскую притчу о связи человека, природы и божественного промысла.

Интересно, что «Мадонна в скалах» существует в двух вариантах — миланском (Лувр) и лондонском (Национальная галерея). Разница между ними раскрывает конфликт Леонардо с заказчиками. Первая версия, с ее таинственной атмосферой и отсутствием привычных атрибутов святости (нимбов, например), вызвала недовольство братства, потребовавшего более «ортодоксального» изображения. Работа осталась незавершенной, показав новаторство Мастера в передаче мягкой светотени (сфумато) и сложных композиционных построений. Вторая версия (ок. 1495—1508), созданная уже после отъезда из Милана, включает нимбы и указующий перст Иоанна Крестителя, что делает сцену более понятной для зрителя. Гомбрих наверняка увидел бы в этой истории доказательство того, что Леонардо мыслил глубже своих современников: его искусство было не просто украшением, а размышлением, где каждая деталь — от игры света на камнях до полуулыбки ангела — служила поиску высшей истины.

Если живопись Леонардо миланского периода хорошо известна, то его скульптурные проекты остались в основном в эскизах. Самым грандиозным замыслом был конный памятник Франческо Сфорца — отцу Лодовико. Леонардо планировал отлить бронзовую статую в натуральную величину, что потребовало бы невиданных тогда технических решений. Сохранились многочисленные наброски