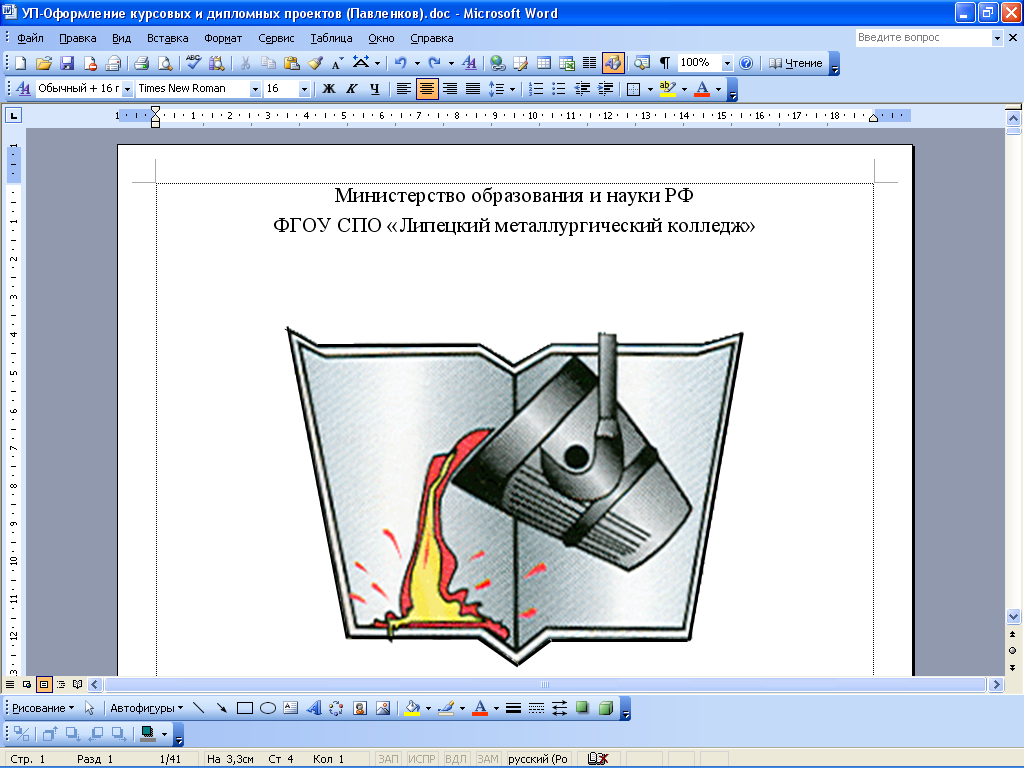
**УПРАВЛЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ ЛИПЕЦКОЙ ОБЛАСТИ**

***ГОАПОУ «Липецкий металлургический колледж»***

****

|  |
| --- |
| *Методические указания по проведению практической работы №16*  *Сравнение философии с другими отраслями культуры.*  *по учебной дисциплине* |
| **ОГСЭ 01 Основы философии** |
| *для специальностей:* |

**22.02.01 Металлургия черных металлов**

**22.02.05 Обработка металлов давлением**

**15.02.07 Автоматизация технологических процессов и производств (по отраслям)**

**09.02.01 Компьютерные системы и комплексы**

**15.02.03 Техническая эксплуатация гидравлических машин, гидроприводов и гидропневмоавтоматики**

**38.02.03 Операционная деятельность в логистике**

**09.02.05 Прикладная информатика**

**Липецк-2019**

Методические указания по проведению практических работ по   
учебной дисциплине Основы философии

Составитель: *Корнаухова Л. М.преподаватель общих гуманитарных и социально- экономических дисциплин*

|  |  |
| --- | --- |
| ОДОБРЕНО  Цикловой комиссией общих гуманитарных социально – экономических дисциплин Председатель:*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ /Корнаухова Л. М./* | УТВЕРЖДАЮ  заместитель директора  по учебной работе:  *\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*/*Левина Н.М./* |

Методические указания по организации и выполнению практических работ студентов предназначены для студентов ГОАПОУ «Липецкий металлургический колледж» для специальностей:22.02.01 Металлургия черных металлов; 22.02.05 Обработка металлов давлением; 15.02.07 Автоматизация технологических процессов и производств (по отраслям); 09.02.01 Компьютерные системы и комплексы; 15.02.03 Техническая эксплуатация гидравлических машин, гидроприводов и гидропневмоавтоматики; 38.02.03 Операционная деятельность в логистике; 09.02.05 Прикладная информатика для подготовки к учебным занятиям с целью освоения практических умений и навыков.

**Введение**

Методические указания по организации и выполнению практических работ студентов составлены в соответствии с содержанием рабочей программы учебной дисциплины Основы философии дисциплина входит в общеобразовательный цикл базисного учебного плана специальностей: 22.02.01 Металлургия черных металлов; 22.02.05 Обработка металлов давлением; 15.02.07 Автоматизация технологических процессов и производств (по отраслям); 09.02.01 Компьютерные системы и комплексы; 15.02.03 Техническая эксплуатация гидравлических машин, гидроприводов и гидропневмоавтоматики; 38.02.03 Операционная деятельность в логистике; 09.02.05 Прикладная информатика по программе базовой подготовки.

Практическая работа студентов направлена на освоение следующих профессиональных компетенций согласно требованиям ФГОС СПО: ОК 1-9,

Освоение содержания дисциплины направлено на формирование следующих общих компетенций, включающих в себя способность:

**ОК 1**. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

**ОК 2**. Организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

**ОК 3**. Принимать решения в стандартных и нестандартных ситуациях и нести за них ответственность.

**ОК 4.** Осуществлять поиск и использование информации, необходимой для эффективного выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

**ОК 5**. Использовать информационно-коммуникационные технологии в профессиональной деятельности.

**ОК 6.** Работать в коллективе и команде, эффективно общаться с коллегами, руководством, потребителями.

**ОК 7.** Брать на себя ответственность за работу членов команды (подчиненных), результат выполнения заданий.

**ОК 8**. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

**ОК 9**. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности

а также в результате изучения курса студенты должны:

**уметь:**

* ориентироваться в наиболее общих философских проблемах бытия, познания, ценностей, свободы и смысла жизни как основе формирования культуры гражданина и будущего специалиста.

**знать:**

* основные категории и понятия философии;
* роль философии в жизни человека и общества;
* основы философского учения о бытии;
* сущность процесса познания;
* основы научной, философской и религиозной картин мира;
* об условиях формирования личности, свободе и ответственности за сохранение жизни, культуры, окружающей среды;
* о социальных и этических проблемах, связанных с развитием и использованием достижений науки, техники и технологий.

Методические указания по проведению практических работ содержат теоретическую часть, который кратко представляет основной материал, необходимый для освоения коммуникативных умений и знаний; практические задания; контрольные вопросы для самопроверки.

Методические указания по проведению практических работ могут быть использованы студентами для самостоятельной работы, преподавателями на учебных занятиях по основам философии.

**Методические указания к выполнению**

**практической работы для студентов**

1.К выполнению практической работы необходимо подготовиться до начала учебного занятия.

2.При подготовке к практической работе используйте рекомендованную литературу, предложенную в данных методических указаниях, конспекты лекций.

3.К выполнению работы допускаются студенты, освоившие необходимый теоретический материал.

4.Выполняя практические задания, пишите орфографически и стилистически грамотно, четко и кратко в рабочей тетради по основам философии.

5.По окончании выполнения практической работы проверьте себя, ответив на контрольные вопросы для самопроверки.

6.Если практическая работа не сдана в указанные сроки (до выполнения следующей практической работы) по неуважительной причине, оценка снижается.

**Практические занятия:№16**

**Тема: Сравнение философии с другими отраслями культуры.**

**Цель работы:** Сравнить философию с другими отраслями культуры.

В результате выполнения практической работы студент должен **уметь:**

* ориентироваться в наиболее общих философских проблемах бытия, познания, ценностей, свободы и смысла жизни как основе формирования культуры гражданина и будущего специалиста.

В результате выполнения практической работы студент должен **знать:**

* основы научной, философской и религиозной картин мира;
* об условиях формирования личности, свободе и ответственности за сохранение жизни, культуры, окружающей среды;
* о социальных и этических проблемах, связанных с развитием и использованием достижений науки, техники и технологий.

|  |  |
| --- | --- |
|  | **Порядок выполнения практической работы**  1.Усвоить теоретический материал по теме: «Место философии в духовной культуре и ее значение ».  2.Ответить на контрольные вопросы для самопроверки.  3.Выполнить и записать задания практической работы в тетрадь по основам философии.  4.Сдать выполненную практическую работу на проверку преподавателю. |
| Информационное обеспечение практической работы.Перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы. Основные источники:  **Основная литература:**  [Волкогонова, О. Д.](http://znanium.com/catalog.php?item=goextsearch&title=философия&title=философия&years=2014-2015&page=3#none) Основы философии: учебник / О. Д. Волкогонова, Н. М. Сидорова. – Москва: ФОРУМ : ИНФРА-М, 2019.  Медакова, И. Ю. Практикум по философии : учеб. пособие / И. Ю. Медакова. – [Переизд.]. – Москва: ФОРУМ, 2017.  [Волкогонова, О. Д.](http://znanium.com/catalog.php?item=goextsearch&title=философия&title=философия&years=2014-2015&page=3#none) Основы философии : учебник / О. Д. Волкогонова, Н. М. Сидорова. – Москва: ФОРУМ: ИНФРА-М, 2019. – ЭОР.  Голубева, Т. В. Основы философии: учебно -методич. пособие / Т. В. Голубева. – Москва: Форум: ИНФРА-М, 2019. - ЭОР.  [Губин, В. Д.](http://znanium.com/catalog.php?item=goextsearch&title=философия&title=философия&years=2014-2015&page=3#none) Основы философии : учеб. пособие / В. Д. Губин. – Москва: Форум: ИНФРА-М, 2019. – ЭОР.  Горелов, А. А. Основы философии: учебник / А. А. Горелов. – Москва: Академия, 2017.  Стрельник, О. Н. Основы философии: учеб. / О. Н. Стрельник. – Москва : ЮРАЙТ, 2016.  **Дополнительная литература:**  Краткий философский словарь / под ред. А. П. Алексеева. – Москва : РГ – Пресс, 2015.  Матяш, Т. П. Основы философии: учеб. / Т. П. Матяш, Л. В. Жаров, Е. Е. Несмеянов; под ред. Т. П. Матяш. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2015.  [Сычев, А. А.](http://znanium.com/catalog.php?item=goextsearch&title=биология&title=биология&years=2014-2015&page=6#none) Основы философии : учеб. пособие / А. А. Сычев. - Москва: Альфа- М: ИНФРА-М, 2016. – ЭОР.  Интернет – ресурсы:  [www.alleg.ru/edu/philos1.htm](http://www.alleg.ru/edu/philos1.htm)  ru.wikipedia.org/wiki/Философия  [www.diplom-inet.ru/resursfilos](http://www.diplom-inet.ru/resursfilos) | |

**Для успешного выполнения практической работы студенты должны усвоить следующий теоретический материал:**

*Живопись является «философией».*

*Леонардо да Винчи*

**ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН**

* Феномен искусства. Взаимосвязь этической и эстетической сторон человеческой жизни.
* Талант и гений. Соотношения гения и гениальности
* Выдающиеся представители мировой культуры и их выдающиеся произведения

Философия и искусство имеют два родственных способа познания, дополняют и синтезируют друг друга. Это органическое единство философии и искусства проходит через всю историю культуры. Искусство, связанное с образным восприятием, позволяет каждому узнать и понять мир и человека. Таким образом, искусство соединяет два уровня мировоззрения — мировосприятие и миропонимание.

Д.С. Лихачев в своих статьях неоднократно обращал внимание на уникальную доступность искусства. Картины, скульптуры, памятники архитектуры и т.д. каждому из нас могут нравиться или нет, но важно, чтобы мы их понимали. Для того чтобы понимать произведения искусства, надо знать условия творчества, цели творчества, личность художника и эпоху, а мы делаем акцент на мировоззрении эпохи.

Мировоззрение эпохи определяет особенность произведений искусства, оказывает влияние на мастера, а гениальные мастера и их произведения оказывают не меньшее влияние на мировоззрение эпохи:

• понимание философии древних греков дает возможность осознать идеалы гармонии и рациональности искусства классической античности;

• теократизм средневековой философии — понять суть готического искусства;

• антропоцентризм эпохи Возрождения наиболее ярко представлен в искусстве. Неслучайно символами Возрождения стали имена и произведения Рафаэля, Леонардо, Микеланджело;

• философия Нового времени внесла понимание, что человек обладает телесной и духовной природой. Портреты Рембрандта подтверждают мысль Декарта, что основные идеи души являются врожденными;

• в своих произведениях А. Ватто оперирует малыми величинами, у него важную роль играют быстрые и незаметные детали. «Жиль», «Лавка Жарсена» и другие его картины, как бы состоят из множества субстанций — бесконечно малых величин, о которых писал Лейбниц.

Роль искусства в способе познания бытия в известные культурные эпохи была разной, но тесная взаимосвязь искусства и философии существовала всегда. Особенно яркий синтез философии и искусства был на рубеже веков (конец XIX — начало XX в., произведения Н. Рериха, М. Врубеля, М. Чюрлениса и других).

Философия помогает понять глубинный смысл и значение искусства, которое, в свою очередь, помогает по-другому каждому из нас посмотреть на окружающий мир.

Неслучайно великие произведения искусства подтверждают мысль В.С. Соловьева — смысл искусства состоит в том, чтобы обнаружить красоту не в одном только воображении, но в самой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Современный философский словарь. — М., 1996.
2. Философский словарь. — М., 2003.
3. Мир философии: кн. для чтения. Ч. 1—2. — М., 1991.
4. Хрестоматия по философии: учебн. пособие для вузов: в 3 т. — М., 2000.
5. Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. — М., 1991.
6. Губин В.Д. Основы философии. — М., 2006.
7. Тэн И. Философия искусства. — М., 1996.
8. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1986.
9. Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционально­ го воздействия художественных произведений. — СПб., 2001.

**ИСТОЧНИКИ И ДОКУМЕНТЫ**

1. ***Искусство и философия***

***Георг Гегель***

Совершенно иначе обстоит дело по отношению к науке и искусству: например, философия древних до такой степени является основной новой философии, что она просто должна заключаться в последней и является той почвой, на которой выросла новая философия. Здесь отношение их представляется непрерывным усовершенствованием одного и того же здания, фундамент, стены и крыша которого еще остались неизменными. В области искусства греческое искусство, в том виде, каково есть, является даже высшим образцом. Но по отношению к государственному устройству дело обстоит совершенно иначе: здесь принципы старого и нового по существу различны.

*Гегель Г. Сочинения: в 14 т. — М.; Л., 1929—1959*

1. ***Произведение искусства и эпохи***

***Ипполит Тэн***

Чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат. В этом заключается последнее объяснение: здесь таится первичная причина, определяющая все остальное. Истина эта, милостивые государи, подтверждается опытом. В самом деле, если мы пробежим главнейшие эпохи в истории искусства, то найдем, что искусства появляются исчезают одновременно с появлением и исчезновением известных умственных и нравственных состояний, с которыми они связаны. Например, греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида, появляется во время торжества греков над персами, в героическую эпоху небольших республиканских городов, в момент величайших усилий, благодаря которым они завоевали себе независимость и утвердили свое господство в образованном мире; трагедии эти исчезают с уничтожением этой независимости и этой энергии, в то время, когда ослабление характеров и победа македонян повергают Грецию во власть чужеземцев. Точно так же готическая архитектура развивается с окончательным утверждением феодальных порядков в полувозрождённом XI столетии, в то время, когда общество, освободившись от норманнов и разбойников, начинает устраиваться; и она исчезает, когда это военное владычество маленьких независимых баронов, с порожденным им состоянием нравов, ощутится к концу XV века вследствие появления новейших монархий. Равным образом голландская живопись достигает высшей точки своего развития в ту славную пору, когда Голландия, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается из-под владычества испанцев, сражается с Англией совершенно равным оружием, становится самым богатым, самым свободным, самым промышленным, самым счастливым государством в Европе; и мы видим ее упадок в начале XVIII столетия, когда, снизойдя до второстепенной роли, этот край уступает первенствующее место Англии и становится лишь простым банкирским и коммерческим домом, хорошо устроенным, хорошо управляемым, уютным, где человеку можно привольно жить в качестве благоразумного гражданина, без всяких честолюбивых стремлений и особенно — сильных душевных тревог. Подобно этому, наконец, французская трагедия появляется в то время, когда чинная и благородная монархия при Людовике XIV учреждает господство приличий, придворную жизнь, великолепные представления, изящную аристократическую обстановку; и она исчезает с того времени, как дворянство и придворные нравы падают под ударами революции.

*Тэн И. Философия искусства.— М., 1996*

1. ***Место искусства и в жизни человеческой***

***Ипполит Тэн***

Место искусства в жизни человеческой. Во многих отношениях человек есть животное, старающееся защитить себя от влияния природы или от других людей. Ему нужно заботиться о пище, о себе, об одежде, о жилище, нужно защитить себя от ненастной погоды, неурожая и болезней. Для этого он обрабатывает землю, занимается мореплаванием, различными родами промыслов и торговли. Кроме того, он должен заботиться о продолжении своего рода и предохранить себя от насилия других людей. С этой целью он образует войско. После стольких изобретений и трудов он все-таки не вышел из своей привычной сферы, он все-таки еще животное, только лучше снабженное пищей и лучше защищенное от других; но он все еще думает лишь о себе да о подобных себе. Тут-То раскрывается для него жизнь более высокая, жизнь созерцания; его интересуют вечные, изначальные причины, от которых зависит жизнь его и ему подобных, интересуют преобладающие, существенные характеры, управляющие каждой совокупностью вещей и оставляющие свой отпечаток на мельчайших подробностях. Для постижения их перед ним открыты два пути: первый — путь науки, и выражает их точными формулами или абстрактными терминами; второй — путь искусства, с помощью которого эти причины и эти основные законы он выражает уже не в сухих определениях, недоступных толпе и понятных лишь для нескольких специалистов, а в форме осязательной, обращаясь не только к уму, но и к чувствам, к сердцу самого простого человека. Искусство имеет ту особенность, что оно одновременно возвышенно и общенародно: оно изображает самое высокое, делая его доступным для всех.

Тэн И. Философия искусства.— М., 1996

1. ***О ИСТИННОМ ИСКУССТВЕ***

Сергей Николаевич Булгаков

Истинное искусство свободно в своих путях и исканиях, оно само себе довлеет, само по себе ищет, само себе закон. В этом смысле формула искусство для искусства вполне правильно выражает его права, его самостоятельность, его свободу от подчинения каким-либо извне поставленным, вернее, навязанным заданиям. Этому пониманию противоречит тенденциозность в искусстве, при которой у последнего отнимается его право самочинного искания, самобытных художественных обобщений и находимых в них общечеловеческих истин, при которой искусство принижается до элементарно-утилитарных целей популяризации тех или иных положений, догматически воспринятых и усвоенных извне. Как бы искусно ни была выполнена подобная задача, все же это есть фальсификация искусства, его подделка, ибо здесь отсутствует самостоятельность художественного мышления, тот своеобразный интуитивный синтез, который мы имеем в искусстве. Тенденциозное искусство художественно неискренно, оно есть художественная ложь, результат слабости или извращенного направления таланта.

Однако на основании сказанного выше очевидно, что свободное искусство тем самым не становится бессмысленным и потому мысленным виртуозничаем, в которое склонны были превратить его крайние представители декадентства. Помимо того, в подобном случае искусство из высшей деятельности духа низводится до какого-то праздного развлечения или спорта, это вовсе не есть истинное искусство, ибо последнее требует всего человека, его душу, его мысль. Оно всегда серьезно, содержательно, оно является, в известном смысле, художественным мышлением. Только такое искусство получает серьезное, общечеловеческое значение, становится не только радостью и украшением жизни, но и ее насущной пищей. Вдохновенному взору художника открываются такие тайны жизни, которые не под силу уловить точному, но неуклюжему и неповоротливому аппарату науки, озаренному свыше, мыслителю-художнику иногда яснее открыты вечные вопросы, нежели школьному философу, задыхающемуся в книжной пыли своего кабинета, поэтому дано глаголом жечь сердца людей так, как не может и никогда не смеет скромный научный специалист. И, кроме того, художник говорит простым и для всех доступным языком, художественные образы находят дорогу к каждому сердцу, между тем как для знакомства с идеями философии и науки, помимо досуга, необходима специальная подготовка даже только для того, чтобы ознакомиться со специальной терминологией, перепрыгнуть эту изгородь, отделяющую научное мышление от обыденного. Естественно, что чем важнее и шире те задачи и проблемы, которые ставит себе искусство, тем большее значение приобретает оно для людей. И применяя этот масштаб сравнительной оценки литературы соответственно важности и серьезности ее задач и тем, нельзя не отвести одного из первых мест в мировой литературе нашему родному искусству. Русская художественная литература — философская. В лице своих титанов — Толстого и Достоевского — она высоко подняла задачи и обязанности художественного творчества, сделав своей главной темой самые глубокие и основные проблемы человеческой жизни и духа. Дух этих исполинов господствует в нашей литературе, подобно гигантским маякам, указывая ей путь и достойные ее задачи, и ничто жизненное и жизнеспособное в ней не может избежать этого влияния.

*Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель.— М., 1910*

1. ***КАТАРСИС ИСКУССТВА***

***Алексей Николаевич Леонтьев***

Главное — это движение, которое Выготский называет движением «противочувствования».

Оно-то и создает воздейственность искусства, порождает его специфическую функцию.

«Противочувствование» состоит в том, что эмоциональное, аффектное содержание произведения развивается в двух противоположных, но стремящихся к одной завершающей точке направлениях.

В этой завершающей точке наступает как бы короткое замыкание, разрешающее аффект: происходит преобразование, просветление чувства.

Для обозначения этого главного внутреннего движения, кристаллизованного в структуре произведения, Выготский пользуется классическим термином катарисис. Значение этого термина у Выготского, однако, не совпадает с тем значением, которое оно имеет у Аристотеля; тем не менее оно похоже на то плоское значение, которое оно получило в фрейдизме. Катарсис для Выготского не просто изживание подавленных аффективных влечений, освобождение через искусство от их «скверны». Это, скорее, решение некоторой личностной задачи, открытие более высокой, более человеческой правды жизненных явлений, ситуаций.

*Леонтьев А.Н. Л. С. Выготский // Психология искусства.— М., 1986.*

*Вступительная статья*

1. ***ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ В ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ***

Виктор Михайлович Аллахвердов

С античности было известно наиболее гармоничное соотношение величин, названное «золотым сечением». Для определения значения этого сечения надо поделить отрезок на две неравные части так, чтобы меньшая часть относилась к большей, как большая часть — ко всему отрезку. Это соотношение равно примерно 0,618 (т. е. оно меньше 2/з, н0 больше 3/5)- Золотое сечение часто встречается в природе. Например, фаланги пальцев человека соотносятся друг с другом в «золотой» пропорции. Почти все известные архитектурные сооружения используют это соотношение. Отмечается, что в драматургии кульминационные моменты пьесы часто приходятся на конец второго действия в трехактной пьесе или на начало четвертого действия в пятиактной, что весьма близко к «золотой» пропорции. Есть работы о роли золотого сечения и в русской церковной архитектуре, и в «Слове о полку Игореве». В большинстве пейзажей линия горизонта делит плоскость картины не пополам, а на две неравные части с отношением, близким к «золотому сечению».

На упомянутой выше картине В. Сурикова «Боярыня Морозова» точка «золотого сечения» (по утверждению С. Эйзенштейна) находится перед ртом боярыни — там, где изо рта идет пар. Это точка наибольшего внимания, уверяет Эйзенштейн, мы почти слышим, как боярыня говорит. Сам Эйзенштейн при монтаже фильма «Броненосец “Потемкин”» именно в точке «золотого сечения» фильма (если фильм трактовать как отрезок во времени) размещает кульминационное событие — подъем на корабле красного флага. Значение этого эпизода для режиссера было столь велико, что, как говорят, в первой копии фильма он сам в каждом кадре вручную раскрашивал флаг красным цветом на черно-белой пленке.

«Золотое сечение» было подвергнуто первой серьезной экспериментальной проверке только во второй половине XIX в., когда Г.Т. Фехнер — один из основателей экспериментальной психологии — создал заодно и экспериментальную эстетику. Фехнер был большим оригиналом (например, написал замечательную работу о душе растений, где уверял, что лилия принимает свою форму для того, чтобы максимально насладиться водной средой и теплотой солнечного света), мистиком, врачом и философом, но при этом еще был и профессором физики, а в итоге создал в психологии мощное направление — психофизику. В рамках исследований в области экспериментальной эстетики Фехнер, в частности, обнаружил, что из прямоугольников равной площади (в его исследованиях были выбраны прямоугольники площадью 16 см2) наиболее привлекательными для испытуемых были прямоугольники с отношением сторон 34:21, т.е. с соотношением, очень близким к «золотому».

Особую роль в искусстве играет такой способ организации текста, как многократное повторение одних и тех же элементов. Повторы типичны в фольклоре. Вот в качестве примера текст из былины:

*А сидит Садке как ничим да он не фастает,*

*А сидит Садкё как ничим он не похваляется.*

*Ай как тут сидят купци новгородский,*

*Ай как говорят Садкё таковы слова:*

*«А что же, Садкё, сидишь, ничим же ты не фастаешь,*

*Что ничим, Садкё, не похваляешься?»*

*Ай говорит Садкё таковы слова:*

*Ай же вы купци богатые новгородские!*

*Ай как чим мне, Садкё, теперь фастати,*

*А как чем-то Садку похвалятися?..*

В русских сказках часто применяется троекратный повтор сюжетной линии. Вот, например, героиня встречается с печкой и спрашивает ее, куда полетели гуси-лебеди. «Съешь моего ржаного пирожка — скажу», — отвечает печка. Героиня отказывается, а затем повторяет свой отказ еще дважды: не хочет отведать яблока у яблони и водички у речки. Позднее героиня так же три раза согласится на эти предложения.

Часто отмечают, что эмоциональное воздействие возникает не при строгом повторении одного и того же, а при повторении с небольшим отклонением. В музыке и в поэзии не бывает чистого однообразного ритма. И строго симметричные изображения на живописных полотнах встречаются редко, поскольку обычно они порождают примерно такое же эмоциональное переживание, как и разглядывание обоев.

Архитектурные сооружения тоже чаще впечатляют не симметричными конструкциями, а отклонениями от явно выраженной симметрии. Даже Парфенон — этот образец геометрической правильности архитектурного сооружения — насыщен отклонениями: колонны по углам поставлены теснее, чем в середине (колебания интервалов между осями колонн до 3 см); горизонтальные линии не строго горизонтальны, они имеют кривизну, волнообразно приподнимаясь к центру и понижаясь по сторонам; все вертикальные плоскости имеют наклон внутрь или наружу (фронтон, например, получил наклон вперед на 36,6 мм); колонны восточного фасада выше колонн западного фасада на 3 см (при высоте колонн в целом 10,4 м).Некоторые из этих отклонений были замечены совершенно случайно при обмерах лишь в тридцатых годах XIX в. Тем не менее композитор-авангардист А. Веберн так передает в письме впечатление от разглядывания в течение полутора часов лишь одного фриза Парфенона: «Чудо непередаваемое. Какой замысел! Вот точнейшее соответствие нашему композиторскому методу: все время то же самое в тысячах различных видов.Ошеломляюще. Это можно сравнить с «Искусством фуги» Баха».

*Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. — СПб., 2001*

1. ***ДВА ШЕДЕВРА ИЗ ЭРМИТАЖА***

Виктор Михайлович Аллахвердов

В Эрмитаже стоит скульптура знаменитого итальянского ваятеля Лоренцо Бернини «Аполлон и Дафна». Мифологический сюжет изображенной сцены прост: Эрот (Амур) пустил в сердце Аполлона стрелу любви к нимфе Дафне, а в сердце Дафны — стрелу ненависти к Аполлону. Нимфа убегает от Аполлона, тот догоняет ее, уже обхватил руками ее талию. Но жалобные мольбы Дафны богам, ее просьбы избавить ее от ухаживаний ненавистного ей поклонника сделали свое дело: боги сжалились над ней и превратили ее в лавровое дерево. Группа Бернини изображает этот момент, когда Дафна стала превращаться в лавр: на ее пальцах появляйся листья, из ступней пошли корни в землю. Господствующие образы антропоморфны; и все мои спутники, с которыми я подходил к этой скульптуре, только после моего рассказа о мифе начинали видеть, например, корни дерева, вырастающие из пальцев ног. Но особенное внимание у всех привлекали развевающиеся волосы Дафны. Если смотреть на них по направлению от головы к концам, то видится своеобразный узор прядей. Но если начать смотреть от кончиков волос, то сразу выделяются переплетающиеся лавровые листья. Движение глаз в одну и в другую сторону обеспечивает нам разное видение происходящего. Фактически даны два изображения, материализованные в одной скульптурной группе, и переход от одного к другому может быть бесконечным.

Поразительный эффект возникает при созерцании леонардовской «Мадонны Литта». Сюжет этого полотна настолько часто встречается в средневековой и ренессансной живописи, что требуются особые основания для предпочтения именно этого полотна. Несколько десятков изображений Мадонны с младенцем выставлены лишь в залах Эрмитажа. Но привлекательность леонардовской картины столь велика, что в любое время работы музея пред ней постоянно стоят зрители, а зачастую просто невозможно разглядеть изображение целиком из-за спин поклонников живописи.

Да, перед нами очень красивая женщина держит очень красивого младенца. Но нет ничего удивительного в том, что верующие художники искали наиболее обаятельную «натуру» для создания иконы, изображавшей Святое семейство, и старались приложить все усилия, чтобы передать это обаяние на полотне. Леонардо да Винчи взял на себя большую ответственность, отказавшись от традиционных атрибутов святости, присутствие которых в художественном пространстве как бы гарантировало преклонение перед персонажами: здесь нет ни нимбов, ни крылатых сил ангельских, ни молящихся у ног Мадонны заказчиков, ни святых в почтительных позах, ни раскрытых книг с нравоучительными высказываниями. И при этом не создается впечатления, что перед нами бытовая сценка, замаскированная под евангельский сюжет. Величие и возвышенный характер изображения господствуют во всей своей безусловности.

Было бы легкомыслием утверждать, что шедевры будут исчерпывающе объяснены в искусствоведческих анализах. Но это не отменяет попыток искусствоведов определить адекватные способы вхождения в художественный мир произведения. И «Мадонна Литта», конечно, не исключение в такой аналитической работе.

Неподвижность живописного изображения может истолковываться лишь как фиксация красок на прочной основе холста, дерева или стены. Но из этого никак не следует, что зритель общается с неизменным художественным образом. За счет движения глаз и смены зон внимания зритель воспринимает именно разные образы, порожденные одним и тем же материальным объектом, который выступает как знак, несущий разные значения, часто дополняющие друг друга, но и имеющие смысловые несовпадения.

Уже византийские художники знали, что формальный зрительный центр вертикального прямоугольного изображения находится в вершине правильного треугольника, основание которого совпадает с нижним краем картины. В «Мадонне Литта» это будет точка чуть выше правого локтя младенца. Здесь сперва и фиксируется взгляд зрителя. Однако смысловой доминантой является лицо Мадонны, куда и перемещается внимание. Но Мадонна созерцает младенца. Поэтому сюжет картины сдвигает взгляд вниз — к лицу ребенка. Младенец же смотрит на нас, то есть включает нас в пространство картины, как бы преодолевая ее замкнутость. После осмотра нижней части картины взор вновь устремляется к вершине прямоугольного треугольника, и начинается новый цикл динамического рассматривания картины. Даже если выделить движение взора по вертикали снизу-вверх и сверху-вниз, можно наблюдать следующие эффекты. В верхних углах полотна находятся окна с полукруглым завершением, причем пейзаж, открывающийся за ними, дан в голубой дымке, «перекликающейся» по цвету с голубым плащом Мадонны. Пока мы рассматриваем верхнюю часть картины, то видим написанный по правилам прямой и воздушной перспективы очень реалистический пейзаж. Но как только взгляд начинает скользить вниз, по направлению взора склонившейся Мадонны, голубые окна и голубой плащ сливаются в периферийное пятно с очертаниями ангельских крыльев. Младенца как бы осеняет окрыленная голубизна, которая даже своим оттенком символизирует небесную чистоту.

Правой рукой младенец Христос касается груди мадонны, а в левой — в затененной нижней части картины держит птичку (щегленка). Я постоянно задаю своим спутникам, стоящим перед картиной, вопрос: «Это игрушка или живая птичка?» Ответы чаще всего делятся пополам’, причем чувство неуверенности сквозит в большинстве из них. Специалисты обратили внимание на то, что Леонардо был столь скрупулезен в изображении, что даже ногти Мадонны нарисовал обкусанными. Почему же он создал столь неопределенное изображение птички?

«Евангелие» почти ничего не говорит о детстве Христа, но существует множество апокрифических сказаний — очень поэтических и мудрых. По одной легенде младенец Христос оживил глиняную птичку: ведь он Спаситель, несущий жизнь, смерть попирающий. Поэтому сюжетно изображение птички можно понять. Но если бы была представлена явная игрушка, создавалась бы бытовая сценка. При наличии же живой птички возникала бы тревога за пернатое существо, находящееся в неопытной детской руке. Леонардо помещает неопределенное изображение птички прямо под грудью Мадонны — здесь находится душа, как раз символизируемая птицей. Но птичка находится в неустойчивом месте картины, ниже зрительного центра, к которому поднимается взгляд созерцающего картину. В результате, «перемещаясь» вниз, на периферию, нейтрально нарисованная птичка как бы угасает в полутени нижней части картины, чтобы вновь «вспыхнуть», когда наш взгляд вернется вниз в новом цикле движения по кругу против часовой стрелки. Птичка «мерцает», каждый раз оживая, а затем растворяясь в фоне картины. Вечная жизнь выступает как вечное сотворение живого. И на картину Леонардо можно смотреть бесконечно долго, наслаждаясь чередованием меняющихся образов.

*Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. — СПб., 2001*

1. ***УРОК ВЕРТИНСКОГО***

Виктор Михайлович Аллахвердов

Непосредственное терапевтическое воздействие искусства с немедленным результатом — явление довольно редкое. Но можно привести один из примеров, когда действительно замечательное произведение продемонстрировало свою жизненно практическую силу.

В «Воспоминаниях» Александра Вертинского приведен запоминающийся эпизод, в котором сплелись искусство и биография. В 1927 году Вертинский в одном румынском кафе увидел красивую немолодую женщину и полного скрипача средних лет, поведение которого было самодовольным, презрительным и манерным. Друг Вертинского Петя Барац об этой паре рассказал весьма необычную историю. Она — в прошлом знаменитая актриса Сильвия Тоска, бросившая богатого мужа, оставившая сцену ради любви к скрипачу-румыну Владеско. Он — тот самый Владеско, который обобрал ее, лишил славы и даже человеческого достоинства: может ударить ее при всех по лицу. Возмущению Вертинского не было предела. Но когда раздались звуки скрипки Владеско, певец смог лишь воскликнуть: «Изумительно!»

Пережитое в тот вечер стало отправной точкой для создания Вертинским песни «Концерт Сарасате», которая прочно вошла в репертуар певца. Через три года в Берлине Вертинский снова встретился с Петей Барацем, и тот сообщил, что в берлинском Эден-отеле в эти дни выступает Владеско. И затем добавил, что сказал ему о написанной о нем песне.

Вертинский сухо ответил: «Напрасно! Он не стоит песни!» Владеско явился на ближайший же концерт Вертинского вместе с Сильвией и самодовольно расположился в первом ряду, ожидая песни «о себе». Принявший вызов Вертинский решил исполнять ее последней. Владескоочень хорошо принимал выступление Вертинского и ждал. Наступила очередь заключительного номера. После вступления аккомпаниатора замерший зал услышал такие слова:

*Ваш любовник скрипач. Он седой и горбатый*

*Он Вас дико ревнует, не любит и бьет...*

*Но, когда он играет концерт Сарасате,*

*Ваше сердце, как птица, — летит и поет.*

*Он альфонс по призванью. Он знает секреты*

*И умеет из женщины сделать «зеро»...*

*Но когда затоскуют его флажолеты,*

*Он — божественный принц, он — влюбленный Пьеро.*

*Он Вас скомкал, сломал, обокрал, обезличил.*

*«Фам де люкс» он сумел превратить в «фам де шамбр».*

*И давно уж не моден, давно неприличен*

*Ваш кротовый жакет с легким запахом «амбр».*

*И в усталом лице, и в манере держаться*

*Появилась у Вас и небрежность и лень.*

*Разве можно так горько, так зло насмехаться?*

*Разве можно топтать каблуками сирень?..*

*И когда Вы, страдая от ласк хамоватых,*

*Тихо плачете где-то в углу, не дыша,*

*— Он играет для Вас свой концерт Сарасате,*

*От которого кровью зальется душа!*

*Безобразной, ненужной, больной и брюхатой,*

*— Ненавидя его,презирая себя,*

*Вы прощаете все за концерт Сарасате,*

*Исступленно, безумно и больно любя!..*

Если читатель обратится к книге Вертинского, то погрузится в тонкое описание того, как росло волнение Владеско во время исполнения песни и как потрясенный скрипач уже после концерта зашел к певцу и сказал: «Вы... убили меня... Я понял... Но я не буду!..» А еще через несколько лет с тем же Петей у Вертинского произошел разговор, в котором была поставлена сюжетная точка. Вертинский вспоминал:

«– Был в Данциге. Слушал Владеско... — говорил мне как-то в Париже Петя Барац.

-Ну?

— Ну, ничего. Знаешь, он здорово изменился. Помнишь, какой это был дикарь в Черновцах?

— А теперь?

— Теперь ты бы не узнал его. Точно подменили. Вежливый, серьезный, внимательный. А играет! Еще лучше.

— Ну, а как он с Сильвией ? Бьет ее ?

— Что ты! Он в ней души не чает. Каждый вечер ей цветы приносит, и сам ставит на ее столик. А когда выпьет, плачет и просит у нее прощения.

— При всех?

— При всех! Такова сила песни».

В чем же заключалась эта сила песни? Не проповеди, не обвинения, не скандала, а именно песни — произведения искусства.

Владеско пришел слушать песню о себе, и его «Я биографическое» было максимально мобилизовано на проверку своей тождественности: если меня хвалят, то все великолепно; если меня ругают, то критику надо отвергнуть с порога. Но начальные слова показывают, что песня не о Нем. Во-первых, певец обращается к Ней. Во-вторых, он говорит о Ее любовнике (а не супруге, каковым являлся Владеско Сильвии), и внешность любовника не похожа на внешность румынского скрипача. Полный, представительный, совсем не старый муж не то же самое, что «седой и горбатый» любовник. Столь же разнится по внешности героиня песни и Сильвия. Значит, «Я биографическое» получает основание утверждать: это не обо мне, это не Я, это Он — другой, чужой, который может быть и плохим. И будучи дурным человеком, этот Он женщину «дико ревнует, не любит и бьет!». Сходство поведения персонажа и прототипа намечается, но вполне можно признать его неполноту (Я-то люблю Сильвию) и случайность (если и дерусь, то по другой причине). «Но когда он играет концерт Сарасате,Ваше сердце, как птица, — летит и поет». А вот здесь вполне можно провести отождествление: Я столь же замечательный скрипач! Но как тогда быть с предшествующим неузнаванием себя? Если закроешь глаза и заткнешь уши, то потеряешь не только хулу, но и хвалу!

Прямое отождествление вызывало бы, безусловно, блокировку всей информации. Частичное отождествление позволяет «Я биографическому» строить хорошую мину при плохой игре: Я частично похож на персонаж (в хорошем), а частично нет (в плохом).

И тогда открывается возможность бескорыстно исследовать проблему, которая стоит в песне. Скрипач не уверен в себе, а потому унижает женщину, которая его любит. Но эта победа самолюбия бессмысленна, потому что даже в самом униженном состоянии, даже проникаясь ненавистью, героиня продолжает боготворить его как великого музыканта. Свою беспардонную жесткость скрипач может оправдать лишь своею же избранностью, которая якобы терпит оскорбление. Но оскорбления нет: скрипач принят героиней абсолютно, даже в момент ее полнейшего самоуничтожения, граничащего с гибелью собственной личности («ненавидя его, презирая себя»). И вот здесь проблема уже рассматривается на уровне «Я ценностного»: жестокое самоутверждение художника перед принявшей его женщиной бесполезно, ибо его миссия подтверждена, но остается страшная угроза потерять близкого человека. Все критические выпады против героя постоянно завершаются гимном его дарованию.

*Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. — СПб., 2001*

1. ***ГЕНИЙ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ***

Он был прекрасен собою, пропор-

ционально сложен, изящен, с при-

влекательным лицом. Он носил

красный плащ, доходящий до ко-

лен, хотя тогда были в моде длин-

ные одежды. До середины груди

ниспадала прекрасная борода, вью-

щаяся и хорошо расчесанная.

Анонимный автор

«Блеском своей наружности, являвшей высшую красоту, он прояснял каждую омраченную душу, а словами своими мог склонить к «да» или «нет» самое закоренелое предубеждение. Силой своей он способен был укротить любую неистовую ярость и правой гнул стенное железное кольцо или подкову, как свинец. В своем великодушии он готов был приютить и накормить любого друга, будь он беден или богат, лишь бы только он обладал талантом и доблестью. Одним своим прикосновением он придавал красоту и достоинство любому самому убогому и недостойному помещению. Потому-то рождение Леонардо поистине и было величайшим даром для Флоренции, а смерть его — более чем непоправимой утратой. В искусстве живописи он обогатил приемы масляного письма некоей темнотой, позволившей современным живописцам придавать своим фигурам большую силу и рельефность. В искусстве скульптуры он показал себя в трех бронзовых фигурах, стоящих над северными вратами церкви Сан Джованни и выполненных Джованни ФранческоРустичи, но скомпонованных по советам Леонардо, и фигуры эти по рисунку и по совершенству — лучшее литье, какое только было видно по сей день. От Леонардо мы имеем анатомию лошадей и еще более совершенную анатомию человека.

Вот почему, хотя он много больше сделал на словах, чем на деле, все эти отрасли его деятельности, в которых он настолько божественно себя проявил, никогда не дадут угаснуть ни имени его, ни славе».

Джорджо Вазари. Жизнеописания... — М., 2006

«Никогда не поверит он (Франциск I. — И.Ml),что нашелся другой человек на свете, который знал бы столько же, сколько знает Леонардо, не только в скульптуре, живописи и архитектуре, но и потому что он был величайший философ».

*Бенвенуто Челлини*

\*\*\*

Десять украшений природы:

Свет; мрак; цвет; тело; фигура; место; удаленность; близость; движение и покой.

Леонардо да Винчи

Cm. 220.

хотя природа начинает с причины и кончает опытом, мы должны

идти обратным путем, начиная с опыта, а затем изыскивать причину.

Cm. 233.

Приобретение любого познания всегда полезно для ума, ибо он сможет впоследствии отвергнуть бесполезное и сохранить хорошее.

Ведь ни одну вещь нельзя ни любить, ни ненавидеть, если сначала ее не познать.

Cm. 245.

Надобно понять, что такое человек, что такое жизнь, что такое здоровье и такое равновесие, согласие стихий его поддерживает, а их раздор его разрушает и губит.

Cm. 281.

Чтобы дать истинную науку о движении птиц в воздухе, необходимо дать сначала науку о ветрах; ее доказательства будут основаны на исследовании движений воды. Наука эта, по своей сути опытная, образует лестницу, ведущую к познанию того, что мешает в воздухе и ветре.

Cm. 299.

Поскольку вещи гораздо древнее письменности, не удивительно, если в наши дни не сохранилось письменных свидетельств о том, что названные моря покрывали столько стран. А если все же какое писание и существовало когда-нибудь, войны, пожары, наводнения, перемены в языках и законах истребили все древности. С нас, однако, достаточно тех свидетельств, которые мы имеем от вещей, возникавших в соленой воде и находимых на высоких горах, вдали от нынешних морей.

Cm. 318.

Зрачок глаза расположен в середине роговой оболочки, которая имеет вид части сферы, в середине своего основания содержащей зрачок. Эта роговая оболочка, будучи частью сферы, посылает их внутрь, в место, где совершается зрение.

Cm. 332.

Приобретай в юности то, что с годами возместит тебе ущерб, причиненный старостью. И, поняв, что пищей старости является мудрость, действуй в юности так, чтобы старость не осталась без пищи.

Cm.336.

Железо ржавеет, не находя себе применения, стоячая вода гниет или на холоде замерзает, а ум человека, не находя себе применения, чахнет.

Леонардо да Винчи. Избранное: в 2 т. — М.-Л., 1935

Живопись не нуждается, как письмена, в истолкователях различных языков, а непосредственно удовлетворяет человеческий род, и не иначе, чем предметы, произведенные природой. И не только человеческий род, но и других животных, как это подтвердилось одной картиной, изображавшей отца семейства; к нему ласкались маленькие дети, бывшие еще в пеленках, а также собака и кошка этого дома, так, что было весьма удивительно смотреть на это зрелище.

У художника есть две цели: человек и проявления его души. Первая проста, вторая трудна, потому что он должен раскрывать ее с помощью движения. Душевное состояние приводит в движение лицо человека различными способами: один смеется, другой плачет, иной веселится, другой печалится, один обнаруживает гнев, другой жалость, один удивляется, другой ужасается, одни кажутся глупцами, другие размышляющими и созерцающими. И такие состояния должны сопровождаться движениями рук, лица и всего человека.

Леонардо да Винчи. Трактат о живописи

Мы постоянно видим, как под воздействием небесных светил, чаще всего естественным, а то и сверхъестественным путем, на человеческие тела обильно изливаются величайшие дары и что иной раз одно и то же тело бывает с преизбытком наделено красотой, обаянием и талантом, вступившим друг с другом в такое сочетание, что, куда бы такой человек ни обращался, каждое его действие божественно настолько, что, оставляя позади себя всех прочих людей, он являет собой нечто дарованное нам Богом, а не приобретенное человеческим искусством.

Это люди и видели в Леонардо из Винчи, в котором помимо телесной красоты, так никогда, впрочем, и не получившей достаточной похвалы, была более чем безграничная прелесть в любом его поступке, таланта же было в нем столько и талант этот был таков, что к каким бы трудностям его дух ни обращался, он разрешал их с легкостью. Силы было в нем много, но в сочетании с ловкостью; его помыслы и его дерзания были всегда царственны и великодушны, а слава его имени так разрослась, что ценим он был не только в свое время, но и после своей смерти, когда он среди потомства приобрел еще большую известность.

Поистине дивным и небесным был Леонардо, сын сера Пьеро из Винчи. Обладая широкими познаниями и владея основами наук, он добился бы великих преимуществ, не будь он столь переменчивым и непостоянным. В самом деле, он принимался за изучение многих предметов, но, поступив, затем бросал их. Так, в математике за те немногие месяцы, что он ей занимался, он сделал такие успехи, что, постоянно выдвигая всякие сомнения и трудности перед тем учителем, у которого он обучался, он не раз ставил его в тупик. Некоторые усилия потратил он и на познание музыкальной науки, но вскоре решил научиться только игре на лире, и вот, как человек, от природы наделенный духом возвышенным и полным очарования, он божественно пел, импровизируя под ее сопровождение. Все же, несмотря на столь различные его занятия, он никогда не бросал рисования и лепки, как вещей больше всех привлекавших его воображение.

Правда, мы видим, что Леонардо многое начинал, но ничего никогда не заканчивал, так как ему казалось, что в тех вещах, которые были им задуманы, рука не способна достигнуть художественного совершенства, поскольку он в своем замысле создавал себе разные трудности, настолько тонкие и удивительные, что их даже самыми искусными руками ни при каких обстоятельствах нельзя было бы выразить. И столько было в нем разных затей, что, философствуя о природе вещей, он пытался распознать свойства растений, и упорно наблюдал за вращением неба, бегом луны и движениями солнца.

Так вот, как уже говорилось, он, с юных лет посвятив себя искусству, устроился через сера Пьеро у Андреа дель Верроккио. Когда Андреа писал на дереве образ с изображением св. Иоанна, крестящего Христа, Леонардо сделал на нем ангела, держащего одежды, и, хотя был еще юнцом, выполнил его так, что ангел Леонардо оказался много лучше фигур Верроккио, и это послужило причиной тому, что Андреа никогда больше уже не захотел прикасаться к краскам, обидевшись на то, что какой-то мальчик превзошел его в умении.

Когда умер миланский герцог Галеаццо и в 1494 году в тот же сан был возведен Лодовико Сфорца, Леонардо был с большим почетом отправлен к герцогу для игры на лире, звук которой очень нравился этому герцогу, и Леонардо взял с собой этот инструмент, собственноручно им изготовленный большей частью из серебра в форме лошадиного черепа, — вещь странную и невиданную, — чтобы придать ей полногласие большой трубы и более мощную звучность, почему он и победил всех музыкантов, съехавшихся туда для игры на лире. К тому же он был лучшим импровизатором стихов своего времени.

Написал он в Милане для братьев доминиканцев в Санта Мариа делле Грацие Тайную вечерю, прекраснейшую и чудесную вещь, придав головам апостолов столько величия и красоты, что голову Христа оставил незаконченной, полагая, что ему не удастся выразить в ней ту небесную божественность, которой требует образ Христа. Произведение это, оставшееся в этом виде как бы законченным, неизменно пользовалась величайшим почитанием миланцев, а также иноземцев, так как Леонардо задумал и сумел выразить то сомнение, которое зародилось в апостолах, захотевших узнать, кто предавал их учителя. Недаром во всех их лицах видны любовь, страх и негодование, вернее, страдание из-за невозможности постичь мысль Христа, и это вызывает не меньшее удивление, чем когда в Иуде видишь обратное — его упорство и его предательство, не говоря о том, что мельчайшая подробность в этом произведении обнаруживает невероятную тщательность, ибо даже в скатерти самое строение ткани передано так, что настоящее реймское полотно лучше не покажет того, что есть в действительности.

Говорят, что настоятель этой обители упорно приставал к Леонардо с тем, чтобы тот закончил эту роспись, так как ему казалось странным, что Леонардо иной раз целых полдня проводит в размышлениях, отвлекаясь от работы, а настоятелю хотелось, чтобы он никогда не выпускал кисти из рук, как он и требовал от тех, кто полол у него в саду. Не довольствуясь этим, он пожаловался герцогу и так его накалил, что тот был вынужден послать за Леонардо и вежливо его поторопить, дав ему ясно понять, что все это он делает только потому, что к нему пристает настоятель.

Леонардо, поняв, что этот государь человек проницательный и сдержанный, решил обстоятельно с ним побеседовать. Он много с ним рассуждал об искусстве и убедил его в том, что возвышенные таланты иной раз меньше работают, но больше достигают, когда они обдумывают свои замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражаются руками, воспроизводящими то, что однажды уже было рождено в уме. И добавил, что ему остается написать еще две головы, а именно — голову Христа, образец для которой он не собирался искать на земле, что мысль его, как ему кажется, не достаточно мощна, чтобы он мог в своём воображении создать ту красоту и небесную благость, которые должны быть присущи воплотившемуся блаженству, а также что ему не хватает головы Иуды, которая тоже его смущает, поскольку он не верит, что способен вообразить форму, могущую выразить лицо того, кто после всех полученных им благодеяний оказался человеком в душе своей настолько жестоким, что решился предать своего владыку и создателя мира, и хотя для второй головы он будет искать образец, что в конце концов, за неимением лучшего, он всегда сможет воспользоваться головой этого настоятеля, столь назойливого и нескромного. Это дело на редкость рассмешило герцога, который сказал, что Леонардо тысячу раз прав, а посрамленный бедный настоятель стал усиленно торопить полольщиков своего сада и оставил в покое Леонардо, который спокойно закончил голову Иуды, кажущуюся истинным воплощением предательства и бесчеловечности. Голова же Христа осталась, как уже говорилось, незаконченной.

На самом же деле можно полагать, что его величественнейшая и превосходнейшая, но непомерно алчущая душа натолкнулась на препятствие, что причиной этому было его неизменное стремление добиваться все более превосходного превосходства и все более совершенного совершенства и что, таким образом, как говорил наш Петрарка, творение было сковано желанием.

Леонардо взялся написать для Франческо дель Джокондо портрет его жены, Моны Лизы, и, потрудившись над ним четыре года, так и оставил его незавершенным. Это произведение находится ныне у короля Франции Франциска, в Фонтенбло. Изображение это давало возможность всякому, кто хотел постичь, насколько искусство способно подражать природе, легко в этом убедиться, ибо в нем были переданы все мельчайшие подробности, какие только доступны тонкостям живописи. Действительно, в этом лице глаза обладали тем блеском и той влажностью, какие мы видим в живом человеке, а вокруг них была сизая красноватость и те волоски, передать которые невозможно без владения величайшими тонкостями живописи. Ресницы же благодаря тому, что было показано, как волоски их вырастают на теле, где гуще, а где реже, и как они располагаются вокруг глаз в соответствии с проймами кожи, не могли быть изображены более натурально. Нос со всей красотой своих розоватых и нежных отверстий, имел вид живого, рот, с его особым разрезом и своими концами, соединенными алостью губ, в сочетании с инкарнатом лица, поистине казался не красками, а живой плотью. А всякий, кто внимательнейшим образом вглядывался в дужку шеи, видел в ней биение пульса, и действительно, можно сказать, что она была написана так, чтобы заставить содрогнуться и испугать всякого самонадеянного художника, кто бы он ни был. Прибег он также и к следующей уловке; так как мадонна Лиза была очень красива, то во время написания портрета он держал при ней певцов, чтобы избежать той унылости, которую живопись обычно придает портретам, тогда как в этом портере Леонардо была улыбка, настолько приятная, что он казался чем-то скорее божественным, чем человеческим, и почитался произведением чудесным, ибо сама жизнь не могла быть иной.

И вот благодаря совершенству произведений этого божественного художника слава его разрослась настолько, что все, кто ценил искусство, более того, даже весь город, мечтали о том, чтобы он оставил им какую-нибудь о себе память, и повсеместно речь шла о том, чтобы поручить ему какое-нибудь значительное и крупное произведение, благодаря которому город был бы украшен и почтен тем же изобилием таланта, обаяния и ума, каким отличались творения Леонардо.

Джорджо Вазари. Жизнеописания... — М., 2006

Хотя Леонардо называл себя «человеком без книжного образования», подчеркивая этим, что он мало связан с кругом гуманистов-философов и филологов, и хотя в действительности ему была ближе среда ремесленников и художников, он поднял значение «механических искусств», куда входила и живопись, до уровня «свободных искусств», тем самым он положил начало сближению разных областей знания — естественных и гуманитарных — в рамках единой «истинной науки», одним из оснований которой утверждалась тесная связь теории и практики. Научное познание мира как принцип человеческого бытия стало стержневым положением реалистических концепций XVI в., рождавшихся чаще в натурфилософии (Кардано, Телезио, Бруно) или в сфере политической мысли (Макиавелли), чем в системе гуманитарных знаний...

Итог, к которому пришло гуманистическое движение к началу XVI в., был весьма знаменателен и плодотворен. Выдвинутая в качестве главной проблема разума и знания привела философов-гуманистов к более глубокому рационалистическому истолкованию земного предназначения человека, подчеркнув исключительную роль нравственного совершенствования людей и, по сути, отождествив познания с высшей целью земного существования. Кроме того, мысль и творчество для них были неразделимы.

Особенно высоко ценил Леонардо творчество художественное, в котором видел выражение непосредственной связи созидания с научным постижением мира. Среди искусств первое место он отводил живописи. Ученый и художник, он всегда подчеркивал ее близость и сходства с наукой. «Живопись распространяется на поверхности, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которую достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину этих тел, так как глаз меньше ошибается, чем разум». Наиболее выразительное воплощение гуманистического идеала человека-творца Леонардо видел в творчестве художника, который изучает природу, воссоздает ее на полотне и в то же время превосходит ее, «придумывая бесчисленные формы животных и трав, деревьев и пейзажей». По его убеждению, живопись охватывает все формы, как существующие, так и несуществующие».

Брагина Л.М. Итальянский гуманизм. — М., 1977

Леонардо первый отводит столь видное место опыту и эксперименту; он первый пытается найти математическое обоснование законов природы; он первый выдвигает понятие природной необходимости; он первый тщательно анализирует взаимоотношения между отдельными явлениями и породившими их причинами.

Диапазон научной мысли Леонардо был поистине безграничен. Он с одинаковым успехом занимается анатомией, физиологией, зоологией, биологией, ботаникой, географией, геологией, топографией, космографией, чистой механикой, гидравликой, гидромеханикой, океанографией, акустикой, оптикой, термологией, физикой, астрономией, математикой и всеми видами техники, включая инженерию, машиностроение и летное дело.

Рассуждения в любой из этих областей Леонардо сопровождает поразительными по своей точности рисунками, впервые используя последние как мощное средство научного истолкования и как наглядную иллюстрацию к тексту.

Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. — М, 1952

Двумя важнейшими отраслями науки, занимавшими творческую мысль Леонардо, были:

1. Учение о перспективе и оптика, что являлось основой его художественной деятельности.

2. Механика — основа его технической деятельности.

Гуковский М.А. Леонардо да Винчи. — М., 1967

**КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ**

1. Как вы думаете, почему искусство является феноменом, организующим жизнь?
2. Что такое способность, талант, гениальность?
3. В чем заключается взаимовлияние искусства и человеческой жизни?
4. Может ли искусство изменить мир?
5. Как взаимосвязаны три понятия «истина», «добро» и «красота»?
6. Проанализируйте представленные тексты. Определите тему, проблемы, рассматриваемые в них.
7. Подготовьте сообщение о ярком представителе мировой культуры.
8. Выполните творческую работу «Личность представителя мировой культуры».

Примерный план

1. Основные вехи биографии мастера. События, встречи и т.д., сыгравшие важную роль в становлении личности художника.
2. На что вы обратили внимание, знакомясь с произведениями мастера?
3. В чем своеобразие художественного почерка представителя мировой культуры?