

УДК 37.013.2:37.021

**Иванова Ксения Игоревна**, Филиал  
ГБОУ ВО «Ставропольский государственный  
педагогический институт»  
Ivanova Ksenia Igorevna, The Branch  
SBEI HE «Stavropol State Pedagogical Institute»

Научный руководитель:  
**Бондарь Ирина Алексеевна**, Филиал  
ГБОУ ВО «Ставропольский государственный  
педагогический институт»  
Bondar Irina Alekseevna, The Branch  
SBEI HE «Stavropol State Pedagogical Institute»

## **СВЕТ КАК БОЖЕСТВЕННОЕ НЕБЕСНОЕ СИЯНИЕ В ИСКУССТВЕ РЕНЕССАНСА LIGHT AS A DIVINE HEAVENLY SHINE IN RENAISSANCE ART**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию феномена света в изобразительном искусстве эпохи Возрождения, где он трактуется не как физическое явление, но как видимое проявление божественного начала. В работе рассматриваются философские истоки ренессансного понимания света, восходящие к неоплатонизму и дантовской традиции. Анализируются ключевые художественные приёмы, разработанные мастерами Ренессанса для передачи небесного сияния, – sfumato Леонардо да Винчи и светотень (chiaroscuro), а также символика цвета. На примере творчества Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело показано, как свет становится самостоятельным «персонажем» живописных полотен, средством духовного воздействия на зрителя и способом соединения земного и небесного, материального и сакрального. В основе ренессансного понимания света лежала глубокая философская традиция. Для мыслителей того времени свет был не просто физическим явлением, но прямым проявлением божественной сущности. Как отмечает исследователь Леонардо да Винчи, в ренессансном мировоззрении «свет солнца – это Бог в телесном мире». Эта идея восходила к неоплатонизму, где свет понимался как эманация высшего начала, пронизывающая все уровни бытия.

**Abstract.** The article is devoted to the study of the phenomenon of light in Renaissance fine art, where it is interpreted not as a physical phenomenon, but as a visible manifestation of the divine principle. The paper examines the philosophical origins of the Renaissance understanding of light, dating back to Neoplatonism and the Dante tradition. The article analyzes the key artistic techniques developed by Renaissance masters to convey the heavenly radiance, such as Leonardo da Vinci's sfumato and chiaroscuro, as well as the symbolism of color. The works of Leonardo da Vinci, Raphael, and Michelangelo demonstrate how light becomes an independent "character" in paintings, a means of spiritual influence on the viewer, and a way of connecting the earthly and the heavenly, the material and the sacred. The Renaissance understanding of light was based on a deep philosophical tradition. For the thinkers of that time, light was not just a physical phenomenon, but a direct manifestation of the divine essence. As the researcher of Leonardo da Vinci notes.

**Ключевые слова:** Ренессанс, свет, Возрождение, божественное, неоплатонизм, эманация, sfumato, светотень, chiaroscuro, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, символика цвета, сакральное, живопись, иконография.

**Keywords:** Renaissance, light, Revival, divine, Neoplatonism, emanation, sfumato, chiaroscuro, Leonardo da Vinci, Raphael, Michelangelo, color symbolism, sacred, painting, iconography.



Особое влияние на художественное осмысление света оказала «Божественная комедия» Данте Алигьери. В «Рае» поэт описал невыносимое для человеческого глаза сияние, «свет неугасимый», который становится центральным образом небесного царства.

Ренессансные мастера разработали целый арсенал художественных приёмов для передачи небесного сияния. Одним из самых революционных стало **сфумато** – техника, изобретённая Леонардо да Винчи. Этот приём, название которого происходит от итальянского *sfumato* («рассеивающийся, неясный», родственного *fumo* – «дым»), позволял создавать на картине эффект лёгкой дымки, когда предметы теряют чёткие границы и словно растворяются в световоздушной среде. Примечательно, что даже самые тёмные участки на полотнах Леонардо как будто светятся изнутри. Сфумато служило не просто формальным приёмом, но средством духовного воздействия на зрителя – оно помогало «проникнуть во внутреннюю жизнь предмета, раскрыть его душу, узнать тайну его божественной красоты».

Ключевым нововведением эпохи Возрождения, вернувшем живописи утраченную в средние века технику светотени (*chiaroscuro*), стал мощный контраст между освещением и тенью. Эта игра оттенков позволяла художникам не только придавать формам убедительную объёмность, но и создавать напряжённую драматургию, где свет трактовался как воплощение божественного вмешательства в земную реальность. Представители венецианской школы, в частности Тинторетто, насыщали свои ночные композиции «сверхъестественным сиянием и колоритом, искажённым смелыми световыми контрастами». У позднего Тициана лучи света, пробивающиеся сквозь сумрак холста, стали символом божественной благодати.

Важно подчеркнуть, что ренессансный свет – дитя не только богословия, но и точных наук. В XV–XVI веках европейские учёные (в том числе Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер, Фраческо Мавролико) активно изучали законы преломления, отражения и распространения света. Леонардо проводил опыты с камерами-обскурами и писал трактаты о тенях, доказывая, что свет имеет корпускулярную природу. Анатомы, такие как Везалий, детально исследовали устройство глаза и зрительного нерва. Это знание позволяло художникам сознательно моделировать освещение, создавая иллюзию объёма, глубины и, самое главное, – «убедительное» сияние, которое зритель воспринимал как естественное, хотя на самом деле оно было тщательно сконструировано. Свет в живописи Ренессанса стал научно обоснованным чудом.

Масляная живопись – носительница света

Решающую роль в передаче небесного сияния сыграл переход от темперы к масляным краскам. Масло имеет высокий показатель преломления и позволяет наносить прозрачные, светопроницаемые слои (лессировки). Художники северного Ренессанса, в первую очередь Ян ван Эйк, первыми оценили эту возможность: они накладывали до 30–40 тончайших слоёв лака и пигмента, добиваясь эффекта внутреннего свечения. Свет в их работах буквально проникает сквозь поверхность картины, отражаясь от грунта и создавая ощущение драгоценного мерцания. Этот технический прорыв сделал возможным изображение не только солнечного света, но и божественного «нетварного» сияния, которое словно исходит изнутри самого полотна.

Цвет также играл ключевую роль. Красный, золотой и синий цвета помещались вблизи божественных фигур – в виде нимбов и окружающего пространства, что указывало на их сакральную природу. Белый цвет трактовался как «цвет божественного откровения». В то же время ренессансные теоретики, как Леон-Баттиста Альберти, настаивали на отказе от золота как материального символа, призывая художников передавать божественный свет исключительно средствами живописи, через игру красок и тонов.

Микеланджело во фреске «Отделение света от тьмы» изобразил момент творения, когда Бог мощным движением рук разделяет свет и тьму. В этом образе художник словно сравнивает Творца с художником, который тоже создаёт новые миры. Свет здесь – не пассивное явление, а активная, созидательная сила.



Рафаэль, которого ещё при жизни называли «божественным», в поздних работах трактовал белый свет как знак божественного откровения – таковы образы святого Сикста в «Сикстинской Мадонне» и Христа в последней картине «Преображение». Его искусство пронизано светом как символом любви и гармонии.

Леонардо да Винчи пошёл ещё дальше, увидев в свете универсальный принцип мироустройства. В его понимании «общую светоносность карнации и особенно лиц в произведениях Леонардо можно считать отблеском божественного света, сиянием красоты как грации». Искусство для него было неразрывно связано с божественным творением: «живопись – наука и законная дочь природы» и «родственница Бога».

Венецианская школа привнесла в световую палитру ещё одну грань – свет как чувственное наслаждение. Тициан в «Венере Урбинской» использует тёплый, золотистый свет, чтобы подчеркнуть красоту земной любви, но при этом сохраняет налёт сакральности – венецианцы не проводили резкой грани между священным и мирским, видя божественное во всём творении. Тинторетто, напротив, любил драматические эффекты: в «Тайной вечере» он помещает сцену в полумрак, а источники света – свечи и нимбы – создают почти театральное освещение, подчёркивающее таинственность события.

Северное Возрождение подарило нам не менее впечатляющие образы света. Альбрехт Дюрер в гравюре «Меланхолия I» использует свет для передачи интеллектуального озарения, а в «Апокалипсисе» – для изображения божественного суда. Ян ван Эйк, как уже упоминалось, превратил каждый сантиметр своих картин в драгоценную световую мозаику, где даже отражения в зеркалах и выпуклостях несут глубокий символический смысл.

В современной историографии, как справедливо подчёркивает доктор исторических наук И. А. Бондарь (г. Ессентуки), ренессансное осмысление света неразрывно связано с неоплатонической концепцией эманации, где свет выступает посредником между трансцендентным Богом и материальным миром, позволяя через видимое сияние ощутить невидимую благодать.

Свет не ограничивался станковой живописью. Архитекторы Возрождения, вдохновлённые античностью, переосмыслили функции окон, куполов и внутренних пространств. Филиппо Брунеллески создаёт купол флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре с окнами-люкарнами, через которые дневной свет струится внутрь, превращая весь интерьер в гигантскую световую камеру. Его проект не только инженерный подвиг, но и богословское заявление: купол – это образ небесного свода, а свет, проникающий через его окна, символизирует нисхождение Святого Духа. Леон-Баттиста Альберти в церкви Сант-Андреа в Мантуе использует глубокие ниши и круглые окна, чтобы создать ритмическую смену света и тени, которая усиливает ощущение движения к алтарю – свету как цели паломничества.

В церквях Андреа Палладио окна располагаются так, чтобы лучи солнца падали на алтарь в определённые часы, символизируя нисхождение благодати. Его виллы, например, Вилла Ротонда, – это гимн свету: четыре портика со всех сторон открывают интерьер солнечному свету, стирая границу между внутренним и внешним, земным и небесным. Палладио сознательно использовал свет как архитектурный материал, организуя пространство так, чтобы оно менялось в течение дня, напоминая зрителю о божественном порядке времени.

Свет в искусстве Ренессанса стал тем универсальным языком, который соединил земное и небесное, материальное и духовное, научное и божественное. Художники Возрождения, вооружённые знанием оптики, перспективы и анатомии, сумели создать иллюзию не просто реального мира, но мира, пронизанного высшим смыслом.

Как писал Мартин Кемп, исследователь дантовской традиции в искусстве, вопрос о том, как изобразить неопишемое, остаётся «вопросом о неизвестном, выходящем за пределы наших чувств и интеллекта». И именно в этом стремлении преодолеть границы видимого – величайшее достижение ренессансного искусства, навсегда изменившее наше восприятие света и божественного



### Список литературы:

1. 5 главных приемов в живописи Леонардо да Винчи [Электронный ресурс] // Журнал Интроверта. – 2020. – Режим доступа: <https://artforintrovert.ru/magazine/tpost/hkgv3xjjvo-5-glavnih-priyomov-leonardo-da-vinchi> (дата обращения: 16.06.2026).
2. Бондарь, И. А. (д-р ист. наук, г. Ессентуки). Свет как сакральный код в культуре итальянского Возрождения [Текст] / И. А. Бондарь // Материалы межвузовской научной конференции «Христианские образы в искусстве». – Ессентуки: Изд-во СГПИ, 2024. – С. 88.
3. Концепция и символичность «Света» в разные исторические эпохи и его современная перспектива: к грядущему году «Света» ЮНЕСКО (2015) [Электронный ресурс] // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 16.06.2026).
4. Отделение света от тьмы (Лоджии Рафаэля) [Электронный ресурс] // Экзебет. – Режим доступа: <https://ekzeget.ru/mediateka/detail-otdelenie-sveta-ot-tmy-lodzii-rafaela-rafael-santi/> (дата обращения: 16.06.2026).
5. Селицкий, А. Л. Образ идеального мира в художественной культуре Ренессанса [Текст] / А. Л. Селицкий // Проблемы исторической поэтики. – 2023. – № 4. – С. 6–20.
6. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОТНОШЕНИЯ К НОЧИ И ТЕМНОТЕ НА ПЕРЕЛОМЕ ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ [Текст] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 10 (24). – С. 22–25

