

Теории света и творческий метод художников Возрождения

Наиболее последовательно переосмысление концепции света осуществляется в итальянской живописи. В этот период живопись в Италии оказалась самой передовой среди всех видов искусства, и именно в ней процесс переосмысления средневековых представлений проходил особенно решительно, приобретая программный характер. Живопись создаётся средствами «светотеневой и цветовой оптики, переданной с использованием возможностей постепенно осваиваемой техники чистого масла и являющейся всецело достоянием глаза, изощрённого, сверхчуткого видения»¹. «Светотень и исчезающие очертания составляют самое превосходное в живописной науке»².

По словам Вазари, первым, кто независимо от нидерландских живописцев пришёл к идее использовать масло как связующее вещество для достижения прозрачных лессировок, был Доменико ди Бартоломео (1400/10-1461), получивший прозвище Венециано. В 1445 г. было написано для флорентийской церкви Санта Лючия деи Маньоли единственное подписное произведение мастера – алтарь, изображающий «Мадонну с Младенцем и святыми» (Флоренция, Уффици). Особую атмосферу картине придаёт присутствие в ней света и воздуха³. Э. Гомбрих, считал, что ощущение пространственной чёткости и равновесия в этой картине зависит не только от линейной конструкции, но в значительно большей степени от присутствия света. И это проявляется не только в мастерстве владения светотенью, но и в потоке падающего солнечного света, что придаёт всей композиции «светлое» спокойствие⁴.

Вазари говорил, что у Доменико Венециано гармоничное согласие цветовых решений – *«amista dei colori»* (содружество красок). Подобное содружество красок было способно

¹ Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Вопросы искусствознания. Журнал по истории и теории искусства. – М., 2000. – № 1. – С.15 .

² Цит. по: Зубов В.П. Леонардо да Винчи, 1452-1519. – М.-Л.: Изд-во АН СССР. Ленингр. Отд., 1962. – С.326.

³ Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Вопросы искусствознания. Журнал по истории и теории искусства. – М., 2000. – № 1. – С.14.

⁴ См.: Gombrich E.H. The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance. – Edinburgh: Phaidon, 1976. – P. 20.

передать в картине самое главное ее новшество: присутствие в ней света не как пластической светотени, создательницы иллюзии объёма, а как лёгкого, бесплотного потока света, устремляющегося внутрь композиционной модели в виде луча¹.

Свет заполняет пустоту глубинного пространства и превращает архитектурную конструкцию в неразделённую природную и жизненную среду. Он свободно проникает внутрь перспективно построенного пространства. Это придавало флорентийской живописи, благодаря ее светотеневой моделировке, качества скульптуры.²

Пьеро делла Франческа, ученик Доменико Венециано, обладал особым умением точно воспроизводить природу и световые эффекты и детально трактовать пейзаж³. Позднее его теория была воспринята Пачоли, Леонардо и Дюрером.

Художники используют свет все свободнее и смелее. Работам Антонелло де Мессина, возрожденческий свет придал особую одухотворённость и поэтичность.⁴

На протяжении всего XV столетия можно наблюдать совершенно очевидный процесс перевода категории света из метафизической сущности в материальную. Свет оказывается, как бы приручённым, его стремятся заключить в пределы картины. Самое главное для живописи – найти точно фиксированный источник света в картине, соответствующий реальному источнику света в помещении, чтобы не возникало никаких неожиданных, не поддающихся контролю художника эффектов, нарушающих правдоподобие.

Ченнино Ченнини в своей книге (1400) выделяет три метода светотеневой моделировки⁵. Основной, или базовый, метод представляет собой восходящую шкалу

¹ Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Вопросы искусствознания. Журнал по истории и теории искусства. – М., 2000. – № 1. – С.16.

² См.: Gombrich E.H. The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance. – Edinburgh: Phaidon, 1976. – P. 21.

³ Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. – М.: Искусство, 1972. – С.72.

⁴ Там же. – С.133.

⁵ Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 тт. – Т. 1. – М.: Академия, 1965-1970. – С. 252.

(оттенок + белила, оттенок + белила). Это значит, что тень приобретает интенсивный цвет. Особый, второй метод использовался только для обладающих светлым тоном пигментов (оттенок + тёмное, оттенок, оттенок + белила). Многие живописцы, например, Мазаччо, стремились использовать первый метод для драпировок, второй – для передачи карнации. Третий, редкий, метод относится к составным цветам таким, как зелёный, и представляет собой шкалу: тёмный основной цвет (синий), два основных (синий + жёлтый = зелёный), светлый основной (жёлтый). Но этому изысканному методу предпочитали классическую традицию оттенков, а сам метод стал существовать в виде шкалы сочетаний света и тени, создаваемой разными пропорциями тёмного и светлого¹. Три метода, описанные Ченнино Ченнини, были весьма востребованными на протяжении XV века как приёмы моделирования формы². Важным представляется то, что Ченнини, рассуждая о новаторстве живописи Джотто, указывал на перенос акцента с передачи самого света на освещение пространства с целью проявления формы.³

Не только живописцы, но и многие архитекторы обращались к теории зрительного восприятия, перспективы и света. Альберти в начале своего трактата «О зодчестве» он писал: «Очертание само по себе отнюдь не связано с материей, наоборот... формы зданий могут быть мысленно целиком начертаны без всякой материи...»⁴.

При всём рационализме интерпретации света в эпоху Возрождения необходимо учитывать роль сакральной трактовки происхождения света⁵. Альберти сравнивает приятие Благодати со светом, падающим прямо и перпендикулярно. Сакральный смысл обретает любое оптическое правило. Свет солнца, как истечение Божественного, является природным проявлением бестелесной Красоты. Оконные проёмы, описанные Альберти, – это источники проникновения света как видимого, так и невидимого.

¹ См.: *Barthelme M. Shadows and Enlightenment.* – New Haven, London: Yale University Press, 2000. – P. 148.

² О возможности передачи объема, формы и текстуры с использованием различного освещения и систем чередования тени и света с переходом от темных тонов к светлым и наоборот см.: *Gombrich E.H. The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance.* – Edinburgh: Phaidon, 1976. – P. 26.

³ *Gombrich E.H. The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance.* – Edinburgh: Phaidon, 1976. – P. 26.

⁴ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т.2. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935-1937. – С.22.

⁵ Подробно тема метафизики света и сакрального толкования его происхождения, а также вопрос участия света в процессе зрения и познания рассматривались ранее в параграфе данной работы «Неоплатонизм: проблема света и тьмы в трактатах Средневековья». (теория Роберта Гроссетеста, Св.Бонавентуры, Бартоломео да Болонья. См.: С. 60-65 данной работы).

Благодаря световой эманации визуальные образы отражают способность глаза к созерцанию духовного. Оптическая иллюзия и в прямом и в метафорическом смысле расценивалась как отражение истины, как нечто более правдоподобное, чем реальность.

Если в Средние века искали отблески небесного света в земных вещах, то Возрождение ищет отблеск земных явлений.

Художники Возрождения «не любили» золото – они видели в нем не только характерный признак варварского средневекового прошлого, но и наиболее иррациональное, неподвластное воле художника живописное средство. В трактате Ченнини содержатся рецепты замены золота другой краской. Слова автора звучат символически: «Мы видим, как некоторые позолоченные поверхности сияют там, где они должны быть темными, и кажутся темными там, где они должны быть светлыми... Я хочу показать тебе краску, похожую на золото... Но остерегайся, как огня или яда, того, чтобы эта краска приблизилась к какому-либо золотому фону»¹. Золото уходит из живописи, приходит тень.

Но при этом именно в это время Леонардо приходит к открытию «сфумато» – особо нежной прозрачной светотени, смягчающей границы предметов, снимающей основополагающее значение сильных контуров, которые для Альберти были одним из элементов гармонии. Подобный живописный прием был основан на законе зрительного восприятия и представлял собой своего рода развитие античной теории «обмана зрения». Такой приём обеспечивал не только впечатление выпуклости, округлости объёмов, но и их связь с окружающим пространством. Главным средством живописи Леонардо для достижения единства фигур в пространстве была светотень, или сфумато. Вазари называет Леонардо даже изобретателем светотени.

Для Леонардо светотень не только служит для пластической лепки формы, но она как бы составляет и содержание окружающего фигуры пространства. Светотень и

¹ Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 тт. – Т. 1. – М.: Академия, 1965-1970. – С. 253.

пространство для Леонардо становятся однозначными. Пространство не только видимо, но и осязаемо. Леонардо уничтожает всякую остроту линий, свойственную живописи кватроченто. Контуров больше нет, есть только неуловимые переходы от света к тени. Но леонардовское sfumato есть нечто большее, чем внешняя среда. Оно пронизывает тело насквозь. С помощью sfumato Леонардо проникает во внутреннюю жизнь предмета, узнает тайну его божественной красоты. Подобный приём служит одновременно формальным живописным целям и духовному воздействию на зрителя.

Стремясь сделать светотень предельно воздушной, Леонардо ставит задачу – использовать ее как основное средство пластической моделировки. На этом пути исходной точкой становится не световая среда, не атмосфера, а форма, с которой светотень оказывается тесно связана. Тем самым светотень превращается в функцию формы. Наряду с ракурсами он называет ее высочайшим достижением науки живописи. Для того чтобы скрадывалась резкость контрастов света и тени, художник советует не выставлять фигуры на яркий солнечный свет, а помещать между источником света и телами некий род тумана.

В.Н.Лазарев отмечает, что любимое освещение Леонардо – сумрачный свет, рассеянного света он избегает, так как свет похищает у предметов их материальную осязательность¹.

Открытие sfumato стало выражением нового понимания целостности живописного произведения, демонстрацией взаимосвязи живописи и науки.

«Крещение Христа» Андреа Вероккио (после 1470, Флоренция, Уффици) - первое дошедшее до нас живописное произведение, в создании которого принимал участие Леонардо. Вероккио поручил своему ученику написать фигуру ангела, держащего одежду Спасителя, и ученик настолько проявил здесь свой замечательный гений, что его ангел по мастерству художественного исполнения превзошёл картину учителя.

¹ Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. – М.: Изд-во АН СССР. Ленингр. Отд., 1952. – С.102.

Написанная молодым Леонардо фигура ангела считалась совершенством. Контрастируя с темным фоном, его лицо, обрамлённое золотистыми локонами, не просто освещено, оно светоносно. Утончённые черты, естественная поза, плавность и гармония движений напоминают образы Боттичелли. В то же время Леонардо здесь словно дискутирует с Альберти о сути гармонии.

В произведении «Благовещенье» (1474, Флоренция, Уффици) – горизонтальной композиции (около 2,5 метров), написанной на библейский сюжет, Леонардо совмещает в пределах единого зрительного луча зону ближнего зрения и панорамное видение.



Леонардо да Винчи, Благовещение

Композиция условно разделена на две части. В левой части коленопреклонённая фигура Архангела изображена на фоне пейзажа: цветущего луга, устремлённых ввысь кипарисов, отдалённого силуэта гор, светлого неба. В правой – Мария, оторвав взгляд от книги на пюпитре, внимает Архангелу. Сопряжение двух сфер существования происходит посредством прямого совмещения, а световоздушная среда выступает здесь зримым воплощением «единого тока»¹. Свет объединяет земное и небесное – одухотворенное таинство, откровение Благой вести и цветущие земли, – пространство близкое, соразмерное масштабу тел и чувств человека, и беспредельно широкое,

¹ Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М.: Искусство, 1990. – С. 201.

мировое. Одновременно свет выполняет композиционную функцию, акцентируя статику фигуры Марии и динамику фигуры Архангела Гавриила. Картина свидетельствует о новом подходе к использованию пластических средств выразительности, о новом видении мира.

В картине «Мадонна Бенуа» вместо сильно детализированного фона, характерного для кватроченто, Леонардо создаёт предельно лаконичный в своей выразительности мотив: окно в темной стене. Такой приём, размещая действие в интерьере, позволяет увидеть чистое голубое небо. Образ универсума Леонардо абстрагирует до нежно голубого неба в проёме окна («Мадонна Бенуа» – около 1478, СПб., Эрмитаж), яркой небесной лазури («Мадонна Литта» – около 1490, СПб., Эрмитаж) или пейзажного фона («Портрет Джиневры деи Бенчи» – около 1478, Вашингтон, Национальная галерея).

Леонардо изображает не определённый момент, а некое длительное состояние радости, чуткую тишину напряжённого мгновения, когда мир реальных осязаемых тел и предметов переходит в другое измерение.

Художественные идеи Леонардо, а вместе с тем и главные основы классического стиля окончательно складываются в течение восьмидесятых и девяностых годов XV века.

К самому началу этого периода относятся два крупных произведения мастера – «Святой Иероним» в Ватиканской пинакотеке и «Поклонение волхвов» в Уффици. Оба они не закончены. Как ни огромны были достижения Леонардо в композиции «Поклонение волхвов», самого мастера они не удовлетворили.

«Картина выходила по-кватрочентистски слишком пёстрой и шумной и, главное, была лишена светового единства. А именно эта проблема света как основного фактора пластического единства, как средства органического слияния фигур с пространством, теперь приобрела для Леонардо первенствующее значение»¹.

¹ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII-XVI вв. – М.: Искусство, 1977. – С. 86.

В выполненной на заказ как запрестольный образ алтарной картине «Мадонна в гроте» (1483 – 1494, Париж, Лувр) композиция заключена в пирамидальную геометрическую форму. К этому перспективно-композиционному приему Леонардо обращался и в других своих произведениях. Пирамида позволяет объединить многофигурную композицию в единую форму



Леонардо да Винчи, Мадонна в гроте

Направленный свет здесь акцентирует одухотворённое лицо Мадонны, озаряет лицо ангела, облакает световоздушной средой фигуры младенцев, создавая объёмную форму.

Фигуры и лица окутаны световоздушной дымкой, придающей им особую мягкость. Образы достигают обобщённой величественности, сохраняя при этом жизненную выразительность. Они связаны с окружающей их природной средой. Создан голографический эффект, усиливающий ощущение трёхмерности пространства. Подобное построение перспективы Леонардо утверждает и в других своих живописных произведениях (например, «Благовещение», «Мадонна, Младенец Христос и Св. Анна»).

«Мадонна в гроте» представляет собой наиболее совершенное воплощение концепции живописи-созерцания, характерной для Высокого Возрождения. «Мона Лиза» («Джоконда», около 1503, Париж, Лувр) соединяет эту концепцию с портретным образом.



Леонардо да Винчи, Джоконда

Небольшой окутанный воздушной дымкой портрет молодой женщины на фоне голубовато-зелёного пейзажа настолько полон жизни, что, по словам Вазари, ее глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека.

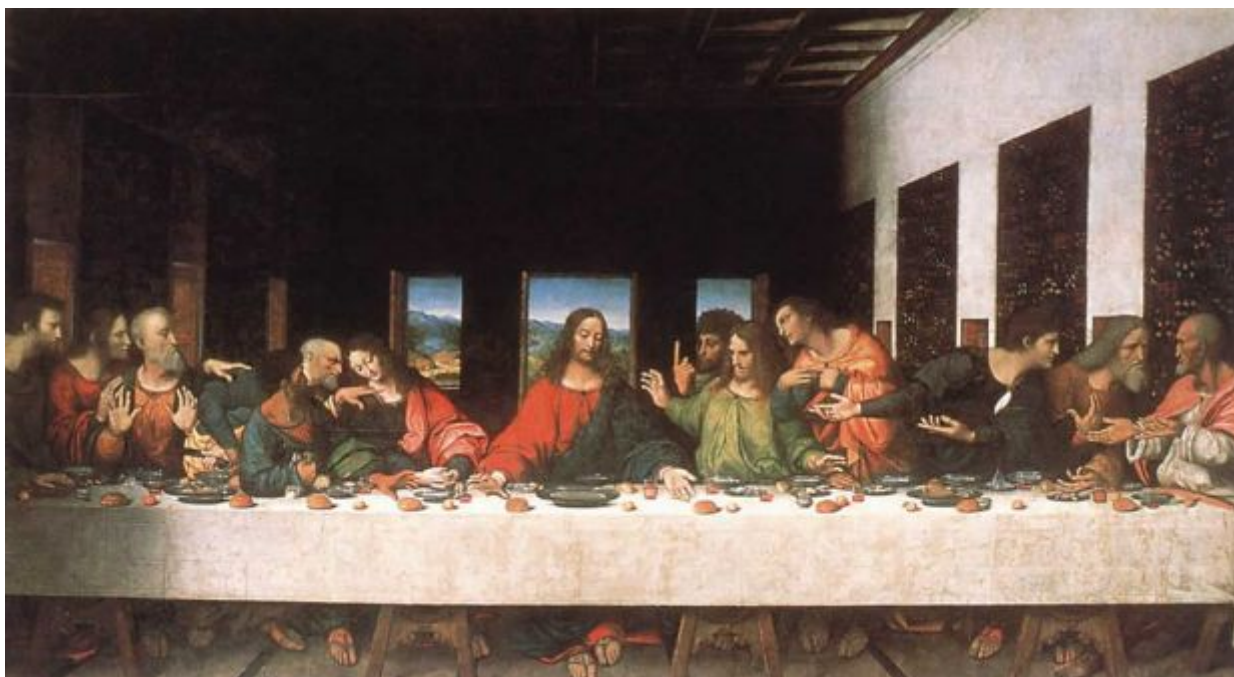
Одним из средств тончайшей пластической нюансировки было характерное «сфумато» - дымка, окутывающая лицо и фигуру, смягчающая контуры и тени.

«Таких тонких переходов от освещённых частей к затенённым не знало искусство XV века. Ее лицо, шея, руки открыты воздействию света и прозрачных теней. Световоздушная среда приближает героиню к зрителю»¹.

Он передавал на холсте не столько внешнее сходство и внутренний психологизм, сколько одухотворённость. Таинственная улыбка Джоконды не обращена к зрителю, она улыбается абсолютному знанию души, которая в процессе материализации не утратила связи с Богом. Ее красота является выражением гармонии души и вневременной мудрости. Особенность восприятия живописного произведения, свидетельствует о том, что свет является основным пластическим средством в живописи, которое позволяет решать новые задачи.

Наряду со станковой живописью. Леонардо привлекала монументальная стенная роспись. В 1495 году он получил заказ от своего патрона герцога Л.Сфорца и приступил к созданию фрески «Тайная вечеря» для трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане. Ее композиция подчинена математической закономерности перспективного построения. Пространство фрески продолжается в реальном архитектурном объёме трапезной, что усиливается перспективным изображением настенных ковров, завершающимся просветом трёх окон.

¹ Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. - М.: Изд-во АН СССР. Ленингр. Отд., 1952. – С.101.



Леонардо да Винчи, Тайная вечеря

Первоначально живопись была исполнена темперой на сухой (а не влажной, как требовалось) штукатурной основе, и через несколько лет фреска покрылась трещинами. Судьба этого шедевра оказалась трагичной. Через несколько лет монахи монастыря срезали часть фрески, включая ноги Христа, для того чтобы проделать в стене отверстие для двери. Затем в течение нескольких лет проводилась неудачная реставрация, нанёсшая еще больший вред произведению Леонардо. В конце XVIII века кавалерия Наполеона превратила монастырскую трапезную в конюшню и забросала грязью фигуры святых. Потом трапезная использовалась как помещение для хранения сена и была повреждена во время наводнения. И только начиная с XIX века проводилась профессиональная реставрационная работа.

Здесь свет с наибольшей очевидностью проявляется как символ надежды на высшую гармонию в мире: сцена вечерней трапезы погружена в излюбленную Леонардо атмосферу сфумато, и только блики на стеклянных кубках и чашах свидетельствуют о присутствии света. Но при этом в высоко над головой Христа расположенном окне сияет голубое небо, как напоминание о присутствии света, как истины, как веры в победу Христа. Эта светлая сияющая голубизна особо выделяется на общем сумеречном свете трапезной. И это противопоставление особо значимо

Если средневековье было периодом, открывшим в живописи красоту и поэзию света, то Возрождение, может быть, впервые раскрыло в искусстве красоту и поэзию тени. Понятие света-освещения в свою очередь предполагало тень как его производное. «Тень имеет большую силу, чем свет, - пишет Леонардо, - ибо тень препятствует свету и целиком лишает тела света, а свет никогда не может целиком изгнать тень от тел»¹.

Если в средневековой живописи свет выступал как начало позитивное, обнаруживающее истину и образующее форму, а мрак – как начало негативное, воплощение зла, то в период Возрождения, напротив, формообразующим, позитивным началом становится тень, то есть мрак, ибо «тень имеет природу мрака».

И если средневековая живопись имела дело со светом как с реальной категорией, которая в самом изображении приобретала символическую функцию, становясь воплощением трансцендентного начала, то в живописи Возрождения свет – это живописная иллюзия, это категория изображённая, нечто, реально не существующее. В то же время его функция в картине состоит в том, что он является средством все более реалистической характеристики предметов. В живописи Возрождения свет утрачивает свою материальность на уровне изобразительных средств и приобретает ее на уровне образного языка

Категория света является не только ключевым понятием в зрительной теории и теории перспективы, но и крайне важна в художественных практиках и творчестве мастеров Возрождения. Проникновение оптических законов в живопись привело к возможности решать новые задачи в сфере геометрического и пластического моделирования формы с выстраиванием световоздушной перспективы.

¹ Цит. по: Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению: сложение художественной системы картины кватроченто. – М.: Искусство, 1975. – С.104.

Правдивое изображение мира и человека должно было опираться на их познание, поэтому познавательное начало играло в искусстве этого времени особенно важную роль. Художники искали опору в науках, нередко ускоряя их развитие.

В заключение хотелось бы ещё раз подчеркнуть, что потребность в создании визуальной достоверности видимого потребовала от учёных и художников математического разъяснения природы света. Зрительный образ расценивался как световое подобие вещи, а возникновение зрительной иллюзии полагалось следствием присутствия света. Подобное понимание категории света привело к тому, что законы оптики оказывали влияние на понимание пластического образа и становились органическими компонентами художественной практики.

Значимость теории света подтверждается также интересом, который проявляли к этому вопросу выдающиеся учёные и художники разных эпох.

Этот сложный, многогранный феномен содержит научный, философский, религиозный и художественный компоненты.

Рассмотрение представлений о свете в общем культурно-историческом контексте Возрождения позволило выявить взаимосвязь зрительной теории и теории перспективы с мировоззренческими установками эпохи.

Свет проявился как онтологическая категория, лежащая в основе культурной картины мира Возрождения. Он выступает и как своеобразная модель интеллектуального постижения и формирования бытия, отражая специфику философского, научного, религиозного и эстетического миропонимания эпохи.