

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

И. Е. Данилова

Слово и зримый образ
в европейской живописи
от Средних веков до XX века

Москва 2002

ББК 70
Д 07

Данилова И.Е.

Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. 64 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 33)

ISBN 5-7281-0383-9

ISBN 5-7281-0383-9

© Данилова И.Е., 2002
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2002

Нелеп и расточителен кропотливый
труд по созданию пухлых томов...
Разумнее всего предположить, что эти
книги уже существуют, и дать их крат-
кое изложение.

Хорхе Луис Борхес

Слово – и жест

Наиболее адекватной способностью озвучивать изображение, переводить его на словесный язык, обладает жест. Жест таит в себе две различных и, в сущности, противоположных возможности: он может служить непосредственной заменой слов, безмолвным способом передачи словесной информации; в то же время каждый жест неизменно воплощается в движении, и в этом своем качестве он приобретает самостоятельный пластический смысл, переходя в позу; поза может и не заключать в себе непосредственного словесного эквивалента. Оба эти аспекта – грамматика жеста и его пластика – сосуществуют в сложном соотношении и по-разному проявляются как в жизни, так и в искусстве. Жест может обладать большей словесно-информационной нагрузкой или, напротив, содержать в себе меньшее или нулевое словесное сообщение, становясь *жестом в себе* – то есть чистой позой, чистым движением.

В искусстве Древнего Востока, особенно Египта, эти две функции – словесная и пластическая – оказываются несовместимыми. Пластика жеста, его строго фиксированная экспрессивность, совершенная найденность поз и движений существуют в полной несоотнесенности со словесной информацией, которая сообщается в обильных текстах, часто рас-

положенных не только на фоне, но и непосредственно на самих фигурах изображенных персонажей. Слово отслаивается от жеста, речь как бы разложена на составные элементы, точно в немом кино – боги и люди безмолвствуют, а речь их дана в титрах. Особенно выразительно это расчленение в фигурках ушебти, с их скрещенными, туго прижатыми к телу руками – молчаливая поза повиновения, готовности. И все это сказано в надписях, расположенных прямо на фигурке, то есть не *за кадром* – а как бы *от первого лица*.

Ситуация меняется в женских статуях (корах) периода греческой архаики. В них начинает оживать сама фигура: сомкнутые губы раздвигаются, появляется имперсональная улыбка (это уже начало мимики) – и жест протянутой вперед руки, предлагающей/приносящей в дар цветов или яблоко. Бессловесное обращение к кому-то (божеству? в никуда?). На рельефе, изображающем Афину, опирающуюся на копье (ранняя классика), жест – не говорящий, но высвобождающий фигуру из плена архитектуры – словно канелированная колонна покачнулась и, опершись о копье, не рухнула, но сохранила равновесие, – обрела архитектурное самостояние. Особенно выразительны широкие ступни ног, твердо стоящих на земле, и независимый жест руки, опершейся о бедро («могу стоять сама!»).

Аналогичный процесс пробуждения жестикуляции можно наблюдать в фигурах архаических курсов. Та же безадресная улыбка обращенности вовне. И попытки овладения своим телом, первые жесты, не рук, как в женских фигурах, но жесты ног – напряжение мышц и шаг вперед, – сначала при неподвижном корпусе выдвинутая вперед нога, затем наметившееся движение всего тела и напряженная мускульная жестикуляция.

Демонстрация телесного самобытия получает свое наивысшее воплощение в классической фигуре Аполлона Бельведерского – в его свободном движении, в легкой поступи, в откинутах плаще, в свободном развороте – в профиль, в три четверти, в фас.

В античной греческой скульптуре жестикуляция не подразумевает слов, она молчаливо самодостаточна. Слово в Греции, независимое от пластики чистое слово, получает развитие в ораторском искусстве. В идеале произносимая оратором речь мыслилась в отрыве от визуального сопровождения. Оратор должен был добиваться успеха, не помогая себе руками, но лишь владея в совершенстве мастерством произнесения слова. «Всякая речь должна быть составлена, словно живое существо, – у нее должно быть тело с головой и ногами, причем туловище и конечности должны подходить друг к другу и соответствовать целому». Сократ утверждал, что речь строится по законам пластического искусства, но без помощи зрительных

образов. Даже письменная речь, то есть речь, зрительно зафиксированная, обладает, по сравнению с речью устной, недостатком, присущим искусству изобразительному, – «...дурная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят, как живые, а спроси их – они величаво и гордо молчат...». В искусстве Древней Греции происходит отчетливое размежевание жеста – и слова, их *взаимобособление*.

В Древнем Риме, в ораторском искусстве, напротив, большую роль придавали мимике, жестикуляции, внешнему поведению оратора; тщательно отработывалось не только построение речи, как это было в Греции, но и визуальный способ ее публичной подачи. Выступающие порой даже злоупотребляли жестикуляцией – сильно размахивали руками, прыгали, впадали в неистовство. Сохранилось высказывание Квинтилиана, осуждавшего неумеренные и неконтролируемые жесты ораторов. Римский жест, адресно направленный к толпе слушающих, рассчитан на большую дистанцию, в нем преобладает паралингвистическая система выражения. Римский оратор жестикулировал не только руками, не только всем телом, но и одеждой, красноречиво манипулируя складками тоги. Аполлон Бельведерский в Греции отбрасывает плащ, демонстрируя свободную мимику обнаженного тела. Раненый Помпей, умирая, успевает закрыть лицо краем плаща.

Слияние слова и жеста в единый словесно-зримый образ совершается в искусстве Средневековья¹. Согласно Ле Гоффу, средневековую культуру следует рассматривать как культуру жеста; одновременно это была культура Слова (определение С.Аверинцева). Средневековый жест становится не только сопровождением слова (как у римских ораторов), не только его обозначением, его знаком, но его прямым *во-плотением* («...и Слово стало плотью...» – Иоанн), его телесной ипостасью.

Знаковая сторона средневековой жестикуляции, ее грамматика изучена достаточно подробно. Начиная с раннесредневекового искусства изображение руки обозначало Слово – прозвучавший с небес Глас Всевышнего. В этом своем значении *слово-образа* рука появляется в средневековой живописи очень рано и сохраняется в ветхозаветных сценах и часто в сценах «Благовещения» как визуальное подтверждение слов архангела Гавриила. Постепенно сложилась строго фиксированная символика пальцев: мизинец обозначал веру, безымянный – раскаяние, средний – милосердие, указательный – разум, большой – божественность. Известно, какие горячие споры вызывал вопрос о перстосложении (двуперстном, трехперстном) в жесте благословения и молитвы. В иконописи существовала фиксированная система жестов, обозначавших поведение персонажей в определенных

сюжетных ситуациях (благословение, молитвенное предстояние, покорность, оплакивание, печаль). Но, помимо знаковой стороны, есть иная, образно-смысловая сторона средневековой жестикуляции, то, что отличает ее и от само-бытия *жеста в себе* в искусстве античной Греции, и от обращенного вовне *говорящего* ораторского жеста в искусстве древнеримском. Сущностное отличие средневекового жеста в том, что он объединяется со словом по формуле «нераздельно и неслиянно». Речь идет не о бытовом, профанном жесте, но о жесте ритуальном, богослужебном – о новозаветном, евангельском жесте.

Евангельский жест, как правило, бесконтактен, подобно слову, он бросается в пространство, подобно слову, он действует на расстоянии. В сцене «Благовещение пастухам» (Испания, XIII век) жест открытый, словно выпущенное на простор из разжавшейся ладони слово: «Слушайте! Слушайте!». Жест не направленный, обращенный не к одному, но ко многим, ко всем.

В сцене «Св. Франциск изгоняет бесов из города» (Ассизи, XIII век) снова жест бесконтактный, однако – согласно иной сюжетной ситуации – задающий направление *зрительно произнесенным* словам Франциска: «Изыди, сатана!», словам, которые должны сотворить – и творят – чудо изгнания бесов из города.

Средневековое качество слиянности слова – и жеста, звука – и пространства с гениальной прозорливостью угадано О.Мандельштамом в его «Разговоре о Данте»: «Поэт бросает звук в архитектуру души... и следит за блужданием его под сводами чужой психики...». Образ *бросания звука* сливает воедино жест (бросок) и слово (звук). При этом возникает представление о резонирующей среде, отзывающейся на «блуждание» слова под «сводами». В свою очередь «своды» рожают зрительный образ храмового пространства. Жест – и в этом средневековое прозрение поэта (возможно, навеянное чтением строк Данте) – оказывается не только *произведенным*, но одновременно *произнесенным*, звук – не только услышанным, но одновременно увиденным (Слово Божие «являет себя миру в рисунке движений» – Ареопагитики, III век).

Средневековый жест, именно благодаря своей открытости, обладал способностью порождать звуковые волны, воздействующие на окружающую среду. У Дуччо в «Искушении Христа» по мановению руки Иисуса, произнесшего слова отвержения дьявольских искушений, совершается композиционное преобразование иконографической ситуации: скалы зрительно воздвигаются, образуя пьедестал для фигуры Христа, одновременно отвергаемые Им города проваливаются на дно композиционного поля.

Средневековое слово–жест способно не только «блуждать под сводами», но и разрушать и создавать заново здания, как, например, в византийской иконе «Благовещение» (XIV век), где архитектура, построенная на основе античного принципа равновесия несущих и несомых элементов, колонн (и давящих на них балок), оказывается поверженной и возведенной заново по иному, средневековому, принципу: не в соответствии с законами равновесия, но вопреки этим законам. (Красноречивая деталь: одетая по-античному служанка, помещенная на заднем плане, испуганно хватается за античную колонну, которая неожиданно для нее, нарушая все законы архитектоники, *шагает* на первый план.) Архангел благословляющим жестом произносит слова Благой Вести, с которой начинается Новый Завет, и вся нижняя часть здания, словно вследствие некоего подземного толчка, рушится – и возникает новый Град Божий, вознесшийся над головами Марии и Архангела высокими средневековыми башнями².

Все эти трансформации, что особенно важно, происходят не столько на сюжетно-иконографическом, сколько на глубинном уровне – на уровне композиционном. Средневековые иконы, как правило, производят впечатление статичных, однако за этой иконографической статикой таится огромная внутренняя композиционно-смысловая динамика, раскрывающаяся зрению как слуху и слуху как зрению.

Важная особенность средневекового жеста – его принципиальная несоизмеримость с сюжетно психологической ситуацией: он либо перехлестывает ситуацию, производит впечатление чрезмерного, либо, напротив, недостаточно выразителен. Ритуальные жесты, как правило, сдержанны, их сковывает строгая обрядовая повторяемость движений, поз, произносимых слов или молчаливой «умной молитвы» (как говорили в Древней Руси). Архангелу Гавриилу достаточно протянуть руку жестом благословения и произнести всем известную фразу, чтобы мир обновился; Христу в иконе Дуччо достаточно сделать движение рукой, чтобы совершилась природная катастрофа, подобная землетрясению.

Психологическая неадекватность жестикуляции появляется, как правило, при изображении не обрядовых, но, условно говоря, бытовых сцен на евангельскую тематику, или неритуализованного поведения персонажей. В одной из миниатюр IX века изображен евангелист Марк, пишущий Евангелие. Пишет он с таким психологически неправдоподобным физическим и духовным напряжением, что жилы вздуваются у него на шее, волосы встают дыбом, руку с пером, сводит судорога, нога так сильно оперлась о подножие, что сдвинула его с места, вся одежда пошла мелкими складками. Он словно произносит вслух каждое написанное слово. Это не ритуал.

Он *просто пишет*, но пишет Новое слово, Новый Завет, призванный изменить мир, и ему необходимо огромное, сверхчеловеческое напряжение. Он пишет не в келье, келья для этого тесна, он пишет на природе, и вся природа – горки, травы, деревья – реагируют на его усилия, повторяя его жесты, движения его тела. О психологическом правдоподобии здесь не может идти речи, здесь должна быть другая шкала оценок.

Ритуальные жесты – клишированы, они не производятся, но воспроизводятся. Бытовой жест не клиширован, каждый раз он как бы изобретается художником заново и потому он подчеркнуто экспрессивен, он требует особых усилий, как бы повышенной интонации, в нем есть некоторое утверждение первоначального движения, первопроизнесенного слова. Он требует больших усилий, чтобы привлечь внимание, чтобы *докричаться*. Изображение «Неверия Фомы» XII века покоряет наивной патетикой жестикуляции, передающей лаконичную простоту повествования. Фома: «Если не увижу на руках Его раны от гвоздей, не вложу перста моего в Его раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю». Христос: «Поддай перст твой сюда... поддай руку твою и вложи в ребра мои; и не будь неверующим, но верующим» (Евангелие от Иоанна). Жестикуляция здесь не просто сопровождает слова, но *презентует* их, провозглашает, почти выкрикивает: Вот! Смотри! Потрогай! И Фома трогает с любопытством, серьезностью, с бессознательной жестокостью ребенка – *влагает персты свои в ребра Христа*. В этих бытовых евангельских сценах есть особая покоряющая искренность.

Средневековый человек обладал повышенной восприимчивостью к воздействию энергичных сигналов, исходящих с небес, способен был слышать «музыку, заключающуюся в пропорциях, количестве и качестве движений, и воздействия небесных тел» (Никола́ Орем, XIV век). Эти экстрасенсорные качества утрачиваются в искусстве Возрождения. Уже у Джотто, в его падуанских фресках, жест перестает действовать на расстоянии, он обретает силу лишь при непосредственном прикосновении, происходит своеобразное *короткое замыкание* жестикуляции.

В сцене «Изгнания Иоакима из храма» в капелле Скровеньи (XIV век) первосвященник изгоняет Иоакима не словами – он выталкивает его обеими руками, выпихивает, в буквальном смысле этого слова – выставляет за порог. Иоаким, недовольный, оборачивается через плечо (Убери руки!). Но при этом в окружающем мире ничего не происходит. Мир умолкает.

Мир молчит даже тогда, когда ангел является (здесь – просто прилетает) к спящему Иоакиму, чтобы возвестить (здесь – просто сообщить) ему слова Бога-Отца. Жест ангела перестает действовать на расстоянии,

выброс энергии иссякает. Иоаким продолжает мирно спать, горки неподвижны, даже крышу с шалаша не сорвало божественным ветром; овцы спокойно пасутся, а пастухи проявляют не удивление, а простое любопытство. Ничего похожего на то, как воспринимает явление ангела средневековый пастух в испанской фреске XIII века, где земля встает дыбом, а пастух словно пронизан электрическим разрядом.

Во фресках Джотто происходит обеззвучивание окружающей среды. Умолкает земля, умолкает воздух, умолкает «музыка небес», исчезает резонанс слов, воплощенных в жестах. Сцена «Оплакивание Христа» – самая драматичная в евангельской иконографии, у Джотто особенно драматична, поскольку все действие замкнуто в себе, оно не получает выхода за пределы события, не излучается вовне, в окружающую среду, в мир. Композиция предельно сконцентрирована на фигуре Усопшего. Оплакивающие («хор») образуют кулисы, обрамляющие и сжимающие с двух сторон сценическую площадку; парящие ангелы замыкают композицию сверху, заслоняя небеса. Небо молчит, зато рыдают и бурно жестикулируют ангелы, совсем как охваченные горем простые смертные. Ритуальная сцена «Оплакивания» решена у Джотто как земная сцена прощания с покойником. Вся группа собравшихся вокруг тела Христа погружена в скорбное молчание, особенно выразительны фигуры первого плана, изображенные со спины (зрительный эквивалент молчания, по Флоренскому). Единственный громкий жест Иоанна обращен не к безмолвствующим небесам, но к мертвому Христу. Образный центр композиции – трагический диалог двух профилей – Марии и мертвого Христа. Ее обнимающие руки – выразительный мотив касания, столь важный для изобразительной поэтики Джотто. Эквивалентом слова у Джотто становится не открытое вещание в эфир, но закрытое, телесное прикосновение.

А также *жест взгляда*. Джотто активно вводит профильные изображения. В средневековом искусстве священные персонажи, как правило, изображались в фас. Фасовое изображение, по выражению Флоренского, «покоится», оно является источником излучения божественной энергии. Христа в средневековых иконах изображали в фас. Профиль Христа встречается лишь как редкое исключение. (В профиль, т. е. отвернувшись, изображали злые силы – чертей, грешников, – чтобы нивелировать или, во всяком случае, ослабить силу их вредного воздействия на молящихся.) Во фресках Джотто Христос часто изображается в профиль – главным образом в сценах чудес, когда Его активно направленный, напряженный взгляд – зрительный аналог властных слов: «Встань!», «Иди!» – не благословение, но *повеление*, приказ. «Профиль – это такой онтологический

поворот, при котором... изображается не лицо, а функция, его деятельность» (П.Флоренский). В сцене «Воскрешение Лазаря» Христос, изображенный в профиль, творит чудо властным жестом и властным, строго направленным взглядом. Их действие упирается в фигуру восставшего Лазаря – и замыкается внутри изображения. Это ясно выраженное движение духовной энергии по горизонтали зрительно усиливается активной горизонтальной направленностью взглядов всей толпы свидетелей.

Во фресках Джотто жестикуляция утрачивает пространственный резонанс, жесты персонажей не бросаются в пространство, подобно словам, не получают отклика в окружающей среде – они перестают быть средством общения небес с землей и земли с небесами, теряют средневековую безмерность; рассчитанные на короткую дистанцию, они становятся средством прямого общения персонажей друг с другом, общения прикосновением или взглядом, они обретают соразмерность психологической ситуации.

Эпохе Возрождения средневековые жесты представляются неадекватными, бессмысленными «и должны быть помещены в главу о сумасшествии или шутах» (Леонардо). «Ты не должен делать больших движений при маленьких душевных состояниях и маленьких движений при больших состояниях», – настаивал Леонардо, обращаясь к художникам. Леонардо много рассуждает о характере жестикуляции. Жесты, по его словам, должны «подражать всем движениям души» (именно «всем», а не только освященным ритуалом, иконографической традицией), а это «дело нелегкое». И далее: «Фигуры людей должны обладать позами, соответствующими их действиям, чтобы, глядя на них, ты понимал, о чем они думают и говорят». Жесты, по Леонардо, должны возможно более точно сопровождать произнесенные человеком слова, *не произносить*, как это было в искусстве средневековом, но *визуально комментировать* слова, создавать параллельный изобразительный ряд.

Итальянские художники Кватроченто стараются найти психологическое оправдание традиционным ритуальным жестам, перейти от ритуальной жестикуляции к жестикуляции профанной.

У итальянцев XIV века Мадонна изображена в фас, она уподоблена «трону одушевленному», на котором восседает Младенец; пальцы Его правой руки сложены в жест благословения. В XV веке, у Филиппо Липпи, Младенец характерным жестом ребенка тянется к Марии (словно просясь «на ручки»). У Леонардо в «Мадонне Бенуа» Мария изображена совсем юной, почти девочкой (согласно Евангелию, ей было не более 15 лет). Она играет с ребенком, протягивая ему крестоцвет (не подозревая,

что это символ Распятия). Младенец, с детской старательностью еще не точных движений, пытается схватить цветок. Психологическое правдоподобие жестикуляции соблюдено здесь полностью.

«Тайная вечеря» Леонардо представляет собой своеобразную энциклопедию жестов, точно комментирующих слова каждого из присутствующих. Христос неожиданно для учеников произносит фразу о предательстве, сопровождая ее выразительным движением рук; апостолы реагируют одновременно – они озираются друг на друга, удивляясь, недоумевая, обращаясь друг к другу с вопросами. Леонардо разнообразит жесты, стремясь найти «движения, соответствующие душевным состояниям каждого...», ни разу не повторяясь и всячески избегая иконографической однозначности жестов³.

Искусство Ренессанса стремится освободиться от обрядовой, сакральной жестикуляции, переведя ее в область жестикуляции разговорной. Но Ренессанс открыл и другой путь десакрализации жеста – полное освобождение его от слова. Если в первом случае жест становится иллюстрацией слова, то во втором, освобождаясь от слова, он выявляет свою пластическую самоценность.

В портрете Моны Лизы руки лишены всякой словесной нагрузки, это не просто жест молчания, в их акцентированном безмолвии есть особая значительность: это как бы *пластическое явление* рук Моны Лизы.

В искусстве Средневековья руки сосредоточивали в себе всю энергетику образа, всю силу излучения его духовности. Такое отношение к изображению рук в значительной степени сохранилось и в искусстве Северного Возрождения, особенно немецком, где руки словно вибрируют под действием тока высокого напряжения и где с кончиков пальцев готовы сорваться слова молитвы. Нервность словно сведенных судорогой рук сохраняется даже у Дюрера, в его самом итальянизированном «Автопортрете» 1500 года.

В нарочитом спокойствии безмолвно сложенных рук Моны Лизы, в их предельной ненагруженности словесным подтекстом, в их демонстративной телесной самовоплощенности так же, как в демонстративной разговорности жестикуляции в «Тайной вечере», есть что-то от смелого экспериментаторства Леонардо. Это как бы наглядная демонстрация его размышлений о способах изображения слова и жеста в живописи.

В сложении светской системы жестикуляции, ее освобождении не только от средневековой обрядности, но и от непосредственной зависимости от слова, несомненную роль играли танцы как своеобразный, чисто светский ритуал поведения. Танцам в пору Возрождения специально

обучали, сочинялись подробные трактаты о танцах, снабженные рисунками танцевальных поз, жестов, в них разрабатывалась особая форма поведения, особый, светский язык общения. Кроме обычных, существовали специальные «медленные» танцы, представлявшие собой своеобразные пантомимы на различные куртуазные сюжеты, такие как Любовь, Ревность, Желание, Соперничество и т. д. Складывалась новая, светская иконография жестикуляции.

Картина Боттичелли «Весна» построена по принципу подобной танцевальной пантомимы с подчеркнуто замедленной пластикой поз и жестов, словно нарочито не связанных со словесным подтекстом. (Не случайно специалистам до сих пор не удалось расшифровать аллегорическую программу этой картины, хотя известно, что это одна из самых программных, более того, поучительных картин не только у Боттичелли, но и во всем искусстве Кватроченто.) Фигура Весны выступает в ней в роли прима-балерины, а группа кружащихся в танце трех граций с их подчеркнуто танцевальной пластикой поз и жестами сплетенных пальцами рук выполняет роль кордебалета.

Освобожденный от разговорной функции жест начинает восприниматься как поза, как *жест всего тела*, выявление его пластических и архитектурных качеств – очевидная переключка с искусством античности. «Обрати внимание, – пишет Альберти, – как человек в каждой своей позе подставляет свое тело для поддержки головы, самой тяжелой части тела, и как, опираясь на одну ногу, он всегда устанавливает ее по отвесу к голове, как базу колонны, а лицо стоящего прямо почти всегда обращено туда, куда направлена ступня». И не только архитектура тела, но и его красота, ибо «в каждое движение [художник] будет вкладывать красоту и изящество».

Жестикуляция тела в картинах Кватроченто гораздо более выразительна, более адекватно воплощает их содержание, нежели те программы, которые любили сочинять писатели или заказчики, требовавшие от картин сложного аллегорического подтекста. Такие программы сохранились, но художники выполняли их неохотно или так свободно их интерпретировали, что приходилось заново сочинять комментарии к уже готовым картинам. Словесное либретто в картинах Кватроченто зачастую выпадало в осадок, отслаиваясь от его визуального воплощения.

Смелый эксперимент Леонардо, попытавшегося дословно перевести слова в жесты, так и остался экспериментом, обнаружившим как возможности адекватной психологической жестикуляции, так и ее недостатки. Искусство Возрождения осталось не психологичным по преимуществу и

по преимуществу неразговорчивым, предпочитающим подробному рассказу – красноречивый показ. Не случайно многие картины XV века не сохранили своего названия, и их замысловатые сюжеты до сих пор вызывают споры. Что изображено в картине Джованни Беллини, получившей условное название «Озерная мадонна», или просто «Аллегория»? Или в картине Джорджоне, которую, также условно, называют «Гроза»? Или в странной картине «Концерт» (Джорджоне? Тициана?), или в картине Тициана, которую принято называть «Любовь небесная и Любовь земная»? Во всех этих и многих других случаях полотна имели неизвестный нам аллегорический сюжет. Но в этом ли их образный смысл, достаточно красноречивый и без словесной подсказки? Изобразительное искусство XV века тем красноречивее, чем сильнее звучит в нем *молчаливая пластика* поз и жестов.

Один из наиболее распространенных и иконографически традиционных сюжетов в живописи Кватроченто – изображение Богоматери на троне, фланкируемой фигурами стоящих святых, так называемое «Святое собеседование» (Сакра конверзационе). Иными словами – это разговор, беседа. Однако содержание этой молчаливой беседы не раскрывается в жестах, скорее – это молчаливое соприсутствие собеседников; каждый из них погружен в себя, их сюжетно-ситуационные связи, как правило, никак не обозначены. Иконографически эта группа, по-видимому, восходит к средневековой иконографии «Деисуса», где изображался Христос Вседержитель на престоле и предстоящие ему Мария, Предтеча, в более распространенном варианте – Петр и Павел и архангелы. Однако в средневековом Деисусе изображалось не простое со-присутствие. Христос жестом правой руки посылает Благо-словление, Благое Слово; предстоящие, обращенные к Нему в трехчетвертном повороте, жестом молитвенно сложенных рук принимают Благое Слово, Благодать. Совершается таинство молитвы, молчаливо озвученной жестами.

В ренессансном «Святом собеседовании» таинство не совершается, не произносятся никаких слов – изображено полное достоинства молчаливое совместное пребывание не общающихся друг с другом, погруженных в себя и утверждающих себя в сознании своего достоинства персонажей. Само-достоинство, само-погруженность, само-стояние – ключевые понятия, бессловесно воплощенные в живописи Кватроченто.

Средневековое искусство своей жестикულიцией обращено вовне, в мир, именно в мир – земной и небесный – бросает оно Слова жестом рук и *руками же воспринимает на слух* ответные слова, прозвучавшие с небес.

Искусство Возрождения – замкнуто в себе, поскольку для Возрождения весь мир смоделирован в человеке. «Нет ничего в мире, – пишет Пом-

понаци, – что хоть каким-нибудь свойством не могло бы иметь общего с человеком, почему заслуженно называют его микрокосмом или малым миром». Искусство стремилось воплотить порядок мироздания, его структуру, его гармонию через изображение гармонической структуры человеческого тела, через его пластику. Пластику изучали не только в покое, но и в движении, в разнообразных позах и разнообразных жестах, на которые способно тело, заставляя его поворачиваться, сгибаться, оборачиваться спиной, жестикулировать. Разнообразие поз и движений было спровоцировано протестом против строгой повторяемости средневековой жестикуляции. «Величайший недостаток живописцев – повторять те же самые движения, – утверждал Альберти, – ...повторение поз – большой порок». Альберти требовал, «чтобы ни в одной фигуре не было того же жеста или позы, что в другой». Жестикуляция должна быть свободной, именно этой свободы добивались художники – свободы движений тела не только в положении стоя, но и в положении сидя и лежа тело должно было демонстрировать свою естественную пластику. И не только обнаженное тело, но также тело в одежде, которая, в отличие от одежды средневековой, должна не скрывать, но выявлять его строение. Более того – и это оказалось особенно трудным, – художник должен уметь изображать тело, скованное полной неподвижностью, мертвое тело, которое «каждым своим членом кажется действительно мертвым; все в нем свисает – руки, палец и голова... все, что может выразить мертвое тело, а это поистине очень трудно». Человек, – продолжает Альберти, – должен быть «мертвым до кончика ногтей». Добиться этого удавалось далеко не всегда – достаточно вспомнить изображение лежащего мертвого латника в одной из «Битв» Паоло Учелло, которое воспринимается как наивный перспективный курьез. Но даже у такого зрелого мастера Кватроченто, как Джованни Беллини, в картинах, изображающих «Оплакивание», тело мертвого Христа производит впечатление изваянного из мрамора.

Вероятно, первым удачным опытом правдоподобного изображения окоченевшего трупа можно считать картину Мантеньи «Мертвый Христос»⁴. Напротив, у Боттичелли в его позднем «Оплакивании» мертвое тело Христа выражает не только «все, что может выразить мертвое тело» (Альберти) – оно являет собой исполненный пафоса *пластический монолог о смерти*, гораздо более красноречивый, нежели драматическая жестикуляция оплакивающих Его живых.

В искусстве Возрождения происходит разделение средневековой сличности слова – и жеста, звука – и зримого образа. Если «Тайная вечеря» Леонардо – энциклопедия жестов как изобразительного эквивалента

слов, то «Афинскую школу» Рафаэля можно рассматривать как энциклопедию *чистых* жестов, как демонстрацию возможных поз и движений, по сути дела, освободившихся от словесной нагрузки, поскольку – сюжетно – изображенные персонажи не реагируют на спор о превосходстве земного над небесным, реального над идеальным, спор, который ведут Аристотель с Платоном, помещенные в глубине, в самом центре композиции. Никто, кроме них, в этом споре, в сущности, не участвует, всячески демонстрируя целую серию поз: стояния, сидения, лежания, бега и т. д. Поистине – торжество разнообразия движений, освободившихся от слов и психологических состояний.

В еще большей степени это присуще росписи Сикстинского потолка Микеланджело. Ключевым сюжетом ее можно считать сцену «Сотворение Адама», где Бог-Отец, стремительно пролетая мимо лежащей фигуры Адама, оживляет ее прикосновением творящего жеста (поистине – микеланджеловский вариант первых слов Книги Бытия: «В начале был Жест, и Жест был у Бога, и Бог был Жест»).

Если у Рафаэля движения фигур, пусть не сюжетно, но ситуационно оправданы – каждый из персонажей что-то делает: пишет, считает, размышляет, куда-то спешит или отдыхает, то населяющие Сикстинский потолок пророки, сивиллы, юноши – «в прекрасных членах тела своего» являют все возможные варианты жизни этого тела в пространстве, все ракурсы, самоценные в своем пластическом совершенстве.

Высокий дух, чей образ отражает
В прекрасных членах тела своего,
Что могут сделать Бог и естество,
Когда их труд свой лучший дар являет.

Это четверостишие Микеланджело могло бы стать эпиграфом к его росписи Сикстинского потолка.

В «Афинской школе» можно видеть своеобразную азбуку жестов; Сикстинский потолок – это гимн анатомии человеческого тела, его красоте и мощи не только в движении, но и в покое: «В двух стройных ладнях – сила без движенья, хоть каждый груз им был бы не велик» (Микеланджело).

Жест в искусстве Возрождения, при всем разнообразии и богатстве своих мимических и пластических возможностей, утрачивает способность вещания в пространство. Средневековая открытость жеста сменяется его сосредоточенностью в самом себе, неспособностью воздействовать на окружающую среду, на внешнее пространство, вызывать в

нем эхо, преобразовать его. Происходит стабилизация окружающего мира, освобождение его от власти Жеста и Слова. Мир, окружение становятся неподвластными трансцендентным воздействиям, теряют свою способность к мгновенной реакции на Слово, Слово перестает двигать миром. Мир, который в искусстве Средневековья был «И в конечном бесконечен, / И пространством не уловлен, / И ничем не обусловлен, / И ничем не ограничен» (Хильберт Лавардентский, XII век), становится конечным, «уловленным пространством» и четко ограниченным.

В полотне Париса Бордоне «Явление сибиллы императору Августу» все действующие лица бурно движутся и жестикулируют в мире, где произошло чудо, – никак при этом его не изменив.

Во фреске Рафаэля, изображающей чудо освобождения апостола Петра из темницы, где все в смятении, где является ангел, вспыхивает божественный свет, – архитектура остается неизменно спокойной, в отличие от архитектуры в византийской иконе «Благовещение» (XIV век), где Слово архангела преобразует все архитектурное окружение.

Человек Возрождения действует в стабильном мире, в мире, уже сотворенном. Правда, люди Возрождения считали, что они должны улучшить этот мир, созданный Богом лишь начерно. Улучшить – но не сотворить заново. Улучшение требует работы, сотворение – чуда.

Страшный суд Микеланджело – это не всемирный катаклизм, это всечеловеческая катастрофа. Один гневный жест руки Христа-Судии – и толпы как праведников, так и грешников, все человечество приходит в движение, которому ничто и никто не может противостоять. Это картина того, «что может сделать Бог и естество...» Сделать с людьми – но не с миром, не с природой⁵.

На протяжении XVI столетия в искусстве маньеризма происходит полное освобождение жестикуляции от словесного содержания. Уже в микеланджеловской «Мадонне Дони» чувствуется смысловое опустошение жестов, их становится слишком много, это жестикуляция ради жестикуляции. Пустые жесты, жесты ради жестов возникают в картинах не только таких маньеристов, как Бронзино или Пармеджанино, но в ряде случаев, и в полотнах Веронезе и даже Тициана. Ренессансное *самобытие* жеста вырождается в жест как *само-цель*, как свидетельство профессионального мастерства живописца.

Микеланджело Буонаротти завершает искусство эпохи Возрождения; на пороге следующего столетия возникает фигура Микеланджело да Караваджо – фигура сложная, порубежная, во многом драматическая. Увлеченный Буонаротти, Караваджо стремился воспроизвести, сильно

утрируя, сложные позы, особенно ракурсы его фигур, их жестикуляцию. Однако микеланджеловская «сила без движенья» приобретает у него оттенок порой нарочитости, порой – некоторой внутренней неуверенности. Вяло нерешителен указующий жест Христа в «Призвании Матфея». Упавший на землю Савл («Обращение Савла») то ли приемлет озарение истины (согласно евангельскому тексту), то ли пытается защититься от беспощадно яркого света, просит пощады (согласно образному решению).

В искусстве Возрождения персонажи либо спокойно бытийствуют, либо борются друг с другом, торжествуя победу или покоряясь победителю. У Микеланджело в «Страшном Суде» Христос одним красиво-властным жестом творит суд над всем человечеством. Герои полотен Караваджо борются не с человечеством, они борются со стихией наступающего мрака и ослепительного света, они оказываются вовлеченными в борьбу этих стихий, борьбу, в которой не могут одержать победы, могут только от нее обороняться. Отсюда неадекватность их жестикуляции – и ее некрасивость.

На грани XVI и XVII веков рухнула мифология красоты человеческого тела, лица, жеста. У Караваджо человек – не венец творения, часто он некрасив, груб или неловок. Это человек не господствующий, но отчаянно *сопротивляющийся*, ослепленный режущим глаза светом и беспросветным мраком Вселенной⁶.

Новое понимание жеста складывается в XVII веке в искусстве Рембрандта. Жест у него – это не борьба со стихией света и тени, не самооборона, как у Караваджо. Жест у Рембрандта – индикатор внутреннего состояния человека; это не *явление* слова сказанного, но *проявление слова подуманного*, не произнесенного, *слова молчащего*. Жест – как затаенное в себе внутреннее слово. В картине «Отречение Петра» рука служанки не вопрошает, она направляет свет в лицо Петра. Петр понимает, что совершил предательство, служанка понимает, что он это понял. Момент молчания как момент истины.

Жесты у Рембрандта – это зримое воплощение не слова, но молчания, такого молчания, которое красноречивее слов. В «Блудном сыне» руки отца – прижимающие, заглушающие слова, готовые вырваться у сына. Апостол Матфей сосредоточенно молчит, вслушиваясь в слова, которые нашептывает ему на ухо ангел. Доктор Сикс молчит, погруженный в раздумье, машинальным жестом натягивая перчатку – жест не говорящий, но *проговаривающийся*. В «Портрете старика» – сжатые руки, как выражение самопогруженности, отказа от слов. Жест у Рембрандта не столько выражает, сколько *выдает* душевное состояние персонажа, он обращен

не вовне, не к другому – но к самому себе, это реакция не на внешнее, но на внутреннее событие.

У Леонардо в «Тайной вечере» Христос обеими руками буквально *выкладывает* на стол свое сенсационное сообщение. Апостолы, каждый по-своему, бурно реагируют, произнося жестами соответствующие слова. У Караваджо в картине «Христос в Эммаусе» луч света падает на лицо Христа и его благословляющую руку – и по этому указующему свету, по этому жесту Его узнают ученики, реагируя на Его жест соответствующей жестикуляцией. У Рембрандта в гравюре на тот же сюжет Христос ничего не произнес, сложил руки – жест отказа от слов – и *молча засиял*. И все отпрянули, пораженные чудом, совершенным в полном молчании.

По-иному трактует жест Франс Хальс. Как и у Рембрандта, жест у него не столько разговор, сколько выражение готовности к откровенному разговору с собеседником, со зрителем, приглашение к разговору, иногда добродушное, иногда задиристое, иногда вызывающее.

Молчаливая жестикуляция, не выговаривающая, но раскрывающая внутреннее состояние героя, своеобразная визуализация его внутреннего монолога – одно из открытий искусства XVII столетия, которое являет себя в различных стилевых и вне-стилевых направлениях, в различных жанрах и национальных школах. Жест как произнесенное слово – у Рембрандта; как вечно длящееся молчание – у Вермеера; как красноречивая развязность – у Халса; как бытовая разговорность – у Остаде⁷; как церемониальная скованность или нарочито вульгарная профанация – у Веласкеса⁸. Наконец, в полотнах Пуссена «хорошо упорядоченные» поза, жест – это воплощение меры, отрицающей все случайное, всякий «беспорядок», который «так же противен и враждебен, как свет противен мрачной темноте» (Пуссен). Жестикуляция, согласно Пуссену, должна «не выходить за известные пределы и соблюдать во всем известную сдержанность и умеренность». Иными словами, строго соответствовать сюжетной ситуации. Жест у Пуссена, отождествляемый – как и в искусстве Возрождения – с пластикой человеческого тела, служит воплощением упорядоченности мироздания.

XVII век был последним веком религиозного и мифологизированного мироощущения, веком размышлений о мировом порядке – и мировом хаосе⁹, это был век «больших величин», в его искусстве были «всепроникающая сила» и «мужество» (Гёте). Мужество противостояния величю открывшегося человеку божественного космоса, сознание пограничной ситуации человека между искусом погрузиться в стихию природного (как в полотнах Рубенса), духовным противостоянием стихии (как у Рем-

брандта) и пластическим противостоянием всему случайному и беспорядочному (у Пуссена).

Наступившее XVIII столетие стало столетием торжества рассудка, столетием безбожия. «Словом Бог люди всегда обозначают скрытую, далекую и неизвестную причину наблюдаемых ими явлений <...> которая находится за гранью всех известных им причин» (Гольбах). Для XVIII века «за гранью» не было ничего загадочного, ничего пугающего, ничего необъяснимого – всего лишь «материя и движение, непрерывная цепь причин и следствий» (Гольбах). Что касается рембрандтовских глубин человеческой души, то для мыслителей XVIII века душа – это «лишенный содержания термин», а человек – лишь «самозаводящаяся машина, живое олицетворение непрерывного движения» (Ламетри).

В мире нет ничего необъяснимого, есть только пока еще не объясненное; нет никакой тайны – *мистериальность* уступает место *театральности*. Жестикуляция в искусстве, как и в жизни, – игровая, сознательно продуманная и придуманная. Жест, утративший значение эквивалента слова во всей его смысловой весомости, часто сменяется ситуацией разговора как некоего важного общественного действия, к которому специально готовятся, специально обучаются искусству вести беседу. XVIII век был самым разговорным веком, веком, буквально захлебывавшимся словами. В живописи появляется особый подвид бытового жанра – «сцены собеседования». Изображение такого собеседования с сюжетно невыявленным содержанием, не озвученным жестикуляцией, требует либо словесного пояснения в назывании картины («Затруднительное предложение», «Поцелуй украдкой» и т. п.), либо подробного письменного комментария, подобного тем, какие сочинял Дидро к бытовым картинам Грёза, придумывая реплики для каждого участника изображенной сцены. Молодая женщина, «глядя на голову... паралитика, воскликнула с прелестной живостью: “Ах Боже мой, как это меня трогает, если я буду на него дольше смотреть, я, кажется, заплачу”... Паралитик говорит...». И далее в том же роде о всех действующих лицах, изображенных в картине «Паралитик». Чем разговорчивее становится живопись, «соревнующаяся с драматической поэзией в искусстве нас трогать» (Дидро), тем настоятельнее требует она подстрочника, закадрового текста.

В искусстве рушится система традиционных, заранее известных зрителю сюжетных и смысловых ситуаций. Что произнес Христос во время «Тайной вечери» Леонардо, известно; известно, о чем спросил Христа сборщик податей и что Христос ему ответил в картине Тициана «Динарий кесаря»; известно даже, о чем молчат отец и блудный сын в картине

Рембрандта. О чем именно молчит в нерешительности рембрандтовский доктор Сикс, зрителю неизвестно, но это и не требует словесной расшифровки, поскольку изображена ситуация глубокого, самопогруженного раздумия. А вот какие слова в нетрадиционной ситуации произнесла молодая женщина (которую разглядывающий картину Дидро хотел бы, по его признанию, иметь дочерью) – об этом догадаться трудно, поэтому их вынужден сочинить за художника и подсказать зрителю критик, поскольку жесты здесь перестают быть зрительным эквивалентом слов, но становятся изображением *разговора вообще*, разговора как некоей ситуации. Сцены, подобные тем, что любил изображать Грёз, в сущности, представляли собой искусно поставленные «живые картины», в которых зрителям предлагалось разгадать, кто что кому сказал и что все это вместе означает.

Аналогичную, постановочную роль выполняла жестикуляция в портретной живописи, однако здесь она имела более определенный знаковый характер, особенно в портретах парадных. «Должно, чтобы... портреты казались как бы говорящими о самих себе и как бы извещающими: Смотри на меня, я есмь...» (Роже де Пиль). Левицкий, как известно, сочинил для парадного портрета Екатерины II целую программу на тему «Екатерина II – законодательница». Репертуар жестов в портретах был ограничен: это жест, указующий на что-то, характеризующее модель, или даже на самого себя («Я есмь...»), – поза и жест торжественной саморепрезентации – в портретах монархов, государственных деятелей и представителей титулованной знати. Жест XVIII века – постановочный, сознательно сделанный, и потому внутренне скованный, заученный, освобожденный от эмоции жест, при котором рука становится инструментом для *обозначения слов*, она перестает быть *говорящей* рукой.

В искусстве XVII века никогда ничего не происходило, в нем все *свершалось*: круговорот жизни: юность – и старость, прошлое – и будущее, жизнь – и смерть, земля – и небо, замкнутое пространство Дома – и безграничное пространство мира.

В искусстве XVIII века ничто не свершается, но все *происходит* – происходят события, осуществляемые людьми, происходят разного рода ситуации, ими придуманные, произносится множество разного рода слов по самым разным поводам – начиная от галантных объяснений в любви, поцелуев украдкой, ссор и обид и кончая торжественными манифестами, подобно манифесту о торжестве закона, который объявляет, комментируя его жестом, Екатерина II в парадном портрете кисти Левицкого.

Искусство XIX века, во всяком случае в первой его половине, сохраняет, постепенно изживая ее, жестикуляцию предыдущего столетия – и

постановочный характер сцен. Одно из наиболее ярких тому подтверждений – прославленное полотно Брюллова «Последний день Помпеи» – грандиозная «живая картина», все исполнители которой замерли, как при вспышке магния, в самых разнообразных позах, изображающих молчаливый крик ужаса, мольбы, отчаяния. И чем громче они кричат, чем сильнее жестикуют, тем отчетливее выступает окаменелость их застывшего молчания, провоцирующая на словесные комментарии, разного рода толкования, порой самые неожиданные и далекие от того, что изображено на полотне. Пожалуй, ни одна картина XIX века не вызвала такого разноречивого словесного озвучивания¹⁰. Не менее постановочна, хотя и более однозначна в ее словесном выражении картина Делакруа «Свобода на баррикадах». Ее говорящую жестикуюляцию можно свести к одному призыву: «Вперед! За мной!».

В 1830-е годы Александр Иванов долго бился над проблемой передачи в зримом образе содержащейся в Евангелии Благой Вести, Благого Слова, его инкарнации. В окончательном варианте картины «Явление Мессии» внутренний сюжет строится на сопоставлении слов *произнесенных* – красноречивый жест Иоанна Крестителя – и Слова явленного, не прозвучавшего, но обретшего плоть, явление Слова *как молчания*. Иванов попытался передать этот средневековый мистический парадокс средствами реалистического искусства.

В русской живописи второй половины XIX столетия проблема соотношения слова и зримого образа встала с особой остротой. Это были годы расцвета литературы, прозаической по преимуществу, с ее воспитательно поучительным пафосом, с решением сложных психологических коллизий. Одним из самых разговорных живописцев середины века становится Федотов. Каждая из его картин построена как сцена спектакля и требует словесного либретто. Иногда это либретто, в сокращенном варианте, содержится в названиях картин – «Разборчивая невеста», «Сватовство майора»; иногда в название выносятся слова, произнесенные самим героем картины, – «Анкор, еще анкор!». Но художнику и этого недостаточно, и тогда, подобно Дидро, он сочиняет подробное разъяснение происходящего в картине «Сватовство майора» и читает его публично, стоя перед полотном на выставке. В сущности, в этом обнаруживается внутренний конфликт между жестом как зримым эквивалентом слова и словом, которое не может адекватно выразить себя в жесте. Разыгрывается драма их взаимной недоволощенности.

Живопись передвижников продолжает путь, драматически обозначившийся в творчестве Федотова. Создаются сцены, в которых их сюжет

подробно разъясняется в названии: «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», «У последнего кабака», «На побывку к сыну», «У парадного подъезда» и т. п. В сущности, подобные картины представляют собой развернутую иллюстрацию к тексту, вынесенному в их название. Таким образом, подпись под картиной составляет первичный текст, картина – иллюстрацию к этому тексту. По этой перевернутой схеме строится и картина Репина «Не ждали». Содержание такой картины, лишенное текста, разгадать трудно, оно может быть истолковано по-разному. Даже полотно Крамского «Христос в пустыне» вызывало у зрителей недоумение. Сам художник тоже был в некотором колебании, слишком силен был в этом произведении автобиографический, в широком смысле слова, момент. «Это не Христос, – писал Крамской, – я сам не знаю, кто это...»

Убедительно говорящей жестикуляции удавалось достичь лишь в тех случаях, когда картины писались на известные сценарии – исторические или евангельские. Картина Ге «Что есть истина?», в сущности, не нуждается в разъясняющей подписи: жест Пилата достаточно красноречив. Не нуждается в разъяснительной подписи его же картина «Петр и Алексей». Даже если зритель не может угадать, какими именно словами обменялись персонажи, для него совершенно ясно, о чем они молчат, так же как ясно, о чем молчат отец и сын в картине Рембрандта.

Русская живопись второй половины XIX века отказывается от разговорного жеста в поисках жеста, свидетельствующего о душевном состоянии изображаемых персонажей. Таким жестом, при всей его чудовищной экспрессии, является жест Христа в «Распятии» Ге, жест, не нуждающийся в дополнительном евангельском озвучивании. Этот жест «человеческий, слишком человеческий» – молчаливый вопль боли и отчаяния. Снабженная подробным поясняющим названием картина Ге «Мария, сестра Лазаря, встречает идущего к их дому Христа», в сущности, понятна и без ссылки на Евангелие; достаточно выразительного, нетерпеливо радостного жеста женщины, выбежавшей на крыльцо, и мерного, несколько утомленного шага поднимающегося в гору, по направлению к дому, путника.

Особенно очевиден этот процесс преодоления повествовательно-разговорной жестикуляции и обретение жестикуляции молчаливого самопогружения в портрете, где *открытые* жесты, обращенные вовне, к собеседнику, к зрителю, уступают место жестам *закрытым* – руки, скрещенные на груди, как в портрете Пушкина у Кипренского, руки, сложенные на коленях или пассивно свисающие с подлокотников кресла, как в портрете Струговщикова у Брюллова, наконец, руки, спрятанные за раму, как в портрете Раstopчиной у Кипренского. Есть в подобной жестикуляции мо-

тив не просто молчания, но отчетливо выраженный *отказ от разговора* (в портрете Достоевского у Перова). Это портреты не говорящие, но, скорее, слушающие, в них жест перестает выполнять активную роль в характеристике модели, он как бы становится нейтральным¹¹. Чаще всего – это индивидуально не окрашенный жест человека, опершегося подбородком на руку, – жест никакой, поскольку слишком привычный, слишком распроstrанный, жест, обладающий нулевой степенью словесной информации.

К концу столетия освободившийся от слова жест начинает восприниматься со всей остротой в своей независимой самовыразительности¹². Художник смотрит на жестикуляцию остраненно и воспринимает лишь ее внесюжетную пластическую выразительность. Это жестко остраненное/от-страненное восприятие жеста в его отрыве от словесного и сюжетно-смыслового контекста приводит к острой до жестокости, часто беспощадной карикатурности. Такова «Певица» Дега, такова «Иветт Жильбер» Тулуз-Лотрека, с их профессионально некрасивыми жестами. Такова чрезмерно педалированная жестикуляция в «Портрете Мамонтова» у Врубеля, выходящая за пределы портретного образа, – модель словно отпрянула в ужасе, испугавшись, или испугав, или, наоборот, стремясь испугать.

Обнаженная, внесловесная экспрессия в каком-то смысле могла быть вызвана реакцией на образную девальвацию жестов в живописи передвижников, скованных требованиями правдоподобия.

В эти же последние десятилетия XIX века рождается в живописи иной вариант тоже по своему остраненного, увиденного извне, ни к кому не обращенного профессионального жеста – в «Прачке» Домье, в «Сборщицах колосьев» Милле, в его же «Сеятеле», с нажимом воспроизведенного Ван Гогом, в «Бурлаках» Репина, в «Гладильщице» Пикассо его «голубого» периода. Это жест не говорящий, но как бы извещающий, *констатирующий* – и, может быть, независимо от намерений автора – таящий в себе угрозу: слишком напряжены эти сильно согбенные спины, гораздо более значимые, нежели лица, которых почти не видно; слишком напряжены руки.

Наконец, в самом конце столетия, на заре следующего, в России, в искусстве Серебряного века проигрывается постановочная жестикуляция века XVIII, искусственно сделанная, нарочито красивая и подчеркнута обращенная к зрителю, как в серовском портрете Гиршман, манерная поза и жест которой повторяются в зеркале отраженными со спины.

XIX столетие как бы перебирает всю историческую палитру жестикуляции, все стилистические и внестилистические открытия предыду-

щих веков: микеланджеловские мощные ракурсы; пуссеновскую пластику ради пластики (у мастеров, главным образом, академического толка); разговорные жесты леонардовой «Тайной вечери» и бытовых сценок малых голландцев, рембрандтовскую закрытость психологического жеста; игровой жест XVIII века; наконец, средневековый выброс в пространство жеста, перехлестывающего сюжетную ситуацию. Заключительным эпиграфом XIX столетия в его отношении к жестикеляции можно было бы счесть строки Ходасевича: «Замри – или умри отсюда, / в давно забытое родись».

Новый этап наступает в искусстве XX века. Начинается борьба за жест как проявление *личностного* в обезличивающей стихии *распредмечивания*. В «Даме с веером» Пикассо (1903) – одеревенелое лицо, осколки рассыпавшегося мира – и динамичный, неповторимый жест, стремящийся вырваться из хаоса распредмеченных предметов. В «Портрете философа» Л. Поповой – полное растворение лица в обрывках бумаги, текстов, слов, букв – и только жест руки, сохранившийся в этом закрутившемся бумажно-словесном вихре.

Но еще страшнее, когда этот многоголосый шум превращается во властный, все подчиняющий себе ритм, сначала выстраивающий людей в шеренги (Богатырев – «Столовая»; Франц Зайверт – «Рабочие»), затем превращающий всех в винтики исправно работающей машины (Заславский – «Фабрика»; Леже – «Строители»). Машина, – пишет Ролан Барт, – «когда она на ходу, вызывает страх тем, что работает сама собой, и доставляет наслаждение тем, что работает исправно... Гул машины есть шум от бесшумности, позволяющий расслышать изытость смысла... Достаточно заговорить всем, чтобы возник гул языка», – в котором тонет звук и смысл отдельных слов.

Как отчаянный протест против единообразия жизненных ритмов, против власти толпы, против «людей без свойств» (Музиль), как стремление заявить о себе, на которое мир не откликается или, наоборот, отвечает безликим «гулом голосов», – рождается в искусстве XX века жест протеста, стремление *перекричать равнодушие мира*, рождается жест как вопль, порой доходящий до истерики.

В 90-е годы XIX века «Распятие» Ге было воспринято как нечто шокирующее – и не только потому, что был изображен предсмертный вопль Христа, но потому, что художник представил открытое, патологическое отчаяние, нарушающее правила художественной благопристойности. В картине Мунка «Крик», так же как у Ге, изображено полное отчаяния одиночество человека в мире. У кричащего даже нет лица – искаженное ужасом,

оно похоже на череп. «Страх перед всем и перед ничем, которое могло внезапно стать чем-то и на это что-то пришлось бы смотреть одному... Ужас перед тем, что вдруг может представиться... а рядом никого не будет...» (Пиранделло. «Кто-то, никто, сто тысяч»).

Тот же ужас одиночества, танец на грани смерти – в «Танцовщице» Шагала. В его «Шагающем» есть отчаянная смелость человека, вырвавшегося, готового уйти, за пределы: мира? Уйти из мира? Как у Ходасевича:

Перешагни, перескачи,
Перелети, пере- что хочешь –
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи...

Жест в искусстве XX столетия – это всегда пере-хлест, пере-крик. И в «Танце» Матисса – в его всеподчиняющем экстагическом ритме, и в «Гернике» Пикассо – в отчаянном жесте врывающейся в картину женской руки с горящим светильником, и в панно Сикейроса «Демократия» – женской фигуре, с титаническим усилием, в буквальном смысле слова, вырывающейся за пределы живописной композиции, навстречу зрителю. В конечном смысле есть это «пере», этот рывок за пределы в жестах рабочего и колхозницы – в скульптурной группе Мухиной, словно готовой сорваться с пьедестала.

И наконец – это отчаянный жест Лучио Фонтана, несколькими резкими движениями скальпеля пропарывающего пустые, одноцветные полотна своих картин.

Речевое высказывание – и композиция

Прежде чем излагать материал, необходимо уяснить для себя и для слушателей, о чем, собственно, идет речь, потому что без этого и тот, кто говорит, и тот, кто слушает, словно во сне блуждают и нищенствуют во всем.

Иоанн Дамаскин. VIII век

Речь, собственно, идет о том, каким образом сюжет, словесно сформулированный, получает визуальное воплощение в живописи, о его переводе из одной системы языка в другую, с языка слов – на язык зримых образов; а также о том, как мыслился характер и способ этого перевода начиная с эпохи Средневековья и вплоть до XX века, и какой представлялась роль художника, этот перевод осуществлявшего.

Для средневекового мастера проблемы перевода словесного текста в текст визуальный, по сути дела, не существовало, поскольку для него не существовало необходимости заново сочинять зрительный облик иконы, напротив, он всячески стремился воспроизвести уже установившуюся иконографию. Композиция как изобретение, придумывание вытеснялась актом бережного сохранения, воспроизведения иконографического образца – первообраза. Это отнюдь не значило, что иконописец был простым копиистом, это значило, что изобретение (т. е. композиция) не воспринималось им как сознательный творческий акт.

Это на уровне сознательно-установочном. На уровне бессознательно-творческом, композиционном – хотя средневековая эстетика не знала этого термина – в пределах соблюдения иконографических норм, в иконописи часто происходили такие трансформации, которые порой изменяли, во всяком случае, перетолковывали образный смысл изображенного сюжета.

Вопрос о композиции как осознанном творческом акте, как о задаче, стоящей перед художником, возникает в эпоху Возрождения. О композиции впервые начинают настойчиво говорить в Италии в XV веке, когда происходит своеобразный процесс самоосознания живописи как особого вида искусства с присущими ему эстетическими закономерностями.

Распад средневековой иконографии поставил художников перед необходимостью заново сочинять изображения для традиционных религи-

озных сюжетов, а также придумывать изобразительные формы для новых, светских «историй». Пришлось вводить новые персонажи, новые ситуации, по-новому составлять группы, мизансцены. Это была одна из *новых* задач, вставших перед живописцами, а Раннее Возрождение особенно увлекалось всем новым («Без всяких подражаний и без всяких образцов» – Альберти).

Одним из первых, если не первым, о композиции заговорил Альберти в своем трактате о живописи (1435): «Композиция есть то правило в живописи, при помощи которого отдельные части видимых предметов сочетаются в картине...». Для Альберти композиция – это осуществляемое художником собирание, сочетание, сведение воедино различных частей сюжетной картины, которую он называет «историей». Задача художника – зрительно представить эту «историю», составив ее из «тел» (человеческих фигур), которые, в свою очередь, складываются из «членов», а члены из «поверхностей». Поэтому создание картины начинается с «поверхностей», из которых постепенно составляются «тела». «Далее, – продолжает Альберти, – следует композиция тел (сопоставление друг с другом фигур), в которой проявляются все заслуги и все дарования живописца. Эти «тела» образуют «истории», где тела «должны быть согласованы друг с другом, как по величине, так и по своим действиям». В сущности, композиция мыслится Альберти не столько как правило построения картины, сколько как сам *процесс* ее создания – художник складывает картину из отдельных частей, подобно тому как каменщик складывает здание из камней или плит. Нельзя не усмотреть здесь параллели с архитектурным процессом, столь естественной для Альберти – теоретика и практика архитектуры.

Построение картины начинается с перспективного архитектурного чертежа («с пола» – как советует Альберти), и на этом «полу» располагаются все ее элементы. Собственно, создание картины, ее организация осуществляется в рисунке – поэтому Альберти и его современники мыслят композицию на стадии рисунка. Светотень и колорит рассматриваются как менее важные аспекты живописного процесса, непосредственно с процессом компонования картины не связанные, поскольку в них, как утверждал Леонардо, «нет ничего кроме красоты», и поэтому они приносят славу не художнику, «а лишь торговцу красками». Композиция для Альберти – это акт создания картины, подобный начальному акту Творения, в самом определении его звучит пафос эксперимента.

Представляя себе композицию как творческий процесс и пытаясь определить последовательность его стадий, Альберти не говорит о конечном

его результате, о том, каким именно должно стать живописное произведение, по каким законам оно должно строиться. Перед его мысленным взором не маячит никакой композиционный эталон. К началу XVI века такой эталон начинает вырисовываться все отчетливее. Правда, сформулированное Альберти определение композиции повторяется в большинстве трактатов об искусстве XVI и даже XVII веков, однако воспринимается оно лишь как общая формула, которая затем конкретизируется и постепенно превращается в свод правил построения замкнутого, уравновешенного, централизованного живописного произведения, т. е. идеальной картины. Паоло Пино в «Диалоге о живописи», написанном в середине XVI века, повторив определение Альберти, говорит затем о необходимости пользоваться «центральной точкой»: «Она находится посередине, как центром мира является Земля. Эта наша точка... является основой и правилом всех наших работ». Пино требует, чтобы в картинах не было «беспорядка <...> когда фигуры так разбросаны, что одна смотрит на восток, а другая на запад, и некоторые из них показывают спину, тогда как должны показывать грудь»¹³. Эти правила становятся все более жесткими, постепенно распространяясь не только на группировку фигур, но и на распределение светотени, которая после открытия Леонардо воздушной перспективы и sfumato включается в основные требования, предъявляемые композиции. Так, Вазари рекомендует живописцу строить картину таким образом, чтобы в середине она была светлой, а по краям и в глубине затемненной.

В начале XVII века в сочинениях о живописи уже прямо говорится о необходимости соблюдать в композиции «определенные правила и законы, которых требует избранный сюжет и которые ему соответствуют» (Карель ван Мандер). Несколько десятилетий спустя Иохим фон Зандарт формулирует «относящиеся к живописи каноны и правила» и добавляет: «следует всегда иметь все эти правила и законы перед глазами и следовать им» (1675).

Если в XV веке Альберти понимает под композицией процесс создания картины, прежде всего на стадии ее пространственной организации; если в XVI столетии под композицией понимают также ее свето-теневое решение, то Карель ван Мандер в понятие композиции включает соблюдение правил, которые «требует изображенный сюжет». Построение сцен из крестьянской жизни, утверждает автор, должно отличаться от построения исторических сцен и т. д. В этом несомненно отразился столь характерный для Голландии XVII века процесс деления живописи на отдельные жанры.

По-иному мысль о необходимости соответствия сюжета характеру композиционного построения картины развивается в рассуждениях Пуссена о различных «модусах» в живописи (1647): «Это слово “модус” означает <...> меру и форму, которыми мы пользуемся, создавая любую вещь, чтобы не выйти за известные пределы... Мудрые древние приписывали каждому модусу особое, свойственное только ему действие. Поэтому они называли дорический модус крепким, важным и строгим и применяли его для сюжетов важных, строгих и полных мудрости. А переходя к предметам приятным и радостным, они применяли фригийский модус, чтобы добиться тех мельчайших модуляций... которыми он превосходит все другие модусы...». У Пуссена речь идет не о различных живописных жанрах, но о сюжетно-композиционных модуляциях в пределах одного «благородного» жанра, который, согласно терминологии времени, назывался историческим. Требования соответствия между сюжетом и композицией у Пуссена еще очень пластичны, они не содержат определенных предписаний.

Двумя десятилетиями позже Шарль Лебрен в сочинении «О методах изображения страстей» (1667) пишет: «Правила композиции не позволяют, чтобы на картине более низменные предметы заглушали более благородные или хотя бы преобладали над ними, даже если бы и те и другие были одинаково необходимы для разъяснения сюжета». Лебрен предписывает соблюдение строгих правил при изображении различных чувств, испытываемых персонажами: «При чувстве уважения фигура немного склонена, плечи слегка приподняты, руки согнуты и слегка прижаты к телу, ладони открыты и слегка сближаются, колени сгибаются. При восхищении или экстазе тело откинута назад, руки воздеты с раскрытыми ладонями...».

Представление о композиции как о своде правил, которые должно выучить каждому художнику, окончательно складывается к концу XVIII века. «Мы совершенно уверены, – пишет в 1774 году Рейнольдс, – что ...искусство композиции ... в настоящее время весьма сильно зависит от соблюдения правил». Став окончательно *сводом правил*, композиция приобретает значение догмы и все чаще начинает осознаваться как система ограничений, не помогающих творческому процессу, но стесняющих его.

Против соблюдения академических правил композиции пишет в «Салонах» Дидро: «Исправлять природу по античности <...> это значит работать по копии... Образцы, великие образцы, столь полезные для людей посредственных, очень вредят талантливым людям». И целый антиномативный пассаж: «В живописи, когда украшают фон архитектурным

сооружением, его помещают вкось, чтобы скрыть симметрию, которая произвела бы неприятное впечатление; <...> ломаная линия <...> нравится больше прямой линии; ...овал больше, чем круг, извилистая линия больше, чем овал».

Романтики начала XIX века решительно противопоставляют правилам композиции, воспринимаемым как норма, принцип творческой свободы. И только Делакруа, со свойственной ему независимостью, говорит о самоограничении художника, о «мудром расположении частей» в картине. «Необходимость самоограничения – таков основной принцип композиции» (1860).

С середины XIX века о композиции упоминают все реже, словно стремясь избежать самого этого термина, связанного с чем-то устаревшим, консервативным. «Славные, непогрешимые штампы, строжайшие точности, которые фабриковались в академиях», – вспомнит позднее Морис Дени.

Отношение к композиции в XIX веке определялось не только борьбой с академическим искусством, но в еще большей степени тем, что в живописи начался процесс распада станковой картины в той ее форме, в какой она, со всеми изменениями, но все же существовала с XV по первые десятилетия XIX века, то есть картины как *целостного построения*, организованного по определенным законам. Характер этих законов на протяжении четырех веков менялся, но самый принцип целостности изображаемого, увиденного со стороны и с некоторой дистанции, оставался неизменным. В последней трети XIX века начинает меняться позиция художника (и, соответственно, зрителя): в поле зрения попадает лишь часть изображаемого, лишь фрагмент. Картина, которая прежде сочинялась, которая требовала от художника концептуальных усилий, теперь требует усилий, по преимуществу, визуальных – сочинение уступает место впечатлению, а композиция мыслится не столько как правило организации материала на полотне, сколько как выбор момента или объекта в натуре. «Я... не выдумываю картину, а, наоборот, нахожу ее в природе готовой, хотя и требующей раскрытия, – писал Ван Гог, переживший увлечение живописью импрессионистов.

В пору расцвета импрессионизма проблема композиции теряет свою актуальность, но уже поздний Ренуар, разочаровавшийся в импрессионистическом методе, утверждает, что «живописец, пишущий непосредственно на природе, ...не компоует, он быстро впадает в монотонность»¹⁴. Интерес к композиции возрождается. Вечно мятущийся Ван Гог в свои поздние годы мучительно переживает фрагментарность современ-

ной живописи; он с восторгом пишет о старых мастерах, которые «старались, будь то фигурная композиция, будь то пейзаж, убедить людей в том, что картина не есть отражение природы в зеркале, не есть подражание, а новое творение» (1885).

К началу XX века проблемой, волновавшей художников, становится мазок; именно мазок воспринимается неоимпрессионистами как первичный элемент, как модуль построения картины. Термин «композиция» еще не фигурирует, но речь идет именно о композиции, когда Синьяк заявляет, что «гармония и красота порядка» в картине достигается посредством выбора мазка, пропорционального размеру картины», что это правило должен знать каждый современный художник.

Реабилитация термина «композиция» происходит в первые десятилетия XX века. Правда, он часто заменяется термином «конструкция»¹⁵. Сказалось не только желание модернизировать слово, в значительной степени скомпрометированное связью с искусством академическим, но также общий процесс математизации и архитектуризации изобразительного искусства. «Природа представляется нам неорганизованной, потому что она всегда фрагментарна. Природа становится “прекрасной” лишь через посредство искусства, когда <...> она оказывается <...> подчиненной нашему порядку, который является геометрическим» (Озанфан). «Архитектура <...> мать живописи и всех пластических искусств. У этих видов искусства одна грамматика, и ею служит геометрия» (Северини). Понимание картины как самостоятельного и самоценного, архитектурно построенного целого, «ничем не обязанного природе» (Озанфан), заставляет по-новому оценить классическую живопись прошлого, на которую также распространяется понятие конструкции. «От времени итальянского Возрождения законы конструкции постепенно были преданы забвению, – пишет Северини. – Во Франции последний художник, унаследовавший их от итальянцев и сознательно применявший, был Пуссен. После него еще пользуются несколькими общими правилами, но все более и более отходят от концепции разума и приближаются к природе, или, чтобы быть точным, к внешнему виду природы». Северини говорит о необходимости создать художественную школу «на почве вечных законов конструкции, которые мы находим в основе искусства всех времен». Он подробно рассматривает принципы композиции классической живописи, оговариваясь, что имеет в виду не мертвые формулы, но «точные и строгие» законы геометрии, без которых нельзя «реконструировать эквивалент равновесия и гармонии вселенной», что является единственно достойной задачей живописи. Конструкция, согласно Северини, «покоится

на всех геометрических и математических понятиях художника, которые он может применять в бесконечном разнообразии» Конструкция картины состоит не в группировке фигур и предметов, но в расположении линий, «направлений и углов».

Это об абстрактных картинах. Что касается живописи фигуративной, то ее композиционная формула также меняется. Само понятие целостности оказывается усложненным и противоречивым. «Раньше картина создавалась по этапам... Она была обычно итогом ряда дополнений. Моя картина – итог ряда разрушений. Я создаю картину и потом разрушаю ее. Но в конечном счете ничто не утрачивается бесследно: красный цвет, удаленный мной с одного места, появляется где-нибудь в другом», – пишет Пикассо и добавляет: «Можно, конечно, писать картины, соединяя различные части так, что они будут хорошо подходить друг к другу, но такие изделия будут лишены драматической силы». (О том же, но на другом материале, на материале слова, писал Мандельштам: «... композиция складывается не в результате накопления частных, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, <...> отщепляется от системы».)

Для художника XX века композиционная целостность картины мыслится как результат преодоления диссонанса, драматического конфликта противоборствующих сил, взаимно противоположных элементов, причем это преодоление должно происходить не *за кулисами*, не в процессе творчества, но на глазах у зрителя, как одно из составляющих художественного образа, как единство, включающее в себя расчлененность, разность. «Я пишу не предметы, а разницу между ними», – утверждал Матисс. О целостности как разрешении «конфликта предмета с пространством, движением и временем» говорил Фаворский.

В последние десятилетия XX столетия, говоря об организации художественного произведения, начинают употреблять термин «структура». Согласно Зедльмайру, произведение искусства – это целостный организм, которым «управляет, пронизывает своим воздействием некий организующий принцип, который мы <...> усваиваем через понятие структуры». В каждом произведении, утверждает Зедльмайр, «есть нечто <...> изначальное и индивидуальное, то, что отпечталось в целом произведении настолько же, насколько и в каждом элементе, части или слое». Зедльмайр называет это «живой сердцевиной» произведения, его «первоначальным созидющим основанием». Иными словами, под структурой произведения (в данном случае – картины) имеется в виду не его архитектурная конструкция, не правила построения, определяемые

требованием стиля или школы¹⁶, но то, что отличает его от всех других произведений – его, по выражению П.Флоренского, *образная формула*, то, что М.Алпатов в свое время назвал *метафорой*, Б.Виппер – *эмоциональным ритмом*, и что в наши дни Умберто Эко обозначил термином *идеолект* – т. е. «...скрытое правило произведения искусства, тот структурный рисунок, который проступает на всех уровнях».

Итак, речь идет о неповторимом, в каждом произведении воплощенном художественном образе, иными словами, о *визуальном высказывании* или *речении*, которое оно содержит, вне зависимости от того, как, какими приемами и способами формулирует (выговаривает) его художник и как в разное время и в разных школах этот способ сотворения художественного образа называется – будь то иконография, композиция, конструкция или структура. В сущности, единственный способ, которым может высказаться художник, это способ компоновки живописного материала – т. е. *композиция*. Вопрос лишь в том, каким приемом пользуется зритель (исследователь, критик), стремясь разгадать, прочесть, проанализировать, расшифровать воплощенное в композиционном решении обращенное к нему художником визуальное послание.

Термин композиция применим даже к сугубо современным произведениям, категорически отрицающим как принцип бинальных оппозиций, восходящий к знаку креста, так и принцип вертикальной динамики роста в соответствии с моделью дерева и использующий модель (или образ) грибницы, не имеющей ни центра, ни периферии¹⁷, распространяющейся одновременно во все стороны, где ничто не выделяется и все одинаково наделено смыслом и создает равномерный «гул голосов» (Р.Барт). Но ведь и подобная некомпозиционная структура, представляющая собой нулевую степень организации – образ «тотального развоплощения нашего мира» (Ж.Бодрийяр), – обладает высоким информативным накалом. Просто чтобы расслышать «гул ее голосов», следует, вероятно, применять способ не синтезирующего, но деструктурирующего анализа, анализа на молекулярном уровне.

Если жест в живописи – это визуализация слов, произносимых (или не произносимых) изображенными персонажами, то композиция – это визуализация речевого высказывания самого художника, его речь *от первого лица*, его раздумья о мире и о самом себе. «Композиция не есть композиция ради композиции, а не что иное, как язык особенный... нечто такое, чем рассказывается о мироздании или о состоянии нашего внутреннего подъема» (К.Малевич). Если изображенные на картине жесты обозначают определенные слова, как правило, угадываемые зрителем,

поскольку они соответствуют реальной жестике, как обрядовой, так и бытовой, то композиция не имеет *прямой* связи ни с жизненной ситуацией, ни с изображенным сюжетом, поскольку один и тот же сюжет может иметь различные композиционные решения. Композиция – это структурная формула, наделенная собственным значением (собственным образным смыслом).

Можно сказать по-другому. Существует первичное намагниченное смыслом поле изображения, и образно-композиционное ядро произведения – его «сердцевина» (Х.Зедльмайр), его «метафора» (М.Алпатов), его «идеолект» (У.Эко) – возникает из соотношения с этим полем, степени и характера его нарушений или полного его нивелирования, выхода за его пределы. Работая над композицией, художник – сознательно или подсознательно – ведет игру на этом структурно-смысловом поле, придавая своему визуальному высказыванию образный смысл, интерпретирующий сюжет – или решительно его перетолковывающий.

Композиционное сообщение способно перетолковать даже традиционный евангельский текст, не нарушая его иконографии и лишь перенося акценты, изменяя расстояния между фигурами, соотношения масштабов, паузы. При этом образный смысл иконы, ее визуальное речение, меняется.

Один из красноречивых примеров – «Преображение» Феофана Грека. Художник пишет икону, строго соблюдая установленную иконографию: в верхнем ярусе, на высокой горе изображены Христос в белых одеждах и предстоящие Ему – Моисей и Илия; у нижнего края иконы – трое упавших апостолов. Но Феофан трактует чудо Преображения Христа как чудо, преобразившее всю природу, – это как бы предвестие того природного катаклизма, который свершится в момент смерти Христа на Кресте. Вспыхивают, подобно мощным прожекторам, пять светосиловых лучей, происходит выброс энергии, горные пласты приходят в движение, взлетают к небу три пика, в горах образуются расщелины, сраженные направленными в них разрядами световой энергии (обозначенными тонкими голубыми линиями), стремительно летят вниз фигуры апостолов. От иконы исходит – воспринимаемый одновременно и глазом, и ухом – грохот рушащегося и вновь создаваемого мира.

Совсем иное композиционное сообщение содержит икона на тот же сюжет и той же иконографии, созданная Рублевым. В ней верхняя, горная, зона сильно оторвана от нижней, дольней; между ними возникает пространство молчания, горки образуют один высокий пьедестал, вознесший к небу тесно сближенные, замкнутые кругом сияния фигуры преобразившегося Христа и двух свидетелей этого одинокого чуда. Упавшие

апостолы – у нижнего края иконы – к этому чуду остались композиционно непричастными.

Тема внутренней непричастности, но еще более пронзительной, возникает в картине итальянского современника Андрея Рублева – Джованни Беллини. Более пронзительной потому, что все происходит не в *метафизическом* пространстве иконы, где может свершиться любое чудо, но в *земном, физическом* пространстве картины. Христос и двое свидетелей не вознесены на вершину горы, они стоят на плоской поверхности земли. Никаких зримых проявлений чуда, о котором словно не догадываются сидящие или полулежащие здесь же, у самых ног Христа апостолы, не столько отпрянувшие, сколько отвернувшиеся. Композиционную некоммуникабельность усиливает пейзаж, стремительной перспективой уводящий взгляд от переднего, событийного, плана к далекому горизонту¹⁸. Чудо, о котором повествуется в Евангелии, изображенное сюжетно, композиционно не осуществилось – ни земля, ни небо не преобразились – и в этом драматизм визуального сообщения, воплощенного в картине Беллини.

Одной из основных композиционных перво-схем изобразительного искусства можно считать трехчастную композиционную формулу с маркированным центром. (В средневековой иконописи она реализуется в иконографии Деисуса с главной фигурой Христа в фас и фигурами предстоящих, обращенными к Нему в три четверти.) В живописи Возрождения эта трехчастная формула используется в изображении Богоматери с предстоящими – в «Святом собеседовании». Это построение слегка варьируется, изменяется количество фигур, но сюжетная ситуация остается постоянной. Однако в ее пределах возможны композиционные изменения, прежде всего, за счет архитектурно-пространственных сдвигов.

В триптихе Ван Эйка фигура Богоматери помещена в интерьер собора, в глубину его центрального нефа. Главным приемом глорификации служит здесь не выдвижение на передний план, но напротив – создание пространственной дистанции, которая делает Марию недосыгаемой. При этом изображенные в рост фигуры предстоящих на боковых створках триптиха (в боковых нефах), находящиеся на переднем плане, оказываются того же размера, что и фигура сидящей Марии в глубине: пространственно далекая – Она не подвержена земным законам зрительного восприятия. «Святое собеседование» композиционно истолковано Ван Эйком как «Явление» Богоматери предстоящим.

По-иному использует смыслообразующую роль архитектуры Рафаэль в картине на тот же сюжет. Он выдвигает фигуру Марии на первый план, помещает Ее на высокий трон, к которому ведут три ступени; трон

расположен в нише, дважды увенчанной балдахином и величественной полуциркульной аркой на фоне. Это не «Явление Марии», как у Ван Эйка, это Ее светская презентация.

И как смелое отклонение от принятой ренессансной нормы – «Мадонна на троне» кисти Джорджоне (так называемая «Мадонна Капель-Франко») с ее «композиции необщим выраженьем». Джорджоне – мастер смелых поэтических нарушений, пространственных и смысловых сдвигов внутри принятой композиционной матрицы. Трон Марии на его картине – необычно высокий, без ступеней, на него нельзя подняться и спуститься с него тоже невозможно. Это пьедестал, на который Богоматерь вознесена или *водружена*, подобно статуе. Ее фигуру не увенчивает ни арка, ни ниша. Она помещена на фоне далекого, *чуждого* пространства пейзажа, отделенного глухой стеной от *своего*, архитектурно организованного пространства первого плана. Возвышаясь над стеной, Она воспринимается как одинокая – одинокая не сюжетно, но композиционно. Монах и воин на переднем плане настолько отдалены и отделены от Марии (красная полоса на полу определяет границу возможного приближения к подножию трона), что воспринимаются не как участники «Святого собеседования», но, скорее, как почетный караул этой царственной пленницы или как те, кто стоял у подножия Креста – *воздвигнутого*, так же как *воздвигнутым* кажется Ее высокий трон. Все эти композиционные обертоны или скрытые цитаты обогащают созданный Джорджоне образ Марии, которая кажется покинутой на произвол уготованной Ей судьбы.

Тема одиночества получила еще более драматичное воплощение в «Сикстинской Мадонне» Рафаэля. Об этой картине написано много, особенно в России¹⁹, – о лицах Марии и Младенца, о провидчески отрешенном выражении Их глаз, которые «Голгофу видят пред собой». Но не менее важно, что Мария не просто идет («мимоидущая дева» – сказал о Ней Жуковский), взламывая композиционно-иконографическую формулу триптиха, она *уходит* из картины, мимо коленопреклоненных Сикста и Варвары, мимо устремленных на Нее глаз двух херувимов, уходит, покидая «обустроенное» облаками и занавесом картинное пространство – в пространство вне-картинное, бесприютное, откуда, в лицо Ей, врывается порыв ветра. Как и в «Мадонне» Джорджоне, это не сюжетное, но *композиционное речение*.

Это об интерпретации сюжетов, словесно сформулированных, имеющих уже сложившуюся иконографию. Пьеро делла Франческа представил в зримом образе евангельское событие, которого никто не видел, которому не было свидетелей. В Евангелии описывается, как снятое с креста тело

Иисуса положили во гроб, как женщины, пришедшие наутро ко гробу, нашли его уже пустым, поэтому даже близкие Христа не сразу поверили чуду Воскресения. В православной иконописи самый момент восстания Иисуса из гроба, как правило, не изображали, его заменяли сюжетом «Сошествия во ад» – событие, еще более труднопредставимое, но зато подробно описанное в апокрифических источниках и потому доступное для визуальной интерпретации.

В западном искусстве сюжет «Воскресение» был широко распространен, однако изображался не самый момент свершения чуда, но триумф уже воскресшего Христа. У Альтдорфера Иисус стоит на крышке саркофага в позе победителя; у Грюневальда – Он возносится над гробом в ореоле многоцветных лучей; итальянцы XV века изображали Христа парящим в облаках над пустым саркофагом.

Пьеро делла Франческа выбрал самый момент Воскресения – то, что никто не решался описать словами, – создал *визуальное речение неизреченного*, представление непредставимого. И – смелая находка художника: Христос не восстает, но с трудом *вылезает* из саркофага, поставив ногу на его край, опершись одной рукой о колено, другой о древко знамени²⁰. Лик Христа изможденный, но торс, загадочным образом моделированный светлым по еще более светлому, кажется светящимся изнутри. Воины у гроба спят крепким предрассветным сном. И никаких свидетелей, никто этого не видит, никто – кроме зрителей.

«Воскресение» Пьеро делла Франческа построено по композиционной формуле триптиха с главной фигурой в центре, представленной в фас, и боковыми «створками», иконографически предназначенными для фигур предстоящих. Но здесь место предстоящих заступили деревья с высокими голыми стволами на фоне пустынного пейзажа, подчеркивая не только композиционное, но также сюжетное одиночество восстающего из гроба Христа.

Если трехчастную композицию с маркированным центром обозначить как визуальную формулу монолога, то композиция двухчастная, с выпавшим центральным звеном, соответствует формуле диалога, когда располагающиеся по сторонам от центра фигуры вступают в общение, на расстоянии перекликаясь через опустевшее пространство промежутка. Это пустое пространство приобретает особую смысловую нагруженность – именно здесь композиционно озвучиваются слова, которыми обмениваются, обменялись или готовы обменяться персонажи, – или их глухое молчание. Эхо уже прозвучавших или готовых прозвучать слов складывается в некую образно-смысловую композиционную конфигурацию.

В «Благовещении» Симоне Мартини (XIV век) действие разворачивается в интерьере храма, условно обозначенном трехчастным готическим обрамлением. Архангел Гавриил, вступив в приделы центрального нефа, уже произнес полагающиеся ему слова приветствия; Мария, услышав их, удивленно отпрянула в пространство правого нефа. *Чудо уже свершилось* – в центре, в пустой абсиде, появился венок херувимов и возник, как знак непорочности зачатия, огромный букет белых лилий. Именно возник, поскольку архангел еще не успел передать Марии принесенный им цветок, еще держит его в руке.

В «Благовещении» XV века работы неизвестного флорентинского мастера разыграна совсем иная композиционно-смысловая ситуация. Место действия – лоджия. Первое, что привлекает и поражает взгляд, – активно красная поверхность пустого пола со стремительно уходящими вглубь половицами. Испуганная Мария, справа, в самом углу картины, сидит, прижавшись спиной к глухой стене. Слева, из-под аркады, энергично, почти напористо ступает на красный пол архангел Гавриил. Слова еще не произнесены, *чудо еще не свершилось*. Монументальная ниша, торжественно воздвигнутая в центре картины, еще пуста, уподобленная «престолу уготованному», она еще ждет чуда. Между Гавриилом и Марией простирается гладь красного пола, которую архангелу еще предстоит преодолеть. Эта пустота, этот композиционный вакуум рождает ощущение затянувшейся паузы; Мария, зажатая в угол, выглядит беззащитной, архангел – чрезмерно активным. Диалога не возникает.

В картине на тот же сюжет Пьетро Паллайоло складывается совсем иная композиционная ситуация. Фигуры Марии и Гавриила помещены на первом плане, в каком-то архитектурно неопределенном, ничейном пространстве, обозначенном только плитками пола. На втором плане, за фигурами разворачивается сложное архитектурное действо – безмолвный архитектурный диалог. Представлены, как бы в разрезе, два интерьера. Торец разделяющей их стены подчеркивает диссонанс в построении архитектурного задника – очевидную несбалансированность двух его частей. За спиной Марии – неглубокое помещение с закрытым окном (жилище Марии?); за спиной архангела – что-то вроде галереи или анфилады, крутой перспективой уходящей вглубь, к открытому окну с видом на далекий пейзаж. Даже если не пытаться прочесть в этом намек на перелом в судьбе Марии, на уготованную Ей участь – покинуть Дом и уйти в Мир, – драматизм архитектурного диалога, его конфликтность представляется зрительно очевидной. Диалога, воплощенного не в позах фигур (они традиционны и маловыразительны) и, конечно, не в выражении лиц, но в том, что про-

исходит в промежутке, резко обозначенном торцом стены (торец – разрез, разрыв), вклинившимся между фигурами, кроме того, указующими линиями плит пола на переднем плане, линиями, уходящими вглубь (в мир?), и главное – свершающимся на втором плане, за фигурами, отчетливо выраженным столкновением пространств Дома – и Не Дома, столкновением, вносящим, беспокойную разноголосицу несогласованностью перспективного построения.

Поэтика композиционной формулы диалога – это *поэтика промежутка*, поэтика «пустоты пустого» центра, сохраняющего свою намагниченность смыслом. В искусстве Средневековья это пространство незримо присутствия часто обозначалось изображением кивория. В одном из клейм русской житийной иконы митрополита Алексия (конец XV века), где представлена беседа двух святых, пространство их диалога оказывается трижды архитектурно отмеченным: пустотой незанятого седалища, пустотой разделяющей их гладкой стены, на фоне которой отчетливо рисуются жесты их беседующих рук, и, наконец, торжественно увенчивающим это пространство диалога высоким киворием.

В живописи Возрождения это пространство диалога часто отмечается нишей или аркой, и именно в нем зримо осуществляется смысл изображенного – его визуальное речение. У Тициана в позднем «Оплакивании» величие трагически безответного диалога Богоматери с мертвым Сыном раскрывается в конхе высокой каменной ниши, венчающей композицию ниши, освещенной светом Ниоткуда, где возникают из полумрака фигуры славословящих ангелов.

Особая отмеченность диалогического пространства практически уходит из искусства XVII–XIX веков, вытесненная психологической выразительностью поз, мимики, разговорной жестикуляции. Исчезает и значимость композиционной паузы. В картине Н.Ге «Что есть истина?» само расположение фигур композиционно не диалогично. Обращенный Христу вопрос Пилата направлен не вдоль картинной плоскости, но перпендикулярно к ней – брошен прямо в лицо Христу. Такой вопрос ни сюжетно, ни композиционно не предполагает пространства для ответа. В его же картине «Петр и Алексей» психологическая несовместимость персонажей достаточно красноречиво воплощена в их позах, выражении лиц и лишь слегка подчеркнута разделяющим их углом стола.

Поэтика промежутка широко используется в искусстве XX столетия²¹. В полотне Матисса «Разговор» использована почти та же композиционная схема, что и в психологической картине Ге: слева – стоящая высокая мужская фигура, справа – сидящая женская. Лица не выявлены, мимика

отсутствует. Ситуация разговора, не содержание его, но его общий тонус, выражен контрастом негибимо выпрямленной фигуры мужчины в светлой вертикально-полосатой пижаме, с бескомпромиссной резкостью рисующейся на темно-зеленом фоне стены, и сидящей в кресле женщины в черной одежде. Ее силуэт, мягких округлых очертаний, почти утоплен в темном цвете стены. Фигуры разделяет широкий проем окна с видом на пейзаж. Однако законное пространство не распахивается вовне, не создает композиционного разрешения ситуации: неба не видно, зеленая лужайка и крона дерева, несколько более светлые, чем стена комнаты, но того же безнадежно глухого тона, не раскрывают, но скорее заслоняют окно. Пространство внешнее, как это часто у Матисса, оказывается «к нам вытесненным» («...там есть пространство, но/ к нам вытесненным выглядит оно»). И.Бродский). Вытесненным к нам – иными словами, втиснутым в пространство комнаты. Диалогическая ситуация композиционно зашла в тупик. Мотив внутреннего взаимо-противостояния персонажей, их взаимо-упертости дополнительно проигрывается в контрасте вертикально прямого ствола дерева за окном, повторяющего силуэт мужской фигуры, – и горизонтали прозрачной железной решетки в нижней части окна, с узором, повторяющим округло изогнутые очертания женской фигуры, мягкую пластику ее жестов. И еще – немаловажная деталь: окно расположено не в центре картины, но несколько сдвинуто вправо, словно под напором негибимых вертикалей мужской фигуры, так что чугунная решетка остро касается женской руки, лежащей на подлокотнике кресла. Словесное содержание разговора не выражено, но его внутренний сюжет, его композиционный подтекст звучит в полный голос. Окно в этой картине Матисса выполняет роль визуальной стенограммы разговора, без окна разговор не мог бы состояться, он превратился бы в решительный разрыв, в ситуацию враждебной, почти агрессивной некоммуникабельности.

Панно Пикассо «Герника», как и картина Матисса, построено по композиционной формуле диалога, где отчаяние (безответный вопль женщины – справа) противостоит насилию (упертая фигура отвернувшегося быка – слева). В пространстве разделяющего их диалогического промежутка разыгрывается трагическая схватка смерти (фигура умирающей лошади) и жизни (женский профиль со светильником в руке, рвущийся навстречу быку, сеющему смерть). Во все сметающем порыве этих двух фигур, в обращенной к быку широко раскрытой лошадиной пасти, уподобленной мегафону, многократно усиливающему предсмертный вопль женщины, тщетно пытающейся докричаться до быка, в гневном женском профиле с открытым в крике ртом, в руке со светильником, с угрозой

протянутом в сторону быка, раскрывается содержание этого чудовищного диалога не на жизнь, а на смерть.

Диалогичность ошеломляющего по силе воздействия полотна Пикассо воплощена не только на сюжетном уровне (борьба добра и зла, жизни и смерти), но также на глубинном уровне столкновения и взаиморазрушения двух различающихся по смыслу композиционных формул. («Я создаю картину и потом разрушаю ее». П.Пикассо). Трехчастная устойчивая формула монолога с выделенным центром, торжественно увенчанным символическим изображением глаза (божественное око? знак солнца?), сметается динамикой однонаправленного диалога, при этом «ничто не утрачивается бесследно» (Пикассо) – одна композиционная формула просвечивает сквозь другую, усиливая драматический пафос изображенного.

Монологическая композиционная формула представляет собой трехчастное построение с отчетливо выраженным смысловым акцентом в центре. Эту центральную часть можно условно обозначить как пространство явления (главного героя, главного смысла), как пространство излучения вовне духовной, эмоциональной интеллектуальной энергии. Условно его можно обозначить как пространство фасовой ориентации (П.Флоренский).

В композиционной формуле диалога акцент перенесен на боковые части триптиха, в то время как его центральная часть из пространства явления становится пространством коммуникации, из пространства излучения энергии вовне – пространством обмена потоками энергии между участниками диалога. Иными словами, вместо фасовой ориентации оно получает ориентацию профильную.

В «Гернике» Пикассо, благодаря остро конфликтному сочетанию двух композиционно-смысловых формул, их взаимопросвечиванию, главная тема панно, его визуальное иносказание раскрывается в диалогическом пространстве профильной ориентации, которое при этом сохраняет свой фасовый, монологический пафос.

Это о диалоге. Но уже с начала XX столетия в живописи все отчетливее начинает звучать тема молчания – не затянувшейся «паузы в диалоге, плодотворно мучащей собеседника» (С.Аверинцев)²², но полного, глухого безмолвия «Черного квадрата» Малевича – картины, имевшей на выставке 1915 года успех скандала. «Квадрат на белом есть форма, вытекающая из ощущения пустыни небытия», – сказал о своей картине художник. Или он же, по-другому: «не пустой квадрат, а ощущение беспредметности». Александр Бенуа воспринял полотно Малевича как опасный симптом надвигающейся катастрофы: «Черный квадрат в белом окладе – это не просто

шутка, не просто вызов, не случайный маленький эпизод, это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление всего... приведет всех к гибели».

Своей скандальной картиной Малевич открыл в искусстве тему, ставшую одной из центральных в XX столетии. И не только в живописи: «Я над всем, что сделано, / ставлю nihil», – пишет в том же 1915 году Маяковский. «Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!» – провозглашает Мандельштам. «Тень, будто разбуженная, мгновенно густея в черный ком, поползла, разворачиваясь с невероятной быстротой... Миг, и все кануло в тень... Ничто». Кржижановский постоянно ищет слова для определения этого труднопредставимого Ничто: «клавиатура тишины», «из молчания в молч, из молчи в безгласность», «пространство, чистое от вещей, чистое (от событий) время». И так – на протяжении столетия, вплоть до «экзистенциальной паузы» Кортасара и «крика молчания» Бродского²³. Одним словом, «наше время полнится шумом от призывов к молчанию» (С.Зонтаг).

В живописи эти призывы к молчанию воплотились во множество равномерно или неравномерно покрашенных разными цветами полотен, преимущественно черных – как у Ханса Хартунга или Клиффорда Стилла, с едва пробивающимися, где-то с краю или внизу, не заглушенными (не затопленными черным) полосами или пятнами синего, лилового или желтого. Иногда более оптимистический вариант – покрашенные глубоким темным цветом монументальные панно Марка Ротко, молчащие и призывающие к молчанию, иногда – опустошенно белые, немые полотна Перико с кое-где еще не смытыми пустотой цветными потеками. «Цель – светящийся лист бумаги...», – писал о своей белой, почти пустой графике Дмитрий Леон. Белое – как бытие безмолвия.

Некоторые современные мастера вступают в прямую полемику с Малевичем. Воспроизводя провозглашенные им первоформы черного – квадрат, круг и крест, – Хаггебеллинг придает строго классическим силуэтам Малевича неуверенно смятые очертания и проводит по поверхности черного узкие, неровные белые щели, превращая громогласный манифест Малевича в неуверенное, запинаящееся бормотание. И еще решительнее – Марфаинг варварски разрывает малевичевский квадрат на две неравные части, так что на линии разрыва – расщепе между двумя частями – торчат черные лохмотья оборванной, задушенной речи.

И один из пугающих примеров, почти клинический случай художественной шизофрении: художник Джозеф Кошут старательно, мелкими

буквами, строка за строкой исписывает сверху донизу стены выставочного зала, а затем, столь же старательно, зачеркивает каждую строчку жирной чертой. Демонстративный отказ не только от слова изображенного, но даже от слова, написанного буквами, от всякого слова – полная немота.

Наконец, как логическое завершение этого процесса – появление на выставках пустых рам от ненаписанных картин, зримый образ тотального молчания: «Мы не оставим наших сообщений, / Поскольку иррациональный ужас / Точнее выражается молчаньем» (Иван Волков).

Антитеза молчания – многоголосие, когда всё сливается в один общий гул, где невозможно расслышать отдельных слов, где над всем господствует всепоглощающая множественность. Шум города, гул толпы – всё это составляет обезличенный, вибрирующий звуковой фон.

Визуальной моделью такого многоголосого молчания может служить композиция, построенная по модели корневища или грибницы, не имеющей ни центра, ни периферии, ни верха, ни низа. Художник Георг Базелиц в одной из своих перевернутых картин – «Лес вверх ногами» – изобразил деревья, растущие не вверх, а вниз (вверх торчат их спиленные стволы): опрокинутая структурная модель дерева, где ветви выполняют роль обнажившейся корневой системы – структурной формулы корневища. Не рост, но разрастание.

Другой столь же неожиданный литературный пример перевернутого восприятия: Кортасар в своем романе «62. Модель для сборки» рассуждает об открытке с видом на город Бари: «...если повернуть ее вверх ногами и смотреть, прищурив глаза, то эти соты с тысячами сверкающих ячеек и каймой моря сверху кажутся абстрактной картинкой удивительной тонкости... Я смотрю на нее, и передо мной вовсе не итальянский город, а кропотливо выписанное нагромождение крошечных ячеек, розовых и зеленых, белых и голубых, и это утоляет жажду чистой красоты». Тот же обесмысленный остранением образ однообразного разнообразия, неповторяющейся повторяемости всеразличия – как в некоторых полотнах Пауля Клее с их зачаровывающим многоцветием одинаковых по размерам квадратиков, полотнах, которые можно рассматривать, повернув вверх ногами, как открытку с видом Бари в романе Кортасара.

У Клее есть картина, нарочито концептуально названная «Направо и налево», где предельно геометризованные фигурки то ли предметов, то ли людей, то ли птиц разбегаются в разные стороны от пустого центра, за пределы картины, следуя стрелкам, указывающим направление, – наглядная иллюстрация процесса «непрерывного раздвижения средней зоны, отодвигающей и поглощающей крайние полюса», процесса, в ре-

зультате которого возникает «безбрежная середина, почти уже лишенная краев» (М.Эпштейн).

Зримый образ такой «безбрежной середины», бессобытийной («любые события происходят только на границе» – Ю.Лотман), разноголосой, возникает в полотнах многих художников второй половины XX столетия.

1951 годом датируется безымянное полотно Джексона Поллока «Номер 15», в котором на светлом, чуть желтоватом фоне словно в бешеной схватке сплетаются в запутанный клубок черные линии, образуя единое поле без маркированного верха и низа, правой и левой сторон – как бы случайный фрагмент, выхваченный из целого, где в оглушительный рев толпы иногда врываются отдельные истерические выкрики.

В картине «Путешествие в Белом» (Марк Тобей, 1956) мерцающий серовато-белый фон густо усеян мелкими черными штришками, похожими то ли на случайные росчерки пера, то ли на небрежно поставленные нотные знаки, несколько разреженные по углам и слегка сгущающиеся в центре. Приглушенный расстоянием, звучащий то чуть громче, то тише, ровный, без выкриков гул голосов.

В его же более поздней картине «Возрастающая белизна» (1971) – тот же белый, слегка окрашенный серым фон, расчерченный такими же штрихами, но геометрически правильной формы, образующими небольшие, утомительно однообразные четырех- или пятиугольники, более отчетливые и более крупные внизу, более мелкие и все менее различимые в середине полотна и постепенно исчезающие вверху, растворяясь в белизне. Возрастающая белизна как постепенно затихающий, смолкающий гул голосов, как наступающее безмолвие: «Нет на свете вещей безупречней / (кроме смерти самой), / отбеляющих лист, / Чем белее, тем бесчеловечней» (И.Бродский).

В полотне Джаспера Джонса «Пятнадцатиминутная пауза» (1961) на ровном чуть розоватом фоне – еле заметные почти квадратные очертания, словно следы отзвучавших слов, словно эхо, заполнившее замирающими звуками это «пятнадцатиминутное молчание». В сущности, это полотно Джонса приближается к монохромным полотнам Хартунга, Ротко или Перико, воплощающим полное, ничем не нарушаемое безмолвие сосредоточенного самопогружения; приближается, хотя в нем сохраняется легко уловимая на глаз рассредоточенность – рассеянность прислушивания к уже умолкнувшим звукам.

Существует еще одна особенность в построении визуального текста картины, особенность, которую условно можно соотнести с ключевым

словом словесного текста – термином, часто употребляемым с некоторым смысловым или образным сдвигом по отношению к его прямому значению и тем самым акцентирующим смысл речевого высказывания или придающим ему необычный поворот. В картине этому может соответствовать композиционно или сюжетно выделенная *говорящая деталь*, обращающая на себя внимание зрителя и запоминающаяся как своеобразный опознавательный знак картины, ее пароль.

Это – обнаженная ступня Юдифи, легко коснувшаяся отрубленной головы Олоферна, в картине Джорджоне. Острое переживание контраста теплого, живого тела – и холода тела, обезображенного смертью; совершенная красота – и беспощадная жестокость. В этой говорящей детали, о которой случайно(?) проговаривается художник, раскрывается существенная противоречивость культуры Возрождения, ее внутренний драматизм.

Это – патетически вскинутые руки Иоанна в картине Эль Греко «Снятие пятой печати» – то ли обращенная к небу мольба о милосердии, то ли вопль ужаса или отчаяния

Это – нотная тетрадь, неизвестно откуда появившаяся в руках Иосифа, которую он старательно держит перед играющим на скрипке ангелом в «Отдыхе на пути в Египет» у Караваджо. Смелое, на грани вызова, обытовление Священного Писания, характерное для этого «первого современного художника» (М.Свидерская) – художника переломного времени.

Это – свесившаяся из ванны, касающаяся пола мертвая рука Марата в картине Луи Давида. Мотив, возможно заимствованный у Тициана или Караваджо, изобразивших в сцене «Положение во гроб» тяжело повисшую руку мертвого Христа – как визуальный знак жертвенной смерти героя.

Это – непривычно высящаяся на переднем плане фигура Иуды, который, демонстративно накидывая на голову плащ, покидает «Тайную вечерю» в картине Ге. Характерная для русского искусства второй половины XIX века психологизация евангельского текста, попытка перевернуть каноническую ситуацию, пересказать ее как бы от лица Иуды.

Это – часто повторяющийся в полотнах Матисса задвинутый в самый угол, наполовину срезанный рамой пустой стул – как знак незримого присутствия... (или зримого отсутствия?) человека (или самого художника?). «Его пустое место», – сказал Ван Гог о своей картине «Кресло Гогена». И он же – о пустых стульях: «О, эти пустые стулья! Их и теперь уже много, а будет еще больше... Останутся лишь пустые стулья». Опустевшая комната, или – тайная жизнь вещей в отсутствие человека. Как у Бродского: «Меня там больше нет. / Означенной пропаже / дивятся, может быть, / лишь вазы в Эрмитаже».

В последнее время в специальной литературе заговорили о существовании *персоносферы* – то есть о некоем виртуальном мире персонажей исторических, литературных, фольклорных, мифологических, религиозных, которые незримо присутствуют в нашем сознании. Как правило, они связаны с определенными ключевыми словами («Пришел, увидел, победил» – Цезарь. «На том стою» – Лютер. «Быть или не быть» – Гамлет). Возможно, к этой же персоносфере можно отнести и визуальные образы, сохраняющиеся в нашей зрительной памяти, связанные с визуальным аналогом ключевого слова – «говорящей деталью». Эти детали, как и ключевые слова, у разных людей могут быть разными. Для одних Цезарь – это «Пришел, увидел, победил», для других – «И ты, Брут!». Или в «Блудном сыне» Рембрандта для одних – это руки слепого отца, прижимающие к себе сына, для других – стоящая справа молчаливая фигура свидетеля сцены. Персоносфера, так же как *концептосфера языка* (Д.С.Лихачев), различна для разных национальных культур, социальных слоев – и для каждого человека.

Вместо послесловия

Современное искусствознание занимается преимущественно общими закономерностями развития искусства, эволюцией стилей, спецификой жанров, своеобразием национальных школ. При такой ориентации внимание сосредоточено на том, что объединяет произведения искусства, группирует их по принципу сходства или различия. Этот классификационный этап чрезвычайно важен, но мне представляется, что на очереди изучение не столько общих закономерностей, сколько тех нарушений, тех исключений, которые, как принято считать, подтверждают правила, но на самом деле, могут привести к открытию новых, неожиданных ракурсов и, в конечном счете – кто знает?, – новых закономерностей, новых правил.

Этот поворот в нашем искусствознании уже намечился – возрастает интерес к явлениям нестилевого искусства, которое проявляет себя с особой очевидностью в периоды наибольшей стилиевой интенсивности – в XV–XVIII веках. Самые крупные мастера, эти стили создававшие, начинают рассматриваться как художники, искусство которых творилось вне стилия или даже вопреки стилию. Возникает необходимость либо насильственного втискивания их в прокрустово ложе стилиевого развития, либо, напротив, выключения из общего художественного процесса. Чаще всего в эту категорию *неудобных* попадают такие «беззаконные кометы»,

как Пьеро делла Франческа, Эль Греко, Рембрандт, Ван Гог или Николай Николаевич Ге. С точки зрения стилевой концепции неизвестно, как поступать с этими гениальными аутсайдерами, они не поддаются общей классификации. Вместе с тем история искусства без них немыслима.

О том, что отдельные мастера или отдельные произведения, не укладывающиеся в нивелирующие рамки стилей, часто более адекватно воплощают мировидение своего времени, его «ментальность» (термин, предпочитаемый А.Я.Гуревичем), одним из первых в отечественном искусствознании заговорил М.В.Алпатов. Позднее, в 1980-е годы, о значении нестилевых явлений в искусстве писал Е.И.Ротенберг. В искусствознании последних лет само определение «стиль» и концепция исторического чередования стилей все чаще подвергается переосмыслению.

Ю.Лотман в книге «Культура и взрыв» (1992) пишет: «Культура как сложное целое составляется из пластов разной скорости развития, так что любой ее синхронный срез обнаруживает одновременное присутствие различных ее стадий. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других». Именно взрывы обеспечивают новаторство, постепенное же развитие сохраняет культурную преемственность. Произведения художников-аутсайдеров очевидно следует рассматривать как подобные взрывы, обращенные в будущее.

Несомненным «взрывом» была написанная Пьеро делла Франческа картина «Бичевание Христа», где крохотная, отодвинутая в глубину, униженная перспективой фигура главного героя обнаруживает подспудную трагичность ренессансной культуры, поставившей человека в центр мироздания.

Или другой пример: погруженная в глубокое молчание, лишенная внешнего действия психологическая драма сыновнего раскаяния, отцовского всепрощения и растроганного сочувствия свидетелей, свершающаяся на полотне Рембрандта «Блудный сын» – смелое провидение ситуаций, получивших воплощение в живописи «психологического реализма» второй половины XIX столетия. Современная наука предложила для подобных явлений термин кенотип (Эпштейн) – своеобразный архетип, обращенный не в прошлое, а в будущее.

Это один аспект проблемы, связанный с концепцией стилевого развития искусства. Возможен и другой: если принять разработанную современными историками концепцию многослойного исторического времени, то можно представить себе, что в развитии искусства на одних и тех же хронологических широтах в слое «быстрого» исторического времени происходят последовательная смена стилей и столкновения художественных школ, прерываемые взрывами в будущее; одновременно в глубинных

слоях «медленного» бытийственного времени продолжают существовать архетипы (первосхемы, матрицы), связанные с переживанием основ бытия; их подспудное бытование усложняет и обогащает общую картину исторического развития искусства. Видимо, этим можно объяснить, что такие принадлежащие разным национальным школам и разным стилям художники, как Рембрандт, Рубенс и Пуссен по-разному воплотили в своем искусстве единую онтологическую ситуацию: человек наедине, с глазу на глаз, с внеличными силами и категориями – «тьмой внешней» безграничного мирового пространства (Рембрандт), всевластной стихией природы (Рубенс), непреодолимыми «геометрическими» законами, «объемлющими вселенную... взаимной и необходимой связью» (Пуссен).

Важный аспект изучения изобразительного искусства связан с расшифровкой закодированного в нем содержания, со способом / способами его прочтения. В конечном смысле – это вопрос о языке, на котором картина говорит со зрителем.

Один из способов, так называемый иконологический, применим, главным образом, к произведениям, в которых нет отчетливо выраженного сюжетного, сценария, – натюрмортам, пейзажам, отчасти к портретам. Иконологический метод сводится к символическому истолкованию отдельных изображенных в картине предметов: часы, череп, свечи, раковины, зеркала и пр. (в натюрмортах); дороги, реки, горы, деревья, ворота, руины и пр. (в пейзажах). Картина при этом не столько зрительно прочитывается, сколько разгадывается, подобно криптограмме (Гомбрих называет такое «распутывание иконографических загадок» детективно-исторической работой, требующей «везения»). Этот способ помогает раскрыть зашифрованные в изображении смысловые обертоны, не затрагивая при этом воплощенного в нем целостного художественного образа. В конечном счете иконологический метод сводится к более или менее подробному и адекватному комментированию визуального текста картины путем соотнесения его с предметами и явлениями внетекстового ряда, иными словами, к переводу картины на иной, не свойственный ей язык. Как при всяком переводе, здесь неизбежны утраты, но возможно и обретение некоторых, порой неожиданных, оттенков смысла. Однако при всех случаях образное ядро произведения, его «живая сердцевина» (Зедльмайр), остается нераскрытой. Это образное ядро, содержащееся в нем визуальное сообщение, кроется не столько в традиционной символике изображенных предметов, сколько в характере расположения их в образно-смысловом поле картины.

В «Натюрморте с часами» испанского художника XII века, Переды, изображены большие настольные часы – символ неумолимо текущего

земного времени («Час прожитый оплачь – не наверстаешь / Минут его, и невелик запас» – Кеведо)²⁴. Пьедесталом для часов служит несоразмерно маленькая, сгибающаяся под непосильным грузом циферблата (грузом времени?) фигура человека, в которой при желании можно усмотреть иконографически сниженный намек на античного Атланта, держащего на плечах небесный свод. Слева, на фоне непроницаемой тьмы, два тяжелых глиняных сосуда, похожих на погребальные урны, справа – богатый красный занавес, перед ним хрупкая стеклянная посуда – островок вещей, служащих человеку в его быстротечной земной жизни. На переднем плане – рассыпанные пустые раковины, расколотые и изъеденные червем орехи. С точки зрения иконологической в изображенном можно увидеть распространенный в XVII веке сюжет «Суета сует». («Когда умру – я стану горсткой праха, / Пока живу – я хрупкое стекло» – Кеведо). Однако если иметь в виду не только символическое значение отдельных предметов, но способ их размещения в образно-смысловом поле картины, иными словами, их место в ее композиционном построении, то изображенное приобретает иной, более глубокий смысл. Возникает вопрос о значении правой – и левой – сторон в композиции, о роли их в процессе зрительного восприятия картины, о движении слева направо как установившемся в европейской культуре обозначении временной последовательности. В таком случае время в картине течет от прошлого, т. е. есть смерти (тяжелые глиняные кувшины – словно погребальные урны на фоне глухого, почти черного провала, открывающегося за складками припущенного занавеса), к будущему, т. е. воскресению (прозрачные стеклянные сосуды на фоне возносящегося пурпурного занавеса) Сюжетно-символическое прочтение сталкивается здесь с прочтением образно-композиционным.

Современное искусствознание стремится включить изобразительное искусство, картину в том числе, в возможно более широкий культурологический контекст. Сам этот факт не может вызвать каких-либо возражений. Однако при этом возникает опасность свести картину до роли простой иллюстрации, изобразительного комментария к той или иной историко-культурной ситуации, или, напротив, утопить ее во всякого рода исторических, филологических, семиотических и всяких иных комментариях, которые грозят заглушить, перекричать безмолвное сообщение, которое содержится в произведении искусства изобразительного. Аналогичный процесс можно наблюдать в современной литературе, где возникают романы, построенные как комментарии к несуществующему тексту самого романа.

Описания несуществующих, воображаемых картин – жанр, возникший еще в античной литературе и существующий поныне. Задача подоб-

ных описаний – в словесном сотворении визуального облика картины. Что касается современной тенденции безудержного комментирования произведения, уже визуально воплощенного, то она таит в себе опасность словесного разрушения «живой сердцевины» его образа. Чтобы избежать этого, необходимо попытаться расслышать, что *говорит* сама картина, прежде чем подвергать ее испытанию разного рода историко-культурными комментариями.

Во многих современных искусствоведческих исследованиях можно встретиться с истолкованием произведения искусства через обстоятельства его исторического бытия. Более плодотворным представляется обратный путь – истолкование исторической действительности через анализ произведения искусства. Я бы хотела выступить в защиту такого «устаревшего» приема, как описание картин. Не описания, которое просто перечисляет, что изображено на картине, но такого описания, которое является результатом внимательного рассматривания, проникающего взглядывания. В литературоведении это называется приемом медленного чтения – вслушивания в каждое слово, в его смысловые и звуковые обертоны, в конструкцию фразы, в синтаксис. Такое медленное чтение является одновременно интерпретацией текста. В искусствоведении аналогичный прием медленного рассматривания также должен приводить к описанию-истолкованию, иными словами, к интерпретации образного содержания картины.

Заимствование методики литературоведения и даже лингвистики само по себе представляется плодотворным, однако прямое перенесение приемов работы со словесным текстом на текст изобразительный таит в себе опасность истолкования зрительных образов без учета их языковой специфики. Когда изображение переводится в слово, оно начинает восприниматься и истолковываться как обозначение предмета, а образно-пластическая ситуация интерпретироваться как ситуация сюжетно-смысловая. Иными словами, внимание исследователя переключается на то, *что* изображено и упускается из виду *как*, какими средствами это изображено, в то время как в картине образ рождается из постоянной вибрации, постоянного мерцания изображаемого – и изображения, слова – и зримого образа, из их взаимо-просвечивания.

Вопрос о соотношении слова – и зримого образа, об их взаимопереводимости, о том, какой из этих языков обладает более богатым спектром смысловых и образных ассоциаций, давно занимал и поныне продолжает занимать специалистов. С точки зрения филологов, словесный образ неизмеримо богаче образа зрительного: «Любое слово являет-

ся пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну... точку» (Мандельштам). Поэтому иллюстрация способна передать лишь одно из значений словесного образа, чаще всего она воспроизводит «фабульную деталь». Согласно Тынянову, предпочтительнее сопроводить тексты «чужими» иллюстрациями, подобранными по аналогии. «Независимые» иллюстрации обеспечивают «независимое состояние» как слову, так и зрительному образу. (Идея принципиальной неизобразимости Слова Божия, которое может быть явлено людям лишь через «несходные подобия», была высказана еще ареопагитиками. В XX столетии эта мысль, но в несколько ином, более пессимистическом, варианте была сформулирована Бодрийяром: «Искусство стало иконоборческим... Сам Бог использует образы, чтобы исчезнуть за ними, не оставляя следов».)

Это один аспект, согласно которому слово не может быть адекватно воплощено в зримом образе. Однако, как это ни парадоксально, сами мастера слова, особенно слова поэтического, часто воспринимали свои стихи не только на слух, но и на глаз: «Чистые ямбические стихи... поднимаются тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают, – писал Ломоносов. – Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилев составленные стихи к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий видятся». Ломоносов не только слышит, но и *видит* стихи, причем видит не только то, о чем говорится, но размер стиха, являющийся ему в зримом/зрительном образе (ср. средневековое: Слово Божие «являет себя миру в рисунке движений»).

Столь же зримо, но более эмоционально-живописно *видит* размер стиха Гумилев: «У каждого метра своя душа, свои особенности... Ямб как бы спускающийся по ступенькам... Хорей, поднимающийся... всегда взволнован... Дактиль, опираясь на первый ударный слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен... Анапест... стремителен, порывист. Это стихии в движении, напряжении человеческой страсти...».

Мандельштам не только *видит*, он *осязает*, буквально держит в руке стихотворное слово и бросает его в архитектурное пространство: «Поэт бросает звук в архитектуру души... и следит за блужданием его под сводами чужой психики». Каждое слово здесь рождает зрительные образы.

Наконец, Набоков утверждает, что «высшая мечта автора – превратить читателя в зрителя».

Это о соотношении слова – и зримого образа с позиции филологов и мастеров слова. Возможен и другой взгляд, с позиций искусства изобразительного, способного творить не словесные, но зрительные метафоры,

искусства, располагающего поистине неисчерпаемой «упоминательной клавиатурой» (Мандельштам), возможностью в сжатой форме передавать представление о самом важном: о мире – и человеке, о человеке в мире. Изобразительное сообщение, – пишет Ролан Барт, – более действенно, более суггестивно, «более императивно... оно навязывает свое значение целиком и сразу, не дробя на составные части». И следует добавить: оно более экономно и интернационально, поскольку язык изобразительный не требует перевода. Чтобы воспринять – и понять картину Рембрандта, не обязательно знать голландский язык, так же как, не зная русского языка, можно воспринять – и понять «Троицу» Рублева.

Примечания

¹ Раннехристианское искусство, перенесенное на почву Рима, поначалу сохраняло его ораторскую жестикуляцию, так же как оно сохраняло римскую тогу с нашитой на нее пурпурной полосой (клавом) – знаком принадлежности к высшему сословию всадников. В мозаике римской церкви св. Космы и Дамиана (IV в.) в такую одежду облачен Христос, а также апостолы Петр и Павел. Евангелие в руке Христа изображено не в виде книги, как это было принято в более поздней, сложившейся иконографии, но в виде античного свитка. Его правая рука с открытой ладонью поднята жестом, обозначающим не благословение, но призыв к вниманию. Такой же ораторский жест делают и оба апостола.

² Подробнее об этой иконе см.: *Данилова И.* Византийская икона «Благовещение» XIV века / Этюды о картинах. Гос. музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. М., 1986.

³ Средневековый жест – это провозглашение готового, постоянно повторяющегося Слова. Всякое изменение и развитие воспринималось как убывание истины, поэтому задача средневекового художника в идеале состояла в том, чтобы возможно точнее (правильнее) воспроизвести жест, являющий собою одно и то же Вечное Слово.

⁴ Заниматься анатомией итальянские художники начинают в годы Высокого Возрождения. Сохранились анатомические рисунки Леонардо. По свидетельству Антонио Кондиви, Микеланджело вскрывал трупы, «приобретая столько знаний, <...> что не раз собирался написать на пользу тех, кто хотят посвятить себя скульптуре и живописи, сочинение, трактующее о всех видах человеческих движений».

⁵ Не гибель мира, но гибель человеческой истории – именно так воспринял «Страшный Суд» Брюллов, который часами просиживал перед фреской Микеланджело, обдумывая сюжет своей последней, не осуществленной картины «Все-

сокрушающее время». Сохранился ее эскиз, хранящийся в римском архиве семейства Титтони. Эскиз видел Стасов и подробно описал его с указанием всех изображенных персонажей: «В самом верху <...> посреди валящихся в пропасть гор, пирамид и обелисков (ср. «Последний день Помпеи») <...> стоит Время, гигантский Микель-Анжеловский старик, с бородой как у <...> Моисея. Все столкнул он с пьедесталов, со страниц жизни, весь мир со всем его прошедшим, летит в реку забвения, в Лету, которой волны кончают внизу картину и в которых все должно погибнуть (следует перечень изображенных на картине великих исторических деятелей. – *И.Д.*). Падают в реку забвения религии мира (перечисляются религиозные деятели. – *И.Д.*). Летят в забвение Сила и Власть (среди них женщина, поднимающая красный фригийский колпак). Внизу всей картины, ближе к Лете, хотел нарисовать Брюллов себя со своей картиной, и это место для себя он только назначил общим темным пятном, с правой стороны у самых волн Леты». Интересно привести для сравнения цитату из романа Томаса Манна «Доктор Фаустус», написанного примерно через сто лет. Описывается музыкальное произведение, которое «...напоминает ту кишашую телами стену, где ангелы трубят в трубы, возвещая конец мира, Харон разгружает свой челн, мертвецы воскресают, святые молятся, демонические маски ждут знака опоясанного змеей Миноса, обреченный проклятию толстяк, схваченный и влекомый ухмыляющимися сынами болота, отправляется в страшный путь, закрыв глаз рукой и в ужасе взирая другим на вечные муки, меж тем как неподалеку от него Милосердие Божие спасает еще две не успевшие упасть грешные души...». В описании Томаса Манна фреска Микеланджело воспринята как некая «человеческая комедия», в которой есть что-то скорее от чудовищного карнавала, нежели от апокалиптического видения конца мира.

⁶ Понимание самой категории тьмы переживает на протяжении столетий значительную эволюцию. В искусстве Средневековья тьма, мрак, черный цвет отождествлялись со злом. Главный пафос средневекового искусства – победа света (божественного озарения) над мраком («тьмой внешней»). Искусство Возрождения *приручает* тьму – она становится тенью, т. е. средством выявления материальности материального, телесности телесного. Однако к концу XVI столетия, ко времени Караваджо в живопись снова проникает тьма – и пронизывающий ее слепящий свет. В эту схватку разбушевавшейся стихии попадает человек. Отсюда его бурные, словно отторгающие мрак (как в «Давиде» у Караваджо) или защищающиеся от ослепительного света (как в его же «Савле») жесты. В картинах Караваджо мрак можно пробить лишь сильным светом или сильным жестом. В картинах Рембрандта живая полупрозрачная темнота не вызывает реакции отторжения; темнота у Рембрандта – гарантия безопасности, она создает атмосферу самопогружения и требует закрытой, молчаливой жестикуляции.

⁷ Особенно в его картине «Драка», разыгрывающейся в кабачке, но на фоне торжественно озаренной сценической площадки, словно подготовленной для изображения «Чуда в Эммаусе»

⁸ В картине «Вакх и пьяницы» или в картине «Завтрак» – композиционной парафразе полотна Караваджо «Христос в Эммаусе»

⁹ «Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств, – писал Паскаль. – Люди, поднимая свой взгляд вверх, опираются на песчаный фундамент. Однако настанет момент, когда земля расступится и они рухнут в бездну, глядя в небеса».

¹⁰ Подробнее об этом см.: *Данилова И.* «...Исполнилась полнота времен...» / Искусствознание. 2001. № 1.

¹¹ См.: *Данилова И.Е.* Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М., 1998 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 21).

¹² «Одни делают портрет руки, каждый раз новой... Другие делают знак руки... Знаки можно комбинировать свободно...» (Матисс).

¹³ «Опытность художника в искусстве проявляется в том, чтобы не изобразить жест или позу, которую случайно сделал тот или иной папа или тот или иной император, но такой жест, который он должен был бы сделать в соответствии с величием и достоинством своего положения» (Паоло Пино, XVI век).

¹⁴ «Хотя и надо стараться не быть в плену у полученных в наследство форм, нельзя также из любви к прогрессу вообразить, что можно полностью отказаться от прошлых столетий» (Ренуар).

¹⁵ «Художественное произведение есть некое само по себе организованное единство его изобразительных средств... Это единство имеет и основную схему своего строения; ее-то и называют композицией». П.Флоренский противопоставляет «композицию», которая, по его словам, «равнодушна к смыслу... произведения», понятию «конструкция». Конструкция включает в себя сюжет. «Но сюжет есть лишь более поверхностный и потому – внешний момент конструкции, тогда как первична некоторая перво-конструкция... или перво-сюжет». Имеется в виду «соотношение сил, стихий», «борьба отвлеченной тяжести и отвлеченного противодействия ей» – все это и составляет, по Флоренскому, смысл произведения, т. е. его конструкцию. «Обычное недоразумение – смешение смысла и сюжета», – замечает Флоренский.

¹⁶ «Постичь сущность произведения искусства через указание черт, общих с некоей школой или временем, невозможно, так как истинное поэтическое произведение – это то, что само собой разумеется и отделяется от школы как единичное» (Зедльмайр).

¹⁷ «Вместо того чтобы оплакивать отсутствие центра, разве нельзя согласиться с тем, что знак не соотносится с центром? К чему смиренно грустить о центре? Разве центр, это отсутствие игры и разнообразия, – не есть другое название смерти?» (Деррида).

¹⁸ Ср.: Флоренский о ренессансной перспективе: «...ведь дело ее – не давать глазу покоиться созерцанием ни одной вещи, но всегда идти мимо каждой из них,

в беспредельность пустоты, где постепенно уничтожаются все конкретные зрительные образы и всякое нечто испаряется в ничто».

¹⁹ Данилова И. Русские писатели и художники XIX века о Дрезденской Галерее / Алпатов М., Данилова И. Старые мастера в Дрезденской Галерее. М., 1959.

²⁰ Такой же с усилием вылезавший из гроба Христос изображен (причем не в фас, как это было принято в сцене Воскресения, но в профиль) у Донателло на одном из рельефов кафедры в церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Поднявшись из гроба, Христос проламывает головой карниз обрамления рельефа – одна из дерзких композиционных метафор Донателло.

²¹ «Чистый промежуток, который можно назвать временем и пространством в их нерасчлененности» (С.Беккет).

«Промежуток, становящийся пространством времени или временем пространства» (Ж.Деррида).

²² «Молчание тоже может быть безмолвием мистическим, то есть особым (даже особенно сильным) окликанием (не только Бог, но даже люди умеют многозначительно молчать)» (С.Аверинцев).

²³ В поэзии Иосифа Бродского постоянно возникают мотивы молчания, одиночества, тьмы как предвестия – как метафоры посмертного небытия:

Вещи и люди нас
окружают. И те
И эти терзают глаз.
Лучше жить в темноте...

Его же:

Мы уходим во тьму, где светить нам нечем.

Он слышал, что время утратило звук.

Но даже мысль о – как его! – бессмертье / есть мысль об одиночестве.

Ср. у Ольги Седаковой:

Что нам злоба дня и злоба ночи?
Этот мир, как череп, смотрит никуда, в упор.

И по-другому у Евгения Блажеевского:

Когда я верить в чудо перестал,
Когда освободился пьедестал,
Когда фигур божественных не стало,
Я наконец-то разгадал секрет –
Что красота не там, где Полеклет,
А в пустоте пустого пьедестала.

И в страстном порыве саморазвеществления – у Елены Шварц:

Мне моя отдельность надоела.
Раствориться б шипучей таблеткой в воде!
Бросить нелепо-двуное тело,
Быть везде и нигде...

²⁴ Час прожитый оплачь, – не наверстаешь

Минут его, и невелик запас;
Пойми, что ты в один и тот же час
Растешь и в смерть вырастаешь.

...

И все ж не сторонись
Тревожных откровений циферблата, –
В них тайну каждодневного заката
Нам поверяет жизнь:
Всю вереницу суток, солнц, орбит
Считает смерть, а время лишь растит.

Кеведо. «Часы с боем»

Научное издание

Ирина Евгеньевна Данилова

**Слово и зримый образ в европейской живописи
от Средних веков до XX века**

Редактор серии Е.П.Шумилова

Верстка О.Б.Малаховой

Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ИД № 05992 от 05.10.2001

Подписано в печать 3.10.2002.

Формат 60x84/16. Уч.-изд. л. 4. Тираж 500 экз.

Заказ № 281