

Леонардо да Винчи

Л. М. Баткин

Леонардо да Винчи



Л. М. Баткин

Леонардо



да Винчи

*и особенности ренессансного
творческого мышления*



Москва Искусство 1990

ББК 85.143(3)
Б 28

Рецензенты:
доктор искусствоведения И. Е. Данилова,
кандидат искусствоведения М. И. Свидерская

Составитель именного указателя
Ю. Г. Кричевская

Переводчик английского текста
В. М. Левина

Б $\frac{4901000000-010}{025(01)-90}$ 57-89

ISBN 5-210-00033-8

© Издательство „Искусство“, 1990 г.

Введение

ПРОБЛЕМА ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Якоб Буркхардт (одновременно с Мишле) впервые увидел в Ренессансе особый тип культуры и ясно выделенную эпоху, обрисовал универсальные свойства этой эпохи и резко столкнул ее как нечто по природе монолитное с другой эпохой-монолитом, со Средневековьем. Ренессанс предстал как „открытие мира и человека“, как время энергичных и жадных до жизни людей, с горячей кровью и земными, подчас кровавыми страстями, не свободных от суеверий, но весьма трезвых и реалистичных, чуждых трансцендентности и равнодушных к религии, с индивидуалистическим культом сильного характера, жаждой славы, чутких к красоте форм, проникнутых артистизмом, заменившим им мораль. Эта колоритная картина явно противостояла в гениальной интуиции Буркхардта не только набожному, погруженному в духовное созерцание и аскетичному Средневековью, скованному льдом традиционализма и корпоративности, но и позднейшей филистерской буржуазности, прозаичной, рассудительной и благопристойной, в которой вылинялы праздничные краски ренессансной весны. (Знаменательно, что среди учеников Буркхардта был молодой Фридрих Ницше.)

В историографии XX века, под воздействием прежде всего марксизма, было восполнено существенное упущение Буркхардта, не задававшегося вопросом об экономических и социальных предпосылках Возрождения. Была установлена связь Возрождения с условиями, созданными расцветом с XIII-XIV веков итальянских городов, появлением торгово-финансового капитала и ранних мануфактур, изменениями в характере творческой среды и деятельности (хотя конкретная оценка такой связи между общеисторическими обстоятельствами и спецификой Возрождения по-прежнему дискуссионна)¹.

Однако уже с конца XIX и особенно в 20-30-е годы нашего века предложенная Буркхардтом модель „культуры Италии в эпоху Возрождения“ подверглась нападению с другой стороны. Начали изыскивать „ренессансные“ черты в глубине Средневековья (например, при Каролингах или в шарттрском неоплатонизме XII века) и выявлять средневековые черты в Ренессансе (одно из крайних выражений такого взгляда – концепция Дж. Тоффанина, настаивавшего на католической ортодоксальности гуманизма). Когда напор материала обнажил произвольные и зыбкие элементы буркхардтовской реконструкции, произошло то, что американский исследователь У. Фергюсон удачно назвал „бунтом медиевистов“. Выяснилось, что прежнее противопоставление Ренессанса Средневековью во многих отношениях зависело от плохого знания, принижения или

схематичного толкования богатой и многослойной средневековой культуры, настоящее изучение которой началось только в нашем столетии.

Тут-то и возникло сомнение в возможности построения какой бы то ни было формулы Ренессанса. Акцент начали делать на синхронистической разнородности и диахронической связности, то есть на том, что разделяет современников и сближает людей, принадлежащих к разным поколениям, но к одной культурной традиции. При таком взгляде на вещи если и можно было искать целостность культуры, то по вертикали, а не по горизонтали; исходили из того, что стили мышления скорее существуют параллельно, чем сменяют друг друга. Это обесмысливало четкое различие больших культурно-исторических эпох, и „Ренессанс" превращался в условное обозначение, хронологическое, а не содержательное. Это настроение дает себя знать в западной науке и поныне.

Однако и оно вызвало сильную реакцию. В целом попытки растворить Ренессанс и гуманизм в Средневековье или растянуть их на тысячелетие, от Абеяра (а то и Алкуина) до Гете, оказались столь же скомпрометированными, как и изображение культурно-исторических эпох в виде абсолютно враждебных и непроницаемых друг для друга монад. Когда волна „медиевизации" после 1950-х годов более или менее схлынула, обнаружилось, что проблема новизны и своеобразия Возрождения осталась, хотя и очень усложнилась.

Для эпистемологии и философии культуры Возрождение – поучительный и классический пример проблематичности всякой историко-культурной универсалии. Возрождение было духовным переворотом в конечном счете всемирного значения, который тем не менее отличался уникальностью и произошел в небольшом регионе, преимущественно же в нескольких городах (Флоренция, Рим, Венеция, Неаполь и т.д.). От предшествовавших великих культурных эпох Возрождение разнилось необыкновенной скоротечностью (в Италии – около 1350-1550-х годов, а затем в некоторых западноевропейских странах в конце XV и в XVI веке). Поэтому при его изучении на первый план наглядней выступают расхождения между этапами, направлениями, личностями: не синхронистическое состояние культуры, а ее диахрония, Возрождение как событие. Тем необходимей выяснить сущность „ренессансности", то есть некоего специфического внутреннего качества, позволяющего объединить разнородные и подвижные феномены теоретико-историческим понятием, не сводя притом их богатства к схеме, неспособной вместить „неудобные" факты.

Задача совмещения системного подхода с генетическим, стоящая, разумеется, перед современной гуманитарной наукой в целом, в случае с Возрождением усугубляется тем, что из сопоставимых по масштабу типов культуры этот – наиболее переходный. Творцы Возрождения сознательно опирались на античное (главным образом римское и эллинистическое) наследие и неизбежно несли на себе отпечаток Средневековья, ценности и логика которого преодолевались, но и входили, пусть в преобразованном виде, в состав самого ренессансного мышления; вместе с тем Возрождение можно рассматривать как подготовку научной и философской революции XVII века и – шире того – как начало Нового времени. Отсюда обычные попытки аналитически разложить Возрождение на элементы, принадлежавшие прошлому или будущему, изобразив его как продолжение, или как разрыв со Средними веками, или как сумму борющихся „старого" и „нового". Увы, Возрождение как таковое при этом расплывается. За столетними спорами о характере этой культурной эпохи стоит реальная труд-



1. Голова Св. Иакова. Рис. к. „Тайной вечере“

ность историологического отождествления *переходности* Возрождения с его отнесенной *целостностью*.

Западная наука о Возрождении, давшая в 1950-1970-е годы множество блестящих конкретных исследований истории мысли, искусства, литературы, социальной среды, – в поисках сбалансированного подхода к эпохе отказалась, по сути, от теоретического синтеза. Признавая в принципе, что с понятием „Возрождение“ сопряжена неповторимая историческая реальность, но опасаясь обеднить, исказить ее посредством слишком жестких дефиниций, исследователи – если они вообще заговаривают о ренессансной культуре в целом – чаще всего склоняются к идее „плюрализма“ (или „эклектизма“) Возрождения. К этому мы еще вернемся несколько ниже.

Сразу же отметим, однако, что успешные результаты последних трех-четырех десятилетий в разработке решительно всех аспектов и этапов итальянского Возрождения примечательны не только сами по себе и порознь, но особенно перекличкой наблюдений. Я думаю, что множество современных исследований об этико-филологическом гуманизме и о неоплатонизме, об иконографическом репертуаре, символике и художественных установках изобразительных искусств и архитектуры, о магии, астрологии и герметизме, о восприятии истории, о гротеске, новеллистике, авантюрно-фантастической поэме, о религиозности и об отношении к античности и т. д. и т. п. сходятся в чем-то самом важном. Это схождение незаметно с первого взгляда, часто оно залегает на большой глубине, сказываясь в перспективах, а также в трудностях развития тех или иных научных школ. На их скрещении, возможно, уже обозначились контуры нового представления о Ренессансе, гораздо более тонкого, чем прежние, уверенно преодолевающего слишком схематичные противопоставления или включения Ренессанса в Средневековье или в Новое время².

Языческий Ренессанс или христианский? секуляризованный или религиозный? рациональный или мистический? натуралистический или символично-фантастический? антиквизированный или вовсе не сводящийся к классицизму? склонный к подражанию или к новизне? замкнутый или открытый? книжный, риторический, искусственный или полный жизненной непосредственности и мощи? аристократично-эзотеричный или социально-активный? ну и так далее. Крайние точки зрения, продолжающие отчасти существовать и сегодня, взаимно гасятся. Мы теперь лучше, чем когда бы то ни было, понимаем, насколько противоречив Ренессанс. Но именно поэтому крайности и споры последних десятилетий не были бесплодными. Каждая точка зрения, казалось бы, уже не раз опровергалась, но каждая имеет резоны и вовсе не должна быть отброшена на чисто, а включена в более объемную и диалектичную картину. Не путем компромиссного совмещения, не ограничиваясь признанием переходной плюралистичности ренессансной культуры, а через тщательный логико-теоретический синтез, в котором нашел бы единое объяснение сам плюрализм, представ не как эмпирическая данность, не как эклектика, а как творческий принцип.

Нужно вновь попытаться понять итальянское Возрождение как способ мышления и мировидения, неотделимый от особенностей итальянской городской жизни XIV-XVI веков, от своей питательной социально-психологической почвы, от западноевропейского античного и христианского наследия. Для мировидения показательны не отдельные идеи и установки вроде „антропоцентризма“, „индивидуализма“, „имманентизма“ и т. д., а пронизывающее и конкре-

тизирующее их особое сочетание. Короче, то, что превращает противоречивые и сложные течения, аспекты, этапы в „Ренессанс", то есть в нечто целостное – не монолитное, не однозначное, не прямолинейное, не полностью интегрированное, способное к сотне переходных оттенков, гибридных форм, зачаточных или деформированных, – и все-таки нечто целостное!

* * *

Когда в наши дни задаешься подобной целью, рискуешь выглядеть наивно или вызывающе – словом, непрофессионально. В глазах большинства специалистов, говорить о „Возрождении вообще", как отмечено выше, все еще считается едва ли не дурным тоном. Попытки такого рода в последние десятилетия крайне редки, и они вряд ли встречают хороший прием³. В западной науке господствует, по выражению Р. Фубини, „доктринальный комплекс"⁴ – не лишенное оснований недоверие ко всяким риторическим формулам и общим определениям, претендующим на то, чтобы объять и объяснить подвижное многообразие культурной реальности. По этому поводу можно прочесть немало язвительно-остроумных высказываний⁵.

Однако растворение Возрождения в континуитете, слава богу, тоже больше не в чести. П. Кристеллер не отрицает существования Возрождения как исторического периода со своей особой физиономией; но он скептически относится к возможности дать этому периоду какое-то общее и ясное определение, он не желает и слышать о „проблеме Возрождения", кажущейся ему слишком спекулятивной, не дающей стать на прочную почву источников. Другие крупнейшие специалисты – Э. Гарен, Ф. Шабо, Д. Кантимори, Э. Панофский, А. Шастель, У. Фергюсон, М. Салми, Дж. Салитта и пр. – также безусловно считали и считают, что перед нами оригинальная культурная эпоха. Более того, многим из них справедливо представляется, что понимание этой эпохи как „переходной" в эвклистическом смысле может умалить ее индивидуальную неповторимость, ее внутреннее единство и что для объяснения Возрождения следует исходить из его собственных свойств, а не просто из столкновения предшествовавшего ему и последующего типов культуры⁶. Таким образом, синтез кажется вещью необходимой ... но в высшей степени опасной. Ведь «концепция „века", „эпохи", „периода" имеет тенденцию стать неким метафизическим бытием, наделенным самодовлеющей жизнью, чем-то вроде лейбницевской монады»⁷. Синтез нужен, но такой, чтобы Возрождение предстало многозначным, противоречивым, разнородным, разомкнутым в свое прошлое и будущее, чтобы оно больше не изоброжало „в соответствии с традицией, со слишком точными и определенными чертами, с четкими границами, без оттенков, таким же цельным и замкнутым на себя, как и соответствующий компактный и замкнутый период, называемый „Средневековьем"⁸. Синтез нужен, но такой, чтобы универсалия „Возрождения" не превращалась в то, что Й. Хейзинга саркастически называл „Ideen-Realismus", „реализмом в схоластическом смысле"⁹. Синтез нужен, но – возможен ли он на таких условиях?

У. Фергюсон указывал, что „специалист должен иметь определенную широкую концепцию этой эпохи", однако „даваемые определения не должны выглядеть универсальными чертами цивилизации этого времени". Э. Панофский считался с обоснованностью и „Ренессанса", и „Средневековья", называя подобные категории „мегапериодами", но полагал, что они не должны служить „объясня-

ющими принципами". Ч. Вазоли признает „единство культурного климата", но настаивает на „плюралистическом понимании Ренессанса" ¹⁰. Допустим, мы согласимся с каждым из этих пронизательных замечаний, но как их совместить? При помощи каких содержательно-теоретических ходов? Может ли единство быть плюралистическим, или это – „деревянное железо"?

Возникла довольно запутанная и нелегкая историографическая ситуация. Исподволь и постепенно обостряющаяся потребность в концепции Возрождения, потребность, никогда, впрочем, не исчезающая вполне, не могущая исчезнуть, – продолжает сталкиваться с „доктринальным комплексом", и чаще приходится читать предостережения относительно того, каким не должен быть синтез, но не конструктивные соображения. Что же делать?

К прежнему метафизическому истолкованию Возрождения и впрямь возврата больше нет. Предостережения стоят того, чтобы к ним с благодарностью прислушаться. „Действительно, многие интерпретации рухнули не только потому, что их фундамент был слишком узким, но также и потому, что сама их структура была недостаточно гибкой и терпимой, чтобы вместить неудобный факт и противоположный пример" ¹¹. Добавлю, однако: интерпретация окажется неубедительной также в случае, если ее гибкость и терпимость будут недостаточно структурными, недостаточно логически жесткими по своему обоснованию. То есть гибкость и терпимость должны быть заложены в нашей конструкции Возрождения как типа культуры и состоять не в простой констатации ренессансного плюрализма, а в выяснении необходимой исторической соотнесенности противоречивых элементов.

Всякая ли культура равно плюралистична? И в случае положительного ответа: отличается ли данный плюралистический комплекс (скажем, „Средневековье") от другого комплекса (скажем, „Возрождения")? Тот факт, что культура всегда гетерогенна, не мешает ей быть всегда и некоторым единством, причем именно исторически-особенное единство служит исходным пунктом теоретического объяснения исторически-особенной гетерогенности. Если же под „плюрализмом" понимается специфическое преимущественное свойство именно Возрождения – и в этом случае мы не можем ограничиться простым указанием, что в Возрождении встречается то, другое и третье. Тогда в качестве монистического признака выступит сама плюралистичность – в виде некой структуры духовной жизни, требующей объяснения. Монизм как сведение Возрождения к одной из его сторон или к окостенелому набору „черт", конечно, отжил свое. Монизм как объяснение исторической целостности Возрождения через последовательно продуманную логическую конструкцию – условие интерпретации, которое не утрачивает методологической обязательности.

Я убежден, что мы в состоянии избежать схематизма, если не понимать под „схематизмом" неотъемлемое свойство всякой теории, понятия, определения, которые, как известно, не могут и не стремятся воспроизводить феноменологическое богатство своего предмета. Нужно ли делать банальное напоминание о том, что модель не тождественна моделируемому ею – потому она и модель; что иначе любое объяснение, любую периодизацию пришлось бы похоронить в оговорках; и, по совету мудрого древнего грека, мы были бы вынуждены даже не называть изменчивого явления, а только молча показывать на него пальцем.

Трактовке, пытающейся охватить тип культуры при помощи ключевых формул, не следует претендовать на окончательность и полноту. Модель итальянск-

кого Возрождения, какой ее хотелось бы видеть, не включает в себя в равной степени всех фактов и не исчерпывает ни одного из них до конца. Более того, ни один факт и не должен вполне укладываться в предлагаемую схему, потому что это, если можно так выразиться, текучая схема. Каждый уникальный факт по-своему не уложится в нее, и в каждом таком факте целостность культуры сфокусирована по-новому. Противоречия друг другу, факты лишь подтвердят модель, синтезирующую само это противоречие и описывающую не какую-то метафизическую идею эпохи (на шпенглеровский лад), а способ взаимного перехода и опосредования разнородных фактов и „сторон" Возрождения. Собственно, только своего рода алгоритм внутренних метаморфоз – свой, особый у каждой культуры – и можно представить как универсальную черту типа культуры. Неподатливые факты и сталкивающиеся „стороны" не разрушат такой схемы, а лишь утвердят ее парадоксальность, ее переливающийся, пластичный смысл, ее историчность, открытость в прошлое и будущее, в Средние века и в Новое время.

Итак, „Итальянское Возрождение" как целостность – не какое-то усредненно-общее свойство, равномерно содержащееся и абстрагируемое из множества феноменов необъятной исторической реальности. Цель заключается „только" в том, чтобы выявить решающую тенденцию, принцип самоизменения культуры, универсальный как раз в той мере, в какой вообще оправдано употребление универсалий, в той мере, в какой мы имеем дело с неповторимым „Возрождением", а не с чем-нибудь другим.

Итальянское Возрождение как целостность, следовательно, не совпадает со своей эмпирией. Это реальность более глубокого порядка. Размышлять над ней – значит искать напряженный, предельный смысл ренессансности, работать с идеализованным образом культуры.

Не так давно в отечественной историографии разгорались споры (ныне потуженные, но все еще не изжитые¹²) о так называемом „мировом Возрождении", сторонники которого видели в Возрождении стадию, переживаемую в своей эволюции каждой культурой, например в Китае – VIII—XII веков, Грузии – XIII века, Центральной Азии – XV и т. д., так что западноевропейское Возрождение казалось поздним вариантом неравномерного глобального движения, зародившегося впервые на Дальнем Востоке веков за семь до Петрарки. Главными признаками считались: ориентация на древнее, „классическое", наследие и „гуманизм" как отстаивание „автономности человеческой личности" (Н. И. Конрад). Противники же этой точки зрения большей частью ограничивались указаниями на принципиальные отличия социальной почвы и последствий европейского Ренессанса от даже внешне сходных с ним азиатских культурных конфигураций. Подчеркнем: таких указаний недостаточно. Сходство не подтверждается, если вникнуть во внутреннюю логику и смысловое строение Ренессанса.

Впрочем, далеко не все и востоковеды соглашались „подстригать манговое дерево под липу"¹³. Культуру не понять, не обращая внимания на форму и аромат, на особенное, не понять через общее, через то, что выносится за скобки. Вроде бы сходные отдельные „черты" (вроде жизнерадостного оправдания человеческих страстей) приобретают совершенно разный смысл в разных мировоззренческих структурах, в конкретном культурном контексте. Сами по себе они лишены содержательности и не могут быть „ренессансными", „гуманисти-

ческими" или еще какими-то. Они оборачиваются таковыми только в органике определенного стиля жизни и мышления, специфической – присущей только Возрождению в конкретно-историческом, то есть европейском, значении термина – логике функционирования и движения (самопреобразования) культуры.

Скажем сразу же: в данном случае эта логика прежде всего состояла в том, что культура впервые – по причинам общеисторического порядка – последовательно осуществлялась как становящаяся, а не ставшая, не столько как итог, как нечто готовое, сколько как процесс, в виде заявки на будущее, в качестве имеющего быть, искомого. Еще проще: начинался отход от традиционализма, пока отнюдь не в чистой форме и не окончательный.

По мере выдвижения на первый план творческой (и потому с необходимостью индивидуальной) стороны культуры она превращалась (предвещая „культуру" как феномен Нового времени и особенно XX века) в проблему для себя. Главным нервом Возрождения делалось экспериментирование с наличным духовным материалом, так что ренессансность давала о себе знать не в одних лишь идейных, предметных установках, но в точках их пересечения, в парадоксальных столкновениях, подменах, выворачиваниях привычных смыслов. Возрождению (и, может быть, преимущественно „Высокому" или, как говорят итальянцы, „Зрелому" – или: „Полному", „Вполне расцветшему", „Pieno Rinascimento" – а это конец XV и примерно первые два десятилетия XVI века) было свойственно более или менее сознательное стремление к диалогической встрече самых разнородных мотивов и начал: идеального и натурального, религиозного и светского, рационализма и мистики, а в искусстве – пластической достоверности изображения и высшего вселенского пафоса. В старании удержать в равновесии спорящие и в конечном счете (в исторической перспективе) несоместимые тенденции Возрождение выработало идеал гармонии (*concinntas*), без которой этот своеобразный духовный мир распался бы (ср. с идеей „естественной религии" у Фичино, „миром философов" у Пико делла Мирандолы, с предельно телесным и одновременно предельно спиритуальным искусством Леонардо, Микеланджело, Беллини, Джорджоне, Браманте, Рафаэля).

Таким образом, специфически ренессансный плюрализм идейных источников и устремлений имел своей оборотной стороной не менее характерную повышенную конструктивность, сделанность, „искусственность" этого типа культуры. Условием его было наличие двух, а не одного великих наследий, которые воспринимались как исторически разведенные и лишь в последнем счете расположенные к сближению. В диалоге Античности и христианского Средневековья люди Возрождения ощущали себя как бы арбитрами, тем самым преодолевая оба наследия и вынашивая первую новоевропейскую форму историзма, совершенно новую высвобожденность.

При этом не случайно самые великолепные результаты были достигнуты именно в художественной сфере, более пригодной для совмещения многозначности и конструктивности. „Эстетизм" Возрождения (который, собственно, как раз эстетизмом, всего лишь эстетизмом не был) взращен ни на что не похожими антропоцентризмом и индивидуализмом, пронизывавшими эту культуру. Они – в самом первом и крайне упрощенном приближении – состояли в перенесении на человека (вот этого, конкретного человека, ренессансного, условно говоря, интеллигента) тотальных свойств и сил мироздания, которые отныне располагались не по иерархической вертикали, а в горизонтальной, реально-

земной плоскости. Индивид превращался в „как бы бога“, но, будучи все же всегда отдельным и особым человеком, приобретал непомерное, загадочное величие – в качестве собственной возможности, без ясно очерченных границ. Индивид утверждался не как „частное лицо“, не в своей выделенности или даже противопоставленности миру, как это будет в дальнейшем, а как лицо всеобщее. Это означало рождение всеобщего заново в каждом индивиде (иначе: отождествление всеобщего с особенным?). Или еще иначе: это означало поиски и зарождение идеи личности, ни одной культуре до Европы Нового времени не известной.

Сказанного пока довольно. Этот тип мышления получил полное развитие только в Италии. Зато именно в Италии Возрождение как таковое обнаружило наиболее жесткую связь со своим временем и средой, и здесь его наследие в XVII веке заметней всего мертвело и выглядело тупиковым. В прочих же странах Западной Европы перекинувшиеся сюда из Италии в виде совсем кратковременных, но могучих течений явления Возрождения вырастали из несколько иной социально-культурной почвы и сплавляли „чистый“, собственно-ренессансный способ мировидения с местными национальными традициями или были вместе с тем знаком кризиса Возрождения, трагической рефлексией на ушедшую или уходящую эпоху: Шекспир, Сервантес, Монтень. Но тем самым начиналось превращение Возрождения в культурный образ и его путешествие, уже в качестве такого образа, по просторам и столетиям мировой культуры.

О ЗАМЫСЛЕ И ПОСТРОЕНИИ КНИГИ

В 70-е годы изучение итальянского Возрождения в нашей стране чрезвычайно оживилось¹⁴. Мои собственные занятия с 1968 года переключились в это общее русло, причем они были всегда подчинены – независимо от их конкретных сюжетов – одной сквозной цели. Хотелось в меру сил способствовать выработке современной концепции Возрождения как особого исторического типа культуры¹⁵. С 1977 года в центре внимания автора оказывается разработка культурологической категории „варьета“, дающей, по моему убеждению, ключ к толкованию и ренессансной картины мира, и ренессансного склада личности, наконец, типа культуры в целом; задача настоящей книги в том, чтобы подвести некоторые итоги этих усилий¹⁶.

Эта книга *о смысловой соотнесенности в культуре Возрождения всеобщего и особенного*. Наиболее выразительным образом постановка и разработка этой проблемы стимулируются обращением к личности Леонардо да Винчи. Звучит проблема как будто отвлеченно; но, очевидно, уже в зависимости от такой подспудной и сквозной соотнесенности должны были решаться многие наиважнейшие коллизии: между умозрительным единством божественной вселенной и ее наглядным богатством, между человеческой родовой сутью и отдельным человеком, между постоянством слагаемых истории и необходимостью соотносываться с конкретными обстоятельствами, между нормативными риторическими или иконографическими требованиями и творческой оригинальностью, вообще между нормой и казусом. А от решения подобных коллизий, в свой черед, зави-

сели и всякие другие вещи. Поставить вопрос о специфически ренессансном понимании всеобщего и особенного – значит коснуться корней того, что называют индивидуализмом Возрождения и, следовательно, в последнем счете и его странного историзма, и трудного рождения новой нравственности, и способа художественного мышления, из всего этого выраставшего и всему служившего истоком. Это значило бы попытаться проникнуть в подоснову целой культурной эпохи.

Конечно, замысел – да еще для сравнительно небольшой работы – рискованно широкий.

К тому же: нельзя опереться на то, чему как раз следует явиться конечным итогом исследования. Парадоксальное тождество всеобщего и особенного, о котором пойдет речь, самосознанию людей Возрождения непосредственно не принадлежало. В текстах об этом вроде бы ничего нет. Нужно избежать вкрадчивых соблазнов априоризма и примирить цель философско-культурного истолкования с почти физиологической потребностью историка – погрузиться в материал, как на дно потока, ощущать встречное сопротивление, продвигаться, нащупывая под ногами твердый грунт.

Поэтому попробуем поступить так: постоянно держа в уме вышеуказанный замысел, примемся за нечто куда более обозримое и осязаемое. Максимально доступную для нас методологическую широту осмелимся совместить со строгой предметностью, дисциплинированностью (если угодно, даже ограниченностью) ракурса, под которым будут рассмотрены те или иные тексты. Как если бы мы, чтобы выяснить строение массива ренессансной культуры, пробурили в нем глубокий вертикальный шурф.

Короче, наш интерес при исследовании Леонардо и ренессансного способа мышления будет обращен на одно-единственное слово, высказанное или явно подразумеваемое. Это ключевое слово-понятие: итальянская *varietà*, латинская *varietas* – „разнообразие“, (см. подробнее: гл. II, 1).

Конечно, тема – для сравнительно пространной книги – рискованно узкая...

Можно, однако, надеяться, что такое разведение сверхзадачи и прямого сюжета создаст необходимую для мыслительного напряжения, так сказать, разность зарядов.

Хотелось бы сравнить тему и замысел.

Категория „разнообразия“ предложена и исследована здесь впервые в качестве логико-исторического стержня этого типа культуры. Нужно подчеркнуть, что привычным для нас „разнообразием“ смысл ренессансной „варьета“ еще далеко не улавливается, и совсем не из-за трудности лингвистического перевода. Пусть современные итальянцы пишут и выговаривают это слово точно так же, как и когда-то итальянцы ренессансные, – все равно, „та“ варьета содержала в себе некое необъятное, незнакомое, малодоступное теперь наполнение, то есть отмечена специфической культурной инаковостью.

Такие ренессансные понятия, как варьета, ныне не даются сами собой в руки и требуют специальных историко-культурных штудий, потому что ушли вместе со всей этой культурой, вместе с мироотношением, которое их порождало и которое они строили. Слова же, их помечавшие, остались. Но потеряли с прежним целостным культурным контекстом и свой уникальный смысл. Трудность в том, что „вирту“ („доблесть“), „грация“, „фортуна“ и т.д. продолжают буквально обозначать то же, что и для гуманистов, не требуя как будто узнавания. Однако

сохранность непосредственного значения, привычность для здравого смысла лишь сбивает с толку, затрудняет понимание, поскольку на вторичном знаковом уровне подобные слова естественного языка оказываются почти непереводаемыми. Истолкование любого из них требует истолкования всех остальных. Они слишком пропитаны сразу всей культурой Возрождения, каждое из них – ее возможный смысловой центр, так что мы имеем дело с неисчерпаемой логической аурой. В книге на русском языке можно дать это ощутить читателю, оставляя *varieta* без перевода.

Дополнительное препятствие, связанное именно с *варьета*, состоит в том, что это понятие – в отличие от других характерно ренессансных понятий – словно бы скрывает свой важный мировоззренческий статус, оно проскальзывает в текстах малозаметно, не становясь предметом особой рефлексии и определений (за исключением, может быть, нескольких мест у Альберти и Леонардо, да и то почти исключительно в связи с требованиями вкуса к живописной композиции). Поэтому даже простое присутствие идеи *варьета* во множестве явлений ренессансной культуры нужно сперва открыть и обосновать. В этом состоит ближайшая цель настоящей книги.

Первая часть состоит из пяти глав. Глава первая – своего рода историко-философские пролегомены к проблеме *варьета*. Она была, признаться, написана в то время, когда мне и в голову не приходило о существовании такой культурологической категории. Однако переписывать под новым углом зрения очерк антропологии Фичино и Пико делла Мирандолы показалось вовсе не обязательным. Взятый вместе с последующими разделами работы, этот очерк, надеюсь, и без того полностью работает на них. Если это не открывается читателю сразу (как не сразу открылось и автору), что ж, подобная ситуация не лишена преимуществ.

Дело в том, что первая глава была еще всецело вдохновлена предложенной ранее концепцией *диалогичности* Возрождения. Таким образом, она перекидывает сюда мостик из предыдущей книги о стиле жизни и мышления гуманистов. В дальнейшем же изложении „диалогичность Возрождения“ уходит в тень, в ней нет здесь надобности, хотя я никоим образом от нее не отказываюсь. „Диалогичность“ не отменяется категорией „*варьета*“, не поглощается ею, впрочем, и не развивается в обычном значении, то есть она не столько дополнена и уточнена, сколько сильно переформулирована, преобразена, что ли, переведена в иное.

Это принципиальный момент для отстаиваемой в книге методологической позиции. Каждую культурную индивидуальную целостность, в том числе и реконструируемый тип культуры, можно рассмотреть, сфокусировав по-разному. Иначе говоря: в типе культуры – если мы задаемся целью его понять, привести неподатливое бытие Возрождения к понятию об этом бытии – заложен не один, а несколько логических центров. Их взаимные преобразования, оборачивания образуют некое смысловое поле. Было бы неправильно устанавливать между интерпретирующими понятиями отношения приплюсованности или соподчиненности. В каждой такой понятийной точке свертывается сразу вся система культуры с остальными ее центрами.

Можно Возрождение в целом, включая и „разнообразие“, осмыслить через „диалогичность“. И можно Возрождение в целом, включая и „диалогичность“, осмыслить через „разнообразие“. В первом случае главным предметом нашего

внимания оказывается характер культурной группы и общения в ней, во втором же – индивидуация субъекта культуры, проще говоря, личность в культуре Возрождения.

Перефокусировка позволяет представить тип культуры логически-объемным, парадоксальным и – при исторической определенности – открытым для переосмыслений, не остановленным внутри себя, не завершаемым в какой-то окончательной догматической формуле. Тем не менее любой данный переход характеризует эту и только эту культуру; между узловыми понятиями историк обнаруживает естественное сцепление и сродство; в диалоге с Возрождением изобретательность нашей логической герменевтики должна совпадать со способностью вслушиваться в чужие голоса, обдумывать и воспроизводить иной (чем наш, современный) склад ума, необычное для нас состояние духа. Ходом исследования нужно прежде всего высветлить необходимость переформулировок такого единого, но парадоксально переливающегося внутри себя духовного состояния. При означенном методе рассмотрения степень убедительности сильно зависит как раз от нашей способности доводить, если можно так выразиться, наблюдаемые понятия в их текстуальной конкретности и плотности до последнего логико-культурного предела – и, следовательно, до неизбежной смысловой метаморфозы.

Между прочим, в четвертой и пятой главах идея варьета вдруг выносит в иную, хотя, как выясняется, сродственную идею грации (и опять-таки все Возрождение можно бы перетолковать через „грацию“). Или, помогая понять творческую личность и склад мышления Леонардо да Винчи, идея варьета отчасти отступает перед грандиозностью и уникальностью этого человека, и вот уже не только варьета – ключ к Леонардо, но и сам он – ключ к варьета и всему прочему, что может быть осознано в ренессансной культуре как раз через Леонардову исключительность. Леонардо – благодаря, а не вопреки своей феноменологической конкретности – выглядит своеобразной „формулой“ итальянского Возрождения, как и (конечно, на свой особый лад) гений Микеланджело.

Но вернемся к структуре работы. Тема „варьета“ непосредственно открывается в главе второй, построенной преимущественно вокруг последней книги трактата Джанотцо Манетти „О достоинстве и превосходстве человека“ (а также одного из фрагментов Ландино, „Аркадии“ Саннадзаро и др.). Первый приступ к логике „разнообразия“ ограничен натуралистическим содержанием этой ренессансной идеи. Варьета наиболее очевидно предстает как картина мира и материализуется в парадоксах *перечня*: в качестве способа организации открывающейся – прежде всего зрению – вселенной. Всеобщее подменяется попросту Всем. Отсюда с необходимостью следует остановка на каждом Этом, единичном, так что Это становится – поочередно – средоточием и актуальностью Всеобщего. Причем особое значение приобретает пауза в перечне, то есть возможность перехода к иному, насыщенная потенциями пустота. (Позже именно такое творчески-продуктивное Ничто будет отрефлектировано в „точке“, или в „пещере“, или в „пятнах на стене“ у Леонардо – ср.: ч. II, 19-20).

Глава третья посвящена Л.-Б. Альберти, и в первую очередь анализу места об „обилии и разнообразии“ из второй книги трактата „О живописи“. Варьета здесь выступает как подоплека так называемого ренессансного индивидуализма. Эта глава, притягивая к себе и преобразуя смысл двух предыдущих, может считаться теоретической затравкой первой части книги в целом.

В главе четвертой поставлена проблема поисков в культуре Возрождения пока неясно брезжащей идеи личности. Автор трактует эту идею как специфически новоевропейскую. Отсутствие понятия личности даже и в ренессансном самосознании означало, однако, не какую-то недостаточность, а культурно-продуктивное столкновение двух пред-определений личности. Историческая особенность и *законченность* ситуации состояла в том, что личность Возрождения (если позволительно так называть феномен нового восприятия и утверждения индивидуности) реализуется в качестве ярчайшей *возможности* личности. Проблема раскрыта на материале трактата Бальдассаре Кастильоне „Придворный“. Эта глава, вводящая читателя (на непривычный лад, подсказанный концепцией „варьета“) в духовную коллизию знаменитого трактата, позволяет вместе с тем по-новому повернуть и саму концепцию.

Глава пятая также замыкается на одном-единственном произведении (двух вариантах трактата Фиренцуолы „Чельсо, или О красотах женщин“). Это, разумеется, исследовательская установка, а не случайность. Поставить определенное произведение в центр изучаемой культуры (*как если бы* оно было ее центром) – значит увидеть особенный мир данного текста в его смысловой всеобщности. Такой особенный мир втягивает, включает в себя и преобразует, рождает заново культуру, в которой он возник (и тем самым культуру вообще). Нет нужды все время перебрасываться с одного текста на другой, превращая беглые, хотя, может быть, и эффектные, прикосновения в иллюстрации и подкрепления (поодиночке более или менее произвольные, необязательные) исследовательского тезиса. Не доказательней ли вслушаться в скрытую логику самопостроения вот этого, конкретного, текста, смысл которого необходимо попытаться истолковать, не выходя за границы произведения, изнутри него? То есть усмотреть весь широкий контекст свернутым в нем. Поступив именно так с легкомысленным на первый взгляд сочинением Аньоло Фиренцуолы, автор затем пользуется добытыми наблюдениями в качестве путеводителя по маньеристической живописи. Композиционные и пространственные эксперименты Пармиджанино или Понтормо, пуще же прочего принятый маньеристами способ построения человеческих фигур – подтверждают историко-культурную содержательность рассуждений Фиренцуолы. Все это и по времени и по сути относится к закату Возрождения, к разложению его классического идеала. Кстати говоря, от главы к главе первой части – как бы попутно с логическим движением книги, незначай – относительно соблюдается также и хронологическая последовательность толкуемых произведений.

Нелишне еще раз оговорить: разбор основан не на обозрении широкого материала, а на очень медленном, теоретически-сосредоточенном прочтении некоторых существенных текстов. В результате в поле зрения читателя окажется сравнительно немного фактов. Хотелось бы надеяться, что это возмещено их беспспорной значительностью и возможностью рассмотреть их крупным планом.

* * *

Теперь о второй части книги.

В представленной здесь характеристике конкретной личности Возрождения, а именно личности Леонардо да Винчи, почти вся непосредственно биографическая сторона будет опущена, равно как и описание творческого пути и т. п. Чита-

тель не найдет никаких сведений об эпохе, об окружавшей Леонардо исторической среде и обстановке, о предшествовавшем ему и современном состоянии итальянского ренессансного искусства, о переломе от кватроченто к чинквеченто и о многом другом, что, конечно, необходимо знать, чтобы судить о художнике.

Подобные систематические сведения нетрудно найти во множестве работ о Леонардо, среди них есть превосходные, в том числе и на русском языке. Повторять их незачем.

Задача настоящей книги иная, теоретическая, или *культурологическая*. Это следует пояснить.

Действительно ли люди культуры Возрождения не только известны, но и понятны теперь широкой образованной публике, да и специалистам? Ренессансные личности сами позаботились об увековечении в памяти потомства. Они жаждали максимально выявить себя – и преуспели. Эти люди предстают перед нами с такой властью и уверенностью, они так пластичны, так зримы, так крупны и бесспорны в своей индивидуальной определенности, что нет ничего более естественного, чем воспринять их просто как историческую данность. „Таковыми они были“.

Но какими, собственно? Картина не заменяет истолкования и, более того, сама во многом зависит от неявной предвзятости, с которой мы читаем, скажем, автобиографии Бонакорсо Питти и Челлини. Для того чтобы обсудить и проверить некую концепцию Возрождения, из которой все равно мы вольно или невольно исходим, необходимо по крайней мере исходить из нее вольно, то есть выявить логически. Иначе эта неотрефлексированная „концепция“ сведется к теоретически неряшливому набору признаков.

Чем отличается *ренессансная* личность. Дело не в том, что разные люди одной культуры также обладают реальным, *структурным* сходством. Ох уж это „также“! Механическое приплюсовывание сходства к различиям или различий к сходству, вынесение общих культурных признаков за скобки эпохи, когда внутри скобок остается все разнородное, спорящее, особое, не влезющее в эпохальную формулу, – прием, отдающий методологической пошлостью. Подобный подход компрометирует теоретический синтез в глазах историков, справедливо ценящих в истории конкретность и пестроту феноменов, всегда в высшей степени вот этих. Разительное несходство людей Возрождения, не отменяя их общности, должно бы побудить искать непременно такую общность, которая порождает и объясняет самое несходство, по-разному поворачиваясь и заново фокусируясь в каждом индивидуе. Так какими же они были? Если мы не ограничиваемся красочными описаниями, а ставим вопрос о *типе* личности, ответ оказывается вовсе не легким.

Гуманистическая концепция „божественного“ человека, наделенного почти безграничными силами и возможностями, вовсе не сопровождалась сколько-нибудь отчетливой идеей личности. Можно, конечно, возразить, что это как-то косвенно подразумевалось через личностные предикаты („славы“, „фортуны“ и пр.), но остается поразительный факт: это индивидуалистическое Возрождение самого понятия индивидуальной личности до конца не сформулировало! Не было даже соответствующего термина.

В последнее время снова приходится слышать рассуждения о хищном себялюбии людей Возрождения, подкрепляемые множеством примеров, набран-

ных из жизненной практики. Но подобных примеров (жестокости, разврата и т. п.) сыщется сколько угодно в любой цивилизации. Это, однако, не означает, будто такие вещи можно полностью выводить из существа способов мировосприятия. Наверное, на античную, древневосточную, византийскую или ренессансную жестокость каждый раз ложится особый отблеск, и вообще, в каждую эпоху неповторимый колорит окрашивает все – симпатичные или отталкивающие нас – поступки. Вряд ли удастся подсчитать, где и когда тех или других было больше. Все дело, однако, в том, чтобы выделить именно этот колорит, понять тип мышления и поведения, с которым мы сталкиваемся. Не морализирование, а историчность понимания составляет профессиональную нравственность самого историка.

Но как понять людей, которые обосновывали дерзкую и безудержную инициативу индивида, в чем бы она ни выражалась, дорожили честолюбивым усердием, жизненной силой, чудным свершением, короче, „доблестью“, как они это называли, потому что видели в индивиде *вселенское* („универсальное“) существо? Все и каждый, по возможности, должны бы стать универсальными. Но кто и каким образом в таком случае будет индивидуальным? Как понять людей, которые исповедовали какой-то надындивидуалистический индивидуализм, отождествляя свои личные притязания с требованиями общественного блага, с разнообразием природы, с подражанием Творцу? Людей, конструировавших идеальный и разумный, нормативный мир, в котором, однако, главное место отводилось характерной особенности, казусу? Как понять культуру, желавшую небесное низвести на землю, зато земное неслыханно возвысить до небес, культуру, вскормленную одновременно античностью и христианством, но ставшую чем-то таким, что не назовешь ни всецело религиозным, ни атеистическим, ни языческим. Эта культура, как известно, была переходной, из нее чуть ли не все может быть раздергано на заимствования и предвосхищения, на Средневековье, которое ею кончалось, и Новое время, которое ею начиналось. Но тогда мы упустим из виду самое Возрождение, оригинальное как раз в логике переходности, то есть не вопреки, а благодаря переходности.

Это – логика варьета.

В творческой личности Леонардо да Винчи ренессансное „разнообразие“ воистину персонифицируется! Отчего я остановился на человеке столь исключительном и потому, казалось бы, для итальянского Возрождения типологически мало показательном? Это объяснено в заключении второй части (§ 22), но еще лучше вытекает из книги в целом.

Скажу пока лишь, что если предполагать в типе культуры некий „замысел“, исходный парадокс, скрытый за толщей явлений, то, очевидно, этот замысел лучше всего обнаружится на тектоническом изломе культурной толщи. Лучше всего парадокс даст себя знать там, где мы имеем дело с максимально великим человеком, которому в своей культуре тесно, хотя никуда от нее не деться. Доведенная до предела, потрясенная культура предстает в облике гения. Гений напругает культуру до той степени, когда на поверхность выходит неразрешимость, парадоксальность, которая подталкивает историческое действие вперед, служит его пружиной.

Присмотревшись к Леонардо да Винчи, мы узнаем не то, какой бывала личность в культуре итальянского Возрождения, а то, почему она *могла* быть.

НЕСКОЛЬКО ОБЩИХ ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Историк по традиции обычно избегает рассуждать о культуре вообще. Он привык работать в материале. Однако именно постоянные раздумья о своем способе работы – вот, очевидно, признак современного исследователя. Отношения с текстом вышли за пределы академических процедур, утратили прежнюю общепринятость, одной строгой корректности более недостаточно. (Хотя, кстати сказать, это ни в коей мере не утратившее силы необходимое предварительное условие, к сожалению, подчас не соблюдается, и тогда о „новых подходах“ толковать не приходится, они жестоко компрометируются.)

При сложившейся ныне в отечественной науке о культуре богатой возможностями, разнонаправленной и – по крайней мере внутренне – полемической ситуации, может быть, историку уместно нарушить традиционное молчание и вкратце пояснить читателям, в каком значении в данной работе употребляются слова „культура“ и „культурология“. Конечно, все это постепенно обнаружится по ходу конкретного дела, методологическую рефлексию не обязательно выводить прямоком и как таковую наружу. Но отчего бы заранее не договориться о месте встречи?

Автор убежденно следует преимущественно за идеями М. М. Бахтина. (При том, однако, что „металингвистика“ Бахтина непосредственно устремлена на смысловую окраску слова, лексическую, интонационную, стилистическую; наше же внимание будет сосредоточено на „чистых“ понятийных смыслах, на выявлении в текстах логических возможностей и коллизий.)

Итак, во-первых, под культурой в книге понимается то, что относится к миру конкретных текстов (разумеется, не только словесных). Знание внетекстовых реалий часто выступает обязательным подспорьем понимания... или отвлекает от него. Мы почти ничего не знаем о Шекспире и в состоянии чуть ли не день за днем проследить биографию Пушкина; это вряд ли помогает нам проникнуть в „Маленькие трагедии“ лучше, чем в „Гамлета“. (Боюсь, что для некоторых пушкинистов отношения поэта с Наталией Николаевной или предыстория дуэли стали более волнующим предметом, чем интерпретация сочинений Пушкина.) В принципе все важнейшее в тексте культуролог обнаруживает, не выходя за его пределы.

Во-вторых. Не всякий текст и не с любой стороны взятый есть феномен культуры в интересующем нас аспекте. Культурным его делает только то, что перед нами не безлично-вещная „информация“, не пассивный и безгласный объект исследования, строго говоря, не „текст“ – а произведение чужого сознания. Мы имеем дело именно с автором, с *другим*, с его мировидением и, следовательно, с тем смыслом, который в тексте выголошен. Наше собственное осмысление бытия включается в преднаходимую ситуацию культурного общения. В культуре не содержится ничего, кроме смыслов и способов их передачи. Это – встреча в о-смысленном мире. Смыслы всегда несходны и часто поразительно далеки друг от друга. Это осложняет, но это же, то есть инаковость, делает нужным и возможным акт перевода (понимания). Историк культуры – профессиональный переводчик, но в широком плане в переводе участвует каждый читатель (слушатель, зритель). Мы стараемся истолковать духовное послание автора.

Однако, в-третьих, автора мы не видим. Он, может быть, умер в 1321 или в 1837 году... Авторский (индивидуальный или коллективный) голос звучит в тексте, и сам текст становится *как бы* автором, активным субъектом культуры, существующим словно бы одновременно со всеми, кому он отвечает и кого озадачивает, в общем с нами „большом времени". Так же как индивид, свойства и способности которого раскрываются по-новому, меняются в зависимости от того, с кем он общается и в какие обстоятельства попадает, – смысл текста тоже раскрывается иначе, обогащается в новых исторических контекстах, во встречах с новыми собеседниками.

А это, в-четвертых, означает, что культурная сторона текста – его творческая суть. Шекспир, Леонардо, Моцарт, но также и всякий самый скромный смысл, с которым мы соприкасаемся, входит в нас, творит нас. И мы – усилием толкования, вопрошания, спора, согласия, любого встречного отклика – его творим, пользуясь, как говорит Бахтин, „преимуществом внаходимости". Историк культуры это выводит вовне и делает тем убедительней, чем более чутко и уважительно умеет вслушиваться и воспроизводить позицию автора. Автор первым сам себя толкует, вступая в диалог с чужими смыслами в своем сознании и тем общаясь с собой же. (Логикой такого внутреннего, „мысленного диалога" у нас плодотворно занимается В. С. Библиер¹⁷.) Но, следовательно, культурное сознание, напрягаясь, пересоздается, а не просто отражает, закрепляет, воспроизводит нечто готовое: последним, если прибегнуть к давно известному различению понятий, придав им, впрочем, не совсем привычное значение, занимается цивилизация, „цивилизованное" – а не „культурное" – сознание; оно, разумеется, также требует изучения, его функции столь же социально необходимы, но, повторяю, это не культурные функции в разделяемом мною понимании. Онтологически культура не что иное, как внесение в мир смысла и уже одним этим – изменение мира и *самоизменение субъекта культуры*.

Высшая задача историка культуры, с этой точки зрения, состоит в выяснении такого рода направленности, интеллектуальной „физиологии" текста как формирующего себя квази-субъекта. Иначе говоря: логики, в силу которой производство оказывается неравным себе. Подобный парадокс скрыт в глубине каждого культурно-содержательного текста. Историк, который хочет вскрыть его и выразить понятийно, выступает в качестве культуролога.

Вот почему – в свете идей М. М. Бахтина – кажутся крайне неудачными многочисленные определения культуры через ее „анатомию", попытки установить, из чего она состоит, то есть рассматривать ее наподобие материальной структуры, а не в качестве специфически человеческого смыслового отношения к себе как другому и к другим как к необходимым моментам своего социально-духовного бытия.

Сверх этого, очевидно, ничего о культуре – всегда *вот этой* культуре, этого общества, этой эпохи, этого индивида – ничего заранее сказать нельзя. Заранее неизвестно, что в нее вовлечено предметно, каковы ее материал, формы, возможности, каков ее способ движения.

Культуру создает особенное, и культура создает особенное: как преобразование всеобщего. В этом логическом плане индивидуальный феномен культуры или даже ее отдельный исторический тип может быть уподоблен личности.

Каждое культурно-особенное претендует, в наших глазах, на всеобщность – в качестве такового, само по себе, а не потому, что воплощает что-то абсолют-

ное. Особенное и в сфере мысли есть конкретная бесконечность или бесконечность конкретного, отдельного. Если представить себе мир, который населен одними особенными феноменами, то это не будет мир, лишенный универсального и абсолютного смысла, однако такой смысл не будет причиной или готовой рамой мира. Нет, бесконечный смысл рождается всякий раз заново, преобразуется в головах – в качестве конечного, смертного, уникального. Но что же это за мир, в котором всеобщее и особенное странно совпадают, в котором нет никакого всеобщего, кроме особенного? Это исторический мир культуры. Каким образом Этот может быть – одновременно и в одном и том же отношении – неповторимым Этим и универсально значимым, то есть не совпадать с собой? Во встрече с другим Этим. Всеобщность не *над* или *за* особенным, не в нем, она – само особенное, а не в его оболочке-коконе. Но чтобы быть актуализованным, особенное нуждается в других особенных, в диалоге с ними, – где и провоцируется, осуществляется неисчерпаемая, универсальная глубина особенного сознания на его границе с прочими (потенциально – всеми, в том числе и будущими) сознаниями, позициями, смыслами. Эти границы, как писал Михаил Михайлович Бахтин, проходят внутри любого текста, через каждый его атом.

Разумеется: есть традиции, преемственность, есть общие места, есть идеи, проходящие через века, есть культурные „языки“ („коды“), есть правила построения (допустим, жанровые), общие для множества текстов, есть тысячи совпадений, подобий, инвариантов, констант сознания. Историки культуры не могут не интересоваться всеми этими столь важными вещами, изучение которых требует огромной эрудиции, остроумия, тщательности. Надо признать, что сюда направлены усилия едва ли не большинства современных исследователей, что с этим связаны, в частности, впечатляющие успехи школы „Анналов“, историко-культурной компаративистики, семиотического структурализма.

Разработаны замечательные научные процедуры, позволяющие разложить любой текст на формальные элементы или содержательные мотивы. Можно представить текст в качестве многоуровневой организации этих элементов и мотивов. Можно также извлечь их, вычленив из текста то, что нас в нем занимает. Далее вычлененные из текста те или иные правила его организации, или общие места, или мировоззренческие мотивы наверняка окажутся похожи на что-то еще, на сходные или даже вроде бы точно такие же правила и мотивы в других текстах или вовсе в других эпохах и регионах. (В пределе: все было всегда, все подобно всему.) Конкретное богатство текста, как при таком подходе выясняется, позаимствовано и сводимо к богатству внетекстовых, предтекстовых, надтекстовых схем, кодов, социальной ментальности. Тогда любой текст можно более или менее вычислить заранее, он займет подготовленную для него ячейку. Сам текст с его своеобразием „снят“ исследованием, сводящим его к чему-то знакомому, выделяющим в нем общее с другими текстами. Например, изучение „археологии“ массового средневекового сознания предполагает, что текст воспроизводит некое умонастроение, воспроизводит, а не производит культуру.

В настоящей работе избран иной подход. Каждый автор и каждое произведение взяты в качестве уникального тигля, в котором – пусть с разной интенсивностью и радикальностью – переплавляются, пересоздаются, изобретаются сызнова все надындивидуальные, надтекстовые матрицы ренессансной культуры. Допустим, эти матрицы мне уже известны, и я мог бы попробовать истолковать

Альберти или Кастильоне соответствующим образом. Но я наталкиваюсь на сопротивление материала. Каждое произведение в какой-то степени перестраивает наше понимание Возрождения. Оно обладает собственной диалогической активностью, своей, если угодно, таинственностью. Если я этого не почувствовал, не попытался разгадать, если я на выходе из текста остался с той же схемой понимания, с той же исследовательской оптикой, которой располагал у входа в него, – значит, я не сумел его понять, подобрать ключик. Входя в мир еще одного автора, приходится хотя бы отчасти – а порой и весьма основательно! – *начинать* истолкование Возрождения. Я должен быть готов к неожиданному (для готового знания) сдвигу в этом тексте *всей* ренессансности, к необходимой переформулировке выношенной ранее концепции, к штучной работе понимания¹⁸.

Обычно произведение тяготеет к внешней смысловой закругленности, но чем оно содержательней, тем хуже сходятся концы с концами. В культурном тексте вдруг проглядывают смысловые зазоры, странности, сопряжение или столкновение разных мыслительных ходов, понятий, стилистик. Если это родовое мучение сознания, это внутреннее усилие текста как будто нами ухвачено, проверка будет состоять в том, чтобы проиграть текст под предполагаемым углом зрения, перечитать его, собрать в остраненной целостности, со всей возможной корректностью, но как бы впервые: пересказать текст как проблему, его движущую.

* * *

Перед историком, пытающимся построить теоретическую модель, Возрождение высится как нечто невозможное, немислимое!

Так тому и следует быть. Для культуролога это единственно серьезный способ отношения к типу культуры. В каком же смысле?

Прежде всего, конечно, в самом обыкновенном смысле общения с другой культурой именно как с другой, непохожей на современную (и, следовательно, позволяющей взглянуть со стороны на наше собственное место в истории). Неизбежное перенесение на исторически и логически иначе устроенную культуру привычных для нас понятий, признаться, далеко еще даже не у всех профессионалов вызывает острое ощущение анахронизма и методологической трудности. Успокаивают себя тем, что люди во все времена будто бы мыслили одинаково, хотя и совершенно по-разному отвечали на вечные проблемы, и что в принципе можно „вчувствоваться“ в любую эпоху. Вчувствоваться можно. Однако убежденность в том, что и „они“ и мы – человеки, облегчает вовсе не наше превращение в „них“, но „их“ – в нас. Ведь в представлениях о том, что значит быть человеками, мы с необходимостью исходим все-таки из нашего непосредственного опыта и, считая его естественным, общечеловеческим (попросту единственным!), распространяем, допустим, на Средневековье или Возрождение. Само собой, некая разумная общность между людьми всех времен и регионов (и даже если речь идет об инопланетянах) – обязательное условие понимания. Но эта предполагаемая общность явно не подвержена изменениям, находится вне истории. Потому ею не в состоянии заниматься историки (а может быть, биологи, антропологи, кибернетики, семиотики, формальные логики, на худой конец, и историософы).

Парадокс историзма состоит в том, что исследователь, настаивая на инаковости типов культуры и недопустимости приложения к ним современных интеллектуальных мерок, тем самым прилагает к ним наисовременную мерку... и чем последовательней историк желает заставить далекую эпоху говорить с нами собственным языком, тем больше такой язык требует перевода и тем принудительней инструментальная роль нынешнего понятийного словаря.

Если мы с кем-нибудь общаемся, то, пусть это хорошо знакомый, близкий человек, мы не можем знать о нем всего; мы знаем его постольку, поскольку он открывается и поворачивается к нам, он же к этому не сводится. Так и в общении культур. Однако то, что остается в неизвестном остатке, как раз и придает цену известному, делая общение непредсказуемым и неисчерпаемым. Понимать особость другой культуры – значит понимать ее не до последнего донышка, присваивать ее не полностью, но оставлять ее также для себя самой, а это, как и при общении между людьми, – предпосылка максимально доступного понимания, включающего „непонимание“. Кавычки тут и уместны, и неуместны, и буквальны, и условны; буквальное непонимание уступает место „непониманию“ как эвристическому приему, но прием не будет эффективным, если останется только приемом, то есть если на каждом витке рассмотрения мы не будем включать понятие действительного, никогда не устраняемого до конца непонимания, безо всяких кавычек. Устранять его надо, в этом пафос работы историка культуры; но так, чтобы оно продолжало участвовать в этой работе.

Знание предыдущей культуры даже вкупе со знанием изменившихся исторических обстоятельств позволяет разве что предсказать, в каком примерно направлении начнет смещаться культура – но не ее реальный облик, не ее стиль, не ее своеобразные открытия. Если культура пришла в движение, ее нынешнее состояние принципиально не экстраполируется в будущее. А она всегда движется. Каждый тип культуры в целом – неожиданность, как и каждая личность. Если условиться понимать „культуру“ как порождающую модель, как творчество (в отличие от „цивилизации“ как воспроизведения и закрепления), то собственно культурные события непредсказуемы по определению.

Тут мы подходим к наиболее глубинному слою „немыслимости“ изучаемой культуры, а именно: ее немыслимоста (осваиваемой культурологической мыслью) уже не для иного, нашего сознания и не в генетическом плане, а по отношению к себе.

Дело не просто в том, что мы замечаем, скажем, в ренессансной культуре на каждом шагу эмпирический беспорядок, тьму-тьмушую всяких несогласованностей, противоречий и пр. Только благодаря непоследовательности культура способна быть живой и сохранять известную целостность. Задача историка – строго опираясь на разнородные факты, сконструировать культурную эпоху как предмет интерпретации. Незачем удивляться тому, что подобный теоретический, идеальный предмет не совпадает со всеми бесчисленными подробностями культурных явлений, с их совокупным наличием.

Трудность, однако, в том, что теория Возрождения замыкается на исходном понятии („Возрождение“). Я уже отмечал взаимоисключающие определения ренессансной личности (и культуры). Каждая из них в отдельности – не Возрождение. Но Возрождение – и не их сумма и даже не их противоречие. Правда, каждое определение верно в качестве другого, есть другое (например, ренессансный индивидуализм есть ренессансный надындивидуализм, казус есть

норма, и т.д.). Однако противоположности должны бы сводиться к единству, допускать диалектическое „снятие“ и превращение их в нечто третье. Между тем Возрождение не есть нечто третье по отношению к, допустим, своему всеобщему и особенному; оно, как будет показано в книге, есть всеобщее, доведенное до особенного. Короче, понятие „Возрождение“ концентрируется в полном логическом объеме и заново в каждом из своих определений. Снятие противоположности между определениями означало бы гибель понятия „Возрождение“.

Но и одного определения недостаточно. Итак, если ренессансность не сводится ни к какому-либо из возможных определений, ни к их сумме, ни к единству их противоположностей, то получается, что логика ренессансности существует лишь как система переключений, оборачиваний каждого из взаимоисключающих определений Возрождения. Мы должны прибегнуть к *логике парадокса*, вполне рациональной в своей „неуловимости“ и неразрешимости. Это такая нелогичная логика, по которой историческое бытие Возрождения нельзя ухватить в качестве такового (спокойно тождественного себе), ибо всякий раз оно содержательно осмысляется через то, что (взятое отдельно, вне Возрождения) не является Возрождением (то есть через Античность, Средневековье, Новое время). Но попробуйте охарактеризовать всю специфичность ренессансного способа мышления, взятого только самого по себе, и вам не останется ничего, кроме как... назвать его ренессансным. Вне спора с другими культурами, вне спора с собой – Возрождение бессодержательно, пусто. Реальность Ренессанса, таким образом, озаряется лишь на переходах не-ренессансных определений Ренессанса, во внезапных смысловых расщелинах между ними. Возрождение ухватывается мыслью как единство его бытия и небытия, как невозможно-возможное.

Культуру Возрождения, как, впрочем, и любую культуру, нельзя понять в ее историологическом основании, условно говоря, в ее замысле, иначе как движение неподатливого, немислимого бытия Возрождения к понятию об этом бытии. Понятие берется как становящееся, а не готовое; Возрождение объясняется через возможность Возрождения.

Замысел типа культуры никогда не совпадает с ее актуальным существованием. Он недоговорен, недоволен в эпохе ввиду своей огромной избыточности, его вечно достраивает историческая перспектива. Самоистолкование эпохи – существеннейший момент в этой перспективе, но не последний. Не последние и культурные образы Возрождения в сознании новых поколений. Не исчерпать Возрождения и XX веку. Последнего слова не будет.

* * *

Книга о Леонардо и ренессансной варьета – попытка реализовать эти установки.

Я не могу забыть о столь насущной помощи, оказанной мне коллегами и друзьями, выражалась ли она в пронизательной критике тех или иных разделов работы или просто в сочувствии и ободрении. Моя особая благодарность обращена к постоянному и бесценному собеседнику – оппоненту, единомышленнику, другу – Владимиру Соломоновичу Библеру.

Часть первая

*Внутренняя логика
ренессансной культуры
(категория „варьета“)*

МАРСИЛИО ФИЧИНО И ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА О МЕСТЕ ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ

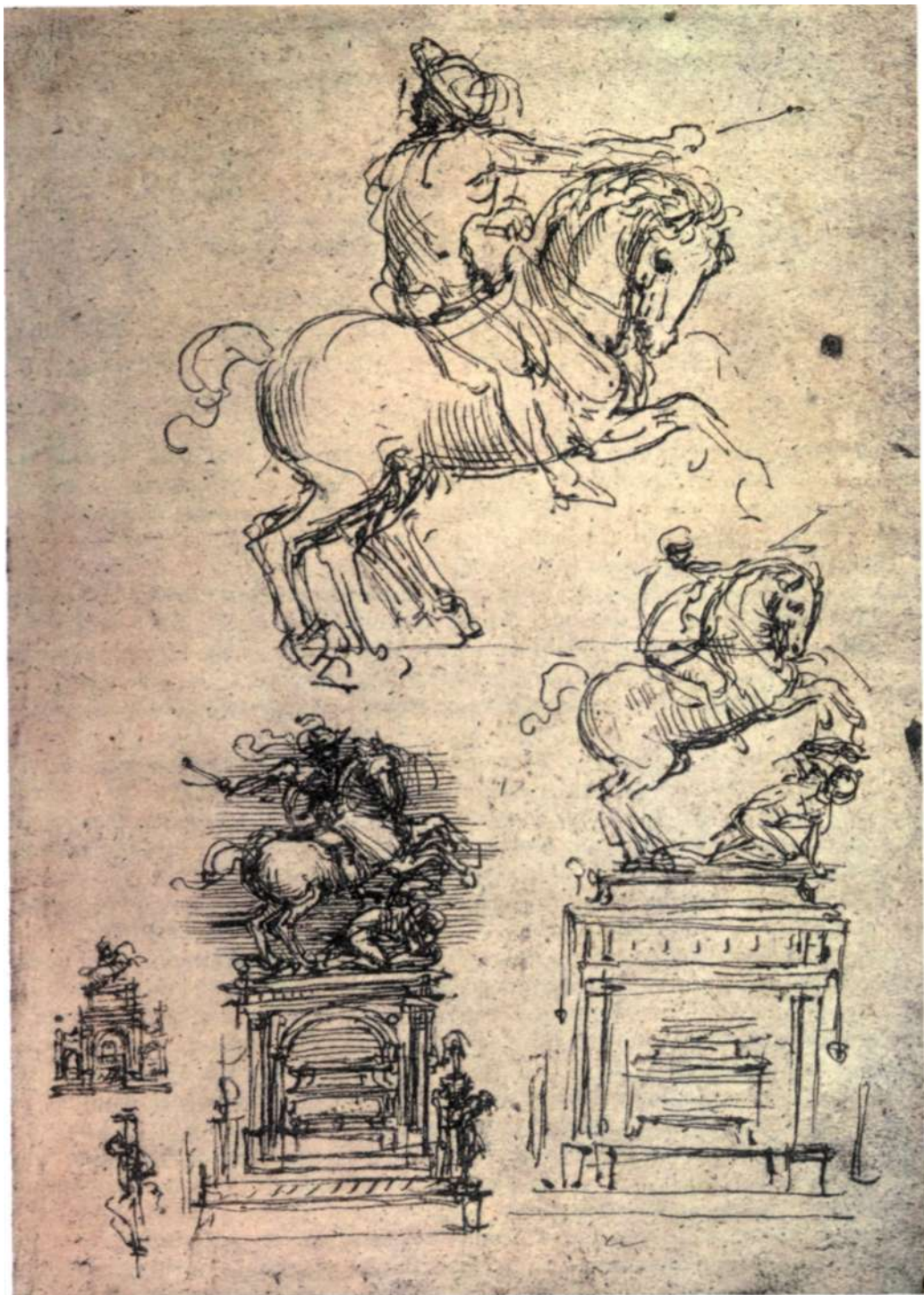
*Человек почти всегда выходит
за собственные пределы.
Джованни Пико делла Мирандола*

ПОЧЕМУ ЧЕЛОВЕК ЗАСЛУЖИВАЕТ ВОСХИЩЕНИЯ?

Когда Гамлет „потерял всю свою веселость и привычку к занятиям" и земля теперь казалась ему не „цветником мироздания", а „бесплодной скалой", и „царственный небесный свод" – „просто-напросто скоплением вонючих и вредных паров", тут-то с особой и необыкновенной горечью датский принц произнес знаменитые слова о человеке, „чуде природы", „красе вселенной" и „венце всего живущего", слова, которым он верил еще недавно и которым больше не мог верить („Что мне эта квинтэссенция праха?"). Гамлет простался с Возрождением. Возрождение просталось с собой, передразнивая себя и тоскуя. Шекспиру, конечно, не нужно было придумывать тираду о „чуде природы". В том и дело, что Гамлет повторял хорошо тогда известные общие места ренессансного мировосприятия.

Мы находим их, например, в начале „Речи о достоинстве человека" Джованни Пико делла Мирандолы: „великое чудо – человек". Они звучали – слово в слово – у Марсилио Фичино в „Платоновской теологии", наиболее фундаментальном философском трактате кватроченто: „Это величайшее чудо в природе", „человек – великое чудо"¹.

Взятые сами по себе, они, впрочем, не заключали ничего специфически ренессансного. Это всего лишь цитата из „Асклепия", связанная с именем египетско-эллинистического мага и прорицателя Гермеса Трисмегиста, таинственные апокрифические книги которого, полные иносказаний и оккультной мудрости, попали в Италию через Византию, были переведены на латинский и тосканский и вызвали в последней трети XV века волну заимствований и комментариев, настоящий культ „герметизма"². С другой стороны, это вполне знакомая Средневековой идея, выводимая из богоподобности человека, который – „немногим ниже ангелов". Теологам тоже доводилось славить человека, и Пико приводит традиционные доводы: „...человек есть посредник (internuntius) между всеми созданиями, близкий к высшим и господин над низшими... промежуток (interstitium) между неизменной вечностью и текущим временем"³. Ни у одного средневекового теолога, конечно, восхваление человека не стало и не могло стать основой и системой мировоззрения, перейти в настоящий антропоцентризм. Но гораздо существенней не то, что идея почетного посреднического места человека во вселенной приобретает в ренессансном философствовании



2. Наброски конного монумента. Ок. 1511

ранее неизвестную важность, а то, что она при этом оборачивается решительно иной идеей, переосмысливается и перестраивается. Джованни Пико прямо указывает неудовлетворенность привычной аргументацией; Фичино как будто принимает и только искусно развивает и обогащает ее; на деле же оба они, хотя и на разный лад, работая со средневековыми мыслительными формулами, подменяют их и доводят исподволь до самоотрицания. С такого переформулирования, перевода в другую культурно-историческую логику, в иной стиль мышления только и начинается собственно ренессансная антропология. Когда Пико утверждает, что „человек является самым счастливым из живых существ" и что жребий его завиден даже для звезд, он не говорит еще, в общем, ничего нового. Не восхищение человеком, не пресловутый „гимн в честь человека" делают Пико делла Мирандолу или Фичино ренессансными умами. Не в этом суть, а в том, *почему* человек заслуживает восхищения.

ОТВЕТ ФИЧИНО

Человек, поясняет Фичино, наибольшее чудо в природе, ибо все остальное имеет характер отдельного и частного, все остальное, что ни есть в мире, выявляет какую-то одну сторону божественного единства, но не само это единство, и только человек „сразу все" (*omnia simul*). Человек „содержит в себе божественные идеи, от которых он зависит, а также разумные основания и примеры для низших творений, которые он известным образом производит сам. И будучи посредине всего, владеет всеми способностями. И поскольку это так, он переходит во все".

Ближайшим и внешним образом Фичино обосновывает чудесную роль человека его срединным положением между небесным и земным на иерархической вертикали мироздания. Приглядимся, однако, внимательней, что означают для Фичино срединность и посредничество.

„...И поскольку это так, он переходит во все. И поелику он составляет истинную связь вселенной, – когда переходит в одно, не покидает и другого, но, обращаясь в отдельное, всегда сберегает целое, так что он заслуженно может быть наречен центром природы, средоточием вселенной, всемирным родом, всеобщим ликом, и узами, и скрепой мира (*copula mundi*)" ⁴.

Все стягивается к человеку и обретает в нем единство. Главное ударение Фичино делает именно на центростремительности, на встрече в человеке разных и даже противоположных начал бытия. В конечном счете речь идет о самой универсальной встрече – духа и плоти, творца и творения. „Бог и плоть в природе составляют ее крайности, в наибольшей мере разнятся между собой". А между тем „в Божьей вселенной должна быть положена величайшая связность частей, дабы вселенная была единым творением единого Бога". Осуществить это и есть предназначение человека. Ведь „ангел не связывает их [Бога и плоть], ибо, возносясь всецело к Богу, пренебрегает телесным ... Качество же не связывает крайности, ибо склоняется к телесному и покидает высшее...". Слишком духовное и слишком телесное, верх и низ остаются разорванными, пока не выступает человек в качестве „третьей, промежуточной сущности".

„В соответствии с неким естественным инстинктом он поднимается к высшему, опускается к низшему". Казалось бы, вертикаль сохраняется. Но это не совсем так, хотя бы потому, что в человеке крайности встречаются на равных. В трактате „О христианской религии" Фичино – католический теолог Фичино! – произносит поразительную фразу, которая звучит почти как оговорка, но никак оговоркой не является: „Вещи, которые располагаются над разумной (то есть человеческой. – Л. Б.) душой, только вечные (!); те же, что располагаются под нею, только смертные; а разумная душа отчасти вечная, отчасти смертная" ⁵. Восхождение к небесному („только вечному") не делает человека в большей степени человеком, чем нисхождение к земному, и одностороннее отклонение вверх так же противоречило бы человеческой сущности, как и отклонение вниз. „И когда он поднимается, не расстается с низшим. И когда опускается, не оставляет высокого, ибо, если бы человек покинул одну из крайностей, он склонился бы к другой крайности и тогда перестал бы служить истинной скрепой подлежащего мира" ⁶. Значит, вместе с человеком небесное нисходит на землю, а земное воспаряет к небесам. Верх и низ меняются местами. Вертикаль загибается, превращаясь в круг. Фичино писал, что, поскольку нет бесконечного пространства (и, следовательно, немислима нескончаемая прямая), бесконечное движение возможно лишь по кругу, и бесконечность человеческой души состоит в таком круговом движении ⁷.

Совпадение в человеке вертикали и круга, открытости (вверх и вниз) и замыкания (верха и низа) мы вправе, вслед за Фичино, сформулировать еще иначе: человек одновременно „и неподвижен и подвижен" ⁸. Любое уклонение человеческой природы – к богу или к плоти – оказывается мнимым уклонением. „Так как человек близок к обоим, он жаждет обоих". Возвышаясь, человек не удаляется от низа; опускаясь, не удаляется от верха. То есть, двигаясь, он не двигается; приобщаясь к крайностям, все равно остается в центре, равным самому себе. Подвижность только выявляет его неподвижность.

Но его неподвижность – тоже мнимая. Она источник его движения. Она позволяет ему быть всюду и во всем, „переходить во все". Центральность оборачивается вездесущностью и незакрепленностью, хотя Фичино решающего акцента на этом не делает; зато делает Пико делла Мирандола. Но и в построениях Фичино отсутствие у человека собственного облика логически предусмотрено: постоянное нарушение вселенского равновесия – необходимое условие этого равновесия, которое осуществляется в человеке как всеобщем способе и месте встречи мировых различий и противоположностей.

Соединяя небо и землю, дух и плоть, человек их отнюдь не „снимает" (в гегелевском смысле). Они остаются тезой и антитезой сущего. Но в человеке обнаруживается их тяготение друг к другу, их способность к синтезу. Человек уравнивает собой, примиряет, совмещает многообразные и сталкивающиеся силы вселенной, воплощая сам принцип примирительности и неразлучности. Когда человек включается в нечто частное и определенное, становится Этим, занимает одну из космических позиций, другая не становится ему чужой, он и ее по-прежнему включает в себя, будучи синтезом вселенского диалога.

Перед нами и впрямь развертывание вовне, воспроизведение в онтологической картине – диалогичности гуманистического сознания ⁹. Способ мышления и его предметное содержание, процесс мышления и его результаты, *как и что* ренессансного философствования оказываются внутренне согласованными, по-



3. Портрет дамы. 1490-1495



4. Портрет музыканта. 1490

строенными в некотором отношении одинаково. Рассматривая антропологию Фичино и Пико делла Мирандолы, мы вправе, конечно, воспользоваться понятием диалогичности и в первом смысле, ибо логика гуманистической беседы отчетливо подтверждается в том, как расходятся между собой оба мыслителя и как каждый из них спорит с самим собой. Но, кроме того, эта форма движения мысли, эта ее субъектность реализуется в теоретических выкладках, отделяется от себя самой, объективируется – и уже потому, кстати говоря, не просто вос-

производится, а до конца обнаруживает свои трудности и противоречия и приобретает новое, гораздо более драматическое значение.

Все эти соображения предстоит проверить и развить. А пока ограничимся лишь предварительным и кратким предположением о диалогичности ренессансного понимания мира и человека.

Ибо что такое, как не диалог, эта дружеская встреча в человеке того, что, вообще-то, в мире разведено, эта причастность человека к многообразному, эта связь и уравнивание в нем спорящего и противоположного?! „Он живет жизнью растений, поскольку, насыщаясь, потворствует телу. Он живет жизнью животных, поскольку подвержен чувственным ощущениям. Он живет на человеческий лад, ибо разумно обдумывает человеческие дела. Он живет жизнью героев, поскольку исследует природу. Жизнью демонов – поскольку предается математическим исчислениям. Жизнью ангелов – поскольку вникает в божественные мистерии. Жизнью Бога – ибо все свершается божьей милостью. Всякая человеческая душа испытывает все это в себе неким образом, другие же души испытывают иное; так род человеческий оказывается способным стать всем, жить всеми жизнями”¹⁰.

Точь-в-точь как автор гуманистического диалога, человек шире самого себя: он и занимает свою особую позицию в качестве „рациональной души”, живет человеческой жизнью, но это его жизнь среди других его же жизней, им в себя включаемых, и способность к такому включению – наиболее важное и наиболее человеческое в нем. Человек посредством разума уподобляется (*imita*) собственному виду (или понятию – *la spetie propria*), но также и своему иному – от Бога, с которым он сходен единством, до неживых вещей, с которыми он сходен тем, что существует. „Вот почему рациональная душа обретается в третьей сущности, объемлет срединную область природы и *все связует в одно*”¹¹.

ОТВЕТ ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛЫ

Если у Фичино центробежность человеческой природы – идея как будто бы дополнительная, подчиненная, скрывающаяся в тени, отбрасываемой идеей центрированности, хотя, как мы увидим, тоже вполне осознанная и формулируемая, то у Пико делла Мирандолы, напротив, центробежность выставлена на первый план, а центрированность уходит в тень. Эти два крупнейших философа итальянского Возрождения достаточно близки, но видят проблему все-таки под разными углами зрения. В пределах их близости каждый из них оспаривает другого, так что антропология Пико в какой-то мере даже служит антитезой антропологии Фичино¹². Тем поучительней их сопоставить: в зазоре между ними особенно выразительно играет объединяющее их структурное противоречие. Иначе говоря, они противоречат друг другу именно в том, в чем, если всмотреться, каждый из них противоречит самому себе. Они идут двумя путями к общей цели – и из несовпадения взглядов просвечивает, прорастает сходство мировосприятия. Феноменологические различия лишь подтверждают сущностное схождение.

Сказанного, однако, мало, чтобы пояснить предлагаемый способ исследования. Нас, конечно, интересует общее у Фичино и Пико, более того: общее в их мысли и – в гуманизме, искусстве, ренессансном типе культуры в целом. Но это вовсе не значит, будто различия тут – нечто второстепенное, повод для выявления общего. Как раз наоборот: для нас различия и несовпадения между отдельными феноменами Возрождения важны принципиально: ведь любые общие „формулы" Возрождения пригодны лишь при условии, что они обнаруживают тайну возникновения особенных, неповторимых и несовпадающих феноменов внутри культуры, упрямо не поддающихся простому суммированию. Историческая целостность Возрождения, его общее должны быть представлены как источник его пестроты и противоречий, в способности реализоваться, переливаться, переформулироваться каждый раз по-особому.

Пико начинает „Речь о достоинстве человека" так, что это может быть понято отчасти как возражение и против Фичино. Во всяком случае, он, в отличие от Фичино, прямо отвергает промежуточное и посредническое положение человека в иерархически устроенной вселенной в качестве главного довода в пользу его исключительности и величия. Автор „Речи" заявляет, что его не удовлетворяет уподобление человека Гименею или („как говорят Персы") „скрепе мира". Но ведь „скрепа мира" – любимое выражение не персов, а Фичино!

Это не мешает Пико тут же согласиться, что „есть лестница, которая тянется из глубины земли до вершины неба и разделена на множество ступенек. На вершине этой лестницы восседает Господь". Пусть мироздание состоит из „высших, средних и низших сфер", пусть „августейший храм божества" строго отделен от „грязных и засоренных частей нижнего мира", но величие человека обеспечено не тем, что он занимает почетную ступеньку на лестнице бытия. „Почему же мы не восхищаемся в большей степени ангелами и прекрасными небесными хорами?"

Нет, это обстоятельство „великое, но не главное".

Он, Пико, кажется, понял, „почему человек – существо, заслуживающее всяческого восхищения, и в чем именно состоит то положение в череде вселенной, которым его одарил жребий и которое завидно не только для животных, но и для звезд, для небесных разумных созданий. Вещь невероятная и удивительная! Что же это?"¹³

Дело в том, что человек – полностью вне мировой иерархии.

У него нет „ничего собственного", никакого „точного места" или „своего облика", ничего присущего только ему одному, никакой „ограниченной природы", законы которой его стесняли бы и детерминировали бы его будущее. Он – „творение неопределенного образа" (*indiscretae opus imaginis*). Бог сказал человеку: „Я поставил тебя посреди мира, чтобы оттуда тебе было удобней обозреть все, что есть в мире". Человек – существо „не земное и не небесное, не смертное и не бессмертное". Он – „то, чем захочет стать"¹⁴.

Иначе говоря, по природе своей человек – это чистая возможность. При рождении в нем заложены небесным Отцом семена любых видов сущего, зародыш любых проявлений жизни. Дальнейшее зависит только от его выбора и воли. „Свободный и славный мастер", он сам осуществляет себя, „мнет и кует себя по удобной ему форме". Основная этическая идея раннего гуманизма – идея самоформирования индивида – в философствовании флорентийской „Академии" онтологизируется и разрастается до космических масштабов. Чело-

век заполняет собою мир. Растения, животные, звезды, ангелы оказываются реализациями человеческих потенций, вселенная сводится к ипостасям человеческого, ибо человек способен овладеть любым местом в ней и любым обликом. „Как не удивляться нашему хамелеонству!“ Не случайно, пишет Пико, в древних мистериях человека изображали „за изменчивость его природы“ в виде Протея¹⁵.

Может быть, Протей – истинное божество Ренессанса?..

Таков пафос этого замечательного места из „Речи“, которое столько раз – от Буркхардта до Кассирера и Гарена – цитировалось как удачайшее выражение самого „духа эпохи“.

Мы видим, что Пико, как и Фичино, исходит из уникального срединного положения человека во вселенной, но переворачивает фичиновскую формулу антропоцентризма, придавая ей негативный характер, то есть делая акцент на открытости и свободе. У Фичино мир стягивается благодаря человеку к центру; у Пико мир, скорее, разворачивается из человека, из центра. У Фичино человек – и то, и другое, и третье. У Пико он – ни то, ни другое, ни третье. У Фичино человек – все сразу и ничто в отдельности, он везде и во всем, оставаясь в центре. У Пико человек – все в отдельности и ничто сразу, он нигде и ни в чем, и центром его можно назвать лишь в том смысле, в каком говорилось о боге еще в апофатической (отрицательной) теологии Псевдо-Ареопагита: что это круг, центр которого всюду, а окружность нигде. Вообще, человек, который несет в себе возможность любых будущих различений и конкретизации, но сам по себе не может быть определен иначе как негативно, конечно, заставляет вспомнить о негативной теологии у того же Пико. Характер такого сопоставления понятия человека с понятием бога мы попытаемся выяснить ниже. Пока же, не идя дальше аналогии, я назвал бы представления Пико апофатической антропологией.

Вертикаль мироздания оба философа сохраняют, и это не просто какие-то словесные уступки привычным представлениям. Иерархическая средневековая вертикаль необходима для структуры ренессансного миропонимания, без нее, как мы далее сможем убедиться, исчезало бы фундаментальное противоречие, служившее творческим источником ренессансной мысли – но Фичино и Пико сохраняют ее, подвергая давлению и деформации, включая в иную картину мира, где вертикаль совмещена с отрицанием вертикали, где иерархии противопоставлено отрицание иерархии, где человек вносит в эту иерархию движение, преодолевающее дуализм духовного и телесного, где вертикаль закручивается. Если Фичино превращает иерархическую вертикаль в проблему тем, что в человеке ее уровни уравниваются, ее ступени совпадают, смешиваются, то есть тем, что человек стоит сразу на них на всех, то Пико достигает того же результата, поскольку человек не находится ни на одной из этих ступеней. Иерархия размывается в человеке, в его неопределенности и универсальности, ведь „человек – животное разной, многообразной и неопределенной природы“¹⁶. У Фичино вертикаль замыкается в „скрепе мира“, сворачивается в ней, а у Пико – разворачивается, исходит во все стороны.

Достаточно было изъять из иерархии человека, чтобы она была нарушена в самом основании. Свободная воля человека спутывает традиционную схему вселенной. В человеке, олицетворяющем возможность переходов от духовного к телесному, от телесного к духовному, совмещаются все истоки, в его самопроизводстве угадываются тайные „натурально-магические“ законы притяжения и от-

талкивания мировых сил. В закреплённый, неподвижный, предустановленный мир врывается нечто новое: дух незавершённости, открытости, пластичности¹⁷.

Конечно, все ступени, ведущие от Бога к бесформенной материи и от материи к Богу, твердо размечены; человек пока по-прежнему способен подниматься или опускаться только по этой градуированной вертикали; следовательно, любая человеческая самореализация не выходит за пределы предустановленного набора вариантов. Свобода выбора не означает возможности движения в совершенно непредусмотренном и новом направлении, но каждый раз это непредусмотренный и новый выбор направления. Пико делла Мирандоле, как и всему Возрождению, неизвестна идея линейного прогресса, и его божественный человек открыт и разнообразен ввиду посреднической космической функции, ввиду универсальности человеческой природы, ее вечно возобновляющегося и бесконечно варьирующегося выявления и возвращения к себе, а тем самым к непостижимому и простейшему Единому, к Богу. Протеистичность человека совпадает с бесконечными переливами бытия. Бытие же „разнообразно“ не просто в смысле своей множественности и богатства конкретного, а потому, что за конечным бытием оказывается бесконечная возможность бытия. Это не бесконечность прямой, а бесконечность точки, замкнутая и центрированная, как в живописных композициях Высокого Возрождения.

ПЕРЕКЛИЧКА ДВУХ ФИЛОСОФОВ

Оба крупнейшие мыслителя Кватроченто описывают положение человека в мире амбивалентно (обоюдозначимо), поэтому у Пико легко можно найти формулы, близкие Фичино, а у Фичино – формулы, напоминающие о Пико.

Сквозь позитивность, единство человеческой природы у Фичино проглядывает ее негативность и открытость. Если человек – все сразу, значит, он лишен особенного или, точнее, его особенное – в его универсальности. Фичино тоже охотно подчеркивает протеизм человека¹⁸. Любое животное обладает врожденным способом действовать и ведомо „естественным инстинктом“, „предназначено от природы к чему-то одному“ – так, ласточки строят гнезда всегда одинаково, ничего не меняя и ничему не учась. Животный вид остается в пределах изначально ему отведенного. „Люди же всегда и учатся и меняют свои создания“. У них тоже одна изначальная природа. „Но не природой они побуждаются к действию, а сами, по собственному помышлению, подвигают себя к иному и по-иному“.

Далее следует великолепное соображение. Животные и растения не делают ничего ошибочного, ибо их ведет небесный разум, человек же обычно полагается на собственный разум, поэтому он „может заблуждаться“. Способность заблуждаться у Фичино выступает как высокая привилегия, как признак человеческого достоинства, как знак благородства! Ибо тем доказывается свобода воли и выбора. Природа человека, следовательно, в последнем счете в том, чтобы преступать ее пределы, в самодвижении, в нескованности никакой определенностью, в отсутствии собственной природы. В мире есть „нечто необходимое и нечто невозможное“ и, наконец, „нечто среднее, то есть возможное (*possibilia*)“.

Это уже область не „природного" (*naturalia*), а „волевого" (*voluntaria*). Человек не только для Пико, но, в не меньшей степени, и для Фичино есть некая потенция¹⁹.

С другой стороны, Пико делла Мирандола признает в человеке „связь и соединение небесного и земного"²⁰. По отношению к „трем мирам, наднебесному, иначе ангельскому или интеллектуальному, небесному и подлунному", человек „не столько четвертый мир и словно бы некое новое творение, сколько сочетание и соединение (*complexus et colligatio*) упомянутых трех". В этом „четвертом мире" – и благодаря ему – „обретается все, что есть в остальных". В полном согласии с главой Платоновской академии, Пико пишет: „...человеческая субстанция вмещает в себя все природные субстанции и полноту целой вселенной (*totius universitatis plenitudinem*)". Четыре элемента – огонь, воздух, вода и земля – проявляют в человеке свои наиболее совершенные свойства, и кроме этого, плотского, в нем есть и „некое духовное тело". Ангелы заботятся о нем, и все творения земные и небесные любят его, узнавая в нем „свою всеобщность" (*sua omnia*). „В этом слиянии всего природного сразу в одном – божественное свойство, отчего и воскликнул Гермес: „Великое, о Асклепий, чудо – человек!"²¹.

В споре Фичино и Пико, который означает также спор каждого из них с самим собой, выражается целостно-двойственное положение человека в мире, а эта двойственность аналогична двойственности ренессансного способа мышления. Иными словами, антропология Фичино и Пико – теоретическое претворение того, что обычно называют ренессансной „эkleктикой", а следовало бы называть диалогичностью. Человек включает в себя небесную тезу и земную антитезу, и двойственность его природы напоминает о свойстве, поражающем при изучении гуманистических диалогов Кватроченто. В таких диалогах синтез – самая важная и принципиальная часть сочинения, демонстрирующая способность разных истин и несходных культурных позиций к схождению и примирению; с другой стороны, это – в содержательном отношении – наименее интересная, наименее оригинальная и как будто бы действительно эkleктическая часть любого диалога. То есть синтез диалога, подразумеваемый или отчетливо выделенный композиционно в качестве такового, вынужден быть сразу всем содержанием, его скрепой, совмещением всяких мыслительных возможностей, свидетельством абсолютности и неисчерпаемости истины. Но именно поэтому синтез вместе с тем должен освободиться от какого бы то ни было частного и особенного содержания, быть логически пустым, бессодержательным или – что одно и то же – готовым принять в себя любое содержание, должен быть не только готовым синтезом, но и постоянной готовностью к синтезу. Всем и ничем одновременно²².

Таков и человек.

Далее мы постараемся лучше понять, в какой мере поучительным и неслучайным было смещение акцентов, взаимное зеркальное отражение двух подходов, отчасти дающее о себе знать внутри антропологических размышлений и Фичино и Пико, взятых порознь, но особенно наглядно сказывающееся в различиях между их учениями – вообще, более уравновешенным и законченным у Фичино, более острым и обнажающим проблему у Пико. Мы увидим, что дело, конечно, не только в переворачивании единого, по сути, взгляда, не в том, что антропоцентризм можно было обосновать двояко, в положительной и отрица-

тельной форме. За всем этим скрывалось решающее – структурообразующее! – противоречие ренессансной антропологии и всего типа культуры.

Но прежде чем вплотную заняться его анализом, полезно задаться простым как будто бы вопросом: идет ли речь для Фичино и Джованни Пико о сугубо мысленном или о реальном месте и господстве человека над миром? О духе или также о теле? О созерцании или о действии?

Пытаясь ответить на этот вопрос, мы поймем, что он неправильно – анахронично – поставлен. Вместе с тем мы подойдем к противоречию, движущему ренессансное мышление, на более близкое расстояние²³.

ОТНОШЕНИЕ СОЗЕРЦАНИЯ И ДЕЙСТВИЯ

Пико рассуждал: „Наше положение определяется не этим немощным телом, ибо человек, как написано в „Алкивиаде“, – это не то хрупкое и земное [существо], которое мы видим, но это дух, это интеллект, который превосходит весь небесный круг, весь бег времен“. Людьми нас делает разумная и бессмертная душа²⁴.

Казалось бы, ясно. Однако, присоединяясь к столь традиционному и совершенно необходимому утверждению, без которого ренессансный ум не мог бы возвеличить человека над тварным миром, вырвать из земного притяжения, приблизить к богу, Пико делла Мирандола должен тут же позаботиться, чтобы обожествление не означало расчеловечивания, чтобы посылка постоянно не только подтверждалась бы, но и опровергалась. Иначе будет утрачено „нечто особенное“ в человеке и его достоинство окажется парадоксально приниженым, ведь ангелы, тоже обладающие разумной душой, но лишены брэнной плоти, – сходней с богом и чище, и ближе к нему. Чтобы вознести человека над ангелами и поставить рядом с богом, нужно не ограничивать универсальности и чудесности человека рациональной душой, способной объять вселенную в мысленном созерцании и постижении. „И ангелы и всякое мыслящее творение некоторым образом содержат в себе все, когда вполне познают все формы и разумные основания всех вещей. Но поистине, как Бог, который не только все постигает, но и в себе самом объединяет и связует целостное совершенство истинных вещных субстанций, так и человек (хотя и по-другому, заметим, иначе он был бы не образом Бога, а Богом) сводит и соединяет в целостности своей субстанции все природные качества всего мира. Мы не можем сказать этого ни об одном другом творении, будь то ангельском, небесном или чувственном“²⁵. И еще: мы изучаем связи между природными вещами „не только потому, что нас влечет к этому любопытствующий разум, но и потому, что посредством этого мы научаемся и выясняем, каким путем и на каком разумном основании мы можем лучше всего служить соединением того, что заключено в нас“²⁶. Итак, человек связует мир не только в мысли, но и собственной природой – как мы теперь сказали бы, „объективно“. А это значит, что он так или иначе нуждается в земной и смертной телесности, которая выгодно отличает его от ангелов.

Для нас здесь не так уж важны теоретические ухищрения, при помощи которых Пико делла Мирандола старается свести концы с концами, традиционно

отделяя телесные функции, „животные" и „растительные", направляемые душой и составляющие соответственно две ее части, чувственную и вегетативную – от самого тела („интеллект" же объединяет эти две части с третьей, рациональной). В связи с этим Пико различает в человеке два тела, брэнное и вечное, непосредственно оживляемое рациональной частью души, и т. п.²⁷ Во всяком случае, телесность, пусть телесность духовная – как в раю у Лоренцо Баллы! – необходимое условие антропоцентризма, которое следовало как-то совместить с условием противоположным, с воспарением к трансцендентному.

Ренессансная сублимация земного и человеческого могла быть осуществлена только через устремление вверх, к божеству, но она не была бы ренессансной сублимацией, если бы земное перестало быть земным, а человеческое – человеческим, если они были бы принижены. Противоположение верха и низа, духа и тела, созерцания и действия ренессансная мысль стремилась преодолеть изнутри христианско-средневековой традиции, не отменяя, но подменяя его, лишая жесткости, всячески примиряя и совмещая реальное и идеальное. Эта проблема носила всеохватывающий характер, с ее решениями связана оригинальность не только рассматриваемой здесь позднекватрочентистской антропологии, но и гуманизма, и искусства, и Возрождения в целом.

У Фичино можно встретить сколько угодно рассуждений о теле как узилище, временной обители томящейся в нем души и пр. – и он же восхваляет, вслед за Манетти, „чудесную прикрасу" и „тонкую соразмерность" человеческого тела, достойного, как никакое другое, быть вместилищем бессмертного духа. „Поскольку так велико и возвышенно равновесие (*moderatio*) [элементов] нашего тела, уподобляющегося умеренности (*temperantia*) небес, – нет ничего удивительного, если небесный дух поселяется в этом временном жилище, подобном небу"²⁸. Тело нужно и принизить и возвысить, ибо того и другого равно требует одна и та же цель – обожествление человека.

Но средства слишком уж противоположные: как трактовки человеческого тела в готической и в античной скульптуре. Они не могли не воздействовать на цель, раздваивая ее; в одном случае выходила божественность человека, а в другом – божественность, стесненная в человеке. Но Фичино рассуждает так, как будто никакой проблемы тут нет, хотя сам же ее воспроизводит многократно. Дополнением к этой безмятежности служит, впрочем, напряженность Пико делла Мирандолы.

Фичино изображает фантазию и разум в качестве участников некоего спора. Фантазия восхваляет блеск и очарование плотских форм, красок, запахов, касаний, всего, чем радуют нас внешние чувства. „Это и есть Бог, возвещает фантазия. Мировое тело не дает нам ничего более прекрасного. Телесное ощущение ничего не знает лучшего и не сообщает более великолепного. Фантазия, подруга чувства, не изображает ничего более возвышенного".

Затем в диалог вступает разум, в свой черед обращаясь к душе. „Ты хочешь воспринять лик Божий? Взгляни же на весь мир, заполненный солнечным светом. Взгляни на свет в материальном мире, очерчивающий формы всех вещей и изменчивый. Удали, прошу, материю света, оставь остальное, и ты получишь душу, то есть бестелесный свет, многообразный и изменчивый. Лиши далее этот свет живой изменчивости. И это будет уже ангельский интеллект, то есть бестелесный свет, многообразный и неизменный. Наконец, убери это многообразие... чтобы сущность света совпадала с сущностью всякой формы, чтобы свет

сам себе был формой и своей формой формировал все. Этот свет блещет бесконечно, ибо он блещет своей природой, ни с чем не смешанной и не подверженной никакому воздействию. Он во всем, потому что нигде. Он нигде, потому что в изобилии блещет во всем. Он живет из себя и дает жизнь всему, ибо тень его, солнечный свет, один дает жизнь всем телам. Он все ощущает и дарует способность ощущать, ибо тень его вызывает у всех все ощущения. Наконец, он любит единичное, ибо единичное в наибольшей мере принадлежит ему. Следовательно, что есть свет солнца? Тень Бога. Следовательно, что есть Бог? Солнце солнца. Свет солнца – это Бог в телесном мире. Бог – это солнце над ангельскими умами. Вот твой Бог, о душа, вот твой Бог. Это его тень являет тебе фантазия. Тень Бога такова, что являет прекраснейшее среди всего чувственного. Так каков же, по-твоему, Божий свет?..” и т. п. Разум заканчивает так: „Здесь блещет то, что не занимает места. Здесь звучит то, что не отнимает времени. Здесь благоухает то, что не распространяет дуновения”²⁹.

Вне сомнения, для Фичино разум выше фантазии, ибо приближает к непосредственному созерцанию бога. Но и телесные чувства служат тому же, ведя к богу через природу. Разум и фантазия спорят, обращаясь к человеческой душе, а душа включает их обоих. Душа их примиряет, служа синтезом в этом диалоге. Душа любит также и плоть, как скульптор любит камень или глину, стремясь оживить их³⁰.

Безусловно, Фичино не расстается с христианской духовностью, но придает ей такие смыслы и толкования, что она оказывается подмененной. Все гуманисты ведь тоже ставили во главу угла устремленную к богу духовность, но это устремление должно было быть реализовано в посюсторонних творческих усилиях, подтверждено земной судьбой и славой индивида, самораскрытием возможностей его человеческой природы: „...человек рожден, конечно, не для того, чтобы гнить в неподвижности, но чтобы действовать”. Животных бог создал склоненными головой к земле, и „только человека мы видим выпрямленным, с поднятыми лицом и лбом, словно тем самым он по природе создан только для созерцания и познания небесных мест и вещей”³¹. Это слова Леона Баттисты Альберти со ссылкой на стоиков, Платона и других и на „наших теологов”. Традиционной ссылкой на прямохождение воспользуется и Фичино.

Обычное противопоставление Пико и Фичино, с их предпочтением „созерцательной жизни”, раннему этико-политическому гуманизму, вплоть до Альберти и Манетти, с их предпочтением „деятельной жизни”, – справедливо. Но только в известных пределах. Ранние гуманисты, начиная с Петрарки и Салютати, отнюдь не упускали из вида высших, духовных и богоподобных целей деятельности; с другой стороны, Пико и Фичино придали интеллектуальному созерцанию духовно-практический характер. Между созерцанием и действием, разумом и волей не было для них не только вражды, но и достаточно последовательного различия: духовное и телесное отчасти сливались в универсальном человеке, в его целостной культурно-магической мировой роли. „Он попирает землю, бороздит воды, поднимается в воздух при помощи высочайших башен, не говоря уж о крыльях Дедала и Икара... Благодаря небесной доблести достигает небес и измеряет их. Благодаря сверхнебесному разуму проникает по ту сторону небес. Человек не только пользуется элементами, но и придает им красоту, чего не делает ни одно животное. Сколь чудесна возделанность всего земного круга! Сколь поразительно строение зданий и городов! Сколь искусно оро-

шение! Наподобие Бога ведет себя тот, кто пребывает во всех элементах, совершенствуя их, и, присутствуя на земле, не покидает эфира! И пользуется не только элементами, но и всеми тварями, их населяющими, земными, водными и летающими, для своего пропитания, удобства и удовольствия, и существами высшими и небесными ради магического знания и чудес"³².

Сходные пассажи есть у Манетти: „Ведь это наше, человеческое, ибо создано людьми: все крепости, все города и все строения на земле. Наши – картины, наши – скульптуры, наши – искусства, наши – науки... наши – все изобретения, наши – все роды различных языков и словесности, полезность и употребление которых, чем больше и больше мы думаем об этом, тем сильней вызывают у нас восхищение и поражают". По поводу этой известной тирады Э. Кассирер высказал важное замечание: „Миру природы, миру того, что уже стало, Манетти противопоставляет интеллектуальный мир того, что находится в становлении, мир культуры"³³.

Может быть, учитывая различие „природы сотворенной" и „природы творящей", следует добавить к этим словам также следующее. Человек сотворен, телесен и, следовательно, природен в первом смысле; но он творит сам, он разумен и, следовательно, природен и во втором смысле: то есть не природен. Человек одновременно природен и надприроден, принадлежит земному и небесному, действию и созерцанию, и тот „мир становящегося", о котором пишет Кассирер, – это мир не просто „интеллектуальный", а мир, где постоянно свершается переход интеллекта в действие, возможности в реализацию, внутреннее во внешнее. Тут природа культивируется, а культура становится природой в высшем смысле, в качестве божественной „*natura naturans*".

Поэтому по отношению к ренессансному миропониманию оказывается не вполне корректным, плохо поставленным вопрос: душу или плоть, созерцание или действие воспевают Фичино, когда пишет о „свободных искусствах", о „точном расчете чисел", о „выверенных музыкальных созвучиях", о „длительном наблюдении за звездами", об „исследовании естественных причин" или о „красноречии ораторов", о „неисловности поэтов"? Человек „управляет семьей, распоряжается общественными делами, правит другими людьми и повелевает всем земным кругом. И он, как бы рожденный повелевать, не выносит никакого подчинения". Фичино пишет о восприятии времени человеческой душой: „Конечно, пребудет бессмертной та субстанция, чья пророческая способность предвосхищает все грядущее, а сила памяти воссоздает все прошедшее. Ведь вечна та субстанция, которая собирает в вечный памятник ускользающие отрезки времени". И о человеческой речи: „Итак, речь нам дана для некоего выдающегося свершения, то есть как толмач разума, вестник бесконечных изобретений и посол бесконечности". И о самом разуме: „изобретатель бесконечных и различных вещей", который снабжен „неисчислимыми речами" и руками, этими „превосходными инструментами", которые природа дала бы и животным, если бы в животном существовал „внутренний творец, который был бы способен пользоваться такими инструментами". „...И что удивительно, человеческие искусства творят из себя (*per seipsas*), как и сама природа, словно мы не слуги природы, а соперники". Далее следуют упоминания о Зевксисе, Апеллесе, Праксителе, об египетских статуях и пирамидах, об архитектуре, металлургии, стеклодувном деле у римлян и греков и т. п. Шерстоткацкое и шелководельское ремесла оказываются в перечне рядом с живописью или строительством, причем человек

часто во всем этом не преследует „никакой телесной пользы", но только испытывает радость от проявления своей „добродетели" ³⁴.

Конечно, Фичино различает мысленную и деятельную власть человека над миром. Человек стремится и может „стать всем" (*omnia fieri*) двояко: посредством интеллекта или воли, присваивая вещи мысленно или переходя в них в свершении ³⁵. Но различие это для флорентийского неоплатоника лишено принципиального характера. По поводу Архимедовой механической модели неба Фичино замечает: если человек постиг характер движения небес, его порядок и меру, „он мог бы, подобно создателю этих небес, тоже создать их, если бы обладал потребными инструментами и небесной материей. Так почему же ему не создать их, пусть из другой материи, однако сходными по устройству?" ³⁶. Небеса, сотворенные богом, и небеса, сотворенные человеком, разнятся только по материалу и способу изготовления, но не по умопостигаемой сути, и если человеку даровано разумение и действие, то они, в своем единстве, и отличают человека во вселенной, уподобляя богу. Ведь и бог „действует в мире через разумение" (*intellegero facit in mundo*). Кроме бога только человек способен к деятельному разумению и к разумному деянию, только человек меняет облик и форму любой материи, только человек творит. „Душа, которая в искусствах и управлении соревнуется с Богом (*est aemula Dei*), божественна". „Бесконечные действия человека, которые следуют за бесконечными размышлениями и пользуются бесчисленными приспособлениями и инструментами", приводят к утверждению, что человек поступает, как и природа в целом, как бог – *intellegero facit*. Противопоставление созерцания и действия растворяется в универсальности человека. Измерить небо и создать модель движения небесных тел – „в некотором роде" то же самое, что и создать эти небеса. Этой посылки, однако, достаточно, чтобы нарочито и упрямо размывать границу между ними здесь и теперь: они „как бы" совпадают, а за этим „как бы" остается тайна, знак вопроса, драматизм. Такова „героическая" гармония Высокого Возрождения.

Конечно, человека выделяет среди всех прочих существ свобода выбора, выбор определяется разумом, источник действований – разум, и человека делает человеком его бессмертная душа. Человек божествен, поскольку он разумен. Но это особая разумность, раскрывающаяся в волеии и действовании, это в итоге *весь* человек, духовно-телесный, в его возвышенном и реальном творческом свершении ³⁷. „Итак, человек подражает всем творениям, божественным по природе, и улучшает творения низшей, чем он, природы" ³⁸. Духовность не симметрично, но одновременно направлена и к богу, и к миру, и к интеллектуальному созерцанию, и к материальному действию, причем с необходимостью получается, что без второго, как и без первого, и речи не могло бы быть о центральном, посредническом месте человека в космосе, без праксиса человек не вознесся бы над только созерцательной, только духовной, „только вечной" природой ангелов.

Поэтому, сколько бы Фичино или Пико делла Мирандола ни настаивали на приоритете души, созерцания, вечности, речь тут идет не о средневековом дуализме и не о новоевропейской антитезе „объективного" и „субъективного". В человеке свертывается и из человека разворачивается мир. Это родовой человек, „человек вообще", и это с необходимостью всегда данный человек, индивид; это человек предельно сублимированный, мифологизированный, обоженный, и это человек конкретно-практический, современник гуманиста и

сам гуманист. Жесткое противопоставление созерцания и действия, идеального и исторического человека чуждо ренессансной мысли, потому что вслед за ранними гуманистами Фичино и Пико видели в человеке прежде всего некую причину самого себя, возможность свободного раскрытия и реализации духа, принимающего любые облики, внедряющегося в плоть, формирующего мир постольку, поскольку наделен способностью к самоформированию: „...человек посредством самого себя, из себя, то есть благодаря своему суждению и искусству, властвует над самим собой, в наименьшей степени связанный границами своей телесной природы”³⁹. Значит, духовность по-ренессансному истолкованного человека как раз обуславливает его чувственную пластичность. В человеке духовное и чувственное начала гармонизируются, ибо каждое обретает не частичный и ограниченный, а взаимопроникающий и божественно-универсальный смысл.

Такова направленность ренессансного мировосприятия, то, чего, так сказать, хотелось философствованию и искусству Высокого Возрождения. Другое дело, имеем ли мы право считать, что взлет культуры итальянского Возрождения явился попросту результатом такой направленности и безоблачным торжеством гармонии. Принято считать – и небезосновательно, – что художникам и мыслителям Возрождения удалось достичь этой гармонии. Но какой ценой? И что скрывалось за этой гармонией?

Не было идиллической историко-культурной ситуации (да и не бывает таких ситуаций). Гармонии удалось достичь только через постоянно преодолевавшееся и постоянно вновь возникавшее противоречие, только благодаря ему. Возрождение, пожалуй, обязано своими удивительными достижениями именно неустраняемому внутреннему противоречию, которое требовало преодоления и которое в высшей степени стимулировало культурные усилия. Оно-то и придало Возрождению неповторимую переходность и переходную неповторимость, приведя, действительно, к небывало гармонизирующему и героически-приподнятому мироотношению, но и сделав это мироотношение неизбежно „придуманным”, сконструированным, страшно напряженным, а потому уязвимым, недолговечным, втайне трагическим.

ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ РЕНЕССАНСНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Бог говорит человеку: „Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные”. Эту фразу Пико цитируют чаще других, подчеркивая ее окончание. Но у нее есть еще и начало. Свобода выбора порождает у Пико не поверхностный энтузиазм, а грозное чувство ответственности. Нелегко быть человеком как раз потому, что он – собственное провидение. Пико пишет о „пустынном одиночестве плоти”, о „спорах и борьбе мнений, которые угнетают, раскалывают и терзают беспокойную душу”. Не доверяя хаосу чувственности и миражам фантазии, Пико вместе с тем знает, как „безумствует иногда бесстыдный разум” из-за „словесных противоречий и коварных силлогизмов”. Вступая в „свет естественной философии”, мы убеждаемся, что и „природа порождена войной”. „По-

этому невозможно найти в природе настоящего покоя и прочного мира". Но и в нас самих идет „тяжкая внутренняя война, похуже гражданской". „Речь" Пико похожа не столько на „гимн" в честь человека, сколько на программу, которую нужно еще осуществить, „дабы мы при возможности добивались, если захотим, того, что положено всем людям" ⁴⁰. „При возможности", так как „захотеть" не совпадает с „добиться". Путь труден.

Провозгласив свободу выбора, Пико, кажется, страшится неизвестности. Человек, ничего или все, ни на что не похожий и всему сопричастный, чем же ты станешь на самом деле? Пико делла Мирандола жаждет, как и все максималистское Высокое Возрождение, полноты совершенства, в нем есть какое-то боттичеллиевское томление, высокая тоска – „сопоставить в вечности все, что было, есть и будет". Вот чего он хочет, ни больше, ни меньше!

Тут мы подходим к главному. Возвыситься человек может, лишь очистившись от телесного, учит Пико. Но он же убежден, что эта божественная способность и „человеческое достоинство" обеспечены причастностью – не только мысленной, но и природной – ко всему, а значит, и к телесному. Как согласовать стремление к высшему пределу и требование беспредельности? Пико полагал, что человек превосходит живые звезды с их бессмертными душами, ибо бессмертие небесных существ предопределено, человек же достигает его сам. Получается, что процесс значительней результата, а возможность важней реализации? Движение к совершенству оказывается выше совершенства. Потому что сравняться со звездами и ангелами, даже превзойти их – значит занять определенное место в миропорядке; однако каким бы высоким ни было оно – выше всех и ближе всех к богу, – человек утратит при этом то, что делает его человеком и выводит из ряда вон: открытость судьбы. Приведя человека к достойной цели, свободный выбор будет исчерпан. Если поиски истины – главное, то к чему завершенная истина, приобщение к богу? Но если дело только в достижении этой единственной цели, то свобода выбора становится сомнительным преимуществом или даже лишается смысла, ведь человек обязан воспользоваться ею так, как если бы ее не было.

По-видимому, не случайно „Речь о достоинстве человека" попадает в наши хрестоматии не целиком: рядом с ренессансным пафосом в ней уживается пафос религиозно-мистический. Но – рядом ли? Разве в столь ренессансной сентенции о том, что от самого человека зависит, опуститься ли до уровня низших существ или возвыситься до существ небесных, не выражено со всей отчетливостью средневековое противопоставление верха и низа? С другой стороны, разве не героический антропоцентризм как раз и побуждает Пико обратиться к „святейшей теологии"? „А если его [человека] не удовлетворит судьба ни одного из творений, то пусть возвратится к центру своего единообразия и, став единым с Богом-духом, пусть превосходит всех в уединенной мгле Отца, который стоит над всем" ⁴¹.

Дело в том, что у Пико, как и у Фичино, обожествление человека понимается в двух совершенно разных и даже несовместимых смыслах, которые все-таки смешиваются и совмещаются, словно бы по странному логическому недосмотру. Человек – великое чудо, потому что он может взойти по иерархической вертикали и слиться с богом, непосредственно созерцая его, но человек способен это свершить, потому что он находится в центре мироздания, соединяя собою высшее и низшее, будучи одновременно причастен ко всему

(или не закреплён ни в чём), и, следовательно, разрушая вертикаль. Человек божествен, потому что он вверху и потому что он в центре, а значит – всюду; потому что он – существо небесное и бессмертное и потому что он – небесное в земном и бессмертное в смертном; потому что возносится над природой, трансцендируется – и остается природным; благодаря приобщенности к „низшему“, но также вопреки этой приобщенности; благодаря свободе выбора, но и при условии, что он правильно этой свободой распорядится, то есть свободно изберет необходимое и единственно достойное. Пико разъясняет: мы не должны опускаться, „злоупотребляя всемиростивой щедростью Отца“, позволившего нам „быть тем, чем мы хотим быть“. Человек должен подниматься ступень за ступенью вверх, только вверх! „Отринем земное...“ и пр.⁴² Какова посылка – и каково следствие, из этой посылки как будто бы выводимое, но ее обесмысливающее! Конечно, человек, в отличие от звезд и ангелов, выберет божественность сам, но, выбрав, „успокоившись в небесной курии“, что оставит он от своей незакрепленности и, значит, от своей чудесности? После указания на высшую цель, на небесное успокоение как раз идет у Пико фраза о „восхитительном хамелеонстве“ человека. Но разве тут не конец всякому хамелеонству? Разве, когда высшая цель достигнута, человек по-прежнему – и растение, и животное, и „ангел и сын Божий“, все сразу или ничто в отдельности?

Резюмируем еще раз: восходя к богу и сливаясь с ним в отрешенном созерцании, человек неизбежно должен расстаться со своим особым, человеческим положением в космосе, с тем, что присуще только ему (*peculiare aliquid*). Как возвысить человека, оставив его человеком, как обожествить, сохранив его земную природу?

Ренессансная набожность вполне искренна, но клонится к необычному богоборчеству. Это богоборчество без вызова, без бунта, смысл его отнюдь не в том, чтобы свергнуть бога, а в том, чтобы обожествить человека. Религиозный гуманизм (который будет продолжен за Альпами, в творчестве Эразма Роттердамского и Томаса Мора) – бесспорный исторический факт, но факт парадоксальный. Трудно указать воззрение, которое в большей мере находилось бы в мире с самим собой и было бы при этом в такой степени внутренне напряженным.

Конфликт обнаруживается в логической подоснове ренессансной антропологии, постоянно ставя под сомнение ее уравновешенность.

Человек богоподобен, ибо способен к творческому самоопределению и универсален. Но универсальность без приобщенности к низшему перестала бы быть универсальностью. Получается, что возвышение к богу возможно лишь за счет утраты того, что является исходным условием возвышения.

Безусловно, здесь и речи быть не может о простом логическом промахе, потому что тогда все итальянское Возрождение – логический промах, все ренессансное искусство – гениальное недоразумение. Перед нами не эклектика, не какое-то несоответствие внутри логики Пико делла Мирандолы и Фичино, а спор в ней двух логик, двух голосов, тезы и антитезы, примирительный спор, который собою и составляет единую логику⁴³.

Пока мы рассматриваем этот способ мышления с его, так сказать, технологической стороны, так хорошо выявляющейся в структуре гуманистических диалогов, в чистой форме ренессансной диалогичности, – синтез, данный косвенно или прямо в заключительной части диалога (например, в сочинении Лоренцо Баллы „Об истинном благе“), выглядит как дружественная рядополо-

женность мнений, как нечто гибкое и гармоничное. То, что синтез – с нашей точки зрения – „на самом деле“ нет, лишь подтверждает торжество открытости, принципиальной незавершенности истины. Но диалогичность, наполненная вполне конкретным, предметным содержанием, взятая не в своем „как“, а в своем „что“, не в чистой процессуальности, а со стороны мыслительных результатов, мировоззренческого итога, сразу порождает трудность, жесткость, драматизм. Чтобы удержать античность и христианство, идеальное и реальное, дух и плоть, божественное и земное в постоянном равновесии, чтобы соединить их не отождествляя, чтобы добиться этого фантастического синтеза, которого нет и который должен предстать осязательной данностью, – требовалось совершенно особое умонастроение. Натурализм, признание прав плоти, интерес ко всему земному, отказ от трансцендентного и т. д. – это еще (или уже) не Возрождение. Спиритуализм, тяготение к мифическому, христианская (пусть даже терпимая, не догматическая) религиозность – и это не Возрождение. То и другое есть в Возрождении, но не определяет его оригинальности. Духовная структура ренессансности возникает в столкновении и взаимоотяготении, в диалоге и взаимооправдании земного и небесного.

Целостного мироощущения Возрождение достигает не на строго логической (в обычном смысле слова) почве, а, скорее, неким паралогическим путем и поэтому закономерно с наибольшей последовательностью и мощью раскрывается в искусстве.

Как известно, это очень „земное“ искусство, с любовью к пластической объемности, к телесному, вещному, зримому миру, отчего некоторые искусствоведы и литературоведы склонны видеть в нем даже первую форму художественного реализма. Но это и очень спиритуалистическое искусство, подсвечиваемое мифом, творящее миф о человеке, идеализирующее и героизирующее мир, это искусство, насыщенное крайне напряженной духовностью, это попытка освобождения из земных оков. Не такого освобождения, при котором от земного, чувственного, зримого отрешаются, а освобождения совершенно необычным путем – через земное, изнутри него, посредством какой-то конденсации чувственного очарования, посредством доведения этого очарования до предела и завершенности, когда оно тем самым приходит к самоотрицанию, обнаруживает за собой некую мировую тайну, предстает как универсальность и божественность бытия. С другой стороны, божественное и спиритуальное оказываются не над природой и не вне человека, а подлинной, внутренней, высшей мерой бытия, поэтому религиозность как таковая тоже приходит к самоотрицанию.

В искусстве подобная двусмысленность обретает наиболее адекватное и непринужденное воплощение, отливаясь в непреходящие формы и образы, в совершенно органический стиль. В гуманистическом и неоплатоническом философствовании, которое одаряло художников идейными стимулами и темами, конструкция ренессансного сознания обнажается заметней, тут она уязвимей, чем в искусстве, для ретроспективной критики, скоротечней в конкретных результатах; но зато именно тут, в онтологии, вообще в теории, где Возрождение „слабее“, может быть, проще разглядеть субъекта культуры: как этот субъект изменялся в процессе творчества, как диалогичность способа мышления отражалась и преобразовывалась в противоречиях предметного содержания (и наоборот).

Итак, если представить культуру Возрождения в виде грандиозного опыта диалогизации разнородных начал и традиций, опыта преодоления Средневековья не путем тотального разрыва с ним и не путем разложения, поляризации, подспудной перестройки средневекового мышления (как это происходило в XIV-XV веках севернее Альп или в XVI веке в Реформации), но путем введения христианства в более широкий контекст, особенно посредством сопоставления с античностью, – тогда обнаружение нами у Пико, Фичино или любого другого ренессансного автора логических и психологических зазоров окажется крайне поучительным именно для понимания целостности Возрождения. Тогда, повторяю, Возрождение можно было бы истолковать в связи с продуктивностью его основного противоречия. То есть дело не в том, что Возрождение это противоречие разрешило, а в том, что оно стремилось к его разрешению, нуждаясь не только в разрешении, но и в сохранении противоречия. Неразрешенность, незавершенность этого опыта, следовательно, также входит в сердцевину ренессансного типа культуры, неотъемлема от ее переходности. Задача исторического объяснения не в том, чтобы поскорее прибить Возрождение к средневековому или новоевропейскому берегу, а в том, чтобы увидеть в нем мост, перекинутый между берегами и являющийся совершенно особой (не сводящейся к продолжению того или другого берега) конструкцией.

Нельзя, очевидно, выделять, скажем, у Фичино только один голос. Философ то резко противопоставляет душу и тело, принижает все телесное, то восхваляет человеческую плоть – каждый раз, впрочем, чтобы возвысить человека⁴⁴. Поэтому оба голоса начинают консонировать, оставаясь разными и спорящими. Человека делает человеком разумная и бессмертная душа, возносящая его над земным телесным узилищем, но человек – это также душа в прекрасном теле и телесные способности души, без которых не было бы уникального посреднического положения человека в космосе. Та же странность, что у Пико: без телесности, без причастности к природному и низшему нет срединности, нет универсальности, нет божественности человека, и тем не менее свобода воли служит, должна служить возвышению к трансцендентному. „Освободимся же, заклинаю, о небесные души, жаждущие небесной отчизны, освободимся поскорей от пут и оков земных, дабы на платонических крыльях и под водительством Бога вольней взлететь в эфирное жилище, откуда мы будем постоянно и счастливо созерцать величие нашего человеческого рода”⁴⁵. Но возвысившись – человек разве остается „скрепой мира”, то есть как раз тем, что его возвышает? Опять получается, что приближение по мировой вертикали к богу отдаляет человека от того, что является условием приближения, а отдаление от бога – к центру мироздания, – напротив, приближает к богу.

Характерно, что сами Фичино и Пико этого противоречия прямо не осознают. Что же, человек и соединяет духовное и телесное начала вселенной, и свободно избирает для себя высшую духовность; и остается, подобно богу, центром мира, и возвышается, подобно богу, над миром. То, что доказывается, одновременно постулируется, и приходят к тому, к чему хотелось бы прийти. Если в логическом отношении чрезвычайно показательной и ценной для Возрождения была незаполненность, пустота, „эклетицизм” синтеза, то в содержательно-предметном плане эта пустота оказывалась тайным мучением культуры. Отсюда страшная потребность в гармонии, становящаяся действительной гармонией. Не было бы этого мучения, этой задачи примирения в себе Анти-

чности, Средневековья и Нового времени – не было бы и загадочного Возрождения.

У Фичино, как мы видели, человек ошибается, потому что свободен выбирать, потому что божественно отличен этой свободой от всего прочего тварного мира. В способности ошибаться подтверждается человеческая божественность. Но ведь ошибаясь – человек слаб, и, следовательно, то, что делает его человеком, одновременно мешает ему быть на высоте своего положения.

Точно так же у Пико: счастливый жребий человека, возвышающий его даже над ангелами и основанный на его протеизме, подкрепляется тем, что человек... самое несчастное из существ. Счастье ведь можно понимать двояко, напоминает Пико: как степень близости к богу в иерархии бытия, и тогда человек счастливей всех смертных существ, но счастливей его – небесные души; полного блага, впрочем, здесь быть и не может, ибо оно – сам Бог, тождественный себе, оно „обретается в бездне своей божественности“. В другом же смысле, все творения счастливы по-своему, если в совершенстве соответствуют собственной природе. И вот тут-то человек несчастней любых других существ, потому что „почти всегда выходит за собственные пределы“⁴⁶. То есть несчастье человека коренится в том же, в чем и его счастье, и принижает его то же, что возвышает! Человек не тождествен себе.

Нет, подобные вещи не простая непоследовательность, не пресловутый плюрализм ренессансной мысли. Это самое Возрождение, превращающее примирение небесного и земного, теизма и антропоцентризма в постоянно решаемую и возобновляющуюся проблему. Во имя своей непринужденной целостности, во имя сохранения себя как неповторимого типа культуры Возрождение нуждалось в своей двойственности, противоречивости, переходности, проблемности. Только из такой почвы (непременным ингредиентом которой, стало быть, оставалась „скованность“ Средневековья наряду с открытием Античности как чего-то противоположного Средневековью, наряду с преодолением и Средневековья и Античности), только из такой многозначной почвы могла вырасти стилевая цельность, которую мы выделяем и называем Возрождением.

Неудивительно, что впоследствии благодаря Возрождению возникли многие и противоположные феномены культуры, но в их определенности, в их отвердении состояло уже, так или иначе, отрицание ренессансности. Всякое уточнение многозначности и историческое разрешение противоречия, вскормившего Возрождение, – например, в сторону протестантского индивидуализма и прагматизма, в сторону медиевизирующей контрреформации или так называемой „католической реформации“, в сторону Барокко или Просвещения, в сторону размежевания и столкновения материализма и идеализма, в сторону научного способа мышления, заявляющего о себе в трудах Галилея, Декарта, Бекона и т. д., – есть уже не Возрождение, хотя генетически с ним связано. Всякий отблеск духа Возрождения – будь то трагедия на заре Нового времени, будь то венская музыкальная классика или Гете, – но уже с отчетливым сознанием противоположности нормы и эмпирии, без естественной диалогичности божественного и человеческого, без „наивной“ убежденности в наступившем „золотом веке“ – это, конечно, наследование; переформулировка, продолжающаяся жизнь культурных импульсов Возрождения, но вне Возрождения как эпохи, как типа культуры, за его конкретно-историческими границами.

БОГ И ЧЕЛОВЕК

Пико писал о божественном Благе, что оно „возвышается надо всем“ и одновременно, „рассеянное повсюду, обретается во всем“⁴⁷. Как и человек?

Противоречие в понимании человеческой природы неотрывно от присущего Фичино или Пико делла Мирандоле понимания божества. Иначе и быть не могло, раз уж человек то и дело не только сравнивался, но и некоторым образом приравнялся к богу. Тем самым, конечно, удостоверяется глубочайшая органичность для ренессансных мыслителей того, что мы – но не ренессансные мыслители! – склонны рассматривать как противоречие, и противоречие становится, во всяком случае, не каким-то случайным изъяном, не внешним и формальным промахом, а вполне положительной, последовательной особенностью флорентийского неоплатонизма и Возрождения в целом. Тем поразительней проступает структурная напряженность, скрытая в органичности занимающего нас типа культуры. „По какой причине, спросишь ты у меня, Бог стал человеком? Отвечу тебе: чтобы человек подчас некоторым образом становился бы Богом“⁴⁸. Продуктивное противоречие Возрождения, может быть, сокровенней и наглядней всего сказалось в этой опасной и двусмысленной, но и наиболее серьезной и священной игре с двумя понятиями: при прямом сопоставлении человека с богом.

Конечно, утверждение о том, что мы благодаря собственной „доблести“, „постоянно и неуклонно применяя ее в действии, окажемся не только счастливыми и блаженными, но даже и бессмертными, как бы подобными Богу“⁴⁹, – такое утверждение было общим местом гуманистического философствования. Однако, что означало это „как бы“ (quasi), словечко, дерзко указующее на совпадение и осмотрительно сохраняющее различие между человеком и богом?

Рассуждения Пико делла Мирандолы о боге начинаются с „первой аксиомы и всеобщей посылки“: бытие – это все то, что есть и о чем нельзя сказать, что его нет. Так как сверх всего существующего нет ничего, кроме несуществующего, следовательно, бытие исключает только ничто и потому совпадает с Единым, с богом. Но речь пока идет о бытии, в котором различаются роды вещей, состоящие, в свой черед, из множества единичных существований. Помимо белых предметов существует, однако, белизна, помимо теплых – тепло и т. п. Точно так же с конкретным бытием (ens) соотносится его активное первоначало (esse). Платон, по убеждению Пико, не противоречит Аристотелю, и средневековый реализм мирно согласуется с номинализмом. Бог одновременно и совпадает с бытием, разворачивается в его множественности, определенности – и не совпадает, возвышается над ним, в качестве его единства, полноты и причины, его сущей сути.

Esse у Пико не логическая абстракция в духе позднейшего идеализма, не что-то вроде гегелевской абсолютной идеи; это бытие, столь же мистически действительное, как и сама действительность, но не сотворенное, а творящее, не поустороннее, а трансцендентное⁵⁰.

Нельзя сказать, что тепло теплое – не потому, что оно лишено теплоты, а потому, что целое не определяется через часть, потому что теплота тепла не качество его, а оно само. „Таков и Бог, который есть полнота всего бытия“ (totius esse plenitudo)⁵¹.



5. Благовещение. 1472-1475

Любое конкретное бытие несовершенно в своем роде, и всякий род, даже человеческий разум, даже ангельское познание, несовершенно в иерархическом ряду. Отнимите у вещей их несовершенство по отношению к своему роду, отнимите далее у совершенных по-своему вещей их частный и ограниченный, их родовой характер – „то, что останется, и есть Бог" (*id quod remanet Deus est*)⁵². Бог – это мир за вычетом любых определений: „...с удалением частного останется не то или иное единое, но само Единое и просто Единое" (*simpliciter unum*). Даже всеобщие идеи сущего – достояние исходящего из бога „первого разума", но не бог. Пока мы называем „имена" бога, пока различаем свойства субстанции, „мы еще озарены светом", „жилище же Бога – во мраке". На высшей ступени постижения мы попадаем в „мрак божественного сияния" и, ослепленные, замолкаем. „Молчание – хвала Тебе". Такого бога нельзя знать, его можно только любить.



Любые внутренние различия придали бы богу некоторую множественность и, следовательно, несовершенство, между тем как он – „простейшее“: „не единство многого, но единство, предшествующее многому“. Пико цитирует Псевдо-Ареопагита: „Он [бог] не истина, не царство, не мудрость, не единое и не единство, не божественность или благо, и не дух, и ничто из того, что мы можем знать, и его зовут не сыном и не отцом, и он не что-либо из того, что нам или кому-либо в мире известно, и не что-либо из того, что есть, или из того, чего нет, и с ним не знакомо существующее, и он не знаком с существующим, и это не слово его, не имя, не знание, не мрак, не свет, и не заблуждение, и не истина, и о нем невозможно какое-либо утверждение или отрицание“⁵³.

В мистической теологии Пико делла Мирандолы, самой по себе и не новой, есть та новизна, что в ней логически довершается парадоксальность его антропологии. Противоречие между тем, что человек – над природой и одновременно



в центре ее, между универсальностью человека и его устремленностью к богу, между открытостью и замыканием на себя, протезизмом и уникальностью.

Противоречие доводится до конца и разрешается в боге, который предстает, таким образом, в качестве предельного определения человека⁵⁴.

Бог – Ничто, потому что он – Все.

Отношение это может и должно быть перевернуто (поэтому теология Пико отнюдь не исчерпывается негативностью), однако в своих обращениях не симметрично: бог как Бог и бог как мир неизбежно не равнозначны и не равноценны. Человек предстательствует в мире от лица божьего лишь постольку, поскольку бог перестает быть тождественным себе, порождает многообразное бытие и воплощается в нем. Так бог – творя – очеловечивается. Но зато и словно бы умалется, перестает быть тем Богом, о котором „невозможно какое-либо утверждение или отрицание“. Человек же, творя, обожествляется: выхо-



7. Мадонна с младенцем (Мадонна Бенуа). 1475-1478

дит за свои пределы, стремится „стать всем“, как если бы он был богом. И человеческое в человеке не только не умаляется, но лишь в обожествлении человек становится вполне человеком. Человек может стать Всем, потому что он – Ничто. Цель, которую искренне преследует ренессансный философ, ускользает и подменяется.

Потому что, говоря о человеке, даже о его божественности, Пико говорит о человеке, и ему есть что сказать. „Негативным“ исходный принцип его антропологии можно назвать лишь условно, Говоря же о боге, Пико должен говорить о божественном мире и о божественном человеке.

О боге как Боге ему сказать нечего.

Все позитивное и содержательное теология Пико отдала антропологии. И свелась к трансцендентной санкции человеческого, хотя в намерения Пико это не входило.

Только у бога есть сполна то, чего Пико желал бы для человека: совпадение свободы и абсолюта. Бог не скован в своей свободе (в совпадении со вселенной) своей абсолютностью и не ограничен в своей абсолютности (в неизреченном совершенстве бытийствования над бытием) своей свободой. В боге суверенность, „самость“ (ipseitas) человека реализована в недоступной для человека степени и форме.

Однако ведь эту „самость“, эту уникальность бога не с чем сравнить и о ней нечего сказать. Она опустошена божьим совершенством. Совершенство – не достигнутое и потому измеряемое и описываемое пройденным к нему путем, а изначальное – это совершенство делает ренессансного бога странно обедненным. Чего он лишен, так это возможности стать совершенным. Тут он уступает человеку.

И сходство мира с богом и противоположность между миром и богом именно в человеке получают ярчайшее выражение. Человек уподобляется богу творящему и одновременно тянется к богу, замкнутому на себя. С одной стороны – человек, стремящийся вверх и остающийся в центре, престаупающий пределы собственной природы и тем подтверждающий характер этой природы; с другой стороны – бог, остающийся над бытием и порождающий бытие, выходящий из мистического мрака абсолютной точности, которая вне мира и, следовательно, вне определений, – выходящий в этот самый мир. Разве человек не подражает богу у Пико делла Мирандолы даже в своей двойственности, разве то, что мы называем противоречием, не было для Пико чем-то коренящимся в отношении „Бытия и Единого“?

Конечно, человек так и остается при своей двойственности, а в боге она – для Пико – не только начинается, но и разрешается. Ведь это, собственно, противоречие конечного и бесконечного, все искусство Высокого Возрождения именно им вскормлено, а оно имеет смысл лишь как противоречие человека. Абсолют и впрямь не противоречив... если только это не абсолют в человеческом мире.

Единое (Esse) включает в себя (в свернутом, потенциальном виде) и Бытие (Ens), будучи его первоначалом; но Бытие еще не есть Единое. И бог формально включает в себя все человеческое; но человек еще не есть бог. Человек, в сущности, не только наиболее полное подобие, но и наиболее полная противоположность бога, потому что человек – „единство многого“, а бог в себе – единство „простейшего“. Человеку дано внутренне созерцать такого бога, но не



8. Мадонна с младенцем (Мадонна Литта). 1490

быть им. Ренессансного индивида это не удручало. Бог ему был необходим для самоутверждения.

Пико призывает „достичь небесного Иерусалима“, „оставив позади все, что есть в мире, поспешить в находящуюся над миром курию, самую близкую к высочайшей божественности“. „Мы, полные божеством, станем теперь тем, кто нас создал“⁵⁵. Да, бог для Пико делла Мирандолы и для Фичино не метафора, спиритуализм не „оболочка“. Без помощи бога культура не могла быть секуляризована. Без спиритуализма не могла быть возвышена самоценность земного существования. В том-то и дело, что этим исходным противоречием был жив весь Ренессанс. По словам Фичино: „Мы выступаем цельными людьми, ибо сначала видим Бога почтенным в вещах, и таким образом мы почитаем затем вещи в Боге, и преклоняемся перед вещами в Боге, дабы превыше всех вознести в нем себя, и, любя Бога, мы видим, что возлюблены мы сами“⁵⁶. Средневековый

религиозный спиритуализм преодолевался не простым отрицанием и не простой приверженностью к „земным радостям“; источник преодоления должен был быть изыскан внутри проблемы, а не вне ее.

Неудивительно, что теология, по мнению Пико, выше философии. Это звучит очень по-средневековому. Нужно, однако, не забывать, что, когда Пико восхваляет „блаженство теологии“, он имеет в виду „не только христианские и Моисеевы таинства, но и теологию древних“. Для него, как и для Фичино, существует только одна Теология, и он готов включить в нее элементы веры и знания всех времен и народов, находя истину у евреев и персов, язычников и мусульман. В универсальной и высшей истине должны слиться мнения людей, после чего воцарятся „святейший мир, неразрывные узы и согласная дружба“. Вот конечная мечта Пико: на основе философской религии достичь какого-то земного рая, какой-то идеальной гармонии, охватывающей чувства и разум, мораль и политику, природу и бога. „Такого мира мы пожелали бы друзьям, нашему времени, каждому дому, в который бы мы вошли, и нашей душе“⁵⁷.

Эта тяга к абсолюту, эта спиритуальная жажда – из Средневековья. Но утоляет ее гуманист Пико делла Мирандола на новый лад. Учение Джованни Пико, отдающее предпочтение Дунсу Скоту перед Лукрецием, не говоря уж о последнем этапе жизни философа, отмеченном дружбой с Савонаролой и конфессиональным рвением, несомненно, прекрасное доказательство неправомерности односторонних противопоставлений Ренессанса и Средних веков. Но не менее опасно не разглядеть в теологии Пико того, что отличает Ренессанс от Средних веков. Чем напряженней ренессансный спиритуализм, тем более он обнаруживает свое светское и антропоцентристское происхождение⁵⁸.

„Кто, пренебрегая всем земным, презирая дары судьбы, не заботясь о теле, не пожелал бы стать сотрапезником богов, еще живя на земле и получив дар бессмертия – напоив нектаром себя – смертное существо!“ Вот почему Пико предлагает „бежать из этого мира“, обещая взамен человеческое самоутверждение ... в этом мире. Нужно „строить нашу жизнь по образцу херувимов“; постигая природу, „с которой человек связан почти брачными узами“, постичь затем бога и сравняться с ним⁵⁹.

„Он существует сам по себе и из себя, и все существует благодаря его участию“. Он „все связует и объединяет не только потому, что все знает, но потому, что заключает совершенство истинной субстанции вещей в себе самом“. О ком здесь говорит Пико – о боге или о человеке? О боге, но примерно это же он говорит о человеке, говорит сознательно: „так и человек“. Это по меньшей мере смело, и размах ренессансной смелости особенно наглядно сказывается даже не в характерном прямом обожествлении человека, а в том, что Пико приходится обозначать границы сопоставления и оговариваться: ежели человек „в полноте своей субстанции связывает и объединяет все сущности (*naturas*) целого мира“, то он это делает „иначе“, чем бог, „а не то он был бы не подобием Божьим, а Богом“⁶⁰. „Есть то различие между человеком и Богом, что Бог содержит все в себе в качестве начала всего (*omnium principium*), человек же содержит все в себе в качестве средоточия всего (*omnium medium*), так что в Боге все вещи обозначены лучше, чем в собственном существовании, в человеке же то, что ниже его по положению, облагораживается, а то, что выше, вырождается“⁶¹. Но разве человек не превосходит ангелов и звезды – проигрывая им в иерархической близости к богу трансцендентному и постигаемому только посредством любви,

зато выигрывая в близости к богу творящему, пронизывающему бытие? Все то же загадочное противоречие, все та же необходимость постоянного его снятия, – нет, художнического вживания или, если угодно, перескакивания через него, все та же диалогическая встреча неба и земли в ренессансном „достоинстве человека“.

ТРУДНОСТЬ ГАРМОНИИ

Традиционное утверждение, что небесное важнее земного, не могло быть отброшено; но так как их соотношение интересовало ренессансную мысль прежде всего в связи с „достоинством человека“, это утверждение, само по себе исключающее всякое равновесие и симметричность, больше не определяло мировосприятия в целом и выступало как некая теза в нем. Ее смысл претерпевал странные превращения постольку, поскольку не только ранних гуманистов, но и Фичино и Пико делла Мирандолу интересовал особенно бог в человеке и лишь в связи с этим бог в себе. Теология Возрождения – служанка антропологии. Правда, божественность человеческого индивида основывалась на его бессмертной душе, которая не может не быть важнее смертного тела, но еще важнее оказывалось то единство бессмертной души и смертного тела на земле, которое называется человеком. А это единство, это целое – смертно и тленно как целое. Так что бессмертное и небесное включалось в смертное и земное. Но не наоборот. Всеобщее опустошалось, переливаясь в индивида и рождаясь в каждом индивиде и в каждом „веке“ заново и по-новому: всеобщее сводилось к тайне особенного. Но не наоборот. „По какой причине, спросишь ты у меня, Бог стал человеком? Отвечу тебе: чтобы человек подчас некоторым образом становился бы Богом“. Но не наоборот. Следовательно, чем ближе ренессансное сознание подходит к желанному равновесию, тем сильнее равновесие нарушается ввиду неустранимой несимметричности. Чем больше ренессансная мысль нуждается в идее бога, тем неизбежней становится втайне богоборческой. Чем глубже овладевает областью собственно религиозной, тем непоправимей подменяет и, в перспективе, разрушает религиозность⁶².

Иногда пишут, что поскольку Возрождение верило в бога и ставило его, разумеется, превыше человека, то и была ренессансная вселенная теоцентричной, а не антропоцентричной. Но это не так. С Тоффанином и другими талантливыми католическими исследователями невозможно спорить, если полностью отрицать религиозность Возрождения и гуманизма. Религиозность (и в этом плане, если угодно, средневековость) для гуманизма вполне органична. Отрицая это, спор с Тоффанином можно и проиграть. Но Тоффанин и его последователи приписывают ренессансной религиозности некую тотальную (или, говоря по-современному, структурообразующую) роль, словно бы по сравнению со Средневековьем ничего в этом смысле радикально не изменилось. А это уже совершенно ошибочно. Религиозность – компонента в новой культурной тотальности, голос в ренессансном мировоззренческом диалоге, структура же этого мировоззрения в целом строится вокруг идеи „божественного человека“. Возрождение подменяет идею бога идеей человека. Поэтому с точки зрения средне-

вековой да и всякой последовательной теософии религиозность Возрождения сомнительна: в ней обмирщение, натурализм, человекобог преобладают над богочеловеком. Именно в этом, например, Бердяев упрекал Возрождение и был более последователен в проведении христианского взгляда на эту эпоху, чем Тоффанин. Хотя сами-то гуманисты, наверное, согласились бы с оценкой Тоффанина, а не Бердяева... Знаменательное расхождение двух оценок отражает внутреннюю конфликтность объекта этих оценок. Сугубо специфическим способом выявления этого конфликта и явилась „гармония" героического Высокого Возрождения.

Вполне понятно, почему именно неоплатонизм, истолкованный очень живо и вольно, превращенный в глубоко индивидуалистическое самоутверждение, явился вершиной специфически ренессансного философствования с его мифопоэтической цельностью⁶³. Нам не следует говорить об этой счастливой, но вовсе не так уж легко доставшейся цельности, о „мифотворческом" и „поэтическом" перескакивании через теоретические трудности, на которых ломали потом головы создатели логически более ответственных и неумолимых философских систем, – нам не следует, с оглядкой (впрочем, неизбежной) на Канта и Гегеля, употреблять эти эпитеты, прилагаемые к ренессансному теоретизированию, с оттенком неуместной снисходительности и упрека. Ведь речь идет о типе культуры (и философствования), во многом непохожем на то, что кажется нам привычным и само собою разумеющимся, и существовавшем в соответствии с собственными мерками и представлениями о том, что значит философствовать, отнюдь не заботясь, чтобы угодить позднейшим интеллектуальным меркам и вкусам.

Задумываясь над этим, мы вправе считать антропологические рассуждения Фичино „поэтическими", но при этом не стоит забывать, что, когда ренессансный мыслитель называл человека „божественным", он употреблял не какой-то восторженный троп, а самое точное и серьезное обозначение особых свойств и места человека во вселенной. Фичино писал, что человек может стать богом, иначе бог, вложив в нас это неосуществимое желание, был бы, „как говорится, несправедливым тираном". „Итак, наш дух может стать некоторым образом богом, ибо естественно расположен к этому и побуждаем Богом"⁶⁴.

„Богу, который является универсальной причиной, присуще универсальное провидение. Человек же, который универсально проводит все живое и неживое, есть некий Бог". Человек – бог для четырех элементов вселенной, для животных и растений, для всякой материи, ибо всем он занимается, употребляет и формирует. „Тот, кто так и настолько властвует над телесными вещами и замещает для них бессмертного Бога, сам, несомненно, бессмертен"⁶⁵. Бога характеризуют двенадцать атрибутов: он есть „первая истина и благо", он есть все, он творец вселенной, он надо всем, он во всем, он вечен, он провидит все, он управляет справедливо и пр. По мнению Фичино, эти атрибуты (dotes) „приписывает богу теология у всех народов", и все они суть также, хотя и не в полной мере, атрибуты человека. „Полнейшим обладателем их является один только Бог. Но наша душа всецело устремлена к тому, чтобы сделаться богом. Такое стремление не менее естественно для людей, чем для птиц стремление к полету. Оно прирождено людям всегда и везде". Речь идет о родовом свойстве, а не о достоинствах какого-либо исключительного человека⁶⁶.

Получается, что бог – словно бы идеально завершенный, слившийся с беско-

нечностью, вполне достигший своей высшей цели, осуществленный в пределе и потому расчеловеченный человек⁶⁷. А человек – незавершенная и несовершенная божественность, „некий" или „некоторым образом" бог, но с постоянным страстным порыванием к тому, чтобы эту неполноту, незавершенность своей божественности преодолеть, причем неудовлетворенность божественностью служит ее доказательством, ибо это – поистине божественная неудовлетворенность. Словечки вроде *quidam*, *quodammodo* и *aliquando* грамматической неопределенностью вполне соответствуют неопределенности смысловой: они мистически намекают на тождество человека с богом, но делают тождество размытым, относительным, всегда маячащим впереди. Человек, разумеется, не приравнивается к божеству безоговорочно и буквально, но все-таки речь идет о чем-то большем, чем традиционное „по образу и подобию божьему". „Удивительное величие (человеческого) духа выявляется в том, что ему недостаточно было бы соревноваться с Богом посредством тех чудесных способов, о которых мы сказали, если бы он и сам не становился Богом". И Фичино восклицает, ссылаясь на Зороастра и „халдейских оракулов": „О, человек, творение неустрашимейшей природы!"⁶⁸.

Фичино рядом с Пико делла Мирандой выглядит куда более интеллектуально благополучным, классическим, просветленным и закругленным – как, скажем, Рафаэль рядом с Леонардо. В творчестве Фичино нет или слишком глубоко запрячено то, что у Пико прорывалось в напряженности тона, в незавершенности основных сочинений, в резких сменах духовно-жизненных ориентаций, в фантастическом замысле вселенского философского диспута, приведшем к столкновению с римской курией, в религиозных метаниях последних лет жизни. Противопоставление Фичино и его молодого друга отчасти оправданно, и нетрудно понять, почему не столько Пико, оригинальный и строптивый член платоновской „Академии", сколько Фичино, торжественный наставник и глава школы, оказал наибольшее воздействие на всю культуру и искусство Высокого Возрождения. Однако перед нами изоморфные феномены, принадлежавшие к одному историческому духовному состоянию, к одному культурному типу, поэтому Фичино и Пико, а также Рафаэль, Леонардо, молодой Микеланджело и прочие в своем несходстве поясняют друг друга и могут быть по-настоящему поняты только вместе, по отношению к общей для всего итальянского Возрождения проблематике и сути.

А суть эта состояла в том, чтобы неимоверным усилием удерживать в равновесии, в непререкаемой пластической законченности и гармонии то, что отличалось слишком подвижной, разнородной и даже враждебной природой, не очень-то охотно поддавалось гармонизации и постоянно ей угрожало – назовем ли мы эти начала духом и плотью, небесным и земным, спиритуализмом и натурализмом, христианством и античностью или как-нибудь еще. Мы наблюдаем попытку сохранить каждое из этих начал во всем богатстве, в космической или исторической суверенности, не поступившись ничем: ни религиозностью, ни светскостью, ни героическим максимализмом, ни полнокровной реальностью, вовсе не смешивая их наивно, но согласуя и пронизывая все всем, представляя спорящие силы бытия и человеческой природы как нечто изначально тотальное и потому в конечном счете находящееся в мире с собой.

Все сходятся на том, что итальянскому Возрождению это удалось! – во всяком случае, удалось в целом, в качестве идеальной мировоззренческой модели,

формирующей культуру, служащей образцом для ее изменчивой и пестрой эмпирии. Но задача была слишком грандиозной, чтобы ее разрешение могло стать чем-то готовым и окончательным, чтобы гармония, производящая впечатление светлой и безмятежной естественности, могла скрыть от внимательного глаза отпечаток преодолеваемых ею трудностей. Это всегда – и в „рафаэлевском“ варианте не столь очевидно, но ничуть не меньше, чем в других случаях, – от начала до конца *выстроенная*, достигнутая и, следовательно, драматичная, а не навивно-непосредственная, сама собою давшаяся гармония. Она *искусственна*, если только мы договоримся не вкладывать в это слово какого-то принижающего, вообще оценочного оттенка. Известно, что Возрождение чтит естественность не первозданную, стихийную, случайную, а естественность культивируемую, разумную и законосообразную – естественность, в которой просвечивала бы внутренняя божественная воля и мера, так что естество воспринималось как высшее искусство, а искусство – как высшее естество, и, расхваливая, например, художника за одно, непременно подразумевали другое, ибо это совпадало. Спустя столетия стали восхищаться Рафаэлем за классическую безупречность и чистоту его гармонии (или разочаровываться в нем по этой же причине, отдавая предпочтение творениям более, так сказать, угловатым, необузданно-могучим или томительным, будь то Микеланджело или Боттичелли), но ведь и гармония Рафаэля была завоевана, ее пленительная, ставшая нарицательной органичность и естественность – плод предпринятого в его эпоху духовного конструирования.

То же и в философствовании Фичино.

Лишь с первого взгляда экстатическое фичиновское обожествление человека может показаться бесконфликтным. Человек жаждет сравняться с богом, даже стать богом, эта жажда и делает человека божественным, но тут его божественность неизбежно начинает противоречить себе. „Ведь Бог таков, каков он есть. Он действует так, как действует. И поскольку (подвигшей его) необходимости не предшествует никакая необходимость, это и есть высшая свобода.

Свобода желанна в качестве блага. В высшем же благе заключено все, чего только можно желать в качестве блага. Свободен тот, кто живет как желает. Живет как желает, превыше других, самая благодать, и такой жизни желает всякое желание, ибо при этом больше нечего желать. Бог есть то, что он есть, и он не мог бы быть ничем иным (ибо он, говорю я, есть все сущее и всемогущее) и не пожелал бы этого, ибо он всеблагий”⁶⁹.

Значит, вот чем хочет стать человек! Чем сильнее он этого хочет и чем больше приближается к богу, тем он свободней. Но разве, чем сильнее человек хочет, чем настойчивей выходит за собственные пределы, не проступает тем явственней его противоположность богу, который ничего не может хотеть, потому что он равен себе, потому что он – и есть Все? Человеческая душа „не терпит никакой зависимости“ и стремится „первенствовать“ во всем, „даже в вещах самых малых и в самых незначительных забавах“, ведь уступать в чем-либо – „против естественного достоинства человека“. „В том, что касается жажды победждать, надлежит явно усматривать огромное величие нашей души, которой недостаточно будущей власти над этим миром, ежели, подчиняя его, она узнала бы о существовании иного мира, ей еще неподвластного“. Когда Анарх, ученик Демокрита, поведал Александру Македонскому о бесчисленности миров, подобных нашему, тот отвечал: „Горе мне, я не завоевал еще даже и одного“.

Вот что такое человек, поясняет Фичино. „Только Богу присущ этот статус. Значит, человек взывает божественного статуса”⁷⁰.

Его цель – достичь „причины всех причин”, его цель абсолютна, поэтому движение к ней нескончаемо и любое свершение предстает относительным и недостаточным. „В каждый отдельный момент мы желаем истины и блага. Ведь всегда наши воображение и разум жаждут нового (*novarum rerum*). Всегда наши глаза открывают нечто, им явленное, и мы безмерно наслаждаемся созерцанием самого протяженного и обширного, нас удовлетворяет, конечно же, только огромное”⁷¹. „Один только человек никогда не успокаивается на нынешнем образе жизни, один только он не довольствуется этим местопребыванием. Ведь только человек странствует в сих краях и не может успокоиться в пути, пока стремится к родине небесной, которой желаем мы все, хотя и по-разному представляем ее вследствие разнообразия мнений и суждений”⁷².

Такова ренессансная гармония фичиновского неоплатонизма, таящая в себе – до поры до времени – микеланджеловскую *terribilità*. Возрождение – это Геракл, героически удерживающий на себе небесный свод в ожидании золотых яблок из сада Гесперид. Подобное предельное усилие мифотворческой культуры по сути своей не могло быть слишком долгим. Оно и не было долгим, особенно если иметь в виду Высокое Возрождение: каких-нибудь три-четыре десятилетия. Всемирно-историческая плодотворность Возрождения состоит не в удивительном числе шедевров, созданных за этот скромный промежуток времени небольшой группой людей в маленьком уголке земного шара, а в том, что был выкован принципиально новый тип культуры, новый способ самоформирования субъекта культуры, и это так или иначе сказалось на всем многовековом будущем европейской цивилизации.

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ВОЗРОЖДЕНИЯ

То, что мы восхищенно и вполне оправданно называем гармонией ренессансного мироощущения и искусства, было задано этой культуре, можно сказать, принудительно. Без гармонии Возрождение просто не состоялось бы, распалось под давлением включенных в него противоположных духовных начал. Иначе говоря, гармоничность Возрождения нуждалась в таком внутреннем, часто затаенном борении и противоречии, которое следует поэтому рассматривать не как досадную помеху или „историческую ограниченность”, а как условие и стимул величественных творческих усилий. В антропологии Фичино и Пико делла Мирандолы мы наблюдаем то, что давало о себе знать в самых несходных проявлениях и срезам ренессансной культуры.

Это противоречие между универсальностью, всепричастностью человека – и его устремлением вверх; между открытостью во все формы бытия, во все способности и виды деятельности – и замыканием на мистическом созерцании бога; между свободой воли – и необходимостью свободно выбрать высшее, небесное благо; между тем, что человек – это Все, и тем, что он сам по себе ничто, пустота, могущая быть заполненной, стать чем угодно. Это также противоречие между посылкой, позволяющей человеку занять исключительное

положение в мироздании и воспарить в конце концов к богу, и вождельным конечным результатом, то есть между человеком – богоравным творцом и человеком – творением божьим. От бога человеческий протезизм, особенность, заключенная в незакрепленности на чем-нибудь отдельно, и вот человек добровольно должен сложить к божьему престолу этот дар; божественность человека именно в том, что он человек, „скрепа мира“; но его человеческое достоинство требует очищения от всего слишком человеческого ради наивысшего свершения, ради слияния с богом. Это противоречие между тем, чтобы быть собой и отказаться от себя.

Напомним еще раз, что в гуманистических диалогах Кватроченто, с одной стороны, истина не исчерпывается ни одним из „мнений“, выступает попеременно в разных обликах, оставаясь принципиально открытой, противящейся догматизму и иерархичности.

С другой стороны, сама формальная возможность в XV веке такого своеобразного релятивизма была неизбежно основана на признании абсолюта, в лоне которого и уравниваются любые духовные позиции, становятся частными, нуждающимися друг в друге. Синтез служил предпосылкой и освящением диалогической беседы, которая в такой же мере сворачивалась в нем, как и разворачивалась из него. Иной синтез, синтез в качестве окончательного и однозначного итога, последней, высшей истины, отменяющей или снимающей остальные „мнения“, противостоял бы сути ренессансной диалогичности. Поэтому синтез оказывался – с точки зрения позднейшей, более жесткой логики – мнимым, разочаровывающим нас, „эклетицизм“, то есть воспроизводящим все ту же рядоположенность истин, все ту же диалогичность. В позитивистском истолковании такой синтез лишь внешне совмещает то, что он призван разрешить, он „неоригинален“. „Неоригинальность“ результатов (если с этим согласиться) была расплатой за оригинальность способа мышления, который явился едва ли не главным содержательным результатом гуманистического философствования. Важно, однако, понять, что „мнимый“ синтез был ничуть не мнимым для ренессансного ума, вполне убедительным доказательством совместимости разных истин, а значит, и их взаимной терпимости перед лицом высшей, универсальной, вечной, порождающей и вбирающей их в себя мудрости.

Тут гуманистическая самооценка, однако, расходится с ретроспективной исследовательской оценкой, причем само это расхождение имеет важное значение для историко-культурной реконструкции, то есть должно быть объяснено не каким-то нашим превосходством и „наивностью“ гуманистов, а отнесено именно к оригинальности гуманистического сознания. Всеобщность как таковая опустошалась, зато отдельное и особенное могло утвердиться лишь как непосредственно создающее (воссоздающее) всеобщий смысл, совпадающее с ним. Получается, что понятие абсолюта становится культурно-психологическим условием перемещения духовных интересов на конкретное и индивидуальное. Так это выглядит теперь, вчуже, поражая нас противоречием между ярчайшей ренессансной внерелигиозной направленностью и тем, что такая направленность не просто нуждалась в некоей традиционной „оболочке“, а органически включала, как правило, религиозность в свою логическую структуру и даже может быть описана как новая форма религиозности, а именно такая форма, которая подводит к последней исторической черте всякую религиозность, лишая ее, не приметно для гуманистов, тотального историологического статуса. Единая и вы-

шая истина религии, будучи истолкована как исторически разнообразная, как „мир философов" или как „природная религия", как диалог христианства и античности, неба и земли, духа и плоти и т. п., оказывается вдруг частью себя, и, следовательно, продолжает полновесное существование уже не в качестве мета-логики, а внутри нового высшего единства, состоящего исключительно в самой ситуации внутреннего диалога. Эта ситуация принципиальной переходности (незавершенности) в XV веке, разумеется, не только не сознавалась так, но даже могла быть субъективно реализована эпохой лишь в виде неслыханного гармонизирующего усилия, лишь благодаря невероятнейшему смешению и отождествлению христианских и античных мотивов и в философствовании, и в стиле жизни, и в искусстве, лишь благодаря возможности формального (эстетического, как мы теперь сказали бы) синтеза, в котором противоречивые и особенные феномены предстали бы зрению (или умозрению) в качестве изначально обладающих всеобщностью и завершенностью, в наглядном единстве пластики. Поэтому чем дальше, тем больше итальянское Возрождение с необходимостью склонялось к уравновешенному классицизму, к нормативной окончательности или, вернее, к тому, что так теперь воспринимается нами. Мы, оглядываясь назад, усматриваем признаки готового стиля, гармонически прекрасные результаты в мышлении и искусстве, которые для людей Возрождения были знаменьями будущего в настоящем, были напряженно прозреваемой, наступающей и вновь ускользящей и завораживающей целью. Ренессансный классицизм возникал как нечто неустранимо-проблемное, как ответ на неосознанно-трагический творческий императив, в осуществлении которого наивысшая точка, совпавшая с катастрофическим изменением общеисторических обстоятельств, явилась вместе с тем – у Микеланджело – началом сознательного кризиса Возрождения и движения к барокко.

Но вернемся к Фичино и Пико делла Мирандоле. Их трактаты построены по диалогическому принципу. Многозначность, разнонаправленность высказываний скреплялась и перекрывалась ощущением тотальности Единого, разворачивающегося в бытии и человеке. Вот почему гуманистам казались мнимыми именно противоречия, а не синтез. Когда Фичино четвертым атрибутом бога называет „Превыше всего", а пятым – „Во всем", то есть когда христианский теизм соседствует с пантеизмом, какое же здесь противоречие? Это данность, это совпадение-несовпадение бога с бытием. Станным для нас образом „хамелеонство", протеизм человека (ср. с „притворными речами", игрой обликами-мнениями в диалоге) и устремление к Единому, а следовательно, и отрицание протеизма, попытка закрепиться на высшей ступени – нуждались друг в друге, так что все держалось на зыбкой грани. Человек, подобно богу, и бог, подобно синтезу в диалоге, в состоянии одновременно воплощаться в мире, „во всем" (в этом плане быть множеством, быть в каждом учении и веровании) – и пребывать над миром, „над всем" (в этом плане становясь неуловимым, опустошенно всеобщим). Заметим также, что *поскольку* ренессансное всеобщее существует *над* единичным и особенным (отдельно от бытия, от протеистического богатства воплощений, от тезы и антитезы), это делает опустошенную, доведенную до предела сжатия, до точки всеобщность особенной формой всеобщего или, иначе говоря, еще одним особенным (уникальным) в форме всеобщности. Чтобы из-за этой непостижимой точечности (негативности) всеобщее не утратило своей действительности, содержательной всеобщности, оно вынуждено

переходить в противоположность и разворачиваться в виде некой конкретной множественности. Напротив, *поскольку* всеобщее действительно лишь в каждом особенном, внутри всего сущего, которое оно в себя в качестве точки вобрало и аннигилировало, поскольку всеобщее разлетается во все стороны и расстается с уединенным „жилищем во мраке" – это превращает и любое особенное в свою противоположность, то есть в концентрацию всеобщего. Но, следовательно, оба понятия – в их новоевропейском или средневековом значении – Возрождению по-настоящему неизвестны, оба понятия перерождаются. Причем симметрии опять-таки нет: человек еще и некоторым образом бог, но, конечно, нельзя сказать, что Бог – еще и некоторым образом человек. Исчезают и всеобщее как всеобщее, и особенное как „просто" особенное, но вся предметно-содержательная насыщенность и всеобщего и особенного достается только человеческому индивиду.

Тут следует остановиться. Это *мы*, рассуждая в стиле абстрактной послекантовской или послегегелевской дедукции, вправе попробовать так – или иначе – истолковать и снять противоречия в онтологии Фичино и Пико. Но сами они не рассуждали подобным образом. Будем надеяться, что мы их не искажаем, но спустя пять веков договариваем, домысливаем, исследуем их со стороны (а как же иначе?), мы превращаем в предмет исследования чужое сознание, то, что на деле было и остается субъектом культуры, то есть тем, в чем (в ком!) „есть внутреннее ядро, которое нельзя поглотить, потребить (здесь сохраняется всегда дистанция), – ядро, в отношении которого возможно только чистое бескорыстие; открываясь для другого (например, для исследователя Возрождения. – Л. Б.), оно всегда остается и для себя"⁷³.

Стремясь к пониманию – к „преодолению чуждости чужого без превращения его в чисто свое"⁷⁴, – мы решились расчлнить Возрождение на „*как*" и „*что*", на способ мышления и на картину мира, вполне отдавая себе отчет в том, что вообще-то суть культуры (спонтанный рост ее целей-средств) более или менее целостна, ибо в ней способ ставить вопросы и характер ответов – *как* и *что*, *для чего* и *каким образом* – возникают вместе и неразрывно. Ничего удивительного, что затем мы, сопоставляя строение гуманистических диалогов и антропологическое учение гуманистов-неоплатоников, усмотрели единство в том, что сами же ранее разъяли. Такая культура задавалась, порождалась этой формой мышления, но и такая форма мышления развивалась из этого и для этого мировоззрения.

Необходимое средство между тем, как думали гуманисты, и тем, что они думали, не исключало противоречия между логической и предметной сторонами ренессансности, между „замыслом" культуры и ее теоретическими и художественными реализациями.

В самом деле, пока мы ограничиваемся изучением диалогичности Возрождения в плане, так сказать, механизма гуманистического мышления, мы почти не ощущаем драматизма культурно-исторической ситуации, тем более что механизм этот был рассчитан как раз на устранение, на преодоление драматизма. Мы лишь отмечаем: они думали посредством таких-то приемов. Тут драматизма нет, а могла бы быть формальная слабость ренессансной логики – конечно, с позиций какой-то иной (и почему „лучшей"?) логики. Значит, неисторично говорить и о „слабости" (словно цивилизации разделяются на более или менее умные – по какой, спрашивается, абсолютной, надысторической, иерар-

хической шкале?). Могли бы быть и были противоречия, сознававшиеся самими гуманистами или оцениваемые в качестве таковых нами; но противоречия ренессансного типа мышления, взятые в отношении к другим культурам, попросту составляют специфику Возрождения, а взятые в отношении к себе, к собственной логике, участвуют в создании ее структуры и тоже поддаются прямо-таки эпически просветленному описанию, ведь перед нами система поддержания непрерывно длящегося диалога, некое динамическое равновесие – короче, ключ к пониманию прославленной ренессансной гармонии и душевного здоровья.

Казалось бы, когда мы переходим к анализу предметных результатов этого способа мышления, впечатление гармонического равновесия блестяще и неоспоримо подтверждается! Это так – и не так. Если, с точки зрения стиля мышления, синтез диалога легко мог и должен был оставаться „эклетичным“, так как синтезирующей оказывалась сама возможность дружеского спора, примирительного сопоставления разных позиций, – то в онтологии, в теории диалогичности наталкивается на сопротивление предметного материала, на традиционное противостояние учений и подходов. Тут примирение гораздо проблематичней, ибо не дается только интонацией, стилем философствования, а предполагает известную формально-логическую жесткость и т. п. Диалогичность всем этим не снижалась, напротив – совмещение крайностей, удержание их в равновесии требовало непрерывного душевного подъема, особой мировоззренческой установки, нарастания максимализма, идеализации, героизации, которые мы видим в Высоком Возрождении и которые создавали неотвратимые предпосылки кризиса, трагического разочарования, конца Возрождения и перехода его в иные культурные конфигурации⁷⁵. В ренессансной феноменологии, в решении „вечных“ вопросов, завещанных Античностью и Средневековьем, мы видим, чего стоило и как доставалось Возрождению совмещение человека универсального и человека относительного, замкнутости и открытости, религиозности и светскости, божественного абсолюта и историзма. То, что мы называем противоречием, конечно, замечалось, однако оно не только не сознавалось, не формулировалось как таковое, но даже все культурные усилия были направлены на то, чтобы извлечь из его глубин гармонию. Гармония, действительно, извлекалась, величественная гармония, кто может в этом усомниться? Важно лишь понять, что Возрождение – прежде всего Высокое Возрождение – творило гармонию вопреки и благодаря структурному перенапряжению.

Культуре, решавшей подобные задачи, жаждавшей слить воедино несоединимое, „легче“ было достичь этого в искусстве, в целостно-интуитивном охватывании мира. Особенно в искусстве зримого, пластически-предметного, в котором встреча божественного и человеческого представляла бы – подобно самой природе – как осязательная, сиюминутная и вместе с тем недвижно-вечная данность. Возрождение по преимуществу художественный тип культуры не потому, что-де наивысшие ценности были созданы им в сфере искусства; напротив, искусство смогло достичь такого совершенства потому, что к этому располагал характер ренессансного мировосприятия.

Я вовсе не хочу сказать, будто в изобразительном искусстве то, что здесь было названо культурной „деланностью“, структурным напряжением и т. д., было преодолено или забыто. Как раз наоборот. Тут-то вся парадоксальность, вся трудность ренессансной гармонизации сказались с наибольшей пронзитель-

ностью, но и наибольшей органичностью. Диалогичность Возрождения резко отличается от, скажем, диалогичности барокко, поскольку выявлена не в виде откровенно разошедшихся, феноменологически дифференцированных и спорящих смыслов и художественно-стилевых тенденций, как это произойдет в XVII веке, а, скорее, в виде принципиальной установки на „гармонию“ (*concinntas*), возмещающую и закрывающую внутреннюю диалогичность и заставляющую нас призадуматься, прислушаться к скрытому в ней борению лишь, так сказать, своей чрезмерностью, громадной форсированностью этого слишком единого единства и слишком совершенного совершенства. Тут гармонизирующее усилие не исчезло, но ушло вглубь, тут оно особенно, что ли, „онтологично“. Мифологизация выступает в облике „подражания“ (*imitatio*). Мы видим искомое единство в качестве жизнеподобно предстоящего, преднаходимого зрителем. Будто художник списал высшую красоту и мудрость с природы. Даже некрасиво-характерное, действительно списанное с природы, лишь свидетельствует о божественно-природном „разнообразии“. Ренессансный художник изображает именно природу, а не нечто надприродное, он внимательно изучает и знает ее во всей пестроте и частностях, и все-таки перед нами идеальная природа. По сути, живописец выдает гармонию добываемую за гармонию изначальную, потому что он так всей душой ее разумеет. Но мы замечаем, как она добыта, создана, замечаем некий тревожащий и стимулирующий понимание, полный значимости пропуск, эллипсис между идеализованностью и реальностью. Отсюда все тайны итальянского Возрождения: „тайна Леонардо“, „тайна Джорджоне“, „тайна Беллини“ и т. д.

Мастерство призвано не скрыть спор человеческого и божественного, а гармонизовать его, превратив в эллипсис⁷⁶. Мастерство выдвигается на первый план, ибо сделанность тут не средство, а суть. Многих как раз поэтому не волнует интеллектуалистское искусство Высокого Возрождения, которое не отвечает критерию непосредственности, этому искусству чуждому. Непосредственности куда больше, скажем, у Эль Греко, Халса, Вермера, чем у Леонардо или Рафаэля. Но почему же средневековая икона – в еще большей мере построенная – не вызывает такого ощущения? Потому что в иконе нет „натурализма“, ориентации на природу. Ее нелепо называть искусственной, ибо она по ту сторону мира, где существует оппозиция природы и искусства. А ренессансная картина искусственна, ибо она требует признания ее за совершенную природность – и тогдашние зрители не уставали наслаждаться как раз тем, что она „как живая“. Для нас же очевидно совпадение-несовпадение в ней линейной перспективности и дискретности „ведут“, полнокровной посюсторонности и символической сублимации, свободы и нормативности. Я думаю, ренессансный классицизм трогает только того зрителя, который готов видеть сразу оба начала и следить за тем, как идет и как решается их спор в картине, и радоваться „искусственности“, торжеству культурного усилия, и замечать, что торжество всегда неокончательное и оттого еще более человеческое.

Однако не только искусство – в известном смысле, все сферы ренессансной культуры, начиная с игрового стиля общения и кончая гуманистическим и неоплатоническим теоретизированием, несли на себе отпечаток некой „художественности“. Ренессансный гуманист и философ справлялся со своей задачей в значительной степени тоже на эстетизированный лад, то есть при помощи некой выдержанности стиля мышления, скорее на волне цельного умонастро-

ения, чем посредством критической дедукции⁷⁷. В чисто теоретическом плане это создавало затруднения и обедняло результаты – в сравнении хотя бы с XVII веком. Пресловутое „отсутствие философии“ в Ренессансе, констатируемое от Гегеля до Б. Рассела, – то есть недостаток жесткости, системности, законченности, оригинальности – лишь свидетельство особой философской ситуации. „Слабость“ ренессансного философствования была исторически принципиальной и не нуждается в нашей снисходительности, ибо коренилась в том же, что составляло силу и оригинальность этой „непоследовательной“, „нелогичной“ логики.

Иное дело, что, когда мы переходим от общей формы мышления, составляющей основное содержание и достижение Ренессанса, к предметным вопросам, например к антропологическим представлениям Фичино и Пико делла Мирандола, начинает иначе отсвечивать процессуальность (и неустойчивость) этой культуры и диалогичность вдруг выглядит еще и как несведение концов с концами ... В ренессансном способе думать заключена неиссякаемая потенциальность, как и в любом истинно культурном феномене. Однако способ думать осуществлялся, овеществлялся (и стал тем самым доступен для нашего взглядывания, вслушивания, понимания) в текстах и, значит, в мыслительных итогах, в ответах. В конкретных ответах, которые необходимо было дать современникам, дать себе здесь и сейчас, сказалась не только вечная неисчерпаемость Возрождения, но и его конечность. Противоречивость ответов мы вправе оценить и как ограниченность, имея в виду ограниченность в буквальном, внеоценочном смысле выделенности, закрепленности в неповторимой ситуации, в своем и только своем времени.

Противоречия ренессансной антропологии имели не один лишь логический, но и социально-культурный, жизненно-практический характер. Социальность переходит в культуру, становится сама культурой, культура же в своей относительной суверенности включается в выработку общеисторической судьбы, где вновь сольются ход внешних обстоятельств и ход культуры, ее внутренняя подготовленность (или обреченность) в преддверии грядущих испытаний.

Не только культуре готовят, но и сама она уготовливает свой удел, в том числе ближайший. Тут-то, не через века, а назавтра, оказываются особенно безразличными выработанные культурой ответы: что они могли сразу и непосредственно значить для практики, для конкретной личности, для истории культуры, для социальной истории.

Итак: противоречие итальянского Возрождения как логика самоформирования культуры;

противоречие как феноменологическая панорама культуры, как конкретно-содержательные различия и столкновения;

структурообразующее противоречие Возрождения как новая социальность, как ее – социальности – идеализованный смысл;

противоречие как свернутая судьба этого типа культуры, как знак ее неисчерпаемости в веках и как знак ее предельности, как предсказание трагического конца.

ГУМАНИСТИЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ ПРИРОДНОГО „РАЗНООБРАЗИЯ“ (ВАРЬЕТА)

Природные различия оказываются такими и столькими, что божественное провидение... выглядит эпикурейским, раз оно захотело создать и уготовить людям все эти разнообразные и исполненные приятности роды живых существ и неодушевленных вещей...

Джаноццо Манетти

СЛОВО, КЛЮЧЕВОЕ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ТИПА КУЛЬТУРЫ

Можно ли высветить тип культуры через исследование одного слова, установив, чем понимание этого слова в эпоху, скажем, итальянского Возрождения отличалось от нашего понимания, с какими другими словами-понятиями оно тогда сопрягалось и как в нем характерно сгушался ренессансный стиль мышления?

Разумеется. Такие исследования – например, о „доблести“ (virtus), „подражании“ (imitatio), „фортуне“ и т. д. – предпринимались неоднократно и приносили важные результаты. У каждой культуры есть свои ключевые слова, причем совсем не обязательно, чтобы они были придуманы именно в эпоху, когда получили интересующее нас применение, и чтобы они в этой эпохе и оставались. Напротив: обычно это такие слова, которые в ходу во все времена и в наше тоже. Тем не менее в системе определенной культуры они вдруг преображаются. Некое слово (как выясняется, „главное“) вступает в связь со всеми прочими главными словами, семантически разбухает в такой невероятной степени, что невзначай становится словом-мировоззрением. Если иметь в виду его всевозможные отголоски, его тайные и явные смысловые союзы, если учесть весь подразумеваемый и порождаемый им, свернутый в нем, как в семени, культурный контекст – это слово соразмеряется в конечном счете с целым историческим миром. Им можно окликнуть Возрождение.

Конечно, одно слово – это только одно слово, и, даже если взять его вместе со всем, что за ним тянется, никакая умонастроенность к нему не сводится. При типологической полноте смысловой ткани, в которую оно вплетено, само слово ограничено. Это-то и хорошо, в этом есть скромность, потребная для историка. Формальная выделенность слова, доступность текстовому анализу, короче, его фиксированность как знака вступает в противоречие с неиссякаемостью его смыслов, опосредованных всей культурной эпохой. Тем самым исторический материал открывается для понимания. С одной стороны, быстро выясняется существенность того, что это именно слово, сказанное вслух, проинтонированное, что оно естественно гнездится в тексте, а вне текста обесцвечивается и утрачивает понятийную оригинальность. Связанность „духа Возрождения“ вещественностью, стилистикой слова только и позволяет дотронуться до трудноуловимой

историко-культурной универсалии, давно ставшей предметом позитивистских насмешек. С другой стороны, поскольку речь идет не о лингвистическом, а о культурологическом анализе, в слове важно не слово, а пронизывающий его ход мысли. Поэтому чем обязательней мы проникаем в тесную конкретность слова, тем прозрачней оно нам кажется и тем меньше интересуем нас как таковое. Слишком уж велик контраст между бесхитростным словом и играющим с ним эпохальным духом.

Проникшись смыслом некоего слова в гуманистических сочинениях, мы обнаруживаем затем этот смысл и во внесловесных текстах: в поведении гуманистов или в живописи. Выявленный словом и отделившийся от него смысл присутствует и там, где изученного нами слова нет, но где оно могло бы быть, где оно разворачивается в ситуацию, порождающую текст (например, в композиционную установку). Возвращаясь затем к этому слову в текстах, мы уже и тексты читаем иначе. Мы видим, что каждый из них может быть понят по-настоящему, лишь если отождествить его с культурным метатекстом, но так, чтобы он не переставал вместе с тем оставаться и вполне конкретным и частным текстом. Вот почему специфичное для Возрождения слово не тождественно себе. Закрепившись в привычных риторических формулах, оно отпускает смысл на волю и позволяет ему быть многозначным.

* * *

„Разнообразие“ (*varietà* или *diversità*) никогда не служило предметом разбора в качестве одной из ключевых категорий ренессансной культуры, помогающей понять, как в ней соотносились индивидуальное и всеобщее. Даже и в гораздо более скромном плане – по поводу тех или иных авторов и сочинений – „разнообразие“ почти не привлекало к себе специального внимания. Правда, искусствоведам хорошо известно, что Леон Баттиста Альберти в трактате о живописи настаивал на „разнообразии“. Однако никто не усматривал в этом коренной мировоззренческой проблемы¹. Еще слабее оценено значение понятия „разнообразия“ для Леонардо да Винчи. Никто, если не ошибаюсь, не пытался также продумать, насколько принцип варьета может послужить ключом к художественному методу Возрождения. Наблюдения такого рода остаются очень беглыми и разрозненными. И никто, во всяком случае, не ставил понятие, выдвинутое Альберти, в неразрывную связь с эстетическим релятивизмом Лоренцо Медичи, Кастильоне и Фиренцуолы, с пейзажными описаниями у Боккаччо или Саннадзаро, с гуманистическими восхвалениями „земного круга“, с биографическими приемами Веспасиано да Бистиччи и др., с онтологическими и антропологическими высказываниями Фичино и Пико делла Мирандолы, с ролью варьета в философии истории Макьявелли и т.д. и т.п. Собственно, этого и нельзя сделать – нельзя опознать сквозную тему исследования, установив видимое или невидимое присутствие варьета в самых разных жанрах и срезам ренессансного мышления, – пока эта категория не истолкована теоретически, в своем истинном масштабе.

Вряд ли случайно то, что в громадной литературе об итальянском Возрождении проблема „разнообразия“ даже не поставлена. Это понятие не было осознано людьми Возрождения с такой полнотой, как понятия „доблести“ или „фортуну“. Его значение установилось гораздо менее твердо и обычно таилось подспудно. На поверхность текста оно проступало в слове, которое выглядит

проходным, второстепенным. Однако основная трудность – очевидно, методологическая. Категориальность варьета состоит в специфически ренессансном соотношении всеобщего и особенного. Однако так поставить вопрос – значит кристаллизовать содержание варьета при помощи средств, вовсе не принадлежащих интеллектуальному словарю Возрождения. Но ведь бессмысленно стараться ограничиться „их" словарем, это было бы равносильно отказу от интерпретации. Тут все дело в расхождении между тем, что имели, вероятно, в виду под *varietà* в XV-XVI веках, и тем, что способны сказать по этому поводу мы в XX веке. Только благодаря этой смысловой расщелине – при условии, что она осознана и использована, – можно надеяться получить результат.

В этой главе будут выдвинуты кое-какие предварительные соображения. До оценки через понятие „варьета" ренессансной концепции человеческой личности дойти здесь пока не удастся. Сперва будут рассмотрены лишь натуралистические предпосылки индивидуализма Возрождения. Поэтому я не стану пока трогать решающие тексты Альберти и Леонардо, а ограничусь преимущественно анализом нескольких страниц из трактата Джанотто Манетти в сопоставлении с романом Саннадзаро, которым так зачитывался XVI век. Но начать хотелось бы с одного вполне тривиального места у Ландино, послужившего, признаться, толчком ко всему замыслу книги.

ИЗ КРИСТОФРО ЛАНДИНО. ГОРИЗОНТАЛЬ И ВЕРТИКАЛЬ

В 1474 г. гуманист Кристофоро Ландино написал предисловие к своему переводу „с латинского языка на флорентийский" „Естественной истории" Плиния Старшего. Он начал с заявления, что „человеческий ум ничего так не жаждет, как возможности с высшей свободой познать и проникнуть во все части этого мирового устройства, которое греки за его удивительную украшенность прозвали „космосом"... И прежде всего, поскольку мы обретаемся в самой последней и низшей части мира и сотворены не только как ее жители, но и в качестве тех, кто ее возделывает и украшает, для нас составляет немалое наслаждение, если нельзя воочию, то хотя бы мысленно изучить сперва этот земной шар. Пусть он и очень мал в сравнении с остальным миром, будучи как бы центром всего мирового круга, пусть и из этой малости лишь менее одной пятой заселено людьми, и все же сладчайшая пища и словно амброзия для наших чувств – познакомиться с месторасположением заселенного нами края и узнать, какая его часть наиболее возвышена и простирается под обеими Медведицами, постоянно покрытая снегами и льдами, и какая часть, напротив, у другого полюса, самая низменная, и какова протяженность с востока на запад".

Затем следует непосредственно интересующий нас пассаж. „В этом столь обширном пространстве мы наблюдаем столько неисчислимых и разных (*varie*) народов и такую разницу (*diversità*) языков, одежд и нравов, столько разных (*vari*) животных, отчасти домашних и послушных власти человека, отчасти диких и свирепых; мы наблюдаем невероятное различие (*discrezione*) растений с несказанным обилием и разнообразием (*copia e varietà*) плодов. Помимо необходимости и пользы, которую приносит возделывание земли, мы получаем необыч-

ное наслаждение от естественной живописи, когда земля одета в разные (varie) формы и цвета”².

Изогранный и ученый стилист, Ландино на кратком протяжении двух фраз, возвышающих достоинство „земного круга“, нарочито шесть раз повторяет понятие разнообразия, выраженное тремя синонимическими словами, и в первую очередь через *vario*, *varietà*. О людях, животных, растениях Ландино считает нужным выговорить лишь одно: что они „разные“. Казалось бы, даже в качестве существительного это словечко может служить только предикатом. Оно, так сказать, негативно и лишено определенности. Пусть „народы“ или „деревья“ не похожие, разные, но какие же они? Ландино вновь и вновь объясняет: „разные!“ „Различие“ и „разнообразие“, нагнетаемые с монотонной торжественностью, приобретают наконец некую логическую плотность, субъектность. Не ими описывается нечто предметное в природе, но, напротив, всеми „формами и цветами“, всеми видами существований, что ни есть на земле, описывается самое „разнообразие“ как подлинно положительное и прекрасное в принадлежащем людям мире. В несходных народах, языках, одеждах, нравах, животных, растениях, плодах, формах и красках важно и содержательно именно несходство, и весь отрывок – маленький апофеоз разности. Уже стилистически он строится так, что понятие „разные“, усиленное шестикратным эхом и сцепленное с „неисчислимостью“ и „обилием“, становится непомерно значительным, словно намекая на какие-то смыслы, далеко превосходящие его буквальное и скромное значение, и по праву вокруг этого центрального понятия возникают „невероятное“, „несказанное“ и „необычное“.

Это слово вообще сравнительно редко употребляется у Ландино как нейтральное и проходное (в предисловии к Плинию я нашел три таких случая – 83, 29; 84, 22; 91, 2). Обычно же оно предстает в приподнятом и панегирическом контексте. „Разные законы“, установленные „пастырями народов“ в золотом веке, обеспечивали мир и меру во всем (84, 17). „Столь великие, и разные, и поистине королевские добродетели“ украшают Федерико Урбинского (85, 4-5). И о тех же добродетелях: „невероятные, поразительные, неисчислимые и разные“ (91, 18-19). В следующей фразе Ландино восхваляет уже себя самого за то, что привел к завершению перевод „такого длинного и разнообразного сочинения“. Он, Ландино, преодолел при этом „многие и разные трудности“. „Разнообразие разных наук“ (*la diversità di varie scienze*) делает Плиния нелегким для понимания „не только толпы, но и ученых людей“ (91, 31-32). То же самое в других произведениях Ландино: мы то и дело обнаруживаем „разное“, „разнообразное“ в составе устойчивых риторических клише³.

Конечно, эти клише изредка встречались и в античных текстах⁴. Однако у ренессансного гуманиста они освежаются, будучи связаны с новой и специфической мировоззренческой установкой, которую нам и предстоит выяснить.

Сперва Ландино подчеркивает, насколько мал мир, в котором живет человек: *cosa minima*. Поэтому начало следующей же фразы выглядит совершенно неожиданным: „В этом столь обширном пространстве...“ Едва кончается приведенный отрывок, как автор делает новый крутой поворот: „Человеческая душа, по природе своей жаждущая бесконечного, не остается терпеливо в столь тесных пределах...“ Ни Ландино, ни его читателей, очевидно, не смущало противоречие оценок, оно остается без объяснений.

Смены точек зрения слишком наглядно зависят от ценностно-пространст-

венной ориентации, чтобы нуждаться в дополнительных словесных мотивировках. Ойкумена выглядит точкой в центре, когда Ландино расценивает ее размеры из вселенной, откладывая их на вертикали мирового диаметра. Но, рассмотренная в горизонтальной плоскости, не сверху вниз, а вдоль и поперек, она оказывается „обширной“. „Обширность“ здесь не сводится к пустой протяженности, но равнозначна „разнообразию“: земное пространство раздвигается богатством „неисчислимых“ качественных различий, его переполняющих.

Оно становится опять малым и тесным, когда Ландино мысленно покидает земную твердь и вновь движется по вертикали, „в порядке, обратном порядку причин и следствий“. Итак, душа, „взлетая на платонических крыльях, поднимается сперва в сопредельный с нами, самый плотный воздух и разглядывает все вихри, которые рождаются в нем... Затем покидает столь бурный воздух и оказывается среди воздуха ясного и безмятежного, минуя элемент огня, придя в величайшее изумление от его чудес, и, набирая по мере подъема скорость, созерцает природу и свойства лунного тела, быстроту Меркурия, благодатность Венеры. Познает Солнце – поистине сердце мира, гармонизирующее и повелевающее всеми планетами и небесными движениями, познает жар Марса, познает целебность Юпитера, познает холод Сатурна и почему он кружится медленней прочих и наконец познает, почему из таких разных и несходных сфер получается такая сладостная гармония“. Ландино, несомненно, подражает Данте в традиционном умозрительном „восхождении от видимых вещей к невидимым“, к „абсолютному, нетленному и вечному счастью“⁵. Однако вот что любопытно: столько раз повторив *vari* и т.п. в двух фразах, относящихся к земному, горизонтальному срезу вселенной, Ландино на целой странице, описывающей путешествие по вертикали, о „разнообразии“ больше не поминает. Единственное исключение подсказано взглядом, брошенным на небесные сферы извне, охватывающим их в качестве мирового космоса. Отразившись в боге, „как в чистейшем зеркале“, взятые в таком грандиозном масштабе, все сферы некоторым образом уравниваются в хоровом согласии. Только с такого расстояния их различия видятся внутренними, рядоположенными и составляют самодовлеющее чудо гармонии. Вертикаль как бы сплющивается в плоскость.

„Разнообразие“ лишь в горизонтальной плоскости и возможно⁶.

На мировой вертикали различия, разумеется, есть, но различия иерархические, между уровнями и родами бытия, в то время как для ренессансного ума *varietas* – это непременно, по формулировке Пико делла Мирандолы, „все разнообразие индивидуального в пределах одного и того же рода“⁷.

„Разнообразие“ противостоит иерархизму. Несходные вещи не больше и не лучше друг друга, они в принципе уравниваются своим несходством. „Нет такого естества, которое не заключало бы в себе много вещей в одном и том же роде, непохожих друг на друга, однако при сравнении равно достойных похвал“⁸

КАСТИЛЬОНЕ О ПРЕИМУЩЕСТВЕ ЖИВОПИСИ

Нетрудно разглядеть в ренессансном „разнообразии“ радость освоения плотского мира, упоение его конкретным богатством. Не сразу бросается в глаза некая странность.



9. Поклонение волхвов. 1481-1482

Бальдассаре Кастильоне, замечая, что совершенный придворный должен быть „незаурядно эрудирован“ в гуманистической словесности и знать „многие и разные вещи“ не только на латинском, но и на греческом языке, пишет: „*faràn-pole questi studi copioso*“ (I, 44, с. 74-75). То есть ученые занятия сделают придворного „красноречивым“, буквально же – „изобильным“. Перед нами калька с латинского слова, но из многих синонимов красноречия не случайно отобран этот. Не то чтобы речь индивида должна изобиловать тем-то и тем-то, нет, она должна вообще „изобиловать“. Это не модальное обозначение, оно звучит самодовлеюще-предметно. Или: об одном из персонажей диалога сказано, что он рассуждает „с таким красноречием (изобилием)“ (II, 7, с. 100). „Изобилие“ особенно приравнивалось к качеству речи вообще, но также и к живописи, так что античное риторическое значение явно сдвигалось. Как и у всякого ренессансного автора, „изобилие“ у Кастильоне неразрывно с „разнообразием“, потому что подразумевается и требуется не какой-то количественный преизбыток, „не



10, 11. Поклонение волхвов. Фрагменты

беспорядочное изобилие" (I, 34, с. 59), а богатая артикулированность и мерность целого.

Спустя полвека после Ландино мы встречаем у Кастильоне тот же способ описания, при котором мир, где живет человек, окидывается единым взглядом и сравнивается с картиной живописца. Причем главное достоинство этой божественной картины – изобильное разнообразие. „И поистине, кто не чтит это искусство [живописи], тот очень далек от разумности. Потому что мировое устройство, которое мы видим, с просторным небом, столь блещущим светлыми звездами, и с землей в центре, опоясанной морями, которую разнообразят горы, долины и реки и которую украшают столь разные деревья и прелестные цветы и травы, – можно сказать, является благородной и великой картиной, нарисованной рукой природы и Бога, так что тот, кто может ей подражать, достоин большой хвалы, к этому нельзя прийти без знания многих вещей, как хорошо известно тому, кто этим занимался" (I, 49, с. 82).



Странность состоит в несовпадении предметного и конкретного описания с самим собой. Что, собственно, описывается: конкретные вещи или универсальная возможность конкретизации?

Все подробности ландшафта служат тому, чтобы земля была *variata* и *ornata*. Именно так (заметим попутно) обстоит дело и с пейзажной ведутой в любой ренессансной картине. Обзор с высоты необходим, потому что предмет изображения не частный пейзаж, а природа в целом, понимаемая, впрочем, не как отвлеченное единство, а как живая, пластичная и достоверная *varietà*. В результате ренессансный пейзаж неизбежно превращается в инвентаризацию макрокосма⁹. Это риторический перечень или, точнее, перечисление, потому что тут все дело в движении взгляда, который открывает для себя и упорядочивает множество мелких, внешне разрозненных деталей. Поначалу пейзаж – за спиной протагониста, или в проеме окна, или за символически приоткрытой завесой – может показаться каким-то сплошным пятном. Он рассчитан на долгое и благоговейное разглядывание: вон море вдалеке и корабли на море, вон горы, город или замок, вон ручей, животные, вон это дерево и вон то. Альберти с замечательной

точностью указал на необходимость большой зрительной активности в качестве условия восприятия: „И в том случае, если кто-либо окидывает взглядом и вновь и вновь пристально всматривается во все эти вещи, их изобилие у живописца вызывает большую признательность”¹⁰. Зритель может как бы занять место protagonista, находящихся на одном с ним уровне, часто обменивающихся с ним взглядом, и увидеть пейзажную панораму под тем же ракурсом, с того же расстояния, что и они. Внимание зрителя, овладевая деталями, устанавливая их причудливую перекличку, вычитывая в них одухотворенную всеобщность *varieta*, заново komponует пейзаж, приобщается к „искусному творению” вслед за живописцем, который „подражает” природе не в чем ином, как в этой бесконечной силе порождения.

У Кастильоне спустя две страницы заходит неизбежный ренессансный спор о том, что выше – скульптура или живопись. И вот решающий довод: „Ваятель не может показать ни цвет белокурых волос, ни блеск оружия, ни темную ночь, ни морскую бурю со вспышками молний, ни пожар в городе, ни рождение зари в розовых тонах, с золотыми и пурпурными лучами. Он вообще не может показать небо, море, землю, горы, леса, луга, реки, города и дома. А живописец все это делает”. „Поэтому живопись кажется мне более способной к искусному творению, чем ваяние” (I, 51-52, с. 84-85). То есть живопись способней к подражанию природе в наиважнейшем: она может изобразить (сотворить) что угодно, ей доступно все, и, следовательно, живописец в состоянии подражать не тому или иному в природе (будь то даже человек), а природе в целом, самому ее „изобилию” и „разнообразию”¹¹.

По словам Кастильоне, помимо обладания отдельными достоинствами совершенный придворный должен стремиться к тому, чтобы характеризующее его „целое соответствовало этим частям, было всегда одним и тем же и в каждом проявлении не противоречило себе, но составило бы из всех этих достоинств одно тело, чтобы в любом поступке сказывались и участвовали все добродетели”. „Однако, – продолжает Кастильоне, – добродетели нужно уметь оценить и порой молено ближе познакомиться с одной из них благодаря сравнению и как бы контрасту с другой. Так хорошие живописцы при помощи тени выделяют и показывают освещенность выступающих [частей], и при помощи света углубляют затененность гладких [частей], и сочетают друг с другом разные тона так, чтобы посредством этого различия лучше выявить и один и другой, и располагают фигуры по контрасту, и это способствует выполнению того дела, которое замыслил живописец” (II, 7, с. 100-101).

Поскольку природно-всеобщее состоит именно в „разнообразии”, в способности вещей быть непохожими и особенными, пафос неистощимого перечисления – вспомним, кстати, напор перечней в леонардовском „Трактате о живописи” – наилучшим образом отвечает ренессансной потребности в универсальном. Эта потребность удовлетворяется, следовательно, лишь конкретным, перебирая виды вещей и отдельные вещи и наслаждаясь их различием. Всеобщее теряется в перечнях, как вода в песке. Но, переставая быть всеобщим, не позволяет и отдельному быть „просто” отдельным. Варьета набухает субстанциональным смыслом, который, однако, не лежит по ту сторону природного бытия, не скрывается за индивидуальным и различным, но словно бы и есть само это индивидуальное и различное, только взятое как собственное динамическое основание, как творческая изобретательность природы.

ЗРЕЛИЩЕ МИРА У ДЖАНОЦЦО МАНЕТТИ

Джаноццо Манетти в третьей книге трактата „О достоинстве и превосходстве человека“ (1451-1452) пишет: „И впрямь, представим себе земли, моря, небеса, звезды и различные светила, представим разнообразные перемены (*diversas... varietates*) солнечного и лунного света, все эти их восходы и заходы, весь этот размеренный и неизменный ход в вечности, – представим на мгновение перед своими глазами, дабы обозреть и осмыслить, и тогда обнаружится немного ясней и отчетливей, насколько прекрасна вселенная. Рассмотрим для этого разнообразные красоты (*varia... ornamenta*) названного выше: неиссякаемость холодных родников, прозрачные воды и такие зеленые уборы речных берегов с разнообразными и несходными оттенками, которые в своей, так сказать, зелени отличаются друг от друга. Оглянем пустые бездны пещер, суровые уступы скал, вершины недоступных гор и безмерные просторы полей. А как разнообразны (*varia*) роды животных – и прирученных, и диких? а полет и пение пернатых? а скот на пастбищах? а жизнь лесных тварей? А долины, острова и берега, разнообразно украшенные пашнями и городами? И все это, если мы могли бы увидеть и охватить единым взглядом, душой и глазами, предстало бы перед нами, вот так глядящими и обзирающими, столь удивительным зрелищем, что мы были бы не в силах ни выразить это сполна словами, ни вместить в сознание. Ведь если в древние времена выдающиеся мужи полагали, что достигли чего-то достойного, увидев вход в Понт и теснины, через которые некогда прошел знаменитый корабль аргонавтов, равно как и те, кто созерцал океанский пролив, где стремительная волна отделяет друг от друга Европу и Ливию, – то как же оценить зрелище, когда стала бы доступна внимательному рассмотрению одновременно вся земля, ее расположение, форма, очертания, красота? Но поскольку мы ведь не имеем возможности видеть и обозревать телесными очами все собранное одновременно и в одно, то по крайней мере опишем немного подробнее отдельные, наиболее приметные и достойные вещи и представим их несколько выпуклей, дабы посредством этого нашего развернутого изложения мы сумели бы, во всяком случае, вспомнить и созерцать все это, такое прекрасное, такое благородное и такое поразительное, раз уж мы не можем видеть воочию”¹².

Понимая красоту мира как „разнообразие“ и приступая к восторженным и длинным перечням, Манетти все-таки уверен, что он будет не просто касаться особенных видов растений, животных, человеческих изобретений и т.д., а описывать нечто единое. И действительно, чем больше всяких вещей он старается упомянуть, втиснуть в перечни, тем заметней, что подлинным предметом риторической „амплификации“ Манетти выступают не столько те или иные разнообразные вещи, сколько самое разнообразие, то есть все-таки всеобщее и божественное свойство природы. Конечно, нельзя увидеть сразу все, что ни есть в мире, „увидеть и охватить единым взглядом“ „удивительное зрелище“ макрокосма в целом, природы как таковой, но перечисление должно позволить нам увидеть именно все. Понятие „разнообразия“ соотнесено с единством, законченностью и полнотой универсума, так что, о каких бы конкретных частностях ни шла речь, мы проникаем мысленным взором в целостную суть. Это совсем не



12, 13. Горные пейзажи

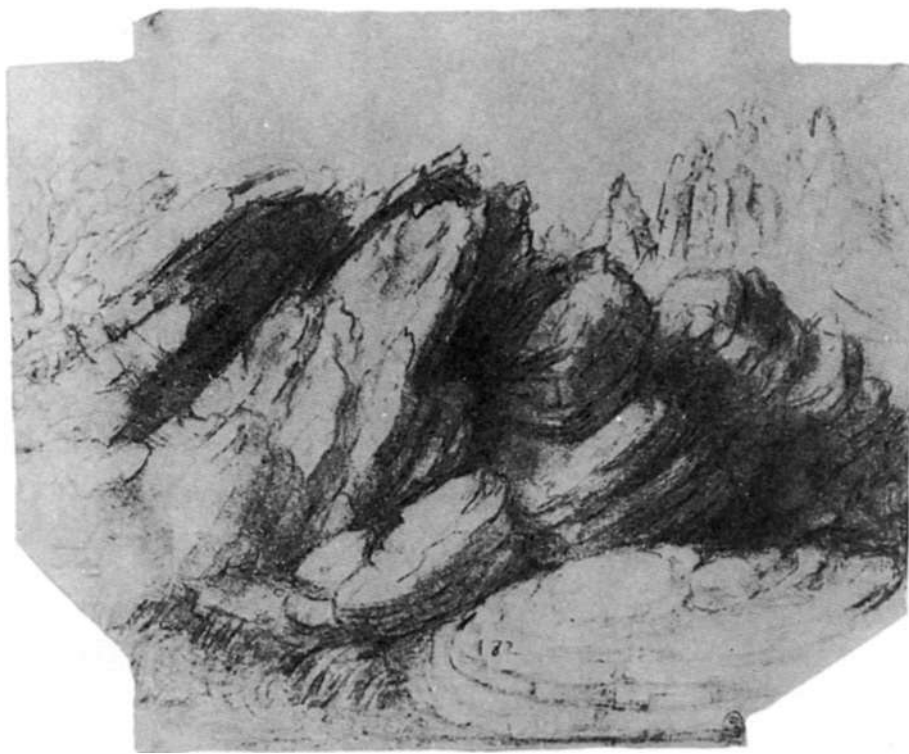
мистический внутренний взор, это даже не то, о чем пишет Цицерон, на цитатах из которого построен весь приведенный выше отрывок, включая пример с проливами, ведущими в Понт Эвксинский и в океан, а также рассуждение о взгляде, охватывающем землю с высоты. У Цицерона в „Тускуланских беседах“ землю обозревает душа после смерти, освобождаясь и вознесшись к небесам, причем острота бестелесного, умственного зрения принципиально противопоставляется зрению телесному¹⁵. Нет, Манетти, используя цicerоновскую топику, опускает тут спиритуалистический оттенок, он любуется земным разнообразием „душой и глазами“, и этот взгляд „телесных очей“ (и, значит, индивидуальный взгляд), устремленный на плотское и конкретное, делается мысленным лишь по необходимости, лишь по чисто физической невозможности ухватить все непосредственно и вместе. А все-таки увидеть нужно и небеса, и землю, и подробности земной жизни – непременно как всеобщее, как „собранное одновременно и в одно“. Спустя несколько страниц Манетти повторяет исходный тезис, явно считая его важным: „Если бы мы были в состоянии это видеть и созерцать и душой и глазами, то никто, внимательно рассмотрев все единым взглядом, как мы сказали выше, никоим образом и никогда не удержался бы от изумления и восторга“ (с. 132). И еще раз: „...мы видим все, что составляет этот вселенский земной круг“, „сам мир и все, что сотворено в мире“ (с. 152).

Следовательно, „разнообразие“ толкуется гуманистом как в принципе обозримое, потому что оно заключено в земной „круг“, то есть словно бы охвачено контуром. В припоминании, в перебирании разного и отдельного мы узнаем высшую гармонию мироздания, когда обводим его взглядом, подобно мореплава-



телю, видящему в проливе сразу два материка. Обводим взглядом, замыкаем *optia in unum*.

Само собой, источник единства и красоты мира – бог, его сотворивший, и, как заметил Леон Баттиста Альберти, „человек рожден, дабы быть угодным Господу, дабы познать истинное первоначало вещей, из которого происходит такое разнообразие, такое несходство, красота и множество живых существ, их форм, размеров, покровов и окраски, и дабы вновь и вновь славить Господа вместе со всей мировой природой при виде такого количества столь разнящихся между собой и столь гармонично созвучных голосов, стихов и напевов...“¹⁴. Замыкание разнообразия в предустановленном круге, соотнесение любых отдельных и несходных вещей с неким высшим смыслом, с гармонической закругленностью и значительностью бытия – это, конечно, средневековая и, шире того, традицио-



14, 15. Наброски различных скальных пород

налистская вообще компонента в рассуждениях Манетти и всякого другого гуманиста, расстаться с ней они не могут, и без ее присутствия структура ренессансного мировосприятия (и, в частности, понятия *varietas*) неминуемо распалась бы.

Но какие любопытные приключения подстерегают эту компоненту!

Ведь всеобщность может быть явлена и описана лишь как всеобщность разнообразия, то есть поскольку бог познается в зримом творении, то и всеобщее становится попросту „всем, что есть в мире“.

И все переворачивается. Всеобщее выступает вот этим, и другим, и третьим, оно подтверждается всюду, где видны различия и спецификации, и говорить о нем – значит не мудрствуя лукаво показывать и называть: „Наши суть земли, наши – пашни, наши – поля, наши – горы, наши – холмы, наши – долины, наши – фиги, наши – персики, наши – вишни, наши – сливы, наши – ореховые деревья, наши – авелланские орехи, наши – апельсиновые деревья, наши – рябины, наши – каштаны, наши – дубы, наши – каменные дубы, наши – ясени, наши – платаны, наши – ели, наши – кипарисы, наши – сосны, наши вообще и все прочие деревья, о многих из которых мы не упоминаем отдельно, как культурные, так и дикорастущие. Наконец, наши и плоды всех растений, видов которых насчитывается так много, что число их кажется почти бесконечным“. И едва переведя дыхание: „Наши – лошади, наши – мулы, наши – ослы, наши – быки, наши – волы, наши – верблюды, наши – собаки, наш – мелкий скот, наш – весь крупный скот, наши – свиньи, наши – овцы, наши – козы, наши – ягнята, наши – козлята, наши – бараны, наши – все и всякие стада“ (с. 134-135).

Тут уместны два замечания. Во-первых, повтор *nostrī, nostrae*, неуклонно сопровождающий каждое имя в перечнях Манетти, чрезвычайно характерен и обязательно должен быть передан при переводе¹⁵. И не только по той простой причине, что прием, могущий показаться навязчивым плеоназмом для слуха современного переводчика, совершенно во вкусе самого Манетти. Риторическая структура к тому же есть структура семантическая. Повтор „наши“ безмерно растягивает и без того нескончаемые перечни, искусно усиливая, так сказать, пафос перечисления. Повтор вводит своего рода паузы, интонационно-логические расстояния между перечисляемыми видами, то есть словно бы ставит каждое имя, каждый вид особняком. Так, Альберти желал видеть в живописной композиции некую расчлененность при изображении „изобилия и разнообразия вещей“, с тем чтобы в „истории“ „старики, юноши, мальчики, женщины, девочки, дети, куры, собачки, птички, лошади, скот, постройки и всякого рода подобные вещи“ были бы „перемешаны“, но – „находясь каждый на своем месте“. Причем Альберти осуждал „тех живописцев, которые, желая казаться обильными (*copiosi*), не оставляют пустого места“¹⁶. У Манетти такие необходимые пустоты в перечнях обеспечиваются как раз монотонным повторением слова „наши“, с эффектом торжественной дискретности, исключаяющей скороговорку, ненавистное Альберти смешение в кучу (*tumulto*). Вместе с тем риторические пустоты не только подчинены именам, но и подчиняют их себе. Отдельно стоящие роды деревьев или животных стянуты этим „наши“ крепче, чем обычным названием: словно вставлены в рамку. Отдельность каждого вида не только подчеркнута сопровождающей его атрибуцией, но и сглажена тем, что атрибуция одинакова. Вся *varietas* присваивается человеком, втягивается в притяжательное местоимение, вся она „наша“, ибо создана господом для „нас“, может быть оце-

нена только „нами“, использована только „нами“, и только человек соизмерим не с отдельными и особыми родами природы, а с их совокупностью и единством, с полнотой „разнообразия“, с *varietas* как таковой.

Во-вторых. Чтобы доказать, как богат и разнообразен принадлежащий человеку *orbis terrarum*, довольно было бы просто сказать, например, что в него входят все растения и все животные. Но Манетти хочется назвать как можно больше из „всего, что есть в мире“. Вот быки, а вот волы. Вот козы, а это уже козлята. „И чтобы не показалось, что мы различаем только домашних животных, сверх того, наши суть зайцы, наши – серны, наши – вепри, наши – олени, наши – лисы, наши – волки, наши – водяные змеи и прочие пресмыкающиеся“ (с. 135). Но почему Манетти поминает „водяных змей“, а не иную живность? Почему вдруг – „авелланские орехи“ или „каменные дубы“? Заметим, что *avellanae, ilices, patrices*, как и, допустим, *carpeoli, arpi* etc., – все это из той лексики, которая в современных латинских словарях сопровождается пометкой „поэт“. Как и, скажем, „неиссякаемость прохладных источников“ (*fontium gelidas perennitates*), „водяная влага“ (*liquores amnium*), „растительные покровы берегов“ (*girarum vestitus*) и пр., и пр. Манетти и его читатели хорошо знали, что имеют дело с реминисценциями из Цицерона и прочей латинской классики. Сугубо риторская оркестровка манеттиевского текста, возможно, дает объяснение некоторым несообразностям, вроде того, что Манетти, будто бы перечисляя разнообразные виды вещей, иногда прибегает к плохо различимым или вовсе не различимым синонимам.

К примеру: „*nostra flumina, nostra fluenta, nostri fluvii, nostri torrentes, nostri lacus, nostra stagna, nostri fontes, nostri rivuli, nostra maria...*“ Или: „*nostra astra, nostra sidera, nostrae stellae, nostrae planetae...*“ (с. 135–136). Перевести это нелегко, потому что сверх „наших рек... наших озер, наших болот, наших ключей, наших ручьев, наших морей“ тут есть еще какие-то „наши воды, наши потоки, наши бурные потоки“; и сверх „наших звезд“ и „наших планет“ еще и „наши светила“, и снова – „наши звезды“. Явно не хватает русских синонимов для перевода. Отдельно *astra* и отдельно *stellae* в доказательство природного разнообразия?! Впору решить, что это мнимое „разнообразие“ и что Манетти просто услаждается словесной забавой. Но нет, если тут и присутствует некий оттенок орнаментальной эрудиции, филологической улыбочивости, достославной ораторской игры, то в отношении существа дела Манетти абсолютно серьезен. Не состоит ли ответ в том, что для Манетти веским онтологическим доказательством *varietas* служит перечисление не только реально-различных вещей (*res*), но и – ничуть не меньше – разнообразных слов (*verba*)?

Если наше предположение, вполне, впрочем, согласующееся с гуманистически-филологической подкладкой разбираемой хвалы „разнообразию“, будет принято, это означало бы, что для Манетти „вещи“ и „слова“, до известной степени, располагаются в одном ряду, что разные роды бытия и разные имена сливаются для него в едином и сильном ощущении прекрасной *varietas*. Природа здесь пропущена сквозь античную словесность. Поэтому различия избыточной природы оказываются непринужденно продолженными в сугубо риторическом и эрудитском „изобилии“, в культурных, человеческих различениях! Человеческих, но не „субъективных“. Возрождение, как показал Э. Кассирер, не было еще знакомо с новоевропейской гносеологической противоположностью объекта-субъекта. Природа с ее разнообразием не стала чем-то внешним по отно-

шению к человеку, человек же не выступал по отношению к природе как наблюдатель; он был ее неотъемлемой частью, средоточием и завершением, а культура (и, разумеется, прежде всего культура слова) – высшим выражением разумно-божественного естества. Но мы опять отклонились в тему, о которой речь пойдет несколько ниже.

Пока же вернемся к упоительным перечням, заводящим Манетти достаточно далеко от панорамы универсума – вплоть до „водяных змей“. „Наши – и все рыбы, виды которых бесчисленны...“. Пуститься в перечисление рыб Манетти не решается, хотя ему, пожалуй, и хотелось бы. Трудно все-таки поверить, что, когда он различает коз и козлят, или быков, мулов и волов, или обычные орехи и лесные авелланские, или воды, струи и потоки, – его пером водит видение всеобщего...

Но это так и есть – и тогда что же это за всеобщее?

На первый план выступает неисчислимость; точнее, *почти* неисчислимость, „почти бесконечность“ различий. Взгляд призван охватить „этот вселенский земной круг“, не упуская из виду именно разнообразия, и невольно завязает во все новых спецификациях. Странная задача! – окинуть одним (вот этим, человеческим) взглядом то, что принципиально понимается и восхваляется как неисчерпаемое на деле множество. Конечно, земля и мироздание замкнуты в круг, поэтому, вообще-то, их разнообразие не бесконечно. Бесконечен лишь бог. Однако отсвет его бесконечности ложится на конечное творение. Идея божественного единства при этом опрокидывается, переходя в грандиозное богатство различений, то есть в нечто себе противоположное. Различения спускаются ко все более дробным видам, восторг конкретизации делает средневековый земной круг „почти бесконечным“ – это повторяющееся у Манетти определение, в сущности, парадоксально. Ибо как согласовать „бесконечность“ с неполнотой, с „почти“?

Ренессансный гуманист вознамеривался передать завершенность Всего через заведомую незавершенность *перечня*. Через совокупность отдельных и особых вещей, тяготеющих к бесконечности посредством прибавления к ним еще и этого, и другого, и вон того, – иначе говоря, через всяческое усиление отдельности и особенности была предпринята попытка утвердить некое всеобщее, совпадающее с *varietas*.

„В конце концов, чтобы не продолжать различение отдельных вещей, поскольку они почти бесконечны, наши – все открытия, наши – все роды разных языков и разнообразных письменностей... наши – все орудия...“ (с. 129–130). А этому предшествовало: „Наши... все дома, все укрепления, все города, все, наконец, строения земного круга... наши – картины, наши – скульптуры, наши суть искусства, наши – науки...“. Взгляд разбегается именно тогда, когда старается сосредоточиться.

Пафос единого и обозримого зрелища макрокосма спорит с пафосом необозримости. Отсюда скрытое логическое напряжение и нередкая неловкость тона. *Varietas* требует перечисления, но ведь все равно всего не перечислить. Так что и не говорить нельзя и говорить нельзя. Он, Манетти, не хочет быть „многословным в делах таких ясных и очевидных“. Но, вопреки этому, он „опишет немало подробней отдельные, наиболее приметные и достойные вещи“; чтобы напомнить и представить красоту мира, потребно развернутое изложение, амплификация. Только ей не сравниться с амплификацией самой природы. „К

чему говорить более?" Уже высказано „более чем достаточно". Не следует „продолжать различение отдельных вещей, ибо они почти бесконечны". Все же, будучи не в силах поставить точку в конце списка, Манетти ставит многоточие: „...все это и подобное этому прочее..." Оговорки о невозможности исчерпывающего перечня, риторические закругления и задержки рассказа лишь призваны подтвердить ощущение, что можно бы и продолжить. Так и в ренессансном живописном пейзаже сталкиваются: панорамность, объединяющий взгляд с высоты – и распадение на подробности.

Немыслимо обозреть все разнообразные вещи, зато можно рассмотреть самое „разнообразие". Оно – обозримо-необозримое. Оно не всеобщность, выраженная в вещи, и не вот эта вещь как таковая, а отличие ее от иной вещи, которое их не только разделяет, но и божественно связует. Поскольку взгляд ни на чем не в состоянии задержаться и ничего не в состоянии исчерпать, возникает впечатление, что главное – в пьянящей возможности движения от одного к другому. И действительно, Манетти восхищается не столько тем или другим, сколько переходом от того к другому и от другого к третьему, то есть промежутками между вещами, выразительной пустотой (эллипсисом).

Совсем не случайно сорок лет спустя этим же будет восхищаться Пико делла Мирандола уже как достоинством человека: человек не занимает никакого определенного места во вселенной, не имеет никакого определенного облика, сам по себе он ничто, пропуск, эллипсис, но как раз благодаря этому и может занять любое место, обрести любой облик, стать по собственной воле чем угодно. Особенность человека, по Пико делла Мирандоле, не в сращенности с чем-либо особенным, не в совпадении с чем-либо отдельным, а в универсальной способности к овладению всем особенным, к превращению во все отдельное, в неиссякаемой возможности различений, в индивидуации как торжестве всеобщности или, лучше, во всеобщности как торжестве индивидуации. Не значит ли все это, что человек у Пико есть исток и высшее воплощение „разнообразия"?¹⁷

Кажется, так. Можно бы сказать, что скрытая структура понятия *varietas* подготавливает зрелые антропологические выводы Пико. Собственно, уже у Манетти „разнообразие мира", обсуждаемое в связи с темой „превосходства и достоинства человека", существует исключительно в отношении к человеческой способности повелевать, пользоваться и любоваться этим „разнообразием", для того господом-богом и созданным (с. 136 и др.). Поэтому описание макрокосма становится внутренним определением человека. Человек, „словно некий смертный бог", рожден для действия и познания, как лошадь – для бега и бык – для пахоты. Его предназначение состоит в том, чтобы познать и полюбить бога „через сотворенное и зримое". Так как человек рассматривается в качестве божественного посредника в космосе, так как именно в человеке совершается переход от творца к бытию, включая даже небеса и ангелов, короче, поскольку в убывающей иерархии творения человек предшествует остальному миру, то он своим разумением и действием не просто включается, а некоторым образом создает мировое разнообразие и мировой порядок. В этой универсальности и заключается человеческая функция и долг.

Ведь любое иное особенное в предустановленном мире не изменяется, не отличается, исходит не от своего „лица", но нуждается в другом, в третьем и т.д., нуждается в конечном счете во Всем, чтобы занять определенное место и



16. Мадонна в скалах. 1503–1506



17. Мадонна с младенцем, Св. Анной и Иоанном Крестителем. 1498

достичь полноты своей особенности. Тем самым отдельная, особая вещь для Возрождения лишь постольку особая, поскольку она часть перекрывающего ее природного „разнообразия“; в качестве же части она противоречит своей особенности. Она, как видим, непременно должна быть вставлена в некий перечень, в общий ряд, вместо того чтобы выходить из ряда вон. Противоречие ренессансной *varietà*, конечно, отражает ее связь со средневековой моделью мира. Выход, однако, намечался через новую трактовку места человека в макрокосме. Именно человек – такое особенное, которое является собственным внутренним основанием, то есть не готовым результатом „разнообразия“, а его источником. Поэтому в человеке отдельное и особенное разрасталось до всеобщего.

Необычное тождество в культуре Возрождения особенного и всеобщего сильно меняет смысл обеих категорий в направлении, незнакомом и Средневековью и Новому времени. Однако смысловые сдвиги не симметричны ввиду по



18. Мадонна с младенцем, Св. Анной и агнцем. 1510

крайней мере двух обстоятельств. Во-первых, позади лежала эпоха господства всеобщего и растворения в нем индивидуального, поэтому ренессансная попытка установления их равновесия и гармонии давала в этой историко-культурной ситуации содержательный перевес тому из принципов, который остро переживался как непривычный и освобождающий, хотя бы и оставаясь формально-вторичным. Во-вторых, всеобщее по своему логическому объему и статусу таково, что не выносит малейшего умаления, в то время как индивидуальное может не претерпеть урона, даже совпад с надындивидуальными значениями и санкциями.

Но как же чуден для нас такой „надындивидуальный индивид“, как труден, например, для понимания ренессансный портрет! куда трудней, в сущности, чем иконописный лик. По средневековому представлению, всеобщее находилось за отдельным и над ним, делая его отдельность иллюзорной, его особость

приобщаемой и сводимой к всеобщему; по новоевропейскому представлению, всеобщее – скажем, научный закон – отвлекается от особенных казусов как нечто инвариантное или выражается в них (скажем, типическое в характерно-индивидуальном); так или иначе, универсальное и особенное мыслились и мыслятся антитетически. В индивидуальном мы привыкли ценить его индивидуальность – а что же еще? – его вызов универсальному.

Между тем суть ренессансного портрета составляет парадоксальная универсальность индивидуального.

Вообще величайшая странность художественных образов Высокого Возрождения – и культуры в целом – заключена не в символической двуплановости идеального и зримого, а в том, что мы не в состоянии как-то дифференцировать эти два плана. Ренессансный живописец сакрализует природное, зримое бытие, ничуть не отводя зрителя по ту его сторону, к незримому. Уже поняв, что изображения моны Лизы, дамы с горностаем, Федерико да Монтефельтро и даже, скажем, папы Льва X (у Рафаэля) не могут быть оценены по критериям реалистической характерности, психологизма и т. п., уже почувствовав их прикосновенность к какому-то высшему, космическому смыслу („божественность человека“, „чудо природы“ и т. д.), зритель все-таки остается смутно поражен тем, что высший смысл не накладывается извне на индивида, не „выражается в нем“, а выражается им как таковым, словно бы совпадая с ним в объеме. Поэтому совершенно немислимо как-то отделить конкретного индивида с его, казалось бы, характерными и порой некрасивыми чертами от мирового порядка и красоты. Сверхиндивидуальный, божественный план всегда представлен ренессансным художником как собственное основание конкретного индивида, который, покойно и величаво совпадая с собой, но совпадая и со всем универсумом, делается, как и *varietas*, обозримо-необозримым, неуловимым, „загадочным“. И не только в портрете. Таков результат обожествления, гипертрофии всего индивидуально-предметного. Ренессансное пластическое изображение поэтому всегда, так сказать, не в фокусе, всегда принципиально-загадочное.

„ПРИРОДА“ И „ИСКУССТВО“

Манетти пишет: „Природные различия (*diversitates*) оказываются такими и столькими, что божественное провидение ... выглядит эпикурейским, раз оно захотело создать и уготовить людям все эти разнообразные и исполненные приятности роды живых существ и неодушевленных вещей; ведь оно произвело в изобилии и расселило вдоволь на земле, в воде и в воздухе, ради вящей пользы человеческой, многие и разнообразные виды различных животных. Оно сделало бы то же самое и в эфире, если бы позволила всепожирающая природа этого элемента“ (с. 136).

Тут замечательна не только мировая экспансия „разнообразия“, готового покорить даже огненный эфир; любопытней всего то, что конечное (хотя и с вектором в бесконечность, „почти бесконечное“) „разнообразие“ заставляет Манетти предположить у сотворившего его божества „эпикуреизм“, то есть нечто человеческое. Созданное на потребу человека и говорящее только его уму и

чувствам, разнообразие само по себе есть знак сугубо человеческой полноты и артикулированности мира. Всякое вообще различие, следовательно, человечно.

Но ведь речь идет о природном изобилии, о „разнообразии“, преднаходимом нами в мироздании? Причем, с точки зрения гуманистической антропологии, индивидуальные различия между людьми тоже восходят к различиям природных „семян“. Натуралистичны, как известно, гуманистические этика и психология¹⁸. Натуралистично и понимание исторических перемен, того в истории, что Макьявелли обозначал как „разнообразие обстоятельств“ (*la varietà degli accidenti*)¹⁹. Поэтому с не меньшим успехом, казалось бы, можно утверждать, что всякое вообще различие для Возрождения природно. Понятие *varietas* обосновывается Леоном Альберти в связи с необходимостью для живописца подражать природе. Сама возможность несходного и особенного являлась ренессансному уму неразрывно соединенной со стереотипными фразами о разнообразии животных или деревьев, о голосах птиц и красочном многоцветье.

Все дело в том, что для понимания гуманистического отношения между миром природы и миром культуры, между „естественным“ и „искусственным“, мы должны начисто отрешиться от их привычного для нас противопоставления. Разумеется, Манетти умеет отличить нетронутую природу от природы, культивированной людьми, но отнюдь не эта оппозиция для гуманиста самая глубокая и решающая. „Мир и его красота, изначально созданные и предназначенные всемогущим господом для пользования людей, а затем принятые ими с благодарностью, были доведены ими до гораздо большего благородства и большей красоты и куда более отделаны“. „Ведь люди в качестве хозяев всего и возделывателей земли своими разнообразными и различными трудами возделали ее удивительным образом и придали посредством пашен и городов разнообразие долинам, островам и побережьям“ (с. 131–132). Получается, что божественное творение как бы происходит в два этапа: после могучего, но еще грубоватого наброска творец-художник передает земной круг в руки людей, доводящих его до утонченного совершенства²⁰. Но оба этапа осуществляются на одной и той же принципиальной основе. Природа, это „первозданное и неотесанное творение“, „доделывается“ людьми. Ей тем не менее уже отчетливо присуще все то, что характерно для человеческой культуры: та же формирующая ее разумная воля, та же предназначение к человеческому пользованию (*ad usus hominum*), та же красота упорядоченности (*ornamenta*). И то же „разнообразие“, изобилие которого есть лучшее доказательство „внутреннего искусства природы“ (если воспользоваться формулой Фичино).

Вопреки ясным утверждениям о „неотесанности“ первозданной природы и о доведении ее людьми до „гораздо большего благородства“ человеческое искусство лишь подражает „великой картине, нарисованной рукой природы и Бога“. Ренессансный ум не находил в этом несообразности. Манетти согласился бы с Кастильоне, а Кастильоне не думал опровергать мысль Манетти. То и другое – античные общие места. Искусство учится у природы и улучшает природу; следовательно, природа выше искусства, но и искусство выше природы...

„Природа“ и „искусство“ легко менялись местами. Ведь если Возрождение на каждом шагу апеллировало к естеству и восхваляло его, то вовсе не за естественность, а за искусность! Зато в человеческом искусстве усматривали высшее естество. Поскольку нет ничего природней „разнообразия“, то и „возделывание земли“ (*cultura della terra*), умножая в мире разнообразие, тем самым усиливает,

шлифует, „доделывает" природность природы. С другой стороны, что же такое природа в целом, в том числе необработанная, как не „природная живопись" (*naturale pittura*)? Все удивительно запутывается²¹.

Объяснение лишь в первом приближении состоит в том, что гуманистическое сознание было склонно всячески сблизать и почти отождествлять природу и культуру²². При более внимательном рассмотрении замкнутость логического круга оказывается мнимой.

Дело в том, что когда Ландино или Манетти обозревают с мысленной высокой точки „разнообразие" природы, то, видят ли они „животных прирученных и повинующихся власти человека" или „животных диких и свирепых", „моря и горы или пашни и города", в любом случае взгляду открывается человеческий мир. Этот мир весь – „наш", от пресмыкающихся до ангелов и звезд. Для рода человеческого макрокосм то же самое, что дом для отдельного человека и город для отдельного народа²³. В качестве *domicilium* он обжит и принадлежит, собственно, культуре. Человек в нем не просто обитает, а трудится, украшает, возделывает, хозяйничает. В мире не остается места для „природы" как чего-то внешнего человеку и суверенного, чего-то стихийного и противостоящего „искусству". В той мере, в какой приходится вспоминать о существовании „дикой" природы, она так или иначе легко встраивается в конструкцию „царства человека" – в качестве расчетливо сработанного божьим промыслом, в виде еще не отшлифованного, не довершенного творения, „разнообразия", или „естественной живописи", или, наконец, волнующей тайны, полной скрытых разумных оснований, взывающей к эзотерическому мастерству „натуральной магии" (например, в „Грозе" и „Трех философах" Джорджоне). Словом, неухоженное и дикое – для Ренессанса часть культивированного мира (подобно фантастическим нагромождениям источенных водой и ветром горных обломков в Леонардовой „Мадонне среди скал"). Но никак не наоборот.

Идея культивации природы (и, соответственно, культивации ее „разнообразия") была доведена до предела в жанре идиллической пасторали. Никакой другой жанр не был настолько к этому пригоден. Внешний смысл ренессансной пасторали, как и античной, состоял в ностальгии по естественному существованию в первобытной сельской простоте; по существу же природа составляла здесь целиком сконструированный, идеальный мир, то есть служила знаком культуры. Эта тенденция жанра впервые ясно проступила уже в „Буколиках" Вергилия, но лишь в ренессансной пасторали обрела неслыханную чистоту и законченность. Известно, что Возрождение сумело по-настоящему вернуть к жизни далеко не все античные литературные жанры, а только те, которые были по структурным возможностям созвучны собственным устремлениям ренессансной культуры и допускали дальнейшую переработку в нужном направлении.

ВАРЬЕТА В ПАСТОРАЛЬНОМ МИРЕ „АРКАДИИ"

Первая глава („первая проза") „Аркадии" Саллюстия начинается с описания альпийских лугов на склонах горы Партений, которые „круглый год изобиловали бы сочной и очень зеленой травой, если бы там не паслись охочие до нее и нена сытные овечки". Речь идет об „очаровательном, не слишком обширном плато,

поскольку оно ограничено рельефом местности". Отчетливый акцент в первой же фразе на ограниченности пространства – конечно, перекликается с последней фразой „Вступления" о преимуществах „небольшого, но хорошо возделанного участка земли". Таким образом, мы сразу подготовлены автором к тому, что „non molto spazioso" – уютная отграниченность и обозримость – прочно сочетается с „ben coltivato".

И впрямь. „Там растут, если не ошибаюсь, двенадцать-пятнадцать деревьев такой необычайной и чрезвычайной красоты, что тот, кто их увидел бы, решил бы, что мастерица-природа с величайшим наслаждением постаралась над их созданием и размещением. Эти деревья, отстоя несколько друг от друга и располагаясь в безыскусном порядке, своей редкостью безмерно облагораживают естественную красоту местности. Здесь видна стройнейшая, без единого изгиба сосна, рожденная выдерживать натиск моря, и могучий дуб, с развесистыми ветвями, и высокий ясень, и ласкающий взоры платан, который отбрасывает тень, покрывающую немалую часть красивого и изобильного луга. И там же растет дерево с короткими листьями, которым обычно венчался Геркулес и в стволы которого были обращены несчастные дочери Климены. С одной стороны выделяются узловатый каштан, густолиственный самшит и великолепная пиния с острыми иглами и твердыми шишками; с другой – тенистый бук, крепкая липа и хрупкий тамариск вместе с восточной пальмой, сладостной и почетной наградой победителей. Но меж всех, в середине, у прозрачного источника, к небу возносится прямой кипарис, поистине подобный высоким шпильам; в него не зарно было бы обратиться не только Кипарису, но и, можно сказать, самому Аполлону"²⁴.

Саннадзаро дважды подчеркивает исключительность этой рощи и ее „редкость". О ней сказано как-то странно: что она „облагораживает естественную красоту местности" – словно саму рощу не следует вполне отождествлять с естественной красотой местности. Дальше автор бросит, мимоходом резюмируя свое описание: „В этом, так созданном месте..." (буквально „так сделанном", *così fatto*). Роща, в которой укрываются от зноя пастухи Аркадии, именно „сделана", добавлена к природе для вящего совершенства и, собственно, принадлежит искусству. У того, кто ею любителю, неизбежно возникает мысль об обдуманных усилиях, донельзя успешных и потому доставивших творческое удовлетворение. Саннадзаро употребляет такие выражения, как *la maestra natura, studiata, formarli*. Действие, выраженное глаголом *formare*, я попытался перевести двумя словами, потому что оно явно относится и к тому, как хорошо каждое дерево в отдельности, и к их мастерской компоновке.

Тем не менее эта роща, воплощающая культуру, создана природой! Саннадзаро, вроде бы вопреки акценту на „мастерстве", говорит о „безыскусном порядке". Тут в двух словах заключен ренессансный идеал и сразу видна его трудность. Означает ли это „порядок", производящий впечатление полнейшей спонтанности, непринужденности, ненарочитости, или подлинную естественность, лишь кажущуюся старательно упорядоченной? Наш вопрос повисает в воздухе, оказывается бестактным, поскольку обращен к способу мировосприятия, который упорно не желает допускать возможность такого противопоставления. В „десятой прозе" Саннадзаро рассказывает о молодой посадке вокруг могилы прорицательницы Массилии. Усыпальница представляет собой пирамиду, служащую продолжением невысокого холма; острие пирамиды „устремлено к

небу, в форме прямого и плотного кипариса". Если раньше кипарис сравнивался с выверенной по нивелиру прямизной архитектурных шпилей, то теперь архитектура сравнивается с кипарисом. Площадка около могилы тщательно выровнена, и кусты роз и жасмина „с удивительнейшим искусством" „разотканы" пышными купами мирта и розмарина. Им навстречу словно бы плывет корабль, сделанный из одних ивовых прутьев и веток живого плюща, причем „так естественно, что можно бы сказать: „Он бороздит спокойное море" (с. 87). Автор восторгается искусством и, что то же самое, естественностью искусства, когда изображает растения, высаженные пастухами, но теми же достоинствами он еще сильнее восторгался в начале романа, описывая аркадийскую рощу, к созданию которой непричастна рука человека.

Каждое дерево в ней отличается от других, о каждом дереве сказано только ему принадлежащее, особое слово, каждое по-своему великолепно, с некоторыми связаны мифологические и ученые реминисценции, но все вместе они образуют панораму прекрасной *варьета*. Это понятие здесь не упомянуто, но всякому ренессансному читателю и без того должно было быть совершенно ясно, что роща воплощает разнообразное изобилие, которое тогда так ценили и в котором находили высшую творческую мудрость природы. В этом смысле саннадзаровская роща есть выразительный аналог макрокосма. Она замещает природу в целом. Эпитетами *strano*, *eccessivo*, *gato* в гуманистической топике было принято характеризовать достославных индивидов, их качества и заслуги, но также самое *varietà* как принцип индивидуации. Пожалуй, во всей ренессансной литературе нет более наглядно вылепленного образа природного „разнообразия", чем роща Аркадии. Пастухи в ней, можно сказать, отдыхают прямо-таки под сенью *varietà*.

В описании рощи каждый штрих ритуален и многосмыслен. Деревья растут не беспорядочной чащей, не чересчур вплотную и не слишком вразброс, а несколько поодаль друг от друга, так что хоровая гармония целого оставляет простор для особенного, дает свободу особенному и позволяет хорошенько рассмотреть его. (Снова уместно напомнить об артикулированности и упорядоченности „изобилия", на которых настаивал Альберти.) „Эти деревья не настолько неучтивы, чтобы вовсе преградить своей тенью доступ солнечным лучам в усладительную рощицу; они пропускают их с разных сторон столь благодатно, что мало какая трава не идет в неудержимый рост; в любое время года там можно найти приятное убежище, но особенно хорошо в роще цветущей Весной. В этом, так созданном, месте имеют обыкновение сходиться пастухи со своими стадами, спускаясь с соседних гор"; тут они состязаются в силе и ловкости или в игре на свирели, в пении, „и каждый стремится развлечься на разный манер, и получается чудесный праздник" (с. 6) „Двенадцать-пятнадцать деревьев" – это вместе с тем уютно-обозримый мир культурного *otium'a*. Роща пронизана светом, разомкнута, открыта вовне и вместе с тем строго завершена и центрирована. С одной стороны стоят каштан, самшит и пиния, с другой – бук, липа, тамариск и пальма; в самом центре – источник, и кипарис как бы прочерчивает вертикальную ось композиции. Роща выстроена так, как строились ренессансные картины²⁵.

В романе, между прочим, то и дело описываются некие живописные произведения, которые можно видеть, например, в пастушеских храмах Аркадии и на которых изображена та же Аркадия. Тема и пафос саннадзаровской идиллии



19. Вакх. 1511–1515

как бы удваиваются. Над порталом сельского храма нарисованы „красивейшие леса и холмы, изобилующие густолиственными деревьями и тысячами разнообразных цветов (di mille varietà di fiori); меж них видны многочисленные стада, пасущиеся и разбретающиеся по зеленым лугам под охраной примерно десятка собак; их следы очень натурально выделяются на пыльной дороге“, и т. д. и т. п. Тут же можно рассмотреть различные занятия пастухов, а также обнаженных нимф, преследуемых сатирами: чередуются забавные и трогательные, чувственные и поучительные сцены. По бокам фрески – „белокурый Аполлон“, пасущий скот Адмета, Меркурий, обманывающий бдительного Аргуса, суд Париса (с. 18–20). Получается как бы эффект поставленных напротив и отражающихся друг в друге зеркал: внутри романа в аркадийскую природу вставлено искусство, а в нем опять видна аркадийская природа, и т. д. В итоге переворачивание двух понятий заходит так далеко, что трудно отличить описание „природы“ от описа-

ния „искусства"²⁶. Достаточно одной только первой главы, чтобы понять, почему роман Саннадзаро об *inculto paese*, „невозделанном, диком крае", подвергался таким насмешкам со времен романтиков. Тут все вдвойне искусственно именно потому, что искусственность рощи истолковывается как свидетельство высшей и подлинной природности.

Искусственность рощи состоит прежде всего в доведенном до предела „разнообразии", при котором в ней нет двух деревьев одного вида. Деревья сопоставляются и выделяются по контрасту. Деревья, как и пастухи, словно участвуют „в различных испытаниях" – „разные манеры" консонируют в „чудесном празднике". Деревья охарактеризованы, подобно людям. В „Аркадии" не сыскать индивидуализированных персонажей, автор этого и не добивается, все пастухи, включая Синчеро, на одно лицо; зато принцип варьирования, переливов, некоего „почти бесконечного" перечня пронизывает весь роман, организует его предметное содержание и стилистику.

Допустим, сказано, что пастухи скрашивали долгий путь „какой-нибудь новой песней" – и немедленно разворачивается цепочка параллельных деэпричастных оборотов: „кто подбадривая [песней] собак, кто сзывая овец, кое-кто жалуясь на свою пастушку, иной же – грубовато похваляясь своей..." и т.д. Как перечень построено и упоминавшееся описание храмовой фрески: „Среди пастухов иные доили, иные стригли шерсть, другие распевали" (с. 18); нимфы показаны в разных позах и в разном настроении; с той же неторопливой интонацией перечислены записи „древних законов и наставлений в пастушеской жизни" на двух больших буквых досках, висящих у алтаря Пана: приметы календаря, хозяйственные предписания, ветеринарные советы (с. 80). Еще странней идущий вслед, в этой же „десятой прозе", список мифологических имен и эпизодов, вереница „необычных и самых разнообразных фигур вызываемых Богов", а также набор магических процедур. В „Одиннадцатой прозе" похвала Неаполю выдержана в стиле типичной варьета и напоминает перечень различных человеческих достижений у Манетти: „...приятнейшие бани, удивительные и большие здания, приятные озера, очаровательные и прекрасные островки, огнедышащие горы..." и т.д. „А что мне сказать об играх, о празднествах, о частых турнирах, о стольких искусствах, стольких науках, стольких похвальных занятиях" и пр. (с. 95–96). Даже энергичный и точный рассказ о ловле птиц переходит в любование особыми и разнообразными повадками каждого вида: „А что я скажу вам об осторожном журавле?.. А о белом лебеде?.. А ты, бедная, неудачливая куропатка... Кто бы подумал, что умный гусь... Это же скажу вам о фазанах, горлицах, голубях, водяных утках и о других птицах..." (с. 57).

„О волки, о медведи и все звери, скрывающиеся в страшных пещерах, я оставляю вас, прощайте. Вы уже больше не увидите вашего волопаса, распевającego по городам и лесам. Прощайте, берега; прощайте, зеленые склоны и реки; живите без меня долго и, с ропотом сбега по каменистым ломам к далекому морю, вспоминайте всегда вашего Карино, который пас своих коров, который венчал здесь своих быков, который услаждал стада во время водопоя игрой на дудочке" (с. 61). Варьета дает себя знать не только в обращениях, но и в трех грамматически избыточных придаточных предложениях, одинаково относящихся к „вашему Карино" и начинающихся с *il quale*, что акцентирует и расчлененность и рядоположенность смысловых отрезков. Синтаксису „Аркадии" во-



20. Роспись потолка в Кастелло Сфорческо. 1498



21, 22. Ботанические рисунки

обще особенно свойственны сложносочиненные отношения, нанизывание на одну повторяющуюся конструкцию разных слов и фраз, их независимость и параллелизм, словно переборы клапанов флейты. И предложение и период тяготеют к тому, чтобы быть распростертыми горизонтально, и даже весь роман, в котором нет сюжета и почти не ощутимо какое-то идейное нарастание или развитие, плавно разливается по горизонтальной плоскости. На уровне композиции тоже торжествует идея перечисления разных картин беззаботного и меланхолического аркадийского существования.

Статичность саннадзаровской риторики доходит до симметричных инверсий целой фразы, возвращающих движение к исходной точке: „...Музы тебе даруют песни, песни тебе даруют Музы...” Или: „Вы, аркадийцы, воспоете в своих горах мою смерть. Аркадийцы, единственно опытные в песнопении, вы мою смерть в своих горах воспоете” (с. 36, 59). Можно предположить, что если современникам Саннадзаро „статика” не мешала наслаждаться, то это объясняется совершенно иным, чем в позднейшие времена, восприятием подобных вещей; что тогда находили в ритме описаний, в предметном и словесном чередовании какую-то неизвестную нам напряженность и значительность и что именно варьета была мировоззренческой и эстетической категорией, это объясняющей.

Достаточно Саннадзаро что-либо назвать, как это словно побуждает его назвать и другой предмет, а рядом упомянуть и третий, и четвертый²⁷. Саннадзаро положительно не способен остановиться там, где есть малейший повод что-то



перечислить, и эта привычка кажется поразительной в тех случаях, когда деликатность кладбищенской темы делает ботаническую обстоятельность особенно неуместной: „И не преминешь принести на плече излюбленную мотыгу и посадишь (на могиле. – Л. Б.) кошачью мяту, аспарагус, укроп и прекрасный арбуз“ (Ecl. VIII, с. 66). Даже если несчастный Синчero задумывает „скончать свои грустные дни“, он начинает с того, что „долго рассматривает разные и необычные способы умереть... или посредством петли, или посредством яда, или же посредством острого меча...“. Он думает о том, что „рожден под несчастливым знаком кометы, землетрясения, чумы, кровавых сражений...“ (с. 49). Сразу видно, что этот „образованнейший юноша“ (*coltissimo giovane*) не забывает о „разнообразии“ даже на краю могилы.

Мы могли бы не придать никакого значения подобным пассажам или просто усмотреть в них забавное многословие, но в контексте мировоззренческой категории *varietà* каждая такая деталь выглядит не случайной и не поверхностной. „Я не нахожу посреди печалей иного прибежища, чем посидеть в одиночестве у подножия клена, бука, ели или же пробкового дуба“. Ну разве не показательна эта очаровательная деловитость, в которую вдруг впадают саннадзаровские персонажи, отдавая дань потребности в перечислении разных вещей, почти машинально погружаясь в *varietà* посреди любой, самой меланхолической ситуации. „О нежная весна, о первые цветы, о дуновения ветра, о деревца, о свежие травы, о благословенные пляжи, о холмы, о горы, о доли, о реки, о ключи, о зеленые

берега, пальмы, лавры и оливы, плющ и мирт; о славные духи лесов, о Эхо, о мрачные пещеры, о светлые соки растений, о Нимфы, опоясанные колчанами, о сельские Паны, о Сатиры и Сильваны, о Фавны и Дриады, Наяды и Амадриады, о полубогини, Ореады и Напеи, – теперь вы одиноки". Тридцать одно наименованное, весь природно-мифологический реквизит Аркадии нагружен на изнемогающее под этим пышным изобилием сказуемое!

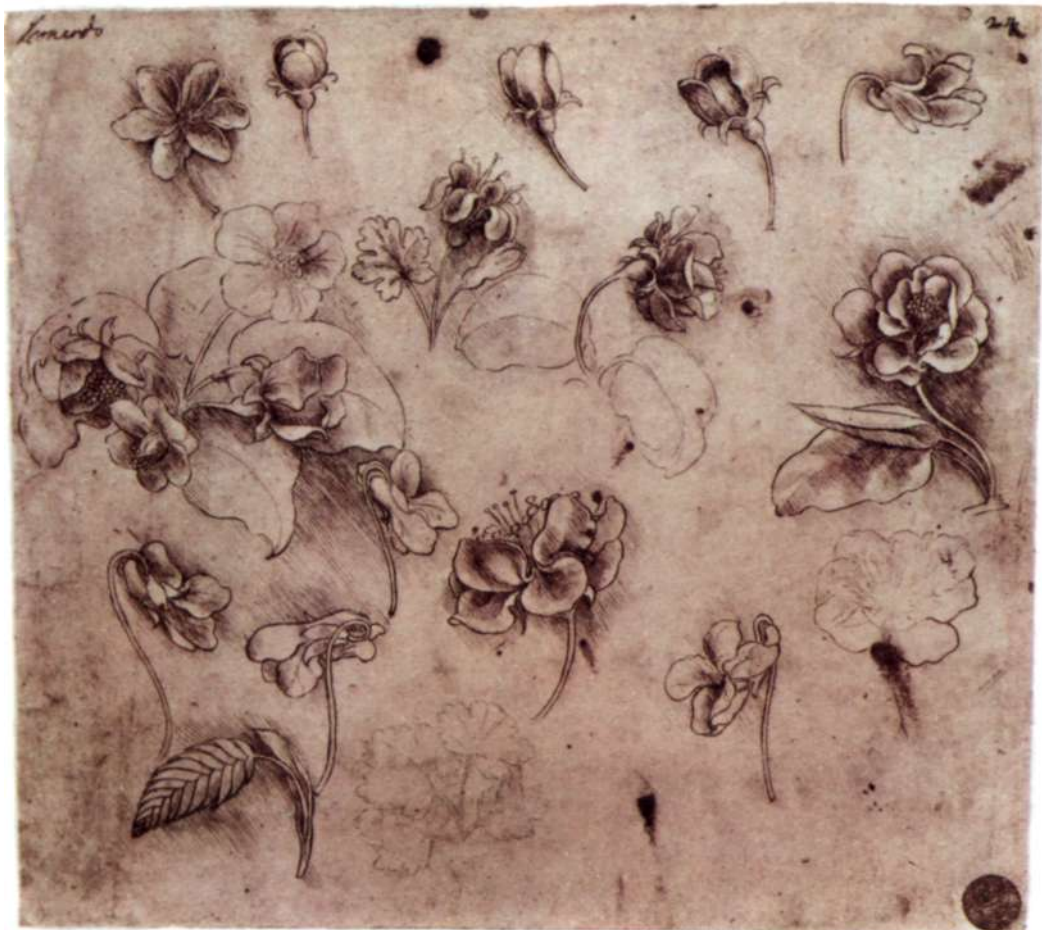
Изголодавшиеся овцы разбредаются по отрогам горы: „...одна – объедая листья ежевики, другая – побеги молодого дерева, только-только нежно потянувшегося из земли; иная овца вставала на задние ноги, чтобы ухватить ветку ивы, другая общипывала нежные верхушки молодых дубков; многие пили из прозрачных источников и радовались, видя в них свое отражение; так что, если бы кто-либо их увидел издалека, он легко мог бы вообразить, что они развешаны по обнаженным склонам. И в то время, как мы молча и внимательно любовались помянутыми вещами..." и т.д. (с. 34). Тут ясно указан взгляд наблюдателя, с высокой точки охватывающий богатое подробностями зрелище, – тот же взгляд, которым Манетти хотел сразу окинуть весь мир, тот же взгляд, ракурс, расстояние, что и при созерцании ренессансного живописного пейзажа.

Жадный интерес к разному и своеобразному, обозначенный здесь с такой наглядностью, наиболее непосредственно выражается в пасторали посредством двух часто повторяющихся клише: это певческие соревнования пастухов и плетение цветочных венков (или просто картина разноцветья). Когда описываются соревнования, автор всегда подчеркивает, что каждый из исполнителей был по своему хорош и оба в равной мере заслуживали одобрения и награды; таковы, например, Логист и Эльпино, „оба с белокурыми волосами, цвета более густого, чем у спелой лаванды, оба родом из Аркадии, оба искусные в певческом зачине и ответе". (Формула заимствована из седьмой эклоги Вергилия.) Оба готовы биться об заклад, но Сельваджо, избранный судьей, заявляет: „...будет достаточно похвалы для победителя и стыда для побежденного". Приводятся их песни. Следующая затем глава начинается с восторгов по поводу солнечного заката, который „окрасил облака на всем западе тысячью разнообразных оттенков – то фиолетовых, то лазурных, порой кровавых, а то и желтых с черным или же таких сверкающих, благодаря отражению лучей, что, казалось, отливали чистейшим золотом"²⁸. Этот образ „разнообразия" введен не случайно: он подготавливает читателя к оценке песен Логиста и Эльпино: выясняется, что „все выслушали их в удивительной тишине, пришли в величайшее восхищение, и каждый одобрил их в равной мере, и особенно Сельваджо, который, будучи не в состоянии выделить ту из песен, которая больше заслуживала победы, вынес решение, что обе заслуживают высшей хвалы; и все единодушно согласились с этим приговором" (с. 32). В другом случае речь идет о соревновании двух пастухов в борьбе – и опять-таки „победа была поровну за обоими" и им были присуждены „равные награды". Даже если предпочтение отдается песенной импровизации Уранио, то изобретательность его соперника Монтано тоже вызывает „необыкновенное одобрение" (с. 17).

Это почти неизменное равенство, конечно, заимствовано из „Буколик", но здесь оно оказывается возможным, потому что каждый пастух сочиняет на свой лад и каждый хорош по-особому. Иерархическая оценка, как мы уже имели случай заметить, обесмысливается благодаря *varietà*. На первый план выдвигаются индивидуальные различия. Пастух Урсацкьо, уступив в метании, тут же по-



23. Архангел Гавриил с лилией на фоне пейзажа



24, 25. Ботанические рисунки

беждает в следующем виде состязаний и, „воспрянув духом", говорит: „Не могут все люди уметь все: если я и проиграл в одном, то довольно с меня чести, восстановленной в другом". И Эргаст, смеясь, подтверждает, что „это было хорошо сказано" (с. 101).

Не только пастухи поют несходно, хотя и одинаково хорошо, но даже одно и то же исполнение каждый слушатель воспринимает и восторгается им по-своему. Этого у Вергилия не было. „Каждому необыкновенно понравилось пение Галичо, но притом в разных отношениях (*ma per diverse maniere*). Одни хвалили юношеский голос, полный неocenимой гармонии; другие – мягчайший и нежный способ исполнения, который способен обольстить даже самую нечувствительную душу; многие одобряли изящные рифмы, непривычные для неотесанных пастухов; были и такие, у которых наибольшее восхищение вызвали его остроумие и проникательная рассудительность..."; наконец, самого Синчero более всего занимало, какой из присутствовавших прекрасных пастушек была посвящена эта песня (с. 25).



Вот так и „прекрасные птицы распевают, может быть, на сто ладов“; так хочется разглядеть, „может быть, двадцать разнообразных цветовых тонов“ в рассыпанном букете (с. 26). Пока пастухи придумывают новые песни, веселые пастушки плетут венки, которые прежде всего различаются подбором растений и колористических сочетаний: у одних гирлянды из желтых цветов, переложенных красными; другие смешивают белые лилии с пурпурными и в центре букета помещают зеленые листья апельсинового дерева; одна пастушка украшает себя розами, как звездами, другая - поражает белизной жасмина. Кроме того, пастушки еще и „разнообразием поз и поступи безмерно увеличивали природную красоту“ (с. 26). И венки эти они „возлагали на белокурые волосы тысячью необычных способов, и каждая старалась посредством мастерского искусства превзойти дары природы“ (с. 21). „Так что каждая сама по себе и все вместе уподоблялись больше божественным духам, чем человеческим существам“ (с. 26–27). „Каждая сама по себе и все вместе (ognuna per sé e tutte insieme)“ – отличная формула ренессансной варьета²⁹!

И еще одну формулу мы находим в описании цветочного убранства вокруг могилы Массилии (стоит сопоставить это описание с великолепием цветочной

варьета на переднем плане картины В. Карпаччо „Молодой рыцарь на фоне пейзажа" из коллекции барона Тиссен-Борнемиса): „...вся земля была покрыта цветами, словно земными звездами, и раскрашена в столько колеров, сколько можно увидеть разнообразно переливающимися в пышном хвосте горделивого павлина или в небесной радуге, предвещающей дождь для смертных. Там лилии, там бирючина, там фиалки, окрашенные любовной бледностью, и в большом изобилии сонные маки со склоненными головками, и рубиновые гребни вечнозеленого амаранта, из которого прекраснейшие венки плетут посреди суровой зимы. Наконец, сколько юношей и великодушных королей, оплаканных в баснословные времена античными пастухами, все видны здесь, обращенные в цветы, сохранившие прежние имена: Адонис, Гиацинт, Аякс, и юный Крокус со своей возлюбленной, и среди них суетный Нарцисс..." и т. д. И все эти непохожие цветы вызывают восхищенное одобрение, „один за другим". Хвост павлина или радуга являет пестроту и разнообразие некой единой красочной гаммы, но единство ее, собственно, состоит только во взаимной контрастности и дополнительности, где несходные тона предстают „каждый сам по себе" и „все вместе". При таком понимании „разнообразия" каждое отличие занимает свое место в общей гармонии.

Так, в музыкальных повторах и перекличках общих мест, в стиле и построении романа Саннадзаро звучит и множится тема, заданная сразу же изображением аркадийской рощи. Подтверждается неслучайность для неаполитанского гуманиста этого изображения, невозможного для вергилиевских „Буколик" и других античных пасторалей, служивших ему образцами. Разумеется, кое-что из того, о чем здесь шла речь, можно найти и у Вергилия. Но Саннадзаро чрезвычайно усиливает темы, связанные с „разнообразием", обдуманно обогащает их репертуар, а главное, превращает подобные темы, более или менее побочные и разрозненные, отнюдь не сливающиеся у Вергилия в сплошное смысловое поле, которое уже трудно объяснить без предположения о скрытой за ними общей категории мироощущения, – превращает заимствованные у Вергилия элементы в принципиальный лейтмотив варьета. Пастухи, положим, то и дело состязались и в „Буколиках", „на стихи отвечая стихами" (Эклога VII, 18)³⁰. „Ты начинаешь, Дамет, а ты, Меналк, отвечаешь. В очередь будете петь – состязания любят Камены" (III, 58–59). Оба, Дамет и Меналк, оказались „равно достойными" награды. Но Саннадзаро не только дополняет поэтические соревнования пастухов спортивными играми, не только описывает дружеские и равные усилия соревнующихся несравненно более обстоятельно³¹, но и впервые обосновывает само это равенство, при котором трудно отдать кому-либо предпочтение, разнообразием достоинств и манер исполнения, да еще вдается в индивидуальные различия восприятия, побуждающие слушателей оценивать пение с разных сторон. Во второй эклоге Вергилия мы находим превосходное перечисление цветов, несходных красками и благоуханием (II, 45–55; ср. IX, 40–41). Можно вспомнить также перечень разнообразных деревьев в седьмой эклоге (VII, 61–66). Но этим дело и ограничивается. А у Саннадзаро не просто „цветочные" клише становятся частыми – это уже не только цветы, пестреющие в поле или саду, это цветы, причудливо и обдуманно подобранные, контрастирующие и гармонизованные в букетах и венках, пастушки наслаждаются их разнообразием и усугубляют его, дополняя разнообразием формы венков и пр.

Словом, вряд ли нашелся бы повод говорить о подобных местах у Вергилия



26. В. Карпаччо. Рыцарь

иначе как ретроспективно, в поисках источников саннадзаровского „разнообразия". У ренессансного автора оно выходит на первый план и прямо-таки мозолит глаза – конечно, при условии, что наше аналитическое внимание не усыплено анахронистическим ощущением страшной монотонности и „банальности" соответствующих пассажей романа. После изучения *varietàs* у Манетти, впрочем, легче взглянуть по-новому на аркадийскую рошу, а заодно и на пастушек, плетущих венки, и т. п. Но и трактат Манетти начинает отсвечивать по-иному, когда мы обнаруживаем столь существенный для него мотив – в „Аркадии", то есть в совсем другом жанре, в другом срезе ренессансной культуры. Здесь придется пока этим и ограничиться. Понятно, что чем больше мы станем расширять круг сочинений, жанров, идейно-предметных контекстов, в которых можно расслышать мотив варьета, – тем явственней он прозвучит для нашего слуха в каждом конкретном случае, у каждого отдельного автора, тем интенсивней все эти случаи будут комментировать друг друга, тем сложнее и богаче окажется смысловой спектр варьета и тем убедительней, надо надеяться, станет возведение ее в ранг мировоззренческой категории Возрождения.

Монотонное „разнообразие" саннадзаровской „Аркадии" – частное и специфическое выражение этой категории. Внешне выглядит иначе, а по сути довольно близко к этому выражение „разнообразия" в предметной пестроте и открытой композиции авантюрно-фантастической поэмы Боярдо или Ариосто³². Еще один вариант можно усмотреть в ренессансной новеллистике, и особенно в „Декамероне"³³. Я выбрал для разбора „Аркадию", где варьета ограничена идиллической статикой „золотого века" и предстает изначально существующей, готовой, лишенной неожиданностей, потому что именно эти свойства пасторали делают наглядным исходный, не дифференцированный и не драматизированный абрис понятия. Здесь „разнообразие" еще не совпало с личными талантами людей (*ingenium*), не сфокусировалось в проблеме ренессансного индивидуализма и понимания истории. Оно еще многообещающе растворено в ландшафте и словно бы преднайдено – в качестве культурности самого естества. Это упорядоченное, ласкающее взгляд разнообразие дождевой радуги или необычной рошцы распространилось на все стороны существования, составило единственно допустимую для саннадзаровской пасторали форму внутреннего динамизма, материализовалось в композиции и стиле. Решимся предположить, что это как-то чувствовали читатели XVI века: ни „Аркадия", ни „Неистовый Орландо" вовсе не казались им монотонными; возможно, в чуткости к *varietà* состояла одна из причин, делавших тогда захватывающим чтением роман, в котором А. Манцони триста лет спустя не найдет „ничего, кроме глупости".

Перед нами апология гармонической и счастливой природности – так могла ли она не быть построена на варьета!

КАТЕГОРИЯ ВАРЬЕТА У ЛЕОНА БАТТИСТЫ АЛЬБЕРТИ. ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСНОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА

Может быть, тот, кто особенно взыскует достоинства в своей истории, тот предпочтет одинокие фигуры... Все же я не одобряю в истории одиноких фигур, не одобряю, однако, и некоего обилия, лишённого достоинства. Но варьета всегда радовала во всякой истории...

Леон Баттиста Альберти

ВНУТРЕННИЙ СПОР „ОБИЛИЯ" И „РАЗНООБРАЗИЯ"

Все читавшие трактат Альберти „О живописи" помнят, конечно, известное место (из второй книги) о ценности „разнообразия". До Альберти никто не употреблял *varietà* как понятие – заимствованное, правда, из Цицероновской риторики, но обращенное к живописи, притом вовсе не в „эстетическом", как мы теперь сказали бы, а в каком-то гораздо более широком, даже космичном смысле. Впрочем, и после Альберти в истории итальянской ренессансной мысли трудно назвать – за вычетом Леонардо да Винчи – пример столь же прямых и обстоятельных попыток осветить значение „разнообразия". Поэтому принято думать, что это понятие не только впервые введено Леоном Альберти, но и осталось связанным преимущественно с его эстетикой. В тех считанных случаях, когда исследователи вспоминают о варьете, имеется в виду лишь одно из характерных требований художественного вкуса у Альберти и следовавших за ним авторов¹.

Я решаюсь предложить другой подход, в соответствии с которым дело, напротив, будет идти о понятии специфическом, ключевом для всей культуры итальянского Возрождения. Нужно еще раз подчеркнуть, что это понятие, в отличие от других – вроде „доблести", „фортуны", „подражания природе" и т. д., существовало как бы подспудно. Оно сквозило в биографиях и диалогах, косвенно выражалось в словесных перечнях, в живописных композициях (пейзажных ведутах, группировке фигур, жестах), нередко и выходило на поверхность текста (*varietà, vari, diversi* и т. п.), но расслышать в мимолетных, стертых оборотах их напряженную терминологичность, распознать громадную мировоззренческую важность „разнообразия" совсем не просто. Сам по себе этот факт уже заслуживает внимания: странная скрытность эпохальной мыслительной установки, универсальной категории, оттого и не оцененной как таковая, даже не замеченной в историографии, непременно должна быть соотнесена с существом дела, с логико-культурной проблематикой „разнообразия". Итак, я буду исходить из предположения, что „разнообразие" у Альберти – обнаружение более

глубокого идейного пласта, лежащего в подоснове Возрождения. Этим уникальность высказываний Альберти, разумеется, ничуть не обесценивается. Как раз наоборот.

* * *

Альберти пишет: „То, что прежде всего доставляет наслаждение в истории (то есть в сюжетной композиции. – Л. Б.), проистекает из обилия и разнообразия [изображенных] вещей (dalla copia e varietà delle cose). Как в кушаньях и в музыке новизна и преизбыток нравятся нам тем больше, чем больше они отличаются от старого и привычного, так душа радуется и любому обилию и разнообразию (d'ogni copia et varietà); поэтому и в картине нравятся обилие и разнообразие. Я назову ту историю обильнейшей (copiosissima), в которой были бы перемешаны, [находясь] на своих местах, старики, юноши, подростки, женщины, девушки, дети, куры, собачки, птички, лошади, скот, постройки, местности и всякого рода подобные вещи. И я буду хвалить какое бы то ни было обилие, только бы оно имело отношение к данной истории; и если кто-либо охватывает взглядом и долго всматривается во все эти вещи, то обилие у живописца вызывает большую признательность. Но я хотел бы, чтобы это обилие было украшено некоторым разнообразием (di certa varietà), а также чтобы оно было умеренным и полным достоинства и скромности. Я осуждаю тех живописцев, которые, желая казаться обильными (parere copiosi), не оставляют никакого пустого места (nulla... vuoto) и создают в этом случае не композицию, а бессвязную мешанину; так что история уже не кажется чем-то достойным, а превращается в сумятицу. И, может быть, кто особенно взыскует достоинства в своей истории, тот предпочтет одинокие фигуры (la solitudine – то есть буквально „одинокость“. – Л. Б.). Обычно скупость слов лишь добавляет величия государям, когда они добиваются, чтобы их повеления были поняты; так и в истории определенное надлежащее число фигур придает ей немало достоинства. Все же я не одобряю в истории одиноких фигур, не одобряю, однако, и некоего обилия, лишённого достоинства. Но разнообразие (la varietà) всегда радовало во всякой истории, и в первую очередь нравилась та живопись, в которой тела по своим положениям очень отличались друг от друга" ².

Тут мы остановимся.

Ранее Альберти толковал о перспективе, о „поверхностях“, из которых составляются „члены“, о „членах“, из которых составляются „тела“, о „телах“, из которых составляется „история“ (II, с. 105). Когда же он доходит до „истории“ как таковой, то есть до содержания нарративной композиции, в качестве первого положительного критерия выдвигаются именно „обилие и разнообразие“ ³. И притом, по сути, без доказательства. Почему „обилие“ должно неизменно приводить зрителей в восторг? Альберти ограничивается беглой аналогией с музыкой и едой, где людям свойственно получать удовольствие от перемены, от нового и непривычного. „...Так душа радуется и любому обилию и разнообразию“. Может показаться, будто общее правило выведено из примера с музыкой и едой, но на деле, наоборот, из общего правила следуют частные случаи, будь то музыка, еда или живопись. Любовь к разнообразию заложена в природе людей. Стало быть, и то, что изображает живописец, должно выглядеть разнообразным, чтобы нравиться. Словом, „обилие“ приятно, потому что оно приятно всегда... Вместо каких-то аргументов Альберти просто твердит: si di-

letta, piace, aquisti molta grazia, sempre fu gioconda, sempre fu grata. Новый ренессансный вкус словно бы заговаривает себя, утверждает в повторениях на разные лады одного и того же. Вместе с тем рефрен, настойчивый до наивности, до подсознательности, замыкается и как раз логической избыточностью, безосновательностью дает нам почувствовать самоценность „обилия и разнообразия". Тут для Альберти факт первичный, причем коренящийся не в „психологии" как феномене человеческой субъективности (об этом Возрождению еще ничего не известно!), и не в живописи, и вообще не в чем-либо частном, а в универсальной природе вещей. Оттого его достаточно констатировать и невозможно обосновать чем-то еще более первичным – разве что волей божественного творца, устроившего мир таким, каким он предстает человеческому взгляду. „Но особенно я хвалю самое истинное и бесспорное утверждение тех, кто говорит, что человек рожден, дабы быть угодным Богу, дабы познать истинное первоначало вещей, из которого исходит такое разнообразие, такое несходство, красота и множество живых существ, с их формами, размерами, покровами и окраской, а еще [человек рожден] дабы славить господина и всю мировую природу при виде такого количества столь различных и столь согласованных гармоний..."⁴.

В этом пассаже даже бог определен через „разнообразие"! Бог, разумеется, сам по себе есть единое, а не многое, но он полагает себя в мироздании через несходство вещей, и славить его присутствие в природе – значит славить именно разнообразие, свидетельствующее о мощи творческого „первоначала". Если Альберти требует от картины „обилия и разнообразия", то он имеет в виду в конечном счете не какие-то специфически художественные, стилевые критерии, а свойства вселенной, которые должны быть явлены в картине как ее подобии. Живописца же, способного соревноваться с природой, Альберти вполне последовательно называет *quasi uno iddio*, „как бы богом". Живопись должна быть такой, чтобы „живописец-мастер увидел, как перед его произведениями благоговеют, и услышал, что о нем самом судят словно бы о некоем другом боге (*un altro iddio*)" (*Della pittura*, II, с. 91). Таков исходный духовный масштаб, который Альберти прилагает к „обилию и разнообразию".

Вот почему, когда автор трактата „О живописи" принимается перечислять разные вещи, свидетельствующие об „обилии", старики, куры, пейзажи и т. д. оказываются совершенно в одном ряду. В подробностях подобного перечня нет ничего обязательного, вместо „кур" или, допустим, „девушек" можно вставить что-нибудь другое, поскольку называемые вещи несопоставимы ни в каком отношении, кроме того что все они – зримые и сущие в мире. Эти предметы, кажется, значимы и нравятся не каждый в отдельности, а только все вместе, в роли свидетельств „обилия". Тем, что они названы в длинном ряду и как бы наугад, подчеркнуто, что перечень легко может быть продолжен. На идеальной картине в принципе должно быть изображено все, хотя Альберти, конечно, не ожидает увидеть в каждой картине буквально все. Зато в каждой картине следует дать зрителю впечатление „всего", образ „обилия".

То есть не надо думать, что Альбертиев перечень – обязательная программа конкретного изображения, но в нем программна сама перечислительность. Точно так же, когда Альберти пишет, что из окон виллы должен „открываться вид на город, крепости, море и обширную равнину" „и чтобы перед глазами были знакомые вершины холмов и гор, ограды садов и привольные уголья для рыбной ловли и охоты", – вряд ли можно вообразить вполне удовлетворенным

такое требование, если речь идет о реальном пейзаже, обозримом из одной точки⁵. Ведь это требование означало, что из окон виллы должен быть виден весь мир! Однако такой идеальной установке более или менее соответствовала в живописи панорама пейзажного фона, данного с условной высоты, необходимой, чтобы охватить взглядом „обилие и разнообразие" вселенной. *Видеть* — здесь имеет концептуальное значение. Взгляд охватывает громадное множество земных вещей, вмещает в окомое, синхронизирует их и тем самым преспокойно столкновывает как единое, не поступаясь ничем отдельным, представляя всеобщее в непосредственной форме Всего. На ренессансной картине Все, однако, не теряет всеобщности, поскольку оно увидено из конструктивно предписанной точки, в которой должен находиться глаз зрителя и в которой находился глаз живописца.

По замечанию И. Е. Даниловой, живопись Кватроченто стремилась к осуществлению „композиционной сверхзадачи", которую поставил Альберти в своем трактате и которая была идеально выполнена в „Тайной вечере" Леонардо. Плоскость картины понималась как прозрачное основание двух симметричных оптических пирамид; вершина одной из них совпадает со смысловым центром изображения, вершина же второй пирамиды, в реальном пространстве перед картиной, расположена в глазу зрителя. Обе вершины соединяются, по терминологии Альберти, „центральным лучом", строго перпендикулярным к плоскости картины, „самым сильным и ярким из всех", „князем всех лучей". „Что это так, — пишет Альберти, — доказывает всякий живописец, когда он сам отходит от того, что пишет, словно он ищет вершину и угол пирамиды, откуда он собирается лучше разглядеть то, что им написано". Изображение, следовательно, „не только моделирует картину мира такой, какой ее видит, точнее, должен видеть идеальный зритель, но одновременно она предопределяет и позицию зрителя, находящегося перед созерцаемым им объектом"⁶.

Пьер Франкастель обращает внимание на то, что в церкви св. Троицы во Флоренции на фреске Гирландайо „Св. Франциск, воскрешающий ребенка из семьи Спины" тело ребенка помещено перед входом в ту же церковь. Правда, на картине церкви не видно. Зато показан именно тот интерьер города, который зритель мог увидеть лишь при выходе из портала Санта Тринита: дома, мост через Арно и т. п.⁷.

Речь идет, по словам И. Е. Даниловой, о „принципиально визуальном мировидении". Действительно, мир изображен таким, каким его можно увидеть исходя из непреложно-единственной, уникальной, индивидуальной точки отсчета. Тем самым мир оказывается зависящим от точки зрения смотрящего. Самый важный волевой импульс конструкции излучается глазом, самый общий смысл видимого „обилия" приходится, следуя за „центральным лучом", искать в том, что невидимо, находится за пределами изображения, — в том индивиде, в том „я", которое смотрит. Но что же это за „я"? Это такое „я", которого, собственно, нет: актуально, само по себе, оно совершенно пусто! Оно — только точка и угол зрения, только возможность увидеть мир так, а не иначе. Судить о глазе, творящем картину, об индивиде, в котором заключена тайна всеобщности изображенных вещей и персонажей, можно, стало быть, лишь разглядывая то, чем индивид не является.

„Принципиальность" ренессансного визуального мировидения не состоит ли как раз в этом необходимом парадоксе ренессансной личности? Точка зрения,

до конца овеществившись в изображении, потеряла бы собственное, творческое значение и, став всем, перестала бы служить источником всего. Неудивительно, что ренессансный индивид наилучшим образом моделируется в качестве Глаза, который в силах увидеть что угодно именно потому, что сам себя не видит. Личность узнает о своем существовании, потому что перед ней – мир за вычетом ее самой. В пределах данной картины композиция предписана точкой зрения. Однако точка зрения может меняться от картины к картине, она избирается всякий раз заново. Ренессансная картина принуждена к необыкновенной композиционной жесткости, но притом такой жесткости, которая, обнаруживая сознательное „изобретение“, искусность, искусственность, сотворенность целого, странным образом свидетельствует о произволе глаза. Конструктивность картины как намерение оказывается для Возрождения высшим выражением свободы – и конструктивность как результат непрерывно ставит эту свободу под сомнение.

Своеобразие ренессансного отношения между индивидуальным и всеобщим с наибольшей естественностью утверждалось, конечно, в живописном мышлении, потому-то идея первенства живописи – от Альберти до Леонардо – есть не просто художественное пристрастие, а свидетельство специфически ренессансного типа мировосприятия.

Спустя полвека (после трактата Альберти о живописи) Пико делла Мирандола напишет в часто цитируемой тираде из „Речи о достоинстве человека“, что бог поставил человека в центре вселенной, дабы ему оттуда было удобней обозревать все, что есть в мире. Как раз в этом положении и находится зритель у Альберти.

Но тут возникает противоречие.

Предметом внимания является „обилие“ (*coria*) – полнота вселенской жизни. Но чтобы насладиться этой полнотой, взгляд должен погрузиться в различения. „А того пуще природа породила в даровании и мышлении смертных и зажгла в них светоч познания бесконечных и наискрытых разумных оснований, исходных и ближайших причин, посредством которых становится понятно, откуда и ради какой цели рождены вещи. И к этому [природа] присовокупила божественную и чудесную силу, позволяющую различать и отбирать среди всех вещей, какая из них благая и какая вредная, какая во зло и какая спасительна, какая пригодна и какая – наоборот“⁸. Зритель не в состоянии „охватить взглядом“ обилие, воспринять его в целом как таковое, если он не задержится перед картиной, долго и постепенно, деталь за деталью ее рассматривая (*sta rimirando tutte le cose*; еще энергичней тот же смысловой акцент в латинской версии: *lustrandis rebus morentur*)⁹. Но, следовательно, любоваться богатством универсума можно, лишь подмечая особенности тех самых стариков, кур, собачек, зданий и пр., появление которых в перечне выглядит столь необязательным. В таком случае впрямь ли эти вещи значительны, как было выше отмечено, лишь все вместе? или, напротив, все вместе, составляя „обилие“, они как раз незначительны – и значительны лишь каждый в отдельности, то есть в меру своего „разнообразия“? (Вот так и когда мы смотрим на пейзажную ведуту у любого итальянского ренессансного живописца, идея целостного макрокосма, визуально выраженная ракурсом и отдаленностью общего плана, противоречит необходимости поочередного разглядывания деталей, без чего пейзаж сливается в пятно, перестает восприниматься, так как он всегда композиционно рас-

средоточен, рассыпан на несходные и равноценные частности – и собран вновь лишь благодаря движению взгляда, его обводящего.)

С одной стороны, „обилие" потому и обилие, что переходит за границы легко исчислимого и обозримого, не задерживается на чем-то одном, скрадывает отдельное в общем ряду. Значение отдельного тем меньше, чем богаче обилие; у Альберти же богатство и нескончаемость относятся к универсуму, континуальность доведена до масштаба вселенской гармонии. Однако, с другой стороны, если всеобщее подменено Всем, превращено в божественное „обилие", то оно тем и отличается от подлинно всеобщего, что перечень, даже когда охватывает все сотворенное „богом и мировой природой", поневоле сводится к отдельным вещам и, в конце концов, даже к одной-единственной вещи с ее конкретностью и особенностью. На ней вынужден хоть на миг остановиться взгляд, наслаждающийся „обилием". Континуум оборачивается дискретностью. Более того: отдельная вещь и есть Все в мире, понятом как перечень, как вот это, и то, и другое. „Обилие" противоречит „разнообразию"¹⁰.

Два взаимно дополняющих и определяющих слова, которые со времен Цицерона и Квинтилиана входили в риторическое клише и обтерлись друг о друга, как морские камушки, тем не менее вступают у Альберти в спор, поначалу почти неприметный, но, как мы убедимся, неудержимо разрастающийся. Это не столько внешнелогическое столкновение, которое гуманист осознает лишь отчасти и старается примирить, сколько внутренний спор Альберти, уходящий вглубь текста. На поверхности смысловая напряженность дает о себе знать странной – до алогичности, до нелепости – закругленностью изложения, содержащего якобы одну точку зрения одного лица, хотя на деле от фразы к фразе угол зрения непрерывно смещается. Звучат, если вслушаться, два перебивающих друг друга голоса. Короче, это монологически записанный диалог, который мог бы выглядеть примерно так:

- „Я назову ту историю обильнейшей, в которой перемешаны...
- Находясь на своих местах!
- ...старика, юноши, подростки... и т.д. и т.п. И я буду хвалить какое бы то ни было обилие.
- Только бы оно имело отношение к данной истории.
- Обилие у живописца вызывает большую признательность.
- Но я хотел бы, чтобы это обилие было украшено некоторым разнообразием... Я осуждаю тех живописцев, которые, желая казаться обильными, не оставляют никакого пустого места... И, может быть, тот, кто особенно взыскует достоинства в своей истории, тот предпочтет одинокие фигуры.
- Все же я не одобряю в истории одиноких фигур.
- Не одобряю, однако, и некое обилие, лишенного достоинства. Но разнообразие всегда радовало во всякой истории!"

Сначала Альберти восхваляет „обилие и разнообразие" без оговорок, будто это одно и то же. И точно так же, с разгона выговаривает единым духом, характеризуя „обильнейшую историю": „...перемешаны, [находясь] на своих местах". А как это возможно? Две разные установки сформулированы в четырех (в латинской же версии – в трех) словах: *permisti a suo luoghi, suis locis permixti*. Несовместимые, по существу, требования совмещены лишь труднопереводимой языковой сжатостью, непринужденностью обстоятельства, проскальзывающего вместе с управляющим им причастием. Но грамматическая гладкость не может

избавить от логической запинки, от скрытого самовозражения. Этим задана смысловая коллизия, которая разворачивается в тексте. После перечня, воплощающего „обилие“, возникает необходимость уточнить, что должны быть отобраны только такие фигуры и предметы, которые оправданы сюжетом картины. Но затем вновь подтверждается посылка: ценность „обилия“. И вновь оговорка: „Но я хотел бы, чтобы это обилие было украшено некоторым разнообразием“. В этой фразе становится очевидным несовпадение значений двух слипшихся слов. Они неминуемо расходятся¹¹. Выясняется, что „обилие“ само по себе ничего не стоит без „разнообразия“, совпадающего с мерой (*moderata*) и торжественной значительностью (*grave*) каждой отдельной фигуры, с ее „достоинством“ (*dignità*) и „скромностью“ (сдержанностью, чувством своей границы – *verecundia*). Это даже не перевод соответствующих латинских ораторских терминов, а просто их итальянская транскрипция; однако признаки красноречия, перенесенные на живописную „историю“, на фигуры и предметы, которые творит художник, соревнуясь с природой, относятся уже не только к качеству (красоте, убедительности) высказывания, но и к пониманию самой природы, с которой изображение может быть сопоставлено, в отличие от риторических фигур, прямо, непосредственно и полно. Дело поэтому идет о субстанциональной проблеме индивидуального, а не только об условиях плохой и хорошей живописи.

Мы слышим, как слово решительно переходит к внутреннему оппоненту: „Я осуждаю тех живописцев, которые, желая казаться обильными, не оставляют никакого пустого места“. Оказывается, есть настоящее обилие, которое „украшено разнообразием“, но тогда обилие не требует уже обилия, более или менее перестает им быть, сводясь к „определенному надлежащему числу фигур“. Есть также мнимое обилие, без столь важной пустоты, разделяющей, отдаляющей одну фигуру, одну вещь от другой и позволяющей выделиться особенному. Когда все заполнено вещами без промежутков – вместо обилия мы получаем нечто бессодержательное, бедное: „tumulto“. В итоге в обоих случаях „разнообразие“ выглядит не только не тождественным „обилию“, но и сбедающим его, живущим за его счет. „Разнообразие“ не нуждается в „обилии“ в том смысле и в той степени, в какой „обилию“ потребно „разнообразие“. И вдвух эта мысль доводится до парадоксальности: „обилие“, которое „украшено разнообразием“, лучше всего выражается, собственно, в „одинокости“!

В рассуждении гуманиста совершается поразительный поворот. Ведь Альберти начал с перечня всего, что ни есть в мире, а пришел к наивысшему достоинству одного-единственного. Конечно, тут еще не последнее слово во внутреннем диалоге о „разнообразии“: „обилие“ – теза, „одинокость“ – антитеза, далее должен быть синтез. Действительно, он сразу же выговаривается, но тоже не в виде последнего слова, ведь это типично ренессансный синтез, примирительно рядопологающий спорящие мнения и тем самым воспроизводящий и сгущающий противоречие: „*Все же* я не одобряю в истории одиноких фигур, не одобряю, *однако*, и некого обилия, лишённого достоинства. *Но* во всякой истории разнообразие всегда радовало...“ Ни одна реплика по-прежнему не обходится без противительных *però*, *ma*, осязаемо передающих взаимные возражения. Смысл продолжает вибрировать.

Любопытно, что в латинской версии трактата Альберти вводит в этом месте довод насчет малочисленности персонажей в античных трагедиях и комедиях и даже пытается указать максимальное критическое число участников „истории“.

„Никакая история не была бы до такой степени переполнена разнообразием вещей, чтобы девять-десять человек уже оказались не в состоянии действовать вполне подобающим образом". Это подтверждается, по мнению Альберти, замечанием Варрона, что, если хотят избежать сумятицы на дружеском пиру, число приглашенных не должно превышать девяти человек¹². Было бы заманчиво, но, разумеется, анахронистично сделать отсюда вывод, будто Альберти сознавал, что индивидуальное „достоинство" полней всего раскрывается в пределах того, что теперь называют малой группой. Все же для Альберти, кажется, совершенно ясна необходимость для выделения особой фигуры сопоставить ее с другими фигурами, однако сопоставить так, чтобы отдельное не потонуло в беспорядочном „обилии", фигура не затерялась бы в толпе. Готовый на все случаи количественный ответ звучит наивно; возможно, поэтому Альберти и снял его в итальянском переводе. „Разнообразие" оставалось понятием загадочным, неуловимо колеблющимся между крайними логическими пределами – между „обилием", грозящим стать чрезмерным, неупорядоченным, необозримым, „почти бесконечным" (по выражению Джанотто Манетти), и „одинокостью".

Уточним: перед нами коллизия „обилия" и „одинокости" чего бы то ни было изображенного в картине? Всяких вещей? или только персонажей „истории"? У Альберти это, судя хотя бы по перечню, спутано – и неспроста! „Поскольку история – высшее создание живописца, в котором [содержится] все обилие бытия и изящество всех вещей, надлежит позаботиться, чтобы мы умели нарисовать не только человека, но еще и лошадей, собак, и всех других животных, и все другие вещи, достойные быть увиденными. Все это надобно, чтобы сделать нашу историю вполне обильной, а это вещь, признаюсь тебе, величайшая" (с. 157). Для гуманиста человек – органичная часть природы, он отнюдь не отделен от природы, и в принципе „обилие и разнообразие" человеческих фигур относятся, в глазах Альберти, к тому же онтологическому статусу, что и обилие, разнообразие, конкретность любых вещей в зримом мире. Для Альберти тут нет какой-то специфически человеческой проблемы, которая требовала бы совсем иных критериев, чем „всяческое обилие и красота всех вещей".

Однако нетрудно предположить, что если человеческое „разнообразие" могло быть теоретически представлено в XV веке только как природное, как проявление универсального свойства конкретного бытия, то исторически, напротив, категория „разнообразия" исподволь росла из ренессансного интереса к человеческому „я", из потребности уяснить, как становится возможной суверенность этого „я" в мире, сотворенном богом. Действительно, в трактате „О живописи" варьета, сохраняя божественно-природный смысл и масштаб, клонится, несомненно, к человеческому разнообразию. Вслед за разбираемым отрывком идут несколько страниц, где обсуждается уже не всеобщее „разнообразие", а разнообразие жестов, посредством которых каждая фигура выражала бы на свой лад душевное состояние, обусловленное „историей". Размышление о природной варьета сосредоточивается на изображении людей как разных и непохожих. Это дает нам как будто бы право утверждать, что существо ренессансного „разнообразия" состояло в обосновании принципа индивидуальной личности.

Но вот что замечательно: понятия личности Альберти при этом вовсе не употребляет. Знакомо ли ему вообще подобное понятие как таковое? Не имеет ли подмена „личности" „разнообразием" принципиального характера для своеобразия Альбертиевой (и ренессансной в целом) концепции личности?

ПРЕКРАСНОЕ ИЛИ ХАРАКТЕРНОЕ?
ИСХОДНОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ
КЛАССИЦИЗМА ВОЗРОЖДЕНИЯ

В трактате „О статуе" Альберти писал: „Я мог бы исследовать здесь основания сходства; они таковы – как мы видим в природе, которая соблюдает их обычно постоянно в каждом живом существе – что всякое такое существо очень похоже на других в своем роде. С другой же стороны, как говорят, не сыщется голос, [вполне] подобный другому голосу, нос – другому носу и, точно так же, среди всего множества сограждан – [человек,] подобный кому-либо из прочих". Лица мальчиков, продолжал Альберти, „меняются и делаются неузнаваемыми, когда мальчики превращаются в юношей, а затем в старцев: так велико различие черт. Как мы можем установить, в формах тел нет ничего, что не менялось бы в каждое мгновение времени, нечто же присущее изначально и врожденное пребывает в глубине и [оно-то] постоянно обеспечивает неизменное и устойчивое родовое подобие..." Отсюда, по Альберти, двойная задача, стоящая перед скульптором. Во-первых, когда изображается Сократ, Платон или еще кто-нибудь из „известных" людей, не важно кто, необходимо изваять его так, чтобы изображение „походило на изображение человека, пусть и совершенно неизвестного". Во-вторых, „стремятся подражать и передать не только человека, но именно этого человека, будь то Цезарь или Катон, в этом положении, с этой внешностью, восседающим в кресле магистрата или охваченного порывом, с соответствующим лицом и всем телесным обликом". Двум задачам скульптора отвечает определение „размеров" и „границ" („*dimensio*" и „*finitio*"). „Размеры" – постоянные, основные величины и пропорции человеческого тела, как они присущи от природы всем людям, постигаемые в идеально-усредненном выражении, при помощи циркуля, линейки и отвеса. „Границы" – „преходящие изменения членов, как они заданы движениями и сиюминутными соотношениями частей"¹³.

Итак, Альберти ставит в один логический ряд различия между индивидами и различия между состояниями данного индивида, причем возрастные изменения опять-таки оказываются в одном ряду с изменениями, зависящими от изображенной в скульптуре ситуации. Речь идет, следовательно, не о личности и даже не обязательно об индивиде, а – шире – о воспроизведении всего частного и отдельного. В любом случае это не родовые признаки человека, а некие *акциденции*, свойственные ему в каждый момент времени и накладывающиеся на более глубокий и постоянный общечеловеческий фон. Скульптор же должен передавать и то и другое, то есть изображать человека вообще, но вместе с тем индивида.

Трудно сказать, что здесь является большей (и более специфической для итальянского Возрождения) новостью сравнительно со Средневековьем – пробудившийся интерес к узнаванию знакомого лица, к портретности изображения (это было, как известно, общей новой чертой и итальянского искусства XV века и Северного Возрождения) или же эмпирическая антропометрия и классицистское понимание человека как идеальной и прекрасной природной нормы. Вряд ли случайно, что прямые суждения Альберти об индивидуальном и всеобщем, данные в связи со скульптурой, выглядят куда более архаичными, чем то, что мы нашли у него на сей счет в связи с живописью. Альберти можно на этот раз

понять так, что индивидное – некая надбавка ко всеобщему. Но что такое „человек вообще“? В трактате о живописи он, скорее, совпадает с „разнообразием“, с неопределенностью всякого этого жеста, поскольку в нем изображены (совмещены) и все возможные жесты. Тут не просто спор всеобщего и индивидного, а спор двух пониманий всеобщего. И, конечно, спор двух пониманий индивида и, соответственно, двух способов делать его „божественным“, более или менее уподобив абсолютно-надличному, незримому Богу-Отцу, творцу всего сущего, или же абсолютно-личному Богу-Сыну. (Как мы увидим дальше, противоречия в ренессансном понимании индивидуального связаны с необходимостью преодолеть разные планы средневекового сознания.)

В результате разнообразно-характерное в живописи Высокого Возрождения совсем не похоже, скажем, на характерность в нидерландской живописи XV века, а классицизм Высокого Возрождения сомнителен, это больше желание быть классическим, далекое от буквального осуществления. Идеальные персонажи итальянской ренессансной живописи прекрасны, но часто некрасивы – чересчур „универсальны“, величественны, чтобы обладать определенностью, законченностью антропометрической красоты. Для классицистического идеала ренессансный образ слишком многозначен, всегда не в фокусе, и его „гармония“ – трудная, сконструированная, внутренне напряженная, всегда на пределе.

В трактате „О статуе“ Альберти схоластически разводит две задачи скульптора, но все-таки делает примечательную оговорку, показывающую, что в обоих случаях речь идет, в сущности, об одной и той же задаче. В оговорке – признание, что „человек вообще“ не может быть дан актуально. Когда скульптор изображает „человека вообще“, а не „именно вот этого человека“, это значит лишь, что перед нами „совершенно неизвестный“ индивид¹⁴. Но ведь и наоборот: „известный“ зрителю индивид, чаще всего его современник, будучи представлен идеализованным, „героически преображенным, разросшимся до „человека вообще“, – становился „неизвестным“. Хороший портрет, в представлении ренессансного заказчика, должен был обеспечивать полную узнаваемость и вместе с тем делать его незнакомцем, то есть показывать индивидом и вместе с тем выходящим за индивидуальные границы, показывать как данного и вместе с тем как лишь возможного¹⁵.

Такое соединение немислимо в рамках одного намерения, одной логики. Оно предусматривает столкновение двух намерений, спор двух логик – наличной и будущей. Индивид тут не воспроизводится, и не растворяется в идеальном, и не „типизируется“, а, скорее, загадывается. Ренессансный портрет всегда более или менее загадочен конструктивно (а не в каком-то психологическом плане), поскольку несовместим с самим собой, невозможен и все-таки только благодаря этой невозможности и существует художественно. Бесполезно пытаться решить, глядясь, скажем, в почти неправдоподобно горбатую переносицу Федерико да Монтефельтро у Пьеро делла Франчески, что это, индивидуальная подробность внешности герцога или геометризованная, идеализованная горбатость всех горбатых носов на свете (ср. у Альберти: *Vedrai a chi sarà il naso rilevato et gobbo* – р. 149), и почему этот характерный и уродливый нос с очевидностью принадлежит величественно-прекрасному лицу и служит его украшением.

Противоречивые установки, границу между которыми в визуальном образе можно установить только аналитически и умозрительно, в дискурсивном тексте

дают о себе знать явной и смущающей непоследовательностью, которую нельзя снять никакими домысливаниями „за" Альберти, но которая перестает выглядеть внешней, эклектичной, если интерпретировать ее как логику внутреннего спора.

Вот ход известного рассуждения Альберти о том, что нужно, чтобы стать „ученым живописцем" (р. 151–153). Надо сначала изучить „каждую отдельную форму каждого члена и учесть, какое может быть разнообразие (*differenza*) у каждого члена. А разнообразия членов немалые и очень заметные!" У одного нос крупный и с горбинкой, у другого – приплюснутый и с широкими ноздрями, как у обезьяны, у одних губы отвисшие, у других – тонкие, у детей члены округлые и нежные, у взрослых они грубеют. „Все эти вещи живописец узнает, учась у природы, и прилежно обдумает про себя, какова каждая из них. И постоянно будет предаваться этому исследованию, упражняя зрение и ум", запоминая позы, ракурсы, напряжения мышц у сидящих, стоящих фигур и т. п. Но затем Альберти продолжает так: „И во всех частях [человеческого тела] пусть ему нравится не только ухватывать сходство, но и сверх того добавлять к нему красоту, потому что в живописи привлекательность столь же похвальна, сколь необходима (*la vaghezza non meno è grata che richiesta*). Древний живописец Деметрий не заслужил высших похвал, потому что его больше занимало изображать вещи похожими на природные, чем делать их привлекательными". Это ведь уже совершенно не та мысль, с которой начинается абзац. Это мысль противоположная, и она никак не согласована с предыдущей. Требование красоты просто „добавляется" без малейшей паузы к требованию сходства и индивидуального разнообразия. Но далее следует заявление, что только глупцы рисуют прекрасное без изучения природных образцов. Правда, „ни в одном отдельном теле не сыскать совершенных красот (всех сразу), но они рассеяны и изредка встречаются во многих телах"; их надлежит кропотливо изучать, с тем чтобы, как это делал Зевксис, в одном воображаемом теле свести воедино то, что природа распределила между разными моделями художника. „От неопытных умов бежит та идея красоты, которую распознают лишь наиболее трудолюбивые". Хороший художник „так наупражняет руку, что всегда, какую вещь он ни сделал бы, она покажется срисованной с натуры".

Это знаменитое место у Альберти часто обескураживало историков искусства, стремившихся понять, каким образом Альберти ухитряется примирить верность натуре и конструирование идеальной красоты. Это было бы ясным, если, судя по примеру с Зевксисом, подражание природе ограничивалось бы подражанием прекрасному в ней. Но мы видели, что перед тем Альберти трактует изучение живописцем природы как вникание в ее разнообразие. Как же быть с носами горбатыми или приплюснутыми на обезьяний манер, с отвисшими губами и пр.? Как согласовать установку на индивидуальную характерность с установкой на красоту? После всех рассуждений об „идее красоты" как высшем достоинстве живописи Альберти неожиданным замечанием, казалось бы, перечеркивает эти рассуждения – и возвращается к тому, что говорил до этого: „... если в истории будет изображено лицо какого-нибудь известного и достойного человека, то, хотя бы там и были изображены другие фигуры, гораздо более совершенные и восхитительные, все равно это лицо прежде всего привлечет к себе взгляды того, кто рассматривает историю. Такую силу содержит в себе то, что срисовано с натуры". В приведенном замечании вдруг схо-

дятся лицом к лицу те самые две установки, которые ранее обосновывались порознь; фигура, отмеченная индивидуальным сходством, становится рядом с прекрасными и совершенными фигурами; и тут же оказывается, что две установки не могут не сталкиваться, не оспаривать друг у друга внимания зрителя. Но если сходство с индивидуальным и особенным впечатляет больше любой идеальной конструкции, означает ли это, что Альберти все же делает выбор? Нет, он как ни в чем не бывало продолжает: „Такую силу содержит в себе то, что срисовано с натуры. Поэтому всегда то, что захотим нарисовать, возьмем из природы и всегда извлечем из нее прекраснейшие вещи”.

Так выглядит очередной альбертиевский „синтез”. Дело не в том, что мы обнаруживаем у Альберти никак не разрешаемое противоречие, и даже не в том, что он этого противоречия не замечает, точнее, как бы не замечает; положим, Альберти определенно различает два подхода к живописи, спорящие друг с другом, поскольку современного зрителя, как „древнего живописца Деметрия”, больше занимает сходство с изображаемым индивидом, чем привлекательность. Но примечательно, что Альберти, не предлагая никакого явного логического решения этой коллизии (как и коллизии „обилия” и „одинокости”), рассуждает с таким подъемом и уверенностью, будто противоположные требования отлично согласуются между собой по природе вещей, будто ответ очевиден! Нам остается лишь поверить этому и предположить, что решение действительно было предложено, что внешняя алогичность Альберти была проявлением заключенного в ней смысла, в культурной обоснованности которого позволительно было бы сомневаться и который оставался бы для нас донельзя призрачным, если бы, в конце концов, историческая реальность совмещения несовместимого – совмещения нелицеприятного портретного сходства и грандиозной сублимации – не удостоверялась всей практикой итальянского ренессансного искусства.

ЛОГИКА РЕНЕССАНСНОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА

Бесспорно, что в центре культуры Возрождения – «интерес к вопросу человеческой индивидуальности, выделению „я” из множества, признанию внутреннего достоинства этого „я”»¹⁶. „Если не знаешь, напоминаю: я – один, не толпа, не народ, не какое-либо множество; и если хочешь правильно говорить со мной, пользуйся единственным числом, а не множественным”¹⁷. И тем не менее в кругу устойчивых гуманистических понятий мы не найдем понятия „личности”. Отдельные попытки подойти к нему теоретически – наперечет, даже у Баллы они очень туманны и сводятся к тому, чтобы отличить одного человека от другого через качественную конкретность души, тела и „внешнего положения”, составляющих „персону” как акциденцию¹⁸. Тем паче когда Салютати, отставив обращение на „ты”, писал: „...нет ничего совершенной монады, ничего почетней единственности (*singularitas*), ничего более достойного среди чисел, чем единица”, этими неоплатоническими спекуляциями обосновывалась идея индивида, но не личности¹⁹. „Монадность” человека наводила на мысль о священном подобии богу, и, следовательно, для индивида быть собой все еще значило тогда быть вместе с тем не собой. Понятия „личности” еще не было – во всяком слу-

чае, в расхожем виде, в общепонятном, готовом значении. На каждом шагу употреблялись понятия, связанные как будто именно с экспансией личности, – вроде знаменитой *virtù*, или *fama*, или *civiltà*, – но эти хорошо разработанные предикаты новой, ренессансной индивидуальности располагались вокруг как бы пустого места, потому что сама личность не была определена, не была введена в четкие социальные, исторические, логические рамки и до конца осознана в качестве таковой.

Однако если ренессансная индивидуальность (в противовес средневековой) стремилась оторваться от общего корпоративного или вселенского тела и осуществиться в себе, а не в боге, но притом еще не выработала и новоевропейского представления о личности как уникальной и неповторимой, самодостаточной и самоценной целостности, то на чем, спрашивается, могла утвердиться эта странная, переходная форма индивидуальности? Новоевропейская личность потому и постольку личность, поскольку она не может быть сведена к чему-либо иному, объяснена из чего-то внеличного и т. д. Новоевропейский индивид в качестве личности уже вполне индивид. Но, стало быть, и только индивид. А никак не весь мир, которым он больше не владеет, с которым он больше не совпадает, утратив ренессансный облик „универсального человека“, земного божества. Индивид превращается в „частное лицо“. Даже изображаемый искусством как „тип“ или будучи великим и гениальным, индивид выглядит сросшимся со своим особенным и частным лицом, закрепленным в границах отдельного исторического времени и пространства. Можно сколь угодно возносить его, сосредоточивать внимание на анализе мельчайших изгибов индивидуальной психологии и судьбы как чего-то наиважнейшего, но этот новоевропейский пафос бесконечной ценности отдельной судьбы, значимости всякой человеческой личности, от романтических героев до „маленького человека“ у реалистов, так или иначе будет заведомо исходить из того, что личность *есть*, что она отпала от всеобщего, что она – „субъект“, взирающий на остальное бытие. Всего лишь субъект... Это придает новоевропейскому индивидуализму, при любых притязаниях, неожиданную скромность сравнительно с Возрождением (и, конечно, новую проблемность). Отныне такие притязания – социальные и гносеологические, но никак не онтологические, не космические; если они оказываются нескромными, непомерными, мучительными, антиномичными, то это лишь оборотная сторона осознанной скромности, вызывающей малости „мыслящего тростника“. Больше было бы немислимо с титанической уверенностью или ребяческой непосредственностью (как это теперь воспринимается зрителями и читателями в ренессансных картинах и книгах) ставить себя и свои страсти в центр мироздания, словно нет ничего более естественного. По той же причине главной, неустранимой, трагической и плодотворной проблемой личности Нового времени, как известно, будет необходимость всякий раз искать, терять, выстраивать отношения между собой и миром, выходить за свои границы, ни в коем случае не размывая их, с наибольшей остротой ощущать себя, осуществляться, живя на них.

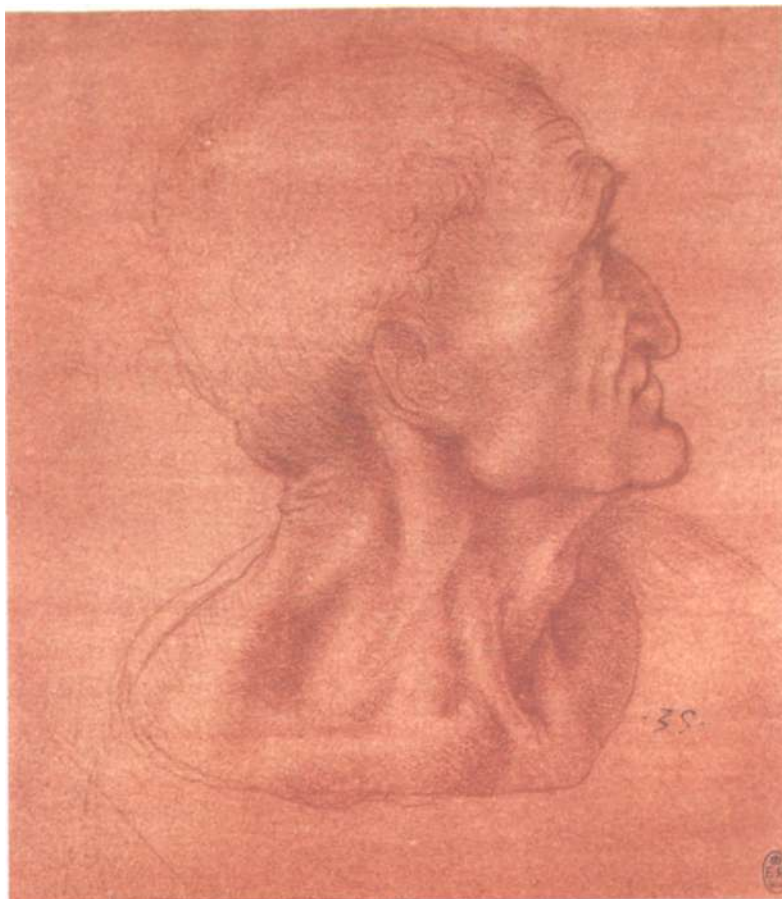
Возрождение ни о каких таких границах не подозревало, не ведало индивидуализма в точном, последующем, буржуазном смысле слова, но именно поэтому ренессансный индивидуализм поражает фантастической масштабностью. Тут нет пока личности – и в результате перед нами индивид, производящий впечатление „сверхличности“. То есть нет личности как определившейся и гото-



вой, знающей меру своих сил и желаний; ренессансная личность – понятие незадуманное, лишь имеющее быть, и границы между нею и миром пока не демаркированы, не известны. Индивидуальность ощущается как возможность индивидуальности и потому-то страшно гипертрофируется, втягивает в себя Вселенную, делается сразу всем, игрой мировых сил. Вот этот, отдельный, несходный с другими индивид – единственная реальность ренессансного всеобщего, всякий раз рождающегося заново. Каждый – в оценке своих друзей и корреспондентов, современных биографов, в самооценке – „редчайший“, „исключительный“, „невероятный“ и „почти божественный“. Эти клише становятся обязательными.

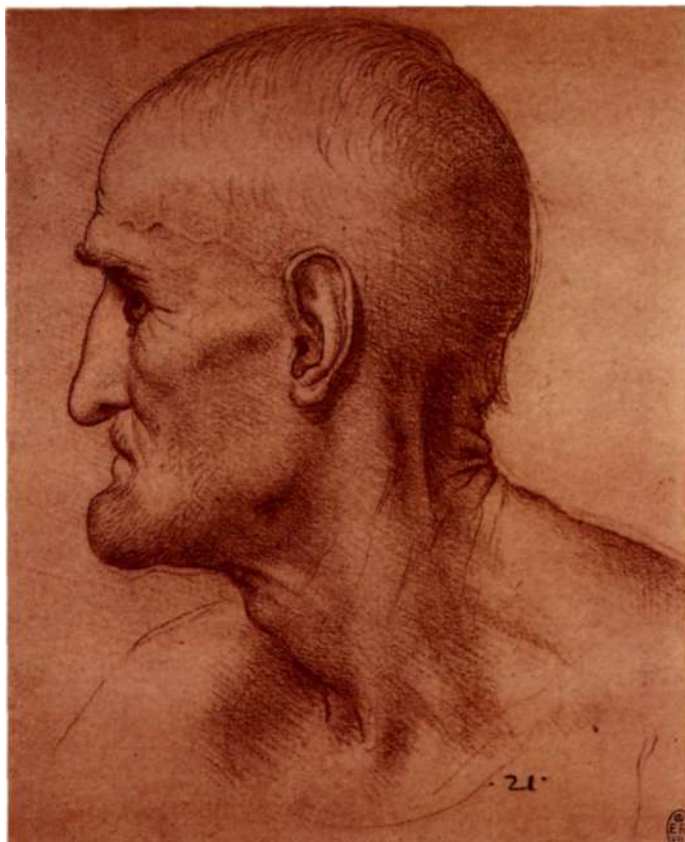
В трактате об архитектуре у Альберти описана идеальная башня. По верному наблюдению В. П. Зубова, она, „приметная издали, мыслится, в противоположность средневековому „лесу башен“, как одинокая, возносящаяся над прочими зданиями и, может быть, находящаяся вне или на краю города, как маяк“ (далее говорится о башне-маяке на острове Фарос)²⁰. Идеальное, всеобщее мыслится как отдельное и конкретное!

В расширении конкретного индивида до масштабов макрокосма нетрудно усмотреть следствие отталкивания от средневековой модели мира. В Средние века индивид становился своего рода личностью двойко: благодаря отсутствию собственного лица, включению в коллективное целое, превращению в орудие чего-то надличного, божьего промысла, универсальной идеи, благодаря тому, что повторял собой библейский прообраз и превращался в общее место. Но



также и благодаря интимному переживанию уникальной земной судьбы и страстей Христовых, переживанию, позволявшему каждому верующему с предельной остротой ощутить себя индивидом, однако не как „себя“, а как сумевшего вместить Того, кто стал богочеловеком ради спасения всего человечества. Так или иначе, отказываясь от индивидуности и принимая к индивидуности Христа, молясь Богу-Отцу и Богу-Сыну, средневековый европейский человек обретал себя приобщаясь, причащаясь, то есть делаясь частью внеположного целого. Максимум личной яркости – это богоизбранность, это святой, иначе говоря, тот, кому дано отречься от себя в наибольшей степени, а вместе с тем принять собственный искуc и пройти собственный страстнотерпческий путь по вечному примеру. Единственный же перед умственным взором Средневековья случай того, кто стал, так сказать, личностью через отпадение от бога, – это Люцифер, Сатана; и все, в чем выражалось самоутверждение (гордыня, честолюбие, потакание своим страстям и т.п.), было грехом сатанинским.

Всеобщее умаление довлеющей себе индивидуальности (речь идет, конечно, не об эмпирической картине жизни в Средние века, а об оформленной, концептуальной, парадигматической стороне этой культуры ²¹) получало необходимое возмещение в представлении о мировом, абсолютном индивиде как творце



29, 30. Головы апостолов Иуды и Симона

всего сущего или как распятом Спасителе. Когда же пришло время для поисков человеческой личности каждого, ренессансный ум поневоле должен был „отталкиваться“ от прежнего представления, стало быть, не только отрицать, но и исходить из него. Понять человека как суверенного индивида значило его обожествить. Другого исторического способа в XV веке не было.

Но тем самым индивидуальность, которую напряженно ищет и возносит Возрождение, сразу же оказывается логически неуловимой, парадоксальной. Она есть отдельное, вот это, имеющее основание в себе самом, и она не смеет быть чем-то частным, не может иметь основания в своей обособленности, напротив – она сразу все, восхитительный образец человеческой божественности. Это позже „общечеловеческое“ превратится в результат отвлеченного рассматривания. Возрождение же видит в каждом индивиде непосредственную потенцию общечеловеческого, и притом в полном объеме. В каждом „достойном“ индивиде торжествуют бог и природа! – и в другом индивиде они торжествуют снова, как бы впервые, иначе, всегда иначе. Непохожесть каждого индивида на остальных индивидов и есть то, что делает всех индивидов похоже всеобщими, поскольку трансцендентно-всеобщее уступает место природному, а природно-всеобщее полагается как конкретное „разнообразие“. „Одинокость“ человека



31, 32, Гротескные головы

противоположна одинокости Бога, индивид – один из одиноких, он „герой“, но, так сказать, в толпе героев, он исключителен, лишь будучи вставлен в почти бесконечный ряд. Словом, он нечто несусветное; выступает как всеобщее постольку, поскольку еще не стал всеобщим, а лишь способен к этому. Он невозможен. Только он и возможен.

Специфическая проблематика ренессансного индивидуализма – индивидуализма „переходной“ эпохи, иначе говоря, эпохи, мышление которой утверждалось как логика переходности, – по-видимому, не случайно сказалась не прямо, не через понятие „личности“, которого еще не было, а через внешне непритязательные, не обнаруживающие решающего мировоззренческого значения и окольно ведущие к личности „обилие и разнообразие“.

Но к личности „обилие и разнообразие“ в состоянии были вести только благодаря своему столкновению, и в этом плане смысловые шероховатости, странности, трудности разбиравшегося альбертиевского текста кажутся весьма знаменательными.

В самом деле. Если бы „разнообразие“ совпадало с порядком и мерой (а именно этого, казалось бы, требует Альберти), если бы „достоинство“ состояло только в том, что вещи (фигуры) находятся „на своих местах“, так что все несходное было бы соединено в высшей гармонии, – тогда „разнообразие“ утратило бы собственный независимый смысл и свелось бы к *concinntas* в качестве одного из ее определений. Тогда это было бы разнообразие, предполагаемое между частями, которые постепенно восходят к целому, то есть не рядоположены, а соподчинены иерархически: мелкие детали – крупным, крупные – еще



более крупным, вплоть до завершенной живописной композиции (мироздания). Тогда „разнообразие" лишь частный и производный момент этой прекрасной и упорядоченной целостности, тогда множество стягивается к единству, и встроенная в это единство индивидуальность в конечном счете вынуждена расстаться со своими прерогативами. В исследованиях об Альберти всюду на первом плане *conspicuitas*, „разнообразие" же лишь изредка отмечается в связи с нею. Что ж, это действительно есть у Альберти и во всем искусстве итальянского Возрождения. Это, если можно так выразиться, близкая ренессансному мышлению тенденция к *архитектурности*, и в ее рамках можно говорить об „архитектурном" преодолении индивидуальности.

„Во всякой вещи приправа изящества – разнообразие, если только оно сплочено и скреплено взаимным соответствием разъединенных частей. Но если эти части одна от другой будут разобщены и будут различаться между собой разногласящим различием, то разнообразие будет совершенно нелепо"; „...красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, – такая, что ни прибавить, ни убавить ничего нельзя, не сделав хуже". Поэтому художник должен всегда основываться на „строгом и устойчивом правиле". Недопустим „произвол, который не обуздывается никакими предписани-

ями искусства". Эти предписания „необходимо соблюдать как законы" ²². „Нельзя, – справедливо замечает В. П. Зубов, – резче и определенной формулировать мысль о существовании абсолютных законов в искусстве" ²³.

Но в другом месте тот же Альберти пишет с типично ренессансной непосредственностью: „Мы не должны действовать, словно по принуждению законов". И поясняет, что любая часть архитектурного целого сама тоже целое, даже части дома, скажем, „столовая, портик и тому подобное также суть некие жилища". В своей самостоятельности части уже не могут быть просто выведены из общего ²⁴. Проницательно обратив внимание на это противоречие, В. П. Зубов считал его все же „мнимым", внешнесловесным и полагал, что Альберти пришел к „синтезу детерминированности и свободы" ²⁵. Мне же думается, что это противоречие, столь важное для понимания культуры Возрождения вообще, отнюдь не было мнимым, что оно не было и не могло быть преодолено Возрождением, по крайней мере в форме теоретической рефлексии, но, оставаясь постоянно решаемой и вновь возникающей проблемой, отпечаталось в структуре ренессансного творчества, послужив его скрытым стимулом, став его историческим содержанием.

Дело в том, что *conspinnitas*, знаменитая гармония Возрождения, взятая *сама по себе*, немедленно обнаруживает, как это ни странно, – вопреки античным реминисценциям и окраске – *средневековое* происхождение. Ведь в устроенном, законченном, архитектурно-едином мире индивид – лишь часть, закрепленная на своем месте. В порядок и меру можно только „входить", но выйти уже нельзя, как нельзя выйти портику из здания или фигуре из средневековой иконографической схемы (в этом смысле иконопись „архитектурна", а не „живописна"). Значит, мировая гармония противоречила ренессансному индивидуализму?

Именно так. Но потому-то понятие „разнообразия" и раздваивалось на *coria e varietà*, на *conspinnitas* и *tumultus*, на „обилие" и „одинокость". Внутреннее логическое напряжение у Альберти, неотвязность идеи „обилия" (почти бесконечного перечня, вселенской сумятицы – словом, неупорядоченного разнообразия) получают, кажется, существенное объяснение. Особость ренессансной вещи смутно сознавалась обусловленной ее включенностью в мировой поток, бессвязную непрерывность, мешанину (*dissoluta confusione*). Достигнутая гармония не позволяет индивиду сдвинуться, определяться собой, а не местом; „мешанина" же дает возможность индивиду проявить инициативу. Из „обилия" можно выйти, выделиться – и прийти к „достоинству". Скрытый диалог „обилия" и „разнообразия" дает возможность самоопределения вещей (фигур), которые не стоят „на своих местах" изначально, а занимают, очерчивают их собою, вносят порядок в сумятицу и оказываются сами мерой и порядком. Так – не заданной раз и навсегда схемой, а движением фигур данной „истории" – устанавливалась „композиция" ренессансной картины. Этот новый (тоже заимствованный из риторики) термин понадобился Альберти не потому, что до Возрождения, в иконописи, не было композиции, она даже слишком там была, а потому, что отныне картину („историю") следовало изобретать, компоновать заново – правда, еще с чувством, что изобретать надо согласно норме, в соответствии с вечными законами „природы" ²⁶. Можно было бы назвать идею выделения фигур из „обилия", перехода от „обилия" к „композиции" живописной концепцией ренессансного мышления. Спор изобретения и нормы, свободы и выстроенности, „живописной" и „архитектурной" концепций индивидуального, спор принципиально не-



33. Гротескные головы. Ок. 1490

завершенный, но создающий некое смысловое поле, в котором рождается своеобразный индивидуализм, – это, если угодно, и есть культура Возрождения. Если позволительно считать ее итогом „гармонию“, то лишь в крайне драматической форме движения к гармонии.

И движения к идее личности, зашифрованной в категории „разнообразия“. Это – проблема „одинокой“ фигуры, которая не нуждается и все-таки нуждается в других, возникает из „обилия“ и вопреки „обилию“, требует вокруг себя пустоты, обеспечивающей дискретность (выход из ряда вон, самодостаточ-

ность), но и сама предстает, в сущности, как некое пустое, неопределенное место неведомых возможностей. Потому-то, очевидно, в портретах (да и в пейзажах, вообще в любых живописных творениях итальянского Возрождения) нас более или менее поражает противоречие между индивидуальной конкретностью изображения и совмещением в нем сразу всех состояний человеческого духа и природы. Это делает ренессансных персонажей монструозными, ускользающими от понимания. Это приковывает к ним внимание, но может и раздражать современного ценителя „искусственностью“, сделанностью – и отсутствием итога²⁷. Что такое леонардовская „Дама с горностаем“, или „Портрет кардинала“ Рафаэля, или „Спящая Венера“ Джорджоне, или „Мадонна Аннунциата“ Антонелло да Мессины? Всюду нечто парадоксальное: индивидуальная редкость всеобщего.

НЕБЕСНЫЙ ШУТ МОМ

Во введении к трактату „Мом, или О государе“ Альберти пишет, что бог распределил все достоинства между сотворенными им вещами, но – „пожелал сохранить только для себя, одного и единственного, полноту и целостность божественности, сосредоточенной в нем в наивысшей степени“. Звездам досталась сила, земле – красота, душе – разумность и бессмертие, в божестве же сосредоточилась его единственность, его исключительность. „Из всего, что должно быть оценено в божестве, наипервейшее, если не ошибаюсь, – это то, что оно единственно единое, единственно одно (*ut sit unice umis, unice solus*)“. „Отчего и происходит, что все редкое и непохожее на остальное издревле почитается в человеческих мнениях как бы божественным“. Поэтому нас поражают известия о всяких чудесах или знаменьях и вообще „все, что случается редко“. И наоборот: все подлинно выдающееся редко. „Природа вещей такова, что соединяет величайшее и невиданное с редкостью и ничто изящное и значительное нельзя представить иначе как редким“. „Потому-то, пожалуй, если мы замечаем, что некие люди, благодаря превосходной одаренности, выделяются из толпы, так что оказываются в некоем похвальном роде занятий столь же необыкновенными, сколь и редкими, то мы таких людей называем божественными и, научаемые природой, окружаем их восхищением и почестями, почти как богов. Ибо, без сомнения, мы познаем во всем редком божество, ведь редкие вещи тяготеют к тому, что едино и в превосходной степени единственно (*ut unica, atque egregie sola*) и что выделяет их среди множества прочих“. Примером служат достоинства античных авторов.

В связи с этим Альберти рассуждает о том, что хотя писателю трудно и почти невозможно что-либо добавить к тому, что сказано бесчисленными авторами до него, но все же долг сочинителя – писать лишь то, что неизвестно читателям и не приходило им в голову: „... принадлежит, надо полагать, к редкому роду людей тот, кто выскажет вещи новые, неслыханные. А также тот, кто известные и обычные вещи описал бы в некоем новом и неожиданном роде“. Конечно, именно такую задачу и ставит перед собой он, Альберти! Он убедился на собственном опыте, „сколько требуется усилий и предприимчивости, если ста-

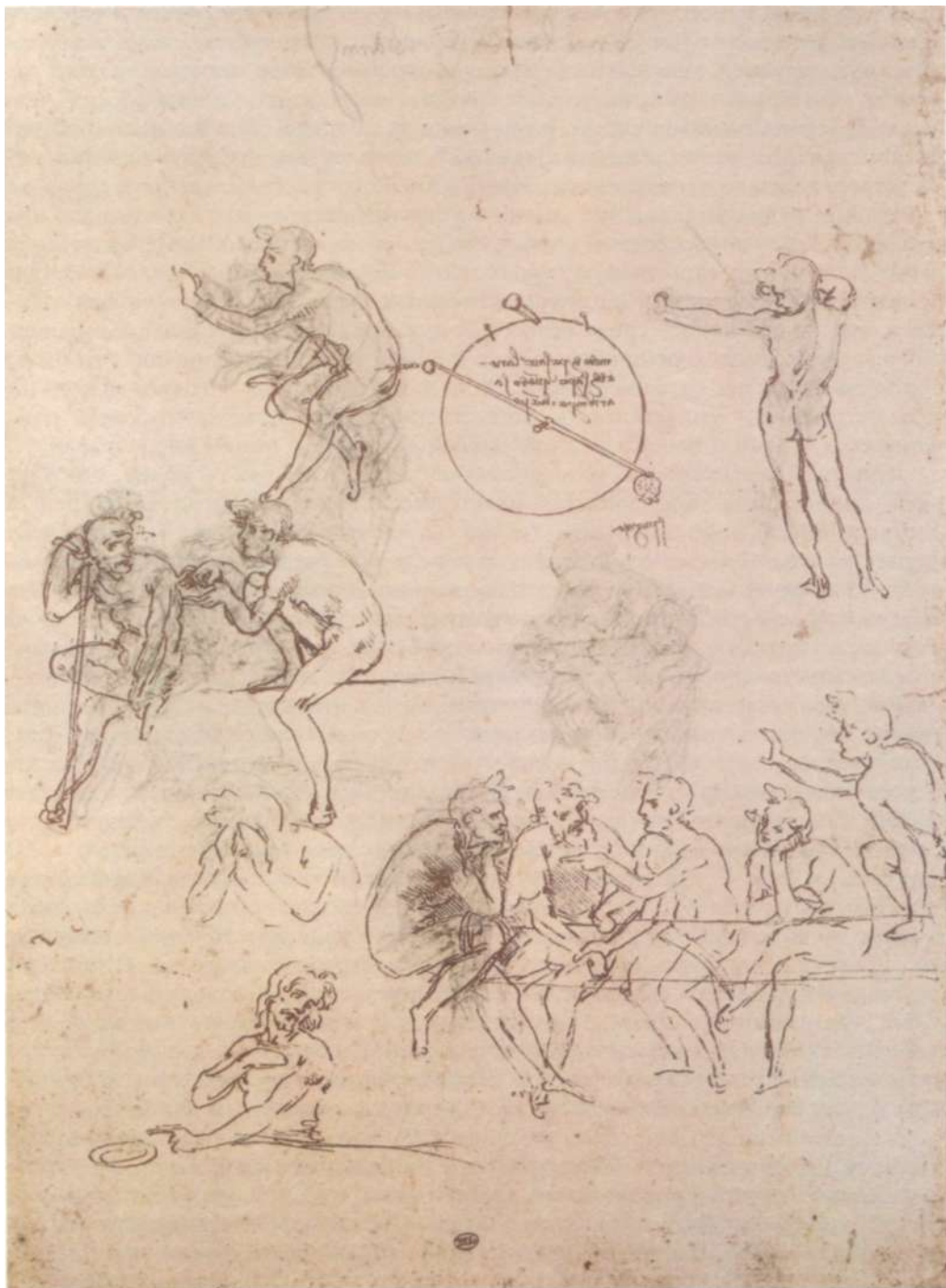
раешься любой ценой оказаться непохожим на других в достойном и торжественно-значительном [роде]". Однако изложить серьезнейшие вещи смеясь и играя куда трудней, чем полагают несведущие люди. Ведь многие, стремясь высказать нечто редкостное, на деле говорят „самое заурядное и плебейское", но с важным и напыщенным видом, дабы снискать похвалу. „Мы же, напротив, добиваемся, чтобы наши читатели смеялись", научаясь при этом лучшей жизни²⁸.

Далее, в начале первой книги „Мома", Альберти рассказывает, что среди богов можно найти воплощения „разных и почти невероятных дарований и нравов" (поясняя, что под богами впредь следует разуметь в этой аллегории „силы души"). Есть боги серьезные и суровые, есть легкомысленные и веселые. Они непохожи друг на друга. Но притом, как сильно ни разнятся боги своими поведками, все же нет никого среди богов, как и среди людей, кто оказался бы „натурой настолько исключительной и исполненной духа противоречия", чтобы не походить на других хотя бы отчасти. Один лишь среди всех богов ни на кого ничуть не похож – это бог смеха, божественный шут Мом, задирающий даже близких „словами и поступками", не щадящий никого и никем не любимый²⁹.

Понятие „редкостности" или „единственности" в „Мома" – то же, что и понятие „одинокости" в живописной композиции. И тот же парадокс: в пределе „единственность" есть достояние только божества. Индивид же и непохож; на других и похож; абсолютная непохожесть сделала бы человеческого индивида несопоставимым и, следовательно, невозможным в качестве такового, сделала бы его богом. Между тем индивид потому и индивид, что существует также множество других индивидов; однако в этом ряду, перечне, „обилии" скрадывается его индивидуальность, его особенность и непохожесть.

Так завязывается коллизия ренессансного индивидуализма. Чтобы стать вполне индивидуальным, Мом должен выпасть из сонма богов, оказавшись единственным богом, отличие которого состоит не в том или другом положительном качестве, но только лишь в самой единственности, если угодно, „одинокости", на отшибе от прочих. И, конечно же, не случайно этим богом, доводящим до крайности принцип индивидуализма и воплощающим „несходство с другими", в притче Альберти выступает бог смеха, небесный шут. Мом, подобно Протею, не имеет ничего своего за душой. Он лишен определенного, собственного облика, поскольку бывает собою лишь тогда, когда передразнивает других, превращается в других, пусть в смеховом, пародийном плане. Концентрация индивидуальности выглядит как ее опустошение, то есть индивидуальность Мома, его „единственность" и несравненность, означает неограниченную способность становиться всем, что ни есть в мире (разумеется, выворачивая при этом мир наизнанку: характеристика Мома отличается от характеристики человека в трактате Пико делла Мирандолы лишь отрицательным знаком).

Замечательно, что в предшествующем рассуждении Альберти (из Введения к „Мому") единственность божественного творца куда важней всех его остальных содержательных определений, важней силы, красоты, бессмертия, разума. Господь щедро раздает свои качества звездам, земле, человеческим душам, сохраняя для себя лишь то, что он „единственно единый, единственно один". Самое божественное в абсолютном индивиде – абсолютность его индивидуальности. Качество исключительности замыкается на себя: бог не исключителен в том или ином отношении, а просто исключителен, исключителен именно своей исключительностью. Следовательно, бог – как образец ренессансного индивида – ак-



34. Наброски фигур

туально выглядит пустым и бессодержательным, но потенциально он есть Все. Дополнением к единственности бога служит обилие конкретных состояний и форм, которые он источает и в которые он переходит.

НЕКОТОРЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ВЫВОДЫ

Поиски личности свершались ренессансной мыслью на основе традиционного материала, в средневековом космосе, где „Единое" и „многое" сопряжены иерархией мироздания. В антично-христианском кругу понятий, известных в XV веке, понятия новоевропейской „личности" быть не могло, а между тем час ее трудного рождения пробил. Рождение личности опережало ее логическую экспликацию, но ведь культурная новизна никогда не сводится к „практике" в эмпирически-описательном смысле, неосознанность духовных изменений всегда более или менее мнимая, поскольку действительная практика культуры состоит как раз в перестройке модели мира, эта практика насквозь концептуальна, насквозь теоретична, пусть ее ведет, так сказать, лишь теоретический инстинкт. „Неосознанность" ренессансной концепции личности – специфическая форма культурного сознания. Понятие личности в эпоху итальянского Возрождения сквозило в точке пересечения иных, надличных (бог) или внеличных (природа) понятий, которые в результате с необходимостью преобразовывались. Понятие личности непосредственно возникало прежде всего в виде проблематики „разнообразия", со скрытым спором „обилия" и „одинокости". Всего и вот этого.

Ренессансная личность в понятийном отношении свободно плавает между этими тезой и антитезой. Для гуманиста нет ничего выше „единственности", „редкостности", индивидуности, но этот принцип не мог быть обоснован через понимание индивида как „частного лица"; напротив, ренессансный индивид был способен утвердиться в собственном сознании только как лицо всеобщее. Это не было еще новоевропейским утверждением через себя, через свою конкретную, закреплённую особенность, самодостаточность – и не было уже средневековым утверждением через приобщение к богу, то есть через отрицание индивидуальности. Инстанцией, к которой апеллировал и с которой отождествлял себя человек Возрождения, была мировая природа; индивидуальность находила обоснование в природном разнообразии³⁰.

„Разнообразие" – очень странное, текучее понятие. Оно указывает на полноту Вселенной и как будто бы не нуждается ни в каких логических субъектах, заведомо вбирая их всех в себя. С другой стороны, „разнообразие" в качестве готового, неподвижного понятия совершенно бессодержательно, это предикат, оторванный от множества субъектов, которые все разные – но *что*, собственно, разное? Поэтому „разнообразие" может осуществиться лишь в форме перечня. Логический смысл перечня состоит как в возможности перехода от одного к другому, так и в возможности остановки на том и другом. В каждый момент перечисления „разнообразие" перестает быть предикатом и становится конкретным и особенным „вот этим", субъектом, но лишь с тем, чтобы тут же расстаться с ним и перейти к другому. В этой системе представлений будущая (пока неопределённая) личность толкуется негативно – как несходство инди-

вида со всеми остальными. Каждый индивид, однако, готов включить в себя остальных и рассматривается как ось мирового „разнообразия". Каждый индивид лишь в той мере индивид, остро переживающий и гордящийся своей исключительностью, в какой он притязает на то, чтобы знать все, уметь все, быть Всем; лишь в той мере индивид, в какой он не закреплен в своей частной особенностях и расширяется до космических масштабов; короче, лишь в той мере индивид, в какой он не индивид. Но вернуться к средневековой принципиальной растворенности во всеобщем ренессансный гуманист или художник, разумеется, и не помышляет. Личность уже заявила свои права, но она еще невозможна в сознании вчерашнего средневекового человека. Прежде чем очертить свои границы, она объявляет себя безграничной. Прежде чем стать человеческой, она ощущает себя „божественной". Это и делает „специфику" итальянского Возрождения, делает то, что личность Возрождения – единственная содержательная форма существования всеобщего.

Только Бог вполне самодостаточен и индивидуален, поэтому быть индивидом, быть, как мы теперь сказали бы, личностью значило тогда быть человекобогом, какого мы видим обычно на ренессансной картине. Но все-таки это и вполне конкретный человек: „почти бог", „словно бы бог", но никак не Бог. Божественна в нем, в конце концов, только потенция, загадочно только совпадение-несовпадение с собой. Персонаж такого искусства обычно значит несравненно больше, чем значит непосредственно, поскольку он не закреплен за внешней характерностью, не поддается психологическому и реалистическому объяснению. А вместе с тем никакого иного, сугубо сакрального, трансцендентного плана, к которому отводило бы изображение, в ренессансной картине нет. Искать сублимированный сверхсмысл приходится не *за* чувственно-убедительным и индивидуально-характерным образом, а в нем самом, так что перед нами не реалистическое подобие, но и не чистый символ, а нечто особое: все многообразии мира, свернутое в индивиде или, лучше, разворачивающееся *из* него.

В „Застольных беседах" Альберти описывает изображение человечества (*Humanitas*) на фреске храма добродетелей – в образе жены, у коей „на одной шее сходятся многие и разные лики: старые, юные, грустные, веселые, серьезные, шуточные и так далее". Многоголовой шее соответствует многорукое туловище, причем „одни руки держат свирель, иные – лиру, иные – обработанный и красивый драгоценный камень, иные – изукрашенные знаки отличия, иные – различные математические инструменты, иные же – книги"³¹. Человечество представлено как *varietas*! Но так как отдельный человек в гуманистическом сознании возвышался до *Humanitas*, то „героический" и „универсальный" индивид, которого показывает нам искусство Возрождения – в некотором смысле именно такое чудовище, синхронизирующее все возможные человеческие состояния, способности и силы. И мы видим тем не менее конкретного человека из плоти и крови и часто знаем его по имени: дож Лоредано, Бальдассаре Каста – льоне, мона Лиза и т. д.

В тех же „Застольных беседах" Альберти преподнес логико-культурную противоречивость ренессансного „разнообразия" в неожиданно наглядном и чуть ли не осознанном виде. Он рассказал о споре цикады и лягушки – чье мастерство выше? Лягушка упрекает цикаду в том, что та поет всегда в одном и том же духе, не внося в звуки никакого разнообразия, не прибегая к новым способам, не меняя периодов, без голосовых переливов³². В ответ цикада называет свое пе-

ние легким, гладким, понятным, ясным, изящным, то есть обладающим всеми преимуществами определенности и законченности. В грубом же пении лягушки намешано все без разбора: „Ты поешь ни в чисто комическом, ни в трагическом, ни в лирическом, ни в элегическом, ни в героическом [роде]"³³. Так и хочется добавить о цикаде: „торжественно и соразмерно", „немногословно". И о лягушке: „беспорядочно и разрозненно распространяясь обо всем, в результате не устраивают вещи, а приводят в смятение"³⁴ (*non rem agere, sed tumultuare*). Нетрудно заметить, что лягушка и цикада, в сущности, выступают от имени знакомых нам понятий „обилия" и „одинокости" из трактата „О живописи". Спор остался открытым в трактате, не подытожен он и в басне. Сорока, избранная арбитром, останавливает его, попросту заявив: „Потомство свободно выскажет о нас то, что думает, мы же перестанем пререкаться между собой"³⁵.

Спор, однако, не прекращался, пока не прекратилась эпоха. Он особенно сказался в искусстве Высокого Возрождения, придав ему скрытый культурный драматизм. Сама эта скрытность категории „разнообразия", лежавшей в подоснове ренессансного мироотношения, соответствовала характеру новой личности, непомерное величие которой было необходимой стороной ее исторической непрясненности и переходности.

МНЕНИЯ БАЛЬДАССАРЕ КАСТИЛЬОНЕ ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ СОВЕРШЕНСТВЕ

Знание схватывает вещи несомненные и ясные... мнение же относится к тем вещам, которые иногда есть, а иногда их нет, которые могут быть и не быть. И поэтому мнение всегда проникнуто тревогой и беспокойством, ибо душа наша не удовлетворяется ничем, кроме истины...

Лоренцо Медичи

ХАРАКТЕР ДИАЛОГОВ КАСТИЛЬОНЕ. ПОСТАНОВКА ЦЕЛИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Изложению „мнений“ прямо соответствовала в гуманистическом обиходе, помимо обмена эпистолами, форма диалога. В „Книге о придворном“ Кастильоне подчеркивает, что поиски истины в дружеской беседе потеряли бы смысл, вздумай кто-либо из участников выступить в роли уже заведомо ею обладающего и утверждать вещи несомненные.

Автор рассказывает: Пьетро Бембо предложил дамам и кавалерам, собравшимся вечером вокруг герцогини Урбинской, избрать оратора, который „сформировал бы посредством слов совершенного придворного... в том же, что сочтут неубедительным, пусть каждому будет дозволено возражать, как это заведено по отношению к выступающему в школах философов“. Тогда председательствующая синьора Эмилия, поручив выполнить такую задачу графу Лодовико да Каносса, шутливо заметила: говорить будете именно вы, „не потому, что кажетесь таким уж превосходным придворным, которому известно все, что подобает придворному, но потому, что, если вы будете говорить как раз не впадет – а мы надеемся, что так вы и сделаете, – игра станет прекрасней, ибо у каждого найдется что вам возразить...“. Ведь неосмотрительно предоставить слово человеку сведущему: „...ему ни в чем нельзя было бы возразить, поскольку он говорил бы истину, вот игра и остыла бы“. Все рассмеялись, и граф немедленно откликнулся: „Синьора, незачем опасаться, что недостанет возражений тому, кто говорил бы истину, здесь ведь присутствуете вы“¹.

Ну а говоря серьезно, он, Лодовико, действительно не знает, что значит быть идеальным придворным. Он согласился держать речь лишь из любезности и „собирается высказывать все, что ни попадет на язык“. Ибо „во всяком предмете крайне трудно и почти невозможно познать истинное совершенство; и это из-за разнообразия суждений“². Неудивительно, продолжал Лодовико, что и „я могу хвалить только тот род придворных, который более ценю и уважаю сам, и только то, что кажется мне, по слабому моему разумению, стоящим ближе к истине. А вы или, если одобрите, присоединитесь к этому, или же останетесь при

своем [мнении], если оно будет отличаться от моего. Я не стану утверждать, будто мое лучше, чем ваше; потому что не только вам может сдаваться [верным] одно, а мне другое, но даже и мне может сдаваться то одно, то другое" (I, 13).

Что ж, мы предупреждены. Попробуем отнестись к этому предупреждению со всей серьезностью.

Между прочим, уже буквально следующая фраза Лодовико содержит мысль, которую никак нельзя безмятежно отождествить со взглядами не только автора, Кастильоне, но и самого Лодовико. „Итак, я желаю, чтоб этот наш придворный был из благородной и родовитой семьи" и пр. В ответ раздается пространная реплика синьора Гаспаро Паллавичино: „Дабы наша игра имела предписанную форму и дабы не показалось, что мы мало считаемся с данной нам властью возражать, я говорю, что эта знатность не представляется мне такой уж необходимой для придворного". Гораздо важней, замечает Паллавичино, личные достоинства, и было бы странно думать, будто их может обесценить скромное происхождение. Возражения Паллавичино насчитывали двухсотлетнюю гуманистическую традицию, восходили к Гвиницелли и Данте. Для просвещенных, пусть и титулованных, собеседников в Италии начала XVI века они звучали веско. За ними были новый очевидный социальный опыт и ученость. Что до Кастильоне, он, как известно, через мать (Луиджу Гонзага) был в родстве с мантианскими герцогами и, следовательно, с женой урбинского герцога Гвидобальдо Монтефельтро, той самой Елизаветой Гонзага, под эгидой которой происходят беседы в „Придворном". Вся жизнь Кастильоне находился при дворах, вплоть до папского и императорского. Был награжден графским титулом. В то же время оставался человеком небогатым, всецело обязанным своей блестящей репутацией собственному многообразному таланту, образованности, ратным и дипломатическим заслугам. Ему, нужно полагать, должны были быть более или менее близки обе точки зрения („Мне может сдаваться то одно, то другое"!).

В итоге Лодовико если и не соглашается полностью с Паллавичино, то очень сильно подправляет исходный тезис, делает его половинчатым, едва ли не превращает в дополнение к антитезису Паллавичино: „Я не отрицаю, что и люди низкого происхождения могут вдохновляться той же доблестью, что и знатные". А люди родовитые нередко оказываются совершенно ничтожными. Но... совершенному придворному хорошо бы оказаться совершенным и в этом. При дворах встречают все же по одежке, и знатность желательна – хотя бы для „первого впечатления" (I, 15).

Таково заключительное слово в первом же споре. Только какое же оно заключительное? Оно непосредственно и компромиссно включает в мнение Лодовико также и другое мнение, в его слово – чужое слово. Оно остается двуголосым и двусмысленным. Каждый вправе (и после Лодовико) поставить еще одно, удобное ему смысловое ударение, потому что, во всяком случае, ни одна из высказанных позиций не совпадает со всей истиной, которая, таким образом, может считаться открытой.

Формально Кастильоне, безусловно, поручает свои мнения ведущему, в данном случае Лодовико. Однако вряд ли только и всецело ему одному. К тому же Лодовико колеблется. Но, главное, это не последний эпизод, затрагивающий тему знатности.

Действительно, на третий вечер – разговор об идеальной придворной даме в сравнении с идеальным кавалером... но ничуть не меньше о женщине вообще в

сравнении с мужчиной. В ход пойдут ссылки и контрссылки на Священное писание, на Платона и Аристотеля, на доблестных женщин античности, начиная с Трои и сабинянок. (Задорный Гаспаро не преминет заметить: „Э, синьор Маньфико, Бог знает, как там все это было; потому что те века так далеки от нас, что нагородить можно много выдумок и опровергнуть их некому" – III, 23.) Будут обсуждаться глубокомысленные соображения о том, что, поскольку тепло благородней, чем холод, а мужчина теплокровней женщины, совместно ли это с природным равенством полов и почему. Физические доводы сменяются метафизическими: как ни один камень не может быть более камнем, чем другой, и не один кусок дерева более деревянным, чем другой, так и ни один человек не может считаться в большей или меньшей степени человеком, чем другой. Между мужчиной и женщиной нет субстанциональных различий, а только акцидентальные (III, 12). Поэтому оба пола по природе равны и оба порознь несовершенны (III, 13).

В третьей книге трактата мы находим – поочередно и одновременно! – и нечто вроде кодекса куртуазной галантности, и подражание Овидию, тут же упоминаемому, и россыпь веселых facetiae, и самое основательное во всей ренессансной литературе учение об естественных правах и достоинствах женщины.

Гаспаро упрямится: „женщины – животные несовершенные" (III, 11). Уж не хотите ли вы, чтоб женщины правили городом и командовали войсками, а мужчины стряпали или пряли? На сей раз похоже, что Кастильоне ни в коей мере не разделяет этих возражений. Но стряпать и прясть – занятия вовсе не для придворных дам. О ком или о чем, собственно, идет спор? Его предмет показательно смещается в головах обоих собеседников – в голове автора. Собираются предъявить светские требования к высокопоставленной женщине, но принимаются в принципе возвышать женщину. Специфически аристократический и всечеловеческий подходы не сливаются окончательно, но и не выключают, а то и дело подменяют друг друга, как бы накладываются. Малый идейный круг то ли вписывается в большой и поглощается им, то ли, наоборот, этот большой, эпохальный, гуманистический круг („достоинства человека") сосредоточивается в малом, „придворном", как в своем конкретном центре и цели.

В начале четвертой книги, написанной, очевидно, на тринадцать лет позже предыдущих, Кастильоне торжественно перечисляет ранги, до которых возвысились некоторые участники урбинского дворцового кружка 1508 года, собеседники из первых трех книг. Что и говорить, это общество оказалось еще более избранным, чем мы могли предположить. Бембо и Биббьена за это время стали кардиналами, мессер Федерико – архиепископом Салерно, граф Лодовико – епископом Байи, Джулиано Медичи Великолепный – герцогом Немурским, а синьор Франческо Мария Ровере – новым герцогом Урбино, новой же герцогиней – Элеонора Гонзага, старшая дочь Изабеллы д'Эсте. Все это великолепии не мешают, впрочем, автору тут же выразить сокрушение об упадке Италии, вдруг заявить, что важны не светские достоинства вроде умения танцевать или петь, а важна лишь способность умирать за родину или хотя бы подвергать себя опасности ради нее.

„И, конечно, нет числа всяким другим вещам, которые, если приложить к ним предприимчивость и усердие, принесут и в дни мира и в дни войны гораздо больше пользы, чем все это придворное обхождение само по себе, но...". Затем – некая смысловая пауза и поворот на середине фразы: „...но если поступки

придворного устремлены к той благой цели, которая должна у них быть и которую я подразумеваю, то мне кажется, что они не только не окажутся вредными или тщетными, но будут полезнейшими и достойными всяческой похвалы (IV, 4). Какая же это цель? Услужить государю. Однако и на этом Кастильоне не ставит точки. Во-первых, сам государь должен соответствовать весьма высоким моральным требованиям, а реальное положение при итальянских дворах расценивается с негодованием. Во-вторых, сослужить истинную службу государю можно, лишь развив в себе все благие природные задатки и став человеком всесторонних доблестей. В-третьих, если перед придворным возникает выбор между угождением своему повелителю или совестью и справедливостью (например, если государь прикажет совершить предательство), то предпочтение безоговорочно должно быть отдано не ложной верности, а личному достоинству и чести („и ради вас самих и чтобы не способствовать позору вашего сеньора“) – (II, 23).

Когда же под занавес вновь возникает вопрос, с которого трактат о совершенстве начинался, – так все-таки только знатного или любого человека имеет в виду автор? – мы слышим: „И если вы не пожелаете называть его придворным, меня это не огорчает; ибо природа не поставила такого предела человеческим достоинствам, чтобы нельзя было возвыситься от одного к другому; ведь часто простые солдаты становятся капитанами, частные лица королями, священники папами, а ученики учителями и вместе с достоинством приобретают также звание. Хотя...“ И опять знакомая нам пауза, опять нерешительность в подтексте, потому что далее: „Хотя я и не знаю, кто отверг бы это звание совершенного придворного...“ (IV, 47). Бембо делает ссылки на Платона и Аристотеля, чтобы подкрепить это „хотя“. А все тот же неутомимый оппонент Гаспаро Паллавицино насмешливо отзывается: „Я и не предполагал, что наш придворный обладает такими достоинствами, но раз уж Аристотель и Платон – его товарищи, я думаю, никто больше не откажется от этого звания. Хотя я и не знаю, танцевали и музицировали когда-нибудь Платон и Аристотель и предавались ли иным занятиям дворян“ (IV, 48).

Было бы, пожалуй, слишком трудно, да и неправоммерно, все это резюмировать: свести динамический внутренний спор к однозначному выводу, раз и навсегда решить, написан ли трактат гуманистом или придворным, признать обе ипостаси автора несовместимыми или, напротив, их отождествить.

Можно, конечно, в духе Де Санктиса, считать, что у Кастильоне „универсальный человек“ Альберти сужается до человека светского, теряет прежнюю героическую „тотальность“, эстетизируется: «элегантность, чувство меры, утонченность занимают место человеческой „доблести“»³. А можно полагать вслед за Буркхардтом, что „это, собственно говоря, идеал человеческого общежития, отвечающий современному расцвету и требованиям высокой образованности вообще; здесь не столько человек приспособлен для двора, как двор, скорее, существует для него. В сущности, такой человек является даже совсем неподходящим для дворцовой жизни, так как его качества делают его самого слишком величественным и его спокойное, без всякой аффектации, преимущество над другими во всем, как с внешней стороны, так и с духовной, дает ему все права на самостоятельное существование“⁴. Вполне соглашаясь с последним, признаем, однако, что и свидетельства в пользу противоположной точки зрения в „Книге о придворном“ тоже есть, „Cortegiania“ – не какая-то привнесенная

оболочка гуманистической идеи, у нее своя логическая и социальная плотность, ее не отбросишь напрочь.

У Кастильоне в этом вопросе, как и во многих других, очень заметны две точки отсчета, два „мнения”. Равновесие между ними обязательно. Напротив, каждый вправе искать преобладающее мнение автора. Но крайне важно, что оно возникает в диалогической обстановке, что это именно „мнение”.

В четвертой книге в уста Бембо вложена платоническая теория любви. Ее, безусловно, разделял и сам Кастильоне. Однако кондотьеру Морелло да Кортонна, не утратившему, несмотря на возраст, интереса к женщинам, эта теория не по душе. Он не признает ее истинности – по крайней мере по отношению к себе. И Кастильоне дает ему произнести нечто донельзя показательное: „Я не хочу знать того, что меня не касается” (IV, 55). (Мы к этому эпизоду еще вернемся.) „Мнение” укоренено в склонностях индивида. Лоренцо Медичи явно усматривал в частной окраске „мнений” их жизненную ценность и необходимость. То, что верно для меланхолика, было бы неверно, как это получалось у Лоренцо, допустим, для сангвиника⁵. Того любовная печаль, надо полагать, просто „не касается”.

Разумеется, не случайно чувственную любовь у Кастильоне отстаивает Морелло, а платоническую проповедует создатель „Азоланских бесед”. В гуманистическом диалоге мнения принадлежат персонажам не вымышленным, а перешедшим в текст из жизни. Их вкусы и взгляды хорошо известны, существуют помимо данного текста. Привести сталкивающиеся позиции к „синтезу”, преодолеть разноречия можно было бы лишь более или менее формально, между прочим, еще и потому, что любая позиция выглядела связанной с конкретным человеком, неотменяемой, как и он. В каком бы порядке ни чередовались реплики в споре, какая из них ни звучала бы окончательной, – все были, в принципе, синхронными. (Ведь отношение к женщинам, естественно свойственное синьору Морелло, не исчезнет, даже когда он наконец прекратит возражать.)

Окружающие, споря с Морелло, не только, само собой, чрезвычайно учтивы, но и встречают его замечания сочувственным смехом. В сочинении Кастильоне вообще с каким пафосом, с какой ответственностью ни велась бы речь – она все равно овеяна веселостью. Самые частые ремарки в диалоге: „рассмеялся”, „смеясь”. Поэтому можно даже решить – как решил когда-то великий Франческо Де Санктис, – что „Книга о придворном” слишком иронична, артистична, чтобы содержать какую-либо напряженно-серьезную мысль⁶.

Согласно иному взгляду, Кастильоне дал „ренессансный идеал разносторонне развитой, гармонической человеческой личности”⁷. Пожалуй что так. Только... где же Кастильоне толкует, собственно, о „личности”? Он и слова такого не знал. Понятие „личности” приписывается ему нами в силу легко объяснимой аберрации: словно бы в трактате, набросанном впервые в 1508 году, а напечатанном в 1528, оно присутствовало в качестве уже известного и очевидного. При таком подходе, ничуть не изменившемся за сто лет со времен Буркхардта, проблематика „Придворного” сводится к тому, какими именно социальными, или нравственными, или эстетическими предикатами эта личность должна бы обладать. Например, означает ли ее аристократизм отказ от гуманистической широты Кватроченто и т. п.

Все это, конечно, очень интересно. Однако оба взгляда в равной степени обходят подспудную, но едва ли не решающую логико-культурную особенность.

Эта особенность трактата, эта внутренняя трудность рассуждений о том, каким следует быть индивиду, тем любопытней, что она – достояние не одного Кастильоне, а всей итальянской ренессансной культуры. Но, возможно, как раз в „Придворном" она прорефлектирована настолько, насколько это вообще было доступно в ту эпоху.

Перестанем считать само собой разумеющимся, будто автор располагал готовым понятием индивидуальной личности, и попытаемся (чего до сих пор, если не ошибаюсь, никто почему-то не делал) проанализировать структуру этого понятия у Кастильоне. Или, точнее, предструктуру. Тогда мы сумеем убедиться, что главная, исторически наиболее глубинная и плодотворная смысловая коллизия трактата состояла все-таки не в том, как соотнести „универсального человека" с „придворным". А в том, каким образом „универсальность" отдельного человека, пусть и „придворного", – это уж не важно – совместима с его же отдельностью и особостью. То есть главное было не в тех или иных требованиях к идеальному индивиду, но в том, что собой представляет эта самая его индивидуальность как таковая. На поверхности горячо обсуждаются всякие социально-педагогические идеи, но исподволь (иногда и почти впрямую) выясняется, испытывается, теоретически нащупывается та реальная человеческая субстанция, к которой эти идеи приложимы: личность. В недрах трактата совершается удивительная работа предугадывания и подготовки ранее неизвестного понятия. Пока персонажи (и читатели) увлечены разговорами о том, *каким* надлежит быть придворному, на деле решается несравненно более важный вопрос: *кому* надлежит быть таким-то и таким-то, вокруг какого „я" загорелся весь сыр-бор.

Стало быть, эта глава совсем не о том, с чего она была начата. И уж конечно, не о том, в какой мере сословно ограничен идеал „Придворного". Тема, которая традиционно всегда находится в центре дискуссий о Кастильоне, мне понадобилась лишь для того, чтобы напомнить о мыслительной обстановке трактата, насыщенной сталкивающимися и изменчивыми „мнениями". Но даже и сама по себе литературная форма гуманистического диалога, когда „мнения" распределены между участниками беседы (или, в наиболее остром случае, один и тот же персонаж колеблется между разными „мнениями"), – и эта столь значимая речевая форма тоже не предмет настоящей главы.

Таким предметом станет внутренняя форма движения мысли Кастильоне.

Однако – повторяю – существенно, что движение к новой идее личности происходит в атмосфере диалога, что все суждения высказываются участниками в виде „мнений" ⁸. Поэтому показались уместными высказанные выше предварительные замечания. Они вкратце сводятся к следующему. Хотя обычно мы в состоянии уверенно указать, какому из суждений привержен автор „Придворного", все же дух „игры", вольного, терпимого и дружелюбного спора мнений, диалогическая форма – отнюдь не только литературная условность, а необходимый момент содержания у Кастильоне. Характерно, что в некоторых случаях позицию Кастильоне нельзя свести к одному „мнению": обнаруживается, так сказать, идейная бинокулярность. Далее. Несмотря на улыбчивую готовность выслушать оппонента и порой согласиться с ним, несмотря на отсутствие догматического тона, сама атмосфера обмена мнениями создает странную, почти логическую цельность, достигаемую не строго дискурсивно, а наложением и рядомположением несходных точек зрения. Возможные (пусть и не равноправно-весомые) высказывания выявляют суть со всех сторон, и нет установки на

преодоление разномыслия, на какой-то жесткий итог. „Власть возражать“ – условие высокой игры-беседы – не перечеркивается никаким итогом. Даже поражение чужой точки зрения ее не отменяет, не делает одиозной, вредной, полностью ошибочной, а только как бы менее убедительной, когда оппоненту нечего более возразить или добавить. Он не обязательно соглашается, чаще просто смолкает. Как шутит Гаспаро Паллавичино, женщины должны быть ему признательны, потому что своими женоненавистническими возражениями он дал прекрасный повод развить доводы в их честь. Но „мнение“ Гаспаро о женщинах остается, кажется, при нем.

Даже иронические реплики синьоры Эмилии, вроде той, которой она откликнулась на длинное рассуждение Бембо о платонической любви, важны тем, что вводят иной голос, иной тон, иную позицию – вне тона и позиции Бембо, так что его манера сразу же оказывается не монополярной, его риторическое красноречие остраняется, читатель получает возможность очнуться. Семь солидных предыдущих глав и одна-единственная дурашливая фраза Эмилии все-таки в некотором роде уравниваются в качестве двух высказываний. „Бембо говорил так пылко, что, казалось, был в каком-то восторге и вне себя, но тут он вдруг умолк и замер как замороженный, устремив глаза к небу. Синьора Эмилия, слушавшая, как и другие, эти рассуждения с величайшим вниманием, слегка дернула его за полу камзола и сказала: „Смотрите, мессер Пьетро, как бы от этих мыслей ваша душа тоже не рассталась с телом“ (IV, 71)⁹.

Теперь перейду к тому пункту, где эти предварительные замечания вплотную подводят к действительно занимающей меня здесь проблеме, которая далее и будет рассматриваться.

До сих пор дело шло о „мнениях“, границы которых совпадают с границами высказываний, которые, иначе говоря, розданы собеседникам или означают внутри высказывания уступку чужому мнению, включение его в себя. Это – взгляды персонажей, не обязательно или не в полной мере принадлежащие автору.

Но впредь мы займемся как раз взглядами Кастильоне, которые не были и не могли быть отданы персонажам, пусть их как-то, конечно, по необходимости проговаривающим. Это тоже „мнения“ – не одно, а именно разные мнения! – но такие, границы которых в конечном счете не совпадают с границами высказываний.

Во-первых, потому что перед нами предстанут сквозные суждения трактата, проходящие через пестрые конкретные темы, не зависящие от того, кто и о чем говорит, лежащие всякий раз глубже непосредственного предметного уровня разговора. Их нельзя извлечь попросту из членений текста, из полной литературной досказанности.

Во-вторых, эти суждения, эти мнения Кастильоне не столько повторяются, сколько возобновляются, их самоидентифицируемость надо еще опознать в разных терминах и логических поворотах, совсем не похожих сюжетах – словом, они изоморфны.

В-третьих, хотя Кастильоне размышляет о личности с редчайшей для Возрождения степенью логической доводки, но, поскольку он не оперирует с готовым и определенным понятием, а пробивается к нему, то и не только что персонажи, но сам автор, как мы увидим, хотя замечательно знает, над чем мучается его мысль, но одновременно – не знает. Без этого парадокса мучение исчезло бы, оно ведь не в отсутствии ответа, а в поисках вопроса.

Поэтому оно почти бесшумное... Собравшиеся в урбинском герцогском дворце Монтефельтро нарядные и учтивые люди смеются, возражают друг другу – и за вятым спором их „мнений" легко не расслышать глуховатый внутренний спор Кастильоне с самим собой, не оценить истинный культурный драматизм и размах его сочинения. Внутренний спор – не о том, о чем спорят персонажи, или отчасти не о том, ибо он сразу и о названном и о неназванном. Литературный (формальный) диалог и диалог мыслительный не совпадают, но заходят друг в друга, словно две окружности, имеющие общий сегмент.

Назван и не назван тотальный предмет рассуждений. Отнюдь не в том лишь плане, что речь идет не о „личности", хотя на самом деле она идет именно все время (по крайней мере с ретроспективной точки зрения) о личности. Но и в пределах собственных понятий Кастильоне берет свой предмет (то есть „придворного", того отдельного человека, к которому относятся социально-педагогические идеи трактата) не только по-разному, но и прямо-таки как два разных предмета.

Более того: два захода Кастильоне к пониманию индивида противоположны и несовместимы. (И он об этом догадывается!) Хотя обсуждение должно бы идти о чем-то одном. Причем это „что-то" исчезло бы без любого из двух несовместимых определений.

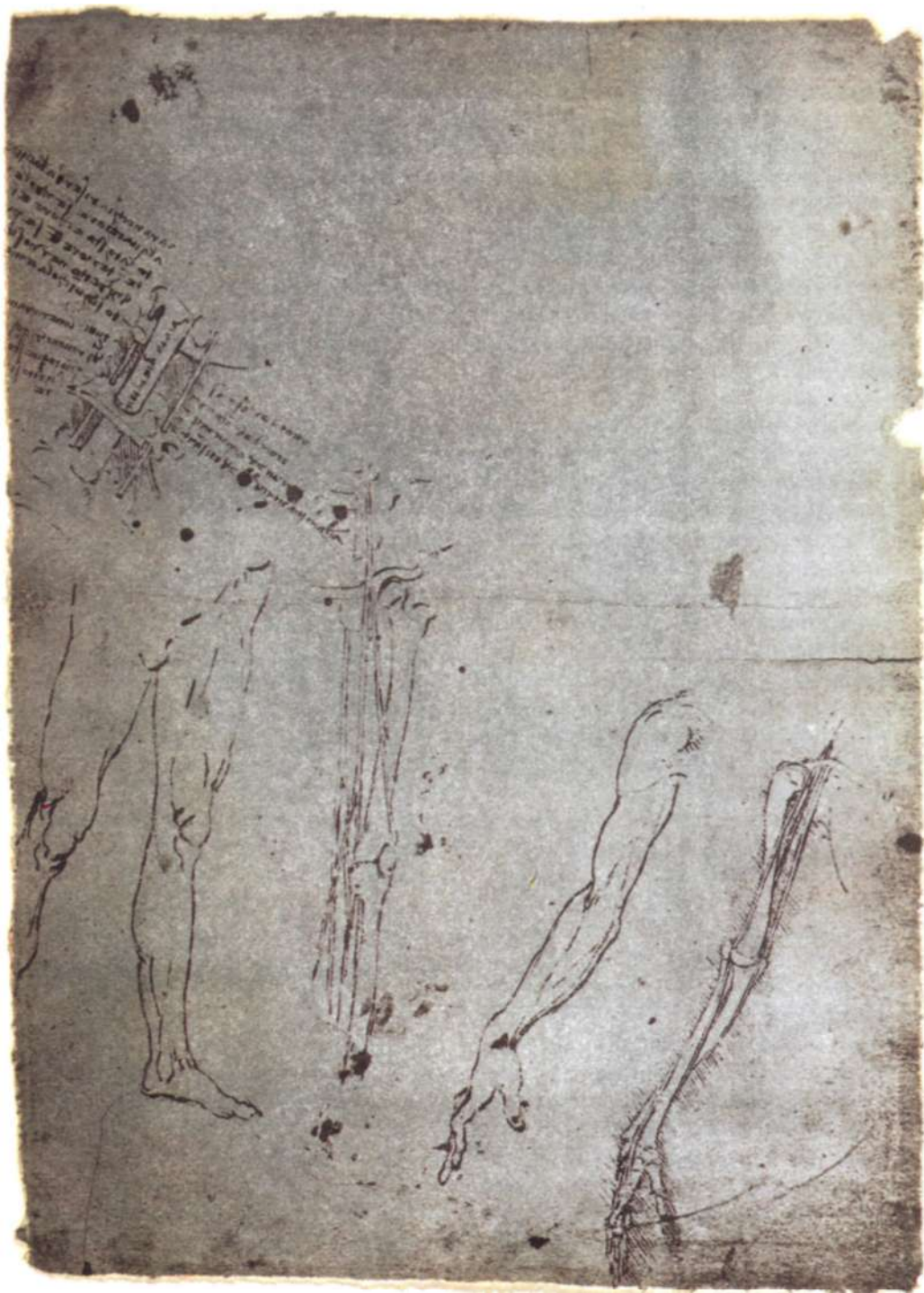
Главная проблема, повторяю, не та, которая в данный момент обсуждается на авансцене, дело, в конце концов, не в том, каким следует представить совершенного придворного, что ему надлежит знать и уметь, как вести себя. Об этом-то Кастильоне судит обычно с уверенностью знатока. Но поскольку придворный непременно индивид, то, стало быть, Кастильоне говорит о совершенном индивиде. А это парадокс. Индивид – не совершенный, не универсальный, не всеобщий по определению; напротив, он немислим без неполноты, частичности, изъянов. „Совершенный придворный", иначе, совершенный и притом *этот* человек – что за химера?

Такого человека – Кастильоне знает – не может быть.

...Он также знает, что таков и есть всякий „человек благой и цельный", *otoda bene ed intiero* (I, 41).

СОВЕРШЕННОСТЬ ОТДЕЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА?

„Иные мне скажут, что, поскольку слишком трудно и даже невозможно найти человека, столь совершенного, каким я хочу видеть придворного, то и было бы бесполезно его описывать, потому что тщетно наставлять тому, чему нельзя научиться. Я отвечаю этим людям, что готов заблуждаться вместе с Платоном, Ксенофонтом и Марком Туллияем, обсуждая умопостигаемый мир идей, среди которых, в соответствии с этим мнением, есть идея совершенной республики, и совершенного государя, и совершенного оратора – но так же точно и совершенного придворного. Если я и не смог приблизиться к его образу в сочинении, тем меньше труда будет стоять придворным приблизиться в свершениях к этому пределу и цели... и если тем не менее они не смогут достичь того совершенства, которое я силился выразить, тот, кто наиболее приблизится к нему,



35. Анатомические рисунки

тот и будет совершеннейшим". Если никто из лучников и не угодил в центр мишени, все-таки превосходным окажется попавший удачей других. Он, Кастильоне, не отрицает, что отчасти срисовывал совершенного придворного с себя: „...я пытался сам осуществить все то, что я приписываю придворному, да и как мог бы судить о совершенстве тот, кто не имеет о нем некоторого представления". Но, продолжает автор, „я не настолько лишен способности познать самого себя, чтобы притязать, будто умею все то, чего умею желать" (Посвящение, 3).

Так начинается трактат. Нас здесь не занимает, чего именно „умел желать" Кастильоне. Об этом писали не раз. Известно, что автор „Придворного" предлагал широкую программу воспитания, включавшую „незаурядную эрудированность" „в тех занятиях, которые называются гуманистическими", знание „многого и разного" на латинском и греческом языках (I, 44), владение изящным слогом, умение поддержать любую беседу, практическое знакомство не только с музыкой, но и с живописью, прекрасную физическую (и воинскую) сноровку для мужчин, естественные манеры, остроумие, галантность, безупречное достоинство и зрелую ответственность поведения и прочее и прочее.

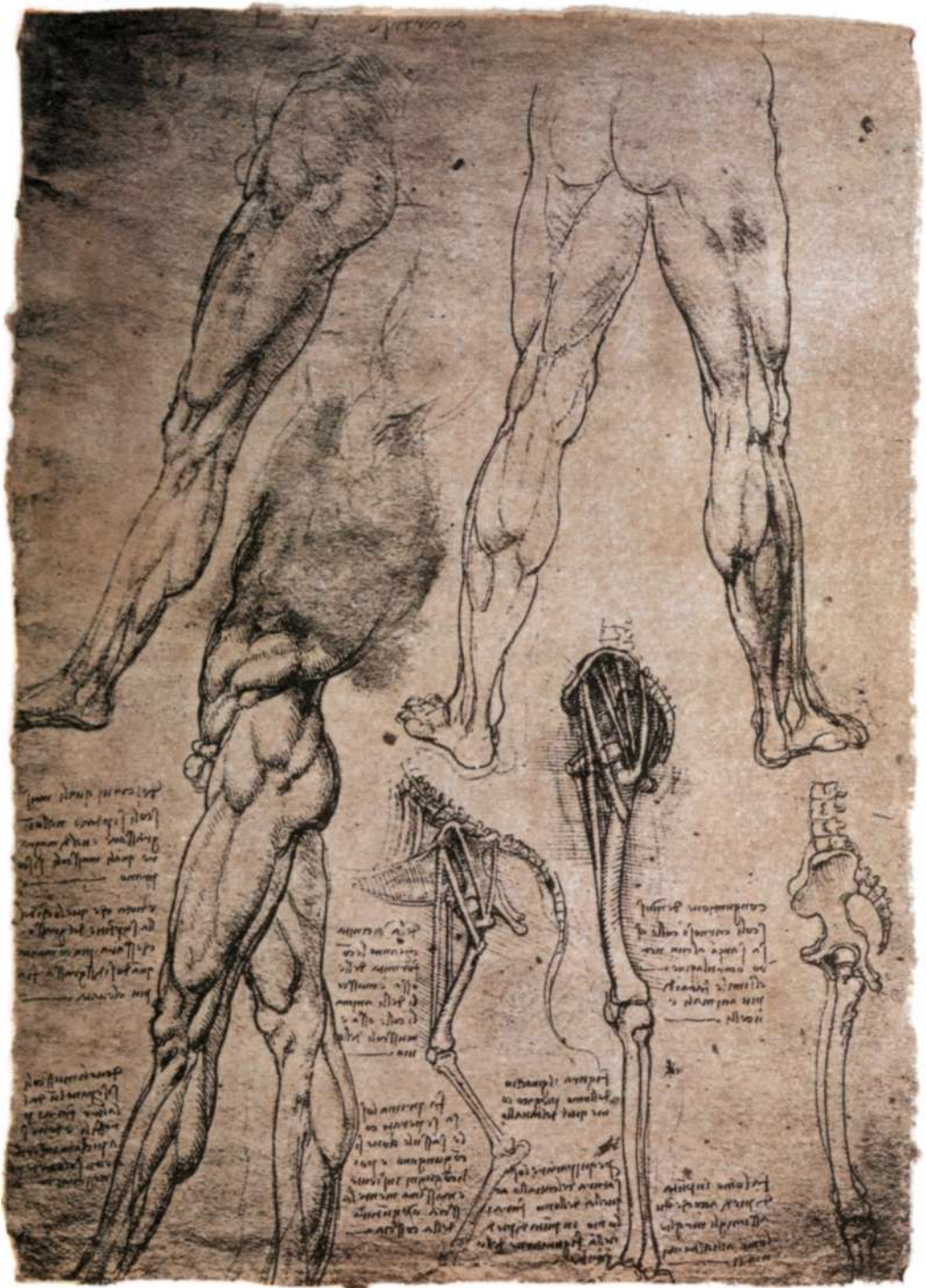
Но вот что интересно.

„Совершенство" оценивается по степени приближения к норме, понимаемой как „предел и цель". Норма, разумеется, общезначима. Она одна для всех. И, следовательно, универсальная полнота того, что должен осуществить собою индивид, отнюдь не превращает его в определенную личность. Наоборот, чем больше индивид подходит к „идее совершенного придворного", которого конструирует Кастильоне, тем всеобщей его облик и тем, кажется, меньше должно бы остаться в нем собственно индивидуального?

Пример с лучниками наглядно подтверждает, что речь идет о какой-то единой и абсолютной шкале сопоставления. Эта же логика позволяет автору утверждать, что живопись выше скульптуры. Или что дарования его времен сравнимы со „сверхчеловеческими дарованиями" древних, „исключительными" и в пороках; с другой стороны, дарования непосредственно предшествующей эпохи „были вообще много ниже нынешних, и это можно прекрасно увидеть из всего, что от них осталось как в словесности, так и в картинах, статуях, зданиях и во всем другом" (II, 3). Тут в роли лучников, соревнующихся в стрельбе по одинаковым мишеням, выступают уже „века".

Кастильоне приводит излюбленный тогда рассказ о том, как Зевксис, чтобы изобразить Елену Прекрасную, отобрал лучшие черты пяти самых красивых девушек из Кротона (I, 53). Эта же мысль повторена в знаменитом письме к папе, сочиненном, как предполагают, Кастильоне для его друга Рафаэля. Нормативно-идеальное должно преодолеть неполноту всякой отдельности и характерности. Оно безлично? Во всяком случае, оно предполагает следование „некоторым универсальным правилам" (II, 7).

В совершенном придворном – собрание всевозможных достоинств, но никакому достоинству не следует выступать вперед и перевешивать остальные. Ибо в каждом поступке придворного должно сказываться не то или иное из его „великолепных частей и достоинств", а они все сразу вместе. Нужно, „чтобы целое соответствовало этим частям и чтобы всегда и во всем видно было одно и то же, не вступающее в раздор с самим собой, но образующее единый корпус всех этих благих качеств, так, чтобы всякое действие придворного складывалось из всех его доблестей и подытоживало их" (II, 7).



36, 31. Анатомические рисунки



Понимание совершенного индивида как „идеи" в платоновском вкусе очень хорошо продемонстрировано в рассуждении о несовершенстве двух полов порознь, требующем их совмещения. На, так сказать, обычном уровне оба пола восполняют бедность своей особости, когда естественно соединяются для продолжения человеческого рода. Поэтому они определены друг через друга: „...не следует называть мужчиной того, у кого нет женщины, и женщиной ту, у кого нет мужчины". Но Кастильоне идет дальше. „И поскольку отдельный пол несовершенен, античные теологи приписывали Богу оба пола; отчего Орфей сказал, что Юпитер – мужчина и женщина; и в Священном писании значится, что Бог создал людей, [а значит] мужчину и женщину, по своему подобию, и часто поэты, говоря о богах, смешивают пол" (III, 14).

Нельзя не вспомнить, что „смешивали пол" и ренессансные художники, современники Кастильоне: Леонардо в „Иоанне Крестителе" и отчасти в „Моне Лизе", Микеланджело в надгробии Медичи. Гермафродит совершенной мужчины и женщины, что ж, это вполне логичное, последовательное осуществление понятия универсальности. Додуманный до конца идеальный индивид Возрождения непременно ненормальный индивид, благодаря как раз нормативности. Он – вся варьета мира, он включает в себя все особое и отдельное, а потому не может сам быть особым и отдельным. То есть именно его индивидность и, следовательно, его реальность оказываются под знаком вопроса.

Один из персонажей Кастильоне роняет: „...я думаю, что в мире невозможно было бы найти сосуд, столь огромный, чтоб он был способен [вместить] все качества, которые, как вы желаете, должны обретаться в придворном". На что граф Лодовико отвечает: „Погодите-ка немного, потому что должны быть указаны еще и многие другие качества". А Пьетро да Наполи откликается: „В этом отношении у толстяка Медичи большое преимущество перед мессером Пьетро Бембо" (потому что Бембо был человеком худым). В ответ, конечно, раздается смех (I, 46).

Ренессансный миф о человеке еще не развеялся. Совершенство по-прежнему казалось достижимым. Поэтому и можно было позволить себе шутить. Шутки лишь свидетельствовали об уверенности.

Спорили о „наибольшем совершенстве, которого можно желать в женщине". Джулиано Медичи, взявшийся развить тему, заявляет, что не собирается идти по стопам Лодовико и Федерико, „которые своим красноречием создали придворного, которого никогда не было и, пожалуй, не может быть" (II, 100).

Оратор, по-видимому, не ощущает ни малейшего противоречия, когда на следующий вечер приступает к рассказу о придворной даме, какой он желал бы ее видеть. „Я изваяю ее и сделаю своей, как Пигмалион" (III, 4). Впрочем, добавляет Джулиано, с этой целью было бы достаточно изобразить герцогиню Елизавету, она – недосыгаемый образец; но герцогиня не соглашается.

Джулиано, конечно, не сумел избежать упреков Гаспаро Паллавичино, вопрошавшего: а где же те качества, которые помогли бы женщине вести хозяйство, воспитывать детей? Не рассуждает ли Джулиано о безупречной даме, „как один из тех, кто грезит подчас о вещах невозможных и сверхъестественных" (III, 7)? „...Впредь, если такая женщина сыщется, я говорю, что ее следует почитать наравне с [совершенным] придворным"; на что Эмилия возражает: „Я обяуюсь найти ее, как только вы найдете [такого] придворного" (III, 58).

Впрочем, третья книга начинается с предупреждения Кастильоне, что „двор

Урбино был гораздо более замечательным и украшенным выдающимися людьми, чем я сумел это описать и выразить" (III, 1). Однако в посвящении ко всему трактату, обещая представить читателям „живописный портрет урбинского двора", описав „свойства и черты тех, кто здесь поименован", автор оговаривал, что ведь умелый живописец не ограничивается „основными линиями", но „украшает истину привлекательными красками или посредством искусства перспективы создает видимость того, чего нет" (Посвящение, I). Кастильоне был искренен едва ли не в обоих случаях. Он лично знал „совершенных" людей, видел их воочию вокруг себя, не уставал восторгаться ими. Сам был одним из них. Он сочинил трактат не о каком-то лишь умоглядном идеале. Но – об идеале. Нужно было *становиться* такими, быть более или менее Пигмалионами. Было бы трудно отделаться шутками от слишком существенного вопроса, может ли идеал совпасть с отдельным и конкретным человеком.

Кастильоне разяснял: „Я ведь и не говорю, каков этот Придворный, но лишь о том, каким он должен бы быть совершенным, я никогда не видел такого и думаю, что его никогда и не было, а может быть – никогда не будет, и все-таки он мог бы быть" ¹⁰.

Какая любопытнейшая сбивчивость! Начиная с предисловия, с пассажа о „совершенном придворном" как „идея", вроде платоновских, Кастильоне сто раз повторяет: ну да, речь идет не о сущем, а о должном, такого придворного, скорее всего, нет и не будет... но он „мог бы быть". Или даже есть?! Тут ведь не скажешь наверняка. А если его нет, то, уж конечно, есть нечто *близкое* к совершенству.

Оставим в стороне колебания ренессансного сочинителя о том, способна ли „идея" универсального совершенства осуществиться до конца; довольно того, что для Кастильоне не было сомнений в ее хотя бы относительной осуществимости ¹¹, все равно, это наиреальные „предел и цель". Но практическим вопросом несколько заслонен иной, логический, от решения (или неразрешимости?) которого зависел и практический ответ.

А именно: даже и оставаясь в мире „идей", мы вынуждены спросить себя, как совместима идея совершенства, то есть всеобщности, с идеей индивидуальности, то есть отдельности и особости. В конкретном человеке Кастильоне предполагает оба определения – пусть и неполно – совмещенными. Тем самым логический субъект понимается в двух радикально противоположных смыслах. „Придворный", в одном смысле, человек универсальный, совершенный, нормативный. Но в трактате содержится и совсем иное исходное понимание этого же самого человека.

Тогда он выглядит не как Все, а как момент „разнообразия": не варьета внутри него, а он – внутри почти бесконечной варьета, непохожий на других.

„НЕ ВСЕ ПОДХОДИТ КАЖДОМУ"

Надо сказать, что диалоги Кастильоне не сразу начинаются с обсуждения того, каким должен быть совершенный придворный. Собравшиеся ищут подходящую для беседы тему. Сперва были внесены – и встречены с удовольствием, хотя в конце концов и не приняты дамами, – два других предложения.

Гаспаро Паллавичино сказал: „Мне кажется, что наши души в любви, как, впрочем, и в остальном, судят по-разному, поэтому что для одного желанней прочего, для другого – самое ненавистное..." Влюбленный видит наилучшее и безукоризненное в той, кого он любит. „Но поскольку человеческая природа не допускает такого законченного совершенства и нет никого, у кого не было бы какого-либо недостатка... необходимо, чтобы у каждого нашлось какое-нибудь пятнышко", и поэтому он, Гаспаро, предлагает поиграть в такую игру: „Пусть каждый расскажет, какие недостатки он охотней всего согласился бы терпеть в любимой даме" (I, 7).

Чезаре Гонзага поддерживает эту мысль: „Кто хочет тщательно рассмотреть все наши действия, всегда находит в них разные изъяны. Это происходит оттого, что природа в этом, как и в других вещах, разнообразна; вот и получается, что один умеет то, чего не умеет другой, и несведущ в том, что другой разумеет", и т. п.

И Гаспаро подхватывает: "...кто сходит с ума на стихах, кто на музыке, кто на любви, кто на танцах, кто на мавританских плясках, кто на конной езде, кто на воинских забавах, и каждый – в соответствии с тем, из какого рудника и что за металл, из которого он отлит... В каждом из нас есть некое семя помешательства, которое, пробудившись, может возрасти почти до бесконечности". Впрочем, „когда мы чувствуем в себе некую скрытую доблесть безумия, мы столь тонко, с такими разнообразными доводами и такими различными способами поощряем ее", что она в конце концов „всегда сводится к совершенству общественного безумия" (то есть личная склонность, сказали бы мы, находит себе принятую в обществе форму и применение). Словом, Гаспаро формулирует тему предлагаемой беседы так: „Если я должен был бы принародно сойти с ума, то какого рода помешательством я, надо полагать, был бы охвачен, если иметь в виду выход для искр безумия, которые взлетают из меня ежедневно. Так из беседы каждый из нас лучше узнает свои слабости" (I, 8).

Это всем очень понравилось. «Кто говорил: „я помешаюсь на думании", кто „на разглядывании", а кто говорил: „я уже сошел с ума от любви" и т.д.» (I, 10).

Пришлось по душе и предложение Оттавиано Фрегозо поговорить о „любобных ссорах": „...пусть каждый скажет: если бы он поссорился с той, которую любит, какую причину желал бы он иметь для этой ссоры". Ведь причины бывают разные, „более или менее горькие" (I, 11).

Вот что бросается в глаза. В обоих предложениях имеются в виду своего рода психологические тесты для присутствующих, предполагающие заведомо разные ответы ввиду фундаментального „разнообразия" человеческой природы. А третье предложение, как мы знаем, предусматривало, напротив, обсуждение „универсальных правил", которыми одинаково должен руководствоваться каждый, кто стремится стать совершенным придворным. То есть установка вдруг резко меняется.

Она будет меняться и впредь. По ходу трактата, наряду с идеей „совершенства" и его „правил" или „норм", то и дело будет возникать совсем другая точка зрения на индивида, подчеркивающая в нем частичность и особенность, которые делают его, стало быть, несовершенным и неправильным („помешавшимся").

Безусловно, задача трактата – установить, „какой, по моему мнению, должна быть форма придворного образа жизни (*cortegiana*), наиболее подходящая для

дворянина, который живет при княжеском дворе...". Но... нелегко „посреди такого разнообразия нравов, которые приняты при христианских дворах, выбрать наиболее совершенную форму и словно бы цвет этого придворного образа жизни. Ведь часто приходится то одобрять, то не одобрять одно и то же, отчего и получается порою так, что нравы, одежды, ритуалы и способы поведения, которые некогда почитались, ныне расцениваются низко, и, напротив, низкие становятся почитаемыми... обыкновение более, чем разум, придает силу новому, распространяет его среди нас, исторгая из памяти прежнее, и потому тот, кто пытается судить о совершенстве, часто заблуждается..." (I, 1).

„Разнообразие" оспаривает „норму", и привычка противодействует разуму. Способ поведения меняется от места к месту, но также и с течением времени. „Разнообразие нравов" не ограничивается теми, „которые приняты при дворах христианских государей – как там служат, как развлекаются, как устраивают публичные зрелища; точно так же можно бы рассказать кое-что о дворе Великого Турка, но особенно подробно – о персидском дворе". Купцы, подолгу там живавшие, расхваливают чужеземные обыкновения и передают сведения „о том, чем они отличаются от наших и в чем совпадают" (III, 2).

Главное же – сами индивиды, пусть в одном пространстве и времени, непохожи друг на друга. „О наших различиях в низком или высоком (общественном) положении я думаю, что для них есть много причин, среди которых основная – фортуна" (I, 15). Вообще же несходство между людьми задано несходством врожденных склонностей, которые, с гуманистической точки зрения, можно и нужно разрабатывать, отчасти выправлять воспитанием и самовоспитанием, но которыми было бы нелепо и невозможно пытаться пренебречь. То, что естественно для одного, чуждо и непосильно для другого.

Поэтому „нет нужды, чтобы человек, видя, как кто-то другой в чем-либо угодил государю, воображал, будто и он должен, подражая тому, точно так же взобраться на эту ступень. Ибо не все подходит каждому. Подчас найдется некий человек, который от природы настолько способен к фацетиям, что вызывает смех, что бы он ни рассказал, и сдается, что он для того только и рожден. А если кто-то другой, кому свойственна серьезная манера, пусть он и будет отменнейшего таланта, попробует проделать то же самое – и останется в высшей степени холодным и натянутым (*disgraziato*, то есть „лишенным грации". – Л. Б.), так что лишь сведет желудок слушателям; и выйдет точь-в-точь как у осла, который захотел потешить хозяина, подражая собаке. Но нужно, чтобы каждый знал самого себя и свои силы, сообразовывался с этим и учитывал, чему стоит для него подражать и чему нет" (II, 20).

Разве не странно, что подобные рассуждения сплошь и рядом встречаются в трактате об идеальном придворном? Несмотря на то, что такой совершенный придворный именно должен знать и уметь все – и серьезное и шутовское? (Сами участники урбинских бесед наперебой соревнуются, например, в рассказывании фацетий, так что большая часть третьей книги занята множеством всяких анекдотов и острословом выглядит каждый.)

Возникает впечатление, что субъект рассуждений двоятся в глазах Кастильоне. То ли это некий идеальный придворный, *uomo universale*, каким, возможно, никто и не бывает, но каким мог бы или хотя бы должен стремиться стать каждый. То ли это вполне эмпирический индивид, всегда непохожий на соседа.

Если при первом случае люди неравны в равном, то при втором – равны в неравном. Они неравноценны, когда мы судим по степени приближения к норме; но разные люди принципиально равноценны как раз потому, что они разные и никакого общего мерил для них нет¹².

„...Ведь среди всех людей на свете не сыщется двоих, которые были бы во всем сходны по духу" (II, 17).

Так о чем же (или о ком) написан „Придворный"?

НОРМА („ПРАВИЛА") И КАЗУС („ОБСТОЯТЕЛЬСТВА")

Итак, в трактате хорошо заметны два исходных понятия об индивиде, два существенных и, по первому впечатлению, едва ли совместимых запроса к нему. Или, если угодно, два мнения о нем.

Эти две противоположные посылки, разумеется, принадлежали итальянской ренессансной культуре в целом. У Кастильоне они, однако, не только достаточно четко оформлены и не просто рядопологаются (как, например, у Лоренцо Медичи), но и встречаются, тончайше запутываются друг в друге, а то и рефлексивно сталкиваются в тексте, придавая ему замечательную смысловую напряженность. Этого, если внимательно прислушаться, не может скрыть никакая изящная и приветливая обстановка урбинских бесед, никакие веселые интонации персонажей. Эстетизированность изложения даже контрастно оттеняет неотступную внутреннюю проблемность: делает ее еще более внутренней, уводит в логическую и жизнестроительную глубину кастильоновых диалогов.

Тут-то – как всегда – начинает просвечивать самое интересное, культурно-продуктивное.

Отметим сперва – так, пустячок – некую, что ли, дискурсивную неловкость, скрытое замешательство умного автора, замаскированное под литературную условность. Условность требовала, чтобы на следующий „день" разговоров инициатива была передана новому лицу. Переход от первой книги „Придворного" ко второй традиционно состоит в исчерпании прежней темы и в том, что, прежде чем собеседникам из-за позднего часа разойтись на покой, синьора Эмилия называет новую тему и назначает нового оратора, которому предстоит развить ее завтра.

Но на исходе первой книги прием не срабатывает автоматически, осложняется неожиданным препирательством (I, 55). Прежний оратор, граф Лодовико, продолжать не хочет, но и вновь назначенный, мессер Федерико Фрегозо – тоже не хочет. Почему же? В доводах сквозит какая-то знаменательная невнятица. (Подтверждается, между прочим, важность для анализа также связок, внешне нейтральных – обрамляющих – кусков изложения.)

Дело в том, что новая тема состоит в объяснении, „посредством какого способа, каким манером и по какому поводу придворный должен употреблять свои благие качества и пускать в ход то, что ему, как сказал граф, надлежит знать". Федерико замечает, что, поскольку граф уже успел выговорить много и хорошо „об этих обстоятельствах", было бы резонно, чтобы он и довел это до конца. Эмилия возражает: „Вот вы и скажите то, что, как вы думаете, сказал бы он".

Тогда Федерико: „Синьора, вы, желая отделить способ, повод и манеру от благих качеств и благих действий придворного, желаете разделить то, что разделить нельзя, потому что из такого как раз и складываются благие качества и благие действия". А значит, об этом, то есть об „обстоятельствах", и обещал, собственно, рассказать граф.

Однако Лодовико заявляет: нет, я этого не обещал! Я не в состоянии продолжать о том, „каким способом придворному нужно употреблять эти благие качества", „потому что, разбирая, как придворный должен употреблять эти благие качества, вновь стану разбирать, что это за качества, и таким образом приду к узнаванию всего того, что было сказано до сих пор".

Федерико считает обе темы нераздельными и отсюда выводит, что графу Лодовико следует ораторствовать и далее. Лодовико же уверен, что ему этого делать никак нельзя... потому что тоже считает обе темы нераздельными.

Тут, споткнувшись, впору остановиться и призадуматься. Лодовико вправе отказаться продолжать, если только „обстоятельства" – это действительно новая тема. Если же способность придворного пользоваться своими достоинствами применительно к обстоятельствам входит в существо самих достоинств, то Лодовико еще не исчерпал своей темы. У него же получается так, что говорить о разнообразии обстоятельств он и не собирался (это уже иная тема?), если же заговорит, то ему придется повторяться и вновь рассуждать касательно совершенства (это все та же, прежняя тема?). Если толковать о казусах после сказанного об общих нормах поведения – значит повторяться, то почему же Лодовико этого „не обещал" (не правильной ли: „я это уже выполнил") и почему вообще надобно отдельно толковать о казусах. Было бы логичней решить, что такой особой темы просто нет, поэтому ради „обстоятельств" незачем выделять другую книгу и избирать нового оратора. Ведь и новому оратору пришлось бы повторяться вслед за графом? Употребление совершенства по обстоятельствам – принадлежность того же совершенства; следовательно, прав Федерико, и Лодовико полагалось бы продолжить, чтобы исчерпать до конца свою тему. Впрочем, по Федерико, из „этих вещей", из казусов, и складываются „благие качества". Так что, может быть, наоборот: не вторая тема подчинена первой, а, скорее, первая включена во вторую, и в совершенстве нет ничего такого, что не приравнивалось бы к разнообразию и само не было бы разнообразием? Уж не надо ли было именно Федерико взять слово с самого начала трактата?

Итак, у Лодовико довольно странно отождествлены противоположные доводы: 1) он не хочет говорить о том, о чем не обещал говорить; 2) он не хочет говорить уже сказанное. Что ж, это не пустое замешательство. Две темы вроде нераздельны. Но резко различимы. Одна приводит к другой, та же снова к первой. Но их все-таки как-никак очень даже две. Синьора Эмилия заупрямилась, ибо то, что „разделить нельзя", не только раздельно, но и отчасти противопоставлено. Два оратора выступают в двух книгах трактата, поровну розданных: сначала нормативному совершенству, затем разнообразию. (Хотя уже в первой книге пришлось уделить немало места – хотя бы в порядке оговорки – необходимости действовать тактично, по обстоятельствам – например, I, 26 и 34.) Придворный должен отвечать общему для всех и на все случаи жизни идеалу и тем не менее индивидуально ориентироваться в каждой очередной конкретной ситуации. Как совместить оба требования в нераздельном понятии совершенного придворного?

За невнятицей Лодовико – коренная непроясненность отношений между нормой и казусом.

Очень скоро коллизия вскрывается.

Мессер Федерико настаивает на необходимости, чтобы придворный „пользовался некоторыми всеобщими правилами". Однако „самое всеобщее правило" – чтобы придворный „прежде всего избегал аффектации", то есть в каждом случае находил потребную меру. „Пусть он хорошенько взвесит, что именно он делает или говорит и что за место, в котором он это делает, в чьем присутствии, по какому поводу и по какой причине, каков его возраст, положение, цель, к которой он стремится, и средства, которые могут к ней привести, и пусть в соответствии с этими предусмотрительными соображениями находит меру и прилагивается во всем, что захочет сделать или сказать" (II, 7).

Получается, что „самое всеобщее правило" оставляет индивида наедине с его конкретным казусом и предлагает ему вести себя „ко времени", полагаясь на собственную рассудительность и такт. „Пусть он хорошенько прилагивается к временам (поводам, случаям)", *s'accommoderà bene ai tempi* (II, 13). И еще не раз звучит в трактате: „считаться со временем и местом" (II, 42; III, 3; III, 51). (Между прочим, это же слово в слово – одна из наиболее характерных тем в философско-исторической и политологической рефлексии Макьявелли¹³.)

„Самое всеобщее правило" таково, что ставит под сомнение существование каких-либо всеобщих правил! Неглупый старый кондотьер Морелло тут же это примечает.

„Эти ваши *правила*, – сказал синьор Морелло да Ортона, – как мне сдается, мало чему научают. Что до меня, то я знаю теперь об этом ровно столько же, сколько знал до того, как вы нам их изложили. Впрочем, мне помнится, что я уже когда-то слышал о них от монахов, которым исповедовался, только они их называли бы *обстоятельствами*" (II, 8. – Курсив автора).

Что же отвечает Федерико? Что, конечно, нужно во всем считаться с обстоятельствами, но этому и помогут новые правила (предлагаемые в дополнение к более общим). Например, достойно ли дворянина демонстрировать мастерское владение оружием? Да, но не на игрищах при стечении простонародья, не на сельском празднике и пр. После нескольких подобных примеров Федерико слегка снисходительно вопрошает: „Не кажется ли теперь вам, синьор Морелло, что наши правила могут кое-чему научить?" (II, 9).

Любопытно, что по поводу „обстоятельств" в казусе, изображенном Федерико, как тут же выясняется, может быть и другое мнение. Гаспаро Паллавицино сообщает: „...в нашем Ломбардском крае не держатся этих ограничений, и находится много молодых дворян, которые весь день танцуют на празднествах на виду у крестьян... участвуют в борьбе, беге и прыжках; и я не думаю, чтоб это было дурно, ведь там состязаются не в знатности, а в силе и ловкости...". „Эти танцы на виду, – ответил мессер Федерико, – мне не нравятся ни с какой стороны, и я не вижу, что здесь привлекательного" (II, 10). Разве что участвовать в таких соревнованиях из вежливости – и при полной уверенности в победе...

Сейчас нам незачем интересоваться, чье мнение ближе Кастильоне. Важно лишь, что в Ломбардии вполне уместно то, что, может быть, неуместно для дворян в иных краях. И поступки, которые один высокочтимый собеседник порицает и, тем более, не совершил бы сам даже, наверное, и в Ломбардии, другой явно одобряет. Нельзя, следовательно, ожидать, чтоб сомнения синьора Мо-

релло были так уж развезены. Да и Федерико не упускает подчеркнуть: „Но при всем при том необходимо уметь различать и выбирать, потому что на деле было бы невозможно вообразить все случаи, какие только могут произойти”.

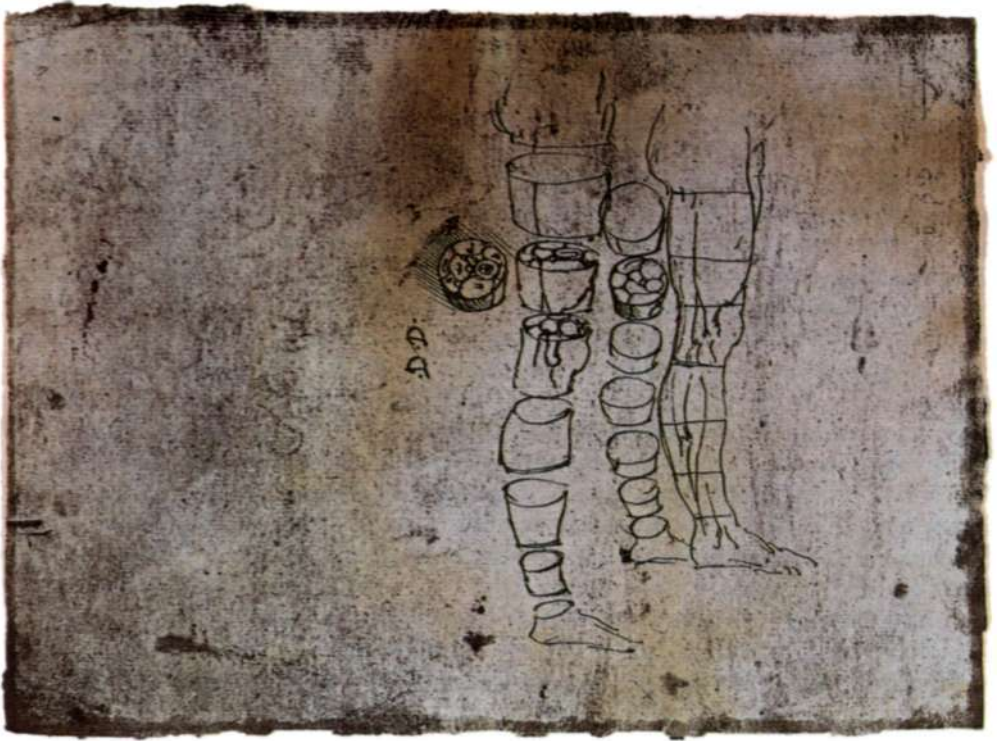
Вот именно. Приспосабливая „правила” к „обстоятельствам”, Кастильоне делает „правила” все более дробными и конкретными. Число норм устремляется вслед за разнообразием жизни почти к бесконечности. В пределе для каждого казуса надо бы найти собственную норму. (По этому же пути двигалась мысль Леонардо да Винчи, когда он обдумывал соотношение своих „правил” и „примеров” – см. ч. II, 10.) Однако дело не только в том, что этот предел практически недостижим. Нельзя не заметить, что, во-первых, при таком подходе понятие нормы („правила”) начинает шататься. Правилу грозит опуститься до казуса, стать слишком не общим, не правильным, и, что еще принципиальней, казусность сама становится „наиболее всеобщим правилом” совершенного поведения!

Во-вторых, если нет совершенства помимо конкретных и разнообразных обстоятельств, которые надо уметь различать, чтобы сообразовываться с ними, и если такое различение и сообразование невозможно произвести впрямую на все случаи жизни, то ничего иного не остается, как полностью положиться на здравомыслие и такт индивида, на его способность суждения – предоставив ему инициативу.

Кастильоне всей душой желает для „придворного” некоего идеального нормативного совершенства. Но он также считает неизбежным и необходимым, чтобы придворный во многих случаях обходился без готовых норм и основывался на собственном релятивистском индивидуальном решении. Конечно, это все равно должно быть решение о норме, то есть о правильном и достойном выборе, а не какой-то произвол, не эгоистическая прихоть, не вседозволенность. Дозволено лишь достойное. Однако сам индивид и должен – всякий раз сызнова, здесь и сейчас – определить, что здесь будет достойным, взять ответственность на себя. Заменить его решение нечем.

Тогда для чего „правила”? Один из урбинских собеседников, заметьте, известный тогда импровизатор Бернардо Аккольти, по прозвищу Унико Аретино, Непревзойденный Аретинец, утверждает, что задача, стоящая перед мессером Федерико, очень проста. Никаких правил не нужно, кроме одного: чтобы „придворный умел бы судить здраво”. И тогда, продолжает Бернардо, „я думаю, что без всяких других наставлений он должен быть способен воспользоваться тем, что знает и умеет, ко времени и превосходно”. Желание же более подробно свести все это в правила было бы слишком трудноосуществимым и, пожалуй, излишним. „Потому что кто же будет отплясывать на восточный лад на улицах или, навещая мать, которая похоронила сына, шутить и болтать о приятных пустяках?” (II, 3).

Федерико отвечает: „Мне кажется, синьор Унико, что вы слишком уж вдаетесь в крайности”. Не всегда выбор поведения в данной ситуации очевиден, и ошибка ошибке рознь. Например, острога, сказанная некстати, не смешна, выходит холодной „и без всякой грации”. (Правда, Федерико не объясняет, как узнать, когда же кстати и когда некстати; наверно, каждому придворному в отношении каждой остроги и каждой ситуации придется почувствовать это самому.) Хотя бы придворный и умел «усматривать такие различения, „это, однако, не означает, что ему не будет легче достичь того, чего он ищет, если его



38. Анатомические рисунки

мыслям помогут неким наставлением и укажут ему пути и как бы [общие] места, на которых надлежит основываться, – [легче], чем если бы он в одиночку устремлялся к общему [принципу]» (II, 6).

Вот так самостоятельное и разное в разных случаях решение уживается с „правилом“, в качестве предварительного ориентира так „разнообразие“ (*diffegenzie*) худо-бедно примиряется с нормативностью (*il generale*). Или, скажем лучше, так Кастильоне хотелось бы как-то примирить оба свои мнения об индивидуальном совершенстве. Незатейливый компромисс не устраняет, впрочем, трудной проблемы, и конфликт двух установок снова вспыхивает всякий раз, как доходит до дела.

Речь, повторяю, не о предикатах, а о логическом субъекте и, соответственно, о принципиальной возможности „совершенства“. Кастильоне в ней как будто бы не сомневается, но субъект его высказываний причудливо подчиняется то одной, а то совсем иной логике. Что это, собственно, за индивид, которого следует воспитывать? Идеален он или реален? Следует „правилам“? или собственной „природе“, „таланту“ и пр.? Похож – по мере совершенствования – на всех других совершенных индивидов? или на себя? Угол зрения автора смещается, мы видим индивидуальность в разном освещении. Предмет обсуждения все время не в фокусе, не совпадает с собой.

Когда мессер Федерико принимается рассуждать о том, что вещи, подобающие юношам, не подобают старикам, которым, в частности, приличествуют

уже совсем иные развлечения с женщинами, пожилой кондотьер Морелло не выдерживает. „А какие? – сказал синьор Морелло. – Рассказывать побасенки?“ „И это тоже, – ответил мессер Федерико. – Но у каждого возраста, как вам известно, свои помышления и некие особые доблести, как и некие особые изъяны" (II, 15).

Однако наш доблестный воин не чувствует за собой каких-то там стариковских изъянов. Как мы уже знаем, синьору Морелло оказалось нетрудным возразить на утверждение, будто „помыслы, повадки чувственной любви не подобают солидному возрасту". „А если бы нашелся старик крепкий, привлекательный и более склонный к любви, чем многие молодые люди, отчего ему не подобает любить так, как любят молодые?" И он продолжал („немного волнуясь, что было заметно"): „Я не хочу знать того, что меня не касается" (IV, 55; перевод О. Ф. Кудрявцева).

Таково запальчивое возражение особого случая против общего „правила". Его показательная формула! И правилу вряд ли удастся сбить с этой позиции особенность, которая хочет, чтобы с нею посчитались как с таковой.

Немного погодя Федерико заговаривает о том, что нужно быть терпимыми к друзьям „и не поступать так, как некоторые, которые, кажется, презирают весь мир и желали бы с некой докучной строгостью каждого подчинить закону". Для дружеской беседы потребны вящая приветливость, снисходительность и т. п. Но тут Гаспаро Паллавичино перебивает оратора и просит рассказать об этом подробнее: „...потому что, по правде говоря, вы многое оставляете в общем [виде] и как бы показываете нам вещи на ходу". „Как на ходу? – ответил мессер Федерико. – Может быть, вы хотели бы, чтоб я вам сказал еще и какие именно слова нужно при этом употреблять?" (II, 30).

На этот раз мы выслушиваем, стало быть, усмешливое возражение уже со стороны общего правила против особого случая, против „разнообразия". Задача Федерико во всей второй книге, как мы знаем, в том, чтоб говорить о должном и совершенном не вообще, а применительно к „обстоятельствам". Но он все равно вынужден говорить „вообще". В распоряжении дискурсии нет иного способа, кроме детализации все тех же „правил" и „наставлений". Пусть их становится все больше и больше, они, по возможности, приближаются впритык к отдельным казусам, но совпасть с ними, естественно, не могут, да и не должны. Граница между нормой и казусом горячо оспаривается с обеих сторон, но она тем бесспорней существует. Случай выталкивает из себя правило: „Меня это не касается, это не по мне, тут дело особое". Правило выталкивает из себя те или иные случаи: „Меня это не касается, уж не хотите ли вы, чтоб в наставлении, скажем, о дружеской беседе были указаны и конкретные слова, которые нужно употреблять".

Но как тут быть человеку, который жаждет личной универсальности, идеальной высоты, немислимой вне всеобщего и абсолютного, то есть того, что дает гарантии совершенства и не зависит от частного, случайного, произвольного, неправильного, – короче, человеку, желающему основывать себя не на „мнении" (возможно, превратном), а на „истине". Как быть такому человеку, если, во-первых, в отношении норм поведения нам не дано, по мнению Кастильоне, ничего, кроме мнений, разных у разных людей и при разных дворах (см. предупреждение графа Лодовико еще до начала его речей!); а во-вторых, совершенство тотчас же перестанет быть совершенством, если предстанет в общей и

догматической форме, если не посчитается со временем, местом и обстоятельствами, если не совпадет с индивидуальным тактом, не выльется в импровизацию, если, стало быть, не включит в себя все бесконечно разное, частное, случайное и... неправильное. Норма и казус, правило и исключение из правила, Весь Человек и отдельный человек сходятся в одном и том же „совершенном придворном" как два его противоположных и необходимых определения. Они не „согласуются" логически, а именно сходятся, совмещаются, перепутываются и ссорятся в нем, „нашем придворном" – в предполагаемом новоевропейском субъекте – в мысли Кастильоне.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ВЫБОР

Кастильоне советует „устроить свою жизнь по норме выдающихся людей" (IV, 8). По-итальянски слово „выдающийся" (*singulare*) значит также и „особенный", „редкий", „необычный", в семантической основе его „одинокость", „единственность", им обозначается грамматическое единственное число. Надо подражать выдающимся людям, но выдающийся человек (или „личность", как скажут позже) – это штучная норма, замкнутая на себя, „норма единичного", норма только вот этого. То есть ... вовсе не норма, а казус? Для нас сентенция Кастильоне звучит странно. Разве мы называем „выдающимся" не того, кто как раз выходит из ряда вон, не укладывается в норму? Но для ренессансного ума, надо полагать, исключительность „нормальна", образцова, а „норма" – исключительна. Подражать такой „норме" – это прежде всего, очевидно, подражать именно исключительности, единственности, самообоснованности „гениального" человека. Слово „гений" входит в итальянский оборот, имея вовсе не тот чрезвычайный смысл, который оно несет, например, в русском языке послепушкинских времен. По исходному (еще античному) значению „гений" – „*ingenium*", „*ingegno*" – предполагается у каждого; это индивидуальный природный дар и склонность, то „семя", которое изначально „заложено и схоронено" в душе, и нужно его, „как добрый земледелец, возделывать и открывать ему дорогу" (IV, 13).

Такую работу никто не в силах выполнить за индивида. Хотя Кастильоне предлагает каждому отдельному человеку стать универсальным, всеобщим и правильным, – придворному мужчине или женщине придется обеспечить „совершенство" собственным разумением и выбором. Требуется, например, „благородная и любезная манера вести каждодневные разговоры". „Но я, по правде, думаю, что было бы трудно дать какое-то правило, ввиду того что при разговорах происходят всякие бесконечные и разные вещи (*le infinite e varie cose*), ведь среди всех людей на свете не сыщется двоих, которые были бы во всем сходны по духу. Так что тому, кто должен сообразовываться с таким множеством (разных людей), нужно полагаться на свое собственное суждение и, познавая различия между одним и другим человеком, *всякий день менять стиль и способ беседовать, согласно природе тех, с кем он имеет дело*" (II, 17).

(Кстати, каким образом индивид может выполнить такое требование, непрерывно меняться в зависимости от особенностей каждой ситуации и от „природы" каждого собеседника, если он и сам обладает особенной „природой"? Индивид закреплен в „разнообразии" и должен вместить в себя весь его диапазон.

Ему предложено быть сразу и частью и целым – не совпадать с собой. Варьета противоречит совершенству, но это вместе с тем обозначает, что она противоречит и себе.)

На „здоровое суждение" индивида оставлен и выбор уместных и подходящих речевых форм, а ведь это для Кастильоне вопрос первостепенной важности, которому в трактате посвящена подробная дискуссия, направленная против тосканского пуриала. „Итак, я думаю, что привычка говорить хорошим [языком] вырабатывается у людей даровитых, которые [наряду] с образованностью и опытом обзавелись способностью судить здраво, пользуясь ею, дабы отобрать и принять слова, которые им кажутся хорошими, распознавая их не посредством искусства или какого-либо правила, но некоторым природным суждением" (I, 35)¹⁴.

А как должен одеваться совершенный придворный? – спрашивает Джулиано Медичи. Хотелось бы это выяснить, „потому что мы наблюдаем в этом бесконечное разнообразие (*infinite varietà*). Кто одевается на французский лад, кто на испанский, кто хочет казаться немцем, предостаточно у нас и таких, которые одеваются на турецкий манер. Кто носит бороду, кто нет. Итак, было бы превосходно, если в этой мешанине мы умели бы выбрать наилучшее".

Мессер Федерико: „Я, по правде, не сумел бы дать определенное правило относительно того, как одеваться: разве что только то, что человек должен соответствовать с обычаями большинства. Но, поскольку, как вы говорите, эти обычаи так разнообразны... я думаю, пусть каждому будет дозволено одеваться на свой лад". Конечно, одежда должна соответствовать обычаям и общественному положению, в остальном же все сойдет, „лишь бы удовлетворяло того, кто ее носит".

Ну а если – не унимается Джулиано – рукава будут разного цвета... или штанины... разве мы не сочтем такого человека безумцем или шутом? „Не безумцем и не шутом, а тем, кто некоторое время прожил в Ломбардии, потому что там так поступают все".

Словом, придворному „надлежит решить промеж; себя (*fra se stesso*), чем хочет казаться, и в том же роде, в каком желает, чтоб его расценивали, соответственно и одеваться" (II, 27).

Разговор идет не о такой уж простой вещи. Нужно считаться с принятой модой, но дело не только в том, что сама мода была пестрая и прихотливая. Одежда не безразлична к индивидуальности человека. Тут у Кастильоне выплывает характерное словечко, которое употреблял и Макьявелли, когда нужно было определить особенность, неотделимую от конкретного человека, определяющую его и притом определяемую им же самим. Это его „фантазия", причуда, некое ничем извне не детерминированное пристрастие, которое приходится отнести на его собственный счет, нечто своевольное и самобытное. Там, где мы теперь сказали бы, что-де индивидуальность такого-то дала о себе знать в том, что... и т.д., в XVI веке (как уже отмечалось) говорили о „прихоти" (*capriccio*), о „странности" (*bizzaria*), о „выдумке" (*ghiribizzo*) или „фантазии", притом обычно с величайшей заинтересованностью и сочувствием. Вазари, рассказывая о необычном увлечении живописца Леонардо да Винчи исследованием и философствованием о природе вещей, поясняет: „И столько было в нем прихотей..." или „Он совершал бесконечные эти безумства". Если это не было „нормой", „правилом", то как иначе можно было это называть?

Так вот, „одежда – немаловажное свидетельство о фантазии того, кто ее носит". То есть о том, что это за... личность. Одежда, как и „все повадки и привычки, помимо поступков и слов, свидетельствует о качествах того, в ком мы их наблюдаем". Она в том же ряду, что и выбор друзей, что и почерк, походка, взгляд, смех и прочие свойственные индивиду *oregazioni*: „...все это хоть и внешнее, но часто дает представление о внутреннем".

Замечательно, что Кастильоне не только предполагает для понимания индивида идти от совокупности внешнего внутрь, к некоей внутренней сути, к „фантазии", но и признает за „фантазией" творческую активность. Индивид хочет „казаться" и „расцениваться" в определенном роде, и речь, конечно, не о каком-то притворстве. Во-первых, это значит, что индивид способен видеть себя глазами других, со стороны. Во-вторых, он желает увидеть себя таким, каким ему угодно, и должен „про себя" решить, каким именно. А значит, такой ренессансный индивид уже сознательно не согласен совпадать и не совпадает с собой. Он, в полном соответствии с гуманистической этикой и педагогикой, задается целями самоформирования. Он не удовлетворяется собой наличным. Он, по знаменитой формуле Пико делла Мирандолы, стремится „то иметь, чего домогается, тем быть, кем хочет". Своей „фантазией" он героически перерастает и вместе с тем (поэтому!) обеспечивает свою самость.

О „монсеньоре Ангулемском" (будущем Франциске I, сыне Карла Валуа), который „в высшей степени любил и почитал словесность", Кастильоне замечает: „Великое чудо то, что он в столь нежном возрасте только по природному инстинкту, вопреки нравам страны, сам себя повернул на такой благой путь" (I, 42).

Поскольку это обращенное на себя действие индивида становится для него рефлексивным и важнейшим действием на свете, социальной ценностью, – ценностность подобного действия вступает с ним в острую обратную связь и придает ему совершенно небывалое историческое и психологическое качество. Зарождается „личность" в новоевропейском смысле слова, отличная от всякой иной, античной или средневековой, прежней индивидуности, укорененной в полисе и космосе или во Христе. До Возрождения или до Нового времени личность никогда не рефлексировала в качестве таковой, созидающей себя же и самосильно обеспечивающей свой высочайший бытийственный статус.

Было бы ошибкой утверждать, что все это уже готово и присутствует в трактате Кастильоне или еще где-либо в ренессансной культуре. Но это готовится проработкой всех предопределений будущей „личности" в коллизиях „варьета", напряженностью кануна создает яркий избыток проблемы в ее (исходном) логико-историческом пределе.

О ВРЕДЕ СКРОМНОСТИ. СПОР ПРЕД-ОПРЕДЕЛЕНИЙ ЛИЧНОСТИ

Должен ли человек быть скромным?

Вдруг это – как, впрочем, и все остальное – делается трудным вопросом.

Граф Лодовико считает, что совершенный придворный скромнен. Гаспаро возражает: „Я знавал немногих людей, в чем бы то ни было выдающихся, кото-

рые не хвалили бы сами себя, и мне кажется, что им это вполне можно простить. Ибо кто чувствует свою значимость и видит, что дела его не признаны невеждами, тот негодует, что его доблесть остается погребенной, и силится каким-то образом ее раскрыть, дабы не лишиться почести, этой истинной награды за доблестные труды. Да и среди древних писателей тот, кто стоит многого, редко удерживается, чтоб не похвалить самого себя. Нельзя терпеть тех, кто похвально, не имея ни малейших заслуг; но мы ведь отнюдь не предполагаем, что таков наш придворный".

Сдавшийся в общем в ответ на такие неотразимые доводы, Лодовико советует „хотя и высказывать похвалы в собственный адрес, но всегда делать вид, что этого избегаешь". А что делать? Скромность явно придется оставить бездарностям. „Но людям выдающимся, поистине, предстоят великие свершения, и нужно, чтоб им достало смелости на это и уверенности в себе, их дух не должен быть низким и трусливым, поэтому пусть они будут очень скромны на словах и берут напоказ на себя меньше, чем делают, лишь бы самонадеянность не переходила в безрассудство" (I, 18).

Это сказано с наивностью дикаря. Еще бы! – как могла бы едва родившаяся уверенная личность устоять на ногах без такой бестрепетной наивной гордости. Не случайно в Средние века самым непростительным грехом почиталась гордыня. Нескромнен тот, кто полагается не на высшие инстанции, не на Бога, а на собственные силы, сам дорабатывается до своих идеалов, сам жизнью отвечает за них и „сам свой высший суд". Быть личностью, конечно, крайне нескромно, даже если речь идет о наискромнейшей и застенчивой личности, потому что это значит присваивать *индивиду – субстанциональность*. Люди Возрождения, впрочем, как известно, не были застенчивыми, и нам придется, по совету Гаспаро Паллавичино, как-то с этим примириться.

Похоже, они обходились без комплексов, хотя бывали не чужды меланхолии. Отвечали на свои проблемы, выводя их вовне, – отвечали действием, поступком, творчеством, „доблестью". Они были самонадеянны потому, что „застенчивость" Средневековья для них кончилась, сознание изначальной греховности их не мучило. А „застенчивость" Нового времени еще не приспела – с гамлетовскими сомнениями, паскалевским ужасом перед бесконечностью, беспомощностью одинокого воителя Дон Кихота, трагической неутолимостью Фауста. У нас нет оснований брюзжать по поводу „поверхностности" ренессансных людей только потому, что в них было больше жизненности и молодости, чем это предусмотрено нашими мерками. Может быть, снисходительно или враждебно поглядывающая в их сторону натужная, утомленная, пытающаяся прислониться к чему-нибудь готовому нынешняя „духовность" просто немного им завидует.

Будущий кардинал Бернардо Биббьена говорит графу Лодовико: „Я думаю и уверен, что обладаю и грацией и прекраснейшим лицом, оттого-то, как вы знаете, моя любовь заиграла многих женщин. Но вот насчет формы тела я в некотором сомнении, и особенно в отношении своих ног, которые, признаться, не кажутся мне такими ладными, как я хотел бы. Правда, за торс и остальное я совершенно спокоен. Так расскажите же несколько подробнее о должной форме тела, чтобы я избавился от сомнений и успокоился" (I, 19). Окружающие смеются, оценив шутливость Бернардо. Мы, однако, знаем, что Биббьена в переписке высоко отзывался о своей внешности, и Бембо тоже восхвалял ее в письме к

нему. Во всяком случае, кто же до Возрождения так шутил? И смеются словам Биббьены, но не над ним, не над саморазглядыванием как таковым, не над вполне серьезным интересом ренессансного индивида к себе как индивиду.

Как „индивиду“? Или как „универсальному человеку“? Заметим, что Бернардо хочет сравнить свою фигуру с некой „должной формой тела“. И точно так же во всей первой книге трактата каждому придворному предлагается привести свой индивидуальный душевный, моральный, физический склад в соответствие с универсальной нормой. Это не просто дань традиционалистской ориентации на тот или иной надличный закон и образец. Это также – пока еще в неснятом виде – внутреннее условие построения личности, поскольку ее нет без всеобщности, всечеловечности того особого и характерного, что представляет собою ее мир.

У Кастильоне, мы могли видеть, всеобщность и особость сталкиваются примерно так, как идеальное и характерное в ренессансном живописном портрете: в виде двух своего рода онтологических данностей, двух внешних, что ли, пластических трактовок, вложенных друг в друга. Обе данности вполне реальны и возможны, хотя универсальность редка и труднодостижима. Но самое интересное состоит в том, что, хотя речь идет, с одной стороны, о совершенстве, о норме, о правиле, а с другой стороны, о частном казусе, то есть несовершенстве, все-таки между ними нет иерархической несовместимости. Более того, правило правил требует учета конкретных „обстоятельств“, и потому последнее слово совершенства остается за индивидом!

„Мне кажется, что мы дали придворному знание стольких вещей, что он может очень хорошо разнообразить беседу и сообразовываться с качествами лиц, с которыми он должен беседовать, – если предположить, что он обладает [способностью] здравого суждения и ею руководствуется“ (II, 31).

Полагаться в конечном счете на свое собственное суждение и решение индивиду необходимо не только выбирая тон разговора или покрой одежды, но и в наиболее ответственный час его судьбы. Придворный кладет жизнь на то, чтобы служить своему государю. Но... если эта служба требует бесчестия? „Вы должны, – ответил мессер Федерико, – повиноваться вашему синьору во всем, что для него полезно и почетно, но не в том, что приносит ему ущерб и позор“. Если государь прикажет совершить предательство – настоящий придворный обязан не совершать его.

Однако главное мессером Федерико еще не выговорено. Гаспаро Паллавицино продолжает допытываться: „Но ведь многие скверные вещи на первый вид кажутся хорошими, а многие кажутся скверными, хотя и хороши“. Как в этом разобраться? (То есть, всего-навсего, как в отдельном случае решить, нужно ли повиноваться государю!)

„Простите меня, – сказал мессер Федерико, – я не хочу в это углубляться, потому что пришлось бы говорить слишком долго, но все отдается на ваше усмотрение“ (II, 23).

Вот теперь произнесено главное.

Собственно, такое „усмотрение“ или „способность суждения“ (*discrezione*) индивида, умело справляющаяся с любым особым случаем, действующая сообразно нескончаемой *варьета*, и есть нечто по-настоящему универсальное и совершенное. В итоге правила оказываются более частными, бедными, чем „усмотрение“. Универсален сам индивид, а не „правила“ вне его.

„В итоге" ли? Кастильоне, конечно, итога не указывает. Итогом оказывается сам спор. Драматические колебания между нормативностью и относительностью, между следованием „правилам" и необходимостью быть самим собой, непринужденным, „грациозным"; между определенностью природных „семян" и требованием непрестанно „менять стиль и способ" поведения; между универсальностью и характерностью и т. д. и т. п. – колебания и взаимные наложения мнений Кастильоне об индивидуальном совершенстве и составляют смысловое поле трактата.

„...Из-за того, что в человеческой природе это столь полное совершенство встречается крайне редко и, может быть, никогда не встречается, – человек, который чувствует себя в каком-то отношении недостаточным, не должен, однако, ни разуверяться в себе, ни терять надежду достичь добротного уровня, пусть для него и невозможно добиться совершенного и высшего превосходства, к которому он устремляется... редко бывает, чтобы тот, кто выходит к вершине, не добрался хоть до середины пути". То, в чем ты силен, выказывай окружающим, будто „все было импровизацией". „А впрочем, делай вид, будто коснулся этого так, слегка, на ходу, способен же и на большее" (II, 38).

Но паче всего, настаивает Федерико, занимайся тем, что тебе лучше всего дается. А то, говорит он, я знал одного превосходнейшего музыканта, который взялся сочинять стихи и, считая себя большим поэтом, стал посмешищем. „Некто другой, будучи одним из первейших в мире живописцев, пренебрегает этим искусством, в котором он столь исключителен, и принимается изучать философию. И в ней у него столь странные замыслы и новые химеры, что он, со всей своей живописью, не сумел бы изобразить их. И таким, вроде этого, несть числа".

Насмешливо обсуждаемый „некто другой" – Леонардо да Винчи!

„Полно и таких, которые, достигнув превосходства в одном и зная это, делают главным своим занятием другое, в чем они, однако, не являются невеждами", и т.п. (II, 39). Как это еще далеко от позднейших представлений и оценок! И как согласовать довольно-таки прямолинейное и, так сказать, прагматическое суждение Кастильоне с его же пожеланиями „совершенному придворному" столь универсального воспитания, при котором все достоинства уравновешены, ничто не вырывается резко из гармоничного целого?

А. И. Хоментовская полагала, что идеал „универсального человека" вступал в логическое столкновение с идеалом „доблести", *virtù*. „На всех путях uomo universale приемлет жизнь и благословляет ее. Критическое отметание чего бы то ни было во имя исключительного признания другого здесь исключено"¹⁵. Я думаю, что, может быть, столкновения с „доблестью" и нет, если *virtù* „это – максимальное напряжение физической и духовной энергии во всех ее формах", пусть и „без морального оттенка"¹⁶. „Максимальность" не обязательно отменяет равновесие и меру, хотя и делает такое равновесие опасно динамичным, а меру – титанической, то есть переводит их на другой уровень. Универсальность совершенства, очевидно, сама нуждалась для реализации в „доблестных" усилиях индивида. Но если „доблесть" понимать так, как это делает Федерико в приведенных пассажах, то какой-то внутренний конфликт налицо, и А. И. Хоментовская тонко его уловила.

Что же это? Кастильоне научает всесторонности, но недоумевает, когда человек не отдается всецело тому, в чем более преуспевает. То, в чем наиглубин-

ным образом проявилась творческая личность Леонардо, он считает достойной сожалений разбросанностью. Он разглядывает вплотную столь ценимую им „фантазию" – „внутреннее" индивида – и отшатывается от нее.

Нужно вобрать в себя все „разнообразие" человеческих знаний и умений... Нужно найти в „разнообразии" свое место... быть универсальным... быть исключительным...

Неявный спор пред-определений личности мы уже наблюдали и у Альберти. У Кастильоне этот спор не только становится достаточно явным и осознанным. Автор „Придворного" разрабатывает любопытнейшие способы примирить, свести разбредающиеся мнения о том, что мы назвали бы личностью.

Один из них заключается в идее „грации".

О ГРАЦИИ

„Придворный должен свои действия, жесты, [манеру] одеваться, словом, всякое свое движение сопровождать грацией; и это, по-моему, вы должны сделать приправой ко всему; без грации все остальные свойства и достоинства мало чего стоили бы" (I, 24).

Что же такое „грация"?

„Универсальнейшее правило" для всех человеческих дел, как мы уже знаем, требует „во всем избегать аффектации", то есть преувеличений и нарочитости, „и, если воспользоваться, может быть, новым словом, употреблять во всем некоторую небрежность (или: непринужденность, *sprezzatura*), которая скрывала бы искусство и являла то, что делают и говорят, сотворенным без труда и словно бы не задумываясь. Отсюда, я полагаю, и проистекает сугубая грация". Каждый знает редкость и трудность всего, что хорошо сделано. Поэтому впечатление легкости, чего-то давшего само собой родит величайшее удивление. В речах должны быть видны „природа и истина", а не „старания и искусство". „Можно бы сказать, что истинное искусство то, которое не кажется искусством, и ничто не требует приложить старания в такой мере, как необходимость их скрыть". Напротив, „тужиться и, как говорится, притаскивать за волосы – значит выказывать величайшую неуклюжесть (*disgrazia*, отсутствие грации)" – (I, 26).

Это, вообще-то, изобретено не Кастильоне. Но необычно то, что Кастильоне ставит требование „грации" во главу угла, развивает с чрезвычайной серьезностью в качестве важнейшего условия и сути человеческого совершенства.

„Грация" – это идеальность, каким-то образом совпавшая с индивидуальностью; не „норма", не „правило", поставленное над отдельным человеком и конкретным случаем, вне всего особенного, но внутренняя мера особенного – в виде его и только его правильности. Таков, очевидно, единственный выход в ответ на немислимое пожелание индивиду (существо отдельному, частичному, то есть заведомо несовершенному) быть совершенным: само совершенство должно стать индивидуальным!

Во-первых, „грация" – своя мера для каждого „обстоятельства", тактичное сообразование с ним, умение найти всякий раз нужную манеру и тон. „Я не хотел бы, чтобы он [придворный] всегда толковал важно и серьезно (*in gravità*),

пусть говорит и о вещах забавных, об играх, остротах и шутках, но только обо всем – чутко (*sensatamente*), ко времени, выказывая [в беседах] сноровистость и обдуманное красноречие" (буквально: *coria non confusa* – ср. гл. III) – (I, 34).

Во-вторых, „грация” – своя мера для каждого индивида потому, что и при одних и тех же обстоятельствах разные люди поведут себя по-разному. Мы уже слышали от Кастильоне, что „разнообразие” внешнего мира, обстоятельств улавливается через *discrezione*, способность к здравомысленному „различению”, такая способность принадлежит только индивиду, и пользоваться ею он вынужден на свой страх и риск, но сама по себе она все-таки общезначима, и в каждом конкретном случае *bon giudicio* может быть отчуждено в своих *рациональных* основаниях и выводах от одного индивида и передано в распоряжение другого. Правда, в некоторых случаях поделиться здравомыслием довольно трудно, надо еще и лично *почувствовать*, когда, скажем, твоя острота к месту и когда не к месту. Тут уже трудно провести границу между обычным житейским здравомыслием и чем-то более неуловимым: „...основным мерилom является нечто *иррациональное*, эстетический такт, грация”¹⁷.

Этот глубоко личный такт распространяется и на такие вещи, которых „способность суждения” вообще не касается, на телодвижения, владение оружием, манеру ходить, танцевать и т. п.

„Грация” у каждого своя.

Не случайно слово это значит „благодать”. Она совпадает с природой индивида, с ним как таковым. Поэтому научить „грации”, в сущности, нельзя.

Поскольку странно наставлять придворного тому, чему он не может обучиться, и поскольку в этом пункте возникала странная рассогласованность с важной аксиомой гуманизма (не просто оптимистичного в отношении возможностей обучения, но и принципиально определявшего себя именно через *studia*, как бы целиком перетекавшего поэтому в педагогику) – тут Кастильоне приходится задуматься. Снова внутренний спор.

Ну, разумеется, лучше всего, когда „грация” просто есть; например, Боккаччо писал наиболее удачно тогда, когда „позволял себе руководствоваться [одним лишь] талантом и своим природным инстинктом, не прибегая ни к каким иным усилиям и не заботясь об отделке произведений”. Но... все-таки сам он, Кастильоне, следовать этому примеру не собирается.

Точно так же и остроты – „дар и благодать (*grazia*) природы, а не результат искусства” (II, 42). (Кастильоне мог прочесть об этом у Цицерона и Квинтилиана.) Вообще „природа и талант... играют главную роль, напаче же в том, что относится к изобретению” (II, 43). „Но, конечно, в душе каждого человека, каким бы благоодаренным он ни был, зарождаются идеи и благие и дурные в большей или меньшей степени; однако затем рассудительность и искусство их отделяют и исправляют, отбирая благие, а дурные отвергая”.

Отлично, отвечают графу Лодовико, „так оставьте же то, что относится к природному дарованию, и разъясните нам то, что подчиняется искусству” (I, 43).

В самом деле, а что если „грации” от природы недостает?

Грация – „часто дар природы и небес, а когда она не столь совершенна, ее можно много увеличить стараниями и трудами”. Да, но „какой же наукой и каким образом можно бы приобрести эту грацию – как в телесных упражнениях, где она, как вы считаете, столь необходима, так и во всяком другом предмете, во всем, что делают и говорят?”

Лодовико энергично возражает: „Я не брал на себя обязательств научить вас, как обзавестись грацией или чем-либо еще, а только показать, каким должен быть совершенный придворный. Я не взялся бы обучать этому совершенству". Когда солдат заказывает в кузне оружие, разве он объясняет кузнецу, как тому ковать? (I, 25).

Впрочем, хотя и говорят, что „грации не учатся", телесным упражнениям все же нужно учиться. „Полезно наблюдать побольше разных людей соответствующей профессии и, руководствуясь тем здравомыслием, которым всегда следует руководствоваться, отбирать и перенимать разное то у одного из них, то у другого" (I, 26)¹⁸.

Итак, кое в чем „грацию" можно в себе развить подражанием – непременно разным учителям, чтобы не сковывать себя чужой манерой и сохранить независимость личного самовыражения¹⁹. Но, в общем, неизвестно, как обзавестись „грацией"...

Это понятие понадобилось едва ли не для того, чтобы решить ренессансный спор нормы и казуса (благодаря грации каждый и в каждом случае наилучшим образом переводит известные ему „правила" в акциденции). На деле же внутреннее смысловое напряжение еще более усиливается. „Грация" грозит обесмыслить всякую норму вне индивида. Сравнительно с (действующими в том же направлении) указаниями на необходимость „приспособиться" к варьета „обстоятельств" посредством собственного „здравомыслия" в понятии „грации" центр тяжести окончательно перемещается на некую органичную индивидуальную целостность. Перемещается со статики на динамику, с предметного содержания поведения (закрепленного в общезначимых „правилах") на его почти не воспроизводимую, природную и личную форму. Этика переводится в эстетику. В то „чуть-чуть", которым все решается.

Sprezzatura – качество, которое требуется от движений, речей, поступков индивида, как и от стихотворения или картины. „Я" приравнивается к „безыскусному искусству". Вести себя дурно – значит быть топорным и безвкусным. Индивид приучается смотреть на каждого, и прежде всего на себя, как на собственное произведение. „Грация" не только результат, но и причина. То есть причина себя же.

„Эстетизм" Возрождения не содержал, конечно, ни малейшего принижения нравственности. Однако он был показателем ее преобразования. Во-первых, новая нравственность не возвышала своих специальных требований среди прочих, захватывавших все духовно-телесные силы человека, не претендовала на то, чтобы подчинить себе остальное. Но и сама не подчинялась вере и послушанию. Высшей ценностью не мог быть „нравственный", как, впрочем, и „прекрасный" или „знающий" и никакой вообще частичный, но только целостный и универсальный человек. Во-вторых, ренессансный эстетизм не что иное, как исторический способ отождествить универсальное, совершенное, родовое существо с конкретным индивидом. Иначе говоря: способ движения к новоевропейскому понятию личности как фокуса решительно всех – социальных, правовых, политических, нравственных, эстетических, психологических – аспектов человеческого бытия.

Можно бы утверждать, что в трактате Кастильоне есть отличная формулировка проблемы личности, хотя автору еще ничего о „личности" не известно. Она возникает именно в контексте рассуждений о „грации": на пересечении по-



39. Голова девочки. 1490

нятий „разнообразия" и „совершенства", из парадоксального совмещения нормы и казуса в „совершенном индивидуе".

Я имею в виду известное место о музыке. У музыкантов, вообще-то, принято избегать диссонансов, и роль нормативного совершенства здесь выполняет консонанс. Тем не менее, напоминает Кастильоне, непрерывные консонансы производят отрицательное впечатление. „...Такая последовательность совершенных (консонансов) порождает пресыщенность и обнаруживает чересчур аффектированную гармонию". С другой стороны, пусть секунда или септима сами по себе неприятны для слуха, но они помогают устранить монотонность и бедность чистого совершенства. Если перемешать совершенные звукосочетания с несовершенными, мы, сравнивая их, более жадно стремимся к совершенным. Поэтому Кастильоне – как и Альберти или Полициано – возражает против излишней отделки. Такая старательность и законченность вредит грации (I, 28).

Совершенство немислимо без варьета. А значит, оно не должно быть, так сказать, сплошным и равным себе совершенством. О совершенстве можно говорить лишь тогда, когда оно включает в себя нечто несовершенное.

И, следовательно, об идеальном, когда идеальное – характерно? О всеобщем, только если всеобщее единично и особенно? Не подводит ли понятие „грации“ довольно близко именно к такому парадоксальному тождеству?

Реплика о музыке вложена в уста Джулиано Медичи. Соглашаясь с ним, Лодовико припоминает популярное среди гуманистов место из „Естественной истории“ Плиния Старшего. Апеллес упрекал Протогена, что тот живописал не отрывая кисти от картины. Апеллес хотел этим сказать, поясняет Лодовико, что Протоген не знал, „где следует остановиться“. „Грация“ (или „небрежность“, *sprezzatura*), в противоположность „аффектации“, есть воплощенная мера. „Эта добродетель“, то есть чувство меры, – „истинный источник грации“.

Но „сверх того“, подчеркивает Кастильоне, она „несет с собою и другое украшение“. Грация не только выявляет в малейшем действии человека „умелость того, что действует“, но и заставляет окружающих считать его даже более искусным, чем он есть на самом деле. Если кто-либо без видимых усилий хорошо, скажем, танцует или поет, то может показаться, что „он способен на гораздо большее, чем то, что делает, и, если бы приложил еще труд и старания, мог бы сделать гораздо лучше“.

„Другое украшение“ – и, добавим, может быть, самая тонкая и принципиальная ренессансная подоплека „грации“ – стало быть, состоит в том, что в центр внимания попадают не танец, не пение, не действие, а тот, кто танцует или поет, вообще что-либо делает – сам субъект действия и творчества. Субъект оказывается больше своего действия, не совпадает с ним, следовательно, не совпадает с собой.

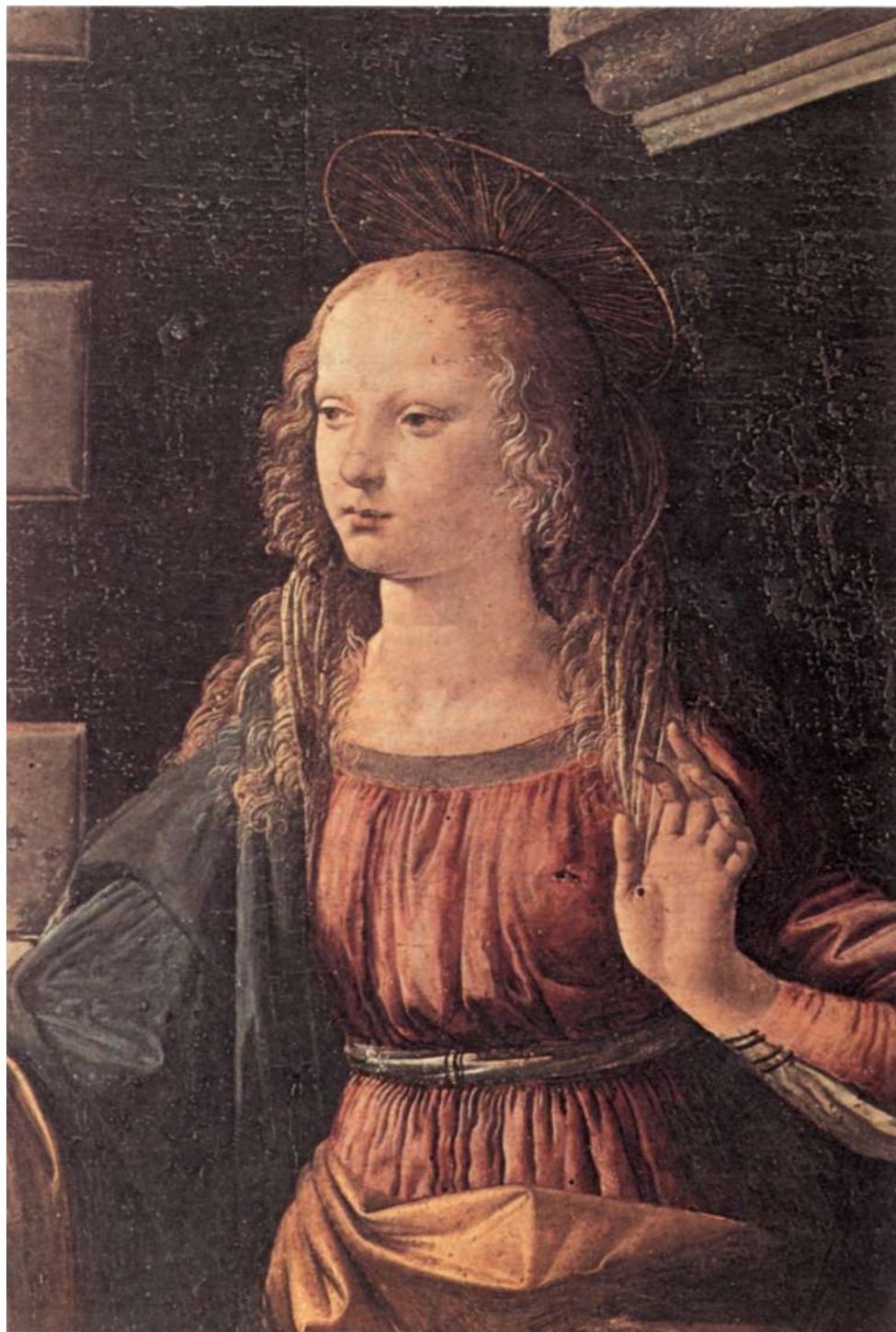
Формулируя так, я, безусловно, договариваю за Кастильоне. Но наш автор дает для этого основания. „Часто и в живописи один лишь свободный штрих, один мазок кисти, извлеченный настолько легко, словно рука, не ведомая никакой выучкой или искусством, сама собою двигалась как надо вслед за намерением живописца, ясно обнаруживают совершенство художника“ (I, 28). Важно следующее. Художник, с этой точки зрения, не просто тот, кто *создал* произведение, скрывается за ним, а тот, кто его *мог* создать, *задумал*, раскрывается в нем. „Намерение“ и вместе с тем спонтанное, нечаянное, непринужденное свидетельство таланта – словом, индивидуальная творческая сила – вот что кажется теперь неотделимым от... нормативного „совершенства“.

Мы не должны воображать, будто грация – это естественность, какой бы она ни была. Отдаваться на волю „природному инстинкту“? – но он может и подвести. Скрывать выучку и обдуманность? – но и это само по себе не гарантирует „грации“. Делать на свой лад? – но нужна, как мы помним, общезначимая мера.

Все у Кастильоне неоднозначно.

„Кто из вас не смеялся, когда наш мессер Пьерпаоло танцует на свой особый манер, с этими подпрыгиваниями и вытягиваниями ног вплоть до носков, с неподвижной, словно совсем одеревенелой головой и с такой сосредоточенностью, что, кажется, он наверняка отсчитывает такт на ходу? Кто настолько слеп, чтобы не увидеть в этом натянутой аффектации?“ (I, 26).

Так говорит Лодовико. Но ему возражает мессер Бернардо Биббьена: в таком случае примером непринужденности (*sprezzatura*) в танце служит мессер Роберто, которому тут нет равных в мире. „Чтобы вполне показать, что он танцует не задумываясь, он часто позволяет накидке слетать с плеч, а туфлям – с ног и, не подбирая их, все равно продолжает танцевать“. Нет, отвечает Лодо-



40. Дева Мария

вико, здесь нет никакой непринужденности, потому что непринужденность без меры – поистине та же аффектация. „Ведь очень заметно, что он изо всех сил старается показать себя раскованным, а это уже чрезмерная скованность" (I, 27).

Следует не обнаруживать искусства и не обнаруживать, что стараешься не обнаружить искусства... У естественности „придворного" Кастильоне довольно запутанные отношения с собой. „Грация" – такая нормативность, такая всеобщая мера, которая органично исходит из природы индивида (*ingegno*) и подсказана его инстинктивным (или обдуманым, но скрытым) тактом. Но это, следовательно, такая индивидуальность и особенность, которая способна стать... образцовой?

Именно так.

Было бы большой ошибкой полагать, что Кастильоне, столь очевидно нарушая логическую симметрию „нормы" и индивидуального казуса, все-таки удерживает идеи „нормы" и „совершенства" лишь потому, что не в силах расстаться с антично-средневековой традицией. То есть сами по себе эти идеи, конечно же, были консервативными. Но их неперемное сохранение в плане ренессансного „индивидуализма" и „релятивизма" – в контексте поисков личности – было, скорее, ферментом будущего.

Ведь вне совершенства, универсальности и пр. индивид, как выразился бы Гегель, есть формальная отрицательность всеобщего. Поэтому: если его несовершенство (особые пристрастия и т. п.) составляет интимное условие совершенства (всеобщности, всезначимости) личности, то зато совершенство в решающей степени делает его особенность действительно полнокровной, содержательной, квалифицированной, не в виде простой ничтожности. Человеческая личность в любой существенный момент ее развертывания, здесь и сейчас, есть всеобщее, притом не какая-то потенция всеобщего, но актуально-всеобщее. Она есть полное бытие всечеловеческого в его единственной (так сказать, номуналистической) реальности, то есть в качестве особенного.

И вот в понятии „грации" Кастильоне (или самое Возрождение в его лице) угадывает нечто относящееся к этой диалектике. „Совершенство" логически возвращается в тот самый момент, когда оно кажется изгнанным и торжествует благодать индивидуально-прирожденного спонтанного, особенного. Оттеснив надличные „правила", поставив себя выше их всех, „грация" вместе с тем обеспечивает за частичным, преходящим, относительным достоинство всеобщности („божественности", „совершенства").

„Грация" – та логическая точка, в которой природенный дар отдельного человека встречается с „разнообразием" „обстоятельств", требований жизни. В этой точке пересечения акциденции и акциденции вдруг вспыхивает ослепительная возможность прекрасной меры. Индивид невероятно возвышается и становится, страшно вымолвить, совершенным, не только ничуть не переставая быть этим, но исключительно благодаря неотчуждаемой и невыразимой („грациозной") самости.

Правда, как бы ни сцеплялись, ни рядопологались у Кастильоне разнонаправленные определения личности, дело пока не доходило до такого их совмещения, при котором они становились бы вполне сознательным условием и вызовом друг для друга и, в конце концов, парадоксальным одним и тем же, – словом, дело не доходило до „личности" как специфически новоевропейской ценности.

В „грации“, впрочем, уже заметен если не окончательный парадокс личности, то его, что ли, составляющие. Будущие определения личности начинают взаимно притягиваться. Коллизия наметилась.

„Грация“ – неправильная (укорененная в одном из переливов варьета, индивидуальная) правильность. Это образцовость, которой следует подражать, хотя, собственно, подражать ей невозможно.

ВОЗРОЖДЕНИЕ НА ПУТИ К САМООБОСНОВАНИЮ ИНДИВИДА

Проблема „подражания“ – в трактате еще один (наряду с „грацией“) ход к понятию личности²⁰.

Кастильоне подхватывает, но сильно меняет, заостряет в нужном для себя направлении место из Цицерона о „разнообразии“ („Об ораторе“, III, 7–9). Он рассуждает о том, что живописцы, скульпторы, поэты, ораторы могут быть одинаково превосходными и при этом непохожими, так что оценки „лучше“ или „хуже“ при их сопоставлении неуместны, – Кастильоне очень заметно убирает в парафразе то, что это лишь различия внутри единства. И делает настойчивое ударение на самодостаточном совершенстве индивидуального стиля. Мастер подражает себе и выражает свою природу. Есть своя индивидуальность, свой стиль и у каждого „века“.

Вряд ли мы ошибемся, если заключим, что „совершенство“ для Кастильоне в конечном счете всегда конкретно: есть, следовательно, не просто разное в пределах единого совершенства, но много разных совершенств (мы бы сказали – „много всеобщностей“!). Только подлинно особенное (оригинальное, творческое) и может быть всеобщим. Всеобщих столько же, сколько особенных?..

Проблема самообоснования индивида – вот что неким экзистенциальным, логическим и социальным требованием стучалось в дверь, вот к чему вплотную подвело Возрождение в двухтысячелетней европейской перспективе.

Такое толкование оказалось бы натянутым (модернизаторским) вне предметной мыслительной ткани трактата, разобранный выше, вне коллизии „правил“ и „обстоятельств“, нормативности и варьета. Кастильоне нащупывал проблему личности в терминах своей эпохальной логики. Его конкретно занимало следующее: как в каждом случае поступать правильно? – задача довольно странная, разве случай не потому и случаен, что он неправилен. По осознанности и глубине вскрытия этой насквозь ренессансной проблемы Кастильоне можно поставить только рядом с Макьявелли, который думал над этим всю жизнь (ср. гл. 5 моей книжки „Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности“).

Все заходы Возрождения к понятию личности – через искусство. Это „варьета“, то есть мир, увиденный глазами живописца, понятый как картина, где „перемешаны, [находясь] на своих местах“ (Альберти), вещи из „почти бесконечного“ перечня (Манетти). Это „грация“, то есть предвосхищение личности в виде требования вкуса. Это „подражание себе“ в творчестве певца, художника, оратора, в индивидуальном „стиле“.

Личность тут опознана художнически.

Более того, это художник. Индивид подходит к себе как к предмету искусства, формирует, „кует себя по удобной ему форме" (Пико делла Мирандола).

Так как новоевропейская личность – человеческая самость, которая устанавливает себя собственным основанием, таким основанием для себя она, понятно, не может быть, пребывая в тождестве с собой. Таким основанием эта самость становится лишь в качестве другой. Индивид вступает в отношение с собою же, как не собою, со своей определенностью – как неопределенностью, со своей законченностью – как незаконченностью, со своей прирожденностью – как материалом, нуждающимся в обработке или преодолении, со своей единичностью – как всемирной отзывчивостью мысли и страсти, со своей конечностью и брэнностью – как моментом бесконечного диалога, неповторимым узелком всей культуры, всей социальности, всей истории, всех тайн бытия.

В Новое и главным образом в Новейшее время личность, полностью осознав и развив необходимые и созидющие ее самое противоречия одиночества и всечеловечности, – личность ощутила себя трагической. Мгновенное перестало быть только частью бесконечного, но – именно в своей мгновенности и неповторимости – выступило полнотой бесконечности, рождающейся и умирающей в индивиде.

Иногда превратно ощущают трагизм как следствие якобы потери всеобщего. К всеобщему (абсолютному, вечному и т. д.) пытаются в этом случае приобщиться, найти его где-то вне себя или – что одно и то же – в себе как „сверхценность", как то, что „выше меня": то есть хотели бы уклониться от самого трудного условия, избежать сомнений, перестать... быть личностью? В другом случае признают лишь малость, единичность, частность существования: самодовольно смиряются. Так или иначе рассчитывают отделаться от одного из полюсов личности, от самой этой непрерывно воспроизводимой полярности, от усилий целой жизни, которые личность предполагает, принципиально не давая взамен никаких утешений и гарантий²¹.

На исходе XX столетия поучительно оглянуться на ситуацию, в которой современная личность рождалась.

Исходные определения личности в ренессансной культуре не просто „неразвитые" – тут неразвитость, собственно, состоит в фантастической избыточности, в предельности этих определений, то есть в специфической исторической развитости.

Часто думают, что непомерные и шокирующие ренессансные притязания исходили от личности. Будто бы в Италии и Европе тогда была некая готовая индивидуалистическая „личность" (уже сущая в психике, в понятии, в социальной реальности) – и вот она-то предъявляла ребяческие эгоцентрические претензии на „божественность", „совершенство", „гениальность", „величие", „безмерность" и т. п. Но не личность создавала все эти героические мифы. Напротив, они ее создавали.

Трактат Кастильоне, как и всякий культурный текст, нельзя понять, если брать его семантику только буквально, на идеологическом и предметном уровне. Иначе говоря, если брать только как отражение и результат, а не как мощное порождение новых смыслов. За поверхностной семантикой сколь угодно творческого текста всегда кроется экспериментальный подтекст, глубинное мысленное „а что если...". Например: „А что если индивид способен стать

божественным, совершенным? Тогда..." Ренессансные авторы, конечно, не просто думали о себе, что они „божественные" и т. п. С громадным интеллектуальным и эмоциональным усилием они, если угодно, предполагали это – предполагали себя, экспериментировали с собой.

Чтобы прочесть текст как текст культуры, нужно обнаружить в нем то, над чем текст трудится, из чего он тем самым растет. И что сказывается на подспудной логике его построения, на внутренней форме мысли.

„Книга о придворном" написана не только и не столько о том, что в ней выговорено буквально. Перед нами поучение о „совершенном придворном". Но также учение о личности.

Спросим себя в последний раз: это с *нашей* точки зрения, это у Кастильоне... или *для* Кастильоне? Ответ не может быть простым.

Внутреннюю напряженность трактата, который принято считать таким изящно-гармоничным, надеюсь, удалось выявить достаточно наглядно. Пусть реально это споры о „правилах", „обстоятельствах", „грации", „подражании", „стиле" – а не о „личности". Но по дороге из Средневековья (и Античности) к нам. в „большом времени", во всемирно-исторической синхронии, это – ничуть не менее реально – споры о личности и ни о чем другом.

То, что они не додуманы в качестве таковых, имеет положительное значение, иначе это не были бы именно ренессансные споры. Культурная ситуация выглядит, естественно, по-разному, если находиться внутри нее или наблюдать извне. Внутри себя она предстает перед современниками как трудность понимания собственной проблемы. Я назову это непосредственной рефлексией или рефлексией на ходу, когда сразу и переживается, и творится, и обдумывается одно и то же. Если эпоха вовсе никак не замечает проблемы, последней и нет в ней. „Проблема", конечно, всегда относится к самой сути субъекта, и ее нет вне языка; иное дело, что способ и язык, на котором она дала о себе знать, могут, с чужой точки зрения, нуждаться в „прояснении", то есть в перекодировке. Но если проблема отрефлектирована таким образом, что переведена на другой язык (тоже историчный и специфический, но претендующий на то, чтобы стать для обсуждаемого феномена метаязыком), – значит, „та" эпоха кончилась или кончается.

Становление может быть ухвачено только в виде движения из прошлого в будущее, следовательно, его синоним – настоящее.

Поэтому „переходность" Возрождения (и действовавшей в нем личности) должна быть положена в качестве актуальной, то есть не в качестве наследующей Античности и Средневековью и не в качестве предшествующей Новому времени, а в собственной существенной значимости. Эта значимость, может быть, в первую очередь есть значимость *личности, осуществившейся как возможность личности.*

ФИРЕНЦУОЛА И МАНЬЕРИЗМ. КРИЗИС РЕНЕССАНСНОГО ИДЕАЛА

Уж как трудно решиться, так просто рассказать нельзя, как трудно. Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да пожелай прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича, я бы тогда тотчас решилась. А теперь поди подумай! просто голова даже стала болеть.

Гоголь. „Женитьба“

Все, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, все это собралось сюда вместе...

Гоголь. „Рим“

„КРАСАВИЦА ВООБЩЕ“

Когда в январе 1541 года Аньоло Фиренцуола, будучи человеком больным и уже немолодым, решил опубликовать сочинение о женской красоте, то счел нужным предпослать ему обращение к „благородным и прекрасным женщинам Прато“. Такая форма была, вообще-то, принятой, риторической. Однако похоже, что на сей раз автор отчасти откликнулся на реальную житейскую ситуацию, для него неприятную. Судя по предисловию, диалоги Фиренцуолы уже ходили по рукам и вызвали в провинциальном городе тосканского герцогства всяческие пересуды, чуть не скандал¹. Читатели и особенно читательницы силились угадать, кого вывел автор под именами четырех женщин, участвующих в беседе, и других молодых жительниц Прато, поминаемых заочно, чьи телесные достоинства или изъяны обсуждаются столь оживленно. „Разве не знаешь? – он сказал, что ты красишься, назвав не то моной Чоной, не то моной Беттолой“.

Фиренцуола хочет успокоить страсти – или, напротив, подогреть их еще больше? – ибо его объяснения отличаются сбивчивостью, едва ли не умышленной. Сначала автор пишет, что „тщательно скрыл“ настоящие имена (с. 525). Все же напрасно об одной „пратской жемчужине“ решили, будто именно ее он имел в виду под дамой с черными усиками². „Мое намерение, дорогие обитатели Прато, состояло не в том, чтобы затронуть ту или эту женщину; но мне казалось, что особенности диалога и его украшение требовали некой расцветки, коя представила бы предмет сочинения перед читателем в виде примеров, как принято и в повседневных рассуждениях. Вот я и придумывал в соответствии с потребностями изложения то одно имя, то другое, вовсе не помышляя о мене Паскуине более, чем о мене Сальвестре. Так что, милые мои дамы, когда эти злодеи, эти враги, как ваши, так и мои, уверяют, будто я дурно говорил о вас, то смело им ответствуйте тем, что я и сам привык твердить постоянно: кто делом,

словом или помышлением оскорбит какую бы то ни было женщину, тот не мужчина, а неразумное животное, то есть скот" (с. 526).

Но непонятно: что же было „тщательно скрывать“, если не намеревался „задронуть ту или эту“?

„Когда толкуют: „это [у него изображена] такая-то, а это – сякая“, то снова говорю вам, что они далеки от истины, что это случайные имена, случайные прозвания, *особенно же* те, которыми для примера обозначены дурнушки. Хотя и верно то, что кое-кого из красавиц, взятых в качестве примера, вкупе с теми четырьмя доннами, которые беседуют с Чельсо, я представлял и подразумевал про себя, но придумал им другие имена, и тот, кто станет разбираться и снимать кожуру, обнаружит подлинные имена под тонкой завесой" (с. 526; курсив здесь и далее мой. – Л. Б.).

После подобного признания насчет положительных примеров может, пожалуй, возникнуть подозрение и в отношении примеров отрицательных; вообще заверения в полной литературной условности персонажей лишаются смысла. Если в одних случаях персонажи, оказывается, вовсе не вымышленные, то как понять, что сравнительно с этим в других случаях они особенно вымышленные? И еще: можно ли „тщательно скрывать“ под „тонкой завесой“?

Ничего удивительного, коли одни женщины Прато, как замечает Фиренцуола, жаловались, что он вытащил их на обозрение (пусть и одобрительное), другие же остались недовольны, что автор пренебрег ими и не дал места в числе четырех самых красивых. Так что „все пошли на меня крестовым походом. Господи, ну что тут поделывать? По крайней мере, когда я умру от их рук, я хоть не умру под рукой Турка или Мавра, и умру удовлетворенный, пусть я и не дал им на самом деле к тому повода" (с. 529).

А кто его знает, дал или не дал.

В довершение всего в предисловии автор сначала категорически отрицает, будто Чельсо – он сам. Протагонист, дескать, тоже совершенно условный. И тут же: „Но допустим, что это не так и что я захотел изобразить в облике Чельсо самого себя" и пр. (с. 529). Наконец, первый диалог открывается сообщением, что Чельсо „большой друг" автора, его „другое я", человек, стало быть, „довольно рассудительный", „хорошо осведомленный в словесности и умелый"³.

Игра с читателем в предисловии подытожена лукавым сокрушением: „Вот как я запутался из-за того, что собрал чужие беседы" (с. 531).

Впрочем, что если все эти признания, намеки, оправдания сами по себе тоже только риторические приемы? И мнимая путаница – дань жанру, расцвечивание рассудочной композиции, „украшение диалога"? Для нас, в конце концов, это не так уж важно. Значимо главным образом то, что Фиренцуола уже в предисловии настойчиво обыгрывает мотив достоверно-жизненной единичности. С одной стороны, для диалога, мол, потребны некие дидактические „примеры", придуманные имена. Какие-нибудь „мона Паскуина" или „мона Сальвестра" лишь безличные ярлыки на соображениях автора. Но, с другой стороны, нам дают понять, что у читателя вполне достаточно оснований сосредоточить воображение на конкретном и, прервав мудрствования о том, что есть красота, вдруг воскликнуть: „Да это такая-то донна, а это такая-то!" Идея *казуслности* не могла быть заявлена проще и наглядней. (Как мы еще убедимся, она действительно крайне существенна для поэтики Фиренцуолы.)

Между тем самым планом, по которому строится сочинение Фиренцуолы,



41. Дама с горностаем. 1485-1490

самим замыслом трактата какая бы то ни было индивидуация, казалось бы, ничто исключается.

В тени деревьев на вершине холма, в саду аббатства Гриньяно, в жаркий летний полдень четыре женщины спорят о красоте некой „моны Амелии из Новой башни“. Появившийся с компанией кавалеров Чельсо со своей стороны заявляет, что если уж Амелия не красавица, то кто же в Прато тогда красавица? Однако в подобных случаях „каждый смотрит на дело по-своему“ (буквально: „у каждого внутри собственное мнение“). Тут обстоит так же, как с выбором тканей в лавке, „ведь одному нравятся брюнетки, другому – блондинки“, – говорит юная Сельваджа.

Чельсо на это ей отвечает: „Когда говорят о ком-то, что она красавица, имеют в виду, что она нравится каждому вообще, а не тому или другому в частности“. Мужу и красавица может казаться несносной, от дурнушки без ума тот, кто в нее влюблен, „но красавица вообще (*una bella universalmente*), вот как ты (галантно добавляет Чельсо. – Л. Б.), будет непременно нравиться каждому вообще ...“ (с. 533).

Такова интеллектуальная завязка трактата. Взамен частных мнений требуется универсальная норма. Чельсо, уступая просьбам дам, любезно соглашается разъяснить, что такое совершенная „красавица вообще“.

Сначала обсуждаются относящиеся сюда определения: *leggiadria* (изящество), *vaghezza* (обаяние), *grazia*, *venustà* (прелесть), – а также, что значит „хорошо смотреться“ или „иметь вид“ (*l'aria*) и обладать „величавостью“ (*la maestà*). Это сопровождается рассуждениями, почему позволительно беседовать только о женской и притом только телесной красоте; каковы совершенные числовые пропорции лица и фигуры в целом; наконец, о том, что помимо „общей красоты“ („*generale bellezza*“) есть и особая, частная красота („*propria e particolare bellezza*“) „простых членов“, то есть отдельных частей тела.

Последним и посвящено главным образом сочинение Фиренцуолы. Дамы выслушивают разъяснения о глазах, о ресницах, о носе, о щеках, об устах, о зубах, о подбородке, об ушах, о шее, о руках и кистях, о грудях, о ногах, о стопах, о волосах. Во втором диалоге все начинается сызнова, правда, в несколько измененном порядке, еще более обстоятельно; причем тут уже почти нет речи об общих требованиях красоты, собеседники всецело поглощены разбором отдельных женских статей.

Каждая из этих статей оказывается идеально представленной у той или иной участвующей в диалоге (а иногда отсутствующей и лишь упоминаемой) жительницы Прато. Специализация заходит необыкновенно далеко: скажем, у Лампиады совершенная форма рта, у Сельваджи – губы, у Аморрориски – зубы, у Вердеспины – десны и язык. Вот так из прелестей разных дам Чельсо создает, как и обещал, некий сборный портрет „красавицы вообще“.

Что остается при таком приеме от индивидуности вышеуказанных особ? Нам трудно понять возбуждение пратских сплетников. Их догадливость должна была зайти очень далеко, потому что женщины из диалога, выступающие, так сказать, в роли доноров для „красавицы вообще“, взяты в телесном своем облике по частям и выборочно. Они в значительной мере теряют из-за этого конкретность, пусть хотя бы условно литературную. А ведь мы после намеков и отнекиваний во вступлении („снимая кожуру“, „под тонкой завесой“ и пр.) были вправе ожидать едва ли не индивидуального портретирования.



42. *Изабелла д'Эсте. 1500*

Правда, можно рассудить и иначе. Например, Чельсо то и дело заглядывается на грудь Сельваджи, которая служит предметом особенно настойчивых комплиментов в адрес этой веселой юной женщины, нескромных шуток, задержек при описании нормативных красот, и даже, как мы еще отметим подробнее, присутствие Сельваджи ставит в этом важном пункте под вопрос саму необходимость отвлеченного описания. Индивид запоминается не в качестве сколько-нибудь последовательного целого, а через характерную для него выразительную деталь. Вроде „ямочки на подбородке" Аполлонии. Помянутая донна казалась такой красивой однажды утром на празднике тела Господня в Сан Доменико. По мнению очарованного этой ямочкой Чельсо, на свете мало равных Аполлонии: „красивая и грациозная девушка". „Ну, да бог с ней" (с. 557).



43. Дама с жемчужным ожерельем (Беатриса д'Эсте?). 1490

Хорошо бы только понять: индивид ли представлен примечательной и прекрасной чертой или, напротив, эта совершенная черта женской наружности представлена индивидом?

Для совершенной красоты потребно слишком многое, и редко находятся те, у кого есть хоть половина требуемых достоинств (с. 533). Фиренцуола, то бишь его „другое я" – Чельсо, ссылается по этому поводу на Зевксиса из Кротона (с. 537–538). Еще бы! Без ссылки на Зевксиса редко обходилось гуманистическое рассуждение о способе изображения идеальной красоты⁴. То было общее место с неоплатонической подкладкой⁵.

Существует ли действительно в полном объеме воплощенная в живой женщине та красота, о которой толкует Чельсо? Мона Лампиада просит привести



44. Джиневра Бенчи (?). 1474–1476

пример „этой химеры". Чельсо отвечает: „Вы не могли бы выразиться удачней, чем сказав „химера", потому что, как химеру воображают, но не встречают, так и эту красавицу, которую мы намереваемся придумать, можно будет вообразить, но нельзя встретить. Мы рассмотрим скорее то, что потребно, чтобы быть красивой, чем то, что существует на деле. Поэтому не пренебрежем вашей красотой, красотой присутствующих здесь женщин или других, которых здесь нет. Ведь хотя они и не заключают в себе всей красоты, собранной воедино, тем не менее обладают такой ее частью, которой довольно, чтоб их ласкали, а также чтобы считаться красивыми. Ну а теперь перейдем к нашей химере" (с. 568).

Но стоит ли переходить? К чему эти пространные и расхожие сентенции о том, что природа, столь щедрая к „вселенской и совокупной человеческой толпе", иначе действует *in particolare*, по отношению к каждому отдельному человеку, тут она, как мы можем утверждать на основе повседневного опыта, весьма скупа... Человек в состоянии припасть зараз лишь к одному из множества сосков природы, которая одаривает *разных* людей *разными* милостями, да еще и требует от нас „усилий искусства, предприимчивости и таланта, чтобы приобрести, усовершенствовать или сохранить" те или иные достоинства... (с. 570–571).

Фиренцуола – Чельсо повторяет все это с привычной важностью, но настоятельное желание вообразить и обрисовать идеально безупречное, во всем пре-



45. Понтормо. Женский портрет

красное женское тело существует в трактате как-то само по себе; готовность же восхищаться реальной, пусть и несовершенной, красотой какой-нибудь Амелии или Аполлонии (ах, как прелестна она была *в то утро*, со своей ямочкой на подбородочке!) – такая готовность тоже сама по себе. Две несовместимые установки не сталкиваются, а мгновенно и не переводя дыхания – я бы сказал, легковесно, – перелетают одна в другую. Когда Чельсо, назидательно заговаривая о „красавице вообще“, вдруг добавляет, глядя на Сельваджу: „вот как ты“ (и далее: совершенная красавица нравится каждому, „как и ты, хотя тебе мало кто нравится, я знаю“), что за ветер гуляет в голове нашего перезрелого гуманиста? Его реплика не просто орнаментальный завиток учтивости, Чельсо любит Сельваджей от души⁶. И согласен заместить ею (впрочем, и любой другой прелестницей тоже) „красавицу вообще“. Идеала красоты, по его же словам, все равно не сыскать в женщине из крови и плоти. Но, если угодно, вот: это Сельваджа. Или Амелия, или Квадрабьянка, или Аморрориска...

Движение мысли в обратном направлении, впрочем, столь же податливо. „Ну а теперь перейдем к нашей химере“. Очаровательная телесная подробность



46. Дева Мария

любой из собеседниц Чельсо, разумеется, должна быть отнесена к совершенной „красавице вообще“. Хотя речь и о „химере“, это ничуть не мешает автору на нескольких страницах приводить сведения об идеальных пропорциях головы и тела, с вычерчиванием человеческой фигуры, вписанной в квадрат и в круг, с чертежиками вроде профиля, взятого в равнобедренные треугольники с общей вершиной у кончика носа. Чельсо увлеченно рассуждает – вслед за Витрувием, Альберти, Лукой Пачоли? – о нормативной красоте. Высота мужчины должна быть равна девяти размерам по высоте головы, а в рост женщины должно укладываться семь с половиной мер головы. Скажем, расстояние „от края подбородка до впадины над верхней губой“ должно в точности равняться расстоянию „от уголка верхней губы до начала носа“, „а также от внешнего угла каждого глаза до переносицы“. „Ширина носа в основании должна равняться его длине, а глазная впадина от нижнего края бровей до щек иметь такое же расстояние, как от края, прилегающего к носу, до того, что напротив ушей“ (с. 549–552).

Аморрориска не выдерживает: „Увы и ах, да вы заставили меня пасть духом, рассказывая о стольких правильных мерах. Выходит, когда мы делаем мальчи-

ков и девочек, нам потребен был бы локоть или циркуль. Скажу вам откровенно, что я казалась себе красивой, мне много раз говорили, что это так, и я, глядя в зеркало, подчас, признаться, верила этому, мне это казалось даже бесспорным. Но уверяю вас, что впредь моя красота будет сдаваться мне подделкой. Увы и ах, я измаялась от этих измерений, лучше уж мне уйти".

Чельсо в ответ: „Да вовсе вам не нужно спешить спрятаться. Пусть у вас и нет настоящей и соразмерной красоты во всех ее вместе взятых частях, но достаточно уже того, что у вас этих частей столько, что по сравнению с другими вы заслуживаете считаться более чем красивой...". А ваши детки, похожие на вас, добавляет Чельсо, убедят в этом также и тех, кто вас не знает. Аморрориска успокаивается: „Если у меня в какой-нибудь малой части и есть природный изъян, вы так красноречиво восполняете это словами, что я легко вернусь к прежнему своему убеждению..." (с. 553).

ОТ ФИЧИНО К ФИРЕНЦУОЛЕ. СОВЕРШЕНСТВО ПОДРОБНОСТИ И ХИМЕРИЧНОСТЬ ЦЕЛОГО

Вот что сразу же бросается в глаза при чтении Фиренцуолы. Для ренессансных авторов от Альберти до Кастильоне совмещение идеального и характерного, нормы и казуса было наиважнейшей задачей⁷. Требовалось именно некое совмещение (в мысли, как и в изображении). То, что совершенная красота рассеяна среди индивидов и что ее нужно, по примеру Зевксиса, изучать и собирать в природе, любили повторять задолго до Фиренцуолы. Но она не становилась от этого химерической.

Во-первых, идея красоты для платонически настроенных умов была чем-то наиреальным, а не воображаемым. Фиренцуола же следует топике фичиновского платонизма только частично и формально; говоря серьезно, он никакой не платоник. Чельсо говорит дамам: „Вы должны искать и любить нас, мы должны искать и любить вас, вы без нас ничто, и мы без вас ничто, в вас наше совершенство, в нас ваше совершенство, не говоря о тысяче других прекраснейших тайн, которых сейчас не время касаться. Так не забудьте же, что это были речения Платона, запомните хорошенько" (с. 548). Таков уровень платонизма Фиренцуолы.

Во-вторых, ранее совпадение индивида с нормой считалось „редким", „божественным", „почти невозможным", однако дверь как бы оставалась приоткрытой: „героический" индивид устремлялся к совершенству, как к желанному и должному человеческому пределу. Что до Фиренцуолы, спор нормы и казуса теряет проблемную напряженность. Обозначается некое их взаимное отчуждение.

Это не удастся отнести на счет легкомысленного жанра. Сходный идейный эклектизм (?) нетрудно усмотреть и в позднеманьеристических трактатах Ломаччо или Цуккари, где нет ни тени веселости или просто беллетристичности, где все академично и тяжеловесно.

Придется предположить более глубокую причину (чем светская облегченность жанра или, допустим, поверхностность самого автора) – причину того,

что индивидуальное и нормативное со спокойной усмешкой расходятся в разные стороны. „Ежели из слаженности ваших членов и не рождается та самая совершенная-совершенная гармония (*quella perfetta perfetta armonia*), обойдемся той, которая все же рождается, притом с такой грацией и такой прелестью, что у вас нет оснований прятаться, но следовало бы, напротив, бывать на людях больше, чем вы это делаете" (с. 553).

Прекрасная норма, поминаемая вдруг с иронической интонацией, что для собственно ренессансной культуры было решительно невозможным, „та самая совершенная-совершенная гармония" становится умозрительной. Ей отвешивают почтительный (или непочтительный) поклон, в жизни же можно удовлетвориться относительным и частичным ее осуществлением, любясь всякой встречной красоткой. Идеал и быт занимают отведенные им места.

(Добавлю, что спустя многие десятилетия это же можно будет увидеть – но уже в несравненно более далеко зашедшей фазе – на картинах братьев Карраччи и их последователей, например в композиции „Аполлон убивает циклопов" кисти Доменикино⁸.)

Ничего похожего не было ни в „Диалогах о любви" Леона Еврея, ни в „Азоланских беседах" Пьетро Бембо, ни в „Книге о придворном" Кастильоне. Фиренцуола из этого ряда уже выпадает, пусть на первый взгляд не очень-то заметно. Это обнаруживается также и на уровне его общих суждений и формулировок, но тоньше – на уровне поэтики самого фиренцуоловского текста.

Сперва сопоставим прагматического „неоплатоника" Фиренцуолу с Фичино по двум теоретическим вопросам.

Первый вопрос – о „грации".

Фичино отчасти принимает античное понимание красоты как „порядка, меры и облика" – но только в качестве трех моментов формы, приуготовляющих материю к восприятию красоты („Комментарий на „Пир" Платона", V, 6). Правильность пропорций, уместность, средние размеры, а также „искусно проведенные черты, и складки лица, и блеск глаз" – это еще не красота, это ее подчиненное, внешнее и недостаточное условие. Сама же красота есть прежде всего „нечто бестелесное": „...не только та, которая заключена в добродетелях души, но также и та, которая находится в телах и звуках, не может быть телесна". Ведь красивые вещи различной величины; при сохранении прежней формы красота часто исчезает; не только сложные (составные) вещи, но и простые, следовательно не имеющие ни частей, ни пропорций, тоже бывают красивыми (например, „чистые цвета, источники света, один-единственный звук, блеск золота и сияние серебра, наука и душа, а все это – простые вещи"). Таковы доводы Фичино. „Нам представляется, что сказанного достаточно, чтобы убедиться, что мы считаем красоту чем-то другим, нежели правильным расположением частей", или „сочетанием формы и цвета", или вообще чем-либо плотским. Любят в вещах некий духовный отблеск.

Разумеется, то отблеск Единого. „Часто мы... видим в одном человеке более правильное расположение и меру членов, чем в другом. Однако этот другой, не знаем по какой причине, нам кажется красивее, и любим мы его сильнее". Объяснение все же находится: не столько достоинства тела как такового, сколько запечатление в нем божественной благодати („грации") – „деятельность, жизненность и некая прелесть, сияющая в нем от вливающейся в него

идеи", – доставляет радость нашему зрению. „Грацию этого божественного лица мы называем красотой". Красота есть грация, и в этом разгадка ее всеобщности (V, 3–6).

Было бы ошибкой думать, что от антично-средневекового определения красоты как меры Фичино был в состоянии сразу перескочить к какой-то „индивидуальной" и „субъективной" красоте. Делая красоту предметом платонической „любви", Фичино всячески акцентировал мистический, сверхчувственный, „грациозный" источник прекрасного. Но... с необходимостью именно прекрасного тела и прежде всего, конечно, человеческого тела. Поэтому „грация" не телесное качество, но и не „просто" дух, а, скорее, некая тайная, неизмеримая, невыразимая, незавершимая вибрация между ними...

По Фичино, хотя дух гораздо выше тела, но – отелесненный дух (или одухотворенное тело) выше духа как такового! „Мы восхвалим красоту тела, мы оценим красоту души... Но с еще большей силой восхитимся мы соединением той и другой красоты" (I, 4).

Неудивительно, что понятие „грации", столь характерное для Высокого Возрождения в своей диалогической двуплановости (с поисками равновесия между земным и небесным, с пантеистическим уклоном), содержало в себе, как и ренессансный неоплатонизм в целом⁹, богатые возможности дальнейшего переосмысления. Кастильоне воспользовался ими особенно глубоко, сведя „грацию" к врожденной природной одаренности (*ingegno*). „Грация" перестала быть „универсальной грацией" (ср.: Леон Еврей) и превратилась в знак того, что позже станут называть „личностью". Существенно то, что сугубо индивидуальная грация, утратив мистическую спиритуальность, все же нечто как бы мистическое и таинственное в себе сохранила. Ведь „грация" у Кастильоне – правильная неправильность, совершенное отклонение, то, чему нельзя попросту научиться и что служит собственным основанием. Словом, это столь удивительная вещь, как... штучная норма, как для-каждого-свое-всеобщее. Это суть самого индивида, а не сияние чрез него божественной идеи. Гуманистически-теологическое понятие Фичино быстро проторило, таким образом, новый путь (ведший уже за историко-культурные пределы Возрождения).

Что же у Фиренцуолы?

Начать с того, что Чельсо толкует не о красоте вообще, как полагалось бы, а лишь об известном роде ее. Это потребовало от него – в ответ на вопрос моны Лампиады – многословных оправданий и разъяснений, с учеными ссылками на Платона, мало идущими к делу, и шутками, звучащими более убедительно (с. 546–547). Причем Чельсо предупреждает, что, беседуя с дамами, он не собирается давать дефиниции, но будет лишь раскрывать их, то есть конкретно описывать красоты женщин. Метафизическая (или педагогическая) задача подмечена задачей живописно-риторической по методу и частной по предмету.

Далее. Фиренцуола отнюдь не был одинок, сочиняя в середине XVI века трактат о женщинах, это соответствовало тогдашней моде¹⁰. Упомянем хотя бы „Портреты" Триссино и, пожалуй, наиболее близкий по характеру к Фиренцуоле североитальянский диалог Федерико Луиджини „Книга о прекрасной женщине" (1554), к которому нам еще доведется обратиться. Однако Луиджини, посвятив две части своего трактата телесной красоте, в третьей части все-таки занялся, как полагалось, и душевными качествами, воспитанием женщин и пр.

У Фиренцуолы хватило мужества ограничить свою тему достоинствами ис-

ключительно телесными (ср. с. 562). Это уже само по себе означало отход от платонической литературной традиции. И от гуманистической тоже, ибо „красоты“ по необходимости понимались им как наличные и природные; для идеи самоформирования тут не могло найтись места.

Далее. Фиренцуола подхватил понятие „грации“, но, согласно его вызывающей этимологии, это слово обозначает совсем не то, что для неоплатоников. „Разговоры о том, что она – луч любви и прочих квинтэссенций, хотя и ученые, утонченные и остроумные, тем не менее не ведут к истине. Она называется „grazia“, потому что „grata“ для нас, то есть мила...“ (с. 563). И только! Ни спиритуализма Фичино, ни диалектики Кастильоне о соотношении индивидуального случая и нормы. Если для Фичино „грация“ – сущность и синоним „красоты“, если для Кастильоне это индивидуальная мера поведения в качестве наивысшей нормы, ставящей под вопрос нормативность „вообще“, то для Фиренцуолы грация то ли один из многих атрибутов красоты, то ли нечто отличное от нее. К тому же довольно затруднительно сказать, чем именно этот атрибут, эти редкие милости „природы“ или „неба“ (с. 570, 556) отличаются от других, и особенно от „leggiadria“. О последней Фиренцуола пишет, что сие женское „изящество“ состоит в соблюдении „молчаливого закона природы“. Почему „молчаливого“, то есть не допускающего отчетливой формулировки и проверки? Потому что изящество движений и действий подразумевает некое „правило, способ, меру или рисунок“, однако такие правила нельзя вычитать из книг или вывести из опыта. „Изящество“ доступно нам только „в определенном природном суждении, которое не отдает в себе отчета и не знает, что оно такое, разве только то, что так угодно природе“. Автор добавляет, что „молчаливому закону“ изящества следуют, вообще-то, не все красавицы (с. 561). Значит, красота – одно, а изящество – иное?

К примеру, благородная Лукреция, что живет подле Сан Доменико, верно соблюдает „молчаливый закон“ и обладает всеми „частями“, которые требуются для leggiadria. „И пусть даже ее телосложение имеет, возможно, изъяны, если подходить с мерками этих придирчивых рисовальщиков, тем не менее она, когда смеется, очаровательна; когда говорит, доставляет удовольствие; когда молчит, вызывает у других восхищение; когда идет, полна грации; когда сидит, привлекательна; когда поет, сладостна; когда танцует, то в обществе Венеры; когда рассуждает, то в ее наставницах Муза“.

Мона Лампиада замечает, что ей тоже нравится эта девушка, и не только из-за „такой одухотворенности“, „мне кажется, что она еще и красива, так что я рада, что мы сходимся во мнении“ (с. 561–562). Однако оратор возражает: а знаете, с кого он, Чельсо, рисовал бы Венеру (он говорит нынче только о красоте тела и не собирается касаться красоты души)? То была бы Квадрабьянка Буонвиза... Должны ли мы понять Чельсо так, что Квадрабьянка красива в отличие от Лукреции, которая изящна? По-видимому.

Грация, продолжает он, – „это другое, о чем я хотел говорить“. „Другое“ по отношению к правильной, пропорциональной красоте? Допустим, так, но почему „другое“, чем изящество? „Грация – не что иное, как некий блеск, который скрытым путем возникает из особого и определенного соединения некоторых частей тела, хотя мы и не в состоянии сказать, что „это такие-то и такие-то части“; но они сочетаются, оплачиваются и прилаживаются друг к другу с законченной красотой, или же совершенством“. Мы же (опять-таки „молча“) жаждем

этого блеска. „Часто мы видим лица, части которых лишены обычных мерок красоты, однако излучают блеск грации, о котором мы говорим (такова, например, Модестина; хотя она сложена не так уж замечательно и пропорционально, как показывалось выше, но в ее личике величайшая грация, и поэтому всем она нравится). И наоборот, можно видеть женщину пропорционально сложенную, которую каждый заслуженно сочтет красивой, но в ней нет никакой изюминки (*un certo ghiotto*), ну вот как в сестрице моны Анчили. Поэтому нам придется признать, что этот блеск рождается из некой скрытой пропорции (*una occulta proroazione*), из меры, о которой ничего не сказано в наших книгах, о которой мы не ведаем и даже вообразить не можем и которая, как говорят, когда что-то не в силах выразить, „я и сам не знаю, что такое" (с. 563).

Пожалуй, когда Фиренцуола принимается рассуждать о „грации" в противовес канонической красоте математически находимых пропорций, он все равно почтительно держится за ту же пифагорейско-аристотелевскую идею совершенной меры, лишь полагая ее „скрытой", существующей в телах недоступно для нашего разумения.

Заметим, с другой стороны, что и в отношении „красоты" (или „гармонии") как таковой автор пишет странно, словно смешивая с „грацией", хотя затем, перейдя к самой „грации", он ее противопоставит „красоте". „Красота", – втолковывает дамам Чельсо, – не что иное, как некое правильное согласие (*una ordinata concordia*) и как бы гармония, скрытно (*occultamente*) возникающая из композиции, соединения и сочетания частей тела, разных, если взять их розно и самих по себе, в присущих им особенностях и требованиях, но весьма соразмерных и на определенный лад прекрасных ...". Чельсо не устает удивляться тому, что, хотя отдельные части, „прежде чем они соединятся, образуя тело, несходны и противоречат друг другу", их разнообразие в целом порождает „определенный порядок, сладостный, исполненный приятности, и словно бы, если позволительно так выразиться, некий изысканный лад" (с. 538). „...Члены – толстый, тонкий, белый, черный, прямой, округлый, маленький, большой, – сложенные и соединенные природой с неизъяснимой пропорцией, составляют тот благодатный союз, ту украшенность (*decoro*), ту соразмерность (*temperanza*), которую мы называем красотой. Я говорю о „скрытности", потому что нам не уразуметь, почему этот белый подбородок, красные губы, черные глаза, это пышное бедро, эта махонькая ступня, почему они вместе возбуждают красоту или ведут к ней; и все-таки мы видим, что это так".

Отчего, размышляет Чельсо, красота относительна, отчего то, что прекрасно в одном случае, безобразно в другом? Отчего волосатая женщина уродлива, как и безволосая лошадь? Отчего, наконец, горб для верблюда – *grazia*, а для женщины – *disgrazia*? (Что можно перевести буквально как „благодать" и „несчастье", а можно – как „грация" и „лишенность грации"; опять Фиренцуола припутывает противоположное понятие грации к пропорциональности?)

Ответ на все такой: „Причиной этому может быть только некий скрытый порядок природы, куда, по-моему, не достигает стрела человеческого разумения. Но глаз, который создан природой, чтобы судить об этом, видит, что это так, и убеждает нас без дальнейших доказательств" (с. 539).

Итак, наряду с рассудочно признаваемой геометрически правильной пропорциональностью прекрасного женского тела, Фиренцуола настаивает на иррациональной („скрытой", „неизъяснимой", недоступной разумению) красоте-грации,

впрочем, живописно-убедительной, неоспоримой и даже общезначимой для глаза: „Мы видим, что это так“, хотя „я и сам не знаю, что такое“. Два представления о красоте отчасти противопоставляются, отчасти же как бы сосуществуют: есть явный „порядок“ природы, но есть и „скрытый“ порядок, о котором не вычитать из книг, он дан зрению непосредственно и важней формальной правильности. Например, смеяться, вообще-то, полагается тихо, сдержанно и с достоинством (см. „Республику“ Платона), а не так, как невестка Сельваджи. Однако случаются исключения? – ваша кума, мессер Чельсо, „смеется часто“, замечает Вердеспина. „У моей кумы столько грации, что если бы она всегда смеялась, то всегда и нравилась бы. Но так бывает не с каждым“. Вот у Амаретты частый смех, несмотря на красивые зубы, неприятен (с. 556).

Такая, значит, ситуация. То ли вчитываться в Платона, то ли смотреть на куму Чельсо ...

„Грацией“ характеризуется индивид в его целостной и особой прелести, поверх и невзирая на неизбежные у реального человека какие-то несовершенства. В этом пункте Фиренцуола обдумывает то, что в живописи делал, например, Корреджо.

Но... (и тут мы переходим ко второму пункту сопоставлений Фиренцуолы с Фичино и с последующей традицией) рассуждения о каком-то не поддающемся точному учету индивидуальном обаянии, да и всякие рассуждения о красоте тела в целом, занимают в сочинении нашего автора сравнительно мало места и как-то рассогласованы с остальным. Напомню еще раз, что трактат построен преимущественно (а вторая часть полностью) как обзор отдельных членов тела, дабы мысленно сложить из них во всех отношениях безупречную женщину, „химеру“. Такая женщина, очевидно, по определению не может обладать „грацией“, иначе говоря, совершенством несовершенного (индивидуального). „Грация“ – именно красота не образцового, а реального индивида. Идеальная же красота ее, конечно, исключает и не нуждается в ней.

У Фичино говорилось, что „образ человеческой красоты“ „рассеян во многих телах“ и что его (отнюдь не „химеру“, но луч божественной идеи, доходящий до земли в ослабленном виде) мы должны возлюбить сильнее, „нежели эту внешнюю, несовершенную и рассеянную красоту“ (VI, 18). Фиренцуола следует фичиновскому наставлению, только как? – опуская платоническое обоснование, он делает идеал целью своего сочинения, хотя эта цель тут же признается „химерой“. Практически же речь идет о монтаже телесных прелестей разных реальных красавиц, причем многократно подчеркивается, что оным незачем „прятаться“ и тушеваться перед отвлеченной конструкцией полного совершенства. Так что классицистический идеал, надо признать, сохранен в натянутой, выхолощенной схеме. Автор поглощен – прямо вопреки Фичино – „внешними“ и „рассеянными“ вещами. Не зря и название его диалогов не о красоте, а о „красотах женщин“, во множественном, рассеянном числе.

Фичино признавал достоинство отдельного („простых вещей“), но – мимоходом, усматривая в этом лишь одно из доказательств сверхчувственного происхождения красоты (V, 3 и 6). Фиренцуола же под предлогом затеянного им обзора „частей“, из коих составляется химерическое целое, все внимание устремляет на эти „части“, с упоением перебирая одну за другой „в соответствии с ее мерой, надлежащим характером и пригодностью“ (с. 536–537). Каждая часть женского тела восхваляется как еще один своеобразный случай, и вот

эта-то „особенная и частная красота" определенно дороже автору (ведь она-то реальна!) „всеобщей красоты" воображаемой идеальной донны.

„К примеру, палец должен быть тонким и белым; тот палец, который будет сим отличаться, назовем мы красивым – пусть и не всеобщей красотой (*generale bellezza*), какой желают эти философы, но, во всяком случае, красотой своей особенной и частной (*di propria e particolare*)" (с. 536).

Происходит не только нечто достаточно издевательское по отношению к нормативной классической эстетике, но одновременно – и какой-то кунштюк с идеей казусности, индивидуности. Понятие нормы, правильности вроде бы отступает перед „грацией", обнаруживает механистичность, безжизненность „красавицы вообще". Но тем уверенней, чувственней норма прилагается к той или иной части тела. Волосы, нос, рот, шея описываются так, как если бы не только Аморрориска, Сельваджа, Амелия, Лукреция, а сами эти члены были прекрасными индивидами, тело же – их сообществом.

„Члены" включены в природное „разнообразие" (*varietà*).

„...Лицо отлично от груди, грудь от шеи, руки от ног..." (с. 539). Скажем, цвет тела – не единый, „но разный в разном, согласно разнообразию и надобности разных членов, где белый, как у руки, где белоснежный с алым, как у щек, где черный, как у ресниц, где красный, как у губ, где золотистый, как у волос" (с. 540). Если норма оказывается слишком частной и оттого мнимой, близкой к казусу, то казус – природным, плотским, сведенным к отличию „лица от груди, груди от шеи", оттого тоже мнимым в своей отдельности.

Правда, образцовая часть тела всегда принадлежит, по ходу бесед Чельсо, какой-то имярек: *этой* женщине. „А ты, Сельваджа, дашь нам самую подходящую ножку для нашей химеры" (с. 592) и т.п. Но, следовательно, параллельно с понятием „грации", сохраняющим за женщиной целостную и неизъяснимую прелесть, индивидуность тут же соскальзывает на подробность, часть, приметку, что ли. Идея прекрасного индивида скособочивается. Его заведомо неполный (при том только телесный) образ теряет прежнюю космическую значительность.

Представляющая его совершенная подробность начинает жить квазииндивидуальной жизнью. Нужно, чтобы „всякий раз отдельные члены, коими возбуждается указанная красота, были бы сами по себе прекрасны" (с. 539). И чтобы каждый из членов обладал всем необходимым „для своей особенной и отдельной красоты, или же сущности" (с. 540).

ПРИКЛЮЧЕНИЯ РЕНЕССАНСНОГО КЛАССИЦИЗМА

Как у Фиренцуолы обстоит дело с эпохальным „разнообразием", с варьета в качестве категории, ключевой для понимания ренессансного типа культуры?

Спадает паводок Возрождения, и обнажается логическое дно. Фиренцуола описывает идеальную женщину как совокупность разнообразно-прекрасных членов, и это не что иное, как варьета в природе, наподобие „разнообразия" деревьев, или цветов, или животных: тут, казалось бы, возвращение к самой исходной гуманистической идее. Но возвращение оказывалось мнимым: в нем за-



41. Приматиччо. Одиссей и Пенелопа. Ок. 1563

ложены сомнение и движение в новом направлении. Эта идея давно была проработана гуманистами и художниками и доведена от простого, преднаходимого разнообразия естества до высшего, человечески-формируемого разнообразия склонностей и дарований; до варьета, наконец, внутри индивида, взятого в качестве неисчерпаемо „универсального". И вот столь сложное основание того, что мы назвали бы ренессансной личностью (или ее безграничной возможностью), сводится вдруг к номенклатуре членов тела, заимствованных с отвлеченной целью у той или иной прекрасной донны.

„Разнообразие" теряет энергию, накопленную ренессансной мыслью в поисках понятия индивидуальной личности. Не потому, конечно, что такие поиски впредь прекратятся. Но потому, что социальное и психологическое развитие индивидуализма Нового времени потребует в дальнейшем иных понятийных средств. Для самосознания готового, отщепленного, довлеющего себе, неповторимого и вовсе не претендующего на „универсальность" послеренессансного индивида – натуралистическое „разнообразие" не только недостаточная опора, но



48. Дж. Вазари. Персей и Андромеда. 1570

и прямая помеха. Скажем, для жанровой живописи станет интересной бытовая и сословная определенность; для портретной – нетождественность внешнего (природного) облика и скрытой духовной сути: психологизм. Все это, конечно, дело будущего. Но у Фиренцуолы уже заметно то, что „разнообразие“, преподанное в виде набора прелестных частей тела, иронически смещается, оборачивается, ставит под знак вопроса и „химеру“ совершенства и особость какой-нибудь Сельваджи или Вердеспины. Такая варьета – не способ соединить

идеальное и характерное, а, скорее, способ сделать придуманным первое и шатким второе.

Красота как таковая, недоумевает Аморрориска, не обитает ни в ногах, ни в руках, ни в частях тела, прикрытых одеждой, а тем не менее мы говорим: „У моны Бартоломеи красивая нога от колена до ступни, у Аполлонии красивая стопа, у Джемметты – бедро" (с. 536). Перед глазами конкретная часть, замещающая индивида, и вот уже эта часть прославляется „вообще". Риторический прием изображения по пунктам, в виде полной описи достоинств, используется с таким неподдельным, довлеющим себе интересом, что тот или иной „член" приобретает самостоятельность и разгуливает – пусть и, так сказать, на индивиде – сам по себе. Где же „грация"? Дамам не отказано и в ней, но кажется, что подлинные героини диалогов Фиренцуолы не дамы, а, возможно, их глаза, ножки, пальцы.

И неспроста. Только на детали, на отдельном члене тела кое-как удерживается единство этого распадающегося мироощущения. Ведь прекрасный член тела всегда взят у конкретной женщины и одновременно принадлежит женщине-химере, идеальному канону. В природной подробности еще способны вдруг пересечься, совпасть идеал и реальность, норма и казус. Поэтому удается развести их в разные стороны, избежав окончательного разрыва. Но, конечно, ренессансная проблема их совмещения этим не снимается, а лишь задвигается в угол. Она, возможно, мельчает, перестает быть ренессансной, но – не перестает существовать. (Разрыв же отсрочен в художественной практике на полвека: до Аннибале Карраччи и Караваджо.)

Забавно-педантически и буквально примененный „метод Зевксиса", да еще по отношению к случайной компании в Прато, разве не пародирует у Фиренцуолы риторику, не пародирует простодушно сам себя?

Ну, не очень-то простодушно. Чельсо замечает под занавес: „наша химера" получилась из вас четверых еще лучше, чем у Зевксиса из пятерых кротонок, это значит, что в Прато живут более красивые женщины. Фиренцуола в подобных оттенках стиля несколько похож на венецианских „полиграфов", своих современников. Он не в состоянии не считаться с классическими общими местами, но и не отказывает себе в удовольствии острословить по поводу них. Он сочиняет „по Зевксису" и – подшучивает над ним... над собой¹¹.

Дело в том, что, выполняя традиционно-риторическое задание, строя трактат в виде расчлененного по рубрикам рассудительно-хвалебного описания, Фиренцуола попутно прибегает к настойчивым буффонным приемам, которые ставят весь замысел под сомнение, выворачивают наизнанку.

Можно выделить два основных таких приема.

Во-первых, автор всячески обыгрывает механистичность занятия, которому придается Чельсо по примеру Зевксиса. Когда Чельсо решает взять для „химеры" волосы у Вердеспины, Сельваджа восклицает: „Лена, принеси-ка сюда ножницы, чтоб она их остригла. Или вы хотите, чтоб она обрилась?" Нет-нет, отвечает Чельсо, ножниц не понадобится, достаточно „лезвия воображения" (с. 574). Итак, „у нас есть белокурые, тонкие, хорошо убранные, выющиеся, пышные, длинные, блестящие и разукрашенные волосы (как тут не вспомнить, например, о Симонетте Веспуччи на известном портрете Пьеро ди Козимо! – Л. Б.), и надобно найти фигуру (persona), к которой их можно было бы приладить".



49. Пармиджанино. Мадонна с розой. 1528–1530

(Собеседники вступают едва ли не на тот самый путь, который придет в голову и гоголевской Агафье Тихоновне. Поэтому для русского читателя над продолжением их беседы витает нечто вроде: „А теперь поди подумай! просто голова даже стала болеть“.)

Задорная Сельваджа опять подсмеивается: хорошо, что Вердеспина не успела остричь своих волос, ибо не найдется мужчины, который сразу бы удовлетворился в поисках подходящей фигуры. Я, признается Чельсо, „хотел бы, чтоб она была ни слишком крупной, ни слишком толстой“. Отчего бы, предлагает Сельваджа, не заимствовать оную фигуру у Сопореллы, пышнотелой, но еще очень красивой женщины, с легкой походкой? Чельсо соглашается, да, Сопорелла хоть и полная, в ней есть грация. Впрочем, послать за ней нельзя, но вот вы, мона Аморрориска, продолжает оратор, не худая и не полная, „плотненькая и в самом соку“ (*carnosa e succosa*). Так отдадим же вам волосы Вердеспины и перейдем к поискам подходящего лба.



50. Бронзино. Пигмалион и Галатеея

Совершенный лоб у Лампиады: „будет хорошо поместить его под волосами Вердеспины“, взяв у последней также и ресницы. Виски же лучше взять у Аморриски и т.д. и т.п. (с. 575). Тут же рассуждение о совершенной форме рта, с приложением чертежика. Затем будут и рисунки античных ваз для пояснения

требуемого перехода шеи в плечи и руки. (Рисунки – по просьбе Сельваджи, поскольку „проповедники" ведь приводят девушкам примеры, „дабы сделать их понятливей". Чельсо готов привести в пример мону Лампиаду – „она не только сосуд, но целый арсенал достоинств", – но, продолжает он, поскольку вы желаете получить пример античного сосуда, а не современного, то... и в тексте появляются рисунки – с. 588.) Шея и плечи равно прекрасны и у Аморрориски и у Сельваджи („Уж как трудно решиться, так просто рассказать нельзя, как трудно", – мучается Агафья Тихоновна), однако Чельсо решается легко, наугад, ну, возьмем шею у Сельваджи, плечи же у Аморрориски (с. 588).

Но наиболее эффектно и шумно разыгрывается умозрительный, внешний, механически-составной характер идеала, когда Чельсо „забывает" снабдить портрет безупречно прекрасной женщины той или иной частью тела!

В качестве предлога использован эротический мотив. Чельсо, и до того заглядывавшийся на грудь Сельваджи, любителю, разумеется, именно этой юной особой, когда в первом диалоге обсуждение „красавицы вообще" добирается до означенных прелестей. Сначала Чельсо, впрочем, занят общими соображениями: „Широта груди придает большую величавость всей фигуре; две округлости, как два снежных холма, усыпанных розами, увенчаны изящными маленькими рубинами, словно носиком прекрасного и полезного сосуда, который помимо пользы для пропитания младенцев источает некое сияние и рождает все новую привлекательность, которая заставляет нас вглядываться в него даже помимо собственной воли, хотя и с удовольствием, вот как делаю это я, глядя на белоснежную грудь одной из вас". Сельваджа, видимо, смущается, поскольку Чельсо констатирует: „Ну вот, алтарь закрылся. Нет уж, если вы не вернете завесу в прежнее положение, я прекращу говорить". Вмешивается мона Лампиада: „Ах, убери-ка ты это, Сельваджа, ну что ты нам докучаешь. О, ты поступила бы куда как хорошо, вовсе сняв косынку с шеи. Посмотри-ка, вот так. Что ж, мессер Чельсо, продолжайте свою речь, ведь реликвии опять открыты" (с. 559).

Во втором диалоге Чельсо, который должен заново высказаться также и по этому пункту, опять на нем спотыкается, притом еще гораздо сильнее и с более заметными, если будет позволено так выразиться, методологическими импликациями. Эпизод начинается с того, что оратор, накоротке поделившись важной идеей („Грудь, прежде всего, должна быть белой"), вдруг на этом прерывает себя („Но что нужды продолжать тратить время?") и попросту говорит: „Грудь должна быть как у Сельваджи. Поглядите на ее грудь, и вы увидите всяческое совершенство, всяческую пропорциональность, всяческое изящество, наконец, всяческую красоту". Ни у Елены, ни у Венеры нет такой удивительной груди, и т.д. (с. 589).

Итак, если верить Чельсо, в этом особом достоинстве именно этой донны сходятся сразу все категории Фиренцуоловой эстетики... Довольно указать на девушку и молвить: вот как у нее. И толковать больше нечего.

Польщенная Сельваджа, однако, вынуждена напомнить оратору его сугубо теоретическую установку: „Ах, бросьте, бросьте! Скажите-ка нам, каким именно образом она должна быть устроена, как вы привыкли поступать при описании других частей тела".

А Чельсо упрямится: да что бы он ни сказал, это будет куда хуже, чем „прекраснейший и счастливейший ваш образец". Сельваджа не оспаривает этого: „Положим, вы правы". Но она снова просит „разъяснить": почему, на каких

основаниях? Чельсо наконец уступает – и, надо признать, выполняет свою задачу обстоятельно и квалифицированно. Снова, между прочим, прибегает к помощи рисунков, дабы пояснить замечания о надлежащих или негодных пропорциях груди – на примерах с вазами, их изгибами и выпуклостями (с. 589).

На этом Чельсо хочет закончить. Трактат вроде бы исчерпан.

Но тут Вердеспина осведомляется: почему это Чельсо оставил свою совершенную женщину... без рук? „Та статуя, что стоит на лестнице дворца Подеста, лучше вашей, пусть у нее тоже нету рук, зато взамен торчат петли, и она может удержать ими хоть пучок артишока". Чельсо: „Ты совершенно права, девочка моя, ах я бедняга, что я наделал! Ну, гляди-ка, что я забыл" (с. 592–593).

Старуха, посланная из дому за Сельваджей, говорит: „Да он потешается над тобой, простушка". Чельсо отвечает, что, правда, не может вовсе отрицать сказанного старухой, но... И Сельваджа: „Вот из-за этого „но" все и портится. Да во имя Господа, пусть я и не такая красивая, чтоб ко мне нельзя было ничего добавить, по крайней мере я и не как эта ваша дама, над которой вы трудились два дня и у которой нет ни рук, ни кистей. О, хорошенькая же вышла штука! У меня-то они в наличии, какие ни на есть, пусть и с „но" (с. 593).

Идеальная, классическая красота, таким образом, оказывается то безволосой, то безрукой. Чельсо непременно забывает что-то, составляя свою „химеру". Нельзя было бы лучше выразить ее отвлеченность, придуманность – то, что она не живая, не реальная.

В финале сочинения оба приема, недоверчиво работающих против собственной нормативной и риторической установки автора, то есть прием „забывания" и прием „уклонения", изящно сходятся. Чельсо забыл насчет рук, видите ли, по вине Сельваджи. „Потому что, если бы она удовлетворилась безо всяких разъяснений тем, что ее грудь подходит для нашей фигуры, я бы не допустил такой оплошности" (с. 592–593).

Но вот идеальная женщина дорисована. „Теперь, – говорит Чельсо, – созданная мною фигура уже не будет как та, на площади. Но смотри-ка, чему ты ее уподобила! Да ты – одна из тех острых заноз, что вонзаются под ноготь, притом еще и зеленая, плотная. Мое счастье, что у меня нашлась хорошая игла, чтобы ее извлечь" (с. 595).

Сельваджа, успокоившись, восхищается оратором: „Что ж, мне кажется, эта ваша картина сотворена рукой доброго мастера". Она, Сельваджа, влюбилась бы в такую женщину, будь она Пигмалионом, и вовсе не потому, что ее члены замимствованы у нас, присутствующих здесь. Ваши красноречивые доводы, продолжает девушка, заставили бы признать красавицей и жену Якопо Каваллаччо... Будь у меня действительно столь прекрасная грудь, я не уступала бы ни Елене, ни Венере, ни самой Красоте.

Чельсо отвечает на это кратко и внушительно: „У тебя она есть (Tu lo hai)". Тут и говорить-то не о чем. „Пользуйся ею на здоровье себе и всякому, кто подчас удостоится посмотреть на нее" (с. 595).

В последнем абзаце сочинения остается только – „чтобы придать окончательное совершенство этой нашей химере" – наделить ее всеми категориальными признаками красоты: прелестью Лампиады; королевской величавостью, походкой и веселостью видной Аморрориски, умеющей возводить взор с таким достоинством; также изяществом и привлекательностью Сельваджи; ты же, Вердеспина, дашь ей грацию, „которая делает тебя такой милой".

Конечно, улыбочивые интонации, галантные и нескромные шутки – сами по себе вполне в традициях жанра. Ведь эти светские беседы на более или менее ученую тему, в присутствии и по просьбе дам, шли из XIV века, от „Виллы Альберти“. Тон веселости, даже игривости легко обнаружить и, скажем, во многих местах „Азоланских бесед“ или „Книги о придворном“. Там тоже ведь собиралась *la lieta compagnia*. Но у Фиренцуолы мало того, что серьезное смешано с развлекательным, ссылки на философов – с легким эротизмом; мало и того, что первое выражено куда слабей, а второе гораздо-гораздо сильней, чем у Кастильоне (хотя трактат „О красотах женщин“ никак и не сводится ко второму в отличие от сочинения Луиджини).

А дело в том, что игривость, шуточки, ажурная литературная оснастка – все то, что на первый взгляд лишь орнаментально обвивает основную, содержательную, несущую конструкцию трактата, то есть рассуждения о красоте и грации, описание классического канона, – относится ни к чему иному, как именно к риторическому замыслу и цели изложения. Поэтому отмеченные элементы поэтики фиренцуоловского диалога напрямую входят в его идейно-предметную суть. Более того. Они острее, экспрессивней прочего и едва ли не перевешивают солидную академическую сторону. Они компрометируют то, чем занимается Чельсо, собирающий по частям свою „химеру“¹².

Впрочем, почему-то никого это не смущает. Никакой „драмы идей“ не возникает. Обе противоположные смысловые линии движутся параллельно и отлично дополняют друг друга. Чельсо знает, что совместить прелести живых женщин в совершенном существе нельзя, что выйдет лишь литературная условность. Но у него от этого не „болит голова“, как у Гоголя, прикинувшегoся Агафьей Тихоновной.

Если у Леона Баттисты Альберти человек предполагался безупречно прекрасным и особенным одновременно, возникавшая же из такого невероятного совмещения напряженность уходила вглубь, в трудновывяемый внутренний спор; если у Кастильоне спор идеального и индивидуального вырывался наружу, пронизывая и организуя собою словесно-мыслительную ткань, то у Фиренцуолы, несмотря на открытую пикировку двух позиций (или как раз вследствие такой пикировки), „химера“ классического совершенства приобрела прекрасную, но бескровную отвлеченность, не очень тревожащую, не забирающую душевных сил.

На первый план выступила „грация“: частная, неполная, но живая прелесть вот этого разглядываемого индивида. Однако и „грация“ больше не претендует на то, чтобы явиться – как у Кастильоне – в своей природной спонтанности и отдельности на роль парадоксальной всеобщности. Взгляд забыл также и о грации... вдруг прикованный к части тела, а не к целому.

Классический идеал отслаивается от интереса к индивиду. Но и этот интерес колеблется между самим человеческим индивидом и чувственными подробностями, его замещающими. Универсальная норма распадается на множество частных. Человеческий облик и существование приобретают какой-то „агрегатный“, составной характер. Часть тела принимается, словно нос майора Ковалева, гулять самостоятельно – в виде прекрасной особенности, хотя и обнаруживаемой у той или иной дамы, однако же обсуждаемой отдельно от этой дамы, равно отдельно и от „красавицы вообще“.

О СУЩНОСТИ МАНЬЕРИЗМА. ПРИНЦИП ФИРЕНЦУОЛОВОЙ „ХИМЕРЫ" В ЖИВОПИСИ

Химера классической красоты: привлекательность всякой хорошенькой женщины; неизъяснимая цельная „грация" этой или вот той юной особы; наконец, самодостаточная выразительность детали – все мировоззренческие мотивы толпятся, смешиваются, разбегаются – и все-таки принадлежат одному оригинальному историческому состоянию итальянского культурного мира.

Имя этому состоянию, разумеется, маньеризм.

Его теоретическое оформление началось, стало быть, не с Цуккари (1607), Ломаццо (1584, 1590), Арменини (1587) и Боргини (1584), не с Данти (1567), Дольче (1557) или Пино (1548), даже не с Вазари (1550), не с Варки (1546)¹³.

Может быть, с Фиренцуолы.

Я не могу здесь достаточно аргументированно высказать свое отношение к весьма распространенному ныне пониманию маньеризма в широком смысле: как художественной эпохи, лежащей между Возрождением и Барокко (или в той или иной мере совпадающей с Поздним Возрождением, которое приходится в таком случае сильно растянуть), эпохи, включающей Эль Греко и Веласкеса, кавалера Марино и Малерба, Кальдерона и Дж. Донна, а также и Сервантеса, и Шекспира, и Рембрандта¹⁴.

Не скрою, однако, что мне это не по душе. Это размывает границы, лишает какой-либо цельности ренессансный тип культуры и сильно обедняет и обесмысливает барокко за счет уводимых из него гениев конца XVI – первой половины XVII века и отбираемых сущностных определений. Так или иначе, в рамках данной работы сопоставление Фиренцуолы с маньеристической живописью „вообще" вряд ли было бы полезным. Я буду иметь в виду сопоставление только с так называемым ранним маньеризмом (и главным образом с его – по классификации Ганса Гофманна – „классицистическим" направлением)¹⁵.

Я принадлежу к числу тех, кто предпочитает по старинке сохранять название „маньеристического" лишь за этим важным направлением в итальянском искусстве Позднего Возрождения, то есть конца 1510-х и 1540-х годов. То есть, ни расширение эпохи Возрождения в Италии хоть до 1590-х годов (так, чтобы Контрреформация оказалась внутри), ни выделение маньеризма в особую эпоху и отрыв от ренессансного классицизма мне не кажутся подходящими для истолкования XVI века.

Возрождение как исторически-наличный тип культуры, с разделяемой мною точки зрения, кончилось вслед за Тридентским собором (что, разумеется, не исключало ни творчества двух гениальных старцев – Микеланджело и Тициана, переживших свое время и словно эволюционировавших в новых условиях, ни прямых, но изолированных и односторонних продолжений ренессансной традиции вроде Веронезе). Маньеризм – реакция изнутри Возрождения и предвестие его скорого конца. В этом плане существенно, что Фиренцуола, Пармиджанино, Бронзино, Понтормо, Аретино – люди одного поколения, одной исторической среды. Конечно, маньеризм, как и всякое кризисное явление, пережил породившую его культурную ситуацию и продолжился во второй половине XVI века, перейдя через трудноразличимую грань в академическое и антиакадемическое барокко. Если ранний маньеризм непонятен вне распада

ренессансного мышления, то поздний (включая Тассо и Тинторетто) – вне связи с надвигающимся барокко. Иначе говоря, при естественной преемственности и непрерывности художественного движения, при общих элементах и в раннем и в позднем маньеризме – они непосредственно тяготели к разным нервным узлам исторического развития, вынесенным вовне их. Для понимания раннего – решает оглядка назад, позднего – заглядывание вперед. Единство маньеризма – мнимое, за вычетом кровосмешения Возрождения с Барокко.

Впрочем, я ни на чем не настаиваю. Но должен оговорить границы беглого сопоставления с Фиренцуолой. Это – пошатнувшееся понимание ренессансного (а не какого-нибудь иного) пространства, ренессансного (а не какого-нибудь иного) индивидуализма, ренессансной „гармонии" и ренессансного „разнообразия". Это ренессансная (а не какая-нибудь иная) любовь к конструированию мира, но – потерявшая равновесие (идеального и характерного и т.д.). Все, что удерживалось в прежнем синтезе, закачалось, стало буквально эксцентрическим, оставило центр где-то вне себя.

Упадок коснулся только ренессансного мировосприятия и культуры – но, надо думать, не культуры вообще... Утраты были пока гораздо очевидней приобретений, поскольку утрачивались классические результаты, приобретались же – диковатые потенции. Зато задним числом мы склонны видеть в маньеризме удивительные – чуть ли не „экспрессионистические" и „сюрреалистические" – прозрения. Наверно, правильны обе точки отсчета. Актуально то был упадок великого стиля: изломанность и странность. Потенциально – первая в мировой истории возможность окончательно выйти за пределы всякого традиционалистского искусства, даже ренессансного. (См. ил. 44 и 45).

Однако маньеристические сдвиги были только бурным эпизодом в истории непрерывающегося пока искусства, и после этого эпизода были логически возможны Рубенс, Рембрандт, даже Карраччи, даже Пуссен, возможны еще более двух веков метаморфоз той самой традиции, внутри которой закуролесили Пармиджанино, и Россо Фьорентино, и скульптор Монторсоли, у которого канонические формы смещаются в гримасу и судорогу, но судорогу именно канонических форм и никаких иных. Радикальностью маньеристических сдвигов пока еще ничего – в отличие от авангардизма нашего века – не кончалось, ничего не забывалось, напротив, подтверждалось отрицанием. Маньеризм – первый обморок классицизма. Взятый в этом своем неповторимом роде, он как раз и может быть – но никак не впрямую! – мысленно сопряжен нами с радикально иным недавним художественным опытом. Маньеризм вел к авангардизму, да, но через XVIII век! и через революционный в искусстве XIX век! так Магеллан устремлялся к Востоку на запад.

Крот истории делал свое таинственное дело.

Возвращаясь к трактату „О красотах женщин": его содержательный интерес менее всего сводится к тем нескольким страницам с общими определениями красоты и грации, которые обычно вырываются из легкомысленного контекста и помещаются в хрестоматиях как якобы образчик эстетике Возрождения. Нужно оценить произведение непременно целиком. Следовательно, нужно побудить себя отнестись к его замыслу и поэтике вполне серьезно, какой бы, на первый взгляд, смехотворной ни казалась такая затея: взять описание женских прелестей в качестве предмета углубленного культурологического анализа.

Тогда выясняется, что Микельанжело Джироламо Фиренцуола (1493–1543),



51. Сальвиати. Давид и Вирсавия. 1552–1554



52. Понтормо. Иосиф в Египте. 1517–1518

этот друг юности Аретино, член римской „Академии Виноградарей“, собеседник Берни и Делла Каза, читавший свои „Беседы о любви“ папе Клементу VII, этот доктор права и нотариус валломброзийского ордена, освобожденный папой от монашеского обета в 1526 году, когда он подхватил французскую болезнь, а лет за пять до смерти удалившийся в тихий Прато и там после долгого перерыва опять взявшийся за перо, этот вольный перелagатель Апулея и талантливый новеллист, редкостно владевший и сочным просторечием и затейливой риторикой, в своем последнем и наиболее известном сочинении невзначай запечатлел схематизм распадающегося ренессансного сознания.

Иначе говоря, мы наблюдаем у Фиренцуолы кризисную сращенность ренессансной традиции и ее отрицания. Если воспользоваться выражением Э. Раймонди – „стилистическую метаморфозу, которая имела место внутри великого ренессансного классицизма“¹⁶.

Всего шестью годами ранее разбираемого нами трактата была создана едва ли не самая показательная живописная композиция в новом вкусе: „Мадонна с



53. *Набросок глаз на листе с другими рисунками*

длинной шеей" Пармиджанино (см. ил. 54). никоим образом не претендуя на разностороннюю характеристику этой и других картин, о которых пойдет речь, и уж тем более маньеризма вообще, я хочу ограничиться лишь кое-какими замечаниями, изучая особенно построение фигур с текстом „О красотах женщин" вместо вадемекума в руках, то есть пытаюсь высмотреть только то, что помогает понять Фиренцуола и что помогает понять Фиренцуолу.

Неотразимо притягательная, но и неправдоподобная, будто пригрезившаяся женщина, восседающая перед нами, сложена совершенно неправильно, и это первое, что бросается в глаза. Пропорции не просто не соблюдены, а сознательно нарушены. Сильные ноги и могучие чресла контрастируют с изящным торсом, с узкими плечами, истончающимися в шее, которой, пожалуй, позавидовал бы и Модильяни, но увенчанной классически прекрасной головой. Поражает при общей „грации" сборность фигуры: торс приставлен к тазу, шея к плечам, голова к шее – да уж не Фиренцуолова ли это „химера"? Части тела экспонируются как бы независимо друг от друга и, взятые порознь, – прекрасны.

В последнем можно убедиться, разглядывая отдельно, например, верхнюю часть изображения Мадонны, вовсе не производящую в этом случае впечатления хрупкости. Даже шея и пальцы тогда как будто не такие длинные, потому что соотнесены не с массивностью низа фигуры, а между собой, взаимно поддерживая и смягчая свою удлинённость. К тому же – при приближении, в ином „кадре” – становится заметней, что только в одну сторону, от наклона, шея долго-долго тянется к ключице, так и не дождавшись плеча, закрытого волосами и замененного кистью. (Эта изысканная дуга шеи и кисти продолжена в воздухе встречным взглядом ангела.) Зато с другой стороны, к наклону, шея восстанавливает обычные пропорции, округло и легко переходит в щеку и в плечо. Значит, невиданно длинной ее делает особенно сопоставление с широчайшим основанием тела. Широта искусно подчеркнута иссиза-лиловатыми складками накидки, которые темнеют, каменеют, нависают какой-то скалой над фигуркой со свитком, вторгаясь во вторую vedutu. Еще оценим диагональную перекличку пятна накидки, ее странно весомого выступа – с тяжестью коричнево-красной завесы: тяга этих двух мрачно-торжественных цветовых фактур друг к другу сжимает торс и укорачивает шею. Перекрестная же полоса, начинаясь от ангельской головы, отграниченная сверху кистью Мадонны, а снизу изгибами тела младенца, вобрала, напротив, самые воздушные, самые нежно-блеклые тона палитры и уходит в небо, в дальние просветы пейзажа – и удлиняет шею. Оттого-то необыкновенная шея, давшая название картине, не то лишь несколько, не то ненормально вытянута. Нам трудно понять, в какой же все-таки мере она длинная, ибо тут визуально сталкиваются никак не меньше, чем две меры. В конце концов, это шея, отвлеченно отвечающая идеалу шеи.

Кисть и пальцы? Да, странно узкие и длинные, как бы „готические”, но без средневековой сухости и бесплотности, а просто показанные (они нарочито показаны!) с дословным и потому преувеличенным осуществлением нормативных требований. („Пальцы красивы, – пишет Фиренцуола, – когда они длинные, прямые, хрупкие и постепенно чуточку утоньшаются к ногтю, но так мало, что это почти незаметно” – с. 594.) Что ж, разве пальцы мадонны Пармиджанино не отвечают этим требованиям? ¹⁷ И шея, грудь, или лоб, или глаза – тому, что соответственно сказано о них в „Красотах женщин”? Или нарядно убранные, пышные волосы?

Нельзя не залюбоваться и ногой ангела – именно не ангелом, а его бедром, которое отрезано рамой картины, да еще и вазой и ее тенью, так что „нога дышит” (гоголевское выражение!) отдельно от тела.

Так и хочется воскликнуть: „Ногу нам даст ангел!” (ср.: „Ногу нам даст Сельваджа” – а именно, „длинную, суховатую и узкую в ступне, но с икрами в меру полными, белыми, как снег, и округлыми, как следует, с голеньями, не вовсе лишёнными мяса, чтобы не виднелась кость, но в аккурат упругими, дабы нога утолщалась не слишком” – с. 591–592).

Между прочим, удлинённая горловина и покатая форма вазы – пластический комментарий к шее и плечам Мадонны, будто Пармиджанино решил наглядно подкрепить свою идею тем же способом, каким пользуется и Чельсо у Фиренцуолы...

Не менее характерна „Мадонна с розой” Пармиджанино (см. ил. 48). Опять-таки живут как бы самостоятельной жизнью и показаны в разных ракурсах кисти и пальцы Мадонны, являющие, скорей, некую идею прекрасных пальцев.

Правая рука тянется, было, к головке Христа, но повисает в воздухе потому, что ее вдруг захватила встреча с держащей розу правой рукой младенца. Однонаправленные кисти матери и сына гораздо ближе и важнее друг для друга, чем каждая из них – для своего лица (и даже правые руки играют музыкальную тему в полный унисон, обе на четыре пальца). Если правая рука Христа, увлеченная цветком, вовсе забрела в сторону, то левая его кисть, резко выделенная красным браслетом, почитает на глобусе. Аккорд левых рук не менее внятен, чем у правых, притом левая кисть Мадонны отъединена от ее тела струящейся, бесплотной фактурой платья, и рукав, в свой черед, искусно отделяет голову ребенка от предоставленного самому себе тела. Так что мы вынуждены рассматривать все порознь и поочередно: и это пухлое тело, и эту курчавую голову, и левые руки, и правые руки, и лицо Мадонны.

В картине Бронзино (Лондонская Национальная галерея), изображающей, очевидно, Венеру и Купидона (и написанной, кстати, чуть не в один год с трактатом Фиренцуолы), тоже изысканно и чувственно экспонируются греческий профиль, ноги, руки, живот прекрасной женщины, ее груди, акцентированные движением руки Купидона, ее прическа, вложенная, как на подставку, в другую его руку. Тело же самого Купидона замысловато разъято посредством плеча Венеры таким образом, что нам приходится самим сопоставлять, соединять голову и остальное, причем ягодицы неожиданно предьявляют особо энергичные притязания на суверенность и значимость...

Что за фантастические композиции!

В „Одиссее и Пенелопе“ Приматиччо Одиссей из плоти и крови, а Пенелопа из мрамора, лишь начинающего розоветь и оживать, и Одиссей прикосновением руки приставляет ей голову. Это Пенелопа – или Галатее?.. Напротив, там, где прекрасной статуе место – в „Пигмалионе и Галатее“ Бронзино, – об античности пластически напоминает только барельеф жертвенника, сама же Галатее костлява, непропорциональна и ничем не похожа на скульптуру, да еще классическую (см. ил. 47 и 50).

Бунт против классицистичности, так или иначе, очевиден. Но невозможно понять его вслед за некоторыми искусствоведами, начиная с Фридендера, как неоготику, как аристократически-придворный возврат к Средневековью¹⁸. (Хотя, конечно, поводы для формальных параллелей, как и для параллелей между готикой и барокко, всегда находятся.) Во-первых, это, как уже было отмечено, метаморфозы изнутри классического стиля, опыт которого подвергнут пересмотру, рекомбинации, разрушению, но ничуть не забыт. Во-вторых, „готические“ и (куда более!) классические мотивы используются технологически, поэлементно, в принципиально новых целях, не ренессансных, но, уж конечно, и не средневековых. Отход от натуральности остро чувствуется в маньеризме потому, что критерий восприятия остается тем же, „натуральным“ (само собой, не в современном смысле слова, а в смысле XVI века). Ведь никому не приходит в голову считать „неприродной“ иконопись, там – в сфере сверхприродного и символического – такой критерий попросту немислим.

Полуотказ от „натурального“, отказ скорее вообще, чем в подробностях (отсюда часто напрашивающиеся, но, разумеется, всего лишь метафорические аналогии с сюрреализмом), откровенно эгоцентрическая творческая воля автора, демонстративно нарушающего принятые Возрождением правила (которые он превосходно знает, с которыми на свой лад считается и любит это где-нибудь



54. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. Ок. 1535

тут же рядом показать), – все это не в последнюю очередь выразилось в сочиненности человеческой фигуры как целого, при вызывающей экспрессии ее членов. Не вправе ли мы увидеть в этом своего рода живописный эквивалент иронии? – той самой, которая сопровождает рассуждения Чельсо о „химере“.

Конечно, не всегда ироничность маньеристов была такой очевидной и дерзкой, как в помянутых „мини-портретах“ четырех кистей из „Мадонны с розой“, или бедра ангела, или шеи и пальцев в „Мадонне с длинной шеей“, или этих вовсе ошеломляющих ягодиц Купидона у Бронзино. Но маньеристы основны-

вали эффект многих своих работ на том, чтобы артикулировать, расчленив человеческое тело, настойчиво преувеличить в пальцах, что ли, пальцевость, в шее – шеистость и т.п., а затем все смонтировать заново, в „искусственных“, возбужденных поворотах, пересечениях, сочетаниях. Они охотно придавали персонажу нечто манекенное – и тем напряженной старались его оживить, восстановить в нем динамизм и спонтанность. Получалось удивительное совмещение декоративности и неподдельной тревоги, рассудочности и – подчас могучей! – иррациональности.

Уже около 1518 года Понтормо в „Сценах из жизни Иосифа Прекрасного“ проделал это не просто с отдельными фигурами, но с пространством, снабдив его не тремя, а *n*-измерениями. То, что сцена, происходящая сзади, в нише, нарисована над передним планом, то, что разновременные события синхронизованы, еще не дает никаких оснований считать картину Понтормо, как пишет Фредерик Антал, „точным соответствием средневековой пространственной композиции“¹⁹. Понтормо оперировал пластически выявленными объемами, он имел дело с прямой перспективой, с ренессансной посюсторонностью, словом, именно с пространством, а не со средневековой символической внепространственностью. Действие у него разворачивается „физически“, а не пред очами духовными (см. ил. 52).

Однако классическое пространство стало предметом эксперимента. Оно было аналитически разложено – и как бы собрано „неправильно“²⁰.

Говоря конкретней, суть, прежде всего, в трактовке двух ведут. Известно, что и в ренессансной картине оптической правильности не было; перспектива обнаруживала дискретность на границе переднего и заднего планов, которая служила не только пространственной, но и временной, а также предметной и смысловой границей. Однако в ренессансной композиции такая дискретность или оправдывалась взглядом на второй план вниз, с высоты птичьего полета, таинственным обрывом в нескончаемую глубину панорамы, как, скажем, в „Моне Лизе“; или искусно скрадывалась уже в пределах передней выгородки, как, скажем, в „Св. Себастьяне“ Антонелло да Мессины. Зрительная и смысловая проблемность соотношения ведут – ни в коем случае не отменяясь, напротив, составляя главный конструктивный момент ренессансного мировосприятия, – однако тщательно гармонизовалась. Мир был объемным, пространственным, но пространство было явлено какой-то глубочайшей, божественной тайной мира.

Маньеристы вытаскивают тайну наружу, оголяют – и, оголенную, напряженную, невероятную, так и бросают перед зрителем, не проявляя ни малейшего намерения как-то ее решить, что-то с ней делать.

В упомянутой фантазии Понтормо левый отсек изображения сам по себе построен „правильно“: с двумя, как положено, перспективными ведущими, с энергичным движением фигур по диагонали справа налево, с акцентированной вертикалью – статуей на высокой колонне. Правый отсек тоже сам по себе „правилен“, пусть и выглядит весьма странно: сцены размещены в двух ярусах, вертикальная ось, обозначенная колонной поменьше и потоньше, со статуей путти – почему-то сдвинута вбок и не дотягивается до сцены в нише, зато продолжена коленопреклоненной фигурой Иосифа. Впрочем, эти два отсека, левый и правый, вполне составляли бы – по крайней мере оптически – некое одно и „обычное“ пространство, если бы... если бы взгляд мог двигаться только по низу изображения, не замечая лестницы ...

Все дело, однако, именно в этой лестнице, сразу приковывающей наше внимание механистически-мерным ритмом ступеней, неуклонным восхождением по ней фигуры – в Никуда.

Лестница – из другой, неевклидовой геометрии.

Она и разрушает горизонтальное единство переднего плана, и – ввинчиваясь в небо еще одной статуей на еще одном постаменте (три отсека изображения, и у каждого – собственная статуя-вертикаль!) – нависает над вторым планом, смещая представления о правом и левом, о близи и дали. В своей мраморной безжизненности лестница излучает некую непонятную, жутковатую энергию, закручивающую пространство жгутом. Лестница вмешивается в перспективу и разрывает и одновременно спрессовывает ее. Выталкивает все, что происходит на переднем плане, куда-то вглубь, зато все виднеющееся там – вытягивает на нас, вперед. Разве человек в красном тюрбане, ведущий по лестнице ребенка и оглядывающийся, не должен находиться на таком же расстоянии от нас, что и лица толпы, там... под лестницей? Но не поймешь, уместно ли, реально ли это „под“: ведь книзу от лестницы расстояние растягивается, а на ней – сокращается. Статуя слева и статуя лестницы настолько сближены, что их сопоставленность (и взаимная отчужденность, словно у фигур на одной площадке в „Озерной мадонне“ Беллини), равнодушная эта сближенность, перекрывает и то обстоятельство, что статуи находятся все-таки на разном удалении в глубину, и то, что они вообще... из разных пространств? Решительно непонятно, как перспективно соотносить с ними группу людей вокруг валуна. Между статуями, бесконечно ниже их – какое-то совсем иное измерение. Там не только течет и волнуется человеческая толпа, там, кажется, течет самое время – меж скульптур, как меж двух берегов. Статуи водружены в нелепых позах, прихотливо выхвачены из мира живых, исключены из времени. Будто в детской игре им внезапно было сказано: „Замрите!“ И они замерли навеки.

Посредством этой своей холодно-сумасшедшей лестницы Понтормо проделывает с топологией пространства такое, что у зрителя начинает отказывать вестибулярный аппарат. Но именно потому, что он это проделывает с ренессансной прямой перспективой и ведущими. То есть нарушает им же принятые условия живописной объемности, а не исходит из какой-то иной условности. (Ср. не только с иконописью, но и, допустим, с децентрированным, лишенным опоры и границ барочным пространством Тинторетто в дрезденской „Битве архангела Михаила с Сатаной“.)

Пусть не столь предельно острая, но, в принципе, та же странность с двумя планами в „Мадонне с длинной шеей“. То, что тело Мадонны утончается, облегчается сверху, но зато вся тяжесть его могучего основания переносится вправо движением одежды и оно зависает над дальним планом; и особенно, конечно, то, что Пармиджанино, как во сне, сопоставил колонну и фигуру Мадонны, сделав равновеликими, нарочито сблизив их вершины, – все это не только придает Деве огромности, но и помещает ее как бы сразу в двух ведущих. Зрительно тело Мадонны определенно заваливается назад и вправо – во второй план, в перспективное удаление. Но – продолжает тем не менее величаво висеть прямо перед нами.

Вместе с тем так ли далек старец со свитком или только мал? далека, собственно, или близка колонна? и одинаково ли отстоит по своему протяжению от тела Мадонны? В картине разные оптики. Это, разумеется, не обратная перспек-

тива, но и... не совсем прямая. Тектонический пространственный сдвиг делает то, что ведуты резко расходятся вниз – и клонятся друг к другу вверх, где голова Девы и вершина столпа магнетически сближаются. Кстати, одинокая разрушенная колонна – символ земной бренности (как и свиток) – в нижней части изображения вдруг оборачивается внушительным колонным портиком. Между верхом и низом на задней ведуте, следовательно, такой же семантический прорыв, как и на передней.

Художник, разделив, как было положено в ренессансной живописи, два плана, утрирует это – и тут же двусмысленно их смешивает. Добавим, что с вертикально колонны спорят и знаменитое „змеящееся" вращение тела (*figura serpentinata*), и наклон цветowych сгущений по диагонали, подсказанной жестом руки со свитком.

Вазари в „Персее и Андромеде" (см. ил. 48) поступает проще, но тоже достаточно неожиданно: от ближней ведуты оставлен лишь фрагмент в центре картины. Ни с того ни с сего торчит скала, на фоне которой должно бы происходить мифологическое событие, а происходит галантная сцена. Нет, разумеется, Персея, освобождающего Андромеду, но есть порывистый нарядный кавалер и дама в истоме. Ее нагота контрастирует с позолотой шлема и пояса с ножнами. Подсматривающее с земли зеркало сообщает мизансцене альковную интимность. Искаженные черты мужского лица у ног красавицы придают разлитой в изображении чувственности оттенок жестокости. Цепи Андромеды оказываются любовными путями. Боевой конь (которого у настоящего, античного, Персея быть не должно, и Вазари это отлично знал) превращен в игрушечного конька, в какого-то пони. Одна и та же, в сущности, мускулистая нимфа справа повторена дважды, сидящей и стоящей, так что зритель может внимательно оглядеть ее и сзади и спереди одновременно. Женские лица неотличимы друг от друга. Зато у каждого члена тела свой поворот, своя выразительная жизнь. И, конечно, опять излюбленный маньеристический мотив: кисти, выставленные во всевозможных ракурсах. У Андромеды голова служит очаровательным постаментом для левой руки; правая же рука существует отдельно, смотрит из-за спины. Целых восемь кистей у нимфы в сложном ритме образуют своего рода гирлянду.

На флангах граница между двумя планами уничтожена, и вот задняя ведута наводняет пространство, тихо подбираясь к нам, выплескиваясь к нижнему обрезу рамы. Тем откровенней скала походит на макет скалы, на театральную выгородку; тем острее искусственный островок переднего плана, обтекаемый со всех сторон планом вторым, напоминает о главном принципе ренессансной композиции через ее невиданное нарушение. Нарушение состоит не только в том, что дальний план, вводящий в амурное приключение прежние, традиционные для живописи Возрождения мотивы – нечто космическое и магическое, перспективную даль и „разнообразие", – перестал быть подчиненным и даже перестал быть дальним: не он включен, как это бывало раньше, просветом в переднюю ведуту, но, напротив, она в него включена. Добавим, что столь обрезанный, выдуманный ближний план сливается с дальним не в глубине изображения, а непосредственно справа и слева, тут же, внутри себя и под ногами протагонистов. Чтобы смягчить это странное совмещение, художник сильно растягивает вторую ведуту и дробит ее, в свой черед, на четыре плана: вода сменяется твердью, заполненной фигурами, твердь – опять водой залива и горо-

дом на его берегу, а еще дальше видны горы и небо. Декораций много, и сцена необъятна.

Искусность и искусственность, изначально свойственные ренессансной перспективе, обнажены – как сама Андромеда, как эти нимфы! – сладострастно. Они перестали являть наивысшее торжество природности. Тожество мастерства и естества распалось. Теперь искусство не только не желает быть, но и не желает и казаться ничем иным, как искусством. Оно больше не истолковывает благоговейно человека посреди Вселенной. Оно занято другим. Мир со зримыми формами ему потребен для изобретения этого же мира заново. Все по-прежнему точно и узнаваемо в деталях, но целое стало непредсказуемым. Маньеристическое искусство зачастую производит впечатление безвкусного именно потому, что в нем был избыток и, можно сказать, засилие самого прихотливого вкуса.

Эмблемой дотоле невиданного маньеристического изобретательства мог бы послужить „Автопортрет в выпуклом зеркале" Пармиджанино или – на выбор – „Тройной мужской портрет" Лоренцо Лотто.

На изысканном тондо Пармиджанино плоскость стены с окном выгибается в сферу, выдвинутая вперед рука, отделяясь от тела, диковинно разрастается, правильные пропорции фигуры принуждают думать о себе именно потому, что они искажены, их нет: из актуальных они становятся должными. Лицо отдалено, но внимательный взгляд доходит до нас по прямой, из глубин, где все исполнено кривизны и зыбкости. Только этот взгляд, это глубинное „Я" – единственный стержень изображения, перпендикулярно держащий его, как на гвозде.

На картине Лотто: рядоположены – буквально – три точки зрения, три проекции сошлись в общем пространстве, индивид расколот и собран вновь, обращаясь сразу в три „Я". Это было бы похоже на выведенный вовне спор портретируемого с самим собой, если бы не слишком своевольное и геометрически жесткое вмешательство живописца.

Возникает, как и от автопортрета Пармиджанино, крайне противоречивое впечатление: не то бездушного (я чуть не сказал – „сцайентистского") манипулирования, делающего человека впервые *объектом* действия, не то чистой, напряженной *субъектности*. И чем выше натуралистическая, оптическая точность – тем несказанней смысл. Может быть, смысла вообще незачем искать сверх конструкции, сверх потрясающего – для первой половины XVI века! – усилия как такового, усилия детски варварского, хитроумного и трагического вместе – разъять мир и проверить, „что там внутри".

Подытожим. Эксперименты с пространством. Ирреальный монтаж вполне реальных, но разъятых и смещенных объемов. Такое же собирание человеческого тела из отдельных членов.

Здесь мы возвращаемся к Фиренцуоле. Деланность его „химеры" по характеру перекликается с маньеристической компоновкой. „Изобретение" приобретает явный и сознательный перевес над „подражанием". Еще в 1525 году в „Беседах о любви" Фиренцуола настаивал: „Разве не позволительно современным людям находить новые способы сочинения, как это делали древние?.. Или ты не знаешь, что поэтам и живописцам вполне дозволено прибавлять и убирать, как им угодно?"²¹.

Собственно, уже весь итальянский гуманизм, все Возрождение есть предельное усиление культурного конструирования и в этом смысле тоже может быть

названо – вне всяких оценок – „деланным“, „искусственным“. Но теперь у маньеристов это ренессансное свойство откровенно обнажается. Процесс придумывания становится в значительной мере довлеющим себе. Художнику интересно утверждать свое внутреннее видение (*il concetto, il disegno interno*). Предметом эксперимента служит, так или иначе, классический канон – но, значит, и все традиционные ценности, с ним связанные.

Происходит их остранение.

Это и можно бы назвать общим знаменателем весьма разных по характеру поисков тех мастеров, которые, оглядываясь на гигантов Высокого Возрождения, искали каждый свою „манеру“. У того или иного из них позволительно усматривать декоративность, вычурность, аристократизм, или чувственную изнеженность, или страдальческую растерянность, или, наконец, глубочайшую трагическую человечность и экспрессию. Но в одно направление их объединяет, по-видимому, очень свободное отношение к ренессансным „правилам“, к великим образцам, самоценность индивидуального творческого замысла.

А где же величавая простота, цельность, гармония и пр.? Увы. Их исчезновение – цена за появление нового искусства. Известно, что в какие-то два-три десятилетия Позднего Возрождения было непоправимо нарушено равновесие между духовным и телесным, идеальным и характерным, всеобщим и особенным. Но ведь это равновесие, которым часто принято восторгаться, словно потерянным Раем, было втайне трудным, выстроенным, а не чем-то давшимся естественно. Пресловутая ренессансная „гармония“ на деле крайне сложна, насквозь проблемна, потенциально трагична. Да и как могло бы быть иначе на радикальном всемирном переломе от тысячелетий традиционализма к новоевропейскому ускорению?

В классическом ренессансном сосуде был запечатан джинн. Ему неизбежно предстояло вырваться. Уже крайности Леонардо и Микеланджело, как и предельная ясность Рафаэля, это предвещали.

В беззаботном, изящном сочиненьице Фиренцуолы, уж казалось бы, какие признаки грозного кризиса? Но я попробовал показать, что сосуд исподволь распечатывается. В том, что делали некоторые живописцы, современники Фиренцуолы, это очевидно. В рассуждениях „О красотах женщины“ совсем не очевидно. Но тем занятней высмотреть крохотные логические ростки в конечном счете огромного будущего барокко.

Для искусствоведов, изучавших маньеризм и барокко, для историков культуры стало понятно, что нельзя в позднеренессансных и послеренессансных феноменах видеть только снижение космического масштаба, гибель „героического“ и „универсального“ человека, потерю прекрасной уравновешенности. Конечно, у Фиренцуолы или Пармиджанино мы наблюдаем признаки, так сказать, декадентства. Но то были все-таки упадок и деформация ренессансного стиля мышления, а не культуры вообще. Наверно, сегодня это уже нелепо доказывать. Конечно, никто не мог бы отрицать, что маньеристы открыли ранее неизвестные художественные возможности. Однако – как и всегда в подобных случаях – это означало преобразование и развитие самого человеческого субъекта. Индивид не стал лучше, но он и не стал хуже. Он просто изменился. Не в последнюю очередь – в направлении, ведущем к появлению суверенной новоевропейской „личности“. Для историка это достаточное оправдание.

А для любителей искусства? Возможно, применительно к маньеризму, бо-

лонскому академизму или караваджизму говорить о завоеваниях, сопоставимых в Возрождении, и преждевременно. Не стоит об этом спорить. Если так, то сопоставлению подлежат Эль Греко и Рембрандт, Шекспир и Галилей, а также еще более отдаленные последствия распада Возрождения и его продолжения в новых, часто противоположных ему формах – вплоть до наших дней. Маньеризм – узкий мостик, ведущий в будущее, самый близкий результат переживания и отрицания Возрождением самого себя. Непосредственно ведь именно в маньеристическом сдвиге итальянское Возрождение было усвоено всем западноевропейским XVI веком.

В любви маньеристов к рискованному и несколько безответственному обращению с классической традицией, в склонности к иронии и самоутверждению (впервые в истории мирового искусства проявившейся так густо), в поразительном совпадении головных заданий и эмоциональных излишеств, рассудочности и экспрессии, во всем этом бродящем, пьяном, иногда раздражающем декадентстве проклевывалось нечто такое, чего не знало не только Возрождение, но и Средневековье, и Античность и что пришло время остро почувствовать лишь в XX столетии.

Разумеется, я слишком далеко ушел от трактата „О красотах женщин“. Однако Фиренцуола по-настоящему любопытен, может быть, неожиданен – только во всеобщем историческом и культурологическом контексте. И эта широкая панорама или, если угодно, диспозиция, наконец подвела нас к пристальному рассмотрению главного героя книги и Возрождения – Леонардо.

Часть вторая

Воплощенная варьета: Леонардо да Винчи

*Легко для того, кто умеет, сделать-
ся универсальным*

Леонардо да Винчи

*Все совершенное в своем роде должно
выйти за пределы своего рода*

Гете

„СОБРАНИЕ БЕЗ ПОРЯДКА"

„Начато во Флоренции в доме Пьеро ди Браччо Мартелли, марта 22 дня 1508 года.

И это будет собрание без порядка, извлеченное из многих бумаг, которые я здесь переписал, надеясь затем распределить их в порядке по своим местам, соответственно темам, о которых они трактуют. И я думаю, что, прежде чем дойду до конца этого собрания, мне придется повторить одно и то же по многу раз, так что, читатель, не ругай меня, ибо предметов много и память не может их сохранить и сказать: об этом не хочу писать, ибо писано раньше. И если б я не хотел впасть в подобную ошибку, необходимо было бы в каждом случае, когда мне захотелось бы снять копию, всегда перечитывать все предыдущее, и в особенности в случае долгих промежутков времени от одного раза до другого при писании"¹.

Так значит в начале так называемого „Кодекса Арундель". И я ничего не могу тут понять. Леонардо намеревается свести вместе, переписать прежние разрозненные заметки. Сначала он ясно указывает, что „собрание без порядка" лишь подготовительная и промежуточная стадия работы; затем предстоит эти заметки систематизировать („распределить в порядке по своим местам"). Почему же Леонардо заранее оправдывает повторения и предупреждает, что все останется по-прежнему, никакого порядка не будет? Пусть нельзя было избежать повторений, делая записи в разное время и в разных местах, но что мешает избежать их теперь, сводя воедино? если все они, готовые, будут в конце концов лежать перед ним? Почему Леонардо считает заведомо невозможным отредактировать сборник? Если он не собирается расставить все „по своим местам", зачем он пишет, будто именно это он и надеется сделать, а если действительно собирается, то к чему же оправдываться, что ему скучно „всегда перечитывать все предыдущее". Леонардо рассуждает так, будто речь идет не о работе над трактатом на основе сводки прежнего материала, но о будущих записях от случая к случаю, об еще одной записной книжке *для себя*. По существу, об этом он и говорит. Да, но кому он, собственно, говорит? Почему, начиная „собрание без порядка", обращается к *читателю*?

(Та же история повторяется в „Кодексе Хаммера". На обороте второго листа значится: „Но камень, брошенный под углом к поверхности в глубь стоячей воды, производит... я оставлю здесь в стороне доказательства, которые будут приведены позже в упорядоченном сочинении, и буду стараться только над тем, что относится ко [всяким] случаям и изобретениям, и помещу их в той последовательности, в какой они приходят на ум, а затем уж расположу в должном порядке, поместив замечания одного и того же рода вместе; так что ты, читатель, не дивись и не подсмеивайся надо мной, ежели здесь совершаются такие большие прыжки от одной материи к другой"².)

Смысл текста неуловимо двоится. Трудно поверить, что Леонардо исходил из того, что в таком хаотическом виде кодекс попадет в печать. Этому прямо противоречит и начало предисловия, где сказано о надежде впоследствии выписки упорядочить. Тем не менее перед нами не что иное, как предисловие к фрагментам в их наличном состоянии, и, значит, придется поверить, что все последующее для Леонардо – как бы окончательный текст. В сознании Леонардо

задуманный набор заметок был и чем-то явно предварительным, подлежащим дальнейшей обработке, и одновременно воображаемым законченным сочинением, поэтому и следовало извиниться за повторения. Двойное сознание Леонардо желает и не желает упорядочить затем составляемые заметки, знает и не знает об огромной дистанции, отделяющей замысел от результата, „собрание без порядка" от литературного труда, пригодного для чтения.

Как обычно, Леонардо писал в „Кодексе Арундель" справа налево, почерком, производящим впечатление тайнописи. Это „зеркальное письмо", каким пишут левши. Леонардо, несомненно, был левшой. Но он вполне умел, если нужно, писать и слева направо, как это делал примерно до тридцати лет, иногда и позже, прежде всего, когда адресовался к внешнему миру. Отчего же он этого не делает сейчас, предназначая рукопись для публикации? За оборванным предисловием на двенадцати листах размещены замечания по довольно частному вопросу (о прогибе нити под тяжестью), далее же получается вовсе мешанина. В итоге Леонардо превращает этот кодекс, как и любой свой кодекс, не просто в черновик, но в один из самых черновых черновиков на свете, который не то что читать, но расшифровать могут лишь немногие специалисты.

В „Мадридском кодексе I" (далее СМ I), для Леонардо не слишком характерном, то есть относительно однородном по тематике, мы обнаруживаем в конце концов всего лишь набор всяких чертежей и набросков по прикладной механике – часы, прессы, текстильные машины и пр. Но и это не выдерживается, около двадцати процентов кодекса занято вопросами теоретической механики; порой же вторгаются записи и вовсе не имеющие отношения к общей программе: на 5-6-м листах мы обнаруживаем астрономические сюжеты (о центре тяжести земли), на 31-32-м речь идет об оптике, на 1-м и 3-м вдруг появляются столбики итальянских слов на „а" – для какого-то задуманного им словаря³. На первой странице, особенно пестрой, сначала значится технический рецепт; затем фраза: „Просьба, с которой я обращаюсь к моим читателям" (но сама эта просьба – лишь на 6-м листе); кое-что о прямых и кривых линиях, о невозможности вечного двигателя, против алхимиков; фраза „Кто станет отрицать разумное основание вещей, тот обнаружит свое невежество"; о возможности такой бомбарды, которая стреляла бы на девять тысяч локтей; фраза „Поступай как тебе нравится, потому что всему приходит конец"; и т.д. и т.п. Сбоку приписана незаконченная сентенция: „О, глупцы, или, поистине, люди без естественного... вы хотите". А на обороте – о каком-то Тадео, игроке на лютне. Обычный для Леонардо лист. Обращение же к читателям гласит: „Прочти меня, читатель, если я доставляю тебе удовольствие, потому что такое бывает в этом мире крайне редко. Потому что терпение для этого дела встречается у немногих, желающих по-новому изложить подобные вещи по-новому (sic! – Л. Б.). Так придите, о люди, увидеть чудеса, которые открываются в природе благодаря таким вот занятиям" (СМ I, f. 6 r).

Лука Пачоли, человек к Леонардо достаточно близкий, сообщает, что у Леонардо есть трактат о движении, весе и силе, который он „со всяческим усердием стремится привести к должному завершению"⁴. Но Леонардо такого трактата не написал – похоже, что речь идет о втором „Мадридском кодексе", но эта рукопись куда более сумбурна по составу, чем „Мадридский кодекс I". Похоже, что не было „всяческих усилий" в этом направлении, а было то, что Леонардо, работая – в глазах друга и в собственных глазах – над сочинением трактата, на

Handwritten text in a cursive script, likely a medical treatise, covering the top and right portions of the page. The text is dense and appears to be a transcription of a lecture or a manuscript.

Handwritten text in a cursive script, continuing the medical treatise, located in the middle right section of the page.

Handwritten text in a cursive script, located in the middle left section of the page, adjacent to the anatomical drawings.



Handwritten text in a cursive script, located at the bottom right of the page, below the anatomical drawings.

55. Анатомические рисунки

деле усердно занимался чем-то другим. Не осталось и трактата о живописи, о котором Пачоли утверждает, будто он был тщательно закончен, а остались сотни заметок, которые Мельци или кто-то другой соединил вскоре после смерти художника и которые были опубликованы только в 1651 году в Париже⁵.

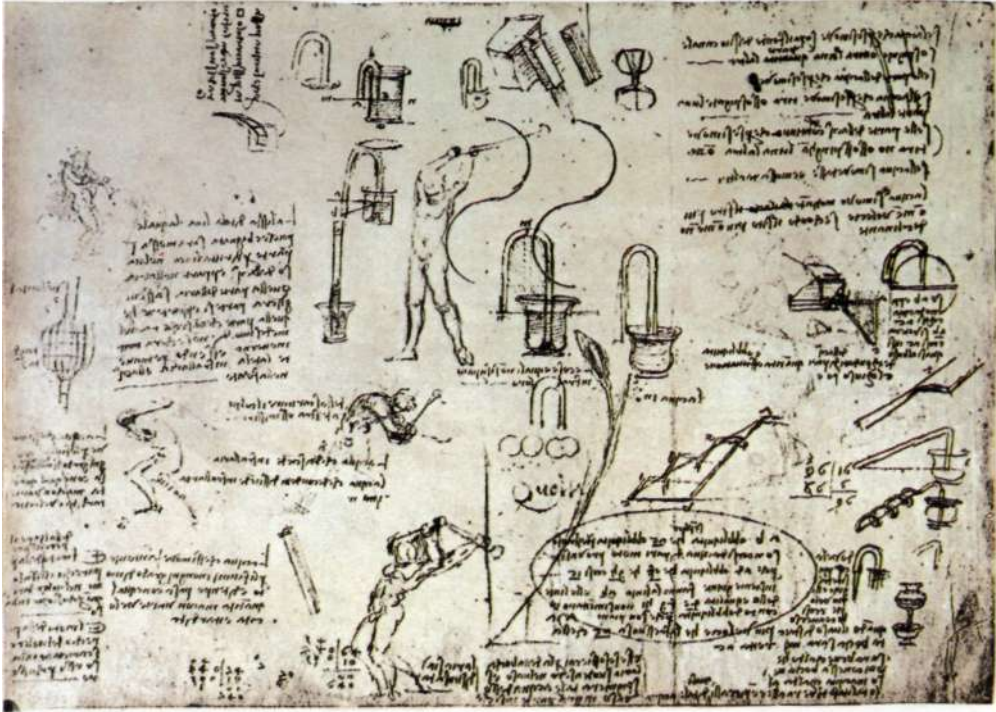
Леонардо лихорадочно работал долгую жизнь, написал тысячи и тысячи листов, задумывал трактаты по живописи, механике, гидродинамике, анатомии и многим другим наукам – и не только не написал ни одного законченного сочинения, но даже ни одного не довел до такого состояния, чтобы это было действительно похоже на материалы к трактату, чтобы можно было хотя бы теперь привести его фрагменты в систему.

Но этого мало.

Леонардо упоминает о 120 подготовленных им книгах по анатомии, а нам известно, что книг таких не было. Иногда он мимоходом роняет: „...как показано в моем трактате о местном движении, силе и весе". Не было такого трактата. Или: „...как указывается в моей книге о движении"⁶. Некоторые исследователи полагали, что какие-то законченные сочинения Леонардо попросту до нас не дошли. Или что, во всяком случае, он держал их в голове. Однако сам Леонардо показал, как следует относиться к подобным отсылкам, давая неправдоподобно внушительную нумерацию. Например: „Если вода, находясь выше воздуха, приобретает тяжесть, как показывает 7-е (положение) 9-й (книги)...". Или: „У тебя есть 61-е (положение) 7-й (книги), которое доказывает, что всякое судно имеет тяжесть единственно по линии своего движения и ни по какой другой" (ИЕП, с. 367, 369). В парижской рукописи Е есть отсылка на „четвертую главу 113-й книги о природных вещах". Еще Сеайль заметил: „Если здесь дело идет о сочинении, для которого он обдумал план и распределил даже книги и главы, то вопрос решен. Маловероятна гипотеза о предполагаемом сочинении, из которого автор, не задумываясь, цитирует 4-ю главу 113-й книги!"⁷. Современный исследователь пишет: „Как показали еще Йордан (1873) и Людвиг (1882), Леонардо часто приписывает различный порядковый номер одному и тому же возвещаемому им сочинению, так что можно думать, что книга „О тени и свете" была только задумана или же что ее структура не была вполне определена"⁸.

В. А. Зубов, очень интересовавшийся этими мнимыми ссылками Леонардо на какие-то якобы написанные им книги, пришел к убеждению, что это всего лишь „прием Леонардо". Литературный прием? Но к кому же Леонардо его применял? Тот же Зубов не без основания считал, что фрагменты Леонардо носят как бы дневниковый характер, что это „записи для себя"⁹. Любые приемы возможны в сочинении, обращенном к другому лицу, к читателю, но вся структура Леонардовых заметок обращена, скорее, внутрь. С кем же играл Леонардо, упоминая о „4-й главе 113-й книги"? Дневником его записные книжки, впрочем, можно назвать тоже лишь очень условно. И встречающиеся на каждом шагу обращения к себе носят характер вырывающихся ненароком, стихийных, тут нет обдуманной формы дневника, тут нет вообще никакой обдуманной, последовательной формы.

Добро бы мы имели право представить Леонардо бессистемным философом в позднейшем вкусе, принципиально сочинявшим в свободной форме заметок. Добро бы здесь была установка на фрагментарность. Напротив, Леонардо, ви-



56. Лист рукописи с набросками фигур

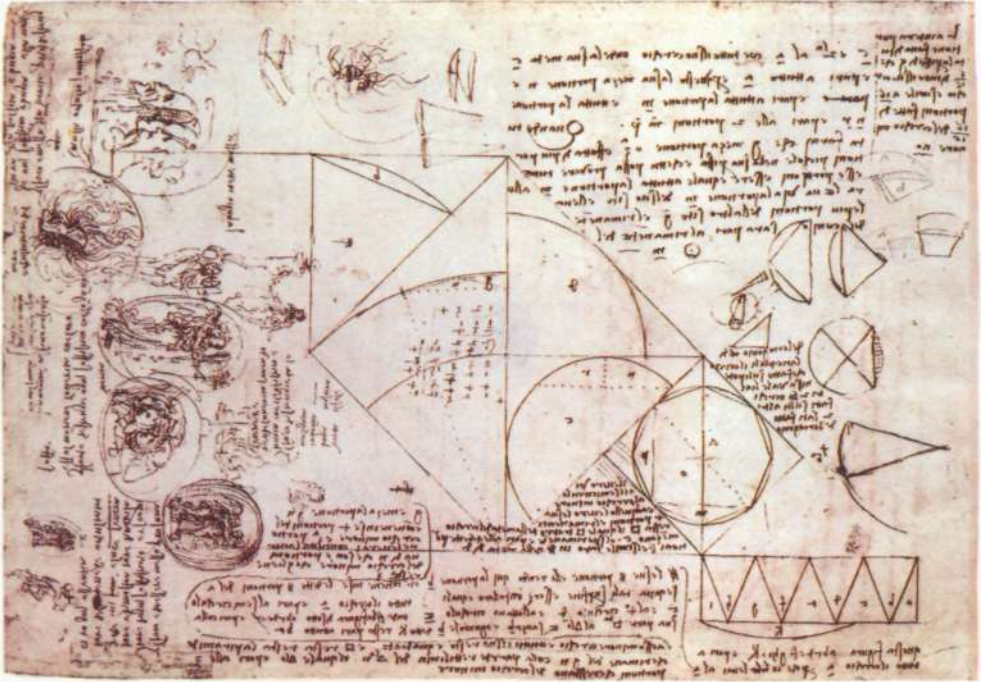
димо, всю жизнь собирался довести до завершения какие-то трактаты и даже всерьез воображал их как бы законченными, но никогда и не думал начать по-настоящему хоть один из них и тем не менее ничуть не страдал от этого несомненного, на наш взгляд, противоречия.

Я ничего тут не понимаю. И вы ничего не понимаете. И никто во всем мире – с последней трети XIX века, когда рукописи Леонардо были извлечены из архивов, – никто ничего не понимает.

Но если бы удалось как-то уяснить культурологическую содержательность и неслучайность нашего непонимания, то это и было бы приближением к пониманию. При том неперменном условии, что загадка будет не снята, а переосмыслена, что Леонардо останется все таким же (нет, уже по-другому!) ошеломительно противоречивым.

* * *

Эудженио Гарен отозвался об „этих причудливых рукописях“ так: „Это не фрагменты некой книги и не материалы к ней, а портрет напряженного дня, прожитого необыкновенным человеком, подчас запечатленный в самых тонких оттенках“¹⁰. Действительно, начиная со знаменитого труда Л. Ольшки, можно считать установленным, что фрагментарность записи Леонардо нисколько не была результатом каких-то внешних обстоятельств и случайностей¹¹. Напротив, перед нами принципиальная черта, неотделимая от его личности и творчества. (Независимо от Ольшки к сходному выводу пришел Поль Валери.) Леонардо,

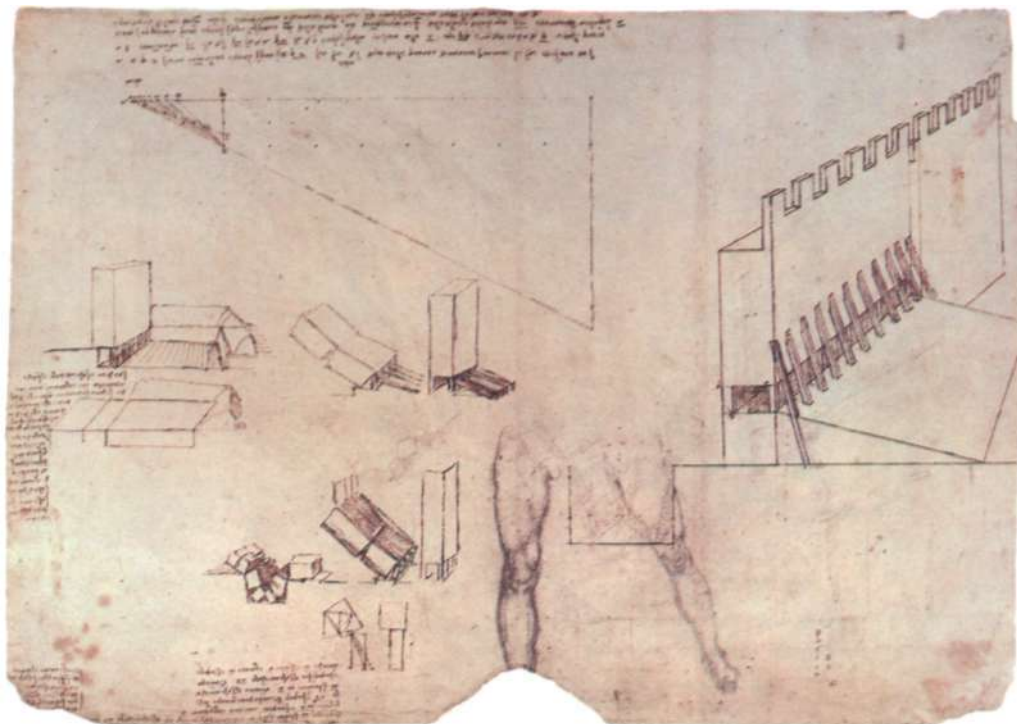


57–60. Листы рукописей с рисунками и чертежами
и с образцом почерка правой руки Леонардо

иными словами, оставил тетради в таком виде просто потому, что ни в каком другом виде изложить свои идеи был не в состоянии. Таков исходный факт.

Однако работа Ольшки состояла не только в смелой констатации этого факта, но и в позитивистской интерпретации, вызвавшей множество возражений. Эти возражения совершенно справедливы, но, к сожалению, из-за них открытие Ольшки не было расценено достаточно серьезно.

Дело в том, что, обнаружив несистематичность и незаконченность в самих истоках Леонардова мышления, Ольшки отнесся к подобным свойствам крайне неодобрительно, не нашел в них ничего культурно-положительного. Ведь он смотрел на фрагментарность Леонардо, как и на все, о чем писал, исключительно ретроспективно, а именно со стороны будущих критериев теоретической науки нового времени. Все, что в „научной литературе на новых языках“ XV–XVI веков этим критериям не удовлетворяло, казалось Ольшки нелепыми излишествами гуманистической риторики или же, как у Леонардо, наивного эмпиризма, неспособного еще к выработке „настоящего“, строгого метода, – в общем, признаками незрелости, донаучности. В этом отношении Л. Ольшки совершенно принадлежал XIX столетию; если, например, у Сеайля записи и чертежи Леонардо восторженно представлены предвосхищением чуть ли не всех последующих достижений новоевропейской научной мысли и, главное, научного мировосприятия в целом¹², то Ольшки эту оценку полемически и резко снижает; но сайентистская точка отсчета остается той же. Впрочем, и нынче так привычно слышать – не важно, пренебрежительные или хвалебные речи – о



чужих способах жить и думать, рассматриваемых в неблагодарной роли наших предшественников, зачатков, предвестий и т.п. Хорошо ли, по мнению историков, или плохо предки справлялись с такой ролью, в культурной суверенности им при этом, во всяком случае, отказано. И так как вся история сводится к нашей собственной предыстории, измеряется по степени сходства с нами, то как раз для нас возможность действительно исторического самопонимания оказывается закрытой. Это по-прежнему наиболее расхожая методология; к счастью, выходит все больше прекрасных работ, в которых ей наносятся удары.

Л. Ольшки считал, что Леонардо стал жертвой „фанатического преклонения перед эмпирией”; „его наука свелась под конец к какому-то хаосу из тонко подмеченных фактов и фантазий”, ибо мысль Леонардо, „правильно наблюдающая и схватывающая в мире явлений столь многое и разнообразное, неспособна к обобщению, синтезу, вообще к абстрактному мышлению” (с. 168, 194–195). „...Отсутствие методического сознания... повлекло вскоре за собой крушение его начинаний, превратило его хорошо обоснованные планы в иллюзию... и в итоге превратило его научные исследования в ряд личных переживаний. Поэтому мы не станем называть Леонардо „универсальным гением”, а назовем его гениальным эклектиком и будем рассматривать его творчество как самое непосредственное и очевидное выражение его личности в этом смысле... мы должны говорить не о методе исследования Леонардо, а о его научном стиле”. И далее: „...его сознательное ограничение одними фактами было неудачной затеей” (с. 202); „...труды его представляют, с какой бы точки зрения к ним ни подойти, неудавшееся начинание, бесплодную в научном отношении работу” (с. 262).

Per veder il corso del vento infra l'aria e soi anfluppiati recessi
 metta bambace ~~appressa~~ in vno canone di canna e quella soffia
 da una parte e il vento soffia insieme col fumo usca della
 opposita per co' veri dimostratione della anfluppianti et si ricercano
 nel moto del vento nella quiete a'ria.

acqua et dalle cime de monti alle loro radici discende
 in ogni grado del suo dissenso a questa gradi di turbolentia
 e di preda di vany sassi et diuersi legnami.

acqua et co' gra quantita discende fra l'aria no' sara co'
 tutte le parte della sua grossezza de equal moto, ma quella
 fra di piu tarda dissenso et fra piu remota dalla linea centrale
 della sua grossezza, e questo nasce per la parte piu remota
 del centro e piu mixta co' l'aria et quella et e' vna
 de moti etc. questo si fa piu leue e guato e piu leue piu si
 fa remota e il medesimo prendasi del fumo nel moto suo
 vicino a' parte dell'acqua.

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

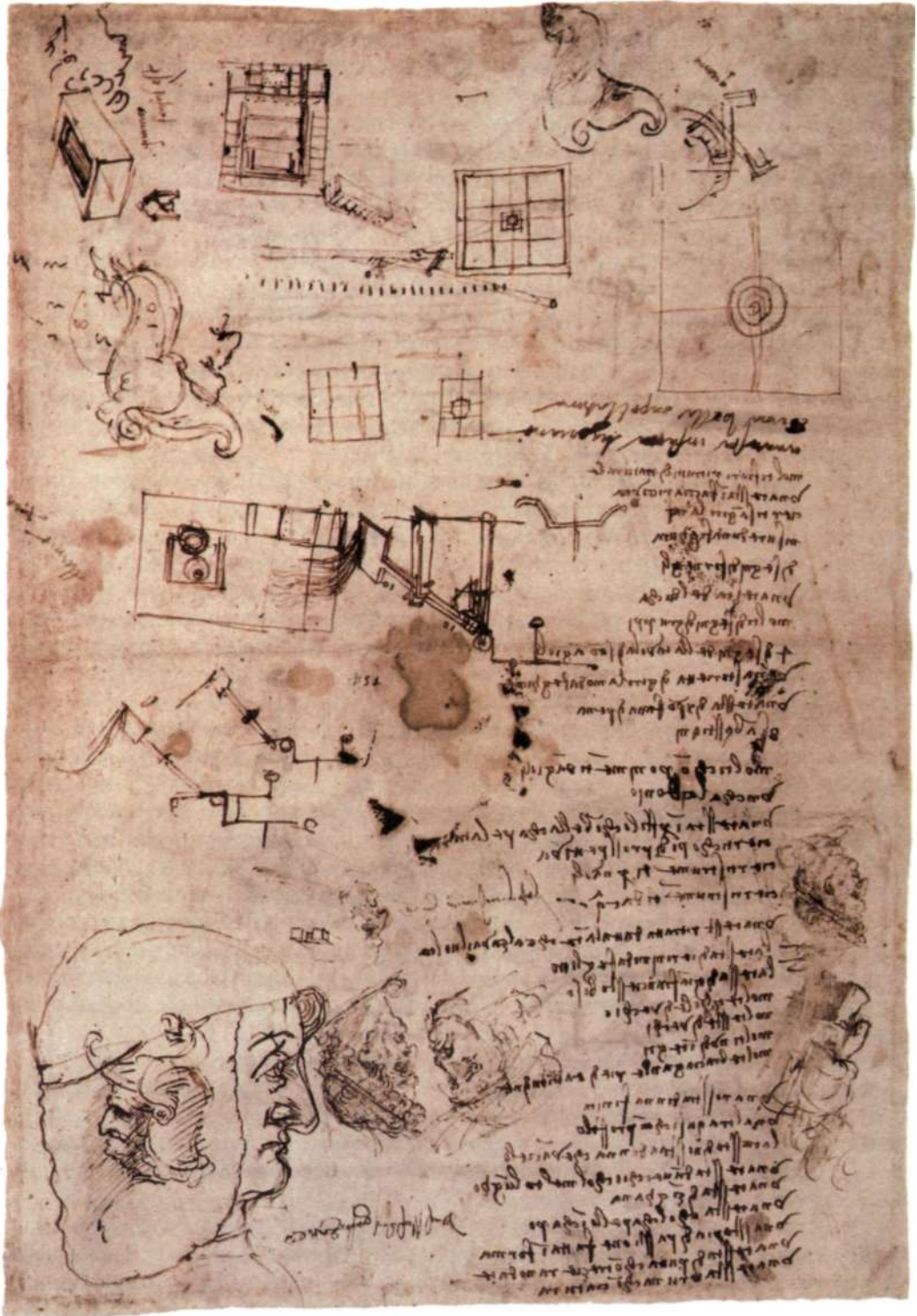


...
 ...
 ...

...
 ...



...
 ...



Этих выписок, я думаю, довольно, чтобы стало ясно, почему мрачная и анахронистичная оценка не могла не вызвать протестов. Объяснение фрагментарности Леонардо, предложенное Ольшки, не удовлетворяет современному историзму, согласно которому „следует остерегаться обычной тенденции вставить „философию" Леонардо в рамки проблематики, которая ей не принадлежала, требуя от нее ответов на вопросы, которыми она ничуть не задавалась или же ставила их способами, сильно отличавшимися от наших" ¹³. Нужно также указать на непоследовательность Ольшки, который, словно не доверяя своему заключению, что „фрагментарное состояние его (Леонардо. – Л. Б.) литературного наследия является... необходимым следствием самого характера его научной деятельности" (с. 203), параллельно с этим уверен, будто Леонардо собирал материалы для некой энциклопедии всех наук и искусств (отсюда отрывочность и калейдоскопичность). Настолько даже Ольшки трудно было освоиться с собственным выводом, что Леонардо целую жизнь сочинял лишь подневные записки к воображаемым трактатам! Домысел об „энциклопедии", текстологически вовсе не подтверждающийся, хотя бы вводил необычность Леонардова мышления в какие-то понятные рамки...

И все-таки мы не имеем права забывать об огромной заслуге Ольшки, благодаря которой правильные возражения против его недооценки Леонардо (обычно, повторяю, остающиеся в той же логической плоскости и состоящие в простой замене минусов на плюсы: нет, Леонардо был способен к синтезу, его исследовательские усилия не сводились к эмпиризму, он не был в науке неудачником и т. п.) – эти возражения совсем не интересны, а неправильный труд Ольшки теперь актуальней прежнего. Дело в том, что Ольшки первый рассмотрел не „взгляды" Леонардо на те или иные вопросы, не предметное содержание мировоззрения, неизбежно навеянное к XVI веку, но логико-культурную структуру Леонардовых фрагментов. Эта структура не только фокусирует отношение к миру, но и выносит в будущее, включает в большую историю культуры, где не может быть ни „низших", ни „высших" форм. В разделе о Леонардо, как и в труде Ольшки в целом, замечательней всего исследование стиля изложения естественнонаучных идей, взятых как словесные тексты, как сочинения „литературы на новых языках", причем в стиле изложения Ольшки неизменно видел именно материализацию стиля мышления.

Его подход был новаторским. Но сведение Леонардо да Винчи, да и вообще Возрождения, к детству точной математико-экспериментальной науки и чрезмерный критицизм скомпрометировали исходную аналитическую установку. Объяснить свои меткие наблюдения Ольшки не смог, слишком торопясь закрыть проблему ¹⁴.

И вот проблема осталась не только не решенной, но и едва ли не забытой. В подавляющем большинстве общих работ о Леонардо незаконченность и фрагментарность разве что отмечают, но отнюдь не поставлены во главу угла при истолковании его фигуры и творчества в целом. Эти свойства не тревожат, не мучают авторов и, в лучшем случае, истолковываются как неизбывная загадочность гения, стоящего особняком.

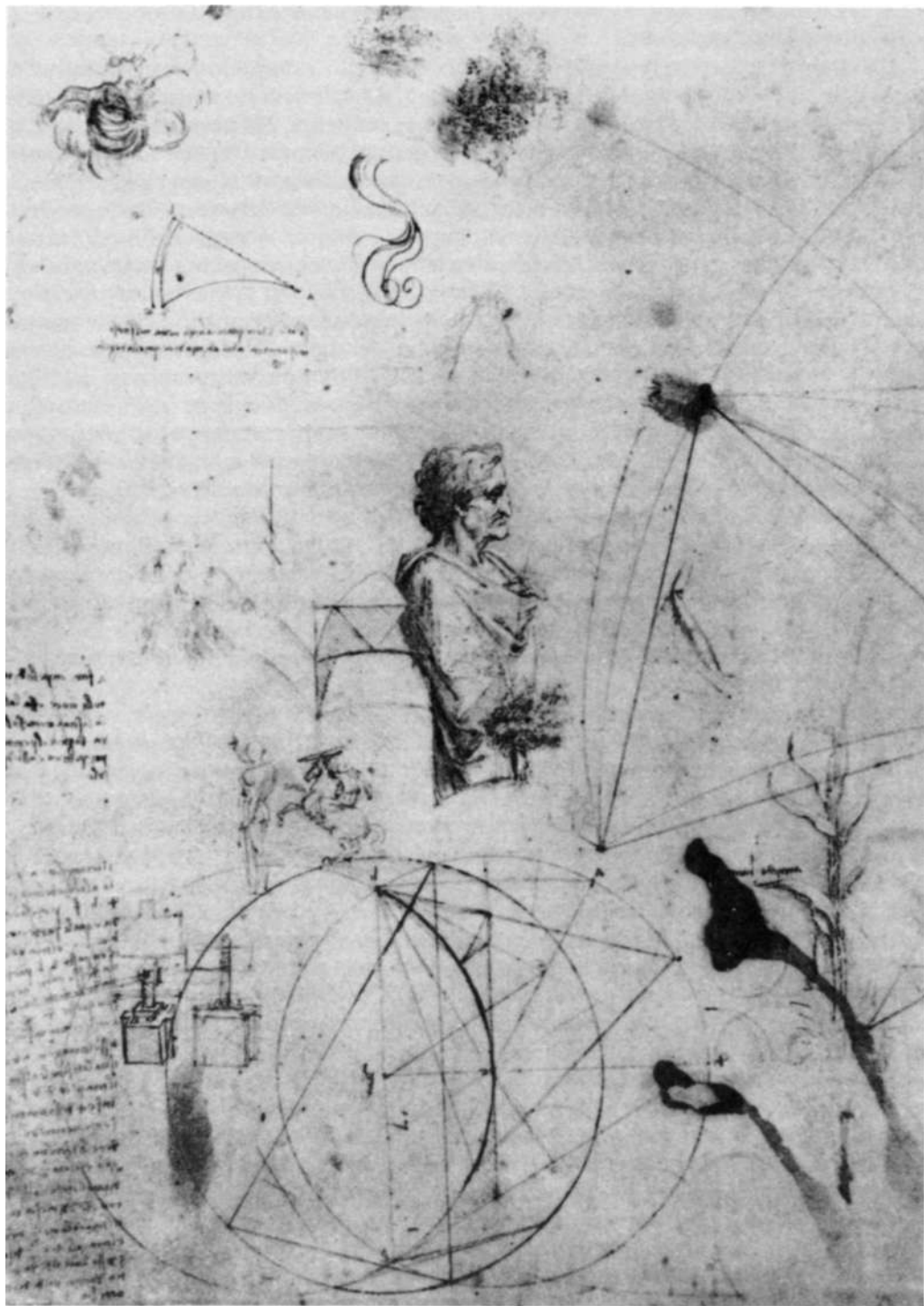
Попытаемся, напротив, увидеть тут положительное и конструктивное внутреннее качество ренессансного типа творческой личности. А именно: выражающее и движущее эту личность противоречие, при котором ее незаконченность (логически неизбежная при устремлении стать Всем, стать „универсальной") па-

радоксально совпадает с ее же специфической и величайшей исторической законченностью и полнотой.

Пожалуй, в литературе последних десятилетий я выделил бы только важную, клонящуюся, по-моему, к этому выводу, но частную по теме статью Карло Педретти, которой ниже нам еще предстоит заняться. Из всех авторов, писавших о Леонардо по-русски, только неизменно основательный и вдумчивый В. П. Зубов уделил особое внимание форме высказываний Леонардо и пришел вслед за Ольшки к убеждению, что „незаконченность, фрагментарность записей – их неотъемлемая черта. Полную определенность и законченность нельзя внести в них так же, как нельзя внести ее в прославленную „загадочную улыбку" портретов Леонардо...". И далее: „Наследие Леонардо „рукописно" в самом своем существе. Его можно представить изданным факсимильно, но нельзя представить себе напечатанным в типографии Альдов..."¹⁵. Критикуя, в частности, построение „Трактата о живописи", В. П. Зубов признает, однако, что идеального расположения отрывков все равно достичь нельзя. Еще лучше это подтверждено его блестящим анализом записей по гидротехнике с их „бесконечной детализацией": „И отметить различия в движениях и ударах мутных и светлых вод, бешеных и медлительных, разлившихся и мелких; бешенство разлившихся в сравнении с мелкими, бешенство узких рек в сравнении с широкими. И различия текущих по крупным камням, по мелким, или по песку, или по туфу..." и т. д. и т. п. „Огромное разнообразие частных и даже единичных случаев подавляет, – пишет В. П. Зубов, – взгляд окончательно теряется". Исследователь категорически настаивает на невозможности, немыслимости для литературного творчества Леонардо какой бы то ни было законченной формы трактата (с. 101–102).

В попытках положительно – вопреки Ольшки – объяснить эту черту В. П. Зубов, однако, ограничивается тем же набором понятий современной научной гносеологии, которым пользовался и Л. Ольшки, только совсем иначе расставив ценностные акценты. У Леонардо „общий тезис – пояснение к наблюдению, а не это последнее – иллюстрация тезиса, поставленного вначале" (с. 105), „центральное и исходное – единичное наблюдение, картина, которая лишь дополняется анализом и практическим указанием" (с. 106). (См. об этом подробнее ниже, в разделе „Примеры" и „правила", где я постараюсь показать, что адекватность такого мнения очень относительна, поскольку действительное свойство мышления Леонардо здесь уже переведено на чужой для него понятийный язык.)

Можно, конечно, признать за Леонардовым единичным огромное самостоятельное достоинство, позволяющее наслаждаться в каждом частном случае заново всем предметным богатством бытия; или оправдывать Леонардово единичное особым (художественным) способом концентрации в нем общего и т. п. Но, с моей точки зрения, во-первых, такие подходы, заметно сглаживающие всю необычность, инаковость (для нас) культурной ситуации, основаны, как уже было сказано, на подмене какой-то неизвестной интеллектуальной системы координат свойственной нам системой. Не попробовать ли исходить из ренессансного понятия „варьета", а не просто из позднейших „абстрактного" и „единичного"? Во-вторых, проблемы литературной фрагментарности, как и живописной незаконченности, – это моменты более объемной и единой проблемы творческой личности в ее историологических особенностях. В-третьих, творческая личность



61, 62. Листы рукописей



Леонардо, в свою очередь, есть предельный момент ренессансного типа личности. В-четвертых, эти послышки имеют смысл лишь поскольку они нераздельны.

В. П. Зубов полагал, что „трагедия творчества Леонардо – несоответствие между его грандиозными замыслами и реальными возможностями" (с. 27). Казалось бы, это положение неоспоримо: не дождался цельной бронзовой отливки доведенный лишь до глиняной модели конный памятник Сфорца („Конь"), невиданных дотоле размеров, семиметровой высоты в холке; не был прорыт канал от Флоренции к Пизе; не был поднят на новый фундамент флорентийский Баптистерий; не состоялся полет с Лебяжьей горы на аппарате, подобном птице; потекла и не была продолжена роспись „Битвы при Ангиари", и мы знаем, как она должна была выглядеть, лишь по эскизу в поздней копии Рубенса; остались неизвестными современникам и погребенными на три с половиной века в архивах все тысячи листов с естественнонаучными выкладками и техническими проектами; и, наконец, гениальный художник, потрудившийся более полувека, оставил после себя с какой-то десяток законченных картин. Пусть каждая из них потрясает, но – почему так мало?

Леонардо, по-видимому, ничуть не страдал от столь явного несоответствия и даже не сознавал его. Для него не было принципиальной разницы между тем, что осуществимо лишь по идее и что осуществлено. Он слишком к тому же всегда бывал захвачен новыми и новыми замыслами, занимаясь многими делами сразу, чтобы долго сокрушаться при неудаче любого из них. Для всего Возрождения грань между воображаемым и наличным отчасти размыта¹⁶. В этом плане, может быть, трагедия творчества Леонардо разыгрывается только в нашем сознании? – не имею в виду, что ее не было, но что она обнаруживается лишь на культурологическом уровне, а не феноменологическом, то есть не в виде непосредственного личного сознания Леонардо, а в результате анализа, открывающего для нас это сознание как парадокс и потому как нечто исподволь трагическое.

...Леонардо пришло в голову, что можно было бы перебросить мост через Золотой рог, от Галаты до Стамбула. Почему бы не предложить этот план турецкому султану? Подумав, Леонардо тут же начинает прикидывать необходимые ширину, длину и высоту в локтях: 40, 600, 70... Леонардо замыслил проект канала от Флоренции к морю. И сразу входит в такие детали, будто строительство уже началось или по крайней мере есть уже смета, и набирает землекопов: „И знай, что этот канал нельзя рыть дешевле, чем по 4 динара за локоть, давая каждому рабочему 4 сольди в день. И этот канал нужно строить с середины марта до середины июня, так как в это время крестьян, не занятых своими обычными работами, можно нанять за дешевую плату, а дни длинные и жара не изнурительная" (цит. по: Зубов, с. 36–40).

Канал не был прорыт, но в минуту, когда Леонардо записывает эти слова, канал все-таки существует во всей своей конкретности и реальности, хотя и в качестве особого, культурного факта. А. К. Дживелегов, как всегда, очень красочно рассказывает о том, как упорно Леонардо оберегал от хозяев и заказчиков свою незанятость, необходимую, чтобы выдумывать всякие вещи, не доводя их до завершения. Почему не доводя? „У Леонардо, – отвечает А. К. Дживелегов, – воля была вялая, а аффекты подавлены мыслью". Но вот автор приводит известное свидетельство Маттео Банделло (в будущем епископа и новеллиста, а в пору создания „Тайной вечера" молодого человека): „Леонардо, я много раз видел и

наблюдал это, имел обыкновение рано утром подниматься на помост, ибо „Вечера“ довольно высоко поднята над полом, и от восхода солнца до вечерней темноты не выпускал из рук кисти и писал непрерывно, забывая о еде и питье. А бывало, что пройдут два, три, четыре дня, и он не прикаснется к картине, но, однако, по часу или по два на дню стоял перед нею и только созерцал, изучал и, взвешивая про себя, судил о своих фигурах. Видел я также, что, повинуясь капризу или причуде, он в полдень, когда солнце находится в созвездии Льва, уходил от старого двора, где он лепил своего изумительного глиняного „Коня“, шел прямо в Грации, поднимался на подмостки и, взяв кисть, прикасался двумя-тремя мазками к одной из фигур, а потом внезапно уходил оттуда и шел по другим делам”¹⁷.

Мы не знаем, о чем думал Леонардо, когда он стоял перед незаконченной „Вечерей“; ведь и то, что он высказал пером или кистью, дает поводы для взаимоисключающих толкований. Как пишет Джузеппина Фумагалли, по сей день вокруг Леонардо идет „бесконечная битва“: ему приписывались „позитивизм, идеализм, рационализм, аристотелизм и томизм, платонизм и неоплатонизм, эпикуреизм и стоицизм, техницизм и даже мистицизм, классицизм и романтизм“. А также „уравновешенность в соотносении этих разных тенденций, что вело... к превращению его в эклектика и даже релятивиста”¹⁸.

ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИХ ЗАМЕТОК

При всем невероятном обилии книг и статей о Леонардо среди них очень мало таких, в которых речь шла бы об „уме Леонардо“. Даже и в этих случаях интересуются чаще тем, что думал Леонардо о природе, об искусстве, о боге и т. д. и как согласовать в какую-то хотя бы относительную систему его разноречивые высказывания, интересуются реконструкцией предметного мировоззрения Леонардо, но не тем, как был устроен его ум и в результате какой культурной ситуации вообще могли появиться на свет „эти необычные рукописи“ (Э. Гарен). Между тем именно способ мышления – наиболее фундаментальный факт всякого мировоззрения.

Для наших целей не пригодятся те работы о Леонардо, где он предстает как-им угодно, но только не странным и трудным для понимания. Тут уж приходится, на худой конец, предпочесть соображения пусть неверные, ненадежные, но все-таки касающиеся самого нерва проблемы мышления и личности Леонардо и потому более идущие к делу, чем книги, в которых эта проблема разрешается столь быстро и благополучно, что попросту перестает быть проблемой, снимается начисто¹⁹.

Приведу один только пример. Истолкование личности Леонардо, данное З. Фрейдом, малоубедительно не только ввиду общеметодологических причин, но и просто фактически, из-за чрезмерного количества произвольных допущений и натяжек, к которым был вынужден прибегнуть знаменитый австрийский психиатр (впрочем, всячески подчеркивавший, на что обычно не обращают внимания, что его целью было истолкование отнюдь не творчества Леонардо, а только чисто психического индивидуального склада). Современный ученый исследователь Леонардовых текстов проф. Джузеппина Фумагалли возражает

Фрейду, вводя в оборот интереснейшие данные²⁰. Однако заслуга Фрейда состояла в том, что он первым обратил внимание на „аномалии" Леонардо, во всяком случае, первым предположил неслучайность, структурность этих черт. Действительно, поведение Леонардо, его отношение к близким, к проблемам пола, природа его эмоциональности и пр. кажутся сплошь необычными и, главное, допускают разноречивые утверждения – от Фрейда до Фумагалли. Проф. Фумагалли, полемизируя с Фрейдом, к сожалению, выплескивает вместе с водой и ребенка. Леонардо в ее изображении лишен углов. Он никакой. Не случайно и в идеях Леонардо Дж. Фумагалли отказывается усматривать неразрешимые противоречия: это нам только кажется, будто Леонардо то и дело высказывал взаимоисключающие истины²¹.

Те работы, в которых странности мышления Леонардо признаются, можно бы разделить на три категории. Или после честной констатации противоречий авторы пытаются их все же закруглить, считая, что при переходе на иной, более глубокий уровень рассмотрения противоречия становятся в последнем счете мнимыми. Или авторы удовлетворяются драматической констатацией „загадочности" и непостижимости Леонардо, твердя, что нам его вовек не разгадать. Или, наконец, стремятся представить аномалии Леонардо как необходимые, положительные элементы его духовной структуры, стиля мышления. Но и на этом крайне редко избираемом пути более или менее упускают из виду требования историко-типологического анализа. Следует воспринять с благодарностью важные замечания Ольшки, Ясперса, Валери, Зубова, Педретти, Бриона и других, идущие в означенном направлении. Однако цельная исследовательская концепция Леонардова способа мышления все еще не создана.

В подтверждение я ограничусь (сверх уже сказанного о Л. Ольшки и В. П. Зубове и того, что еще будет сказано о них, а также о П. Валери, К. Педретти и других) некоторыми показательными выписками и конспектами, оставив их почти без комментариев. Выписки будут сделаны только под углом зрения устройства Леонардова ума и личности, то есть проблем „незаконченного", замысла и реализации и т.п. Эти выписки – самодостаточное методологическое свидетельство. Чтобы не загромождать изложение, я предпочитаю посвятить им пространный примечание²². Читатель может познакомиться с ними сразу же или отложить это на потом: как угодно. Во всяком случае, экскурс в сноске 22 позволит при желании без труда установить, в каком отношении с цитируемыми в ней работами находится предлагаемая новая объяснительная схема.

СОВРЕМЕННОКИ О ЛЕОНАРДО. ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

В битве вокруг идейного содержания творчества Леонардо обычно упускался из вида такой важнейший момент этого содержания, как форма мышления, способ творить. А между тем именно это более всего привлекало и озадачивало в Леонардо его современников.

Уже в первой (анонимной) биографии Леонардо, написанной вскоре после его смерти, замечания об „универсальности" и „многих редких способностях" идут вровень с упоминанием „причуд его фантазии". В заключение же следует

знаменитый рассказ. Леонардо на флорентийской улице в окружении приятелей беседовал о Данте. Увидев подходившего к ним Микеланджело и зная, каким тот был ценителем дантовской поэзии, он предложил переадресовать вопрос молодому скульптору. Микеланджело, услышав только последнюю фразу и приняв ее за насмешку, немедленно вспылил. И язвительно сказал насчет того, что Леонардо берется за комментирование Данте, а со своим прямым делом справиться не умеет, так и не довел конную статую Сфорцы до отливки²³.

Сходное можно наблюдать и в других отзывах о Леонардо, принадлежавших его современникам. Почтительный восторг в них перемешан с недоумением и упреками. И то и другое вызывалось, собственно, одной чертой, именно „универсальностью“, качеством для этой эпохи расхожим, домашним, но у Леонардо принявшим какую-то экстремистскую и обескураживавшую форму. Кастильоне называет имя Леонардо первым среди „наиболее выдающихся в живописи“ (а ведь далее следуют Мантенья, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне!). Как никто в Высоком Возрождении, Кастильоне сознавал законность и ценность индивидуальных различий между художниками и художественными манерами. И все-таки нелегко разобрать, какие интонации звучат в его характеристике Леонардо: „А другой из числа первых живописцев мира пренебрегает тем искусством, в котором он – редчайший, и принимается изучать философию; в ней же у него настолько странные идеи и новые химеры, что он не сумел бы их изобразить при помощи всей своей живописи“²⁴. Было бы неправильно услышать в этом отзыве только иронию. Не забудем, что в интеллектуальном словаре XVI века „фантазия“, „странность“, „причуда“ отнюдь не были чем-то бранным, совсем напротив. Эти слова служили единственными известными тогда обозначениями столь ценимого индивидуального своеобразия, понятия еще не до конца сформировавшегося. Но у Леонардо, в ощущении современников, что-то тут перешло через край.

Упреки сводились к тому, что Леонардо, с усердием занимаясь тысячью вещей сразу, разбрасывался, переходил от одного незаконченного замысла к другому. Несравненное разнообразие интересов служило доказательством „божественности“, но разные интересы мешали друг другу, и особенно естественнонаучные „новые химеры“ мешали живописи. Изумляло, что художник, величие которого было уже всеми признано, упрямо уклонялся от заказов, срывал их выполнение, явно избегал братья за кисть. Вазари считал, что Леонардо был как живописец чрезвычайно непоседлив, нетерпелив (*impacientissimo del pennello*). Паоло Джовио, пытаясь объяснить, почему Леонардо „очень немногое довел до завершения“, ссылаясь на присущую Леонардо „подвижность натуры“²⁵. *Levitas ingenii* – это „подвижность натуры“, как „невесомость“ и „неустойчивость“, как отсутствие незыблемого центра. Леонардо производил впечатление человека, не закрепленного на определенном месте, не оконтуренного, следовательно, загадочного. Во всяком случае, для Джовио, как и для каждого, кто видел Леонардо исторически вплотную, не было сомнений в самой необходимости какого-то объяснения.

„Универсальность“, положительное и общее свойство всех талантливых людей Возрождения, в творчестве Леонардо непонятным образом превратилось в сугубо персональное пристрастие и отличие. Эпохальное устремление, будучи столь последовательно, в чистом виде, в почти отвлеченной сути продемонстрировано, присвоено, нет, порождено личностью Леонардо, походило на чудаче-

ство. Невозможное, почти бесконечное разнообразие, кажется, впервые стало действительным в конкретном индивидуе – но действительным лишь в форме возможного. И значит, действительно-недействительным, каким-то туманом и мороком. И все-таки никто не в силах был бы отрицать гениальность этого мастера, и вот приходилось считать сутью и реальнейшим свершением Леонардо не столько то, что им свершено, сколько то, что им обещано. Настолько могучими, настолько убедительными, неотразимыми и плотно-существенными выглядели Леонардовы замыслы и эскизы! – словно их осуществление не прибавило бы к ним слишком уж многого; но и забыть о том, что все осталось обещаниями, тоже было никак нельзя.

Современники, разумеется, не формулировали и не понимали это так. Но нечто подобное, нечто главное во флорентийском художнике они по-своему разглядели. И это не могло их не задевать, не вызывать смешанных чувств, потому что дело шло о них самих, обо всех и о каждом, о перспективах и пределах становящейся личности. Возрождение смотрелось в Леонардо, как сквозь увеличительное стекло, узнавая себя и не узнавая, восхищаясь и досадуя.

„Вот почему, – пишет Вазари в завершение биографии Леонардо, – 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“²⁶. Это заключение оказывается невозможным без оговорки и поэтому ничего не заключает, не сводит концов с концами; облик Леонардо напоследок вновь двойится и ускользает; искреннему утверждению о бессмертии автора „Тайной вечера“ придан оттенок неуверенности и вопрошания.

В биографии Вазари позднеренессансное восприятие фигуры Леонардо выражено с наибольшей объемностью. Мимо рассказанных в ней фактов, пусть полуанекдотических, мимо данных в ней идейных формул не проходил еще ни один исследователь. Но странное дело! Хотя в науке XX века малопонятной, как и четыре с половиной века тому назад, остается фрагментарность, незаконченность леонардовского творчества и т. п., то есть то самое, что первыми обсуждали Вазари и Джовио, тем не менее к вазариевским оценкам относятся с разными степенями уничижительности или снисходительности²⁷. Кажется, никто не пробовал проанализировать эти оценки с полной серьезностью, которая, конечно, не означала бы простого согласия, но исходила бы из признания за вазариевским материалом подлинной проблемности.

Старый французский автор Габриэль Сеайль писал: „Сочинение Вазари особенно ценно: оно дает нам образ, оставленный художником в душе своих современников и учеников. Человек выясняется, может быть, гораздо лучше составившейся о нем легендой, чем своей историей“²⁸. Но разве современники не бывали непонятливыми, а легенды – лживыми? Если и согласиться, что нет дыма без огня, то столь окольный путь к истине вряд ли дороже для исследователя, чем, допустим, десяток-другой аутентичных писем.

Поэтому скажем иначе. Человек выясняется своей историей и больше ничем. Но случаются люди и истории, содержащие в себе парадоксальную суть, „парадоксальную“, иначе – „неимоверную“, когда смысл не совпадает с наличным феноменом, а витает где-то „около“ него. Тогда-то не только легенда, сопутствующая истории, способна в ней корениться и ее выражать, но и сама история в своей вполне документированной основе уже не равна себе, уже есть „легенда“, буквально – „должна быть прочитана“...

Вазари начинает со следующих слов: „Мы постоянно видим, как под воздействием небесных светил, чаще всего естественным, а то и сверхъестественным путем на человеческие тела изливаются величайшие дары и что иной раз одно и то же тело бывает с избытком наделено красотой, обаянием и талантом, вступившими 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 собою нечто дарованное нам богом, а не приобретенное человеческим искусством. Это люди и видели в Леонардо да Винчи" (с. 15). В первом издании (1550 г.) торжественное вступление о „божественности" и „образовости" Леонардо было пространней (р. 387, nota 2). Но и в окончательной версии (1568 г.) Вазари, восхваляя в Леонардовом гении сверхчеловеческие безупречность и совершенство, заявляет: „талант этот (в оригинале „доблесть", la virtù . – Л. Б.) таков, что к каким бы трудностям его дух ни обращался, он разрешал их с легкостью" (с. 15; р. 387).

Однако уже на следующей странице – без всякой подготовки, по частному поводу, внезапно – дана совсем иная характеристика: „...и в эрудиции и в основах (классической) словесности он добился бы больших успехов, не будь он таким изменчивым и непостоянным. Потому-то он принимался за изучение множества вещей и, приступив, затем их оставлял" (р. 388).

Это замечание поначалу выглядит изолированным и по меньшей мере странным. За ним должны бы следовать какие-нибудь примеры, которые подтвердили бы поверхностность Леонардо; но далее, как ни в чем не бывало, идет описание его достижений в математике, музыке, рисунке, скульптуре, архитектуре. „И этот гений был от бога преисполнен такой благодати и такой потрясающей силы ее проявления (буквально: столь ужасающей наглядности, un a dimostrazione sì terribile. – Л. Б.), в согласии с разумом и послушной ему памятью, и он своими рисующими руками так хорошо умел выражать свою идею, что рассуждения его побеждали, а доводы ставили в тупик любого упряма" (с. 17; р. 389).

О поражениях Леонардо речи пока нет. (Впрочем, Вазари и впредь охотней будет перечислять достоинства Леонардо, чем порицать за незаконченное; например, подробно и восхищенно описав картон „Битвы при Ангиари", он упомянет о неудаче росписи лишь мимоходом.) Зато и похвалы все больше относятся не к осуществленному, а к умению посредством рисунка „так хорошо выражать свою идею".

Биограф находит у Леонардо *исключительную убедительность в выражении замысла как такового.*

„Он постоянно делал модели и рисунки... ибо этот мозг никогда в своих измышлениях не находил себе покоя, и множество рисунков со следами его мыслей и трудов мы видим рассеянными среди наших художников, да и сам я видел их немало" (там же). У Вазари сказано проще, чем в русском переводе: „quel cervello mai restava di ghiribizzare", „этот мозг никогда не переставал фантазировать" (или: „измышлять"). Вазари неуклонно сосредоточивает внимание читателя именно на этом свойстве Леонардова гения, „который был обращен ко столь различным вещам". Вазари рассказывает не столько о тех или иных произведениях (как мы видим в биографиях других художников), сколько „об этом мозге". Он изображает Леонардо как вместилище бесконечной варьета. Его поражает фонтанирование этой личности. Но его очень смущает даже не срав-

нительная недостача окончательных, готовых результатов, а особенно то, что для Леонардо это как-то было не важно.

„В числе этих моделей и рисунков был один, при помощи которого он не раз доказывал многим предприимчивым гражданам, управлявшим в то время Флоренцией, что он может поднять храм Сан Джованни и подвести под него лестницу, не разрушая его, и он уговаривал столь убедительными доводами, что это казалось возможным, хотя каждый после его ухода в глубине души и признавал всю невозможность такой затеи" (там же). В этом как раз состояла – скажем мы – роль Леонардо среди современников и в выражении историологического „замысла" ренессансной культуры! – показать невозможное и неосуществимое как самое возможное и наиреальное. И вот Вазари, с одной стороны, бросает на ходу, что Леонардо „мало работал" как живописец. А с другой – рассказывает длинный анекдот о том, как Леонардо острым словцом проучил настоятеля Санта Мария делле Грацие, заказавшего „Тайную вечерю". Этому настоятелю „казалось странным видеть, что Леонардо иной раз целых полдня проводил в размышлениях, отвлекаясь от работы, а настоятелю хотелось, чтобы он никогда не выпускал кисти из рук, как он это требовал от тех, кто полол у него в саду" (с. 22). Но, таким образом, Вазари оспаривает и собственный отзыв, разъясняя, что для Леонардо „работать" значило нечто иное, чем для других живописцев-практиков; „работать" значило, прежде всего, „размышлять" и „фантазировать", то есть заниматься тем, что, с обычной точки зрения, лишь предшествует настоящей работе.

Вазари противоречит себе и чувствует это. Что же это за „божественность" и „совершенство", если дело все больше идет о божественности намерений и совершенстве несбыточных проектов? Биограф пытается наконец прямо примирить „божественность" гения и эвентуальность как главную черту творческой мощи Леонардо. „Правда, мы видим, что Леонардо многое начал, но ничего никогда не закончил, так как ему казалось, что в тех вещах, которые были им задуманы, рука не способна достичь 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" (с. 18). Вазари предлагает свое объяснение Леонардова „нон финито" с еще большим красноречием, когда рассказывает о „Коне": „величественнейшая и превосходнейшая, но непомерно алчущая душа „Леонардо" натолкнулась на препятствие", и „причиной тому было его стремление добиваться все более превосходного превосходства и все более совершенного совершенства", так что, „как говорил наш Петрарка, творение было сковано желанием" (с. 24).

Когда Вазари упрекали в „стилизованной концепции художественного облика Леонардо" (А. К. Дживелегов), то основывались именно на этих известных суждениях в духе маньеристического неоплатонизма. Удовлетворить нас они, действительно, не могут. Согласимся, однако, с убежденностью Вазари в принципиальном, глубинном характере „нон финито" для творческого склада Леонардо и запомним замечательную мысль, что Леонардо занимался преимущественно мысленным конструированием трудностей – задач, целиком относящихся к практической сфере, но неосуществимых. Во-первых, тут важно

изображение творчества как усложнения и затруднения решения, то есть служащего самоцелью. Во-вторых, творчество Леонардо предстает как пограничное между обычной, головной теорией и обычным, ручным деланием, выступая целостно в виде теоретической, воображаемой практики. Притом у Вазари сколько угодно упоминаний о „несравненной тщательности отделки" („Тайной вечери"), о величайшем терпении и усердии Леонардо в исполнении пейзажа на картоне Вероккьо, вообще о „совершенстве произведений этого божественного художника". Вазари подтверждает, что Леонардо способен к последовательному осуществлению задуманного. Следовательно, клише относительно того, что Леонардо „никогда ничего не закончил", нельзя понимать слишком уж буквально. Но Вазари усматривает, как теперь сказали бы, самое необыкновенное и характерное для творческой личности Леонардо все же не в том, что тот сделал, а в том, чего Леонардо не сделал, не довел до завершения или только задумал.

Нельзя также не обратить внимания, что Вазари не выдает своего объяснения за общепринятое. Он противопоставляет его другим, ходячим толкам, которые тут же приводит. Мы присутствуем при споре современников о Леонардо. „Кое-кем высказывалось мнение (ведь человеческие суждения бывают разные и часто злые, когда ими движет зависть), будто Леонардо начал его („Коня". – Л. Б.), как и другие свои вещи, для того чтобы он остался незаконченным, ведь при такой величине и желании отлить его из одного куска можно было предвидеть невероятные трудности; впрочем, вполне возможно, что многие придерживались этого мнения на основании фактов, поскольку многие из его вещей действительно оставались незаконченными. На самом же деле можно полагать..." – далее идет уже известное нам объяснение с цитатой из Петрарки. Итак, сначала Вазари излагает чужую для него точку зрения, продиктованную злобой и завистью. Затем вдруг признает, что эта точка зрения могла основываться на фактах. А в другом месте сам пишет: „Однако, поскольку это была работа, для которой требовалось много времени, она так и осталась им незаконченной, как это, впрочем, случалось с большинством его произведений" (с. 20-21). Мы можем констатировать, что Вазари колеблется между ученым, возвышенно-маньеристическим объяснением – и расхожим, согласно которому Леонардо был просто не в состоянии долго подряд сосредоточиться на одном произведении, увлекаемый все новыми замыслами.

Легко упрекнуть Вазари в непоследовательности и наивности. Он был непоследователен, но как раз потому отнюдь не наивен. Он не смог закруглить концепцию, свести концы с концами, „божественность" согласовать с „нон финито", одно объяснение „нон финито" – с другим. Он не справился с биографией Леонардо и благодаря этому доказал свою чуткость и дал нам хороший материал для раздумий. Самое интересное у Вазари проговаривается там, где он перестает осуждать Леонардо за „непостоянство" или оправдывать стремлением к „совершенству сверх совершенства", но просто останавливается в изумлении перед зрелищем мозга, неутомимо изобретавшего эксцентрические трудности на пути к осуществлению собственных бесконечных саргисси.

Вазари охотно передает то, что рассказывали о причудах Леонардо, который в юности то пытался сделать голову Медузы с клубком змей вместо прически – „самая странная и дерзкая выдумка, какую только можно себе вообразить" (с. 19); то смастерил для отца щит с изображением чудовища, извергающего

ядовитое дыхание, пламя и дым, и, чтобы изготовить его, напустил в одну из комнат „разных ящериц, сверчков, змей, бабочек, кузнечиков, нетопырей“, издававших страшное зловоние (с. 19). Уже стариком Леонардо забавлялся, приделывая к ящерице крылья, глаза, рога и бороду. В бытность же свою в Риме он надувал кузнечным мехом тщательно очищенные бараньи кишки до таких размеров, „что они заполняли комнату, а она была огромная, и всякий, кто в ней находился, вынужден был забиваться в угол. Тем самым он показывал, что эти прозрачные и полные воздухом кишки, занимавшие вначале очень мало места, могут, как оказывается, занять очень много, и уподоблял это таланту“ (с. 29).

Трудно удержаться от впечатления, что такова, во всяком случае, аллегория его, Леонардова, таланта, „прозрачного и полного воздухом“, доверяющего себе и характеризующегося „пустотой“ как всегдашней возможностью творчества тем больше, чем больше Леонардо втягивал в себя разнообразных предметных интересов. Его варьета („бесконечное множество таких затей“) все разрасталась и разрасталась, занимала все больше места, и современники вынуждены были, забившись в угол, с благоговением и страхом созерцать это безудержное расширение личности, эту материализованную потенциальность, эту наполненную пустоту – то ли ускользающее нечто, то ли необъятное ничто.

Все подобные анекдоты Вазари излагает с величайшей обстоятельностью, плохо соответствующей пустяковости этих забав и показывающей, что для современников в причудливых выходках Леонардо крылось что-то глубоко притягательное. Его считали магом, и он энергично поддерживал это представление. „Он совершал эти бесконечные безумства...“. Но и нас поныне поражает полная самоотдача, серьезность, неистовость, с которой Леонардо предавался всевозможным театральным потехам, фокусам, играм воображения, – и вместе с тем словно бы игровой, несерьезный характер таких солидных предприятий, как роспись „Битвы при Ангиари“. Напрасно некоторые историки высказывали сожаление, что Леонардо был вынужден „растрчивать свой гений“ на устройство придворных празднеств для Лодовико Моро. Нет ни малейших оснований считать, будто сам „герцогский инженер“ тяготился придумыванием замысловатых эффектов с применением искусной машинерии. В спектакле „Рай“ на звездном небе двигались семь планет, а по сцене катилась колесница солнца, влекомая механическими конями, изрыгающими дым. В спектакле „Карусель“ появлялась живая лошадь в золотой чешуе, с бараньей головой и змеей вместо хвоста. Пустяки и великие проекты становились в один ряд, отчасти уравнивались некой общей творческой стихией, в которой все они равно пребывали и которую Вазари так превосходно обозначил словами о мозге, который никогда не прекращал что-то измышлять. О мозге, который „начинал для того, чтобы не закончить“ (lo cominciassse perchè non si finisce).

„И ТАК ДАЛЕЕ“

Сравнительно недавно вышла статья Карло Педретти под нетривиальным названием „И так далее: потому что похлебка остывает“²⁹. Педретти – один из солиднейших современных знатоков рукописей Леонардо. В этой статье он также отталкивается не от каких-то культурологических гипотез. И, конечно, не от

„варьета" как решающей категории ренессансного мировосприятия. Он занимается вполне конкретными вещами. Статья основана на учете и изучении всех случаев употребления в Леонардовых записных книжках аббревиатуры *es*, то есть *essetera*, „и так далее". Эти „и т. д." учащаются особенно с 1508 года, а с 1515 года без них уже не обходится почти ни одна страница. Для Леонардо становится все более привычным и характерным обрывать фразу или абзац нетерпеливым „и т. д."

К. Педретти, однако, прекрасно уловил связь такой манеры записи со структурой личности и мышления, поставив в этом отношении словесные тексты в один ряд с графическими. Аббревиатуры, отмечает исследователь, – „не как механический факт письма", а как „стенография мысли" – появляются уже в самых ранних рисунках Леонардо в виде „открытых, скользящих штрихов, которые не столько очерчивают, сколько выявляют форму, движение и выразительность, давая понять, что высказывание длится". Педретти роняет важное замечание, что к „стенографической" технике рисунка восходит и „Поклонение волхвов" и вообще Леонардово *non finito*. Поздние чертежи обычно несколькими штрихами фиксируют лишь принцип движения механизма, его функцию, его, так сказать, ядро, а все остальное остается ненарисованным, предоставляется воображению, уходит в некое графическое *essetera* (с. 11).

Что касается словесных „и т. д.", то Педретти приводит впечатляющие примеры: из отрывка о „вокабулах", где говорится, что языки были и будут „бесконечно разнообразными в бесконечной череде веков, содержащихся в бесконечном времени, и т. д."; или из отрывка о том, что может увидеть художник в грязных разводах на стене; или в описании потопа в виндзорской рукописи (с. 21, 26, 30). Добавлю, что в подобных, наиболее наглядных случаях смысл текста состоит в прямом утверждении варьета, и „*es*." указывает на невозможность исчерпать разнообразие, закруглить перечень, всегда остающийся открытым. Но и там, где „и т. д." появляется словно бы ни с того ни с сего, без явной подготовки содержанием фрагмента, аббревиатура, применяемая столь настойчиво, воспринимаемая в контексте всех нескончаемых, перебивающих друг друга записей, уже сама по себе вводит мотив разнообразия, становится его эмблемой. „И т. д." у Леонардо указывает, что данная конкретная мысль или наблюдение включены в какой-то несравненно более обширный контекст, подразумевают целый мир мыслей и наблюдений, вступают в связи и аналогии и поэтому неизбежно должны остаться недоговоренными.

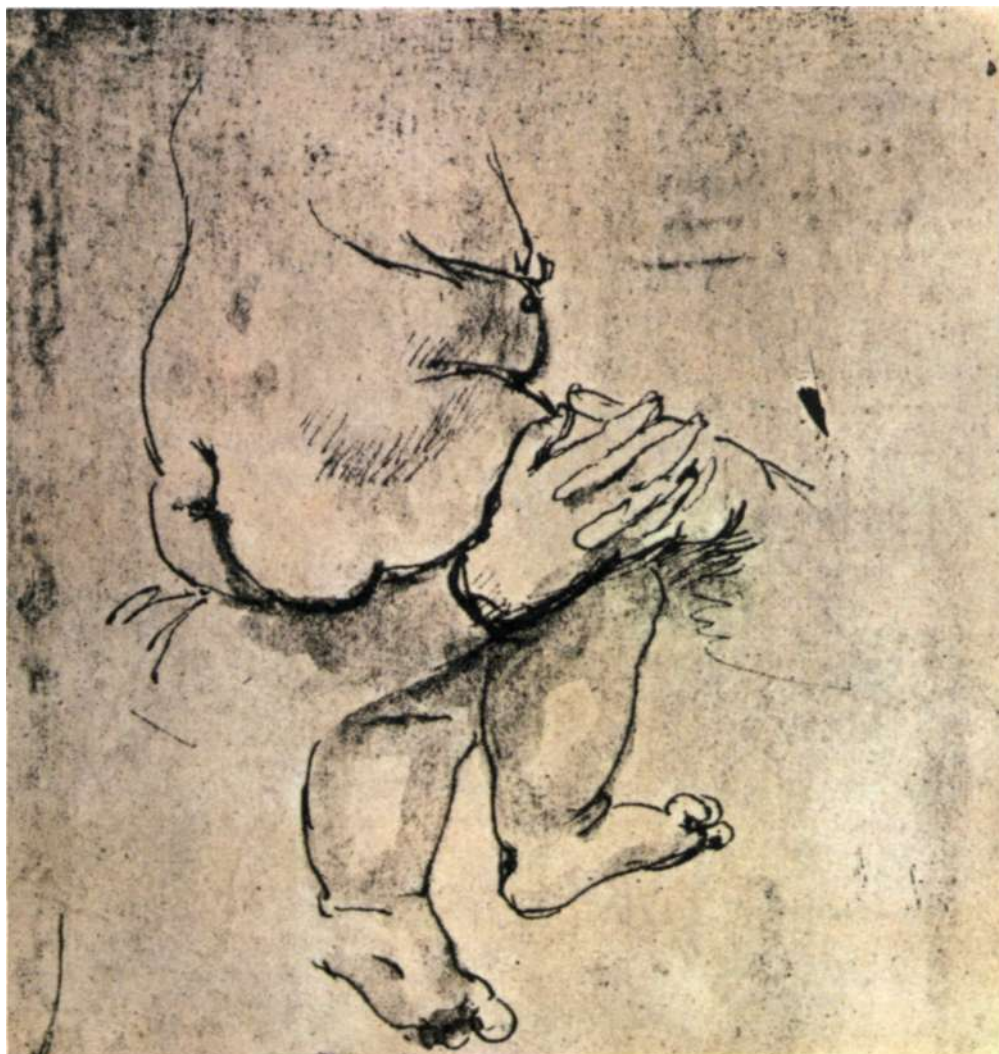
Недоговоренность фрагмента, оборванного на „и т. д.", имеет совершенно то же значение, что и поражающая в иных случаях афористическая сжатость Леонардо. Так или иначе, фрагмент Леонардо не равен самому себе. Ведь и афоризм всегда содержит в себе больше того, что в нем сказано, афористичность как раз и создается неким смысловым избытком, и „сжатость" никоим образом не равносильна тут законченности, как раз наоборот: она ведь производит впечатление неожиданной, счастливо найденной, короче, импровизационной. Как считал еще Л. Ольшки, в фрагментах Леонардо „различие между существенным и несущественным определяется не направлением исследования или научными принципами, а интересами данного момента". (То, к чему сейчас приковано внимание Леонардо – то и есть самое важное на свете.) „Поэтому фрагменты его получают свойственную афоризму форму и характер импровизации, но в отличие от того, что наблюдается у авторов афоризмов вообще, не при помощи

сознательно применяемых для этой цели средств, а лишь под давлением обстановки данного момента. Таким образом, импровизация является у Леонардо естественным процессом, внешним признаком которого является прежде всего его правописание..."³⁰. Очевидно, обрыв фразы посредством „и т.д.“ имеет в рукописях Леонардо общий с афористичностью психологической и логико-культурный источник. Каждый фрагмент в каждый момент творчества сосредоточивает в себе всю исследовательскую страсть, все сцепление мировых *ragioni*, сплавляя вдруг в одно сиюминутность, обособленность, частичность – и всеобщность. Но тем самым каждый фрагмент предполагает (и напоминает об этом афористичностью, равно как „и т.д.“) существование почти бесконечного ряда. Остановка, пауза означает возможность нового высказывания. Следовательно, К. Педретти прав, когда замечает: „Леонардо, по-видимому, сознает, что „и так далее“ в конце фразы не умаляет и не приглушает речь, сводя ее к литературному обрывку, но, как и в рисунках, придает ей силу заклинания“ (или „напоминания“, „намек“ – *forza evocativa*, с. 20). Нужно ли уточнять, что сознательность здесь не что иное, как напряженность, нацеленность внутренней установки, но, разумеется, не сознательность приема; поэтому все вышесказанное относится не к „авторам афоризмов вообще“ и не ко всяким авторам всяких записей для себя, где встречаются „и т.д.“, но именно к Леонардо.

Дело не только в том, что все эти вещи мы настаиваем в процессе их записи, как они спонтанно возникали под пером, неготовые к публикации, зашифрованные от читателя, но особенно в том, что, каковы бы ни были конечные намерения Леонардо, такая неготовность оказалась для него единственно возможной формой готовности. И поскольку мы не просто заглядываем в пресловутую „творческую лабораторию“ гения, но с изумлением и растерянностью начинаем догадываться, что в причудливой обстановке этой лаборатории, в самой хаотической и неизбывной лабораторности мысли и состоит, собственно, гениальность флорентийца, – любая мелочь начинает отсвечивать общим колоритом интеллектуальной фантазмагии.

Иногда Леонардо внезапно делает после фразы энергичный горизонтальный прочерк – и Педретти справедливо считает такие прочерки содержательными паузами, эквивалентами *essetera* (с. 31). Или: нужно внимательно изучать один из листов „Атлантического кодекса“, заполненный геометрическими фигурами, чтобы понять, что мелкая подробность внизу листа, похожая с первого взгляда на пятно, – эскиз к картине „Леда“. Но набросана лишь женская фигурка в узнаваемом повороте, а прикинувшего к ней лебедя нет, лебедь остался в том, что могло бы быть обозначено как „и т.д.“ (с. 33). Педретти указывает, что подобные, обычные для Леонардо эскизы (странно недорисованные даже для эскизов, эскизные, так сказать, в квадрате!) носят характер интроспекции. (Так во внутренней речи целые смысловые конструкции замещаются, редуцируются до какого-нибудь словечка.) Поэтому художник в состоянии, рисуя, скажем, профиль ученика Салаи и подчас сводя его к контуру, даже и этот контур обозначать неполно, проведя его от середины носа до шеи. „Все остальное в *essetera*!“ (с. 34). Или: сквозь текст проглядывает нарисованный ранее глаз, один только глаз (см. ил. 92). Или: среди заметок и чертежей – женский локон. Педретти полагает, что это, может быть, воспоминания о Джоконде, где Джоконда вся ушла в „и так далее“ (с. 33-34).

На листе „Арундельского кодекса“ с геометрическими диаграммами и рассу-



63. *Набросок младенца на руках матери*

ждениями дважды строки заканчиваются „и т. д.", а за ними – длинные про-
черки. Во втором случае над прочерком Леонардо надписал: „потому что по-
хлебка остывает". „Тут нет больше надобности в комментариях", – заканчивает
Педретти увлекательную статью.

Разве? Действительно, самоирония Леонардо очевидна. Но так как он нашел
все-таки еще несколько мгновений, чтобы подшутить над этими своими излю-
бленными „и так далее" (отчего бы лучше не закончить прерванную фразу?), и
так как вряд ли всякий раз, когда Леонардо прибегал к буквенной или графиче-
ской аббревиатуре, у него остывала похлебка, – остается предположить, что
здесь действовала не нехватка времени, не просто торопливость, а внутренняя
мыслительная склонность, которую он хорошо знал за собой.

„И так далее" у Леонардо не только отсекает, обособливает то, что высказано, но и намекает на нечто большее, усиливает смысл, укрупняет его – в принципе – до масштабов Всего, то есть вселенского перечня, в который может развернуться любое знание о мире. „И так далее" – внешне небрежная недосказанность – на деле существенно необходимый эллипсис, и даже, с известной точки зрения, то, что пропущено, важнее того, что дано. Главное – во всегдашней возможности думать, наблюдать, творить, говорить сызнова, главное – в предвещающем это прочерке. Главное – в „и так далее"!

Рассмотрим лицевую сторону 72-го листа „Атлантического кодекса" ³¹. На ней – один из многочисленных набросков вздыбленного коня, очевидно, для памятника Франческо Сфорца. Типичное Леонардово „нон финито": круп и задние ноги прорисованы тщательно, с ретушью, но передние ноги даны едва намеченным контуром, голова лишь угадывается, изгибающиеся легкие штрихи вокруг создают вихревое движение, и конь в целом ощущается тем сильнее, чем меньше он, в сущности, виден. Мощная осадка на задние ноги посылает зверя вверх и вперед, в неукротимое „и так далее". Рисунок брошен, как только художник понял, какой может быть фигура коня.

На обороте этого же листа – эскиз ног какого-то стоящего человека или, лучше сказать, гиганта, настолько подчеркнута их мускулистость, настолько устойчиво поднимаются они от ступней до словно бы геркулесовых бедер ... но так и не соединяются отсутствующим туловищем, так и не дорисованы хотя бы до таза, два бедра наливаются силой порознь, не соприкасаясь ни одним штрихом, а все-таки возникает впечатление, что Леонардо ясно видел, рисуя, торс, которому принадлежат эти ноги. Однако торс остался в „и так далее".

Примеров такой графической техники у Леонардо можно найти, разумеется, сколько угодно. Но встречаются и примеры совсем иного рода. На том же листе СА 72 – тщательный чертеж какого-то, очевидно, военно-инженерного приспособления; контур зубцов крепостной стены сделан с геометрической правильностью; по эту сторону из земли бьют фонтаны воды, взлетающие над стеной и опускающиеся уже по ту ее сторону, образуя как бы сплошную водяную завесу. Но вот что сразу удивляет: прочерчено множество водяных струй, точки, в которых они при падении соприкасаются с землей, выдавлены жирно и старательно, и рисунок в результате приобретает ненужную орнаментальную подробность.

Нельзя в связи с этим не вспомнить другой чертеж, уж совсем поразительный (и гораздо более известный). Мы обнаруживаем его дважды – и в частности на листе СА 33г. Леонардо изобразил бомбарды, стреляющие разрывными снарядами. Орудия установлены справа и окутаны обильными, живописными клубами дыма. Все выписано очень обстоятельно (см. ил. 92).

Разрывы ядер ложатся на левой стороне листа, но при этом Леонардо прибегает к своего рода искривленной перспективе, напоминая эти детские рисунки, где „вдали-вблизи" замещено на „справа-слева": ядра, вылетающие из пушечных жерл, сначала обозначены маленькими кружочками, затем постепенно увеличиваются в размерах, внутри кружков теперь заметны пупырышки, и вот уже можно разглядеть странные устройства. Ядер так много, что они заполняют плоскость изображения, но занятней всего показаны сами разрывы, в виде пучков четкой игольчатой штриховки, причудливо перекрещивающихся друг с другом, очень нарядных. Все в целом выписано так изобильно, с такой декоратив-



64. Ребус

ностью, что исходная, инженерная идея отходит на второй план, кажется несерьезной.

Что это значит? Обычно Леонардо недорисовывает, а здесь он, так сказать, перерисовывает. Вместо „non finito" – избыточность деталей, почти наивное увлечение красивой штриховкой, почти зачарованность безостановочным движением пера, будто это делал ребенок с приоткрытым от удовольствия ртом. Будто было важно изобразить (упомануть, перечислить!) все водяные струи, все

ядра, летящие роем, все центробежные траектории осколков. То есть как раз все то, что уж во всяком случае следовало бы оставить в „и т. д.". Но, как и при эскизной недовершенности, выражающей не результат, а замысел, не соразмерное совпадение усилия и цели, а лишь направление усилия, – Леонардо, продолжая рисовать, когда практическая цель рисунка достигнута, проскакивая с ходу мимо результата, подтверждает, что желанней всего для него сам *процесс* графического размышления.

На листе „Атлантического кодекса" (СА 231 r. b.) – план сада при будущей вилле Шарля д'Амбуаз, герцога Шомон. Схема водяных каскадов и рядом несколько слов: „Покрыт сетью ветвей и полон птиц". На другом листе этот сад описан довольно подробно (СА 271 v. a.). Указаны точные размеры лестниц, спускающихся двумя коленообразными изгибами. Описание начинается в настоящем времени изъявительного наклонения, словно речь идет о готовом сооружении. Затем появляется будущее время в третьем лице. Общая длина лестничного пролета составит двадцать один локоть, а ширина – десять с половиной. „И так выйдет хорошо". Казалось, было бы резонным сделать высоту равной ширине, „но мне кажется, что такие нагоняют уныние, потому что остаются при большой высоте затененными и, кроме того, лестницы были бы слишком крутыми, а значит прямыми". В оригинале инфинитивные обороты в настоящем времени то изъявительного, то сослагательного наклонения. Затем Леонардо переходит на первое лицо будущего: „Посредством мельницы я вызову прохладу в любую летнюю погоду, я заставлю подниматься свежую ключевую воду..." Далее мы находим и безличное долженствование и – снова – настоящее время, конъюнктив, будущее время... Полнейшая неустойчивость глагольной формы изложения соответствует размытости в сознании Леонардо границ между проектом и практической реализацией. Записи относятся к 1506-1507 годам, художнику 54-55 лет, он живет в это время в Милане. Нет ни малейших оснований думать, будто Леонардо получил от французского правителя деловой заказ на строительство виллы и сада. Перед нами явно эскиз, сделанный впрок; может быть, Леонардо собирается предложить его герцогу, как он предлагал своим покровителям тысячу других заманчивых идей. Так или иначе, речь идет, как всегда, о записи для себя, о прекрасном саду, высаженном в голове художника, при вилле, такой же прозрачной, как мост через Босфор, который можно бы предложить для турецкого султана. Но Леонардо уже видит окатываемых фонтанной водой „женщин или других, кто там станет прогуливаться"; слышит, как мелодичные звуки каскадов сливаются с пением птиц; различает запахи кедра и лимона. И пишет, что „в водоемах следует часто выкашивать травы, и пусть оставляют только те травы, которые пригодны для корма рыбам. Рыбы же должны быть такие, которые не загрязняли бы воду, то есть не надо запускать туда ни угрей, ни линей, и еще шук, потому что они пожирали бы других рыб"³².

Ну не поразительно ли? В воображении Леонардо не только вилла построена, но и сад уже густо разросся, и вода бежит вверх по каналу, и в ней плещутся рыбы, и вот теперь нужно следить, чтобы канавки не зарастали и не засорились!

Как тут не поверить анекдоту, рассказанному Вазари. Папа Лев X заказал Леонардо картину, и тот, согласившись, сразу принялся за дело – но не писать

картину, а перегонять масла и травы для получения лака, которым он собирался эту картину покрыть. И папа сказал: „Увы! Этот не сделает ничего, раз он начинает думать о конце прежде, чем начать работу“³³.

Умный Медичи был по-своему прав. Лак для картины, которая никогда не будет создана, подробные соображения о водорослях и рыбах, которых надо выпускать – нет, которых не надо выпускать! – в бассейн, который никогда не будет построен: все одно к одному. Подобных штрихов можно набрать сколько угодно, они подтверждаются всей творческой биографией мастера.

Примем анекдот всерьез, как он этого заслуживает. И значит, во-первых, для Леонардо состав лака и сама картина уравниены в важности, нет иерархии целей и интересов, преобладает интерес момента, то, что захватывает сейчас; и особенно захватывает то, что кажется более трудным и неизведанным. Во-вторых. Чтобы вести себя так, надо было видеть картину уже готовой, водяной каскад уже построенным. Точнее: мысленно миновать стадию реализации, как если бы она не казалась слишком существенной, переходя сразу же к новой задаче, связанной с этим же или с совсем иным замыслом. Осуществление замещается пунктиром между замыслом и замыслом, проектом и проектом. Замещается горизонтальным прочерком, уходит в „и так далее“.

ПОЛЬ ВАЛЕРИ О ЛЕОНАРДО

Джузеппина Фумагалли, маститая исследовательница Леонардо, крайне резко отзываясь о знаменитом эссе Поля Валери³⁴. Отчасти за этим стоит старинная распря между поэтической интуицией и скрупулезностью академической науки. В старинных распрях не бывает всей правоты на одной стороне, и кое в чем раздражение проф. Фумагалли не лишено оснований. По ее мнению, Валери писал не о Леонардо, а о чем-то, для чего Леонардо служит всего только символом. Действительно, поэта интересовала не эмпирическая реконструкция, а культурный образ. Он сам предупреждал, что не собирается выступать в роли специалиста, подкрепляющего каждое утверждение ученой ссылкой и доказательством, – и настолько преуспел в этом своем намерении, что обошелся без единого конкретного анализа. Речь шла, скорее, о таинственной природе человеческого творческого сознания вообще и – лишь в связи с этим – о впечатлениях от Леонардо. Но Фумагалли напрасно называет эти пронизательные впечатления „декадентскими“ и объединяет Валери при помощи готового словечка не только с Фрейдом, но и с А. Волынским. Будто бы у Валери Леонардо – это „сверхчеловек“, равнодушный к Истине, Благу и Красоте, „ибо всегда устремлен к очередной умственной аванюре“, „игрок бесконечными возможностями“.

Поль Валери, однако, вовсе не делает ницшеанских выводов и не дает для них никакого повода. Но что, конечно, верно, так это то, что все его внимание поглощено не философскими, эстетическими, научными или моральными позициями Леонардо по тем или иным вопросам (чем всегда с большим или меньшим успехом занималось и занимается подавляющее большинство исследователей, среди которых Фумагалли заслуженно занимает видное место), а только тем, как был устроен этот мозг, как работало это чудовищно разбухшее индиви-

дуальное сознание, в чем рациональная разгадка его исходного импульса, который не случайно ведь материализовался и предстал перед нами в виде итога фрагментарного, противоречивого и странного, менее всего похожего на итог. «Как ни поверхностно, – пишет Валери, – изучил я его рисунки и рукописи, они меня ослепили. Эти тысячи заметок и зарисовок отложили во мне потрясающее впечатление некоей кошмарной совокупности искр, вызванных разнообразнейшими ударами какого-то фантастического производства. Изречения, рецепты, советы самому себе, опыты размышлений, вновь возобновляющихся; иногда законченное описание, иногда разговор с самим собой, обращение к себе на „ты"...»³⁵. „Такой свободный ум доходит в своем движении до неожиданных положений и поражает нас наподобие танцовщицы, которая принимает и сохраняет некоторое время положение полной неустойчивости" (с. 84–85). Собственно, Валери во „Введении в систему Леонардо да Винчи" все время только и пытается уловить в сети блестящих сентенций ответ на то, каким же образом „полнейшая неустойчивость" может застыть в пластической позе, быть системой.

„...Мы недоумеваем в растерянности, вопрошая абстрактные божества, гений, вдохновение, тысячи других вещей, что из них породило эти внезапности. И мы снова решаем, что нечто возникло из ничего...". С точки зрения Валери, Леонардо и есть наиболее обнаженное и формальное воплощение принципиальной неясности и неоформленности субстрата творчества (правда, Валери ни единым словом не ставит вопрос исторически; а ведь то или иное всеобщее качество человеческого сознания и личности способно выступить в виде особенного, неповторимо окрашенного, сфокусированного явления лишь на почве особенного типа культуры и при известных исторических обстоятельствах). „Единство системы" у Леонардо совпадает с бесконечной игрой „исходных способностей". „То, что зафиксировано, нас обманывает, и то, что создано для взгляда, меняет свой вид, облагораживается. Лишь в состоянии подвижности, неопределенности, будучи еще зависимы от воли мгновения, смогут служить нам операции разума – до того, как их наименуют игрой или законом, теоремой или явлением искусства, до того, как отойдут они, завершившись, от своего подобия" (с. 33). И еще: „...достаточно пронаблюдать кого-либо, когда, чувствуя себя в одиночестве, он перестает себя сдерживать, когда он избегает мысли и ее схватывает, когда он с нею спорит, улыбается или хмурится, мимикой выражая странное состояние изменчивости, им владеющее" (с. 34). Эти замечания Валери могут показаться весьма отвлеченными и необязательными для его сюжета – пока их читают, не имея хотя бы самого скромного опыта „подсматривания" записей и рисунков Леонардо...

С удовольствием сделаю еще две выписки, показывающие чуткость Валери. „Его [Леонардо] склонность растрчивать себя на то, в чем есть хоть малейшая частица, хотя бы легчайший отблеск мироздания, крепит его силы и цельность его существа" (с. 50). И о Леонардовых „радостях конструирования": их не поймет „тот, кого... никогда не захватывала идея предприятия, которое он властен оставить" (с. 53). Это красиво сказано, но ведь это к тому же и сушая правда. Леонардо, похоже, только такие идеи и захватывали, и в том, чтобы оставить их, он никогда себе не отказывал.

ПИСЬМО К МОРО

Знаменитейшее письмо, в котором Леонардо предлагает свои услуги миланскому властителю Лодовико Моро, непременно цитируется в каждой общей работе и даже в каждой популярной статье о Леонардо. Надо признать, что это письмо вполне заслуживает своей славы. Но обычно на него ссылаются, как на свидетельство потрясающей универсальности знаний и дарований, а также истинно ренессансной уверенности Леонардо в своих неограниченных силах.

Мне же кажется более интересным другое.

Леонардо обещает герцогу „открыть свои секреты". Он, Леонардо, „достаточно изучил и посмотрелся на изделия всех тех, кого считают мастерами и изобретателями средств войны". Он не желает никого задевать, но ведь „изобретение и производство указанных средств ничем не отличается от того, что применяется обычно". Леонардо выражает полнейшую готовность по указанию герцога „в подходящее время успешно осуществить все то, что будет вкратце частично поименовано ниже". Затем и впрямь очень сжато в десяти пунктах перечислены военно-инженерные изобретения, а именно: наплавные мосты и другие средства осады, сокрушительные бомбарды, бомбарды, легкие для транспортировки, стреляющие разрывными ядрами, военно-морские средства защиты и нападения, способы глубоких и быстрых подкопов, ведущихся даже под речным ложем, повозки, защищенные от неприятельского огня и снабженные артиллерией, под прикрытием которых пехота может врывать в расположение противника, – „и другие средства удивительной эффективности, никогда ранее не употреблявшиеся". Затем, упомянув о своей способности в мирное время не уступить кому бы то ни было в архитектуре, в сооружении каналов, в скульптуре из мрамора, бронзы или глины и, наконец, в живописи, а также добавив напоследок, что можно будет сделать бронзовую конную статую, которая обессмертит славу семейства Сфорца, Леонардо в заключение вновь подчеркивает: „Если что-либо из вышеуказанного показалось бы кому-либо невозможным и невыполнимым, я предлагаю с полной ответственностью проделать опыт в вашем парке или в любом месте, где будет угодно Вашей светлости..."³⁶

Леонардо иногда употребляет будущее время: „я сделаю", „можно будет создать"; но гораздо чаще заявляет во времени настоящем: „я знаю способы" (или: „у меня есть способы"), „я умею...", „а еще у меня есть способы [делать] бомбарды" и т.п. Он пишет так, словно все эти бомбарды у него в руках, словно они готовы, существуют, и вот он предлагает опробовать их, когда и где угодно.

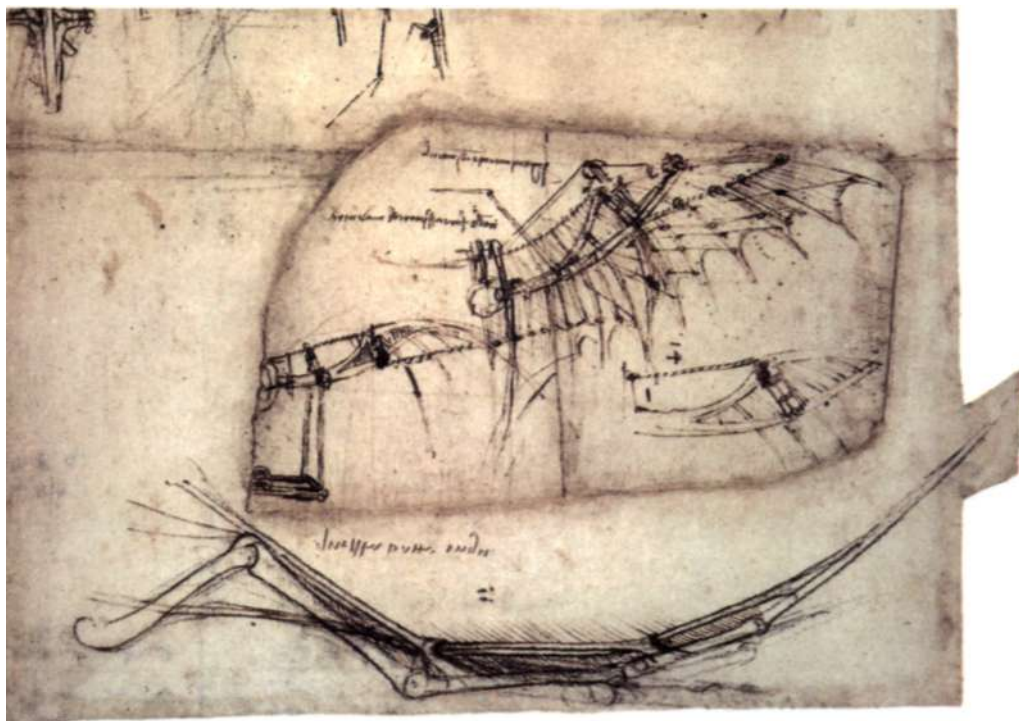
Но нам теперь отлично известно, что ни одна из перечисленных Леонардо устрашающих военных новинок не была им изготовлена, не была доведена до опытного образца или хотя бы до, так сказать, рабочих чертежей. Ни ко времени, когда он сочинял письмо к Моро, ни впредь. На деле не было ничего, кроме легких штрихов в записных книжках, чертежных наметок, чаще всего без словесных пояснений. Ничего, кроме неустанных замыслов, перечень которых обрывается в письме своего рода мощным „и так далее": „В общем, в соответствии с разнообразием поводов я сочиняю бесконечное множество разных вещей (*componerò varie et infinite cose*) для нападения и защиты". Таким образом, идеи, пока не пришедшие на ум, но всегда готовые возникнуть в случае надобности, подверстываются к конкретным замыслам, замыслы торжественно



65, 66. Крылатая фигура и механика движения крыла

перечисляются в качестве проверенных способов изготовления, способы изготовления приравниваются к готовым изделиям, и это дает право В. П. Зубову не совсем точно, но верно по духу переводить: „Есть у меня виды бомбард...” (ИЕП, с. 28).

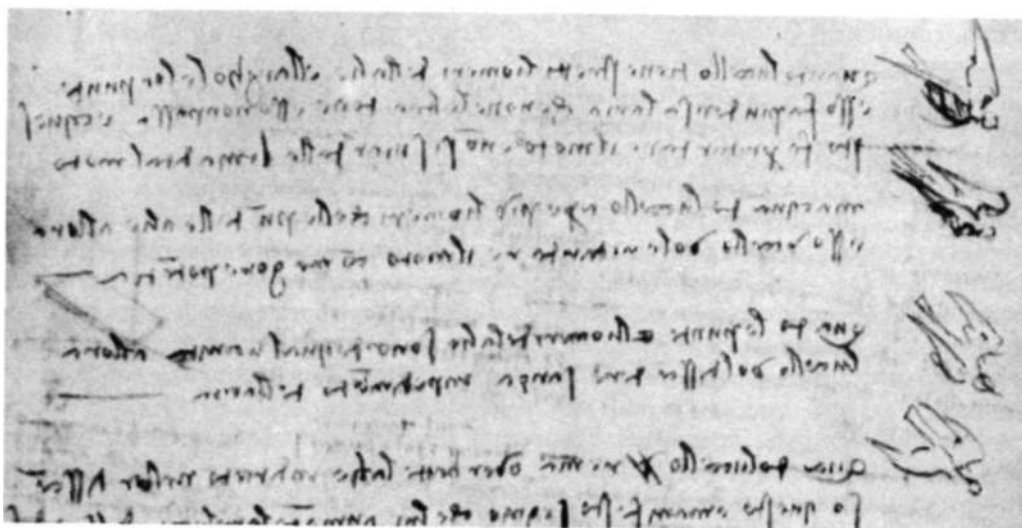
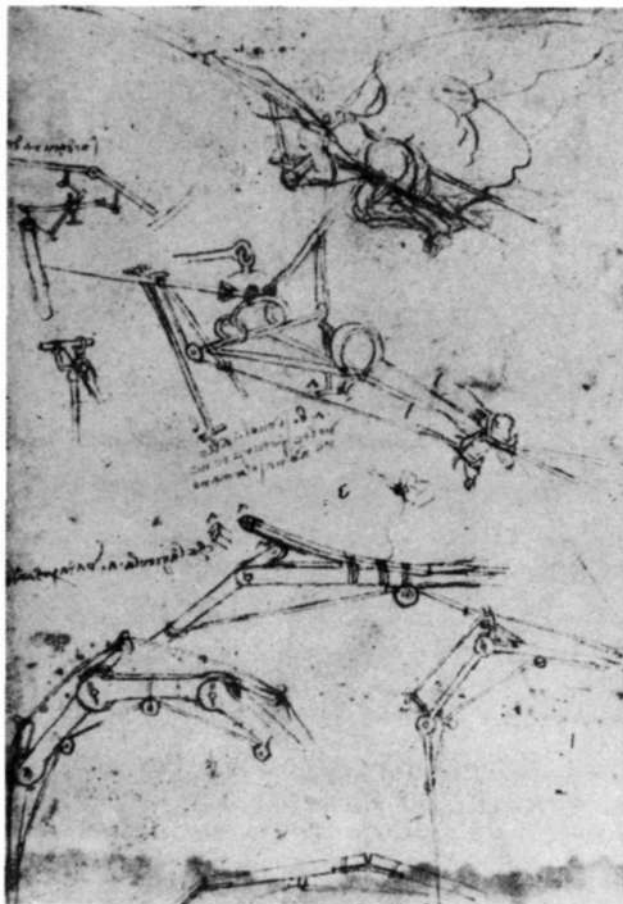
В истории человечества никто никогда не мог бы представить такой рекомендательный список. И ни у кого не было так мало в наличии, чтобы подтвердить его достоверность. Спустя год, покидая Флоренцию, Леонардо составил для себя другой список – вещей, увозимых в Милан. Новый список разительно отличается от первого. Вот он (с некоторыми сокращениями, его, впрочем, вряд ли обедняющими): „Множество цветов, нарисованных с натуры. Голова анфас с волосами. Несколько святых Иеронимов. Размеры человеческого тела. Рисунки



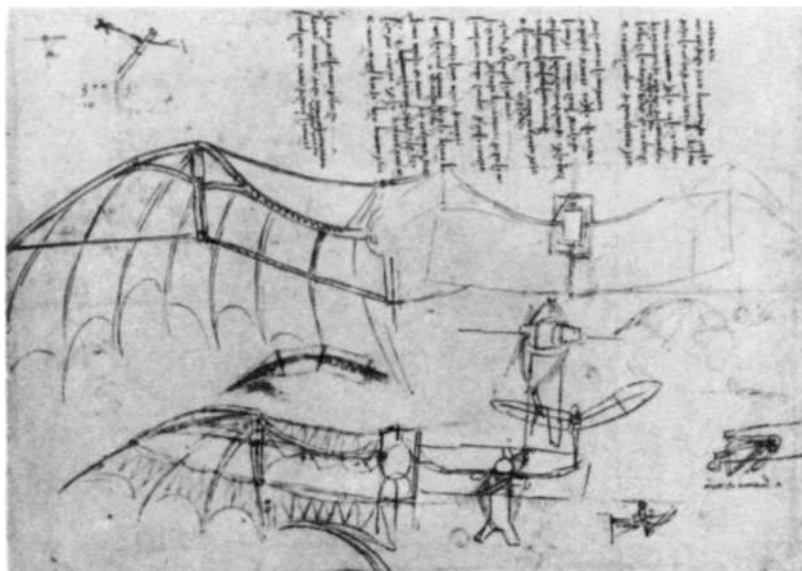
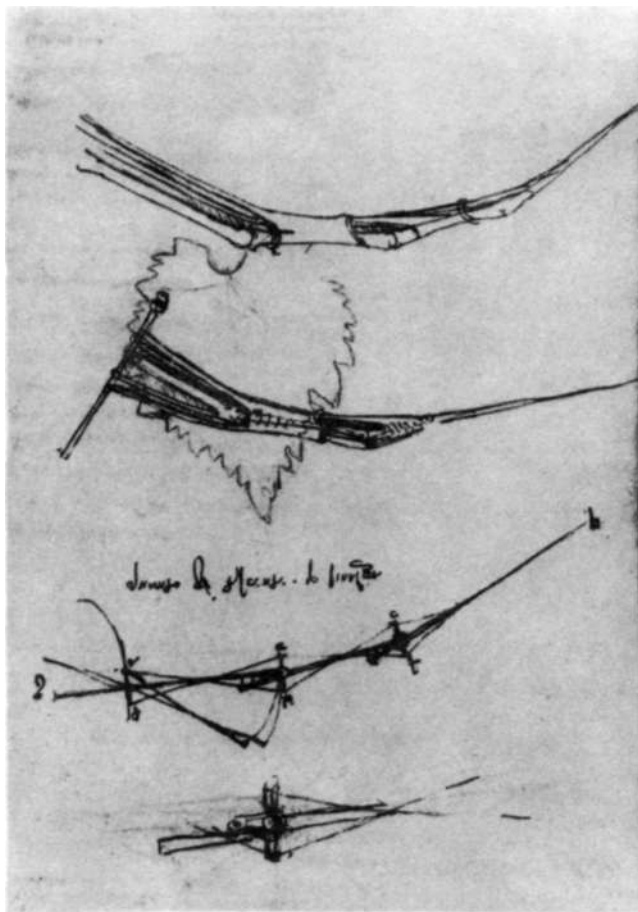
печей. Голова герцога (это уже для будущей статуи Франческо Сфорца! – Л. Б.). Много рисунков... Голова Христа, нарисованная пером ... Профиль с красивой прической. Несколько тел в перспективе. Инструменты для судов. Гидравлические инструменты (то и другое, разумеется, рисунки. – Л. Б.) ...Множество старушечьих шей. Множество стариковских голов... Множество ног и разных положений. Законченная Мадонна. Другая почти в профиль ... Голова старика с очень длинной... (недописано. – Л. Б.). Голова цыганки. Голова в шляпе. Распятие (рельеф). Голова девушки с завязанными косами. Голова с убором".

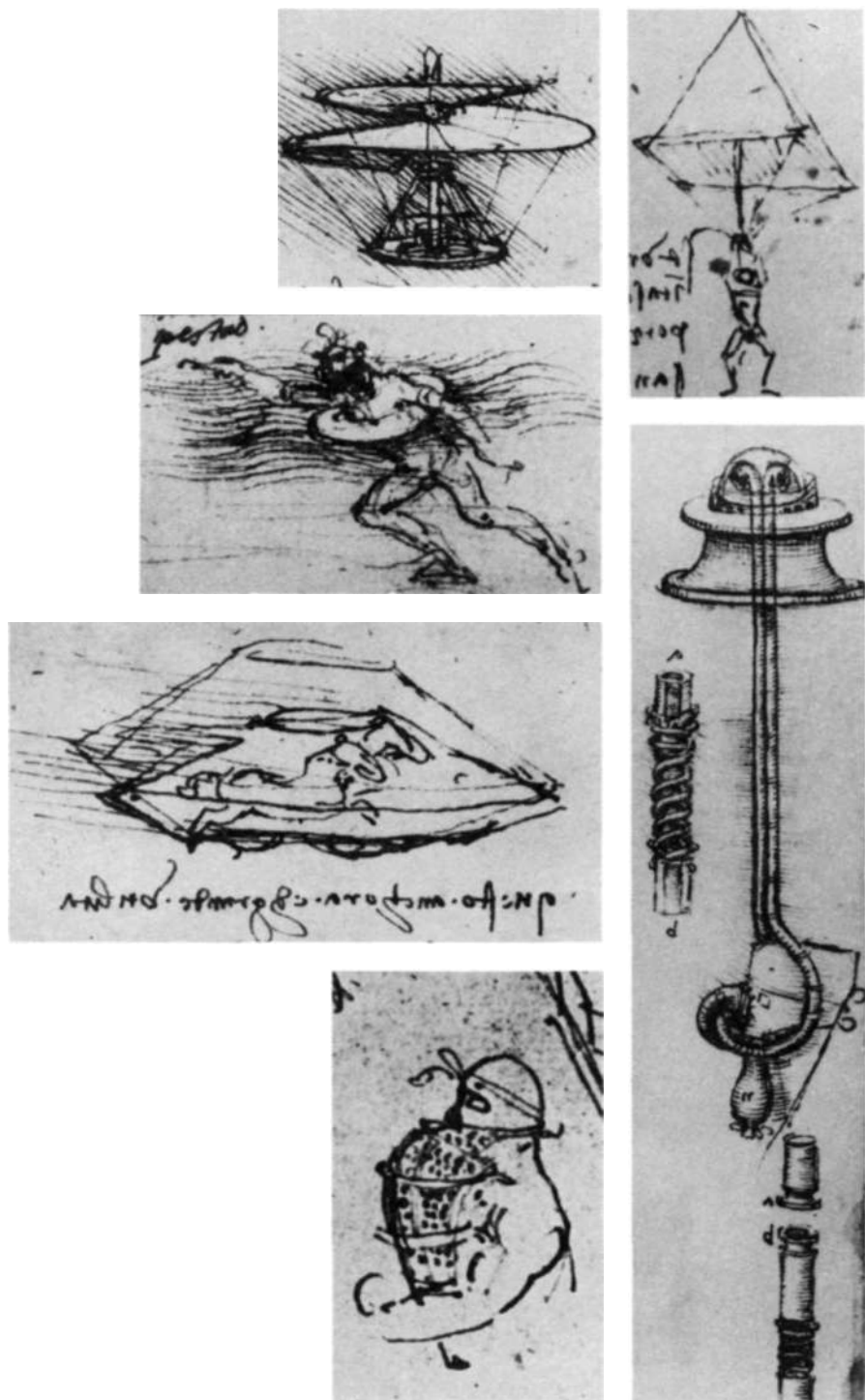
М. А. Гуковский, называя не без основания этот „запас произведений" „весьма скромным", писал, что переезжавший ко двору Лодовико Моро молодой флорентиец восполнял его „колоссальным самомнением". И комментировал письмо Леонардо к герцогу так: „Твердая, несколько высокомерная и настойчивая вера в то, что продукты его ума, эксперимента и расчета не могут оказаться несоответствующими своему назначению, что во всяком деле он может изобрести что-нибудь новое и сразу же осуществить его в большом масштабе, может быть, больше свойственная дилетанту-самоучке, чем терпеливому мастеру-профессионалу, сквозящая в каждой строчке письма, обнаруживает одну из основных, характернейших и пагубнейших для него черт Леонардо как творца и человека"³⁷.

Хорошо, конечно, что М. А. Гуковский не сглаживал углов. Но сказанное справедливо, только если расценивать интеллектуальный стиль Леонардо глубоко психологически и притом по меркам нашим, а не типа культуры, заостренного в мышлении Леонардо. „Мастера-профессионалы" делали то, что было известно, но какие же профессионалы занимались в конце XV века изобретени-

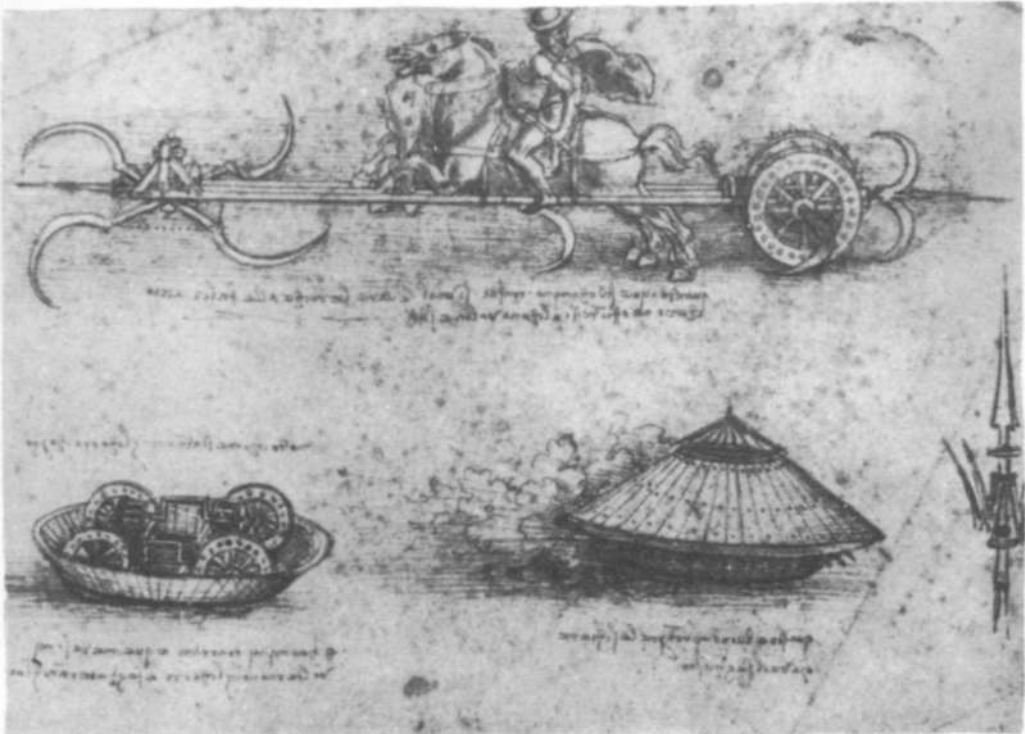
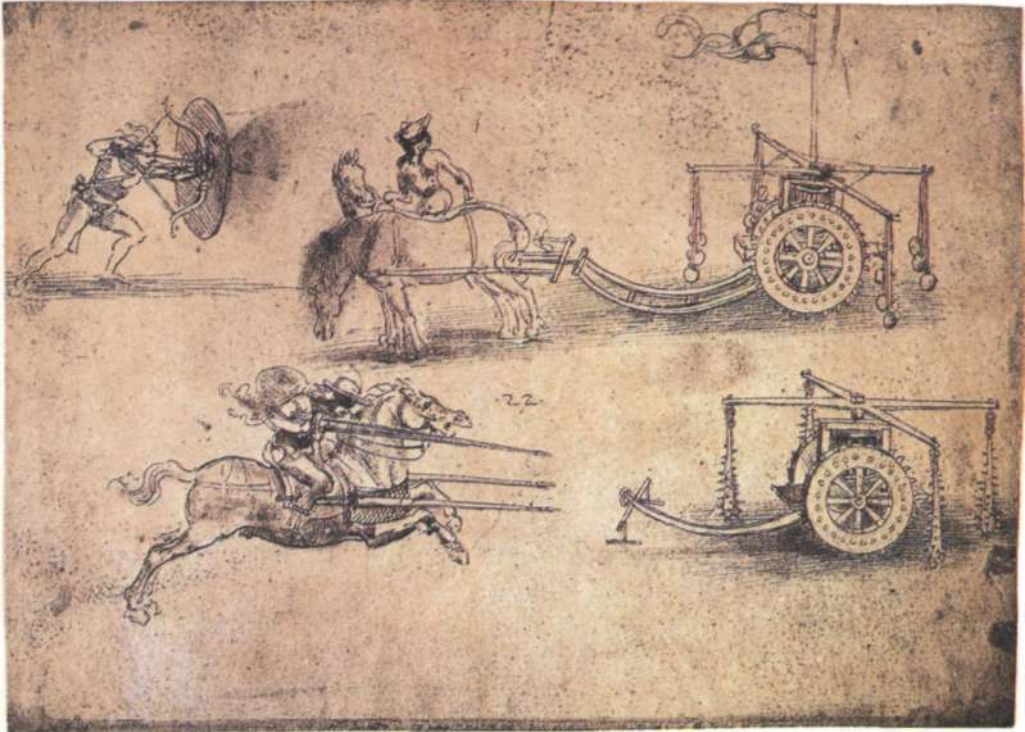


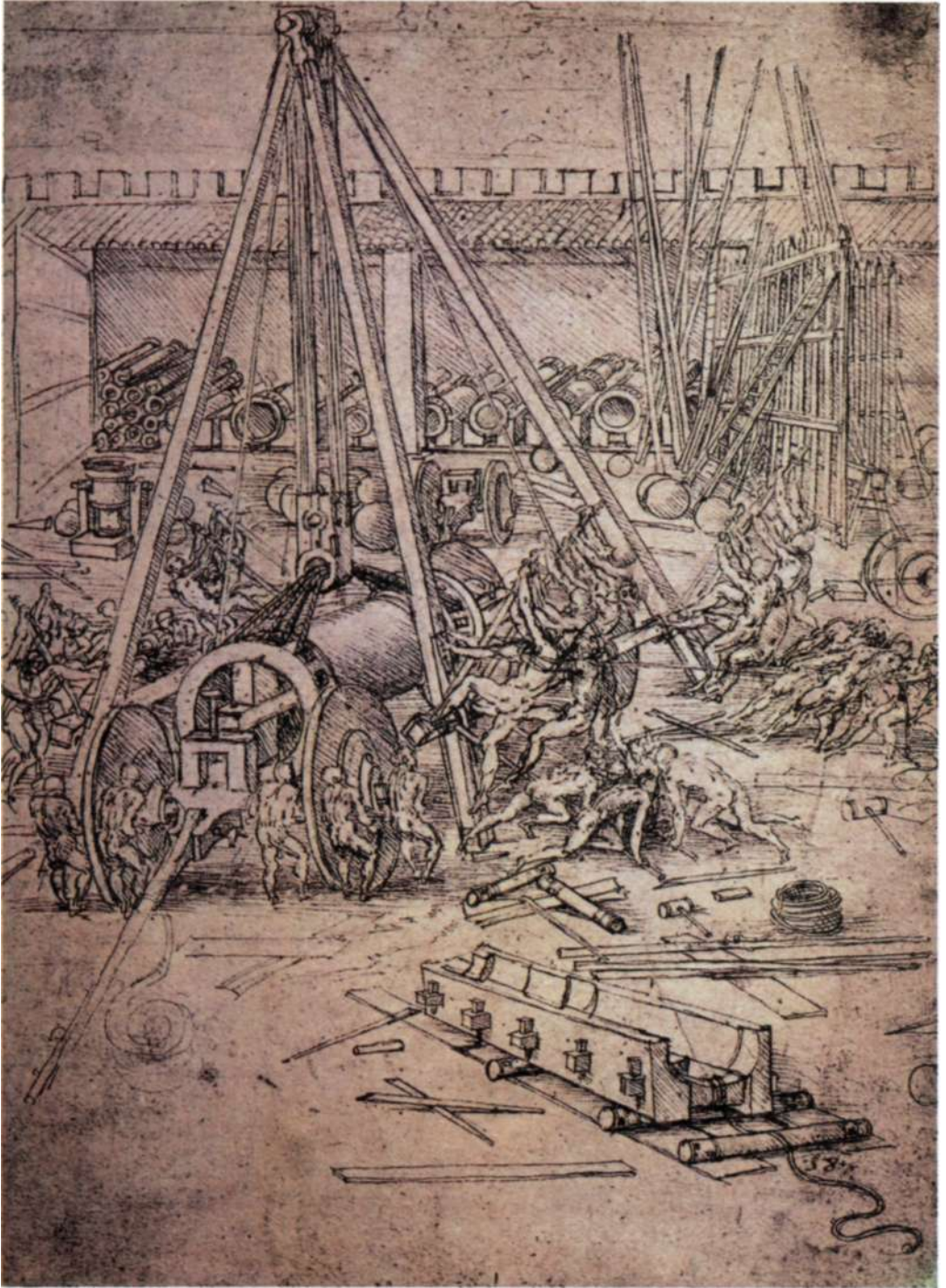
67–10. Наброски летательного аппарата и птиц в полете





71–73. Проекты технических аппаратов и боевых колесниц





14. Пушечный двор

ями вроде Леонардовых, ставших осуществимыми, по преимуществу, через четыреста лет, в индустриальную эпоху?.. Леонардо рекомендовал себя герцогу без рекламного бахвальства, без преувеличений. Он был деловит и серьезен. Его ничуть не смущало обстоятельство, особенно удивляющее нас в его письме, по той простой причине, что он был не в состоянии это обстоятельство заметить. То есть заметить, что самые обычные орудия как-никак действовали, стреляли, а его „секреты“ были воображаемыми.

Нам следует вслед за герцогом во всем ему поверить.

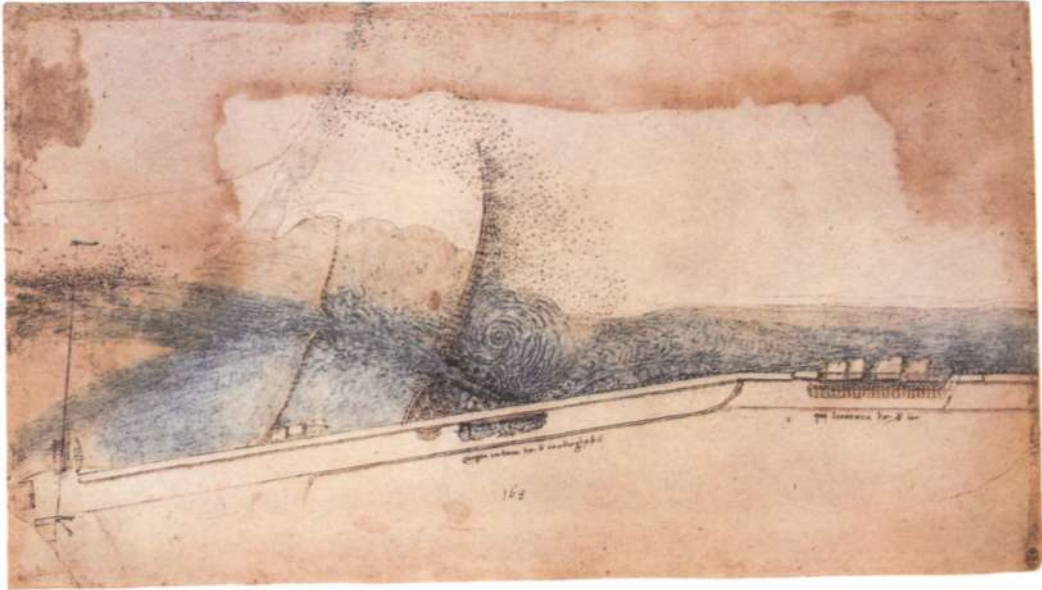
Например, кто же не слышал, что Леонардо был, среди прочего, гениальным архитектором. Об этом написаны специальные статьи и книги. Хотя Леонардо не построил ни одного здания. Кажется, только проект перестройки Миланского собора был доведен до надлежащего оформления и получил премию на конкурсе, после чего Леонардо начал этот проект переделывать... а до его использования дело, разумеется, не дошло. Он оставил только беглые рисунки каких-то удивительных храмов, предложения о городе, где все урбанистические функции распределены были бы между двумя высотными уровнями, описание виллы и сада и т.д. Но компетентные историки архитектуры не оспаривают его слов, что он „мог бы превосходно выдержать соревнование с кем угодно в качестве архитектора при компоновке зданий и общественных и частных...“. Леонардо оставил только рисунки и чертежи, только архитектурные мысли. Но зато какие мысли!

Леонардо прав, его нельзя даже сравнивать с современными ему фортификаторами, пушечных дел мастерами и т.п., и не потому, что он гениально опережал их, а потому, что он занимался совсем другим делом. Они производили военные инструменты, строили крепости, он же производил идеи, и не чистые умозрения, а порождения сращенных мозга, глаз и рук, то есть вырабатывал себя. Его самоуверенность слишком грандиозна, чтобы мы могли считать ее самоуверенностью. Во многом как раз благодаря разбросанности и недовершенности замыслов творчество Леонардо с замечательной законченностью достигло особого, не совсем запланированного результата. В противоречивой, необозримой, не сводимой ни к какому знаменателю череде Леонардовых изобретений и начинаний, в их варьета, был изобретен Изобретатель, спроектирован Проектировщик, создана уникальная модель культурного творчества как такового. Это делает личность Леонардо необычайно актуальной в XX веке, когда впервые культура стала в такой мере проблематичной в отношении к самой себе.

64 ТЕРМИНА ИЗ ГИДРОДИНАМИКИ

Среди записей по гидродинамике, где Леонардо без конца перечисляет воображаемые „книги“ о воде, уточняет их порядок и содержание, советует себе: „Напиши сначала о воде в целом и о каждом ее движении... Опиши все фигуры, образуемые водой, от самой большой до самой малой волны, и укажи их причины“, – так вот, среди этих записей встречается фрагмент, совершенно поразивший В. П. Зубова. „Леонардо переходит к простому перечислению, – казалось бы, врывается мощный поток, готовый смести все“³⁸.



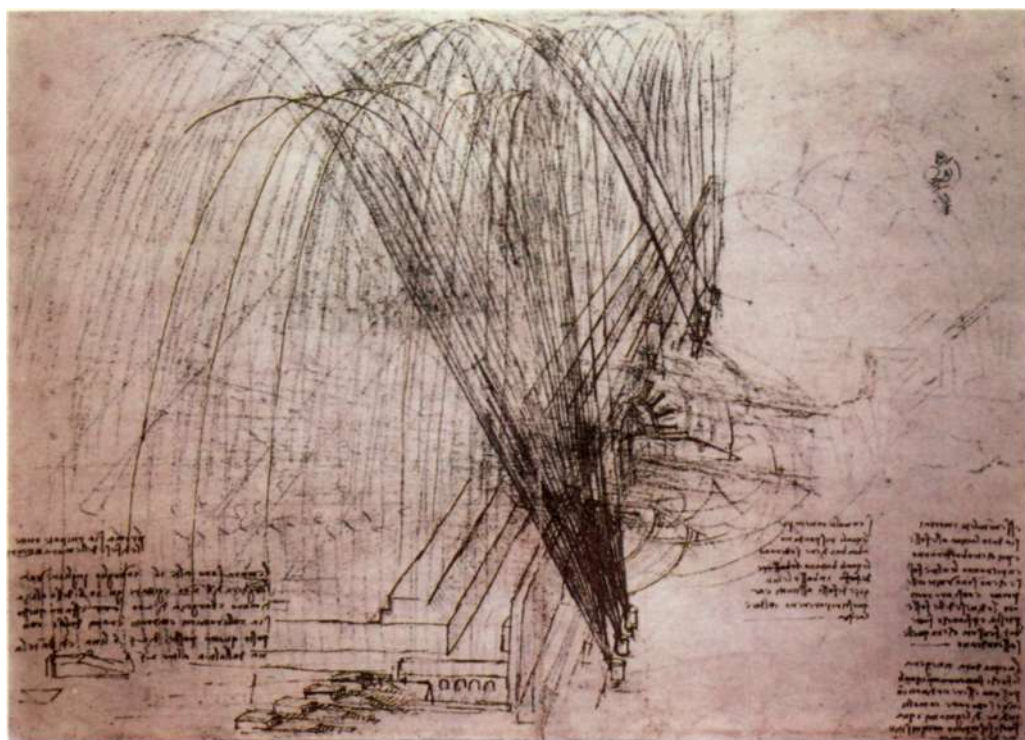
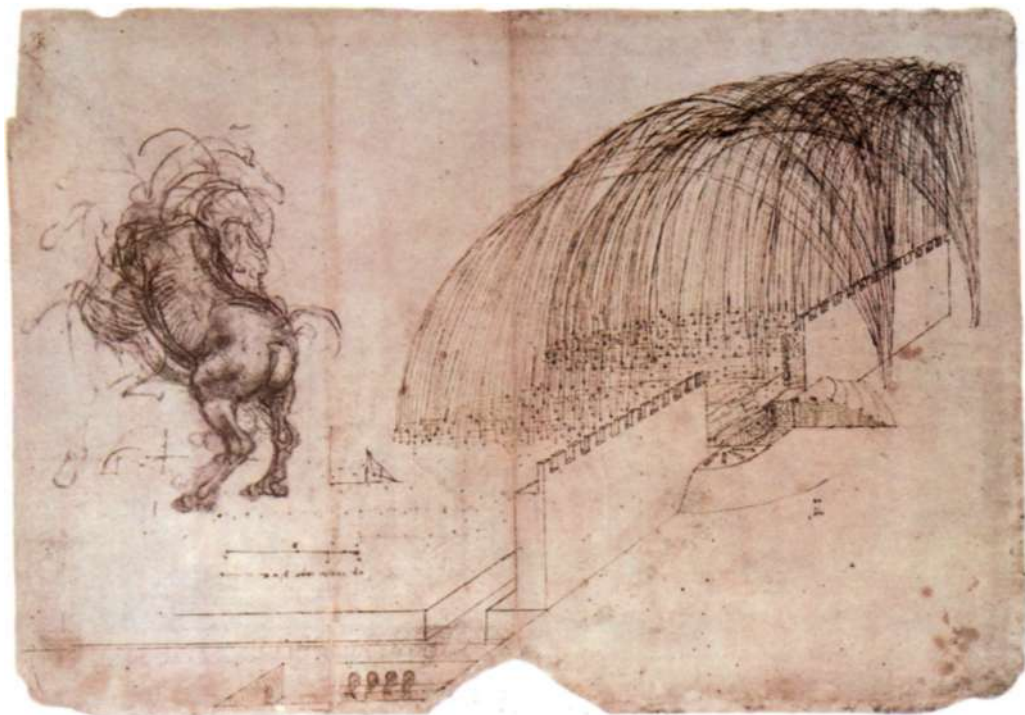


15, 16. Разные виды течения струй и проект запруды на реке Арно

Перед нами, действительно, нечто совсем уже невообразимое. Леонардо захотелось назвать разные „движения" и „фигуры" воды. И он вдруг набрасывает – подряд – шестьдесят четыре обозначения!

Вот как это звучит: „Risaltazione, circulatione, revolutione, revoltamento, ragiramento, risaltamento, sommergimento, surgimento, declinatione, elevatione, cavamento, consumamento, percussione, ruinamento, disciense, impetuosità, retrosi, urationi, confregationi, ondationi, rigamenti, bollimenti, ricascamenti, ritardamenti, serpeggianti, rigore, mormori, strepiti, ringorgare, ricalcitrazioni, flusso e riflusso, ruine, conquassamenti, baratri, spelonche delle ripe, revertigini, precipizi, riversciami, tumulti, confusioni, ruine tempestose, equazione, equalità, arazione di pietre, urtamenti, bollori, sommergimenti dell' onde superficiale, ritardamenti, rompimenti, divisamenti, aprimenti, celerità, vehementia, furiosità, impetuosità, concorso, declinatione, commistamento, revolutione, cascamento, cbalzamento, corruzione d'argini, confusazioni" (ИЕП, с. 341–342). Я предложил бы примерно такой перевод: „Бурление, круговращение, переворот, поворот, круговорот, пережат, погружение, всплывание, падение, вздымание, истечение, иссякание, ударение, разрушение, спад, стремительность, откаты, столкновения, разбивания, волнения, струи, вскипания, ниспадания, замедления, извивания, неуклонность, рокоты, гулы, переполнять, нахлесты, прилив и отлив, обвалы, сотрясения, омуты, вымоины берегов, смерчи, пучины, наводнения, штормы, смешения, бурные обвалы, выравнивание, равновесие, волочение камней, толчки, вспенивания, погружения поверхностных волн, замедления, прорывы, разделения, бреши, скорость, порывистость, яростность, стремительность, слияние, понижение, перемешивание, переворот, водопад, низвержение, повреждение плотин, взбаламучивание".

Сразу же бросается в глаза, что одни слова – revolutione, ritardamenti, impetuosità – повторяются дважды; другие едва ли различимы по смыслу; и многие

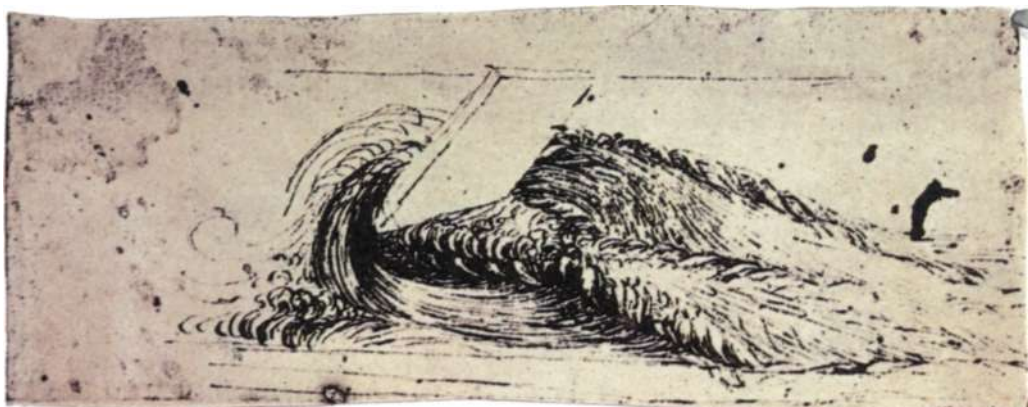




77–79. Траектория навесного огня и течение струй

лишены какого-либо специфического, „гидродинамического“ содержания. Иначе говоря, терминологических различий тут, конечно, гораздо меньше, чем слов. Но, благодаря неослабевающей энергии перечисления, каждое слово выговаривается так, что оно впервые и со всей предметной определенностью указывает на еще одно особенное действие воды. Этот неупорядоченный и довольно загадочный словесный ряд дает волю описанию настолько безмерному, безоглядному, что означает собою уже не одно лишь описание, но и, так сказать, формальную идею описания. Предметность доводится до беспредметной степени.

Именно потому, что неистовая жизнь воды перехлестывает поверх любых барьеров классифицирующего осмысления – семантика размыта, конкретная связь с физической реальностью ослаблена. На первый план такого, казалось бы, всецело объективного наблюдения выступает наблюдатель. Описанием движе-

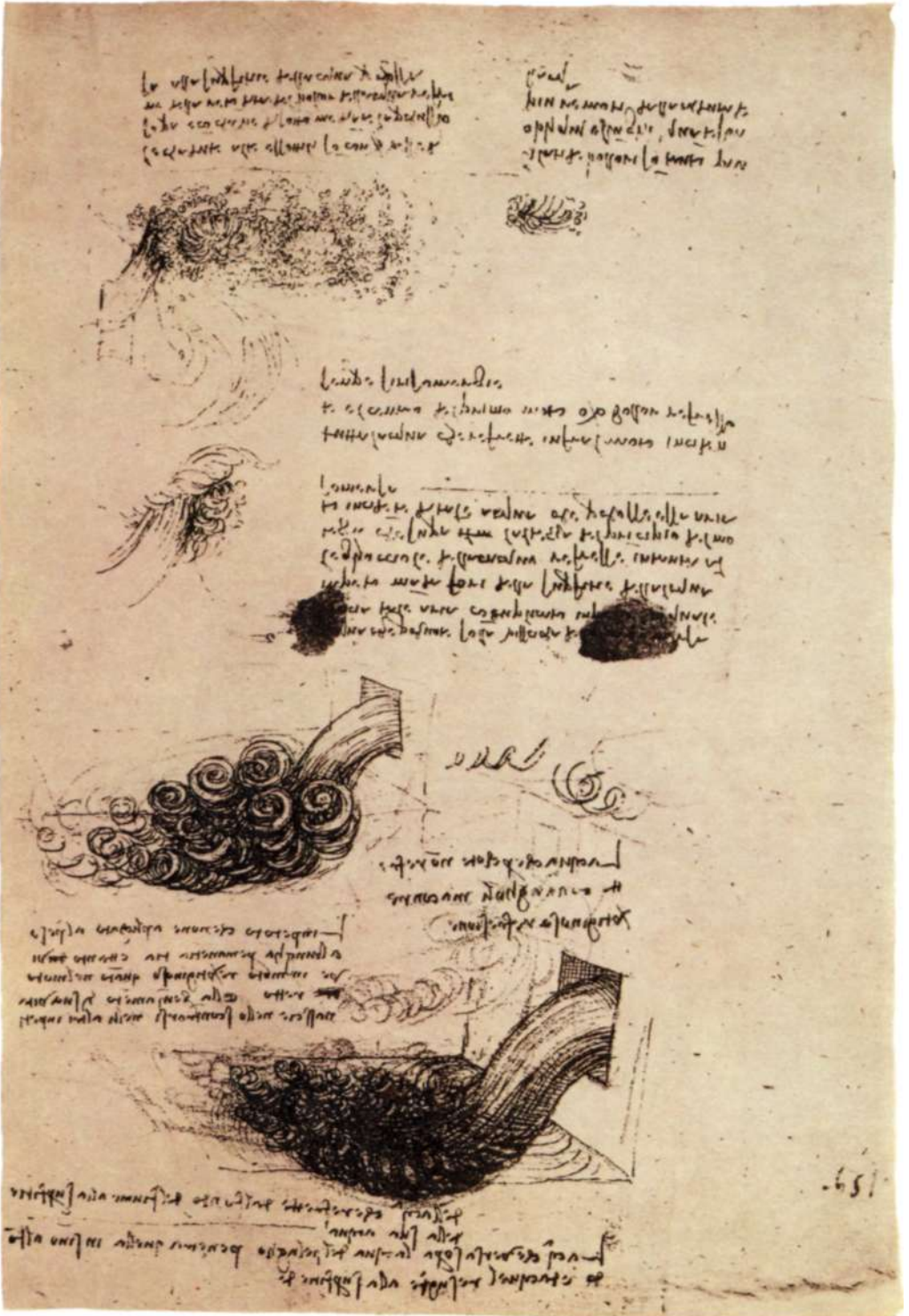


80–82. Разные виды течения струй

ний воды описывается мышление Леонардо. Но описывается так, что перестает выглядеть индивидуально-четким, суверенным, перестает быть мышлением, ограниченным от бытия. Так могла бы мыслить сама вода. Личность Леонардо, выходя из потребных для личности берегов, начинает походить на то, о чем он думает и пишет. Самоговорящая вода и бурлящая речь, предмет и мышление, природная содержательность и форма перечня оспаривают друг друга во взаимном переходе.

Дело в том – и это не укрылось от В. П. Зубова, – что перечень фигур, движений и действий воды представляет собой „ритмическую ткань“, слова в нем притягиваются, правда, также и по содержательной близости или контрасту, но более всего – по созвучию и ритму, впрочем, то и дело внезапно и непредсказуемо меняющимся. Сохранить это адекватно в переводе едва ли не так же трудно, как фонетическую выразительность поэтической речи³⁹. В. П. Зубов за-





151



83–86. Разные виды течения струй

мечает: „Это была своеобразная звуковая картина вечно мняущейся водной стихии – параллель к его же указаниям, как изображать потоп в живописи“.

Однако я не могу – в контексте обдумываемой здесь концепции ренессансного мировосприятия и ренессансной личности – ограничиться вслед за В. П. Зубовым соображениями о любви Леонардо к безудержной эмпирической детализации и о художественной картинности разбираемого фрагмента.

В общем плане леонардовский перечень аналогичен перечням, например, у Манетти. Но есть и поражающее отличие. Все-таки у Манетти пафос перечисления введен в какие-то пределы целесообразности и риторической меры, его длинные списки животных, растений и пр. гораздо упорядоченней и обозримей, по сравнению с тем, что диктуют Леонардо его наблюдательность ... и его вкус к игре со словом. Некоторое смешение предметного разнообразия с разнообразием словесным можно обнаружить и в гуманистическом трактате Ма-



нетти, но там филологическая подкладка мышления кажется менее удивительной, чем у Леонардо, которому, как обычно считают, такая подкладка чужда. Между тем натуралист Леонардо придает тому, что должно по его собственному замыслу быть программой изучения, терминологическим словником, характер сугубо языковой экспрессии, заставляющей неожиданно вспомнить о народно-площадных номинациях и особенно о медицинских, ихтиологических, архитектурных и прочих номенклатурах у Рабле⁴⁰. Слова, если и не изобретаются Леонардо, то впервые вводятся в „научную“ речь из устной, народной, рождаются заново, выговариваются с неслыханной свежестью и раскованностью. В их избыточности, в их безостановочном напоре слышится нечто почти дадаист-



ское – мировоззренческая напряженность, мировоззренческая странность, которую нельзя объяснить всего лишь ориентацией Леонардо на конкретно-эмпирическое исследование.

Что же это за потоп 64-х названий? Это потоп варьета.

Предметность бесконечно-разнообразных движений воды широко изливается в гортань Леонардо и превращается в речевые рокоты и гулы (или в „абстракционистские“ рисунки серии „Потоп“, хранящейся в Виндзоре, с их свободным геометрическим ритмом). Предметность природы жадно впитывается глазом и ухом, всей личностью – и становится внутренним определением мышления. Личность, стремящаяся к „универсальности“, не в силах как-то ограничить предметную варьета. Она с нею не справляется, индивида несет водоворот различений. Но, следовательно, индивид не справляется с собой. Чем больше мир наполняет индивида, чем шире, универсальней творческая личность Возрождения, тем больше целиком устремленная к внешнему личность, этот Глаз в центре мира, кажется каким-то новым грандиозным явлением природы. Тем больше это, возможно, сверхличность – но не личность в конкретно-отграниченном, законченном (и поэтому частном) смысле.

Не только Леонардо описывает воду, и вода описывает Леонардо. Однако тем самым это уже не совсем вода и не вполне Леонардо. Что и говорить, для ренессансного универсализма и особенно для такого крайнего его воплощения, как Леонардо, требуется максимум индивидуально-личностного; ведь зрение, способности, активность индивида тут отвечают усилиям, не признающим ничего недоступного, готовым все запомнить, понять, свершить. Все! Вот почему индивидуальная личность вместе с тем отрицает себя и делает неопределенной, исторически лежащей где-то далеко впереди себя. Неготовость – ее самая принципиальная, структурная черта. Новоевропейская личность у своих ренессансных истоков появляется впервые в виде чего-то большего (или меньшего), чем вполне обособившаяся, сформировавшаяся и более близкая нам личность XIX или хотя бы XVII века: появляется в виде бесконечной заявки на личность. Мы наблюдаем, как природная варьета, вроде бы просто улавливаемая, засасываемая в воронку личности, перерастает в сверхприродно-природную варьета индивида, творящего разнообразие заново и творящего себя в качестве варьета. Предельная, „титаническая“ личность мало еще похожа на „нормаль-

ную" личность, скажем, XIX века, но и предельная предметность, переходя в рисунок и речь, мало еще похожа на скромно-дисциплинированную предметность науки. Можно, конечно, сказать, что культура Возрождения переживает канун возникновения субъектно-объектных отношений; важно, однако, увидеть в этом переходном часе перед рождением барочной субъективности и математико-экспериментальной объективности неповторимость и, если угодно, положительную максимальную завершенность этого и только этого типа культуры, в которой личность и действительность природы были нераздельно-проблематичны.

Идея перечисления, идея разнообразия чудовищно раздувается, затопляет берега. Тут уж могут зазвучать слова синонимические или даже те же самые слова, существенно, что они все равно звучат как разные, ибо это перечень разного. Варьета формализуется, потому что обнажается до дна ее природная предметность, видна граница „разнообразия". И это последняя логико-культурная граница итальянского Возрождения. Гениальный, но все-таки ведь человечески-конкретный ренессансный индивид претендует стать Всем, соперничая с „божественным умом", всякая ноша для него все еще недостаточно тяжела. Но ведь Бог, бесконечный абсолют, способен совпасть со всем лишь потому, что он – Ничто. Значит?..

В Леонардовых записях по гидродинамике больше трагизма, чем в „Тайной вечере".

„РАЗНООБРАЗЬ КАК ТОЛЬКО МОЖЕШЬ"

У Леонардо есть фрагмент „Как изображать осень". Приведу его целиком. „Осенью ты будешь изображать вещи в соответствии с возрастом этого времени года, то есть сперва у деревьев листья начинают бледнеть на самых старых ветвях, больше или меньше в соответствии с тем, изображено ли растение в месте бесплодном или плодородном, и раньше бледнеют или краснеют те виды деревьев, которые первыми плодоносят, и не делай, как это делают многие, у всех видов деревьев, даже если они были бы на одинаковом расстоянии от тебя, зелень одного и того же качества. Точно так же и если речь идет о лугах, как и о прочих растениях и других качествах земных поверхностей, о камнях и подножиях упомянутых деревьев, – разнообразь всегда, потому что природа разнообразна до бесконечности, и не только у различных видов, но у одних и тех же растений ты найдешь разные цвета, причем на молодых побегах листья красивее и крупнее, чем на других ветвях. И настолько природа усладительна и обильна в разнообразии, что среди деревьев одного вида не нашлось бы растения, которое вблизи походило бы на другое, и не только что среди растений, но даже среди веток, или листьев, или плодов их ты не найдешь ни одного, который в точности был бы подобен другому. Поэтому имей это в виду и разнообразь как только можешь"⁴¹.

Мало кто формулировал этот ренессансный девиз с такой степенью определенности и обдуманности, и никто не следовал ему с такой безудержностью, как Леонардо. Собственно, все его творчество есть устремление к максималь-

ному разнообразию. Множество записей хотя бы в том же „Трактате о живописи” сводится к словесной фиксации новых и новых зримых особенностей бытия, и не только сам Леонардо, „нетерпеливый к кисти”, но и все живописцы итальянского Возрождения вместе взятые не осуществили на холстах, досках, стенах, надо думать, и десятой доли этих бесчисленных Леонардовых наблюдений и рекомендаций.

Леонардо знал, что нет зеленого цвета древесной листвы вообще, оттенков зеленого столько же, сколько разных видов деревьев, и своя собственная зелень отличает ель, сосну, кипарис, лавр, самшит, ореховое и грушевое деревья, каштан, дуб и т.д. – перечислено 16 видов⁴². Но зелень деревьев следует изображать более темной, чем зелень луговых трав. Далее следует принять во внимание разницу почв, времени года, погоды и освещения, учесть расстояние и цветовые рефлексы. Например, в тени к зеленому примешивается голубоватый оттенок. Или: „Много более светлыми кажутся деревья и луга, если смотреть на них по ветру, чем навстречу ему. Это происходит потому, что каждый лист бледнее с обратной стороны, а кто смотрит на них по ветру, тот видит их с обратной стороны...” (ТР, 919; И. Пр., № 775). На сухих и скудных почвах горных вершин деревья низкорослы и бледны. „И чем гуще в ветвях и листве, а их зелень столь же разнообразна, сколько существует видов растений, из которых состоят эти леса, и кроны их устроены по-разному, с различной густотой ветвей и листвы, с различными формами и высотой. И некоторые из них разветвляются часто, как кипарис и подобные ему; другие же – мало, но ветви расходятся широко, как у дуба, каштана и прочих; у некоторых листья очень мелкие, у иных же – редкие, как у можжевельника, платана и подобных...” (ТР, 806; И. Пр., № 774). Это описание слегка напоминает рошу, с которой начинается „Аркадия” Саннадзаро, но упорядоченное и обозримое „разнообразие” пасторальной роши, конечно, не выдерживает никакого сравнения с лихорадочными перечнями Леонардо. Одним только деревьям посвящены десятки фрагментов. Жадное схватывание различий взглядом, то скользящим по горному склону, то перебирающим одну за другой краски осени, сочетается с остановками, с внимательнейшим рассматриванием какого-нибудь листа в упор, крупным планом: „Никогда не следует изображать листья прозрачными от солнца, так как они смутны. И это происходит потому, что на прозрачности одного листа запечатлется тень другого листа, находящегося сверху. У этой тени отчетливые границы и ограниченная темнота, и иногда половина или третья часть этого листа занята тенью; и, таким образом, такие ветви оказываются смутными, и следует избегать подражать им.

Верхние веточки боковых ветвей растений больше приближаются к своей главной ветви, чем нижние.

Тот лист менее прозрачен, который воспринимает свет между углами наиболее неравными” (И. Пр., № 753).

И так – без конца. Заходит ли речь о дымах, тут же выясняется, что „дымы бывают стольких разных цветов, сколько есть разнообразия вещей, которые дым порождает”, – много наставлений о том, как изображать дым, пыль, туман. (ТР, 470; И. Пр., № 731). Заговаривает ли Леонардо о носах, тут же он называет десять видов носов в профиль: „прямые, горбатые, продавленные, с выпуклостью выше или ниже середины, орлиные, ровные, курносые, закругленные, острые”, а сверх того „спереди носы бывают одиннадцати видов”, которые

тоже немедленно указываются (И. Пр., № 636). Важно ничего не упустить из подробностей бытия, включая, скажем, и то, что „мокрые улицы желтеют больше, чем сухие, и что части лица, обращенные в сторону такой улицы, окрашиваются желтизной и темнотой улицы, им противолежащей" (И. Пр., № 613; TP, 710). А. Эфрос, восхищаясь натуралистической точностью в басне („...тогда сорока... подняв хвост и опустив голову и бросившись с ветки, отдалась тяжести своих крыльев и, ударяя ими по подвижному воздуху то туда, то сюда, забавно направляя руль хвоста, долетела она до одной тыквы..."), писал: „Этого мы не найдем нигде, ни у одного басенника. Это – Леонардо, как он есть" (И. Пр., с. 357; ср. там же, № 828). Действительно, басни Леонардо ни на что не похожи, потому что они знать не знают об общих местах жанра, об его традиционных персонажах и ситуациях, они рассказывают не о волке, лисе и т. п., а о бумаге и чернилах, об испарении морской воды и ее возвращении на землю, о пламени в печи у стекольщика, о камне, упавшем на мостовую, о заржавевшей бритве, об орешнике, иве или груше, о кизиловом дереве и дрозде, даже о вине, которое мстит проглотившему его пропойце. Древний назидательный жанр попадает в поток ренессансной варьета и увлекается его движением.

Пресловутый эмпиризм Леонардо слишком напряженно вглядывается в отдельную вещь, слишком загадочной, „чудесной" эта вещь представляется, чтобы дело могло быть впрямь разъяснено „эмпиризмом". Отношение к вещи еще не стало субъектно-объектным, она – не только единичный, но всегда и особый предмет, с ним не порвалась живая связь и не исчезло ощущение мирового божественного целого; но вещь уже отодвинута на некоторое расстояние от (тоже обособившегося) Глаза, она пристально созерцается из живописного далека. Оттого она и оказывается странной, страшно значительной сама по себе. Такая ренессансная вещь не сводится к себе, но и не нуждается для своей значительности и поучительности в том, чтобы служить символом чего-то ей внеположного. Без всяких символов вещь неисчерпаема благодаря подробности и энергии всматривания. Единственный всеобщий контекст, в который вставляется отдельная вещь, это контекст прочих столь же суверенных и удивительных вещей, контекст вселенского „разнообразия". „Сделай прежде всего дым артиллерийских орудий, смешанный в воздухе с пылью, поднятой движением лошадей сражающихся. Эту смесь ты должен сделать так: пыль, будучи вещью землистой и тяжелой, хоть и поднимается легко вследствие своей тонкости и мешается с воздухом, тем не менее охотно возвращается вниз; особенно высоко поднимается более легкая часть, так что она будет менее видна и будет казаться почти того же цвета, что и воздух. Дым, смешивающийся с пыльным воздухом, поднимаясь на определенную высоту, будет казаться темным облаком, и наверху дым будет виден более отчетливо, чем пыль... И если ты делаешь лошадей, скачущих вне толпы, то сделай облачка пыли настолько отстоящими одно от другого, какими могут быть промежутки между скачками лошадей. И то облачко, которое дальше от этой лошади, должно быть менее видимым, но более высоким, рассеянным и редким... И если ты делаешь кого-нибудь упавшим, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью; и вокруг, на сравнительно сырой земле, покажи следы ног людей и лошадей, здесь проходивших... Делай победителей и побежденных бледными, с бровями, поднятыми в местах их схождения, и кожу над ними – испещренной горестными складками; на носу должно быть несколько морщин, которые дугою идут от ноздрей и конча-



87. Рисунок драпировок

ются в начале глаза, ноздри приподняты – причина этих складок; искривленные дугообразно губы открывают верхние зубы; зубы раскрыты, как при крике со стенаниями; одна из рук пусть защищает преисполненные страхом глаза, поворачивая ладонь к врагу, другая опирается в землю, чтобы поддержать приподнятое туловище", и т.д. (И. Пр., № 785).

Каждый, кто читал Леонардо, помнит это пространное описание битвы, или описание бури, или особенно три знаменитых „изображения потопа". Эти „изображения" хотелось бы привести здесь целиком, но они слишком уж велики. Чего в них только нет! – „Мрак, ветер, буря на море, наводнения, горящие леса, дождь, небесные молнии, землетрясения и горные обвалы, сравнение (с лицом земли) городов.

Вихревые ветры, несущие воду, ветви деревьев и людей по воздуху.

Ветви, разодранные ветрами, смешанные с бегом ветров, и с людьми на них.

Рухнувшие деревья, отягощенные людьми.

Разбитые на куски корабли, бьющиеся о скалы.

О стадах, граде, молниях, вихревых ветрах.

Люди, которые находились бы на стволах и не могли удержаться, деревья и скалы, башни, холмы, наполненные людьми, лодки, столы, квашни и другие орудия, могущие плавать, холмы, покрытые мужчинами, женщинами и животными, и молнии из облаков, которые освещали бы предметы" (И. Пр., № 787). И еще, и еще, перечни, у которых нет ни начала, ни конца, необозримая панорама с непостижимо высокой точки и с потрясающими, очень конкретными деталями, словно на миг приближаемыми, когда молния выхватывает их из мрака: . . . И пусть развалины высоких зданий названных городов поднимают великую пыль, пусть вода поднимается вверх в форме дыма и затуманенных облаков и движется навстречу нисходящему дождю. Вздвигая же вода пусть движется, кружась, по озеру, которое запирает ее в себя, и в обратных круговоротах ударяется о различные предметы и отскакивает на воздух грязной пеной, а потом снова падая и отбрасывая на воздух ударенную воду..." (И. Пр., № 788). Или: „И поверх этих бедствий виден был воздух, покрытый темными облаками, разделенными змеевидными движениями разъяренных небесных молний, освещающих то здесь, то там посреди темноты мрака. Движение воздуха видно вследствие движения пыли, поднятой конским бегом; движение пыли настолько быстро заполняет пустоту, оставшуюся в воздухе позади лошади, одетой этой пылью, насколько велика скорость этой лошади, убегающей от названного воздуха" (И. Пр., № 787). Апокалиптический трагизм „потопа" как сюжета, предлагаемого Леонардо живописцу, не следует преувеличивать. Экспрессивность описания хорошо, как мы видим, сочетается со взвешенной точностью и рассудительностью натуралистических „примеров" и „правил". Это, правда, сорванный с места, но тем более интересный и завораживающий мир природных вещей. Потоп для Леонардо не конец света, а, главным образом, возможность с новой остротой и с максимальной загадочностью увидеть разные облики и движения вод, ветров, облаков, людей и всего, что ни есть на земле. Величественная варьета потопа!

Вернее, потоп варьета.

Мы уже знаем, что этот потоп захлестывал творчество Леонардо, как никакого другого человека Возрождения.

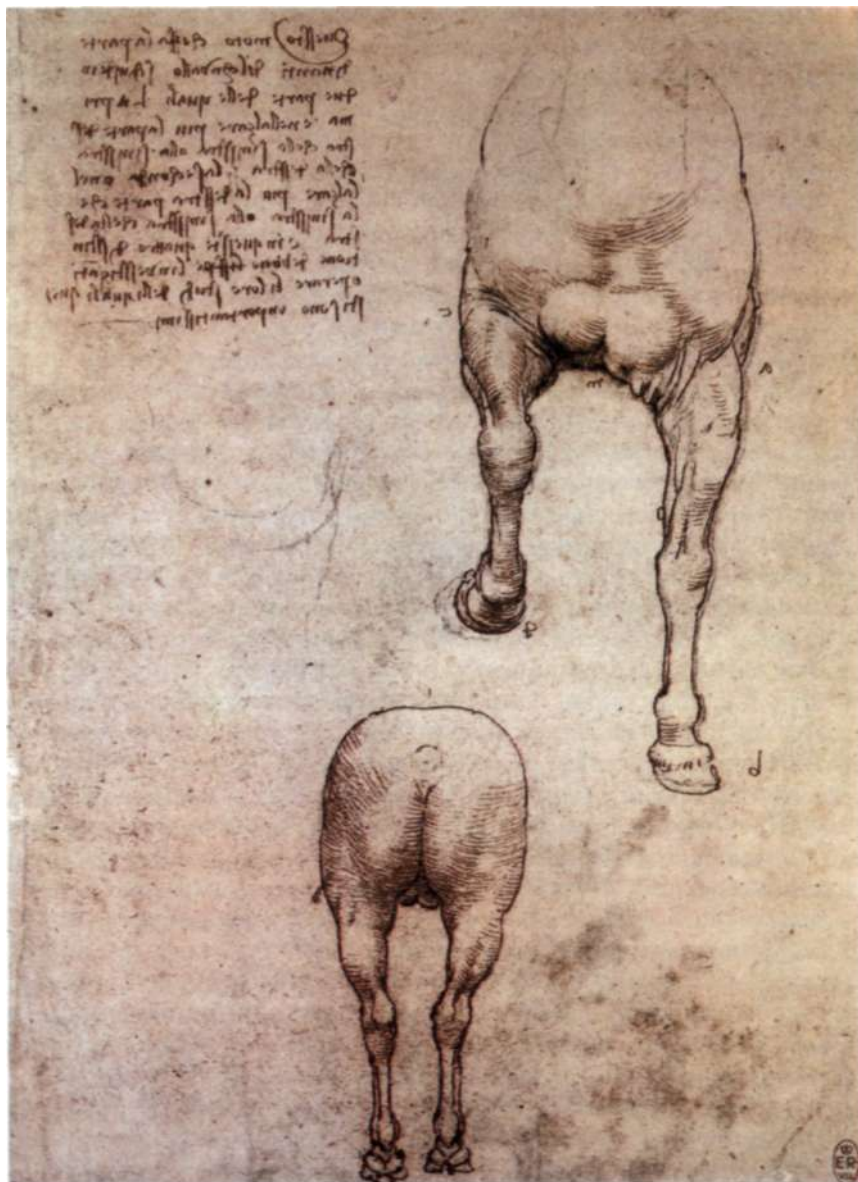
Но в научной литературе о Леонардо эту его коренную особенность не называют ее настоящим именем. В характерном пафосе перечисления, примечания подробностей, оттенков и пр. обычно (о чем я уже говорил) видят эмпиризм, сенсуализм, натурализм, словом, прилагают к Леонардову мышлению современные научно-гносеологические понятия, для Возрождения чужие; но никогда, как это ни странно, не пользуются ренессансным понятием „разнообразия".

Леонардо да Винчи – личность самая что ни на есть типологически показательная в историко-культурном отношении и вместе с тем личность для Возрождения маргинальная; причем как показательность, так и маргинальность состоят в доведении ренессансного „разнообразия” и универсализма до крайности, поистине катастрофической.

Констатируя сближение в творчестве Леонардо „гениальности” и „катастрофичности”, я никоим образом не считаю „катастрофичность” культурно состоятельной, личностно законченной, чем более нормальное творчество. Но интересней всего то, что „ненормальность”, необычность Леонардо для Высокого Возрождения – своего рода порождающая модель. Это как раз и есть норма, нормативная варьета, но в наиболее чистом виде, безумно последовательная или последовательная до абсурда; это то самое вещество, из которого так или иначе скроены духовные феномены Возрождения, но доведенное до критической температуры и давления, до фантастической возгонки.

Неверно думать, будто Леонардова варьета – следствие того, что он отдавал предпочтение индивидуальному случаю, частности, опыту перед общими связями и основаниями. Неверно даже и то, что он осознавал общее непременно в облике конкретного и т. п. Леонардо интересовался почти исключительно конкретными казусами, но столь же справедливо то, что он интересовался исключительно общими разумными основаниями, ragioni. В самом деле, подобно тому как Макъявелли доискивался в истории, в политике только общих правил, восходящих к человеческой природе и фортуне, Леонардо был всецело проникнут поисками всяких механических, гидродинамических, анатомических, живописных „правил”, восходящих к целому. Ибо природа, в принципе, устроена правильно, изучать же следует непременно природу в целом, универсум, а не отдельные его стороны и части. Парадокс ренессансного мышления заключался, однако, в том, что чем интенсивней были этот пафос „разумных оснований” и установка на „универсальность”, на всеобщность – тем более приходилось вдаваться в нескончаемые подробности, в казусы, в их перечни. Всеобщее не только не мыслилось вне них, но не мыслилось и в них (как его конкретных воплощениях), нет, оно, всеобщее, представляло лишь как сами эти индивидуальные случаи, как новое и новое продолжение перечня. Такое всеобщее всегда впереди. Природа есть способность к неистощимому и разнообразному творению, в чем с ней соперничает и в состоянии ее превзойти „наука живописи”, добавляя к наблюдаемым вещам еще и воображаемые.

Леонардо изобразил себя задумчиво сидящим опершись на палку у воды. Хорошо известная любовь Леонардо к воде определялась прежде всего тем, что водная стихия была наиочевидным торжеством варьета. Сентенцию „Всякая вещь со временем меняется” Леонардо не случайно начертал в заключение большого фрагмента о воде⁴³, который начинается утверждением, что вода „принимает особый характер столько раз, сколько существует разных мест, где она течет. И как зеркало преобразуется, принимает цвет отраженного в нем предмета, так вода преобразуется в соответствии с природой места, где она течет: целительная, вредная, насыщенная растворами, очищенная (?), серная, соленая, сангвиническая, меланхолическая, флегматическая, холерическая, красная, желтая, зеленая, черная, синяя, жирная, мягкая, жесткая” и т. д. и т. п. По сходному поводу Л. Ольшки указывал, что Леонардо совершенно нелогично и ненаучно смешивает определения предмета, взятые в совершенно разных и никак не



88. *Наброски лошадей*

связанных отношениях; например, описывает растения как „высокие, низкие, богатые и бедные листьями, темные, светлые, красные, направленные вверх и вниз“⁴⁴. Это, действительно, отнюдь не логика научной систематики. Но это логика „разнообразия“! Со знакомой нам захлебывающейся перечислительностью Леонардо в этом же фрагменте о воде называет ее также кислотной, сильной, резкой, горькой, кроткой, обильной или едва струящейся (*sottile*), а также (еще раз!) вредной, целительной, ядовитой, очищенной, холодной. Он упоминает о

воде, „когда она взносит или опускает, когда она роет или наносит, когда она наполняет или опустошает, когда она воздвигает или углубляет, когда она устремляется или успокаивается, когда она причина жизни или смерти, когда (причина) рождения или исчезновения, когда она питает и когда наоборот, когда засаливает или вымывает, когда при больших наводнениях затопляет обширные долины". Это напоминает мощную риторику Экклесиаста. Как и в перечне 64-х „гидродинамических" терминов, слова часто синонимичны или даже повторяются, поэтому реальных природных различий несколько меньше, чем различий словесных, но тем энергичней дает о себе знать неистовая *воля к различиям*.

Итак, разнообразие как единственная реальность всеобщего для ренессансного Глаза. Леонардо истолковал эту посылку типа культуры, к которому он принадлежал, с гениальной буквальностью. Тут нет и тени самоограничения (столь, между прочим, необходимого для эмпирического натурализма). Перечни становятся чудовищными. Мировая гармония остается лишь в смутном ощущении, распавшаяся на особые и характерные фрагменты, она разбухает подробностями, с гармонией несовместимыми, скрывается во мраке Леонардовой „пещеры" (см. ниже). Историологическая рискованность Возрождения приближается у Леонардо вплотную к катастрофе и трагедии. Эти слова употребляются мною преимущественно в эвристических целях. „Катастрофы" в буквальном смысле, конечно, не было. Но то, что было, то, что свершил Леонардо в истории культуры, логически и психологически замешано на способности творить у самого края возможного, на грани катастрофы. Ренессансное всеобщее совпадает с инвентарем вселенной. Однако по мере разрастания перечня его универсальный смысл не приближается, а ускользает! Единственный путь – нагромождать все новые заметки, эскизы, детали... Варьета устремляется к бесконечности.

Соответственно неопределенно и безмерно расширяется смотрящая, примечательная личность... Универсальное ренессансное „Я" Леонардо – *corula mundi*, „скрепа мира". „Мы знаем, что точка зрения помещается в глазу зрителя сюжета... ты должен совместить первый план с точкой зрения на высоте глаза зрителя сюжета..." (И. Пр., № 486). Глаз зрителя распирается „разнообразием". „Каждый человек всегда находится в центре мира, под серединой своего полушария и над центром мира". Такой индивид (будь то мона Лиза, Христос в „Вечере", Иоанн Креститель) должен вместить все определения бытия как свои возможные определения.

Таким образом, значение каждого отдельного „божественного" индивида крайне перегружается. Безмерно разросшийся, героический антропоцентризм итальянского Возрождения означает, что индивид не умещается в себе, не совпадает с собой. Оттого он обычно двусмыслен или, лучше, многосмыслен. Это-то общее свойство ренессансной культуры лучше всего проясняется творчеством Леонардо: подводится словно бы вплотную к обрыву и в социально-биографическом, и в историологическом плане. Варьета выглядит бездонной.

Для вселенной Леонардо варьета, доведенная до великолепной катастрофы, – это, повторяю, самое что ни есть нормальное состояние. Поэтому Леонардо не испытывает ни малейшего ощущения катастрофы. Ведь он, собственно, не обрывал того, что делал, не бросал на середине, а лишь брал всякую вещь в точке, где она зачинается и исчерпывается своим особым замыслом, замыкается

на себя, где она не нуждается в продолжении, в развитии. И переходил к другой вещи, тоже взятой как проект. Следовательно, только незаконченные вещи обретали специфическую, потребную Леонардо законченность. И наоборот, на законченные вещи ему было интересно смотреть как на незаконченные. Не потому ли он четыре года возился с „Джокондой"? Неустанное движение от одного замысла к другому, по пунктиру, образованному критическими точками, – такова гениальная („катастрофическая", то есть „переворачивающая" мир) варьета творчества Леонардо.

Современники понимали Леонардо очень тонко, когда, отдавая должное его великим достижениям, полагали – со смесью укоризны и восторга, – что Леонардо, сколько бы он ни сделал, больше сделанного им, что это нераскрытая до конца творческая личность. Причем именно потенциальность индивидуально окрашивала Леонардо в глазах современников, придавая свойственные только ему значительность и загадочность.

Но все же можно ли говорить о катастрофичности, о трагизме Леонардо, не только имея в виду доведение ренессансной духовной структуры до последней черты, но и в более прямом и простом смысле?

Трагедия, как и все на свете, нуждается в определенности, чтобы стать трагедией. Но трагедия, как и прочее, остается у Леонардо в „и так далее", в „нон фи- нито". Это трагедия варьета, то есть трагедия бесконечной возможности, и потому она не актуализована в пределах самого ренессансного мировосприятия, это, скорее, бесконечная возможность трагедии.

Леонардо не сознает себя трагически, ибо трагедией тут могла бы быть только недоступность универсума, то, что им нельзя овладеть, нельзя охватить, удержать бытие в целом, осуществить героические, максималистские притязания ренессансного индивида. Но это случилось бы лишь в случае, если бы вдруг оказалось, что больше нельзя продолжать перечисление... нельзя творить... что варьета исчерпана. К счастью для Возрождения, для Леонардо варьета, однако, все разрасталась. Каждый новый фрагмент, рисунок, начинание отодвигали трагедию на еще один шаг. Отсрочивали до послеренессансного будущего.

ФРАГМЕНТ ПРОТИВ НАЧЕТЧИКОВ. ПОНЯТИЕ „АКЦИДЕНТАЛЬНОГО"

„О людях, которые являются изобретателями и толмачами (посредниками) между природой и людьми – в сравнении с декламаторами и трубачами чужих произведений, – должно судить и почитать их не иначе, чем мы соотносим предмет вне зеркала с его подобием, отражающимся в зеркале: один есть сам по себе нечто, а другое – ничто. Человеку свойственно мало зависеть от природы, потому что он одет только в акцидентальное, тех же, кто этого лишен, я числил бы среди скота" (Scr. lett., p. 147).

Составитель и комментатор А. Маринони разъясняет это место так: «Леонардо противопоставляет „акцидентальное" и „природное". Первое определение относится ко всему тому, что сотворено человеком, в противоположность дарам природы. В этом случае „трубачи" наделены только „акцидентальными"

качествами (плодами их усилий, их усердных занятий), но не качествами природными (умом и т. д.)»⁴⁵.

Я же думаю, что все обстоит иначе.

Разве отражение в зеркале неестественно? Но, конечно, оно естественно по-другому, чем то, что отражено.

Терминологическая оппозиция „природного“ и „акцидентального“ у Леонардо, действительно, встречается (см., например, Cod. Madrid. I, f. 147 r), но ее нельзя понимать буквально, будто „акцидентальное“ вне природы. Достаточно напомнить, что к области акцидентального Леонардо относил важнейшие физические понятия! – „приобретенная тяжесть, сила и материальное движение вместе с ударом являются четырьмя акцидентальными потенциями, от которых все видимые дела смертных имеют свое бытие и свою смерть“ (ИЕП, с. 91–92). Хотя вопрос о происхождении физических акциденций у Леонардо часто не вполне ясен (мы не будем здесь входить в подробности его кинетики), для нас важно констатировать, что под „природным“ Леонардо понимает, во-первых, необходимые и постоянные характеристики вещей. Это то, что в природных вещах изначально и без чего они немислимы. Таковы четыре элемента. Таковы, несомненно, и все находимые в природе „простые“ вещества, все виды растений и животных и т.п. Но, во-вторых, в природе существуют также случайные, производные и необязательные для вещи характеристики⁴⁶. Причем живое разнообразие природы в огромнейшей степени основано именно на этих вторичных признаках.

Вещь лишена тяжести, когда она покоится в родной стихии, абсолютно тождественная себе, не воспринимающая никаких воздействий и сама ни на что не воздействующая. Сила и тяжесть возникают при отклонении вещи от ее естественного, то есть в данном случае первичного, субстанционального, состояния (ИЕП, с. 96–98). „Тяжесть и легкость суть акциденции, создаваемые в одной стихии, когда она извлечена в другую“ и жаждет вернуться (ИЕП, с. 87).

Полемически утверждая, что всякое движение и, конечно, также движение под действием тяжести акцидентно (Scr. lett., p. 18), Леонардо в другом месте, однако, отличает акцидентальное движение камня, брошенного вверх, от его же натурального свободного падения. По-видимому, свободное падение, будучи акцидентальным по отношению к недвижному пребыванию, в свою очередь, натурально (необходимо) по отношению к произвольному движению от „центра мира“. Несходные черты человеческих лиц и фигур акцидентальны по отношению к нормативным антропометрическим пропорциям, и вообще единичное акцидентально по отношению к видовому. Но эти же индивидуальные черты внешности оказываются уже натуральными по отношению к ее изменениям, зависящим от возраста, душевного состояния и т.п. Леонардо пишет „о разнообразии лиц, согласно акциденциям человека, в труде, в отдыхе, в гневе, в плаче, в смехе, в крике, в страхе и т.д. А еще члены тела индивида в целом должны по своим позам во всем соответствовать меняющимся выражениям лица“ (Cod. Madrid. II, f. 72 v). Относятся ли эти „акциденции“ к природе человека? Несомненно, но они не сопровождают его жизнь от начала до конца, в каждый ее момент. Где недостает природной живости, она может быть восполнена акцидентальной (И. Пр., № 790). „Кто глуп от природы и мудр по акциденции, тот всегда кажется глупым, когда говорит и действует природно, и кажется мудрым в акцидентальном“ (Scr. lett., p. 73).

Итак, граница между „природным" в природе и „акцидентальным" в ней же – более или менее относительна. Но мы решимся все же усмотреть эту границу повсюду там, где к необходимому добавляется случайное и где исходная, наличная варьета бесконечно возрастает за счет внутривидовых, единичных изменений.

Бесконечное дробление физических движений, оттенки основного цветового тона (скажем, зеленого при разном освещении), всякие вариации телесных поз, мышечных напряжений, складывающиеся в слова комбинации речевых звуков (вокабул), короче, все событийное, разовое, *казусное* – и, стало быть, составляющее реальное бытие природного вот здесь и сейчас, так и этак, вся полнота единичного и особенного разнообразия – относится в мировосприятии Леонардо к области „акцидентального", слова настолько емкого, что лучше оставить его без перевода.

Толкование „акцидентального" у Леонардо как сферы, в которой исходная природность разворачивается в конкретное богатство вариаций, отклонений, вообще всего производного, и в частности человеческих „изобретений", – подтверждается рассуждениями во фрагменте о „вокабулах" и о том, почему алхимики не смогли создать золото (см. об этом фрагменте подробнее ниже, в специальном разделе). „Простые" вещества вроде металлов способна создавать только природа, но не люди. Зато „природа не меняет обычных видов созданных ею вещей, как меняются со временем вещи, создаваемые человеком". В природе может быть лишь то, что в ней уже есть. Человек же „из таких простых [вещей] производит бесконечные сочетания"⁴⁷. Хотя Леонардо здесь не употребляет термина „акцидентальное", совершенно ясно, что изобретения людей акцидентальны по отношению к данному природой. Все искусное (или искусственное, эти смысловые оттенки не различались!) – конечно, акцидентально. Но отсюда нельзя заключить, что определение обратимо, то есть что акцидентальное непременно сотворено человеком. Впрочем, только в Новое время „искусность" стала исключительно человеческой. Для Возрождения же и для Леонардо есть искусность людей и есть „искусность природы", причем ни выражение *artifizioisa natura*, ни обозначение человеческих творений как „второй природы" (*una seconda natura*) не должны быть ни в коем случае понимаемы метафорически, как это привычно для нашего слуха.

Хотя Леонардо заимствовал понятие „акциденции" из перипатетической философской традиции, оно приобрело у него весьма оригинальный и уж никак не схоластический вид. Прежде всего, покрывая всякое физическое движение, все меняющееся и случайное, все единичные особенности, характерность человеческих лиц, поз и жестов, цветовые рефлексы и т. д., „акцидентальное" играет у Леонардо роль универсального источника и онтологического оправдания *разнообразия*. Далее, поскольку более всего в мире Леонардо привлекало именно разнообразие, схоластическая иерархия „сущностных" и „акцидентальных" признаков переворачивается и рушится. Именно акциденции – наиболее сущностное определение бытия, во всяком случае, это то скрытое в нем „разумное основание", в котором Леонардо особенно заинтересован в качестве живописца. Ибо „глаз... тем превосходит природу, что простые природные вещи конечны, а произведения, выполненные руками по приказу глаза, бесконечны, как это доказывает живописец выдумкой бесконечных форм животных и трав, деревьев и местностей" (И. Пр., № 472; TP, 28). Природная варьета не просто изображается,

но заново создается. Ее даже превосходит варьета живописная. Ведь живопись „занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала" (И. Пр., № 457; TP, 27). „Живописец спорит и соревнуется с природой" (И. Пр., № 488) именно на почве акцидентального.

Вернемся теперь к отрывку о начетчиках.

Леонардо противопоставляет тех, кто, подобно ему, изобретает – и тех, кто лишь подражает и повторяет за изобретателями. Первые сходны с предметом, вторые – с отражением в зеркале. Предмет отличается от отражения первичностью и необходимостью; отражение, напротив, производно и случайно. Люди для Леонардо часть природы, отчего они и должны учиться у нее и сообразовываться с нею. Но люди включены в природу иначе, чем животные. Они не берут у природы готовое, не довольствуются „простыми природными вещами", они – „изобретают". Человеческие изобретения – особый род акцидентального, поскольку они необязательны для природы, производны от ее необходимых компонентов и условий. Но ведь и сама природа „искусна", и то, что в ней „природно" по отношению к человеческим акциденциям, вместе с тем „акцидентально" по отношению к ее собственным исходным основаниям. Словом, если природа порождает огромное разнообразие (конечное лишь по числу видов природных вещей, но бесконечное, если учесть единичные вещи, движения и пр.), если природа рассматривается в своем величайшем и чудесном творческом качестве, – то понятно, что в этом плане человек наиболее природное существо. Он „одет только в акцидентальное", в производное, но тем самым суверенно производит себя как человека. Он „мало зависит от природы", но тем самым предстает как специфическая природа. Искусность, изобретенность, сделанность, вторичность, акцидентальность человеческого мира – для Леонардо признак достоинства и... первичности по сравнению с животными или с „декламаторами и трубачами". „Трубачи", начетчики вовсе не одеты в акцидентальное и не лишены природного, ведь Леонардо уподобляет их скоту, разве к скоту подходят такие определения? Начетчики природны на животный лад, а „изобретатели" – на человеческий. Начетчики не наделены акцидентальными свойствами по-настоящему, вот в чем беда, а не в том, что они наделены только ими. Их искусность слишком зависима, подражательна, животна, природна; их природность слишком пассивна, лишена творческой искусности. Леонардо, таким образом, осуждает в „декламаторах" не искусственность, а недостаток искусственности, близкий к грубой, скотской природности. Высшая же верность природе состоит именно в искусности, в „изобретательности". Нетрудно заметить, что это воззрение чрезвычайно показательно вообще для ренессансного гуманизма.

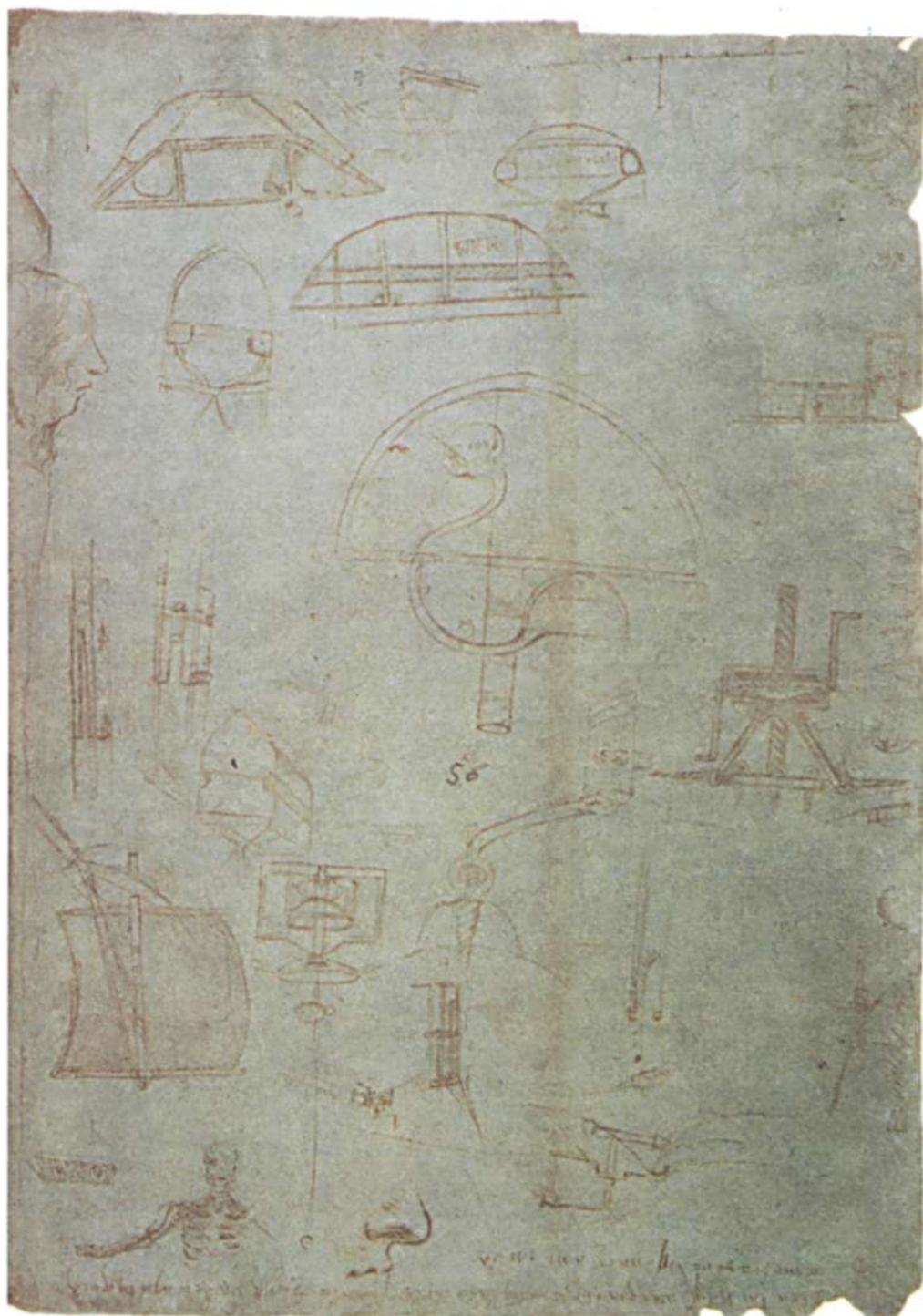
„Если я и не умею читать (античных. – Л. Б.) авторов так же хорошо, как они, то ведь куда более высоко и достойно читать из опыта и опираться на него, учителя их учителей. Они же, надутые и важные, разодетые и украшенные не своими, а чужими усилиями, не признают за мной мои собственные труды, и если они будут презирать меня, изобретателя, то насколько же больше могут быть хулимы они, не изобретатели, а трубачи и декламаторы чужих трудов" (Scr. lett., p. 147).

„ПРИМЕРЫ" И „ПРАВИЛА"

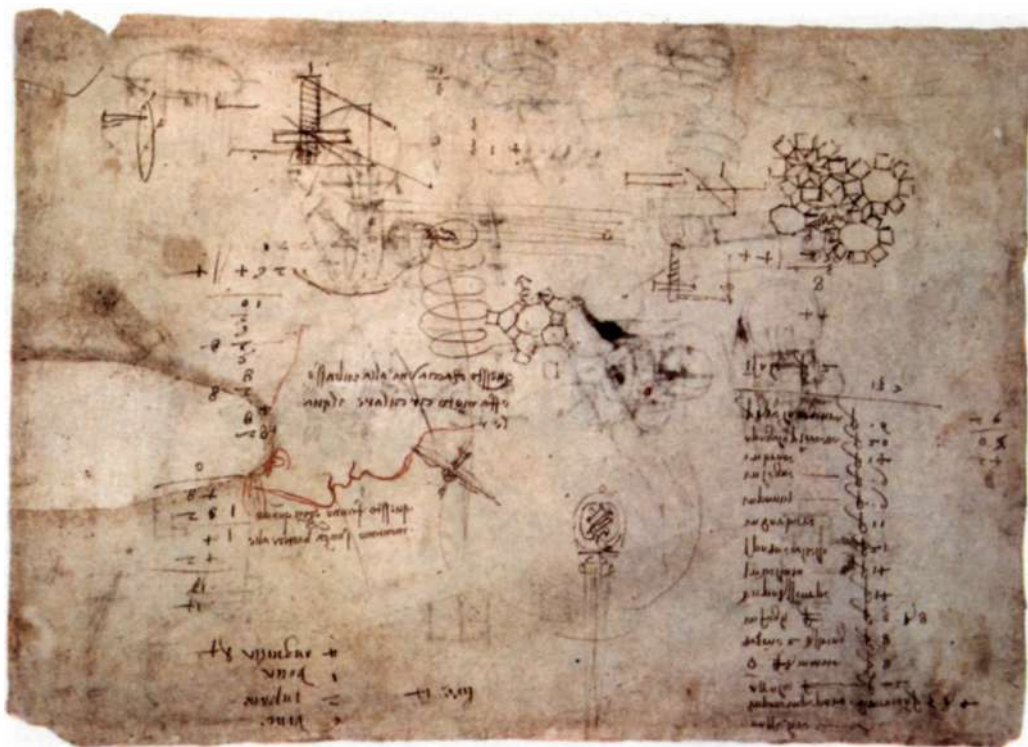
Все знают, что Леонардо был и величайшим художником и величайшим ученым. Вот уже сто лет исследователи обсуждают, в какой мере в его творчестве впервые наметилось разделение или даже противопоставление этих двух устремлений, двух способов мышления, двух сфер, в которых трудится человеческий дух. Чаще всего соглашаются на том, что у Леонардо оба творческие начала, отнюдь не будучи тождественными, еще все-таки органично пронизывают друг друга, так что в его „науке живописи", в немногих картинах и множестве рисунков виден универсальный естествоиспытатель, а в его чертежах и проектах чувствуются глаз и рука живописца. О Леонардо да Винчи принято вспоминать, когда речь заходит о возможности единого научно-художественного мышления, то есть не просто совмещения двух разных видов деятельности в одном лице, а некоего их структурного взаимопроникновения.

С этим, очевидно, следует согласиться, но лишь в виде исходного определения. Исходные понятия, когда мы занимаемся историей культуры, мало что значили бы, если из них не приходилось бы то и дело действительно исходить, покидать их, проследивать дальнейшие метаморфозы, после которых такие понятия не только возвращаются к себе парадоксально изменившимися, но и вообще обнаруживают ценность только в качестве нетождественных себе, неузнаваемых. Бесспорное и неподвижное не может служить исходным. Ведь при нем и остаются. Между тем когда мы – с необходимостью – используем понятия из нашего и, во всяком случае, анахронистичного для другого типа культуры интеллектуального словаря, когда мы сталкиваемся с принципиально чужим, *инаковым* сознанием, – трудно было бы надеяться, что для его объяснения достаточно наложить калку готовых и привычных понятий. Как раз наиболее основные и установившиеся культурно-исторические понятия всегда оказываются окружены каким-то смутным, колышущимся, неверным смысловым фоном, придающим и самим понятиям некую мерцательность.

Это-то как раз и делает нужным исследование и составляет его условие. Если мы захотим всерьез посчитаться с историческим материалом, остро ощущая, что перед нами, собственно, не „материал", не безличный текст, не вещь, а – по М. М. Бахтину – *другой субъект*; если мы стремимся не извлечь из него уже знакомое значение, не свести все к знанию о нем, но проникнуть в творимый этим и только этим субъектом неповторимый смысл; если мы видим задачу в том, чтобы сделать этот смысл своим, не присваивая его, оставляя принадлежащим другой культуре, другому человеку, жившему пятьсот лет тому назад, – короче, если мы способны вступить с Возрождением в диалогические отношения, то между участниками неминуемо останется пространство, в котором и происходят метаморфозы. Эта напряженно преодолеваемая дистанция не может и не должна быть преодолена окончательно. Это насыщенное бесконечными возможностями мыслительное пространство, отделяющее нас от иного сознания, позволяет каждому, не превращаясь в другого, все же выходить за собственные пределы. Особенность современного культурологического подхода – в частности, в том, что не только наши понятия преобразуют (объясняют) чужую культуру, но и эта культура, в которую мы вводим инородные понятия, их преобразует (объясняет).



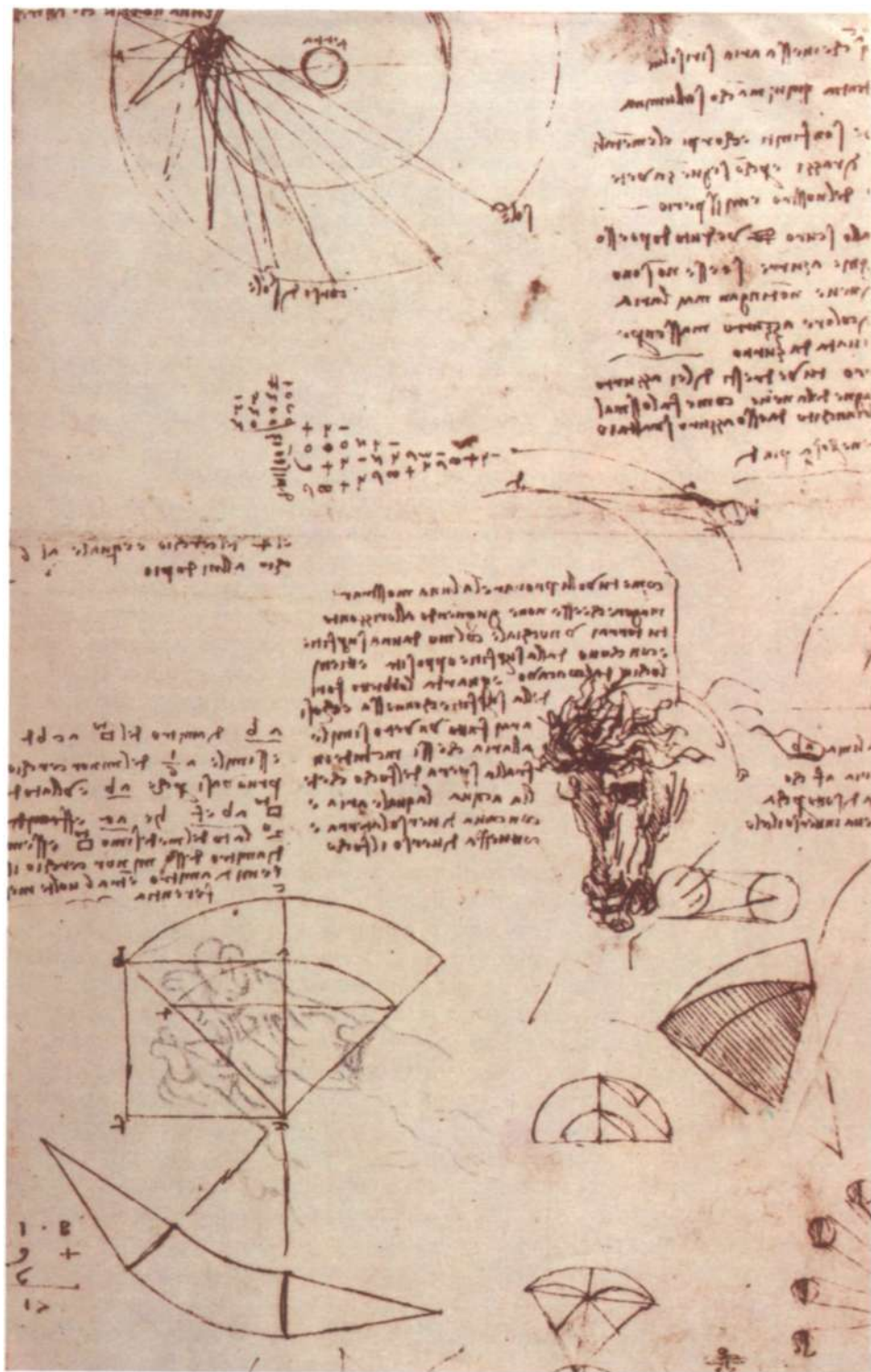
89. Лист рукописи с геометрическими фигурами, скелетом и профилем



90, 91. Листы рукописей

Так называемое „научно-художественное" мышление Леонардо – проблема, в которой вышесказанное предстает со всей наглядностью. Этого и следовало ожидать, поскольку в XV–XVI веках еще не были известны ни „научность", ни „эстетическое", с их специфическими, суверенными функциями и пределами. Конечно, можно возразить, что и Журден не знал, что он всю жизнь говорил прозой, и научная или художественная направленности мышления гораздо древней адекватного их осмысления, выделения и тем более соответствующей терминологии.

Так ли это? Позволительно прибегнуть к примеру. С точки зрения тотально-религиозного сознания, каким оно было в эпохи, когда так или иначе верили все, верили даже и те, кто отрицал бессмертие души или божественность Христа, когда совершенно внерелигиозного сознания не было и быть не могло, – что такое, со средневековой, неустранимо конфессиональной точки зрения, атеист XIX–XX веков? Очевидно, это человек заблудший, заменяющий бога „материей" или „бытием", верующий вместо бога в них, но, разумеется, именно верующий, все равно в некотором плане религиозный, но отпавший от истинной религии, судящий богопротивно, словом, своего рода еретик. Средневековый толкователь был бы не в силах представить себе последовательного рационалиста или прагматика, не отпавшего от веры, не еретика, не мыслящего богопротивно, а вообще не мыслящего о боге, подлинно неверующего. Ибо, чтобы представить себе такое, религиозному уму понадобилось бы переступить



собственные культурные границы, взглянуть на себя со стороны и, следовательно, измениться.

Я думаю, что нечто аналогичное происходит, когда мы истово обнаруживаем „научность” (или „преднаучность”) или „эстетизм” и т. д. в культурном мышлении чужой эпохи, которое было вообще структурировано на иных основаниях. Если бы не только Журден, но и никто из французов XVII века не подозревал о различиях между прозой и поэзией, пусть в те времена и существовали бы речевые формы, которые мы охотно обозначили бы именно так, – пришлось бы сделать вывод, что для понимания того, как устроена журденовская культура, оппозиция „поэзии” и „прозы” по меньшей мере мало что дает, не будучи системообразующей. И даже что в такой культуре не было ни поэзии, ни прозы, а было нечто нам незнакомое.

Точно так же, назвав мышление Леонардо „научно-художественным” – а для начала иначе, по-видимому, поступить нельзя, – мы еще не ухватываем это мышление в его историческом своеобразии, мы лишь определяем незнакомое через знакомое.

Поэтому будем готовы не слишком удивиться, узнав о довольно странном споре, неуклонно возникающем в специальной литературе в связи с анализом рукописного наследия Леонардо да Винчи: умел ли гениальный естествоиспытатель обобщать?.. ибо это и значит для нас мыслить теоретически.

Некоторые историки отказывают ему в этом, не находя среди тысяч беспорядочных и фрагментарных записей ничего похожего на выведение из опыта абстрактных закономерностей и их превращение в систему, короче, никаких признаков методического естественнонаучного мышления – ни в значении, восходящем только к XVII веку, ни в сравнении с трактатами даже Античности и Средневековья. Потому-то выходом может показаться ссылка на синкретизм Леонардова творчества. Потому-то наготове ответ, что Леонардо-ученый никогда не переставал быть художником и постигал общие законы природы „посредством единичного зрительного образа” и т. п.

Действительно, нелегко понять, на чем построено у Леонардо отношение между натуралистическим примером, отдельным случаем и тем, что он называет „общим правилом”. Казалось бы, „пример” (*esempio*) уже по определению не может быть самоценным. Ведь любой пример – пример чего-то, для того и приводимый, чтобы выяснить это что-то, лежащее на более высоком уровне. Леонардо определяет описываемые им феномены как „*dimostrazione*”, то есть как очевидность некоего заключенного в них разумного основания (*ragione*). При всей общеизвестной и необычайной любви Леонардо к подробностям, к наиконкретнейшим казусам, к опытным наблюдениям невозможно же отрицать, что за Леонардовым эмпиризмом всегда стояло стремление охватить целое и даже мировое целое. В сознании самого Леонардо устанавливаемые им природные факты непременно должны были вести к очередному „правилу”.

„И таким образом ты установишь твое общее правило”, замечает, например, Леонардо, рассуждая о том, что при выстреле из бомбарды в тумане ядро пролетает меньший путь, а его убойная сила также уменьшается; по тем же причинам искривляется траектория стрелы, пущенной в воду под углом к поверхности.

„Ты проверишь это”, снова обращается к себе Леонардо. „Общее правило”, впрочем, далее так и не сформулировано.

Но и в тех случаях, когда оно формулируется, дистанция между „примером" и „правилом" выглядит очень короткой, смычка между ними – до странности интимной и непривычной для позднейшего научного обихода. На это обращали внимание все наиболее вдумчивые авторы, стремясь установить, в чем состоит своеобразие связи в мышлении Леонардо конкретного и абстрактного, общего и единичного.

Показательно, однако, что речь всегда шла о связи именно этих понятий, а не каких-нибудь других, еще только подлежащих выявлению! Для современной эпистемологии „отдельный факт" и „научное обобщение" представляются настолько непреложно-исходными категориями, что их обязательность также и для ренессансного натуралиста просто подразумевается сама собой. Начиная с Ясперса и Ольшки и кончая нашим замечательным исследователем В. П. Зубовым, стремились наилучшим образом оценить записи Леонардо в пределах этих предустановленных понятийных координат.

Несмотря на меткость многих высказанных при этом суждений, ответ, по моему, так и не был найден⁴⁸.

Поэтому позволительно предположить, что у Леонардо любой единичный факт является чем-то гораздо большим и, во всяком случае, иным, чем только единичный факт, а обобщение выполняет по преимуществу какую-то иную, не „обобщающую" функцию, – короче говоря, для Леонардо не существует, как это ни странно, ни фактов, ни обобщений. Его мыслительная работа регулируется не этой (стандартной для нас) оппозицией, и, следовательно, „демонстрация" и „правило" соотнесены у него на принципиально иной основе.

Начнем с примера, наименее удобного для проверки этого предположения, поскольку речь пойдет о записях по прикладной геометрии, где сам математический характер материала заставляет ожидать подчинения отдельных задач выводной теории.

Я имею в виду „Кодекс Форстера I", на третьем листе которого значится: „Книга, озаглавленная Преобразование, а именно одного тела в другое без уменьшения или увеличения массы". И на обороте листа: „Начато мною, Леонардо да Винчи, 12 июля 1505 года"⁴⁹.

Леонардо явно намеревается изложить под этим названием нечто последовательное и законченное, один из множества задуманных им трактатов.

Первым делом он рисует чертежик „доски". Затем описывает: „Я хочу уменьшить толщину доски при данном объеме, не меняя ее ширины: спрашиваю, насколько возрастает ее длина" и т. п. Затем следуют одна за другой аналогичные задачи на перестроение прямоугольных шестигранников при сохранении объема. На шестом листе утверждается, что „при равном количестве и весе могут быть образованы кубы разной формы, посредством одних и тех же линий, преобразованных 5054-мя разными способами, и всегда они будут включать одну и ту же массу (materia)". Затем Леонардо приводит новые и новые конкретные задачи на „преобразование" многогранников, задачи весьма монотонные. Пока – ни одного „правила". Каждый случай рассматривается заново. Лист 11 с лицевой стороны не заполнен, кроме части фразы: „Удлиняя доску до определенного предела без изменения толщины"... То есть Леонардо возвращается к тому же простейшему примеру, с которого начал, но, как бы спохватившись, обрывает его и на обороте листа дает табличку соотношений между измерениями „доски", продолжая на лицевой стороне следующего, 12-го листа:

„укорачивается и не меняется толщина, поскольку расширяется укорачивается и не меняется ширина, поскольку утолщается удлинится и не меняется толщина, поскольку становится уже удлинится и не меняется ширина, поскольку становится тоньше" и т. п.

На обороте 12-го листа указано, что изменений в трех измерениях „доски" может быть шесть: короче, длинней, толще, тоньше, шире, уже. „Поэтому доска..." и т.д. Мысль Леонардо не отрывается от самого первого чертежа, „правило" систематизирует разные случаи перестроений „доски", отвлекаясь лишь минимально от ранее разобранных задач, опуская только количественные характеристики того или иного случая. Бесконечные числовые вариации, когда речь идет, допустим, о зависимости между меняющимися толщиной и длиной при неизменной ширине, этим „правилом" вводятся в тип перестроения, но тип совершенно конкретный и наглядный, совершенно казусный. Вместе с пятью другими подобными же типами он входит в серию перестроений „доски"; необозримая количественная варьета таких перестроений укладывается в легко обозримые рамки варьета качественной, притом относящейся к перестроениям только „досок". Вместо того чтобы сформулировать задачу о трех взаимозависимых величинах в более общем виде, Леонардо переходит к новым сериям перестроений многогранников, „доски" и „кубы" сменяются чертежами цилиндров, пирамид и пр., примеры все усложняются, разрастается казусная геометрическая варьета, вот уже Леонардо переходит к окружностям, вот на листе 40-м пишет: „Геометрия, которая распространяется на превращения металлических тел..." и т.д. (геометрическое тело едва ли не сохраняет для Леонардо остаточную физическую природу, и „доска" – это, кажется, именно доска, а не что-либо иное!).

И вдруг на листе 41-м Леонардо записывает неровным столбиком несколько загадочных слов, первое из которых выглядит прямо-таки эмблематично: „любопытство (curiosità)". Далее: „слизистая (mucilaginoso)". „Перемычки в сердце (ponti in core)". „Дай себе (datti)". „Дай себе покой (datti pace)".

А на следующих листах рукописи: о воде, о бурении колодцев, о движении воды по трубам, о воротах, химические рецепты, чертежи передаточных механизмов, о взвешивании, о насосах – и так до последнего, 54-го листа.

Книга о преобразовании тел без изменения их объема осталась брошенной на полуслове. Но и пока тематическое единство рукописи сохранялось, „правила" мало походили на пусть самую элементарную математическую теорию. Они, скорее, вносили в обилие примеров некую упорядоченность разнообразия.

Эти своеобразные правила не отвлекали общее от индивидуальных случаев, а выясняли, как индивидуальные случаи могут *переходить друг в друга*. На материале геометрических перестроений, казалось бы, наименее подходящем для выяснения природы Леонардовой мысли в целом, слишком для этого специфическом, мы имеем возможность оценить в самой наглядной и четкой форме, что „правило" Леонардо не только не посягает на конкретность и особость „примеров", но и – более того – не скрывается за этой конкретностью, не воплощает в единичном общем. Это правило топологического преобразования. Оно существует как бы в промежутке *между* примерами, демонстрируется на переходе от примера к примеру.

И еще. Если в скором будущем, в XVII веке, начиная с Галилея, рождающаяся наука будет в поисках своих правил прибегать к мысленным идеализациям

(воображать для понимания существующей вещи – скажем, свободного падения тел – вещь несуществующую, абсолютный вакуум), то ренессансные, Леонардовы „правила" относились исключительно к реальным вещам, как они есть. Добавим: как они есть для наблюдения, для глаза, а не как-то „объективно". Живописный характер такого мышления сказывается в том, что „правило" позволяет сделать глаз более зорким, „умным", заранее способным остановиться перед следующим казусом. Так, в рисунках Леонардо сопоставлены женские волосы и движения воды, причем волнистость не отвлекается от того и другого, не приводит отдаленные предметы к обобщению и вместе с тем не останавливается на сопоставлении, но, оставляя локоны локонами, а водяные струи водяными струями, указывает на способ превращения одного особенного в другое особенное.

Перейдем от геометрического задачника к натуралистическим „правилам" Леонардо, где они относятся к реалиям, уже сполна насыщенным для Леонардо напряженной чувственной конкретностью. Скажем, Леонардо формулирует: исходный импульс, вызывающий некое производное действие, продолжает некоторое время давать о себе знать в воспринявшем его предмете и после того, как сам импульс исчезает. „Всякое впечатление на некоторое время сохраняется в ощущающем его предмете... который посредством какого-либо впечатления приводится в движение" (ИЕП, с. 227–228).

Так, звук сохраняется в ухе, после того как отзвучал, иначе мы не могли бы воспринимать связные, непрерывные звучания. „Также блеск солнца или другого светящегося тела некоторое время остается в глазу после смотрения на него; и движение огненной головни, быстро движимой по кругу, заставляет казаться этот круг сплошь одинаково горящим. Мелкие капли вод, проливающиеся дождем, кажутся непрерывными нитями, которые спускаются из туч... И ножик, воткнутый в стол, будучи наклонен в одну сторону и потом отпущен, сохраняет долгое дрожащее движение" (ИЕП, с. 228).

Напомню, что эти „примеры" и „правила", сгруппированные В. П. Зубовым вместе, заимствованы из разных мест разновременных рукописей Леонардо. Как обычно, его мысль спустя годы возвращалась к интересующей теме, не развивая ее, а лишь находя все новые вариации. „*О природе движения*. Если, разъярившись в своем движении, после того как двигатель его покинул, колесо совершает само собою много оборотов, то отсюда следует, что если двигатель, продолжая упорствовать, станет вращать колесо помимо указанной скорости движения, он будет затрачивать мало силы".

„Итак, мы заключим, что движение движущего, запечатленное в движимом им теле, есть то, что движет это тело по среде, по которой оно движется" (там же). Законообразная всеобщность подобного „правила" охватывает слишком несходные феномены, и сама по себе сентенция о сохраняющихся в телах „впечатлениях" предстает не столько более отвлеченной, сколько более бедной содержанием, чем приводимые Леонардо „демонстрации". В. П. Зубов пишет: „Dimostrazione для Леонардо – это прежде всего показ общего правила на частном примере... также подведение частного случая под общий ранее известный закон"⁵⁰. Но никакого закона нет, а есть – независимо от того, прав ли Леонардо с точки зрения позднейших научных представлений, – есть только квазизакон, целиком исчерпывающийся в аналогии. Вместе с тем „частный пример" у Леонардо каждый раз заключает в себе общее основание как свое собственное, не-

отъемлемое от казуса, заново рождающееся в нем. Каждый пример – никак не „частный“. Каждый казус с наибольшей силой обнаруживает суть сразу всех остальных аналогичных казусов, выступая в роли всеобщего по отношению к ним. Особый феномен не „подводится“ под общее правило, а сам оказывается единственной природной очевидностью и реальностью всеобщего. Общее правило не „показывается“ на „частном примере“, но, скорее, маркирует этот пример, включая его в некий перечень подобных примеров, выделяемых своим подобием (сформулированным в „правиле“) из беспорядочной мировой варьета в определенный ряд.

В. П. Зубов обращает внимание на очень любопытное замечание, которое Леонардо делает самому себе в связи со следующим правилом: „Удар по какому-либо плотному и вескому телу естественно передается за пределы этого тела и поражает вещь, находящуюся в окружающих телах, плотных или редких, каковы бы они ни были“. Или даже: „...удар по камню, находящемуся в воде, соберет всех рыб и других животных, оказавшихся внизу и по соседству“. В одном и особенно в другом варианте это „правило“ звучит так, что его довольно затруднительно отличить от „примера“. Но Леонардо оно все-таки кажется слишком общим, и он пишет: „...ты должен составлять правила, приводя вышенаписанное в качестве примера, а не в виде правил, что было бы слишком просто“. То есть „слишком просто“ правило, отвлеченное от „примеров“! Общее как таковое слишком просто и бедно, ибо подлинное богатство всеобщего возможно лишь в ходе *dimostrazione*, разворачивающейся с художественным блеском: „Например: много рыб находится в воде, втекающей под камень; если ты сильно ударишь по этому камню, все рыбы, находящиеся внизу или по бокам камня, всплывут словно мертвые на поверхность воды“. Действительно ли, как указывает В. П. Зубов, перед нами „соотношение между общим тезисом и единичным наблюдением“? „Общий тезис“ (имеющий, впрочем, тоже очень частный вид) здесь не что иное, как единичное наблюдение, описанное „слишком просто“. Потому что мало пометить основание для сближения разных случаев. Необходимо дать прежде всего сами эти случаи в их великолепной опытности и конкретности. „Общий тезис“ без остатка растворен в каждом единичном случае, который всякий раз оказывается сутью правила, становится – во всей своей особенности! – самим правилом. Чтобы объяснить один казус, Леонардо приводит другой: страдания рыб при ударе по камню сравниваются с тем, что „испытывает рука, когда молотком ударяют по находящемуся в ней камню“⁵¹.

Любой казус данного ряда – ключ к остальным. Вся соль в единичном, но таком единичном, которое продолжается в природной варьета. Общего тезиса, собственно, нет, а есть некоторая схематизация, позволяющая перекидывать мостик от этого наблюдения к тому – осмысленно, обоснованно *перечислять*.

Но тогда ничего удивительного, если в большинстве случаев Леонардо прекрасно обходится безо всяких „правил“, ограничиваясь взамен простым названием феномена, позволяющим открыть неудержимый перечень.

Допустим, речь заходит о стрельбе из бомбарды. „Если бомбарда поставлена на землю, чурбан, солому или пух, какая разница будет в отдаче?.. Если бомбарда стреляет на море или на суше, какая разница в ее силе? Какая разница в движении (цели)верху или поперек, в сырую или в сухую погоду, в ветреную, дождливую или снежную, навстречу, поперек или вбок от направления ядра?“

Где ядро претерпевает больше отскоков – от скал, земли, воды? Почему гладкая бомбарда более быстра, чем неровная? Переворачивается ли ядро в воздухе или нет?" (ИЕП, с. 245). Вот баллистика Леонардо!

Или, допустим, дело идет об ударе (*percussione*). Леонардо, разумеется, набрасывает план трактата на эту тему, который никогда не будет написан. Нет никакой теории удара, нет и „правил", но в намечаемых темах книг трактата – намек на будущие правила: в первой книге пусть будет описан удар движущегося тела о неподвижное, во второй – соударение двух движущихся тел, в третьей – удары жидкостей, в четвертой – удары гибких тел, в пятой... На этом фрагмент обрывается (ИЕП, с. 271–272). Зато в другом фрагменте говорится: „Об ударе в цельное движущееся тело. Об ударе в нецельное движущееся тело при равенстве его веса с весом ударяющего тела. Об ударе в нецельное движущееся тело, имеющее больший вес, чем ударяющее тело", и т. п. Называются случаи с нецельными телами разной плотности, из разных веществ, передача удара в зависимости от твердости и траекторий обоих тел. „Об ударе текучих тел, каковы воздух, огонь, вода, пыль, песок и т. д. Об ударе разными местами длины палки... Об ударе связок ивовых прутьев, то есть предметов нецельных по толщине. Удар предметов, нецельных по всем направлениям, как то: мешок песка, вода и т. п." (там же). И еще, и еще! – десятки казусов. В отношении любого из них, несомненно, подразумеваются соответствующие „правила". Эти возможные правила, объединяя те или иные сходные случаи, сами выступают как случаи по отношению друг к другу в пределах понятия „удар", обобщающего некое уже более обширное разнообразие. Но и „удар" опять-таки есть казус рядом, например, с „трением". Вместе с тем „трение" – точно такая же общая пометка для множества различных видов трения, в зависимости от свойств поверхности трущихся тел, характера движения и пр. И опять „правила" (вроде: „Те тела, поверхность которых более гладкая, имеют меньшее трение") придают рядоположенность более мелким различиям. Чем больше высказанных или невысказанных (оставшихся в эллипсисе, в „и так далее") „правил", тем полней охватывается природная варьета, но тем трудней свести ее виды и случаи к отвлеченной теории. Устремляясь к исчерпывающей систематике, Леонардо припоминает все новые и новые особенности и окончательно захлебывается в перечнях.

Незачем вслед за Ольшки считать, будто „мысль Леонардо, правильно наблюдающая и охватывающая в мире явлений столь многое и разнообразное, неспособна к обобщению, синтезу и вообще к абстрактному мышлению"⁵². Но и защищать Леонардо посредством ссылки на „постоянный переход от конкретного к абстрактному, от абстрактного к конкретному", на „раскрытие *общего в единичном*" – также кажется тривиальным⁵³. В. П. Зубов хорошо чувствовал кроющуюся здесь неизбежную трудность истолкования. „Теория была в глазах Леонардо средством преодолеть субъективную ограниченность, ограниченность единичного, и выйти на широкое поле универсальности. Но подлинно универсальное – природа во всем ее разнообразии – представлялось безбрежным океаном конкретного, то есть бесконечным множеством индивидуальностей, индивидуальных пропорций, индивидуальных движений и положений" (с. 199). Первая фраза набрасывает на мысль Леонардо сеть незнакомых ему, более поздних понятий – и отчасти опровергается второй фразой. „Преодолевать" „ограниченность единичного" Леонардо, следовательно, не собирался? – хотя бы по-

тому, что никакой такой „субъективной“ ограниченности для него не существовало.

Приглядимся, например, какой смысл приобретает единичное в баснях Леонардо, как странно этот смысл в них раздвигается и преобразуется. Участниками басенного происшествия могут стать любое дерево, птица, орган тела, любое природное явление или вещь. Причем мораль не подчиняет себе натуралистического казуса (как и „правило“ не завладевает „примером“). Прежде всего, нередко это мораль опущенная, лишь подразумеваемая, возможность какой-то морали, когда Леонардо ограничивается краткой записью сюжета, когда мы располагаем лишь названием басни. Скажем, „Басня о языке, кусаемом зубами“. Догадаться, о чем была бы эта басня, нелегко. Или сюжет рассказан, но опять-таки без морали: „Комок снега, чем больше, катясь, спускался со снежной горы, тем больше рос в своей величине“ (И. Пр., № 808)... и все... поучение выпало в „и так далее“! Каждое событие в природе – „демонстрация“ собственного правила, и точно так же каждая вещь уже есть некая басня. Когда морали у этой басни нет, она превращается в загадку без отгадки (ср. о загадках-„пророчествах“ Леонардо ниже, в разделе о „точке“ как Ничто).

Но пусть сюжет развернут и с первых слов ясно, что речь идет, допустим, о наказанной гордыне, – все равно натуралистический казус довлеет себе. Морская вода возжелала испариться к небесам, но затем выпала дождем и была надолго наказана заточением под землю, ее впитавшую: все равно связь между круговоротом воды в природе и наказанной гордыней достаточно неожиданна, и если сюжет наделяет всякую Леонардову басню естественностью и безусловностью, то мораль, приписываемая круговороту воды или падению камня, выглядит „слишком простой“. Перед нами, в сущности, любимые флорентийским живописцем аналогии, а всякая такая аналогия – разновидность той же загадки. Поэтому басни Леонардо загадочны и тогда, когда поучения к ним приложены.

В Леонардовых баснях мораль, как известно, пессимистична, но пессимизм не подтверждается историями из жизни природных вещей, ибо жизнь эта неморальна. В натуралистических казусах содержится особость, которая выразительна сама по себе. Необязательный параллелизм назидания лишь помогает это выявить, остраняя вещи. Басенные аллегории Леонардо глубоко антиаллегоричны, ибо это та же, что и в „пророчествах“, игра с простыми, всем известными вещами, доводящая их до странности и, следовательно, до подлинной понятности.

Леонардо взрывает традиционный жанр, делая не казус упаковкой для морали, а мораль поводом для казуса, так что казус оказывается неравным себе. Мораль состоит, собственно, в установлении во всяком казусе какой-то значительности, так что перед чем угодно стоит остановиться, взглянуться и задуматься. Моралистическая прибавка („правило“), порой сводящаяся к намеку, не завершает басенного сюжета, а лишь делает его неравным себе, заставляет еще раз пережить всеобщность его конкретности. Вот и выходит, что всякая вещь, всякая казусность басенна: сама себе смысл и правило. – „Дикая лоза, недовольная своим местом за изгородью, стала перекидывать ветви через общую дорогу и цепляться за противоположную изгородь. Тогда прохожие ее сломали“ (И. Пр., № 816). И это все... Или: „Ручей нанес так много земли и камней себе в ложе, что и сам принужден был покинуть свое русло“ (И. Пр., № 803).

Вот два фрагмента, в которых Леонардо, обращаясь к читателю, поясняет,

что такое его „правила“, как он это сам понимает. „Эти правила позволят тебе отличить правду от лжи; а это ведет к тому, чтобы люди задавались лишь достижимыми и скромными целями, и ты не будешь сбит с толку невежеством, по вине которого, не добившись результата, ты в отчаянии предался бы меланхолии“ (Scr. lett., Proemi, 8). И еще, под названием: „Плоды моих правил (Effetto delle mie regole)“. „Если ты мне скажешь: „К чему ведут эти твои правила, что в них хорошего?“ – я тебе отвечу, что они накидывают узду на изобретателей и исследователей и не позволяют им обещать ни себе, ни другим вещи невозможные, и оберегают от безумцев и плутов“ (там же, 9). Итак, „правила“ указывают попросту правду: отличают то, что есть, от того, чего нет и быть не может. Нетрудно заметить, что столь широкий критерий превращает в „правило“ всякое верное утверждение. Скажем, у Леонардо есть „Правило листьев, родившихся на последней ветви за год“ (ТР, 832). Или „О тенях, которые ложатся на воды от мостов“ (ТР, 505). Или целый ряд правил о светотени при изображении гор: „Как горы, на которые ложатся тени облаков, приобретают голубой оттенок“ и т.п. (ТР, 791 и сл.). У Леонардо нет и речи ни о каком отношении „конкретного“ и „абстрактного“, он, как и весь XVI век (по справедливой констатации Люсьена Февра), никогда не пользовался этими терминами, ибо был еще далек от этих и им подобных специфически научных понятий. „Правило“ для Леонардо – утверждение, относящееся к известному случаю или, точнее, к случаям известного рода, ко всяким теням на воде под мостами и ко всяким отсветам облаков на горах и т.п., или же это более общее утверждение, все равно обычно подразумевающее выделение некоторого особого разряда вещей из мирового обилия и разнообразия. В конечном счете это истина весьма различного объема, в зависимости от числа природных казусов, к которым она приложима. Так или иначе, это глубоко казуистичная истина.

„Итак, безграничное разнообразие единичного – перед ним лицом к лицу оказываются и живописец, и ученый. Но как охватить такую бесконечность? Не значит ли это уничтожить ее в самом ее существовании?“ И еще: „Как усмотреть в единичном явлении общую закономерность, ragione. Не обедняя этого единичного, не отрываясь от этого единичного? Иначе говоря, как возможна ботаника, если в природе (далее В. П. Зубов цитирует Леонардо, ТР, 501. – Л. Б.) „не найдется растения, которое вполне походило бы на другое, и не только растения, но и среди ветвей, листьев и плодов их ты не найдешь ни одного, который в точности походил бы на другой“ (с. 204–205).

На это можно бы ответить, что ботаника действительно была невозможна. До ее окончательного появления оставалось более двухсот лет. Но у Леонардо возможен *ботаник*. Это не значит, что он есть, нет, он именно возможен – в ряду прочих. Леонардо не мог создать ботанику, потому что не был, так сказать, готовым ботаником, как не был он ни механиком, ни анатомом, ни даже, в некотором смысле, живописцем! – что и поставили ему в упрек Вазари и другие. Леонардо с несравненной завершенностью явил собой проект и ботаника, и механика, и всякого ученого, и всякого художника. Он воплотил неограниченную потенцию разнообразной творческой деятельности. Когда тот или иной из его замыслов – например, замысел ботанической деятельности – вполне осуществится и в 1735 году выйдет „Система природы“, такого, наличного, ставшего (а не только становящегося, свернутого в Леонардо) ботаника будут звать уже не Леонардо, а Карлом Линнеем.

Но это, если быть точными, собственно, не „обобщения“.

Леонардо *умеет* обобщать... Он теоретизирует не в терминах „общего“ и „единичного“, а путем углубления в индивидуальную подробность, то есть во всемирную варьета. Чем больше он нагромождает казусы (и „правила“, с ними совпадающие или их группирующие в природе), чем детальней учитывает особенности, чем выше уровень „обобщения“ по-леонардовски, по-ренессансному, то есть тем универсальней описываемое разнообразие. Но тем дальше Леонардо уходит от всеобщего как такового и тем всеобщей любой индивидуальный случай, становящийся еще одним центром бесконечного, не имеющего центра разнообразия бытия. Леонардо пробивается к „правилу“, норме, канону, а обретает всякий раз еще одну особенность, новую аномалию. Это не абстрагирующее мышление, но это и не эмпирическое мышление. Это мышление на основе идеи *varietà*, обнаружение самой возможности мышления о целостном бытии на переходе от одного индивидуального случая к другому, в паузе посреди перечня.

В ином плане проблема перехода (как тайны и кануна) продемонстрирована Леонардо в незаконченном „Святом Иерониме“ (см. ил. 103). Пустынный каменистый пейзаж выражает опустошение и оцепенение души, во взгляде Иеронима – „мука петрификации“ (Ж. Брион). Но примечательно ведь другое. Если лев на переднем плане превращается в изваяние льва, если в картине, где все камень, Иероним тоже окаменевают и фактурно его тело дано как скульптура, – то зато невероятная, ни с чем не только у Леонардо, но, очевидно, и во всей итальянской ренессансной живописи не сравнимая внутренняя экспрессия истязającego себя Иеронима, его абсолютно не скульптурного движения, задает картине обратный смысловой ход. Если это мука окаменения, то в такой же мере и мука оживания камня, вопль пробудившейся к страданию души и пустыни. Предел безжизненности, каменности есть одновременно предел жизни и движения. В картине (которую тоже оказалось невозможным закончить) явлена неявная граница между самым каменным и самым некаменным, смертью и жизнью, криком и безмолвием, а заодно живописью и скульптурой – граница, где они неделимы, где их, следовательно, нет, но где они поэтому ощущаются в величайшей степени. На их границе, там, где они Ничто, но где зато становится возможным все индивидуальное, боль и бесчувствие бесконечны.

Подчеркну, что окаменение живого и оживление камня в „Св. Иерониме“ – непривычная для нас чисто художественная ассоциация. Леонардо и здесь познает вещь тем, что загадывает ее как *иную*. Если под „ассоциацией“ мы разумеем способность эстетического воображения связывать далеко отстоящие вещи через их выразительность, обращая одну из них в метафору другой, – то ренессансный живописец, собственно, не ассоциирует, а очарованно всматривается в предлежащие ассоциации самого божественного бытия, не придумывает метафоры, а наблюдает метаморфозы. Он предельно, как мы теперь сказали бы, онтологичен и натуралистичен, словом, он только послушно изображает!

Леонардо писал, что „живопись объемлет и содержит в себе все вещи, которые производит природа и к которым приводит акцидентальная деятельность людей, и в последнем счете то, что можно *понять глазами*“ (ТР, 73). „Понимающие глаза“ видят в вещах „демонстрации“ неких „правил“. Но никакая вещь не предстает при этом единичным проявлением отвлеченного закона или символическим замещением всеобщего, то есть не истолковывается на будущий на-

учный или на средневековый лад. Правильно понятый казус не остается всего лишь казусом, ибо он одновременно и наличность и собственная возможность. Разумность мира не за казусом или над ним, это он сам. „Правила" не стягиваются в своды, не ведут к чему-то внеположному единичным вещам, но расходятся по этим вещам. Их можно взять в руки, пощупать, увидеть; существование правил в качестве казусов и называется „демонстрацией". Конечно, „правила" и „примеры" не тождественны. Но „правило" – бирка на перечне. „Науке живописи" доступно все акцидентальное, перечень вселенского разнообразия, а такой перечень – и есть ренессансное всеобщее постольку, поскольку перечень остается нескончаемым, открытым, сохраняется вечная возможность другого. Узнать особую „правильность" вещи нельзя, не перейдя от нее к другой особенности и, следовательно, к другой правильности. Говорить о всеобщем для Леонардо – это и значит перечислять, перечислять, перечислять: „...разве ты не видишь, сколько разных животных, и деревьев, и трав, цветов, разнообразие горных местностей и долин, источников, рек, городов, общественных и частных зданий, орудий, необходимых для человеческого употребления, разных одежд, и украшений, и искусств?"

„Правило" не цель наблюдения, а толчок для следующего наблюдения. „Правило" не только исходит из ряда сходных наблюдений и туда же возвращается, но делает их именно определенным рядом, то есть помечает очередную серию, вносит начальную упорядоченность во вселенское обилие казусов. Леонардо отчасти пытается укрупнить „правила", выдвигая понятия „сила", „импульс", „впечатление" и т. п., наконец, понятия простых и акцидентальных состояний природы. Но совершенно очевидно, что он озабочен отнюдь не тем, чтобы достроить свое миропонимание в этом направлении. С гораздо большим рвением Леонардо разукрупняет „правила", отыскивая особые правила для все новых и новых случаев.

Сколькими способами вода может вытекать через устье той же величины? Леонардо насчитывает таких способов семнадцать! – в зависимости от перепада уровней, скорости течения, наклона стенок стока, толщины краев, формы устья, ширины и т. д. и т. п. – вплоть до „зависимости от того, имеются ли против этого устья на дне бугры или впадины" и „дует ли ветер на воду, которая проходит через это устье" (ИЕП, с. 383–384). Или: „У тебя есть 61-е правило 7-й книги, которое доказывает, что всякое судно имеет тяжесть единственно по линии своего движения и ни по какой другой" (ИЕП, с. 369).

Галилею придется ввести то, что В. С. Библер называет „челноком идеального-реального"⁵⁴, после того как наблюдательность XVI века наворотила столько материала реальности, что понимание стало попросту недоступным. Леонардо увидел бы сотню разных „правил" свободного падения тел там, где Галилей увидит только одно, отвлекшись от формы тел, трения и пр., поставив идеальный мысленный эксперимент. Это значило решительно преодолеть ренессансное „разнообразие". Но, конечно, без накопления Леонардова, условно говоря, опыта и без потребности в его преодолении не было бы механики Галилея.

Итак, „правило" Леонардо объединяет единичные случаи в одном ряду, оно есть результат их сравнения, притом Леонардо старается установить как можно *больше* правил, а не свести их, как этого впоследствии будет добиваться наука, к наименьшему числу. Логический объем Леонардовых правил неясно колеб-

летя: от сближения разнородных явлений самого широкого круга – до совпадения „правила“ с особым случаем. Хотя некоторые догадки Леонардо получили в дальнейшем научное подтверждение и развитие, другие оказались мнимыми закономерностями (например, об общей волновой природе света, тепла ... и мыслей), третьи же после XVI века постепенно навсегда перешли в разряд поэтических фантазий, – логическая основа всех „правил“ Леонардо, и выведенных наблюдением, и сделанных игрою воображения, все-таки клонится к аналогии. Аналогическое мышление занимает у Леонардо то положение, которое позже будет занято научным (теоретическим) мышлением. Аналогия как раз давала возможность объяснить явление, ничуть не постулаясь его конкретностью, оставляя его на принадлежащем только ему месте, лишь включая в некую рядоположенность. Олшки иронизировал над „игрой мнимых аналогий“ у Леонардо, когда анатомия человека сравнивается с анатомией лошади, ток крови – с течением вод, волны – с ниспадающими женскими волосами и нивами под ветром, земля в целом – с живым организмом, например, земля дышит водой, как воздухом, подобно рыбам, и т. п.⁵⁵ Горы – это кости земли; туфы – ее сухожилия; океан – находящееся позади сердца озеро крови; морские приливы и отливы – биение пульса. Но куда отнести приводившееся выше „правило“ Леонардо, в котором при помощи понятий *impeto* и *impressione* объединяются слуховые и зрительные ощущения непрерывности на самом деле дискретных вещей: вращения колеса, дрожания ножа? Его нельзя счесть метафорой, вроде сравнения земли и тела на 203-м листе „Атлантического кодекса“. Но, сближая разнородные явления по внешнему признаку, оно носит все же квазитеоретический характер. Шаткость границы между метафорой, общим местом и опытным выводением здесь очень заметна.

И пронизательные правила и произвольные (с позднейшей точки зрения!) аналогии выполняют у Леонардо одну и ту же роль. Собственно, Леонардо ничего не знает об аналогиях ... для него есть лишь „правила“. Без правил, иногда похожих на аналогии, и аналогий, выдаваемых за правила, мировая варьета распалась бы. Аналогии противостоят всеобщему несходству, при котором в природе нет двух вполне одинаковых растений и даже двух совсем подобных листьев. И самое близкое – несходно. Зато и самое отдаленное – земля и человеческое тело, волны и волосы – перекликается. Традиционные средневековые аналогии всего со всем подключаются у Леонардо к идее варьета. Аналогия и опытное правило, вроде передачи удара по твердому телу в окружающую среду, будь то рыбы в воде или рука, держащая камень, – не что иное, как возможность перехода от одного случая к иному. Индивидуальные феномены оказываются сопоставимыми, и для этого незачем отвлекаться от их особенности. Напротив, „обобщения“ Леонардо, даже когда они изложены „слишком просто“, то есть слишком отвлеченно, дают простор и повод для углубления в подробности. Обобщать по-настоящему – для Леонардо значит не упустить в нескончаемом перечне ничего, не забыть ни одного казуса, поочередно показывая универсальное как вот это и вот то.

„Изобрази здесь все волны вместе и каждое движение в отдельности, и каждый водоворот в отдельности и раздели рамками, отделяя одно от другого по порядку. А также отражения всех видов, какие только бывают, каждый в отдельности, равно как и падения вод. И отметь различия в движениях и ударах мутных и светлых вод, бешеных и медлительных, разлившихся и мелких; бе-

шенство разлившихся в сравнении с мелкими, бешенство узких рек в сравнении с широкими. И различия текущих по крупным камням, по мелким, или по песку, или по туфу. И тех, что падают с высоты, ударяясь о различные камни с разнообразными отскоками и прыжками, и тех, которые текут по прямому пути, соприкасаясь и прилегая к ровному дну, и тех, которые падают в воздухе, имея фигуру круглую, тонкую, широкую, рассыпающуюся или цельную. И потом опиши природу ударов о поверхность, о середину, о дно, и различные их наклоны, и различную природу предметов, и различные формы предметов"... и т.д. и т.п. (ИЕП, с. 345–346).

Я думаю – и попытался выше обосновать, – что для оценки интеллектуального стиля подобных пассажей Леонардо совершенно недостаточно ссылки на его „научно-художественный синкретизм". Такая ссылка исходит из позднейших, кристаллизовавшихся и резко разошедшихся значений „научного" и „художественного", то есть ренессансное мышление толкуется ретроспективно, как если бы оно было всего лишь исходным сращенным состоянием этих категорий. Выход слишком прост. Но ведь „научного" и „художественного", как мы их понимаем, не было вовсе в тогдашнем сознании, а значит – не было и в „синкретическом" виде. Ибо термин „синкретизм" последователен, уместен, когда имеют в виду неразрывное скрещивание и совмещение неких элементов, стало быть, способных существовать порознь, потому-то и опознаваемых в сплаве и могущих вступить в синкретические отношения. Если же перед нами то, что раздельно вовсе немислимо, – это, очевидно, не „синкретизм", мы называем так задним числом нечто иное? С другой стороны: как же иначе „это" называть? как выработать объяснение „мышления Леонардо", с необходимостью пользуясь понятиями, этому мышлению до ужаса чуждыми, и тем не менее именно ими очерчивая то, что в них входит и, в свой черед, чуждо нам самим? и как, наконец, определить культурологически (сделать всеобщим) явление уникальное, то есть такое, которое – как раз в силу его уникальности – нельзя определить, нельзя помыслить иначе, чем самоотжественным?

...Дальнейшие соображения высказаны в начале этого параграфа.

ПОХВАЛА ГЛАЗУ

Хорошо известно, что Леонардо восхвалял глаз превыше всего, чем наделен от природы человек, вместе же с Глазом – и живопись превыше прочих искусств.

Но на каких основаниях?

„Глаз, который называют окном души, это главный путь, посредством которого общее чувство может рассматривать бесконечные произведения природы в наибольшем обилии и великолепии..." (ТР, 19). Или: „...глаза, через которые перед душой предстают все различные природные вещи" (ТР, 24). Тот, кто теряет зрение, лишается самого дорогого – „красоты мира со всеми формами тварных вещей" (ТР, 27). „Что побуждает тебя, о человек, покидать свое городское жилище, оставлять родных и друзей и идти в поля через горы и долины, как не природная красота мира, которой, если ты хорошенько рассудишь, ты наслаждаешься только посредством зрения?" (И. Пр., № 469; ТР, 23). Рассказ древних

о Демокрите, решившемся ослепить себя ради вящего умозрения, заставляет Леонардо громко негодовать: „Разве не мог он зажмурить глаза, когда впадал в такое неистовство, и держать их зажмуренными до тех пор, пока неистовство не истощится само собой? Но безумцем был этот человек, и рассуждение это – безумное, и величайшей глупостью было вырывать себе глаза" (ТР, 16; И. Пр., № 465).

Ибо что может быть ужасней для ренессансного понимания, чем расстаться со вселенским *разнообразием*!

Бесспорно, Леонардо столь возвышает зрение и, соответственно, живопись в первую очередь за способность к максимальному восприятию и воплощению варьета, что подтверждается несколькими соображениями и прежде всего, конечно, самым простым (ср. с Кастильоне): доступностью для зрения, в отличие от других чувств, всей полноты предметности, поистине неисчерпаемой номенклатуры телесного бытия, любого особенного в мировом перечне. „Услаждается живописец, сочиняя истории, обилием и разнообразием (*copia e varietà*) и избегает повторения какой-либо детали, дабы эти новизна и богатство привлекли к себе и усладили бы глаза зрителя, и я говорю, что в истории требуется, чтобы, будучи на своих местах, оказались бы перемешаны люди разные обликом, в разных одеждах и разного возраста, перемешаны вместе с женщинами, детьми, собаками, лошадьми, зданиями, селами и холмами..." (ТР, 183). Очень похоже на конспект из трактата Альберти! – текстуальная близость к известному месту о разнообразии очевидна. „И это искусство (живописи. – Л. Б.) объемлет и сосредоточивает в себе все видимые вещи, чего не может сделать бедность скульптуры, то есть цвета всех вещей и их очертания... живописец покажет тебе разные расстояния с различениями в цвете воздуха, находящегося между предметами и глазом, он покажет облака... он покажет дождь... он покажет пыль, он покажет более или менее густые дымы; этот [живописец] покажет тебе рыб, резвящихся под поверхностью вод... он покажет звезды на различных высотах над нами, а также другие неисчислимые эффекты, недосыгаемые для скульптуры" (ТР, 40).

Леонардо, по обыкновению, неумоим в назывании всего того, что доступно одному лишь зрению, улавливающему новые и новые спецификации. „Столько есть различных расстояний, на которых теряются цвета предметов, сколько существует разных времен дня и сколько может быть разных, плотных и тонких, слоев воздуха, сквозь которые проникают к глазу особенности раскраски упомянутых предметов. И об этом здесь мы не дадим никакого другого правила" (ТР, 195). Ведь „смешение цвета (то есть число цветовых оттенков. – Л. Б.) устремляется к бесконечности" (ТР, 213). Разве в состоянии скульптор изобразить далекую воздушную перспективу, или сверкание тел, или отражение, или облака, или темноту „и бесконечно много вещей, которые было бы утомительно упоминать" (ТР, 38). „Скульптор не может различать разнородные цвета, живопись же не упускает ни одного из них" (там же).

Когда Леонардо переходит к сопоставлению живописи с поэзией, изображение со словом, – характер аргументации меняется мало. Главный довод по-прежнему состоит в том, что „живопись простирается на несравненно большее разнообразие", чем то, которое дает поэзия (ТР, 15). Замечательно, что Леонардо приписывает поэзии ту же цель, что и живописи: как можно более наглядное и конкретное изображение разных вещей. И поэзия, понятное дело,



92. Лист рукописи с изображением глаза

оказывается ниже живописи в решении сугубо живописной задачи. Это не риторическая уловка, потому что никакой другой задачи для искусства и даже вообще для интеллектуальной деятельности Леонардо себе и не представляет. „Если вы, историки, или поэты, или математики, не видели глазами вещей, то и не сможете хорошо описать их" (ТР, 19). Впрочем, недостаточность поэзии вытекает уже из того, что она не в силах, например, „пересказать все движения", то есть дать всякую фигуру в этом и только этом облике, как и показать воочию „тенистые долины, прорезанные игрой змеящихся рек", и т. п. – как будто для поэзии нет иного критерия, кроме „способности видеть" (ТР, 23). Перечислив – по десяти параметрам! – всяческие красоты природы, Леонардо утверждает, что поэзии далеко до настоящей фигуративности. Он называет поэзию „слепой"! – и в его устах это, конечно, наиболее сильное возражение (ТР, 20).

Дело в том, что „если живопись обнимает все природные формы", то у поэтов есть лишь „имена", имена же, в отличие от форм, не универсальны. Казалось бы, все обстоит как раз наоборот? Разве всякое имя не определяет вещь таким образом, что вырывает ее из единично-конкретного состояния, включает во всеобщность словесного языка и мышления, лишает непосредственной вещности и делает отвлеченным знаком вещи, понятием вещи, – короче, универсализует? Леонардо, разумеется, понимал это, но саму „универсальность" толковал совершенно иначе. Скажем, „дерево" или „зеленый цвет", по Леонардо, по-видимому, тогда лишь взяты нами универсально, когда мы способны не упустить ни одного оттенка зеленого и ни одной особенности разных деревьев, сколько их ни существует на свете. Универсум – множество форм, и каждая – форма вот этого, только формами закреплены бесчисленные конкретные подробности бытия, и только через наблюдение, перечисление, охватывание таких подробностей мы можем стать соразмерными мировому бытию, стать „универсальными" в ренессансном, Леонардовом смысле. Но это значит, что к универсальности ведет одно только зрение. Только живопись! Чем конкретней, чем предметней – тем и универсальней ... и Леонардо ценит живопись несравненно больше поэзии, потому что поэзии не дано, как живописи, „подделывать" формы всех вещей. „Имена" же вовсе не „универсальны" как раз потому, что дают общее, а не отдельное. Они суть „эффекты демонстраций", а не „демонстрации эффектов" (ТР, 19). „Дай мне вещь, которую я мог бы видеть и трогать..." (ТР, 27).

Характерно, что Леонардо называет искусство живописца „акцидентальным". Это – важнейшее достоинство, поскольку именно в акциденциях творческая изобретательность природы являет полноту и блеск. И живописец кладет светотень, „благодаря акцидентальному искусству, в тех же местах, где это разумно сделала бы природа" (ТР, 38).

Чрезвычайно важный аргумент в пользу превосходства живописи не только над поэзией, но и над музыкой, помимо несопоставимо большей номенклатуры, чувственного богатства и определенности „разнообразия", состоит в том, что „живописец дает увидеть все одновременно" (ТР, 32). Словесное описание, как и движение музыки, вынуждено расставаться, переходя к новой „части", с прежними „частями". Даже в той мере, в какой временные искусства могут творить варьета, для них остается недоступным подлинное со-поставление разного, а ведь только рядом друг с другом „части" мирового разнообразия вполне обнаруживают и несходство и единство в несходстве, то есть гармонию. Так – в природе, где все вещи существуют сразу, где „почти бесконечность" перечня, его не-

завершенность, не мешает ему быть, в принципе, целостным и обозримым в *пространстве*.

Ренессансная культура тяготела к свертыванию прошлого и будущего в бесконечности настоящего, к синхронизации, иначе говоря, к пространственному истолкованию времени и истории. „Историей" называли композицию картины. По Леонардо, если музыка добивается этого в той степени, в какой звуки не только следуют друг за другом, но и разные голоса сопрягаются вертикально, в полифонической единовременности, поэзия же вовсе „не властна говорить в одно и то же время разные вещи", – то, конечно, только живопись достигает совершенной синхронности, только ее пропорциональность „складывается в единое время из различных частей, и о прелести их составляет суждение в единое время, как в общем, так и в частностях" (И. Пр., № 473, ТР, 32; см. также ТР, 21–22).

Но в сугубо живописном миропонимании, столь дорожащем возможностью увидеть разные вещи одновременно, на первый план выходит тот, кто смотрит – прежде всего именно смотрит, рисует, наблюдает со стороны. Не только вещи рядопологаются в общем пространстве, но с ними – и зритель-живописец. Не только вещи в своем несходстве, в своей отдельности отнесены на известное расстояние друг от друга, но и между наблюдателем и вещами непременно должно возникнуть расстояние и должно хотя бы начаться расставание, иначе ведь нельзя было бы наблюдать. Средневековые, как известно, жило Словом; не наблюдало, а прислушивалось, беря и вещь через слово, через наименование, придавая больше значения фантастической этимологии, чем очевидности, находя в вещи смысл, неизмеримо превышающий собственно вещь.

Теперь, на пороге Нового времени, место достоверного слова занимает адекватное изображение. Правда, ренессансный наблюдатель смотрит на природу в целом еще отнюдь не со стороны, а как бы из центра, он – „скрепа мира", венец божьего творения и сам „как бы бог" природы. А все-таки Леонардова апология Глаза предвещает многое, многое в истории европейской культуры Нового времени, что разовьется из этой напряженной установки на разглядывание. Пусть человек и вещь еще не скоро разойдутся так, чтобы оказаться в чисто гносеологическом отношении, но они уже более не слиты в мистическом тождестве. Ранее, чтобы истолковать вещь-символ, надобно было проникать ее изнутри и вобрать в себя, преодолеть какое бы то ни было, внешнее ли, внутреннее ли, расстояние и отстраненность, дабы, елико возможно, приблизиться и причаститься незримому и бестелесному. Ренессансный человек-живописец, напротив, отходит на физическую и мыслительную дистанцию, достаточную, чтобы узреть вещь как таковую.

„Ведь живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками" (И. Пр., № 477; ТР, 36). Леонардо любит подчеркивать, что живопись – это „наука", и притом наивысшая, универсальнейшая, „вся исполненная тончайших созерцаний", что живопись – это, прежде всего, „умственное рассуждение" (ТР, 38, 40). Занятия живописью, как их описывает Леонардо, сопровождаются музыкой или чтением „различных и прекрасных произведений", в отличие от грубого „механического" труда скульптора. Новая духовность основана на независимости живописца и от богословских отвлеченностей, не поддающихся проверке, и от косного материала. С природой незачем ни браться, как Франциск Ассизский,

ни пренебрегать ею, как Бернар Клервосский, но живописцу надлежит изучить ее.

А зачем? Совсем не для того, как мы теперь могли бы подумать, чтобы добиться реалистической правды, но, чтобы, прилежно учась у природы, достичь не менее убедительного и богатого „разнообразия". „Живописец спорит и соревнуется с природой" (И. Пр., № 488)... *Disputa e gareggia*... Следовать природе – значит не копировать, а порождать вещи не менее „разумно" и „изобретательно", чем она, по тем же общезначимым основаниям, и, подражая природе прежде всего в самой способности к творчеству, в конце концов, превзойти, перифантазировать ее!

Глаз „тем превосходит природу, что простые природные вещи конечны, а произведения, выполненные руками по приказу глаза, – бесконечны, как это доказывает живописец выдумкой бесконечных форм животных и трав, деревьев и местностей" (И. Пр., № 472, 28). И еще, не менее четко: живопись „занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала" (И. Пр., № 457, TP, 27).

Нетрудно заметить, что Леонардо, писавший совершенно то же самое по поводу бесконечного разнообразия создаваемых людьми „вокабул", значимых звукосочетаний в разных и меняющихся языках, в отличие от ограниченного числа „простых" фонем, данных человеку природой (см. ниже), верен и тут своему толкованию „акцидентального" характера человеческой деятельности. Живопись возводит акцидентальность природы в гораздо более высокую степень, добавляя сверх всего наличного в мире „разнообразия" еще и великолепие собственной *varietà*. Можно бы сказать, что таков решающий довод, *ultima ratio* Леонардовой похвалы Глазу.

Но это замечание не будет точным, если мы упустим любопытный, показательнейший для ренессансного сознания пункт. Ведь живописец и тогда, когда он тщательно воспроизводит увиденное им, „с философским и тонким созерцанием исследует все качества форм: море, местности, растения, животных, травы, цветы", так что живопись „поистине есть наука и законнейшая дочь природы" (TP, 12); и тогда, когда он, соблюдая верность природе в частности, свободно сочетает их в измышленных „историях", пусть даже в грандиозном видении Потопа; и тогда, когда он рисует вовсе невиданные формы, несуществующих зверей и т. п., – в любом случае живописец делает одно и то же дело. Ибо в любом случае он *творит*. Для Леонардо было бы немислимым, несусветным какое бы то ни было противопоставление или даже принципиальное различие свободного фантазирования и точного подражания природе. Потому что и воспроизводя реальные вещи – человек все равно создает их заново, пусть из иного материала, чем природа, но по общим божественно-разумным основаниям, содержащимся в уме ли природы, в уме ли живописца, в природу вглядывающегося. Такое подражание равносильно „тонкому изобретению" (*una sottile invenzione*). И это „чудесное и удивительное деяние". А вместе с тем, изобретая не только наблюдаемые, но и небывалые формы, живописец ничуть не уклоняется от природы, поскольку „все, что есть во вселенной по сущности, частоте распространения или воображению (*per essenza, frequenza o immaginazione*), живописец сначала имеет в голове, а потом в руках..." (TP, 13). К природному бытию относится отнюдь не только наличное и явное; живописец доказывает это тем, что делает на картине воображаемое существующим, наличное же –

придуманым, то и другое порождая из себя, тем и другим равно умножая богатство разнообразных вещей в мире.

Творчество! – вот суть „науки живописи“, то есть – для Леонардо – того высшего, на что вообще способен человек. Творческая энергия божественной природы с максимальной напряженностью концентрируется в ренессансном Глазе.

И Леонардо славит живописца как универсального творца, земного „Господа и Бога“.

„Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, он, как Господь, порождает их; и если он пожелает увидеть вещи чудовищные, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он Господь и Бог; и если он пожелает породить местности населенные или пустынные, места тенистые и темные во время жары, он их изображает, и равно – жаркие места во время холода. Если он пожелает долин, если он пожелает, чтобы перед ним открывались с высоких горных вершин просторные поля, если он пожелает увидеть за ними морской горизонт, то он Господь и над этим, а также если из глубоких долин он захочет увидеть высокие горы или с высоких гор – глубокие долины и побережья. И действительно, все, что есть во вселенной, по сущности, частоте распространения или воображению, живописец сначала имеет в голове, а потом в руках; и руки эти настолько превосходны, что в то же самое время порождают такую же пропорциональную гармонию в едином взгляде, какую образуют (природные) вещи“ (ТР, 13; И. Пр., № 467).

О ТОМ, ЧТО КАРТИНЫ НЕ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ПОХОЖИ НА СВОИХ МАСТЕРОВ

Леонардо утверждал, что „фигуры часто похожи на своих мастеров“. Он объяснял это тем, что „суждение наше и есть то, что движет руку при создании очертаний данной фигуры... А так как это суждение – одна из сил нашей души, посредством которой она komponует по своему желанию форму того тела, где она обитает, то, если ей нужно снова сделать при помощи рук человеческое тело, она охотно снова делает то дело, которое она впервые изобрела“ (И. Пр., № 503; ТР, 499).

Само по себе представление, что ogni dipintore dipinge se („каждый рисовальщик рисует себя“), было, как показал А. Шастель, для Высокого и Позднего Возрождения едва ли не общим местом, восходящим к неоплатонизму Фичино⁵⁶. Но Леонардо внес в это положение новые и, надо сказать, неожиданные, труднопонятные с первого взгляда акценты.

Основной фрагмент об автопортретировании начинается с такого частого у Леонардо (и у Л. Б. Альберти) заявления о недопустимости повторять в одной и той же композиции одинаковые движения, лица, фигуры. Это – „величайший недостаток“ из всех, какие могут быть у живописца! Иными словами, фрагмент начинается очередным категорическим требованием разнообразия. Потому-то и нельзя „делать большую часть лиц похожей на их мастера, что меня не раз поражало, ибо я знавал таких, которые во всех своих фигурах, казалось, срисовывали

себя с природы, и в этих фигурах видны поведение и характер их создателя. И если он быстр в речах и движениях, его фигуры – подобное же по подвижности; и если мастер набожен, то такими же выглядят его фигуры с их искривленными шеями; и если мастер – человек незначительный, то его фигуры выглядят, как срисованная с природы лень; и если мастер сложен плохо, фигуры похожи на него; и если он не в себе, это широко обнаруживается в его историях... фигуры сами не знают, что делают, и смотрят куда попало, словно замечтавшись; и таким образом, каждая особенность в живописи соответствует собственному особому свойству живописца" (ТР, 108).

Речь идет о самопортретировании прежде всего в буквальном смысле воспроизведения внешнего, физического облика – „тот живописец, у которого непропорциональные руки, такими же будет делать их в своих произведениях, и то же самое произойдет с любой частью тела, если этому не помешает долгое обучение...". А без тщательного исправления недостатков собственной фигуры с помощью изучения тех тел, которые, „по общему мнению", обладают правильностью и красотой, – „любая удачная или безобразная часть твоего тела обнаружится в соответствующих частях фигур в твоей живописи" (ТР, 105. Ср. также ТР, 100). Однако Леонардо не приводит в доказательство ни одного имени живописца, и историки ренессансной живописи тоже вряд ли были бы в состоянии привести такое доказательство. „Теоретическое" объяснение, даваемое Леонардо, действительно звучащее на традиционно-неоплатонический лад и несравненно менее интересное, чем описательная сторона, чем все эти „примеры" из живописной практики, удовлетворить нас не может. Остается непонятным, почему это живописец в своих „фигурах" должен невольно портретировать себя, словно у него перед глазами все время находится только собственное тело, а не тела других людей. Можно подумать, что во времена Леонардо художники только тем и занимались, что гляделись в зеркало. И что же, живописец, не принявший против этого усиленных мер предосторожности, „портретировал" себя в фигурах и детей, и стариков, и женщин?... ведь Леонардо не делает никаких оговорок, он ясно говорит, что все фигуры, любые фигуры „часто похожи на своих мастеров".

Между прочим, жанр автопортрета тогда только зарождался. Что касается самого Леонардо, то, очевидно, правдив рисунок в виндзорской рукописи, где он изобразил себя в профиль, сидящим в глубокой задумчивости, опершись на палку, на берегу около дерева, где он выглядит одряхлевшим и усталым, а верхняя губа – провалившейся, как это бывает у стариков, уже недосчитывающих зубов. Знаменитый же, всегда используемый в учебниках, тоже графический, автопортрет величавого сурового старца с обильно струящейся седой гривой и длинной бородой, по справедливому мнению некоторых современных историков искусства, сильно стилизован под иконографический стереотип „древнего мудреца", какого-нибудь Гермеса Трисмегиста.

Но даже если истолковать замечания Леонардо об автопортретировании как убедительное свидетельство своеобразного нарциссизма живописцев кватроченто, в котором давал о себе знать проснувшийся острый интерес к собственной личности⁵⁷; или же, если сводить дело к тому, что Леонардо повторял здесь неоплатоническую теорию, по которой то, что рисует художник, существует сначала в его уме, – то почему же, с точки зрения Леонардо, это плохо?!⁵⁸

И с историко-фактической и с теоретико-эстетической стороны утвержде-

ние Леонардо о то и дело наблюдаемом им сплошном автопортретировании вызвало бы, по меньшей мере, недоумение, если бы не то обстоятельство, что выявление в „фигурах" чисто внешнего сходства с мастером оказывается все-таки лишь случаем частным и поставленным совершенно в один ряд со „сходством" совсем иного и особого рода.

В картине, полагает Леонардо, прямо видны темперамент и склад ума живописца, его живость, его набожность, его лень или его душевное расстройство. И его внешность тоже... В таком случае мы вправе слова Леонардо о том, что картина „похожа" на мастера, что мастер часто делает фигуры так, словно рисует с натуры себя самого, понять широко (и поначалу с неизбежной примесью модернизации), как мысль о выражении в творческой манере индивидуальности художника. Леонардо осознает этот факт в максимально доступной Возрождению степени и форме.

Понятия „личность" еще не было. То, что мы теперь обозначаем этим словом, для Леонардо – длина носа или форма рук и в той же логической плоскости, что и лень, набожность и пр. Взамен понятия личности пока существует понятие природного „акцидента": случая, обстоятельства, вторичных, то есть необязательных для родового человека, свойств. Всякая новая комбинация „акцидентальных" свойств и есть личность Возрождения, насколько она способна себя понять в этом качестве. Благочестиво рисовать фигуры с готическими, „искривленными шеями" или же якобы делать всех персонажей портретно похожими на себя – это все едино, это так или иначе означает „повторять" себя в своей природной единичности, закреплённости за неким человеческим казусом.

Леонардо, водивший знакомство со многими и разными живописцами, очевидно, сумел лучше, чем кто-либо до него, ощутить в их произведениях некий неизгладимый индивидуальный отпечаток и увидеть связь между художественными впечатлениями – и своими житейскими впечатлениями от облика и характера авторов. Ничто не мешает нам предположить, что разбираемые фрагменты – результат этого поразившего Леонардо эстетического открытия. С огромной убежденностью он ссылается на собственный непосредственный зрительский опыт. Нам следует ему поверить. Иное дело, как он истолковывает, формулирует свое открытие, как опирается на готовую неоплатоническую схему, которая подгоняется под красочные примеры. Или как он уверяет, будто художник, у которого приплюснутый нос, будет непременно изображать всех с приплюснутыми носами (ТР, 108). А все-таки значение конкретной индивидуальности мастера для стилевой и содержательной пропитки его творчества выходит на передний план. Во всем итальянском Возрождении, может быть, только Кастильоне еще четче и последовательней сознавал реальность подобных вещей для искусства.

Однако, если расширенное осмысление сентенций Леонардо оправданно, если там, где он говорит о самоизображении, точнее было бы, переводя на позднейший язык, говорить о самовыражении индивида, – остается и даже усиливается тот же вопрос: почему Леонардо такую узнаваемость творческой индивидуальности никоим образом не одобряет? „Общий недостаток итальянских художников состоит в том, что можно опознать облик и фигуру автора во многих фигурах, им написанных" (ТР, 186). Казалось бы, художник Высокого Возрождения, и тем более Леонардо да Винчи, должен был думать как раз наоборот.

И действительно. В другом месте Леонардо писал: „Никому никогда не следует подражать чужой манере" (ТР, 81). Руку хорошего живописца можно узнать среди многих. У каждого пусть будет своя манера, и, конечно, именно ради ее выработки Леонардо считал необходимым на высшей ступени обучения внимательное ознакомление с „манерами разных мастеров" (ТР, 47)⁵⁹.

Выходит, живописцу нужно каким-то образом совместить самоутверждение с самоотречением? Перед нами реальная трудность и противоречие в высказываниях Леонардо, и вопрос, почему он осуждает телесное и даже духовное сродство картины с ее создателем, это отнюдь не риторический вопрос, хотя Леонардо начинает фрагмент № 108 „Трактата о живописи" с ответа на него, и я, соответственно, цитируя этот фрагмент, начал с ответа, предвосхищающего, казалось бы, любые вопросы. Самопортретирование отвергается в пользу „разнообразия". „И ты, живописец, создающий истории, делай так, чтобы твои фигуры были настолько разнообразны в светотени, насколько разнообразны предметы, от которых светотень зависит, и не придерживайся одного и того же способа (или: общей манеры, *maniera generale*)" – И. Пр., 572; ТР, 694.

Тогда переформулируем вопрос. Леонардо сравнивает талант живописца с зеркалом, которое окрашивается в цвет поставленного перед ним предмета. „Итак, ты, художник, должен знать, что не будешь хорошим мастером, если не будешь универсальным, подражая (буквально: подделывая, „мастер подделки", *maestro contrafare*) посредством своего искусства всем качествам форм, которые производит Природа..." и т.д. (ТР, 56). „Ум живописца должен постоянно преобразовываться в столько рассуждений, сколько есть достойных внимания фигур предметов, которые возникают перед его глазами, и вырабатывать в отношении них правила, с учетом места, условий и светотени" (ТР, 53). Что касается человеческих фигур, то нужно помнить, что не только среди всех ныне живущих людей, но даже если бы к ним можно было присоединить всех некогда живших, не нашлось бы двух людей, совершенно подобных друг другу. Вот отчего нельзя повторять в живописи одно и то же красивое лицо и пр. (ТР, 107). Итак, есть разнообразие зримого мира. Но ведь есть и разнообразие самих живописцев, их творческих „манер". Не вступают ли в скрытый спор два значения „разнообразия"? Как, выражаясь анахронистически, согласовать требования, предъявляемые к картине со стороны объективной правдивости и точности воспроизводимой в ней разнообразной природной предметности, и индивидуальную, субъективную „манеру" художника?⁶⁰

Можно решить, что Леонардо отдает безусловное предпочтение „объективной" варьета перед „субъективной" манерой, перед самовыражением. Это так – и не так. То, что нужно „правильно" изображать природу, творя притом именно в своей манере, для Леонардо – посылка, которая не обсуждается. Проблемы, столь серьезной для последующей эстетики, он просто не замечает, его высказывания остаются рядоположенными в этом случае, как и во всех других. Никогда Леонардо не приходит в голову, что он судит противоречиво, никогда он не бьется над логической увязкой. Что до „объективного" и „субъективного", то эти понятия ему, как и вообще Возрождению, пока неизвестны. Наблюдатель уже отделился от наблюдаемого им природного, внешнего мира, но этот мир еще не стал подлинно внешним, а наблюдатель не чувствует себя гносеологически противопоставленным ему, не выступает в роли „субъекта". Все в культуре было наготове, чтобы вот-вот возникла эта основополагающая новоевропейская мыс-

лительная ситуация, чтобы мир раскололся на бытие и сознание, науку и искусство, общество и личность и т.д. и т.п. Возрождение энергично подготавливало это тотальное размежевание и расхождение всего и вся, но само еще оставалось в лоне традиционного вселенского единства. Только принимая это во внимание, только считаясь с уникальностью переходного, ренессансного понимания индивидуальной личности, мы примем как ожидаемое и должное следующий парадокс: чем больше Леонардо наставляет живописца отказу от внесения в картину индивидуальных привычек и особенностей, дабы стать лишь „зеркалом природы“, тем больше сердцевиной Леонардова мироотношения, сутью и венцом его натуралистического пафоса оказывается вовсе не самоценная правда действительности, не реализм (как это означало бы в XIX веке), а именно индивидуальность художника, богоподобная творческая мощь личности.

Но, конечно, личности в ренессансном истолковании⁶¹.

Плохо и недопустимо переносить в картину себя как только вот этого – себя, наглухо закрепленного за собой, за своими руками или носом с их конкретной формой, за своей подвижностью или медлительностью, за своей набожностью или любыми другими склонностями и свойствами. Но хорошо и нужно переносить в картину себя как „универсального“, способного к бесконечным „трансмутациям“, улавливающего умом и глазом внутреннюю меру каждого предмета, каждого персонажа и умеющего изобразить их во всем неисчерпаемом разнообразии.

Возникает впечатление, что ренессансное представление об индивидуальном как особенном начинается – вопреки тому, что об этом принято говорить, – не с горделивого осознания собственного „Я“, но с восприятия *других*. Переносить постоянно в картины свою физическую и духовную конкретность недопустимо, и быть живописцу „универсальным“ необходимо ради изображения индивидуальной конкретности персонажей „истории“. Эти странные ренессансные индивидуалисты, конечно, очень остро ощущали свою личную „доблесть“, но тем не менее собственное „Я“ не имело ценностной основы в самом себе, еще невозможно было решиться дорожить им просто потому, что это мое „Я“, без всяких неизменных предикатов доблестности и универсальности. Универсальность же подразумевала не особость, неповторимость индивида, а его нормативность.

Внутреннее, духовное „Я“ к тому же оставалось неоформленным, то есть внешнеэстетичным. Ренессансный филогенез новоевропейской личности тут отчасти соответствует ее психологическому онтогенезу, описанному М. М. Бахтиным в связи с отношениями автора и героя⁶². В автопортрете любого и тем более ренессансного времени изображается не просто автор, „как он есть“. Автор вообще не может совпасть с художественным образом произведения. Ведь автор остается незавершенным, неготовым, в отличие от объективированного образа, и творец всегда сохраняет внеаходимость по отношению к творению. В автопортрете автор становится героем, и поэтому перестает, собственно, быть имярек, отчуждается, видит себя как другого, а иначе и нельзя себя увидеть.

В культуре Возрождения личность исторически начиналась с осознания своей универсальной способности различать чужие индивидуальности и – шире – эстетически ухватывать неисчислимое разнообразие обликов бытия, пестроту природной предметности. Если для меня быть собой означает быть универсальным, то для других это означает быть разными и, следовательно, всякий раз не совпадающими с нормой. Однако я-то тоже „другой“, с вот этим лицом,

повадками, характером. Я существен лишь как часть – нет, как средоточие! – варьета. Моя душа так естественно переносит меня в картину, делающуюся похожей на меня... а это уже непозволительно. Ибо когда все другие превращаются в живописца, то живописец перестает быть одним из других – теряет, как мы теперь сказали бы, индивидуальность. Универсальный живописец, создающий идеально нормативную картину, мыслится Леонардо как человек, вмещающий мировую варьета, иначе говоря, бесконечную череду аномалий, индивидуальных отклонений от безлично-прекрасной нормы. В этом – ирония, скрывающаяся в глубине классицизма Высокого Возрождения и делающая ренессансную гармонию проблематичной. Наивысшей нормой утверждается разнообразие, а значит, идеальное (не воплощаемое, а увиденное, не отвлеченное, а живое и природное) – всегда не равно себе. Идеальное в культуре Возрождения было возможным только как тоска по идеальному и норма – только как тоска по норме. А личность – только как движение к личности, загадывание ее, как гигантская аномалия. Невозможность стать идеальным (универсальным), будучи *этим*. И невозможность остаться этим, не будучи всяким другим.

Мастер в живописи отказывается от „собственного облика“, от своего „определенного места“ в мире – ради способности воплотиться в любом облике, в любой фигуре, в любом пейзаже и создать для себя любое место, какое он где-либо увидит или только вообразит. Его индивидуальность – это то, что он хочет нарисовать... Короче, это человек, как его трактует антропология Пико делла Мирандолы. Бог поставил человека в центре мира, чтобы ему было „удобней оттуда обозреть все, что есть в мире“.

Для Леонардо – это как раз самое подходящее (уникальное!) положение для занятий „наукой живописи“. Человеку Пико делла Мирандолы остается лишь растереть краски, подготовить доску или стену. И взяться за дело.

„ПРОИЗВЕДЕНИЕ НИКОГДА НЕ ПЕРЕСТАЕТ УЛУЧШАТЬСЯ“

Не только „разнообразие“ живописной композиции осуществлялось во внутреннем споре „обилия“ фигур и „одинокости“ каждой из них (вспомним рассуждения Альберти). Но и „разнообразие“ как главная характеристика самого живописца, именуемая теперь „универсальностью“, возвращалось к этому же спору. Ведь быть „универсальным“ значило все знать и все уметь изобразить одинаково хорошо. Чем в таком случае один „универсальный живописец“ мог бы отличаться от другого? Иначе говоря, как примирить обилие дарований мастера с особостью его места в искусстве – с его одинокостью?

Мы уже имели возможность убедиться, что ренессансная личность парадоксальна (логически „невозможна“), поскольку основание для каждого индивида отыскивается одновременно в норме и в исключении из нормы, в прекрасном и в характерном, в том, чтобы стать в ряд (включиться в мировой перечень), и в том, чтобы выйти из ряда вон, – в развилке всех этих равно необходимых определений. Потому-то „картины не должны походить на своих мастеров“. Мастер – совершенно определенный индивид, в картинах же его должны быть изображены индивиды самые разные. Живописец может выявить талант в картине, лишь отказавшись ставить на все метку своей особости или, точнее, истол-

ковав особость как способность принимать (воссоздавать) любой особый облик, короче, быть разносторонним, подобно Протею, быть тем самым Адамом у Пико делла Мирандолы, которого Господь поставил в центре мира.

Это, конечно, не служило сознательно обсуждаемой проблемой для Леонардо, иначе в тот же миг исчезла бы проблема. Подойти к ней рефлексивно, критически – значило бы приступить к ее историческому и логическому снятию, а там, где начинается снятие – кончается парадокс. Во всяком случае, кончается *бытие* этой культуры, этой конкретной логики, *для себя* и происходит ее переформулировка, переход в другую культуру, в другую логику. Впрочем, и прекратив непосредственное историческое существование, каждая культура не только претворяется, используется как материал для другой, но она и *не преходяща*, не отменяется позднейшими культурами.

Итак, несколько фрагментов еще раз приковывают наше внимание к теме „одинокости“ и „обилия“, еще раз – в новом повороте – обнаруживают страшную напряженность ренессансного понятия „универсальности“. Леонардо занимает вопрос, должен ли живописец (именно для наилучшего достижения универсальности!) работать в компании с другими живописцами или быть одиноким.

„Живописец должен быть одиноким и обдумывать то, что видит, и разговаривать с собой, выбирая самое превосходное в том или ином виде вещей, которые он видит, словно бы как это делает зеркало...“ (ТР, 58а). И в другом отрывке, подробнее: „Чтобы телесное благополучие не повредило благополучию таланта, живописец, или же рисовальщик, должен быть одиноким, и более всего, когда он предается наблюдениям и раздумьям, которые постоянно встают перед глазами и дают материал для памяти, чтобы в ней хорошо сохраниться; и если ты будешь один, ты будешь целиком принадлежать себе, если же с тобою один товарищ, ты будешь принадлежать себе наполовину – и тем меньше, чем бесцеремонней его поведение; и если ты будешь со многими, то неудобств станет еще больше, а если бы ты захотел сказать: буду делать на свой лад и держаться в стороне, чтобы иметь возможность лучше наблюдать формы природных вещей, то я говорю, что это не выйдет, так как ты не сумеешь укрыть уши от их болтовни...“. Прячась же от них, прослынешь чудачком и – „все-таки будешь один“ (ТР, 50).

Казалось бы, точка зрения Леонардо выражена вполне ясно и, по обыкновению, энергично. Остается попробовать ее истолковать. Но сперва продолжим чтение других отрывков.

„Я говорю и утверждаю, что рисовать в компании много лучше, чем одному – по многим причинам. Первая состоит в том, что тебе станет стыдно, если среди рисовальщиков на тебя будут смотреть, как на неспособного, и этот стыд сделается причиной хорошего учения; во-вторых, хорошая зависть побудит тебя присоединиться к числу тех, кого хвалят больше, чем тебя ... и еще то, что ты уловишь в работе тех, кто делает лучше тебя; а если бы ты был лучше, чем другие, то извлечешь выгоду, избегая (чужих) промахов, и хвалы других помогут взрасти твоей доблести“ (ТР, 71).

С не меньшей ясностью и энергией Леонардо высказывает прямо противоположное мнение!

Прежде всего я хочу подчеркнуть, что не собираюсь примирять разноречия Леонардо, как если бы они были лишь внешними и обманчивыми, лишь указы-

вающими на сложность подлинного и, разумеется, логически последовательного взгляда великого художника, который и надлежит реконструировать. Такой подход лежал в основе усилий многих умных толкователей Леонардо, включая, например, Джентиле, Фумагалли, Зубова и других. И что же? Предлагались одно прекрасное объяснение за другим, а Леонардо оставался и остается неустрашимо разноречивым. Исследователи искали общий знаменатель, а перед ними был почти бесконечный, всегда открытый ряд дробей, общим знаменателем которого может быть только число, кратное неопределенному множеству знаменателей, чуть ли не всем знаменателям на свете... Такое число всегда предварительно, неокончательно, такой смысловой итог нельзя ухватить как наличный и готовый. С одинаковым успехом можно пытаться снять разноречивость „Моны Лизы" или „Тайной вечера".

Конечно, часто мы имеем право констатировать какую-то бесспорно излюбленную мысль Леонардо: скажем, о превосходстве „опыта" и „глаза" над умозрениями; или же приведенное выше и многократно повторяющееся требование о том, что живописец „должен иметь душу, подобную поверхности зеркала, которая преобразуется во столько разных цветов, сколько цветов у противоположных ей предметов" (И. Пр., № 506; ср. № 490).

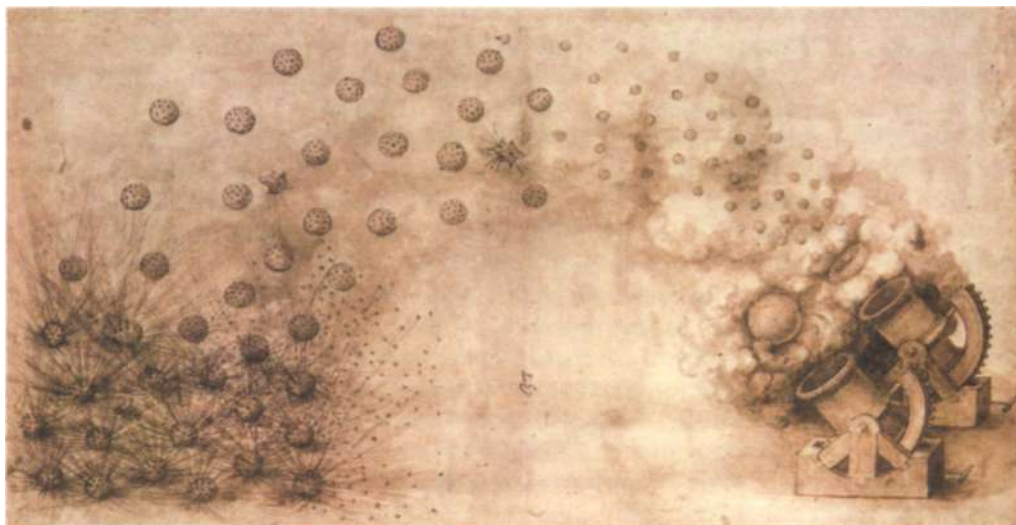
Но тот же Леонардо писал: „Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их" (И. Пр., № 489). Или утверждал, что „природа полна бесконечных разумных оснований, которых никогда не было в опыте" (Scr. lett., p. 63). Он был уверен, что „опыт никогда не ошибается" (Scr. lett., p. 65), что „глаз обманывает меньше", чем философия (ТР, 10). И он же писал, что „глаз всегда обманывает" (ТР, 36), и обращал внимание на неодинаковость впечатлений от цвета, расстояния и освещенности – настолько, „насколько разными будут глаза, это видящие" (МС II, f. 24r). То он заводил речь об „опыте" как о непосредственной чувственной данности, как о том, что можно увидеть и чего можно коснуться, и даже „держат двумя руками перед глазами" (ТР, 27). То объявлял примером очевидности $2 \times 3 = 6$. Высшим выражением „уверенности", которую дает опыт (ТР, 33), оказалась математика; мы слышим также, что опытная практика должна быть во всем подчинена теории (например, ТР, 54, 80).

„...Науки, которые начинаются и кончаются в уме", без участия опыта – недостоверны (ТР, 1); очень, конечно, Леонардово заявление! Но разве не „называется наукой то умственное рассуждение, которое вытекает из своих последних начал", из общих принципов (ТР, 1)? „Механические науки – умозрительные". Сама живопись есть „умственное рассуждение" в большей мере, чем скульптура, именно философичностью ее и превосходя (ТР, 40, 31с).

И так без конца.

Для Леонардо в высшей степени органична неприязнь к начетчикам, к следованию за авторитетами, к подражанию. Но не будем слишком удивляться, обнаружив у него фразы, вроде: „Подражание древним вещам более похвально, чем современным" (И. Пр., № 790) или „Против некоторых комментаторов, которые хулят древних изобретателей, от коих пошли грамматики и науки, и воюют против мертвых изобретателей" (Scr. lett., p. 150). Мир Леонардо достаточно просторен, чтобы в нем мог прозвучать и этот голос.

Пожалуй, нет у Леонардо тезиса, к которому нельзя было бы у него подо-



93. Стреляющие бомбарды

брать столь же заостренный антитезис. В каких-то случаях, возможно, и удастся их согласовать, представить двумя сторонами более широкого и единого теоретического построения, но такая операция всегда выглядит несколько насильственной, часто же и вовсе не получается. Не правильной ли было бы усматривать в разноречивости принципиальную черту Леонардо, объясняемую диалогичностью ренессансного мышления?

В прямо исключаящих друг друга положениях есть своя структура, но это структура диалога Возрождения, в котором нет настоящего дедуктивного синтеза. Синтезом выступает, скорее, сама ситуация встречи и сопряжения разных мыслительных позиций.

Леонардо не сочинял диалогов. Но он „разговаривал с собой". Запальчиво формулируемые крайности объединились главным образом их столкновением в его голове, в личности Леонардо, будучи, так сказать, ее акциденциями. Их объединял характер интеллектуальной активности Леонардо, осуществлявшейся как безостановочное *разнообразие* фрагментированных мнений. Это его наблюдательность, его полемичность, его нетерпение, его интонация, всегдашняя возможность новой и совсем иной мысли, явного или тайного самовозражения, неожиданного поворота. Это – Леонардо. В нем сходятся все идейные потоки Возрождения, в нем спорят „общие места" эпохи, напрягаются все науки, все вопросы. При несомненной определенности творческой личности Леонардо, она, достигнув максимальной для Возрождения „универсальности", тем самым строила свой духовный мир максимально стереоскопично. Доведенная до чрезвычайности многоголосица Леонардовых идей, интересов, точек зрения и создала, собственно, *его* уникальное и законченное место в ренессансной культуре.

Столько раз комментировалось знаменитое высказывание, где Леонардо с вызовом называет себя в гуманистические времена *omo sanza lettere!* – человеком без книжной образованности, „без (классической) словесности" – и гордо заявляет, что исходит из опыта, а не из чужих слов. Отсюда бесконечные ученые

приятия о соотношении Леонардо и филологического гуманизма Кватроченто (от которого Леонардо отстоял достаточно далеко, но которому вовсе не был совсем уж чужд, судя по спискам книг, имевшихся в его личной библиотеке, и по тщательно изученным скрытым цитатам и парафразам).

Попробуем, однако, придать настоящее значение тому, что следует сразу же за фразой об *omo senza lettere*. Леонардо приводит ответ Мария римским патрициям: „Те, кто украшает себя чужими трудами, не дают мне украсить себя трудами собственными" (*Scr. lett.*, p. 148). Как забавно! Конечно, такая ссылка не требовала бог весть какой образованности. И все же на упреки грамотеев-педантов Леонардо, только что объявивший себя человеком, опирающимся не на книги, а на собственную наблюдательность, отвечает именно книжной отсылкой к античности! Вот еще один пример диалогической неоднозначности – возможно, не без доли спрятанного в тексте лукавства. Гуманистические способы аргументации вошли в плоть и кровь всякого тогдашнего культурного человека, и, даже полемизируя против книжной ориентации, без нее было не обойтись⁶³. В другом случае, выдвигая вперед тот же „опыт", Леонардо, среди прочего, указывает: „Очень удален горизонт, видимый с побережья Египетского моря; рассматриваемый против течения Нила, по направлению к Эфиопии с ее прибрежными равнинами, горизонт виден смутным, даже нераспознаваемым..." (*И. Пр.*, № 721; *ТР*, 936). Трудно сказать, из какого сочинения Леонардо заимствовал подобные впечатления, немедленно приобретшие у него личную окраску, которая сбивала с толку некоторых исследователей, недоверчиво обсуждавших, когда это, спрашивается, Леонардо мог побывать в Африке... Нет, Леонардо не разглядывал Нил со стороны моря. Просто он иногда приравнивал достоверные книжные данные к собственным наблюдениям: из понятия „опыта" не исключались и свидетельства древних (ср. с Макьявелли⁶⁴).

Но вернемся к столь разительно противоречащим друг другу отрывкам о том, как лучше работать живописцу – в компании или одному. Вообще-то, можно найти у Леонардо не только приведенные тезис и антитезис, но и что-то вроде синтеза: он предлагает лишь „отсутствие товарищей, чуждающихся твоих занятий... товарищи должны быть схожи с ним (вдумчивым и универсальным живописцем. – *Л. Б.*), а если он не находит их, то пусть он будет с самим собой в своих размышлениях, так как в конце концов он не найдет более полезного общества" (*И. Пр.*, № 506). Нетрудно заметить, что в этом компромиссном замечании разноречивые установки примиряются, по ренессансному обыкновению, скорее, внешне, и в конце отрывка Леонардо вновь склоняется к одной из них. Фрагментарность рукописного наследия Леонардо и то обстоятельство, что хронология записей нам, как правило, известна лишь приблизительно или вовсе неизвестна, делают особенно наглядной незаконченность спора.

Вот еще один отрывок: „Ты, живописец, дабы быть универсальным и угождать разным суждениям..." (*ТР*, 61). Так, значит, это одно и то же? И работать в одиночестве, „принадлежать себе", „делать на свой лад" нужно, чтобы „угождать разным суждениям"?! Дело идет не просто об отвлеченных и потому легко совместимых разных требованиях, предъявляемых к хорошей живописи, но о вкусах разных зрителей. Каждый способен, основываясь на собственных наблюдениях над природными вещами, указать в произведении какую-либо ошибку, и следует терпеливо прислушиваться к любому замечанию, стараясь извлечь из него пользу. Если же ты с ним не согласен, делай вид, что не понял, со-

ветует известный своей обходительностью Леонардо (ТР, 75). Особенно полезны мнения врагов, поскольку ненависть обостряет их зрение, и они смотрят на все по-другому, чем ты; друзья же – то же самое, что и ты сам, они могут ошибиться, как и ты (ТР, 65 а).

Наглядное текстуальное столкновение между пожеланиями работать в компании, „угождать разным суждениям“ и т. п., а также работать в одиночку, „на свой лад“, разговаривая только с самим собой, – одно из выявлений исходного парадокса „универсальности“ индивида.

Универсальный живописец должен быть всяким, то есть никаким... Леонардо хорошо знает, что вкусы зрителей столь же различны, как и манеры мастеров, и все-таки каждый мастер должен совмещать в себе все манеры, все вкусы, все достоинства, всегда готовый, подобно зеркалу, подражать целому миру, творить его вновь, в качестве „другого бога“.

На этом пути индивидуальный талант именно в том случае, если он обретет окончательную и, следовательно, особую форму, будет выглядеть уже не универсальным и потому недостаточно индивидуально-ярким. Особость и универсальность даны для ренессансного сознания обоюдными основаниями, стремящимися к тождеству, которое и означало бы то, что Вазари определяет как „совершенство сверх совершенства“. Такое совершенство принципиально недостижимо – не потому, что оно слишком велико, несоразмерно силам даже самого одаренного индивида, а потому, что, напротив, им соразмерно и, следовательно, как и они, незавершаемо, всегда себя опережает.

Получается, что творческая мощь художника наилучшим способом подтверждается не тогда, когда он заканчивает произведение, а тогда, когда он способен продолжить, улучшить даже и то, что, казалось бы, закончено, когда он *сомневается* в произведении, – словом, пока сохраняется *избыток замысла над воплощением*. Не видно семантического дна, контекст всемирный, смысл неуловим – и это, в идеале, при пластической и конструктивной завершенности!

„Тот художник, который не сомневается, добивается немногого. Когда произведение превосходит суждение мастера, этот мастер добивается немногого, а когда суждение превосходит произведение, это произведение *никогда не перестает улучшаться*, если тому не помешает жадность“ (ТР, 62). И еще: „Когда произведение стоит наравне с суждением, это печальный знак для такого суждения; и когда произведение превосходит суждение, это совсем дурно... а когда суждение превосходит произведение – это превосходный знак, и если художник способен к этому смолоду, то, несомненно, станет замечательным мастером, хотя и автором лишь немногих произведений, достоинства которых, однако, окажутся таковы, что люди будут останавливаться перед ними с восхищением и созерцать их совершенства“ (ТР, 406).

Автобиографический характер приведенных отрывков давно оценен искусствоведами. Обилие незаконченного у Леонардо, а также история создания, например, „Моны Лизы“ и др., как и его нежелание расставаться с готовыми картинами, прекрасно поясняются этими признаниями, которые затрагивают главный специфический нерв творчества сверхренессансного гения. „Произведение никогда не перестает улучшаться“. Это значит, что оно обречено отстаивать от того, что витает перед мысленным взором живописца, оставаться вечно незаконченным, продолжаться в „и так далее“. У истинного мастера, вообще-то, должно быть очень мало законченных вещей, но и они должны уступать сужде-

нию о них, должны, в самом высоком смысле, восприниматься и считаться не вполне законченными. Это-то и есть „превосходный знак“ их замечательного художественного достоинства. Если существует „совершенство сверх совершенства“, то лишь в форме „сомнения“!

Конечно, тут чувствуется нечто поразительное, нечто очень ренессансное. Возникает искушение сказать: нет абсолюта вне земной жизни и человека, но немыслима и абсолютность свершения человеческого. Позже об этом будут написаны бальзаковский „Неведомый шедевр“ и байроновский „Манфред“. Но тут что-то другое. Ведь Леонардо считает такое положение нормальным и желательным. Он понимает совершенство по-своему. В его богоборчестве нет вызова. Менее всего правильно было бы назвать Леонардову неудовлетворенность „мучительной“, а незаконченность шедевров – „трагической“. Во всяком случае, только неудовлетворенность и могла его удовлетворить, только незаконченность – содержать адекватную ему полноту, отчего она стала для нас, пожалуй, важнейшим культурно-историческим итогом созданного Леонардо.

Не потому ли у Леонардо, провозгласившего решительное превосходство живописи над словесным искусством, так много слов – программ ненаписанных картин, тончайших наблюдений над цветовыми рефлексами, фантастических и осязательных живописных образов, запечатленных, однако, не красками и не рисунком... Во всей своей изобразительной практике Леонардо не реализовал, конечно, и десятой доли рассыпанных в его записных книжках свидетельств изумительной зоркости и изобретательности. Где картины морской стихии, где ночные пейзажи, облака под луной, городские крыши при восходе солнца, люди на улицах, мокрых от дождя, где превращенные в картины аллегории Зависти, Славы, Удовольствия, Фортуны или „Моро в образе счастья“? Леонардов „Трактат о живописи“ не только тысяча „наставлений“, но и отчасти замена множества ненаписанных произведений. Предметное и зрительное слово по существу своему есть недопредметность, недорассмотренность. Оно сохраняет неопределенность описания, делая его, вместе с тем, по-своему законченным. По сравнению с Леонардовыми эскизами живописующие записи суть сгущение эскизности, превращающее ее в совершенно довлеющий себе результат. Ведь слово, даже говорящее о том, как изобразить то-то и то-то, на деле не нуждается в продолжении; и, будучи замышляющим, воображающим, предварительным, в качестве слова оно – последнее.

Слова у Леонардо – рефлексия о несуществующей, еще не написанной живописи. И, стало быть, наипревосходнейшее, наивысочайшее выражение столь ценимого им „сомнения“, поскольку это „сомнение“ о том, чего даже нет, высказываемое прежде, чем приступить к делу.

Художник, который гораздо больше рассуждает и сомневается, чем берется за кисть, – довольно странно для эпохи, славящейся гармонией.

При оценке ренессансного классицизма, однако, никоим образом нельзя упускать из виду это вовсе не классическое беспокойство, связанное с необыкновенной конструктивностью, рефлексивностью искусства Возрождения. И вот, наконец, у Леонардо проблема до крайности обнажается – в феномене *опережающего* мышления.

ФРАГМЕНТ О „ВОКАБУЛАХ“.
ИСТОРИЗМ ЛЕОНАРДО?

Среди анатомических заметок о „мускулах, которые движут языком“ Леонардо задается вопросом: сколько же разных значимых звукосочетаний („вокабул“) в состоянии формировать человек посредством голоса, то есть из ограниченного числа простых элементов, данных природой (как мы теперь сказали бы – фонем, на которые способны голосовые связки человека в системе данного языка).

Леонардо утверждает, что число слов, вокабул, „если все явления природы имели бы имя, расширилось бы до бесконечности вместе с бесконечными вещами, которые уже существуют или содержатся в возможностях природы; и вокабулы не исчерпались бы одним-единственным языком, но росли бы во множестве языков, число которых также устремляется к бесконечности, потому что они постоянно изменяются (*si variano*) из века в век и от страны к стране ввиду смещения народов, постоянно смешивающихся из-за войн или других случайных обстоятельств (*altri accidenti*); да и сами языки подвержены забвению и смертны, как и все прочие сотворенные вещи; и если мы признаем, что мир наш вечен, то скажем тогда, что и языки были и еще должны быть бесконечными по разнообразию (*d'infinita varietà*), ввиду бесконечности веков, которые содержатся в бесконечном времени и т.д.

И такое возможно лишь в смысле, потому что число вокабул расширяется только в вещах, постоянно порождаемых природой, природа же не меняет (или: не разнообразит, *non varia*) обычные виды сотворенных ею вещей, подобно тому как меняются с течением времени вещи, сотворенные человеком, величайшим орудием природы, ибо природа расширяет разнообразие лишь в пределах комбинирования производимых ею простых элементов. Но человек создает из этих простых элементов бесконечное число сложных, хотя не в его власти создать хоть один простой элемент не из него самого же...“.

Итак, неисчислимо природное разнообразие все же ограничено изначальными видами вещей. Правда, наряду с вещами, существующими актуально, можно предполагать и какие-то редчайшие, неслышанные и невиданные нами вещи, вещи, существующие лишь в потенции, скрытые в Пещере (ср.: *Scr. left.*, р. 184–185). Но все равно природа в этом отношении ограничена уже своей природностью и качественно не меняется. Возникают и исчезают лишь отдельные, индивидуальные вещи и акцидентальные состояния, но не виды вещей и, стало быть, число слов неизбежно в конце концов оказалось бы исчерпанным вместе с природным разнообразием, вместе с числом „явлений природы, имеющих имя“. Все было бы уже названо...

И вот Леонардо вдруг заговаривает о некоем разнообразии иного рода, разнообразии, что ли, искусственном, вторичном, человеческом (так и хочется сказать: культурно-историческом). Впрочем, сам человек – „величайшее орудие природы“.

Власть человека – высшая степень природной в широком значении (поскольку „природны“ и звезды, и ангелы, природно все, кроме Бога-творца). Но внутри природы есть противоположность природы как таковой, в которой являет себя „божественный ум“, – и надприродно-природного человеческого твор-

чества, человеческого ума, учащегося у природы и успешно соревнующегося с ней.

Налицо все-таки два „разнообразия" в рассуждениях Леонардо, когда природная варьета раздваивается на собственно природную и человеческую. Я обозначу эти два значения единого ренессансного понятия как „варьета-I" и „варьета-II".

Превосходство „варьета-II" очевидно. Оно вытекает не только из приведенного отрывка, но в целом из творчества Леонардо, вообще из ренессансной идеи „достоинства человека". Недаром у Леонардо тут слышится формулировка, живо напоминающая об одном месте из „Платоновой теологии" (VIII, 16), трактата Фичино о бессмертии души: „Ведь мы включены в эту бесконечную смену поколений, которая может от бесконечного действия излиться в бесконечную мощь".

Конечно, для Леонардо „акциденции" неотъемлемы и от природы в узком смысле слова, поскольку под ними разумеется все производное и случайное в ее состояниях. В частности, рождение на свет любой этой вещи уже заключает в себе момент акцидентальности. Однако подлинное царство акцидентального – „*regnum hominis*", ибо только человек продолжает и будет впредь создавать, подобно богу, качественно новые виды вещей. Творческая сила делает человека вмещищем не только наличного, но также возможного, до поры до времени свернутого, будущего разнообразия. Поэтому Леонардо, размышляя о вокабулах и языках, вводит понятие времени в особом употреблении. А именно: как времени не природного, а природно-исторического.

Это несколько неожиданно, потому что, пусть Леонардо интересовался всем на свете за считанными исключениями, одно из этих исключений – как раз история.

В отличие от подавляющего большинства культурных современников, ему не было дела до истории, как ему не было дела до политики. В тысячах замечаний, относящихся ко всем областям знания и человеческого духа хоть бы раз он коснулся исторического вопроса. Даже богословия, тоже находившегося за пределами его интересов, он касался, пусть отрицательно, иронически отзываясь об отвлеченных материях, о вещах, которые надо принимать на веру, минуя опыт или математически бесспорное доказательство, обосновывал свое нежелание такими вещами заниматься. Истории же Леонардо, кажется, просто не заметил. О судьбах царей и народов он заговаривает, держа перед глазами то, что осталось от какой-то ископаемой рыбы, и ясно, что его волнуют не эти судьбы, а находка, заставившая Леонардо гениально предположить, что некогда на месте нынешних гор было море. Его волнуют следы рыбы как геологическое свидетельство, а история упоминается, лишь чтобы вообразить временные масштабы. „О время, быстрый пожиратель сотворенных вещей, сколько царей, сколько народов ты уничтожило, сколько изменений государств последовало и сколько разных событий (буквально: случаев, *vari casi*) с тех пор, как здесь вымер этот удивительный вид рыбы" (*Scr. lett.*, p. 187). Сентенции о времени, непрерывно порождающем и поглощающем смертные вещи, сами по себе неоригинальны, исследователи давно установили, что это реминисценции из Овидиевых „Метаморфоз" и т.п. Но суть дела заключается в том, что Леонардо касается времени по-своему – в качестве не столько моралиста, сколько натуралиста и математика.

Может на первый взгляд показаться, что понятие времени лишено для Леонардо самостоятельной важности и содержательности, так что ему придется искать в нем какую-нибудь логическую специфичность. „Хотя время и причисляют к непрерывным величинам, однако оно, будучи незримым и бестелесным, не целиком подпадает власти геометрии, которая, как мы видим, делит видимые и телесные вещи на фигуры и тела бесконечного разнообразия. Время совпадает только с первыми началами геометрии, то есть с точкой и линией: точка во времени должна быть приравнена к мгновению, а линия имеет сходство с длительностью известного количества времени. И подобно тому, как точки – начало и конец линии, так мгновения – граница и начало каждого промежутка времени“.

Спустя три страницы того же „Арундельского кодекса“ (173–176), Леонардо делает зарубку для памяти: „Напиши о свойстве времени отдельно от геометрии“ (ИЕП, с. 82). Но в том-то и дело, что „написать отдельно“ было невозможным, Леонардо, как и вся ренессансная мысль, видит мировое разнообразие рядоположенным. Это рядоположенность в горизонтальной плоскости, это мышление категориями пространства, где вещи, а также человеческие индивиды „смешаны, [находясь] на своих местах“ (Альберти). Время же предстает как поистине четвертое измерение. Варьета не исчерпывается актуальным пространством, но включает в себя вещи прошлые и будущие, причем их следует вообразить существующими как бы одновременно (Леонардо пишет, что среди всех прекрасных лиц людей, как ныне живущих на земле, так и некогда живших, нет двух вполне одинаковых: мысленная синхронизация разновременных индивидов и означает пространственную интерпретацию времени). Как же написать о свойствах времени отдельно от геометрии, как понять „мгновение“ иначе, чем через „точку“?

Время пространственно. Но срашенность приводит и к временной окраске пространства. Две „непрерывные величины“ (то есть пространство и время) и две дискретности (точек и мгновений), накладываясь друг на друга, содержат универсальную непрерывность и прерывность „разнообразия“. Через „разнообразие“, через идею перечня пространственный ряд переходит в ряд временной, продолжается в нем. Вместе с тем разные пространства (например, первого и второго планов в живописи) – есть также и разные времена. Леонардо дает художнику примечательный совет: не совмещать несколько сюжетов из жизни какого-нибудь святого в одной плоскости со зданиями и деревьями и друг над другом (как это делали средневековые иконописцы), но распределить разновременные эпизоды в глубину, в разных планах перспективного построения: на передней ведуте изобразить „первую и главную историю“, на второй же – темы, сопровождающие основной сюжет (*il fornimento d'essa storia*), так что фигуры второго плана будут соответственно уменьшенными (Т.Р. 119). Таким образом: 1) прямая перспектива, как мы это и видим в ренессансной живописной практике – на поверку перспектива очень условная, неправильная, ее оптическая непрерывность иллюзорна – это художественное ощущение единства двух или трех планов, на деле дискретных по отношению друг к другу; 2) разные пространства „ведут“ принадлежат также и разным временам, их дискретность пространственно-временная, последний же, высший смысл картины предусматривает постоянное движение взгляда и внимания зрителя от одной ведуты к другой. (Можно бы, пользуясь термином М. М. Бахтина, сказать, что

характерно-ренессансный „хронотоп" размещается всегда на границе двух ве- дут, а потому и на границе времени и вечности, небесного, где происходят слияние и спор наличного, обозримого разнообразия – и бесконечной воз- можности разнообразия.)

Время пространственно, оно лишь продолжение того разнообразия, при ко- тором вещи расположены друг подле друга – в том разнообразии, где вещи сле- дуют друг после друга. Но мировому разнообразию был бы в конце концов по- ложен предел, если бы природные различия не увенчивались различиями человеческими, которым уже никакого предела быть не может (при условии, „если мы признаем, что мир наш вечен"). Мы вправе, вникая в мысль Леонардо, откликнуться: „...если мы признаем, что мир наш историчен". Будем, однако, осторожны. Леонардо сказал только то, что им сказано. Об истории он вспо- минил впервые, ненароком, оставаясь натуралистом, в связи с „мускулами, кото- рые движут языком". Свообразный историзм, краткой наметкой данный в рас- суждении о вокабулах, ничуть не похож, конечно, на позднейшее понятие о необратимом развитии – и достаточно сходен с концепцией Макьявелли. В ос- нове исторических „изменений" и „разных случаев" лежат неизменные свойства человеческой природы, но изменчивость и разнообразие ее явлений делают „правило" неотделимым от „случая", более того, делают случаи правилом. Исто- рия – не что иное как накопление варьета.

Именно в череде людей и веков природная варьета достигает истинной неис- черпаемости и, следовательно, истинной завершенности. Пространство как та- ковое было ведь для Возрождения еще по-средневековому замкнутым; беско- нечное движение по-прежнему казалось возможным только по кругу. Но мы обнаруживаем в ренессансном понимании пространства необычную напряжен- ность, когда пространство раздваивается на пространство пространства и про- странство времени (подобно тому, как природа раздваивается на природу и че- ловека, варьета раздваивается на наличную и возможную и т.д. и т.п.). Мировосприятие Возрождения, сплошь построенное на „здесь" и „теперь", имеет дело, однако, с таким пространством, которое, подчиняясь логике нес- кончаемого „разнообразия", непременно искривляется и переходит также в чет- вертое измерение.

Пространственность – необходимая и ярчайшая феноменология ренес- сансной культуры, ставшей прежде всего живописью, пластикой, архитекту- рой; ее нумен – особая идея истории, в которой постоянно разрешается и возобновляется странное противоречие ренессансной личности, всеобщей в той мере, в какой она еще не стала всеобщей, а только может ею стать.

Идея истории исходит в культуре Возрождения из настоящего, то есть из пространства, и свертывается в нем, как в „полноте времени".

ПРОТИВ „АВТОРОВ СОКРАЩЕННЫХ ИЗЛОЖЕНИЙ"

С большой напряженностью и враждебностью отзываясь Леонардо об „авторах сокращенных изложений" (средневековых брeвиариев). В содержании и тоне фрагмента чувствуется что-то очень личное (Scr. lett., p. 157–159).

Эти „аббревиаторы”, эти сократители, упростители, торопыги считают возможным пренебрегать подробностями, чего Леонардо подобным людям никоим образом простить не может. Ведь они „опускают большую часть вещей, из которых сложено все”. Для Леонардо „все” – именно совокупность подробностей, дающих вместе „целостное знание”. А они, „сократители”, спешат. Им недостает жизни, чтобы как следует описать хотя бы „одну только частность” – человеческое тело. „...А ведь они хотят объять ум Бога, в котором заключена вселенная”.

„О, глупость человеческая!”

Они прибегают к софизмам, обманывая себя и других. Или же, сообщая о чудесах, „дают сведения о вещах, которые не способен постичь человеческий ум и которые не могут быть подтверждены ни на одном природном примере”. Лучше бы они усвоили „высшую несомненность математических наук”. „...Какая несомненность рождается из целостного познания всех тех частей, которые, будучи соединены вместе, составляют целокупность того, что должно быть любимом”.

В наброске к трактату об анатомии Леонардо писал, что невозможно „разглядеть все эти вещи, которые в таких рисунках изображаются в одной фигуре”. При всем умении, препарировав один труп, увидишь лишь немногие сосуды. Поэтому он, Леонардо, „чтобы получить истинное и полное знание, разъял более десяти человеческих тел”. „...Чтобы рассмотреть различия” (Scr. lett., p. 150–151).

Те, кто спешат перейти сразу ко Всему, ко всеобщему, к богу, перепрыгивая через тщательное изучение подробностей и особенностей, „природных примеров”, ничего не поймут как раз в единстве бытия. Знание Всего – это *все* знание, „полное”, по возможности исчерпывающее и именно потому истинное знание бесчисленного множества вещей, „соединенных вместе” в божественном мироздании.

„Если же кто-либо окажется доблестным и благим, не гоните его от себя, окажите ему почести, чтобы он не был вынужден бежать от вас и укрываться в пустынях, пещерах или иных уединенных местах, дабы бежать от вашей зависти; и если кто-либо объявится из таких – окажите ему почести, потому что эти [люди] суть наши земные божества, они заслуживают от нас статуй, изображений и почестей ...” (Scr. lett., p. 159–160). Тут Леонардо, конечно, оценивает самого себя. „Земные божества” – те, кто, подобно ему, интересуются всем на свете и не сокращают подробностей.

Горечь здесь слышится явственно, но только в отношении недооценки его натуралистических исследований современниками. В остальном Леонардо, кажется, не видит проблем. Если одного трупа мало, что ж, он препарирует еще десяток. Если другим не хватает сил на доскональное изучение человеческого тела, то его, Леонардо, хватит на изучение всего. Он неизменно уверен в себе, и непомерность задачи его ничуть не пугает. „Легко для того, кто умеет, сделаться универсальным” (TP, 76).

И он не замечает всей парадоксальности намерения „объять ум Бога” посредством погружения в новые частности, нагромождения одного „природного примера” на другой, утопания в перечнях. Напротив, для Леонардо чем подробней, тем ближе к цели. Чем длинней перечень, тем очевидней выявляется замысел Творца.

„Тот не будет универсальным, кто не любит одинаково всех вещей, содержащихся в живописи" (И. Пр., № 494; TP, 60). „Конечно, невелико дело, изучая одну только вещь в течение всей своей жизни, достигнуть в этом некоторого совершенства. Но так как мы знаем, что живопись обнимает и заключает в себе все вещи, произведенные природой и созданные акцидентальной деятельностью людей, и, наконец, все то, что может быть понято при помощи глаз, то мне кажется жалким мастером тот, кто только одну фигуру делает хорошо. Или ты не видишь, сколько и каких движений производится людьми? Разве ты не видишь, сколько существует различных животных, а также деревьев, трав, цветов, какое разнообразие местностей гористых и равнинных, источников, рек, городов, зданий общественных и частных, орудий, приспособленных для человеческого употребления, различных одежд, украшений и ремесел? Все эти вещи достойны того, чтобы быть в равной мере хорошо исполненными и как следует примененными тем, кого ты хочешь называть хорошим живописцем" (И. Пр., № 493).

Неоднократно Леонардо повторяет, что для живописца не только все должно быть интересно, но интересно „одинаково", в равной степени. Нет иерархии вещей, есть лишь их рядоположенное „разнообразие". „Недостойн похвалы тот живописец, который хорошо делает только одну-единственную вещь, например – нагое тело, голову, платья, или животных, или пейзажи, или другие частности" (И. Пр., № 496. Ср. TP, 58). Все важно, и живописная проработка головы не важнее, чем проработка тела; складки одежды не менее существенны, чем пейзаж. И дужка шеи Джоконды, в которой, как писал Вазари, видно биевание пульса, и ее ресницы, и сизая красноватость вокруг блестящих и влажных зрачков – так же значительны, как знаменитая улыбка или далекий пейзаж. А еще Вазари особо выделял на картоне Верроккьо, где фон делал юный Леонардо, „пальмовое дерево, в котором округлость его плодов проработана с таким великим и поразительным искусством, что только терпение и гений Леонардо могли это сделать" ⁶⁵.

Для Леонардо (но, в конце концов, и для любого ренессансного художника и, может быть, даже для Кривелли, у которого связка гигантских овощей или муха на переднем плане выписаны с такой невероятной тщательностью, что они привлекают внимание нынешних зрителей едва ли не больше, чем Мадонна с младенцем) это никоим образом не результат эстетизма, равнодушного к смыслу изображаемого, какого-то обездушенного мастерства. Напротив. Все бесконечно важно, потому что божественно-всеобщее существует для Леонардо не иначе, как зримое и конкретное полагание, как „природный пример", как *dimostrazione*. „Чтобы увидеть летание четырьмя крыльями, походи во рвы Миланской крепости и увидишь черных стрекоз". „Надув легкое свињи и смотри, увеличивается ли оно в ширину и в длину, или в ширину меньше, чем в длину" (ИЕП, с. 593, 26). Это не просто отдавание предпочтения индивидуальному случаю, частности, эмпирии перед вечноразумными основаниями природы. Напротив, только таких оснований и доискивал всюду Леонардо – как, например, и Макьявелли искал только общих правил в истории, в политике. Но чем интенсивней был ренессансный пафос вселенского единства, поисков нормативного, „разумных оснований", „гармонии целого", тем более приходилось вдаваться в подробности, в казусы, в перечни. Ведь всеобщее не мыслилось вне их и они понимались не как сумма его выявлений, а как оно само, поскольку всеоб-

шее и есть способность природы и человека к неистощимому и разнообразному творению.

На место теологии итальянское Возрождение поставило живопись... Когда Леонардо подмечал оттенки зелени, или различия в форме листьев и крон, или многообразие выявлений движений души в движениях тела, или мелкие сосуды в препарированных трупах, когда он выписывал каждый цветок на передней ведуте „Мадонны среди скал“, или перечислял 64 гидродинамических термина, или намазывал медом крылья мухе, чтобы убедиться, что именно они источник жужжания, – он касался Абсолюта. Приходится нам в это поверить.

Это создавало духовную коллизию, которая была неразрешима дискурсивно, которая была бы вообще неразрешима, если бы она не подхлестывала творчество, если бы Леонардо не продолжал подмечать, рисовать, громоздить горы заметок, эскизов, проектов.

У Леонардо, у всего Возрождения не было иного выхода, кроме накапливания новых и новых „универсальных“, титанических усилий. Остановиться на чем-то одном – означало бы поражение для этой культуры.

Поэтому: „Служу ненасытно“. „Лучше смерть, чем усталость“. „Лучше стать недвижимым, чем устать радоваться“. „Радуюсь ненасытно“. „Все свершения не могут утомить меня“⁶⁶.

За год до смерти шестидесятишестилетний Леонардо выводит:
„Я продолжу...“

ЧТО ЗА ЧЕЛОВЕК БЫЛ ЛЕОНАРДО

На лицевой стороне 41-го листа „Кодекса Форстера-I“, начатого 12 июля 1505 года и заполненного до этого задачами по прикладной стереометрии, с чертежами, подсчетами и пояснениями относительно перестроений кубов, цилиндров, пирамид и пр., внезапно мы видим несколько бессвязных слов, записанных вразброс, друг под другом:

„curiosità
mucilaginoso
ponti in core
datti
datti pace“

Что означает:

„любопытство
слизистая
перемычки в сердце
дай себе
дай себе покой“

Затем, до последнего, 54-го листа, идут записи о бурении колодцев, о движении воды по трубам, о водоворотах, рецепты изготовления лака, чертежи передаточных механизмов, а еще о весах, о насосах и т. д. Привлекшие наше внимание странные слова оказываются в кодексе некой минутной смысловой паузой, после которой довольно последовательные, расположенные с нарастающей сложностью геометрические примеры разом обрываются и сменяются записями на иные темы, с преобладанием гидротехники и гидродинамики. Иногда Леонардо делает пропуски, оставляет плоскость листа почти пустой. Но ни до того, что я назвал „паузой“, ни после нее в рукописи нет больше ни одного загадоч-

ного места. При обычной для Леонардо фрагментарности все наброски носят предметный и деловой характер, это записная книжка естествоиспытателя, всецело поглощенного многообразными практическими вопросами. В этом плане текст однороден. И вдруг посреди него несколько слов...

Лучше уклониться от соблазна толковать их. Для этого нет никакой фактической опоры, только наше воображение. Слово „любопытство" может быть, конечно, поставлено эпитафией к любой Леонардовой рукописи и к этой тоже, оно выглядит эмблематично. Но мы никогда не узнаем, о чем думал Леонардо, когда его рука начертала *curiosità* с той же машинальностью, с какой далее почему-то следуют обозначения, оба относящиеся, надо полагать, к устройству сердечной мышцы и абсолютно не перекликающиеся с чем-либо другим во всей рукописи. Наконец: „дай себе..." Рука, чем-то удержанная, останавливается в воздухе. И опять, договаривая: „дай себе покой". Мгновенной вспышкой двух слов слегка озаряется темнота бездонного колодца. Мы не успеваем что-либо разглядеть в глубине Леонардовой души, как сразу же снова оказываемся в полном мраке. Что промелькнуло перед нами, какое донеслось признание? Неизвестно. Если бы мы это услышали, то впору бы решить, что нам почудилось, что губы Леонардо не разжимались. Но мы видим в рукописи и спустя полтысячи лет, как они шевелятся: „*datti pace*"⁶⁷.

Другой пример. На лицевой стороне 141-го листа „Мадридского кодекса-II" начинаются относящиеся к 1493 году тщательнейшие выкладки и расчеты по отливке бронзового „Коня", занимающие сплошь и последующие шестнадцать листов. На обороте 141-го листа хорошо прочитывается зачеркнутая строка, означающая приблизительно следующее: „О Моро, я умру, если ты не усладишь меня своим расположением, столь горько мне существование". Эта фраза не так печальна, как может показаться в переводе, потому что она хитроумно сработана из непереводаемых каламбуров: „*O moro, io moro se con tua moralità non mi amari tanto il vivere m'è amaro*" (курсив, естественно, мой. – Л. Б.). Слева ниже рисунок „Коня", с поднятой передней левой ногой. Правее начертано:

„*Se io nonn ho potuto fare*
Se io"

Если я не мог сделать
Если я"

На этот раз мы почти наверняка имеем право отнести высказывание, чуть не прорвавшееся, но оборванное у самого начала, к одной из великих неудач Леонардо, к кульминационному этапу четырнадцатилетней истории с изготовлением конной статуи Франческо Сфорцы. Но что можно уверенно сказать по поводу нескольких слов, добавляющих некий эмоциональный автобиографический штрих к следующему за ними обильному материалу по металлургии? Да ничего, кроме того, что Леонардо не был, конечно, бесстрастным роботом, и у него тоже случались мгновения усталости и печали.

Только мгновения? Этого мы не знаем. Но все прямые сугубо личные признания и жалобы Леонардо занимают на нескольких тысячах листов его кодексов не более нескольких десятков слов, плохо поддающихся комментированию⁶⁸. Вроде: „Медичи меня сотворили и разрушили". Или – фраза из этого числа самая известная и самая пронзительная: „*O Lionardo mio, perchè tante repate*" („О мой Леонардо, почему столько страданий?").

Мы не можем сказать, занимали ли во внутреннем мире Леонардо эти трагические личные самооценки много больше места, чем в текстах, где они, повто-

ряю, редчайшие исключения, где подобные стоны потому и поражают, что они внезапно прорываются сквозь неустанную поглощенность предметными задачами. Иное дело, что способ заполнения плоскости листа, прихотливые сочетания рисунков и записей, то чередующихся, то налезавших друг на друга, то разреженных, то оставляющих целые страницы пустыми, и еще почерк, орфография, и, наконец, мгновенная словесная и графическая экспрессия смысла, – все это делает впечатления от Леонардовых рукописей неотрывными от его личности. Но личности, если можно так выразиться, настолько объективной, разомкнутой во внешний мир, в делание, и *там* реализующей свою интимность, личности, настолько возвышающейся надо всем сугубо личным, во всяком случае, настолько сдержанной в этом даже наедине с собой, – что чем больше мы проникаемся Леонардо-человеком, тем трудней определить его, обвести четким контуром, установить что-либо бесспорное.

Современники видели красивого, великолепно сложенного и сильного, всегда нарядного, учтивого, ровного, невозмутимого, а в старости величавого человека. По существу, облик и манеры Леонардо отвечали тому образцу поведения, который был принят в гуманистических кружках XV века, в частности в медицинской среде, и обозначался понятием *gravitas* (см. трактат Понтано „О великодушии“). Очевидно, не то светская, не то стоическая выдержка отчасти соответствовала врожденным психическим особенностям Леонардо, но таким он и хотел себя видеть, таким сделал себя совершенно сознательно. Анонимный биограф, пересказывая эпизод стычки Леонардо с Микеланджело, отмечает, что Леонардо не ответил на грубую выходку ни словом, ни движением, только сильно покраснел. Что бы тогда ни толковали о *gravitas*, трудно представить себе другого ренессансного итальянца, который повел бы себя так на деле. Возрождение, скорей, ассоциируется у нас с неукротимым темпераментом Бенвенуто Челлини. Выдержка Леонардо – отнюдь нетривиальная для его эпохи черта⁶⁹.

Он писал: „Терпение действует против невзгод и обид (*contro alle'ngiurie*) не иначе, как действуют одежды против холода; потому что, если при умножении холода ты умножишь одежды, этот холод не сможет тебе повредить. Подобным же образом в ответ на великие невзгоды увеличь свое терпение; и эти невзгоды не смогут задеть твой ум" (*Scr. lett.*, p. 73; ср. там же, p. 71, № 64–65).

Но все-таки: „О мой Леонардо, почему столько страданий". Или: „...я буду думать, что учусь жить, а буду учиться умирать" (*Scr. lett.*, p. 73). Или страница из „Атлантического кодекса", которая, по замечанию Дж. Фумагалли, могла бы быть озаглавлена: „Фонографическая запись беседы Леонардо с самим собой в присутствии безмолвного или почти безмолвного персонажа. Семейные распри"⁷⁰. Во время тяжбы со сводными братьями в 1507 году из-за наследства дяди Франческо, когда Леонардо был этого наследства несправедливо и незаконно лишен, он набрасывает нечто вроде дневниковой записи или черновика письма, а впрочем, действительно, более похожего на стенограмму яростной внутренней речи, kloкочущего спора с обидчиком, „главой братьев" сер Джулиано (см. *Scr. lett.*, p. 208).

Возможно, не столько выдержка, сколько поглощенность новыми и новыми замыслами не давала Леонардо предаваться депрессии по поводу неудачи какого-либо из замыслов предыдущих. Так или иначе, нельзя не принять во внимание пусть скудные следы затаенного эмоционального бурления, вспышки

мрачности, полемическую резкость и презрительность, взаимоисключающие высказывания, замешательства и странности. Все это дает подсветку преобладающему фону и, не лишая права говорить, как это делает, например, Эммануэль Берль, о терпеливости, ясности, неуязвимом одиночестве Леонардова духа, лишает все же любые представления о нем окончательности⁷¹.

Вазари рассказывает, что Леонардо любил покупать птиц и выпускать на свободу. Неизвестно, нужно ли истолковывать это как трогательную причуду или как обыкновение натуралиста. Среди рисунков мы обнаруживаем набросок тела повешенного – Бернардо Барончелли, одного из казненных после заговора Пацци. И опять мы не знаем, стоит ли за этим человеческая впечатлительность или только анатомическое любопытство⁷². Мы не понимаем, почему Леонардо, зная об уже начавшемся разрушении „Тайной вечера“, не сделал хотя бы авторского воспроизведения на холсте или на дереве, чтобы уберечь свой шедевр для потомков. В его рукописях не нашлось ни малейших свидетельств разочарования по поводу несостоявшегося полета „большой птицы“ или, скажем, гибели модели „Коня“ и пр. Он рассказывает о том, как не состоялась роспись „Битвы при Ангиари“, тоном заинтересованного и точного наблюдателя природного бедствия: „В шестой день июня 1505 года, в пятницу, ровно в тринадцать часов я начал наносить краску во Дворце. В тот момент, когда я взялся за кисть, разразилась буря и ударил городской колокол, созывая народ. Картон треснул, хлынула вода, и разбился подставленный сосуд. И сразу же разразилась буря, и до вечера хлестал проливной дождь, и было темно, как ночью“ (Scr. lett., p. 156). Некоторым исследователям слышится в этом рассказе что-то суеверное или перекликающееся с детальной естественнонаучной апокалиптикой (тоже не очень-то понятных!) описаний „Потопа“. Может быть.

И дело, заметим, не в скудости дошедшего до нас биографического и психологического материала. Материала не так уж мало, но почти весь он таков, что не поддается резюмированию.

Начиная с Фрейда, исследователей поражает и остается загадочным отношение Леонардо к трем, по-видимому, ключевым, наиболее сквозным персонажам его интимной биографии: к матери, отцу и ученику Салаи.

Как известно, Леонардо был внебрачным сыном двадцатичетырехлетнего нотариуса Пьеро да Винчи от некоей Катерины. Он появился на свет 15 апреля 1452 года, и его крестили с достаточным достоинством: в кадастре 1457 года коммуны Винчи указаны, со слов деда Антонио, не только имя и возраст маленького Леонардо, но и полное имя крестной. Само по себе то, что Леонардо был bastardом, по флорентийским представлениям XV века не заключало решительно ничего чрезвычайного и унижительного. Первый брак отца оказался бездетным. Поэтому Леонардо в совсем раннем возрасте был взят в дом отца и официально числился членом семьи престарелого Антонио. Такие вещи тогда делались сплошь и рядом. Бездетным был и второй брак отца Леонардо (только от третьей и четвертой жен Пьеро прижил много детей). Леонардо долго – до 1476 года – оставался единственным сыном и внуком. Первая мачеха Леонардо, Альбьера, была старше пасынка на шестнадцать лет; вторая (с 1465 года, Франческа) – и вовсе на три года. Родная мать вышла замуж и жила поблизости. В 1469 году отец и дядя Франческо (кстати, впоследствии не обошедший Леонардо, как мы уже знаем, в завещании и, следовательно, хорошо к нему относившийся) перебрались во Флоренцию. Тогда же Леонардо отдали учеником в

мастерскую знаменитого Андреа Верроккьо. Таковы факты⁷³. Они не дают оснований думать, что детство Леонардо было неблагополучным.

Спустя много лет на листе, вошедшем в „Атлантический кодекс“ (С. А., f. 71r.c.), появляется запись, которая, возможно, относится к матери: „... скажи, скажи, скажи мне, как обстоит дело с нею, и не сумеешь ли сказать мне, не хочет ли Катерина...“. Другая запись: в Милан к Леонардо приехала некая Катерина. Исследователи на этот раз почти не сомневаются, кто это, хотя некоторые все же считали, что речь идет о служанке, носящей то же имя. „16 июля. Катерина прибыла 16 июля 1493 года“. Еще Фрейд заметил, что такие повторы у Леонардо – признак волнения. Нет, это вряд ли служанка... Еще запись: „29 января 1494 года. Катерина, 10 сольдов“. И запись последняя (1495 год) под заголовком: „Расходы после смерти на похороны Катерины“ (Forster III, f. 10v.). Аккуратным столбиком указаны двенадцать рубрик, справа против каждой проставлены размеры трат. За три фунта воска – 27 сольдов, на катафалк – 8 сольдов, на вынос тела – 8 сольдов, на врача – 5 сольдов, за установку креста, могильщикам, за колокольный звон и пр. Внизу подведен итог: всего 123 сольда. Это были дорогие похороны, никак не служанки; участвовали четыре священника и четыре служки, расходы на них тоже, разумеется, включены в счет. По мнению Фрейда, Леонардо, который нисколько не был скопидомом и почти никогда не касался в записных книжках своих финансовых дел, принимался подсчитывать расходы, притом мелочные, именно когда это касалось близких ему людей, будь то Катерина или Салаи, в минуты душевного волнения, признаком которых такие записи и были. По мнению же Фумагалли, перечень расходов на похороны Катерины странен только для нас, для того же времени это „дневниковое обыкновение“, черточка обыденного сознания, гораздо менее сентиментального, чем наше. Отчасти это верно, но речь идет как-никак не о каком-нибудь флорентийском купце, разбираемые записи нельзя рассматривать вне общего контекста, а контекст включает в себя и непроницаемость, словно бы настойчивые умолчания, и внезапные приступы сильнейшего волнения. Все это плохо вяжется друг с другом, с какой бы меркой ни подходить. „Расходы после смерти на похороны Катерины“ – все-таки не такой уж понятный документ даже и после отсылки к исторической психологии. И Баранд справедливо настаивает, что не следует забывать об основном факте: Катерина нигде не названа матерью. И еще. Сразу же вслед за сметой похорон, на том же листе, значится фраза: „Если тебе дорога свобода, ты никогда не сможешь открыть, что твое лицо – тюрьма Любви“⁷⁴. Нам опять остаются только догадки.

Невозможно отрицать, что таким же непроницаемым остается поразившее Фрейда отношение Леонардо к отцу, о котором художник упоминает только в связи с его смертью: „9 июля 1504 года в среду в семь часов утра умер сер Пьеро да Винчи, нотариус в дворце Подеста, мой отец, в семь часов утра. Ему было семьдесят лет, он оставил 10 детей мужского пола и двух женского“. И в другом кодексе: „В среду, в семь часов, умер сер Пьеро да Винчи, 9 июля 1504 года. В среду, около 7 часов“⁷⁵. Те же повторы, признаки сильного волнения, в контрасте с той же бесстрастной формой документальной регистрации. Дж. Фумагалли, кстати, указывает, что Леонардо должен был бы написать не „оставил“ (двенадцать детей), а „имел“, так как не все к этому моменту были живы. Кроме того, Леонардо ошибся в возрасте отца, который умер семидесяти семи, а не восьмидесяти лет.

Не буду приводить записи, относящиеся к Джан Джакомо Капротти да Орено, более известному по прозвищу Салаи или Салаино („Маленький Салаи" – имя дьявола из „Большого Морганте" Пульчи). Леонардо, по существу, усыновил его, поселив у себя в 1490 году, в возрасте десяти лет. В одной из рукописей можно найти знаменитый длинный перечень краж, совершенных юным Джакомо, а также расходов на него, начиная с „плаща – 2 лиры" и вплоть до „шнурков на 1 лиру". Сбоку Леонардо приписал: „вор, лгун, упрямец, обжора" (И. Пр., № 507). По мнению Дж. Фумагалли, и тут все ясно⁷⁶. Леонардо был привязан к Салаи без малейших иллюзий, следил за его дерзкими выходками с интересом, терпением, острой ухмылкой; не переставал любить его, когда тот вырос и приносил новые огорчения. Леонардо безотказно занимал ему деньги, которые тот никогда не отдавал; при отъезде Леонардо во Францию тридцатитрехлетний Салаи отказался последовать за ним; Джан Джакомо не было, таким образом, у смертного ложа художника. Тем не менее Леонардо вспомнил предавшего ученика в завещании: „... за его добрые и любезные услуги". Дж. Фумагалли высказывает обоснованное предположение, что Леонардо опирался на личный опыт с Джакомо, когда писал брату по поводу рождения у того наследника: „...ты радуешься, что произвел на свет усердного врага, который изо всех сил будет желать свободы и получит ее только с твоей смертью"⁷⁷. Похоже, однако, что в отношениях Леонардо к Салаи накладываются друг на друга всевозможные позиции: глубокой привязанности, мизантропии, гнева, добродушия, саркастической невозмутимости. Мы не в состоянии остановиться на каком-либо из ускользающих оттенков. Притом Леонардо всегда кажется пребывающим и внутри и вне любой биографической ситуации. Он и втайне страдающий человек и мудрец, остраненно разглядывающий людей, выговаривающий о них сентенции, которые пришлось бы по вкусу Макьявелли.

Фрейд исходил из процитированного им наблюдения Буркхардта, что „очертания личности Леонардо можно только предчувствовать, но никогда не познать". Нечто сходное утверждали многие. Речь никоим образом не идет о какой-то размазанности, стертости душевного склада. Напротив, мы все время чувствуем, что находимся в присутствии личности необычайно яркой и по-своему последовательной. Однако *очертить* ее, описать как вполне выделившуюся, законченную – действительно не удается.

Фрейд попытался найти разгадку – правда, подчеркивая предварительность, гипотетичность своих психоаналитических выводов, – в том, что Леонардо был „идеальным гомосексуалистом"⁷⁸. Конкретная аргументация Фрейда была разобрана по кирпичикам и подверглась убедительной критике. Но оценка личности Леонардо и в сексуальном плане остается крайне затруднительной. Уклониться от этой темы было бы ханжеством, если уж нас интересует, что за человек был Леонардо.

Коротко говоря, факты таковы. На протяжении всего жизненного пути Леонардо мы не видим поблизости от него ни одной женщины, даже намеков на ее присутствие. Как удачно выразился Берль, это Фауст без Маргариты. В 1476 году Леонардо был привлечен по анонимному доносу к суду по обвинению в содомии, но флорентийский судья, рассмотрев дело, признал всех подсудимых невиновными⁷⁹. Некоторые персонажи картин Леонардо – ангел в „Мадонне среди скал", отчасти мона Лиза, особенно же бесспорно Иоанн Креститель – выглядят двуполоыми. Но это Может быть объяснено не только особенностями

психики художника, а – с не меньшим успехом – также иконологическими и метафизическими мотивами, мифом Платона об Андрогене и разделении полов как наказании богов, идеей совмещения в индивиде совершенного мужчины и совершенной женщины и т. п.⁸⁰. У Леонардо можно обнаружить запись, в которой половой акт расценивается как нечто отвратительное и противоестественное; на эту запись, разумеется, ссылался и Фрейд. Но есть и замечание о том, что „если соитие совершится с большой любовью и большим желанием обеих сторон, ребенок будет большого ума, и одухотворенный, и живой, и ласковый“⁸¹. Есть, наконец, фрагмент о психическом механизме эрекции – такой, что современный ученый автор, приводя его целиком, считает нужным извиниться перед читателями. Настолько точность наблюдателя природы неотделима здесь от улыбчивой, сочной откровенности ренессансных фацетий или „Декамерона“⁸². Дж. Фумагалли, доказывая, что Леонардо был нормальным мужчиной, хотя и в подавляющей степени поглощенным интеллектуальным трудом, указывает на несколько очень выразительных эротических рисунков флорентийца⁸³.

Все это *само по себе*, разумеется, не представляет интереса для историка культуры. Объясняются ли странности Леонардо просто его напряженной гениальной одаренностью или какой-либо патологией, как их можно расценить в медицинском, психиатрическом смысле, права ли Дж. Фумагалли или же Фрейд, – это, повторяю, малосущественно для понимания содержательной структуры Леонардовой личности и мышления. Тот или иной тип нервной организации, так называемая норма или отступления от нее (определяемые к тому же по критериям, тесно связанным с нынешними социально-культурными условиями), здоровье и нездоровье, которые встречаются в любую эпоху, именно поэтому более или менее безразличны к ней. При помощи психоаналитических средств, во всяком случае, нельзя объяснить конкретный культурный способ разрешения подобных коллизий. А нас здесь только это и занимает. Исторически неповторимый духовный мир, созданный Леонардо, так же невыводим из медицинского анамнеза, как и миры, скажем, Гоголя, Достоевского, Ницше, Августина или Ньютона. Иное дело, что психосоматические факторы дают известные импульсы поведению индивида, но одни и те же импульсы в разных историко-культурных традициях и ситуациях приводят к совершенно разным результатам. Психофизиологическая компонента включается в качественно несходные структуры и, хотя и окрашивает их, но сама реализуется несходно.

Вот почему психические особенности Леонардо могут нас интересовать лишь постольку, поскольку они как-то соответствовали выполнению им особой роли в ренессансной культуре, способствовали тому, что именно он, Леонардо, сумел довести до крайности и выявить некоторые присущие этой культуре типологические черты. Мы не вправе совсем игнорировать чисто психическое индивидуальное устройство. Но мы также знаем, что история всегда с неожиданным хитроумием использует такие моменты, приглушая или расцветивая их, обращая в конечном счете и здоровье, и болезнь, и всякие исторически нейтральные (бессодержательные) обстоятельства в материал для собственного творчества.

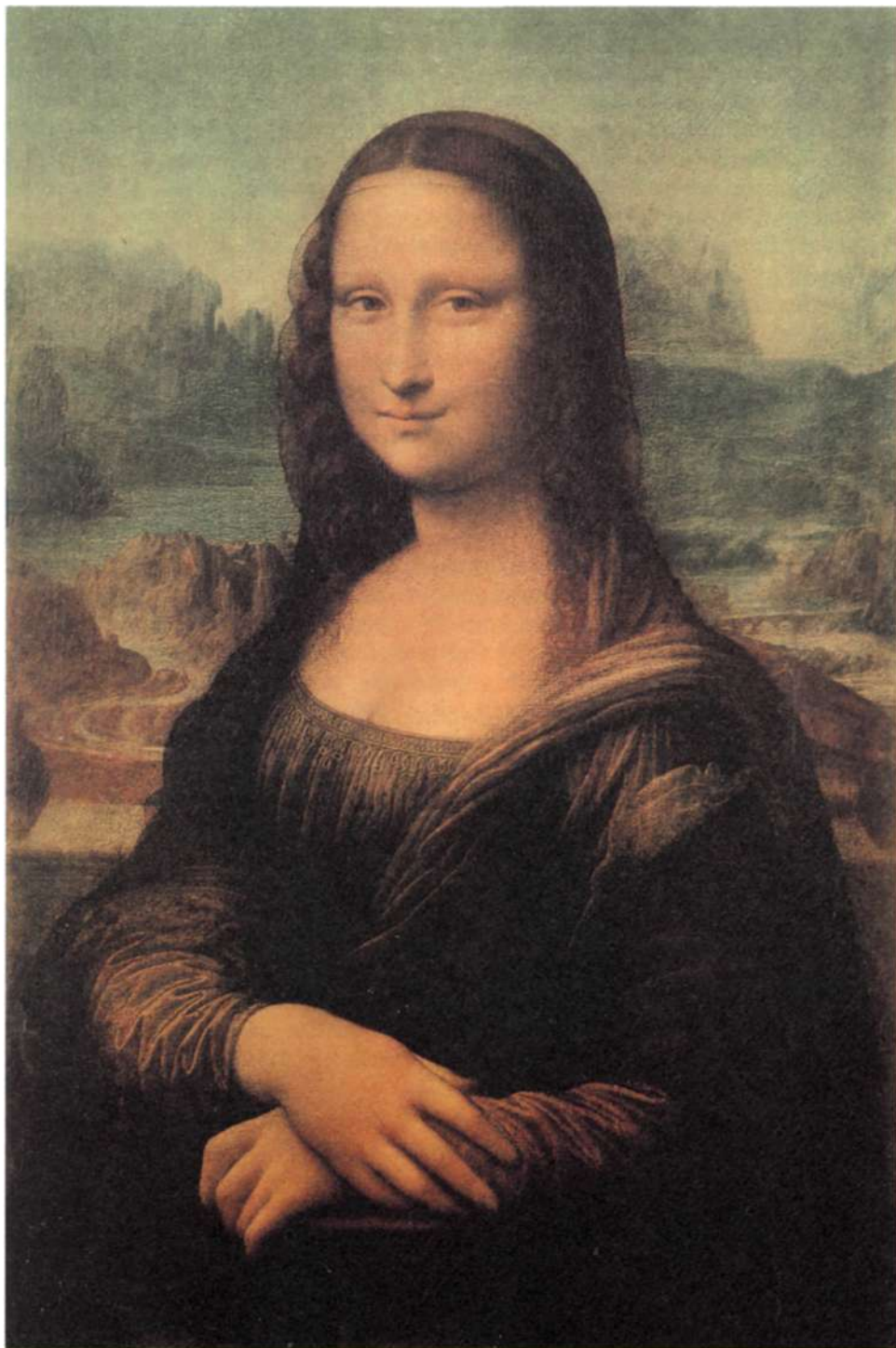
В нескончаемых спорах вокруг личности „загадочного гения“, как прозвал Леонардо еще Буркхардт, мне кажется наиболее научно значимой сама неопределенность, предварительность любых констатаций. Личность Леонардо рас-

плываается перед нашим испытующим взглядом, ускользает от него, словно в ней совмещаются потенции многих и разных личностей. Это-то как раз и придает его облику присущую только ему выразительность и завершенность, так что Леонардо не спутаешь ни с кем во всем Возрождении и даже в мировой истории. Фрейд утверждал, что все страсти Леонардо превратил в одну страсть к исследованию и ссылаясь на следующий фрагмент: „Никакую вещь нельзя ни любить, ни ненавидеть, прежде чем мы ее не познаем”⁸⁴. Однако этому противостоят не только пробивающиеся изредка на поверхность спонтанные проявления самой бурной ненависти и любви, но главным образом – сама форма Леонардовых записей и эскизов, от начала до конца не „объективная”, не „научная”, а эмоциональная и личностная. Дж. Фумагалли справедливо возражает против штампов о мнимой холодности, рассудочности, отрешенности Леонардо. И верно, что-то непрерывно бурлило в глубине. Но верно и то, что Леонардо производит впечатление человека, то и дело отходящего в сторону от себя, смотрящего на свои дела и волнения как на часть необъятного мира. Он не делает себя центром природы, он, скорее, расширяет свой дух настолько, что природа и его дух совпадают, они словно конгениальны. Неудивительно, что мы не в силах настичь „истинную” сущность Леонардо ни в одном отдельном факте его биографии или готовом эмоциональном состоянии. Что бы ни думать о нем в житейски-психологическом плане, этот план хорошо соответствовал способу творческого мышления⁸⁵.

Вот почему трудность или даже невозможность ответа на вопрос, что за человек был Леонардо, не должны обескураживать. Конечно, простое заявление о „загадочности” и „непостижимости” ровно ничего не дает. Но это должен быть не итог реконструкции, а ее начало. Нулевой результат суждений о характере Леонардо – только кажущийся. Леонардо в каждый момент жизни сам создавал свою личность и нравственность. Отсутствие центрированности и окончательности в гениальнейшей из личностей Возрождения было необходимым условием ее исторически особой развертки и реализации, ее ослепительной человеческой полноты.

„МОНА ЛИЗА ДЖОКОНДА”

По-видимому, невозможно, говоря о мышлении и личности Леонардо, не упомянуть о „Моне Лизе”. Я позволю себе, однако, ограничиться выписками из двух совершенно разных работ, одна из которых – сравнительно недавняя книга американца Р. Мак-Маллена, полезная компиляция, целиком посвященная этой самой знаменитой в истории живописи картине; другая же – полузабытая статья литературоведа Н. Я. Берковского. Мак-Маллен в основном повторил и суммировал не раз высказывавшиеся искусствоведческие наблюдения. Берковский, не являвшийся (как, впрочем, и Мак-Маллен) специалистом по итальянскому Возрождению, сумел, однако, не повторяя банальностей, в немногих словах коснуться самого важного⁸⁶. Кое в чем толкования обоих авторов (особенно Мак-Маллена) вызывают возражения. Но, соглашаясь с ними в главном, я предпочитаю более или менее уклониться от полемики.



94. Джоконда

Мак-Маллен прежде всего подчеркивает интеллектуальную выстроенность картины. Это не портретное изображение реальной модели, а плод воображения, порождающего одновременно контраст, аналогию и двусмысленность. Улыбающаяся женщина сидит в кресле, в лоджии, над пропастью; сразу за ее спиной, без пространственного перехода, начинается далекий и странный пейзаж. Первая ведута воспринимается как настоящее время; вторая ведута – как прошлое, как воспоминание. Мона Лиза – округлая, живая. Панорама же мертва. Это пустынный ландшафт без будущего. Мона Лиза лишена, как и многие фигуры Леонардо, полной определенности пола, она, скорее, воплощает совершенный пол, она – человек вообще, все человечество. Контраст двух ведут Мак-Маллен неудачно резюмирует как столкновение жизни и смерти, человека и космоса.

Но следом автор указывает на хорошо известные аналогии между Джокондой и пейзажем, на перекличку ряда изобразительных мотивов, воплощающую идею соответствия микрокосма и макрокосма. Суть картины, следовательно, лежит на пересечении противоположности и аналогии двух планов и приводит к двусмысленности во всем, к тотальной неопределенности. „Мона Лиза“, конечно, очень колеблющийся род творения. Есть ироническая неуверенность в идентичности этого сильно индивидуализированного персонажа, и в конечном счете мона Лиза оставлена в состоянии некой безымянности и, по-видимому, бессюжетности, это придуманный характер, пиранделловская девушка в поисках пьесы. Она одета в платье без примет определенного времени и места, она лишена помогающих ее понять эмблем или аксессуаров, а взамен наделена совершенно сбивающим с толку, „нескончаемым, запутанным украшением“. Это существо, продолжает Р. Мак-Маллен, не закрепленное психологически и даже сексуально. Живописное sfumato глаз и уголков губ – способ „оставить эти самые выразительные части лица без какого-либо отчетливого и единственного выражения“. Это не то христианская иконография, не то языческая аллегория. Ну и так далее. Затем Мак-Маллен принимается говорить о ситуации абсурда, об „ощутимом противоречии между Мы и Оно“, о человеческой жизни в нечеловеческой и тем не менее аналогичной человеку вселенной и т.п. Все эти изысканные и расхожие фразы (как и превращение Джоконды в пиранделловский персонаж) уводят уже прочь от анализа, результаты которого, с моей точки зрения, состоят в том, что на картине человеческий индивид изображен как средоточие и синхронизация всех возможных для него, охватывающих мировую природу, неисчерпаемых состояний. Изображена единичная и вместе с тем всеобъемлющая личность. Наличное понято как имеющее быть, как возможное – и наоборот.

Карл Ясперс писал о моне Лизе: „Леонардо увидел становление женщины, в котором родовое понятие утверждается в одномоментности“⁸⁷. И „становление“ и „одномоментность“ указаны справедливо. Однако „родового понятия“ нет, как нет и вполне определенной личности, они еще впереди. „Родовое понятие“ не предшествует индивиду, не выражается в нем, оно – в исчерпании природной варьета, на самом конце мирового перечня. Но конца не видно⁸⁸.

Н. Я. Берковский, отметив, что у Леонардо вообще „образы с задатками бесконечного развертывания“, далее пишет: «В „Джоконде“ неустойчив, подвержен внутренним колебаниям самый жанр живописи». Идет спор портрета и картины, где мысль художника, его идеал не стеснены характерностью модели.

Примерное равенство между пространством первой ведуты, заполненной человеческим изображением, и пространством пейзажной ведуты ведет к „непортретной композиции", к жанровому раздвоению. Фантастический, всемирный пейзаж „глушит" все „местное" в облике героини, все отмеченное бытом и нравами, особым социальным положением и пр. „Свободно задуманная картина", „по происхождению портрет", вступает в „борьбу с портретностью". „Безграничный, туманно-прекрасный пейзаж не поощряет в Джоконде, обесценивает все ее бытовые черты, персональные и сословные, а между тем они выписаны весьма тщательно".

Последнее, по-моему, сомнительно, и тут ближе к истине Мак-Маллен. Персональные черты уже в самом изображении моны Лизы даны, конечно, не как „бытовые" и даже не как „социальные". Но Н. Я. Берковский прав в том отношении, что пейзаж мощно усиливает знак открытости, неизвестности, знак вопроса к „персональности" черт, заключенный, впрочем, уже в самом облике Джоконды. Спор идет не только между двумя ведутами, но и внутри каждой из них. Продолжаю цитирование: „Специальные подробности человеческого образа то имеют вес, то лишены его – в зависимости от того, как их рассматривать: порознь взятые, они довольно принудительны, а в целом картины становятся легкими и летучими". Это очень хорошо и точно! – как и дальнейшее: «Попытки „разгадать" мону Лизу напрасны, так как замысел Леонардо, по сути дела, не допускает одного-единственного решения. Художник показал, как в меньшем человеческом существе прорезается большее, но оставил неизвестным – минута ли это особенная или более прочный переход; наконец, сам переход едва начался, все колеблется, нет ничего закрепленного, окончательного...».

Я думаю, что ответ на вопрос о „прочности" перехода зависит от оценки места „особенной минуты" – западноевропейского Возрождения – в исторической перспективе. Вопрос этот по своему характеру таков, что каждый новый ответ на него должен быть предварительным.

„ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ"

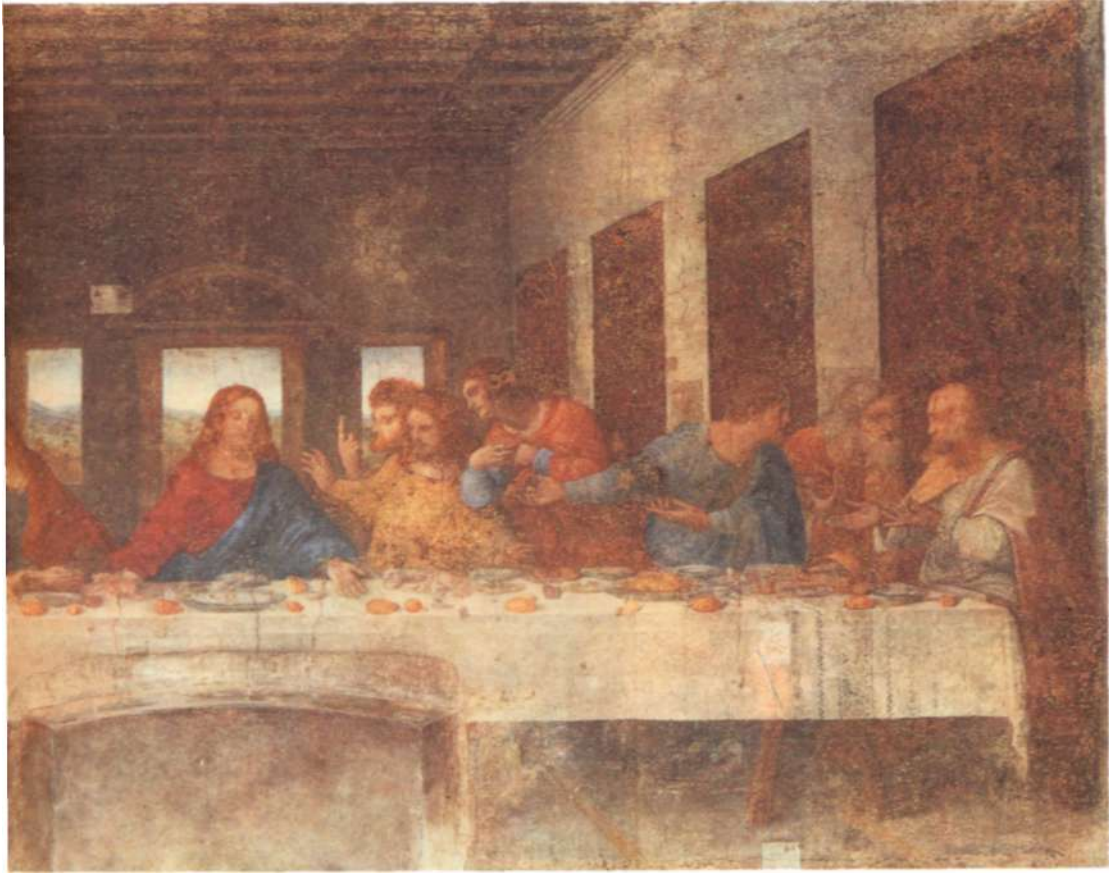
Общепризнано, что самое законченное, образцово-совершенное творение Леонардо – „Тайная вечеря". И.Е.Данилова даже пишет, что это единственное произведение, в котором до конца осуществлена нормативная композиция картины Кватроченто. Это „идеальное живописное воплощение... ренессансной зрительной модели", как она была дана теоретически в трактате Альберти и у самого Леонардо. Не удивительно ли, однако? – та же талантливая исследовательница находит, что „чрезвычайно развитая и разнообразная жестикаляция" в „Тайной вечере" „вносит излишний шум в изображение и переключает внимание зрителя с языка композиции, воплощавшей новую пространственно-образную концепцию, на разговор, воспринимающийся в диссонансе с концептуальным смыслом произведения, словно герои этой величественной трагедии сорвались со своих мест, вышли из роли, нарушив первоначальный композиционный замысел". Замечание об „излишнем шуме" весьма точное и тонкое. Но



95. Тайная вечеря

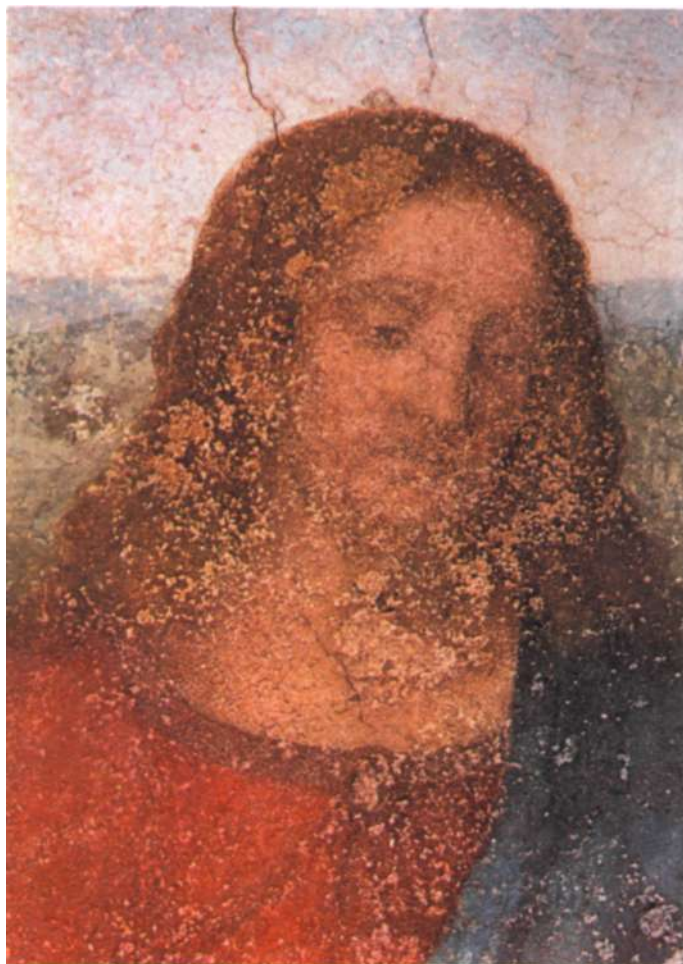
остается неясным: была ли все-таки или не была в этой картине „идеально воплощена" „композиционная сверхзадача" всего Кватроченто? Две оценки И. Е. Даниловой вступают в знаменательное (с моей точки зрения, обусловленное самой картиной) противоречие. Автор, к счастью, не старается его сгладить, ограничиваясь фразой, что „Леонардо гениален и в этой своей неудаче" ⁸⁹.

Но, возможно, „неудачи" – если уж она гениальна! – не было. Возможно, „шум" разнообразия никак не лишней в картине, поскольку идеальная зрительная модель, дабы не остаться мертвенной, нуждалась в жестикуляционном противовесе, в „разговоре" персонажей, необходимо соотносилась с речевым возбуждением и включала его. В итоге нормативный композиционный замысел оказался перекрытым. Итог картины гораздо неожиданней замысла, возвращая ему открытость. То есть у Леонардо итог и замысел меняются местами. (Если выражение „гениальная неудача" имеет какой-то смысл, то, очевидно, только этот.) Идеальный ренессансный композиционный замысел слишком жестко итожил пространство. Живописная концепция „Тайной вечери" одновременно и воплотила этот замысел и продолжала оспаривать, обеспечивая его жизнённость и неисчерпаемость. Возможно, без спора, без шума речей трагедийность



сюжета не нашла бы сугубо композиционного решения? Тут есть над чем поразмыслить.

Как не велика сознательная варьета „движений тела", в которых выражаются „движения души" у апостолов, эту варьета вряд ли следует считать чрезмерной. Требования, выдвинутые еще Альберти, полностью соблюдены. Фигуры не „сорвались со своих мест", „нарушив композиционный замысел", – для них это исключено. Они, как известно, обдуманно сгруппированы по трое, группы подчинены горизонтальной симметрии, и уже благодаря такому строгому порядку апостолы, говоря языком Альберти, „перемешаны, (находясь) на своих местах" ⁹⁰. Если, несмотря на это, взволнованные и жестикулирующие апостолы способны произвести впечатление (в терминах того же Альберти) излишнего „обилия", нарушающего „достоинство" высокого сюжета, если „обилие" фигур вступает в конфликт с необходимостью для них быть композиционно „одиночками", то это не потому, что Леонардо допустил среди них непохвальную „смятицу", а потому, что в центре картины мы видим того, кто истинно одинок. Оттого что Христос так выделен и отделен от своих учеников в пространственном и цветовом отношениях, оттого что он отрешенно задумчив, оттого, нако-



96, 91. Христос и группа апостолов

нец, что в его лице и в покоящихся, разведенных, все принимающих и все благословляющих руках нельзя вычитать никакой конкретной эмоции, никакого индивидуального состояния, – только поэтому, в соотнесенности со смысловым центром действия, выглядит таким разительным человеческое „разнообразие“ участников святой вечери. Вазари полагал, что лицо Христа осталось недописанным. Он, по-видимому, ошибался. Но ошибка его не случайна. Изображение Христа рядом с живым и характерным разнообразием апостольских фигур, тщательной проработкой каких-нибудь складок скатерти и пр. может показаться незаконченным, как и рядом с Христом могут показаться чрезмерно обильными жесты учеников.

Впрочем, позволительно согласиться с другом Леонардо, Лукой Пачоли, который в посвящении к трактату „О божественной пропорции“ писал, что нельзя было бы изобразить сцену после слов „Один из вас предаст меня“ более „достоинно“, чем это сделал „наш Леонардо“⁹¹. Не только выразительность учеников, но



и своего рода невыразительность, иконописная ритуальность и поэтому неизбежная „психологическая" неопределенность облика Христа прекрасно соответствуют евангельской трагедии, в которой главное действующее лицо есть лицо бездействующее, знающее, что творится в сердцах всех остальных, провидящее будущее, верное единственному во вселенной искупительному и страдальческому пути, представляющее перед небесным Отцом все человечество и оттого в своей предельной индивидуальности – предельно всеобщее.

Леонардо решает, однако, тему на ренессансный лад уже потому, что внутри композиционной идеи варьета возникает напряжение между варьета как „обилием" и варьета как „одинокостью". Фигура Христа дана так, что смысловой центр картины одновременно и мощно акцентирован, заполнен – и пуст. Всякий „шум" здесь прекращается. С другой стороны, именно в реплике Христа его источник. Наряду с разнообразием нескольких несходных персонажей явлена *возможность* разнообразия. Фигура Христа, содержащая в себе сразу все и не за-

крепленная в обычной человеческой конкретности, в этом смысле не завершена, *кажется* незавершенной. И справедливо *кажутся* „шумными" рядом с Христом его ученики. Варьета актуализованная предстает взгляду (или, скорее, слуху?) пестрым „обилием" по отношению к наивысшей варьета – иначе говоря, по отношению к ее сконцентрированности в точке, из которой она рождается и расходится в разные стороны. Уже отзвучавшие слова Христа породили все бурное волнение трагедии, но сам ее герой и жертва – весь молчание, и его состояние не может быть охарактеризовано, передано частным жестом или словом. Его жест и его лицо отмечены в картине наибольшей иконографической традиционностью, это способствует многозначности, едва ли не равной отсутствию какого-либо конкретного значения. В отличие от апостолов жест и поза Христа – не только для сиюминутной, непосредственно переживаемой сцены, но для всех сцен вселенской трагедии и на все времена. Но точно так же – и мона Лиза, и Иоанн Креститель, и в какой-то мере даже любой ренессансный портрет, и тоже непременно в соотнесенности с *актуализованным* „разнообразием" фона.

Этого мало. Фигура Христа как некая наполненная смыслом тишина, как явленный эллипсис – особенно становится таковой, потому что за спиной Христа замкнутое пространство картины (и трапезной, где находятся зрители, стоящие на уровне наклоненного к ним изображения, втянутые в действие) прорвано перспективой, вошло в пространство мировое. Точка схода перспективных линий находится где-то за спиной Христа, далеко за оконными проемами. Поэтому смысловое средоточие, многозначительная цезура в череде разнообразно-напряженных участников прощального застолья, сильно вытянутого по горизонтали, – не замыкается на фигуре Христа. Неизъяснимое величие этой фигуры подкреплено вторым планом. Ее исключительность выражена в том, что только она сопряжена с точкой схода перспективы, не совпадая, впрочем, с этой точкой, но находясь на проходящей через нее оси, перпендикулярной к плоскости картины, то есть лишь обладая возможностью с нею совпасть. Пространственная дискретность планов обычно означает в ренессансной картине также дискретность времени, и для понимания сложной игры содержания чрезвычайную важность представляет переход от одной ведуты к другой. Второй план, неоглядная пейзажная даль за плечами Христа, – бесконечное протекание времени. Из этой дали Христос пришел в настоящее картины. И туда он удалится. Я не думаю, чтоб остальные персонажи выходили из роли в трагедии. Роль их – в природно-человеческом, конкретном разнообразии откликов, в „акцидентальной", как сказал бы Леонардо, разноголосице характеров, судеб и жестов. Между тем трагедия переживаемой ими сейчас минуты содержит в себе мировое прошлое и грядущее. Трагедия апостолов, как и их разнообразие, свертывается и разворачивается из вселенского и всечеловеческого средоточия, которое, однако, тоже есть индивид, один из сидящих за столом!

В результате впечатление странно раздваивается. Перед нами – *ренессансный* Христос, который дан в том же масштабе, на том же уровне, в том же пространстве, что и остальные. В том-то и дело, что изображен не бог, а, пользуясь речением Пико делла Мирандолы о человеке, „как бы бог". Иконографическая поза, уверенно вписанная в ряд жестов, представляющих природную варьета, неизбежно несет на себе смысловой отблеск всего ряда и, оставаясь традиционно-сакральной, должна быть вместе с тем прочитана в соответствии с кон-

текстом, на языке человеческого поведения. Обособленность фигуры Христа, исключенность из действия, лишь подчеркивает в конечном счете особый способ включенности. Зрительные паузы, отделяющие его от учеников, преодолеваются тем самым „шумом“, о котором пишет И. Е. Данилова. Как бы апостолы ни порывались с мест, введенных им в классически строгой схеме, архитектурно-художественная схема обладает слишком большим запасом прочности и пребывает неуязвимой, реализованной впрямь идеально и до конца. Но если зрение разделяет, то слух перемешивает. Реплики и вскрикивания апостолов свободно переносятся из конца в конец в пространстве трапезной, становящемся живым и гулким. Визуальная закреплённость сталкивается с речевой свободой. Этот конфликт не подрывает композиции, но, скорее, превращается в ее внутреннее условие. Христос – в гуще жестового и словесного возбуждения, он не может не слышать, не участвовать в действии, не отвечать. И он отвечает: ритуальным жестом, неподвижностью и молчанием.

Так высокий, космичный план картины не отменяет ее непосредственно-человеческого плана. И поскольку нет божественности в адекватном, иконописном значении, поскольку испытанию здесь подвергается божественность человеческая, – все то, что выше утверждалось насчет Христа, следует сопроводить оговорками, не отменяющими первоначальных наблюдений, но лишаящими их обманчивой простоты и категоричности. Христос оспаривает Христа. „Незаконченность“ Христа – специфическая форма его законченности. Конечно, Христос непомерен, чересчур грандиозен, божествен, чтобы быть только „вот этим“. Но, с другой стороны, его индивидуальность полней и (как и подобает, с нашей точки зрения, индивидуальности) неуловимо определенной, чем у апостолов, каждый из которых по-своему воплощает преходящее человеческое состояние и страсть, но не довлеющий себе оком личности. Каждый из апостолов только движется к самоопределению, Христос же полностью определен собою. Он – единственный, кто знает и кто принял решение. Движения учеников сейчас продолжатся и изменятся за границей запечатленного мгновения. Христос же останется недвижим. Апостолы не равны себе, он себе равен. В своей незавершенности он, в этом смысле, наиболее завершен.

Нечто сходное мы находим и в других протагонистах ренессансной живописи. Ту же характерность и ту же неопределенность. Ту же мировую всепричастность и ту же композиционную одинокость⁹². Каждый ренессансный индивид, дерзавший стать „универсальным“, тем самым оказывался на месте загадочного главного героя Леонардовой „Тайной вечери“. Прежде всего – сам Леонардо.

ЛЕОНАРДОВА ПЕЩЕРА

„И влекомый страстной своей охотой, жаждущий увидеть великое обилие разных и необычных форм, сотворенных искусной природой, бродя порой среди сумрачных утесов, пришел я ко входу в некую большую пещеру; и перед нею, изрядно пораженный, не знающий, что это такое, я сильно согнулся, опершись левой рукой о колено, а правой прикрыл от света опущенные и прищуренные

веки; и часто наклонялся туда и сюда, дабы разглядеть, не виднеется ли что-либо внутри (*se dentro vi discernessi alcuna cosa*); но в этом мне мешал густой мрак, который был там внутри. И когда я какое-то время стоял, во мне вдруг проснулись две вещи: страх и желание. Страх, потому что пещера была угрожающей и темной; желание же – посмотреть, не было ли там внутри чего-либо чудесного" (*Scr. lett.*, p. 184–185).

Пейзажный фон, на котором разворачивается действие автобиографической притчи, как в „Мадонне среди скал“ или в „Святом Иерониме“. Пещеру же легко вообразить в виде той, перед которой расположились „Три философа“ Джорджоне. В ней скрыты тайны „искусной природы“.

„Искусность“ природы, понимаемой по аналогии с мастером, художником, – есть неистощимость в изобретении „разных и необычных форм“. Леонардо ясно указывает, почему пещера обладает неотразимой привлекательностью, возбуждает „желание“. Там, в глубине природной утробы, должна рождаться варьета, которой Леонардо так „жаждет“. Там таится ее *возможность*. Ибо, конечно, не все „великое обилие“ сотворенных форм, не все актуальное, почти бесконечное разнообразие природы надеется он разглядеть, наклонясь ко входу в пещеру, но – „какую-нибудь чудесную вещь“, нечто еще небывалое и неведомое. Если „пещера“ – творческая мастерская природы, то в ее мраке, несомненно, обретается то, что я назову предварьета или праварьета. Здесь нужно предполагать источник всяческого видимого разнообразия – самое способность и готовность к его сотворению.

Однако именно такой способностью и „страстной охотой“ до варьета – наряду с природой и превыше природы, в соревновании с нею – наделен, как мы знаем, живописец. „Божественность, которой обладает наука живописца, делает так, что ум живописца превращается в подобие божественного ума, так как он свободной властью распоряжается порождением разнообразных существей разных животных, растений, плодов, пейзажей, полей, горных обвалов, мест страшных и ужасных, которые пугают своих зрителей, а также мест приятных, нежных, радующих цветистыми лугами, с разноцветьем, склоняющимися в нежных волнах под нежным дуновением ветра и глядящими ему вслед, когда он убегает от них; реки под напором великих дождей низвергаются с высоких гор и гонят перед собой вырванные с корнями деревья, вперемешку с камнями, корнями, землей и пеной, преследуя все то, что противостоит их падению; и море с его бурями спорит и вступает в схватку с ветрами, сражающимися с ним; оно высоко вздымается гордыми валами и, падая, рушит их на ветер, хлещущий их основания; они же смыкаются и запирают его под собой, а он рвет их в клочья и раздирает, мешая их с мутной пеной...“ и т.д. и т.п. Фрагмент слишком велик, и цитирование придется прервать, тем более что Леонардо вдруг погружается в созерцание движений моря, ветра, дождя, облаков, казалось бы, совершенно забывая ту общую мысль, с которой фрагмент начинался (но тем самым, впрочем, давая ей наилучшее подтверждение). Причем, перечисляя лишь некие картины, которые мог бы создать живописец, Леонардо на деле описывает сами природные стихии, и уже не разобрав, что чему уподобляется. В тщательности метеорологических наблюдений, в нагромождении новых и новых подробностей круговорота воздуха и воды, приобретающих, как обычно у Леонардо, какую-то дикую, первичную, чудовищную силу и масштабность, в разгоне конкретного перечисления, довлеющего себе и потому не умеющего остано-

виться, – так хорошо чувствуется эта *bramosa voglia*, „страстная охота" до разнообразия!

Итак, Пещера – это аллегория „божественного ума", творчества природы. Но это также (очевидно, за пределами сознательного замысла Леонардо, но в строгом соответствии с логикой его аналогий и миропонимания) – аллегория „ума живописца", природы творчества.

Леонардова Пещера – это природа. Но это также он сам!

Со своими тысячами рисунков, расчетов, чертежей, сентенций, проектов, догадок он явился в большей степени, чем любой другой живописец, „подобием божественного ума". Он стал олицетворением варьета в том, что уже было им измыслено, сотворено, но еще пуше – олицетворением праварьета в том, что мог, собирался, готов был сотворить. Из письма к Моро: „...и, в общем, в соответствии с разнообразием поводов, я придумваю бесконечные разные средства для нападения и защиты". Что это, как не голос, доносящийся из „большой пещеры"?.. Не внутренним созерцанием, а преимущественно познавательно-практической деятельностью, обращенной на внешний мир, утверждает себя ренессансная личность. Очень остро сознает она его вещьность, плотность, самодостаточность. Начинает тем самым отделяться от природы. Чем пристальней Леонардо у входа в Пещеру всматривается в природу, только в нее, тем неизбежней, однако, он находит там себя.

Но что он, собственно, находит? Что именно кроется в Пещере?

Как напряженно ни вглядывается Леонардо, он ничего „различить" в Пещере не в состоянии: „...в этом мне мешал густой мрак, который был там, внутри". Живописец, насмеявшийся над легендой о Демокрите, ослепившем себя, дабы телесное зрение не отвлекало от внутреннего созерцания, – Леонардо, веривший во всемогущество Глаза, на сей раз беспомощен, как ни прикрывается рукой от света, как ни щурится. Он ясно указывает, почему Пещера вызывает „желание". Но откуда этот „страх"? „Потому что Пещера была угрожающей и темной". Однако это всего лишь тавтология: Пещера страшит, потому что угрожает, и в ней ничего не видно, оттого что темно, оттого что ничего не видно. Я думаю, что решившемуся заглянуть становится страшно как раз потому, что Пещера *пуста*.

В самом деле – если речь идет о способности природы (и Леонардо) к непрерывному порождению разнообразия, о возможности творчества, о праварьета, то Пещера не может не быть пустой. Там позволительно предположить любую „чудесную вещь", там бог весть что – и, следовательно, там нет ничего. Актуально „ум" природы и, прежде всего, „ум" живописца – лишь „страстная охота" к тому, что имеет быть. Заранее нельзя „знать, что это такое". Разумеется, под „пустотой" следует понимать не какую-то отрицательную пустоту, остающуюся равной себе, не пустую пустоту, не ничто, а пустоту, чреватую будущим и совпадающую потенциально со Всем. Исполненную, следовательно, „героического" смысла. Потому влекущую и страшашую.

В этом же смысле и точно так же пуст в антропологии Пико делла Мирандолы человек, у которого нет „ничего собственного", никакого „точного места", никакого „своего облика", поскольку он „мнет и кует себя по удобной ему форме" (см. выше, ч. I, гл. 1). У формирующего себя и мир человека нет ничего специфического и особенного, и в этом его божественная привилегия, поскольку иначе он не мог бы становиться любым специфическим и особенным.

„ПЯТНА НА СТЕНЕ“

„Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты сможешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, – в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь.

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как то чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям. Но научись сначала хорошо делать все части тех предметов, которые ты собираешься изображать, как части животных, так и части пейзажей, то есть скалы, деревья и тому подобное" (ТР, 66). Этот фрагмент справедливо кажется искусствоведам трудным для понимания, одним из самых неожиданных в рассуждениях Леонардо о живописи. Он звучит слишком уж анахронистично! – будто Леонардо предугадал акценты романтической эстетики XIX века на раскованности и игре субъективного воображения, на произвольности творческого вымысла. Психотехника, предлагаемая Леонардо, выпадает – при таком толковании – из рамок культуры Высокого Возрождения. Согласиться с этим невозможно⁹³. Однако и сам Леонардо очень остро сознавал всю эксцентричность „новоизобретенного способа"; дважды он просит не считать „это его мнение" „ничтожным и почти что смехотворным" и не „презирать" его. Вместе с тем в другом фрагменте, который я приведу несколько ниже, выясняется, что нечто подобное советовал и Боттичелли, и, значит, во Флоренции конца XV века эта мысль была знакома. Совсем на первый взгляд не „ренессансная" рекомендация воспользоваться пятнами на стене, чтобы возбудить пластическое воображение, абсолютно органична для Леонардо и, возможно, была многократно претворена им в композициях, выражающих „обилие и разнообразие" неупорядоченной природы⁹⁴.

В контексте предлагаемой здесь концепции – фрагмент о „пятнах на стене" раскрывается сравнительно легко. Ведь то, что способен увидеть внимательный взгляд в этих пятнах, не что иное, как варьета. И Леонардо, как и следовало ожидать, тут же пускается в перечисление гор, рек, скал, деревьев, равнин, долин, холмов и пр. В подобных перечнях указывается „разнообразие", существу-

ющее в природе, или „разнообразие" как программа будущих живописных „историй", – однако, так или иначе, это инвентарь всяких оформленных и готовых вещей, вещей, если еще и не возникших, не осуществленных рукой художника, то задуманных в качестве существующих, в качестве уже возникших и законченных. Такова, повторяю, любая варьета, варьета как таковая, но на стене ведь ничего этого нет. На стене все-таки только пятна, какие-нибудь подтеки и разводы сырости, и больше ничего. Вот когда на эти бесформенные пятна перемещается взгляд живописца, когда „ум живописца" вселяется в бесформицу и воображение начинает творить изнутри нее, – тогда „пятна" преображаются и превращаются в предметное обилие и разнообразие. Леонардо настоятельно подчеркивает необходимость напряженного всматривания, огромного и направленного усилия фантазии, которая ищет в „пятнах" нечто подходящее для себя. Следовательно, „ум живописца", который в хаосе и беспредметности „пятен" так свободно движется, живет и творит целый собственный мир, – истолковывает зримые, но лишённые малейшей независимой значимости и определенности, бессодержательные намеки „пятен" в соответствии с тем, что уже содержится в уме. Пятна же – это только пятна, и „намекать" они могут лишь благодаря активности ума, вглядывающегося не просто в них, а в себя. „Пятна на стене" и есть „ум живописца", который „подобен божественному уму".

Если пятна на стене – это ум живописца, то что такое ум живописца? „Пятна", пишет Леонардо, могут быть не пятнами на стене, а пеплом, облаками, грязью и чем угодно в том же роде. Питательной средой для воображения художника-творца и аналогом самого этого воображения, во всяком случае, является нечто неясное, неразличимое, беспорядочное, бесформенное. „Неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям"! Такой „неясной вещью", *cosa confusa*, выступает сам „ум" как творческое состояние, как готовность к „чудеснейшим изобретениям". Ум – содержательное Ничто, из которого рождается разнообразие сущего. Это гудящий колокол, в звуках которого слышатся все слова, все имена, но который как раз поэтому не есть никакое слово, никакое имя.

Очевидно, читатель давно уже заметил, что, говоря фигурально, „пятна на стене" более всего уместны были бы в глубине „пещеры"... Пятна и Пещера – взаимозаменяемые образы творческого Ума (праварьета, средоточия Всего как возможности).

Не забудем, что Леонардовы аллегии должны быть отнесены не к какому-то отвлеченному, родовому, всеобщему Уму, но ко всякой конкретной ренессансной личности, и прежде всего к личности Леонардо. Вулканическая активность, разносторонность, жажда самоутверждения в такой, исторически только что пробудившейся и, так сказать, непривычной для себя индивидуальной личности сочетались с незнанием собственных границ, с отсутствием готового социального и психологического статуса, который узаконивал бы порывы индивида, обуживая, но и углубляя их русло, создавая для индивида новые проблемы, превращая его часто в одиночку и бунтаря, но зато и оформляя, индивидуализируя до конца его индивидуальность. Словом, если согласиться, что ренессансная предновоевропейская ситуация, столь благоприятная для творческой личности, не лишена была вместе с тем опасной открытости и неизвестности, то эта ситуация – и Пятна или Пещера как ее образные идеализации – покажется не лишенной противоречий и трагизма.

Приведенный фрагмент заканчивается оговоркой, состоящей в том, что сколь бы свободным и раскованным, сколь бы, скажем мы, личностным ни было происхождение живописных выдумок – из „пятен“, из „неясных вещей“, – изображение в подробностях предметов, „изобретенных“ художником, должно быть отмечено, напротив, полной ясностью, пластической законченностью и достоверностью на основе тщательного изучения и опыта. „Но научись сначала хорошо делать все части тех предметов, которые ты собираешься изображать...“ – эта внезапная оговорка означает, что у живописного „разнообразия“ не один, а два источника, два начала, оспаривающих друг у друга эту роль. Если изображению разнообразных пейзажей, животных и пр. предшествует возможность „изобретения“, то ведь „изобретению“, в свой черед, предшествует точное знание „частей“ этих самых пейзажей или животных.

Поэтому в другом фрагменте Леонардо, где тоже говорится о „пятнах на стене“, проблема радикально переворачивается. То, что было оговоркой, провозглашается главным нормативным требованием, а наставление насчет „пятен“ (то есть идея „нового изобретения“) превращается, напротив, в оговорку.

„Тот не будет универсальным, кто не любит одинаково всех вещей, содержащихся в живописи; так, если кому-либо не нравятся пейзажи, то он считает, что эта вещь постигается коротко и просто; как говорил наш Боттичелли, это изучение напрасно, так как достаточно бросить губку, наполненную различными красками, в стену, и она оставит на этой стене пятно, где будет виден красивый пейзаж. Правда, в таком пятне видны разные выдумки, – я говорю о том случае, когда кто-либо пожелает там искать, – например, головы людей, различные животные, сраженья, скалы, моря, облака и леса и другие подобные вещи, – совершенно так же, как при звоне колоколов, в котором можно расслышать, будто они говорят то, что тебе кажется. Но если эти пятна и дадут тебе выдумку, то все же они не научат тебя закончить ни одной детали. И этот живописец делал чрезвычайно жалкие пейзажи“ (ТР, 60).

Понимание „универсальности“ у Леонардо, таким образом, раздваивается. Кропотливое изучение реальных, состоявшихся, наличных форм не может быть заменено „коротким и простым“ постижением, и в этом плане универсальность живописца есть универсальность знания и законченности.

Этому энергично противостоит совсем иная универсальность – универсальность „выдумки“, незаконченности, непредрежденности. Варьета – актуальное бытийствование того, и другого, и третьего, каждую особую „часть“ или „деталь“ не выдумывают, а узнают у природы. Но варьета есть также ни то, ни другое, ни третье, а лишь открытость перечня. Это противоречие соответствовало коренному противоречию антропологии Фичино и Пико делла Мирандолы, в которой человек – „скрепа мира“ и вместе с тем „творение неопределенного образа“, Все и одновременно Ничто („губка, наполненная различными красками“).

Нечего и пытаться сгладить это противоречие посредством здравого смысла. Ну да, ренессансный живописец должен был и учиться у природы и уметь исходить из собственного воображения, удовлетворяя сразу обоим (заметим: исторически равно необычным, новым) требованиям. *Творческий Ум* отвечал за „что“, за „выдумку“, за „историю“ в целом, а *опытный Ум* – за „как“, за реализацию, за „сведение к цельной и хорошей форме“, за достоверную отделку подробностей. Жить бы двум умам мирно. Но почему-то Леонардо, вместо того чтобы устано-

вить согласованность, поэтапность, что ли, двух модусов живописного творчества, напряженно их сталкивает.

Как известно, у Леонардо был непривычный даже для живописцев Возрождения перекося в сторону ученого „опыта”, всестороннего натуралистического наблюдения. Однако по мере того как исследование оказывалось самодовлеющим, избыточным для живописи и чем больше Леонардо жаждал знания множества разных природных вещей, – тем неизбежней нарастала фрагментарность и на первый план выдвигалась личность Леонардо. Только ее деятельностью, ее присутствием сберегалось единство необозримо разнообразного мира.

Но личность в качестве эвристической Пещеры, или Пятен на стене, или звонящего Колокола, или Губки, наполненной различными красками, – такая личность достаточно рискованна в своей универсальности. Все ее силы положены на экстенсивное расширение. У нее нет центра. Ее центр – везде. По мере расширения, стремящегося в пределе совпасть со Вселенной, с почти бесконечной варьета природы, личность ренессансного гения выглядит все замечательней и всеобщней, все титаничней, но, значит, и все менее похожей на личность в ее позднейшем понимании. Перед нами, по преимуществу, личность как ярчайшая возможность личности – если угодно, „сверхличность”, а точнее говоря, „предличность”, *если* под личностью понимать только то, что стали понимать под ней позже.

Ведь любая личность видна в том, что это она умеет, а это – нет, этим интересуется, знает, любит, а это – нет. Вот это – ее, а вот это для нее чужое. Леонардо же все знает, все умеет, во все вникает, все ему принадлежит. Он присутствует всюду. Но, стало быть, нигде. Он требует „не сокращать подробности”, и он же требует от живописца „быть универсальным”, не специализироваться, не останавливаться на одном (живописец должен изображать все одинаково умело). Сосредоточиваться на каждой подробности бытия, ни на чем не сосредоточиваясь? но мыслимо ли это, мыслимо ли, нигде не оставаясь, остаться собой? Значит, Ты – человек-космос, человек-мир? Да, отвечает нам Леонардо своими картинами и рукописями, я – весь мир. Значит, Ты – человекобог? Да, отвечает нам любой человек культуры зрелого Возрождения, будь то Альберти, Фичино, Пико делла Мирандола, Аретино или Леонардо („...эти люди суть наши земные божества, они заслуживают от нас статуй, изображений и почестей”). Человекобожие – языковой и психологический стереотип в гуманистически образованной среде позднеренессансной эпохи. И это как раз то, с чего заводит Вазари свой рассказ о жизни Леонардо.

История новоевропейской личности началась с такой невообразимо высокой ноты, которую личность, став позднее вполне индивидуальной, отщепленной, именно поэтому будет уже не в состоянии взять. Противоречие, парадокс, скрытый трагизм, историческое своеобразие переходной антропоцентристской ситуации, сменившей средневековый комплекс представлений о человеке, как нельзя лучше обозначены этой высокой, пронзительной нотой обожевления индивида. Деятели итальянского Возрождения были такими фантастическими эгоцентриками! – иногда прекрасными, иногда страшными, но всегда выразительными в своей детски непосредственной, совершенной уверенности, что им принадлежит весь мир, от звезд до малейшей травинки, что они с этим миром нерасторжимы, что их героическому самоосуществлению, их экспансии

вовне нет предела. Но в глубине ренессансного безудержного так называемого индивидуализма крылось то важное обстоятельство, что готовой индивидуальной личности еще не было. Были ее неистовые поиски – с логически и социально-психологически понятным перебором. Чем „универсальней” личность Возрождения и чем гениальней – тем меньше она похожа на личность в смысле конкретной законченности и отграниченности. За гениальностью, за классичностью осанки и радостной ослепительностью творчества можно рассмотреть не только нечеловеческое, предельное напряжение культурного конструирования, но и структурно заданную историческую скоротечность культурного типа как наличного (а не наследия), истинно „титаническую” обреченность⁹⁵.

Конечно, то, что я здесь обосновываю, – теоретическая, культурологическая модель тенденции, лежавшей в основе Возрождения, а не эмпирическое описание. И едва ли не в одном только случае тенденция наглядно совпала с эмпирией, воплотилась сполна в конкретном индивиде, получила биографию и имя: Леонардо да Винчи.

Объясню еще раз, потому что в этом важном вопросе не должно остаться недоговоренности. Я нарочно называю Леонардо „сверличностью” или „предличностью”, чтобы резче подчеркнуть исторически совершенно особый характер его личности, сильно отличавшейся от личностей позднейших времен, рядовых или пусть тоже гениальных, но занимавших твердое положение в мире. Леонардо же в некотором смысле проблематичен как личность, распространившаяся во все стороны; он содержит в себе много потенциальных личностей, занимает в мире слишком много места, чтобы быть „просто” личностью, „просто” вот этим индивидом. Леонардо, с его психикой, мышлением, творчеством, не умещается внутри какого-либо обозримого и четкого контура. Он чересчур не только глубок – это нормальное свойство всякого гения, – но и, так сказать, экстенсивен. Рядом с ним почти ни для чего и ни для кого не остается пространства, рядом с ним тесно. Но именно поэтому его реальное существование в культуре итальянского Возрождения рядом с обычными ренессансными гениями, живописцами и мыслителями, отмечено странной маргинальностью, какой-то аномалией, хорошо ощутимой современниками. Леонардо недостаточно или слишком личность в том отношении, что он – идеальная личность, то есть личность, которая впереди себя, в будущем. Всякая личность немыслима без избыточности, всякая личность потому и личность, что не вполне совпадает с собой; но Леонардо, как никто, с предельной историко-культурной уплотненностью, стал самым воплощением избыточности. Как ни замечательны достигнутые Леонардо творческие результаты, наиглавнейший результат (отпечатавшийся в культурном образе „Леонардо да Винчи”) состоял в осуществлении всей его деятельностью самой идеи, замысла личности, *личности как замысла*. Новоевропейская индивидуальная личность в качестве неготовой, проектируемой, имеющей быть нашла в Леонардо наиболее законченное выражение.

До сих пор встречающееся морализирование по поводу ренессансного индивидуализма есть занятие, скажем откровенно, ретроградное, а потому, я убежден, пустое и вредное. Во-первых, потому, что уязвимость и обреченность „титанизма” Возрождения (но ведь, в конце концов, и любой исторической культуры?) отнюдь не означали бесплодности выдвинутого им принципа индивидуальной личности. Напротив, без этого принципа не состоялась бы, как известно, вся дальнейшая европейская социальная и культурная история и не было

бы нас с вами, размышляющих и спорящих сейчас о Возрождении. Обречена была лишь попытка рождавшейся личности выйти сразу, как Минерва из головы Юпитера, сверкающе-совершенной и божественной. Вскоре оказалось, что то был не „золотой век", а начало трудного всемирного пути, исторически необходимое и, как раз благодаря перебору, навсегда значимое начало. А что до ренессансных иллюзий... Какой век без греха по части веры в осуществимость своих иллюзий, пусть первым бросит в Возрождение камень. Короче, важна не „неудача" ренессансного богоборчества, а редчайшая конструктивность, плодотворность этой „неудачи" для самой культуры Возрождения и для будущего.

Во-вторых, „пустота", которую мы усматриваем в истоках, например, творчества Леонардо, это, разумеется, не какая-то несостоятельность, кто же тогда состоятелен, если не Леонардо? Но это творчество. Иначе говоря, нечто такое, что не может быть определено только через результат, через порядок и гармонию, потому что с необходимостью включает в себя также понятие хаоса (или даже, говоря языком Томаса Манна, „болезни"), без которых гармония и „здоровье" культуры лишаются собственно культурного, то есть неустранимо проблематичного, поискового, творческого смысла. Очень поучительно, что понимание культуры, свойственное нашему столетию, может быть ретроспективно обосновано также на примере ренессансного культурного космоса, традиционно считаемого безупречно гармоничным. Этот действительно впечатляюще гармоничный и прекрасный космос, однако, возникал (и может быть истолкован) только в соотнесенности с собственным хаосом, с противоречиями, столкновениями, многоголосицей, с потрясающими разрывами между целями и силами, с трагической неизвестностью, с притязаниями на человекобожие, на центральное положение и беспредельную власть человека над вселенной.

Люди ренессансной культуры варварски не знали, что такое невозможно, – и шли на смертельный творческий риск, отождествляя свой культурный потенциал и новую личность с абсолютным. „Абсолютных ценностей" они, слава богу, не создали (а иначе в человеческой истории и не бывает), золотого века не дождались, противоречий и трагической развязки не избежали... поставим ли им это в упрек? Себя-то, свою культуру они создать сумели – и сделали одной из самых существенных в культурной памяти человечества, а если учесть степень концентрированности во времени и пространстве, пожалуй, ни с чем не сравнимую по мощи.

И обреченной эта культура тоже оказалась по-своему, по-новому, иначе, чем обречены были до тех пор любые тысячелетние, традиционалистские культуры, немислимые без архаического, малоподвижного социального фундамента и державшиеся на любезных сердцу кое-кого из наших современников „единых Истинах", „вечных ценностях" и т. п. Возрождение обречено было именно потому, что вместе с ним начиналась новоевропейская история культуры как таковой, как все более очевидной для себя в своей историчности и проблемности, как не предустановленной и не окончательной. Возрождение было обречено не на многовековое разложение, а на подготовку быстро наступившего следующего этапа, с его барокко, с шекспировскими трагедиями и социальными утопиями, с философской и научной революцией XVII века. Отныне – после Возрождения! – любая культурная конфигурация в западноевропейской истории будет сравнительно недолгой, уступающей место еще более недолговечной приемнице, и кризисность станет нормальной формой исторического движения.

Это необратимо. „Хорошо" это или „плохо", нравится или не нравится, возврат к доренессансной благолепной неподвижности отныне и вовек будет (в меру причастности к европеизму) невозможен.

„ТОЧКА". СУЩЕСТВОВАНИЕ НИЧТО

Как всегда у Леонардо, перед нами лишь набор отрывочных записей о „ничто", сделанных в разные годы и по разным поводам, но никоим образом не какое-то последовательное философское учение. Всякая попытка согласовать, лишить зазоров эти разрозненные, отчасти дословно повторяющиеся, но отчасти идущие в неожиданном направлении и, возможно, противоречащие друг другу сентенции, – всякая подобная попытка была бы сомнительна уже потому, что исходила бы из неверного представления о характере мышления Леонардо. Я уже неоднократно, присоединяясь к мнениям некоторых исследователей, от Л. Ольшки до В. П. Зубова, напоминал, что фрагментарность для Леонардо – не внешняя и временная, а принципиальная, неизбывная особенность творчества и, например, его высказывания о Ничто – отнюдь не осколки неизвестной, не дошедшей до нас концепции. Даже простое их расположение в любой подборке останется неизбежно произвольным, а резюмирование – крайне проблематичным. Тем не менее рапсодичность Леонардовой мысли в этом случае, как и в других, не лишает нас права ее интерпретировать – не с тем, чтобы закруглить в систему, но с тем, чтобы выявить взаимно напряженные смыслы. Все замечания Леонардо или выписки, сочувственно сделанные им из книг, или даже некие общие места, бывшие у него на слуху, так или иначе объединяются уже тем, что принадлежат ему, Леонардо, в качестве элементов безостановочной внутренней речи. Их незаконченность, конечно, не равносильна случайности и безразличию по отношению к личности флорентийского художника. Напротив, именно личность Леонардо – то единственное, что достраивает, довершает, доживляет бесконечное множество набросков до прочного содержательного целого. Отрывочность выводит главный, связующий смысл как бы в промежутки между записями, сосредоточиваясь там, где они внезапно начинаются и внезапно исчезают. Фрагмент невольно превращается в реплику, обращенную Леонардо к самому себе, что так часто подчеркнуто и грамматически, причем это Леонардово „ты" может означать и читателя (слушателя) его наставлений. Не всегда легко установить, к себе как другому или к другому про себя адресует автор. Записи Леонардо густо окрашены интонационно, часто будучи очевидными откликами на чужие высказывания или подразумевая того, кто внимает. Но помимо явных полемических, изобличающих, убеждающих и прочих интонаций, помимо разговорной ритмики, простонародной фонетики сама форма мимолетного спонтанного наброска, сама отрывочность придает всему сказанному скорее *смысл*, чем *значение* (если воспользоваться оппозицией, основополагающей для „металингвистики" М. М. Бахтина). „Значение" – достояние надличного текста, „смысл" – живет в общительных речах индивида и порождается его особым положением среди других людей в мировом историческом бытии. Так вот, отрывочность подневных заметок Леонардо, их суцая неподготовленность к тому,

чтобы стать готовым, обращенным вовне, оторвавшимся от автора текстом, их абсолютная личность – затемняя или даже лишая эти заметки внятного значения – обостряют смысловую напряженность. Любая фраза оказывается афористичной, то есть образует волнуемый смысловой избыток, даже если ничего собственно афористичного в ней нет, благодаря одной лишь своей незаконченности на целостном фоне личности Леонардо. Обычный текст закруглен по правилам письменного изложения, обставлен условиями жанра, более или менее отвлечен от автора и замкнут на себя. Фрагменты Леонардо не обычный текст. И не потому, что это только фрагменты текста, а потому, что генеральным (целостным) текстом выступает не простая совокупность всех сохранившихся и не сохранившихся фрагментов, не их сумма, но творческая личность Леонардо. Иначе говоря, любой фрагмент, независимо от предметного содержания, выдвигает на первый план проблему метода. Когда же – как во фрагментах о „пещере“ или о „пятнах на стене“ – мы имеем дело к тому же с рассуждениями о нон-финито, то есть метод записей Леонардо находит продолжение и подкрепление в их непосредственном поводе и предмете, мы, следовательно, можем надеяться подслушать своего рода (пусть неосознанные) самоопределения Леонардо.

Таковы и его суждения о „точке“ как Ничто.

„Если угол есть встреча двух линий, то, поскольку линии кончаются в точке, бесконечные линии могут иметь начало в такой точке и, наоборот, бесконечные линии могут в этой точке кончаться; следовательно, точка может быть общей началу и концу бесчисленных линий“ (ИЕП, с. 78). Но как раз потому, что точка – вершина бесконечного числа углов и через нее можно провести сколько угодно линий, „точка не есть часть линии“ (ИЕП, с. 79), как и линия не принадлежит поверхности, а поверхность не включена в континуум тела. Проблема неделимой точки – это проблема *границы*: „...граница вещи есть поверхность, которая не есть часть тела, облеченного этой поверхностью, и не есть часть воздуха, окружающего это тело, а есть то среднее, что находится между воздухом и телом“. Но в том-то и дело, что „между воздухом и телом“, казалось бы, *ничего* не находится? Никакого, пусть пустого, промежутка. „Среднего“ нет, оно ничто. „Ничто – то, что не причастно никакой вещи. Следовательно, поскольку границы тел не являются какой-либо их частью, а взаимно являются началом того и другого тела, эти границы – ничто, и потому поверхность – ничто“ (ИЕП, с. 80).

В состоянии ли существовать то, что неделимо, не имеет места в пространстве, то, чего нет? Тем не менее „среднее“ между воздухом и телом все-таки есть. Несуществующее с полной очевидностью существует. Ведь все объемы имеют поверхность. И стало быть, если додумать утверждение Леонардо, все тела запеленаты в ничто, весь мир укутан в Ничто. Непосредственно мы видим только поверхности. Зрение воспринимает любое нечто через ничто, но, следовательно, ничто совпадает с оформленностью вещи. Каждой самой по себе взятой вещи, если можно так выразиться, хорошо известно, где она начинается и кончается. По отношению к ней одной начало и конец являлись бы ее частями. (Правда, будь эта вещь единственной на свете, она оказалась бы бесконечной вещью, и у нее не было бы ни начала, ни конца, не было бы поверхности.) Поверхность вещи становится поверхностью лишь постольку, поскольку вещь рассматривается рядом и вместе с другой вещью, от нее отличной,

иначе говоря, при условии радикальной противоположности „первых начал геометрии, то есть точки и линии" – и „власти геометрии, которая, как мы видим, делит видимые и телесные вещи на фигуры и тела бесконечного разнообразия" (ИЕП, с. 82). Следовательно, мы оказываемся перед двумя равно необходимыми определениями геометрии. Рождаясь из точки, из ничего, геометрия (пространство) охватывает все. Поверхность вещи не что иное, как переход от этого к тому. Она соответствует паузе при перечислении, эллипсису в варьета... Поверхность становится поверхностью, т.е. границей, только для того, кто границу переходит. Ее, разумеется, не переходит ни облеченное ею тело, ни обтекающий его воздух. Переход доступен лишь для третьего, а именно для того, кто смотрит. Только зрение (и умозрение) имеет дело с границей. Однако глаз видит *ничто* как *нечто* ! Ум же, признавая необходимость ее существования, вместе с тем убеждается, что она не существует. Ибо она ничто. „Ничто не имеет середины, и границы его – ничто" (ИЕП, с. 81).

Леонардово Ничто – это Ум, который пытается забраться между вещами, поселяется на их границе; и тем самым определение границы как того, что лишено границ, оказывается его собственным определением. Если граница не принадлежит ни одной из двух соприкасающихся вещей, она зато достояние умного Глаза, видящего лишь поверхности тел, хотя это единственное, чего разглядеть нельзя. Но Ничто – это также и живописное Нечто. Если точка (Ничто) для Леонардо – захватывающая проблема, то проблема визуально-практическая по преимуществу: с ней связано великое изобретение Леонардо-художника, его сфумато, это великое живописное „и так далее".

Определение у Леонардо сфумато логически идентично определениям точки и поверхности: сфумато – это „середина, которую имеют свет и тень и которую нельзя назвать ни светом, ни тенью, но равно причастной и свету и тени" ⁹⁶. Действительно, наиболее выписанное сфумато – неуловимый переход светотени, та граница, на которой свет и тень рождаются и исчезают, – не есть ли именно тщательное, законченное живописное осуществление идеи незаконченности как положительной идеи творчества Леонардо?

Сфумато, моделировка тел тончайшей светотенью, мягкость, размытость очертаний, неуловимость перехода к окружающему воздуху не ослабляет границы вещей, но, напротив, придает им необыкновенную выразительность. Улыбка Джоконды сработана целиком из сфумато (и исчезает при фотоувеличении). Сфумато – зримость незримого, наглядность существования несуществующего. Парадоксальность „первых начал геометрии" для Леонардо не мучение ума, не исходный толчок понятийных трансформаций, а естественная данность.

Речь идет об естественной данности, какой она предстает для живописца, который должен отделиться от нее, отойти, чтобы увидеть. Тут „точка" как поверхность оказывается для Леонардо важнее, чем „точка" в собственном смысле слова. Дабы оба статуса „точки" – и то, что она „ничто", и то, что она „нечто среднее", – совпали, необходимо дистанцирование от нее. Безразлично, где поместить умозрительную точку по отношению к уму; но для чувственно-зримого Ничто требуется некоторое расстояние по отношению к глазу. Поэтому для „ума живописца" идея расстояния неотделима от Ничто. „Ум живописца" и природные вещи, им наблюдаемые, расположены в одной горизонтальной плоскости и находятся не в иерархической соотнесенности, а в состоянии равенства.

Художественное созерцание превращает границу вещи – Ничто – не в метафизическое Все, а в растекшееся пространство, в сфумато, короче, в живописуемое нечто. Ср. запись „О границах“: „...граница одной вещи в другой – имеет характер математической линии, а не [просто] линии. Поэтому граница одного цвета есть начало другого цвета, однако указанной линии не может существовать, поскольку никакая вещь не уместится между каким-либо цветом и цветом, ему противопоставленным, разве что это граница, которая неощутима и вблизи. Итак, ты, художник, не проводи ее в вещах, находящихся на расстоянии" (ТР, 486).

Леонардо, конечно, знает традиционное различие между „природной" и „математической" точками: „Наименьшая природная точка больше всех математических точек, и это доказывается тем, что природная точка обладает непрерывным количеством, всякая же непрерывность делима до бесконечности. А математическая точка неделима, ибо она не есть количество"⁹⁷. Этому, однако, противостоит большинство других фрагментов о Ничто, в которых Леонардо совершенно обходит вопрос, который для всякого рационального разума напрашивается в первую очередь и который так волновал уже древних: в каком логическом статусе, в какой, собственно, сфере допустимо существование точки, не имеющей частей, и как можно обосновать движение подобной точки? Для Платона или Прокла в переходе от точки к континууму крылась важнейшая логическая трудность⁹⁸. Для Леонардо же здесь нет проблем – кроме проблемы изображения. Он, как мы далее убедимся, вполне удовлетворяется констатацией немислимой, парадоксальной, „чудесной" природной реальности. Если он и озадачен, то задачей сугубо прикладной. Его привлекают не диалектические хитросплетения, а полезные для живописца соображения: „Вещи на расстоянии кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они не покажутся находящимися на таком же расстоянии. И не очерчивай их край определенными границами, потому что границы суть линии или углы, которые, являясь пределами мельчайших вещей, будут неразличимы не только издали, но и вблизи" (ИЕП, с. 79)⁹⁹.

Можно подумать, что, давая советы в этом роде, Леонардо имел в виду уже никак не математическую неделимую точку, а „мельчайшие вещи" физического мира. Но тут нас подстерегает неожиданность: зная вообще-то об отличии понятий „природная точка" и „точка математическая", об отличии неразличимых границ мельчайших вещей от Ничто, не имеющего границ, – Леонардо явно смешивал и рассматривал математические и физические идеализации в одном природно-реальном ряду. Доказательством может служить следующая головоломка, занимавшая Леонардо – логический монстр, предвещавший мысленные эксперименты Галилея, но и принципиально отличавшийся от них¹⁰⁰.

Вот этот курьез: „Центр мира неделим, а поскольку неделимо только ничто, то и центр должен быть равен ничто. И если было бы проделано отверстие в земле, которое проходило бы диаметром через ее центр, диаметр мира, и в него было бы брошено некое тело, то, чем дальше оно подвигалось бы, тем больше весило бы. Достигнув же центра мира, который существует лишь по имени и существование которого равно Ничто, брошенный вес не удержится в таком центре и пролетит мимо, а затем вернется"¹⁰¹.

Продырявив мысленно Землю и бросив в отверстие предмет, Леонардо преспокойно умалчивает, каким образом физическое тело (имеющее вес и, следовательно, объем, протяженность) может встретиться с математическим „цен-

тром мира". Две принципиально разные идеализации располагаются просто друг подле друга. „Центр мира" представлен и как центр притяжения и как точка, не имеющая частей. В одном качестве он существует, влечет к себе падающее тело: в другом качестве он „существует лишь по имени"; но как только тело проскакивает мимо того, что не имеет места и где, следовательно, нельзя остановиться, хотя именно в этом месте, которого нет, тело обретает (по Леонардо) наибольший вес, – проскочив физическую точку, оказавшуюся математической, соответственно сбавив вес и опять ощутив притяжение математической точки, оказавшейся все же физической, тело возвращается назад. Тут Леонардов фрагмент обрывается... И слава богу, потому что, вернувшись, тело, несомненно, должно было бы опять проскочить эту удивительную точку, и опять к ней вернуться, и опять проскочить, и что делать с этим парадоксом, неизвестно, тем более что Леонардо пронизательно исключал возможность „перпетуум мобиле".

С парадоксом ничего и не нужно было делать. Природу не нужно было, как это поведется с XVII века, непременно разгадывать, чтобы понять. Для ренессансного ума понять природу – означает, скорее, *загадать* ее. Изобразить как загадку. В контексте очевидной „чуждости" природы, столь гораздой на „искусные" выдумки, таящей во мраке Пещеры много никем не виданных вещей, не требуется последнего ответа, логического закругления. Заменой такого ответа служит переход от одного к другому. Таинственность (то есть понятность) природы разрешается (то есть усиливается) в рядоположенности варьета, при которой две исключают друг друга реальности, математическая и физическая, и два логических статуса „точки", ее существование и ее несуществование, ее ничто как нечто, принимаются каждое само по себе и оба вместе, одновременно¹⁰².

Так и в картинах Леонардо: персонаж действителен постольку, поскольку он одновременно всякий, поскольку он может быть разгадан по-разному, то есть поскольку он принципиально не разгадывается.

Известно, что Леонардо сочинял „загадки" в форме „пророчеств", обычно апокалиптически-жутких. Например: „О морские города! Я вижу в вас ваших граждан, как женщин, так и мужчин, туго связанных крепкими узами по рукам и ногам людьми, которые не будут понимать ваших речей, и вы сможете облегчать ваши страдания и утрату свободы лишь в слезных жалобах, вздыхая и сетуя промеж самих себя, ибо тот, кто связал вас, вас не поймет, ни вы их не поймете" (И. Пр., 2, № 869). Ответ: запеленатые младенцы. Или: „Будет великое множество тех, кто, забыв о своем бытии и имени, будут лежать замертво на останках других мертвецов" (там же, № 871). Ответ: сон на птичьих перьях. Или: „Человеческий род дойдет до того, что один не будет понимать речи другого". Ответ: „то есть немец турка" (№ 881). Мрачный и шутовской колорит, впрочем, не обязателен: „Можно будет видеть формы и фигуры людей и животных, которые будут следовать за этими животными и людьми, куда они ни побегут..." – это о тенях (№ 873). А вот о сне: „Люди будут ходить и не будут двигаться; будут говорить с тем, кого нет, будут слышать того, кто не говорит" (№ 876). Жанр загадок-пророчеств был, как предполагают, использован Леонардо для развлечения двора Лодовико Моро, но игра, кажется, сильно захватила самого автора.

Интерес ее не мог состоять в расшифровке, практически невозможной и вряд ли ожидаемой от слушателей. Дело было не в том, что за описаниями вещей чудовищных или парадоксальных – „люди будут ходить и не будут дви-

гаться" и т. п. – скрывались вещи самые простые и обыденные. А наоборот, в том, что простые, каждому известные вещи могли быть представлены как чудесные. Их надо было выдумать заново. Тем самым в них обнаруживался неведомый смысл, они, как мы теперь сказали бы, остранялись.

Вопросы и ответы менялись местами. „Загадка" служила ответом для того, кто хотел бы задуматься над любым, простейшим с виду предметом. Например, что такое яма? Это „вещь, которая тем больше будет расти, чем больше у нее будут отнимать" (№ 987). „Яма" – лишь формально разгадка. По сути же, она то, что должно быть загадано, сделано парадоксом, словом, объяснено ... Поэтому не „яма" – ответ, а, скорее, „вещь, которая растет тем больше, чем больше у нее отнимают" – ответ о яме.

Но таким образом получалось, что любая вещь, какую только ни возьми, первая же, на которую падал лукавый и мудрый взгляд, – писание писем, выдача девиц замуж, тушение свечи тем, кто ложится спать, солдаты на конях, покос травы, бубенцы мулов, пчелы, муравьи, тени, сновидения, фонари, шелкопрядильня, огниво, ночь, когда не различить ни одного цвета, – любая вещь оказывалась, могла оказаться, пусть даже в шутку, той самой „чудесной вещью", которая скрывалась во мраке Леонардовой Пещеры. Сказать, допустим, о какой-нибудь „колбасной начинке": „многие сделают кишки своим жилищем и будут обитать в собственных кишках" (№ 895), – не значило ли это, пользуясь выражением шекспировского Горацио, „смотреть на вещи слишком пристально"?

Позволю себе отступление. Спустя сто лет, на последнем излете западноевропейского Возрождения, Гамлет ответит на вопрос Клавдия, где находится Полоний, загадкой: „На ужине". Это „не тот ужин, где он ест, а тот, где его едят". На ужине червей „и жирный король, и тощий нищий – только перемены блюд, два блюда, но к одному столу. Таков конец". И далее: „Человек может удить на червя, который закусил королем, и съест рыбу, которая проглотила этого червя". Новая фраза – разгадка, которая предшествует новой загадке на ту же тему, поскольку Клавдий, услышав разгадку, тем не менее переспрашивает: „Что ты этим хочешь сказать?" И следует последняя *загадка*, в качестве *разъяснения*: „Ничего, только показать вам, как король может совершить путешествие по кишкам нищего".

Разумеется, Клавдий желает дознаться, что на уме у Гамлета и где спрятано тело Полония: в этой сцене, как и во всех прочих, есть реально-практические мотивировки. Но ими дело не исчерпывается. Один человек вопрошает, другой отвечает загадками, тема – жизнь и смерть. Такие места нынче прочитывают (и играют) в чисто психологическом ключе, между тем перед нами своего рода эпические остановки, когда звучит мудрость, довлеющая себе, то есть комментирующая не только пьесу, но и вообще мир. „Безумие" Гамлета дает Шекспиру возможность постоянно вплетать в действие такие остановки, философические интермедии, поучительные и забавные, разъясняющие загадки, до которых он, в соответствии со вкусом эпохи, был так охоч и в трагедиях и в комедиях.

Нельзя не заметить, что, независимо от своих характеров и целей, персонажи пьесы легко и исправно втягиваются в игру, которой до глубины души захвачен принц, Гамлет же не только отвечает загадками, но и с наслаждением выслушивает их от могильщика, принимая на себя ту роль вопрошающего простака, которую ранее в беседах с Гамлетом выполняли другие. Подозрительный

король в уже упомянутой сцене вдруг откликается, подыгрывая всерьез: „Увы, увы!“ Полоний же, получая на свое предложение принцу „уйти со свежего воздуха“ неожиданный ответ „В свою могилу?“ (и, выслушивая, таким образом, страшную разгадку, превращающую его собственное невиннейшее замечание во что-то вроде перевернутого „пророчества“ Леонардо да Винчи), – Полоний приходит прямо-таки в восторг: „Действительно, это значит быть вне воздуха. Как порой его ответы исполнены смысла!“ Эта похвала совершенно сходна с той, которую сам Гамлет, выполняющий в данном случае функции Полония, высказывает в адрес могильщика. Ибо превращение вещей в загадки – у Шекспира надпсихологическая, высшая задача, передаваемая от персонажа к персонажу, будь то шут, или безумец, или мудрец, притворяющийся безумным.

Гамлет, вполне во вкусе Леонардо да Винчи, обращает естественное разложение тела в трагически-гротескную фантазмагорию¹⁰³. Человек – „квинтэссенция праха“. Но тайна смерти не раскрывается ссылкой на разложение тела. Напротив, понять смерть тела, в котором жил высокий дух, нельзя, не обратив плотский тлен в тайну. Над черепом Йорика Гамлет заговаривает об этом подробней. Напомню, в заключение, что могильщик (у Шекспира он, кстати, *clown*, шут, ибо рыть могилы – это шутовская профессия) на простой вопрос Гамлета – для кого он роет могилу? – дает наивно-мудрые, загадочные ответы, которые приводят датского принца в восторг, и вот почему: „How absolute the knave is“, „До чего точен (или: исчерпывающ) мошенник“ („Hamlet“, V, 1). Дать ответ как загадку и значило быть точным и исчерпывающим.

Игра заходила слишком далеко. Загадыванию подлежал весь мир! Действительно, Леонардо набрасывает „Подразделение пророчеств“ (*Divisione della profezia*). „Во-первых, о вещах, относящихся к разумным животным, во-вторых – к неразумным, в-третьих, о растениях, в-четвертых, об обрядах, в-пятых, об обычаях, в-шестых, о казусах, или законах, или спорах, в-седьмых, о положениях, противных природе, как, например, говорят „о той вещи, которая, чем больше от нее отнимается, тем больше растет“, – и прибереги великие предметы к концу, сначала же дай незначительные и покажи сперва зло, а потом наказания; в-восьмых, о вещах философских“ (*Scr. lett.*, p. 132–133; И. Пр., № 866).

К „вещам философским“ в „Пророчествах“, несомненно, следует отнести то, что „в каждой точке земли можно провести границу двух полусфер“, „в каждой точке проходит граница между востоком и западом“. Отчего бы не придумать загадку „О полусферах, которые бесконечны и разделены бесконечными линиями так, что всегда каждый человек имеет одну из этих линий между ногами“ (№ 1004–1006)? Но, в отличие от предметов менее важных, загадочность которых нуждалась, чтобы проявиться, в шутовском воображении, – на этот раз загадываемая вещь в такой мере поразительна, настолько сама по себе звучит готовой загадкой, что „пророческое“ вдохновение мало что способно к ней добавить: „Люди будут разговаривать, касаться друг друга и обниматься, стоя одни в одной, другие в другой полусфере, и языки одних будут понятны другим“. Объятия людей, стоящих в разных полусферах, пожалуй, даже менее удивительны, чем то, что каждый человек живет всегда сразу в двух полусферах, не так ли? Это „пророчество“ построено на идее бесконечной делимости континуума. Так мы возвращаемся от странных забав для миланских придворных к основному предмету настоящей главы, к размышлениям Леонардо о пространственном континууме, о границах, о точке, не имеющей частей.

Леонардо записывает – *совершенно в том же тоне „загадки“*, хотя, повторяю, ни малейшего внешнего отношения к этому игровому жанру тут, разумеется, нет, – что „Среди великих вещей, которые находятся меж нас, существование Ничто – вещь величайшая. Ничто обретается во времени, и члены его протянуты в прошлое и в будущее, оно присваивает ими все прошлые творения или имеющие быть, и в (неживой) и в живой природе, но ничем не владеет из неделимого настоящего. Оно не распространяется на бытие какой-либо вещи“¹⁰⁴.

Два обстоятельства бросаются в глаза сразу же.

Первое. Существование Ничто, то есть существование несуществующего, как ни в чем не бывало констатируется, принимается как естественный факт, конечно, факт удивительный, но таковы уж всегда естественные факты. Точка не какой-то гибрид реального и идеального, не среднее между ними, не плод теоретического воображения, не полусуществование. Нет, это нечто, и более того – величайшее из существующего, то, что, следовательно, существует в наибольшей степени. И вместе с тем предел существования есть и предел несуществования. Попросту „ничто“. Оба утверждения составляют одно утверждение, никаких согласований между ними поэтому не требуется.

Второе. Понятно, что „линия есть переход точки“, что пространство возникает из точки и линии благодаря движению. Движение с необходимостью предполагает четвертое измерение, время. Леонардо не дает логической развертки того, как допустимо существование несуществующего, не задается вопросом о том, как возможно движение точки, переход от неделимого к делимому (и наоборот), от математических „первых начал геометрии“ к физическим „телам бесконечного разнообразия“ (и наоборот). Вместо всего этого Леонардо просто уподобляет точку мгновению: подменяет пространство временем, которое сходно с геометрией телесного пространства бесконечной делимостью, а с „первыми началами геометрии“ – незримостью и бестелесностью. Во времени очень удачно накладываются характеристики, которые в пространстве разведены между физическим и математическим мирами. Заметим, что во фрагменте о „величайшем из существующего“ Леонардо, загадав Ничто, несомненно, как геометрическую (пространственную!) точку, прямо заявляет, что она „обретается во времени“, и толкует только о времени. Значит, в пространстве ее нет? Напротив, речь идет по-прежнему о пространстве. Если задумать пространство как загадку, то описать нужно время! Ренессансное время – лишь предельный случай пространства. Это загадка о пространстве.

„...Точка во времени должна быть приравнена к мгновению, а линия имеет сходство с длительностью известного количества времени. И подобно тому, как точки – начало и конец линии, так мгновения – граница и начало каждого промежутка времени“ (ИЕП, с. 82). Итак, выслушаем рассуждения не о точке как точке, а о точке как мгновении, точке во времени. Так или иначе, речь пойдет о Ничто.

Скучать нам не придется.

«То, что называется „ничто“, обретается только во времени и в словах; во времени оно обретается в прошлом и будущем и ничего не удерживает от настоящего; также и в словах – в том, о чем говорится, что его нет или что оно невозможно.

Во времени „ничто“ находится в прошлом и будущем и ничего не имеет от настоящего, и в природе сближается с невозможным, отчего, по сказанному, не

имеет существования, поскольку там, где было бы „ничто“, должна была бы налицо быть пустота» (ИЕП, с. 80).

Понятно, почему Ничто – в прошлом и в будущем. Прошлого уже нет, будущего еще нет, там и должно существовать то, чего нет: в том, чего нет. Но что же есть? Получается, есть только настоящее (то есть только время как пространство), есть только то, что есть, а не было или будет. И Ничто царит повсюду, кроме настоящего. Над тем, что существует актуально, существует в природе сейчас, Ничто не властно, поскольку тут нет того, чего нет.

Однако ... настоящее – это мгновение, точка во времени, а точка неделима. Если у мгновения были бы части, одни части оказались бы *уже* промелькнувшими, другие – *еще* не наставшими; следовательно, мгновением можно считать только чистое настоящее, а в таком настоящем не существует времени (с его бесконечной делимостью). „Мгновение не имеет времени. Время возникает из движения мгновения, и мгновения суть граница времени“¹⁰⁵.

Значит, нет именно настоящего? Если Ничто „обретается только во времени“, а „мгновение не имеет времени“, то мгновение – единственное, о чем нельзя сказать: „ничто“. Между тем мгновение, точка без частей, без середины, без границ – как раз единственное, о чем следует сказать: „ничто“. Так что же такое Ничто – все бесконечное протекание времени за вычетом настоящего мгновения или каждое настоящее мгновение за вычетом времени? Не уживаются ли, не совмещаются ли у Леонардо два противоположные определения Ничто?

В другом фрагменте Леонардо уверенно возражает какому-то „противнику“. „Противник“ говорит, что „ничто“ и „пустота“ – одна и та же вещь, имеющая два названия, которые произносятся, но которых нет в природе. Ответ гласит: если бы пустота существовала, существовало бы место, которое ее окружало бы, а „ничто“ мыслится не занимающим места; следовательно, „ничто“ и „пустота“ не одно и то же. Кто же этот „противник“, как не сам Леонардо, который писал: „...там, где было бы „ничто“, должна была бы налицо быть пустота“? Он сам свой оппонент в этом споре.

Аналогом пространственного „места“ следует считать, как это явствует из формулировок Леонардо, „промежуток времени“. Если Ничто обретается во времени, понимаемом как прошлое и будущее, очищенном от актуальных природных вещей, то „ничто“ и „пустота“ – одно и то же. Если Ничто обретается вне времени, в точечном мгновении, то „ничто“ – это отнюдь не „пустота“ в обычном отрицательном смысле бессодержательности.

Истолкование пространства как времени не отменяет загадочности бытия, а усиливает ее. Ибо время как данность уже (или еще) не является данностью, и время как непрерывность есть результат действия того, что частей и, следовательно, времени не имеет.

В каждой точке (на каждой границе) проектируется бесконечность. Леонардо Ничто трудно понять иначе, как возможность Всего, то есть как совершенно особое нечто, а именно такое нечто, которое не имеет границ, ибо само является границей. Это никоим образом не превращение Ничто во Все, но лишь сохранение такого превращения в виде возможности, в качестве незавершенного движения. Ибо бесконечность, по Леонардо, существует лишь постольку, поскольку она не существует. Подлинно бесконечно, не имеет границ – только то, чего нет. Хотя оно и есть ... Среди существующих вещей „существование

Ничто – вещь величайшая". Леонардо, по-видимому, не испытывал никакой потребности вырваться из этого заколдованного логического круга. Достаточно было очертить его и наслаждаться его заколдованностью, достойной „искусной природы". Достаточно было в очередной записи при случае повторить мудрейшую из загадок, не по зубам миланским придворным: „Что за вещь, которая не существует и которая, существуй она, не существовала бы? – Бесконечное, которое, если бы могло существовать, было бы ограничено и конечно, так как то, что может существовать, имеет границы в вещи, которая окружает его края, и то, что не может существовать, есть такая вещь, которая не имеет границ" (ИЕП, с. 81). (Разве это, между прочим, не превосходное определение ренессансной „универсальной" личности?!)

Итак, Леонардо отказывается признать существующую (актуальную, готовую) бесконечность, поскольку ведь все существующее где-нибудь да кончается, имеет „края". Если что-то есть, то рядом должно быть и другое! Леонардо легче вообразить закраины бесконечности (окруженной еще какой-то вещью), чем мир без „разнообразия", мир, состоящий из одной-единственной бесконечности. Бесконечностей так же бесконечно много, как и границ. Граница же не та или иная вещь, а переход от одной вещи к другой и, следовательно, существуя, не существует. Уму Леонардо чужда идея всеобщего как Абсолюта, „максимума" и т.п.; всеобщна лишь возможность в каждом особом месте разрезать вселенную на полусферы. Леонардова бесконечность не полагается, а только предполагается¹⁰⁶.

Пред-положение – это способ отношения к предмету, технологически свойственный художнику, и не вообще художнику (ни о поэте, ни о музыканте, ни о скульпторе или архитекторе этого не скажешь), а исключительно живописцу. Живописец Возрождения отходит от предмета на некоторое расстояние и созерцает его, не вмешиваясь, не участвуя в нем. Творение живописца свершается в пространстве и ничего не ведает о времени, поскольку имеет дело только с настоящим. Иначе – скульптор, который должен прийти к предмету изображения изнутри материала: время для скульптора не уместается в настоящем, как и произведение его никогда не сводимо к иллюзионистскому результату. И в готовом произведении скульптуры гораздо сильнее, чем в живописи, продолжает присутствовать, напоминать о себе материал: время есть движение материала к скульптуре. У скульптуры нет будущего (она тоже „неподвижна"), но есть прошлое; особенно при работе с камнем нельзя скрыть процессуальности; статуя воспринимается как завершение. У живописи же нет ничего, кроме настоящего, она (по крайней мере ренессансная живопись) полностью скрывает фактуру поверхности, сопротивление материала. Живописец не вспоминает и не предугадывает, он останавливает настоящее. Живописное настоящее, толкуемое не как быт, а как бытие, неизбежно не совпадает с самим собой, спрессовывает бесконечное протекание времени. Ренессансное настоящее (синхрония всех времен в пространстве) выглядит невозможно-возможным. Оно есть мир, представленный как загадка, мир таинственного. „Среднее" между телом и воздухом – уже не ничто, а *квалифицированное* ничто, не просто граница, а переход. „Ничто" поверхностей разбухает в сфумато. Мгновение разворачивается в пространство: его можно увидеть! Для Леонардо (для итальянского Возрождения) нет отвлеченного, метафизически-математического Ничто, нет бесконечно малого, которое совпадало бы, как для Николая Кузанского, с бесконечно боль-

шим, с „максимумом“-Абсолютом. Не Все и не Ничто в последнем счете резюмирует ренессансное миропонимание, но особое и конкретное „ничто“, на границе с другими „ничто“, в разнообразном природном ряду. Переход от „ничто“ к прочим „ничто“, возможность для „ничто“ быть одновременно любимым, то есть быть таким „ничто“, которое не тождественно себе, устремляется ко Всему, – как раз и приводит к тому, что Нечто, наделенное незаконченностью, потенциальностью, может быть истолковано как содержательное Ничто.

Договаривать за Леонардо было бы занятием незаконным, если бы на это не провоцировало совпадение предмета высказываний о Ничто с их формой, с фрагментарностью Леонардова мышления в целом. Ничто как граница – своего рода философско-математическая модель его же Пещеры или Пятен на стене. Логика Ничто – не что иное, как логика культурно-исторической личности Леонардо?

Вспомним еще раз, что есть Ничто. Оно распространяется на все в прошлом и в будущем, на все, кроме творящего сейчас мгновения. Только настоящим не владеет Ничто, но это потому, что оно и есть неделимое настоящее. Оно – каждое „это“ мгновение, каждый переход от того, что было, к тому, что будет, и оно – поверхность каждой вещи, начало и конец каждой линии, вершина каждого угла. Не время и не пространство, но возможность конкретного времени и возможность конкретного пространства; не могущее быть понято как некая о-пределенность, о-ограниченность, протяженность, структурированность – но тем не менее величайшее из существующего, ибо без точки не было бы остального мира разнообразных данностей. Сама бесконечность мыслима только в качестве „точки“ – того, чего нет. „Ничто“ означает, повторяю, не пустоту, а отсутствие границы, свойственное только границе.

В понятии Ничто на первый план выходит вопрос о творчестве.

В *готовом* мире пространства все тела суть нечто – кроме сфумато „точек“ (линий, поверхностей, вообще границ), кроме загадочных переходов (= „ничто“). Однако в *творимом* мире пространства, представленного в форме времени, где „точка“ *движется*, могущество Ничто актуально. Во времени сгущается тайна пространственности, рядоположенности, варьета. Любые творения, кроме живущих в настоящем мгновении – ничто; и, следовательно, только Ничто – мгновение творчества! – есть особое, подлинное, предельное нечто.

Ну, а если Ничто выступает как неповторимый момент перехода от традиционалистского мышления к небывалому дотолем, новоевропейскому? если ренессансный тип культуры с его пресловутым „эkleктизмом“ – осуществление самой идеи Перехода, идеи Границы, идеи „ничто“ как нечто, осуществление несуществующего?¹⁰⁷

И что если этот тип культуры, эта „точка“, в которой совпали сразу Средние века, Античность и Новое время, в которой нет „частей“ или границ и которая именно поэтому сама по себе никак не поддается фокусировке, что если это бесспорно существовавшее и вместе с тем словно бы не существовавшее, не имевшее собственного внутреннего историко-культурного пространства, то и дело подтягиваемое несколькими поколениями исследователей к тому, что было до или после него (то ли конец Средневековья, то ли начало Нового времени), это ускользающее от определений „Возрождение“, – так вот, не случилось ли Возрождение наилучшим образом в уникальной творческой судьбе и личности Леонардо да Винчи?

В случае Леонардо ренессансная личность окончательно гипертрофируется, становится катастрофически универсальной: неуловимой (как бы „несуществующей“) и бесконечно большой („величайшей из всех существующих“) личностей, останавливающейся на каждой подробности и расширяющейся до всех подробностей мироздания – короче, ренессансной варьета во плоти!

ДВА ПОЛЮСА ВАРЬЕТА: ЛЕОНАРДО В СОПОСТАВЛЕНИИ С МИКЕЛАНДЖЕЛО

Каждый из этих двух гигантов и порознь волнует воображение. Но сопоставленные – они кажутся на порядок более значительными, потому что тут уже чувствуется какая-то подоплека всего Возрождения. Не случайно же два самых высоких пика этой культуры оказываются в почти невероятной степени полнейшими антиподами! Они сходны только в наглядном и трагическом творческом экстремизме, в одиночестве (впрочем, тоже разном) и в том, что после них не было и не могло быть никакого продолжения в рамках ренессансного типа культуры, после них могла только быть и действительно пришла новая культура и новая эпоха. Исторические возможности ренессансного способа мышления были ими чудовищно исчерпаны.

Двух соперников, двух демонов итальянского Возрождения, конечно, часто сравнивали и противопоставляли. Но это надо бы делать иначе, чем принято. Структура творчества Возрождения проясняется в их полярной соотнесенности друг с другом. Но структура, о которой идет речь, не совокупность „сторон“, не сумма полюсов Возрождения, обозначаемых именами Леонардо и Микеланджело, а поле, образуемое их зарядами: смысловое пространство между ними. Я хочу сказать, что в каком-то плане эти двое не принадлежат Возрождению. Скорее, оно принадлежит им. Благополучно уместиться рядом, внутри одной культуры Леонардо и Микеланджело, пожалуй, не могли бы? Ведь каждый из них есть не часть – а сразу *все* Возрождение. И, стало быть, логически выталкивает другого. Или Возрождение – это Леонардо, или Возрождение – это Микеланджело. Но если в ренессансной культуре были как-никак они оба, то остается предположить, что эта культура – не что иное, как их конфликт, их немислимое соприкосновение, тем не менее необходимое для понимания каждого из них, а также Возрождения, взятого в реальном богатстве направлений, оттенков и лиц. В целях теоретического объяснения надо бы полагать, что не Леонардо и Микеланджело, не они – Возрождение, а то, что было *между* ними. Они не Возрождение в его данности, в исторической готовности, а нечто большее – возможность Возрождения, его загадка, его загаданность.

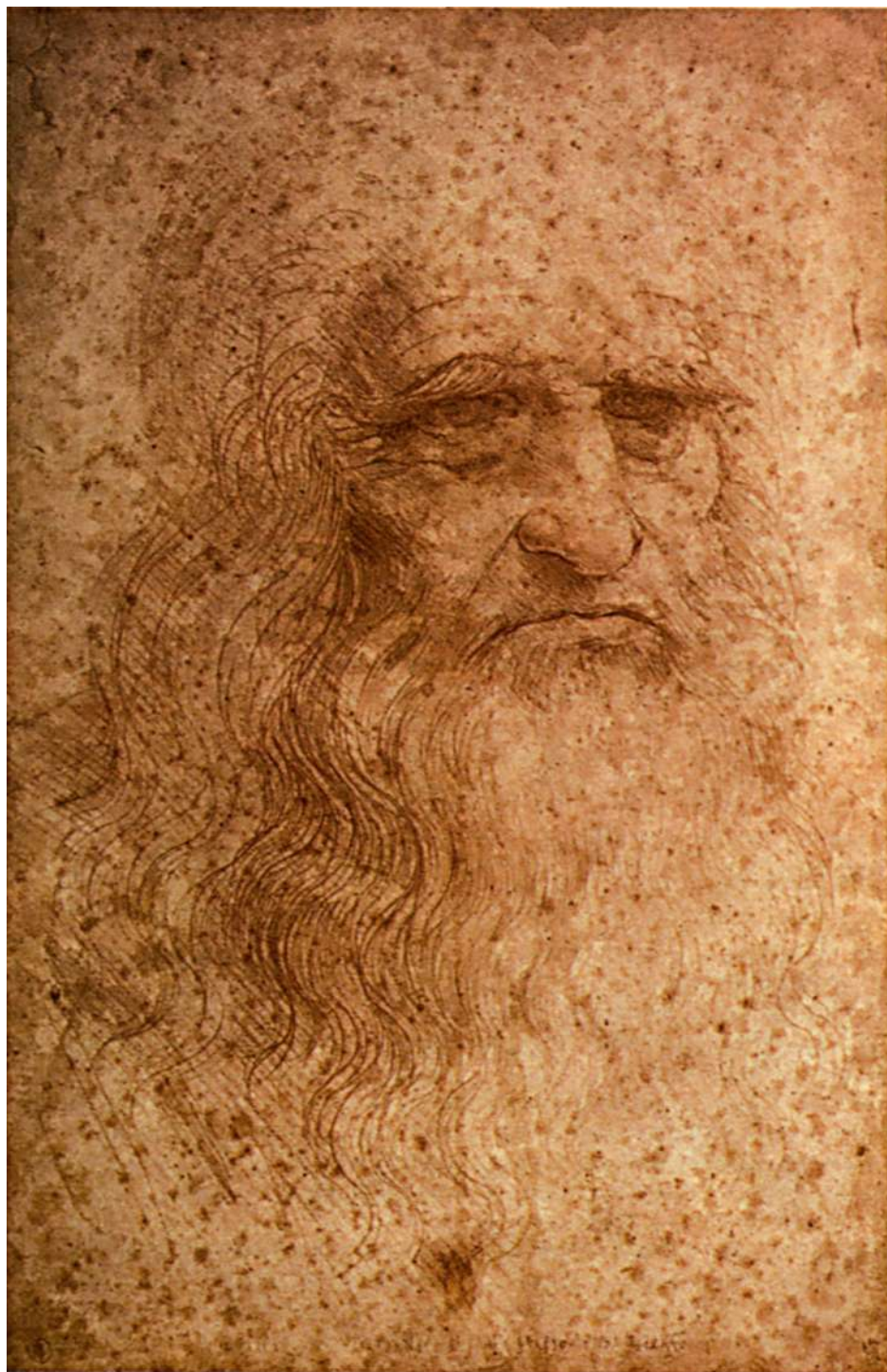
Леонардо писал о точке, которая принадлежит линии, не принадлежа ей, объясняет своим движением линию, не будучи ее частью; и о линии то же самое в отношении к поверхности. Еще он писал о движении при отсутствии породившего его импульса, например, о том, как долго дрожит воткнутый в дерево нож. Необъяснимая сама по себе точка – не имеющее протяженности, несуществующее, Ничто – реально обнаруживается в бытии другого. Вот примерно так и у Леонардо скрыто то, что у Микеланджело обнажено и вибрирует.

В последнем счете каждый из них – ключ к своему другому. То есть Леонардо (и также, хотя не симметрично, по-иному – Микеланджело) обнаруживает себя (а Микеланджело скрывает!) в гениальном сопернике. Так устанавливается их общность. Можно бы сказать, что сопоставление Микеланджело и Леонардо приобретает эвристическое значение, поскольку секрет каждого из них (в исторической перспективе) не в том, каким он был, а в том, каким он не был, короче, в противоположности, заданной его же мышлением, в проблематичной изнанке этого мышления. Трагичность и мука, субъективно почти отсутствовавшие, словно бы не существовавшие в феноменологии Леонардова творчества, только через свою противоположность, через творчество Микеланджело, превращаются из Ничто во Все.

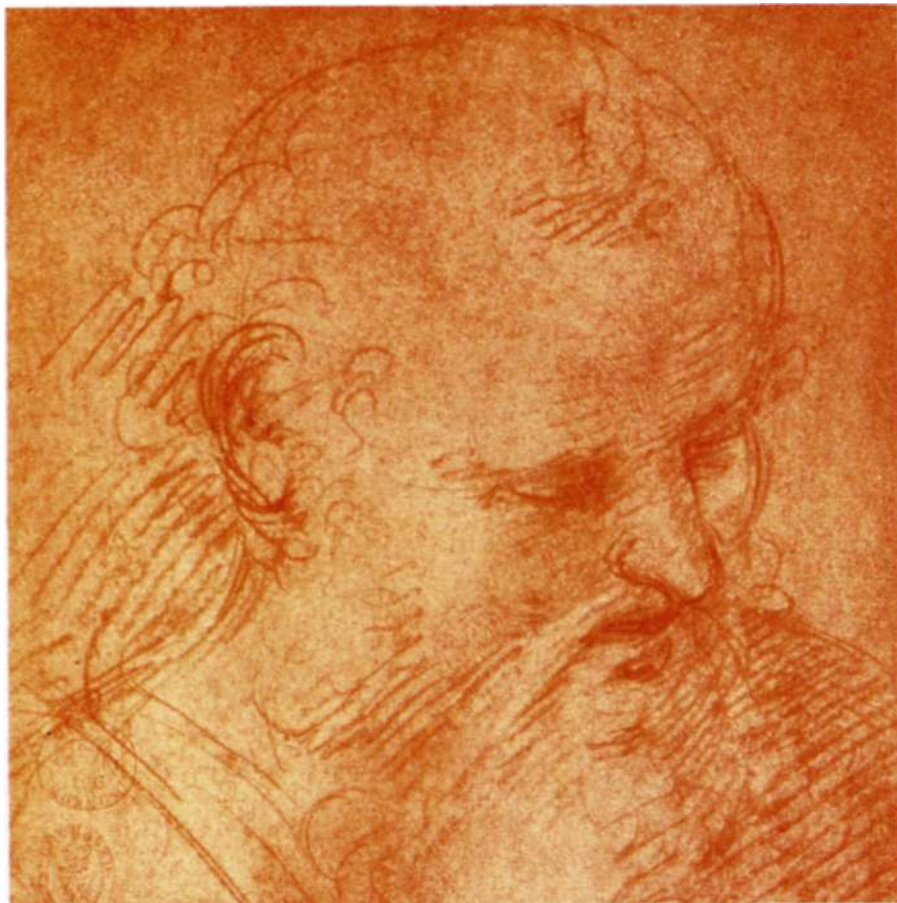
Начну с того, что „*non-finito*” у Леонардо и у Микеланджело совершенно разного характера. У Микеланджело величайшие замыслы всегда, в принципе, остаются в рамках его личных художественных склонностей и возможностей, а ведь их хотя бы физические объемы несопоставимы с Леонардовыми, даже и с замыслом „*Коня*”. Леонардо четыре года отделял небольшую „*Мону Лизу*”, попутно, впрочем, занимаясь сотней других задач; Микеланджело за такой же срок расписал плафон Сикстинской капеллы. Замыслы у Микеланджело – грандиозные, но, пусть ценой нечеловеческого напряжения, осуществимые. В большинстве случаев они и бывали осуществлены. Помехи же к формальной завершенности оказывались отчасти внешними, в первую очередь во многофигурной скульптуре, где Микеланджело целиком зависел от поставок материала, от финансирования. В любом случае незаконченность не коренилась в *методе* Микеланджело. Иначе и быть не могло, потому что пафос микеланджеловского творчества – воплощение. Материализация, пластическая определенность, последний удар резца, последний мазок кисти нужны ему в любом случае и даже более всего на свете. Не доведя дела до конца, он глубоко страдал.

Правда, угрожающая незаконченность, уже начиная с безукоризненно отделанных „*Давида*” и римской „*Пьета*”, таилась в самом *предмете* художественного изображения у Микеланджело – и в конце концов выявилась также в формальном „*non-finito*” некоторых старческих работ. Но об этом несколько ниже.

Для Леонардо, напротив, незаконченность вообще-то не трагична (хотя в конкретных случаях, разумеется, огорчительна), не ставит под сомнение его творческой мощи и, более того, неотделима от ее природы. Он, как мы знаем, не вполне различал – вспомним письмо к Моро и пр. – осуществленное и неосуществимое. Пафос Леонардова творчества (проектирование!) отодвигал заботу о реализации. Микеланджело с головой уходил в каждую очередную работу, известен рассказ современника о том, как он висел в люльке под потолком Сикстинской капеллы, забыв о сне и еде, и его нельзя было выманить оттуда, отвлечь от росписи. Работоспособность Леонардо, столь же невероятная, отличалась тем, что он сам охотно отвлекался – ради прочих, не менее важных дел. И относительно Леонардо мы знаем другой рассказ: как он прибежал время от времени в трапезную Санта Мария делле Грацие сделать один-два мазка в незаконченной „*Тайной вечере*” и снова исчезал. В этих рассказах они оба. Один висит годами в люльке, пока не завершит того, для чего потребен был бы труд десяти мастеров. Другого захватывает варьета замыслов, и каждый замысел хорош своей необязательностью, положить на него все силы, забыв об остальном, никак нельзя.



98. Автопортрет



99. Голова старика

Между прочим, в отличие от изысканно и богато одетого красавца Леонардо, очаровывающего, располагающего к себе все сердца, – Микеланджело неказист, неряшлив, не обращает внимания на свой вид, угрюм и малоразговорчив. У него, что называется, тяжелый характер. Он крайне интровертен, в то время как Леонардо, несмотря на всю интеллектуальную погруженность, величаво обращен вовне. Однако замечательно, что при этом Леонардо никого не пропускает в себя, защищен своей экстравертностью, как стеной. Леонардо неизменно ровен, невозмутим, по крайней мере с виду. Непроницаемо приветлив. А Микеланджело вспыльчив и очень уязвим, не в силах это скрыть.

Но заметим и более глубокое.

Микеланджело всецело занят проблемами человеческого существования, но не внешним миром, не природой. И поэтому он, разумеется, прежде всего скульптор, да и в живописи скульптурен, его интересуют фигуры людей и, за вычетом архитектуры, больше ничего. Еще поэзия – но тут так же, как в пластике. Он поглощен духом, только духом.

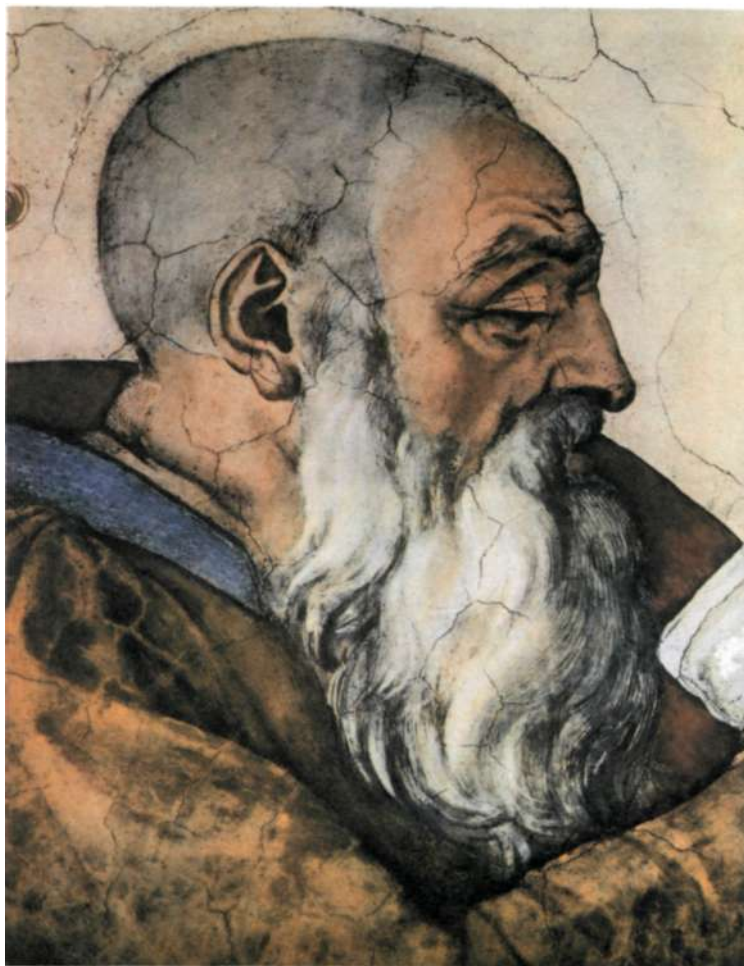
Но дух всегда неравен себе, неовплощаем, незавершаем. Сам по себе „дух не

может быть носителем сюжета, ибо его вообще нет, в каждый момент он задан, предстоит еще, успокоение изнутри его самого для него невозможно ..." ¹⁰⁸. Микеланджело, перед внутренним взором которого из материала смутно проступает скрытая в нем „концепция“, Микеланджело, захваченный религиозно-поэтической экзальтацией, жаждущий воплотить огромный избыток духовности, стремится изобразить то, что вообще не поддается изображению, во всяком случае, адекватному себе. Если Леонардо постигает природные, законченные вещи, и незаконченность их изображения всецело коренится в „разнообразии“, побуждающем хвататься за все, переходить от одного к другому, – короче, если Леонардово *non-finito* живет в его *методе*, то у Микеланджело незаконченность скрывается в *предмете* творчества. Метод же Микеланджело, напротив, требует возможно большей и совершенной оформленности. Только остановленный в материале, очужденный в изображении дух становится духом для другого, для зрителя. Только во плоти, в камне или краске, он становится доступным эстетическому переживанию, будучи одновременно и камнем и не камнем, и краской и не краской. Иначе же его „вообще нет“, иначе – если речь идет о деятельном духе художника – его нет и для себя, субъективно.

Чезаре Лупорини пишет, что у Леонардо „*non-finito* заключено внутри конечного ... в противоположность Микеланджело, который в изображении толкует каждое определенное и объективное мгновение (каждый аспект, момент и движение) как неизменное и вечное" ¹⁰⁹. Однако „вечное“ не может уместиться в „определенном“. Микеланджело сталкивается с неизбывной незаконченностью того, что выражено в пластике, и фразу о том, что „*non-finito* заключено внутри конечного“, я отнес бы, скорее, к нему, а не к Леонардо. У Леонардо же, напротив, любое конечное – внутри принципиально, методически незаконченного творчества, омывается им со всех сторон. Леонардова незаконченность – в том, как он изображает. Словом, это он сам. Микеланджеловская незаконченность – в том, что изображено.

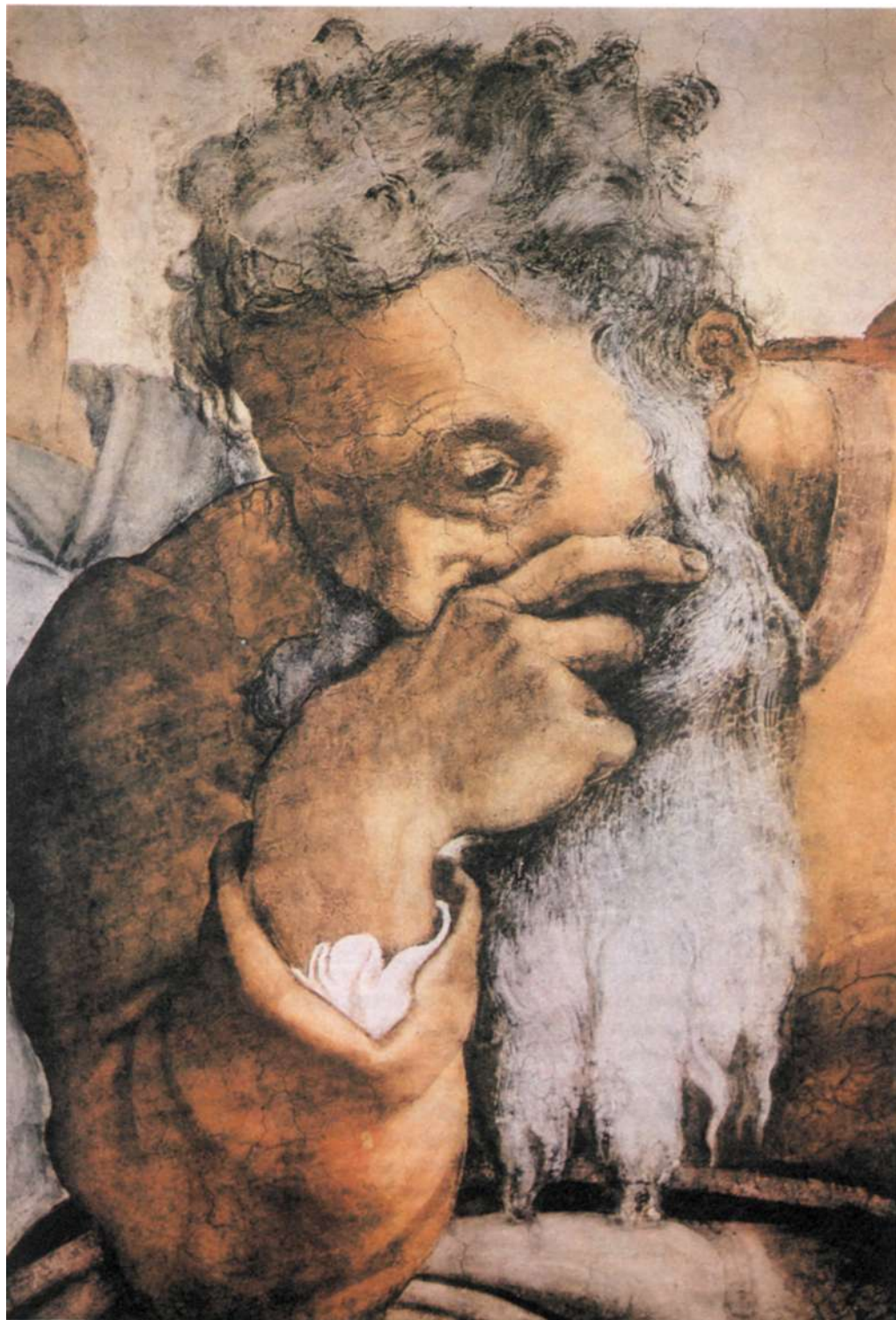
Всю жизнь Микеланджело решал тяжбу между мятежной, безмерной духовностью и требованиями, предъявляемыми античной традицией в пластическом искусстве. Это противоречие было имманентно природе его гения. Неудивительно, что спиритуальный скульптор Микеланджело, желая выразить дух, открывает телесный мир. Открывает Америку, плывя в Индию. Нет художника более „материального“, чем Микеланджело, потому что избыток духа порывается осуществиться в избытке плоти, вздувая мышцы, катастрофически распирая изнутри торсы (Христос из „Страшного суда“ и т.п.). Микеланджело все более пытался заставить дух высказаться до конца, и потому-то главной проблемой для него была не духовность. Духовность уже задана. Это он сам, все, что клокочет в его груди. Но нужно еще духовность воплотить, преодолев косность материала. Проблемой было овнешнение внутреннего. Микеланджело раскрывается как художник от противного – от противящегося, неподатливого камня.

И вот что получилось. Микеланджело – *самый великий художник* Возрождения, ибо он просто вынужден был всецело быть художником. Именно потому, что задача была сверххудожественной. Не случайно творения Микеланджело становились в нарастающей степени „неэстетичными“, ошеломляюще напряженными, невыносимыми, неклассицистскими, в конце концов, и неренессансными. Искусство доставалось Буонаротти кровью сердца, изнурительным вхо-



100, 101. Микеланджело. Пророки

ждением в материю, врубанием в камень, чтобы пересоздать его изнутри. „Доказано, что это так, ибо скульптор при работе над своим произведением силою рук и ударами должен уничтожать лишний мрамор или иной камень, торчащий за пределами фигуры, которая заключена внутри него, посредством самых механических действий, часто сопровождаемых великим потом, смешанным с пылью и превращением в грязь, с лицом, залепленным этим тестом, и весь, словно мукой обсыпанный мраморной пылью, скульптор кажется дикарем ...". Не то живописец, созерцающий и создающий мировое разнообразие: „ведь живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками ..." (И. Пр., № 477; ТР, 36). Доведение этой идеи универсальной науки живописи, то есть остранным-пытливого постижения всего, что ни есть в мире, до последнего предела, до поразившей современников аномалии – вот Леонардо. По всему строю творческого мышления – это остранным наблюдающий, взглядывающий-





102. Автопортрет

ся Ум, словом, он живописец в такой безумной степени, что не в силах был ограничиться живописью и вообще искусством и даже вынужден в некотором смысле не быть художником. Искусство в нем не дано, а загадано. Леонардо – *самый великий замысел художника Возрождения*.

В произведениях Микеланджело мы не выглядываем напряженно, не возбуждаемся прежде всего тайной авторства. Автор нам, разумеется, страшно интересен, однако интерес так или иначе удовлетворяется скульптурой, живописью, стихами. Микеланджело – это его создания. Нет перевеса процесса над результатом. Внутренняя биография реализована в предмете изображения. Условие интровертности – в данном случае величайшая объективность. Мы, зрители, находимся не перед личностью Микеланджело, но перед сотворением мира, библейскими героями, пророками и сивиллами, Страшным судом, перед вы-

сшими событиями и силами, перед ликами вселенского Бытия. Личность Микеланджело – та, что довела до завершения все эти потрясающие вещи. Старый, больной, полубезумный художник, переживший ренессансное время, продолжал бороться с материалом и подчас терпел замечательные поражения: „нон-финито" духа давало о себе знать в плотском „нон-финито". Материя в „Атланте" и в „Бородатом рабе" для гробницы Юлия II, в „Пьета Ронданини" не вполне подчинялась одухотворению. Материя упрячилась, принуждая к неотделанности, к пластическим эллипсисам, производящим теперь впечатление особой выразительности (на нас, но не на современников!). Я согласен с теми из исследователей, кто отказывается усматривать в микеланджеловском „нон-финито" сознательный или пусть даже интуитивно-художественный расчет. Скорее, позволительно оценивать подобные недоделки как свидетельства изнеможения могучего таланта. Если недовершенные произведения все же не кажутся у Микеланджело выпадающими из длинного ряда безусловно законченных, то, надо думать, это потому, что у него, уже начиная с „Давида", наметилось „неразрешенное напряжение", в последнем счете – утрата равновесия между духом и плотью. Чем дальше, тем ощутимей неисчерпанность конфликтов, невозможность окончательного резюмирующего слова, предрасположенность творчества Микеланджело к „нон-финито" ¹¹⁰.

Леонардо же занят только внешним – конкретным разнообразием „искусной природы". Зато нет зависимости от внешнего, обусловленной борением с ним. Внешнее в каком-то смысле безразлично, поскольку все одинаково интересно, все значимо, все важно, ничто не может быть выделено как самое важное. Нет иерархии целей и нет им конца и края. Леонардо описывает только природу. Но при этом невольно открывает того, *кто* описывает: структуру творческой личности Возрождения. Все предметные задачи – сменяющиеся поводы для усилий Леонардо, индивидуальность которого оказывается подлинно всеобщим предметом этой невиданной по разнообразию деятельности. Сквозь все интересы, рисунки, записи, изобретения, сентенции, проекты, картины – спустя пять веков перед изумленным человечеством предстает энцефалограмма работающего мозга. В конце концов, единственным связующим и объединяющим центром Леонардова мира предстает он сам. Смотрящее, наблюдающее, мыслящее „Я" расширяется до масштабов вселенной. Вся гигантскость неба и земли, пишет Леонардо, входит через такой маленький зрачок.

В живописи Высокого Возрождения много „тайн", много всякой не просто сюжетной, но и – шире – конструктивной и, стало быть, принципиальной зашифрованности. Даже убедительные иконологические ответы (а они, как известно, не всегда отыскиваются) такой особенности не снимают, потому что перед нами картины, в которых многозначность входит в художественную задачу: „Озерная мадонна" Беллини, „Гроза" Джорджоне, его же „Три философа" или „Сельский концерт", „Весна" Боттичелли и т. д. „Загадочность" Леонардо доводит эту тенденцию ренессансного искусства до эмблематического предела. В „Моне Лизе", в „Иоанне Крестителе", в „Мадонне среди скал", даже, скажем, в „Даме с горностаем" загадочность не вторичный, сопутствующий момент, не какая-то смысловая дымка, окутывающая изображение, но, как кажется, именно то, что изображено.

Поэтому мы и не спрашиваем, „что сказал этим Леонардо", более или менее сознавая неуместность такого вопроса, но скорее – „что он *хотел* сказать"?

Кроме того, немислимо воспринять сказанное им в отрыве от картин, оставшихся недописанными, от изобилия рукописных фрагментов, известных зрителю хотя бы понаслышке, от хорошо знакомого автопортрета величавого старца со струящейся бородой. Ну, разумеется, Леонардо прежде всего автор нескольких знаменитейших картин, и, если б он не оставил ничего другого, этих картин довольно, чтоб обеспечить ему место в первом десятке живописцев всех времен и народов. Но останься только „Тайная вечеря“, „Мона Лиза“ и т.д., без необозримого художественно-научного нон-финито – не было бы единственного Леонардо да Винчи, синонима человеческой универсальности, был бы просто один из великих художников.

Крайне необходимо подчеркнуть: все с таким напряженным любопытством выглядывают Леонардо в его картинах и записях именно потому, что он в них вовсе не виден. Кроме нескольких десятков разрозненных или оборванных на полуслове фраз, тщательно выуженных исследователями из тысяч листов и с трудом допускающих толкования, ничего непосредственно-личного, ничего исповедального в его творчестве. Мы почти ни в чем не уверены, когда касаемся Леонардо-человека. Объективность предмета внимания Леонардо, находящегося перед ним, а не внутри него, казалось бы, исключала всякий лиризм. Действительно, Леонардо писал стихи, но, в отличие от Микеланджело, не был поэтом. Его загадки или басни не открывают, а еще больше закрывают его личность от постороннего взгляда.

Зато лиричны его механика, гидродинамика, анатомия и т. д. ¹¹¹.

Известно, что основные физические понятия Леонардо проникнуты панпсихизмом, что его „сила“, „импульс“, „тяжесть“ – некие страсти материи, что, когда он пытается дать этим понятиям механики определения, мы, говоря словами Ольшки, оказываемся „в царстве поэзии“: „Я говорю, что сила есть духовная способность, незримая мощь, которая приводящим внешним насильем производится движением, которая поселяется и разливается в телах, выведенных и отклоненных от своего естественного состояния ... Все возникшие вещи она понуждает к изменению формы и положения, бешено устремляется к своей желанной смерти ... Медленность делает ее больной и быстрота слабой: она рождается насильственно и умирает свободно“ и пр. (ИЕП, с. 96–97) ¹¹². Пьер Дюгем когда-то указывал на связь этих представлений с концепцией силы Николая Кузанского, обнаружив источники даже и Леонардовых идей об инерции и т.д. Но так или иначе Леонардо не только вносил в подобные определения присущий ему одному темперамент, главное же – превращал их в стимулы для исследования конкретных фактов, разговаривая с самим собой и даже с явлениями природы в неповторимо-личностном ключе. Его индивидуальность, казалось бы, полностью укрывшаяся за решением бесчисленных предметных задач, выдает себя в расположении графических и словесных текстов на плоскости листа, в спонтанных поправках, перечеркиваниях, аббревиатурах, пропусках слогов, в орфографии, слепляющей слова и следующей за ритмом и фонетикой простонародной речи, но особенно в неожиданном интонировании там, где для этого нет повода и места. Такова, например, известная карандашная запись: „La luna, densa e grave, densa e grave, come sta, la luna“ ¹¹³.

В переводе это приблизительно звучит: „Луна, плотная и тяжелая, плотная и тяжелая, как она держится, луна?“ То есть почему луна, обретаясь в более легком элементе воздуха, не падает на землю. Не будем входить здесь в Леонар-

дово понятие веса и суждения о причинах падения тел, отметим только, что звучание этой невзначай брошенной фразы, с ее замедленным дыханием, мелодическими повторами и странной концовкой (которую формально можно бы перевести и „как поживаете, Луна?“), продолжает интриговать исследователей.

Если Микеланджело материализовал дух, то Леонардо одухотворял природу. И не только экспрессивными определениями „силы“, „впечатления“, остающегося в теле после удара, и т.п., но преимущественно *интонированием* как необходимым элементом освоения реальности. Леонардо, перемешивая наблюдения с выписками из книг, любопытствует, сомневается, соглашается, отрицает, предполагает, высмеивает, гордится, пророчествует, вспоминает, перечисляет творческие намерения, вдруг начинает посреди чертежей черновик какого-то письма, рассказывает басню или фантасию, прочерчивает чей-то профиль. Сквозь пестроту конкретных натуралистических штудий и художественных набросков личность Леонардо утверждалась как целостность, обращенная к внешнему миру, тоже ощущаемому как целое. Именно в *non-finito* личность Леонардо достигает наивозможной законченности.

У Микеланджело – максимум (для культуры Возрождения) ставшей, фокусированной, воплотившейся личности. Однако как раз потому, что это максимум или, вернее, стремление к такому максимуму, индивидуальность Микеланджело предстает крайне неблагоприятной и тоже выпадающей из нормы, в этом близкой к Леонардо. Новая личность, пытаясь, в отличие от Леонардо, сконцентрироваться, закрепиться, погрузиться в себя и дойти до дна, до последнего духовного предела, с болью обнаруживает невозможность исчерпывающего и завершающего осуществления. Интенсификация индивидуальной личности – „божественной“ ... и смертной! – оказывается у Микеланджело такой же трудностью (= творческим горнилом), как у Леонардо ее экстенсификация.

И вот: у Микеланджело человек (дух) не умещается в мире, распирает материю. У Леонардо мир (варьета) не уменьшается в человеке, распирает сознание.

Конечно, подобные формулы не рассчитаны на чрезмерную буквальность применения. Это всего лишь эвристические схемы, не претендующие на то, чтобы до конца объяснить „живых“ Микеланджело и Леонардо. Но кое-что они, очевидно, понять помогают, а именно: некие предельные параметры ренессансной культуры и муки рождения новоевропейского индивида, высвеченные двумя гениями-антиподами¹¹⁴.

Рядом с Микеланджело, всю жизнь верным, по существу, одной героической и трагической теме, монолитным даже в противоречиях и терзаниях, – Леонардо дискретен, неуловим, вне фокуса, без центра и границ. Он – самое ренессансная *Varietà*, личность, которая равнозначна собственной потенциальности и открытости. Микеланджело был человек, неистово укорененный и постоянный в привязанностях, как и в антипатиях, в своей сыновней почтительности, в материальных заботах о родственниках, в своем флорентийском патриотизме, в экстатических отношениях с Кавальери и Витторией Колонна, в своеобразной набожности. Леонардо же – человек без корней. Без матери и, по сути, без отца. Без семьи, без родины, вне политики, вне истории. И вне религии. Ему, кажется, все равно, где жить и кому служить – Лоренцо Великолепному, Лодовико Моро, Цезарю Борджа, папе или французскому королю, – лишь бы ему позволили заниматься тем, чем он хочет. Нельзя себе представить,

чтобы телесная или духовная красота какого-либо другого человека могла стать предметом его экзальтированного обожания. Ученик Салаи – его слабость, но он видит маленького негодяя насквозь. Темнота микеланджеловского одиночества прорезается молниями безудержного восторга и гнева, притяжениями и отталкиваниями, это очень человеческое и оттого страшное одиночество. Одиночество Леонардо затрагивает в нас не эмоции, а воображение, и все же оно, пожалуй, еще страшней, потому что непонятней, сверхчеловечней, что ли. Страдал ли он от него? Наверно, судя по нескольким фразам, вырвавшимся за всю долгую жизнь из плотно сомкнутых губ. „Леонардо мой, почему столько страданий“. Боялся ли он смерти? Наверно, хотя не изображал ни мертвого Христа, ни Страшного суда, не писал о смерти трагических стихов, не призывал ее словами „Ночи“ и не спорил с нею, а лишь признавал ее, как и всякую природную очевидность. Есть надличное видение „Потопа“. Есть еще какая-то неясная гротескная игра с темой смерти в Леонардовых „загадках“. И есть косвенное признание в том, как Леонардо деловито и словно бы неохотно поясняет, почему надо повиноваться богу: „Я повинуюсь тебе, Господи, во-первых, из-за любви, которой я разумно тебе обязан, во-вторых же, потому, что ты можешь укорачивать или продлевать человеческие жизни“ (Scr. lett., p. 75) ...

После гуманистического антропоцентристского самоутверждения XV века в итальянской культуре под давлением громадного творческого психологического напряжения возникает то, что называют Высоким Возрождением, то есть на протяжении двух-трех десятилетий в нескольких городах происходит тектонический сдвиг мировой культуры. Исходное единство человека и мира нарушается, оно еще не исчезает у Микеланджело и Леонардо, но крайне проблематизируется, сохранение его требует уже невероятных, титанических усилий, которые как раз этой титаничностью его подрывают особенно принципиально.

Готовится (еще не состоялось, но в ослепительном тигле художественных свершений Высокого Возрождения готовится и делается неизбежным) рождение субъектно-объектного мышления, распад ренессансного синкретизма, появление феномена науки и отделение научного творчества от художественного, окончательная секуляризация культуры и т.д. и т.п. Двумя противоположными путями Микеланджело и Леонардо, доводя до историологического предела, до высшего расцвета Возрождение, приближали его гибель как исторически необходимый момент в новоевропейской перспективе.

Эти двое делают понятной третью, почти столь же апокрифическую фигуру, которую обычно называют рядом с Леонардо и Микеланджело словно третий необходимый угол славного итальянского ренессансного треугольника – фигуру Рафаэля. Рафаэль ищет и находит равновесие между „микеланджеловским“ и „леонардовским“ началами и в этом по-своему не менее гениален, чем они, и не менее важен и показателен для Возрождения. Правда, Рафаэль едва ли объясняет структуру ренессансной культуры, но прежде сам должен быть объяснен из нее. Ибо он – золотая середина Возрождения, он весь, несмотря на свой масштаб, укладывается внутри Возрождения, в то время как Леонардо и Микеланджело творят на его границах. Впрочем, Рафаэль, чуждый рискованной сосредоточенности на логико-культурных границах, взыскующий равновесия и гармонии, доводит самое „гармонию“, став на все времена ее символом, до такой сознательной напряженности, что и „гармония“, наращенная до рафаэлевского уровня, в свой черед, оказывается максималистской, невероятной,

втайне чудовищной. Творческий экстремизм Высокого Возрождения парадоксально дает себя знать и в стремлении избежать экстремизма: дальше Рафаэля тут идти тоже некуда, и за прославленной в веках гармонической выстроенностью открывается трагический риск культурного конструирования, пресловутого Рафаэлева „эклетицизма“.

После Рафаэля уже не могло быть, не было развития ренессансной художественности, не могло быть продолжателей в рамках этого мировосприятия и типа культуры, после Рафаэля был классицистский академизм. Тем более не могло быть и не было продолжения у Микеланджело и Леонардо на почве Возрождения. Учеба у них обоих происходила на принципиально иной, отходящей от Возрождения, маньеристической основе. Впрочем, если это позволительно сказать о многочисленных „леонарdesки“, эпигонах Леонардо в живописи, то Леонардо как универсальная личность, с ее нерасчленимостью художника и естествоиспытателя, с ее полной культурной значимости фрагментарностью и незаконченностью, короче, Леонардо в целом не имел вовсе никакого продолжения.

Достроив до уникальности, почти до безумия, коренное свойство ренессансного ума, которое в менее парадоксальном виде проглядывает у таких людей, как Альберти или Пико делла Мирандола, – Леонардо да Винчи нашел истинного продолжателя в том, кто, выйдя из ренессансного типа мышления, подверг его отрицанию: прежде всего в Галилее.

ЛЕОНАРДО И РЕНЕССАНСНЫЙ ТИП КУЛЬТУРЫ

Замечания Леонардо о Пещере, о „пятнах на стене“, наконец, о существовании несуществующего характеризуют внешний мир. Внимание Леонардо устремлено только на то, что находится перед его глазами – на вход в таинственную пещеру, со скрытым в ней богатством телесных вещей. Причем всякий раз Леонардо понимает внешний мир не как известный и законченный, а как прежде всего потенциальный. Варьета природы вызывает страх и желание, ибо заключает неизвестность и бросает вызов творческим силам человека. Живописная изобретательность вырастает из исходной бесформичности. Тела начинаются и кончаются на поверхностях, которые не являются их частями. Такова настойчивая установка Леонардо: природа становится суверенным предметом испытания, исследования, размышления. Подобное отношение к природе есть, однако, именно напряженнейшее *отношение* к ней Леонардо, который не может быть вне этого реально-исторически помыслен. Величественное „*нон-финито*“ природного „разнообразия“, пестрота телесного мира, рождающаяся из продуктивного Ничто, – следовательно, превращается во внутреннее определение самого смотрящего, исследующего, живописующего, размышляющего „Я“. Мир как „разнообразие“ входит в Глаз, в мозг Леонардо и становится его способом думать о мире. Пещера, пятна на стене, Ничто как „величайшее из существующего“ – присваиваются Леонардо в качестве тайны собственной творческой личности. Ему не нужно ни слова говорить о том, каков он, Леонардо, предаваться саморефлексии. Достаточно лишь наблюдать природу и судить о ней. В



103. Св. Иероним

том, как он это делает, обнаруживается способ мышления: мир перед Леонардо, мир – в Леонардо, „мир Леонардо“.

Итак, сначала я попытался увидеть в притче Леонардо больше того, что он туда сознательно вложил, основываясь, однако, на его же собственной аналогии между „умом природы" и „умом живописца", – попытался увидеть в Леонардовой Пещере его самого и всякую ренессансную творческую личность. Затем оказалось, что, приняв такой подход (то есть полагая, что структура мышления и личности Леонардо изоморфна культурологическому смыслу его предметных идей и образов), невозможно не обратить внимание на внутреннее совпадение аллегории природной тайны („божественного ума") с практическим рецептом извлечения композиции из неоформленного, из „пятен на стене". Далее обнаруживается, что та же идея была выражена флорентийским художником на языке



104. Повешенный

математики и логики, впрочем, при этом он не слишком удалялся от проблем зрительно-живописного восприятия и делания. Леонардо с разных сторон возвращался к представлению о чем-то таком, что, будучи актуально неопределенным, хаотичным, предметно-пустым, короче говоря, Ничем, – вместе с тем включает возможность и тайну возникновения всего. Я переношу эту явно занимавшую и восхищавшую Леонардо идею, поразительно соответствующую истории его поисков и состоянию его наследия, на него самого. В гениальной бессистемности и незаконченности его культурных усилий, в его чересчур разросшейся личности, где так трудно найти центр, где странно сочетаются неслыханная индивидуальная мощь и какая-то незакрепленность, размытость лица, – именно свойства непоследовательности и разбросанности выражены наиболее последовательно и личностно. Именно тут Леонардо наиболее пластичен, целостен и верен себе.

Это парадокс системного отсутствия системы. Парадокс личности Леонардо, предстающей как самая крупная в мировой истории культуры и самая феноме-

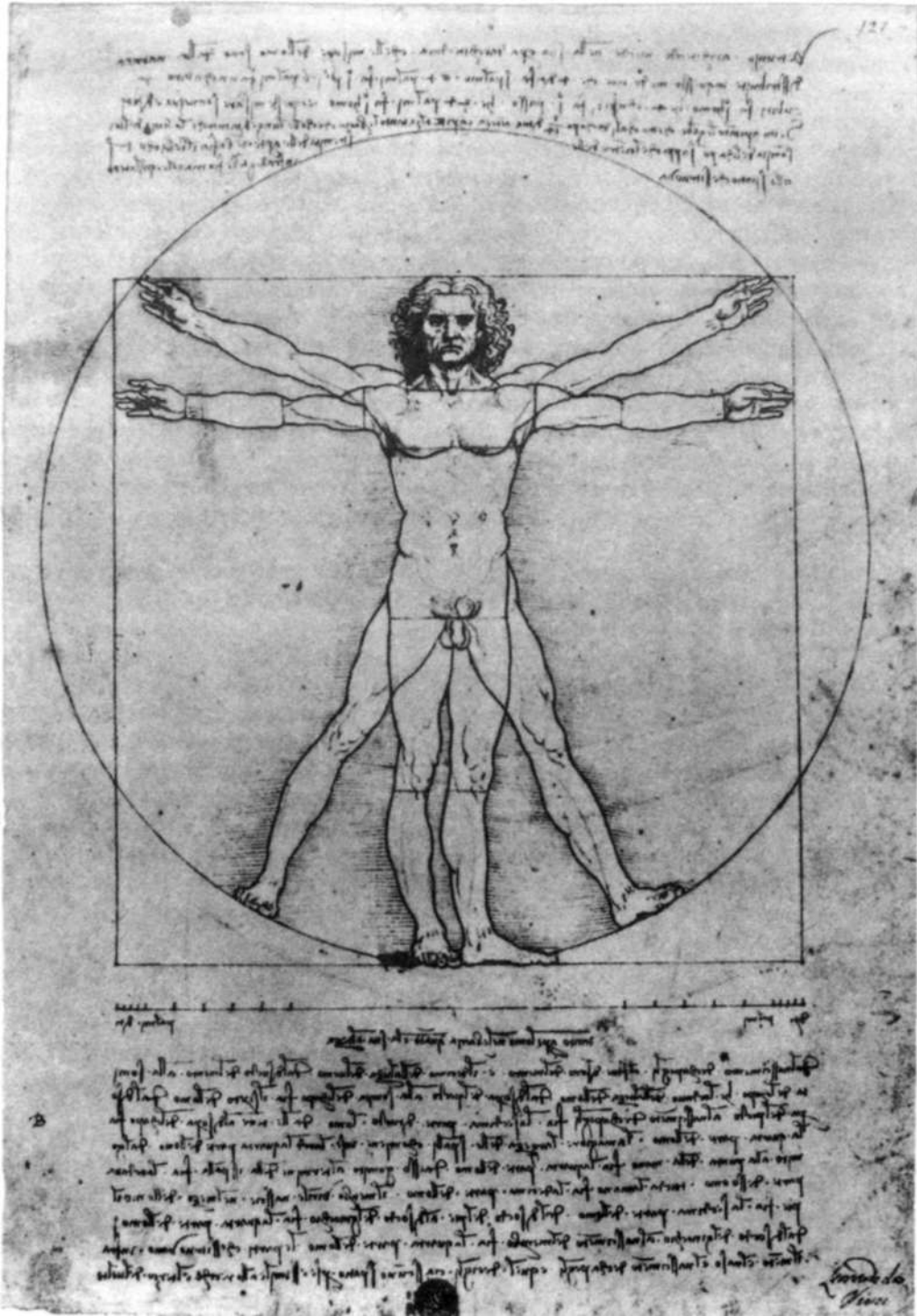
нологически наличная, законченная потенция личности – словом, как самое полное присутствие того, чего нет.

„Системное отсутствие системы“? Может быть, я выразился не слишком удачно. В этом безумии есть своя логика, но в каком смысле это позволительно считать логикой системности? Все противоречия, все „части“ Леонардова мышления, все неохватное разнообразие его универсализма насажено на один стержень. Но, если отсутствие системы для мышления Леонардо принципиально (условно говоря – „системно“), то как логику систематической внесистемности (логику той самой „вещи, которая не существует и которая, существуй она, не существовала бы“) описать, развернуть в систему? Только разве что вернувшись к феноменологическому „нон-финито“, к хаосу Леонардовых фрагментов и проектов! „Системность“ внесистемности с необходимостью не поддается уловлению как наличная система, она неделима, единична, она есть неразложимый, неповторимый Леонардо. Следовательно, системность в бессистемности – это бессистемность („универсальность“) как возможность почти бесконечного числа не-универсальных, частных, но зато определившихся, до конца индивидуализованных личностей.

Титанизм людей Возрождения состоял не в том, что это были очень большие, огромные личности, и даже не в разносторонности (все это встречается в любую эпоху), а в том, что это были безразмерные личности. „Как бы боги“ ...

Существенно увидеть в Леонардо (в итальянском Возрождении) исторически особый, неповторимый тип индивидуальной личности, но этому никак не мешает, напротив, предполагает уяснение следующего. Всякая личность в наше время есть наличная психологическая, интеллектуальная, деятельностная структура индивида плюс некий несводимый к этой структуре, неразложимый остаток, воспринимаемый одновременно как ее, личности, невыразимая целостность и как ее незаконченность, без которой личности нет. Парадокс состоит в том, что целостность личности есть актуальное бытие незаконченности и неопределенности. „Остаток“ – это то в индивиде, что еще впереди, выборы, которых он пока не сделал, будущее, которое неизвестно, способность к самоизменению, короче, ситуация, при которой личность не дана, а возникает. Но живая личность всегда возникает. Она всегда более или менее проблематична, она – социальный субъект и аналог культуры как творчества. Таким образом, тайна всякой личности как становящейся и всякого творчества как проектирования зашифрована в Ренессансе. Всякая личность „ренессансна“ в той мере, в какой она несводима к себе, актуально неизвестна.

Приходится, однако, признать, что есть неустранимое противоречие в том, что личность определяется одновременно через ее законченность и ее незаконченность. Исторический тип личности есть, собственно, тип этого отношения между двумя переменными. Потому-то „ренессансность“ позднейшей личности достаточно ограничена, зажата обстоятельствами, условна. Проблематичный „остаток“, о котором шла речь, не должен исчезнуть, вовсе и не исчезает в Новое время (иначе оскостеневшая личность стала бы безличной), но то и дело в социальной реальности становится проблематичным само существование проблематичности ... В Ренессансе – противоположный этому предел, когда возможности личности еще настолько широкие, неопределенные, неуясненные, что личность существует, скорее, в качестве постоянно предполагаемой, всегда будущей личности.



105. Схема пропорций человеческого тела

Таким образом, вся судьба личности в новоевропейском понимании этого слова размещается между двумя историологическими пределами: между зарождением личности и угрозой ее уничтожения, между личностью, которая вся – в „остатке" (и потому еще не определилась, в этом смысле не существует), и личностью, свобода выбора которой страшно съезживается, угрожая превратить индивида в пресловутый винтик отчужденного от него механизма. Между личностью без берегов и берегами без личности. Оговорюсь, что два предела, разумеется, отнюдь не симметричны, не равноценны, что ренессансное „еще отсутствие" личности, то есть личность, которую ставят под сомнение ее „универсализм" и ее вечная недоверженность, – это уже первый тип личности. А позднейшее „уже отсутствие" личности – это просто ее отсутствие, превращение в специализированную и окончательно инкорпорированную часть целого. (Или, если критический процесс не завершен, перед нами ущербный, но часто по-своему яркий последний тип личности Новейшего времени, завершение витка всемирно-исторической спирали.) Проблемы „как бы родиться" и „как бы выжить" – что и говорить, разные проблемы. Но это не значит, будто мы имеем право не видеть, что Возрождение имело дело с собственными гигантскими трудностями, не замечать всей парадоксальности ренессансной культуры, превращать ее в предмет идиллических восторгов (или моралистического изобличения).

Специфичность ренессансной ситуации в том, что творческий нумен индивидуальной личности был весь феноменологически развернут, и потому еще не было, строго говоря, ни ее нумена, ни феномена, не было того структурирования индивида, при котором он окончательно отделяется от природного и социального космоса и становится частным лицом Нового времени.

Я думаю, что именно XX век, так резко и трагически актуализовавший бесконечную возможность человеческого разнообразия (знаний, умений, изменений) и столкнувшийся вместе с тем со смертельной угрозой нивелировки культуры и индивида, именно XX век, для которого культура оказалась проблемой проектирования культуры, в состоянии понять Возрождение совершенно по-новому.

Теперь вся мировая культура стала (должна стать?) коллективным Леонардо да Винчи. Ощущение творческой эйфории спорит с ощущением катаклизма. Возможно, это одно и то же ощущение. Ежи Лец как-то сказал, что в XIX веке не знали, что затем будет XX век. Зато мы знаем, что после XX века должен прийти XXI.

* * *

В заключение зададимся вопросом: показательны ли гении для своей культуры? В каком отношении находится Леонардо к ренессансному типу культуры? к заложенной в эпохальных поисках личности – идее варьета?

„Можно ли связывать эти на первый взгляд случайные или вытекавшие из внешних условий нарушения планов, а иногда обещаний, эту столь частую незавершенность творчества с фундаментальными особенностями творчества и, более того, с особенностями эпохи?" – спрашивает себя советский историк науки ¹¹⁵. Уже такая постановка вопроса – достоинство и редкость. Но убедительного положительного ответа пока нет. Для него потребна, прежде всего, новая историческая и культурологическая концепция итальянского Возрождения (и в частности, творчества Леонардо), проведенная сквозь обширный

материал, проверенная исследовательски. А кроме того, мешают методологические предубеждения. Насколько вообще для понимания типа культуры может быть полезным изучение ее гениев? Ведь гений всегда не правило, а исключение из правила. Тем более если речь идет об имени, звучащем для всякого культурного слуха синонимом всесторонней гениальности, чем-то нарицательным. О Леонардо, разумеется, всегда говорили как о „человеке Возрождения“, но при этом имели в виду сходное в нем с другими людьми Возрождения, разве что выраженное масштабней. Когда же дело доходило (если доходило!) до всяких несообразностей и странностей этой фигуры, казалось, во всяком случае, неуместным искать в них ответ на вопрос, „что такое Возрождение“, отождествлять странности с внутренней необходимостью ренессансной культуры и видеть в них разгадку ее силы и блеска. Указывают на то, что будущая научная строгость и систематичность были для Леонардо еще недоступны, старая же, схоластическая систематика больше его не удовлетворяла. Еще чаще находят объяснение в том, что так уж была устроена голова Леонардо: видят в нем крайнюю приверженность натуралистическому эмпиризму, неспособность долго сосредоточиваться на чем-то одном и т. п. „Незаконченность“ толкуют как эпистемологическую или психологическую черту личности Леонардо, но отнюдь не в плане историко-культурной типологии.

И это можно понять.

Ведь Леонардо не умещался в сознании собственных современников, он выглядит исключением как раз на фоне своего времени. Для всего Возрождения фрагментарность и незаконченность его творчества, действительно, какой-то совершенно особый случай.

Между тем принято думать, что эпохальный тип культуры выражается не в особых, индивидуальных случаях, а, напротив, в случаях распространенных. Так оно и есть, если мы берем культуру со стороны социологической, то есть со стороны ее норм и стереотипов. То, что в культуре устоялось и получило признание, впрямь хорошо обозначено в людях рядовых и совсем хорошо – в людях талантливых, но не выходящих из ряда вон, в рядовых талантах.

Однако культура, взятая со стороны своих творческих истоков и возможностей и своего способа двигаться, меняться и переходить в конечном счете в иную культуру – тайна и мука культуры как творчества – дают о себе знать как раз в крайностях, в диковинных случаях, в исключительных людях, которые не следуют правилам, а создают их собою. Таких людей обычно и называют гениями.

Правда, в итальянском Высоком Возрождении одновременно жило множество гениев. Такая уж это была эпоха. Поэтому даже гении не слишком выходили из ряда вон. Скажем, Ариосто, Браманте, Беллини, даже Тициан? Они, скорее, рядовые гении ... Но если в истории культуры изредка возникают моменты, когда подобное становится возможным, это только означает, что ставки резко повышаются, что решающие, самые последние проблемы культуры следует искать у сверхгениев. Самые глубокие историологические тайны итальянского Возрождения придется прежде всего разгадывать не в талантливых разносчиках этой культуры, даже не в рядовых ее гениях, а в Микеланджело и Леонардо. Это высшие „гении“ Возрождения, почти в первичном смысле слова.

Гении же, не совпадая с эпохой (как статической нормой, как готовой наличностью), конфликтуя со своим временем, так или иначе выламываясь из него,

короче, далеко отклоняясь от золотой середины, – этим конфликтом как раз ослепительно просвечивают смысл всей родной для них культурной ситуации. Более того: они, с известной точки зрения, создают этот смысл сами. Гении, в конце концов, лишь наиболее очевидно осуществляют то, что скрыто во всяком культурном тексте, пусть рядовом, самом скромном. То есть гении не просто „выражают“ противоречия, движущие изнутри историю культуры, но разрабатывают их до последней глубины, придают неожиданность и, следовательно, преобразуют, вытягивают в будущее.

Я думаю, что исключительность и почти болезненные аномалии мышления Леонардо – созревание до откровенного, заметного всем парадокса того, что составляло суть Возрождения. Если у каждой культуры бывает свой „замысел“ – неисчерпаемость особенного смысла, продолжающегося разворачиваться в новых исторических контекстах, – то гении доводят замысел до логического конца, неизбежно принимающего форму мнимой бессмыслицы – странности и тайны. Тайное становится явным, но отнюдь не ясным. Становится культурным образом (в нашем случае – итальянского Возрождения), меняющимся от столетия к столетию.

Любая зрелая вещь Леонардо (законченная или незаконченная – это все равно) производит впечатление незаконченности: не только из-за собственной сложной двусмысленности и этих полуулыбок, сфумато, неуловимой духовности персонажей, но также потому, что перед нами лишь малый фрагмент некой необозримой индивидуальности. Отсюда распространенное представление, будто, например, в „Моне Лизе“ Леонардо зашифровал себя, и тайна Джоконды – это его личная тайна. Повсюду в творчестве Леонардо мы заморожены избытком авторства, ищем автора, вопрошаем не произведения, не героев, а их создателя.

Более того. Избыток авторства таков, что уже мало речи о Леонардо как авторе определенного того-то и того-то. Интересен как бы Леонардо сам по себе. Свободный от всего, что он сделал или (какая разница?!) намеревался сделать, всегда начинающий сызнова, только замысляющий будущую „Джоконду“. „Леонардо сам по себе“ – это, конечно, ни в коем случае не означает Леонардо без его картин и рукописей, в чисто психологическом и житейском плане; но это означает Леонардо до картин, у их истока. Так что надо бы говорить, точнее, не об избытке авторства, а об избытке возможности авторства над осуществившимся авторством. Общераспространенный, почти простодушный интерес не столько к результатам творчества, сколько к идеалу творческого человека – очень верно нащупывает существо культурологической проблемы Леонардо да Винчи.

Но и проблемы Возрождения в целом!

В ненасытности думания и делания, при огромной личной сдержанности, непроницаемой величавости, в катастрофически нарастающем объеме рисунков, заметок, в настоящем обвале варьета личность Леонардо тем поразительней угадывается, чем меньше мы в состоянии ее попросту увидеть. Она вся в неснятых лесах.

Леонардо дискретен, вне фокуса, без центра и границ. Он – самое ренессансная варьета, личность, которая равнозначна собственной потенциальности и открытости. Достроив до уникальности, почти до безумия коренное свойство ренессансного ума, которое в менее парадоксальном виде проглядывает у таких

людей, как Альберти или Пико делла Мирандола, – Леонардо довел культуру Возрождения до логико-исторического предела и тем самым этот предел пре-ступил. По слову Гете: „Все совершенное в своем роде должно выйти за пре-делы своего рода“.

Критическая переработка историко-культурного опыта, заключенного в Леонардо, дело не только настоящего, но и преимущественно будущего. Леонардо – и Возрождение в целом – всюду там, где человек не чувствует себя готовым, где на первый план выходит проблема становления личности и культуры, где универсальность личности предстает не как сколь угодно большая сумма знаний и умений, но как бесконечная способность к столкновению вну-три себя разных логик и разных культур, к проектированию новой деятельности и тем самым особенно к проектированию себя как субъекта истории.

Вообще, среди всех великих, живых и необходимых культурных воспомина-ний человечества – Возрождение, может быть, самое тревожное, потому что, как никакое другое воспоминание, оно похоже на обещание.

Это обещание без гарантий.

Людям, живущим в истории, начиная с XX века ни к чему больше не прис-лониться, ни к каким вечным истинам и готовым образцам. В том числе и к тем, что были созданы Возрождением. Всякий ответ культурен в той мере, в какой он может быть переформулирован как вопрос. Культурные вопросы не имеют окончательных ответов. У Леонардо это становится заметным даже для тех, кто предпочел бы не замечать подобных вещей. Отвечать придется каждому поко-лению и каждому индивиду заново, исключительно на собственный страх и риск.

В этом, возможно, и состоит урок Леонардо.

Вместо заключения

От заключения придется отказаться.

Прежде всего: так называемые „выводы“ в данном случае не сумеют ни заметить, ни облегчить знакомства с книгой, идеи которой не столько движутся внутри материала, сколько представлены как внутренняя логика самого материала, как его собственное движение. Эти идеи действительны лишь в качестве словно бы прочитанных в новом порядке, особым образом воссозданных, преобразованных ренессансных текстов. Метод настоящей работы может быть определен как „анализ через синтез“ (В. С. Библер). Отвлеченные от чужого слова, от доносящихся через века голосов, выводы покажутся бедными, усохшими, излишне схематическими.

Кроме того: предлагаемая концепция построена по спирали, а не в правильной дедуктивной последовательности. На каждом витке читатель имеет дело примерно с тем же кругом идей, но – в непредвиденных (автором – тоже!) поворотах и превращениях. Поэтому следующие главы должны отбрасывать назад смысловые рефлексии и, в принципе, заметно менять содержание каждой из предыдущих глав, наматывая логические ассоциации. Каждый раз концепция, вживленная в своеобразный и суверенный мир еще одного текста, рождается в нем (из него) сызнова, кристаллизуется иначе.

Кстати. Истолкование ренессансной культуры как варьета, конечно, никак нельзя считать исчерпанным в настоящей книге. Не потому, что очередные пласты материала, как водится, проверили бы, подкрепили, дополнили сделанные выше наблюдения, а потому, что иные тексты заставили бы взглянуть на все теоретическое построение с иных сторон. Возрождение в целом перефокусируется в смысловом поле любого своего особого феномена.

Словом, книга получилась устроенной таким образом, что прочитать ее от начала до конца, решусь сказать, недостаточно; однако просить того, кто уже счел возможным потратить на это свое время, оглянуть ее, хотя бы бегло, еще раз – теперь, так сказать, от конца к началу – было бы с моей стороны и весьма нескромным, и мало реалистичным. Но пусть, по крайней мере, никто не будет введен в заблуждение неким итогом, пусть книга остается открытой.

Наконец, манера – вполне сознательная – избегать окончательных формулировок, предпочитая придавать одной и той же, в общем, мысли разную форму и делая ее неравной себе, – эта манера, предоставляя читателю свободу додумываний и собственных формулировок, у многих способна вызвать недоумение и недовольство, вполне по-своему законные.

Мне остается только извиниться перед теми, кто предпочел бы иметь дело с более четким, обозримым, неуклонным и однозначным изложением и кому недосуг или неохота откликаться на своего рода приглашение к соавторству.

Если все-таки без какого-то заключения не обойтись, то вот оно в нескольких словах: в книге дано объяснение итальянского Возрождения как исторически уникального типа культуры. В качестве инструмента предложена категория варьета (это слово непереводаемо, как и всякое ключевое слово всякой культуры, как и, например, ренессансная же „доблесть“, вирту; впрочем, буквально оно означает „разнообразие“). Реконструируя логику варьета, автор попытался, непосредственно касаясь сравнительно немногих, но бесспорно показательных текстов, осмыслить через нее ренессансное представление о „личности“ (как это будет названо значительно позже). Представление о личности – или, называя это исторически шире, нейтральной об идеальном месте отдельного человека в мире, – в свою очередь, характеризует культуру любого данного общества и подводит к пониманию ее особых творческих результатов.

В свете развиваемого в книге толкования итальянское Возрождение теряет свою традиционно-пресную идеальность и респектабельность, но вовсе не приобретает черты сомнительного демонизма, которыми его иногда склонны наделять. Эта мощная культура легко переживет и академический пиетет, и морализаторские обвинения.

Возрождение насквозь парадоксально и драматично, являя собой – во встрече и столкновении разных духовных позиций, в напряженной переходности, – если угодно, модель культуры по преимуществу.

Хотелось дать ощутить непредубежденному читателю: на исходе XX века проблематичность Возрождения до крайности близка и существенна для современной мысли.

Примечания

¹ См.: *Баткин А. М.* О социальных предпосылках итальянского Возрождения. – В кн.: Проблемы итальянской истории – 1975. М., 1975. Одна из идей, предложенных в этой работе, была поддержана и развита в статье: *Петров М. Т.* Итальянский полицентризм и культура XIII-XVI вв. – В сб.: Городская культура. Средневековье и начало Нового времени. Л., 1986. Совершенно иной подход в кн.: *Барз М. А.* Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987, с. 203-218 и сл.

² *Vasoli C.* Umanesimo e rinascimento. Palermo, 1969 (прежде всего р. 266-289 – о „дискуссиях и предложениях последних двадцати лет“). Чрезвычайно полезна кн.: *La storiografia italiana negli ultimi ventanni.* Milano, 1970, vol. 1, p. 116-173, 501-511; vol. II, p. 1191-1247.

Hay D. Storici e Rinascimento negli ultimi venticinque anni. – In: *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi.* Bari, 1979, p. 3-41.

³ См., например: *Il Rinascimento. Significato e limiti.* Atti del III Congresso Intern. sul Rinascimento. Firenze, 1953; *Zu Begriff und Problem der Renaissance.* Herausgegeben von A. Buck. Darmstadt, 1969; *Hay D.* The Italian Renaissance in its Historical Background. Cambridge, 1961; *Gadol J.* The Unity of the Renaissance: Humanisme, Natural Science and An. – In: *From the Renaissance to the Counter-Reformation.* N.Y., 1965, p. 29-55; *Burke P.* Culture and Society in Renaissance Italy. London, 1972 (общий, весьма неудачный очерк существа ренессансной культуры дан в этой интересной социологической работе на с. 22-23, 170-206.). Следует отметить авторитетные обзорные статьи Ф. Шабо (*Chabod F.* Scritti sul Rinascimento. Torino, 1957, p. 3-109, 145-219). Я упомянул несколько работ совершенно разного рода, объема и достоинства. Список, конечно, можно было бы продолжить, но он все равно не получится длинным, а главное – в нем по-прежнему отсутствовало бы капитальное исследование буркхардтовского типа. И не случайно. Нынешним историкам старый Буркхардт кажется гигантским ископаемым, внушающим почтение, но лишь иллюстрирующим нежизнеспособность „статических схем“ (*Gilmor M.* The World of Humanism. N.Y., 1952, p. XIII). Д. Кантимори, по справедливости высоко оценивая интерпретацию итальянского гуманизма, данную в многочисленных сочинениях Эудженио Гарена, называет его Буркхардтом нашего времени, но поясняет, что Э. Гарен не создал итогового труда о сущности Возрождения («из-за сознательного критического недоверия к построениям „общего синтеза“»), как говаривали наши деды (*Can-timori D.* Studi di Storia. Torino. 1959, p.311-314).

В нашей стране синтетических исследований итальянского Возрождения как целостного типа культуры также пока нет. Исключением мог бы послужить только труд А. Ф. Лосева „Эстетика Возрождения“; о нем я скажу несколько позже. Остающаяся единственной сводная работа М. А. Гуковского носит характер диахронического описания по трем сферам: политика, экономика и культура (Итальянское Возрождение, т. 1, Л., 1947; т. 2, Л., 1961; третий том, к сожалению, остался в рукописи). Вместе с тем у нас давно и хорошо известны имена занимавшихся общими проблемами в этой области историков А. К. Дживелегова, С. Д. Сказкина, искусствоведов М. В. Алпатова, Б. Р. Виппера, В. П. Зубова, В. Н. Лазарева, литературоведов В. Я. Берковского, Л. Е. Пинского (о специальной советской литературе самых последних лет см. ниже). Добавлю, что эта книга была бы невозможна вне богатого и блестящего опыта, накопленного отечественной наукой при разработке самых разных историко-культурных и философско-культурных проблем, пусть тематически и далеких от Возрождения. Достаточно напомнить о методологических импульсах, излучаемых трудами М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова, В. С. Библиера, С. С. Аверинцева, А. Я. Гуревича, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, Б. А. Успенского, А. Викт. Михайлова и других. Эти импульсы подчас глубоко противоположны. Такая благотворно-многообразная, достаточно сложная ситуация предполагает и способствует принципиальному самоопределению каждого автора, желающего заняться теоретическим осмыслением историко-культурных сюжетов.

⁴ *Fubini R.* Un recente convegno sul Rinascimento. – *Bibl. d'Humanisme et Renaissance*, XXV, 2 (1963), p. 408-426. Возражая как против подтвердившегося на конгрессе по Возрождению в Висконсинском университете (США, 1959) прагматизма, так и против замкнутых схем буркхардтовского образца, Р. Фубини склонен не связывать жестко „Ренессанс“, в качестве некоей культурной ориентации, с XV-XVI веками итальянской истории. Все же Р. Фубини признает, что требование локализовать Ренессанс в отношении к тому, что было до и после него – „живо и актуально“; однако он называет это „очень деликатной задачей“, ибо попытки синтеза грозят реставрацией скомпрометированных догм.

⁵ Б. О'Келли в предисловии к сборнику "The Renaissance. Image of Man and the World" (ed. by B. O'Kelly. Athènes: Ohio Univ. Press, 1966), возражая против поисков простого и исчерпывающего определения Ренессанса, замечает, что для монистического ума всегда существует какой-то „великий центральный факт о Ренес-

сансе», а так как за работу берутся тысячи монистических умов, то и получают тысячи центральных фактов. „Нам не терпится открыть три существенных достижения Ренессанса, или пять безошибочных признаков подлинно ренессансного духа, или одиннадцать устремлений и установок ренессансного человека, и мы пытаемся свести божественную полноту (или человеческое разнообразие) к общим знаменателям, которые слишком вульгарны" (р. 7-8). Против „строгой классификации и точного определения" Б. О'Келли выдвигает девиз: „Нет Истины о Ренессансе, есть истины". Мне кажется, я способен разделить отвращение проф. О'Келли к примитивному схематизму, но боюсь, что остановиться на этом настроении – значило бы для историка признать поражение в своем главном деле, в осмысленно-цельной реконструкции прошлого.

⁶ *Kristeller P. Studies in Renaissance. Thought and Letters.* Roma, 1956, p. X; *Kristeller P. The Classics and Renaissance Thought.* Cambridge (Mass.), 1955, p. 5; *Cantimori D. Studi di storia*, p. 349-352 etc.; *Chabod F. Scritti sul Rinascimento*, p. 10, 34-35 etc.; *Salmi M. Idée de Renaissance.* – *Revue de la Méditerranée*, N 1, 1958, p. 32, 38; *Chastel A. Ane e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico.* Torino, 1964, p. 5, 7-9.

⁷ *Cantimori D.* Op. cit., p. 346-347. Но, с другой стороны, Делио Кантимори напоминает: «Если во имя континуитета уничтожается всякое различие, пусть такое схематичное и общее, как на „эпохи", „века" или „периоды", – тогда не остается ничего, кроме настоящего, с его борьбой и его далекими и близкими прецедентами, и тогда нам не осталось бы иного выхода, как отказать от ремесла историков и превратиться в адвокатов того-то или того-то» (р. 349).

⁸ *Chabod F.*, Op. cit., p. 7, 73.

⁹ *Huizinga J. Geschichte und Kultur. Gesammelte Aufsätze.* – Stuttgart, 1954, S. 69-70, 36-37. Тем не менее И. Хейзинга, высмеивая отождествление общих понятий с той „номиналистической" реальностью, которую они упорядочивают, возразил против утраты словом „Ренессанс" конкретно-исторического „ядра" и смысла: „Когда я говорю об итальянском Ренессансе, у меня перед глазами то, что находится между Донателло и Тицианом, и не более того" (S. 72). А вот его собственное определение: „То, что мы называем Ренессансом, есть некое соединение классицизма с рыцарскими и христианскими чертами, причем классический элемент здесь выступает как сильнейшее, но не единственное побуждение" (S. 147). То есть Ренессанс – это соединение элементов, каждый из которых в отдельности родился впервые отнюдь не в Ренессансе. И. Хейзинга не объяснил главного: какова куль-

турологическая структура самого способа соединения. Неудивительно, что он сомневался в возможности синтеза.

¹⁰ *Ferguson W. The Renaissance in Historical Thought.* Cambridge (Mass.), 1948, p. 389. 395-396. *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art.* Stockholm, 1960, p. 3; *Vasoli C. La civiltà dell'umanesimo e il problema del rinascimento.* – *Itinerari*, N 23-24, 1956, p. 4-5, etc.

¹¹ *Ferguson W.* Op. cit., p. 395.

¹² См.: *Рутенбург В. И.* Итальянское Возрождение и „Возрождение мировое". – *Вопр. истории.* № 11, 1969, с. 93-115; *В. А. Карпушин.* Абу Али Ибн Сина и восточный Ренессанс. – В кн.: *Философия и история культуры.* М., 1985, с. 43-82; *Булкин В. А., Петров М. Т.* Критико-историографические заметки к проблеме восточного Ренессанса. – В кн.: *Проблемы искусствознания и художественной критики.* Вопросы зарубежного искусства, вып. 2. Л., 1982, с. 3-36. О подходе автора этой книги к проблеме выделения ренессансного типа культуры в пространстве и времени см.: *Баткин Л. М.* Замечания о границах Возрождения. – *Советское искусствознание* – 78, вып. 2. М., 1979.

¹³ Замечание И. Серебрякова цит. по: *Рутенбург В. И.* Античное наследие в культуре Возрождения (некоторые вопросы историографии). – В кн.: *Античное наследие в культуре Возрождения.* М., 1984, с. 48.

¹⁴ См. обзор и библиографические указания в статье И. Х. Черняка „Проблемы идеологии итальянского Возрождения в трудах советских ученых (1917-1977)" в сб. „Проблемы культуры итальянского Возрождения", под ред. чл.-корр. АН СССР В. И. Рутенбурга, Л., 1979. Ориентируясь на то, что наиболее сопряжено с интересующей меня теоретической проблематикой, упомяну лишь некоторые работы. Назову прежде всего небольшую, но замечательно содержательную и свежую книгу И. Е. Даниловой: *От Средних веков к Возрождению.* Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975 (материал этой книги существенно пополнен в кн.: *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М., 1984. См. мою рецензию: *Советское искусствознание* – XXI. М., 1987). См. также обширный труд М. В. Алпатовой „Художественные проблемы итальянского Возрождения" (М., 1976); великолепную посмертную публикацию В. П. Зубова „Архитектурная теория Альберти" (в сб.: *Леон Баттиста Альберти.* М., 1977, с. 50-149); многочисленные искусствоведческие работы Е. И. Ротенберга, В. Н. Гращенкова, Т. П. Знамеровской и др. По кругу главных вопросов Возрождения высказались А. Х. Горфункель (в его кн.: *Гуманизм и натурфилософия эпохи Возрождения.* М., 1980, с. 15-99) и В. И. Рутенбург (Италия

и Европа накануне Нового времени. Л., 1974, с. 191-279; Титаны Возрождения. Л., 1976). Богатый материал из первых рук находит читатель в монографии Н. В. Ревякиной (Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV века. М., 1977). В 1975, 1979, 1981, 1984, 1986 годах в Москве и в 1987 году в Ленинграде были проведены Всесоюзные конференции по Возрождению; их труды публикуются под ред. В. И. Рутенбурга (см.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978; Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981; Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; Культура Возрождения и общество. М., 1986). См. также: Культура эпохи Возрождения. Л., 1986). Вышли книги: *Хлодовский Р. И.* Франческо Петрарка. М., 1974; *Его же.* – особенно удачная – Декамерон. Поэтика и стиль. М., 1982; *Абрамсон М. Л.* От Данте до Альберти. М., 1979; *Чиколлини Л. С.* Социальная утопия в Италии. XVI – начало XVII в. М., 1980; *Петров М. Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982; и др.

Чтобы представить методологическую (и – шире – духовную) амплитуду сегодняшнего притяжения к Возрождению или, напротив, отталкивания от него, упомяну известные книги: *Кузнецов Б. Г.* Идеи и образы Возрождения. М., 1979 и *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. В первой из упомянутых работ предпринята своеобразная попытка рассмотреть ренессансную культуру сквозь призму современных естественнонаучных представлений – в качестве отдаленного аналога и прецедента мыслительной ситуации, возникшей в релятивистской физике XX века. Во второй книге наш авторитетнейший знаток Античности делает акцент на том, что он называет „оборотной стороной титанизма“, в конечном счете осуждая Возрождение за порочное и катастрофическое стремление утвердиться на идее индивида, возвеличить, обожествить отдельного человека в ущерб надличным, соборным (или, если угодно, коллективным) ценностям абсолютного порядка. Ценной стороной книги А. Ф. Лосева я считаю то, что классическая ренессансная культура предстает в ней как противоречивая, неоднозначная, трудная для себя, драматическая, короче, в этом отношении действительно культурная (а не как „гармоничная“, благополучная, вызывающая почтительный трепет, вполне совместимый с равнодушием). Притом А. Ф. Лосев изображает именно исторически определенный целостный тип мировосприятия, т. е. ставит перед собой культурологическую, а не феноменологическую задачу. На русском языке это, кажется, единственная работа такого рода, и попытке теоретического синтеза подчинена вся структура изложения. Наконец, лосевской книге свойственна

личная окраска, огромный внутренний напор, с которым снова и снова повторяется, ввинчивается в сознание читателя главная моралистическая оценка. Однако я ни в коей мере не могу согласиться ни с этой оценкой, ни с общей концепцией Возрождения, ни с самим способом исследования (см. об этой книге: *Горфункель А. Х.* К спорам о Возрождении. – В кн.: Средние века, вып. 46. М., 1983, с. 214-228). Труд А. Ф. Лосева задевает и побуждает откликаться на энергично брошенный интеллектуальный вызов. Это, разумеется, куда лучше работ правильных и скучных. В меру собственных сил я хотел бы противопоставить тому идеологизированному пониманию якобы „безнравственного“ ренессансного индивидуализма, которое у нас восходит к известной книге Вольнского о Леонардо да Винчи, совершенно иное отношение к текстам культуры, иной характер анализа и уже потому совершенно иные результаты.

¹⁵ Первым этапом этих попыток явилась книга „Сущность итальянского Возрождения“ (1970), оставшаяся в рукописи. Впрочем, сделанные на ее основе доклады и текст в целом широко обсуждались московскими и ленинградскими коллегами, а извлечения из этой работы составили несколько публикаций (см.: Тип культуры как историческая целостность. – Вопросы философии, № 9, 1969; Очерки из истории Итальянского Возрождения. – Наука и религия, N5 4-6, 1969, и № 2, 5, 1970; Ренессансный миф о человеке. – Вopr. лит., № 9, 1971; К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения. – В сб.: История философии и вопросы культуры. М., 1975). На втором этапе исследование сосредоточилось прежде всего на ренессансном мышлении как процессе. Основные результаты изложены в книге „Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления“ (М., 1978) и в статье „Диалогичность итальянского Возрождения“ (Советское искусствознание – 76, вып. 2. М., 1977). Одновременно были подготовлены и постепенно опубликованы работы, посвященные социальным предпосылкам и предметному содержанию ренессансного мировосприятия. См.: Ренессанс и утопия. – В сб.: Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976; Макьявелли: опыт и умозрение. – Вopr. философии, № 512, 1977; Ренессансное мировосприятие в поэме Ариосто. – В сб.: Проблемы итальянской истории – 78. М., 1978; Об истоках трагического в Высоком Возрождении. – В сб.: Микеланджело и его эпоха. М., 1978; Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма. – В сб.: Традиции в истории культуры. М., 1978; Макьявелли об индвиде как субъекте исторического действия [письмо к Пьеро Содерини]. – В сб.: Идеи Возрождения и философия Нового

времени. М., 1986. См. также: *Batkin L. M. Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance. Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps.* Dresden, 1979, 502 S. (репринт: *Leonid Batkin. Die italienische Renaissance.* Basel-Frankfurt am Main, 1981).

На третьем этапе исследования обе линии сходятся все тесней. Помимо категории *varietà* (см. ниже), автора занимали проблемы преобразования жанров, судеб риторической традиции, стилизации, соотносительности „подражания” и „изобретения”. Некоторые из этих работ увидели свет: Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали („Аркадия” Якобо Саннадзаро). – В сб.: *Проблемы итальянской истории* – 1982. М., 1983; Странности ренессансной идеи подражания древним. – В сб.: *Античность в искусстве и культуре XV – начала XX веков.* М., 1984; Ренессансное понимание индивидуального творческого начала. Кастильоне и Цицерон. – В сб.: *Ренессанс: образ и место Возрождения в истории культуры.* М., 1987.

¹⁶ Отдельно в виде статьи опубликован не вошедший в книгу раздел: Идея „разнообразия” в трактате Лоренцо Великолепного. На пути к понятию личности. – В сб.: *Проблемы итальянской истории* – 1987. М., 1987. См. также мою книгу „Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности” (М., 1989). Эта книга, как и книга о стиле жизни и мышления гуманистов тесно примыкает к настоящей работе, и все три составляют, так сказать, триптих. Вторая часть данной работы впервые вышла в Италии: *Batkin L. Leonardo da Vinci.* Bari: Latezza, 1988.

¹⁷ См. известную книгу: *Библер В. С. Мышление как творчество* (Введение в логику мысленного диалога). М., 1975. Необходимо также отметить важную статью, в которой не только оригинально сопоставлены для характеристики культуры XVIII века „Салоны” Дидро и учение Канта о суждении вкуса, но и попутно высказаны соображения о самом методе культурологического исследования (*Библер В. С. Век Просвещения и критика способности суждения.* Дидро и Кант. – В кн.: *Западноевропейская художественная культура XVIII века.* М., 1980, с. 151-176). Ср. с работами Ю. М. Лотмана, также в последние годы настойчиво выдвигающего интересующую нас проблему порождающей способности текста, стремящегося истолковать ее в ключе структурной семиотики (например: *Семиотика культуры и понятие текста; Риторика.* – Труды по знаковым системам, вып. 14. Тарту, 1981, с. 3-18; в том же 14-м вып. см. статьи Вяч. Вс. Иванова, Ю. М. Левина, Р. Д. Тименчика и других, также касающиеся этой проблемы).

¹⁸ Конечно, отчасти эта „штучность” анализа и

весь подход подсказываются характером нашего предмета, ролью творческих индивидуально-стей и сознательно-преобразующих тенденций в культуре Возрождения. Это так. Однако хотелось бы подчеркнуть: если речь пойдет о традиционалистских, консервативных, анонимных ментальностях, принадлежащих обществу в целом и так или иначе предопределяющих отнюдь не книжное, достаточно архаическое сознание, допустим, средневековых крестьян и т.п., и в этом случае нет никаких принципиальных препятствий для того, чтобы и на такую культуру смотреть именно как на культуру, под описанным выше углом зрения. Причем вовсе не только потому, что так называемая „элитарная”, книжная, относительно индивидуализированная, рефлексивная и способная к изменениям культура в древних и средневековых цивилизациях Европы и Востока, конечно, не была чем-то маргинальным, необязательным и малопоказательным в сравнении с эмпирическим состоянием массового сознания, с его инертной тотальностью. (Раньше историки ограничивались описанием элитарной культуры, как если бы она была единственным показателем состояния общества; теперь ей часто – и с полным основанием – противопоставляют духовное состояние невежественного большинства; но функциональное историческое значение „книжников” не определялось тем, что они составляли численно очень скромный слой; и для такого общества уникальные духовные феномены полностью показательны, более того – именно они в первую очередь прикреплению некий надысторический инвариант к конкретному времени и месту, производя его тончайшую возгонку и превращая в исторически особенное.) Но, повторяю, дело даже не в этом. По отношению к традиционалистскому сознанию роль поворотных рычагов, парадоксально перефокусирующих тип культуры, внутренне ее в каждой ситуации сдвигающих, играют пусть не уникальные тексты, не отдельные авторы, но уникальные типы текстов, с особенными жанровыми задачами, со своим языком и культурным синтаксисом. А также, разумеется, локальные и стадийные особенности, истолкованные синхронистически, – как выявления разных логических центров и акцентов изучаемого типа культуры, как смысловое столкновение в „большом времени”. Целостное рассмотрение всякого текста в его культурологических натяжениях и напряженности, в его неоднозначности, диалогичности, „странности” – безусловно, не заказано и в этом случае.

С другой стороны, можно – при желании – искать и находить общие места, инварианты и пр. в ренессансной, как и в любой самой что ни на есть „элитарной”, индивидуально окрашенной культуре. Это часто и делается. Так что ре-

шает не характер изучаемой эпохи, а методологический выбор, который приходится совершить историку, цели и возможности применяемой оптики. См. подробнее: *Баткин Л. М.* Два способа изучать историю культуры. – Вопросы философии, № 512, 1986.

Часть первая

ГЛАВА I

*Марсилио Фичино и Пико дела Мирандола
о месте человека в мире*

¹ *Pico della Mirandola G.* De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. A cura di E. Garin. Firenze, 1942, p. 102. (далее: De hom. dign.) *Ficino M.* Theologia Platonica. Vv. 2. Ed. R. Marsel. Paris, 1964. Lib. XIV, cap. 2, p. 257 (далее: Th. Pl.).

² См.: *Garin E.* Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina. Firenze, 1937, p. 198. Трактат „Асклепий“, написанный в форме диалога между Гермесом Трисмегистом и Асклепием, был прокомментирован Фичино наряду с „Пимандром“ и др. См. в кн.: *Jamblicus.* De mysteriis Aegyptiorum. Lugduni, 1577 (cap. III, p. 482).

³ De hom. dign., p. 102. Я использую, где это возможно, перевод части „Речи“, выполненный Л. М. Брагиной (см.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962, с. 506-514).

⁴ Theologia Platonica, III, 2, p. 141-142 (курсив здесь и ниже повсюду мой. – Л. Б.). Эта глава справедливо выделяется Кристеллером как своего рода резюме фичиновской мысли (*Kristeller P.* Il pensiero filosofico di M. Ficino. Firenze, 1953, p. 118). Ср.: *Cassirer E.* The Individual and Cosmos in Renaissance Philosophy. N.Y., 1963, p. 65.

⁵ *Ficino M.* Della religione Christiana. Fiorenza, 1568, cap. 16, p. 79.

⁶ Th. Pl., III, 2, p. 138.

⁷ Th. Pl., III, 2, p. 142-143.

⁸ Th. Pl., III, 2, p. 138.

⁹ См.: *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления, гл. 3.

¹⁰ Th. Pl., XIV, 3, p. 256-257. „Omnis hominis anima haec in se cuncta quodammodo experitur, licet aliter aliae, atque ita genus humanum contendit omnia fieri, cum omnium agat vitas“. Итак, отдельный человек (omnis hominis anima) реализует в себе все (cuncta), но – особым образом (quodammodo), в то время как другие души это же делают иначе (alter aliae). Вечная и неизменная человеческая природа варьируется в особенных индивидах и реализуется в их родовой совокупности и в череде поколений. В антропологии Фичино и в его представлениях об истории об-

наруживается объединяющая их идея раскрытия всеобщей природы человека во все новых и новых особенных проявлениях. „Ведь мы включены в эту бесконечную смену поколений, которая может от бесконечного действия излиться в бесконечную мощь“ (Th. Pl., VIII, 16, p. 329-330). „Если человеческое равно сообщается отдельным лицам, местам и временам, то, следовательно, оно не исчерпывается никаким лицом, никаким местом и даже никаким временем“ (Th. Pl., VIII, 1, p. 287).

¹¹ Выше цит.: *Della religione Christiana*, 16, p. 79; Th. Pl., III, 2, p. 143.

¹² Различия между Пико и Фичино подчеркивал, в частности, Э. Гарен (см.: *Garin.* Giovanni Pico..., p. 78 e seg.).

¹³ De hom. dign., p. 102-104.

¹⁴ Op. cit., p. 104-106. Это знаменитое место цитировалось множество раз – от Буркхардта до Кассирера и Гарена – и считается еще более решающим для понимания антропологии Пико, чем вторая глава третьей книги „Платоновой Теологии“ для антропологии Фичино.

¹⁵ Op. cit., p. 106.

¹⁶ Op. cit., p. 108.

¹⁷ Э. Кассирер отмечал, что у Фичино „душа охватывает вселенную не только статически, но и, что более важно, динамически“: она не фиксирована и не исчерпана ни в одном направлении, вмещающая все противоположные определения и сохраняющая возможность переходов. „К сущности души относится способность к самодвижению и самодетерминации“ (Op. cit., p. 64-65).

¹⁸ Th. Pl., X, 2, p. 54 („versat in se vicissim tamquam Proteus formas atque intelligit succedendo“); XI, 3, p. 102 („theologia orphica Protheum appellat essentium tertiam animarum rationalium sedem“).

¹⁹ Th. Pl., XI, 4, p. 19-20.

²⁰ Heptaplus, V, 7, p. 304 (далее: Hept.).

²¹ Hept., V, 6, p. 300-304; Aliud proemium, p. 184, 192. См., напротив, Th. Pl., XIV, 7, p. 269-270: „Никакое определенное обладание какими-либо вещами и ни один род наслаждения не удовлетворяет человека ... пока остается нечто хоть малое, чего он еще не обрел ... Один только человек не успокаивается никогда на том, как живет ныне, один только он не удовлетворяется местопребыванием. Ведь только человек странствует в краях сих и не может успокоиться на пути своем, ибо родины взыскует небесной...“ и пр.

²² Н. Г. Елина посвятила обсуждению предложенной мною концепции статью „К вопросу о преемственности культуры Возрождения“, в которой наряду с благожелательным одобрением этой концепции содержатся и возражения: „Ренессансный диалог, – доказывает Л. Баткин, – приводит к синтезу. Но опять-таки встает во-

прос: является ли *синтетичность как таковая* оригинальной чертой, определяющей Возрождение?" (сб. „Типология и периодизация культуры Возрождения". М., 1978, с. 165. Здесь и далее курсив мой. – Л. Б.). Н. Г. Елина напоминает о „средневековом синтезе" („трудной ассимиляции... разнородных наследий"), об „огромных богословских „суммах", о готических соборах, наконец, о Данте. „Соседствование" у поэтов-стильновистов и уже у трубадуров плотской комки и спиритуализма (правда, непременно в разных произведениях, „в зависимости от избранного жанра", в виде „непересекающихся рядов" этой, вообще-то, как признает Н. Г. Елина, *антиномической*, а не диалогической культуры) выдвигается автором статьи в доказательство того, что „в зародыше, неосознанно, диалогичность уже существовала в средневековой культуре" (с. 164-165). Далее же „ренессансная культура разъяла средневековый синтез, полностью осуществленный в поэме Данте, и начала возводить свой собственный" (с. 165).

Вот именно. В моих работах и речи нет о „синтетичности как таковой". Все время говорится лишь об оригинальности ренессансного диалога, в отличие от античного или средневекового, об *особенности* синтеза, составляющей духовную структуру Возрождения. А не сразу о синтезе как особенностях. Поэтому мне не кажется удачным возражение, что *какой-то* синтез, пусть и совсем другой, непохожий, можно обнаружить также до Возрождения. Какой-то другой – да, можно. Но не этот.

В чем же чисто ренессансные свойства культурного синтеза? Спору нет, „ренессансный синтез принципиально отличается от средневекового". Но отнюдь не тем, что он „более органичен, более осознан" и пр. (с. 166), – где же здесь *принципиальные* отличия? К сожалению, Н. Г. Елина не придала значения тому, что составляет главную суть моих построений. Я настаиваю отнюдь не на том, что синтез характерен только для Ренессанса, а, напротив, на том, что ренессансного синтеза, в сущности, нет и что в этом и кроются его особенности... Если уж на то пошло, „более органичен, более осознан" синтез средневековый, поскольку его достигали (если достигали) в виде содержательного итога, где антиномичные позиции оказывались приведенными в иерархическую соотнесенность и догматическое единство. Но в гуманистическом диалоге, доказывал я, синтез не подводит спору какого-либо окончательного логического итога, не „снимает" противоречия, не преодолевает, но лишь воспроизводит заново, лишь внешне рядопологает спорящие мнения как способные к примирению, как частично и относительно истинные. В этом плане синтез Возрождения – мнимый. Действительный же ренессансный

синтез – только во всегдашней *готовности* к синтезу. Т. е. в способности включать в себя чужую точку зрения, не отказываясь притом и от собственной. Короче, место синтеза в переходном гуманистическом мышлении занимает *сама ситуация диалога*. Такова была моя идея. Если в разбираемой Н. Г. Елиной работе это показано на анализе *способа думать*, то в настоящей книге, как уже говорилось, я пытаюсь решать ту же задачу по отношению к предметному *содержанию мышления*, гуманистическому мировоззрению.

„Мы, – пишет Н. Г. Елина, – не ставим в вину Л. Баткину, что его концепция диалогичности, в общем правильно, на наш взгляд, определяющая итальянский Ренессанс, вряд ли может лечь в основу общей модели культуры Возрождения, он себе, по-видимому, и не ставил цели создать такую модель..." (с. 168). Сокрушенно должен сознаться, что ставил и потому не заслуживаю снисхождения.

²³ Е. Ананьин, указывая на противоречия, гетерогенность, поразительные контрасты в учении Пико (и во всей культуре конца Кватроченто), пытался тем не менее рассмотреть это учение как нечто единое – даже как „гранитный блок" (р. 248) – посредством чисто описательного понятия „синкретизма" (*Anagnine. E. G. Pico della Mirandola. Sincretismo religioso-filosofico. Bari, 1937, p. 273-276 и др.*). А Даллес, не согласившись с „синкретизмом", стремился выделить в учении Пико средневеково-схоластический момент в качестве решающего (об антропологии Пико, подтягиваемой А. Даллесом к томизму и резко отличаемой от гуманизма, см.: *Dulles A. Princeps Concordiae. Pico della Mirandola and the Scholastic Tradition. Cambridge (Mass.), 1941, p. 105-128*). Э. Гарен некогда считал, что „Пико – эклектик, как и каждый мыслитель Возрождения" (Op. cit., 1937, p. 74). Впрочем, это „мудрый эклектизм" (р. 57). В более позднем (1963) докладе „Le interpretazioni del pensiero di Giovanni Pico" Э. Гарен уточняет, что учение Пико не „эклектика" и не „синкретизм", а осознание плюрализма точек зрения, интегрируемых в самом процессе „охоты" за неисчерпаемой истиной. Это не чистый (этико-филологический) гуманизм и не схоластика. Э. Гарен стремится к сбалансированному пониманию, убедительно возражая против одностороннего выделения той или другой стороны философствования Пико. (In: *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo. Convegno intern., vv. 2. Firenze, 1965, vol. 1, p. 6, 17-19 etc.*). Я думаю, однако, что следующим шагом вперед в истолковании и Пико, и Фичино, и ренессансного сознания в целом была бы логико-культурная модель внутреннего строения этого сознания, с тем чтобы все „стороны" и „элементы" так называемого „плюрализма"

выступили бы как взаимно необходимые и диалогизированные, а единство – как их подлинно творческое противоречие и обновление.

²⁴ Nept., II, 7, p. 242; IV, 2, p. 274; Nept., III, 5, p. 262.

²⁵ Nept., V, 6, p. 302.

²⁶ Nept., VI, 1, p. 312; „...naturae rerum inter se invicem copularentur, non solum ad curiosam hanc intelligentiam nos vocans, sed per hoc instruens et demonstrans, qua nos via et ratione his quas nobis sunt meliora copulari possimus”.

²⁷ *Pico della Mirandola*. Commento sopra una canzone d'amore, I, 12, p. 479 (In: *Pico della Mirandola*, De hominis dignitate..., Firenze, 1942). В неоплатонической космологии, трактуемой Пико, в каждом из „трех миров” есть все, что есть во всех других. Вселенная одна и на всех уровнях сходна по составу, хотя набор этот „лучше” в верхнем и „хуже” в низшем мире. Например, огонь выступает в тройном виде: серафического интеллекта, солнца и земного элемента, притом все три ипостаси огня, иерархически соотносенные, все же тянутся друг к другу и представляют собой некое единство. Поэтому верх и низ меняются местами. „В самом деле, природные сущности связаны узами согласия, а также и своими именами, все миры щедро обмениваются взаимными дарами (omnes mundi mutua sibi liberalitate condonant)... И не могли бы древние предки достойно изображать одни вещи через образы других, если бы они не были сведущи, как я уже сказал, в тайных связях и дружеской близости всех природных сущностей” (Nept., Proemium aliud, p. 192; см. также Op. cit., p. 188, 194). Иерархическое противопоставление небесного и земного, духовного и плотского тут же разрушается благодаря идеям панпсихизма и „натуральной магии”, от которых Пико, как и Фичино, не отказывался никогда. Приведенное высказывание служит, кстати, прекрасным комментарием к магиико-символической стороне ренессансного искусства.

²⁸ Th. Pl., X, 2, p. 60.

²⁹ Th. Pl., IX, 3, p. 12-14.

³⁰ Р. Клайн вслед за А. Шастелем противопоставляет фичиновские представления о теле, стремящемся к душе, суждениям Леонардо да Винчи („Каждая часть стремится воссоединиться с целым, дабы избежать несовершенства. Душа желает пребывать в своем теле, ибо без органических орудий (li strumenti organici) этого тела не может ни действовать, ни ощущать”) – см. Klein R. L'Enfer de Ficin. – In: *Umanesimo e esoterismo*. Padova, 1960, p. 67-68. Действительно ли Фичино и Леонардо смотрели на соотношение души и тела противоположным образом? Ср.: Th. Pl., XIII, 4, p. 230-231. Для Леонардо несовершенна душа без тела. Но и тем паче тело без души, для которой она служит лишь инструмен-

том? Оба нуждаются друг в друге. Для Фичино не только тело стремится к одухотворению, но и дух – к воплощению. Акценты, конечно, разные. Общее, однако, – в стремлении примирить дух и плоть.

³¹ Della famiglia, II, p. 131-132 (In: *Alberti L. B. Opere volgari*. Vol. 1-2, Bari, 1960-1966).

³² Th. Pl., XIII, 3, p. 224-225.

³³ *Cassirer E. The Individual and the Cosmos* p. 83. О влиянии Манетти и др. источниках антропологии Фичино см.: *Dalles*. Op. cit., p. 107-109.

³⁴ Th. Pl., XIII, 3, p. 226, 228-229, 223-224; X, 2, p. 59.

³⁵ Th. Pl., XIV, 2, p. 257-259.

³⁶ Th. Pl., XIII, 3, p. 226.

³⁷ Th. Pl., IX, 4, p. 22-23. *Cassirer*. Op. cit., p. 96.

³⁸ Th. Pl., *ibidem*.

³⁹ Th. Pl., XIII, 3, p. 223-224.

⁴⁰ *De dign. hom.*, p. 114-118, 110.

⁴¹ Op. cit., p. 106.

⁴² Op. cit., p. 108-110, 114, 118. Что касается Фичино, то А. Коллинс отмечает у него „два пути к Богу”, но сводит проблему к совмещению платонизма и томизма (*Collins A. The Secular is Sacred. Platonism and thomism in M. Ficino's "Platonic Theology"*. The Hague, 1974, p. 73-104).

⁴³ Марио Скьявоне язвительно замечает о констатируемой П. Кристеллером „непоследовательности” Фичино: легко преодолеть трудности интерпретации, свалив все на непоследовательность. Пусть так, но каковы причины и значение этой непоследовательности? По мнению М. Скьявоне, Фичино не повторяет платонической и аристотелевской концепций бытия и единого, а, приспособляя их друг к другу, лишает прежнего смысла (*Schiavone M. Problemi filosofici in Marsilio Ficino*. Milano, 1957, p. 32-33). М. Скьявоне, вопреки сложившейся традиции, видит в Фичино подлинно оригинального и большого философа (не „мыслителя”, а именно философа). Автор считает необходимым „выработать историко-спекулятивную категориальную интерпретацию (categorizzazione) гуманистическо-ренессансного мира”, взглянув на весь комплекс культуры Возрождения с точки зрения коренной проблематики (p. 12-13). К сожалению, эта заслуживающая всяческой поддержки установка интересной книги М. Скьявоне, заостренная против односторонне-генетического и описательного подхода к Возрождению и против представления о нем, как о культуре „эkleктической” или „плюралистической”, приводит автора к двум следующим установкам, на мой взгляд, отнюдь не обязательно вытекающим из исходного замысла и компрометирующим его. Во-первых, М. Скьявоне объявляет все реальное и пестрое богатство ренессансной этики, филологии, литературы, рели-

гиозности фантазии, эрудиции, эмпирики и пр. некой „надстройкой“, „беспорядочной и рапсодической“, под которой „погребена“ (и должна быть реконструирована) скрытая система мышления, собственно философское мироотношение (р. 1-2). Во-вторых, автор сознательно стремится перевести Фичино на язык позднейшего новоевропейского философствования, попросту – в привычные для нас термины, подчеркивая „современность“ метафизики Фичино и рассматривая его учение как „пролегомены к наиболее структурным феноменалистическим логикам Нового времени“ (р. 6, 96, 310-320). Пренебрежение к реальным и внешне далеким от истории философии формам, в которых осуществлялись коренные свойства ренессансного миропонимания, и модернизация самих этих свойств, их внутренней логики и смысла, к сожалению, мешают М. Скьявоне добиться categorizzazione, которая была бы эффективной в глазах историка и культуролога.

⁴⁴ Th. Pl., X, 2, p. 59-60.

⁴⁵ Th. Pl., I, 1, p. 38.

⁴⁶ Nept., VII, Proemium, p. 328-332.

⁴⁷ Nept., VII, p. 328.

⁴⁸ Della rel. Chr., cap. 16, p. 78 („...accioche l'huomo qualche volta, in qualche modo diventasse Iddio“).

⁴⁹ Marietti G. De dignitate et excellentia hominis. – In: Prosatori latini del Quattrocento. A cura di E. Garin. Milano-Napoli, 1952, p. 484.

⁵⁰ De Ente et Uno, III, p. 398; там же, IV, p. 400-408 etc.

⁵¹ Napoli G. di. L'essere e l'uno in Pico della Mirandola. – In: In pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro. Atti del 5 Conv. Intern. del Centro di studi umanistici Montepulciano. A cura di G. Tarugi. Firenze, 1970.

⁵² De Ente et Uno, IV, p. 402.

⁵³ Op. cit., V, p. 412.

⁵⁴ Op. cit., p. 414, 420.

⁵⁴ См.: Garin, Giovanni Pico..., p. 122; „Некоторым кажется, что мысль Пико, завершающаяся обращением к негативной теологии, ансельмовской дефиницией, по которой Бог „бесконечно больше всего того, что может быть помыслено“, – отрицала собственный гуманизм ради стерильного созерцания трансцендентного, недостижимого и превосходящего человеческую личность. Ускользает от внимания, что, по Пико, утверждение недостижимого Бога не отрицает, а дает опору бесконечности человеческого духа, коего Бог есть основание и идеальный предел. Бесконечность человеческого духа обесценилась бы именно, если бы предел высшего познания сущего был вполне достижим в своей статичной определенности, в которой угас бы всякий импульс жизни“.

⁵⁵ De dign. hom., p. 122, 110, 124.

⁵⁶ In Convivium, VI, 19, p. 239 (по изд.: M. Ficini. Commentaire à le Banquet de Platon. Ed. R. Marsel. Paris, 1956): „integri homines evademus, ut Deum primo in rebus coluisse videamur, quo res deinde in Deo colamus, resque in Deo ideo venerari, ut nos ipsos in eo pro amplectamur, et amando Deum, nos ipsos in eo pro ceteris amplectamur, et amando Deum, nos ipsos videamur amasse“.

⁵⁷ De dign. hom., p. 118. По поводу излюбленной идеи Пико о „мире философов“ Э. Кассирер замечает, что она никак не может быть сведена к простой „терпимости“ и что именно с нею связаны и онтология Пико (то есть понятие о множественности и единстве бытия), и его антропология, его представления об индивидуе и истории: „Как в пространстве ни одна точка не имеет абсолютного превосходства и ценностного приоритета по отношению к другой и как каждая точка с равным основанием может рассматриваться в качестве центра вселенной, так уравниваются и моменты времени. Что такое и в чем состоит специфическая ценность человеческого, также можно понять, лишь отрешившись от абсолютных временных различий настоящего, прошлого и будущего, обнимая прошлое и будущее единым взглядом... Свобода означает, согласно Пико, как мы видели, что человек не замкнут изначально в границах определенного способа бытийствовать... человек овладевает совершенством лишь постольку, поскольку завоевывает его сам, на основе свободно принятого решения. И это требование значимо не только для отдельных индивидов, но и для исторических эпох“ (Cassirer E. Dall'umanesimo all'illuminismo. Firenze, 1967, p. 80).

⁵⁸ Э. Моннерьян (Monnerjahn E. Giovanni Pico della Mirandola. Ein Beitrag zur philosophischen Theologie des italienischen Humanismus. Wiesbaden, 1960) признает антропоцентризм Пико (S. 23-25) и обнаруживает, но стремится всячески элиминировать противоречия в его теологии (S. 35-51), видя в ней – что само по себе, конечно, справедливо – гуманистическую, вступившую в конфликт с церковным учением, свободную и независимую трактовку Писания, ведущую к интериоризации христианской религиозности (S. 194-195). Э. Кассирер считал, что во флорентийском неоплатонизме сохранился дуализм, но становился не абсолютным, а взаимнообратимым: «Сама „трансцендентность“ постулирует и требует „причастности“ (participation), как и „причастность“ постулирует и требует „трансцендентности“» (The Individual..., p. 87).

⁵⁹ De dign. hom., p. 124.

⁶⁰ Nept., V, 6, p. 302, Ср.: Th. Pl., XIV, 1, p. 248. Об отсутствии у Пико четко определенного различия между человеком и богом см.: Garin. Giovanni Pico..., p. 200-202; Nardi B. Saggi sull'aristo-

telismo padovano dal sec. XIV al XVI. Firenze, 1958, p. 140.

Ср. с известным рассуждением Николая Кузанского: „Человек ведь – Бог, но не в абсолютном смысле (non absolute), поскольку он – человек. Итак, он – человеческий Бог (Humanus igitur Deus). Человек есть микрокосм или некий человеческий мир. Это царство человеческого объемлет под своей эгидой (или: в своей человеческой потенции, humanali sua potentia ambit) Бога и вселенную. Человек может, следовательно, быть человеческим Богом, точнее – Богом на человеческий лад (humaniter), может быть человеческим ангелом, человеческим животным, человеческим львом или медведем и чем угодно иным. Будучи во власти человека, все существует, как это свойственно ему (omnia suo existum modo). Итак, в человечестве все выражено по-человеческому, как во вселенной по-вселенскому; ибо существует человеческий мир. Все то, что в него входит, человекно, как человекен и Бог" (De coniecturis, II, 14 – цит. по: *Saitta G. Marsilio Ficino e la filosofia dell'Umanesimo*. Bologna, 1954, p. 215). Сопоставление антропологических взглядов Николая Кузанского и Пико делла Мирандолы см. у: *Colomer E. Individuo e cosmo in Niccolo Cusano e Giovanni Pico*. – In: *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola...*, vol. 2, p. 53-102.

⁶¹ Непт., p. 302-304.

⁶² Об отношении итальянского Возрождения к религии см. подробно: *Batkin L. M. Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance*, S. 342-418.

⁶³ См.: *Баткин Л. М. Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма*. – В кн.: *Традиция в истории культуры*, с. 128-147.

⁶⁴ Th. Pl., XIV, 1, p. 248, Ср. Th. Pl., XIV, 2, p. 255; XIV, 3, p. 256.

⁶⁵ Th. Pl., XIII, 3, p. 225. Далее следует апология „свободных искусств”.

⁶⁶ Th. Pl., XIV, 1, p. 246-247.

⁶⁷ Ср.: *Della rel. Chr.*, 16, p. 79: „conviene che Dio a se congiunga la natura humana, nella quale ogni cosa si contiene” etc.

⁶⁸ Th. Pl., XIV, 1, p. 246: „In quo apparebit miramini magnitudo, cui non satis fuerit aemulari Deum iis miris quos diximus modis, nisi etiam fiat Deus”.

⁶⁹ Th. Pl., II, 1, p. 113. См. об этом месте: *Schiavone. Problemi filosofici...*, p. 163.

⁷⁰ Th. Pl., XIV, 4, p. 260.

⁷¹ Th. Pl., XIV, 2, p. 252.

⁷² Th. Pl., XIV, 7, p. 270.

⁷³ *Бахтин М. М. К методологии литературоведения*. – В кн.: „Контекст – 1974”. М., 1975, с. 204.

⁷⁴ Там же, с. 205.

⁷⁵ См.: *Баткин Л. Об истоках трагического в*

Высоком Возрождении. – В кн.: *Микеланджело и его время*, с. 138-162.

⁷⁶ См. об эллипсисе в связи с „диалогом вне логики”: *Библер В. С. Мышление как творчество*. Введение в логику мысленного диалога. М., 1975, с. 375 и сл.

⁷⁷ См., например, замечание о роли сравнений и вообще о „художественной впечатлительности эпохи” в философствовании Фичино: *Kristeller P. Il pensiero filosofico...*, p. 87-88.

ГЛАВА II

Гуманистическое понятие природного „разнообразия” (варьета)

¹ „Разнообразие” у Альберти посвящена статья М. Гозебруха (см.гл. III, прим. 1), но в ней нет ни единого слова о логике ренессансного индивидуализма. Напротив, Дж. Гейдол уделила соотношению общего и особенного в альбертиевой эстетике целый параграф, и весьма интересный, но varietà в нем почти не затронута. *Gadol J. Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago, 1969, p. 81-91.

² *Landino Cr. Scritti critici e teorici*. A cura di R. Cardini. V. 1-2. Roma, 1974. Vol. 1, p. 81-82 (далее указания страниц и строк – в тексте).

³ „ex tam varia multiplicique copia” (5,4 – о „Тускуланских беседах”), „quanta exemplorum tum copia varietate” (14, 24-25 – о том же), „quam magna, quam varia doctrina” (63, 17 – о поэзии Вергилия), „quanto divina e quanto ampia e varia la loro dottrina” (140, 27 – о превосходстве поэзии) и т. д. и т. п.

⁴ О „varietas” ораторского искусства см.: *Cicero. De oratore*, III, 25-36.

⁵ Ср.: *Par.*, XXII, 124-154. Но Данте, оглянувшись, видит – сквозь все семь сфер – „этот шар таким, что я усмехнулся над его подлым обличьем”, „questo globo tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante”. Оценка, конечно, немислимая для гуманиста XV века!

⁶ „Поскольку картина Возрождения воплощает визуальное восприятие мира, она, в отличие от средневековой иконы, строится не по вертикальной, а по горизонтальной схеме... Поверхность земли, ландшафт, очерченный линией горизонта, обладает для ренессансного человека такой же притягательностью, какой для человека средневековья обладало небо” (*Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению*). Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975, с. 39-40 и сл.).

⁷ *Pico della Mirandola. Disputationes adversus astrologiam divinatricem. Libri I-V*. A cura di

E. Garin. Firenze, 1946, lib. III, cap. 3, p. 192: „tota sub eadem specie varietas individuorum“.

⁸ Il Cortegiano, I, 37, p. 64 (по изд.: Opere di B. Castiglione, G. della Casa, B. Cellini. A cura di C. Cordie. Milano-Napoli, 1960). Далее ссылки в тексте.

⁹ Об этом пишет, в частности, М. В. Алпатов (Художественные проблемы итальянского Возрождения, с. 181).

¹⁰ „et interviene, deve chi guarda sopra sta rimirando tutte le cose ivi la copia del pittore acquisti molta gratia“ – *Alberti L. B. Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Wien. 1877, S. 117).

¹¹ Бесспорный перевес в искусстве итальянского Возрождения живописи над скульптурой может быть объяснен прежде всего тем, что ренессансный антропоцентризм требовал рассмотрения не просто человека, а человеческого места в мире. Культ „dignitas hominis“ был необычно экстравертным.

¹² *Ianotii de Manectis. De dignitate et excellentia hominis libri IV*. Basel. 1532, p. 122-123 (далее указания страниц в тексте).

¹³ См.: *Цицерон*. Тускуланские беседы, кн. I, гл. XIX, 44; 45-47; XXI и сл. (по изд.: *Цицерон*. Избранные сочинения. М., 1975, с. 223-224).

¹⁴ *Alberti L. B. Della famiglia*. Pubbl. da D. Vonnici. Milano, 1928, p. 148 (курсив мой. – Л. Б.).

¹⁵ Ср.: *Н. В. Ревякина*. Итальянское Возрождение. Гуманизм второй половины XIV века – первой половины XV века. Новосибирск, 1975, с. 68.

¹⁶ *Alberti*. Op. cit., S. 117-119.

¹⁷ См. подробней об этом в настоящей работе, гл. I, III и др.

¹⁸ См., например: *Н. В. Ревякина*. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV века, с. 34-46, 60-80 и сл.

¹⁹ О роли категории „разнообразия“ в макьявеллиевском подходе к истории см.: *Л. М. Баткин*. Макьявелли: опыт и умозрение, с. 111-114.

²⁰ „...cuncta quaeque post primam illiam novam ac rudem mundi creationem ex singulari quodam et praecipuo humanae mentis acumine a nobis adinventata ac confecta et absoluta fuisse videantur“ (*Manetti*. Op. cit., p. 129).

²¹ Ренессансное „подражание“ природе не имело, разумеется, решительно ничего общего с позднейшими (гносеологическими) понятиями „художественного реализма“, „правдивого воспроизведения действительности“ и т. п. (см., например: *Е. Panofsky*. „Idea“. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig-Berlin, 1924, p. 24-27). Об этом и речи быть не могло просто потому, что отсутствовало понятие самой „действительности“ как чего-то первичного, в отличие от „искусства“. „Подражание“ природе основывалось на совершенно той

же логической подкладке, что и „подражание“ деяниям древних: то есть на возможности, следуя урокам природы, делать по-своему нечто, по сути, то же самое. И природа и живописец, пользуясь разным материалом и средствами, состязаются в одном „искусстве“. Оба творят. А это значит, что понятие „искусство“ ничуть не заключало значения вторичности, отчего и уподобление природы живописной картине получало более или менее буквальный смысл. Иначе говоря, при этом сопоставлялись не оригинал и его отражение, а именно две картины, естественная и рукотворная. На доске Филиппо Липпи „Богоматерь, молящаяся ребенку Иисусу, которого поддерживают два ангела“ (Флоренция, галерея Уффици) пейзаж, изображенный на второй ведуте, вдвинут в нарисованную же раму, так что фигуры первого плана, не умещающиеся в этой раме, кажутся находящимися перед ней, перед обрамленной природой, на фоне картины в картине. Филиппо Липпи, несомненно, подразумевал locus communis тогдашнего миропонимания и, показав обычную пейзажную varietà, с замечательной наглядностью пририсовал к naturale pittura то, чем должна быть пристойно снабжена любая картина.

²² См.: *Haydn H. Il Controrinascimento e la natura della natura*. In: *Quendam A.* (составитель – Л. Б.). *Problemi del manierismo*. Napoli, 1975, p. 185-206. Х. Гайдн считает, впрочем, нужным отнести это только к „христианскому гуманизму“ (включая Фичино), но не к „романтикам“ Дж. Пико дела Мирандоле и Бруно и не к „материалистам“ Макьявелли и Гвиччардини. Такая классификация кажется неубедительной. Вслед за А. Лавджой, Боас и др. („Genesis of the Conception of „Nature“ as Norm“). – In: „A Documentary History of Primitivism and Related Ideas“, I, p. 103-117), проф. Гайдн показывает, что сближение „природы“ с „разумом“, „искусством“ и т. п. восходит к Платону, Аристотелю и Цицерону (Op. cit., p. 195-198). Как всегда, ренессансные гуманисты находили в античных текстах близкую им тенденцию и заметно усиливали ее, вставляя в новую мыслительную комбинацию. Гуманистическое понимание естественно-разумной нормы также преобразало смысл соответствующей античной идеи, так как оказывалось неотделимым от героического антропоцентризма и от толкования самой нормы как совпадающей с индивидуальными казусами, как тождественной „разнообразию“.

²³ *Manetti*, p. 161: „Ut enim domus unius hominis habitaculum est, et ut urbs unius populi, sic mundus pariter domicilium totius generis humani existimatur et creditur“.

²⁴ *Sannazzaro I. Opere volgari*. Bari, 1961, p. 5.

²⁵ М. Риччарделли воспринимает буквально эту сложную игру смыслов у Санназаро и считает,

что он в описании рощи отдает преимущество „естественности" перед „искусственностью" (*Ricciardelli M. L.*, „Arcadia" di I. Sannazzaro e di Lope de Vega. Napoli, 1966, p. 26).

²⁶ „Я не знаю, – замечает Саннадзаро по поводу „очень старой и большой пещеры", увиденной среди обломков скал, – я не знаю, естественно ли она образовалась в горной тверди или была вырублена искусными руками (non so se naturalmente o se da manuale artificio cavata nel duro monte)" – p. 80. Точно так же трудно отличить Аркадию и от ее небесного удвоения; ведь за гробом пастухов Аркадии ждут „другие горы, другие доли, другие рощи и ручьи... и более свежие цветы; там другие Фавны и Сильваны в местностях по-летнему прелестных преследуют Нимф и более счастливы в любви" (Ecl. V, p. 37-38). Наконец, во время путешествия под Землей Нимфа показывает Синчеро те же моря, реки, горы, долины, что и на поверхности земли (XII „Проза"). Таким образом, земной мир Аркадии, с его изобилием и разнообразием, многократно зеркально повторяется (искусство только одно из этих взаимно отражающих зеркал).

²⁷ „Monti, selve, fontane, piagge e sassi vo cercand'io". Или: „rastrì, zappe, sampogne, aratri e vomeri" (Ecl. IV, p. 30; Ecl. VI, p. 46). Или: „Il quale (un luogo. – *Л. Б.*) d'ogni intorno circondato naturalmente di querciole, cerretti, suberi, lentischi, saligastri, e di altre maniere di selvaticchi arbo-scelli..." (p. 68).

²⁸ По поводу этого описания цвета облаков Л. Малаголи неодобрительно замечает, что оно „лишено меры" в нагромождении прилагательных (*Malagoli L.* Le contraddizioni del Rinascimento. Firenze, 1968, p. 15). Действительно, вне специфической мировоззренческой (и эстетической) категории „varietà" этот и множество других пассажей у Саннадзаро могут показаться противоречащими ренессансному (или все-таки нашему?) чувству меры.

²⁹ Понятие „разнообразия" бросает важный свет на диалогичность итальянского Возрождения. Эти понятия, конечно, не тождественны: хотя бы потому, что говорить о „диалогичности" пасторальной рощи у Саннадзаро – значит пользоваться терминами чересчур метафорически... и все же, сама возможность ренессансного диалога была в значительной мере основана именно на понимании человеческого как природного и природного как разного, на отождествлении всеобщего с конкретной разноголосицей, естественным „разнообразием складов ума", „la varietà degl'ingegni" (выражение Би-стиччи). У „диалогичности" Возрождения и у категории „varietà" есть общая точка схода, но не в виде какого-то третьего определения Возрождения, а в виде самого „Возрождения". Поэтому не так уж непозволительно вспомнить, читая Сан-

надзаро, о принципе диалогического согласия и представить эти „двенадцать-пятнадцать" деревьев полусознательной идеальной моделью общения индивидов в каком-нибудь гуманистическом кружке (ср. с характеристиками подобных сборищ, начиная с романа Джованни да Прато и кончая, допустим, „Азоланскими беседами" Бембо или „Придворным" Кастильоне).

³⁰ По изд.: *Публий Вергилий Марон*. Буколики. Георгики. Энеида. Пер. С. Шервинского. М., 1971.

³¹ См.: *Paratore E.* Antico e nuovo. Caltanissetta-Roma, 1965, p. 22. Э. Параторе отмечает у Саннадзаро „тенденцию раздувать и придавать гигантские размеры, также с заимствованиями из крупнейшего сочинения Вергилия, теме состязаний между пастухами, той теме, которая так часто возникает в „Аркадии" под влиянием „Буколик" (ibid.).

³² См.: *Баткин А. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности, гл. 4.

³³ Б. Кроче находил у Боккаччо „...разнообразии (la varietà) характеров и переливы стиля и колорита, посредством которых обрисованы не только фигуры и жесты персонажей, но и сцены природы, на земле и на море, леса, пейзажи суровые и белоснежные или выжженные солнцем, бури и кораблекрушения, и необитаемые острова, а также глухие городские переулки, в которых ночью происходят необычные события – и так далее" (*Croce B.* La letteratura italiana. Bari, 1956, p. 109).

ГЛАВА III

Категория вальета

у Леона Баттисты Альберти.

Проблема ренессансного индивидуализма

¹ См., например: *Gengaro M.* Leon Battista Alberti. Teorico e architetto del Rinascimento. Milano, 1939, p. 38-39, 69-70, 82; *Santinello G.* Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita. Firenze, 1962, p. 220; *Baxandall M.* Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style. Oxford, 1972, p. 133-135. Единственная известная мне и уже упоминавшаяся специальная работа о „разнообразии" посвящена, разумеется, тоже Альберти: *Gosebruch M.* „Varietà" bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff. – Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd 20, Heft 3. München-Berlin, 1957, S. 229-238.

М. Гозебрух описывает три значения varietà у Альберти: 1) многообразие природы и художественного содержания (Mannigfaltigkeit), дифференциация, например, видов зданий в зависимости от их социального назначения, при-

чем исследователь указывает на равенство в конечном счете даже сакрального и светского, на „Pluralität der Werte“; 2) особая „украшенность“, проистекающая из „обилия и разнообразия“, гармонизованных в произведении искусства, стилевая категория, восходящая к первоначальному смыслу – „пестрый“, „многокрасочный“; 3) многосторонность художника (архитектора, в особенности), который, как писал Цицерон о риторе, должен иметь „ingenium varium, flexibile, multiplex“, „aptus ad omnia“. М. Гозебрух, однако, не поднимает вопроса о соотношении, хотя бы в пределах только альбертиевой эстетики, общего и особенного и не пытается обнаружить в трех значениях „varietà“ единую логическую структуру. Ср. также: *Gosebruch M. Ghiberti und der Begriff von „copia e varietà“ aus Alberti Maltraktat.* – In: „Lorenzo Ghiberti nel suo tempo“. Convegno internazionale di studi. Firenze, 1978.

² *Alberti L. B. Kleinere kunsttheoretische Schriften.* Von H. Janitschek. Wien, 1877, S. 117-119 и сл. (далее ссылки в тексте). Я мог использовать лишь с определенными коррективами перевод А. Г. Габричевского, сам по себе прекрасный, но, как и всякий литературный перевод, не вполне пригодный для исследовательских целей (*Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве.* Т. 2. М., 1935, с. 48-50 и сл.). В моей транскрипции русское звучание перевода умеренно ухудшено: например, многократно повторяющееся слово „copia“ передано тоже одним словом, а не синонимами, отчего оно и в переводе сохраняет, по-видимому, свою непонятную настойчивость, семантическую шершавость, что ли – короче, статус неожиданного для нас термина. Поэтому „la copia del pictore“ переведено буквально – именно как „обилие у живописца“, а не заменено благозвучной и привычной „щедростью живописца“; соответственно „история“ названа „обильнейшей“, а не „богатой“ и т. д.

Альберти, как известно, сочинил, наряду с итальянской, латинскую версию трактата, причем не вполне ясно, какая из них была более ранней (так или иначе, обе завершены в 1435-1436 годах). М. Баксендел резко различает эти два параллельных текста, полагая, что латинский содержит систему традиционных риторических понятий, которые не могли быть адекватно переданы в итальянских языковых формах, отчего итальянский текст звучит, так сказать, менее концептуально, удаляется от нормативной топки „ораторов“, зато приближается к практике современной Альберти живописи. Баксендел даже усматривает в итальянском и латинском текстах трактата два взгляда на живопись! – „the vernacular point of view“ и „the humanist point of view“. Конечно, Альберти не говорит по-итальянски то же, что он сказал на

латинском" (*Baxandall M. Giotto and the Orators.* Oxford, 1971, p. 48-49). Я могу лишь отчасти согласиться с этим противопоставлением, столь принципиальным для книги английского искусствоведа. Суждения гуманистов, конечно, сильно зависели от риторических терминов, в которых высказывались, но система оценок, выраженная в этих терминах, вряд ли была столь уж „неадекватной“. С одной стороны, она влияла на художественное сознание эпохи, способствуя движению и самой практики в сторону классицизма Высокого Возрождения. С другой стороны, подразумевание под риторическими терминами некоей расходящейся с ними эстетической реальности не могло не вести к переацентировке и семантическому обновлению самих терминов – разве, например, смысловая конкретность и полнота альбертиевского „compositio“ были известны Цицерону? Разве отнесенный к живописи риторический термин не сдвигается, не становится у Альберти новым? Если в итальянском тексте трактата „О живописи“ Альберти не достиг и не мог достичь точного соответствия тексту латинскому, то ведь и „латинское“ мышление Альберти было все-таки не античным и, следовательно, не вполне „латинским“, не совсем себе тождественным. Поэтому позволительно взять итальянский вариант (очевидно, переводной, с большим или меньшим успехом калькирующий латынь и неизбежно вступающий подчас в спор с нею), а также латинский текст, несколько обманчивый в своей чеканной завершенности, – взять вместе, как единый текст. Тогда некоторые малозаметные с первого взгляда расхождения между двумя версиями могут быть истолкованы как имманентные для каждой из них – проясняя конструируемый нами идеальный метатекст как становящийся, нащупывающий мысль, еще не застывшую в догматической однозначности. Практически же я исхожу из итальянской версии в качестве основной для разбора (именно ввиду того что риторические обороты в ней наглядно очуждаются), латинский же текст трактата в отдельных случаях использую в качестве контрольного (по изд.: *Alberti L. B. De pictura.* – In: *M. Vitruvi Pollionis. De Architectura libri decem.* Amstelodavi. Apud L. Elzevirium, 1649, p. 20 etc.; далее ссылки в тексте).

³ Непосредственно перед этим оговорены два, так сказать, негативных критерия: недопустимо нарушать соразмерность тел (когда собаки величиною с лошадью, люди – выше домов и т. п.) и требования умерности (нельзя, скажем, изображать пьяного кентавра, спокойно спящего в разгар шумной битвы). Критерий умерности заимствован, по-видимому, из Цицероновского „Orator“, 21-22 (*Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве.* Под ред. М. Л. Гаспарова.

М., 1972, с. 344-345). Есть мнение, будто между первой и второй книгами трактата Альберти существует некий разрыв, поскольку вначале говорится о перспективе как формальных правилах визуального изображения, как о своего рода „грамматике“ живописи; во второй же книге, обращаясь к ее „поэтике“, Альберти больше не поминает о перспективе: ведь цель живописи – произвести впечатление, а не построить правильную перспективу (*Westfall C. Painting and the liberal arts: Alberti's view.* – *Journal of the history of ideas*, vol. XXX, 1969, N 4, p. 487-506). С этим толкованием нельзя согласиться. Иное дело, что для живописи Возрождения прямая перспектива – то, что должно быть одновременно и создано и нарушено благодаря дискретности ведут, так что конструирование пространства обнаруживало постоянную проблемность и драматичность. Возрождение вовсе не открыло наконец (как часто думают) биологически-естественный способ видеть, а выработало особую, неизбежно условную визуальность, связанную, как всегда, с историческими конкретными и преходящим мировосприятием (об этом очень хорошо у *Francastel P. Études de Sociologie de l'art.* Paris, 1970). Однако перспектива для Альберти – предварительное условие, относящееся не только к ремесленной выучке живописца („Solo colui sarà Ortimo artefice“ etc. – I, p. 87), но и необходимое именно ради „поэтики“ и неотрывное от всех ее содержательных понятий, включая „сориа“ и „вариетя“. Ибо без перспективы и соразмерности тел (то и другое относилось к одной ренессансной математической модели пространства – см.: *Wittkower R. Brunelleschi and "proportion in perspective".* – *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, vol. XVI, N 3-4, 1953, p. 275-291) живопись лишилась бы природного правдоподобия. Между тем как раз зрительный иллюзионизм и позволял „разнообразию“ быть источником наслаждения, а живописцу – соревноваться с „порождающей природой“ („*natura naturans*“). См. о характере ренессансного и, в частности, Альбертиева понимания „подражания природе“: *Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти.* – В кн.: *Леон Баттиста Альберти*, с. 65: „Художник творит как природа, а не имитирует природу“ и пр.

⁴ *Alberti L. B. Della famiglia*, Pubbl. da D. Voccucci. Milano, 1928, lib. II, p. 148.

⁵ *Альберти А. Б. Десять книг о зодчестве.* Пер. В. П. Зубова. Т. 1, кн. V, гл. 17, с. 165. Английский искусствовед К. Кларк с недоумением указывал по поводу Альбертиева перечня (с „детьми, курами, собачками, лошадьми“ и пр.), что ничего подобного нельзя найти в практике современных Леону Альберти ренессансных художников, за исключением рельефа Гиберти „Соломон и царица Савская“, который насчитывал

96 фигур людей и животных (но это уместно отнести за счет специфики жанра). Конечно, пишет Кларк, к нормативным концепциям Альберти художественная практика Возрождения приблизилась только через десятилетия, но и у Пьеро делла Франчески и других, за редкими исключениями, вроде „Потопа“ Учелло, нет соответствия понятию конкретно-предметного „обилия“. Это понятие, добавляет Кларк, наводит, скорее, на мысль о Бассано (*Klark K. Leon Battista Alberti on Painting. Annual Italian Lecture of the British Academy*, 1946, p. 11-15). Наводило бы, если только Альберти иллюстрировал бы своим перечнем воображаемую определенную „историю“, а не инвентарь живописи (природного „разнообразия“) в целом. Художественной практике Возрождения (а вовсе не Бассано и не, скажем, нидерландской живописи XV-XVI веков) Альбертиевое „обилие и разнообразие“ соответствовало вполне, если брать его вместе со всем сложным контекстом, в котором оно означало не насыщение композиции множеством материальных подробностей, а нечто иное.

⁶ *Данилова И. Е.* От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто, с. 37-39.

⁷ *Francastel P. La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento.* Paris, 1967, p. 35.

⁸ *Alberti L. B. Della famiglia*, lib. II, p. 148.

⁹ В переводе А. Г. Габричевского это место передано так: „Ведь бывает же, когда кто-либо стоит и разглядывает все эти вещи, что щедрость живописца приносит ему много признательности“ (с. 48). В оригинале длительность и пристальность „разглядывания“ выражены гораздо определенной и притом в виде непрямого условия „признательности“ (конструкция „*dove... ivi...*“). Ср. с немецким переводом Губерта Яничека: „... und sicherlich wird die Reichhaltigkeit des Malers sich viele Anerkennung erwerben, wenn der Beschauer *im aufmerksamen Betrachten* all der vorgeführten Dinge lange Zeit verweilt“ (S. 116. Курсив мой. – Л. Б.).

¹⁰ В трактате об архитектуре слово „сориа“ встречается 65 раз: чаще всего как обилие чего-то однородного (типа „*tota aquarum sorpia*“), в других же случаях – в прямой смысловой зависимости от „*varietas*“, именно как обилие разнообразия. См.: *Alberti Index. Leon Battista Alberti. De re aedificatoria. Index Verborum.* Bearbeitet von H. Lücke. Bd. I. München, 1975, S. 274-276.

¹¹ Ср. „О зодчестве“, IX, 9, с. 331: „...способ украшения постройки должен быть в точности определен и совершенно чужд нагромождению великодушных вещей, неуместных и сбившихся в кучу. Эти вещи должны быть распределены и размещены столь определенно, соответственно и пристойно, чтобы, меняя их, всякий почувствовал нарушение всей прелесть гармонии ...“

Однако я не хотел бы, чтобы все одинаково выделялось блистательным украшением и было преисполнено роскоши, ибо *обиением следует пользоваться не более, чем разнообразием*" (курсив мой. – Л. Б.; „*copia utetur non magis quam varietate*").

¹² „Atque in historia id vehementer approbo, quod ab Poetis tragicis atque comicis observatum video, ut quam possint paucis personatis fabulam doceant. Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia quam novem aut decem homines non passint condigne agera, ut illud Varronis huc pertinere arbitror, qui in convivio tumultum evitans, non plusquam novem accubantes admittebant (p. 20).

¹³ *Alberti L. B. De Statua.* – In: *Kleinere kunst-theoretische Schriften*, S. 173-175, 179-181, 189. Нормативные пропорции отклоняются в ту или иную сторону в зависимости от позы фигуры, „но это мы предоставим усердию и искусству мастера (sed ea nos artificum diligentiae solertiaeque relinquimus)" – S. 205.

¹⁴ Эту сторону рассуждения Альберти о двойном скульптурном изображении человека, которое оказывается подражением индивидуальному в любом случае, подчеркивают Дж. Санти-нелло и Дж. Гэйдол (*Santinello G. Leon Battista Alberti*, p. 60; *J. Gadol. Leon Battista Alberti*, p. 84). В книге Гэйдол содержится интересная (и, кажется, единственная в литературе об Альберти) попытка раскрыть „форму индивидуального" в его эстетике и – через нее – в практике итальянского ренессансного искусства (p. 81-91). „Систематическая цель" этого искусства – „не подчинять подражание индивидуальному изображению идеального или общего типа", в отличие, например, от раннеготических статуй пророков, святых, ангелов и пр. Трудность состоит, однако, в том, чтобы определить ренессансный способ соотносить индивидуальное с общим при сравнении с синхронным фламандским искусством. В этом последнем Дж. Гэйдол видит (по аналогии с поздним номинализмом Дунса Скотта) индивидуальное как активную (то есть идущую не от „материи", а от „формы") актуализацию универсальной человеческой сущности, как „уникальный ансамбль чувственных характеристик", как зримое „это" („*haecceitas*"), а проще говоря – как точно изображенную модель. В ренессансном же искусстве, по Гэйдол, универсальная норма понимается как прирожденная и имманентная индивиду, и „тело строится как особый ансамбль интеллигибельных связей, как всеобщее *in concreto*", причем красота (гармония) не приравнивалась к какому-то идеальному физическому типу, поскольку предполагала единство в разнообразии и была „далека от того, чтобы умять силу несходства". Если для фламандцев индивидуальное состояло в „чувствен-

ной особенности", то для итальянцев – в „формальном единстве", „относительной целостности", и поэтому в классическом идеале нет противопоставления красоты природе: прекрасные тела могут быть непохожи друг на друга, поскольку закон целостности проявляется во многих телах, делая их прекрасными. Объяснение, предлагаемое Дж. Гэйдол, все же сильно схематизирует и сглаживает парадоксальность ренессансного понимания индивидуального, беря это понимание как готовый и благополучный результат, а не как полное противоречий мыслительное движение, мучительное продираание к новому понятию индивидуального. Кроме того, для поставленной Дж. Гэйдол проблемы решающее значение, по-моему, имеет выяснение логико-культурного строения категории „*varietà*", чего американская исследовательница не касается вовсе.

¹⁵ „Человек Возрождения словно еще не решается остаться с глазу на глаз с самим собой, ему еще нужны подмости, нужно традиционное амплуа, в котором он и узнает и уже не вполне узнает себя, которое его приподнимает, героизирует, но в которое он еще и прячется..." (*Данилова И. Е.* От Средних веков к Возрождению, с. 49. Курсив мой. – Л. Б.). Ср. *Граценок В. Н.* Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения. – „Советское искусствознание – 76", вып. 1. М., 1976, с. 130-131: „капризная" Изабелла д'Эсте „с чисто женской непоследовательностью" требовала от живописцев, „чтобы ее портреты были одновременно и схожими и красивыми". Эту же непоследовательность проявляли, впрочем, как констатирует автор, все флорентийцы XV века, а также при североитальянских дворах и пр., причем – не удивительно ли? – чем „более придирчиво относились к передаче буквального сходства", тем „более настойчиво требовали желаемой идеализации".

¹⁶ *Ревакина Н. В.* Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV века, с. 261.

¹⁷ *Salutati C.* *Epistolario*. A cura di F. Novati, vol. IV. Roma, 1905, p. 19 (пер. по: *Н. В. Ревакина.* Проблемы человека...).

¹⁸ См.: *Ревакина Н. В.* Указ. соч., с. 264.

¹⁹ *Salutati, Epist.*, III, p. 78 (пер. по: *Ревакина Н. В.* Указ. соч., с. 261).

²⁰ *Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве, VIII, 5, с. 277-279. См.: *Зубов В. П.* Указ. соч., с. 76.

²¹ См. об этом: *Chabod F.* *Scritti sul Rinascimento*, p. 11-13, 34-41 etc.

²² *Альберти Л. Б.* Десять книг..., VI, 2, с. 178, ср. IX, 8.

²³ *Зубов В. П.* Указ. соч., с. 74.

²⁴ *Альберти Л. Б.* Десять книг..., I, 9, с. 30.

²⁵ *Зубов В. П.* Указ. соч.

²⁶ Ср.: Данилова И. Е. Указ. соч., с. 16-17, 25 и др.

²⁷ М. А. Алпатов пишет о „колебаниях маятника” в ренессансном искусстве – „то в сторону чувственной достоверности, то в сторону умопостигаемой отвлеченности (причем эти полярности были далеко не всегда непримиримы)”. Автор подчеркивает трудности ренессансного совмещения „небесного и земного” („вечного, всеобщего, прекрасного” – и „осязаемых и близких предметов”). И страстно настаивает, что искусство понесло в итальянском и особенно в Высоком Возрождении „существенные потери” ввиду оскудения „непосредственного чувства, наивной образности” – и перевеса конструктивной изобретательности (Художественные проблемы итальянского Возрождения, с. 93-96).

²⁸ Alberti L. B. Momus, o del principe. A cura di G. Martini. Bologna, 1942, p. 3-6.

²⁹ Ibidem, p. 11.

³⁰ Исследование категории „разнообразия” в трактате „О живописи”, следуя за движением Альбертиевой мысли, приводит (что уже отмечалось выше) к проблеме жеста в живописи, как ее ставили Альберти и Леонардо да Винчи (близость которых тут особенно очевидна, и резонно брать их позиции вместе) и как она решалась в ренессансной художественной практике. К сожалению, недостаток места заставляет меня выделить соответствующий материал в особую статью, которая явится дополнением к настоящей книге.

³¹ Цит. по: Garin E. Venticinque Intercenali inedite e sconosciute di Leon Battista Alberti. – Belfagor, Firenze, N4, 31 luglio 1964, p. 386. Ср.: „Somnium” (Op. cit., Appendice, I, p. 380), где те же „бесчисленные лица людей” („infiniti hominum vultus”) выглядывают из вод реки, символизирующей подобную сну жизнь смертных, но где varietas вдруг приобретает прежнее, отрицательное, средневековое значение.

³² Цит. по: Garin. Op. cit., p. 388: „quaeque caneret, eadem uno spiritu canere, nulla didicisse uti varietate, nullos nosse novos canendi modos, nullas mutare conversiones, nulla vocum inflexiones obire”.

³³ Ibidem.

³⁴ Alberti L. B. De pictura, II, p. 20.

³⁵ Цит. по: Garin. Op. cit.

ГЛАВА IV

Мнения Бальдассаре Кастильоне об индивидуальном совершенстве

¹ Baldassare Castiglione. Il libro del Cortegiano, I, 12-13 (in: Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini. A cura di

Carlo Cordie. – Milano-Napoli, 1960. Далее ссылки в тексте.

² Курсив здесь и далее всюду мой. – Л. Б.

³ Garin E. La cultura del Rinascimento. Bari, 1978, p. 88.

⁴ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Т. 2. Спб., 1906, с. 113. А. И. Хоментовская на него ссылается и решительно поддерживает (Кастильоне, друг Рафаэля. Пб., 1923): „...для придворного он слишком духовно независим”, „...по существу этот идеал аристократичен, но внесословен” (с. 97), он – органическое завершение предыдущей линии развития” гуманистической мысли (с.83). Эти оценки повторены в кн.: История всемирной литературы. Т. 3. М., 1985, с. 138-139. См. также: Maier B. Baldassar Castiglione. – In: Letteratura italiana. I minori. Milano, 1969, p. 903-904 (о зрелой „ренессансности” трактата); Mercuri R. Sprezzatura e affettazione nel „Cortegiano”. – In: Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno. Vol. II. Roma, 1975, p. 235, 249 (о „способности представить себя целостным человеком”); Mazzacurati G. Misure del classicismo rinascimentale. Napoli, 1967, p. 20 (у Кастильоне не столько „совершенный придворный”, сколько универсальный человек).

⁵ См.: Lorenzo de' Medici. Comento ad alcuni sonetti d'amore. – In: Opere scelte. A cura di B. Maier. Navara, 1969, p. 258.

⁶ Ср.: Ф. Де Санктис. История итальянской литературы. Т. 2. М., 1964, с. 26, 98.

⁷ История всемирной литературы, с. 139.

⁸ Нельзя согласиться с заявлением Бруно Маэра (р. 896) о том, что „движущий дух” трактата связан не с диалогической формой, будто бы всего лишь литературно-поверхностной, а исключительно с автобиографической подосновой (отрицать важность последней, конечно, не приходится, см.: Cian V. Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione. Roma – Città del Vaticano, 1961).

⁹ Здесь использован перевод О. Ф. Кудрявцева из IV книги „Придворного”. – В кн.: „Эстетика Возрождения. Т. 1, М., 1981, с. 359. О „высказывании как единице речевого общения” – М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 245-280.

¹⁰ См.: Loos E. Baldassare Castiglione „Libro del cortegiano”. Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento. Frankfurt a/M., 1955, S. 85.

¹¹ См.: Mercuri R. Op. cit., p. 232 etc. (трактат содержит не иллюзорный и отвлеченный идеал совершенства, а его теорию, составляющую подлинный ориентир и входящую в реальный опыт). Дж. Маццакурати считает трактат Кастильоне „апологией настоящего” – „поссибилизмом”, сводящим идеальную платоническую парадигму к доступным и относительным преде-

лам (Op. cit., p. 7-9, 12-13 etc.). Любопытно, между прочим, что заботы Кастильоне о воспитании его первенца Камилло, которого начали уже в четыре года учить греческому („потому что латинский нам близок, и человек им овладевает без особого труда, с греческим же не так“), а в семь – музыке и воинским упражнениям, вполне отвечали соответствующим пожеланиям в „Придворном“ (*Castiglione B. Lettere inedite e rare. A cura di G. Gorni. Milano-Napoli, 1969, NXIV.XLV, XVIII*).

¹² Вот несколько иной пример той же логики второго рода, то есть логики варьета, у Кастильоне. „Я не могу одобрить правило, по которому, как говорят многие, народный язык будто бы тем прекрасней, чем менее он похож на латинский; и не могу понять, почему одному говору нужно отдавать настолько больше предпочтения, чем другому. И если тосканского говора достаточно, чтобы облагородить исковерканные и урезанные латинские слова и придать им столько грации, что, изувеченные так, они употребляются каждым в качестве добротных (что неоспоримо) – так почему же ломбардский или любой иной говор не в состоянии оправдать, сделать допустимыми те же латинские слова в их чистом, цельном и подлинном виде, ни в чем не измененном“ („Посвящения“, 2). Как видим, Кастильоне рассматривает итальянские диалекты как разные и равноправные. Отдаление от латинских форм столь же законно, как и сохранение близости к ним. Одно хорошо в Тоскане, иное – в Ломбардии.

¹³ Ср.: *Баткин Л. М.* Макьявелли: опыт и умозрение, с. 111-112.

¹⁴ G. Mazzacurati (Op. cit., p. 120-122) указывает на противоречие между „*bon giudicio*“ и „*giudicio naturale*“, то есть между критерием ученой обдуманности и природного „стилистического инстинкта“ (при неоплатоническом толковании „природности“). Иначе говоря, спор между рациональной нормативностью и отказом от нее проникает внутрь самого понятия „*giudicio*“. Я думаю, однако, что все-таки это противоречие между *личной* обдуманностью (пусть и опирающейся на общие „правила“) и *личным* же природным чутьем – частное и отступающее на второй план по сравнению с противоречием личного суждения (выбора) и надличной нормативности. Заметим, что *оба* основания „суждения“, рациональное и иррациональное, суть основания именно *суждения*. Оно же в любом случае предполагает *индивидуальную* одаренность. Дж. Маццакурати, впрочем, справедливо отмечает далее, что Кастильоне стремился примирить „природу“ и „искусство“ в понятии такого „суждения“, которое есть не что иное, как *суждение вкуса*, предвосхищая этим всю последующую историю европейской эстетики! (p. 125).

Отсюда единая формула: „*gli omni litterati e di bon ingegno e giudicio*“ (I, 35).

¹⁵ *Хоментовская А. И.* Указ. соч., с. 84.

¹⁶ Там же. Курсив мой. – Л. Б.

¹⁷ *Хоментовская А. И.* Указ. соч., с. 84. Курсив мой – Л. Б. Ср. о грации (главным образом, в связи с Фичино): *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. М., 1973, с. 97-109. Впрочем, у Фичино „грация“ – это „бестелесная красота“, отличная от формы и пропорций тела, трудноуловимая и быстро стареющая, это не что иное, как внутренняя, *духовная* „форма, соответствующая понятию ее в душе“ (того, кто смотрит). Притом „какой-нибудь человек“ прекрасен как „член мирового порядка, особенно когда в нем ясно сияет искра божественной красоты“ (Комментарий на „Пир“ Платона, V, 3-5). Из этого не вытекает, чтоб „грация означала субъективную индивидуально неповторимую красоту“, и потому никак еще не происходит „полный переворот в понимании сущности гармонии“ (*Шестаков В. П.* Указ. соч., с. 100). (Хотя для *восприятия* ее от индивида действительно требуются усилия встречного порыва любви, одухотворенного зрения: требуется „понятие ее в душе“.) „Что же такое, наконец, красота тела? Деятельность, жизненность и некая прелесть, сияющая в нем от *влияющей* в него *идеи*“ (V, 6; цит. по: Эстетика Ренессанса. Т. 1. М., 1981; курсив мой. – Л. Б.).

У Кастильоне иное. В первой книге „Придворного“ исчез неоплатонический пафос введенного Фичино понятия, зато вместо бестелесности „грации“ впервые разработана категория сугубо индивидуальной выразительности, неразрывно сопряженной с природной“ „одаренностью“, то есть речь идет не об идее красоты в душе воспринимающего индивида, а о духовно-телесной органичности и целостности индивида воспринимаемого. Думаю, что не у Фичино, а только у Кастильоне „грация“ означала „личностное понимание красоты“, верней же – путь к пониманию личностного через новое понимание красоты.

Специально о „грации“ у Кастильоне см. указ. статью Р. Меркури. Автор считает „*sprezzatura*“ главной идеей трактата, так как именно „она была выражением придворного в качестве сразу и профессионала и человека“, выводя к „гармонии и тотальности“ (p. 227, 235, 249). Но Меркури оценивает „грацию“ лишь в плане „формирования фигуры интеллектуала“, как члена социальной группы, но не как индивида и не как личности.

¹⁸ Из текста ясно следует, что все это относится только к телесной „грации“, поэтому ссылка на приведенное место ничуть не подкрепляет ошибочное мнение Р. Меркури (Op. cit., p. 247), будто „Кастильоне не считает грацию“ природным да-

ром, но – доблестью, которая приобретает долгим техническим упражнением". Тогда исчезла бы вся проблемность и оригинальность этого ренессансного понятия.

¹⁹ Ср.: Poliziano A. Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis, p. 878-880.

²⁰ Я не имею возможности разрабатывать здесь эту тему, которую придется выделить для другой работы. Наиболее подробно о „подражании" у Кастильоне (но вне какой-либо связи с идеей личности) см.: Mazzacurati. Op. cit., п. 70 и сл. См. также: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности, гл. 1.

²¹ Г. О. Винокур называл эти усилия, направленные на верность себе, на „Sichbilden" – „авто-онтическими", т. е. самобытийственными, возводя зрелое понятие индивидуальной личности к Гёте и Вильгельму Гумбольдту. В замечательной книге „Биография и культура" (М., 1927) Винокур предвосхитил многие идеи современной семиотики поведения, исходя, конечно, именно из этого специфически новоевропейского понимания индивидуальной „судьбы", в которую втягивается социальная эпоха и все факты истории (в той мере, как они пережиты личностью и пересозданы ею, превращены особым образом в нее).

ГЛАВА V

Фиренцуола и маньеризм.

Кризис ренессансного идеала

¹ Два диалога объединены общими персонажами и несколько повторяют друг друга по содержанию. Название трактата, указанное в подзаголовке настоящей работы, дано издателем А. Серони (*Firenzuola A. Opere. A cura di A. Sereni. Firenze, 1958.* Далее ссылки в тексте). Я прибегну – ради вящей точности и, возможно, в ущерб литературному достоинству – к собственному переводу, хотя давно существует прекрасный русский Фиренцуола: *Фиренцуола А. Сочинения.* – Перевод и комментарии А. Г. Габричевского. Редакция и вступительная статья А. К. Дживелегова. М.-Л., 1934.

² Чельсо рассуждает о том, годится ли дамам носить маски. Конечно, плохо, ежели маски скрывают от нас их красоту. Ну а если – безобразие? Ведь когда „мона Чона на празднестве рассказывает на виду у всех, с этим чернявым [пушком под] носом, то удовольствие от созерцания всех прочих красавиц не возмещает неудовольствия при виде одной лишь этой дурнушки" (с. 536).

³ В „Беседах о любви", другом сочинении Фиренцуолы, на которое он, между прочим, ссылается в предисловии, фигурирует под полным

собственным именем его римская возлюбленная Констанца Амеретта, себя же автор выводит под именем... Чельсо. Так что у читателей „Красот женщин" никаких сомнений в отношении того, кто такой Чельсо, возникнуть не должно было. Автор поясняет (перескакивая с третьего лица на первое!): „Я сказал, что он – человек хорошо осведомленный в словесности и умелый; если бы я не обучался и не приобрел в результате некоторое знание словесности, я вряд ли смог бы довести этот диалог до того совершенства, в коем он теперь обретается" (с. 529). Фиренцуола считает себя последователем Боккаччо (имея в виду не только свой сюжет, раздражающий „унылых лицемеров", но и образцовый прозаический стиль). Говоря о разноречивых мнениях относительно его трактата и о трудностях изложения, он заявляет: „я проявлю столько силы духа и способностей, что одолею все эти трудности или же, как новый Гераклес, всех этих чудовищ" (с. 531). Иными словами, как это ни странно для нас, автор смотрит на свою фривольную задачу с полной культурной ответственностью и серьезностью.

⁴ См., например, у Маттео Пальмери (*Palmieri M. Vita civile. A cura di G. Belloni. Firenze, 1982, p. 94-95.*) „Пример Зевксиса, высочайшего живописца", состоял в следующем. Когда тот возжелал написать Елену Прекрасную, то, с общего согласия граждан Кротона, пред ним предстали обнаженными самые красивые девушки города. Рассмотрев их формы, живописец отобрал среди них пятерых, прекраснейших и славнейших. „И так как он не мог найти одно тело, в котором бы каждая часть была отделана природой безупречно, а он искал совершенной красоты, то и взял от каждой из пяти девушек ту часть, которая была в ней самой цветущей, и из них всех сформировал единый образ, столь законченно совершенный в каждой своей части, что со всего мира съезжались благороднейшие живописцы взглянуть на него, как на чудо, ибо казалось, что эта красавица сошла с небес, а не была сотворена на земле". Ср. Марсилио Фичино: ... если ты рассмотришь отдельных людей, ни одного ты не похвалишь во всех отношениях. Ты соберешь отовсюду все, что правильно в каждом из них, и из наблюдения надо всеми построишь воедино образ человеческой красоты, которая встречается, будучи рассеянной во многих телах" (Комментарий на „Пир" Платона, О любви, VI, гл. XVIII; здесь и далее я использую перевод А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черныка в кн.: „Эстетика Ренессанса". Т. 1. М., 1981, с. 215).

⁵ Так рассуждает Диотима, обращающаяся у Фичино к Сократу: „Допустим, что Алкивиад твой красив. Но в каких частях он красив? Во всех, конечно, кроме курносого носа и слишком

высоко поднятых бровей. Все это красиво у Федра, но у него слишком толстые голени. Все это было бы прекрасно у Хармида, если бы не мешала его толстая шея" (там же). Но точно так же рассуждает и гоголевская Агафья Тихоновна. Смешная реплика растерявшейся невесты в „Женитьбе" принадлежит, собственно, поэтике классицизма... Еще за несколько десятилетий до Гоголя ее логический смысл никому не показался бы нелепым. Впрочем, и сам Гоголь подшутил лишь над простодушной и пошлой вариацией на мотив, менее всего чуждый ему самому, с его пристрастием к XVIII веку и (подчас) к архаически-пышной риторике, а в живописи – к Перуджино, Корреджо и „божественному Рафаэлю", впрочем, явно протасованным сквозь Гвидо Рени и Аннибале Карраччи. Вспомним „красавицу мира", „совершенно Перуджинову Бьянку", околдовавшую Пискарева в „Невском проспекте": „действительно чудесное, необыкновенное явление", „все черты ее были так чисто образованы" и пр. Вспомним также „небесные фигуры" в „Портрете", на картине некоего талантливого художника, уединенно работавшего в Италии. Он открывал, на платонический лад, красоту мира прежде всего в собственной душе и, учась у мастеров прошлого, „всему отдавал должную ему часть, извлекая из всего только то, что было в нем прекрасно".

Но полной всего реплика Агафьи Тихоновны перекликается с изображением в „Риме" „альбанки Аннунциаты", которой увлекается молодой князь (не случайно – почитатель Пьетро Бембо и Делла Каза, воспитанный посреди фресок Гверчино и Карраччи...). „Все в ней венец созданы, от плеч до античной дышащей ноги, до последнего кончика пальцев на ее ноге"; „то-то была бы чудная модель для Дианы, гордой Юноны, соблазнительных граций и всех женщин, какие только передавались на плотно"; „везде черты и намеки на серьезную классическую красоту, а не легкую прелесть грациозных женщин". И далее: „Это было чудо в высшей степени. Все должно было померкнуть перед этим блеском... Все, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, все это собралось сюда вместе..." (Трудно не узнать, так сказать, метод Зевкиса!) „Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить. Тут не нужно было иметь какой-нибудь особенный вкус; тут все вкусы должны были сойтись..." (О том же толковал, как помним, и Чельсо у Фиренцуолы, приступая к изображению „красавицы вообще").

У Гоголя этакая красавица всегда мелькает и скрывается в толпе, маня героя (будь то римский князь или Пискарев) в погоню и розыски. „Боже, какие божественные черты!" – но она

исчезает небесным призраком... химерой? А в „Невском проспекте" нормативное классическое совершенство вдруг оборачивается уличной феей, буквально общедоступной, „странным двусмысленным существом" и даже „ужасною волею адского духа". Академический классицизм окончательно издыхал в нелепых судорогах и пошлых гримасах будничности. Более практический Пирогов, в отличие от мечтателя Пискарева, уверенно бежит за „блондинкой", и не думая гнаться вслед „совершенно Перуджиновой Бьянке".

Чичиков – вот кто, в сущности, подходит для Агафьи Тихоновны, ведь облик его составлен по – тоже спародированному – принципу умеренной и золотой середины, не допускающей малейшей индивидуальной определенности („...ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж, и не так, чтобы слишком молод").

В Гоголе жила (как и в глубине всякой барочной необузданности) несбыточная тяга, почтительная приверженность классицистическим идеалам, берущим начало в Высоком Возрождении. Но стоило ему взяться за перо, получалось пародийное, захлебывающееся безвкусицей и даже по-своему впечатляющее взвизгивание холодно-идеального стиля или же немедленное прямое смеховое переворачивание, неудержимое передразнивание собственных вкусов, патетика, хохот и, в целом, какое-то грандиозное крушение, распад и компрометация на веки вечные риторической барочной поэтики. Мы углубляемся и уже не в силах выбраться из фантастического лабиринта, где спутаны неутомимое внимание к незначительным вещам и выпренность, стертые общие места и ни на что в мире не похожая прилежанность занозистого слова, архетипы и плутовская интрига, обыденность и гротеск, эпическая ширь и словоохотливое косноязычие, нравучительность и черт знает что такое. Барочность у Гоголя закисает, расплзается невиданной, загадочной опарой.

Между гением Гоголя и позднеренессансным писателем Фиренцуолой как будто нет и не может быть ничего общего. Ниже мы убедимся, однако, что это так, за исключением одного-единственного пункта. Возможность усмешливой компрометации и разложения поэтики идеального присутствует уже перед порогом барокко, намечена легкими штрихами, в частности, у Фиренцуолы, когда он принимается подтрунивать над им же избранным планом сочинения, над постатейным описанием совершенных женских красот.

⁶ Тем более что Фиренцуола, выведя себя в образе Чельсо, изобразил, очевидно, в Сельвадже – под тем же именем! – свою последнюю даму сердца, Сельваджу Бонамичи (см.:

Дживелегов А. К. Аньоло Фиренцуола (1493-1543). – В кн.: *Фиренцуола А. Сочинения*, с. 16).

⁷ Ср. выше: гл. III, с. 113-116.

⁸ См.: *Баткин Л. М.* Ренессанс и утопия, с. 230-233. О болонском академизме в целом: *Свидерская М. И.* Творчество Аннибале Карраччи как историко-художественная проблема. – В кн.: *Искусство Запада. М., 1971* (расхождение между живописной, но приниженной реальностью и холодно-красивой литературностью, между правдой повседневною и мифологической идеализованностью, процесс отчуждения классической традиции и пр. – с. 107, 110-111, 130-131 и др.).

⁹ См.: *Баткин Л. М.* Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма.

¹⁰ См.: *Trattati d'amore del Cinquecento. A cura di G. Zonta. Bari, 1912; Trattati del Cinquecento sulla donna. A cura di G. Zonta. Bari, 1913.*

¹¹ Ср.: *Federico Luigini. Il libro della donna. – In: Trattati del Cinquecento sulla donna. Bari, 1913.* Луиджини рассказывает о беседах, ему – что весьма характерно! – приснившихся. Он тоже начинает с примера Зевксиса, но заявляет, что не хотел ему следовать, ибо такая „красивейшая женщина“, составленная из всех и для всех, была бы, подобно Елене, „femina del mondo“, потаскухой (с. 223). Каждый, желая изобразить идеал, расхваливает свою возлюбленную и каждый „уверен в победе“. Но так можно спорить „сто тысяч лет“, поэтому участники диалога избирают его, Федерико, судьей, а он, соглашаясь, лишь ставит условием, чтобы кто-нибудь выступил вместо него (поскольку судья не имеет на это права) в защиту достоинств госпожи его сердца, Лукреции Торонда, „предмета изумления природы и чести нашего века“ (с. 226). Итак, собравшиеся господа берутся живописать те прелести своих дам, которые в них наиболее подобны совершенству. Возникает вопрос опять-таки о методе. Как представить прекрасную женщину вообще? Как соотносить ее с реальными красавицами? Мы собираемся, поясняет автор, сделать это, не противопоставляя одну даму другой, а также не попадая в то шекотливое положение, в котором очутился Зевксис... Следует известный рассказ о том, как древнему художнику пришлось осмотреть раздетыми всех девушек Кротона, дабы отобрать среди них пятерых – „у той беря ту часть, у этой эту и чудесно прилаживая к своей картине. Да будет угодно Господу, чтоб мы в этом предприятии достигли, как и он, счастливейшего завершения, удачного исхода и небесного благословения! В чем я нисколько не сомневаюсь и не опасаясь, стоит мне лишь обратить взгляд на прекрасную, благородную, почтенную и святую донну, кото-

рая так мне любя“ (с. 229). Следовательно, исходный топос начет Зевксиса и у Луиджини иронически остраивается. Его изложение тоже следует от одной части тела к другой, без каких-либо стыдливых умолчаний, в отличие от Фиренцуолы, но и без философических претензий. Диалоги Луиджини ограничиваются чисто развлекательной, светски-литературной целью. Он подбирает касательно каждой из женских прелестей цитаты и реминисценции из итальянских и античных писателей, к этому задача и сводится. (Посему о подборке и ухах ничего не сказано на том основании, что поэты молчат „об этих двух частях тела“, значит, и сказать о них решительно нечего, кроме того, что они должны быть достойны остального – с. 244.) Первый оратор начинает с волос, и каждый восторгается волосами своей дамы, а судья отдает предпочтение в этом пункте синьоре Ортензии. Следующий оратор „присоединяет к волосам глаза и лоб“, заодно и ресницы, и брови, ну, и так далее, обо всем поочередно. Закрепление каждой из красот за определенной дамой выглядит совсем уж галантной условностью, тем более что в финале автор, обращаясь к высокородному синьору, которому посвящен трактат, заявляет, что идеальная женщина – его дочь ... она еще, правда, маленькая, но станет совершенной, когда войдет в возраст. Впрочем, автор напоминает, что и Ортензия совершенна, и его возлюбленная Лукреция, разумеется, тоже (с. 304). „Грация“ не занимает Луиджини. Вполне заслуженно то, что его трактат не привлёк особого внимания даже специалистов, а извлечения из Фиренцуолы неизменно включаются во все хрестоматии по Возрождению. Однако при всей неравноценности двух сочинений в них есть то общее, что для обоих авторов уже непосильна и просто непонятна мировоззренческая серьезность классического идеала, низводимого ими до утонченной игры или скабрёзности.

¹² Скажем, тот же чувственный мотив, который Фиренцуола связывает с прелестями Сельваджи, можно обнаружить у Бембо, где даму с соблазнительным бюстом зовут Симонеттой (*Bembo P. Asolani, II, 22. – In: Opere in volgare. Firenze, 1961, p. 201*). Возможно, непосредственно оттуда Фиренцуола его и заимствовал. Но у Бембо улыбочивая эротика – если не литературное украшение, то некоторый противовес и дополнение к сублимированной возвышенности основного тона трактата (*Batkin L. Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance, S. 380-382*).

¹³ Обозначая понятием „маньеризм“ разнообразные и сменявшие друг друга на протяжении примерно 1520-1620 годов художественно-культурные феномены, получают возможность

характеризовать творчество, скажем, Пармиджанино или Понтормо через трактаты, написанные много позже их кончины. Но как бы ни толковать объем понятия маньеризма (о чем будет вкратце сказано дальше), кажется существенным то обстоятельство, что самые известные, так называемые маньеристические трактаты были созданы, собственно, на заре Барокко и барочного академизма и важны особенно для понимания своего времени. „Una bella e dotta maniera", которой требовал Цуккари в начале XVII века – не та „una maniera nuova", о которой возвестили Аретино и другие в 40-х годах предыдущего столетия (*Vinuper B. P.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520-1590). М., 1956, с. 15). Хотя бы потому, что „maniera" позднеманьеристических теоретиков есть догматическая кодификация неких новых правил, а „maniera" внутри Позднего Возрождения (до середины XVI века) – знак растерянности, несоблюдения, иронического разрушения еще живых ренессансных „правил". Возможно, малоотрафлексированное, но резкое брожение раннего маньеризма адекватней выразилось как раз у Фиренцуолы?

Однако – с учетом этой оговорки – нельзя все же не отметить важнейших пунктов, в которых мысли Фиренцуолы нашли в конце Чинквеченто продолжение и жесткую фиксацию. Это очень удобно наблюдать, следуя за подборкой в главе о маньеризме у Э. Панофского (см.: *Panofsky E.* „Idea". Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig-Berlin, 1924).

Во-первых, Боргини считал, что художник должен знать правильные пропорции человеческого тела, но соблюдать их не всегда уместно: ради грации следует, изображая движущееся тело, удлинять или укорачивать принятые меры. „Этому нельзя научить, но нужно, чтобы мастер ухватывал это природным суждением" (S. 101). Цуккари также полагал, что пропорции существуют, но тот, кто захотел бы установить их математически, не создал бы ничего, кроме невыносимой скуки. „Ум (художника) должен быть не только ясным, но и свободным, талант гибким и не столь уж стесненным механическим подчинением подобным правилам" (S. 101-102). И все же Цуккари серьезно указывает идеальные соотношения высоты головы и фигуры: правила излагаются и – ставятся под сомнение. Э. Панофский замечает: дело не в том, что противоречия „правил" и живой интуиции существуют, а в их явном и никак не разрешаемом обнаружении вонне. (Впрочем, у поздних маньеристов заметна „новая рационализация иррационального", и – в противоречии с защитой художественной свободы против тирании правил – попытки превратить искусство в строго организованный космос – см. S. 94, 102.)

Во-вторых, Винченцо Данти резко и показательно развел понятия „ritrattare" (точное воспроизведение) и „imitare" (подражание, предполагающее идеализацию). Первое уместно только по отношению к совершенным телам, но они почти не встречаются. Второе означает „улучшение природы": нужно рисовать вещи, „какими они должны бы быть, а не так, как они есть" („come dovrebbero essere, non in quello modo che sono", S. 103). „Подражание" понимается как непрерывное исправление реальности; симпатии Данти – на стороне, стало быть, „химеры". О Фиренцуоле этого не скажешь с определенностью, но у него уже есть сама эта резкая поляризация двух подходов к натуре – канона и свободы, воображаемого совершенства и несовершенной, но притягательной наличности. Фиренцуола не знает, что делать с вдруг обнаруженным разрывом, теоретические рекомендации и живые впечатления его Чельсо – в разладе, но, кажется, будь Чельсо живописцем, он изобразил бы ... Сельваджу? Или все-таки сразу четверых? Для, скажем, Дольче больше нет сомнений в том, что надо „презвзойти природу" и „показать в одном теле все то прекрасное совершенство, которое природа не желает явить даже в тысяче тел" (S. 104). Для Ломаццо тоже: „Изображая женщин, пусть прежде всего с прилежанием и придирчивостью воспроизводят их красоту, устраняя, насколько возможно, посредством искусства ошибки природы" (S. 103). И никакой фиренцуоловой самоиронии ...

Цуккари приводит рассказ о девах Кротона и Зевксисе, разъясняя: „И поскольку все природные индивиды страдают каким-либо изъяном, а совершенные крайне редки, особенно же человеческие тела, которые часто недостаточно пропорциональны и плохо сложены в том или ином члене, – живописцу и скульптору необходимо хорошо изучить части и симметрию человеческого тела и из этого тела отобрать самые красивые и грациозные части, дабы сформировать из них превосходнейшую фигуру, подражая Природе в самых ее прекрасных и совершенных творениях" (S. 107). Это уже пишет современник Карраччи, а не Пармиджанино. От кризиса ренессансной классичности – к утверждению академизма. Хотя нелегко уловить разницу, знакомясь с общими местами, переходящими от Альберти, освещаемыми по-другому лишь меняющимся идейно-художественным контекстом.

¹⁴ См.: *Hauser A.* Mannerism. London, 1968 (решительное расширение содержания термина восходит к Макс Дворжаку).

¹⁵ См.: *Hoffmann H.* Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Zürich-Leipzig, 1938).

¹⁶ См.: *Raimondi E.* Per la nozione di manierismo letterario. In: Amedeo Quondem. Problemi del ma-

nerismo. Napoli, 1976, p. 53 и сл. Дж. Бриганти также пишет о том, что маньеризм коренится уже в сердцевине Возрождения, что кризисные моменты Высокого Возрождения (особенно в творчестве Леонардо и Микеланджело) и происхождения маньеризма – это „одна проблема“ (*Briganti G. Der italienische Manierismus. Dresden, 1961, S. 10-11*). О современной историографической ситуации в целом см.: *Аникст А. А. Концепция маньеризма в искусствознании XX века. – В кн.: Советское искусствознание – 76”, вып. 2. М., 1977.*

¹⁷ В „Элеоноре Толедской“ Бронзино (ок. 1545 г.) точно такая же кисть левой руки Элеоноры демонстрируется на монотонно-орнаментальном фоне ее узорчатого наряда, закрывающего все остальное.

¹⁸ См., например: *Weise G. La doppia origine del concetto di manierismo. – In: Quondem, Problemi del manierismo, p. 51; особенно настойчиво у Ф. Антала (см. ниже).*

¹⁹ *Antal F. La pittura italiana tra classicismo e manierismo. Roma, 1977, p. 18.* Эрвин Панофский в свое время, назвав это наложение у маньеристов одновременных планов „почти средневековым“, пояснил: «мы сказали „почти средневековое“, потому что в действительности пластика отдельных фигур, которая была завоеванием Возрождения, никогда уже не утрачивалась и входила с плоскостностью общего видения в противоречие, которое было чуждым средневековому искусству“ (*Panofsky E. Op. cit., S. 41*).

²⁰ Намек на нечто похожее мы видим в „Поклонении волхвов“ у Леонардо, но ведь там – недописанная вещь, там рука вольно набрасывает приходящие в голову идеи, хотя подобная пластическая фантазия невозможна для Леонардо в качестве готовой картины (иное дело, что результат ему вообще не так уж необходим и неготовость – нормальное состояние его начинаний). Леонардо вглядывался в „разнообразие“ и причуды природы, созная себя лишь ее учеником и испытателем. А Понтормо и прочие возвели „*invenzione*“, „*capriccio*“, „*maniera*“ в довлеющий себе и самый ценный результат.

²¹ *Firenzuola A. I Ragionamenti. – In: Firenzuola A. Opere, p. 70-72.*

Часть вторая

¹ *Leonardo da Vinci. Eine Auswahl aus Schriften. Herausgegeben von V. Macchi. Berlin, 1954, S. 3.* Ср. переводы М. А. Гуковского (Механика Леонардо да Винчи. М.-Л., 1947, с. 407) и В. П. Зубова (в кн.: Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения. М., 1955, с. 25; далее в тексте – ИЕП). Всюду при ссылках

на один лишь оригинал переводы сделаны мною. Двойные отсылки (одновременно на оригинал этого или других источников и на русское издание) в книге даны в тех случаях, когда после сверки использованы прежние переводы; изредка возможны при этом небольшие исправления; сначала дается русская ссылка. Если сначала следует ссылка на оригинал, то перевод выполнен заново, вторая же ссылка (на русское издание) носит справочный характер.

² *Il Codice Hammer di Leonardo da Vinci. Le acque, la terra, l'universo. Catalogo a cura di Jane Ruberts. Intr. di C. Pedretti. Firenze, 1982, f. 2v, p. 32.*

³ См. об этом в комментарии Л. Рети. – *In: Leonardo da Vinci. The Madrid Codices. By L. Reti. V. IV, N.Y., 1974, V. I p. 30-31.*

⁴ Цит. по: *Гуковский М. А. Механика Леонардо да Винчи, с. 428.*

⁵ По предположению К. Педретти, исходной основой для компиляции Мельци послужила тетрадь о живописи, составленная самим Леонардо (так называемая „Книга А“). Но реконструируемая утерянная „Книга А“, как и следовало ожидать, ничуть не является систематическим изложением, а представляет собой обычную для Леонардо сумму хаотических записей, относящихся, правда, только к живописи (см.: *Pedretti C. Leonardo da Vinci on painting. A lost book (libro A). Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1964.*

⁶ См.: *Гуковский М. А. Указ. соч., с. 427, с. 367, 369.*

⁷ *Сеайль Г. Леонардо да Винчи как художник и ученый (1452-1519). Опыт психологической биографии. Спб., 1898, с. 110-111.*

⁸ *Pedretti C. Leonardo da Vinci. Tre saggi. Firenze, 1968, p. 28.*

⁹ *Зубов В. П. Леонардо да Винчи. М., 1962, с. 83-87, 91.*

¹⁰ *Garin E. La filosofia di Leonardo. – „Scientia“, vol. 87, N 487, Series VI, XI, 1952, p. 293.*

¹¹ *Леонардо Ольшки. История научной литературы на новых языках. Т. I. М.-Л., 1933, с. 162-262 (далее указания страниц в тексте).*

¹² См.: *Сеайль Г. Указ. соч., с. 121* („Опыт как исходная точка, математическая форма как конечный пункт – таков взгляд Леонардо на науку; он вполне совпадает с современными понятиями о ней... как бы заранее примирил воззрения Бэкона и Декарта“, с. 126, особенно с. 226-241 и, наконец, с. 150 („Я совсем не желаю преувеличивать последовательность и единство этих разрозненных заметок, но мне кажется, что при их сопоставлении обнаруживается самый дух современной науки“). Это и поныне весьма распространённое мнение. Ср., например, в особенно наглядной форме: *Leonardo da Vinci. N.Y., 1956; Leonardo. Saggi e ricerche. Present. di A. Marasca. Roma, 1954; во многом и Leonard de Vinci et l'ex-*

priété scientifique au seizième siècle. Paris, 1953, где достижения Леонардо рассмотрены в особых статьях о Леонардо и математике, космологии, механике, технике, оптике, химии, биологии, анатомии, корпускулярной теории, измерительных инструментах и где замечен пафос „предвосхищения“, хотя, например, Ч. Сартон подчеркивал (вслед за Дюгемом) близость Леонардо к средневековой „науке“, а голос Л. Февра, оставшийся плохо расслышанным, призывал к выяснению особой, совсем не похожей на нашу культурной реальности XVI века. См. также: *Olszewski E. Leonardo da Vinci as the forerunner of engineering sciences* (in: *Leonardiana. Nel 450 anniversario della morte*. Wrocław etc., 1971, p. 8-14) – о соединении у Леонардо теоретической науки с прикладными задачами и о замене рецептурного подхода каузальным – почему должна работать та или иная машина.

¹³ *Garin*. Op. cit., p. 294.

¹⁴ Ср. об Л. Ольшки: *Баткин Л. М. Итальянские гуманисты...*, с. 131- 136. В связи с анализом содержательной формы гуманистического диалога оказалось возможным вспомнить серьезно только Ольшки – пусть в напряженном споре с ним.

¹⁵ *Зубов В. П. Леонардо да Винчи*, с. 91-94, см. также с. 83-91.

¹⁶ См.: *Баткин Л. М. Итальянское Возрождение о поисках индивидуальности*, гл. 4.

¹⁷ *Дживелегов А. К. Леонардо да Винчи*. М., 1974, с. 72-73, 131.

¹⁸ *Fumagalli G. Les embuches à l'étude de Léonard*. – In: *L'art et la pensée de Leonard de Vinci*. Communications du Congrès International, Paris-Alger, 1953-1954, p. 140, 155-156.

¹⁹ Правда, старания опорочить Леонардо (и Возрождение) сами по себе ничуть не плодотворней, чем академическое благоговение перед этими „высокими“ именами. Но тот, кто бранит Леонардо, по крайней мере, изображает его гений не благополучно-закругленным, поневоле ищет причины неудач, незаконченности в нем самом, в духе эпохи, а не во внешних и случайных обстоятельствах. В этом, на мой взгляд, и может состоять известная положительность таких сочинений, как, например, книги *Вольнского А. А.* (Леонардо да Винчи, СПб., 1899; 2-е изд. Киев, 1909) и особенно *Лосева А. Ф.* (Эстетика Возрождения. М., 1978; в частности, глава „Леонардо да Винчи“, с. 395-429).

Соображения А. Ф. Лосева о происхождении и характере противоречий Леонардо я считаю очевидно-пристрастными и совершенно ошибочными. Культурный трагизм Леонардо истолкован и оценен автором, я бы сказал, лишь идеологически. Между тем культуре не зазорно быть противоречивой и трагической, ибо, чтобы меняться, культуре необходимо не совпадать с со-

бой. Это не изъяны культуры, а именно способ существования культуры как творчества (как проблемы для себя – в том смысле, который был прояснен и вполне осознан только в XX столетии).

Итак, послушаем А. Ф. Лосева: „Индивидуализм, принявший у Леонардо гипертрофированные формы, ставший абсолютным и последовательно проводимым эгоизмом, потерпел крах и явил свое саморазложение, но вместе с тем нашел свое воплощение в титанической и беспорядочной деятельности, плоды которой до сих пор продолжают вызывать удивление“ (с. 397); „Неугомонно стремясь артистически любоваться самим собою и не стесняясь для этого ни в каких средствах, Леонардо в своей эстетике прошел всю богемно-артистическую гамму...“ (с. 424); „Однако историческая судьба зло посмеялась над Леонардо. Преувеличенная оценка реального и обычно довольно слабого человеческого субъекта привела его к тому, что этого субъекта и его неугомонную деятельность он увенчивал волевым охватом всего мира, а так как этот мир Леонардо склонен был трактовать материалистически, то наивысшей мечтой человеческого субъекта он иной раз считал распадение мира на дискретные и вполне материальные элементы“ (с. 428). И еще, и еще: о „бездушном механицизме“ Леонардо, о „сухости и рациональности и даже откровенной туманности“, „объективизме“, „малообразованности“, „практицизме“, „беспринципном артистизме“, „самообожествлении“, „отчаянии и нигилизме“, потере личностью „своей интимности и теплоты“, „отчаянном самобичевании за свои оскорбления бога и человека в творчестве“, „хилости, беспомощности и нигилистической настроенности“, „беспомощности неверия“, „мелкокорыстной, но тем не менее бесовской улыбочке“ Джоконды и т. д. и т. п.

У меня еще представится случай дать прямой ответ на этот колоритный и энергичный подход (см. конец раздела „Пятна на стене“; ср. также примеч. 86). Однако еще лучше, если читатель пожелает сопоставить лосевскую идеологию о Леонардо как воплощении бесовского индивидуализма с материалом настоящей книги в целом.

²⁰ *Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминание детства*. СПб., 1912 (?); *Fumagalli G. Eros di Leonardo*. Milano, 1952.

²¹ *Fumagalli G. Leonardo ieri e oggi*. Pisa, 1959, p. 69, 72. Автор всячески настаивает на единстве, „постоянстве лирического тона“ и даже на „вечной закругленности его мысли“, на тождестве Леонардо самому себе, видя и в фрагментарности довод в пользу своего мнения: „Поистине, Леонардо был магом, ибо начертал вокруг себя – бессознательно – магический круг фраг-

ментарностью своих сочинений" (Op. cit., p. 404). Вместе с тем Дж. Фумгалли пишет: „...всякий не методичный метод соответствует его гению: достигнув страстно желанного предмета, открытие, интерес, радость, справедливая гордость, которые только и в состоянии творить также в науке – исчезают; к систематизации, делу терпеливой логики затем могут обратиться все, поэтому это дело второстепенное, и он откладывает его „sine die" (p. 403). Известному литературоведу Ф. Флоре Леонардово разнообразие интересов и деталей представляется также безусловно гармоничным, бесконфликтным – связанным в органическое и упорядоченное единство классицистским и „моральным характером гуманизма" (*Flora F. Umanesimo di Leonardo*. – In: *Atti del convegno di studi vinciani. Firenze, 1953*, с. 3-25). Ср. утверждение Н. Сапены: „Нынче слишком часто хотят описать красоту его писаний в пределах фрагмента... Но так называемая фрагментарность Леонардо лишь иллюзия, обусловленная внешними обстоятельствами, при которых до нас дошли его тексты" (там же, статья „Леонардо писатель", с. 122).

²² Начну с очень выразительного отзыва М. А. Гуковского о „растрепанном, надрывном, по-видимости безрезультатном и невиданно гениальном творчестве Леонардо да Винчи – флорентийского живописца". „Безумное увлечение своей работой независимо от ее важности; большой интерес, возможно, несколько болезненный, ко всяким необычным произведениям природы; страстное и опять-таки не всегда осознающее свои цели и задачи, часто балансирующее на грани между пустой забавой и научным опытом, но всегда упорное, настойчивое, систематическое экспериментирование... любовь и вкус к театральному эффекту... полная практическая беспомощность, полное неумение подвести баланс затраченных сил и получающегося в результате затраты эффекта и извлечь надлежащую выгоду из этой затраты" (*Гуковский М. А. Механика Леонардо да Винчи*, с. 320). М. А. Гуковский подчеркивал, что „Леонардо бесконечно долго готовился к каждому начинанию, продельвал множество подготовительных опытов, мудрил, экспериментировал и никак не мог довести до конца ни одного из этих начинаний". Ограничиваясь этими замечаниями, исследователь вместе с тем решительно возражал Ольшки и считал, что состояние рукописей Леонардо никак не выражает коренных свойств его мышления: например, трактат по механике был, как полагает М. А. Гуковский, готов или почти готов, просто черновик затем оказался утерянным (Указ. соч., с. 347, 416; ср. с. 426-430).

В. И. Рутенбург, не касаясь вопроса о фрагментарном состоянии рукописного наследия

Леонардо, вместе с тем в противовес М. А. Гуковскому вообще не соглашается с существенностью „незаконченности" для характеристики Леонардо, полагая, что нескольких законченных шедевров вполне достаточно, „чтобы судить о творческой продуктивности великого труженика, глубокого мыслителя и гениального художника, которому удалось достичь вершин искусства Возрождения" (*Рутенбург В. И. Титаны Возрождения*. Л., 1976, с. 13; ср. также с. 42). Автор пишет: „Неудачником" такого человека можно считать только в том смысле, что не все его бесконечные опыты, проекты, работы были удачно завершены, с чем могли бы справиться только несколько научных институтов, проектно-конструкторских бюро и подчиненных им предприятий, если бы все это было в распоряжении Леонардо в условиях конца Кватроченто и начала Чинквеченто" (там же).

Ср. слова В. П. Зубова: „Трагедия творчества Леонардо – несоответствие между его грандиозными замыслами и реальными возможностями" (Леонардо да Винчи, с. 27). Но тогда проблема выносится из мышления и личности Леонардо и даже из духовной структуры Возрождения в целом – вовне. Дело сводится к тому, что Леонардо был слишком гениален, слишком опережал свое время и т. п. Тогда трагедии нет. (Тем более что сам Леонардо никак не чувствовал, что опережал... да и опережал ли?) Трагедии нет или же это чья-то другая трагедия, не Леонардо... а, скажем, Циолковского. Бывает, что человек рождается несколько не вовремя. Но Леонардо-то родился, как я пытаюсь показать, в единственно подходящее ему время. Без „несоответствия" между „замыслами" и „возможностями" феномен Леонардо немислим, несоответствие это – внутреннее условие его творчества.

На фрагментарность и незаконченность как неслучайные признаки творчества Леонардо обращали внимание такие разные авторы, как католик Дж. Джентиле и марксист Ч. Лупорини, которых при диаметрально противоположных в идейном отношении толкованиях можно все-таки поставить рядом по единственному, но серьезному признаку: оба историка философии пытаются объяснить фрагментарность Леонардовой мысли, исходя только из ее предметного мировоззренческого смысла, не беря особо способ думать и не находя в нем никакой собственной мировоззренческой содержательности.

Дж. Джентиле утверждал, что сознание Леонардо было проникнуто „религией Возрождения, которая ищет Бога в Природе". Заглядывая в таинственную „пещеру", где скрыты „чудесные вещи", изобретенные природой, Леонардо испытывает „религиозный страх". Ибо, хотя все многосторонние интересы Леонардо объединя-

ются в некое единство именно „фундаментальным интересом" к Абсолюту, но страх и неудовлетворенность с необходимостью растут из невозможности понять бога натуралистически – как чувственную конкретность, данную в опыте и наблюдении. „Растет знание и растет неизвестность. Мелкие факты, число которых бесконечно, становятся огромным фактом, окутанным тем же мраком, которым окутан всякий наименьший предмет начального наблюдения. Почему? Как? Вопросы без ответа". „Внутреннее единство блещет воображению; но является интеллект, дабы разбить это единство на бесконечное множество чувственных видимостей. Отсюда тоска и внутренняя трагедия этого универсального человека, разделенного между двумя несогласуемыми мирами". Леонардо как художник порывается к бесконечному, а как ученый хочет установить всемоу пределы, измерить, взвесить, исчислить. И вот он мечется между искусством и наукой, между желанием понять, охватить истинную бесконечность бога и дурной бесконечностью разных феноменов природы. Здесь, по Джентиле, причина „таинственной меланхолии" Леонардовых живописных композиций и его „non finito" (*Gentile G. Il pensiero di Leonardo. Firenze, 1941, p. 9-10, 23-26, 29-33 etc.*).

Ч. Лупорини тоже находит у Леонардо противоречие между живописцем и ученым, зародившееся из прежнего синкретизма, и полагает, что это начало той двойственности, которая будет характерной для культуры Нового времени. Автор пишет, что Леонардо был полностью обращен вовне, „в реальный и телесный мир" „искусной природы". Ч. Лупорини хочет истолковать скрыто присутствующую во всем, что писал и создавал Леонардо, философию – пусть не философию в обычном смысле слова („как что-то отдельное"), но философскую значимость мысли. Ч. Лупорини не обнаруживает у Леонардо никаких следов религиозного и христианского сознания: он бессознательный деист, он рационалист, он стоит на рубеже экспериментально-научного метода. а это, по А. Грамши, рубеж „двух исторических миров". Леонардо, как убежден Ч. Лупорини, вел „полемику против эстетизма, условности и субъективизма изображения", отстаивал „субъективную и объективную координацию человека с реальным миром" и т. д. и т. п. Но был разрыв между этой столь новой интуицией и традиционным умственным инвентарем. Отсюда несоответствующие „экспериментаризму" Леонардо „духовный" характер понятий „силы", „импульса" и пр., а также его „математический идеализм", отдающий поздней схоластикой. Леонардо предстает у Лупорини вместилищем всяческих столкновений „между мертвым и живым" (то

есть средневековым и ренессансным), а, с другой стороны, – столкновений, предвещающих будущую ментальную структуру человека Нового времени. Неудивительно, что значение фрагментарности Ч. Лупорини видит в несоответствии Леонардовых догадок устаревшей форме схоластических трактатов, которой Леонардо воспользоваться поэтому не мог; иного же способа систематического изложения пока не знали (*Luporini C. La mente di Leonardo. Firenze, 1953, p. 11-16 etc.*).

С Джентиле в известной мере переключается М. Брион, заявляя, что беспредельного продолжения художественного и научного творчества требовала свойственная душе Леонардо „метафизика бесконечного" (*Brión M. L'homme unique. – In: Leonardo da Vinci. Paris, 1959, p. 19*). Впрочем, Брион не раскрывает этого объяснения, зато подробно, хотя и, пожалуй, слишком риторически, попросту описывает non finito как наиболее характерное свойство Леонардо. „Дух Леонардо строится наподобие гигантской спирали, постоянно кружащейся вокруг себя", и внутри нее множество меньших спиралей – этот человек занят само моделированием. „Он живет в чистом настоящем, избегая опалить глаза искусственными – ибо еще не существующими – огнями будущего и неохотно обращаясь к прошлому". Процессуальность творчества была для Леонардо самоценной, поэтому он не мог расстаться со своими картинами, счесть их готовыми, и возил их в странствиях с собой. Для Леонардо „ничто никогда не было окончательным". Эту черту следует признать совершенно чуждой, например, Микеланджело. „У Альберти были свои границы, у Микеланджело тоже; Леонардо же – неуловим, и, чтобы его постичь, надо достигать его и улавливать повсюду". „Как только приступают к изучению Леонардо, обнаруживается загадка за загадкой"; „его записные книжки содержат больше вопросов, чем ответов, и больше постановок проблем, чем решений"; воображение Леонардо слишком легко меняло направление и цель, и его отличал „некоторый род внутренней неуравновешенности, несовершенного различения возможного и невозможного" (*Op. cit., p. 8-9, 11-12, 18-19*). Кажется, М. Брион не ощущает теоретической недостаточности подобных красочных констатаций.

Эта тенденция проступает еще откровенней в том же парижском сборнике в статье Э. Берля „Тайна философа" (*Berl E. Le secret du philosophe. – In: Leonardo da Vinci, p. 141 etc.*).

Берль начинает с того, что хотя Леонардо – символ Возрождения и его имя первым приходит на ум при слове „Возрождение", но нет гения, который в такой мере не согласовался бы со своей эпохой. Ренессансный творец ищет

свершения и успеха. Между тем Леонардо – „строитель незаконченных каналов, изобретатель летающих машин, которые не летают, оружия, которое никого не убивает". Загадочны его ясность, невозмутимость, аскетическое одиночество, терпение. Непонятно, как могли не вызвать в записных книжках никаких следов трагической потрясенности три несчастья, три ужасных провала – с неотлитым „Конем", с ненаписанной „Битвой при Ангиари", с осыпавшей уже при жизни Леонардо „Тайной вечерей". Почему Леонардо не попытался хотя бы перенести „Битву" и „Вечерю" на дерево, чтобы спасти для потомков их облик от гибели? После целой серии подобных замечаний Э. Берль ограничивается уже знакомым нам намеком на некий религиозно-метафизический эзотеризм, сопоставляя (без доказательств) „максимы" Леонардо с апокрифическим Евангелием от Фомы. Итак, „судьба Леонардо возлелала, чтобы он остался самым знаменитым из незнакомцев... мы можем всегда искать его „тайну". Он же вечно смеется над нашими усилиями найти разгадку его блестящих шарад" и т. п.

Наконец, там же, еще в одной статье, А. Лабарт и Жан-Жак Саломон рассуждают о Леонардо-ученом, возражая против крайних оценок – как против принижения Леонардо у Л. Ольшки, так и против обычного провозглашения его величайшим из предшественников современной науки и техники. Напоминая, что рукописи Леонардо оставались неизвестными до XIX века и уже поэтому он не оказал никакого влияния на научный мир, авторы замечают: „странный, поистине, предшественник тот, в ком никто из его последователей не мог бы признать своего учителя...". Но дело не только в этом. Ни одна машина Леонардо не работала, да и не могла бы работать без материалов и технологии, ставших доступными лишь 400 лет спустя. Ни одной машины он не построил и ни одной (кроме летательных аппаратов) не пытался построить. Леонардо, пишут авторы, не „конструктор", а „изобретатель". Несмотря на стремление динамизировать и математизировать физику, он вовсе не математик и он еще очень далек от закона падения тел и принципа инерции, между ним и Галилеем – целая пропасть. Леонардо касается всего, но оставляет свои проекты, как только дело доходит до их осуществления, расстается со своими идеями, едва набросав их на бумаге. Вместе с тем авторы воздают Леонардо хвалу за его столь близкую нашей современности ориентацию на практическое приложение науки, за остроту натуралистической наблюдательности, за поиски математических закономерностей, например, в полете птицы (что предвещает бонику!) и т. д. Но Леонардо, пишут Лабарт и Саломон, был не ученым

и не инженером, а визионером. „Во всех областях, которых он касался, Леонардо оставался за пределами земли обетованной, он хорошо видел путь, которым нужно следовать, чтобы вступить в нее, но не входил в нее на деле, потому что теоретическое и техническое оснащение, которым он располагал, не было соразмерно его интуиции" (*Labarthe A. et Salomon J.-J. Le savant: visionnaire ou homme de science?* – In: *Leonardo da Vinci*, p. 165-205). Несмотря на критику Ольшки, такой подход напоминает об его позитивизме и сводится к анахронистической оценке достижений Леонардо с точки зрения нынешних представлений и критериев. Изображение Леонардо как „визионера" неизбежно упирается в трюизмы, внешнеисторичная ссылка на недостаток „оснащения" (в „стране обетованной", надо полагать, живут ученые и конструкторы XX века?) мешает действительному историко-культурному анализу. Такой Леонардо навсегда останется именно „предшественником", обреченным опережать свой век и бессильным его опередить из-за общей ренессансной научно-технической отсталости...

Известный английский искусствовед Кеннет Кларк повторил оценки Ольшки более непосредственно (*Clark K. Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist. Cambridge, 1952*, p. 56-60, 86). Кларк связывает уклонение Леонардо от заказов на картины и трудность для него довести живописное произведение до завершения с характером записных книжек. „Его записные книжки подобны результатам китайского экзамена, когда... экзаменуемого помещают в уединенную комнату и предлагают написать все, что ему известно; отчасти все они немногим более, чем общие места, выписанные при чтении из книг, порой в самом неожиданном роде". Наблюдения Леонардо не только не укладываются в контролируемый план – они отмечены такими скачками и непоследовательностью, которые не поддаются объяснению. Идею о психологических фрустрациях, о невозможности для Леонардо сосредоточиться на одном К. Кларк отвергает, указывая, что эта характеристика не пригодна для создателя „Тайной вечери". Кларк предпочитает сослаться на „не любовь к общим принципам" и „отсутствие способности к синтезу", а также на то, что, например, при работе над „Конем" Леонардо желал превзойти Донателло и непомерно усложнял пластический замысел, ибо „его честолюбие опережало его осведомленность". „Но этим пренебрежением к средствам осуществления отмечены все его важнейшие труды". В качестве причин К. Кларк на сей раз упоминает нетерпение, экспериментаторство и „некоторую романтическую надуманность".

Констатируя (лишь на последней странице

своей книги), что Леонардо не осуществил наиболее грандиозных своих художественных проектов, как и проектов технических, американский искусствовед Цецилия Гульд ограничилась признанием, что „объяснение затруднено и спорно”. Ц. Гульд неудачно делит Леонардо на „художника” и „не-художника”. Если второму следовало бы лучше родиться во времена, когда творил, скажем, Эдисон, то первый родился совершенно вовремя. Если тем не менее даже в живописи Леонардо мы сталкиваемся с проблемой незаконченности, то причины могли быть разные, включая непоседливую детскую любознательность, фаустовское нетерпение, „экстравагантное стремление к совершенству”. Дело не в том, что Леонардо был более теоретиком, чем практиком. Его записи вполне деловиты. Но „Леонардо был практичным вплоть до некоторой точки. Как только она бывала достигнута, он не двигался дальше. Это было, возможно, его наиболее устойчивой чертой, чертой основополагающей” (*Gould C. Leonardo. The artist and the non-artist. N. Y. - Boston, 1975, p. 179*).

Таковы более или менее беглые высказывания некоторых специалистов, и еще, повторяю, хорошо, если странности творческого процесса Леонардо вообще служат предметом раздумий.

Упомяну еще работу Айвора Харта (*Hart J. The world of Leonardo da Vinci. N.Y., 1961, p. 17-21, 23-28, 32*). Леонардо, по Харту, сильно отличается от всех признанных человечеством гениев и не подходит под привычные „критерии величия”, потому что он не оставил почти ничего осязаемого на благо миру, „не был человеком позитивных достижений” и не может похвалиться солидным „академическим итогом”. (Немного чувствуется, что А. Харт обращается к прагматически мыслящей публике.) Леонардо не имел последователей в науке и не оказал никакого влияния на развитие техники; он был, конечно, замечательным живописцем, оставившим, однако, совсем немного картин, и еще автором записных книжек, пролежавших несколько веков в безвестности. Леонардо собирался упорядочить свои заметки для публикации, да так и не собрался. Он умер, в сущности, неудачником. Ясно, почему высокие места в истории занимают Аристотель, Цезарь, Шекспир, Ньютон, Наполеон, но „гений и величие Леонардо не соответствуют обычному образцу”. Ведь его неупорядоченные записи к тому же несут на себе следы поспешности и спонтанности, смешаны с повседневыми настроениями, некоторые — слишком сырые, другие кажутся бессмысленными, к тому же все они написаны в стиле „человека с улицы”, слова начертаны вместе или часть одного слова прилипла к части другого, орфография и пунктуация не соблюдены и пр. Главное же, перед нами только на-

броски идей. Совсем иное дело было бы перейти от них хотя бы к попытке осуществления. „Он был слишком занят все новыми записями и все новыми идеями, чтобы это стало возможным”. А. Харт тоже не согласен с расхожим утверждением, будто дело тут в психическом дефекте, неспособности к сосредоточенности. Объяснение Харта заключается в ссылке на исключительный универсализм Леонардо, на „энциклопедическую силу его ума”, порождавшую постоянную и неудержимую любознательность; в результате из-под его пера вырывался „нескончаемый поток комментариев и впечатлений, которому он был бессилён противостоять”.

Вот соображения, которые я смог найти по этому поводу в книгах о Леонардо. Конечно, число библиографических ссылок можно бы умножить, но я пишу не обзор литературы, а лишь пытаюсь дать представление об историографической ситуации вокруг занимающей нас проблемы. В заключение следует отметить небольшой трактат Карла Ясперса, в котором (правда, без специального исследования текстов и в весьма общей форме) высказаны следующие мысли. „Не случайно, что Леонардо не был окончательно удовлетворен ни одним своим произведением. Он не был в состоянии довести до конца ни один труд, потому что этому мешал сам смысл его труда”. Познавательная активность руки и глаза отличалась у Леонардо двойственностью: он желал найти в текущем хаосе некую структуру, но эта структура должна была быть полностью погружена в особенное, в бесконечные детали реального созерцания, отчего Леонардо выступал против каких-либо сокращений, нетерпения и неполноты. „Это напряжение между упорядоченной структурой и бесконечной особенностью стало для Леонардо очевидностью познания” и т. д. Его универсальность освещала, как солнце, все без разбора, но такой неограниченный взгляд на все как раз и вел к неизбежному ограничению универсальности, а именно: то была универсальность без „мировоззренческого поля”, без „какой-либо системы философской мысли”, без „борьбы”. Следствием принципиально необозримой универсальности оказалась фрагментарность: „полнота in statu nascendi”. Все, что делал Леонардо, направлено на нечто целое, но такое чудовищно безмерное целое превышает мерку человеческой жизни. Противоречие приводило к тому, что требование универсальности, то есть отказа от специализации, осуществлялось в бесчисленных специализациях. Философская сущность творчества Леонардо явилась в „жизненной форме человеческого существования” и неотделима от характера личности. „Это единство, которого человек ищет как жизненного свершения и которым он становится сам, выражает

собой" (*Jaspers K. Leonardo als Philosoph.* – Bern, 1953, S. 9-11, 14, 31, 59-62, особенно S. 64-67, 70).

Эти важные замечания в книге Ясперса разбросаны и перемешаны с другими, более тривиальными, согласно которым мышление Леонардо колебалось между рационализмом и сенсуализмом, порядком и разнообразием, единым и отдельным и т.п. Но что же в этом специфического для Леонардо и неповторимо-ренессансного? Ясперс справедливо называет Леонардо и Микеланджело „антиподами". Тем самым, однако, вопрос об отношении Леонардо к Возрождению осложняется еще больше. Ясперс проходит мимо этого вопроса. К тому же, внезапно противореча себе, Ясперс пишет: „Многосторонность Леонардо это – не многосторонность некоего единства, лежащая в природе вещей, это, напротив, достойная сожаления разбросанность чересчур многостороннего дарования" (Op. cit., S. 11-12, 62, 73-74).

...По-видимому, культурологическая суть Леонардова „нон финито" действительно достаточно трудна для понимания.

Последняя по времени издания советская книга о флорентийце: *Гастев А.* Леонардо да Винчи. М., 1982. Эта изысканно-беллетризованная, притом сделанная с отличным знанием материала, незаурядная биографическая работа в серии „ЖЗЛ" изображает духовный мир Леонардо как гармоническое единство многообразия: „Единственный раз природе удалось существо, равно обладающее могучим прыжком и пчелиной тщательностью, озирающее целиком мироздание и одновременно кружащееся вокруг какой-нибудь частности, с величайшим вниманием ее рассматривая: недаром Леонардо приходится считать не только универсальным гением, но родоначальником нынешней наиболее узкой специализации..." (с. 117). Проблема незаконченности так или иначе отводится автором как мнимая, а творчество Леонардо характеризуется в виде „круга знания"; сами противоречия его подобны противоречиям круга, в котором, по словам Аристотеля, соединяются в одно противоположные свойства; „удивительное, необычайное время, известное как Возрождение, точно так же можно назвать великим скруглением" (с. 161). Леонардов способ творить, в том числе и предельная несистематичность, бесчисленные оговорки и повторения, утопание в подробностях, разноречивость некоторых высказываний – все это расценено как „мужество исследователя", готового пожертвовать последовательностью и завершенностью ради полноты истины, избегающего какой-либо ошибочной односторонности, то есть исследователя если еще и не новоевропейского типа, то к этому типу приближающегося: это „надежные

признаки новой науки, не стесняющей себя неразрушимой догмой или обязательным требованием стройности и красоты" (с. 269). Именно такой сознательный и принципиальный отказ от всяких более конструктивных попыток объяснить Леонардо и традиционный акцент на феноменологическом единстве многообразия, на Возрождении как „великом скруглении" – получили сочувствие и поддержку в рецензии Ю. М. Лотмана („Нов. мир", 1985, № 53). Отсутствие в книге А. Гастева концепции, по суждению рецензента, в данном случае, так сказать, концептуально и составляет особое достоинство книги: то есть в случае, когда нам приходится иметь дело со столь загадочно-грандиозным и всеохватным гением культуры.

²³ Эту биографию и другие отклики современников см. в кн.: *Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Zeit.* Berlin, 1952.

²⁴ *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano, I, 37; II, 39.

²⁵ См.: *Сеаль Г.* Леонардо да Винчи..., с. 289.

²⁶ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. М., 1970, с. 30-31. Ниже ссылки в тексте (на оригинал – по изд.: *Vasari G.* Le vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori. Vol. 3, parte 3. Milano, 1963).

²⁷ Ограничусь несколькими ссылками на видных советских авторов. А. К. Джигелегов писал о „Вазариевой стилизованной концепции художнического облика Леонардо". Но сам охотно приводил сведения о том, как Леонардо почти ничего не доводил до конца, как настойчиво оберегал от заказчиков свою незанятость, дабы быть занятым только тем, к чему его влекло в данный момент, – и пояснял, что „у Леонардо воля была слабая, а аффекты подавлены". Он предостерегал о безуспешности – „раз для этого нет достаточно материала" – попыток „раскрыть до конца его образ" (*Джигелегов А.* Леонардо да Винчи, с. 54-55, 131). В. Н. Лазарев считал отзвучие Джовио и Вазари о „подвижности натуры", незавершенности произведений и пр. результатом непонимания „огромного размаха его (Леонардо) творческих замыслов". Но тут же прибавлял, вполне в духе Вазари, что Леонардо „стал жертвой своей любознательности и пылкости своего ума" (*Лазарев В. Н.* Леонардо да Винчи. М., 1962, с. 42). А. М. Эфрос в блестящей статье увидел в Джорджо Вазари, как и в других (от Анонима до Цуккари), людей из враждебного Леонардо идейно-художественного лагеря, которые „прикидывались недоумевающими", печалились „о том, что Леонардо был-де слишком разносторонним", но, в сущности, не желали принять слияния в Леонардо художника с ученым. По Эфросу, природа Леонардо была самая последовательно-универсалистская, истинно ренессансная, и это вызвало оппозицию

со стороны в конечном счете маньеристической эстетики (*Этрос А. М. Леонардо-художник*. – В кн.: Леонардо да Винчи. Избр. произв., т. 2. М.-Л., 1935, с. 8-13).

Итак, у Вазари – „стилизация“, „непонимание“, „враждебность“. В. П. Зубов тоже счел нужным назвать „наивными“ суждения Вазари, «который с такой настойчивостью акцентировал „незавершенность“ леонардовского творчества» и т. д. «Нужно ли указывать, – возражает Зубов первым биографам, – что „незавершенность“ научного творчества Леонардо объясняется не его личными качествами и даже не одними лишь внешними препятствиями. Сама наука в целом не доросла до решения тех многочисленных и сложных задач, которые он ставил не только широко, но и целеустремленно» (*Зубов В. П. Леонардо да Винчи*. М.-Л., 1962, с. 338). Но, во-первых, у Вазари толкование „незавершенности“ гораздо более тонкое и противоречивое, к „личным качествам“ дело не сводится, а о „внешних препятствиях“ и речи нет. Во-вторых, Вазари занимала „незавершенность“ вовсе не научного, а в первую очередь художественного творчества Леонардо. В-третьих, указание на то, что „наука в целом не доросла“, мало что объясняет, надо ведь еще понять, почему этот величайший натуралист Возрождения ставил перед собой сплошь практически неразрешимые задачи и не очень-то терзался их неразрешимостью. В-четвертых, сам В. П. Зубов, как мы видели, с большой проницательностью обнаружил, что о „целеустремленности“, скажем, гидротехнических, как и всех прочих набросков Леонардо (в смысле их систематичности и хоть какой-либо завершенности) говорить не приходится. И „акцентировал“ это не хуже Вазари. Я думаю, что у В. П. Зубова самое интересное – именно такие страницы, с остро поставленными вопросами, но не ответы, вроде вышеприведенного. Работу В. П. Зубова я считаю лучшей во всей отечественной литературе о Леонардо, она поучительна даже своими слабостями.

²⁸ *Сеайль Г.* Указ. соч., с. 2.

²⁹ *Pedretti C.* „Eccetera: perchè la minestra si fredda“. – XV Lettura Vinciana. Firenze, 1975 (далее указания страниц в тексте).

³⁰ *Ольски А.* История научной литературы на новых языках. Т. 1, с. 215.

³¹ Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci. Ed. nazionale in facsimile. V.12. Firenze, 1973 (далее : CA).

³² Цит. по: *Firpo L.* Leonardo, architetto e urbanista. Torino, 1963, p. 107-110.

³³ *Вазари*, с. 29 (*Vasari*, p. 406: „Oime, costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell'opera“).

³⁴ *Fumagalli G.* Leonardo: ieri e oggi. – In: „Leonardo. Saggi e ricerche“. Present. di A. Marazza. Roma, p. 398-399.

³⁵ *Поль Валери.* Об искусстве. М., 1976, с. 76.

³⁶ Leonardo da Vinci. Scritti letterari. A cura di Augusto Marinoni. Milano, 1974, p. 200-203. Далее в тексте: Scr. lett.

³⁷ Цит. по: *Гуковский М. А.* Механика Леонардо да Винчи, с. 352-353, 354.

³⁸ Ниже см.: *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи, с. 97-99.

³⁹ Присмотримся (точнее, прислушаемся). Перечень начинается (как и заканчивается) случайным словом, которое с таким же успехом могло бы оказаться на любом другом месте, внутри ряда. Но, возникнув, это слово немедленно вызывает за собой еще два, связанные с ним фонетическим и грамматическим параллелизмом. После серии на -zione (tione) следует серия из пяти слов на -ento. Затем попеременно припоминаются слова то в продолжение первой, то в продолжение второй серии. Вот они словно исчерпаны – и заминка, перебой обозначены словом „impetuosità“, резко выпадающим и по звучанию и логически из всего, что было до тех пор. Затем – новая серия с окончанием на -nti, причем восемь существительных исключительно благодаря фонетической инерции тянут за собой еще и причастие. Когда и эта серия выдыхается, опять перебой выражается словом, выходящим из ряда вон и по звучанию и по смыслу: вместо „фигуры“ движения – общее понятие. Впрочем, „figore“ отчасти вызывается и по содержательному контрасту с предшествующим „sarpeggianti“. По созвучию далее слышится: „mormori“. Уже по смысловому сцеплению за „рокотами“ следуют „гулы“. И т.д. и т.п. Если, скажем, „impetuosità“ появляется вторично, то ведь теперь уже не перебивкой, не одиноким островком, а по требованию предшествующих „celerità“, „furiosità“, в рифму к ним. Это уже как бы новая, иная „стремительность“. Смысловые же притяжения дано о себе знать по преимуществу не сериями слов, а двучными оппозициями („падение – вздымание“, „погружение – всплытие“) или причинно-следственными парами („ударение – разрушение“, „истечение – иссякание“). Единственная последовательная смысловая серия – „смерчи, пучины, наводнения, штормы“; но она объединена в оригинале также и в звуковом отношении.

⁴⁰ См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1969, с. 191 и сл., 495-496. При всем очевидном различии между как нельзя более серьезным перечнем Леонардо и гротескными номинациями у Рабле переключка, по-моему, состоит в некоторых самых общих признаках: „самоценный характер“ номинации („вещь называется ради нее самой“ – с. 198), мировоззренческая важность конкретного и вещного, „богат-

ство и полнота" словаря... многообразных отраслей знания и жизненной практики, преобладание всего „нового, свежего, первичного", „громадное расширение и обогащение" „мира вещей и мира слов" (языка) – с. 495.

⁴¹ Trattato della Pittura, 501 (Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, von Heinrich Ludwig. Bd. I-III. Wien, 1882 – далее в тексте – TP); ср. *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения. Редакция А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса. Т. 1-2. М.-Л., „Academia", 1935 (далее в тексте – И. Пр.). Переводы высказываний Леонардо об искусстве выполнены в этом издании в основном А. Губером, а также В. Шилейко.

⁴² Leonardo da Vinci. L'uomo e la natura. A cura di N. De Micheli. Milano, 1952, p. 19.

⁴³ Leonardo da Vinci. Eine Auswahl aus seinen Schriften, S. 27.

⁴⁴ Л. Ольшки. История научной литературы на новых языках. Т. 1, с. 180.

⁴⁵ Там же. В другом месте А. Маринони толкует „naturale" как „обыкновенное" („ordinario") и „accidentale" как „экстраординарное" (р. 18). Но и это вряд ли правильно.

⁴⁶ „...Красота мира, которая заключается в поверхностях тел, как акцидентальных, так и природных, отражающихся в человеческом глазу" (И. Пр., № 466; TP, 24). А. Губер справедливо отметил по этому поводу: „Разделение свойств на первичные и вторичные... принадлежит Аристотелю, причем под первыми разумелись такие свойства, при отсутствии которых невозможно мыслить данный предмет, под вторыми – случайные, которые могут быть, но могут и не быть. В схоластической философии это разграничение проводилось под терминами „сущностные" и „случайные" („акцидентальные". – Л. Б.) свойства, и в этом смысле применяет их и Леонардо" (И. Пр., т. 2, с. 286). Совершенно соглашаясь с этим, я хотел бы обратить внимание на то, что у Леонардо понятие „акциденции", однако, обновляется и становится специфически ренессансным (см. ниже).

⁴⁷ Leonardo da Vinci. Eine Auswahl aus seinen Schriften, S. 56.

⁴⁸ Напомню мнения Л. Ольшки (Указ. соч., с. 176, 196, 202 и др.): „доведенный до крайности натуралистический эмпиризм", „ко всему, что находится вне области чувственного восприятия, то есть что выходит за границы явления и его непосредственнейших причин, он относился с весьма слабым и случайным интересом", „отсутствии методического сознания". Карл Ясперс, напротив, признавал за Леонардо поиски некоей мировой полноты, единства, всеобщности, но полагал, что, поскольку „ничто не действительно для него вне чувства", „но и чувственное как таковое, только в качестве чувственного есть

ничто", – в познавательной активности Леонардо присутствовала напряженная двойственность. Леонардо искал в текущем хаосе некую структуру, но такую структуру, которая была бы полностью погружена в особенное, в бесконечные детали реального созерцания. В общем, у Ясперса получается, что Леонардо был художником, сенсуалистом, но не желавшим терять из виду всеобщность. Однако тонко звучат соображения о „бесконечной особенности": „Бесконечная подробность мировосприятия становится для него путеводной звездой занятий при созерцании всего, что ему представлялось и ощущалось в каждом особенном" (см.: *Jaspers K. Leonardo als Philosoph*. S. 10-12, 31). О том, как над проблемой единичного у Леонардо работал В. П. Зубов, см. „Примеры" и „правила".

⁴⁹ См.: I manoscritti di Leonardo da Vinci. Vol. I. Il Codice Forster I nel „Victoria and Albert Museum". Riproduzione fotografica con trascrizione critica. Roma, 1930.

⁵⁰ Зубов В. П. Леонардо да Винчи, с. 133.

⁵¹ Зубов В. П. Леонардо и его научное наследие. – В кн.: Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения, с. 925; там же, с. 275.

⁵² Ольшки Л. Указ. соч., с. 194.

⁵³ Зубов В. П. Леонардо да Винчи, с. 109-110. Далее указания страниц в тексте.

⁵⁴ Библиер В. С. Галилей и логика мышления Нового времени. – В кн.: Механика и цивилизация XVII-XIX вв. М., 1979, с. 470-487.

⁵⁵ Ольшки Л. Указ. соч., с. 178, 235-238. См. также: *Сейль*. Указ. соч., с. 199.

⁵⁶ *Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, 1961, p. 102-103. Ср.: *Ficino. Theologia Platonica*, XI, 5.

⁵⁷ Ср.: *Данилова И. Е. Портрет в итальянской живописи кватроченто*. – „Советское искусствознание – 74". М., 1975, с. 144-145.

⁵⁸ *Kemp M. „Ogni dipintore dipinge se": a Neoplatonic echo in Leonardo's art theory?* – In: *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of P.-O. Kristeller*. Ed. by Cecil Clough. Manchester Univ. Press. N.Y.-Bristol, 1976, p. 311-323. Ответ, что Леонардо относился к самоподражанию отрицательно, потому что не был неоплатоником, Мартин Кемп называет „рутинным" и приходит к иному, правильному выводу: Леонардо отвергал автопортретирование потому, что оно вступало в противоречие с концепцией „разнообразия" (р. 314, 318). Я пытаюсь развить это наблюдение.

⁵⁹ Впрочем, наряду с безоговорочным требованием „никогда не подражать чужой манере" мы находим, как всегда у Леонардо, не менее уверенное наставление прямо противоположного характера: „необходимо создавать произведения искусства одновременно в разных манерах,

чтобы целое соответствовало бы с какой-то стороны любому суждению" (ТР, 114). Под „сторонами" и „частями" живописи Леонардо подразумевал составные элементы живописного искусства, перечисляя их не раз и обычно – в разных наборах. Например, это „поверхность, фигура, цвет, светотень, перспектива" (ТР, 132) или перспектива и варьета (ТР, 136). Итак, во фрагменте № 114 Леонардо призывал подражать в разных отношениях разным художникам, чтобы избежать их упреков. Казалось, этот совет был бы уместней в устах Рафаэля, который, кстати говоря, дал делом ответ на вопрос, как это можно, подражая всем, не подражать никому и совмещать эклектику с оригинальностью. В заметках Леонардо понятие художественной личности еще шатко и, подобно многим другим новоевропейским понятиям, растворено пока в пестроте мнений, в многоголосице внутрениего диалога.

⁶⁰ Нельзя вместе с тем не заметить, что Леонардо тут же отвергает автопортретирование, исходя уже вовсе не из понятия „разнообразия", а из диаметрально противоположного критерия нормативной красоты, которому внешность самого художника, очевидно, удовлетворить не может. Фигуру нужно делать „sopra la regola d'un corpo naturale, il quale comunemente sia di proportione laudabile" (ТР, 109). Чтобы достоверно изображать красивых людей, живописец должен соединять в одной фигуре наиболее красивые части разных изученных им в натуре тел, опираясь не на собственный, а на общий вкус (*piu per publica fama, che per tuo giuditio*) – ТР, 137. Это все то же, знакомое нам по трактату Альберти, рядоположение и столкновение двух ренессансных принципов – „разнообразие", экспрессивной характерности – и идеальной сублимации. Обе тенденции жили и спорили также в художественной практике. Все же в заметках Леонардо перевес явно на стороне „разнообразия", и в том редчайшем случае, когда два принципа встречаются в пределах одной мысли, одного высказывания, мы читаем: „Красота лиц может быть у разных людей равного достоинства, но облики их никогда не похожи, так что будет столько разнообразных прекрасных лиц, сколько их будет сведено вместе" (ТР, 140). Но спор этот всегда незаконченный. „Не рисуй мышцы с жесткой определенностью, но пусть нежные светлы незаметно переходят в приятные и усадительные тени, и из этого рождаются изящество и красота" (ТР, 291). Так советует автор „Моны Лизы"... но и „Святого Иеронима"?

⁶¹ Выдвижение в качестве безусловно положительной ценности личной манера, которая для Леонардо была еще достойным сожаления изъяном, умалением „универсальности", – дело бу-

дущего, хотя и не очень далекого. Это можно будет наблюдать, например, у Ломаччо в трактате „Идея храма живописи" (1590), то есть на следующем, постренессансном этапе развития искусства и эстетики (*Klein R. La forme et l'intelligible. Ecrits sur Renaissance et l'art moderne. Paris, 1970, p. 174-192*). Роберт Кляйн указывает, что рождению понятия особой, неподражаемой художественной манеры препятствовали в эпоху Возрождения, во-первых, идея „универсальности" (как общей меры и нормы для всех художников) и, во-вторых, сведение понятий художественной личности к простой профессиональной позиции, к приверженности тому или иному жанру и пр., продиктованной врожденными склонностями (*Op. cit., p. 178*). Но я думаю, что Р. Кляйн, правильно различая два разных этапа в развитии идеи художественной личности, слишком схематизирует, упрощает ситуацию. Леонардо сражался с этой идеей, осознанной им (с наивной свежестью) как „самопортретирование", именно потому, что подошел к ней вплотную. Вообще Возрождение, можно сказать, открывает индивидуальную личность – но лишь в форме „универсального человека", тем самым слишком расширяя, возвышая личность, чтобы не оспаривать ее более определенное позднее понимание. Но только благодаря этому противоречию оказались возможными и специфичная ренессансная концепция творческого индивида и более развитая, зрелая (или просто другая?) концепция раннего Барокко.

⁶² *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*, с. 80-114 и др.

⁶³ О начитанности Леонардо, владевшего, по мнению известного искусствоведа, всем богатством флорентийской культуры XV века, см.: *Chastel A. Léonard et la culture. – In: Léonard et l'expérience scientifique au XVI^e siècle. Paris, 1953, p. 251-263*.

⁶⁴ Ср.: *Баткин Л. М. Макьявелли: опыт и умозрение*, с. 108-109. Об отношении Леонардо к античной пластике см.: *Klark K. Leonardo and the Antique. – In: Leonardo's Legacy. An Inter. Symposium. Ed. by C. O'Malley. Berkeley-Los Angeles, 1969, p. 1-34*.

⁶⁵ *Вазари*. Указ. соч., с. 26, 18.

⁶⁶ Цит. по: *Calvi G. Vita di Leonardo. Bergamo, 1949, p. 181-182*.

⁶⁷ По изд.: *I manoscritti di Leonardo da Vinci. Vol. 1-2. Codice Forster I nel „Victoria and Albert Museum". Riproduzione fototipica con trascrizione critica. Roma, 1930*.

⁶⁸ См., например: *Calvi G. Vita di Leonardo, p. 79-80*.

⁶⁹ Она, наряду с другими чертами характера, интригует исследователей (см., например: *Berle E. Le secret du philosophe, p. 143*: „стиль жизни

Леонардо, впрочем, совсем не кажется ренессансным стилем").

⁷⁰ *Fumagalli G.* Eros di Leonardo. Milano, 1952, p. 69-74.

⁷¹ См.: *Дживелегов А. К.* Леонардо да Винчи, с. 54: „В сущности говоря, и мы сейчас, после того как прочитано почти все, что осталось после него, после того как написано о нем столько томов и учеными и поэтами, после того как в его душе рылись проникательнейшие умы всеми доступными художественными, научными и псевдонаучными методами вплоть до фрейдизма, – мы не знаем по-настоящему, что представлял собой Леонардо как человек“.

⁷² Есть также версия, что „Леонардо было сеньорией поручено написать изображение убийцы после казни“ (*В. И. Рутенбург.* Титаны Возрождения, с. 37).

⁷³ Здесь и ниже я использую указ. соч. Дж. Фумгалли, а также документы и комментарий в: *L'opera completa di Leonardo pittore.* Milano, 1967, p. 83-86; *Barande I.* Le maternel singulier, Freud et Léonard de Vinci. Paris, 1977, p. 34 etc.

⁷⁴ *Barand J.* Op. cit., p. 48.

⁷⁵ *Fumagalli G.* Op. cit., p. 56.

⁷⁶ Op. cit., p. 83-92.

⁷⁷ Op. cit., p. 60.

⁷⁸ Между прочим, если З. Фрейд прав, то это означало бы, что даже в сексуальной сфере у Леонардо замысел превышал реализацию. Пример безудержного следования фрейдистскому подходу: *Stites R.* The Sublimations of Leonardo de Vinci. Washington, 1970. Но версию о гомосексуальности Леонардо разделяют – без специфически фрейдистского обоснования, исходя скорее из здравого смысла, – такие солидные искусствоведы, как, например, К. Кларк (*Clark K.* Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist. Cambridge, 1952, p. 53).

⁷⁹ В сравнительно недавно обнаруженном (в библиотеке Британского музея) диалоге Ломаччо „Gli Sogni“ (ок. 1560 г.) выведен Леонардо, обосновывающий в античном духе преимущества однополый любви. Это означает, во всяком случае, что такая версия в отношении Леонардо была вскоре после его смерти достаточно распространена (см.: *Pedretti C.* Leonardo. A study in chronology and Style. Berkeley and Los Angeles, 1973, p. 141-142).

⁸⁰ См. об этом: *Bérence F.* Léonard de Vinci. Ouvrier de l'intelligence. Paris, 1947, p. 312-317.

⁸¹ *Fumagalli.* Op. cit., p. 24.

⁸² См.: *Leonardo. Saggi e ricerche.* Presentazione di A. Marazza. Roma, 1954, p. 140. (в статье Э. Витали „Анатомия и физиология“).

⁸³ *Fumagalli.* Op. cit., p. 57; см. fig. XIV-XVI.

⁸⁴ *Фрейд З.* Указ. соч., с. 15 („nessuna cosa si può amare né odiare, se prima non si ha cognition di quella“).

⁸⁵ Как уже отмечалось, в последнее время у нас возникла тенденция оценивать личность и творчество Леонардо и всего Возрождения вслед за А. Ф. Лосевым в свете морального критицизма (см. также: *Гайденоко П.* Коллизия возрожденческого титанизма. – „Вопр. лит.“, № 3, 1980, с. 268-278; принадлежащие Ю. Н. Давыдову разделы в кн.: *Личность в XX столетии.* М., 1979, с. 97-113).

В частности, Ю. Н. Давыдов осуждает Возрождение за «аристократизм „духа“, „творчества“ и „новаторства“, за „элитарную“ идею „творческой личности“, за „характерно индивидуалистическое, а стало быть, в конечном счете буржуазное представление о человеческой свободе и „самореализации“ индивида» (с. 111). Критика христианского гуманизма Т. Марселя, Ж. Домека, Н. Бердяева, а также художественного авангардизма, „общего атеистически-нигилистического течения“, „контркультуры“ и чуть ли не всего остального в западной мысли XX века состоит у Ю. Н. Давыдова именно в том, что эта мысль все еще слишком верна возрожденческому „образу человека“ и даже „порабощена ренессансно-гуманистической философией личности“ (с. 118-120).

Радикальность таких взглядов способна произвести впечатление свежести на тех, кто знакомился с Возрождением понаслышке и склонен очаровываться тем, что Толстой называл „обратными общими местами“. Поэтому позволю себе кое-что сказать – с прямотой, которую предполагает предмет разговора, слишком важный для каждого, кто дорожит исторической истиной и культурой (и, если угодно, идеей творческой свободы и самореализации личности – без кавычек Ю. Н. Давыдова и вопреки страшным словечкам вроде элитарности, аристократизма, индивидуализма и пр.).

Это представление о Ренессансе неожиданно напоминает о давно, казалось бы, забытой книге Вольнского А. Л. „Леонардо-да-Винчи“ (Киев, 1909 – первое издание вышло на десять лет ранее). Такая тенденция, несомненно, сводится к повторению идей этого и некоторых других тогдашних сочинений. Вольнский в свое время не нашел ничего лучшего, как отождествить современный ему декадентский аморализм (или то, что он так трактовал) с фигурами возрожденцев. Для него Леонардо был чем-то вроде вульгарно понятого ницшеанского героя или даже арцыбашевского Санина, только наделенного всеми качествами убедительной исторической гениальности и оттого по-настоящему пугающего. Так, в смелой борьбе с Леонардо Вольнский отстаивал собственную позицию, без философической замысловатости сводившуюся к требованиям религиозной добропорядочности, соблюдения приличий конца XIX века, „че-

ловечности", „сердечности" и „простоты" в искусстве и т. п. То, что в эти рамки не укладывалось, Вольтер с полнейшей искренностью считал непотребством и „демонизмом". При этом он, разумеется, был уверен, что „нравственная" точка зрения – решающая и что она неизменна для всех эпох.

Мы, впрочем, тоже оказались бы неисторичными, если бы поставили это ему в какую-то особенную вину: тогда истолкование давнопрощедшей культуры не выглядело еще сложной проблемой, и необходимость чутко прислушиваться к чужим голосам, соразмеряться с непривычной для нас (тем не менее культурно-продуктивной) системой ценностей не ставилась условием компетентности и, если угодно, профессиональной нравственности, справедливости историка.

Вольтер пишет о Леонардо: „Гений его раскрывался в самых разнообразных направлениях, но при этом в нем постепенно умирало все примитивно-человеческое, простое и сердечное. Казалось, он взирал на вопросы добра и зла с недосыгаемой художественной высоты"; „никакая частная жизнь с ее ограниченными, но живыми и теплыми формами, не трогала и не привязывала его души" (с. 23). И далее: „хищный гений", „бездны нравственного разложения" (в отличие от „глубокой струи духовного протеста против возрожденного и искаженного язычества" у Савонаролы!), „вся злокачественная ядовитость и безмерная сложность... природы", „искусство гениальное, но, так сказать, саморазрушительное", „демонические откровения", „гений без внутреннего бога" и т. п. (с. 38, 43, 210 и др.).

Эти оценки, основанные на передергивании фактов и филистерском отвращении к непонятной Вольтеру эпохе, интересны лишь для характеристики определенной идеологической ситуации, в которой выступал сам Вольтер. Чтобы реагировать на эту ситуацию надвигающегося XX столетия глубже, надо было бы быть не Вольтером, а Томасом Манном или хотя бы Бердяевым, который в „Смысле истории" понял Возрождение тоже, скорее, отрицательно и тоже исходя из последствий его для христианства, но с гораздо более объективным и тонким историческим чутьем.

Однако вот что надо отметить. Автор этого страстного памфлета сводил исследование типа ментальности и культуры к анахронистическому изображению личности Леонардо. Попросту наш российский автор начала века утверждал, что именно ренессансные времена были как-то необычно бесстыдными и бесчеловечными, а Леонардо выделялся холодным аморализмом даже на том фоне. Но, будучи человеком по своему вовсе не глупым, со взглядом, заострен-

ым идеологическим отрицанием, А. Л. Вольтер иногда высказывал соображения, которые – за вычетом моралистических эпитетов – можно бы принять и которые ненароком задевают культурологическую и историческую суть дела. Вопреки изображению Леонардо в резко отрицательной личностной определенности („гениальность" которой лишь заставляла Вольтера то и дело прибавлять словечки о „сложности") – вдруг читаем: „Вы видите человека, то есть нечто по самой своей природе ограниченное, и при этом замечаете, как его личное начало расплывается, затеривается в безграничности" (с. 306). Это должно было бы заставить автора усомниться в принятом им методе подхода к столь странному индивиду, противоречащему нашему представлению о том, что вообще такое индивид, но этого не происходит. Ведь душа Леонардо „незаконченная, неоформленная и потому некрасивая" (там же).

„Незаконченность" и „неоформленность" Вольтер не в состоянии воспринять как незнакомый, на чужой нам лад законченный склад личности. Всякая незаконченность личности (в том числе и с точки зрения инокультурных готовых мерок), всякая кризисность и переходность культуры были для этого автора заведомо „некрасивыми" и бесстыдными. Ведь „именно стыд, чутье, позволяющее обходить все грубое и унижительное, создает ту мягкую, теплую температуру, в которой созревает поэтическая художественная форма" (с. 38).

В самом деле, как быть при таком деликатном понимании культуры не только с Макьявелли, Леонардо или вовсе дикобесстыдным Рабле, но и с Лукианом или Апулеем, с „Нибелунгами", песнями вагантов, сборником Кирши Данилова и пр., и пр., даже не добираясь до Достоевского, до Кафки и „Герники" и всего не „мягкого" и не „теплого" искусства XX века, но столбенея уже перед „Ветхим заветом", как известно, ничего „грубого и унижительного" не обходящим. По Вольтеру, „Джоконда" – портрет... души Леонардо. Ее „живая улыбка" – „это неподвижная гримаса, неприятная, раздражающая" (с. 144). Перед нами не христианка и не язычница. „Ея улыбка порождена ее беспомощным (уж поистине именно Возрождение продемонстрировало свою творческую „беспомощность"! – Л. Б.) положением среди определенных, различных культур, не слившихся между собой" (там же).

Вот это последнее у А. Л. Вольтера уже похоже на дело. Между прочим, автор дал здесь формулировку такого „положения", без которого вообще был бы невозможен переход от одной культуры к другой и которое в Ренессансе выразилось по преимуществу.

Так был ли впрямь аморален Леонардо? Я

опускаю тот факт, что, совершенно, никаких бесчестных поступков он не совершил. Разговоры о „безнравственности“ деятелей ренессансной культуры оправданы лишь в том смысле, что все они — и грешные и праведные — в достаточной степени исходили не из готовых нравственных парадигм, отнюдь не из „всего более высокого“, чем человек (*Гайденко П.* Указ. соч., с. 277), но из человека, из себя, беря на себя тем самым ответственность за выбор и судьбу. Нравственность представляла перед ними не как привычная норма, которой остается следовать без раздумий, но как — часто трагическая — проблема. Неудивительно, что перед их мысленным взором порой разверзались бездны: отношение к плоти, сущность политики, да и что угодно, исследовалось ренессансным духом с подлинным мужеством. Конечно, в этой культурной атмосфере безнравственность людей вроде Цезаря Борджа, которые были бы безнравственны где и когда угодно, в древнем Египте или Рима, в мерovingском Средневековье, или Византии, или при Иване Грозном, — приобретала некий ренессансный колорит. Эта безнравственность была конкретной специфической изнанкой как раз ренессансной нравственности, которую нужно было не усваивать, а открывать — собственным существованием, всей становящейся индивидуальной личностью. Вообще-то, во всякую эпоху безнравственность отчасти отражает структуру принятой нравственности, и поэтому судить об эпохе можно и по ее изнанке — только почему-то это охотней делают в отношении Возрождения, а не, допустим, христианско-средневековой или любой другой культуры.

Не потому ли, что безнравственность Возрождения вызывающа? — она, как и его столь человеческая нравственность, тоже берется отвечать за себя и не прячется ни за что „более высокое“. Не бывало нравственности и, соответственно, безнравственности, более чуждых ханжеству, более открытых, чем в ренессансной среде.

Но не будем все же оценивать Возрождение по Цезарю Борджа, а ветхозаветных людей — по Содому и Гоморре, а XVIII век — по маркизу де Саду. В отношении же Леонардо или других ренессансных умов зададимся вопросом: почему нравственность, не знающая заранее, „как надо“, выковыивая себя над безднами действительности, сполна оплачивающая счет одиночеством, душевной тревогой, творчеством, рискующая без внешних подпорок жить, почему такая нравственность, без которой не возник бы человек Нового времени и не было бы европейской культуры последних пяти веков, должна рассматриваться как некое грехопадение? На деле то был конец лишь традиционалистской морали. Видеть в такой морали и вообще в свойственных традиционалистскому обществу не-

временных категориях вечности, абсолютности, готовности и устойчивости единственный надежный ориентир — значит испытывать своего рода почвенническую ностальгию, может быть, достаточно почтенную, социально-психологически очень понятную, но ретроградную и потому, грустно это или вовсе нет, обреченную.

⁸⁶ См. ниже: *McMullen R.* Mona Lisa. The Picture and the Myth. Boston, 1975, p. 125-138; *Берковский Н. Я.* Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения. — В кн.: *Берковский Н. Я.* Статьи о литературе. М.-Л., 1962, с. 13, 45-49 (статья написана в 1954 году).

⁸⁷ *Jaspers K.* Lionardo als Philosoph. Bern, 1953, S. 16.

⁸⁸ Ср.: *Luporini C.* La mente di Leonardo. Firenze, 1953, p. 122: „Загадочная“ улыбка Джоконды не выражает собой ни некий момент, ни характер персонажа. Это внутреннее содержание (бесконечная „память“) человеческой жизни, напряженно сознаваемой и, как время, не замкнутой“. Один английский искусствовед прошлого столетия (*Pater W.* Studies in the history of the Renaissance. London, 1873) красноречиво писал о синхронии в „Джоконде“ всех возможных мировых человеческих состояний: в моне Лизе заключены „духотворенность Греции, роскошь Рима, средневековая мечтательность с ее спиритуальными устремлениями и любовной изысканностью, возврат язычества, грехи Борджа“... мона Лиза старше окружающего ее ландшафта, „она торговала редкостными тканями вместе с левантскими купцами; как Леда, она была матерью Елены Троянской, и, как св. Анна, матерью Марии...“ (цит. по: *Huyghe R.* La Joconde. Musée du Louvre. Fribourg, 1974, p. 50).

⁸⁹ *Данилова И. Е.* От Средних веков к Возрождению, с. 37-39, 58.

⁹⁰ Ср. главу 3 настоящей работы. Но, конечно, И. Е. Данилова совершенно права, если иметь в виду только нарушение традиционной иконографической схемы, по которой апостолы всегда изображались сидящими.

⁹¹ Цит. по: *L'opera completa di Leonardo pittore.* Presentazione di Mario Pomilio. Milano, 1967, p. 96.

⁹² *Данилова И. Е.* Указ. соч., с. 42.

⁹³ В специально посвященной этому вопросу статье (*Rudrauf L.* L'invention plastique selon les vues théoriques de Léonard de Vinci. — In: *L'art et la pensée de Léonard de Vinci.* Communications du Congrès International. Paris-Alger, 1953-1954, p. 313-318) заметна тенденция противопоставить „романтической“, субъективистской модернизации этих высказываний Леонардо следующие исторические ограничения: 1) у Леонардо речь идет не о беспредметном расковывании воображения вообще, а о воображении художника, предварительно уже выбравшего тему; 2)

„пятна на стене" дают возможность пусть огромного, но конечного числа комбинаций (из ограниченного числа элементов); 3) делая выбор среди возможных предметных комбинаций, живописец лишь актуализирует образы, которые потенциально присутствуют в божественной вселенной.

⁹⁴ *Combrich E.* *Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux* («L'an et la pensée de Leonardo da Vinci», p. 185-186). Э. Гомбрих считает, в отличие от Л. Рюдрауфа, концепцию искусства, сказавшуюся в идее „пятна на стене", „совершенно персоналистской и почти солипсистской", указывая при этом на ее соответствие характеру творчества Леонардо, у которого принципиальная эскизность и фантастичность рисунков вела к расшатыванию традиционной иконографии. Изображение все больше подчинялось случаю, внутреннему видению, причем одни и те же навязчивые зрительные образы повторялись и приобретали в разных композициях разные наименования. „Может быть, нет ничего поразительного в творчестве Леонардо, чем этот разрыв между мотивом и смыслом" (p. 189).

⁹⁵ О структурно заданной скоротечности см.: *Баткин Л. М.* Об истоках трагического в Высоком Возрождении. – В кн.: Микеланджело и его эпоха. М., 1978, с. 138-162.

⁹⁶ См.: *Rudel J.* *Technique picturale de Léonard de Vinci*. – In: *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, p. 297 и др. Любопытно, что Ж. Рюдель определяет sfumato как „развивающийся диалог светотени" (p. 298). Ср. в этом же сборнике статью Гомбриха, где он ставит понятие „sfumato" в один ряд с „indeterminato", „componimento inculto" и подчеркивает, между прочим, что для Леонардо единственно важным был „сам акт творения". Заслуживает быть отмеченным в этой связи беглое замечание И. Гантнера (*Gantner I.* *Leonardo da Vinci*. Basel, 1952, S. 22) о том, что в эскизности – самая суть работы Леонардо и как естествоиспытателя и как художника.

⁹⁷ Цит. по: *Toni N. de.* *Frammenti vinciani*. Firenze, 1975, p. 17.

⁹⁸ Ср.: *Гайденко П. П.* Об античных традициях в немецком идеализме (обоснование геометрии у Платона, Прокла и Канта). – В кн.: *Традиция в истории культуры*. М., 1979, с. 148-162, в частности, с. 158.

⁹⁹ Проблема границы и перехода волновала Леонардо-живописца, конечно, не только в связи со светотенью. В известном рисунке „Человек в круге" Леонардо соединил два положения идеально пропорционального человеческого тела, описанные Витрувием порознь, в одной фигуре – с четырьмя руками и четырьмя ногами. То есть позы даны как последовательные стадии одного движения, с „кинематогра-

фическим" эффектом непрерывности прерывных изображений (*Panofsky E.* *The codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory*, 1940, p. 122-125). Эрвин Пановский указывает на сходную тенденцию и в „Поклонении волхвов", где целая группа людей тоже осуществляет последовательные моменты общего движения. Исследователь усматривает в подобных практически-визуальных поисках Леонардо идею „двух бесконечностей": движение нужно было каким-то образом показать и как бесконечно-дискретное и как бесконечно-континуальное.

А вот что пишет об этой первой ведуте «„Поклонения", с полукругом обожания», с движением всего человечества (включая и нас, зрителей), Марсель Брион: „...каждая живая индивидуальность включена в ритм этого широкого кругового планетарного движения... в котором каждый, ничуть не отказываясь от своей личности, становится в то же время частью и тотальностью общего динамизма, коллективной страсти, бросившей человечество к ногам Бога-Ребенка" (*Briou M.* *Léonard de Vinci*. Paris, 1952, p. 63). Я бы сказал об этом удивительном образце Леонардова нон-финито, о неясном вихревом движении, из полумрака которого прорисовываются, проступают, угадываются разнообразные человеческие индивидуальности, что перед нами своего рода иллюстрация к рождению ренессансной личности, к ее универсальности как вечной возможности.

¹⁰⁰ См.: *Библер В. С.* Галилей и логика мышления Нового времени. – В кн.: *Механика и цивилизация XVII-XIX веков*. М., 1979, с. 490-506. В голололомках-„монстрах" Галилея (последовательном приеме, а не изолированном казусе, как у Леонардо) „осмысливается парадокс такого доведения до пределов физического континуума, в котором он переходит в определения континуума математического и обратно..." (с. 504). Как мы увидим, у Леонардо и в помине нет этого „чисто логического отождествления „непрерывности" и „скачков", бесконечно делимых и „неделимых пустот", из коего у Галилея начинаются механика и логика Нового времени (там же, с. 504-505). Взамен „чисто логического отождествления" – у Леонардо, так сказать, паралогическое рядоположение. О мысленных „опытах" Галилея см. также: *Ахутин А. В.* *История принципов физического эксперимента*. От античности до XVII в. М., 1976, с. 196-206 и др.

¹⁰¹ *Forster II*, f. 59v.

¹⁰² Ср. в той же рукописи другой (и тоже изолированный) курьез поскромнее, тоже сформулированный как загадка: „Если бы звуки колокола были слышны за 2 мили, а затем его разрушили бы и изготовили бы из него множество маленьких колоколов, с тем чтобы заставить их все звонить одновременно, то они никогда не были бы

слышны на таком расстоянии, как когда они были единым колоколом" (Forster, II, f. 32 v.). Собственно, это, надо полагать, тоже головоломка о континууме, только навыворот: как деление тела бесконечно и не приводит к неделимой единственности, так и сложение множества не приводит к единому. Но не оговорено, что „множество маленьких колоколов" бесконечно, не вполне уточнено, физическая это или математическая головоломка, и неравенство суммы звучаний самой себе, взятой не как сумма, а как единое, не разъясняется. Предполагаемый, умозрительный эксперимент изложен так, будто он проверен на деле (иначе почему звуки колокола слышны именно „за 2 мили"?!).

⁹⁵ Нетрудно заметить, что если речи шутов-могильщиков в „Гамлете" задают сцене гротескный колорит и принц словно бы вторит шутам, размышляя о смерти, то все же в контексте сцены и всей трагедии серьезность не разрешается смехом; скорее, наоборот, загадки шутов теряют карнавальную веселость, пропитываясь серьезностью Гамлета. Гротеск в „Гамлете" вообще не улегчает трагедии, а лишь придает ей архаическую космичность. Впрочем, и гротеск в целом, по Бахтину, несет в себе собственную, „веселую" серьезность.

Жанр, травестирующий пророчества, не был личным изобретением Леонардо, в XVI веке шутовские „загадки" сочинял не он один (см.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 251-254). М. М. Бахтин видел в многих „пророчествах" и простых телесных вещах „народно-праздничные произведения", высмеивавшие сам таинственный и серьезный тон профетизма и предлагавшие подойти к миру „не как к мрачной мистерии, а как к веселой сатирической драме". „Тайны и загадки мира и будущих времен оказываются не мрачными и страшными, а веселыми и легкими". Мне кажется, что понятие „амбивалентности", введенное М. М. Бахтиным, требовало бы, скорее, определения „тайн мира" как страшных и веселых – и что даже „Пророческая загадка" в конце книги Рабле о Гаргантюа изображает грядущую всемирную катастрофу слишком уж подробно и проникновенно, чтобы данное затем краткое карнавализующее разъяснение могло начисто снять впечатление от ужасного пророчества, заставившего „глубоко вздохнуть" доброго Гаргантюа. Вряд ли случайно то, что текст „Пророческой загадки" был обнаружен не где-нибудь, а в фундаменте Телемской обители! Рабле проигрывает два варианта будущего: телемитский – гуманистически-радостный – и эсхатологический. Гротескная „разгадка" вряд ли отменяет серьезный смысл исторической альтернативы, ведь, повторяю, гротеск немислим без серьезно-

сти, это смех, преображающий и улегчающий именно потому, что мир не веселый и не легкий. Это спор не только с другим подходом к миру в головах других людей, но и с другим подходом в собственной голове, победа над собственным страхом. Понимание гротеска как изнанки единого мироощущения (ср. работы О. М. Фрейденаберг) расходится с теми или иными отдельными формулировками М. М. Бахтина, но не с сутью его учения об „амбивалентности" гротеска.

Но вернемся к Леонардо. В его загадках-„пророчествах" карнавализующие моменты, отмеченные М. М. Бахтиным, по-видимому, отчасти присутствуют, но ключом к ним служить не могут. Во-первых, если у кого-нибудь снижающий, гротескный эффект вызывался потребностью в снятии действительно мрачных и катастрофических ощущений бытия, так это у Леонардо. Достаточно вспомнить его описания (и рисунки) потопа и другие мотивы „*natura inculta*", его „Св. Иеронима" и „Тайную вечерю", его пессимистические басни. Даже явно комические разгадки не делают мрачность загадок исключительно пародийной, не развеивают ее, ибо травестия здесь обоюдная. Ср. с карикатурами Леонардо в „зверином" стиле, в которых смех по меньшей мере не только улегчает, но и пугает. Во-вторых, „*sua membra nel preterito e futuro, co'le quali occupa tutte l'opere passate e che hanno a venire, si di natura come delli animali, e niente possiede dello indivisibile presente. Questo non s'astende sopra l'essenzia d'alcuna cosa*" (CA. 398 v.). Ср.: ИЕП, с. 80.

¹⁰⁵ *Philosophische Tagebücher*, S. 114.

¹⁰⁶ Как обычно, наряду с этим пониманием бесконечности как неделимой точки (ничто), у Леонардо можно обнаружить также понимание бесконечности как актуального континуума. Такие континуумы, однако, обладают точечным началом и вектором, поэтому, будучи сопоставлены, однонаправленные бесконечности оказываются равными друг другу (в будущем) и вместе с тем не равными (в прошлом). „Спрашивают, все ли бесконечности равны друг другу или же одна больше другой. Ответ в том, что каждая бесконечность вечна, а вечные вещи – равной непрерывности, но не возраста, потому что та, у которой актуальное деление началось раньше, насчитывает больше времени в прошлом, будущие же времена их равны" (Scr. lett., *Pensieri*, 26).

¹⁰⁷ См.: *Бахтин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления, гл. III (в частности, с. 130-132, 145-148, 170-174, 177).

¹⁰⁸ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества, с. 98.

¹⁰⁹ *Luporini C.* Op. cit., p. 128.

¹¹⁰ См.: *Ротенберг Е. И.* Микеланджело. Вопросы

творческого метода. – В кн.: Микеланджело и его время. М., 1978, с. 23. Ср. там же: *Гуттузо Р.* Микеланджело – человек и художник. Мнимость загадок, разгадываемых так просто, – реакция на напряженную любовь эпохи к загадочному, фантастическому. И подтверждение этой любви! – ведь мнимым тайнам (например, некромантии и т.п.), которые Леонардо впрямь отвергал, противопоставляется действительно таинственная (ежели вдуматься, пусть и шутивно) природа любой природной вещи. В-третьих, у Леонардо достаточно „пророчеств“ без мрачности и, следовательно, разгадок без хохота. Переодевания обычных вещей в ужасные тайны (разоблачения ужасов, но и облачения этих материальных вещей (в ужасы!) входят у Леонардо в более широкую программу загадывания мира, от „незначительных“ вещей до „великих“ и „философских“. „Счастливы будут склоняющие свой слух к словам мертвых: читать хорошие произведения и соблюдать их“ (№ 998): тут нет оппозиции мрачности и веселья, серьезности и карнавала. Или допустим: „Большая часть моря убежит к небу и не вернется в течение долгого времени – то есть через облака“ (№ 1007); „Вода, упавшая из облаков... остановится на долгий промежуток времени без всякого движения“ и пр. – „снег в хлопьях, который есть вода“ (№ 1008). Карнавализация у Леонардо лишь оттенок, частность воззрения на природу, как на непрерывную метаморфизацию, то есть переход одного в другое, и сопоставление слишком разнообразных вещей (любая аналогия Леонардо – загадывание и разгадывание одной вещи через иную, от нее предельно отдаленную).

¹⁰⁴ См. оригинал в: *Leonardo da Vinci*. Philosophische Tagebücher. Italienisch und Deutsch. Hamburg, 1958, S. 114: „Infra le cose grandi che infra noi si trovano, l'essere del nulla è grandissima. Questo risiede nel tempo e distende le“, с. 14. Эрвин Панофский, решительно противопоставляя ренессансное искусство Микеланджело маньеризму и барокко, однако, в любопытном беглом замечании выводит микеланджеловскую пластику в некотором отношении и за пределы Высокого Возрождения! – *Panofsky E.* Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the

Renaissance. N.Y., 1972, p. 176. Дело в том, что, хотя Микеланджело основывался на сугубо ренессансном принципе „объективной фронтализации“ фигур, у него фигуры приобретают взамен рельефности повышенную объемность. Вокруг жестких пространственных фронтальных и ортогональных осей происходит столкновение динамических напряжений по кривым. Прижимаясь к стене или уходя в нишу, микеланджеловская круглая скульптура не допускает маньеристической множественности точек восприятия, но ее объемность содержит борьбу сил, стимулирующих и парализующих друг друга (р. 172-178 – в разделе „The neoplatonic movement and Michelangelo“).

¹¹¹ *Gentile G.* Il pensiero di Leonardo, p. 10 („un soffio lirico“); *Fumagalli G.* Les embuches à l'étude de Leonardo. – In: *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, p. 156 („un lirismo cosmico“).

¹¹² См. об этом „лирическом порыве“: *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. Т. 1, с. 223-225.

¹¹³ *Scr. lett.*, p. 78. См. там же комментарий А. Маринони. В рукописи начертание этой фразы выглядит так:

„la luna densa
egra densa egrave
come sta la lu
na“

¹¹⁴ Об их противоположности хорошо у: *Jaspers K.* *Lionardo als Philosoph*, S. 73-74.

¹¹⁵ *Кузнецов Б. Г.* Идеи и образы Возрождения, с. 251.

¹¹⁶ Ср. там же, с. 252: „Ольшки отрицает у Леонардо способность к абстрактному мышлению. Но здесь причина более глубокая и более историческая. Дело не в способности к теоретическому мышлению – она у Леонардо имела, а в характере тех универсалий, которые были необходимы... Старые универсалии не годились, у них не было точек соприкосновения с художественной зоркостью, экспериментом и прикладной механикой. Новые универсалии – понятия механики – еще не стали универсалиями в смысле закономерностей мира в целом. Для этого нужны были понятия, сформулированные только в XVII веке“. Такой же ответ дает Ч. Лупорини (*La mente di Leonardo*, p. 6-9 ed altri).

Список иллюстраций

- На суперобложке. Голова старика (автопортрет?). Фрагмент рисунка, изображающего старика, сидящего на скалистом холме у воды. Ок. 1513. Виндзор, Королевская библиотека. (Прорись).
- На титуле. Автопортрет. Амстердам, Муниципальный музей.
1. Голова Св. Иакова. Набросок к „Тайной вечере“. Виндзор, Королевская библиотека.
 2. Наброски конного памятника. Ок. 1511. Виндзор, Королевская библиотека.
 3. Портрет дамы. 1490–1495. 62х44 см; масло, дерево. Париж, Лувр.
 4. Портрет музыканта (Франчино Гаффурио?). 1490. 43х31 см; масло, дерево. Незакончена. Милан, Пинакотекка Амброзиана.
 5. Благовещение. 1472–1475. 194х217 см; масло, дерево. Флоренция, Уффици.
 6. Мадонна с цветком. 1478–1480. 62х47 см; масло, дерево. Монако, Старая Пинакотекка.
 7. Мадонна с младенцем (Мадонна Бенуа). 1475–1478. 48х31 см; масло, дерево. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
 8. Мадонна с младенцем (Мадонна Литта). 1490. 42х33 см; масло, дерево. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
 9. Поклонение волхвов. 1481–1482. 246х243 см; масло, дерево. Незакончена. Флоренция, Уффици.
 - 10, 11. Поклонение волхвов. Фрагменты.
 12. Горный пейзаж. 1473. Флоренция, Кабинет гравюры и рисунка в Уффици.
 13. Горный пейзаж с плавающими утками. Виндзор, Королевская библиотека.
 14. Набросок скальных пород. Ок. 1506–1508. Виндзор, Королевская библиотека.
 15. Набросок скальных пород. Ок. 1510–1513. Виндзор, Королевская библиотека.
 16. Мадонна в скалах. 1503–1506. 189,5х120 см; масло, дерево. Лондон, Национальная галерея.
 17. Мадонна с младенцем, Св. Анной и Иоанном Крестителем. 1498. 159х101 см; уголь. Лондон, Национальная галерея.
 18. Мадонна с младенцем, Св. Анной и агнцем. 1510. 168х112 см; масло, дерево. Париж, Лувр.
 19. Мастерская Леонардо. Вакх. 1511–1515. 177х115 см; масло, дерево. Париж, Лувр.
 20. Леонардо с учениками. Роспись потолка в Кастелло Сфорческо в Милане. 1498.
 21. Рисунок древесного листа в рукописи. Атлантический кодекс.
 22. Ботанические рисунки. Виндзор, Королевская библиотека.
 23. Архангел Гавриил с лилией на фоне пейзажа. Фрагмент „Благовещения“. 1472–1475.
 24. Наброски цветов. Ок. 1485. Венеция, Художественная галерея.
 25. Лилия. Рис. к „Благовещению“. Виндзор, Королевская библиотека.
 26. В. Карпаччо. Рыцарь. Лугано, колл. барона Тиссен-Борнемиса.
 - 27, 28. Гротескные головы. Виндзор, Королевская библиотека.
 29. Голова апостола Иуды. Рис. к „Тайной вечере“. Виндзор, Королевская библиотека.
 30. Голова апостола Симона. Рис. к „Тайной вечере“. Виндзор, Королевская библиотека.
 - 31, 32. Гротескные головы. Лондон, Британский музей.
 33. Гротескные головы. Ок. 1490. Виндзор, Королевская библиотека.
 34. Наброски фигур. Париж, Лувр.
 - 35–38. Анатомические рисунки. Виндзор, Королевская библиотека.
 39. Голова девочки. 1490. 27х21 см. Незакончена. Парма, Национальная галерея.
 40. Дева Мария. Фрагмент „Благовещения“. 1472–1475.
 41. Дама с горностаем. 1485–1490. 54х39 см; масло, дерево. Краков, музей Чарторыйски.
 42. Изабелла д'Эсте. 1500. 63х46 см; уголь, пастьель. Париж, Лувр.
 43. Дама с жемчужным ожерельем (Беатриса д'Эсте?). 1490. 51х34 см; масло, дерево. Милан, Пинакотекка Амброзиана. Авторство Леонардо не достоверно.
 44. Джиневра Бенчи (?). 1474–1476. 42х37 см; масло, дерево. Вашингтон, Национальная галерея.
 45. Понтормо. Женский портрет. 1543–1545. Флоренция, Уффици.
 46. Дева Мария. Фрагмент „Мадонны в скалах“. 1483–1486. Париж, Лувр.
 47. Приматиччо. Одиссей и Пенелопа. Ок. 1563. Нью-Йорк, колл. Вильденштейн.
 48. Дж. Вазари. Персей и Андромеда. 1570. Флоренция, палаццо Веккьо.
 49. Пармиджанино. Мадонна с розой. 1528–1530. Дрезден, Картинная галерея.
 50. Бронзино. Пигмалион и Галатея. Ранее – Рим, галерея Барберини.
 51. Сальвиати. Давид и Вирсавия. 1552–1554. Рим, палаццо Саккетти.

52. Понтормо. Иосиф в Египте. 1517–1518. Лондон, Национальная галерея.
53. набросок глаз на листе с другими рисунками. Кодекс Хаммера. Нью-Йорк, колл. А. Хаммера.
54. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. Ок. 1535. Флоренция, галерея Питти.
55. Анатомический рисунок. Виндзор, Королевская библиотека.
56. Лист рукописи с набросками человеческих фигур. Виндзор, Королевская библиотека.
57. Лист рукописи с геометрическими рисунками и чертежами. Виндзор, Королевская библиотека.
58. Лист из Атлантического кодекса.
59. Лист из Атлантического кодекса с образцом почерка правой руки Леонардо.
- 60, 61. Листы из Атлантического кодекса.
62. Лист рукописи с набросками человеческих лиц и лошадиных ног. Виндзор, Королевская библиотека.
63. набросок младенца на руках у матери. Виндзор, Королевская библиотека.
64. Ребус из Атлантического кодекса.
65. Рисунок крылатой фигуры из Атлантического кодекса.
66. Рисунок с изображением механики движения крыла из Атлантического кодекса.
67. наброски летательного аппарата. Мадридский кодекс.
68. Лист рукописи с рисунками птиц в полете. Мадридский кодекс.
69. наброски механического крыла. Мадридский кодекс.
70. наброски летательного аппарата. Мадридский кодекс.
71. наброски технических аппаратов и машин. Кодекс Арундель, Парижский кодекс В, Атлантический кодекс.
72. Конные повозки для боевых действий. Виндзор, Королевская библиотека.
73. Конные повозки для боевых действий. Лондон, Британский музей.
74. Пушечный двор. Виндзор, Королевская библиотека.
75. Лист рукописи с рисунками разных видов течения струй мимо преграды. Мадридский кодекс.
76. Проект запруды на реке Арно. Виндзор, Королевская библиотека.
77. Траектория навесного огня из крепости. Атлантический кодекс.
78. Траектория струй из водометов. Виндзор, Королевская библиотека.
- 79-86. Рисунки разных видов течения струй. Виндзор, Королевская библиотека.
87. Рисунок драпировок. Рим, кабинет гравюры и рисунка в палаццо Корсини.
88. наброски лошадей. Виндзор, Королевская библиотека.
89. Лист с геометрическими фигурами, скелетом и профилем из Атлантического кодекса.
90. Лист из Атлантического кодекса.
91. Лист рукописи. Виндзор, Королевская библиотека.
92. Лист с изображением глаза из Атлантического кодекса.
93. Стреляющие бомбарды. Лист из Атлантического кодекса.
94. Джоконда. 1503–1505. 77x53 см; масло, дерево. Париж, Лувр.
95. Тайная вечеря. 1495–1497. 460x880 см; фреска. Милан, Монастырь Санта Мария делле Грацие.
96. Голова Христа. Фрагмент „Тайной вечера“.
97. Группа апостолов. Фрагмент „Тайной вечера“.
98. Автопортрет.
99. Голова старика. Лондон, Британский музей.
- 100, 101. Микеланджело. Пророки. Фрагменты росписи плафона Сикстинской капеллы, Рим. 1504–1508.
102. Автопортрет. Амстердам, Муниципальный музей.
103. Св. Иероним. 1480. 103x75 см. Рим, Ватиканские музеи.
104. Повешенный Бернардо ди Бандино. 1472. Байон, музей Леона Бонна.
105. Схема пропорций человеческого тела. 1492. Венеция, галерея Академии.

Указатель имен

- Абеляр П. 6
Абрамсон М. Л. 371
Абу Али ибн Сина 370
Августин 315
Аверинцев С. С. 369
Александр Македонский 60
Алкуин 6
Алпатов М.В. 369 370 378 383
Альберти 15 23 40 69 70 75 79 81 89
92 160 163 167 178 179 193 291 296
319 321 331 357 365 370 371 377
378-383 388 392 398
д'Амбуаз Ш., герцог Шомон 236
Ананьин Е. 374
Анарх 60
Аникст А.А. 389
Антал Ф. 202
Антонелло да Мессина 126 202
Апеллес 41 164
Апулей 197 400
Аретино П. 194 197 331 387 388
Ариосто 103 363 371
Аристотель 49 134 135 378 394 396
397
Арменини 194
Ахутин А. В. 402
- Баксендел М. 380
Банделло М. 222
Баранд И. 313
Барг М. А. 369
Барончели Б. 312
Баткин Л. М. 369 370 373 374
377-379 384 387 388 390 398 402
403
Бахтин М.М. 20 22 295 334 369 396
398 403
Беллини Дж. 12 203 353 363
Бембо П. 180 379 386-387
Бенчи Дж. 406
Бердяев Н. 58 399
Берковский Н. Я. 316 318 319 369
401
Бернар Клервосский 290
Берль Э. 312 314 392
Берни 197
Библер В. С. 21 25 283 366 369 372
377 397 402
Боас 378
Боккаччо 69 161
Боргини 194 388
Борджа Ч. 355 401 402
- Боттичелли 60 330 353
Боярдо 103
Брагина Л. М. 373
Браманте 12 363
Брион Ж. 224 282
Брион М. 392 402
Бронзино 200 201 389 405
Бриганти Дж. 389
Бруно Дж. 378
Булкин В. А. 370
Буркхардт Я. 5 35 136 314 315 369
373 383
Бэкон Ф. 43 390
- Вазари Дж. 155 194 204 225-230 281
301 308 321 331 395 396 399 405
Вазоли Ч. 10
Валла Л. 39 45 116
Варки Б. 194
Веласкес 194
Валери П. 213 224 396
Вергилий 90 98 100 102 379
Вермер 66
Веронезе 194
Вероккьо 308 313
Веспасиано да Бистиччи 69
Винокур Г. О. 385
Виппер Б. Р. 369 388
Витали Э. 399
Витрувий 178 402
Вольнский А. 237 371 390 399 401
- Габричевский А. Г. 380
Гайденко П. П. 399 401 402
Гайнд Х. 378
Галилей Г. 48 207 276 283 337 357
393 398 402
Гантнер И. 402
Гарен Э. 9 35 213 223 369 373 374
Гаспаров М. Л. 380
Гастев А. 395
Гаффурио Ф. 406
Гверчино 386
Гвинцелли 133
Гвиччардини 378
Гегель 58 67 166
Гейдол Дж. 377 382
Гете 6 48 365 385
Гиберти 381
Гирландайо 108
Гоголь Н. В. 193 315 386
Гозебрух М. 377 389
Гомбрих Э. 402
Гонзага Е. и Л. 133
Горфункель А. X. 370 385
Гофман Г. 194
Граммши А. 392
Грашенок В. Н. 370
Губер А. А. 397
Гуковский М. А. 241 369 389 391 396
- Гульд Ц. 394
Гумбольдт В. 385
Гуревич А. Я. 369
Гуттузо Р. 404
- Давыдов Ю. Н. 399
Даллес А. 374
Данилов К. 400
Данилова И. Е. 4 108 319 320 324 370
377 381 383 397 401
Данте 72 133 225 371 374 377
Данти В. 194 388
Дворжак М. 388
Декарт Р. 48 390
Делла Каза 197
Деметрий 115 116
Демокрит 60 286 327
Дидро Д. 372
Джакомо Д. 314
Джентиле Д. 298 391
Дживелегов А. К. 222 228 369 385
386 390 395 397 399
Джовини П. 225 226 395
Джорджоне 12 90 126 225 326 353
Дольче 194
Доменах Ж. 399
Доменикино 180
Донателло 370 393
Донн Дж. 194
Достоевский Ф. М. 315 400
Дюгем П. 354 390
- Елина Н. Г. 373 374
- Зевксис 41 141 175 188 385-388
Знамеровская Т. П. 370
Зороастр 59
Зубов В.П. 119 124 212 219 222 224
240 247 252 255 275 277-279 281
298 334 369 370 381 382 389-391
396 397
- Иван Грозный 401
Иванов Вяч. Вс. 369 372
Йордан 212
- Кальдерон 194
Кант И. 58 372 402
Кантимори Д. 9 369 370
Капротти да Орено – см. Салаи
Караваджо 188
Карпаччо 102 406
Карраччи А. 188 195 386 387 388
Карраччи, братья 180
Карпушин В. А. 370
Кассирер Э. 35 41 82 373 375 376
Кастильоне Б. 17 23 69 89 179-193
225 286 293 372 379 384 385
Кафка Ф. 400
Квинтилиан 110 161

Если какому-либо автору посвящен специальный раздел и его имя значится в оглавлении, в указателе даны только упоминания об этом авторе в прочих разделах книги

- Келер М. 398
 Кемп М. 397
 Кларк К. 393 399
 Клемент VII 197
 Кляйн Р. 398 399
 Коллинс А. 375
 Колонна К. и В. 355
 Конрад Н. И. 11
 Корреджо 184 386
 Кривелли 308
 Кристелер П. 9
 Кричевская Ю. Г. 4
 Ксенофонт 139
 Кудрявцев О. Ф. 153
 Кузнецов Б. Г. 371 405
- Лабарт А. 393
 Лавджой А. 378
 Лазарев В. Н. 369 395
 Ландино К. 16 90
 Лев Х 236
 Леон Еврей 180 181
 Левин Ю. М. 372
 Левина В. М. 4
 Леонардо 12-19 21 59 66 69 70 90
 105 108 109 126 144 151 155 159
 160 206 207
 Линней К. 281
 Липпи Филиппино 378
 Лихачев Д. С. 369
 Ломачцо 179 194 388 298 399
 Лосев А. Ф. 369 371 390 399
 Лотман Ю. М. 369 372 395
 Лотто Л. 205
 Луиджини Ф. 181 193 387
 Лупорини Ч. 349 391 405
 Лукиан 400
 Лукреций 56
 Людвиг 212
- Магеллан 195
 Мажуга В. 385
 Мак-Маллен Р. 316 319
 Макьявелли 69 89 150 155 167 263
 300 308 314 371 372 378 384 398
 400
 Малаголи Л. 379
 Малерб 194
 Манетти Дж. 16 39-41 70 88-90 94
 98 103 112 167 255 375 376 378
 Манн Т. 333 400
 Мантенья 225
 Манцони А. 103
 Марино 194
 Маринони А. 266 397 404
 Марсель Т. 399
 Маццакурати Дж. 383
 Медичи Л. 69 148 237 355 372
 Мельци 212 389
 Меркури Р. 384
 Микеланджело 12 16 58 63 194 206
 225 311 363 371 377 389 392 402
 404 407
 Михайлов А. Викт. 369
 Мишле Ф. 5
 Модильяни А. 198
- Моннерйан Э. 376
 Монтегень 13
 Монтефельтро Г. 133 139
 Мор Т. 45
 Моро Л. 230 239 241 310 327 338 346
 355
 Моцарт В.-А. 21
- Наполеон 394
 Николай Кузанский 354 377
 Ницше Ф. 5 315
 Ньютон И. 315 394
- Овидий 134
 О'Келли 369 370
 Ольшки Л. 213-215 218 219 224 230
 263 275 279 284 331 334 354 390
 393 396-397 404
- Пальмери М. 385
 Пановский Э. 9 388 389 402
 Пармиджанино 17 194 198 199 203
 205 206 387-388 405 406
 Пачоли Л. 178 210 212 322
 Педретти К. 219 224 230 232 389
 390
 Перуджино 386
 Петрарка 11 40 228 229 371
 Петров М. Т. 369 370 371
 Пико делла Мирандола Дж. 12 15
 27 29-31 33-40 42-45 47-49
 51-57 59 60 63 67 69 72 84 109 127
 156 168 296 297 324 327 330 331
 357 365 373-378
- Пино 194
 Пинский Л. Е. 369
 Питти Б. 18
 Платон 40 49 113 134 135 139 180
 181 184 315 337 376 378 384 385
 402
 Плиний Ст. 70 71 163
 Полициано 163
 Понтано 311
 Понтормо 17 194 202 203 387-389
 405 406
 Пракситель 31
 Праго Дж. да 378
 Приматиччо 200 405
 Прокл 337 402
 Протоген 164
 Псевдо-Ареопагит Д. 35 51
 Пульчи 314
 Пуссен Н. 195
 Пушкин А. С. 20
 Пьеро делла Франческа 114 381
 Пьеро да Винчи 312 313
 Пьеро ди Козимо 188
- Рабле Ф. 256 396 400 403
 Раймонди Э. 197
 Рассел Б. 67
 Рафаэль 12 59 60 66 88 126 141 206
 225 356 357 386 398
 Ревякина Н. В. 371 378 382
 Рембрандт 194 195
 Рени Г. 386
- Рени Л. 389
 Риччарделли М. 378
 Ротенберг Е. И. 370 403
 Рубенс 195 222
 Рутенбург В. И. 370 371 391 399
 Рюдель Ж. 402
 Рюдрауф Л. 402
- Савонарола 56
 Саитта Дж. 9
 Салаи 232 314 356
 Салми М. 9
 Саломон Ж.-Ж. 393
 Сальвиати 405
 Салюгати К. 40 116
 Саннадзаро Я. 16 69 90 91 94 96 102
 259 372 378
 Сапеньо Н. 391
 Сартон Ч. 390
 Свидерская М. И. 4 387
 Сеайль Г. 212 214 226 389 395 396
 397
 Сервантес 13 194
 Серебряков И. 370
 Серони А. 385
 Сказкин С. Д. 369
 Скот Д. 56
 Скьявоне М. 375 376
 Содерини П. 371
 Сократ 113 386
 Сфорца Ф. 232 310
- Тассо Т. 194
 Тименчик Р. Д. 372
 Тинторетто 194 203
 Тициан 194 363 370
 Толстой Л. Н. 399
 Тоффанин Дж. 5 57
 Трисино 181
 Тынянов Ю. Н. 369
- Успенский Б. А. 369
- Февр Л. 281 390
 Федерико да Монтефельтро 71 88
 Фергюсон У. 59
 Фиренцуола А. 17 385-388
 Фичино М. 12 15 69 89 180-182 184
 291 330 331 371 373 374 377 378
 384 385 387
 Флора Ф. 391
 Франциск Ассизский 290
 Франциск I 156
 Фрейд З. 223 224 237 312-316 390
 399
 Фрейденберг О. М. 403
 Фридлиндер М. 200
 Фубини Р. 9 369
 Фумагалли Д. 223 224 237 298 311
 313-316 391 399
- Халс Ф. 66
 Харт А. 394
 Хейзинга И. 9 370
 Хлодовский Р. И. 371
 Хоментовская А. И. 159 384

- Циолковский К. Э. 391
Цицерон 78 82 110 139 161 167 372
377 378 380
Цуккари 179 194 387 388 395
- Челлини Б. 18 311
Черняк И. Х. 370 385
Чиколлини Л. С. 371
- Шабо Ф. 9 369
Шастель А. 9 291 375
Шекспир 13 20 27 194 207 339 340
394
Шервинский С. 379
Шестаков В. П. 384
Шилейко В. К. 397
- Эдисон Т. 394
Эль Греко 66 194 207
Эразм Роттердамский 45
д'Эсте И. 382
д'Эсте Б. 406
Эфрос А. М. 260 395 396
- Юлий II 353
- Яничек Г. 381 397
Ясперс К. 275 318 395
- Albera L. B. 375 378 379 381
Anagnine E. G. 373
Amal F. 389
- Baxandall M. 379
Barande I. 399
Batkin L. M. 372 387
Bembo P. 387
Bellini G. 385
Berence F. 399
Berle E. 398
Brion M. 392 402
Burke P. 369
Buck A. 369
- Calvi 398
Cassirer E. 373
- Castiglione B. 378 383 395
Camimori D. 370
Chastel A. 370 397 399
Cellini B. 378
Chabod F. 370 382
Clark K. 399
Collins A. 375
Colomer A. 377
Cusano Niccolo 377
- Ferguson W. 370
Ficino M. 376 398
Firenzuola A. 389
Firpo L. 396
Flora F. 391
Francastel P. 381
Fubini R. 369
Fumagalli G. 390 396 399 404
- Gadol J. 369 377 382
Garin E. 373 376 378 383 389
Gengaro 379
Gentile G. 392 404
Gilmor M. 369
Gombrich E. 402
Gosebruch M. 379
Gould C. 394
Grayson C. 375
- Hart J. 394
Hay D. 369
Haydn H. 378
Hauser A. 388
Hoffmann H. 388
Huizinga J. 370
Huyghe R. 401
- Jaspers K. 395 397 401 404
Jamblicus 373
- Kemp, M. 397
Hein R. 373 398
Kristeller P. 370 377
- Labarthe A. 393
Landino Cr. 377
Loos E. 383
Luigini F. 387
Luporini C. 392 401 403
- Maier B. 383
Malagoli L. 378
Manetti G. 378
Mazzacurati G. 383 385
Medici L. 383
Mercuri R. 383 384
McMullen R. 401
- Napoli G. di 376
Nardi B. 377
- O'Kelly 369
Olszewski E. 390
- Palmieri M. 385
Pater W. 401
Panofsky E. 370 378 402 404
Pedretti C. 389 396
Pico della Mirandola G. 373 377
Policiano A. 385
- Raimondi E. 388
Ricciardelli 379
Rudel J. 402
Rudrauf L. 401
- Quendam A. 378
- Sciaivone M. 375 377
Salmi M. 370
Salomon J.-J. 393
Salutati C. 382
Sannazzaro J. 378
Santinello 379 382
- Vasari G. 395
Vasoli C. 369 370
Vitruvi M. P. 380
- Weise G. 389
Wittkower R. 381

Summary

The history of European culture probably knows of no other equally enigmatic and amazing phenomenon as Leonardo da Vinci. Numerous authors have fragmented this unique and integral figure into a string of hackneyed images: a reticent and lonely man, a painter of genius, an engineer who was ahead of his time, a natural scientist of wide-ranging interests, an author of striking prophesies and philosophic pronouncements. They screen from us what was most important in Leonardo da Vinci: his core which made these diverse images into a figure of paramount importance. This book shows Leonardo, both man and thinker, in his united and unique world. His creative heritage is seen as a quintessence of the Renaissance and as a prophetic outline of the future.

The author draws on the history of culture and science, art studies, philosophy, psychology and other disciplines to provide an integrated humanitarian approach and a theoretical synthesis. His aim is to present the Italian Renaissance as a special type of culture. At the same time he is fully aware that the time of profound insights of Burkhardt and Spengler has long passed. He relies on the vast factual material accumulated over the recent decades which illustrates the transitory nature of the varied and pluralistic Renaissance scene. Since we regard the Renaissance as a specific aesthetic situation with a rich historical content and not as a conventional tag we need such theoretical synthesis.

What Batkin offers are not ready-made formulas or sets of abstract phrases about the "main idea of the period" or about its "traits and features". He shows us "a certain algorithm of inner metamorphoses peculiar to each particular culture". In other words, the book contains the first *culturological* model of "mutual transformations and interdependence of varied and contradictory facts of the Renaissance". "The Italian Renaissance as an integral whole is not limited to its empyrean. It is a more deep-rooted reality. It is not an average and common property which belongs, in equal measure, to various phenomena of the immense aesthetic actuality. My aim is to explain the principle of the culture's self-formation. What brings culture with all its contradictions and varieties into being? How does Leonardo as the quintessence of culture become possible? Any contemplations of the Renaissance involve logical idealisations and a theoretical image of culture."

Again and again the author thinks over his methods: he dwells on them in the "Introduction" and returns to them in his analysis of Leonardo's writings. Batkin's methodological principles are rooted, in part, in Mikhail Bakhtin's philosophy of culture as he himself acknowledges. "Every work which I discuss in my book is seen as a melting-pot," he comments. "All non-individualised matrices of the Renaissance culture come from these melting-pots where they are smelted down, re-forged or cast anew with different degrees of intensity. I already know all of them. I could have identify them in Alberti's or Castiglione's works. Each time I tried to do this the text seemed to resist my efforts. Its peculiarities cannot be reduced to ready-made restricting patterns. Each work brings something new into our image of the Renaissance. We should always be prepared for an unexpected shift, at least for rigid and dogmatic minds, in the Renaissance features of any text. Such shifts call for fresh assessments

of commonly accepted conceptions and for fresh interpretations of the period as presented in the creations of yet another master."

Batkin contends that the Renaissance can be creatively assimilated through a multitude of "conceptual centres" rather than through the only and unique focal point. This enables the researcher to contemplate various theoretical aspects of his object provided the changes in the focus are logical and consistent. The conception of the Italian Renaissance discussed in Batkin's previous publications rests on the principle of "dialogue approach" (L. Batkin, *Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance. Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps*, Dresden, 1979; reprint: *Die italienische Renaissance*, Basle-Frankfurt-on-Main, 1982). In his new book he adds to it a fundamental conception of "varietà" which was invariably present in a latent form in the Renaissance consciousness. This concept receives a detailed investigation in the first part of the book "The Inner Logic of the Renaissance Culture. The Category of Varietà". In its five large chapters Batkin substantiates this category through a careful examination of philosophic works by Marsilio Ficino and Giovanni Pico della Mirandola, humanistic treatises of Manetti, Alberti, Castiglione and others, Sannazzaro's *Arcadia*, Firenzuola's *Dialogo delle bellezze donne*, and the early Mannerist paintings, the portent of the decay of the Renaissance world-view.

By no means Batkin's culturological orientation has made the book an exercise in abstract deliberations. His theoretical conclusions rest on a vast and convincing material, being justified by the content and inner tension of the texts he discusses. One author, or even one work with their evident or implied problems make up the book's sections. The author varies his style to match his subjects and his philosophical and cultural orientation towards a dialogue with other aesthetic stands. This lively and non-ostentatious book written in the form of a subtle essay makes Renaissance authors, Leonardo in the first place, our partners in a dialogue. Leonardo da Vinci is the centre-piece of the second part composed, as it is, of twenty-two sections, some of them long, others quite short, that spotlight various aspects of Leonardo's personality through unexpected digressions, comparisons and parallels.

Batkin turns to the god Proteus to recreate the Renaissance anthropology. Man is all things at one and the same time, he is "copula mundi" (Ficino), therefore he has "nothing to his name", "he is neither an earthly, nor a heavenly creature, he is neither mortal nor immortal", "he has everything he is striving to, and he is what he wants to be" (Pico della Mirandola). According to Pico man is a blank potentiality with any image and any place in the world at his command. Yet, he belongs to no one of them. The humanistic idea of "man's universality as his merit"-and, by the same token, his lack of a definite place and role-marks the beginning of our road towards Leonardo.

The naturalistic content limits the first approach to the logic of varietà. This Renaissance idea is clearly seen as the world's visual image and as a special way in which the visible ecumene is organised: in many Renaissance pictures a half-drawn curtain or a window open into a landscape. *Varietà* realises itself in *enumerations*. The General is mainly understood as Everything. From this inevitably follow endless variations of the singular and pauses at every This, at every particular and individual. This (and many other This in turn) actualises itself into an epitome of the Universal. A pause in the enumeration, that is, a transition to the next element, an ellipsis (to borrow a term from rhetoricians) has become especially meaningful. At a later period Leonardo will perceive this pregnant Nothing as a "Point", a "cave" or "spots on the wall".

This conceptual enumeration found its specific and significant embodiment in

Sannazzaro's image of a pastoral grove and especially in the composition and the rhythm and rhetoric of his novel.

Another stage of analysis is associated with the culturological investigation of the well-known excerpt on "copia et varietàs" from Alberti's treatise "Della Pittura" as compared to his views on the subject expressed in his other works. The author sees in them not just a requirement of the contemporary artistic taste, but a crucial category of the entire culture of the Italian Renaissance which encompassed, in some degree, the understanding of the individual and the particular. Some vagueness of such understanding through "diversity" was in accordance with the peculiarly Renaissance personality, whose immense grandeur was the necessary aspect of its historical evolution and its inscrutability. The Renaissance did not have the ready-made concept of "personality". The artist was expected to portray an individual as a recognisable and unique person, but at the same time he had to capture the universal in him, that which transcends the limits of a given personality. Such an individual represented the universal, but only to the extent that he missed being the universal, only tended to become, and was capable of becoming one. He was not reproduced as separate and immutable, he was not dissolved in the ideal or made into a type, nor was he connected with the universal and absolute image of the Saviour—he was rather guessed at. In a word, the Renaissance individual is different from both the New European man and the mediaeval man. Hence the contradiction stemming from the paradoxical idea of the "Universality" (or supraindividuality) of the individual, between aiming at the typical and the ideal of classical beauty. This is also the origin of the conflict between what the author terms the "picturesque" and the "architectural" principles of the Renaissance thought, the individual freedom for self-development and the world harmony, and within the analysed scope of "diversity" this is the conflict between diversity as "abundance" and diversity as "singularity", between the endless transitions in the universal catalogue of things from one to the next, lingering at some or other of them. In the whirl of these conflicts and collisions, the Renaissance personality came about, sensing in itself one tremendous potential—that is why it became exaggerated out of all proportion and considered "divine".

The same paradox takes on another dimension when contemplated from the point of view of Baldassare Castiglione's "Il Libro del Cortegiano". The notion of norm perfection comes against the realisation of the power of circumstances which charge every individual with the task of acting according to one's own discretion and comprehension. The author imagines a discussion as to the precepts of conduct for a well-bred person. His characters agree that there are no ready-made and exclusive recommendations which would fit any situation. They conclude that every man should guide himself by his inner feeling of what is right. Strange as it may seem, this apparently didactic treatise implies that though many things can be taught, the main thing is out of educators' reach. This main thing is the task to tailor one's conduct according to circumstances which may be called conscious variety and individualised norms, which are non-norm norms. Castiglione uses the concept of "grace" to explain them. It can be seen as another logical centre of the Renaissance culture.

The advancing decay of the Renaissance ideals laid bare the cultural structure. In his dialogues Firenzuola postulates an ideal of woman's beauty being well aware that it does not and cannot exist. His "chimera" was made up of body parts of young beauties of Prato. By his analysis of Firenzuola's correlation between the norm and particular cases and between "the beauty in general" and individual beauties Batkin de-

monstrates that despite a certain oversimplified connection with the neo-Platonist tradition the norm failed to correspond to the individual or to be discerned in it. The norm rested on reason. What is more, Firenzuola alienates himself from it in his satirical and burlesque way. The unity of this decaying world perception hinges on depictions of individual body parts: the ideal and reality do not meet except in details and never in the composition as a whole. This makes Firenzuola's outspoken writing a completely serious culturological commentary to the way women's beauty was treated by Parmigianino, Pontormo and Vasari. On a broader scale, these commentaries can be applied to the handling of space and of classical and deformed elements in painting. Batkin disagrees with an extended interpretation of Mannerism. He sees it as a dramatic crisis in late Renaissance art (1510-the 1540s) and describes the most prominent pictures of the period as "an experimental and irreal combination of perfectly real yet disunited and shifted structures".

Investigation of the inner logic of the Renaissance traced through the entire period from the humanists of the first quarter of the Quattrocento to Mannerism brings the reader to Leonardo's personality and creative endeavor as an "embodiment of varietà". Batkin uses the facsimile and transcribed editions of Leonardo's works and his paintings and drawings. The author turns to 20th-century studies of Leonardo da Vinci from L. Olshka and P. Valeri to K. Pedretti. His original conception makes use of minute details of Leonardo's writings, his marginalia scattered in manuscripts and designs, the composition of the "Last Supper", his touch-ups of "St. Hieronimus", his famous letter to il Moro, "examples and rules", strange fables, mathematical treatise on "Nothing as the Greatest of All Non-Existing Things", advice to painters and deliberations on the language. Leonardo's heritage strikes imagination with its fragmentary nature and incompleteness. Batkin exercises a new approach to the old problem of "non-finito". For him it is not so much an organic property of Leonardo's mind and a splendid manifestation of certain properties of the human mind in general. As distinct from Olshka he refuses to regard the absence of systematised expositions and rigorous logical conclusions as a "pre-scientific" feature which speaks of empirical insight and inquisitiveness not yet ripe for theoretical generalisations. There is no need to borrow concepts and criteria from a later age. In order to understand Leonardo one has to identify Leonardo's logic through the concepts of the contemporary period, or at least, adequate to it. Every culture is organised in its own way. If, for example, like Moliere's Jourdain who "has been speaking prose without knowing it" a certain "Jourdanian" culture relies on other frames of reference than poetry and prose it should be assessed in a coordinate system of its own. The same applies to its elements which might be close to our own cultural system. Batkin places Leonardo within a specific historical and cultural context to bring out the unique value of his spiritual experience. This is what puts Batkin apart from Olshka and Valeri (whom the author gives their due) and from a fundamental work on Leonardo by Soviet art critic V. Zubov. His predecessors with whom he occasionally enters into polemics helped Batkin to substantiate his "historiological" approach. For him Leonardo is the extreme and, therefore, maximally clear manifestation of the Renaissance specificity. In a way, Leonardo and Michelangelo, two giants and two extremes, reveal, each in his own way, the Renaissance inner limit. A parallel between them and a picture of the Renaissance brimming with diverse potentialities and overflowing its limits closes the book. Precisely because he was the highest manifestation of the Renaissance Leonardo's personality cannot be put into a definite chronological framework.

Содержание

Введение

ПРОБЛЕМА ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ	5
О ЗАМЫСЛЕ И ПОСТРОЕНИИ КНИГИ	13
НЕСКОЛЬКО ОБЩИХ ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ	20

Часть первая

Внутренняя логика ренессансной культуры (категория „Варьета“)

Глава I

МАРСИЛИО ФИЧИНО И ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА О МЕСТЕ ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ

ПОЧЕМУ ЧЕЛОВЕК ЗАСЛУЖИВАЕТ ВОСХИЩЕНИЯ?	27
ОТВЕТ ФИЧИНО	29
ОТВЕТ ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛЫ	33
ПЕРЕКЛИЧКА ДВУХ ФИЛОСОФОВ	36
ОТНОШЕНИЕ СОЗЕРЦАНИЯ И ДЕЙСТВИЯ	38
ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ РЕНЕССАНСНОЙ АНТРОПОЛОГИИ	43
БОГ И ЧЕЛОВЕК	49
ТРУДНОСТЬ ГАРМОНИИ	57
К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ВОЗРОЖДЕНИЯ	61

Глава II

ГУМАНИСТИЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ ПРИРОДНОГО „РАЗНООБРАЗИЯ“ (ВАРЬЕТА)

СЛОВО, КЛЮЧЕВОЕ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ТИПА КУЛЬТУРЫ	68
ИЗ КРИСТОФРО ЛАНДИНО ГОРИЗОНТАЛЬ И ВЕРТИКАЛЬ	70
КАСТИЛЬОНЕ О ПРЕИМУЩЕСТВАХ ЖИВОПИСИ	72
ЗРЕЛИЩЕ МИРА У ДЖАНОЦЦО МАНЕТТИ	77
„ПРИРОДА“ И „ИСКУССТВО“	88
ВАРЬЕТА В ПАСТОРАЛЬНОМ МИРЕ „АРКАДИИ“	90

Глава III

КАТЕГОРИЯ ВАРЬЕТА У ЛЕОНА БАТТИСТЫ АЛЬБЕРТИ. ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСНОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА

ВНУТРЕННИЙ СПОР „ОБИЛИЯ“ И „РАЗНООБРАЗИЯ“	105
ПРЕКРАСНОЕ ИЛИ ХАРАКТЕРНОЕ?	
ИСХОДНОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ КЛАССИЦИЗМА ВОЗРОЖДЕНИЯ	113
ЛОГИКА РЕНЕССАНСНОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА	116
НЕБЕСНЫЙ ШУТ МОМ	126
НЕКОТОРЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ВЫВОДЫ	129

Глава IV

МНЕНИЯ БАЛЬДАССАРЕ КАСТИЛЬОНЕ ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ СОВЕРШЕНСТВЕ

ХАРАКТЕР ДИАЛОГОВ КАСТИЛЬОНЕ.	
ПОСТАНОВКА ЦЕЛИ ИССЛЕДОВАНИЯ	133
СОВЕРШЕНСТВО ОТДЕЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА?	139
„НЕ ВСЕ ПОДХОДИТ КАЖДОМУ“	145
НОРМА („ПРАВИЛА“) И КАЗУС („ОБСТОЯТЕЛЬСТВА“)	148

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ВЫБОР	154
О ВРЕДЕ СКРОМНОСТИ. СПОР ПРЕД-ОПРЕДЕЛЕНИЙ ЛИЧНОСТИ	156
О ГРАЦИИ	160
ВОЗРОЖДЕНИЕ НА ПУТИ К САМООБОСНОВАНИЮ ИНДИВИДА	167

Глава V

ФИРЕНЦУОЛА И МАНЬЕРИЗМ. КРИЗИС РЕНЕССАНСНОГО ИДЕАЛА

„КРАСАВИЦА ВООБЩЕ"	170
ОТ ФИЧИНО К ФИРЕНЦУОЛЕ.	
СОВЕРШЕНСТВО ПОДРОБНОСТИ И ХИМЕРИЧНОСТЬ ЦЕЛОГО	179
ПРИКЛЮЧЕНИЯ РЕНЕССАНСНОГО КЛАССИЦИЗМА	185
О СУЩНОСТИ МАНЬЕРИЗМА.	
ПРИНЦИП ФИРЕНЦУОЛОВОЙ „ХИМЕРЫ" В ЖИВОПИСИ	194

Часть вторая

Воплощенная Варьета. Леонардо да Винчи

„СОБРАНИЕ БЕЗ ПОРЯДКА"	209
ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИХ ЗАМЕТОК	223
СОВРЕМЕННОКИ О ЛЕОНАРДО. ДЖОРДЖО ВАЗАРИ	224
„И ТАК ДАЛЕЕ"	230
ПОЛЬ ВАЛЕРИ О ЛЕОНАРДО	237
ПИСЬМО К МОРО	239
64 ТЕРМИНА ИЗ ГИДРОДИНАМИКИ	247
„РАЗНООБРАЗЬ КАК ТОЛЬКО МОЖЕШЬ"	258
ФРАГМЕНТ ПРОТИВ НАЧЕТЧИКОВ. ПОНЯТИЕ „АКЦИДЕНТАЛЬНОГО"	266
„ПРИМЕРЫ" И „ПРАВИЛА"	270
ПОХВАЛА ГЛАЗУ	285
О ТОМ, ЧТО КАРТИНЫ НЕ ДОЛЖНЫ НЕ БЫТЬ ПОХОЖИ НА СВОИХ МАСТЕРОВ	291
„ПРОИЗВЕДЕНИЕ НИКОГДА НЕ ПЕРЕСТАЕТ УЛУЧШАТЬСЯ"	296
ФРАГМЕНТ О „ВОКАБУЛАХ". ИСТОРИЗМ ЛЕОНАРДО?	303
ПРОТИВ „АВТОРОВ СОКРАЩЕННЫХ ИЗЛОЖЕНИЙ"	306
ЧТО ЗА ЧЕЛОВЕК БЫЛ ЛЕОНАРДО	309
„МОНА ЛИЗА ДЖОКОНДА"	316
„ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ"	319
ЛЕОНАРДОВА ПЕЩЕРА	325
„ПЯТНА НА СТЕНЕ"	328
„ТОЧКА". СУЩЕСТВОВАНИЕ НИЧТО	334
ДВА ПОЛЮСА ВАРЬЕТА:	
ЛЕОНАРДО В СОПОСТАВЛЕНИИ С МИКЕЛАНДЖЕЛО	345
ЛЕОНАРДО И РЕНЕССАНСНЫЙ ТИП КУЛЬТУРЫ	357

Вместо заключения 366

Примечания 368

Список иллюстраций 405

Указатель имен 407

Summary 410

Баткин Л. М.

Б 28 Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М.: Искусство, 1990. – 415 с.: ил.
ISBN 5-210-00033-8

Книга посвящена всестороннему исследованию творческого гения Леонардо – наиболее полного воплощения гуманистической культуры Возрождения. Работа основана на конкретном рассмотрении живописного и графического наследия Леонардо, а также его рукописей. Затрагивается широкий круг вопросов на стыках искусствоведения с философией и теорией культуры, психологией, эстетикой, литературоведением. По своему углу зрения и способу исследования материала книга является новаторской и не повторяет уже имеющейся литературы о Леонардо. Вместе с тем написана книга в свободной, живой манере.

Б $\frac{4901000000-010}{025(01)-90}$ 57-89

ББК 85.143(3)

Леонид Михайлович Баткин

Леонардо да Винчи

и особенности ренессансного творческого мышления

Редактор Е. С. Штейнер
Художник И. В. Балашов
Художественный редактор Л. А. Иванова
Корректурa цветных иллюстраций Г. М. Коротковой
Технический редактор Т. Б. Любина
Корректоры М. Л. Лебедева, В. А. Пилюченко

И. Б. № 3033

Подписано в печать 03. 06. 88. А0 6667.

Формат издания 70 x 100/16. Бумага офсетная. Гарнитура гарамонд.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 33,696. Усл. кр.-отт. 143,52.

Уч.-изд. л. 37,052. Изд. № 1463. Тираж 30000. Заказ 005011.

Цена 9 р. 20 к.

Издательство „Искусство“, 103 009 Москва, Собиновский пер., 3

Отпечатано при посредстве В/О „Внешторгиздат“

Общее изготовление:

„Интердрук“ головное полиграфическое предприятие

г. Лейпциг, ГДР III/18/97