

ПЕРЕВОДЫ

УДК 75.03

Р. Уильямс

ДУХОВНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (продолжение)

Посвящается Мартину Кемпу

В большинстве случаев мы видим постоянное выражение ранее не существовавшего интеллектуального доверия и социального стремления среди художников; академии же, в этом случае, больше походят на временное решение отчаянного положения. Данные свидетельствуют о том, что даже тогда, когда художники развивали самые возвышенные чувства собственного достоинства, они понимали, что линия, отделяющая их от рабского труда, становилась все тоньше и тоньше. Экономическая реальность их времени была такова, что все амбиции в мире едва сдерживали их в шаге от перепоглощения в разрастающийся и все более деградирующий пролетариат. Гордое и непреклонное посвящение высоким стандартам, которые каждый найдет в кратких записях Леонардо по поводу социального снобизма в более поздней академической теории, свидетельствует о негодовании и беспокойстве, созданными этими обстоятельствами.

Леонардо советует живописцам использовать свое время настолько эффективно, насколько это возможно. Рабочий день должен быть структурирован так, чтобы взять все преимущества от условий освещения: «Обратите внимание (когда на улице вечереет, когда погода портится) на то, сколько изящества и безмятежности можно увидеть в лицах мужчин и женщин». Если нельзя устроить студию таким способом, чтобы дублировать желаемые световые эффекты, то «работай над живописью ближе к вечеру, когда облачно или туманно, и это будет прекрасной атмосферой» [Цит. по 13, с. 215]. Нужно также запланировать работу по сезонам: летом делайте много обнаженных зарисовок с натуры; зимние вечера могут в свое время использоваться для того, чтобы пробежаться по этим рисункам и учиться на них [13, с. 199]. Более того, каждая минута бодрствования может и должна быть использована для собственной пользы:

«Я испытал на себе, что получается немалая польза от того, чтобы, лежа в постели в темноте, повторять в воображении поверхностные очертания форм, перед этим изученных, или же другие достойные внимания предметы, захваченные тонким размышлением. Это на самом деле очень похвально и полезно для того, чтобы закреплять предметы в памяти» [Цит. по 13, с. 224–225].

Такие замечания указывают на интенсивность дисциплины, для которой самыми соответствующими прецедентами являются режимы монашеской жизни и духовные упражнения из популярной религиозной литературы. Они фиксируют переход искусства в занимающую все время, всепоглощающую интеллектуальную деятельность — в новую, светскую форму духовного упражнения, но они также показывают, как оно стало принудительным, проникая в самую глубину тайников сознания.

Самокритика имеет большое значение для рабочего процесса. Альберти предупреждал живописцев против привыкания к своим собственным ошибкам [1, с. 93]; для Леонардо живописец находится в непрерывной опасности быть «сбитым с толку в его собственной работе» и должен практиковать непрерывную, бескомпромиссную самокритику:

«Когда работа равноценна суждению о ней, это — плохой знак для суждения. Когда работа превосходит суждение, которое характеризует ее хуже, чем она есть (как это происходит с кем-то, кто удивлен тем, что произвел такую хорошую работу), и когда суждение презирает работу, это — прекрасный знак. Если кто-то с таким отношением будет молод, то без сомнения он станет превосходным живописцем, но произведет немного работ, хотя они будут иметь такое качество, что люди будут останавливаться в восхищении, чтобы рассмотреть их совершенство» [Цит. по 13, с. 197].

Живописец должен также задействовать и посторонних людей. Альберти предложил, чтобы живописцы слушали советы друзей и мнение общественности [1, с. 97–98], но Леонардо беспокоится о том, чтобы друзья не оказались слишком податливыми, и стимулирует живописца использовать более темную сторону человеческой натуры:

«Нет ничего, что обманывает нас больше, чем наше собственное суждение, когда мы составляем мнение о наших собственных работах. Смысл в оценке работы у наших врагов не тот же, что у наших друзей, ведь ненависть и любовь являются двумя из наиболее сильно мотивирующих факторов, найденных среди живых существ. Таким образом, о, живописец, стремись услышать не менее охотно, что твои враги говорят о твоей работе, как и то, что говорят о ней твои друзья» [Цит. по 13, с. 196].

Логическое умозаключение из этой расчетливой манипуляции — то, что живописец должен быть на страже против ложной лести врагов, которые только и хотят, чтобы он продолжал свои ошибки [13, с. 196]. Потребность в такой сложной самозащитной стратегии свидетельствует о конкурентоспособности производственных условий рабочей среды.

Восприимчивость к критике и привычка к самокритике связаны с эквивалентной им неослабевающей самообъективацией в процессе живописи. Альберти рекомендовал использование зеркала в помощь живописцу для выявления дефектов в своей

работе [1, с. 83]; Леонардо указывает способ, при котором зеркало может заставить картину казаться работой другого художника: «Я говорю, что когда вы рисуете, у вас должно быть плоское зеркало, в котором вам следует часто рассматривать свою работу. Вы увидите работу перевернутой, и она будет казаться сделанной рукой другого мастера, и таким образом вы будете лучшим судьей ее ошибок» [Цит. по 13, с. 203]. Процессу самообъективации также помогает регулярное отвлечение от работы: «Также хорошо встать и передохнуть в другом месте, потому что, когда вы вернетесь к своей работе, ваше суждение улучшится. Если вы упорно останетесь около вашей работы, то вы можете сильно обмануть себя» [Цит. по 13, с. 203].

Альберти также признавал необходимость периодических перерывов: если физический труд требует отдыха для тела, то работа над картиной, как одна из форм интеллектуального труда, требует «отдыха для души» [1, с. 96–97]. Такие высказывания можно рассматривать как способ настоять на интеллектуальном, а не просто физическом характере такой работы, но они также предлагают стратегии для разрешения того обстоятельства, что живопись *уже* стала родом весьма интеллектуализированной деятельности, что, в частности, подчеркивает, что особые усилия в интеллектуальной работе требуют соответствующих самозащитных мер.

По Леонардо, художник не должен слишком много работать в студии, потому что создание картин на самом деле лишь малая часть его работы: его основной работой является наблюдение за природой и жизнью людей вокруг него. Эти исследования требуют наибольшей внимательности и присутствия духа:

«Не поступайте как другие живописцы, кто устав от собственного воображения, оставляют свои работы и упражнения, выходят на прогулку, все еще сохраняя усталость разума, что уже не приходится говорить о наблюдении или фиксации различных объектов, и очень часто встречая друзей или родственников, которые их приветствуют, они настолько далеки от того, чтобы увидеть и услышать их, что кажется, что живописцу встретились не люди, а просто воздух» [Цит. по 13, с. 201].

Художник нуждается в отдыхе, но его отдых теперь — часть его работы. Он должен всегда носить с собой записную книжку и учиться делать записи того, что он видит в быстрых и точных эскизах; когда он сможет делать это с легкостью, он должен оставить свою записную книжку дома, поставив более сложную задачу запоминания того, что он хорошо рассмотрел, для того чтобы нарисовать это позже [13, с. 199]. Он должен быть восприимчивым ко всему происходящему вокруг него. Альберти подмечал, что «сама природа, кажется, восхищается живописью, поскольку на сколе мрамора она часто рисует кентавров и лица бородатых и кудрявых королей» [1, с. 67], а Леонардо поощрял живописца часто делать паузу и смотреть на фрагменты старой стены, пепел, облака и лужи грязи, «в которых, если вы хорошенько присмотритесь, то найдете действительно изумительные идеи» [Цит. по 14, № 76]. Так искусство заполняет и отвоевывает каждый свободный момент жизни; оно поселяется в каждом небольшом уголке мира; оно требует

умственной дисциплины настолько высокоразвитой и выдержанной, что она может поддерживать себя даже в хаосе.

По большей части, живописцы должны быть отшельниками. Ченнино советовал ученикам рисовать в одиночестве или только «в такой компании, в которой будут делать то, что вы делаете, и не будут тревожить вас» [2, с. 16]. Леонардо развивает идею с характерным ему акцентом:

«Если ты будешь один, то будешь принадлежать целиком самому себе. Если ты будешь только с одним спутником, ты будешь принадлежать себе только наполовину и далее пропорционально навязчивости его поведения. И чем больше ваших товарищей рядом, тем больше вы столкнетесь с этой проблемой. Если ты скажешь: «я отойду в сторону и буду рисовать в отдалении, чтобы иметь лучшую возможность рассуждать о формах природных объектов», то, я говорю, что это может быть пагубно для тебя, поскольку ты не сможешь оградить свои уши от их болтовни. И так как вы не сможете служить двум господам, то вы будете выполнять плохо роль компаньона, и еще хуже будут последствия для размышлений об изучении вашего искусства. И если ты скажешь, я буду настолько далеко от них, что их слова не достигнут меня и не доставят мне беспокойства. Я со своей стороны отвечу, что ты тогда будешь считаться безумным. Но учти: делая так, ты, во всяком случае, останешься один» [13, с. 205].

Снова Леонардо кажется и более тонко чувствующим, и более непреклонным, чем ранние теоретики. Хотя его тексты по нравоучительности близки духу древних героев, таких как Сципион — который «никогда не был менее одинок, чем когда был один» — он также показывает, что пошел на многое, чтобы попытаться работать с другими. Несмотря на свою самоуверенность, он глубоко переживает свою изоляцию.

В другом отрывке Леонардо *рекомендует* рисовать в компании, но только как способ направить конкурентоспособную энергию в продуктивную форму:

«Рисовать в компании гораздо лучше, чем делать это самому по себе, по многим причинам. Во-первых, вам будет стыдно среди рисовальщиков, если ваша работа будет неудовлетворительной, и этот позор должен мотивировать вас к полезному обучению. Во-вторых, здоровая зависть будет стимулировать вас, чтобы стать одним из тех, кого непосредственно больше хвалят чем вас, таким образом, похвалы другим будут подстегивать вас. Другая причина состоит в том, что вы изучите что-то из рисунков тех, кто добивается большего успеха чем вы, и, если вы станете лучше чем они, то у вас будет преимущество в демонстрации своего недовольства их недостатками, а похвалы других увеличат ваше достоинство» [Цит. по 12, с. 205].

Так в своих ремарках о критике Леонардо защищает расчетливое *использование* других людей; такая притворная коллегиальность только больше показывает степень изоляции. Даже моменты досуга, которые могут случиться в обществе

товарищей, нужно использовать с пользой: «Когда, о художник! ты пожелаешь найти расслабления в играх, ты должен всегда практиковать в нем те вещи, которые смогут быть полезными в твоём роде занятий» [Цит. по 13, с. 208], — убеждает он, описывая затем игру для улучшения распознавания размера объектов на расстоянии.

Сложное сочетание навыков и баланс глубоких психологических сил, которые требуются для живописи, лаконично выражены в одном абзаце, в котором Леонардо снова возвращается к своей любимой метафоре: «Художник должен сохранить себе собственное общество и размышлять о том, что он видит. Он должен спорить с самим собой и выбирать самые прекрасные части из всех видов вещей, которые он созерцает. Он должен быть как зеркало, которое превращается во все цвета того, что расположено перед ним, и, делая так, он окажется второй природой этой вещи» [Цит. по 13, с. 202].

Живописец должен все наблюдать, он должен впитывать все, но он также должен поддерживать строгое, сознательное уединение. Для такого самоотверженного посвящения природе он должен практиковать дисциплину, которая является глубоко неестественной. Он обязан так или иначе преуспеть и в том, чтобы быть столь же пассивным как зеркало, и в том, чтобы быть столь же плодовитым как вторая природа. Желание быть *второй* природой показывает влияние protoиндустриализации, даже когда оно скрывает это. Такой переход показывает другую сторону научного идеала живописи — психологическую работу, которую художники *также* должны были выполнять, и что они и продолжали делать с тех пор, так или иначе. Эта другая, менее очевидная работа, от которой зависит научный идеал, осталась более важной для искусства, чем его непосредственно научные элементы.

Обеспокоенность Леонардо самообъективацией приводит его к обостренно навязчивым крайностям в своих соображениях о том, что живописец должен предпринять, чтобы избежать появления личных особенностей в своих фигурах, которые он рисует и повторяет снова и снова. Ченнино показал, как художник смог бы сделать гипсовый слепок своего тела — по-видимому, в помощь изучению натуралистического представления анатомии [2, с. 129] и, возможно, неправильное употребление таких слепков способствовало «недостатку», который Леонардо, кажется, видел повсюду вокруг него:

«Живописец должен делать свои фигуры в соответствии с правилами природного, которое обычно обладает правильными пропорциями. Кроме того, он должен был измерить себя сам, чтобы увидеть, где его собственная персона отличается в той или иной мере от вышеупомянутой пропорции. Используя эти сведения, он должен старательно противостоять, в создании своих фигур, тем недостаткам, которые он нашел у себя. Имейте в виду, что вы должны бороться всеми возможными способами против этого порока, так как этот дефект рождается вместе с суждением, потому что душа, хозяйка тела является тем, что создает наше суждение, и она восхищается работами подобными тем, которые она создала при образовании ее тела.

И из этого получается, что не существует женщины настолько уродливой, что она не может найти себе любовника, если только она не монстр. Поэтому помни, что понимание недостатков, которые существуют в вашем собственном теле, помогает избегать их в фигурах, которые ты komponуешь» [Цит. по 17, с. 53–54].

В эссе по поводу этого отрывка и других, схожих с ним, Мартин Кемп показал, как Леонардо приспособил аристотелевскую концепцию души как формирующий принцип тела, то есть, когда сила фактически формирует тело, чтобы объяснить, почему все продукты души художника будут иметь тенденцию напоминать друг друга [11]. В стремлении представить мир правдиво живописец должен работать против своих способностей, которые обуславливают его восприятие мира, он должен работать против себя на самом глубоком уровне. Живопись — по существу работа самокритики, самосовершенствования, самоочищения; она требует усилий, чтобы выйти за пределы контингента и идиосинкразической природы отдельной личности, чтобы достигнуть более высокой, более превосходной, более объективной индивидуальности.

Если озадаченность Леонардо некоторыми вопросами связана с экономическим влиянием, то его интерес к самообъективации и развитию умственных привычек следует рассматривать в более широком историческом контексте в качестве примера совершенствования в технике социальной дисциплины, в особенности, личную интернализацию внешних сил как характерную черту культуры раннего Нового времени. Его попытка определить живопись как науку, как практику, которая является и саморефлексивной и комплексной, как деятельность, которая требует идеального субъективного отношения к миру, является существенным моментом в понимании той идеальной автономной субъективности, которую мы признаем современной. То, что *живопись* становится платформой для теоретизации такой субъективности, свидетельствует о роли, которую искусство начинает играть в современной культуре. Работа художника, *по существу*, — это реконструкция субъективности в идеальной форме.

Мы можем предположить, что это переопределение искусства обозначило момент кризиса субъективности, момент, в который более простые, более инстинктивные качества личности стали устаревшими, несоответствующими изменениям в современной жизни. Возможно, одна из самых важных вещей, о которой нам говорят записи Леонардо, это то, что Ренессанс не был великой эпохой индивидуализма, а скорее моментом, когда индивидуальность стала остро проблематичной и, таким образом, потребовала определения себя в *идеальных* выражениях, хотя и стала существенно *теоретизированной*. Мы не должны считать, что каждый человек испытал этот кризис или ощутил его последствия в равной степени; инстинктивная индивидуальность, конечно же, сохранилась, но уже только под влиянием капитала. И хотя мы, возможно, пришли к мнению, что даже идеальная субъективность устарела, что наша индивидуальность лишь постоянные условности, некие формы *стать* лучше, чем другие, и что мы все еще ждем, что искусство даст нам некоторые указания в их выборе. Леонардо действительно застав-

ляет нас понять, как много это предполагает работы над нашей личностью. Возможно, наш живой отклик на все относящееся к искусству Ренессанса на самом деле основан на нашем ощущении того, что мастера, которые его создали, начали решать задачу, с которой мы сталкиваемся до сих пор.

Если искусство это то, как мы строим теории относительно самих себя, если работа, которую выполняет искусство, является в основном умозрительной, то теория — прямое распространение ее средств, которыми искусство реализует что-то фундаментальное для себя. Нет сомнения, что искусство стало более теоретическим в эпоху Ренессанса, то, что оно стало в некотором смысле *чрезвычайно* теоретическим: так же как и в случае с субъективностью, его развития, возможно, тоже коснулся кризис, характерный и для современности. Искусство изменило форму в результате широкого спектра возможностей, открывшихся перед ним и, в то же самое время, на него оказали влияние новые экономические силы. Опять же, мы не должны полагать, что на всех художников эта ситуация повлияла аналогичным образом, что они одинаково осознали ее или одинаково хорошо были подготовлены, чтобы среагировать, но строгость, напряженность и крайнее честолубие записей Леонардо — не без сравнения с работами других теоретиков Ренессанса — свидетельствуют об актуальности ситуации для всех.

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 Urbino. 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., Piolasacelli 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 Honour of Paul Oskar Kristeller. Manchester: Manchester University Press, 1976. pp. 311–23.
12. *Kemp M.* Leonardo da Vinci: The Marvellous 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, pretezza, 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.

Перевод М. В. Миталевой