

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

Л. М. Баткин

**Леон Альберти и Леонардо да Винчи
о жесте в живописи**

Москва 1998

ББК 63.3(0)
Б 28

Баткин Л.М.

Леон Альберти и Леонардо да Винчи о жесте в живописи. М.: Рос-
сийск. гос. гуманит. ун-т, 2002. 64 с. (Чтения по истории и теории куль-
туры. Вып. 36)

ISBN 5-7281-0505-X

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 30.10.2002
Формат 60x84/16. Уч.-изд. л. 4. Тираж 500 экз.
Заказ № 312

ISBN 5-7281-0505-X

© Баткин Л.М., 2002
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2002

1

В свое время, когда я обдумывал концепцию *varietà* как фундаментальной идеи всего итальянского Возрождения¹, пришлось отказаться от включения в книгу одной из самых важных и выигрышных тем.

Нигде ренессансные представления о «разнообразии» людей и, следовательно, о том, в чем мы ныне склонны были бы усматривать идею индивидуальности, не выговорены столь обстоятельно и напрямую, как в знаменитых рассуждениях Альберти и Леонардо о жесте в живописном сюжете. Замедленное вникание в обильный материал требует, однако, непомерно много места. Притом в связи с этой темой Леонардо и Альберти никак нельзя читать порознь, что, собственно, и стало тогда для меня главным камнем преткновения. Ведь работа о творческом мышлении Леонардо да Винчи, составившая вторую часть монографии, нуждалась в особом ритме и цельности. Я не сумел тогда придумать такой ход, который не разрушил бы форму изложения. Заведомо не укладываясь в главу об Альберти, проблема жеста в живописи оказалась бы непомерным композиционным вздутием также при исследовании леонардовых записей.

Теперь, спустя двадцать лет, пришло время, исходя из концепции *varietà*, подвести к ней дополнительный контрфорс.

2

Думаю, у Альберти нет ни одного утверждения о том, как следует рисовать позы и мимику персонажей «истории», которого нельзя было бы найти также у Леонардо. Параллели и совпадения, подчас почти дословные, поражают.

Например, Леонардо пишет: «Живописец услаждается при сложении историй изобилием и разнообразием (*copia e varietà*) и избегает повторов в какой бы то ни было части [изображения], дабы привлекали его новизна и богатство и, разглядывая его, радовался бы глаз. Итак, я говорю, что от истории требуется, чтобы в ней были расставлены по местам (*secondo i*

3

luoghi) и перемешаны люди с разными лицами, разного возраста и в разных одеждах и чтобы вместе с ними были тут и там (*insieme mescolati*) женщины, дети, собаки, кони, а также дома, селения и холмы...»². Это очевидный парафраз знаменитого места у Альберти³. Речь идет о принципиальных основаниях, из которых надлежит исходить художнику, изображающему варьета. Хотя в записях Леонардо, сделанных для себя, нет ссылок – тогда, впрочем, не принятых и при публикации – на альбертиев «Трактат о живописи» (1436) и хотя он неизменно и твердо высказывается исключительно от своего имени, у нас достаточно оснований предполагать, что он читал книгу Альберти о живописи и что в его суждениях подчас сквозят реминисценции.

Леонардо после 1472 г. мог часто встречаться с Альберти. В составленном им около 1503–1504 гг. в «Мадридском кодексе» списке книг, которые входили в его личную библиотеку («*Ricordo de libri ch'io lascio serrati nel cassone*») – в общей сложности 116 названий, – значится, между прочим, и трактат Альберти об архитектуре, с которым мог быть (увы, это лишь предположение) переплетен и трактат о живописи⁴.

Так или иначе, спустя шесть-семь десятилетий Леонардо по существу присоединился к своему предшественнику.

Впрочем, если что-то и запало ему в память из прочитанного, невозможно стереть его замечания повторами и компиляцией. Во-первых, они куда обильней первоисточника и звучат, как всегда, на собственный лад. Во-вторых, он предпочитал иные центральные термины. Скажем, вместо «*il movimento d'animo*» – излюбленное «*il concetto dell'anima*». Вместо «*gesto o posamento*» обычно он пишет «*le attitudini*». Или «*accidenti*». В третьих, Леонардо добавил, помимо характерной для него бурной детализации «примеров», готовность к резкой пластической выразительности. «Старух следует изображать смелыми и быстрыми, с яростными движениями, вроде адских фурий, и движения должны казаться более быстрыми в руках и головах, чем в ногах» (№ 671. С. 197).

И, наконец, эти его подчас фантастически обильные эксфрасисы...

Но если даже считать, что он, полагаясь, как обычно, не на книги, а лишь на свой глаз и практический опыт, не использовал (во всяком случае, сознательно) формулировок Альберти, густые совпадения тем более любопытны. В любом случае, перед нами сцепка одних и тех же топосов вокруг *эпохальной концепции индивидуального*, очевидной для всякого ренессансного ума.

Отличие же, в конечном счете, состоит в том, что Леонардо сгущает идею разнообразия природных жестов до крайности. У Альберти она изложена более систематично. Поэтому изучение мыслей Леонардо о же-

сте уместно начать с Альберти, у которого – в своего рода вступлении к теме – уже обдуманно и сказано всё главное. Толкуя Альберти, можно поставить основные вопросы в уравновешенном и более или менее общем виде. Зато у Леонардо они обретают такую напряженность, что заводят едва ли не дальше, чем у Альберти: на последнюю логическую границу Возрождения как типа культуры.

Так уж всегда получается с Леонардо.

3

В трактате о живописи Леон Баттиста Альберти пишет:

«Во всякой истории разнообразие всегда радовало (*varietà sempre fu joconda*), и в первую очередь нравится та живопись, в которой тела *по своим положениям очень непохожи друг на друга (molto dissimili)*. Итак, одни пусть стоят прямо лицом к зрителям, их руки воздеты и пальцы растопырены, они крепко расставили ноги. Другие же пусть отвернутся, их руки опущены, ноги же сдвинуты вместе. И, таким образом, у каждого [персонажа] да будет свое движение и свой изгиб членов (*a ciascuno sia suo atto e flessione di membra*). Кто-то сидит, кто-то припал на колено, иные же лежат. И, если это уместно, пусть некто будет обнажен, а некто полуодет, но всегда в соответствии с [требованиями] стыдливости и пристойности. Итак, я хочу, чтобы в каждой истории <...> прилагались все усилия к тому, чтобы *ни у кого не повторялся тот же жест или поза, что у другой фигуры (in niuno sia un medesimo gesto o posamento che nel'altro)*»⁵.

Далее следуют сведения о жестах и мимике, характерных для людей, охваченных горем, радостью, страхом, гневом, и пр. «Никто более, чем природа, не способен уподоблять вещи друг другу, и поэтому происходит так, что мы плачем с тем, кто плачет, и скорбим с тем, кто скорбит. Но эти движения души познаются по движениям тела. И мы усматриваем человека печального в том, кто, подавленный заботой и сокрушенный, стоит как бы без сил и чувств, расслабленный и вялый в своих бледных и еле держащихся членах <...>. А у того, кто в гневе, поелику гнев возбуждает душу, ты увидишь, как глаза вылезают из орбит, и он багровеет, и все его члены яростно напряжены», и т. п.

Альберти предлагает своего рода инвентарь жестов в соответствии с аффектами. Каждому аффекту соответствует пластическое клише или, точнее, целый набор оных, поскольку одно и то же душевное состояние проявляется по-разному. «Надлежит, чтобы живописцам, благодаря

5

изучению природы, были очень хорошо ведомы все движения тела, хотя это и трудная вещь – подражать многочисленным движениям души».

Тому же научает и Леонардо – но неожиданной и крупней по мысли. «Живописец должен быть <одновременно> универсален и одинок (или: погружен в себя, *solitario*). И ему следует обдумывать то, что он видит, и говорить с самим собой (*parlar con seco*), отбирая самые выразительные подробности в том роде вещей, который он видит, наподобие зеркала, которое вбирает столько же цветовых оттенков, сколько их существует в вещах, расположенных перед ним, и ежели он так поступит, живопись будет казаться второй природой» (ТР. Сар. viii. P. 4–5).

4

Нынешний читатель торопится найти в наставлениях Альберти и Леонардо нечто для себя привычное. Во-первых. Внешнее – пластика тела – исходит из внутреннего. А как же иначе? Обычный для зрителей и гида «психологический» вопрос: «что чувствует данный персонаж». Во-вторых. Одно и то же душевное состояние каждый человек испытывает и выражает по-своему. То есть для психологизма обязательно понятие индивидуальности и соответствующая ему идея портретности (*как если бы* это были портреты). И в-третьих. Телесные проявления аффектов живописец должен подсмотреть в жизни. Ну, конечно. Психологизация и индивидуализация суть признаки художественного реализма. Иначе говоря, персонажей следует изображать в соответствии с природным и социальным правдоподобием.

На первый случай такое толкование замечаний Альберти кажется хотя избыточным, но верным. При нем обычно и остаются.

5

Однако более внимательное и культурно остраненное чтение обнаруживает нечто диковинное. По необходимости исходя из своих понятий, мы, высаживая их на ренессансную почву, должны быть начеку. Мы наблюдаем их неузнаваемые преобразования. Современные понятия обретают инаковый смысл.

А. Габричевский переводит так: «История будет волновать душу тогда, когда изображенные в ней люди всячески будут проявлять движения собственной души» (с. 119). Тут в перевод ключевой фразы, пожалуй, вкралась крохотная и вообще-то формально позволительная, совершенно

6

невинная неточность. Она способна, однако, дать повод для крупного недоразумения. Не «движения *собственной души*», а «свое *собственное движение души*». В оригинале нет никакой «собственной» души в значении, как можно бы подумать, души индивидуально своеобразной. Сказано лишь: «*molto porgeranno suo proprio movimento d'animo*». То есть персонажи, участвующие в сюжете, на все лады выказывают душевную страсть каждый «своей» позой, «собственным» жестом.

Но в каком же смысле с о б с т в е н н ы м?

Отнюдь не ввиду какой-то личной заостренности жеста. Не потому, что жест это знак особого душевного мира персонажа, чья личность непохожа на другие. Ничего подобного ренессансному автору на ум не приходило, да и не могло прийти.

Ибо дело не в «собственной душе». А в человеческой душе вообще. В ее одинаковых для всех людей эмоциональных «состояниях», но притом в природном «разнообразии» индивидуальных *телесных проявлений* каждого из состояний. За поведением персонажа не предполагается никакой глубинной подоплеку, которая определяла бы именно его отклик на «историю» и его, вследствие этого, индивидуально окрашенные жесты. Ничуть не бывало. У каждого «свое движение» по правилам того *полового, возрастного и общественного разряда людей*, к которому он принадлежит, а в конечном счете и *универсальной природной варьета*, которая придает индивидам разные позы точно так же и *по совершенно той же причине*, по которой у людей разное телосложение, черты лица, цвет волос и пр.

Спустя несколько десятилетий Леонардо подтвердит, как ни в чем не бывало перемежая и спутывая «психологические», физические и двигательные характеристики: «В исторических сюжетах должны быть люди различного сложения, возраста, цвета тела, поз, тучности, худобы; толстые, тонкие, большие, маленькие, жирные, худощавые, дикие, культурные, старые, молодые, сильные и мускулистые, слабые и с маленькими мускулами, веселые, печальные; с волосами курчавыми и прямыми, короткими и длинными, с быстрыми и трусливыми движениями; и столь же различны должны быть одежды, цвета и все, что требуется в этом сюжете. Самый большой грех живописца – это делать лица похожими друг на друга; повторение поз – большой порок» (№ 697. С. 203–204; ТР. 178).

Но вернемся к Альберти. «Все тела должны двигаться в соответствии с замыслом данной истории (a che sia ordinata la storia)». Различия могут зависеть также от степени аффекта и – в том же типологическом ряду – от фабульного положения персонажа, определяя его пластические возможности. То есть в пределах заданного сюжетом общего для всех «состояния

души» каждый персонаж, подобно суворовскому солдату, должен знать свой маневр. *Совокупность* же всех «движений души», то есть всех изображенных поз, дает зрителю единый аффект «истории» и достойное восхищения «разнообразие» двигательных проявлений такого аффекта. Ср. с традиционным понятием «постоянных качеств» (*perpetuae qualitates*) у Лоренцо Валлы в «*Dialecticae Disputationes*». То есть таких родовых, самых общих качеств, которые, будучи неотъемлемы от природы вещей, однако, неизбежно проявляются и варьируются в частностях. Например, *цвет* может быть зеленым и т. д., но «зеленый» это лишь проявление качества, качество же – именно «цвет». Радость, горе, страх – это субстанциональные качества, а позы и жесты – их изменчивые и разнообразные акциденции⁶.

Альберти рассказывает о живописце Тиманфе, который, изобразив «печального Калханта и еще более печального Улисса, уже исчерпал свое искусство, а ведь ему предстояло еще показать все горе Менелая». Тогда находчивый художник изобразил Менелая завернувшим голову в плащ и предоставил зрителям догадываться о «горчайшей муке отца».

Альберти подразумевает, что в каждой «истории» (событийном сюжете с аффективной подкладкой) должны быть изображены *разнообразные природные формы в соответствии с возрастающей степенью захваченности одним и тем же чувством*. Мы видим, например, проявления горя или страха, разные по силе потрясения и, значит, по жестам и позам.

Конечно, невозможно отрицать, что с точки зрения исторической ретроспекции это впрямь был существенный шаг к психологической индивидуализации, и т. п. Однако в непосредственной соотнесенности с собою же ренессансная установка имеет совершенно иное наполнение⁷. Полагалось использовать в живописи «правила» для разных случаев, то есть своего рода *природный жестовый код*, который сделал бы идею *varietà* наглядной.

«Природный код»? Такая формулировка первой приходит на ум, кажется, именно эту идею без устали пытается разработать особенно Леонардо. Но это едва ли не оксюморон, поскольку натуралистические акциденции плохо поддаются формализации и почти неисчерпаемы. Ибо «в пределах любого вида ни одна частность в точности не похожа на другую» (№ 654; TP. 270). *В итоге чуть ли не для каждого случая требуется отдельное «правило»*.

«Рисунок свободен, ибо ты видишь бесконечно много лиц, и все они различны: у одного длинный нос, а у другого короткий. Поэтому и живописец может пользоваться этой свободой, а *где есть свобода, там нет правила*» (№ 597; TP. 236. Здесь и в дальнейшем все выделения в цитатах мои. – Л.Б.).

Где нет правил, нет и кода. Поэтому остается не совсем ясным, каким образом *естественная поза* приобретает значение *жеста*, уместно ли для таких поз понятие «кода», разве что достаточно условное. Тут некая семиотическая проблема, и придется коснуться ее ниже. А пока достаточно опять повторить вслед за Альберти, что всяким людям, охваченным тем или иным волнением, свойственны разные позы, и живописцу остается умело распределить их между индивидами.

В результате *сам индивид становится знаком варьета*. Это все еще традиционалистский «человек» вообще. Но это уже ренессансный человек, ибо его *всеобщность совпадает с отдельностью его места в варьете*.

6

Отсюда живейший интерес Возрождения к изображению группового движения. Например, в погибшей леонардовой фреске «Битва при Ангиари», известной по картону Рубенса, или в соперничающем с Леонардо «Купании воинов» Микеланджело. Собственно, весь смысл этих напряженнейших многофигурных композиций в самоценном живописании варьета. Но подобная тема экзотична, это все же чрезвычайная сюжетная находка, и было бы невозможно обращаться к ней снова и снова. А вот шествие в «Поклонении волхвов» предоставляло самый обычный иконографический повод к тому же «разнообразию». Еще значительней и сосредоточенней в этом отношении ренессансная разработка «Тайной вечери», словно специально предуготованной для живописания варьета. Ведь каждому из одиннадцати апостолов надлежало придать особую позу по поводу слов, только что произнесенных Христом, то есть одинакового для всех вызова и одинаковой реакции, смысл которых с детства известен любому зрителю.

Для ренессансного художника это захватывающе интересная и нелегкая задача. Одиннадцать учеников охвачены общим и предельно сильным чувством. (Иуду, разумеется, следовало пластически выделить, ведь его замешательство иного рода.) И что же? «Каждый выражает это своим лицом и жестом, представ со своим определенным знаком душевного смятения, так что у каждого свои разные движения и положения». Таким образом, «история» Тайной вечери представляет евангельскую коллизию в виде набора или перечня жестов и поз.

Именно перечень и был потребен для воссоздания варьета.

«Один, который испил, оставляет чашу на своем месте и поворачивает голову к говорящему. Другой сплетает пальцы своих рук и с застывшими бровями оборачивается к товарищу; другой, с раскрытыми руками,

9

показывает ладони их, и поднимает плечи к ушам, и открывает рот от удивления. Еще один говорит на ухо другому, и тот, который его слушает, поворачивается к нему, держа нож в одной руке и в другой – хлеб, наполовину разрезанный этим ножом. Другой при повороте, держа нож в руке, опрокидывает этой рукой чашу на столе» (№ 705. См. также № 706). Нелепо искать психологическую характеристику для каждого из апостолов в отдельности, хотя каждый должен занять в этой, так сказать, живой картине свое место, иметь «свое собственное движение». Ни один из апостолов не самодостаточен и не выразителен сам по себе, индивидуально, но лишь совокупно со всеми другими.

Вот почему Альберти «не нравятся одинокие фигуры в истории (*dispiacemi la solitudine in istoria*)». Не одобряет он и чрезмерного «обилия» изображения, «не оставляющего пустого места». Зато когда соблюдена мера и выведено «определенное надлежащее число фигур», это «придает истории немалое достоинство». Именно *переход от одной фигуры к другой необыкновенно значителен*.

Смысл рождается из перечня – в данном случае перечня жестов – и совпадает с ним.

«Взволнованные страхом» или каким-либо иным аффектом персонажи, внимательно рассмотренные *вместе и друг за другом*, создают полноту содержания «истории».

7

В XV веке, как известно, одиночный портрет и даже парные профильные портреты еще редки, притом лишены «психологизма», который мы им склонны приписывать, то есть будущей индивидуальной определенности. Полуулыбка Джоконды и некоторых других персонажей Леонардо обозначает как раз принципиальную неопределенность и открытость смысла. Но в «истории» возможен своего рода коллективный портрет: разные индивиды и их «движения» в качестве сквозного «разнообразия».

Варьета *изнутри* одного и того же отдельного человека делает его «универсальным» – знаменитым гуманистическим *uomo universale!* – будучи *потенциальным* множеством способностей, умений, движений.

И эта же самая варьета может быть развернута *вовне*. Тогда индивиды выступают в виде *актуальных* разнообразных проявлений общей человеческой природы.

«Итак, стало быть, необходимо, чтобы все движения тела были точно известны живописцам, которые научаются этому у природы, хотя, правда, подражать многочисленным движениям души дело трудное». Живописец

и зритель, опираясь на природный опыт, узнают и толкуют смысл жеста из знакомого/незнакомого кода.

У Джотто автор трактата находит многочисленные движения души вообще, природный набор таких движений применительно к данной ситуации, когда ученики поражены («d'animo turbato») словами Христа. «Все они охвачены страхом, tutti comossi da paura». Общее потрясение расплано через набор пластических знаков. На переходе от одного апостола к другому мы имеем дело не только и не столько с другим индивидом, но скорее с другим проявлением и вариантом той же эмоции. На переходе от одного казуса к другому мы наблюдаем *самое казусность, акцидентальность, варьета* телесных проявлений, скажем, потрясенности и страха.

Полнота чувства выказывает себя не в неповторимом личном углублении, а в своего рода *пластической развертке универсального человека*. Притом закрепление данной позы, жеста, мимики за *вот этим* индивидом в общем-то произвольно. Индивид в группе апостолов – словно отдельное название в риторическом перечислении (амплификации). Это звено в цепи варьета. Не отличный от всех человек, но отличный среди других жест данного человека, его частное «movimento».

Все ученики Христа ужаснулись. В их группе, восседающей за столом и фронтально развернутой к зрителю, то есть в удобно наглядном горизонтальном предстоянии, происходит порывистое движение. Смысловое единство утверждается через различия. «Movimento d'animo» определяется как «свое у каждого», «непохожее на других». Это перетекающие и дополняющие друг друга движения, можно бы сказать, совокупного персонажа.

Как мы помним, «...всегда особенно впечатляет и хороша та живопись, в которой разные тела по своим положениям очень несходны (in quale sieno i corpi con suoi posati molto dissimili)...». Отметим еще и еще раз: Альберти говорит не о разных людях и не о личных оттенках чувства, а о разных телах и их положениях!

Никакой потаенной, невыговариваемой, неисчерпаемой внутренней жизни и, с этой точки зрения, никакой психологической зашифрованности, «загадочности» нет в ренессансном искусстве портретного изображения (так же и в картинах Леонардо).

Чувствуя это, такой тонкий ценитель, как Абрам Эфрос, полагал даже, что «Мона Лиза» «это менее всего портрет <...> супруги Франческо дель Джокондо», «а изображение какого-то полу-человеческого, полу-змеиного существа, не то улыбающегося, не то хмурого», и что за этим таится «некая философия бытия», полностью непроницаемый шифр, к которому никто за несколько веков, де, так и не подобрал ключа.

Загадочность здесь, стало быть, есть, но какая-то внепсихологическая, то есть действительно совершенно иная, чем в портрете позднейшем.

С одной стороны, это движение к загаданному в качестве собственной возможности «универсальному» человеку. Причем от наличного можно и нужно мысленно двигаться в разные, даже противоположные стороны.

Мона Лиза – одновременно Всё и Ничто.

С другой стороны, подкрепленная второй ведутой, эта дама метафизически совпадает с «почти бесконечной» открытостью перечня, с его всегдашней незавершенностью, неготовостью, лишь устремляющейся к совершенству Целого. Очевидно, в этом и состоит ключ к непостижимой «тайнственности». Через варьета светится божественная Вселенная.

Таковы в своем глубочайшем смысловом ядре – при совершенно разных ближайших содержательных слоях – и «Иоанн Предтеча», и «Мадонна среди скал», и «Благовещение», и «Дама с горностаем», и «Тайная вечеря». Так или иначе, но субстанциональное человеческое бытие всегда дано как *чистейшая и абсолютная возможность* и как неиссякаемая открытость перечня.

Натурализм концепции варьета, то есть *исчерпание в телесности всякого душевного состояния* (между прочим, как и в античной скульптуре, о чем когда-то превосходно писал А.В. Михайлов), притом выражен с прелестной простотой.

8

Между тем в действительном (позднейшем) психологизме дело будет обстоять так, что душевная жизнь и открыта вовне, и закрыта одновременно. То есть она *приоткрыта*. Дана не через универсальный и готовый знак, а через сдержанный пластический *намек*. Зритель должен догадываться и дополнять этот знак собственным воображением и опытом. Поэтому внутренняя жизнь, будучи увидена, переливается во внутреннюю же и тоже индивидуальную жизнь зрителя. Реалистическая личная «психология» никогда не овнешняется вполне. Она в эстетическом плане есть неготовость, многозначность. Она принципиально противоположна топике. То есть требует от зрителя не «правильного» (формального) риторико-пластического прочтения, а личного и потому поневоле спорного *толкования*. Это начинается в известной мере с Караваджо и караваджизма, но глубоко впервые прорывается в XVII веке. Портретные персонажи Рембрандта, Вермеера, Гальса, Веласкеса уже неисчерпаемы внутри себя, становясь бездонными и несказанными.

Совсем иное в ренессансной картине. Конечно, для нее возможны и желательны новые и новые изобретательные комбинации знаков горя или гнева. Однако бездонна не индивидуальная душа, а божественная всеобщность индивида. И, глядя на каждого из персонажей, всматриваясь в каждый жест, зрители имеют дело сразу со всей природой человека. Оглядывая изображение, они получают впечатление мировой варьета. Следовательно, не психологию, а, если угодно, феноменологию субстанциональной человеческой души, перетекающую, как уже отмечалось, *без малейшего принципиального различия* – что крайне важно и показательно! – в феноменологию животных, растений, складок одежды и чего угодно сущего и зримого. Иными словами, разнообразие «движений тела» включено в мировую варьета, которая служит метафизическим основанием требований к живописцу, рисует ли он людей или что-либо иное.

Пластические несходства поз каждого из персонажей – это описание не просто того или иного из казусных различий, но также и необходимости – для передачи всеобщего – всех различий, вместе взятых. Повторяю, если считать это (условно) природным «кодом», то такой код замыкается на себя. Посредством разнообразия изображаются не только и не столько сюжеты и смыслы тех или иных конкретных «историй», сколько – в качестве тотального предмета изображения – *самое разнообразие.*

Через нарисованные фрагменты варьета дан ее образ.

Конечно, в каждой «истории» заведомо может быть изображено лишь немного «движений». Зато посредством их представлена самая бесконечность «разнообразия».

Пусть один персонаж – наставляет, как мы помним, Альберти – «стоит прямо, обратив к нам лицо, а кто-то отворачивается, иной же вздымает руки и растопыривает пальцы, кто-то, если это уместно, пусть будет обнажен, а другой отчасти обнажен, а отчасти одет». Дело сводится к *рядоположенности* всех поз, причем как актуально данных, так и виртуальных. В высшем смысле предметом изображения оказывается *целокупный всеобщий природный субъект.*

Такой субъект предстает, однако, всякий раз как индивид, как ЭТОТ. Всеобщность доводится до особенности. Каждый «этот», разумеется, предполагает существование другого «этого». Его отдельность и выразительность, как и при риторическом перечне, закрепляются эллипсисом на

переходе к *другому*. Например, сидящий персонаж свидетельствует (именно особенностью своей позы), что можно также встать, лечь и пр. Поднятые руки – у соседней фигуры оказываются, напротив, опущенными. Лицо персонажа по импульсу, исходящему изнутри самого индивида («движение души»), повернуто к зрителю. Но персонаж ведь может и отвернуться? И впрямь... рядом мы видим отвернувшегося персонажа.

Почему живописцу надобно стараться, чтобы ни у кого не повторялись те же жест и поза, что у другого? Потому что все вместе «движения» дают потребный образ варьета. А каждый индивид это то, что казуально происходит с его туловищем, ногами, руками, головой.

Всечеловеческая варьета рождается с каждой очередной фигурой, утверждается, сгущается в ней. И снова, и еще... всегда на переходе к следующей отдельной фигуре. Следовательно, природно-телесная неповторимость *принципиальна*. Живописец, будучи «как бы богом», творит природу заново. Всеобщность варьета, определяя всякого персонажа с его жестами, делает движение любой фигуры казуальным, спонтанным *и, значит, универсальным не вопреки, а благодаря своей особенности*.

Но! – субстанции «самой по себе», трансцендентальной субстанции, при таком понимании разнообразия, конечно, нет. Всякая отдельная поза – свидетельство не только известного движения души, но и способности к иной позе. *Именно в своей изображенной особенности, в качестве пластической формулы, не только торжество самого принципа формульности*. Но и *также торжество незакрепленности*, ввиду необходимости перехода к другому положению. Иначе говоря, поза это знак *варьета как всеобщности всякой фигуры, всякого индивида*.

10

Итак, еще раз. «Есть некие движения души, называемые “аффектами”. Это скорбь, радость, страх, желание и тому подобное. И есть движения тела». И более ничего. Или у Леонардо: «Хороший живописец должен писать две главные вещи (*due cose principali*)» – это «человек», то есть задача анатомическая, и это «...представление души [и] жесты и движения членов тела», которыми выражено душевное состояние. «Один смеется, другой плачет, иной веселится, другой обнаруживает гнев, другой – жалость, один удивляется, другие ужасаются, одни кажутся глупцами, другие – размышляющими и созерцающими. И такие состояния должны сопровождаться движением рук, лица и всего человека» (№ 639; ТР. 286).

Два пересекающихся перечня.

14

Замечательно, что ни Альберти, ни Леонардо не касаются «характеров» или хотя бы «индивидов», то есть тех самых людей, которые испытывают упомянутые аффекты, каждый на свой лад, и обнаруживают их своими особенными движениями. Леонардо неизменно толкует о том, как правильно рисовать «*фигуры*». Конкретный индивид, конечно, подразумевается – хотя бы, так сказать, технически. Ведь именно его-то и должен изобразить живописец. Однако теоретически и ремесленно он *разложен на общезначимые формы и движения, затем собран из них* – и баста.

«Старайся часто, во время своих прогулок пешком смотреть и наблюдать места и позы людей во время разговора, во время спора, или смеха, или драки, в каких они позах и какие позы у стоящих кругом, разнимающих их или просто смотрящих на это; отмечай их короткими знаками такого рода в своей маленькой книжечке, которую ты всегда должен носить с собою <...> сохраняй с большой тщательностью, ибо существует такое количество бесконечных форм и положений вещей, что память не в состоянии удержать их; поэтому храни их как своих помощников и учителей» (№ 692). Леонардо неоднократно советует не расставаться с такой «маленькой книжицей из бумаги, приготовленной посредством костяной муки, и серебряным карандашом кратко отмечать такие движения <...> И когда твоя книга будет полна, отложи ее в сторону и сохраняй для подходящего случая, и возьми другую, и поступай с ней также» (№ 693; ТР. 179).

Пожалуй, среди изобретений Леонардо следовало бы упомянуть также идею портрета-робота для розыска преступника, создаваемого по описанию свидетелей и собираемого поэлементно. «Если ты хочешь обладать легкостью в запоминании выражения лица, то заучи сначала на память глаза, носы, рты, подбородки многих голов, а также горла, шеи и плечи. Примем случай, что носы бывают десяти видов: прямые, горбатые, продавленные, с выпуклостью выше или ниже середины, орлиные, ровные, курносые, закругленные и острые. Спереди носы бывают одиннадцати видов: ровные, толстые в середине, с толстым концом и тонким местом прикрепления, с широкими и узкими крыльями носа, с высокими и узкими ноздрями. Открытыми и загороженными концом носа. И так же ты найдешь различия в других частях <...> когда тебе нужно сделать лицо по памяти, носи с собой маленькую книжечку, где отмечались бы подобные образования, и когда ты бросил взгляд на лицо того человека, которого ты хочешь зарисовать, то смотри потом отдельно, какой нос или рот на него похож, и сделай маленький значок, чтобы узнать его снова, и потом уже, дома, составь целое» (№ 636) (пер. А. Губера).

Следовательно, наблюдаемые фигуры разъяты на телесные подробности и затем каждый персонаж должен быть *собран* из оных. Тем не менее некая индивидуальность есть необходимая точка пересечения двух уровней, двух перечней, эмоционального и пластического. И, следовательно, лишь через индивидуальность может быть реализована антропологическая варьета. Так что внимание стоящего перед картиной зрителя приковано ко всякому отдельному человеку, равно и ко всем прочим зримым деталям одежды, обстановки, растений, животных, пейзажа. Он «пристально всматривается во все эти вещи».

Однако зритель наслаждается, переводя взгляд с одного на другое, «всеми этими вещами» лишь в симфонии их несходств. Никакого играющего самостоятельную и решающую роль среднего члена между конкретными позами и их совокупной варьета – нет. Ни над каким конкретным субъектом, в котором чувство и жест *сходились бы неповторимо*, ни Альберти, ни Леонардо не задумываются. Их занимает иное.

Альберти: «Тела движутся многими способами – растут, хиреют, заболевают, выздоравливают, наконец, передвигаются с места на место. Но мы, живописцы, желающие посредством движений членов показать движения души, обращаемся только к тому движению, которое состоит в перемещении». Далее Альберти указывает на семь видов перемещения: вверх, вниз, направо, налево, маятниковые («длинные») взмахи в тех же двух плоскостях и, наконец, круговые. Все эти движения персонажей в объемном пространстве изображения должны быть сориентированы на восприятие зрителя (от него, к нему, перед ним и т. д.). Далее речь идет об анатомии поз, об их физике.

И крайне показательно! – автор пособия для живописцев предостерегает против «слишком смелых движений» (*movimenti troppo arditi*), к которым прибегают те художники, которые таким образом желали бы добиться, чтобы «эти образы казались очень живыми». Слишком напряженные (и, значит, не усредненные, слишком определенные, слишком, сказали бы мы, индивидуализированные жесты), по мнению Альберти, кажутся шутовскими, «без достоинства», «без грации и нежности», «а лишь показывают слишком беспокойный и неистовый талант художника» (S. 127). Если за историческим персонажем известен какой-либо телесный изъян, надо обозначить его, дабы сохранить достоверность, но по возможности смягчить ради благообразия (S. 121). Классицистичность Возрождения, как всегда, спорит с характерностью, беря над нею, согласно рассуждениям Альберти, безусловный верх и ограничивая – и в этом отношении тоже – меру индивидуации.

Кто же конкретный адресат упреков в экстравагантной натуралистичности, резкости, возбужденной характерности жестов? Очевидно, поздняя готика.

12

Переpravляясь голыми через Ахеронт и будучи тем самым сходны в момент смерти, души грешников затем вновь принимают многообразные обличья, уподобляясь ослам, быкам и прочим животным. Так, в «Момусе», за несколько десятилетий до «Речи» Пико делла Мирандолы о достоинстве человека, Альберти пародийно истолковал идею «незакрепленности» места и форм человека во вселенной – как череду масок. В адском огне сходятся «бесконечные человеческие лица, и среди них обретаются бледные, печальные, болезненные, а другие веселые, довольные, румяные, а рядом еще вытянутые, изнуренные, морщинистые, а есть еще и толстые, разбухшие, оплывшие, с лицом, глазами, носом, ртом, зубами, бородой, волосами, подбородком безобразными и непомерными, их чудовищность поражает и вызывает страх» (*Intercenali inedite*. P. 25–29).

Меня в данном случае совершенно не занимает *идеологическая* подоплека этой содержательной линии в книжице альбертиевых «Застольи», считающейся по духу «средневековой». Наверно, такое умозаключение достоверно, и с ним не стоило бы вступать в прямой спор.

Но показательно, что и в подобных описаниях Альберти выводит на первый план все-таки не что иное, как варьета. Пусть на сей раз варьета устрашающих человеческих безобразий.

Естественно, сразу же вспоминаются «звериные» карикатуры Леонардо. Возможно, в подобных чудовищных и фантастических изображениях все-таки – в отличие от Босха – нет средневекового морализма и нет мировоззренческой мрачности? Если уж усматривать здесь мироощущение, то, скорее, «по ту сторону добра и зла». Во всяком случае, это прежде всего некие пробы пера живописца и натуралиста, который хочет добавить к разнообразию привычному также и разнообразие *воображаемое*, пусть монструозное или забавное, пусть, скажем так, басенное, выходя за пределы известного и зримого.

В человеческом зверинце Леонардо ради характерности стираются границы человеческого и животного. Однако при бесконечном разнообразии вселенной границы ведь вообще не существенны. Потоп варьета уравнивает все виды вещей.

17

«Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, *а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог* <...> И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как *воображаемое*, он имеет сначала в душе, а затем в руках...» (№ 467; ТР. 13).

13

Вот почему, как уже говорилось, «разнообразие» душевных аффектов и соответствующих поз ничем *в принципе* не отличается от множества прочих, *вещных* разнообразий.

«Неизбежный и предписанный природный порядок состоит в том, чтобы всё и всегда находилось в движении <...> мы видим, что и небеса постоянно обновляют свою варьета <...> Посмотри, и земля то цветет, то отягощена плодами, то обнажена без травы и древесных крон, то убога и мрачна подо льдом, и снег покрывает склоны и вершины гор <...> Жаркая днем, холодная ночью, сверкающая утром, сумеречная вечером, продуваемая ветром и вдруг затихающая, а потом ясная, а потом с дождем, громами и молниями, и так всегда, *от варьета к варьета (di varietá in varietá)*. В этом грандиозном космическом разнообразии, которое прямо описывает Леонардо, особенно в потрясающем по богатству и конкретности эксфрасисе библейского потопа, человеческие аффекты и телесные движения, в которых они проявляются, суть всего только фрагмент бесконечно изменчивого природного порядка. Хотя и привлекающий, понятное дело, особое внимание живописца, желающего удачно справиться с изображением людей в «истории». Нет никаких оснований считать, что варьета человеческой жизни от варьета прочей природы отличается чем-либо, кроме разве что событийности. «И нравится мне, чтоб в истории был кто-то, кто обращает наше внимание и научает нас тому, что в ней происходит, или приглашает нас посмотреть движением руки...» Но даже событийность может пониматься предельно широко, как в леонардовом «Иоанне Предтече», столь многозначительно и вместе с тем традиционно указующем вверх. Тут фавбульно ничего не происходит, но, если угодно, происходит Божий мир.

14

Особого рассмотрения заслуживает вопрос о том, что эти рассчитанные на зрителя, обращенные к нему, убеждающие его фигуры суть приемы *визуальной риторики*.

18

«Ведь история тронет душу, если изображенные в ней люди будут всячески представлять каждый свое движение души. Ничто в большей степени, чем природа, не оказывается способным к уподоблению, и потому мы плачем с плачущим, и смеемся со смеющимся, и скорбим с тем, кто скорбит. Но эти движения души познаются через движения тела. И мы видим, насколько некто охвачен печалью (*uno attristito*), поскольку гнетущая забота и неотступные мысли как бы лишили его сил и чувств, и это обнаруживается в бледных и вялых членах. Посмотри, насколько меланхолично это пасмурное чело, эта понурая шея и вообще все члены, поникшие бессильно и небрежно. А если кто-либо в гневе, то, поскольку гнев возбуждает душу, зрачки расширяются, горя негодованием, и лицо багровеет, и все члены приходят в тем более смелое движение, чем сильней ярость. А у людей веселых и радостных движения непринужденные и с некими приятными наклонами. Говорят, что фиванец Аристид, равно и Апеллес, особенно хорошо знали эти движения, которые, конечно, узнаем и мы, коли приложим к этому старания и труд. Итак, надлежит, чтобы живописцы были в высшей степени осведомлены относительно всех движений тела, которым можно хорошо научиться у природы, хотя и трудная это вещь – подражать многочисленным движениям души».

Например, замечает Альберти, очень трудно изобразить лицо смеющегося так, чтобы не сделать его скорее плачущим, чем веселым. «Никто не смог бы без величайшего изучения нарисовать лица, в которых и рот, и подбородок, и глаза, и щеки, и лоб, и брови – все соответствовало бы изображению смеющегося или плачущего». Посему «надлежит много учиться этому у природы» (S. 118–121).

Леонардо тоже очень занят этой частной, но весьма характерной проблемой зримого различения смеха и плача. «Тот, кто смеется, не отличается от того, кто плачет, ни глазами, ни ртом, ни щеками, но только неподвижным положением бровей, которые соединяются у того, кто плачет, и поднимаются у того, кто смеется» (№ 640; TP. 384). Перечень аффективных причин плача у Леонардо куда богаче, а значит, и мимика плачущих неиссякаемо разнообразна: «...ведь при плаче брови и рот изменяются при различных причинах плача, так как одни плачут от гнева, другие от страха, одни от нежности и радости, другие от предчувствия, одни от боли и мучения, другие от жалости и горя, потеряв родных или друзей; при этих плачах один обнаруживает отчаяние, другой не слишком опечален, одни только слезливы, другие кричат, у одних лицо обращено к небу и руки опущены, причем пальцы их переплелись, другие напуганы, с плечами, поднятыми к ушам; и так дальше, в зависимости от вышеназванных причин...».

Происходит распад прежней амбивалентности смеха/плача (ср. фреску Браманте с Гераклитом плачущим и Демокритом смеющимся по *одному и тому же поводу*, ввиду жалкой участи смертных). Возможно, именно эта амбивалентность – то есть традиция изображать обобщенные состояния без привычного для нас внимания к мимическим различиям, а отнюдь не недостаток опытных наблюдений, – мешала индивидуации.

Дифференциация «движений» намечала путь к десакрализации живописи и к освобождению ее от каких бы то ни было иконографических клише. Все же Ренессанс, несмотря на отдельные удивительные прорывы к этому («Нищая» Боттичелли или «Слепая» Рафаэля), в целом, как справедливо замечает И.Е.Данилова, скорее переводил в *новое измерение* композиционную и пластическую *иконографичность* изображения.

15

Альберти понимает под «движениями души» лишь самые общие эмоциональные характеристики. Леонардо их часто описывает как несколько более сложные. Однако в любом случае изучить их можно, только *увидев*, то есть идя от внешнего к внутреннему. Но никак не наоборот. Это некий антропологический инвентарь. Не плач вот этого особенного индивида по такому-то особенному поводу и т. п. – но «плачи» вообще, пусть по разным поводам разнесенные по рубрикам, и их всевозможные пластические формулы, отчасти подглядываемые у природы, отчасти комбинируемые, «изобретаемые».

Скорбящий Менелай, который покрыл плащом голову, – художник «так и оставил его в раздумье, *così lassò sì pensasse*», – да, открывает простор для воображения, но это – *буквально* – напрочь спрятанная психология. Экспрессия состоит именно в отсутствии психологии. Ср. с легендой о красоте *не изображенной* Елены, которую Апеллес передал, изобразив восхищение смотрящих на нее. Назидательность этого античного топоса состоит в признании того, что есть нечто, превосходящее возможности живописи. И тогда художник побуждает зрителей – через отказ от изображения – к умозрению. Мы видим словно бы платоновскую «тьень тени».

Среди разных «движений» скорби самым выразительным и соответствующим высшей количественной степени данного чувства оказывается *пустота* и, следовательно, нечто наиболее потенциальное.

Отсутствие лица! Уникальная (тем самым экстремальная) психология индивида для Возрождения поистине вся еще находится под плащом. Она накапливается за пределами зримого, за пределами искусства эпохи,

20

с тем чтобы, пройдя через маньеристический кризис ренессансности, прорваться в Семнадцатом веке.

Эта недоступная для изображения красота или же скорбь за завесой – *мифопоэтический знак красоты вообще либо скорби вообще* как мирового природного качества или состояния. Ясно, что индивидуальность Менелая не имеет никакого значения и вообще не подразумевается. Но есть зато иное: индивид, у которого нет лица, но для которого возможны любые лица.

Высшая степень аффекта передана через отсутствие какого бы то ни было «выражения лица» и пр. Жест есть и здесь, но предельно обобщенный. Это жест жестов. Вся фигура скорбящего становится знаком скорби. Отказ от наличной конкретности телодвижения подчеркивает эмблематически, что *ренессансная универсальная «личность» существует лишь в модусе своей возможности.*

16

Но что же происходит, когда ренессансный художник, например сам Леонардо, напротив, изображает лицо? Особенно если это одиночное изображение крупным планом, если это портрет? Тогда оно – Джоконда! – непременно «загадочно», как уже говорилось.

Решусь предположить, что здесь, помимо прочего, у Леонардо невольный архетипический отблеск глубокой архаики. Когда-то я был поражен, увидев «улыбку Джоконды» на выставке коллекции Ортиса в... малой пластике Океании. Лица идолов с приоткрытыми ртами, из которых исходит дыхание – космический знак оживленности. По-видимому, именно по этой причине в самых разных примитивных культурах, скажем в киргизской, можно подчас увидеть «улыбающихся» идолов. На то же впечатление наводят, например, лица, встречающиеся у некоторых этрусских статуэток. Или особенно четко – у греческих кор!

Они улыбаются! Но странно, на позднейший вкус. Губы еле сдвинуты в подобие улыбки. Действительно ли они улыбаются, а ежели и так, эти повторяющие друг друга – топосные – улыбки могут показаться нам даже немного пугающими, если угодно, бес-смысленными. Как, впрочем, и всё слишком уж хтоническое, безмерно далекое от нас. В чем тут дело? От этих изображений веет запредельным холодом *доиндивидуального* существования. Они лишены «личного» смысла. Они безразличны. Было бы странно задаваться вопросом, «что у них на душе». Бродящая в изгибе губ улыбка свидетельствует не о душевном настроении, но лишь о самом существовании души (или же «дыхания»).

21

Это знак надличного и мирового состояния. Это мифопоэтический знак того, что перед нами изображения идолов одушевленных. И так, в самых разных и далеких друг от друга во времени и пространстве архаических культурах встречается вот эта совершенно странная мнящаяся нам утонченность полуулыбки.

По высказанной выше несколько безответственной догадке, на которую я натолкнулся случайно – ибо попробовать *доказать* ее, очевидно, было бы нелегкой и специальной задачей, – едва ли не точно такая же улыбка блуждает на губах моны Лизы. Разумеется, не может быть и речи о тождественности архаических «улыбок» и излюбленной почему-то особенно у Леонардо улыбки Иоанна Предтечи, Вакха или Джоконды. Никто не собирается предлагать столь прямолинейное и грубое сближение. Ренессансные изображения уникальны и богаты чувственными подробностями черт лица, одежды, украшений и пейзажа на втором плане, в то время как, скажем, греческие коры являют более или менее схематичную топикку. Само собой. Однако между подлинной архаикой и ренессансными улыбками, от которых, возможно, веет архаической *надсмисленностью*, определенно возникает и перекличка, и некий зазор. В нем незнакомая архаике сложность, вполне новый контекст. Но они-то, пожалуй, и дают повод все же вспоминать архаику – по косвенной аналогии.

Ведь мы не в силах не задаваться вопросом, что таит эта улыбка, какая личность, какая особая женская натура перед нами?

Так вот: в ответ молчание. Ровно ничего не таит. Напротив, отпускает наружу. Никакая это не личная уникальная улыбка, но человекобожеская натура вообще. Это ее природное дыхание. Приведу несколько иллюстраций, умышленно начав с древнейшего идола, где вообще ни о какой улыбке речи пока быть не может – и далее по возрастающей – к оживлению и наделению дыханием.

Не потому ли Альберти предостерегает против «слишком смелых» попыток изобразить индивидуальное, что это помешало бы ренессансной *надиндивидуальной индивидуальности* (то бишь «универсальности», сиречь личности как собственной возможности). Не в последней ли суть достоинства и умеренности Сикстинской мадонны, и др.?

Подчас находятся живописцы, которые пренебрегают «всяким разумным основанием» – и Альберти объявляет, что собирается рассказать относительно поз и движений «некоторые вещи, которые усваиваются из природы». Затем речь идет о закономерностях опоры тела, поддержки головы,

координации движения, перенесения веса тела, предельно возможных разворотов, и мер. У человека руки почти никогда не поднимаются выше головы, локти – выше плеч, ступня – выше колена, а ноги редко расставлены шире, чем на длину стопы, и т. п. Он оговаривает элементарность своих советов, но, «так как я вижу, что немало живописцев допускает в этом ошибки, то и кажется мне, что не следует обходить это молчанием».

Альберти толкует о природной кинетике тел, а не о психике. Он делает акцент на телесных акциденциях некоего однородного, известного и общего для всех людей чувства. Душевное же подразумевается готовым.

Не поза горя – а позы горя. Один жест не исчерпывает аффекта. Отсюда интригующая «кодность» ренессансного искусства: исходно традиционалистская, но необыкновенно сдвинутая, обращенная в земную конкретность и телесность, в зрительную достоверность перспективы, объема, фактуры, всегда *на странной грани реального и символического*.

Эту квазисимволическую знаковость И.Е.Данилова все же называет «**психологическим жестом**» (выделено мной. – Л.Б.). Хотя и подчеркивает, что подобные придуманные живописцем жесты затем тоже клишировались и составляли ренессансное светское подобие иконографии. И.Е.Данилова чутко ощущает культурно-историческую промежуточность, межуточность ренессансного жеста, однако в ее арсенале нет понятия варьета как земной развертки всеобщности. Поэтому она вынуждена просто говорить о замене жесткой сакральной знаковости «психологической азбукой» телодвижений⁸.

Между тем как, мне кажется, новая ренессансная естественная азбука жестов, отмечаемая Даниловой, вне концепта «разнообразия» не поддается достаточно последовательной логико-культурной реконструкции и более исторически специфическим терминологическим обозначениям.

Поскольку перед нами знаковость богоустроенного природного перечня, ключ к ней, с одной стороны, основан на наглядной и повседневной аффективной достоверности и вместе с тем театрален, что ли. В дальнейшем, застыв, это станет свойством классицизма. Это готовый код в том плане, что он дан человеческой природой, язык которой всегда один и тот же. Но, с другой стороны, как раз потому, что он природен, ренессансный жест зависит от фантазии и воли живописца. И в каждом отдельном случае **конкретно непредсказуем**. По тонкому замечанию Даниловой, он не «воспроизводится», но «производится».

Но, значит, никакого фиксированного «кода», никакой «азбуки», строго говоря, более нет.

Показательно, что, тем не менее, и Альберти, и особенно Леонардо то и дело пытаются набросать такую азбуку, когда они дают перечни то телесных поз, то движений воды, то форм ветвей или облаков, то оттенков освещения. То есть по смысловой инерции действуют так, как если бы дело шло впрямь о новой иконографии. Но из таких наблюдательных попыток получается не последовательный и единый всеобщий код, не действительная азбука, а отдельные перечни, частные виды и случаи, обрывочные *серии* варьета, связанные между собой лишь самой общей идеей «разнообразия».

Игра природных форм отводит к божественному и всеобщему значению человеческой жизни и мира. Вместо неизменных символических сакральных жестов – а точнее, наряду с ними, например в любом «Благовещении», – прихотливый и дискретный инвентарь варьета, чаще всего в многофигурных композициях или же на втором плане. Такую пластику следует читать иначе, чем сакральную: соразмерять с опытом и «историей». Это как если бы знакомую пьесу (ведь все природные «движения души и тела» известны) разыгрывали импровизирующие, расширяющие по этой канве актеры-персонажи.

Кого же мы обнаруживаем в «истории»? Человека, то есть *себя* (И.Е. Данилова). Но что это значит? Индивидуальность персонажа сливается с его, так сказать, амплуа. Это пластическая *топика* наподобие той, что была разработана в риторике. Возрастные, половые, наконец, социальные статусные и моральные различия тоже природны, это разновидности рода человеческого, это внутривидовая варьета.

Мои попытки уточнений к выводам Даниловой сводятся – при значительном согласии с этими выводами – к следующему. Противопоставление, уже начиная с Джотто (!), средневекового «жеста-знака» «жесту психологическому», по-моему, чересчур уж напрямую проскакивает к Новому времени. Эта оппозиция берет эпоху слишком ретроспективно и слишком, если угодно, буркхардтиански. Специфическая, то есть притом *совершенно законченная в себе переходность* ренессансной культуры, несмотря на попытки как-то совместить «психологичность» с «ритуальностью» жеста, все же пока не обретает собственного **уникального определения**.

Ренессансный жест и впрямь был бы психологическим, если бы отводил к неповторимости и несоизмеримости **ВОТ ЭТОГО** индивида, то есть если бы всякое движение и поза становились бы «жестом» в *системе данной личности*. Но жест тут отводит, напротив, ко ВСЕМУ. Жест как «элемент повседневной жизни» опосредован «природой» как жизнью

мировой и всеобщей, надповседневной. «Алфавит», да, пожалуй, но не психологический, а натуралистический.

Такие «иероглифы чувств» (И.Е.Данилова) суть выражение, конечно, не «моих», не индивидуализированных чувств. Потому их и можно понять в качестве «иероглифов», назвать «ритуальными», потому и оказался исторически возможным неожиданный плавный переход к ним от обычно сохранявшейся на практике в ренессансной живописи сакрально-символической и одномерной знаковости. Более того, в этом искусстве неповторимо гармоничное *соседствование или, если угодно, смысловая диффузия между средневековой жестовостью и ренессансными «изобретениями»*, сплав традиции с новизной. Новые требования природной достоверности накладываются также на иконографические схемы.

Так, крайне любопытно, что Леонардо, сделавший гениальное «Благовещение» – разумеется, с традиционными жестами передачи и приятия благодати, – полагал, что и такие сакральные жесты должны быть переданы с надлежащей природной мерой, соответствующей «accidenti». И в этой сцене «нужно соблюдать соразмерность, то есть движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит, то есть если нужно изобразить кого-нибудь, кто должен показать боязливую почтительность, то она не должна быть исполнена с такой смелостью и самоуверенностью, чтобы получилось впечатление отчаяния или как если бы исполнялось приказание... Так, я видел на днях ангела, который, казалось, намеревался своим благовещением выгнать богородицу из ее комнаты посредством движений, выражавших такое оскорбление, какое можно только нанести презреннейшему врагу; а богородица, казалось, хочет в отчаянии выброситься в окно. Пусть это запомнится тебе, чтобы не впасть в такие же ошибки» (№ 644; ТР. 58).

19

Уточнение – через понятие варьета – необходимо уже потому, что, оставаясь при «психологическом», хотя бы и все еще ритуально-подобном, сакрально-подобном жесте, мы, сверх привычного противопоставления Средних веков и Нового времени, все остальное, в рамки такого схематического противопоставления не укладываемое, то есть как раз *специфически-ренессансное*, невольно выставляем как незрелость и элементарность «психологизма» ввиду переходной ранней стадии процесса.

Между тем природность этих, по словам И.Е.Даниловой, «новых жестов» такова, что они «производятся» не столько отдельно для вот этого

25

особенного персонажа, а *все вместе*. Они заготовлены живописцем впрок. Каждый отдельный жест персонажу, скорее, *достается*. Конкретность его весьма обобщена. Она варьирует пластическое выявление известных уже в античности основных аффектов. Перечень поз продолжен перечнями движений животных (скажем, этюдные наброски лошадей у Леонардо), а также движений ветвей, движений одежд, или водяных потоков, или ветров, или облаков, или освещения и цвета. Это почти нескончаемый над- (или пред-) «алфавит». И в том же мировоззренческом ряду, с тем же пафосом варьета, производится набор топосных состояний души и, наконец, топосных телесных выражений каждого из таких состояний.

Это, как и в иконологии, «жест», то есть знаковое движение тела. Однако что за странный **открытый** «код»? Пластическая топика и ее варьета предшествуют композиции, из нее отбирается то, что подходит данным персонажам.

И.Е.Данилова справедливо напоминает, что незачем искать «психологию» в ренессансных лицах, в их «выражении». Но и в руках, ногах, наклонях туловища, конечно, тоже. Где же вообще тогда ее искать? А если нигде, то не потому ли, что ее нет.

Поскольку варьета это своего рода каталог, предписанный природой, и поскольку варьета не равна психологии, не равна истории, не равна индивидуальности, – это «еще» не психологические жесты и «уже» не сакральные...

Но что же это такое *актуально*?

Тут-то вся трудность и весь культурный драматизм ренессансного духовного усилия. Не всего лишь столкновение двух тенденций, средневековой и новоевропейской (как полагал блестящий. Абрам Эфрос). Не центростремительный драматизм складывания постренессансного будущего. А центробежный драматизм, порождающий – не «из» Возрождения, а «в» нем самом – **ВАРЬЕТА**.

Драматизм «универсального человека» в том, что хотели, дабы он не растворялся в Боге и вместе с тем не отпадал от Бога. Но был бы фрагментом мирового перечня, в каждом случае особенным и одновременно всеобщим. И, взяв в руки кисть, стал, по знаменитой формуле Леонардо, **«как бы богом»**...

Такова – общая и для Альберти, и для Леонардо – ренессансная концепция жеста. Леонардо идет дальше, углубляет и драматизирует ее. Но,

как уже говорилось, знакомиться с ее исходными основаниями лучше, начиная с Альберти.

«Эти движения мы частично талантливо придумываем (*fabricammo con nostro ingegno*), частично же учимся им у природы, и сдается мне, что все тела должны выражать своими движениями то, к чему их обязывает история. И в истории мне нравится тот, кто обозначает и указывает нам на происходящее: то ли он призывает [нас] жестом руки посмотреть; то ли своим гневным лицом и взволнованным взглядом угрожает кому-то, кто приближается; то ли показывает на нечто опасное или на какую-либо чудесную вещь; то ли побуждает тебя вместе [с участниками истории] плакать или смеяться. И, таким образом, что бы ни было между ними и тобой, мы это нарисуем, и все для того, чтобы украсить или втолковать тебе историю (S. 123).

Ср. об этом очень хорошо у Даниловой. Кто-то из персонажей, актер-комментатор изнутри «истории», приглашает зрителя к соучастию. Театральность? если это «театр», то без четвертой стены. Ведущий обозначает (указует) смысл «истории», «то, к чему предназначена история». Организует адекватную реакцию зрителя, дает денотат к композиции. Но связь его со зрителем обратима по определению. Он обращается к зрителю, значит, зритель втянут в изображение, может мысленно поставить себя на его место, солидаризуется с его жестом. Денотирующий персонаж изнутри изображения представляет там зрителя. Как замечает Альберти, он – посредник «между ними и тобой». Благодаря ему, зритель включается в пространство «истории». Но одновременно такое смысловое движение предполагает неотменяемую дистанцию между зрителем и изображением. А все это вместе – условность, как мы теперь сказали бы, театрального типа.

Альберти выделяет четыре возможных функции персонажа-посредника.

- 1) *Приглашение посмотреть*, некоторым образом войти в картину.
- 2) Но одновременно и предупреждающий знак – своего рода *poli tangere* «истории» – не приближаться иначе, как условно, *не* входить.
- 3) Указание на нечто опасное или чудесное, уточнение смыслового центра композиции.
- 4) Приглашение разделить радость либо печаль участников «истории».

Когда Альберти осуждает «слишком смелые движения», то есть такую степень экспрессии, которая не согласуется с чувством меры и красоты, он отдает себе отчет в том, что чрезмерность жестикуляции («*molto gettino ogni suo membro*») исходит из стремления сделать таким образом,

«чтобы эти фигуры казались очень живыми!»! Но у таких живописцев «фигуры смахивают на шутов и гистрионов, безо всякого достоинства в живописи» (S. 127). «Отчего они не только лишены грации и нежности, но и особенно обнаруживают, что талант их создателя слишком горячий и необузданный» (ср. с мыслью Леонардо, что автор не должен походить на своих персонажей).

Эти классицистические требования у Альберти все же не совсем ясны. Ежели «надлежит в живописи показывать движения мягкие и приятные, соответствующие происходящему», то разве происходящее – «*quello ivi si fa*», суть истории – не может потребовать от изображения вовсе не благообразия? По Альберти, *в любом случае* не может, хотя «сильные» страсти и дают увеличенную амплитуду телесных движений. Леонардо выскажется, как мы увидим, шире и решительней.

Спор классицизма и характерности, со ссылкой на «природу» и против готического натурализма, пожалуй, обнаруживает неизбежное внутреннее столкновение варьета и красоты. У Леонардо *в графике и эскизах* мы найдем сколько угодно именно таких жестов и мимики, против которых предостерегал Альберти. Но *не в его завершенной живописи*, где природная варьета введена, как правило, в берега идеального и спокойного.

Альберти, как уже отмечалось, обсуждает проблемы, которые могут возникнуть при изображении царей и полководцев. Далее он рассуждает, какие жесты пристали при изображении девушек. И радостных мальчиков (путти). И какие уместны для зрелых мужей. И какие для стариков. Вот что значит, что «у каждого должны быть свои движения тела, выражающие какое угодно движение души». Впрочем, «при величайшем потрясении души им должны быть подобны и сильнейшие движения членов. И это разумное основание распространенных движений (*movimenti communi*) можно наблюдать у всех живых существ (*li animanti*). Пахотному волу не пристали те движения, которые ты дал бы Буцефалу, и ты изобразишь Ио [тоже] иначе. Но довольно о движениях животных. ***А вещи неодушевленные движутся всеми теми же способами, что и вышеописанные.*** Скажем и о них. Ибо приятно видеть некое движение также волос, конских грив, ветвей, листья и одежд...» (S. 129, выделено мной. – Л.Б.).

Альберти указывает семь видов движения волос. Разные наклоны ветвей. И о складках одеяний то же самое – нужны «умеренные и мягкие движения», дающие впечатление «грации». А если это тяжелые ткани, хорошо тут же изобразить лицо ветра, Зефира либо Астрея, который дует из-за облаков и колыхает ткани, то обнажая тела, то разметывая края одежд по воздуху, но надо следить. чтоб это не было против ветра!

Так теория жеста переходит в общую теорию и каталогизацию природной варьета и словно растворяется в ней (в латинском тексте ср. с. 20–22).

22

Отсюда многое становится понятней.

Отчего такая забота, чтобы не повторить в «истории» одно и то же «движение»? У Леонардо эта мысль проведена еще резче. Казалось бы, это забота о том, чтобы никто в своих личных особенностях не был бы похож на других. На деле же это синхронизация всех живших и живущих, это забота о всеобщности как совокупности природных казусов. Надо дать ВЕСЬ набор «движений тела» (то есть души), дать Радость, Скорбь, Страх и пр., дать их вместе с тем совершенно казусно, короче, дать в виде перечня.

То, что возникнет позже и будет названо «личностью», пока есть сме-на разных индивидуальных природных модусов. «Само по себе» – это человек Пико делла Мирандолы, не имеющий, в отличие от всего остального сущего, собственного закрепленного места в мире. «Само по себе» – это леонардово Ничто. Ренессансный ум по-прежнему исходит из всеобщего, но странным образом теперь оно всецело означает различия и, значит, индивидуальность, отдельность.

Поскольку природный код, как уже отмечалось, не поддается вполне ни исчерпанию, ни закреплению и состоит в нескончаемом варьировании, знаковость и ритуальность ренессансного жеста крайне парадоксальны. Практически это сложный компромисс между торжественной клишированностью и «изобретениями» (то есть казусами движений в духе варьета). Живописец и зритель исходят из знакомого/незнакомого «кода». Он им *знаком*, поскольку дан «природой», подсмотрен у нее и отложился в жестовом наборе. Он *незнаком*, поскольку всякий раз живописец не только подсматривает, но и придумывает возможный поворот, комбинацию движений, их амплитуду и пр. для данного изображения, демонстрируя сие как пластическое выражение всеобщего индивида.

23

Следует обратиться попутно также к наблюдениям И.Е.Даниловой над пространственными формулами Возрождения, поскольку они тесно связаны с темой жеста. Эти наблюдения сводятся к следующему¹¹.

29

Возрождение пользуется средневековыми композиционными иконографическими схемами, но разрушает их. Пространство картины по-прежнему значимо и неравноценно, иерархично ДО изображения (сакральный центр, верх-низ, правое-левое). Пропуск центрального звена в Святом собеседовании, скажем, делается в виде арочных пролетов с пейзажем. Неявное использование триптиха-складня в станковой картине. В «Озерной мадонне», замечает Данилова, словно «актеры разошлись в перерыве между съемками». Мадонна тут поднимается слишком высоко («композиционное одиночество»). А у Мантенья, напротив, слишком низко, так что предстоящие ей суть также покровители.

Я бы, соглашаясь, решил добавить следующие акценты.

По мысли Даниловой, при «полной свободе» нарушения прежних схем принцип иконографизма (символизма) сохранял свою силу, поскольку нарушения воспринимались на отнюдь не забытом семантическом фоне.

Это так. Однако уже то, что ренессансный «символизм» осуществлялся в прямой перспективе, в трехмерном пространстве, с полной телесной фактурностью, короче, был совмещен с правдоподобием, не только нарушало каноническую схему иконы или варьировало ее, опираясь на память о разной степени значительности пространственных зон, но и *преобразовывало смысл отсылки к высшему*. Можно бы сказать, *меняло сам смысл божественного*. Меняло принцип «символического».

Композиционные и жестовые формулы теперь не только смещаются, «забываются», нарушаются – важно еще и то, что по-прежнему воспроизводимые сакральные жесты и рядом с ними жесты производимые, природные – все это в совокупности и рядоположенности, во всяком случае, становится изображением *не надмирной Всеобщности, а ее поосторонней реальности в качестве Всего*. Обретает материальную буквальность. Следовательно, как ни банальна эта констатация, перестает быть изображением того, что *увидеть земными глазами невозможно*.

Средневековая иконопись была поэтому символична безо всяких кавычек. В ренессансном искусстве, напротив, природно-божественное *Всё*, в том числе захваченные аффектами люди, стопроцентно изображаемо. Изображение природного, и человеческого в особенности, отсылает не к высшему *над* реальностью – оно *уверенно и торжественно замыкается на себя*. Оно отводит к высшему *в себе же*. Божественность исчерпывающе совпадает с земным и зримым. Следовательно, никак не сакральный символ, но замена его неминуемой сублимацией *всего* изображаемого. Невероятная приподнятость зримого.

Далее. Ранее формульность состояла особенно, как напоминает И.Е. Данилова, в главном жесте дарования и приятия (моления) благодати. Фигура истекала в ритуальный жест. Все остальное – фон, телесность, зримое – лишь поддерживало формулу в виде орнамента, позолоты, аксессуаров, наконец, знаков тварного божьего мира. Формула цитировалась и повторялась открыто. Повторность была торжественным залогом отсылки к первообразцу. И, в меру потребного для откровения того, что сокрыто, икона предъявляла, если можно так выразиться, минимизированную телесность духовного. «Телесность» иконы – это, конечно, телесная бестелесность, вполне готовая к яркости и нежности цвета, выразительности линии, и пр., но именно такая телесность, которая была бы на собственной границе с миром горним, истаивала бы... и стягивалась к ритуальному жесту, который был способом переводить все видимое в умопостигаемое, невидимое и, таким образом, являть взору горнее. «Взор» должен был быть по необходимости телесным, но и одновременно подчинен «внутреннему», духовному зрению, отводя к медитации и молитве.

Теперь же подражание природе делает решительно все в картине достойным любознательного рассмотрения, и указанная Даниловой предзаданная иерархичность пространства картины отчасти все же опрокидывается, сменяясь (или совмещаясь с) *рядоположенностью варьета*.

Формулы (даже если они не пропущены, тем паче если нарушены) смягчены в самой своей формульности уже тем, что словно бы распространяются гораздо более равномерно на все пространство картины и подчас переступают ее раму. Ибо теперь это не телесность (знак) духовного, а духовность телесного (причем *любого* предмета, *любого* знака).

Новое всеобщее – варьета, – будучи перечнем, не может быть стянуто к одному жесту, к одной фигуре и к иерархически «главному» месту, которое именно поэтому бывает замещено пробелом, остается выразительно пустым. От старого смыслового центра, от соотношения верха/низа и пр., которые все еще обыгрываются (пусть через их опустошение), внимание зрителя вместе с тем должно двигаться по всему зрительному полю, переходить от одного к другому – и постигать божью всеобщность творения лишь через Всё. Через перечень фигур, жестов, изображений и на втором плане «истории», соперничающем по значительности с первым, и т. д. С этой точки зрения, прямая перспектива словно возвращает второй ведуте прежнюю ее значительность при перспективе обратной. Но, благодаря уже не иконологической сути, а варьета, которая разворачивается особенно богато и свободно именно в глубине изображения, это делает даль столь же важной, как и передний план.

Таким образом, «иконографический принцип» был потеснен другим принципом, разве что квазииконографическим, и другим, притом «почти бесконечным», алфавитом. Не конкретные жесты-формулы, а дух формульности, для вычитывания которой существенно не закрепленное значение того или иного жеста, а значение изобретаемой системы жестов. Последние, впрочем, переходят в варьета всевозможных иных подробностей. Так что человеческие фигуры суть лишь важнейшие моменты варьета, разлитой по всему пространству изображения.

24

Для понимания историко-культурной коллизии нам пригодится статья Жана Галара, хотя и не касающаяся специально Возрождения, но рассматривающая общий вопрос: что такое жест с точки зрения бытового поведения¹⁰.

Автор задается вопросом, как можно выделить язык жестов в повседневной жизни. Это «некоторое число процедур, которые можно обнаружить <... > разложить, затем сложить вновь и привести в действие, заставив функционировать в не-языковой материи» (р. 356). Но как выделить жест среди множества непрерывных телесных движений и обиходных поз, которые жестами не являются?

Что такое, собственно, жесты?

Это движения с осмысленной заведомо ориентацией на понимание. Они направлены внутрь глядящего (intransitifs), и такова их единственная программа.

Эти же движения могут десемантизироваться. Или стать элементом более обширной синтагмы. Или вовсе потерять статус жестов. Автор подчеркивает подвижность и неустойчивость разряда жестов. В принципе, всякое движение может стать жестом и может перестать им быть. Нельзя установить в жестикуляции парадигматические серии. *Нельзя создать «словарь» жестов, их «лексику».* «Жестикуляция не имеет лексики» (р. 360–362).

По мнению Галара, дело не просто в знаковости как отличии жеста от «практических» движений, а в фиксированном переносе из одной практики в другую как непереносимом условии знаковости (р. 363). Например, *на театре все движения – жесты, ибо актер передает их своему персонажу и рассчитывает на впечатление зрителей.* «Как если бы» – всегдашнее условие. Оно должно быть маркировано. Скажем, галантные жесты: как если бы женщины были хрупкими существами.

32

«Жест порождается не только простым перемещением движения из одной значимой последовательности в другую, но и указанием, более или менее акцентированным, на такое перемещение» (р. 364). Жест может быть проанализирован в тех же терминах, что и метафора. Жесты могут стертными (как и риторические фигуры) (р. 365).

25

Таковы констатации семиотики. Они убедительны. Именно потому, что речь идет о выделении в качестве жестов самых обычных природных движений, эти соображения стоит принять во внимание при осмыслении жеста в ренессансной живописи.

Итак, «в жизни» жест это *означающее* движение, притом к нему должен быть приложен общий знак перехода в чисто семантическое поле. В искусстве – в любом искусстве? – такой знак дан нам просто потому, что мы сознаем зримое в качестве художественной пластики и тем самым «чисто семантического поля», по определению. Значит, любое движение персонажа, поскольку это «персонаж», *в принципе* уже есть жест. То есть оно выразительно.

Добавлю ради некоторой педантической точности, что в будущей *жанровой* живописи задача может состоять также в том, что движения персонажей произвольны и функциональны. Люди заняты чем-то практическим и бытовым, что-то делают и не замечают друг друга – или тем более нас. Словно в пространстве с «четвертой стеной». То есть значимость жеста в этом случае будет состоять как раз в том, чтобы вызвать ощущение, что это не «жест», а подсмотренное нами естественное движение.

Рассуждение Галара не забирается, впрочем, в какие-либо эстетические тонкости или частные историко-культурные ситуации. Оно, повторяю, ограничено вопросом, что именно переводит бытовое движение в разряд жестов. Такова дающая о себе знать условность (вроде «галантного поведения») и такова, между прочим, самоочевидная условность, например, актерского искусства. Но ведь если движение и становится жестом, если какая-то маркировка налицо, на этом дело не останавливается. Граница между жестом и не-жестом, семантизацией и десемантизацией движения и мимики может быть плавающей, колеблющейся, обостренно проблематичной. Часто остается открытым для толкования, что, собственно, означает данный индивидуальный жест. А ежели так, то между означающим и означаемым пролегает зона вопрошания, непреднамеренности, неготовности. Перед зрителем явным образом жест, поскольку данное движение в контексте события и

33

поведения что-то должно означать. Вместе с тем это не столько готовый характерный жест, сколько смысловая презумпция и неизбежность жеста. Так – в психологическом искусстве.

26

Однако в ренессансной живописи по-иному. Мы сталкиваемся не с вообще «художественной», а с очень своеобразной ситуацией.

Ренессансный художник переносит в «историю» природную жестикуляцию. Но лишь на определенных условиях и в известном порядке. Жесты, как и все остальное, это искусство относит не к природе, а к Природе, не к первому встречному бытовому человеку, а к Человеку, и все это вместе – к Богу. Ренессансная живопись всегда представляет больше того, что непосредственно представляет. Она дает не часть мира, а мир через часть. Вот почему поведение и позы персонажей непременно выражают также некое надличное значение.

Каким же образом? Хотя «словарь природы» вообще-то невозможен, ввиду его неисчерпаемости и, стало быть, неопределенности, тем не менее ренессансный живописец и зритель создает изображение и вглядывается в него так, *как если бы* общий код был возможен. Притом исключительно благодаря идее варьета. Ибо именно бесконечность и незавершенность любого перечня понимаются как положительное основание мирового единства, как причастность ко ВСЕМУ, как признак божественности.

Это мировосприятие и побуждает рекомендовать наборы выразительных движений для каждого из универсальных душевных состояний, в частности, в зависимости от пола, возраста и социального статуса. Показательны попытки у Леонардо составления эксфрасисов тоже в виде ряда возможных разнообразных реализаций одной и той же темы. Таковы десять (!) способов изображения Зависти (№ 713. С. 210–211).

Квазипсихологические ренессансные жесты, как и жесты сакральные, в некотором смысле все-таки тоже «воспроизводятся», а не производятся спонтанно (персонажем и живописцем). Но огромная разница – по сравнению как с иконописью, так и с психологизмом, – состоит в том, что *природный* жест варьета обладает одновременно сходством и с сакральным жестом (отсылка к надличному, попытки каталогизации), и с жестом «психологическим» (жест тоже исходит из душевного нутра и его тоже невозможно строго закрепить через исчерпывающий лексикон).

Попробую сказать еще иначе. В психологическом искусстве личный жест не вполне жест, поскольку перерастает самого себя, неповторим и

34

требует особого ключа к себе, то есть не просто знания кода, а избирательной проницательности. Иными словами, жест здесь не клишированный, не готовый. Поэтому он и меньше, чем жест, и больше, чем жест. Он сразу же связан с вопросом, что за человек сейчас перед нами и что означает его движение в контексте уникальной личности, ситуации, судьбы и т. д. Он нуждается в трактовке. И весь опыт прочтения эмоциональных движений, наше прежнее знание жестов, есть лишь необходимая исходная подпорка для зрительской экспликации. Это начало понимания, идущего далее к индивидуализации и углублению.

А в ренессансной живописи всякое движение, напротив, есть заведомо и полностью жест, побуждая поэтому не только противопоставлять его сакральному ритуальному жесту, но и усматривать в нем спор с иконографией словно бы *изнутри* последней. Это жест общезначимый и, более того, демонстрирующий в тесном сопряжении с традиционными ритуальными жестами нечто более универсальное, чем свою конкретность и казусность. А именно – *жестовость* вообще как варьета движений тела соответственно движениям души. Вот почему на одной и той же фреске или доске могут столь мирно соседствовать средневековые сакральные и новые природные жесты.

Несмотря на сильное расширение при этом числа жестов (вместо центральной пары ниспослания и приятия благодати), оно все же весьма ограничено основными аффектами, вариациями «семи движений» и пр. Богатство этой вариационности поражает, оно-то и внушает нам сопоставление с «психологической» живописью. Между тем это лишь обилие риторических формул, вполне обозримое и дидактическое.

Разумеется, даже у Леонардо нигде нет мысли, что индивидом может владеть сложное и противоречивое сочетание аффектов, то есть что чувство может быть смутным или скрытым, нуждающимся в разгадке и воображении, или что изображать нужно не коллективный или даже личный аффект, а личность в целом. О неисчерпаемом богатстве мира исторических, социальных и личных положений и речи нет. **Родовой** инвентарь жестов исключает не только случайные (не жестовые движения) – это-то можно сказать о театре и живописи вообще (но не о кино!). Ренессансный инвентарь жестов исключает также индивидуальные (то есть подлинно казусные!) варианты. Иначе говоря, здесь казус всегда есть экземплум общезначимого и общеизвестного «движения души».

А это исключает субъектно-объектные отношения. Мир по-прежнему устойчив и однороден. Нет историзма в нашем понимании. То, что происходит в «истории», вечно. Это происходит также со зрителем, который

любуется мерностью, упорядоченностью или пугающей непостижимостью Божьего универсума, данного, так или иначе, как варьета. Для нас, приученных к реализму или к модернистскому личному преображению мира, в этом чудится дыхание величавой тайны. Нечто подобное сакральному, ибо перед нами необыкновенно значительное и возвышенное бытие... но притом вполне земное и человеческое.

Это человекобожие (и природобожие) дает повод для догматических околорелигиозных обвинений в адрес Возрождения. А ведь странно... даже если стать на конфессиональную точку отсчета вслед, скажем, за Бердяевым. Ведь в Ренессансе нет ни тени «демонической» гордыни, байронического бунта, и т. п. Отдельный человек потенциален и универсален, а потому не индивидуалистичен также и при полной характерности и конкретности облика и движений. Он со своей «доблестью» и «достойнством» отнесен к универсуму, центр коего везде. И он же – внутри мира, окружность коего нигде.

Возрождение насыщено обожествлением земного бытия, торжественной абсолютностью оного – однако *без Абсолюта, вынесенного вовне*. Живопись вместо иконописи. Бог отнюдь не «умер», до этого очень далеко. Но он словно прячется – за человеком и культивированным миром, за возделанной варьета.

Обратимся еще раз к Леонардо.

«Живописные изображения, то есть нарисованные фигуры, должны быть сделаны так, чтобы зрители могли бы с легкостью уразуметь по их позам (le attitudini) характер их душевных состояний (il concetto dell'animo loro)» – р. 141; № 645. С. 174¹¹. Например, вот «человек почтенный (un uomo dabbene)», а вот «человек животного нрава (uno omo bestiale)», тогда у него «яростные движения», руки выброшены вперед, голова прижата к груди и т. п. Понаблюдай, настойчиво советует Леонардо, за глухонемыми: по их жестикуляции понятно, о чем спор. «Хороший живописец должен уметь рисовать две главные вещи, а именно: человека и что у него на уме (il concetto della mente sua). Первое легко, а второе трудно, так как надо передать это через жесты и движения членов (con gesti e movimenti delle membra)».

Варьета включает социально-природную (как выразились бы мы) характеристику. Это аффективное состояние, связанное с определенной ситуацией и выраженное движениями, соответствующими силе аффекта, возрасту,

полу и общественному статусу персонажа, а также и просто по-разному в том же смысле, в каком «ты видишь бесконечно много лиц, и все они различны: у одного длинный нос, а у другого короткий» (№ 527. С. 112).

Леонардо исходит из уже хорошо знакомой нам концепции. Положение, жест, движение тела, пластика показывают, «что у фигуры на душе». Как и у Альберти, ход от внешнего, зримого – к внутреннему. Причем подразумеваются полная выраженность и соответствие одного другому. Ничего потаенного. Нет «чужих душ» и их «потемок». Знаки и означаемое бытийствуют без какого-либо зазора.

Однако «концепция ума» индивида варьируется в зависимости от того, кто изображен и каков взят «случай» душевной страсти. В позе и жесте живописец должен уметь воспроизвести или вообразить акциденции. Что же до того, что нынешний социолог назвал бы ролевым набором, то этот набор гораздо богаче, чем у Альберти. Варьета расширяется, включая также моральные и общественные положения. «Жесты» должны быть разными у господина и слуги, у ребенка и отрока, у мужика и у знатного воспитанного человека, у сильного и у слабого, у блудниц и у честных женщин, у женщин и у мужчин. Леонардо находит – несомненно, выражая те же мысли, что и Альберти, – все более точные и дифференцированные формулировки.

28

Разрастание жестовой, как и всякой иной, варьета у Леонардо. Умножение перечня *accidenti* и особенно внутри каждого из *concetti d'anima*. Казусы, казусы... Сохраняется, конечно, природность варьета. Но сюда входят и социальные различия. И ясней всеобщность варьета, универсальность этой модели. Неистовость варьета – в воображении словесном и графическом – перехлестывает через меру. Вихрь все трудней ввести в рамки композиционной меры. Не потому ли «Поклонение волхвов» и «Святой Иероним» остаются незавершенными? Индивидуальное как элемент варьета парадоксально. Именно поэтому оно – все менее часть, звено изображения – на нем в каждый данный момент сосредоточено все внимание, оно само интересно как казус для Леонардо.

В результате: в гигантской систематике варьета (а ведь *жесты* – *специфически важная, но лишь малая часть мирового разнообразия*) человек выше и важнее всего в безбрежности варьета, но и уравнивается ею со Всем. То есть, чем более буйной и безмерно детализируемой предстает у Леонардо варьета, тем дальше от ренессансной этики дело уходит к ренессансной «магичности» перетеканий всего во все.

37

Всеобщее – даже как варьета! – ставится под вопрос необозримостью и лихорадочной готовностью перехода от любого казуса к следующему еще одному казусу. Парадокс состоит в том, что чем больше «разнообразия», тем мощней универсальный принцип, всеобщее – как Всё. Но вместе с тем, тем более самодовлеющим становится перечень, отодвигая приход ко всеобщему. Всеобщее устремляется к бесконечности, притом в зримую ширь, а не в умозрительную тайну. Так на пределе Возрождения готовится открытие мира без границ.

29

Столкновение принципа красоты и принципа характерности (различия важней всего, важней совершенства членов и черт) – неизбежное логическое давление принципа варьета как всеобщности. Это будет иметь далеко идущие историко-художественные последствия. Грубо говоря, ренессансный синтез прекрасного и характерного, когда лопнет почка варьета, даст расхождение академизма и караваджизма. Но сперва начнет распадаться пространственное единство композиции и единство фигуры. Через диспропорции и странности раннего маньеризма начнется движение к психологизму (Рембрандт, Гальс, Вермеер), жанровости (караваджизм) и правильной красоте (академизм).

30

Изучение записей Леонардо, в частности о живописи, наводит на мысль, что подлинный шаг к грядущему самоощущению индивидуальной личности проявляется не столько в предметных указаниях мастера о том, как следует изображать жесты и позы персонажей «историй», но скорее в стилистике этих записей, пропитанных очевидной и страстной рефлексией на себя. В страстном и величавом сознании его, живописца и соглядатая природы Леонардо, непререкаемой и безмерной гениальности. Уже Леон Баттиста Альберти знал цену беспримерной новизне своих трактатов и наставлений, стало быть, и себе как их автору. Леонардо еще острее и откровенней ощущает свое превосходство решительно во всем, его прямо-таки распирают страсть наблюдательности, гордыня владения тончайшими секретами искусства и исполненное достоинства соединение «универсальности» и «одиначества».

Таким и надлежит быть всякому подлинному живописцу. Беспримерное богатство наблюдений в его «Трактате о живописи» над освещением,

38

и цветом, и надо всем, что ни есть в разнообразии мира, подводит варьета, как ни у кого в культуре итальянского Возрождения, и жест между прочим, к последней границе ренессансного Всего как всеобщности. Подобная степень внимания к малейшим подробностям видимого мира – стóит только сделать еще один смысловой шаг – приводит то ли к маньеристическим деформациям, включая даже позднего Микеланджело, то ли впоследствии к жанровости караваджизма, то ли к интимности и психологизму либо космизму одиноких несходных пластических гениев XVII века, и т. д. После варьета того характера и масштаба, который она приняла у Леонардо, дальше Возрождению двигаться было некуда.

Примечания

¹ Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.

² Trattato della pittura de Lionardo da Vinci. Milano, 1804. Cap. XCVII. P. 58 (далее в тексте TP). Использован, конечно, и превосходный старый русский перевод А.Губера и В.Шилейко с указанием номера фрагмента и страницы (*Леонардо да Винчи. Избранные произведения* / Ред. А.К.Дживелегов и А.М.Эфрос. М.; Л.: Academia, 1935). В последнем случае я производил обязательную сверку с оригиналом, прибегая к цитированию принципиально важных мест из него и иногда к незначительной правке.

³ Ср.: *Alberti L.B. Kleinere kunsttheoretische Schriften* / von H. Janischek. Wien, 1877. S. 117–119. В изображении «истории» должны быть «перемешаны, находясь каждый на своем месте, старики, юноши, мальчики, женщины, девочки, дети, куры, собачки, птички, лошади, скот, постройки, местности, и всякого рода подобные вещи. И я буду хвалить всякое обилие, только бы оно имело отношение к данной истории» (перевод А.Габричевского, см. ниже).

⁴ См.: *Leonardo da Vinci. Scritti letterati* / A cura di A. Marinoni. Milano, 1974; приложение «I libri di Leonardo. P. 241–243. См. также: *Bramly S. Leonardo de Vinci. Biographie*. Saint-Amand-Montron, 1988. P. 123, 330 (¹ 36).

⁵ *Alberti L.B. Kleinere kunsttheoretische Schriften...* S. 117–119 и сл. (итальянский текст с параллельным немецким переводом, см. ссылки на оригинал в тексте – «S. ??»); *Alberti L.B. De pictura // M. Vitruvi Pollionis. De Architectura libri decem*. Amstelodami, 1649. P. 20 etc. (ссылки на латинскую версию трактата в тексте – «р. ...»); ср.: *Alberti L.B. Dal trattato «Della pittura» // Prosatori volgari del Quattrocento*. Milano; Napoli, 1955. P. 522–542; *Альберти Леон Б. Десять книг о зодчестве*. Т. II. М., 1935. С. 48–50 и сл. Я широко использую перевод А.Габричевского, но при необходимости правлю его по оригиналу, приближая к бук-

вальному точному смыслу, пусть даже за счет литературной отделки (ссылки на русский перевод в тексте).

⁶ Вроде следующего: «Казалось бы, немного могли дать художнику нюансы в повороте или наклоне головы модели. Однако эти незначительные нюансы неповторимо индивидуального и психологического начала». Более того – речь идет об «Итальянской портретной живописи последней трети XV века» (*Граценков В.Н. // Искусство Запада. М., 1971. С. 52–53*) – в лучших случаях искусствовед усматривает «синтез типического и индивидуального». Ближе подводит к действительной историко-культурной проблеме-странности замечание венгерского автора (*Garas Cl. Portraits de la Renaissance italienne. Budapest, 1965. P. 7–8*): «Характерные черты особенно подчеркиваются; ничто не остается в пренебрежении, малейшая деталь обретает значимость, как если бы живописец стремился установить полный *инвентарь* всего, что заметно взгляду в модели, но в большинстве случаев он не делает никакого усилия, чтобы проникнуть глубже [телесной] поверхности (*dessous de la surface*).» (Курсив мой. – Л.Б.). По мнению исследовательницы, «изучение характера» и «обобщенной сути» модели будто бы начинается с Леонардо. Но и это мнение грешит, по сути, тем же распространенным методологическим промахом. Совершенно своеобразные исторические задачи и приемы ренессансной живописи поверяются по прямолинейной шкале движения к позднему реалистическому реализму. То есть поисками меры возрастания (или невозрастания) индивидуализации. Между тем духовная глубина, значение телесности и существо индивида понимались ренессансным художником никак не примитивней, нежели средневековым или новоевропейским, но под принципиально иным мировоззренческим углом.

⁷ См.: *Garen E. Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del Quattrocento // «Belfagor». 1 5. P. 508.*

⁸ *Danilova I. La peinture du Moyen Age vue par Vasari / Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte. Firenze, 1975.*

⁹ См. крайне важные работы И.Е.Даниловой в ее книге «Искусство средних веков и Возрождения» (М., 1984, в частности, с. 27–30, 52–63).

¹⁰ *Galard J. Pour une poetique de la conduite // Semiotica. 1974. Vol. X, № 4. P. 351.*

¹¹ Здесь и ниже по изданиям: *Leonardo da Vinci. L'uomo e la natura // A cura di M. di Micheli. Milano, 1952. См. также: Trattato della pittura de Leonardo da Vinci. Milano, 1804.*

ПУТЬ ИЗДАЛЕКА
УЛЫБКА ДЖОКОНДЫ



Голова идола с острова Аморгоса
(3-е тысячелетие до н. э.)



Фрагмент головы от статуэтки мужчины
из Кносса (2200–2000 гг. до н. э.)



Богиня со змеями из Кносса
(1600 г. до н. э.)



Голова сфинкса из Агия Триады
(1580–1450 гг. до.э.)



Золотая маска из Микен (XVI в. до н. э.)



Фигурка богини из Кносса с поднятыми руками. Деталь (1200–1110 до н. э.)



Кора в пеплосе. Деталь



Саркофаге изображением семейной пары. Деталь (530–520 гг. до н. э.)



Голова женщины
Шумер (2500–2700 гг. до н. э.)



Голова женщины
Шумер (2500–2700 гг. до н. э.)



Фигурка сфинкса
(первая половина VI в. до н. э.)



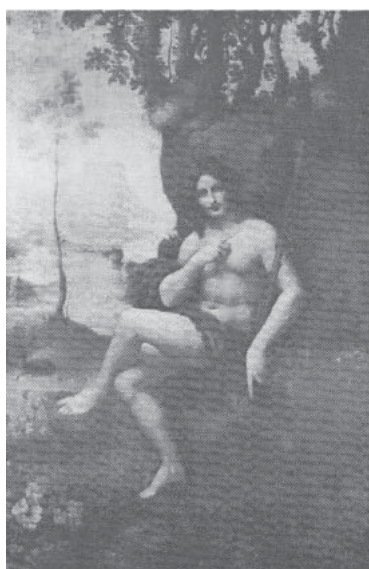
Голова. Культура Иоруба



Голова коры (525–510 гг. до н. э.)



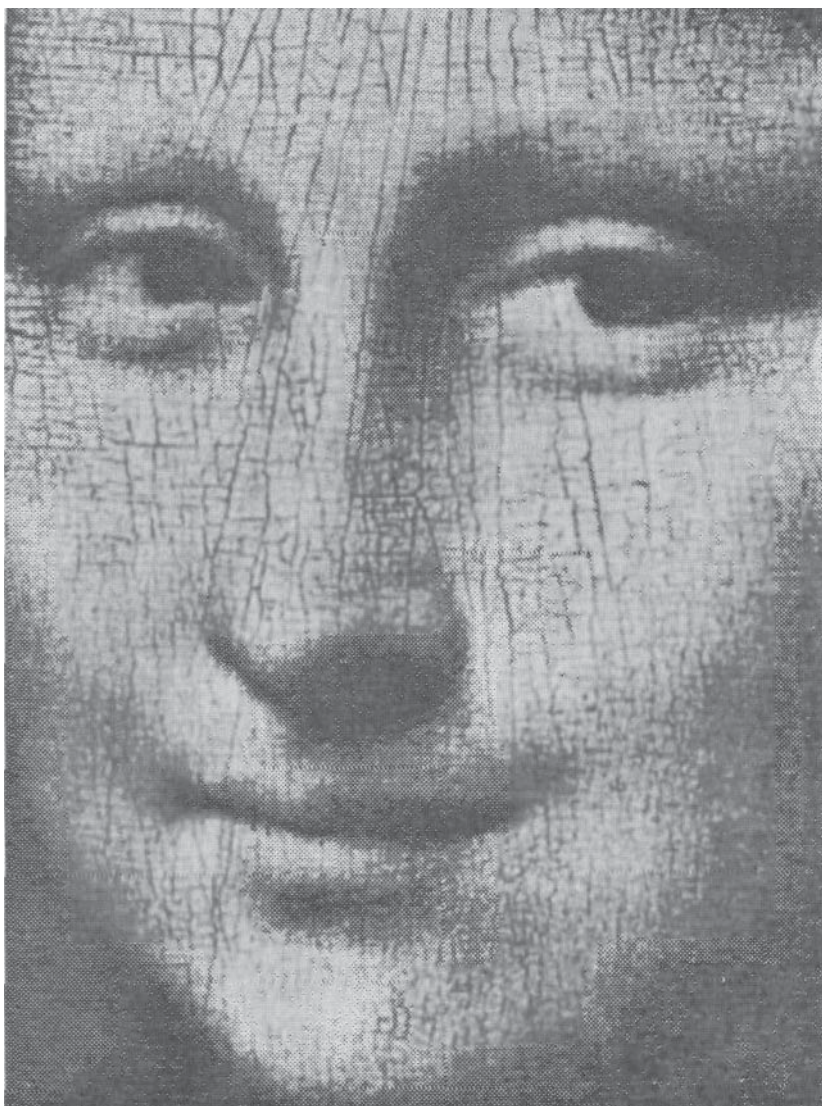
Сосуд в форме головы коры
(640–625 гг. до н. э.)



Леонардо да Винчи. Вакх



Леонардо да Винчи
Святой Иоанн Креститель



Леонардо да Винчи. Джоконда