

УДК 75.03

Р. Уильямс

ДУХОВНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Посвящается Мартину Кемпу

Записи Леонардо о живописи фрагментарны, но даже в таком состоянии они представляют собой одну из вершинных точек развития в истории теории искусства. Многие из идей мы можем найти в произведениях его непосредственных предшественников — у Альберти и даже у Ченнино Ченнини, но в отличие от них он не оставляет ни одну из идей недоработанной, он тщательнее относится к предположениям и более полно прослеживает их смысл. Там, где ранние теоретики в общих выражениях настаивали на важности изучения природы, Леонардо предпринимает свое знаменитое требовательное, всестороннее и непрерывное изучение естественных явлений; там, где теоретики осторожно сравнивают живопись с поэзией и философией, он излагает смелую и подробно разработанную концепцию живописи как «науки» — систематически отрефлексированный метод освоения и познания мира. Несмотря на то, что большой трактат, который он планировал, так и не был завершен, его идеи получили широкое распространение: последующие за Леонардо мыслители в дальнейшем разрабатывали некоторые из них, часто вводя понятия, согласие с которыми самого да Винчи было бы небольшим, но, стараясь сохранить его идеальную концепцию искусства как деятельности, одновременно строгую в методе и комплексную в предметном охвате. Для ученого наших дней научный идеал живописи Леонардо — отчетливо *современный* (здесь и далее курсив автора — прим. переводчика) идеал: он служит примером научного склада ума, мотивирующего все его научные исследования и делающего его одним из предшественников Просвещения (см. прим. 1).

Современное научное сообщество уделило меньше внимания замечаниям Леонардо о живописи как призвании и форме труда — о том, как живописец должен организовать свое время, как он должен размышлять о деньгах, как он должен вести себя и относиться к коллегам. Все эти записи частично развивают идеи Ченнино и Альберти, но они так же ожидают более явного обращения к ним в работе последующих теоретиков. По своему свойству его одержимость этими идеями (которую мы, как правило, инстинктивно относим к личным особенностям Леонардо) требует рассмотрения в соотношении с большим историческим процессом. Рассмотренные вместе они вдобавок отражают наиболее знакомые аспекты его мыслей. Когда в известном отрывке Леонардо пишет: «ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое трансформирует себя в цвет вещи, которую имеет объектом отражения, и заполняется так множеством подобий от тех вещей, расположенных перед ним» [14, № 71], он не только отстаивает строгую преданность оптической правде и вызывающе отворачивается от скрижалей платоновской критики имитирования в манере сходной современным научным ценностям,

он предлагает ясное и пронизательное описание того, что значит быть живописцем: с одной стороны это иступленное состояние постоянной, повышенной восприимчивости к визуальным ощущениям, также требующее бесконечной чувствительности и с другой стороны состояние внутренней изменчивости как своего рода самоотверженности. Двухстороннее качество такой формулировки многое говорит о *работе* живописца и о том специфическом виде самодисциплины, которой она требует.

Цель этой работы — показать, что высказывания Леонардо об обучении живописи — важный аспект его мышления и существенная черта их современности, предположить, что его всеохватывающий подход к искусству должен быть рассмотрен не только с точки зрения зарождающегося научного мышления, но так же и на фоне новых экономических и социальных воздействий в равной степени характерных современному миру. Такие проблемы как эффективное использование времени, отношение к заработку и рационализация обучения представляют интерес для всех мастеров, в то же время способы решения этих проблем, выраженные в теоретических текстах, таких как у Леонардо, проливают свет на специфику характерную для изобразительного искусства, а также документируют широко распространенные изменения в жизни рабочего класса. К тому же интерес да Винчи к дислокации живописца в мире и относительно других людей с развитием и усовершенствованием его умственных привычек — с поправкой на совершенствование своего экзистенциального равновесия — должен рассматриваться как участие в развитии и консолидации современных ему режимов общественных дисциплин. И хотя отклик Леонардо на эти внешние силы совсем не прост — он заботится, например, об *отличии* труда живописца от других видов деятельности, интеллектуальной дисциплины живописца от дисциплин общего плана, но, тем не менее, это и есть продукт этих сил. Несмотря на то, что его теория отрицает взаимоотношение искусства и труда на одном уровне, она устанавливает глубокие основы этих отношений: она переопределяет искусство как работу более обширного, глубокого и возвышенного рода.

Один из способов, при котором художники могут использовать время в своих интересах, это продолжать свои исследования по праздникам, когда работа, создающаяся за деньги запрещена. Леонардо осуждает тех «лицемеров», которые критикуют живописцев за изучение природы в праздничные дни: изучение природы, считает он, является благочестивым действием, «путем к пониманию создателя столь многих прекрасных вещей и путем к любви столь великого изобретателя» [13, с. 195]. Современные читатели, возможно, захотят отклонить этот вид аргументации как оппортунистический, но Леонардо часто использует религиозный язык: для него призвание живописца ничуть не менее серьезно, чем религиозное призвание. Его отношение не настолько необычно. В записях Ченнино мы находим, что художник должен приближаться к своей работе в возвышенном состоянии, «ваша жизнь всегда должна быть выстроена так, будто вы изучаете теологию или философию» [2, с. 16]. Используя образы из обрядов монашеской инициации, он советует молодым художникам «начать украшать себя такими

качествами как Увлеченность, Почтительность, Послушание и Постоянство» [2, с. 3]. Формулировки текстов и Ченнини, и Леонардо свидетельствуют о возрастающих затруднениях в обучении и необходимости сформировать всестороннюю персональную дисциплину, чтобы справиться с этой проблемой. Рисование после работы и по выходным дням всегда было частью жизни амбициозных художников, но во времена Леонардо это становилось необходимым условием для любого желающего отличиться. В начале шестнадцатого века влияние этого фактора, кажется, было особенно сильным: Вазари часто подчеркивает, как много успешных художников его поколения работало в сверхурочное время в юности, зачастую перед лицом серьезных препятствий. Не используя религиозный язык, он их представляет как мотивированных личными амбициями.

Позиция живописцев, которые готовы учиться в праздники, говорит Леонардо в этом же отрывке, не может быть понята теми, чья единственная забота только финансовое вознаграждение, ведь она требует любви к действиям ради самого себя. Это замечание показывает, что его реальной целью были не религиозные люди, а ленивые художники, которые использовали религию для атак на своих более амбициозных коллег. Ченнино подчеркивал разницу между теми, кто брался за кисть по причине «возвышенного чувства» и «истинной увлеченности» и теми, кто занимался живописью преимущественно «из-за бедности и бытовых потребностей, для заработка» [2, с. 2–3]. Альберти, будучи аристократом, в той части записей, где хотел показать что живопись — времяпрепровождение, достойное аристократов, жаловался на живописцев «в самом цвету обучения», кто «неожиданно погружался в заработок денег», и убеждал своих читателей помнить, что слава лучше, чем богатство [1, с. 67, 89].

Леонардо более решителен: «О художник! остерегайся, чтобы страстное желание прибыли не вытеснило в тебе достоинство искусства — для приобретения славы оно значительно большая вещь, чем богатства» [Цит. по 20, № 502]. На самом деле, бедность предпочтительнее изобилия: у небогатого человека меньше помех на пути к добродетели. Эта цепь рассуждений достигла христианского монашества от античной философии, но Леонардо также показывает свою осведомленность в том, что мастер его времени сталкивался и со светским влиянием и образом жизни, который становился помехой при достижении выдающегося мастерства:

«Если вы доказываете, что время, затраченное на исправление своих работ, проходит впустую, если устремлены к другой работе, которая должна существенно увеличить то, что вы можете заработать, вы должны знать, что деньги, заработанные сверх наших ежедневных потребностей, того не стоят.

...Если вы оправдываете это тем, что борьба с бедностью не оставила вам времени, чтобы учиться и действительно облагородить себя, не обвиняйте никого кроме самого себя, потому что именно изучение добродетели и есть пища как для тела, так и для души.

Как много было философов, которые были богаты, но раздали свое состояние, чтобы не быть развращенными им? Если ваше оправдание

в том, что вам нужно кормить своих детей, то им будет достаточно малого: проследите, чтобы их хлебом насущным были добродетели, которые являются истинным богатством, поскольку они никогда не оставляют нас, покидая только с самой жизнью.

Если вы говорите, что хотите сначала накопить некоторый капитал как обеспечение вашей старости то, [я говорю], что преследование добродетели никогда не подведет вас, не позволит вам постареть и не позволит заполнить гавань добродетели мечтами и тщетными надеждами» [Цит. по 13, с. 194–195].

Обеспокоенность Леонардо чистотой мотивации живописца конечно в чем-то обязана аристократическому презрению Альберти к заработку денег, но она также очень отличается от него — более чувствительна к действительности и более строго бескомпромиссна. Она демонстрирует вид психологической жесткости, которой должен обладать мастер, чтобы преуспеть.

Для Леонардо одной из отличительных особенностей серьезного живописца является желание провести время в процессе обучения и внимательного создания своей работы. «Помни, прежде научись старательности, чем быстрому исполнению»; работай медленно [Цит. по 13, с. 197–198]. «Истинно, что нетерпеливость, мать глупости, хвалит краткость» [Цит. по 12, с. 286]. Он высмеивает художников, которые «только и стремятся, что к изобильному производству и за одно *сольдо* в день больше бы сшили обуви, чем написали красками» [Цит. по 13, с. 201], и не терпит людей, которые «с крайним тщеславием» говорят, что «они не будут делать искусную работу за маленькую плату, и, что они могли выполнить ее так же хорошо как всякую другую, если им было бы как следует заплачено» [Цит. по 20, Р. 501]. Альберти предостерегал против спешки, но также убеждал молодого живописца работать оперативно и настаивал на том, что одним из конечных вознаграждений за усердное рвение в изучении будут скорость и легкость выполнения [1, с. 95–96, 99]. Некоторые художники и писатели шестнадцатого века выступали за быстрый метод работы: Вазари, который гордился собой за скорость, мог оправдывать ее как более вдохновленный подход — более близкий поэту, чем ручному труду мастера — но он также дает четкие указания на его практические преимущества. Одна из лучших вещей, касающихся искусства его времени, говорит Вазари, это повышение эффективности производства: если художникам четырнадцатого века было нужно шесть лет для того, чтобы нарисовать одну большую картину, то он и его современники могут нарисовать шесть картин за один год [24, с. 774]. Интересно, что Леонардо один из тех живописцев, кого Вазари критикует за слишком медленную работу [24, с. 784–786, 792].

Другие художники и теоретики шестнадцатого века видели в новом культе скорости только повод сэкономить. Дж. Б. Арменини, пишущий о грядущем конце века, жалуется на отсутствие отделки, ставшее общепринятым среди его современников. Как и Леонардо, он не терпел обычных оправданий того, «что уникальное не оплачивается по заслугам, что богатые не распознают хороших работ, что истинное мастерство оценивается в неприятных местах, и что, как резуль-

тат, работы стали соответствовать этому и что допускается, учитывая времена, оставлять живопись без внимания такой манерой поведения — без особого старания или лишнего приложения труда». Те, кто жалуются, говорят, что умрут от голода, если они не будут торопиться, чтобы сделать качественную работу, должны быть «смешаны с продажными ремесленниками»; они добились бы большего успеха в сапожном деле [Цит. по 25, с. 525]. Арменини презирал Вазари и описывал его в негативных выражениях как того, кто заинтересован лишь в заработке денег [25, с. 526], но даже Вазари испытывал опасения по поводу очень быстрого метода работы таких художников как Тинторетто и Скьявоне [24, с. 1964–1965, 1700–1701] (см. прим. 2).

Другая тенденция ленивых живописцев, говорит Леонардо, состоит в том, чтобы попытаться восполнить их недостатки использованием ослепляющих пигментов, таких как золото и лазурь [13, с. 196]. Альберти рекомендовал умеренно использовать сусальное золото, говоря, что «больше похвалы живописцу», которому удастся имитировать эффект золота другими пигментами [1, с. 85]. Арменини жаловался в более явных и более раздраженных выражениях на живописцев, которые полагаются на золото и другие «вульгарные» уловки, и кто поощрен поступать так неосведомленными и безвкусными покровителями [25, с. 526–527].

Все это говорит о том, что замечания Леонардо следует рассматривать в качестве документов новой экономической модели. И Вазари и Арменини свидетельствуют о том, что в начале шестнадцатого века приток молодых художников в Рим начал влиять на рабочую среду в городе. Арменини говорит, что изобилие дешевой рабочей силы позволяло авторитетным мастерам нанимать молодых живописцев поденно и по очень низкой заработной плате — «как будто они были презренными крестьянами» [25, с. 521] — в то же время интенсивная конкуренция препятствовала художникам проводить много времени за какой-либо одной работой и привела к пагубному акценту на быстрое выполнение. Такие наблюдения заставляют нас смотреть на развитие искусства начала шестнадцатого столетия по-новому. Когда Вазари, например, говорит о Рафаэле, о том, что «его никогда не видели идущим ко двору из дома без сопровождающих его приблизительно пятидесяти живописцев, всех способных и выдающихся, кто поддерживал его компанию, чтобы оказать ему честь» [24, с. 914], он не только размышляет о личном обаянии Рафаэля и его профессиональном успехе, он также свидетельствует о кризисе в жизни рабочего класса: вид безработных людей, большинство которых прибыли из-за черты города, собирающихся каждый день в местах, где они могли бы вероятно найти работу, стал все более привычным для городов начала шестнадцатого столетия, и был признан симптомом серьезной социальной и экономической дезорганизации (см. прим. 3). Когда Вазари описывает рационализированное разделение рабочей силы в мастерской Рафаэля или способы, которыми мастер «имел в распоряжении проектировщиков по всей Италии... и даже в Греции... постоянно обнаруживая все лучшее, что могло бы помочь его искусству» [24, с. 903], он не только описывает уклад жизни великого человека, но также и процесс протоиндустриализации, который имел место одновременно во многих ремеслах и во многих местах по всей Европе. Замечания, какие мог бы

дать Арменини, затрагивают широко распространенный кризис в отношениях между владельцами мастерских и подмастерьями и развитием постоянных расхождений в пределах ремесел (см. прим. 4).

Свидетельства таких текстов как у Леонардо, Вазари и Арменини также заставляют нас пересмотреть появление художественных академий (см. прим. 5). Арменини говорит, что ситуация в Риме в первые десятилетия шестнадцатого столетия выразилась в кризисе системы ученичества: она создала серьезное затруднение для молодых художников и оказала разрушительный эффект на их подготовку, заставляя их учиться самостоятельно. Несмотря на то, что условия, при которых происходило становление различных академий, менялись, и в результате менялись и цели академий, их общие черты предполагали, что они были разработаны, чтобы справиться с проблемами в возникшей ситуации. Они обеспечили вид благоприятного товарищества, которое помогло поддержать профессиональную идентичность и гордость; они также способствовали альтернативной форме образования, такой, которая помогла бы освободить подмастерье от интеллектуальной зависимости единственного мастера, поощрявшую комбинацию различных стилей. Несмотря на то, что художественные академии сформировались на основе литературных академий, тем не менее, исключительность и элитарность были важны для их *корпоративного духа*, и хотя некоторые из них скоро стали на все готовыми инструментами сторонников идеологии абсолютизма, у них тоже, особенно в самой ранней фазе их развития, было что-то общее с новыми гильдиями и ассоциациями подмастерьев, организациями, с которыми менее известные мастера стремились обойти старые гильдии и защитить себя от нарастающего эксплуатационного произвола их более влиятельных коллег.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Alberti L. B.* On Painting / trans. and ed. by J. Spencer. New Haven and London: Yale University Press, 1966. 144 p.
2. *Cennini C.* The Craftsman's Handbook / trans. by D. V. Thompson. New York: Dover Publications, 1954. 192 p.
3. *Davis N. Z.* «A trade union in sixteenth-century France» // The Economic History Review. 1966. № 19. pp. 48–69.
4. *Dempsey C.* «Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century» // Art Bulletin. 1980. № 57. pp. 552–69.
5. *Farago C.* Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas. Leiden: Brill, 1992. 474 p.
6. *Farr J. R.* Hands of Honor: Artisans and their World in Dijon, 1550–1650. New York: Cornell University Press, 1988. 298 p.
7. *Gombrich E. H.* The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance. Phaidon, 1976. 250 p.
8. *Guenzi A., Massa P., Piolacaselli F. (eds.)* Guilds, Markets and Work Regulations in Italy, 16th–19th Centuries. Aldershot: Ashgate, 1998. 520 p.
9. *Heller H.* Labor, Science, and Technology in France, 1500–1620. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 272 p.
10. *Huppert G.* After the Black Death: A Social History of Early Modern Europe. Indiana: Indiana University Press, 1998. 192 p.

11. *Kemp M.* «'Ogni dipintore dipinge se': A Neoplatonic echo in Leonardo's art theory?» // C. Clough, (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*. Manchester: Manchester University Press, 1976. pp. 311–23.
12. *Kemp M.* *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*. Cambridge: Harvard University Press, 1981. 384 p.
13. *Kemp M. (ed.)* *Leonardo on Painting* / trans. by M. Kemp and M. Walker. New Haven: Yale University Press, 1989. 328 p.
14. *McMahon A. P.* *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270) by Leonardo da Vinci*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1956. 2 vols.
15. *Nichols T.* «Tintoretto's poverty» // F. Ames-Lewis, (ed.), *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*. London: University of London, 1994. pp. 99–110.
16. *Nichols T.* «Tintoretto, *prestezza*, and the *poligrafi*: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice» // *Renaissance Studies*, 1996. № 10. pp. 72–90.
17. *Pedretti C.* *Leonardo da Vinci On Painting: A Lost Book (Libro A)*. Berkeley: University of California Press, 1964. 301 p.
18. *Pevsner N.* *Academies of Art Past and Present*. New York: Macmillan, 1940. 323 p.
19. *Poni C.* «Norms and disputes: The shoemakers' guild in eighteenth-century Bologna» // *Past and Present*. 1989. № 123. pp. 80–108.
20. *Richter J. P. (ed.)* *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Phaidon/ 1970. 2 vols.
21. *Rossi S.* *Dalle Botteghe alle Accademie: Realta sociale e Teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI Secolo*. Milan: Feltrinelli, 1980. 197 p.
22. *Rossi S.* «La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia» // *Ricerche per la Storia Religiosa di Roma*. 1984. № 5. pp. 367–94.
23. *Truant C. M.* *The Rites of Labor: Brotherhoods of Compagnonnage in Old and New Regime France*. New York: Cornell University Press, 1994. 356 p.
24. *Vasari G.* *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* / trans. by G. de Vere. New York: Abrams, 1979. 3 vols. 2322 p.
25. *Williams R.* «The vocation of the artist as seen by Giovanni Battista Armenini» // *Art History*. 1995. № 18. pp. 518–36.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Основные современные интерпретации теории искусства Леонардо, которые придают особое значение ее научным элементам, представлены в научных эссе Гомбриха (E. Gombrich), различных работах Кемпа (M. Kemp) и книгах Фараго (A. Farago). Для цитат из манускриптов Леонардо, я предпочел перевод Кемпа и Уолкер (M. Walker (1989)), но так как у меня был выбор, в некоторых случаях я использовал более старые переводы Рихтера (Richter (1970)), Макмэна (McMahon (1956)), и Педретти (Pedretti (1964)). В нескольких местах я изменил эти переводы.

2. Об экономических обстоятельствах быстрого исполнения в венецианской живописи, см. статьи Николаса (Nichols (1994 и 1996)).

3. Например, французский летописец Этьен де Медичи (Etienne de Medicis (обсуждается у Хеллер (Heller), 1996, с. 32–33)), живший в середине XVI века, описывает толпу безработных, которые собрались на площади Ле-Пюи, ожидая, что могут быть наняты на черную работу. Его комментарии дают понять, что эта толпа состояла как из бедных переселенцев из окрестных деревень, так и из оставшихся без работы городских мастеров. Самое интересное, что примерно в это же

время происходит развитие художественных академий, которые он саркастически называет колледжами (collège), «наполненными тщеславной болтовней, забавными разговорами и пересказами всяческих историй», и упоминает, что они впоследствии сформировали свое собственное братство.

4. Об этой ситуации и том, как она влияет на Европу в целом, см. Юппер (Huppert (1998, с. 109–111)). Исследования, посвященные Франции, включают работы Дэвиса (Davis (1966 и 1975)), Фарра (Farr (1988)), Хеллер (Heller (1996)) и Труэнта (Truant (1994)). Об «олигархической трансформации» итальянской гильдии, см. Пони (Poni (1989, с. 81–82)); о сложности обстоятельств в Италии в целом, см. эссе собранные Гуэнци (Guenzi и др. (1998)).

5. Лучшим введением в раннюю историю академий до сих пор остаются книги Певснер (Pevsner (1940)); статья Демпси (Dempsey (1980)), предлагающая сравнительное изучение условий влияющих на образование. Попытка определить место появления академий в экономико-историческом контексте, ограниченная, однако, шаблонным марксизмом, содержится в книге Росси (Rossi (1980)). Поскольку в большинстве случаев внимание ученых было сосредоточено на Флоренции и Болонье, эссе Rossi (1984) об Академии Святого Луки в Риме особенно интересно.

Перевод М. В. Миталевой

Продолжение следует.