

ТЕОРИЯ «ГЛАЗА» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ХУДОЖНИКА – ДИЗАЙНЕРА

Татаринцева И.В.

Тамбовский государственный университет им. Г.Р.Державина

В течение последнего десятилетия в значительной степени изменился взгляд на профессиональный потенциал художника-дизайнера. Сфера и методы его творческой деятельности настолько расширились и усложнились, что оценивать их мерками только одного промышленного пространства стало невозможно. Современный дизайн – это не только ориентация на передовые технологии и материалы, самые современные технические достижения и веяния моды, высокие потребительские свойства выпускаемых изделий, но и освоение основных закономерностей искусствоведческой практики. Следует отметить, что известный искусствовед Герберт Рид, автор первой серьезной научной работы о дизайне («Искусство и промышленность»), рассматривал данную сферу деятельности как «высшую форму искусства» [1, с.157]. Сейчас уже никто не может оспаривать, что такие фундаментальные универсалии как форма, стиль, композиция, жанровая модель, сложившиеся в искусствоведческой практике, являются неотъемлемыми в современной дизайнерской деятельности.

Сегодня мы не можем рассматривать дизайн вне профессиональных художественных возможностей, направленных на создание мира новых и прекрасных форм нашей современной цивилизации. Парадоксально, но порой наиболее современные методы художественной практики наиболее талантливые художники-дизайнеры находят не в сегодняшнем дне, а в творческой деятельности мастеров прошлых столетий. Особенно много вопросов и загадочных явлений оставило для последующих поколений искусство эпохи *Ренессанса*, в котором впервые была отражена эстетика «сублимированной земной реальности» [2, с.39]. Часть из них воспринимается в настоящее время как непостижимый феномен и одновременно мощный стимул для активизации современного творческого процесса.

Поистине «бездонный клад» для новых вдохновений в современном художественном пространстве дизайнера представляют собой научные открытия одного из непостижимых гениев эпохи Ренессанса – *Леонардо да Винчи*. Удивительно, пройдя через много веков, его пленительное искусство не только сохранило печать «манящей тайны», но и стало более современным, чем изощрённые «модернистические изыски» мастеров XXI века.

Для понимания развития изобразительного языка Леонардо да Винчи принципиально важными представляются научные теории великого художника эпохи Ренессанса, которые становились не только естественным продолжением его творческой деятельности и одновременно её инициировали. Общеизвестно, что грани таланта этого великого мастера были неисчерпаемы. Он оставил нам наследие не только как художник, теоретик живописи, скульптор, архитектор, музыкант, философ, но и инженер, механик, учёный изобретатель. Во времена Леонардо да Винчи не существовало такого понятия как художник-дизайнер. Однако анализ творческой деятельности этого гения по праву даёт основание называть его предвестником будущих дизайнеров.

Показательно, что в связи с тем, что первые издания его научных трудов датируются второй половиной XIX – началом XX века, то во многих случаях учёным приходилось заново открывать то, что им уже было открыто. Так, например, Леонардо первым сделал попытку определить силу света в зависимости от расстояния. Его записки содержат первые, возникшие в человеческом уме догадки о волновой теории света в зависимости от расстояния. Парадоксально, но именно художник впервые в области механики сделал попытки определить экспериментальным путём коэффициенты трения и скольжения, исследовать явления удара, сопротивление различных материалов, траекторию горизонтально брошенного тела.

Леонардо да Винчи разработал проекты печатных и шлифовальных станков, ткацких машин. Много труда положил он на разработку конструкций водяных двигателей.

Можно до бесконечности продолжать этот ряд научных открытий, затрагивающих и военную технику, и летательные аппараты, и математику, химию, алхимию и т.д. Разработанным же проектам великого художника в области архитектуры мог бы позавидовать любой современный дизайнер. Однако в художественном мире особенно привлекает изучение Леонардо да Винчи живописи в контексте научной деятельности.

Одним из наиболее загадочных его научных открытий остаётся знаменитая *теория «Глаза»*, которая буквально перевернула художественное восприятие в эпоху Ренессанса. Согласно основным положениям данного научного открытия искусство живописи стало трактоваться как «воплощение в созерцающем разуме идеи живого движения» [3, с. 9]. Именно этого начала подчас не хватает нашему современному художнику-дизайнеру и заставляет его становиться на путь чисто внешней, порой шокирующей демонстрации определённой образной концепции.

К созданию теории «Глаза» привело стремление художника изобразить подвижность человеческого лица, отражающего внутреннее состояние души. Наука живописи истолковывается Леонардо как способность художественного образа посредством зрительного впечатления вызывать те же ощущения, которые вызваны образами природы, посылая их изображения нашему глазу. Наблюдая за формами движения поверхности воды и водных потоков, художник приходит к выводу, что любое движение должно быть компенсировано другим. Детальные описания циркуляции элементов в различных средах, зарисовки вихреобразных форм воздушных и водных течений, анатомических опытов, диаграммы оптических экспериментов свидетельствуют о перипатетической традиции понимания науки как описания окружающих явлений. Рисунки Леонардо во многом закрепляют и систематизируют его научные наблюдения.

Зрительное восприятие и знание, по мнению художника – это физические явления, наделённые метафизическими функциями. Это позволяет сознанию видеть посредством глаза и через глаз воспринимать объекты внешнего мира. Зрение открывает предсуществующий мир для сознания, которое как зеркало отражает световые образы, проникающие в мозг, действующий на разум, познающий мир.

Взаимодействие между интеллектом и физическим миром основано на особенных свойствах света. Объекты излучают бесконечно много лучей, которые несут информацию. Структура глаза такова, что он способен посылать и принимать на свою поверхность бесконечное число подобий. На примере анатомических зарисовок можно проследить, как зрительные впечатления проникают в область общего чувства и закрепляются в памяти. Здесь образ вступает в контакт с воображением, которое его обрабатывает и отсылает к памяти. Прослеживая взаимосвязь зрительной перцепции с другими чувствами, учёный изучает «маршрут» движения «светового образа», проецируя его на свои рисунки.

Существует много фактов, подкрепляющих влияние научной концепции Леонардо да Винчи на ренессансную эстетику художественного мировосприятия и, в частности, на творческий метод самого художника. Так, например, изучая строение черепа, он уделяет особое внимание сферическим сегментам и сечениям, рассматривая их как основные элементы формообразования. Черепная коробка делится Леонардо на систему полусфер. Место схождения ощущений – это «полюс черепа». Зрачок – это световое отверстие, которое посредством зрительного луча соединяется с кончиком оптического нерва. В результате этого глаз видит из точки, а не из плоскости. На основе этого, по Леонардо, видение разделяется на фокусное и периферийное. В зрительном конусе все фигуры, все цвета, все образы видимой части вселенной сведены в точку. Точка зрения на предмет оказывается подвижной. Поэтому свет, цвет и тень предстают, по мнению художника, в синтезе оптического и кинетического восприятия. Несмотря на то, что Леонардо выделяет шесть простых цветов – белый, жёлтый, зелёный, синий, красный, чёрный – видимый мир он представляет как бесконечное множество взаимодействующих зрительных проекций и пересечений, с учётом однородных движений тела и глаза.

Полагая, что каждый объект излучает свои материальные подобиya во всех направлениях по прямым линиям, учёный приходит к выводу, что подобиya имеют свойства пропорционально уменьшаться по мере удаления от объекта и образуют «световую пирамиду». Источником излучения является атмосфера, которая заполнена бесчисленными сжимающимися и проникающими друг в друга подобиyaми. Именно данная научная концепция легла в основу цветовой перспективы, являющейся, как известно, основой художественной эстетики Ренессанса.

В результате наблюдений, Леонардо определяет, что свет распространяется в виде прямых лучей, разнося по атмосфере подобиya предметов, которые воспринимаются и отражаются глазом. Тень – это отсутствие света и его противоположность. Исследуя отношение света и тени при универсальном освещении, Леонардо разрабатывает геометрическую формулу. Источник света представлен в ней в форме полусферы. В результате объект покрыт рассеянным светом, переходящим в полутени. В плоскостном изображении полусфера выглядит как полукруг. Она заменила окно, опыты с которым он проводил.

Леонардо планировал написать систематический труд по тени в семи частях, об этом свидетельствуют его записи. Но его исследования остались в разрозненных заметках различных периодов. Около половины этих записей уцелело благодаря тому, что они вошли в посмертную компиляцию «Трактат о живописи», составленную учеником Леонардо Франческо Меллци.

Утверждая, что каждое движение в природе пропорционально своему импульсу, Леонардо исследует выразительные особенности эмоциональных состояний человека, которые проявляются в характере движений, позах, мимики, жестах: «Картины или написанные фигуры должны быть сделаны так, чтобы зрители могли с лёгкостью распознать состояние их души по их позе» [4, с.107].

Известно большое количество эскизов, анатомических набросков Леонардо, фиксирующих соответствие и связанных с ним эмоциональных состояний, например, наброски, изображающие мадонн. При этом ритмическое соотношение фрагментов движения, из которых складывается динамика композиции, практически неуловимо, также как и состояние ребёнка.

Собирая записи к «Трактату о живописи», Леонардо сопровождал некоторые из них зарисовками с соответствующими комментариями. Например, эскиз дерева с надписью: «Часть дерева, которая отбрасывает тень на задний план, одного тона, – чем дерево или его ветки толще, тем они темнее... Но если ветка расположена на фоне других, то самые яркие её части кажутся самыми светлыми, и листья блестят в свете солнца» [5.С. 117].

Синтез оптических и кинетических экспериментов в теории «Глаза» Леонардо можно проследить на примере анализа композиции в его рисунках, например, «Св. Анна со св. Марией и младенцем Христом». Динамика здесь строится на основе осевого вращения фигур, что предполагает сферическое развитие пространственных планов композиции: св. Анна совершает наклон сверху вниз; св. Мария склонилась справа налево; её движение замыкается встречным движением младенца Христа снизу вверх, слева направо. Характер поз и жестов позволяет взгляду совершить сферическое вращение и ощутить их подвижное взаимодействие с пространственными планами, объединёнными переходами света, цвета и тени.

Пирамидальное построение композиции картины напоминает о толковании геометрической пирамиды как символа Троицы. Градация светотени и колорита отражает иерархию световых эманаций: первичный свет зеркально отражается на ликах; наклонный свет как отождествление небесного осуществляет взаимодействие св. Анны, св. Марии и младенца Христа. Вся композиция представлена как рассеянное по ландшафтному фону атмосферное сечение. Визуальные планы, которые характеризуют композиционное

мышление Ренессанса, заменяются Леонардо тем, что больше напоминают «область видимости» (то, что «находится не только передо мной, но и вокруг меня») [5. С.119].

Таким образом, в контексте динамической анатомии Леонардо теория «Глаза» была прогрессивной: положенная в её основу логика *«циркулярного движения»* сводила научный опыт к построению знания как системы органических аналогий. Тщательные математические расчёты и зарисовки, которыми сопровождал свои открытия художник, сводились, по существу, к простой, но гениальной мысли, основанной на взаимодействии между интеллектом и физическим миром посредством свойств света. Для современного художественного опыта в творческой деятельности дизайнера эта идея может стать реальной возможностью не только постижением открытия Леонардо да Винчи в плане интеллектуальной установки универсалий эпохи Ренессанса, но и использования подобной природы зрительного восприятия в современном творчестве.

Список использованных источников:

1. Нельсон, Дж. Проблемы дизайна / Дж. Нельсон. – М.: Искусство, 1971
2. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 1978.
3. Баткин, Л. М. Леонардо да Винчи / Л.М.Баткин. – М.: Искусство, 1991.
4. Леонардо да Винчи. Суждения о науках и искусстве / Леонардо да Винчи. – М.: Наука, 1983.
5. Леонардо да Винчи. Избранные произведения / Леонардо да Винчи. – М.: Наука, 1987.