

Евг. Богат



# Мир Леонардо

Книга 2













БИБЛИОТЕЧНАЯ СЕРИЯ

# Мир Лео

перевод с французского

*Люди. Время. Идеи*

Евг. Богат

Философский очерк

В двух книгах

Книга 2

Нардо

Москва «Детская литература» 1989

ББК 87.7  
Б73

Рецензент  
академик  
АН Грузинской ССР  
А. Д. ЗУРАБАШВИЛИ

Предисловие  
доктора философских наук  
В. Л. РАБИНОВИЧА

Составитель  
иллюстраций  
и художник  
В. А. БЕЛАН



Scan AAW

Серия основана в 1976 году

ФОРЗАЦ 1 ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ  
«МАДОННА ЛИТТА» (фрагмент)  
ФОРЗАЦ 2 ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ  
«ДЖОКОНДА» (фрагмент)

Б 4802010000—231 026—86  
M101(03)-89

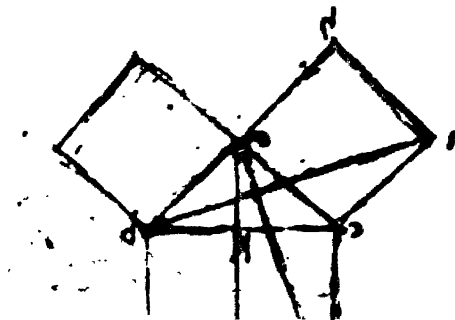
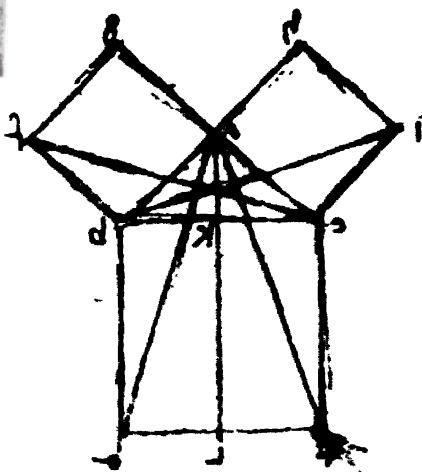
ISBN 5—08—001177—7

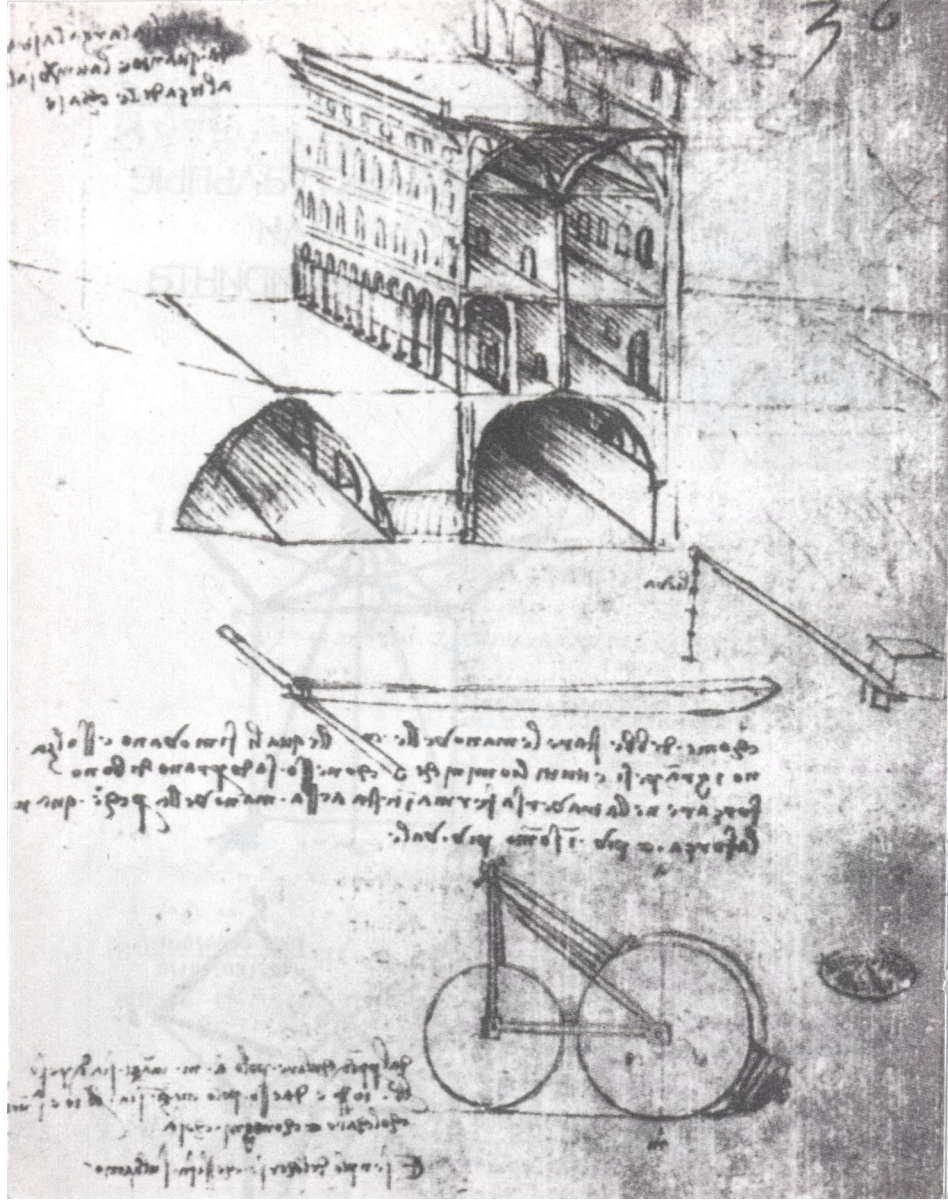
© Издательство «Детская литература», 1989





«Интеллектуальные  
ребусы», или  
Логика лабиринта



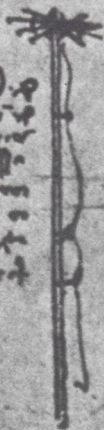




- ◀ Леонардо да Винчи. Эскиз здания.  
Фра Бартоломео. Портрет Савонаролы.



2007-06-06





«Самый увлекательный, даже авантюрный роман — похождение мысли в веках» — эти строки Павлинова можно было бы поставить эпиграфом к его тетрадам.

Их было немного — всего три — тонкие, изрядно потрепанные, чуть пожелтевшие.

Мне нелегко было отделить собственные мысли Павлинова от тех, которые он заимствовал у любимых авторов. Потом я понял, что и не нужно отделять. Павлинов не был читателем в общепринятом смысле слова, он был СОавтором, даже когда углублялся в тома маститых ученых. Он цитаты выписывал не механически, он осмысливал и развивал их. Иногда полемически заострял, даже с интеллектуальным озорством, чуть переиначивал, переосмысливал.

Он вел записи не систематически, а лишь в увлечении идеей, темой или в тех обстоятельствах, когда его пыл полемиста и дар составителя «интеллектуальных ребусов» не находил выхода в действительности.

Из-за этой его любви к ребусам надо было читать медленно, обращаясь то и дело к первоисточникам, из которых он черпал темы и идеи.

Павлинов был для меня живым опровержением известной мысли немецкого философа Артура Шопенгауэра о том, что человек чем больше читает, тем меньше думает, потому что чужое убивает в нем самостоятельный поиск истины. (Кстати, эту шопенгауэровскую мысль нередко повторял Толстой.) Павлинов не убивал в себе творческого начала, напротив, он даже углублял его, на-

---

Леонардо да Винчи. Рисунок лодки. (Стр. 8)

Северный морской путь (*фото*). (Стр. 9)



верное, потому, что, читая, нередко не соглашался с авторами, а когда соглашался, то редко бывал удовлетворен их выводами.

То же самое можно отнести и ко мне как к читателю тетрадей Павлинова. Я тоже нередко не соглашался с ним и тоже дополнял, уточнял, развивал его суждения, для того чтобы понять лучше суть духовной жизни, смысл умственных поисков этого немного странного человека.

Я читал тетради два раза. Первый раз запоем, потому что они утоляли мою постоянную страсть к открытию новых оригинальных умов и характеров; второй — медленно, то и дело отрываясь от записей для того, чтобы открыть том философа, искусствоведа или историка, которого до меня читал Павлинов.

Сейчас расскажу о тетрадях Павлинова, раскрывая, естественно, и мой «метод» прочтения их, но надо помнить, что это не первое, а второе ознакомление с ними.

Вот одна из начальных записей:

«Одновременно с Шекспиром, который в максимально возможной и мыслимой форме выразил буйство «личностного начала» в человеке, жил Бэкон, заговоривший о могуществе — в будущем — науки и техники, которые нанесут удар этому «личностному началу», низведут его до небольших величин. Таким образом, напряженно-трагическое устремление эпохи Возрождения к сверхличности совпало с истоком, пока мыслимым, можно сказать, невещественно-интеллектуальным новой эры: торжества не личности, а антиличности, не мира человека, а антимира человека, не взрыва его внутренних сил, а отчуждения этих сил, все более жестоких по отношению к создавшему их человеку».

Мне не верилось, что это написал инженер, человек, по-видимости, увлеченный идеями и размахом НТР. Но ведь в тетрадах для себя пишут самое личное и глубинное, не лгут. Я не сомневался в его искренности. Но, не сомневаясь в ней, вдруг ощутил яркий парадокс: о «враждебности» науки и техники «личностному началу» человека говорил человек с высоко развитым чувством этого «начала». Его личность, его образ сами собой опровергали его мысли. Чем оригинальнее, неожиданнее он размышлял о трагической роли НТР в развитии духовных сил, тем явственнее делалась странная ситуация: научно-техническую революцию обличает сын этой революции, обладающий и отвагой мысли, и духовной независимостью.

«Странно, странно», — думал я и читал дальше.

Запись была загадочна, как ребус.

«Атом — Амур (по Бэкону). Что бы подумал Бэкон, увидев в Амуре Хиросиму?! А Уран, уничтожающий собственных детей! Не случайно именно ураном и называют исходный материал для атомного оружия. Метаморфоза: Амур — Уран не грезилась даже Овидию, перебравшему все варианты метаморфоз!»

Ничего не понятно! Но поиск шифра облегчался ссылкой на Бэкона. Чтобы расшифровать ребус, я раскрыл том Бэкона. На вопрос: «Из чего состоит материя?» — английский философ XVI века отвечает образом античного бога любви Эроса, известного под латинским именем Амур. «Этот Амур, как мне кажется, — пишет Бэкон, — есть стремление или побуждение первичной материи или, чтобы ясней выразиться, *естественное движение атома*. Ведь это та самая сила, первоначальная и единственная, которая создает и формирует из материи все сущее».

И дальше, рассуждая о материи, Бэкон пишет об Амуре как о «вечном крохотном младенце», обнаженном и стреляющем на расстоянии.

Сочинения Бэкона вообще изобилуют мифологическими образами; как и все люди Возрождения, он постоянно обращался к античности. Но, обращаясь к античности, он в то же время с помощью ее мифов создавал версии, на которых наука будущих веков возводила сегодняшние теории.

Писал он и о хаотической мощи материи, усматривая ее прообраз в мифологическом образе Урана... А Уран, как известно, уничтожал собственных детей.

В нашем сознании почти несоединимы Амур — лукавый, нежный, могущественный мальчик, стреляющий из лука в сердца людей, и трагедия Хиросимы.

А Уран — беспощадное божество — и атомная бомба, наверное, в чем-то родственны, хотя во времена Бэкона вряд ли можно было помышлять о том, что ураном назовут исходный материал для ядерного оружия.

Лаборатория мышления Павлинова была необычна.

Я читал дальше.

«Алексей Федорович Лосев пишет:

«Ренессанс в готике отрицает сам себя». Я с этим не согласен. («Он, инженер Павлинов, не согласен с Лосевым», — улыбнулся я невольно.) Не вернее ли говорить о различных ветвях в эволюции европейской культуры, ветвях, исходящих из единого ствола и поэтому, невзирая на различия, родственных, не отрицающих, а обогащающих дух человечества, образующих мощную крону духовности».

...Я раскрыл книгу Лосева:

«...На путях логического развития основной тенден-

ции Ренессанса готика является вполне определенной стадией этого развития: она решает ту же проблему, что и Ренессанс, а именно проблему личностно-материальной эстетики. Но в отличие от уравновешенной ясности Ренессанса она использует только один момент человеческого субъекта и человеческой личности — безудержное рвение ввысь, вплоть до невесомой трактовки всего устойчиво-неподвижного и всего телесно-осуществленного. Эта аффективность готики оказалась настолько сильной, что перекрыла собой ясную и уравновешенную личностно-телесную структуру Ренессанса. В этом смысле необходимо считать, что Ренессанс в готике отрицает сам себя. Он подчинился одной из своих частичных стихий и тем самым уже перестал быть чистым Ренессансом».

Глубокая и тонкая мысль Лосева, конечно же, побивала соображение Павлинова, в котором милый дилетантизм сочетался с какой-то стесняющей себя самое одержимостью восторженной идеей единства и вечности человеческого духа. Но само несогласие безвестного инженера из маленького города О. с выдающимся ученым опять выявляло в Павлинове личность — именно личность, цельную и сложную...

Одна из последующих записей больно ударила по моему самолюбию.

Он выписал строки из моей давней повести «Ахилл и черепаха», написанной в 1965 году.

«...Я остро не люблю людей, которые хотели бы жить в иные эпохи, минувшие или будущие, — подобный выбор кажется мне немужественным и неблагородным. Смущенные сложностью и остротой современной жизни, эти люди охотно рассуждают о том, что «ушло», и о том,

«что еще не вошло». Создается впечатление, что человек тянется к иным временам, потому что в чем-то он выше, чище, лучше современности. На самом же деле наоборот: современность выше его хотя бы потому, что для деятельного участия в ней нужны волевые качества, которыми он, увы, не располагает.

И вот, споря с этими людьми, я действительно допускал раздражавшие редактора полемические заострения, утверждая иногда, что современная музыка ничуть не менее содержательна, чем классическая, а современная архитектура не имеет себе равных.

Но, впадая в гиперболы, я и на самом деле любил искренне современную музыку и особенно современную архитектуру; мне кажется, она становится все ближе к изменчивым, подвижным биологическим формам, и все ее странности воспринимаются мной как реально существующие и повторенные в пластмассах, стали и стекле странности живого мира.

Я люблю самолеты, и порой на ночных аэродромах меня охватывало чувство такого восторга, который, как казалось мне, невозможно было испытать ни на вокзалах, ни тем более в ямских селениях, в ожидании троек».

Эти мои рассуждения показались Павлинову столь же детскими, как мне его несогласие с Лосевым.

«Он,— пишет Павлинов, имея в виду меня,— видите ли, остро не любит людей, которые хотели бы жить в иные эпохи, минувшие или будущие. Не любит и почему-то не допускает мысли, что можно жить в иных эпохах, не покидая современности, жить духовно, осуществляя себя в путешествии сквозь века».

Но почему же, обиделся я немного, он решил, что я не допускаю этой формы жизни в иных эпохах?

Я перелистал несколько страниц тетради и невольно



задержался на лаконичной записи с интригующим меня заглавным Л.

«Все эскизы, картины, наброски, штрихи Л. можно рассматривать как излияния бесконечной мощи, которая в нем заключена. Я уж не помню, у кого вычитал любовное двустушие, будто бы сочиненное Платоном:

«Ты вперяешься в звезды, мой Астр;

О, если бы я стал — небом, дабы взирать на тебя  
многими очами!»

Какой замечательный образ,— пишет дальше Павлинов,— великий созерцатель, который, подобно небу, видит все, и охватывает все, и сам отражается во всем. Мне кажется, что это образ самого Л.».

Кто же этот таинственный Л.?

Леонардо да Винчи?

У меня чуть закружилась голова. Но все равно я подумал о том, что неисповедимы пути читателя к писателю, неисповедимы и мудры (не первый раз растерянно и радостно удивляюсь этому).

Дело в том, что именно тогда я много думал о Леонардо. Об итальянском Ренессансе. О тайне человеческой универсальности.

И именно об этом думал и читал он!

Это — почти мистическое — совпадение духовного мира писателя с духовным миром читателя для меня источник неизменного удивления.

Я понимаю: оно не случайно,— и в то же время ощущаю в нем нечто загадочное. И шифр к этой загадке, наверное, родствен шифрам к «интеллектуальным ребусам» Павлинова. Он в том, что люди, в чем-то духовно родственные, обладаят даром узнавания, о чем бы они ни говорили, ни писали.

«Многосторонность, обилие различных умений и талантов, может быть, истинная и самая глубинная чело-

веческая суть. Именно поэтому многосторонность отличает ребенка, она же ощутима и в мышлении первобытного человека, что отразилось в мифах. Не случайно, наверное, герои всех мифов, особенно античных, были разносторонними, многогранными существами. Например, Афина. Она, во-первых, богиня неба, повелительница туч и молний, богиня плодородия; она, во-вторых, покровительница наук, богиня мудрости; она, в-третьих, великий законодатель, страж порядка; она, в-четвертых, воин; она, в-пятых, покровительница музыкантов и поэтов... А Аполлон! Он — бог дверей, отвращающий от дома или городов несчастье; он — охранитель дорог путников и мореходов; он — бог Солнца; он — патрон гимнастических и артистических состязаний, в том числе регаты... Он — гениальный музыкант и бесстрашный воин, он, как и Афина, — покровитель искусств.

В мифах, — заключает Павлинов с чуточку комической для дилетанта торжественностью, — отразилось, может быть, самое существенное в человеке как разумном и духовном существе — его универсальность».

Я с интересом читал эти рассуждения Павлинова, хотя у меня тотчас же возник вопрос: не чересчур ли категорично он рассматривает многогранность, разносторонность человеческих умений и дарований как единственный эквивалент универсальности? Может быть, все же универсальность и разносторонность не одно и то же? И Афина, и Аполлон универсальны не потому, что они были земледельцами, музыкантами, воинами, законодателями, а в ином смысле, трудно поддающемуся поверхностно-систематическому анализу.

К открытию этого смысла самостоятельно шел и сам Павлинов, но шел, как идут по лабиринту, углубляясь в

таинственные ходы, нашаривая выходы из них, обманываясь сумеречным освещением вдаль, думая, что это — обещание солнца, большого мира, опять возвращаясь, растерянно решая, куда идти дальше, и устремляясь в новом направлении...

Вот он возвращается к излюбленной мысли о мифах.

«...Мне хочется найти какой-нибудь более или менее популярный труд, рассматривающий мифы и их героев как отражение разносторонней сути человека».

Дальше шла запись неожиданная и непонятная.

«Нисхождение абсолюта (Плотин, неоплатонизм), восхождение абсолюта (Тейяр де Шарден). Развить...»

Мысль Павлинова я более или менее понимал, непонятна была для меня логика перехода к ней от мифов. По философии Плотина (античного мыслителя III века), высшая сущность бытия (он называл ее Единым), изливаясь на мир, что-то бесценное утрачивает в этом излиянии, высшая реальность несопоставима с тенями, которые она «отбрасывает». (А мы помним, по Платону, что окружающий нас видимый мир не что иное, как сочетание теней «вечных сущностей».) Плотин было неоплатоником, развивающим мысли учителя в новой исторической ситуации — нисхождения античной культуры, которая в эпоху Платона была в стадии восхождения. Поэтому нисхождение Единого в мир сопряжено с особыми утратами. Эта мысль потом оригинально и интересно варьировалась в идеях кибернетики XX века, в «теории информации», по которой тоже утраты — на пути от источника сообщений к нам — неизбежны. Думаю, что Павлинова, одержимого идеей о том, что самый увлекательный авантюрный роман — «похождение мысли в веках», увлекала и волновала возможная параллель неоплатонизма с «теорией информации» — основой кибернетики.

Оптимистический космизм французского философа Тейяра де Шардена, верующего, что духовная жизнь народов и личностей восходит к высшему единству, то есть утверждающего не неизбежность утрат, а перспективу неслыханного богатства, тоже не мог быть безразличен инженеру-кибернетику Павлинову, который по роду работы боролся с утратами и «шумами» в каналах «информации».

Но не исключено, что эти мои версии не более чем игра фантазии. Мне хотелось лучше понять духовный мир Павлинова, воссоздать образ его самого. Я, как ребенок, вертел, поворачивал, наклонял и поднимал трубку калейдоскопа (а калейдоскопом для меня были тетради), стараясь получить из мозаичной игры частиц цельное изображение — человека, его характера, отношения к людям и к себе... Но у меня ничего не получалось. Рождались какие-то хаотичные картины.

И может быть, поэтому я и давал волю воображению...

Я перевернул страницу.

«Самый великий и самый трагический урок Л.— урок великой тщеты динамизма. И вот парадокс: лишь осознав это, можно в динамизме достигнуть фантастических результатов».

Я, конечно, уже понимал, что Л.— это Леонардо. Понимал я и то, что, говоря о тщете его динамизма, то есть о незавершенности и неосуществленности его капитальных замыслов, Павлинов, неизвестно для чего, полемически обостряет и драматизирует ситуацию жизни Леонардо.

Но все-таки для чего? Ради того, чтобы «ограничить» собственную «разбросанность», не давать воли фантазиям и химерам и, сосредоточиваясь лишь на настоящем, наиболее полно и завершено себя выразить?

Может быть... Чуть дальше он цитирует Гёте, его известную мысль в разговоре с Эккерманом: «...я сделал ставку *на настоящее*».

У Леонардо была ставка *на будущее*.

В последующих записях Павлинов неожиданно писал о Леонардо да Винчи с той детской очарованностью, которая опрокидывала самую возможность трезво-холодного отношения к нему.

Думаю, что, несмотря на общительность, о которой рассказали мне его товарищи, был он человеком замкнутым и, наверное, одиноким. Однажды записал: «Высшая форма общения с людьми минувших эпох — раздумья перед полотнами старых мастеров».

Тот, кто делает «ставку на настоящее», не записал бы это в тетради для себя: он ценит особенно общение с современниками, «люди минувших эпох» занимают его меньше.

Но дальнейшее его рассуждение давало совсем иную версию, отвергая мою мысль об одиночестве. Версия эта была познавательной-интеллектуальной. Он писал: «Человеческое лицо содержит нечто большее, чем индивидуальную судьбу, в этом убеждаешься, рассматривая портреты великих художников».

А вот запись и имеющая и не имеющая отношение к живописи. Он пытается понять Леонардо да Винчи — наивно и серьезно.

«Порой создается странное впечатление: он писал гениальные картины лишь потому, что ему нужны были деньги. А что, если бы он родился богатым или стал в юности наследником богатого состояния? Это, конечно, почти неправдоподобно и невообразимо, но лично я думаю, что тогда он не стал бы художником, как, может быть, не стал бы писателем и Бальзак, если бы не постоянная его мечта разбогатеть. И дело тут не только в



том, что богатство развращает,— оно, разумеется, развращает, но в ином смысле. Оно развращает, потому что отвращает человека от мира, от людей, замыкая его в некоем порочном и как бы заколдованном кругу жизни, которой не нужен Мастер.

Мир, который удовлетворяет, не нуждается в Мастере, потому что Мастер — это переделка, переустройство, обновление мира. А зачем переделывать и обновлять то, что доставляет наслаждение? В известном и вечном совете «раздать имение» бедным скрыт не только чисто моральный, но и глубоко философский смысл. Только «раздав имение», можно стать творческой личностью, личностью, которая, не довольствуясь «семью днями творения», участвует в «восьмом». Леонардо, быть может, и стал одним из великих мастеров этого «восьмого дня».

Как человека строгого склада ума Павлинова не может не волновать методология познания. И тут он высказывает мысли, на мой взгляд, совсем небезынтесные.

«Надо найти,— пишет он,— в вещи, которая тебя занимает, самоопровержение и через него понять самую суть явления, или человека, или эпохи. Найти самоопровержение. Именно в этом — методологический ключ к «тайне вещи». Самоопровержением Ренессанса был Савонарола».

Савонарола был одной из самых загадочных и трагических фигур Ренессанса. Обрисовать его в нескольких строках было бы несерьезно. Но чтобы соображение Павлинова стало понятным, отмечу лишь, что Савонарола и его сторонники в тот век, перенасыщенный красотой, порой видели в ней антитезу добра, которое неприятно, скромно и даже «некрасиво», и устраивали (о чем я уже мельком писал) аутодафе, вошедшие в историю под оригинальным названием «костры сует»;

на этих кострах они уничтожали и атрибуты роскоши, и, к сожалению, работы больших художников.

Дальнейшая запись относилась уже не к Ренессансу, а, видимо, к сегодняшнему дню и какому-то личному моменту в жизни самого автора тетрадей.

«Человек может вдруг вспомнить все — в миг величайшего подъема духа и радости или в миг, когда его жизни угрожает опасность, в последний миг. Он может вспомнить все перед восхождением и перед нисхождением, перед высшим бытием и перед небытием. Два синтеза. Один, условно говоря, оптимистический, второй — пессимистический. Ощущение огромного богатства в момент творчества новых форм бытия и в момент разрушения всех форм и самого бытия».

А вот одна из самых интересных записей Павлинова, потому что она говорит о том умении видеть, видеть по-новому, основоположником которого был, по-моему, Леонардо.

Павлинов пишет о том, что давно вошло в нашу жизнь и сегодня лишь радует, очаровывает, но уже не удивляет и не обостряет наблюдательности.

Он пишет о чемпионате по фигурному катанию.

Вот что он увидел:

«Фигурное катание иногда воспроизводит роденовские сочетания тел. То, что казалось современникам Родена чересчур театральным, чуть ли не цирковым, вдруг обрело естественность, жизненность и подлинность в танцах на льду. И — человечность. Даже духовность».

В Париже, в музее Родена, я подолгу стоял перед его работами, перед фантастическим этим сочетанием будто бы нерасторжимо переплетенных и в то же время не соединенных нерасторжимо человеческих тел, устрем-

ляющих к небу мольбу о полном соединении и понимающих — не умом, а телом — его невозможность.

Родена обвиняли в модернизме, в неправдоподобии, в неоправданной экспрессии, в разрушении золотых антично-ренессансных канонов и заветов, в том, наконец, что он далек от реальной жизни. И вот большие катки, «тиражированные» миллионами телеэкранов, показывают это «неправдоподобие», этот «отрыв от реальности».

Павлинов умел видеть неожиданно и точно.

Его записи несистематичны. Он вообще не обладал систематическим умом, часто менял темы раздумий, хотя при этом, как мне кажется, все время думал о чем-то одном. Оставляю на несколько минут читателя один на один с «лабораторией-лабиринтом» его мысли.

«Итальянский Ренессанс — Возрождение — возродил не только существовавшее и сохранившееся в обломках и руинах, но и существовавшее и утраченное, то есть по законам реализма не существовавшее, — то, что нельзя ни увидеть, ни ощутить, ни наглядно постигнуть; но и этого мало: он возродил и то, что существовало лишь в замыслах, в возможностях. Бенуа пишет об античной живописи, что наши суждения о ней — фантастические, потому что она почти не сохранилась. Эта живопись ожила в полотнах Ренессанса. Она существовала и не сохранилась и опять стала существовать.

Но и этого мало: Возрождение возродило и то, что могло быть. То есть оно возродило и фантастически бывшее, и утраченное (как античная живопись), и фантастически небывшее. И в этом высший смысл Возрождения...»

«Но все же от живописи античного мира что-то сохранилось, например чудом уцелевшие фрески разрушенных Везувием городов, Помпей и Геркуланума. Ирреальные пейзажи (то есть нереальные, будто бы увиденные во

сне) и странно невесомые фигуры, изображенные на их фоне, внушают мне удивительную мысль. Эти города не могли не погибнуть! Между извержением Везувия и утонченной, утончившейся до последней степени культурой существуют какие-то загадочные отношения.

Мне кажется, что это — красота конца. Она же ощущима и в картинах Ватто и Сомова...»

«Мысль — художественная, философская — тот самый гераклитов огонь, который временами затухает, временами возгорается; самое увлекательное — исследовать пути этого огня, его судьбу, когда он, казалось, потух до последней искры и оживает, потому что никогда не потухал окончательно. Пути его неисповедимы, но при всех неожиданностях он где-то непременно вспыхнет, он вспыхнет с какой-то первозданной силой, будто бы лишь сейчас зажжен, хотя это тот же старый-старый потухающе-возгорающийся огонь.

Платон, воскрешенный Флоренцией. Фрески Помпей и Геркуланума, воскресшие в полотнах художников Ренессанса, а потом — импрессионистов. Нежность и страсть Сафо в стихах Марины Цветаевой...»

«В том, что Леонардо (как и Микеланджело) оставлял часто работы незаконченными, есть какое-то величие, для них действительно развитие человеческой силы было самоцелью...»

«Все разрушенное, сожженное, погибнувшее — состраивается, восстает из пепла, возрождается в созданиях творческой эпохи, наследующей силы «эпох упадка и разрушения». Поэтому в высшем смысле ничего не утрачено».

Далее в тетради Павлинова выписаны строки из моей старой книги «Вечный человек»:

«Дорога в двадцать тысяч лет создала не только но-

вый ландшафт мира, но и новый ландшафт человеческой души. Она углубила ее, усложнила безмерно, сообщила восприимчивость и емкость, которые позволяют ей вобрать в себя в тысячи раз больше, чем тысячи лет назад.

И в то же время что-то осталось неизменным. Это что-то — как жемчужина на дне океана, и вот мы стоим перед раненым бизоном, нарисованным первобытным художником на стене первобытной пещеры, и кажется, что не было двадцати тысяч лет. Но они были.

В духовный мир человека вошли доблесть античных героев, любовь Абеяра и Элоизы, муки испепеляемых еретиков, подвижничество строителей готических соборов.

Одна из замечательных особенностей «мира человека» состоит в том, что его этическое богатство составляют не только радостное восхождение, надежды и любовь, но и разрешившиеся сомнения, утихнувшая боль, воспоминания о бессонных ночах, осознание ошибок».

Возможно, именно эта моя давняя работа опять увела его к известному художнику, историку искусств Александру Николаевичу Бенуа.

Он пишет: «Перечитал Бенуа и задумался над строкой: «Летописец Лев из Остии отмечал: «Латиняне (Италия) уже пятьсот лет потеряли секрет художеств». Написано это в XI веке... Весьма поучительно. Даже в самые «темные», «мрачные» века не замирала духовная жизнь: монах переписывал рукопись античного мыслителя, художник украшал дивной миниатюрой Евангелие, «жонглер» воспевал любовь. Это были почти неразличимые их современниками искры в ночи. Но они уберегали и передавали дальше культуру. Они сохраняли вечно человеческое и вечно творческое начало в бытии...



Бенуа создает образ гонца с факелом в руке, для которого марафонский бег через века и тысячелетия — и долг, и радость».

Эта страница тетради Павлинова вызвала у меня желание раскрыть почти забытые (я читал их лет двадцать назад) тома «Истории живописи» Бенуа. Я не нашел у него строк ни о гонце с факелом, ни о «духовном марафоне», видимо, это был образ или самого Павлинова, или иного писателя.

Далее в тетради Павлинова дословно выписаны несколько строк из «Истории живописи» Бенуа, не самые существенные и интересные в работе маститого историка. Речь в них идет о «слабо рисованных копиях с погибших в пожаре фресок Авалиньи на стенах базилики св. Павла под Римом, иллюстрировавших Книгу Бытия».

«Остались копии, остались копии.

О, господи! Сколько было пожаров, землетрясений, извержений вулканов, войн, эпидемий чумы, опустошений, наводнений, стихийных и нестихийных бедствий! Горели рукописи и фрески, рушился мрамор, плавилась бронза, исчезали города и даже цивилизации. И все это в нас живет — такое непрочное, такое бессмертное».

Неожиданное отступление к чему-то, видимо, личному:

«Есть люди, подобные «черным дырам». Эгоцентрические силы в них настолько сильны, что люди эти ничего не излучают. Они падают «внутрь себя», и, как «черную дыру», душу их не увидишь в самый мощный телескоп».

И переход от античности и Ренессанса к нашим дням:

«Вот о чем сообщает газета «Советская Россия» сего-

дня: «Американская межпланетная космическая станция «Пионер-2», выдающая сейчас информацию о Сатурне, несет на борту — для носителей внеземного разума — золоченую алюминиевую пластинку с изображением мужчины и женщины, причем рука мужчины согнута в локте, показывая раскрытую ладонь, обнимающую мир».

И в этом же номере: «В Македонии при раскопках обнаружена почти готовая для разделки туша мамонта, возраст которого на 400 лет старше орудий, в которых раньше видели наидревнейшие...»

В странное время мы живем: поднимаемся к внеземному разуму и погружаемся в глубь тысячелетий, к таинственным и безвестным родникам цивилизации».

Странствуя по лабиринту, Павлинов от некоторых мыслей потом отказывался, как от ошибочных, неглубоких, поверхностных. Вот одно из этих отвергнутых им потом соображений:

«Самое интересное, новое, необычное в Леонардовой многогранности: живописец (великий) и инженер (великий), что повторялось потом, в меньшей степени, у Николая Бестужева. Сочетание остальных умений и талантов — у Бируни, у Альберти — было конструктивно, функционально оправданно, а тут будто бы и неоправданно. То есть архитектор должен быть и математиком, и, желательно, философом, этиком, потому что строит для человека. Он иногда становится и поэтом; у философов это не редкость. А живописец и инженер в одном лице — как бы неестественно, потому что художник может обойтись без инженерии. И в этой неестественности, наверное, тайна единства — на большой глубине — научного и художественного мировоззрения».

Позднее описано:

«Абсолютно детская мысль. Живописец в ту эпоху естественно становился инженером, потому что был одно-

временно и живописцем и архитектором, а архитектура без инженерии немыслима».

Павлинов искал закономерности в разностороннем развитии человека, он делил разносторонность на необходимую и лишённую, что ли, очевидной необходимости. Например, необходимая разносторонность: математик — теоретик музыки, живописец — математик (в эпоху Ренессанса, когда живопись открывала перспективу). А разносторонность, «лишённая необходимости»: поэт — математик, как это было у арабского ученого Бируни. Нецелесообразным казалось ему сочетание: живописец — инженер, пока он не понял, что в век Леонардо все это было неразрывно связано.

Мысль Павлинова билась над разгадкой тайн многогранности в разные эпохи.

«Математик Евдокс был и астрономом, и врачом, и юристом. Ему хотелось подняться к солнцу, как мифическому Фазтону, и ценой жизни разгадать его загадки. Евдокс жил в Греции в IV веке до нашей эры. Что заставило его быть одновременно математиком, врачом, юристом и астрономом? Математик и астроном в одном лице — это понятно. А врач и юрист, юрист и астроном? Действовала тут необходимость или странность характера и судьбы, общий дух эпохи или уникальность личности?

Наверное,— пишет Павлинов дальше,— тип универсального человека отражает и тип культуры, и что-то пока не понятое мной, имеющее отношение к тому, что высокопарно именуют «тайной личности». И дальше:

«Для меня универсальный ум, универсальный гений — личная загадка, поскольку я сам антипод этого типа мышления».

В этой записи тоже ощутимо резкое несоответствие между сутью написанного и особенностями пишущего.

Человек, пытающийся понять универсальный ум, универсальный гений, постепенно сам становится универсальной личностью, потому что у него вырабатывается особый склад мышления, охватывающий все разнообразие жизни.

Мне было интересно следить за поиском его мысли. Порой он шарахался куда-то в сторону, высказывая экстравагантные суждения.

Например:

«Байрон был великим поэтом, его дочь стала замечательным математиком, создателем первой вычислительной машины. Не говорит ли это о том, что Байрон (или его дочь), живи они не в XIX веке, а в иные эпохи, были бы универсальными личностями, одновременно деятельными и в искусстве, и в науке?»

Позднее он дописал: «До чего же наивно мыслил когда-то, полагая, что Байрон, будучи только поэтом, не был универсальной личностью!» (Он и в третий раз потом вернулся к Байрону...)

Самое интересное в записях Павлинова — все более углубляющееся понимание той нелегко постижимой истины, что универсальность и разносторонность далеко не одно и то же. Можно быть разносторонним, не будучи универсальным, и наоборот, можно быть универсальным, не обладая ярким сочетанием различных талантов и умений. Можно не быть универсальным, занимаясь и математикой, и медициной, и искусством. И можно быть универсальным, оставаясь только поэтом или только математиком.

Но понял он это, осилив долгий и тяжкий путь — путь мысли.

В этом пути ему помогала любовь к мифам и легендам.

«В вавилонском эпосе о Гильгамеше царь Утнапиштим посылает из ладьи (прообраз Ноева ковчега) ласточку, голубя и ворона, чтобы узнать, обнажилась ли суша. Голубь и ласточка возвращаются, не найдя земли. Не возвращается ворон, и Утнапиштим понимает: он обнаружил сушу. Образ ворона — один из самых увлекательных в первобытном мышлении. Ворон соединяет царство мертвых (потому что убивает) с землей (потому что копается в ней) и с небом (потому что летает в нем). Он как бы посредник между этими тремя пластами бытия, он как бы охватывает все этажи мироздания. Поэтому, когда он на воде, ему известно, где искать сушу, когда он под землей, ему ведомо, как взлететь к небу, когда он в небе, он может вернуться обратно на землю, именно в то место, где его ждут».

Мне кажется, что с этого увлечения образом ворона, который чувствует себя вольным во всех стихиях, и началось у Павлинова углубление в тему универсальности.

Что же такое универсальный ум, универсальный человек?

Он выписывает из какой-то книги:

«Каждая эпоха обладает неким наиболее обещающим «полем деятельности» для высокоталантливого человека». И добавляет: «Для Иоганна Бернулли в XVIII веке это была математика, для Леонардо в эпоху Ренессанса — искусство».

Вот строки о великом математике XVIII века Эйлере:

«Физический мир побуждал Эйлера заниматься математикой, но едва ли был достаточно интересен сам по себе».

И меткое соображение самого Павлинова:

«А Леонардо физический мир побуждал заниматься



и математикой, и наукой именно потому, что был ему бесконечно интересен. Более того, о Леонардо можно утверждать, что физический мир побуждал его заниматься живописью, но сам по себе физический мир был для него несравненно интереснее».

И позднейшая запись о Леонардо и Эйлере:

«Эйлер, читая «Энеиду» Виргилия, задерживался на строке «якорь брошен, стремительный киль останавливается» и размышлял о способах кораблевождения. Размышлял как математик. А Леонардо бы наоборот...»

А что наоборот — Павлинов не написал. И я стал додумывать сам. О чем думал или что делал бы Леонардо, читая в «Энеиде» о якоре? По-видимому, начал бы рисовать якорь? И, рисуя, искал бы более совершенные модели? Стал бы изобретать что-либо фантастическое взамен якоря? Написал бы басню о якоре? Или, может быть, отвлекся от якоря и начал бы строить в уме и на бумаге новые модели кораблей?

Но почему наоборот?..

Этого я не понял.

А дальнейшая запись была понятна:

«Искусство говорит о гармонии, недоступной систематическому анализу,— это общеизвестно, но тоска по этой гармонии, именно она, и вдохновляет ученых на систематический анализ...»

«Наверное, надо думать о том, что наука и искусство на определенном уровне — недостижимо подводном — обладают общей основой...»

«Хорошо бы найти,— юношески прекраснoдушно мечтает он,— некое универсальное (мировое) уравнение, которое выразило бы закон (или законы) этой общей основы искусства и науки, законы, лежащие где-то на дне «феномена человека», делающие его существом загадочным для себя самого».

А вот мысль, которая кажется мне новой и существенной:

«То, что в индивиде наиболее истинно (истинно его личности), то, в чем он больше всего является самим собой, есть его *возможность*, которую жизнь раскрывает с *неопределенностью*...»

«В детстве я любил читать античные мифы, мне нравились боги и герои, потому что они умели делать все. Когда я рассказал об этом учителю географии, тот похвалил за эту любовь и объяснил, что боги и герои умеют делать все, потому что люди, которые сочиняли эти мифы и легенды, были разносторонне развитыми личностями. «А вы разве не разносторонняя личность?» — удивился я. «Нет, — ответил он и добавил, невесело улыбаясь: — Я личность универсальная».

Я был мальчиком и ничего не понял. А сейчас понимаю ли?

Герои и боги умели делать все и были разносторонними людьми. А он был учителем географии — и только! — и был универсальным человеком. А что лучше, что помогает человеку полнее раскрыть себя — разносторонность или универсальность? И как понять разницу между ними? То есть я ее понимаю какой-то еще неоформленной мыслью, а вот объяснить — даже себе самому — не могу, наверное, лучше попытаться «мыслить образами».

Но я инженер, а не писатель или живописец, я не умею создавать образы, я должен искать живых людей, живые образы в истории человеческого духа...

«Меня увлекает все больше самопознание через «путешествие в веках». Я вижу, чем отличаюсь от поколений моих учителей и, наверное, моих родителей, если бы

их помнил, но этого мало. Надо понять, что общего у меня с людьми, жившими четыреста лет назад...»

«По-моему, самый захватывающий детектив — история человеческого духа, история человеческой мысли...»

«Учитель географии мечтал, что я буду путешествовать, и сокрушался, что на земле не осталось или почти не осталось «белых пятен». Когда я был уже в старшем классе, его осенило, что я должен стать особым путешественником, возвращающим в мир то, что утрачено, точнее, то, что потонуло. Он убеждал меня, что лучшая из наук сегодня — морская археология, поднимающая со дна морей и океанов затонувшие корабли, исследующая канувшую в небытие жизнь, ищущая «атлантиды»... А я стал инженером и вот сижу вечерами, думаю, ищу, но не на дне океана...»

«Историю можно условно разделить на эстетический период (Возрождение), выявляющий в универсальном человеке с особенной силой художника, и естественно-научный период (с семнадцатого века по наши дни), выявляющий в универсальном человеке с особенной силой ученого (но художник не умер, он живет даже в эстетических критериях и оценках научных открытий. Достаточно вспомнить формулу Эйнштейна: «Внутреннее совершенство»). Но возможен, наверное, в будущем этический период, выявляющий в этой универсальности высочайшую человечность. Обещание этого периода: Сократ, Франциск Ассизский, Швейцер, русские подвижники...»

«Интереснейший тип универсальной (разносторонней? Нет — универсальной) личности: философ Декарт. Он думал о музыке, фехтовании, математике, о начале начал, об астрономии, физике и — постоянно — о самом мышлении. Мысли о мыслях, мысли о мышлении, об его законах и были, наверное, для него важнейшими...»

«...А Гаусс: выбор между филологией и математикой.

Не возникло ли с Гауссом «второе увлечение», то, что сегодня называют хобби? Вместо равных по рангу в универсализме взаимопроникающих занятий возникает неравенство увлечений, устанавливается некая иерархия их. Например, на первом месте математика, на втором — языки. Это уже симптом нового времени. О Леонардо нельзя говорить: на первом месте живопись, на втором — математика, и наоборот. Все было на первом месте. Второго места не было, даже когда он утверждал: «Механика — рай математических наук», на первом была живопись. Второго места не было...»

«Лейбниц был, наверное, родствен Леонардо, именно поэтому Гаусс и укорял его, говоря, что он разбросал «великолепный надел семян по всем полям...»

«В девятнадцатом веке, когда наука окончательно отделилась от искусства, всем стало ясно, что появилось «два мира», «две культуры», «две взаимоисключающие системы» восприятия действительности. Об этом писал Поль Валери. Олицетворение одной системы (науки) он видел в математике Пуанкаре, олицетворение другой (искусства) — в поэте Верлене. Валери хотелось понять тайну соединения этих систем, и он увидел ее в образе Леонардо.

Но самое интересное, по-моему, заключается в том, что и сам Валери, который был одновременно и писателем, и математиком, объединил в себе две эти будто бы взаимоисключающие системы восприятия мира.

Собственной судьбой, собственным образом, что ли, он опровергал то, что утверждал».

Я невольно улыбнулся, читая последние строки: ведь их можно отнести и к самому Павлинову, опровергающему собственной личностью дорогие ему мысли. Самое

любопытное, когда интересно мыслящий человек говорит о тщете мысли, универсальная личность убеждает в отвлеченных суждениях, что универсальность сегодня невозможна.

«Опять думал о необходимых сочетаниях разных склонностей и талантов и сочетаниях, лишенных этой видимой необходимости. Раньше математик был неизбежно философом, а ученый неизбежно инженером. Потом по мере все большего разделения на частные науки и искусства утрачивалась не только эта неизбежность, но и более локальные неизбежности, например сочетание живописец — архитектор.

Читая Поля Валери, думал о возможности иных миров с могущественными умами, охватывающими, подобно Леонардо, науку и искусство, но на ином, более высоком уровне их развития, структурно объединяющими искусство и науку, легко, естественно переводящими науку в искусство и искусство в науку... Но сегодня в непосредственном восприятии мира сочетать науку и искусство неизмеримо труднее, чем в век Леонардо. Попытаюсь объяснить себе самому почему. Можно сопоставить, как это любил Леонардо да Винчи, движение волн в реке или в море с женскими волосами, с их естественной игрой, но сопоставить движение волн-частиц в квантовой физике... с чем его сопоставить?! Ведь эти волны, в отличие от тех, которые наблюдал на берегу Леонардо, не только невидимы, но даже невообразимы. Порой мне кажется, что общая основа науки и искусства, покоящаяся на системе уподоблений (то есть это похоже на то, а то на это), рушится при утрате образности, наглядности сегодняшних объектов науки, то, что непредставимо, не может иметь параллельного образа в искусстве. А может

быть, я ошибаюсь?... Последнее время я ни в чем не уверен...»

«По мере того как Поль Валери писал о Леонардо, а писал он о нем всю жизнь (и мне бы тоже хотелось всю жизнь думать о нем и писать, а почему — объясню себе самому потом), по мере того как Валери о нем размышлял, взаимосвязь науки и искусства делалась все более эфемерной, наверное, потому, что сама наука становилась все менее очевидной, а искусство, утрачивая образность... Эврика! Я оборвал сам себя на полуслове, потому что вдруг понял, что, в сущности, наука и искусство развивались в одном направлении, и путь от физики Ньютона к физике Эйнштейна и Планка, может быть, то же самое, что путь от образов Боттичелли и Тициана к «хаосу» Пикассо. Все дело в том, чтобы понять сумасшедшие закономерности этого хаоса, и тогда, возможно, будет найден путь к восстановлению единства науки и искусства, и в третьем тысячелетии поднимется фигура нового Леонардо...»

«Личность универсальная — личность несистематическая, что отражается и на тетрадном стиле записей Леонардо да Винчи и Валери, потому и доля дилетантизма, пусть возвышенного до гениальных наитий, по-видимому, неизбежна».

«...А разве я сам не дилетант, конечно, на несопоставимо более низком уровне? Сегодня это понятие почему-то ассоциируется с некомпетентностью и утрачен его первоначальный смысл: дилетант — любитель, любитель наук, любитель искусств. Любитель поиска истины».

«...Загадка Муратова. Она все более меня волнует...»

Рядом с именами широко известных ученых, писателей, художников появилось имя Муратова, загадку которого надо разрешить. Кто он — Муратов?

«И опять хочется вернуться к античной мифологии. Гермес был на редкость разносторонним божеством. Вестник богов, покровитель путников, посредник между землей и царством мертвых, опытный в разных искусствах, в том числе и тайных, доступных только посвященным, он из панциря черепахи создал семиструнную лиру, которую потом отдал Аполлону в обмен на коров, потому что покровителем пастухов Гермес тоже был. Но себя самого он, наверное, называл не музыкантом, не ученым, не пастухом, а богом. Вот и Пифагор был математиком, врачом, музыкантом, моралистом, политиком. А называл себя философом. Кстати, от Пифагора до Канта почти все философы были математиками».

Потом ему опять «хочется вернуться» к Возрождению.

«Бенвенуто Челлини пишет об отце: «По совету Витрувия он, чтобы стать хорошим архитектором, занялся рисованием и музыкой». Рисованием — это понятно. А вот музыкой — почему? Самый общий и поверхностный ответ — воспоминание об известной мысли Гёте: архитектура — застывшая музыка. Но ведь на самом деле архитектура — это архитектура, а музыка — это музыка. И образ Гёте не больше чем красивая метафора. Между тем не только во времена Бенвенуто Челлини, но и в XX веке многие замечательные архитекторы серьезно занимались музыкой и почти все ее любили. Почему?

Например, Янис Ксенакис — один из талантливейших учеников Ле Корбюзье — архитектор, инженер и... композитор! То есть осуществил в XX веке совет античного архитектора Витрувия, которому стремился следовать и отец Бенвенуто Челлини в XVI веке. Кстати, этот же самый Янис Ксенакис решил воплотить в жизнь мечту об «идеальном городе» Леонардо да Винчи.

Наше столетие вообще дало человечеству немало странных людей. Если уж я стал писать об архитекторах,



то стоит упомянуть и имя Матиаса Герица. Став доктором философии, он увлекся живописью, потом иностранными языками и историей искусств, потом первобытным искусством, потом стал архитектором. И наконец, построил нечто странное — экспериментальный музей с высокими стенами, куда мог войти каждый человек, для того чтобы эти стены расписывать. Гериц верил, что в любом человеке живет художник, надо лишь вызвать к жизни этот дар. По существу, подумал я сейчас, Матиас Гериц — чисто ренессансная личность. Почему же мне казалось еще недавно, что в XX веке подобные люди невозможны и именно этим и объясняется наша тоска по эпохе Возрождения?»

«...У первобытного человека художественное вырастало из нехудожественного, а у Леонардо — напротив: нехудожественное (то есть его чисто научные студии) — из художественного?»

И позднейшая запись Павлинова об этом соображении:

«Суждение поверхностное и ошибочное. Истоки Леонардо надо искать именно в особенностях синтетического первобытного мышления. У первобытного человека все формы жизнедеятельности были духовны, как и у Леонардо. Да, да, эврика! Леонардо жил на земле как первый человек. Как самый первый человек...»

А я, читая Павлинова, подумал об еще одной общей у Леонардо с первобытным человеком черте: об отсутствии границ между действительным и фантастическим. Пейзажи, гротескные зарисовки Леонардо фантастичны и в то же время все написаны с натуры. Пейзаж, вырывающийся за фигурой Моны Лизы, ирреален, как во сне (может быть, именно поэтому он и показался

Бернсону восточным, буддийским), и в то же время это реальный пейзаж Тосканы, родины Леонардо.

Но вернемся к тетрадям Павлинова.

«Называя строение тела изумительным, Леонардо писал, что оно ничто по сравнению с душой, которая обитает в нем и в которой есть нечто от божества,— душа и творит тело.

Вот почему душа и расстается с телом так нехотя — оно ее творение.

Эта мысль Леонардо мне необычайно дорога. Меня самого с детства волнует одно наблюдение, поначалу бессознательное и лишь с течением лет осмысленное мною: единство между духовным миром человека и его физическим обликом. Теперь я редко, редко обманываюсь, когда сужу по лицу, осанке, жестам человека о его душе. Особенно содержательны руки. Этому меня, наверное, научил Леонардо».

Мне казалось, что Павлинов уже нашел выход из «лабиринта», идет на отблеск солнца, а он чувствовал себя еще более потерянным в хитросплетениях его ходов. И выражал это иногда отнюдь не философским языком:

«Я, как кот вокруг кувшина со сметаной, хожу вокруг понятия «универсальность» и все не могу уяснить его. Чем больше я думаю о нем, тем больше версий у меня рождается и ускользает определенность и четкость, необходимые при познании того или иного явления...»

«Хочется думать и думать, сопоставлять и сопоставлять, искать, искать... Однажды, помню, возникла у меня фантазия разложить на столе репродукции работ Фидия и Донателло и понять, чем же отличается дух Ренессанса от духа античности, который он возрождал...»

«...Сегодня я разложил на столе репродукции картин Боттичелли и Пикассо и долго думал о том, что тоска по

совершенным формам, когда стало ясно, что они недостижимы, окончилась разрушением этих форм...»

«Никогда еще не было такого отъединения человека от жизни космической, как в наш век, называемый поверхностью и формально — космическим...»

«Были ли универсальными людьми Сократ и Петрарка с их полным отвержением научного и технического исследования и творчества и углублением «лишь» в себя как в универсум?»

Наверное, это особый тип универсального человека, постигнуть который гораздо сложнее, чем традиционный тип «многогранной универсальности».

Чтобы понять Павлинова, не надо забывать, что Петрарка и Сократ ставили самопознание выше познания окружающего мира. Научное и техническое освоение действительности казалось им несущественным и несвоевременным, пока не будет познана тайна человеческой души. Полемически заостряя это, Сократ называл астрономов сумасшедшими за то, что они изучают небо, не поняв, что нужно для того, чтобы на земле жить хорошо. Эти мысли не раз потом повторялись Петраркой, который иронизировал над теми, кто исследует высокие горы и беспредельность океана, не исследовав собственной души. Соглашался с Сократом Лев Толстой.

Павлинов, усматривая в Сократе, Петрарке и Льве Толстом особый тип универсализма, все более и более оттачивал мысль в сопоставлении этого «нетрадиционного» типа с «традиционным», чисто ренессансным.

Постепенно он все больше утверждает в том, что и первый, и второй универсализм неотрывны, нечто бесконечно важное их соединяет.

Пока он пишет об этом робко:

«Универсализм Сократа, Блаженного Августина, Петрарки рождает вопрос: возможен ли универсализм типа

Альберти и Леонардо без универсализма типа Петрарки, то есть без освоения собственного «человеческого мира»?

От «мира сего» — к себе как к миру и опять возвращение к окружающей действительности, к «миру сему».

В этой системе одинаково необходимы и Петрарка, и Леонардо. Это высокие ступени овладения миром в себе и миром вне себя».

Порой он задает детские вопросы, ведущие потом к недетским ответам:

«Что больше: быть в одном лице художником, архитектором, математиком, музыкантом, писателем, скульптором, магом, астрономом, экспериментатором и т. д. и т. п. или вобрать в душу все богатства человеческой истории и мира?..»

«Да, да! Леонардо был универсальным не потому, что он совмещал в себе инженера и живописца, а потому, что как инженер и как живописец он воспринимал мир во всей объемности и полноте».

...И вдруг «интеллектуальные поиски» завершаются чем-то эмоционально личным: «Самая острая радость — пережить вовлеченность в мировую историю через тех, кто был, и через тех, кто будет».

Это о себе. О том путешествии, которое он называет «путешествием в веках». О том самовыражении, точнее, самопознании, которое он называет «осуществлением себя в путешествии через века».

Вот он записывает (это не ново, но понято по-новому и поэтому убеждает в «неформальном» авторстве самого Павлинова):

«Реально то, в чем больше смысла и более высокой ценности. Поэтому «Джоконда» или «Тайная вечеря», несмотря на незавершенность первой и разрушение второй, может быть, самое реальное, что создано в живопи-

си. Иногда я думаю перед фресками Помпей в Московском музее о том, что не случайно они сохранились почти в космической катастрофе — мощном извержении огнедышащего вулкана. В этих фресках, как и в картинах Леонардо, заключена та высшая реальность, которая неподвластна даже действию огненных стихий. Если бы — вообразим — Леонардо жил не во Флоренции, Милане и Риме в XV—XVI веках, а в Помпеях в I веке нашей эры, то я не сомневаюсь, что после всех трагических событий, несмотря на потоки огненной лавы и пепла, «Джоконда» и «Тайная вечеря» остались бы, как остались фрески Помпей. Я даже рискну подумать о том, что «Тайная вечеря» сохранилась бы лучше, чем она сохранилась после бездарных реставраций и опустошительных войн».

...И опять запись, «методологический ключ» к которой дал сам Павлинов: найти в любом явлении самоопровержение:

«В век космоса космическое чувство ослаблено, как никогда. Митя Карамазов, говоря о любви к жизни, почти дотла испепеляющей душу, о «клейких, клейких» листочках, которые ошеломляли его болью и любовью к жизни, был более космическим человеком, чем любой из пилотов, находящийся на космическом корабле много-разового использования».

А самоопровержение этой записи — сам Павлинов с его неплохим «космическим чувством».

Одной из мыслей, которая его занимала, была суть творчества, его воздействие на реальную действительность. Почему, например, в самые жестокие эпохи, подобные периоду испанской инквизиции, когда пылали повсюду костры, на которых погибали молодые очаровательные женщины — «ведьмы», — в это самое мрачное время жили и работали величайшие живописцы Испании

Веласкес, Мурильо, Сурбаран, Гойя, оставившие женские портреты, исполненные изящества, благородства и духовной глубины.

Вот он цитирует Тейяра де Шардена: «Человек вошел в мир бесшумно». И записывает: «Зато с каким шумом вошла в мир машина! Не говорит ли это о различии коренном двух «феноменов», об их разной роли в судьбе планеты?»

«Иногда люди вокруг меня обходятся без механизма, именуемого духовной жизнью. И может быть, именно это делает их сильными, непобедимыми. Чересчур тонкие, хрупкие «сооружения», выражаясь языком кибернетики, «менее вероятны», чем нехрупкие, и поэтому быстро ломаются при соприкосновении с миром».

Но пессимизм недолго жил в этой душе. Оригинальность Павлинова заключалась в том, что он был «интеллектуальным оптимистом», работа мысли, ее поиск, ее игра быстро уводили его от безрадостных состояний души.

Вот он формулирует с максимальной четкостью:

«Жизнь, человек, мысль — не случайные явления в мироздании.

Универсальность — универсальный закон универсума.

При благоприятных условиях формирование личностей, подобных Леонардо, тотчас же повторится, если чудо может повториться, не утрачивая статуса чуда.

При любых условиях, даже самых неблагоприятных, возможны те или иные типы универсальности. Исключается ситуация, при которой универсальный человек того или иного типа был бы невозможен. Потому что универсальность — закон жизни.

Но если универсальность — универсальный закон универсума, то она в человеке раскрывается во все времена — и в «благоприятные», и в «неблагоприятные», и

ником не доказано, что универсальность «типа Леонардо» является высшей.

Леонардо отражает то состояние истории человечества, которое потом резко изменилось, чтобы исчезнуть, но это не означает, что подобные состояния абсолютно невозможны в будущем».

И тут он по какой-то загадочной логике мысли, загадочной, потому что о чем-то важном не было записано, устремляется не к будущему, а возвращается в «седые» века:

«Можно ли человека каменного века с его единством «научно-философского», религиозного и художественного мышления назвать универсальным? А ведь в ту эпоху подобное единство было естественным и органичным, как никогда...»

«Мне хотелось бы,— открывает он вдруг через страницу нечто сугубо личное,— написать философский роман о себе самом — об опыте самопознания, о путешествии моей души в веках.

Собственно говоря, я начал писать этот роман уже в детстве, когда мне было лет восемь-девять, я начал писать его, конечно, не на бумаге, а про себя, как поэты, наверное, сочиняют стихи. До сих пор помню это редкое ощущение. У меня появилось чувство удивления от сознания моего бытия в мире (конечно, сейчас я формулирую это по-взрослому нудно, каким-то суконным языком, а тогда эта мысль была похожа на молнию, которая ударила в самое сердце).

Кто я? Почему не похож на товарищей по играм? Я ощутил в себе что-то особенное (нет, я опять по-взрослому выражаю то, наверное, непонятное даже сегодня мне, почти тридцатипятилетнему человеку, чувство, от которого тогда замирала душа мальчика).



Но смысл этого чувства все же хочется передать... Вот я явился в мир. Передо мною люди, деревья, голуби, улицы, дома, земля, трава, небо, облака, и я занимаю в этом какое-то собственное маленькое, но особенное место. А зачем я его занимаю? Что я должен делать в этом мире? И самое-самое волнующее: кто я?

На этот вопрос, помню, мне ответили: ты мальчик. Но я и сам понимал, что я мальчик, и поэтому не удивлялся. И услышал новый ответ: ты человек. Я — человек. Тогда я не понял. Теперь понимаю лучше. Но почему я явился в этот мир именно как человек и что я должен делать в нем именно как человек? Может быть, чтобы ответить на эти детские вопросы, я и углубился в странные истории Кэрролла, начал искать его письма детям.

Мне кажется, что самым истинным ответом будет ответ какой-то неожиданный, какой-то парадоксальный. Я — человек?

Вот думаю, думаю. Но об этом думали, наверное, веками и дети, и взрослые. Мы почему-то стыдимся раскрыть перед людьми наше удивление фактом собственного бытия. Может быть, это особенная целомудренность души? И мы это удивление прячем в необыкновенные истории, в разные нравственные или «интеллектуальные ребусы», как Кэрролл. Чем больше я его читаю, тем для меня очевиднее, что он тоже в детстве испытал это удивление; и все, что было написано им, все эти миллионы страниц, он посвятил поискам ответа: «Кто я, кто ты, кто мы?» Иногда его ответы кажутся мне шифрами, любое его письмо не в меньшей степени шифр, чем история об Алисе. Любое его письмо, особенно к детям, уводит нас в Зазеркалье, где можно получить достаточно «безумный» ответ, достаточно безумный, потому что, как писал один великий современный физик, кажется Нильс Бор,

истина не может быть не безумной. И я читаю (хорошо бы это перевести с английского на русский, но я не настолько хорошо владею языком пока)».

Если упоминание о Леонардо удивило меня совпадением с тем, о чем думал я сам, то Кэрролла я воспринял в его тексте как нечто само собой разумеющееся, наверное, потому, что это один мир. Мир Леонардо.

Павлинов, как бы оправдываясь перед самим собой, объясняет:

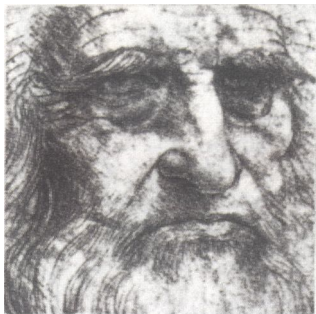
«В сущности, стимул, который заставляет меня читать, писать и думать,— один: познать себя через далекое, баснословное, размытое в тумане веков и тысячелетий...»

И вдруг нечто личное, неожиданное и безумно интересное: «Жертвуя обстоятельствами, мы выигрываем судьбу...»

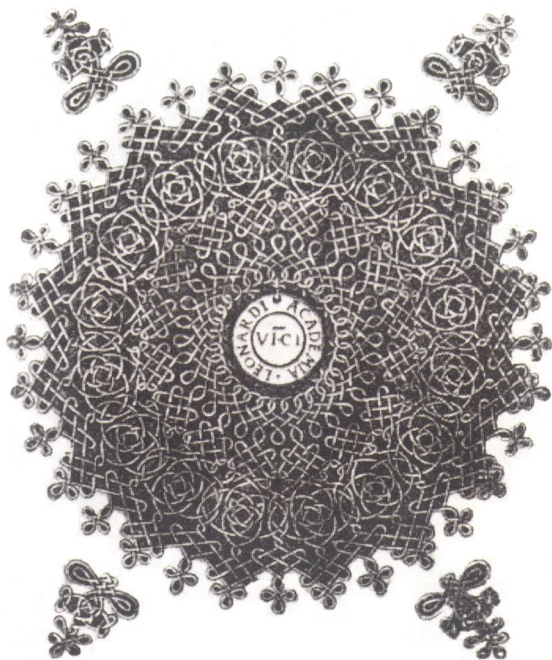
Безумно интересное не потому, что заключает в себе некое духовное или нравственное открытие, а потому, что это мысль XX века. В эпоху Ренессанса над ней, наверное, посмеялись бы: тогда, «жертвуя обстоятельствами», судьбу теряли.

Читать тетради Павлинова было нелегко, потому что его мысль, как человек в темноте, идет на ощупь, часто возвращается, понимая, что должен быть иной, лучший путь к выходу, иногда останавливается в растерянности, что естественно в лабиринте, где все ходы запутанно-неразличимы. Но через минуту она идет опять. Мысль. Она идет.

Логика лабиринта не в последовательности и стройности, а в неустанности поиска.



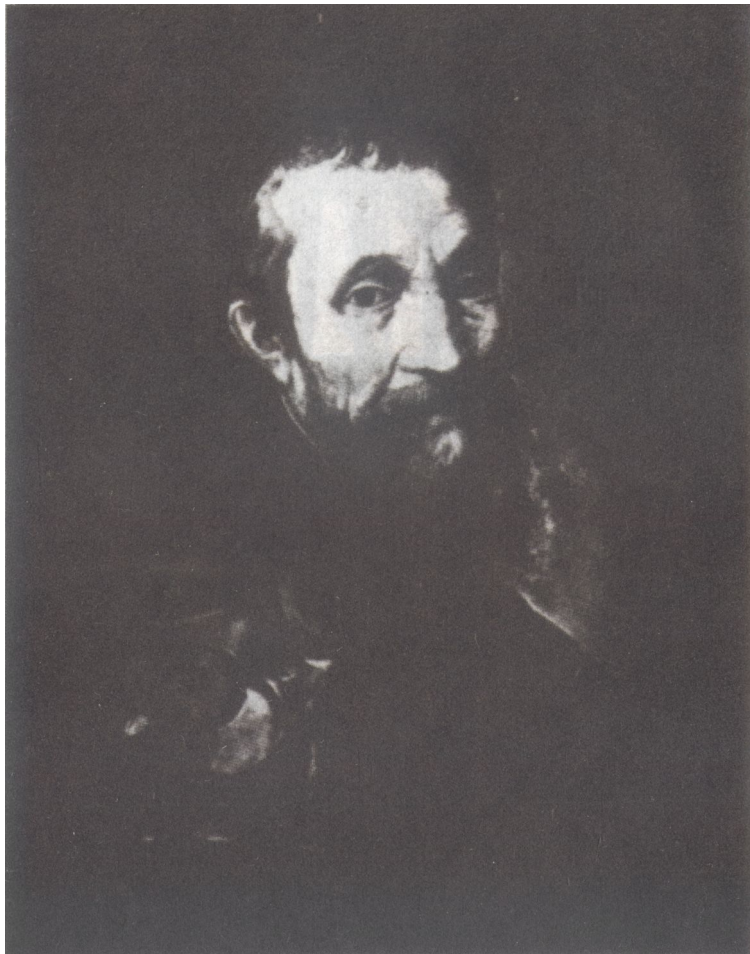
Опыт самопознания,  
или Письма  
Кэрролла к детям







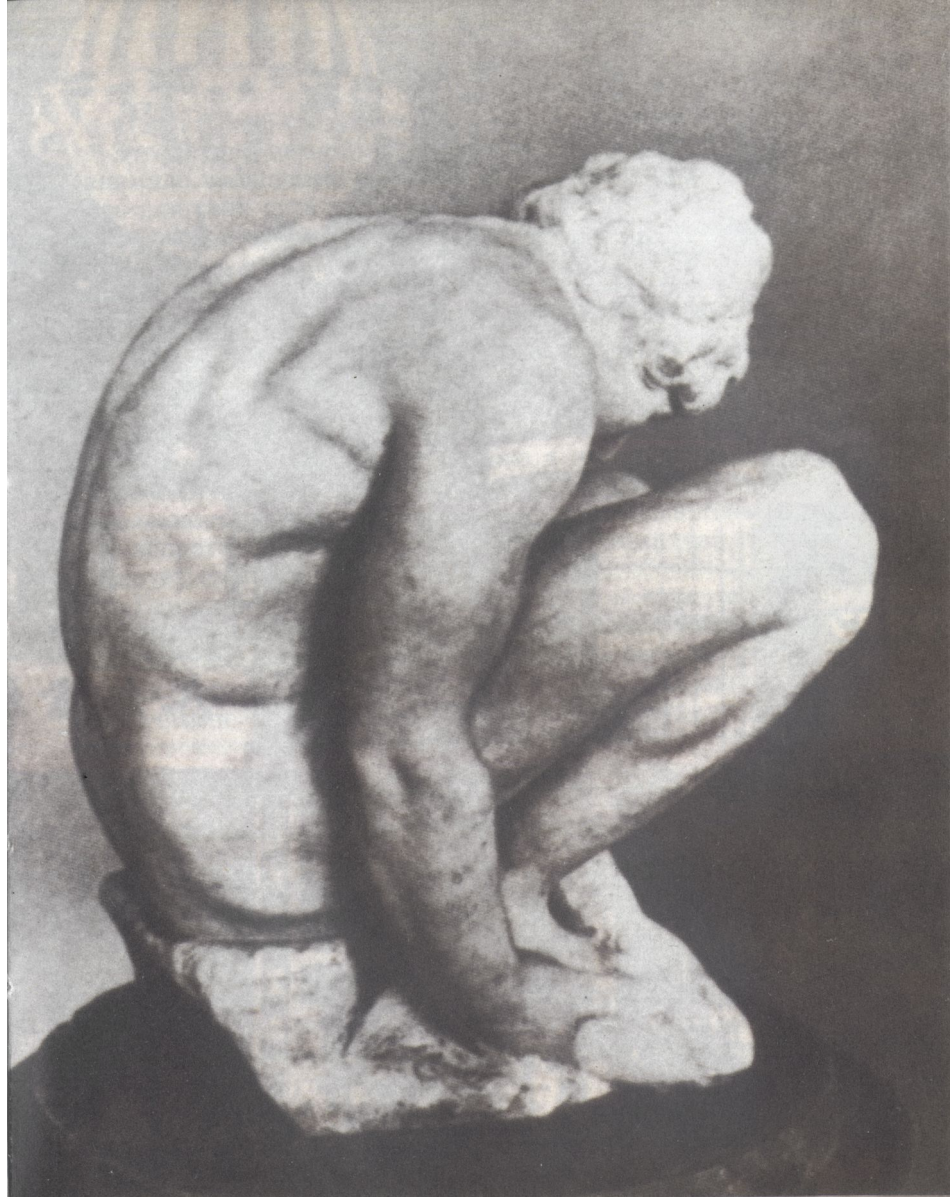




Флоренция. Городская застройка XV века. (Стр. 48)

Витторе Карпаччо. «Прибытие послов» (*фрагмент*). (Стр. 49)

Микеланджело. Автопортрет.







«**Ч**то такое «интеллектуальный ребус»?

Это вопрос не мой, а самого Павлинова. Видимо, его занимало мышление как творчество и он пытался уяснить для себя суть тех методов постижения действительности, которые казались ему увлекательными и результативными.

«Интеллектуальный ребус»,— отвечает он сам себе с помощью не понятия, а образа,— это кокон. Из кокона вылетает бабочка. Бабочка — мысль. Она может быть серым мотыльком или разноцветной, как радуга. Кокон — таинственная завязь — первая завязь мысли, неформленной, неотчеканенной, почти нерожденной».

И дальше не как иллюстрацию к этому определению ребуса, а совершенно естественно, потому что тема универсальности его волнует все больше, он посвящает нас в «лабораторию» собственной мысли — невзначай демонстрирует этот кокон. Он пишет:

«Единство как ценность состояния — круг, объединяющий устремления, как круг объединяет плоскости. Единство как ценность положения может быть изображено как пирамида: вершинная точка обретает власть над единичными точками базиса лишь путем удаления от них».

Бабочка не вылетела, мы можем лишь догадываться о ее виде. Наверное, речь идет о типе универсальности личности, который формирует «ценностная ориентация» времени.

Бабочка вылетит потом, и мы ее увидим, а сейчас пойдем опять по лабиринту.

---

Микеланджело. «Скорчившийся мальчик». (Стр. 51)

◀ Город в Японии (фото).

Павлинов все более углубляется в тему универсальной личности. Будучи человеком логического склада мышления, он делает точные и интересные наблюдения.

«Леонардо казалось, что тайна и глубина мира могут быть воспроизведены только в живописи, восемнадцатому веку казалось — только в музыке, девятнадцатому — только в литературе, двадцатому — только в науке. Почему же век выбирает ту или иную форму выражения скрытой в нем универсальности?»

Синхронно менялись и типы универсальности, воплощенные в великих людях: Леонардо, Моцарт, Пушкин, Эйнштейн...

Но почему же, почему тот или иной век выбирает живопись, а не поэзию, науку, литературу? Самый очевидный ответ состоит в том, что суть перемен — в меняющихся стадиях развития человеческого духа. Но хочется и более точного и менее банального ответа...

Кажется, он подошел к некоему открытию, но ему будто бы и самому страшно нашаривать неожиданные ходы в этом лабиринте, и он вдруг резко уходит в сторону.

«Думал о Паскале. Бывают эпохи, когда порядочный человек равен универсальному человеку. В чем особенность этих эпох? Ясно одно: итальянский Ренессанс к подобной эпохе не отнесешь.

Путь Паскаля — путь к порядочному человеку в наивысшем нравственном смысле этого понятия. Почему в человеке — существе несовершенном и конечном — живет чувство совершенства и бесконечности? Тут даже существует некая парадоксальная на первый взгляд зависимость: чем сильнее чувство бесконечности и совершенства, тем явственнее и понимание собственного несовершенства и собственной конечности.

В редкие минуты озарения перед великими полотнами и статуями античности собственное «я» замирает и тушется, как бы растворяясь в чем-то надличном, чтобы потом опять с еще большей настойчивостью напомнить о личном».

Вот странное его соображение:

«Суета сообщает чувство бессмертия, потому что усыпляет «я» настолько основательно, что оно остается в летаргическом сне. И тут мы сталкиваемся с самым большим парадоксом: человек суетный как бы забывает о вековечной истине — человек смертен. Гай Юлий Цезарь — человек, стало быть...

Человек суетный чувствует себя бессознательно выше Гая Юлия Цезаря, не относя к себе логического вывода этого силлогизма. И когда умирает кто-то рядом, ему кажется, что это не имеет к нему ни малейшего отношения, он настолько растворяется, не в надличном, а в безличном, что не верит в собственную конечность. Отсюда его творческое бесплодие. Он стал для себя бессознательно как бы бессмертным, у него в запасе несколько вечностей и нет ни одного мгновения, когда бы он сумел, осознав собственную судьбу, стать выше нее.

Бессмертны суетные, но это бессмертие почти тождественно нерожденности. Они родились, и их нет, они умрут, и никто о них не вспомнит...»

Дальнейшая запись не мысль, а наблюдение и даже воспоминание. Он оказался (почему, мы никогда не узнаем) на традиционном чаепитии, которое раз в пять лет собирало за столом воспитанников местной гимназии. Было им лет по восемьдесят, а то и по девяносто. В старинном университетском городе, где рос в детдоме Павлинов, была в давние времена одна из лучших в России гимназий. Мальчики, учившиеся в ней, уходили в Московский и Петербургский университеты, девочки стано-

вились бестужевками. Теперь от этих мальчиков и девочек остались, по жестокому и живописному определению Павлинова, «экзотические обломки»... И к этим «экзотическим обломкам» он испытывал странную нежность. Возможно, он был единственным юношей среди этих одряхлевших людей. Одряхлевших? Он не чувствовал их старыми, он записал о них однажды: «Милое, молодое, без следа исчезнувшее племя, какой-то мелькнувший поворот лица человеческого, который ни в чьей памяти не будет запечатлен, а лишь в моей, говорит мне об огромном уходящем духовном мире... Мне кажется, что за десятилетия они и изменились, и не изменились. Жизненные судьбы их разбежались, как железнодорожные пути на большой станции, и в то же время не утратили единства и родства. В чем же логика? А логика в том, что они были людьми разных характеров, темпераментов и судеб, но одной породы. Они исчезнут? Не хочется этому верить. Есть вещи, которые не исчезнут, пока не исчезнет человек. Они были из одного семейства, из широкого семейства, объединяющего родственные души».

И дальше он делает опять не лишенный «живописной жестокости» вывод: «Мамонты культуры».

И может быть, именно с этого несколько экстравагантного образа в тетрадах Павлинова рождается тема культуры, сообщающая особую глубину его поискам ответа на вопрос: в чем суть универсального человека? Но об этом потом.

Он опять возвращается к любимой теме.

«Все пишут об исключительной роли искусств в эпоху Ренессанса, но почему именно искусства, особенно изобразительное, играли тогда исключительную роль? Почему не музыка, не литература, не наука, не религия? Почему? Я с моими «почему» похож на надоедливого ребенка. Может быть, потому, что в детстве не получил

на мои бесчисленные «почему» ответов, которые на всю жизнь запали бы в ум и сердце. И хорошо, что не получил. Я ищу эти ответы на детские вопросы сейчас. Надо мной бы, наверное, посмеялись маститые философы, искусствоведы, историки искусств. Мне не раз хотелось написать письма Лосеву, Алпатову, Лазареву, Баткину, Ильенкову, Якимовичу, но не решился, не рискнул, пытался... но получалось наивно, и я боялся вызвать ироническую улыбку, а может быть, и покровительственно-иронический ответ.

Вот читаю опять: художники в эпоху Ренессанса не могли не быть универсальными. Но разве Рембрандт или наш Рокотов могли себе позволить роскошь быть не-универсальными? Хочется максимально уточнить это понятие, ведь, наверное, существует различие между универсальностью Леонардо да Винчи, который одновременно был и ученым, и инженером, и универсальностью Рембрандта.

А поэт в Японии в начале второго тысячелетия нашей эры? Должен был быть универсальным человеком? По логике — да. В эпоху Ренессанса все рисовали, а тогда в Японии все писали стихи. Но логична ли эта логика? Ведь между работой живописца, сопряженной с математикой, химией, архитектурой (в ту эпоху), и занятиями японских поэтов, носящими полусветский характер, разница не менее значительная, чем между ремеслом и увлечением-хобби».

И запись совершенно неожиданная: «То, что в «наивном» XIX веке называли «духовным началом нашей жизни», сейчас кажется настолько же несущественным,

как эльфы, феи и нимфы, мелькающие в стихах поэтов девятнадцатого столетия.

Думаю о мудрецах. Пессимисты говорят, что мудрецы не улучшили мира. Но неизвестно, что стало бы с миром, если бы мудрецов не было.

Добро и истина обуславливают друг друга».

Он выписывает из Толстого: «Единственное дело, на которое стоит положить всю жизнь, это любовное общение с людьми».

И уже собственное, немного наивное соображение: «Отличие нравственных истин от научных в том, что в мире нравственных истин «изобретение велосипеда» не только не смешно, но даже важно: человек открывает то, что было высказано мудрецами две или три тысячи лет назад. Но он не повторяет, а именно открывает, потому что это его опыт, его боль».

Иногда в тетрадях Павлинова встречались житейские, далекие от философствования замечания и наблюдения. Об одной из сотрудниц он написал: «Ее жизнь, ее отношения с людьми — это, по-моему, модель достойного поведения в ситуации неоцененности и непризнанности».

А вот запись о человеке, родственном, видимо, чем-то самому Павлинову: «Для него не было чужих мыслей, наверное, потому, что он любую мысль усваивал не умом, а сердцем и даже всем существом до мозга костей».

Третья запись этого же «обыденного» порядка: «Н. наделен особым даром видеть хорошее в жизни, даже когда вокруг него хорошего мало. Этот дар ценен тем, что увеличивает силу добра...»

Если уж речь зашла о записях Павлинова, не имеющих отношения к культурам минувших эпох и к будора-



жившей его сознание теме универсальности, то стоит отметить еще несколько любопытных и важных для характеристики его личности мыслей и наблюдений.

«Может быть, свойство больших душ — чувствовать себя не обвиняемыми, а виноватыми...»

«Чувство вины говорит об особой структуре души, это особый дар — человеку кажется, что он дал миру, одарил его меньше, чем мог. Это дар — сосредоточенности не на себе, а на мире, который ты улучшил меньше, чем это было в твоих силах, что-то зарыл в землю, не вынул, не вернул людям сторицей».

А вот запись, которая, пожалуй, соединяет «обыденное», «мимолетное» с вечным и «философским»:

«Он (речь идет опять об одном из сослуживцев Павлинова) не был философом, по-моему, никогда не читал ни Платона, ни Гегеля, ни Данте, но образ жизни у него философский. Я с наслаждением наблюдаю за тем, как несуетно, поверх мелких забот, интриг и незначительных ситуаций он живет, как великодушно относится к людям, все время требуя от себя больше, чем от них. Убеждаюсь в том, что философский образ жизни — это, наверное, в первую очередь высокая мера взыскательности к себе самому и какая-то естественная, непоказная несуетность. Это отсутствие бегающего взгляда на обстоятельства и вещи. Это понимание того, что жалеть себя, может быть, самое постыдное для человека чувство и дело. Это понимание-полуправда, которой мы порой тешим нашу совесть, страшнее лжи. И еще одна истина...

Но наверное, надо остановиться, иначе о философском образе жизни я начну размышлять риторически многословно, что недостойно человека, читающего философов...»

«Мы судим сегодня человека порой только по поступкам и действиям, и это закрывает от нас истинную его

сущность, доступную постижению лишь на высших ступенях действительности — по критериям духовной жизни».

Вдруг после «интеллектуальных ребусов» и житейских наблюдений он возвращается к себе, и это настолько неожиданно, что я подумал: он пишет опять не о себе, повествование от первого лица — лишь условная литературная форма. Но нет, чересчур много потаенной боли...

«Порой мне кажется, я похож на обитателя затерянного острова, который нашел на берегу запечатанную бутылку с бумагой, большинство строк на которой размыто, и вот по уцелевшим он должен восстановить текст, от содержания которого зависит его дальнейшая судьба, — эта бумага сообщает о том, когда можно ожидать появление корабля, идущего мимо острова раз в сто лет...»

А после этого личного отступления, делающего образ Павлинова еще более непонятым, — возвращение к тому «интеллектуальному ребусу» об «единстве как состоянии» и «единстве как положении».

Он начинает давать шифр к ребусу.

Если помнить, что тетради он писал для самого себя, то этот шифр тоже надо рассматривать как его особое отношение к мышлению, в котором он видел одну из высших (хотя и невидимых человечеству иногда) форм творчества.

Он пишет: «Направление ценностей, которые управляют индивидуумом... В зависимости от этого направления люди становятся учеными, или художниками, или политиками. Но ценности формируются не только в соответствии с направлением эпохи, но и в соответствии с направлением истории. Лишь учитывая последнее направление, можно создать целостного человека...

Вопрос о смысле жизни из академического стал кропотливым, перекачивался с кафедр в сердца. Образ человека несводим к книгам, системам, формулам, открытиям, он несравненно богаче и разнообразнее... Он несводим к музеям, даже если это Эрмитаж, он несводим к книгам, даже если это книги Льва Толстого, он несводим к формулам, даже если это формулы Эйнштейна, и к открытиям науки, даже если это открытия Коперника. Он — вечно развивающаяся совокупность отношений с миром, таинственное целое, неохватываемое мыслью и лишь иногда — чувствами. Это именно тот абсолют, «сообщаемость» с которым сообщает отдельной личности ощущение смысла жизни. Ни в одну эпоху человечество не понимало себя столь хорошо в минувших возрастах и столь мало в возрасте сегодняшнем.

Бахтин, наверное, понимает Рабле лучше, чем современники Рабле понимали его романы. И Гамлет понят глубже, чем понимали его зрители «Глобуса». И античный мир осознан Андре Боннаром, автором трехтомного исследования «Греческая цивилизация», лучше, чем эта цивилизация осознавала себя... И никогда — при этом великолепном ретроспективном постижении — человечество не разбиралось в себе столь же растерянно, неполно и неточно, как сегодня.

Странный возраст. Поток воспоминаний, осознаваемых с ослепительной четкостью, накануне или в момент... чего?! А может быть, «оргия» современной цивилизации обещает рождение не «локальной» (как бывало раньше), а мировой, единой (как не бывало никогда) культуры? И в этом играет известную роль наше повседневное поведение».

Но дальше он пишет не о «повседневном поведении», а об одном из редких томиков. Ему дали на одну ночь Шопенгауэра, и, конечно, в эту ночь он не спал.

А наутро записал:

«Так же, как влюбленные по Шопенгауэру заняты собой и собственными чувствами, не помышляя о новой жизни, которой они служат, ученые нашего времени, поглощенные новизной небывалых исследований, заняты в этом смысле тоже «собой», не помышляя, что они в не меньшей степени «марионетки» «гения рода» (по Шопенгауэру) и служат рождению новых искусственных форм разумной жизни...

Эволюция не успокоилась на человеке, эта грандиозная система пульсирует сейчас не менее мощно, чем накануне вызревания первой человеческой мысли...»

Павлинов был личностью последней четверти XX века, и поэтому старые, «седые» истины открывались ему иногда по-новому.

Что-то он записывал на рассвете после бессонной ночи, и, по-моему, этим объясняются некоторые странные описки в его стремительно заносимой на бумагу мысли. Вот одна из интересных, по-моему, ошибок:

«...Подумал об аргументации излюбленной всеми великими от Марка Аврелия до Льва Толстого: «До меня, до того, как я родился, была бездна лет, и после меня тоже будет бездна. И если я не страдаю от того, что не жил тогда, почему я должен страдать от того, что исчезну и не буду жить потом?» Подумал и вдруг открыл для себя: да, я не был в той бездне, но эта бездна во мне самом. И старинное утешение уже не действует на новое сознание, на новую душу. Чем же успокоить себя, если я ухожу вместе с той моей бездной, а та, что наступит,—загадочна, непонятна, непостижима? Может быть, успокоиться тем, что ожидает нечто неведомое, чего никогда еще не было? Ожидает не меня лично, а Жизнь, которой

я служу. И исчезну не только я, а и целый род, который сегодня работает, погружается в повседневность, мыслит, чувствует себя бессмертным... Но тогда все человеческие великие вопросы, те, которые мы называем «вечными», должны быть осмыслены по-новому в поисках ошеломляюще нетрадиционных ответов...»

Для меня несомненно, что утомленная бессонной ночью (или бессонными ночами) рука Павлинова вывела не то, что он думал, повинаясь уже известному штампу: «Не только я, а и...» Мысль Павлинова читается мной более трезво, если хотите, более банально, но в этой банальности — мужество самоотречения. Он, наверное, хотел написать: «Исчезну только я, а целый род, который погружается в повседневность, мыслит, чувствует себя бессмертным, останется на земле до баснословно далекой космической катастрофы». Он не закончил мысли, поставив отточие, наверное, потому, что устал. Невозможно допустить, что он собственное исчезновение не отрывал от исчезновения человечества, надеясь на появление новых мыслящих, более «высоких», чем человек, существ.

Это, как известно, одна из излюбленных идей Ницше.

Мне было интересно углубляться в эти тетради-«лабиринты», потому что умозрительное сочеталось в них с повседневным, а повседневное с неожиданными «уходами» в мимолетности человеческой истории. Вот он записывает:

«В те минуты, когда человек XIV века смотрел на небо, мы теперь смотрим на часы. Астрономические места у Данте кажутся нам «темными», а его современникам, людям «непросвещенного века», они были понятны — мореплаватели понимали звезды иначе, чем мы. Иначе бы они погибли. Наверное, об этом думал и Мандельштам, перечитывая Данте и записывая мысли о нем...»

(Павлинову, по-видимому, в руки попала вышедшая у нас несколько лет назад и тотчас же ставшая библиографической редкостью книга Мандельштама «Разговор о Данте».)

«Мандельштам пишет о высоком парусном искусстве во времена Данте, повлиявшем на стиль его мышления. Великий поэт, созерцавший образцы парусного лавирования и маневрирования, перенес это искусство и в поэтическое мышление, точнее, в поэтические ответы на те острые вопросы, которые задавала ему ситуация «опаснейшего, запутаннейшего и разбойничайшего» века.

Это наблюдение, соединяющее в едином образе парус каравеллы в бурном море и стихи поэта в не менее бурной действительности, само по себе исполнено дантовской мощи и дантовской грандиозной и в то же время изящной метафоричности».

Думаю, что Павлинову был особенно дорог не Данте сам по себе, не Мандельштам сам по себе, не стихи сами по себе и не парус сам по себе, а образ единства мира, в котором все это существует в видимых и невидимых соотношениях.

И кажется, стоит обрушиться парусу под ударами ветра — и не будет великой поэмы Данте.

К теме универсальной личности на более высоком уровне он возвращается в поздних тетрадах, делая оригинальный антракт, будто бы развлекая себя между напряженными «интеллектуальными» актами. Он «развлекает» себя Кэрроллом. Думаю, что Кэрролла он избрал не случайно, — это тоже любопытнейший вариант универсальной личности.

В юности Кэрролл мечтал стать художником. Он бы художником и стал, если бы жил в Италии в эпоху Ренессанса. В XIX веке в Англии он стал фотографом. Тогда рассматривали фотографию как наследницу жи-

вописи и даже полагали, что она вытеснит живопись как более точное и подлинное отражение мира во всех его мимолетностях и деталях. Он стал самым выдающимся фотографом XIX века, который снимал детей. Но Кэрролл и рисовал, в гротескности его рисунков есть что-то напоминающее стиль Леонардо.

За строгой, педантичной, «английской» внешностью этого джентльмена мирной, добропорядочной, стабильной эпохи «викторианской Англии» таилась одна из самых фантазмагорических душ. Недаром его иногда называли «этот странный господин».

Респектабельная эпоха королевы Виктории при Кэрролле и архинестабильная эпоха в Италии при Леонардо да Винчи: миры-антиподы. И все же нечто родственное есть между людьми, жившими в этих мирах-антиподах. Оба они универсальны в соответствии с духом времени, в котором жили.

Объединяет Леонардо и Кэрролла, помимо универсальности, и склонность к игре. И в этом нет ничего удивительного: ведь игра — неотъемлемый элемент культуры, а культура — неперемнное условие универсальности.

Павлинов читал по-английски, особенно хорошо техническую литературу, но и художественную тоже. В переводе же он был не силен, особенно в переводе текстов Кэрролла, где все построено на каламбурах, игре слов, нонсенсе и нужен перевод не подстрочный и даже не дословный, а творческий и окрыленный, передающий суть неожиданно объемного парадокса. Иногда Павлинов записывал чисто подстрочный перевод и печалился от того, что тускнела и съеживалась мысль писателя.

Конечно, я не мог не думать о том, что увлекало Павлинова в письмах Кэрролла к детям. Почему именно письма он читал, а не перечитывал опять и опять «Алису в Стране Чудес» или «Алису в Зазеркалье»?

Я хотел понять это, чтобы лучше постичь образ самого... нет, не Кэрролла (его-то образ исследован достаточно досконально), а Павлинова.

И я понял, что письма эти захватили его — не ум даже, а сердце. Как особая форма общения.

Человека с человеком.

Павлинов, по-видимому, был одинок, может быть, по собственной вине. О его одиночестве говорят редкие записи, посвященные людям, рядом с которыми он жил, ощущая по отношению к ним известную даже не отстраненность, а «отстраненность», то есть они казались ему странными, потому что он наблюдал их несколько отчужденно, со стороны, не соединяясь в непосредственном непринужденном общении.

Это не могло его не печалить.

Письма Кэрролла к детям, как мне кажется, были оригинальной формой компенсации этого отсутствия непринужденности и веселой игры в общении. Он из тысяч писем — а Кэрролл их написал десять тысяч! — выбирал именно те, в которых английский автор побеждал одиночество и непонятость безумием парадокса и несравненной шуткой.

Вот Кэрролл пишет девочке Энни. На душе у него, чувствуется, смутно, и он сам выдает эту смуту строкой: «В каком горе пишу тебе я это письмо». И тут же, как цирковой клоун, еле уловимой мимикой меняющий трагическое выражение на веселое, оборачивает это горе в легкое, как весенний дождь, озорство. «Я вынужден держать зонтик,— сообщает он Энни,— чтобы слезы не размыли написанное».

Откуда же это горе?

Они разминулись, и он объясняет, как может объяснить только Кэрролл, почему его не оказалось там, где ожидала его девочка.



Он пошел гулять с милым старым другом Бибкинсом, и, когда они отошли от Оксфорда сто миль и пересекали поле, полное овец, он подумал о маленькой дорогой Энни, о том, не сегодня ли он должен ее фотографировать, и, подумав, воскликнул, потешно перевирая имя дорогого Бибкинса: «Добкинс, а который сейчас час?» — «Три часа», — ответил (уже не Бибкинс, не Добкинс, то есть то же самое лицо, с сумасшедшей быстротой меняющее имена) Фибкинс, несколько удивленный.

«Это тот самый час! — чуть не зарыдал Кэрролл, подумав, что дорогая Энни его уже ждет, но у него мелькнула надежда: может быть, она ожидает его не сегодня. И он решил (ведь Кэрролл был математиком, любящим точность) уточнить: «А скажи-ка мне, Гопкинс (то есть тот же самый Бибкинс, Добкинс и Фибкинс), что за день сегодня?» — «Конечно же, понедельник», — ответил вполне разумный — уже! — Лупкинс. «Это тот самый день!» — застонал — зарыдал — завопил Кэрролл.

Тут к нему подбежали овцы и стали тыкаться нежными носами в его нос. И это, наверное, вернуло какую-то искру надежды Кэрроллу, и взмолился он в этой шуточной надежде: «Не обманывайте меня, Нупкинс! Что за год сейчас?» — «Мне кажется, 1876-й», — ответил Пипкинс. Это не оставляло больше надежд. «Это тот самый год!» — закричал Кэрролл.

Тем все и закончилось, она его ждала, а он гулял с Бибкинсом-Добкинсом-Фибкинсом-Гопкинсом-Лупкинсом-Нупкинсом-Пипкинсом. В самой игре, несколько шутовской, этих имен-людей, видимо чуждых и настолько неинтересных Кэрроллу, что он даже не утруждал себя запоминанием их имен, чувствуется одиночество.

А девочка Энни его не дождалась. Когда он примчался к ней в карете, ее уже не было. И это шутовское,

трагическое письмо, чем-то напоминающее шутовство некоторых шекспировских героев, написано ради того, чтобы назначить новый день для фотографирования.

У Павлинова не было детей, но в его записях чувствуется обостренная любовь к детям и в самой жизни, и в литературе, и в искусстве.

Вот после посещения Эрмитажа он пишет:

«По-новому понял «Скорчившегося мальчика» Микеланджело. Это не просто игра гениальной фантазии скульптора, умевшего извлекать из куска камня максимум человеческого содержания. Говорят, что Микеланджело создал эту вещь, потому что никто не верил, что в столь небольшом объеме материала можно увидеть и высвободить целостный человеческий образ. Мальчик уткнулся в колени головой, он сжался в напряженный комок — единый мускул, — и это действительно чудо искусства. Но, как и всегда в великом искусстве, это не чудо техники, мастер создал один из самых грандиозных образов отчаяния, символ конца эпохи. Перед этой работой я думал о другом мальчике, который поднял от восхищения голову, увидя девятилетнюю девочку Беатриче, и на всю жизнь сохранил восхищение, нежность и поклонение. Мальчик Микеланджело не может ничего видеть, то есть он видит, но взор его обращен в себя».

И дальше более обобщенное суждение о Микеланджело:

«Для Микеланджело сотворение мира не завершилось, а началось с человеком. Для него появление человека — начало, даже начало начал. Не последний, а первый день сотворения мира. Отсюда, наверное, и незаконченность, незавершенность его людей.

Человек для Микеланджело не создан, а создается.

Он не рожден, а рождается. Он не сложился, а складывается. Он выламывается из камня. Он высвобождается, очеловечивая косную материю, очеловечивая мир. Он одновременно и трагичен, и героичен. И это делает искусство Микеланджело жизнеутверждающим.

Работы античных ваятелей показывают человека как венец творения. Микеланджело — как его начало.

У древних греков искусство повествует о веке, у Микеланджело — о человеке. Это история отдельной человеческой души. Мы видим как бы два типа универсализма. Универсализм эпохи у античных мастеров и универсализм личности у Микеланджело.

Второй тип мне особенно импонирует, потому что рождение человека зависит от его собственных усилий».

Дальнейшие записи Павлинова несколько сумбурны и отрывочны. Я сейчас дам их «реставрацию».

«Создание человека — даже создание его художником из камня — лишь начало самосоздания. О готических соборах кто-то написал, что в них, кажется, сам камень молится. О фигурах Микеланджело можно, наверное, написать, что в них, кажется, сам камень созидает себя, стремясь к завершению, к осуществлению заложенного в нем образа.

Эта же печать неоконченности и на его сонетах. Порой возникает странная мысль, что он любил все рожденное не до конца, все выявленное неполностью, потому что это говорило ему о нераскрытых творческих силах мира.

Он и в себе, вероятно, ощущал незавершенность. И это делало его иногда, как писали современники, «унылым», «мрачным», «странным». Почему? Это извечный парадокс: созидание, даже гениальное, легче самосоздания. «Ранить» резцом камень легче, точнее, не так больно, как ранить собственную душу».

В этой записи сам Павлинов, пожалуй, интереснее... Микеланджело. Мы теперь уже в лаборатории не мысли, а в лаборатории души, которую он часто ранил, и «умышленно», во время самосозидания, и нечаянно.

Но он умел уходить в мысль. Уходить в мысль от душевной боли. И наверное, именно потому, что он «уходил в мысль», она часто бывала неожиданной, как неожиданны улицы, по которым мы от чего-то убегаем, не разбирая дороги. Но поскольку был он натурой цельной, то при всей неожиданности это все же были улицы его мира.

«Эпоха Возрождения раскрыла с трагической выпуклостью и могущество, и бессилие человека, и, возможно, именно в этот момент была задумана новая фантастическая ветвь, в рождении которой мы участвуем сегодня. Байрон — это позднее и, как все поздние дети, странное дитя Ренессанса — имел дочь, которая и была создателем первой, говоря нынешней терминологией, электронно-вычислительной машины. Но мы по-прежнему романтически воспринимаем отца и забываем о его неромантической дочери. Если бы «гений эволюции» умел улыбаться... Я об этом, кажется, уже писал».

И он опять возвращается от ума к сердцу, потому что все же, думаю, сердце было у него стабильнее ума.

«Особенность нравственных истин в том, что открыть и понять их гораздо легче, чем жить по ним. Вторая особенность нравственных истин: если человек думал и страдал сам, то открытие того, что было открыто раньше, все-таки нужно, это не «изобретение велосипеда», это подлинное открытие». Он сердцем и мыслил.

«В чем отличие энциклопедизма от универсализма?» — задавал он неожиданный, в сущности, достаточный «алгебраический» вопрос. И отвечал на него не умом, нет — сердцем.

«Энциклопедизм — уютен; даже читая Дидро, чувствуешь уют парижских салонов, увлекательных бесед, очаровательного общения с умными женщинами. Универсализм — неуютен, это сам неуют, это распаханность во Вселенную, это Рильке, закрывающий собой амбразуру, через которую должны ворваться в нашу обыденность кометы и, может быть, даже созвездия. Универсализм — трагичен. Любой универсальный человек бросает вызов миру».

Тут, наверное, уместно воспользоваться известным сопоставлением — по Леонардо — жизни художника, живописца и скульптора.

Мы уже упоминали о том, что живописец по Леонардо, работает в светлой комнате, руки его и лицо чисты, он имеет красивый вид, его услаждает музыка. А ваятель в неистовой борьбе с камнем потен, запылен, «весь, словно мукой, обсыпанный мраморной пылью... кажется пекарем; он весь и покрыт мелкими осколками, словно его занесло снегом, а жилище запачкано и полно каменных осколков и пыли».

По мысли Павлинова, живописец — это энциклопедист, он «уютен», а универсальный человек — это ваятель, он трагичен.

Но разве не трагичен был Леонардо — гений универсальности?

И Павлинов идет дальше по лабиринту мысли, нашаривает руками в темноте стены, ищет новые ходы и идет, идет...

В его записях мелькнула одна мысль, к которой, наверное (как и сам я в первый раз), читатель отнесся как к чему-то мимолетному, несущественному, а между тем именно она и есть шифр к «интеллектуальному ребусу»: «У древних греков искусство повествует о веке, у Микеланджело — о человеке».

Вернемся теперь к «единству как ценности состояния», к «кругу, объединяющему устремления» — это, наверное, человек. А «единство как ценность положения», изображенное пирамидой, — это век.

Мы на пути к решению ребуса...

И век выбирает в качестве наилучшего выражения собственной сущности изобразительные искусства, музыку или науку, когда единство как «ценность положения», то есть «гений века», его пирамида, формирует единство как «ценность состояния», то есть камни, составляющие эту пирамиду.

Во все тысячелетия самой большой тайной для человека оставалось время. Думал об этом, естественно, и Павлинов. Он любил шуточный парадокс Льюиса Кэрролла (сочиненный им в восемнадцатилетнем возрасте) о том, когда и где «вторник» (как, впрочем, и любой другой день недели) перестает быть самим собой. Действительно — где?! Кэрроллу это «непонятно»: ведь известно — в Лондоне через двадцать четыре часа после вторника наступает среда. Где вторник перестает быть вторником? Допустим, возвращает нас Кэрролл к исходным условиям парадокса, что в Лондоне сейчас наступил вторник. Через час он наступит на западе Англии. Не будь морей и океанов, мы могли бы идти за вторником и, совершив кругосветное путешествие, через двадцать четыре часа вернуться снова в Лондон. Но в Лондоне вторника уже не будет. Конечно, с полной серьезностью уточняет Кэрролл, если бы обитатели Земли повсюду говорили на одном языке, то можно было бы, идя за Солнцем и задавая вопросы местным жителям, выяснить, какой день у них сегодня, и точно установить момент, когда вторник перестает быть вторником. Но это невозможно

не только потому, что жители Земли говорят на разных языках, но из-за обширности водных поверхностей — морей и океанов, потому что неизвестно, что делает тот или иной день недели в океане и в море. Ведь возможен фантастический вариант, когда, пользуясь отрывом от Земли, вторник станет... четвергом.

Кэрролл отнес этот парадокс к «разным разностям», которые состояли из забавных логических и арифметических головоломок. Но на самом деле парадокс не забавен, а печально-философичен. Он говорит об одной непостижимой особенности времени: от нас ускользает «черта перемены».

Черта между детством и отрочеством. Между юностью и взрослой жизнью. Между молодостью и старостью.

В самом начале жизненного странствия путь кажется нескончаемым, теряющимся в туманной бесконечности — то ли солнечной, то ли лунной — дымки. И лишь потом вырастают жесткие и суровые верстовые столбы, напоминающие о том, что, в сущности, наша дорога совсем недлинна...

Парадокс Кэрролла о вторнике возвращает нас к Леонардо, который все время думал о времени. Он думал о времени, потому что ему хотелось, чтобы картины жили вечно, чтобы «удивительная наука живописи» никогда не поддавалась разрушительной силе лет. Он гордился тем, что живопись сохраняет красоту, которая в жизни быстротечна. Человек, работающий с камнем или металлом, имеет больше оснований верить в то, что ни огонь, ни жар, ни сырость, ни холод не погубят его труда, не погубит его и тот «ужас, который был бегом времени когда-то наречен». Но, стремясь к долговечности «удивительной науки живописи», Леонардо — ведь он был одновременно и художником и ученым — думал не только о духовной долговечности, то есть о том, чтобы

образы, созданные живописцем, оставались в памяти людей, но и о долговечности телесной. Поэтому и экспериментировал без конца и трагически неудачно. Эти неудачи, когда, казалось, само время разрушает его фрески, ставили перед ним тот же самый вопрос о «вторнике, который перестает быть вторником».

В одной из заметок он, по существу, формулирует этот самый парадокс. Он задает вопрос: почему вершина горы сияет в течение половины или трети ночи и кажется кометой западным жителям после наступления вечера, а восточным жителям — утренним рассветом? То есть почему и когда вторник на западе перестает быть вторником на востоке, когда начинается новый день?

В общеизвестном «парадоксе Зенона» Ахилл не может догнать черепаху. Условия этого парадокса, казалось бы, логичны: Ахилл бежит в десять раз быстрее черепахи и дает ей на старте фору в десять ярдов. Затем Ахилл быстро минует эти десять ярдов, но черепаха за это время переползает еще один ярд; Ахилл мигом одолевает и этот ярд, но черепаха с той же медлительностью переползает одну десятую ярда, для Ахилла одна десятая ярда — мгновение ока, но черепаха за это мгновение успевает осилить одну сотую ярда. Ахилл молниеносно одолевает одну сотую ярда, а черепаха — по-черепашичьей одну тысячную... до бесконечности. Быстрейший не в состоянии догнать медлительнейшее на земном шаре существо.

«Парадокс Зенона» — источник всех последующих «интеллектуальных ребусов»: в основе их тоска по бессмертию, неосуществимая мечта о власти над временем.

В сущности, если бы «парадокс Зенона» отражал реальное положение вещей, то картины Леонардо никогда не были бы разрушены, сохранилась бы его фреска «Битва при Ангьяри», не была бы перемучена беско-



нечными реставрациями его бессмертная «Тайная вечеря», потому что разрушительное время в беспощадном беге никогда не догнало бы «черепаху» Леонардовой живописи. (Кстати, он действительно работал с чисто черепашей медлительностью.)

Но удивительно, что математик Кэрролл не только не разрушает «парадокс Зенона», но полагает его неопровержимым, потому что есть вещи, которые человеческий разум постигнуть не может. Он согласен с тем, что утверждение Зенона как будто бы абсурдно, но в то же время разрушить это утверждение мы не в силах. Любопытно, что сегодняшние истолкователи Зенона и Кэрролла (можно добавить — и Леонардо да Винчи) относятся с пониманием к их убеждению в неопровержимости «интеллектуального ребуса» об Ахилле и черепахе. Я не буду сейчас вводить читателя в утомительную и достаточно философски сложную лабораторию их аргументаций. Я лучше познакомлю с фантастическим диалогом Ахилла и черепахи, сочиненным автором «Алисы».

Вот Ахилл черепаху догнал и с удобством расположился у нее на спине.

Черепаха обратилась к нему:

— Итак, наше состязание окончено? Вам все-таки удалось опровергнуть мудреца, который доказал, что вы меня никогда не догоните. Я и сама верила этому философу и думала, что догнать меня нельзя.

— Почему же нельзя? — возразил Ахилл. — Я решил эту задачу мимоходом. Видите ли, длина отрезков неограниченно убывала, и поэтому...

— А если бы длина отрезков неограниченно возрастала, — перебила его черепаха, — что тогда?

— Тогда я не сидел бы там, где я сижу, — скромно отвечивал Ахилл, — а вы к этому времени уже успели бы несколько раз обойти вокруг земного шара.

Его ответ еще более огорчил черепаху.

— Стоит ли обольщаться несбыточными надеждами? И без того тяжко. Я почти расплющена: вес-то у вас немалый?

И далее черепаха утешает себя логическими головоломками, «интеллектуальными ребусами», забавными задачами. И мы понимаем: любой «интеллектуальный ребус», любая игра ума — утешение человека, бессильного перед временем. И нам становится скорее грустно, чем смешно, когда мы читаем Кэрролла, даже его забавные письма к детям.

«Моя дражайшая Гертруда!

Ты будешь весьма расстроена и удивлена, когда узнаешь о том, что за странной болезнью я заболел после твоего отъезда.

Я послал за Доктором и сказал ему: «Дайте мне, пожалуйста, какое-нибудь лекарство. Я очень устал».

«Чепуха, — ответил он. — Вы можете обойтись и без лекарства. Ступайте в постель». — «Нет, это совсем не та усталость, при которой ложатся в постель, — возразил я. — Устало что-то, что расположено на моем лице».

Он слегка погрустнел: «О, это, вернее всего, устал ваш нос. Человек всегда становится болтлив, когда он слишком много мнит о своем носе».

«Нет, это не нос, — сказал я, — возможно, это волосы». Доктор погрустнел еще больше: «Теперь я понял, вы слишком много играли ими на пианино».

«Нет, — сказал я, — да и дело-то вовсе не в волосах, скорее всего, это нос или подбородок».

Доктор стал совсем грустным: «А не слишком ли много вы ходили на подбородке?» — спросил он.

«Нет», — ответил я.

Тогда Доктор сказал: «Это удивительно! Но вполне ли вы уверены, что дело тут не в губах?!»

«Конечно! — воскликнул я. — Это именно они».

Доктор помрачнел: «Я думаю, вы слишком много целовались».

«Да, — признался я, — я поцеловал один раз моего маленького друга».

«Вспомните, вы уверены, что это было всего один раз?»

«Ну, возможно, их было одиннадцать».

Тогда Доктор посоветовал мне: «Не давайте ей больше ни одного поцелуя до тех пор, пока ваши губы не отдохнут».

«Но что же мне делать? — взмолился я. — Ведь я ей должен еще сто восемьдесят два».

От огорчения Доктор расплакался: «Пошлите поцелуи посылкой». И я вспомнил о маленькой коробке, которую однажды купил у Довера для того, чтобы подарить ее какой-нибудь маленькой девочке.

Я осторожно упаковал поцелуи в коробку.

Обязательно сообщите мне, если хоть один потеряется в дороге.

Любящий тебя Льюис Кэрролл».

Это письмо — шутка в ситуации интеллектуального одиночества.

Интеллектуальное одиночество.

Кто в истории человеческой мысли познал его полнее и трагичнее, чем Леонардо, часто находя утешение в загадках и шутках...

Вазари рассказывает, что Леонардо потратил время и на то, чтобы изобразить сплетение канатов, выполненное с таким расчетом, что оно непрерывно идет из конца в конец, образуя и заполняя целый круг... Целый круг.

Опять круг, круг как «ценность состояния».

«Это именно мы видим в исполненном гравюрой сложнейшем...»

Дальше Вазари рассказывает об одном из загадочных рисунков Леонардо, на котором было начертано: «Леонардо да Винчи. Академия».

Исследователям жизни великого человека не удалось найти документального подтверждения того обстоятельства, что подобная академия существовала. Но она была, и ей не нужны авторитеты достоверных источников. Она была в образе одного человека. Леонардо да Винчи.

Изображая сплетение канатов, Леонардо изображал то, что, казалось бы, неизобразимо: время.

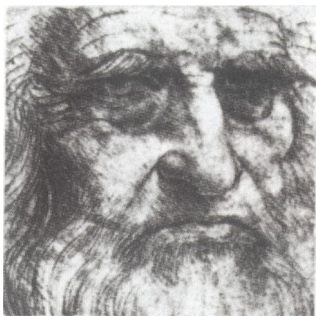
Время как течение жизни.

И когда я читаю письма Кэрролла к детям, то думаю, что они обращены и к тому мальчику-ангелу на картине Верроккьо, в котором Леонардо бессознательно написал себя, создав первый и единственный в юности автопортрет.

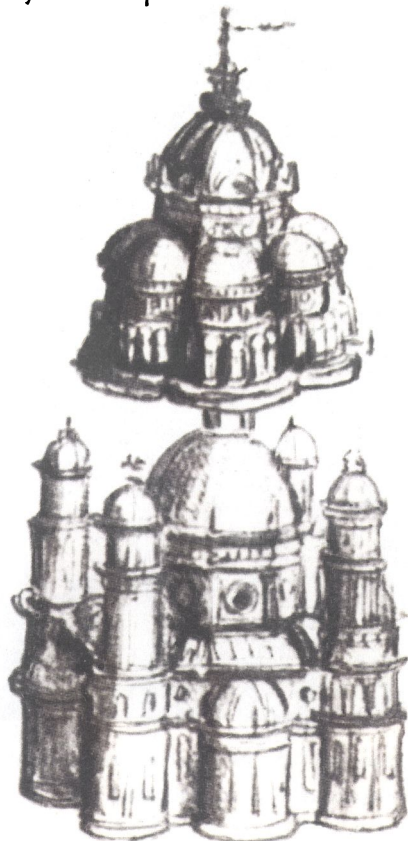
Льюис Кэрролл утешает мальчика-ангела: Ахилл никогда не догонит черепаху.

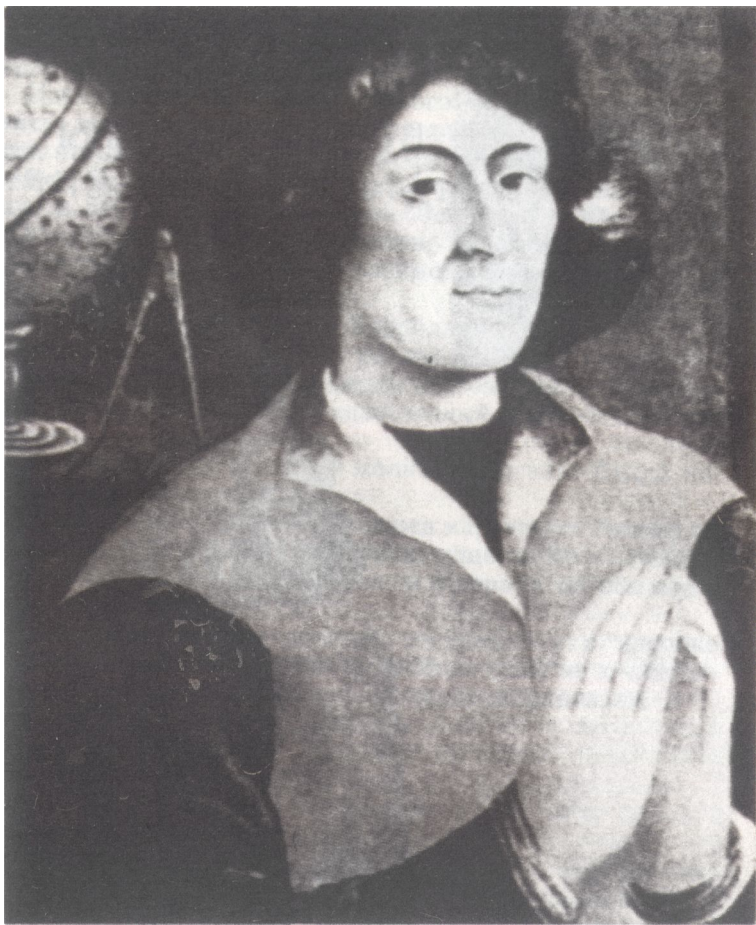
И когда мы стоим сегодня перед картинами Леонардо, которые и разрушенные временем существуют — существуют! — мы понимаем: и Зенон, и Кэрролл не обманули этого мальчика.

И в иные минуты хочется послать ему в коробке наши поцелуи, хотя это уже относится даже не к «интеллектуальным ребусам», а к беспочвенной фантазии.

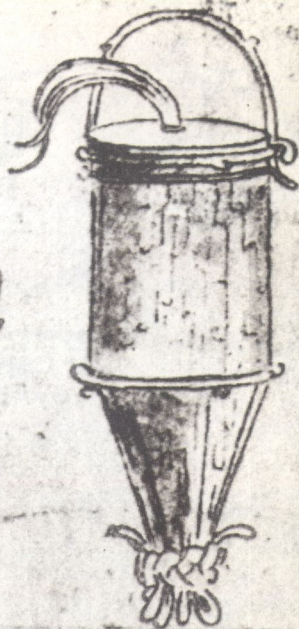
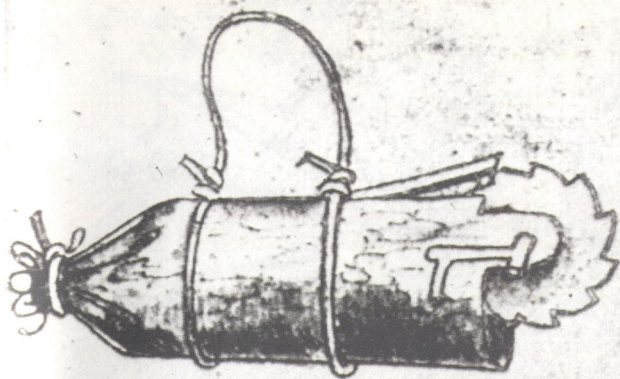


# Путешествие в веках, или Типы универсальности





Неизвестный художник. Портрет Коперника.  
Леонардо да Винчи (*рисунки*). ►







Леонардо да Винчи. Рисунок летательной машины.

Аэрофотосъемка (фото). ►

Тинторетто. «Рождение Иоанна Крестителя». (Стр. 84).







**Д**а, Павлинов шел на ощупь, как ходят в лабиринтах, где «видят» руками... Стоило ему найти необычное для нашей эпохи сочетание талантов или умений, и он начинал осмысливать суть удивительного явления.

Он записывает: «Нам известно имя создателя пирамиды фараона Джосера, возведенной около пяти тысяч лет назад. Пять тысяч лет — это же вечность. Но память об архитекторе сохранилась, нам известно его имя — Имхотеп. Современники почитали его как великого зодчего, как врача, астронома и мудреца. Сочетание зодчего и мудреца ничуть не удивительное: в эпоху египетских пирамид люди, которые задумывали и создавали эти вечные сооружения, эту отвердевшую в камне мечту-мольбу человека о бессмертии, не могли не быть мудрецами. Зодчий должен был обладать мудростью — мудростью той эпохи. А вот врач и астроном, это сочетание, может быть, по моему невежеству мне кажется если не странным, то несколько необычным...»

«Сочетание в одном лице медика и философа оказалось весьма стабильным. Читал одно старое сочинение XV века. Там упоминается Раймунд Сабунский, тоже одновременно медик и философ...»

«При каких обстоятельствах родился этот синтез?

Почему он стал настолько устойчивым, что выдержал испытание тысячелетий, когда менялись культуры? Рождается мысль, что это не феномен определенной культуры, а нечто более вечное...»

«Нам кажутся люди Возрождения универсальными, потому что они были одновременно живописцами, скульпторами, архитекторами, инженерами. В эпоху цельной культуры это было естественным соединением искусств и ремесел, еще не ставших автономными и суверенными».

«...А вот сочетание врача и философа, когда и почему

родилось... Узнал, что в эпоху восхождения арабской науки сочетание, которое меня сегодня удивляет, казалось естественным...»

«К моему стыду, я не сумел раньше догадаться о самой элементарной вещи. Первые врачи были астрономами по необходимости, потому что от воздействия созвездий зависела судьба человека, а поэтому и методы лечения. Это было в баснословные века, оставалось долго и стало источником интересной формы универсализма, может быть человечнейшего по сути. С особой явственностью это выявилось в культуре арабов. Кстати, арабские ученые были первыми энциклопедистами за столетия до универсального человека итальянского Ренессанса и почти за тысячелетие до энциклопедистов французских. Врач поневоле был астрологом (влияние неба на человека). Астролог поневоле был астрономом, астроном — математиком, математик — философом (классическое сочетание со времен Пифагора). Врач поневоле был ботаником и химиком, иначе ему не удалось бы находить лекарства.

Врач в период взлета арабской цивилизации, пожалуй, то же самое, что художник в эпоху итальянского Ренессанса.

Я понял, что универсализм массовый, то есть отражающий дух времени, по существу (за исключением гениальных личностей типа Леонардо) это энциклопедизм. Отличие универсализма от энциклопедизма, почти не разработанное, по-моему, в нашей литературе, кажется мне существенным, потому что повышает роль и уникальность личности, в чем-то возвышающейся над временем. Например, ученый X века, известный потом под именем папы Сильвестра II, был одновременно математиком, философом, историком, поэтом, то есть разносторонне развитой личностью. В то время подобная многогранность

не была явлением столь же распространенным, как через несколько веков, в эпоху Ренессанса. Может быть, это «гость из будущего»? Тема «гостей из будущего», то есть людей, мышление и мироощущение которых отражало дух не современной им эпохи, а той, которая терялась где-то в тумане завтрашнего дня, достойна, по-моему, сосредоточенного размышления».

Павлинов был дилетантом. Он часто задавал вопросы, на которые солидная академическая наука уже дала тысячетомные ответы. Но поиск истины делает его «открытия» содержательными, потому что это бескорыстный поиск человека, одержимого мыслью познать себя. Познать себя в веках. Он пишет: «Хочется вернуться к заре человеческой культуры. Кем был, например, Пифагор — ученым (математиком) или художником (музыкантом)? Наверное, общая основа была настолько нерасчлененна, что ответить на этот вопрос нелегко. Пойдем еще дальше в глубь тысячелетий. Кем был первобытный живописец (например, в Альтамирской пещере)?»

И тотчас же, забыв о художнике Альтамирской пещеры, радуется: «Узнал, что и Эмпедокл — античный философ V века — был одновременно врачом и философом. Видимо, это сочетание одно из самых естественных и человеческих сочетаний».

Он начинает понимать нечто существенное для его дальнейших поисков «типов универсальности»:

«В любой универсальности есть некое творческое начало, отпочковывающее бесчисленные ветви. У арабов-мусульман это медицина, у Леонардо (и людей итальянского Ренессанса) — живопись... (Осмысление этого помогает понять «структуру универсализма».)».

И дальше: «То, что сегодня кажется неправдоподобно разносторонним, — врач, астроном, ботаник, математик



или химик, инженер, архитектор, гидротехник и так далее,— в то время, когда существовал подобный тип универсальности (тот или иной — они менялись), было чем-то само собой разумеющимся. Иначе и не могло быть по логике развития культуры».

Интересно следить за развитием его мысли, за углублением историзма в ней:

«Нельзя забывать, что универсализм (не энциклопедизм, а именно универсализм) «титанов» обусловлен не только особенностями великих личностей, но духом эпохи, «гением века», целями, которые человечество должно было осуществить. Поэтому если заря научной революции формировала универсалов в традиционном смысле этого понятия, то есть людей бесконечно разносторонних, то ее закат формирует антиподов традиционного универсализма, а если быть точным — универсалов новой структуры.

То, что было необходимостью, насущностью, хлебом, стало хобби, увлечением, «роскошеством» (занятие живописью у ученого, например».

Он кружит, возвращаясь к какой-либо излюбленной мысли, оказываясь на том же самом пути, который недавно покинул в поисках нового. Можно подумать, что он повторяется, но на самом деле это углубление темы.

«Смог бы Коперник открыть новую систему мироздания, не будучи врачом? Разумеется, первый ответ, самый непосредственный: да. Но если подумать, если заглянуть в глубь времен, если войти в Зазеркалье, то не будь первые врачи астрономами по необходимости, потому что от воздействия созвездий на человека зависела медицина в далекие века, то может быть... не было бы и Коперника».

«...Но было бы недопустимым упрощением объяснять

универсальность ренессансного и доренессансного типа только утилитарными потребностями времени. Копернику для открытия гелиоцентрической системы, с Солнцем в центре мироздания, не нужна была медицина, да и в глубокие века были врачи, которые наблюдали «хор созвездий» не для того, чтобы лучше лечить, а потому, что их волновало небо само по себе. Не нужна она была арабским и европейским ученым в их физико-математических экспериментах и поисках. Я могу обойтись без необходимого, но не могу обойтись без лишнего, говорит кто-то из великих. «Лишнее» нужно не для достижения определенных целей, «лишнее» нужно для формирования, для рождения личности, которая отваживается ставить перед собой эти цели. «Лишнее» поднимает над сиюминутным и насущно-земным, открывая далекую даль, далекую даль...

А Леонардо в его стремлении летать, стать новым Икаром нужна ли была живопись? Ведь Икар не был художником. Но им был его отец Дедал. Икар вырос в семье мастера, отнюдь не чуждого искусству.

Немало «лишнего» было у Декарта и Лейбница. Они тоже могли жить без необходимого, но совершенно не могли без «лишнего».

И вдруг Павлинов уходит от четкого стиля инженера XX века и пишет нечто отрывочное, напоминающее стенограмму даже не мыслей, а чувств. И эти отступления в его тетрадах были для меня наиболее интересны. К стати, в них ощущалась и некая «тайнопись».

«К тайне универсальности: овладеть, освоить действительность, завоевать ее, выйти к новым берегам через океаны, открыть, ступить ногой на неведомые земли. Врач Коперник, гидромеханик Леонардо, писатель Галилей...»



И потом опять четкое инженерное мышление:

«Наука и искусство в эпоху Возрождения только рождались как самостоятельные ветви древа человеческого духа и, рождаясь, были соединены, как близнецы (до рождения, в стадии зачатия), но потом, войдя в мир, не могли остаться «сиамскими близнецами». И чем старше они, тем дальше друг от друга, несмотря на похожесть, как это часто бывает у близнецов».

Когда я читал эти строки, мне невольно хотелось дополнить Павлинова. Универсальность Возрождения не только в том, что ученый был и художником, а скульптор и архитектором, а архитектор и умелым, мастеровитым ремесленником, но и в синтезе разных эпох, стилей, мироощущений.

Но пожалуй, этот тип мышления был Павлинову чужд. Его занимала карта Европы и даже Евразии, а не карта Рима и того района, где расположен музей Уффици, в котором висят картины, универсальные по разнообразию исторических стилей.

Он делает вдруг потрясающее его воображение открытие, хотя это было известно ученым задолго до Павлинова: «Замечательно, что люди универсального мышления были обычно математиками...»

«Не было эпох, когда не было бы универсальных людей. Человек универсален изначально как человек. Если бы мы верили в бога, то добавили бы: человек универсален как замысел о человеке».

Он рассматривает «леонардовскую модель» универсальности, то есть наиболее общеизвестную и традиционную, и замечает: «Если возвести «модель» эту в абсолют, то есть в единственную истину об универсальности, то и строитель пирамид, и вавилонский жрец, несмотря на бедность нашей информации о их жизни и деятельности, по самой логике сочетания разных «даров» — личности

универсальные. А может быть, они действительно универсальные — в адекватном, то есть соответствующем уровню и типу культуры смысле, — потому что отражают богатства (человеческие) эпохи. И иной тип универсальности в тот век, в том обществе — невозможен. Нелепо хотеть, чтобы в Вавилоне был собственный Швейцер!

И как легко понять минувшую эпоху — тот же Вавилон, — и как нелегко — собственное, родное время. Оно ведь тоже рождает адекватные типы универсальности. Но кто наиболее полно выражает его «человеческие богатства»: Швейцер, Эйнштейн, Пикассо (а может быть, Вернадский)?..

Пушкин не был ни математиком, ни астрономом, ни врачом, ни архитектором, ни художником (хотя и рисовал талантливо), но его стихи — творения универсальной личности. Именно стихи. В них отразился «универсум человека» пушкинской поры. И более того, в них отразился «универсум человека» как человека всех времен и всех народов. Омар Хайям был и математиком, и астрономом, и врачом, что не отразилось на универсальности его стихов. Они бессмертны, но в них не раскрыта универсальная личность. Они лишены той емкости и широты восприятия мира, которые делают стихи Пушкина, Тютчева, Блока, Пастернака выражением «человеческого универсума», то есть всего богатства, заложенного в человеке.

Это, наверное, самая интересная и, может быть, самая неожиданная запись Павлинова. Первый шаг к истине, которую он будет потом все более углублять.

Вот он записывает: «Подлинно универсален тот, кто, воплощая в себе всю полноту духовного и нравственного уровня эпохи, делает восхождение по оси, в чем-то возвышаясь над этой полнотой и разнообразием (Пифагор, Гераклит, Сократ)».

...Это даже не первый шаг, а может быть, второй, точнее, мысль о втором... Мне не хотелось бы, чтобы читатель повторял лабиринтный путь Павлинова. Ведь он шел по лабиринту именно для того, чтобы кто-то, читающий его или беседующий с ним, понял нечто важное без ложных ходов и вынужденных отступлений.

И хотя до истины далеко, но можно восхождение Павлинова к ней обозначить более или менее четкими ступенями: энциклопедизм — универсализм (что выше), универсализм не как сочетание разных умений и дарований, а как воплощение богатства эпохи.

Павлинову поначалу, как мне кажется, думалось, вернее, мерещилось, что он устанавливает некую иерархию (лестницу) ценностей, но на самом деле (за исключением энциклопедизма, который действительно не тождествен универсализму) он устанавливал лишь различные типы его. И наверное, не стоит говорить о том, что универсализм как сочетание разных талантов выше или ниже универсализма — «однолюба», сосредоточивающего в одном таланте всю полноту бытия.

Мы помним, что в одной из первых тетрадей он писал о «похождениях» («авантюрах») человеческой мысли. Эта тема волновала его все время.

«История человеческой мысли изобилует, как и любая история (личности, народа, человечества), парадоксами и даже «авантюрами». Плотин — античный языческий мыслитель III века нашей эры, — стыдившийся собственного тела, жаждавший освободиться от него, становится властителем дум в эпоху Ренессанса, поднявшую культ телесного на ослепительную высоту. Эта «интеллектуаль-

но-духовная авантюра» раскрывает неисповедимость философских открытий и интуиций.

А Тертуллиан — один из первых христианских мыслителей, — по язычески чтивший плоть, возмущался обилием статуй в Риме во II веке нашей эры и убеждал художников создавать не статуи и не картины, а скромно участвовать в эстетическом возвышении повседневности, уделяя талант «госпиталиям, домам, баням», «золотить не статуи, а сапожки». Говоря языком нашего века, Тертуллиан был сторонником дизайна...»

После этих лирико-философских отступлений, возвращаясь к старым мыслям, он вдруг испытывает сомнения в том, в чем раньше был уверен (это одно из самых замечательных качеств «молодой мысли»). Он задает себе вопрос: «В чем же все-таки разница между человеком энциклопедическим и универсальным?» И отвечает: «Может быть, эту разницу почувствовал Тютчев, в стихах, посвященных памяти Гёте?»

Мы помним эти стихи Тютчева:

На древе человечества высоком  
Ты лучшим был его листом,  
Воспитанный его чистейшим соком,  
Развит чистейшим солнечным лучом!  
С его великою душою  
Созвучней всех на нем ты трепетал...

В этих тютчевских строках действительно заключен шифр к тайне и сути универсальной личности. Лист, чей трепет созвучен волнениям человечества, веяниям века. Лист как будто бы и мельчайшая часть кроны человечества, но живущая с ней в едином солнечном луче.

В записях Павлинова я нашел любопытную мысль, несколько напоминающую его «интеллектуальные ребусы», но это — «открытый ребус», над ним не нужно ло-

мать голову, о нем нужно неторопливо думать. «Ветви к нам,— пишет он,— обезьяны; ветви от нас — думающие машины». И дальше: «Может быть, человек, устав от себя, хочет отдохнуть, персонифицируясь в думающие машины, и именно этим объясняется апология разумной техники, которая сейчас, к моей радости, ослабевает?»

И он опять возвращается к старой мысли, которая давно не дает ему покоя: к мысли об «единстве как ценности состояния» и об «единстве как ценности положения».

«Решающую роль,— пишет он,— имеет для культуры лишь ценностная ориентация. В эпоху Возрождения ориентация была на изобразительные искусства, в нашу эпоху — на науку. У арабов в период подъема ислама, может быть, на медицину... Именно ценностная ориентация и создает тип культуры, тип личности.

Дело не в разносторонности — в определенных исторических ситуациях она естественна. Подлинно универсален тот, кто вобрал в себя всю современную культуру.

Но разве нельзя быть универсальным человеком, вмещаая в себе и естественную разносторонность (естественную для данной историко-культурной ситуации) и все богатство культуры?»

Когда я читал тетради Павлинова, мне казалось, что он вот-вот задаст себе самому этот вопрос, ответить на который можно не общими соображениями, а лишь тем или иным образом действительно существовавшего универсального человека.

Наверное, мне потому этого хотелось, что, по-моему, единственным человеком, который сочетал эти две универсальности, был Леонардо.

Но Павлинов, по-видимому, был одержим более широким поиском.

Он писал: «Ренессанс был последней цельной универсальной культурой и поэтому породил последний тип универсального человека в традиционном смысле универсальности. После него наступает время культуры нецельной с нетрадиционным типом универсальной личности».

Его волновали не образы людей (хотя и к ним он был неравнодушен), а типы универсальности, которые он условно делил на традиционные (ренессансный) и нетрадиционные, наступившие после отпочкования науки от искусств и дальнейших ответвлений в жизни человеческого духа.

В сущности, это не особенно оригинальное соображение. Меня волновало больше то, что Павлинов все время думал о «последнем восхождении вверх по оси», которое поднимает личность над традиционным и нетрадиционным типом универсальности, делая ее подлинно уникальной.

Тип универсальной личности создает время. Создает настолько мощно, что само находится у нее в плену, и Павлинов однажды отметил это точно. Он записал: «Данте был универсален нетрадиционно для Возрождения, то есть не совмещал в себе разносторонних талантов. И вот рождается легенда о том, что он был не только поэтом, но и философом и даже музыкантом. И разумеется, художником. Эта легенда — оригинальный плод стереотипа мышления, который не допускает, что может существовать иной интеллектуальный или социальный вариант личности, чем общепринятый в данное время».

Я уже упомянул бегло о том, что иногда его разумные мысли чередовались со стенограммой чувств, но нередко и с завихрениями:

«V век до нашей эры: Сократ. Вера в то, что человек

может летать без самолета, говорить с собеседником за океаном без телефона,— мир Брэдбери. Все, что сегодня стало отчуждением человеческой мощи в орудиях техники и открытиях науки, по Сократу, живет в самом человеке и не раскрылось лишь потому, что человечество пошло по пути технической цивилизации.

Сократ догадывался о трагической возможности отчуждения сил, заложенных, но не раскрытых в человеке. Может быть, его и казнили именно потому, что торжество сократовской мудрости вело к иному типу цивилизации, к цивилизации как развитию духовных сил в человеке. Прадеды и деды будущих ученых поднесли чашу цикуты мудрецу, который понимал всю трагичность торжества науки. Потом ученых посылали на костер. С Сократом поступили милосерднее. Но не будь этой чаши цикуты, сегодня бы не было «термоядерной ситуации»: в этой чаше все хиросимы и нагасаки будущих тысячелетий.

После подобных «завихрений» его особенно тянет к четким формулировкам. Он устанавливает тип моноуниверсальности (универсала-«однолюба», увлеченного одним делом, которое отражает все богатство эпохи) и стереоуниверсальности (традиционный тип для эпохи Возрождения, то есть универсала «любвеобильного»).

Он на более высоком уровне задает себе старый вопрос: возможна ли стереоуниверсальность без моноуниверсальности, то есть может ли человек освоить окружающий мир, не освоив мир в себе.

Он понимает, что любая жесткая классификация может быть разрушена живой оригинальностью жизни. К какому типу отнести Паскаля, Кэрролла? И Павлинов устанавливает третий тип — зазеркальной универсальности. И, установив типы, он ничуть не успокаивается и даже, наоборот, углубляется в новые загадки.

Он пишет: «Конечно же, универсализм, в том числе и тип универсализма, может быть объясним естественно-научным состоянием эпохи, но все же что-то тревожащее в нем остается, если не загадочное, то до конца разумно логически необъяснимое. Вот тот же Демокрит. Он увлекался литературой и филологией (историей литературы). Физику это не необходимо. Это было необходимо ему как личности. Но почему? И именно благодаря данной непонятной черте универсализм Демокрита — и Леонардо — опережает человечество на века и тысячелетия».

Павлинов понимает, что «было бы интересно исследовать роль науки в истории искусств и роль искусств в истории науки...». Ему не дает покоя тот общеизвестный факт, что великий художник итальянского Возрождения Пьеро делла Франческа, изучая законы перспективы, положил начало начертательной геометрии.

Но времени для того, чтобы углубиться в это новое исследование, у Павлинова уже не было. Через несколько дней он уезжал на горнолыжную базу в Домбай...

Последние записи его несколько хаотичны, в них перемешано личное с «книжным». Нет, я, наверное, сейчас был неточен: для него и «книжное» было личным, он выписывал лишь то, что совпадало с жизнью его души в тот момент, когда он писал. «Удивительно, что, живя в космический (атомный, электронный) век, мы совершенно не соотносим повседневность с мирозданием, может быть, потому, что утратили чувство ценности повседневности и изумления перед мирозданием?»

Человеческая душа меняется — по ритму, — как парусные суда менялись, а не как меняются сегодняшние океанские и воздушные лайнеры...»

«Я часто думаю о том, что фантастично не то, что в ближайшем будущем на Марс и Венеру полетит человек, а то, что на улицах Флоренции, а потом Милана, а потом



Рима можно было увидеть живого Леонардо. И мысленно я вижу его, живого, на этих улицах, которых не видел ни во сне, ни наяву...»

«Может быть, смена эпох — не что иное, как смена декораций: при тех же ролях, актерах, зрительном зале?..»

«Отразились ли занятия математикой Кэрролла на его историях об Алисе?..»

Он пишет с какой-то потаенной печалью: «В Японии IX или X века все без исключения писали стихи. В арабском мире XI или XII века почти все были врачами. В эпоху итальянского Возрождения почти все рисовали, сегодня почти все увлечены наукой. Поэтому восхождение вверх по оси в эпохи, когда какая-либо область культуры становится массовой, особенно необходимо».

И опять идут хаотические записи:

«Надо ввести науку в систему большой культуры, что повысит чувство нравственной ответственности...»

«Нам кажется странным, что вся эта электронно-математическая мощь может когда-нибудь исчезнуть, мы ощущаем ее как нечто несокрушимо вечное и даже красивое иногда. Но и она исчезнет, как исчезли еще более красивые парусные каравеллы. А что-то, может быть, и останется, как остались пирамиды...»

И после этих торопливо занесенных в тетрадь «умственных» мельканий — разумное соображение:

«Открытия научные и философские за много лет до того, как стать формулами и системами, были художественными озарениями. Это положение уже давно стало «общим местом», банальностью. Но погружение в мир Леонардо сообщает банальной истине новизну. Мир Леонардо обладает особой целостностью. Нелегко разобраться, что было раньше — художественное озарение или формула, научный поиск или достижение живописца».

...Отдельная тетрадь Павлинова посвящена «русскому универсализму».

Он в ней несколько раз упоминает о «загадке Муратова».

Муратов?

Я с самого начала понял, что это автор весьма известной некогда книги «Образы Италии» (она выходила несколько раз в десятилетия, а потом в двадцатые годы нашего столетия).

Это талантливая и странная книга. Муратов начинает ее образом художника, который завершал собой искусство итальянского Ренессанса. Образом Тинторетто. Последний художник итальянского Возрождения, по логике автора, которую понимаешь лишь потом, становится первым героем его трехтомного исследования. Муратов писал о нем: «Тинторетто был последним из великих художников итальянского Возрождения. Мятающаяся и тревожная человечность его искусства перекидывает мост через глубокую пропасть, отделяющую нас от существ, создавших эру Ренессанса. Они кажутся нам полубогами, как Леонардо, мифическими героями, как Шекспир. Им можно поклоняться, но их не дано лицезреть простому человеческому глазу. Лицо Тинторетто кажется почти знакомым, светлым человеческим лицом. Его черты напоминают черты Броунинга, Толстого — черты великих людей нашего времени, наших мыслителей и поэтов».

Но я с самого начала догадывался, что «загадка Муратова» и загадка композиции его трехтомного исследования об Италии далеко не одно и то же.

«Русские тетради» Павлинова посвящены не Муратову, не XX веку, а поколению Грановского и Станкевича.

Павлинов пишет:

«Страсть к познанию и самопознанию — одна из резких черт поколения 30—40-х годов XIX века, она роднит Грановского и Станкевича с менее известными их современниками, например с Павловым...»

«Русские люди того периода наполнили универсальность этическим смыслом, что было чуждо эпохе Возрождения...»

«Иногда мне кажется, что философия играет в моей жизни ту же роль, что и во времена Грановского, Станкевича и их поколения».

Особенную нежность вызывает у него Грановский. Он пишет:

«Он остался в истории как личность. Не ученый, не историк, не публицист, не общественный деятель... То есть и ученый, и историк, и публицист, и общественный деятель, и еще нечто духовно бесценное, уникально-человеческое, что жило лишь в нем одном, единственном и неповторимом в веках и тысячелетиях.

Как личность.

Модель Грановского — модель оптимального поведения личности с высокоразвитым чувством собственного достоинства в неблагоприятных для личности социальных обстоятельствах.

Эта модель открывает нам возможности действовать в условиях, казалось бы исключающих истинно человеческие действия; возможности быть универсальной личностью, вобравшей в себя все человечество в его историческом развитии, в условиях, казалось бы исключающих универсализм. Потому что мы помним, что универсализм немислим без «вечно человеческого» и без общечеловеческого.

Грановский создал оптимальную модель поведения в неоптимальных обстоятельствах.

...О Грановском написано немало страниц у Герцена в «Былом и думах», и, наверное, не стоит пересказывать их сейчас. Лично меня удивило, что Павлинов нашел и перечитал давным-давно забытые лекции Грановского о Тимуре и Александре Македонском.

Для Грановского Александр Македонский, который замыслил соединение Востока и Запада, был полуфантастическим видением универсальной культуры. Повествуя об этом легендарном полководце, он не уставал напоминать о его человечности.

Павлинов писал об этом:

«Универсализм неотрывен от гуманности, которую раньше называли величием души».

В одной из «русских тетрадей» вдруг опять мелькнула ренессансная Италия.

«Особый тип универсальной личности — Пико делла Мирандола. Возвышенно-романтический и холодно-интеллектуальный. Ничего подобного по разнообразию и напряженности умственных интересов в истории больше не встречалось. Это и Дон Жуан, и Гамлет, и Фауст в одном лице. Это какой-то буйный парадокс. Дон Жуан в познании и Дон Жуан в любви.

Его жизнь — охота за мудростью, за наслаждением духа. Удивительная разбросанность и не менее удивительная цельность. Вот именно, возвышенно-романтический и юношески-ненасытный характер и стройный, емкий интеллект в одном лице».

И потом, наверное, и об Италии, и о России, и о всем человечестве:

«И нет силы, которая помешала бы людям оставаться людьми. Нет, это было понято не в эпоху Возрождения, тогда самым трагическим из несовершенств было несовершенство картины, статуи, любого художественного изделия. Истина о трагическом несовершенстве человека

и о том, что нет силы, которая бы, несмотря на это несовершенство, помешала людям оставаться людьми, может быть, величайшее открытие нашего, XX века».

...Самые последние записи печальны.

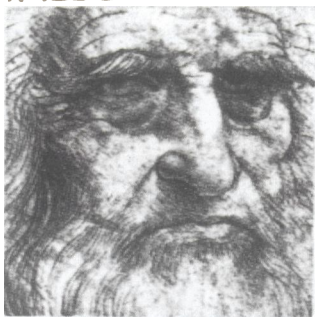
Они печальны, и в то же время я не уверен, что это мысли самого Павлинова, и поэтому не берусь рассматривать их как состояние его души.

Но и в этих записях-настроениях порой пульсирует оригинальная мысль:

«В мире должно быть *я и ты*, а не *я и не я*. *Я и не я* — это Гамлет и Полоний, *я и ты* — это Гамлет и Горацио и в замысле, в мечте — Гамлет и Офелия. Чем ближе была эпоха Ренессанса к закату, к крушению, тем меньше оставалось в ней *я и ты* (которые весьма ощутимы в «Декамероне») и больше становилось *я и не я*, трагически царящих в Шекспире. Может быть, он, Леонардо, так мало оставил, потому что отвергал «нисходящую линию», то есть творчество, при котором воплощение неизбежно ниже замысла; работу, которая не поднимает реализацию над мыслью, а, напротив, заключает в себе нисхождение высокой мысли, высокого чувства к более низким уровням выполнения».

Идея единства века, который, отражаясь в личности, становится «универсумом человека», была одной из любимых идей Павлинова.

А вот самые последние строки в его последней тетради; их можно рассматривать как его последнее открытие. Да, открытие. «Существует академический универсализм и универсализм боли, боли за Атлантиду, опускающуюся на дно, за богатства, что при самом наилучшем течении тысячелетий — несколько песчинок на песочных часах вечности — станут сокровищами подводных археологов, которые вернут их и с ними человеческую вечность».



Загадка Муратова,  
или Флоренция  
в Москве





Джорджоне. Автопортрет.  
Андрей Рублев. «Троица». ►











◀ Леонардо да Винчи. «Поклонение волхвов».  
Беноццо Гоццولي. Портрет Джотто.

**Л**ьюис Кэрролл в одном из писем детям шутливо утверждал, что с помощью телескопа и микроскопа видит в неодоушевленном мире живые человеческие очертания. Не могу удержаться от соблазна заметить (хотя я очень люблю Льюиса Кэрролла), что Леонардо да Винчи подобные вещи видел без телескопа и микроскопа: их не было в его время.

История появления телескопа достойна пера Андерсена. Мальчик, играя линзами, с удивлением обнаружил, что улица, которую он рассматривал через стекла, вошла в мастерскую, и он будто бы стоит уже на этой улице, и дальние дома, деревья, колокольни почти касаются его лица.

...Когда я читал об этой истории в солидных монографиях, то невольно думал о загадочном афоризме античного философа Гераклита:

«Вечность — это мальчик, играющий в шахматы».

На самом деле вечность оказалась мальчиком, играющим в линзы.

...Умение видеть (а оно неотрывно от имени Леонардо) с веками совершенствовалось. Появилась оптика, но что самое интересное — появились «оптические метафоры». И люди, умеющие видеть, рассказывали об этой науке (а «видеть», по Леонардо, наука) посредством «оптических метафор».

По воспоминаниям жены Андрея Белого Клавдии Бугаевой, поэт весело уверял окружающих: «Всегда ношу с собой свой кодак. Очень удобная штука... шелк — и готово: картинка защелкнута».

«Кодак», как известно, в начале двадцатых годов был одним из лучших фотографических аппаратов, обладал совершенной оптикой. Андрей Белый шутил, не было у него фотографического аппарата, как не было у Льюиса Кэрролла микроскопа и телескопа.

«Кодак» — «оптическая метафора», рожденная развитием техники.

Андрей Белый говорил об умении и об усилии видеть и тренировал их, как и Леонардо да Винчи, всю жизнь. По теории Белого, в данный момент нельзя познать все обилие поступающих в сознание впечатлений, не создавая нагромождений, пестрого хаоса. Совершается невольный отбор, осознается лишь малая часть того, что мы видим, она и составляет содержание нашей памяти, остальное часто забывается бесследно. И вот, чтобы это не забывалось, чтобы сохранялось, Андрею Белому и нужен был «кодак». Если расшифровать этот образ, он даже может разочаровать бесхитростностью: человек, обладающий «кодаком», поступает, как фотограф, который защелкивает все, что кажется ему любопытным, и сохраняет защелкнутое в течение многих лет непроявленным, чтобы потом в любую минуту получить нужную фотографию. Это как будто бы совсем несложно, но на самом деле, чтобы «кодак» работал, воля видеть — именно воля — должна постоянно участвовать в общении человека с миром. С этой волей, конечно, рождаются — она дар, — но ее и совершенствуют, как мы помним из советов и рассуждений Леонардо, который первый открыл в человеке эту волю.

В умении видеть Андрей Белый был, может быть, самым талантливым и оригинальным последователем Леонардо. Леонардо учил в пятнах на старой стене видеть весь мир. Андрей Белый учил видеть весь мир — в камешках на пляже или в осенних листиках, собиранием и изучением которых он усиленно занимался. Он сам писал, что изучение оттенков осеннего листа обогатило его не меньше, чем изучение музейных полотен. «...В оттенке листа земляничного есть Рафаэль, есть Иванов; в оттенках боярышника засыхающего есть Грюневальд; вишня сох-

нушая — Тинторетто; в отборе листов, при сложении отборов — раздвинута палитра; я убежден — вся история живописи, изучаемая в колорите, — часть палитры этой... на камнях и на листьях вполне научаешься видеть; умение видеть — итог долгих опытов». Для Андрея Белого, как и для Леонардо, умение видеть было умением понимать.

Он часто повторял: «Я хочу понимать».

Сопоставление людей различных эпох — вещь увлекательная, но и опасная. Начинаешь искать аналогии там, где они, может быть, и не существенны. Леонардо любил веселье, пенье, фокусы. Андрей Белый, вспоминая о своем детстве, рассказывает: «За фокусами вынырнула страсть к акробатике, в которой я был тоже горазд; пойдя я по этому пути, я очутился бы в цирке: я потрясал... бабушку тем, что мог поставить друг на друга четыре стула, на них взобраться и, стоя под потолком, держать горящую лампу на голове...» Но пожалуй, это напоминает даже больше не Леонардо, а Альберти, гимнастические фокусы которого были легендами века.

В последние годы жизни, живя под Москвой, в Кузино, Андрей Белый (он умер в 1934 году) написал несколько книг-воспоминаний. В них его современники, русские люди конца XIX и начала XX века, — это невозможно не ощутить — похожи на людей итальянского Ренессанса.

Вот Сергей Алексеевич Усов — ученый-зоолог, о котором говорили, что он описывает жизнь животных лучше поэтов. Помимо зоологии, Усов изучал Канта, увлекался театром и даже сам выступал с успехом в молодости на театральных подмостках, изучал историю живописи, более того, читал по ней курс в старших классах гимназии Поливанова. Углубился в археологию и оставил ряд исследований о старинных русских деньгах.

В старости Усов увлекся древнерусской иконописью, архитектурой старинных русских церквей. И через всю жизнь — любовь к русским летописям, которые он собирал. Он не расставался с Шекспиром, Пушкиным, Гёте и читал их вслух, не уступая в мастерстве актерам Малого театра.

Но может быть, сам Андрей Белый и не помышлял об итальянском Возрождении, когда писал свои воспоминания? Нет, нет, мог ли человек, обладающий «кодаком», не увидеть того, что видим мы!

Рассказывая о директоре гимназии, в которой он учился, Льве Ивановиче Поливанове, он несколько раз пишет, что тот будто бы создан резцом Микеланджело.

Но не только это. В книге «На рубеже столетий», описывая дом Михаила Сергеевича Соловьева, сына известного русского историка, дом, который играл заметную роль в интеллектуальной жизни Москвы, он отмечает, что в скромном, сидящем за чайным столом Соловьеве — в итальянской накидке и в желтом теплом жилете под пиджаком, в разговоре, который постепенно становился «тихим пиром», — было нечто напоминающее заседание Флорентийской академии, вынашивающей культуру.

Флорентийская академия, существовавшая при дворе Лоренцо Великолепного Медичи в XV веке, формировала духовно-интеллектуальную культуру эпохи.

Именно в этой академии в день рождения Платона зажигали лампаду перед его бюстом.

Андрей Белый вводит нас в ренессансную атмосферу русской жизни начала XX века.

Первое десятилетие этой жизни вошло в историю искусств как «русский серебряный век» или «русский серебряный Ренессанс».

Появилась целая плеяда уникальных поэтов: Блок, Брюсов, Бальмонт, Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Цветаева...

Удивительные художники: Сомов, Бенуа, Добужинский, Серов, Лансере, Бакст...

Композиторы: Скрябин, Метнер, Глазунов...

Философы, утверждавшие идеи, составившие через несколько десятилетий «интеллектуальный фонд» того явления европейского духа, которое известно нам как экзистенциализм: Николай Бердяев, Лев Шестов, Сергей Булгаков...

Не случайно Андрей Белый в книгах «На рубеже столетий» и «Начало века» сопоставляет Бальмонта с Петrarкой и, даже говоря о мимолетностях моды, не избегает итальянских реминисценций, упоминая о прическах «а ля Боттичелли», которые любили посетители... московского философского общества.

Но было огромное отличие между итальянским Возрождением и «русским серебряным Ренессансом». Об этом отличии будто бы мельком, в будто бы бытовой метафоре, но с исторической и философской точностью упомянула Клавдия Бугаева — «эти люди (ее современники. — *Евг. Б.*) любят ковер над бездной». Ренессансные герои Италии — коврами не бездны закрывали, а украшали стены.

Повторился «ренессансный комплекс» без ренессансной мощи. По описаниям одного из лучших исследователей Андрея Белого Константина Васильевича Мочульского, он отличался сосредоточенностью на себе, самодостаточностью, эгоцентризмом, ощущением неповторимости и уникальности собственной личности. Этим же отличались и люди итальянского Возрождения, но они были отмечены и титанизмом.



...В России начала XX века, как и во Флоренции XV столетия, увлекались Платоном (видимо, перманентное воскрешение этого философа, возносящего вечные сущности над мимолетной действительностью,— тоже неотъемлемая черта «ренессансного комплекса»). Но, увлекаясь Платоном, люди итальянского Возрождения — особенно Пико делла Мирандола — верили в могущество, в бесконечную творческую мощь человека, в то, что нет для него ничего невозможного в мире.

Этого не было у людей «русского серебряного века», размышляющих о вечных сущностях на «ковре над бездной».

Самое непосредственное отношение и к умению видеть, и к «русскому серебряному веку» имеет Муратов, «загадка» которого волновала Павлинова.

Чтобы лучше понять Муратова, обратимся к русским газетам того времени.

Вот о чем писала «Речь»:

«За последние годы в русском обществе наблюдается несомненное увеличение интереса к Италии, к изумительным созданиям ее художественного гения». А газета «Русские ведомости» сообщала о «бесценном единении духа Италии с духом России».

Литературой об Италии были заполнены все полки книжных лавок.

«Бесценное единение» можно ощутить и в более глубоких источниках, чем уже забытые периодические издания начала века. В стихах Александра Блока, Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама. Мемуаристы рассказывают, что, пожалуй, не было дома в Москве, где в книжном шкафу не стояли бы три тома Муратова «Образы Италии».



...Павел Павлович Муратов — одна из самых оригинальных фигур «русского серебряного века». Его называли «итальянцем с Арбата».

В начале века он окончил в Петербурге путейский институт, но увлекся военным делом. Это увлечение несколько напоминало военные увлечения Леонардо. Как и великий флорентиец, Муратов не испытывал симпатии к «реалиям» войны, его увлекало составление стратегических карт, игра фантазии о новых видах оружия. Быть «стратегом» импонировало ему больше, чем быть воином. Но и увлечение стратегией было недолгим. После русско-японской войны Муратов уехал в Париж, занялся живописью, интересно писал о Матиссе и Гогене. Потом в его жизнь вошла Италия. Трехтомное исследование «Образы Италии» — лучшая его работа.

Путешествие по Италии Муратов начал с Венеции, с образа последнего художника Ренессанса — Тинторетто. Потом он рассказывает о Казанове. Он рассказывает о нем тоже как о последнем человеке Ренессанса. И это невольно напоминает мне о том, что Стендаль видел последнего человека Ренессанса в Наполеоне, а Максим Горький усматривал черты флорентийца эпохи Возрождения в Александре Блоке.

Кто же последний? Тот, кто живет сегодня? Или тот, кто войдет в мир завтра? Послезавтра? Через сто лет? Через тысячу?

А быть может, последний человек Ренессанса — последний человек на земле?

Или даже в мироздании?

Возрождение — явление историческое. И оно явление космическое. Поэтому последнего не будет, потому что до тех пор, пока в космосе останется хоть одно живое су-

щество, которое *видит*, Ренессанс не умрет. В сущности, Ренессанс это — искусство и наука видеть.

В рассказе Муратова о Казанове и надо искать шифр к той загадке, которая мучила инженера Павлинова из маленького города О.

Когда появились записки Казановы, многие усомнились в их достоверности, хотя он в них ничего не выдумал, как потом установили исследователи, найдя документальные подтверждения всем фантастическим подробностям его жизни. Думали, что они сочинены Стендалем.

И эта версия успокаивала читателей. Подлинности поверить нелегко, легче поверить вымыслу. И это с новой силой подтверждает старую мысль: самый бесстрашный из художников — жизнь. Этот Художник в эпоху Ренессанса чувствовал себя особенно хорошо.

Да, думали, что мемуары Казановы написал Стендаль, и мне кажется, что эта версия не лишена оснований, более того, я склонен утверждать, что их действительно «написал» Стендаль, в том смысле, что если бы не было Казановы, то не было бы и Стендаля. Но если бы у Стендаля была жизнь Казановы, то он, вероятно, не стал бы писателем, довольствуясь увлекательным существованием вне литературы. Недаром эпитафией к «Истории живописи в Италии» избрана горькая мысль о печальной действительности, которая, отняв у человека возможность действовать, оставляет ему лишь возможность писать.

Стендаль часто повторял, что он охотнее «раскрыл» бы себя в жизни, чем в литературе.

Да и Казанова написал «Воспоминания» уже в старости, когда жизнь, как роман, стала ему недоступна и оставалось лишь одно — роман как жизнь.

Я даже думаю, что Казанова был больше писателем, чем Стендаль.

По шкале ценностей Стендаля: жизнь-роман стояла выше романа-жизни. Действовать для него было важнее и увлекательнее, чем писать.

(И не этой ли личной чертой объясняется и метод Стендаля — идти от страстей и ситуаций к истолкованию и характера искусства, и уровня его развития?)

Муратов называет Казанову человеком Возрождения, заблудившимся в рассудочном и холодном XVIII веке. Это более автопризнание, чем литературная характеристика, ключ к пониманию собственного одиночества, а не объяснение одиночества Казановы.

Это он, Муратов, заблудился, но не в XVIII, а в XX веке.

И не потому ли — после «Образов Италии» — родился его диковинные книги, начисто оторванные от жизни, от жизни, которой он так восхищался, когда писал об Италии. Эти книги, в которых действуют выдуманные, неправдоподобные люди, будто бы некогда совершавшие в неведомых царствах-государствах непонятные подвиги, — «Герои и героини», «Магические рассказы», — рождены одиночеством.

Ренессансная личность в неренессансную минуту истории растерялась, не увидев в современной действительности ничего, что утолило бы потребности ее души.

Для него жизнь была искусством, а искусство было жизнью. Но чтобы никогда не утрачивать ощущение подлинности бытия, надо при всей любви к искусству все же понимать жизнь именно как жизнь, не измеряя ее только чисто эстетическими критериями.

Для того чтобы новелла стала жанром литературы, она должна стать ситуацией в жизни. Жанром действительности. И, перейдя из жизни в литературу, она уже сама формирует в живой жизни новеллистические ситуации.

Жизнь Казановы была бы невозможна без литературы Боккаччо, Мазаччо, Банделло.

Итальянская новелла торжествовала в лице Казановы последнюю победу и в литературе, и в жизни. Наверное, это и есть наивысший триумф жанра.

Любовные страницы в «Воспоминаниях» Казановы напоминают любовные страницы «Жизни Анри Брюлара» Стендаля, но без стендалевской печали о неразделенном чувстве. Казанова — последний из ренессансных людей, безраздельно и безоговорочно верящий в тотальную силу человеческого счастья.

«Да, мрачные и недальновидные моралисты, на земле есть счастье, много счастья, и у каждого оно свое. Оно не вечно, нет, оно проходит, приходит и снова проходит... и, быть может, сумма страданий, как последствие нашей духовной и физической слабости, превосходит сумму счастья для всякого из нас. Может быть, так, но это не значит, что нет счастья, большого счастья. Если бы счастья не было на земле, творение было бы чудовишно, и был бы прав Вольтер, назвавший нашу планету клоакой Вселенной,— плохой каламбур, который выражает нелепость или не выражает ничего, кроме прилива писательской желчи. Есть счастье, есть много счастья, так повторяю я еще и теперь, когда знаю его лишь по воспоминаниям».

После Казановы никто уже не говорил на эту тему столь восторженно. Это последний восторг великой эпохи. Это последнее утешение «последнего человека» Ренессанса.

А может быть, не утешение, а самовнушение, начало той раздвоенности, которая потом станет чертой человека новой эпохи. Казанова успокаивает, обнадеживает Казанову. В этом утешении-самовнушении не нуждались герои новелл Боккаччо и Поджо Браччолини.

Они не рассуждали о радости жизни на земле, они радостно жили. Они больше чувствовали, чем мыслили.

Над Казановой в старости потешались люди «нового века». Экзотически ренессансная личность казалась в последние десятилетия XVIII столетия потешной. И эти страницы «Воспоминаний» нельзя читать без печали; не меньше печали вызывают и воспоминания современников Казановы о его последних днях. «Не было дня,— рассказывает родственник графа Вальдштейна, у которого Казанова был последние годы жизни библиотекарем,— чтобы он не затевал ссоры из-за кофе, из-за молока, из-за блюда макарон... Собаки лаяли всю ночь, наехали гости, а ему пришлось обедать за маленьким столом... граф не поздоровался с ним первый...» Он вызывал жестокое веселье у окружающих. Герой одной эпохи, перейдя в новую, стал нелепым чудачком. Объект восхищения стал помешанным. Или, как полагал Стендаль в подобных ситуациях, тщеславие иронизировало над страстями.

Это было уже при Гёте и даже рядом с Гёте, в восходящую пору жизни Гёте. Ренессансный человек умер, и ренессансный человек родился.

«Король умер! Да здравствует король!»

Мир Леонардо...

Жизнь Казановы — небольшая, но экзотическая часть этого мира. Она напоминает — особенно в старости Казановы — руины, которые охотно писали, поэтизируя их, художники второй половины XVIII века.

Во французско-итальянской живописи этого периода царят руины. Художники сумели сообщить им необычайную живописность, окутать «дымкой вечности», меланхоличной интеллектуальностью.

Руиной был и Казанова. Я думал об этом в Лувре, в зале живописи XVIII века — «зале руин». На огромных полотнах — развалины античности. То, что было веч-

но юным, вечно живым для современников итальянского Ренессанса, стало для людей XVIII века развалинами, живописными, окутанными «возвышенной тоской», но... развалинами.

Реальность осталась, пожалуй, неизменной. Эти руины, запечатленные кистью мастеров второй половины XVIII века, ничем не отличались от развалин, которые вызывали восторг у людей XV—XVI столетий. Но дело не в самой реальности, а в восприятии ее. В XV веке эти развалины таили в себе чудо воскрешения, в XVIII — они чудно разрушились: разрушались, не разрушаясь, уничтожались, не уничтожаясь. Они наводили на мысли о вечности, но не о чуде воскрешения, без которого вечность лишь холодное, отвлеченное понятие. Жизнь стала живописным воспоминанием об ушедшей жизни.

Казанова особенно любил Петрарку. «Последний человек» боготворил «первого человека».

...Фауст Гёте не особенно дорожит настоящим и не утешается мыслями о том, что было, или о том, что будет. Человек Возрождения — человек настоящего; наслаждение настоящим — его особенность. То, что было, и то, что будет, — это тоже сегодняшний день для человека Возрождения. И это естественно, мы об этом можем судить даже по себе: в минуты и в часы особой полноты наша жизнь обнимает и то, что было, и то, что будет (или не будет), и то, чем мы охвачены в эту минуту.

От последнего художника Возрождения — Тинторетто — и «последнего человека» Ренессанса — Казановы — Муратов в «Образы Италии» (и по элементарно географической логике маршрута путешествия — с севера на юг, из Венеции во Флоренцию, — и по потаенной логике постижения эпохи) переходит к первому живописцу Возрождения — Джотто, чьи фрески украшают стены Падуанской церкви.

Джотто. Начало. Это уже мир новелл Саккетти.

Саккетти застал в живых старших современников Джотто, у него «на слуху» были живые воспоминания о нем, воспоминания, вошедшие в городской фольклор. Муратов странствует от заката эпохи к ее заре.

Муратов сам перевел на русский язык лучших новеллистов Возрождения. Перевел он и новеллу Саккетти, которую, в отличие от позднейших ее переводчиков, назвал лаконично и точно: «Читатель Тита Ливия».

Точно, потому что Саккетти и рассказывает о рядовом жителе Флоренции по имени Коппо ди Боргезе Доминики, который, читая Тита Ливия, настолько увлекся им, что страницы давней римской истории стали для него большей реальностью, чем окружающая повседневная жизнь с уплатой каменщикам за их труд, домашними заботами, повседневными хлопотами. Для него ничего не существовало в мире в течение целых суток. Только жизнь, рассказанная Титом Ливием. И эта новелла передает лучше любых многотомных исследований дух раннего Ренессанса с его поклонением античности.

Рим живой — не живописные развалины, Рим более реальный, чем непосредственная реальность, боль и страсть Тита Ливия, старый античный Рим встает со страниц и захватывает настолько, что все окружающее перестает существовать для трезвого, благоразумного флорентийца.

Вот чем был для итальянцев XV века античный мир! Он был реальнее дел и событий действительности. Этот читатель Тита Ливия отличается тем трезвым безумием, которое является резкой чертой людей восходящих эпох. Это радость начала.

Джотто — и начало, и завершение. Начало, обогащенное скрытой работой веков, — именно поэтому Муратов находит у Джотто классическое совершенство.

Муратов формулирует закон, по которому об эпохах надо судить по нормам, ими же созданным. Судить о художественном уровне эпохи надо именно по ее законам.

Это напоминает известную мысль Пушкина о том, что художника надо судить по созданным им законам. Эпоху — тоже. Для будущих веков Джотто — архаика. Для начала XV века Джотто — неслыханная и невиданная новизна.

В этих суждениях Муратова можно при желании усмотреть неявную полемику с современными ему английскими художниками и историками искусства, которые отвергали «холодного» Рафаэля и подражали художникам раннего Возрождения, видя в них «само совершенство».

«Само совершенство», оторванное от эпохи, не может быть истинным совершенством.

Соотечественники и современники Льюиса Кэрролла, люди мирной и нескончаемой викторианской эпохи, не понимали Высокого Возрождения по тем же мотивам, по которым это Высокое Возрождение — век Леонардо, Рафаэля, Микеланджело — было особенно дорого Стендалю. Викторианской Англии были чужды великие страсти, импонировавшие Стендалю. История Бьянки вызвала бы у них не сочувственное понимание, а абсолютно снобистское неприятие...

Муратов в высшей степени наделен чувством, которое можно назвать «русским чувством Италии». Это странное чувство. Определить его нелегко. Быть может, в этом поможет нам Бунин? В рассказе «Чистый понедельник», русском до мозга костей, он пишет о Москве: «Станный город!.. Василий Блаженный — и Спас-на-Бору, итальянские соборы — и что-то киргизское в острях башен на кремлевских стенах...»

Бунин в Москве видел средоточие разных духовно-



художественных стилей, соединение странное и в то же время естественное Запада и Востока. Бунин воспринимал Москву как универсальный город, как диалог культур.

«Русское чувство Италии» — тоже универсальное состояние души. К кому оно восходит? Наверное, к Гоголю.

«Мертвые души» — одна из самых русских поэм, потому что дышит живой и терпкой любовью к России, написана, как известно, в Риме. Но мы редко задумываемся о том, что Чичиков, Манилов, Собакевич, Ноздрев имеют какое-то таинственное отношение к «образам Италии». Они в Риме «изваяны» Гоголем.

Гоголь испытывал восторг перед чудом мира именно в Риме и сам рассказывал об этом восторге в письмах в Россию. «Никогда я не чувствовал себя так погруженным в такое спокойное блаженство. О Рим, Рим! О Италия! Чья рука вырвет меня отсюда? В душе небо и рай».

В «русском чувстве Италии» раскрылся универсализм русского человека, тот самый универсализм, о котором говорил Достоевский в речи, посвященной Пушкину.

«Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность».

В «русском чувстве Италии» эта всемирность живет.

Чертой универсализма можно назвать и головокружительный переход Муратова от последнего художника и «последнего человека» Возрождения к первому живописцу Ренессанса — Джотто. Русский универсализм выразился и в понимании самого Джотто как начала, насыщенного опытом минувших веков и поколений. Как высокого начала. Для универсализма нет невысоких начал.

Для Муратова классичен не только «поздний Рафаэль», но и «ранний Джотто».

Джотто кажется «упавшим с неба» неожиданным чудом. И тут опять уместно подумать о законе, который пытался осмыслить Тейяр де Шарден, о законе, по которому эволюция целомудренно убирает начала начал, «черенки», из которых вырастает нечто уже будто бы законченное и в этой неожиданной законченности загадочное.

Джотто и Франциск Ассизский. Муратов видит истоки Джотто в новом мирозерцании Франциска. Новый художественный стиль вырос из новой нравственности.

Дух Джотто питался духом Франциска, и в этом, наверное, тайна его новизны и завершенности его картин.

Муратов был наделен «русским чувством Италии» и потому, что всю жизнь был одержим идеей о гениальности русской иконы XV века. Он разыскивал эти иконы, странствовал по Северу и в художественном журнале «София», редактором которого он был, писал с одинаковой увлеченностью и о итальянском Ренессансе, и о древнерусском искусстве. Это он совершил открытие, о котором пишут сегодня искусствоведы.

Сквозь очаровательную дымку кватроченто (XV век итальянского Ренессанса) Муратов видел в русской иконописи античность. Он был убежден, что у художников кватроченто и у Рублева источник вдохновения один — античность. Он узнавал рублевские линии во фресках Помпей и узнавал дух фресок Помпей в иконах Рублева. Но он не отождествлял эти явления, понимая, что у Рублева, в его искусстве, появился тот добрый деятельный человек, по которому тысячелетия тосковало человечество. Он постигал, что русская икона — более чем явление искусства, это явление духа, торжество над разобщенностью и раздором.

Муратов «устанавливал» универсальное видение универсальности русского древнего искусства. В 1914 году в журнале «София» он писал, что традицию античной живописи, которую оборвали монголы, мы увидели благодаря воскрешению иконописи в XIII—XV веках, потом она опять оборвалась в XVI—XVIII веках.

Позже в этом же журнале он поместил статью об итальянском живописце XVI века Понтормо. Муратов писал об «особой странной душевной сложности» этого мастера и высказывал рискованную, но интересную версию о том, что часто художники итальянского Ренессанса умирали не от яда или шпаги соперника, а из-за крайней сложности души и остроты восприятия действительности. Их убивал болезненно страстный темперамент. В частности, из-за этого умер полузабытый художник Эрколи Роберти.

Страстью Муратова было воскрешать забытые имена и явления искусства.

Он воскресил фантастическую жизнь английского писателя XVIII века Уильяма Бекфорда, который был путешественником, художником, авантюристом, общался с выдающимися людьми века и написал волшебную историю «Ватек», которая была издана в России в 1912 году.

Во время революции Павел Муратов основал в лавке писателей «Итальянскую студию». В холодной, голодной Москве виднейшие ученые, в их числе Алексей Карпович Дживелегов, читали циклы лекций о Рафаэле, о Венеции, о Данте...

Но еще до революции, до «Итальянской студии», начался тот уход Муратова от жизни, который, видимо, и составляет его загадку. Он выпустил две (уже упомянутые мною выше) книги, ныне совершенно забытые, являющиеся библиографической редкостью. Почему... почему человек, который видел в Италии то, что никто

не видел до него, который увидел в иконах Рублева линии фресок Помпей, ушел в мир выдуманных персонажей с экзотическими именами, с малоправдоподобными книжно-туманными обстоятельствами жизни?

Это вызывало удивление в окружении Павла Муратова, которое не понимало, почему человек, наделенный даром видеть, уходит в выдуманный мир.

В Муратове есть нечто стендалевское. Мне кажется, что это Стендаль, но без «Красного и черного», без «Пармской обители» и без... Наполеона. Без Наполеона, но со стратегическими картами, на которых он разыгрывал битвы пограндиознее наполеоновских. Умение видеть — великий дар. Не меньший дар — умение действовать. Только в союзе, в единении они создают целостную личность. Муратов умел видеть. Но действовал лишь в фантазии.

Он уходил от жизни дальше и дальше. Накануне второй мировой войны писал историю русско-германских отношений и дошел до двух тысяч страниц, потом переселился в Англию, классиков которой он начал переводить еще в начале века. И в Англии последний раз обнаружил удивительную разносторонность натуры. Он жил в большом ирландском имении (у поклонников его таланта) в одиночестве, в окружении книг, и единственной формой его общения с жизнью стало общение с деревьями и растениями. Он был человеком основательным и, занимаясь садоводством, поставил его на научную основу, став одним из лучших садоводов, у которого учились этой науке люди, посвятившие ей целую жизнь. В цикле «Магических рассказов» Муратова одно повествование особенно возмущало его товарищей по перу — новелла о лорде Эльморе, который после всех фантазмагорических сюжетов умирает в одиночестве, точнее, не в одиночестве, а наедине с поваром-французом. У Муратова в

жизни не было фантастических походов (может быть, лишь в фантазии), но умер он тоже в отшельничестве, в уединенном имении, наедине... с поваром-французом.

Сохранил ли он «русское чувство Италии», о чем думал, ухаживая в одиночестве за деревьями?.. Увлекался ли по-прежнему жизнью Казановы?

Муратов имел возможность, живя в Европе между двумя мировыми войнами, сопоставить мир Казановы и мир Кафки. Повседневность, ставшую фантастикой у Казановы, и фантастику, ставшую у Кафки повседневностью. Герой Кафки — антипод ренессансного человека.

Кафка исследовал антиренессансную структуру личности. Когда сопоставляешь жизнелюбие Казановы и жизнеописание его с рассказами, романами, дневниками Кафки, видишь не двух различных людей, а два мира, две полярно противоположные духовные и психологические структуры.

Ренессанс умер! Ренессанса не было! В мир вошел новый человек — человек с новой болью и старыми надеждами, с новыми страхами и старыми заботами, с новым устремлением в небо, которое почти неотличимо от земли.

Шагал и Пикассо показали нам этот мир. Может быть, для того, чтобы мы помнили: Ренессанс был. Новая человечность, раскрытая Шагалом и Пикассо, была немислима без старой, запечатленной Боккаччо, Леонардо и Рафаэлем, Стендалем и Пушкиным. Чтобы на картинах Пикассо распался, рассеялся, будто бы под ударом космических вихрей, целостный образ человека, этот образ должен был обрести алмазную твердость в эпоху Возрождения. Чтобы умереть, надо родиться.

...А о «русском чувстве Италии» мы сегодня думаем, когда читаем не Муратова — он полузабыт, — а Александра Блока, его цикл итальянских стихов. В этих стихах «русское чувство Италии» углубилось, усложнилось и, пожалуй, стало особенно утонченным. Если бы я не побоялся каламбура в этой серьезной теме, то добавил бы, что у Блока «русское чувство Италии» стало особенно итальянским, что говорит об умении сердца полюбить неродное, как родное, об его универсализме.

Я писал об универсализме ума, об универсализме мировосприятия, стиля культуры, но существует и универсализм сердца.

Меня обрадовало, что инженер Павлинов помнит и думает о Муратове.

Не нужно забывать талантливых русских людей.

Загадка Муратова — загадка зеркала почти без Зазеркалья (или с Зазеркальем ложным).

Некогда перед ним была Италия, ее универсализм, который он отразил с ясной зеркальной точностью.

Поскольку Муратов особенно любил Венецию, то можно думать, что он отразил ее с точностью и красотой венецианского зеркала. (О венецианском стекле он писал восхитительно!) Потом перед ним была русская икона, и он, как человек русский, а не итальянский, отразил ее и зеркально и зазеркально, обрисовав в тумане зеркального объема культуру античности, которую русская иконопись оригинально усвоила.

Муратов был отраженно универсален. И в этом его жизненная неудача.

Он был зеркально универсален, когда перед ним была ренессансная Италия или русская иконопись XV века, воплотившая в себе всю мировую культуру.

Но когда зеркало мертвело, ничего не отражая, появлялись герои «Магических рассказов». Они появлялись не из реальности, отражаемой зеркалом, а из Зазеркалья, но не из живого Зазеркалья, фантастически углубленного весельем и удивлением Алисы, а из Зазеркалья сундучно-нафталинового, в котором живут манекены и мумии, бывшие когда-то рыцарями и королевами.

Когда зеркалу души художника нечего отражать, потому что жизнь перед ним наглухо закрыта, когда душа эта как будто уснула навсегда или на минуту, возникает искусственный, надуманный мир разных «героев» и «героинь», носящих ложно-романтические имена. Они выходят даже не из Зазеркалья, потому что Зазеркалье — это сегодняшняя жизнь в фантастическом объеме, они выходят из того, что Зазеркальем было, потому что, в отличие от зеркала, которое очищается от отражения, когда отражение уходит из его поля, в Зазеркалье остаются отражения, постепенно мертвея, превращаясь из людей в куклы.

Ложное Зазеркалье — мир кукол.

В живом Зазеркалье, отражающем мудро и странно сегодняшний мир, живут «не как живые», а живые, лишь законы их бытия иные, заставляющие нас еще больше ценить мир, который нас окружает, еще зазеркальнее видеть его живые странности.

В 1916 году молодая Марина Цветаева «дарила» молодому Осипу Мандельштаму Москву. Мандельштам был петербуржцем, с Цветаевой он познакомился в Коктебеле, у Максимилиана Волошина.

Москва стала самой высокой минутой в их отношениях, минутой, которая запечатлена навеки и в ее, и в его стихах. Я пишу не историю этих отношений и поэтому мельком коснусь лишь известного стихотворения Мандельштама «В разноголосице девического хора». В нем

есть удивительная строка: «Успенье нежное — Флоренция в Москве». И дальше:

И пятиглавые московские соборы  
С их итальянскою и русскою душой  
Напоминают мне явление Авроры,  
Но с русским именем и в шубке меховой.

Когда через ряд десятилетий в мире, в котором все изменилось, в крохотной московской комнатке Анна Ахматова читала Мандельштаму по-итальянски Данте, он заплакал... Существует легенда, что в последний раз он читал сонеты Данте ночью, у костра, под сильным дальневосточным ветром...

Кто же «последний человек» Ренессанса?

Когда в последний раз загорелся этот факел? Не в ту ли минуту, когда Ахматова читала Мандельштаму Данте и он заплакал?

В 1984 году в Москве, в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, экспонировались картины итальянских мастеров из музеев разных городов страны. На этой выставке было несколько полотен из Воронежа.

Воронеж связан с Италией дорогами для нас именами и судьбами. В этом городе родился Бунин, в Воронежской губернии прошло детство Станкевича. Мандельштам провел в нем не одну — сотни ночей из тех, которые «не ведают рассвета». Там посетила его Ахматова. По возвращении она посвятила ему стихотворение «Воронеж».

Горько и радостно было стоять перед «воронежскими» картинами итальянских мастеров.

Во времена Мандельштама и еще долго, долго после его гибели они истлевали в старых запасниках. А ведь среди них оказалось несколько художественных шедевров эпохи Ренессанса.

Теперь они воскрешены, возрождены. Это тоже Ренессанс.



Но было бы исторически несправедливо говорить о «русском чувстве Италии» только как о явлении начала XX века.

У Лескова был экземпляр «Декамерона» в переводе Веселовского, уникальный, без цензурных изъятий. Небезынтересно, что Волинский, написавший большое исследование о Леонардо, был автором и книги о Лескове. Это говорит о широте интересов русской интеллигенции конца XIX — начала XX века.

А в начале XIX века Пушкин («золотой русский Ренессанс»), который не был никогда в Италии, но написал о ней бессмертные строки, Баратынский, Батюшков, Вяземский — их восторженное тяготение к Риму и было «завязью» «русского чувства Италии».

В Неаполе умер Баратынский.

Если вернуться к «русскому серебряному Ренессансу», то именно тогда появились две фундаментальные работы о Леонардо да Винчи, которые до сих пор высоко ценятся самими итальянцами — роман Мережковского и исследование Волинского.

В записях Павлинова я нашел любопытные строки: «...Я переходил, устав, от Леонардо — к Достоевскому. Казалось бы, что общего между нарядной живописной Флоренцией, по которой в красном плаще до колен с тщательно расчесанной бородой идет изящный Леонардо, и Петербургом, по которому в растрепанности чувств бредет Раскольников? Что общего между встречаей Леонардо и Микеланджело на одной из улиц Флоренции, когда они поссорились из-за Данте, и встречаей Раскольникова с Лизаветой на Сенной площади? А наверное, есть общее, и надо это общее найти».

Интересное совпадение, которое вряд ли Павлинову было известно, иначе он отразил бы его в тетрадах. Волинский, посвятивший всю жизнь изучению Леонардо да

Винчи, одновременно работал и над книгой о Достоевском. Они и вышли почти в одно время, эти книги. В одной из них — Леонардо, Флоренция, Милан. В другой — Достоевский, Петербург, Сенная площадь.

Не утихло это чувство и в наши дни. Юрий Олеша в книге «Наедине с собой» сопоставляет Мандельштама с Микеланджело. И тотчас же за Микеланджело идут строки, посвященные Данте.

У Олеши пленяет стремление буднично и скромно ощутить в себе пласты мировой культуры и — для собственной улады — их «взрыхлить».

Мне хочется коснуться сейчас чисто методологической ситуации. В сочинениях, особенно в сочинениях о живописи для детей, часто пытаются пересказать содержание картин, добиваясь этим лишь того, что читатель ничего не видит. Мне кажется, что содержание картин, вернее, ощущение от их волшебства можно передать лишь стихами. Картину Леонардо, точнее, картон «Поклонение волхвов» особенно точно передают стихи Пастернака «Рождественская звезда». В этой части нашего повествования, где речь идет о «русском чувстве Италии», мне хочется еще раз вернуться к этому. Рассмотрим как бы в замедленной съемке картину и стихи.

Вот как описывает картину, точнее, эскиз к картине «Поклонение волхвов» итальянский исследователь Анджело Конти: «Сразу чувствуется, что художник хотел изобразить какое-то событие необычайной важности... Почти все фигуры стремительно направляются к центру картины, где они останавливаются и падают ниц, словно пораженные удивлением и изумлением. Среди всеобщего движения только несколько фигур хранят неподвижность и созерцают то, что происходит в центре. В центре же — неподвижность полная. Сидит Богородица в грациозной материнской позе, а сидящий у нее на коленях Младенец

склоняется и протягивает ручку к дарам, которые подносит Ему коленопреклоненный старик. Вокруг группируются все те фигуры, которые достигают на этой картине наибольшей степени выразительности и жизненности. Эти старики, приведенные сюда издалека какой-то таинственной силой... Вся сцена проникнута их волнением и смятением, и бурные волны, исходя из души этих стариков, доходят до самых отдаленных уголков картины. Мы всюду видим действие этой невидимой волны. Позади центральной группы виднеется толпа беспорядочно бегущих сюда людей... в глубине мчатся, как на битву, отдельные группы всадников, под развалинами арок бегут какие-то люди, тревожно вопрошая друг друга... ночной мрак густо насыщен атмосферой чуда, как в ясный день воздух насыщен солнечными лучами».

А вот как описывает Пастернак это же событие, не упоминая, разумеется, и полусловом об эскизе Леонардо да Винчи, потому что он шел не от картины, а от первоисточника. От легенды о чуде.

«Стояла зима. Дул ветер из степи. И холодно было Младенцу в вертепе на склоне холма. Его согревало дыханье вола. Домашние звери стояли в пещере. Над яслями теплая дымка плыла. Доху отряхнув от постельной трухи и зернышек проса, смотрели с утеса спросонья в полночную даль пастухи. Вдали было поле в снегу и погост, ограды, надгробья, оглобля в сугробе, и небо над кладбищем, полное звезд... Часть пруда скрывали верхушки ольхи, но часть было видно отлично отсюда сквозь гнезда грачей и деревьев верхи. Как шли вдоль запруды ослы и верблюды, могли хорошо разглядеть пастухи. «Пойдемте со всеми, поклонимся чуду», — сказали они, запахнув сожухи... У камня толпилась орава народу. Светало. Означились кедров стволы...»

Мне кажется, что Пастернак точнее передал суть

и настроение эскиза Леонардо, несмотря на то что на картоне мы видим не верблюдов, не ослов, а красивых коней, и волхвы Леонардо не похожи на пастухов Пастернака, но тайна чуда понята ими по-леонардовски. Эта тайна в том, что все великое совершается буднично.

Я вообще думаю, что стихами передать и сюжеты и настроение картин Леонардо легче, чем отвлеченными или даже конкретными философско-искусствоведческими суждениями.

И стихи совсем не обязательно должны иметь сюжетное отношение к картине. Это может быть непосредственная ассоциация, например, перед ангелом, написанным детской рукой Леонардо на картине Верроккьо, вспоминаются лермонтовские строки о «небе полуночи». Но возможны ассоциации и менее непосредственные.

Перед картиной «Мадонна в скалах» хочется задать вопрос: «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?»

Ведь, в сущности, Леонардо и задает этот вопрос. Великий вопрос о смысле жизни.

Можно, стоя перед «Джокондой», вдруг вспомнить: «Средь шумного бала, случайно, в тревоге мирской суеты...» — и повторить про себя эти строки не потому, что есть тайна в «Джоконде» и есть тайна, которая «твоя покрывала черты», а из-за чувства растерянности, недоумения перед сложностью жизни с ее встречами и расставаниями, со странной логикой человеческого сердца, которое все время хочет чего-то невозможного.

В памяти моей роятся какие-то малосущественные детали, может быть, совсем маловажные совпадения, но мне все же кажется, что они о чем-то говорят, потому что соответствуют и более существенным совпадениям и сочетаниям.

Жена Андрея Белого, Клавдия Бугаева, рассказывая

об их жизни в послереволюционные годы в подмосковном поселке Кучино и о склонности поэта к забавам и играм, упоминает и о его «работах со снегом». Андрей Белый искал и созидал «композиции дорожек» во дворе зимой, обрезал боковые бордюры, чтобы они имели «вид искусно стриженных снежных боскетов с картин Сомова». Это напоминает мне одну из мимолетностей, упомянутую как бы вскользь Якобом Буркхардтом в его труде «Культура Италии в эпоху Возрождения».

Однажды, это было при Лоренцо Великолепном, в дни молодости Леонардо да Винчи, во Флоренции, что бывает редко, выпал густой снег. Флорентийцы тотчас же начали из этого снега лепить львов. (Львов, потому что путешественники часто дарили Лоренцо львов, жирафов, разных экзотических животных, которые поражали фантазию итальянцев.) Эта мимолетная деталь, может быть, больше солидных монографий убеждает нас в гениальности народного художнического чувства в ту эпоху.

Но львы, как отмечает Буркхардт, быстро растаяли. Растаяли, конечно, и зимние художества Андрея Белого.

Все растаяло, потому что, как говорил один из персонажей Андерсена, «всему бывает конец».

Всему бывает конец? В 1934 году Мандельштам последний раз перевел Петrarку (он переводил его всю жизнь).

«Промчались дни мои, как бы оленей косящий бег, поймав немного блага на взмах ресницы. Пронеслась ва-тага часов добра и зла, как пена в пене...»

Мандельштам перевел этот сонет, узнав, что умер Андрей Белый.

Но кончится ли когда-нибудь Ренессанс?

Олени будут бежать вечно. Их «косящий бег» бесконечен, как бесконечна устремленность человека к тому, чтобы искать и разгадывать...

## Эпилог

---



Гений  
универсальности  
и феномен культуры,  
или Воспоминание  
о старокитайских  
поэтах













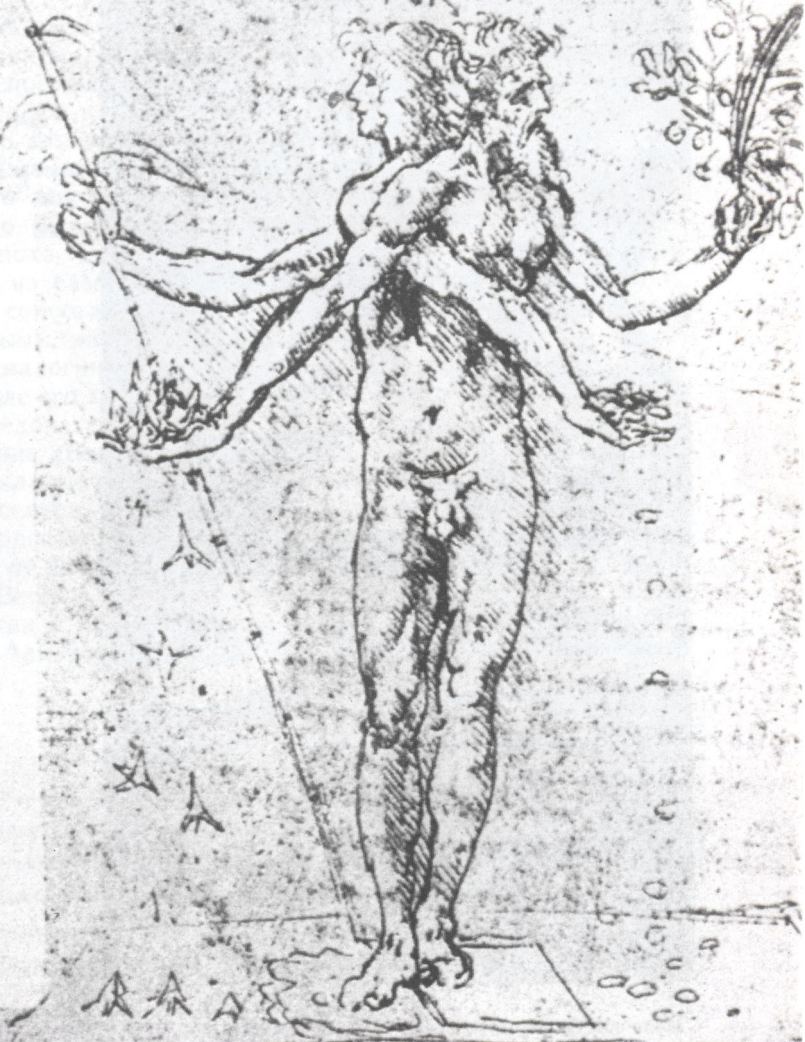




Боттичелли. Автопортрет (фрагмент картины «Поклонение волхвов»).



ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν  
ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν  
ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν



ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν  
ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν  
ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν ἡμεῖς οὖν



Мазаччо. Автопортрет.

«Самое удивительное в нашем мире — это то, что он познаваем», — говорил Альберт Эйнштейн. Познаваем, то есть постижим. Эту его строку я поставил одним из эпиграфов к книге.

Но для меня и сам Леонардо, и мир его остаются непостижимыми, а точнее — неисчерпаемыми... Хочется что-то додумать, осмыслить полнее, а надо для этого что-то (извини, читатель) и повторить.

Эпоха Возрождения — эпоха диалога культур. Это одна из самых открытых эпох, что особенно явственно, если сопоставить ее с культурами «герметическими», закрытыми, например египетской.

Диалогичность Ренессанса оригинально отразилась в стиле его художников, особенно в картинах Боттичелли. Исследователи установили уже давно, что, например, в картине «Весна» можно увидеть элементы готики, античной классики, даже архаики и, само собой разумеется, Ренессанса, ибо ни одному художнику при самой широкой распахнутости для всех культур и эпох не удалось уйти от современной ему эпохи и культуры.

«Весна» — одна из самых известных картин Боттичелли, как и его «Рождение Венеры». Михаил Владимирович Алпатов пишет, что в «Венере» Боттичелли есть

---

Леонардо да Винчи. «Мадонна в скалах». (Стр. 136)

Боттичелли. «Рождение Венеры» (*фрагмент*). (Стр. 137)

Джорджо Вазари. Битва при Сан-Винченцо (*фрагмент*). (Стр. 138).

Первая мировая война (*фото*). (Стр. 139)

Леонардо да Винчи. «Аллегория». (Стр. 141)

что-то от первой женщины Евы и от Симонеты, возлюбленной Джулиано Медичи.

Леонардо был современником Боттичелли. Его диалогичность не столь явственна, может быть, потому, что он ведет диалог не только с художниками античности, но и с Ренуаром. Не только с первобытными живописцами, но и с Пикассо. Его странную живопись пытались понять тысячи кропотливых и добросовестных исследователей, но она не понята до сих пор.

Алпатов, один из лучших исследователей Леонардо да Винчи, пишет о «Мадонне в скалах» (отдавая должное ее достоинствам), что «отталкивает странная затея перенести идиллию в мрак пещеры». Однако, если вспомнить, чем был образ пещеры для Леонардо (а стоит углубиться в века и тысячелетия,— и для Платона), эту «затею» можно назвать если не естественной, то и отнюдь не странной, она оправдана — оправдана философски, мировоззренчески, всем строем мысли и чувств художника. Но дело даже не в этом. Леонардо отразил не только мир души, не только состояние человеческого духа, но и совершенно естественный, даже в восприятии ребенка, земной мир. Тот, кто побывал в Голубом гроте на Капри, не может не восхититься точностью кисти Леонардо. Он воспроизвел живую, реальную фантастику этого грота со скрупулезностью добросовестного ученого.

Однажды я писал (в рассказе «Музыканты»), что, может быть, самая фантастическая форма жизни в мироздании — на нашей Земле. В этом убеждаешься, вплывая на лодке в Голубой грот на Капри. Я не берусь его описать. Да это и не нужно, он уже описан. Он «описан» кистью Леонардо. После посещения этой пещеры я стал воспринимать картину, действительно кажущуюся несколько странной, как одну из вершин реализма. Выше-

го реализма, который не боится самой фантастической реальности. Фантастического реализма. Величайшим мастером этого фантастического реализма и был Леонардо.

Известно, что Юрий Гагарин, первый человек, увидевший нашу Землю из космоса, сказал: «Совсем как на картинах Рериха». Я не исключаю варианта, при котором люди, первыми ступившие на камни, песок или лаву иных, может быть, фантастически далеких от нас небесных тел, подумают: «Совсем как на картинах Леонардо». Но это дело далекого будущего, и, может быть, даже не это должно нас сегодня волновать при мыслях о Леонардо. Он увидел на Земле, в окружающем его мире все богатство раскрывшихся и нераскрывшихся форм жизни мироздания. По-видимому, он не был в том Голубом гроте, который сегодня вошел во все туристические маршруты путешествий по Италии. Может быть, эта пещера не была известна в его время — с ее фосфоресцирующим, голубым, непонятно, от воды ли, от каменных ли стен, от неведомого ли источника освещения сиянием, с ее таинственными тенями, которые сообщают человеческому лицу особое очарование.

Возможно, он этого никогда не видел.

Не видел в действительности.

Точнее, не видел в том целостном сосредоточенном единстве, в котором видят ее сегодняшние туристы. Он видел черты и особенности этой пещеры будто бы рассеянными во множестве пещер и гротов, как Рафаэль видел красоту создаваемых им мадонн рассеянной во множестве реальных женских образов.

Это умение видеть, то есть собирать воедино, как собирает линза солнечные лучи, подробности мира, создавая нечто, будто бы не существующее, а на самом деле более реальное, чем очевидная реальность, и составляет



гений художника. Гений Леонардо да Винчи, Моцарта, Стендаля, Рафаэля, Пастернака...

Иногда в увлечении действительно беспримерными научно-техническими открытиями, наблюдениями и изобретениями Леонардо его картины называют «боковыми ветвями».

Любопытная обмолвка, которую можно усмотреть даже в работах сегодняшних видных исследователей. «Боковые ветви»! А ствол? Наука, техника. И бывают ли ветви не «боковыми»?

Я давно заметил одну любопытную особенность: к Возрождению «критически» относятся люди, ренессансные по существу,— от Флоренского до Алпатова. Но мне хочется вернуться к картине «Мадонна в скалах», для того чтобы еще немного подумать об искусственном и естественном.

В картинах других мастеров, даже великих, искусственное часто кажется естественным, например у Рубенса.

В картинах Леонардо — наоборот. По существу, естественное кажется искусственным. Как и в самой жизни.

Странная особенность искусства Возрождения: картоны (эскизы) Леонардо, не ставшие картинами, незавершенные, казалось бы, не обработанные до конца статуи Микеланджело выразительнее, жизненнее, глубже завершенных работ этих мастеров. Дело не в том, что кто-то или что-то помешало им окончить работу,— в самой эпохе была незавершенность.

Метафизическая незавершенность. Идущая от диалогической сути культуры.

Эпоха была не завершена, как не завершен любой диалог, ибо лишь монолог может быть завершенным, лишь с собой мы можем договориться досыта, до конца.

Михаил Владимирович Алпатов метко замечает, что

в основе творчества Микеланджело лежит диалог между художником и камнем как двумя равноправными силами. Хочется укрупнить этот образ. В основе творчества всей эпохи Возрождения лежит диалог между художником и инертной массой мира, из которого он добывает образы красоты и человечности.

Диалог обладает изначально неизбежной незавершенностью: когда человек расстается с человеком, культура с культурой, неминуемо кажется, что-то недосказано, недоговорено. И действительно, общение никогда не бывает абсолютно завершенным, за исключением, может быть, общения с самим собой. Поэтому античность завершнее Ренессанса.

Античность началась с диалога (Сократ), а завершилась монологами (например, стоики). Возрождение началось с монолога (Петрарка), а завершилось диалогами (кружок Медичи, «разговор» Микеланджело с камнем).

Разумеется, далеко не все из написанного выше бесспорно. Бывает, что и с самим собой человек иногда не может договориться, ведя нескончаемый диалог с собственной совестью, душой. Но даже не это существенно. Можно допустить версию, что Возрождение началось не с монолога Петрарки, а с диалога Франциска Ассизского. Это был один из величайших диалогов между человеком и миром. Между человеком, который увидел мир по-новому, и миром, который доверчиво раскрылся этому простодушно-детскому и в то же время художнически-зоркому любопытству очнувшейся после долгого сна души.

Но бесспорно одно: незавершенность Ренессанса *можно* объяснить размахом и величием замыслов, которые были настолько грандиозны, что осуществление их было тогда (наверное, и теперь) выше человеческих сил.

Леонардо надо понимать как феномен культуры, может быть, как культуру в культуре, может быть, как эпоху в эпохе.

Леонардо, рисуя, не только запечатлевал подробности мира, но и познавал мир. Для него рисунки были универсальной формой познания.

Можно читать и перечитывать научные трактаты и философские тома, можно их писать.

Леонардо рисует.

Для него рисунок — это мысль. Для него рисунок — ключ к тайне, путь к истине. Бэкон когда-то говорил, что в царство истины войдут те, кто обладает невинностью и непосредственностью гения. Леонардо рисует с этой невинностью и с этой непосредственностью. Если философия начинается с удивления, то в любом из рисунков Леонардо живет философ. Но удивление лишь начало начал, и, как подлинный философ (недаром, напомним, Франциск I называл Леонардо величайшим из мыслителей), Леонардо идет дальше. Я чуть было не написал: он анатомирует подробности, мимолетности, черты действительности. Но пожалуй, это больше, чем анатомия, хотя карандаш в руке Леонардо и напоминает скальпель. Это больше, чем анатомия, потому что рисует гениальный художник. Рисуя, он не только анализирует, расчленяет, рассекает, но и творит — творит сущее в его сокровенной сущности. Его рисунки можно назвать универсальными не только потому, что в мастерстве, с которым они выполнены, явственно виден и художник, и ученый. Их можно назвать универсальными в более глубоком смысле. Что бы ни рисовал Леонардо, он осмысливает и обобщает, он создает точные модели именно *этой* черты мира, и в то же время он создает образ всего мира.

Можно по-разному любить жизнь. Чистая и пламен-

ная любовь Франциска Ассизского и «холодная», зоркая любовь Леонардо — явления одного порядка. Их объединяет общая истина: чем больше узнаешь мир, тем больше его любишь.

Для Франциска Ассизского все было родственно в мире. От огня до волка.

И для Леонардо в мире родственно все. От дождя до коршуна, от голубятни до дерева странной формы, от человеческого лица до льва, съедающего ягненка.

И это все, может быть — может быть! — имеет отношение к «Джоконде», ее «жестокости» и незащитности. Она жестока, потому что для нее в мире почти не осталось тайн, она незащитна, потому что любит даже этот, почти лишенный тайн мир, она любит его странной любовью самого Леонардо, а в любви, даже странной, в любви любой незащитность неизбежна.

Когда Леонардо говорит об анатомии и физиологии, он никогда не является только анатомом или только физиологом. Он в первую очередь художник, и это наполняет его неумное любопытство поиском не только истины, но и красоты.

Он, может быть, первый в истории искусства увидел красоту там, где до него ее не находили: в ткацком станке, в очертаниях землечерпалки, в форме человеческого сердца или легких, в переплетении сухожилий и мускулов, в лицах, обезображенных яростью.

Это необычная красота, далекая от классических античных идеалов. Это та красота некрасивого, о которой через века мучительно размышлял Роден, решая, что в мире ничего некрасивого нет. Перефразировав Гегеля, Леонардо, а потом и Роден могли утверждать: все действительное красиво, все красивое действительно.

(Гегель, как известно писал: «Все действительно разумно, все разумное действительно».)

Но эту открытую ими истину не нужно понимать поверхностно и формально, как и истину Гегеля, которую чересчур догматические его последователи пытались поставить на службу всему неразумному, даже мрачному, но, увы, существующему.

Разумеется, Леонардо не находил красоты в картинах казней, войн, стихийных разрушений. «Все действительное красиво» — не оправдание уродств, а оправдание жизни человека и мира, вера в их торжество над уродствами.

Немало писалось о жестоких и трагикомических рисунках Леонардо, в которых он запечатлевал безобразные лица. Его пленяло все необычное, все исключительное, все экзотическое. Но этот же человек написал лица женщин, о которых Стендаль говорил, что они действуют на человеческое сердце, как целебный бальзам, заживляя его раны. Он умел создавать высшую красоту — красоту, которой, может быть, в реальной жизни и нет, потому что видел мир и человека красивыми несмотря ни на что... Даже в его уродливых мужских лицах, лицах-гротесках мы видим не монстров, а людей. У Леонардо чисто шекспировское отношение к человеку.

Точно так же, как Шекспир даже в Шейлоке, жестоким ростовщике, ростовщике-палаче, сумел увидеть (что восхищало потом в течение веков поколения гуманистов) страдающую и взыскующую к высшей справедливости личность, так и Леонардо в безобразных, с нечеловечески огромными носами и ртами лицах стариков, которых заносил на бумагу его «бесстрастный», его «ледяной» карандаш, видел в первую очередь человека.

Он видел в них человека, который почти утратил человеческий облик и сохранил в себе при этом ту каплю человечности, что дает надежду на воскрешение, на воссоздание этого облика. Любой из его персонажей не

менее многозначен и сложен, чем «Джоконда». В любом из его мужчин или женщин, по выражению Достоевского, «дьявол с богом борется». И даже когда дьявол, казалось бы, побеждает, Леонардо, запечатлевая этот момент, не забывает о том, что есть в мире и бог. И это тоже роднит его с Франциском Ассизским.

Леонардо жил в эпоху, когда бога видели в образе великого художника, гениального мастера, создающего мир и все в мире, как создают художники и мастера соборы, статуи, картины и бездну красивых, чудесных вещей, украшающих жизнь. Этот бог не мог быть зол, потому что злой художник рано или поздно лишается великой творческой силы.

В жестокую эпоху, когда и художники убивали, как убивал Бенвенуто Челлини, и самих художников тоже убивали, как был отравлен, если верить легенде, великий Мазаччо, Леонардо был первым — первым не только в эпоху Ренессанса, но и в истории человеческого духа, — кто ощутил *зависимость творческой силы от нравственной основы*. Леонардо был могучим художником именно потому, что он умел отличать зло от добра.

Иисус Христос в «Тайной вечере» — воплощение любви и добра. Иуда на той же фреске — олицетворение зла. Эти два образа, эти два антипода (повторю опять, потому что это «шифр» к тайне) не давались кисти Леонардо. Он написал уже лица всех апостолов, и окна в трапезной, и небо за окнами, и стол, и стаканы, и хлеб на столе, а Христа и Иуду дописать не мог долго-долго, может быть, потому, что все полнее понимал: абсолютного добра, как и абсолютного зла, в мире нет. Потом, после многолетних мучительных поисков, зарисовок, наблюдений, размышлений, ему удалось создать образ Иуды. Он написал лицо, в котором постарался воплотить мысль об абсолютном зле.

Но лицо Христа — единственное в этой картине — осталось незавершенным. Оно и незавершенное пленяет нас человечностью, не неземной — нет! — именно земной красотой, возвышенной мыслью, печалью и какой-то особой мягкостью, которая может оказаться могущественнее любой силы. И все же оно — мы этого не видим, не чувствуем, но взыскательный Леонардо понимал — не завершено. Он его не дописал до той степени завершенности, как остальные лица, потому что и при его гениальном мастерстве это было невозможно. Это было невозможно, ибо абсолютного добра в мире не существует. Абсолютное добро, как и абсолютная истина, — великая цель человека и человечества.

А абсолютное зло? Существует? Кисть Леонардо не ответила на этот вопрос. На него ответил XX век. Ответил Освенцимом, Равенсбруком, Бухенвальдом, Хиросимой, Нагасаки, ответил бомбой, которая упала в трапезную Санта-Мария делле Грации, на одной из стен которой старились, меркли лица апостолов.

XX век ответил бомбой, упавшей на Леонардо — да, на него самого, потому что в этой фреске весь он, — и не убившей его. Смысл этого ответа в том, что абсолютное зло существует, но оно менее могущественно, чем неабсолютное добро, потому что — это замечено было древнейшими мыслителями Востока — все становящееся, растущее, тянущееся вверх сильнее того, что отвердело, окаменело, застыло. Лицо Иуды — окаменевшее, застывшее, несмотря на потрясающую экспрессию, яркость и выразительность охвативших его человеческих, точнее, нечеловеческих чувств.

Лицо Христа — как бегущая волна. Оно меняется, как живое лицо, оно живет, оно в становлении, в нем игра мысли, чувства и жизни. Оно — обещание рембрандтовских лиц, оно печально той печалью, о которой великий

поэт XX века говорил, что она долговечнее стали и камня.

Второе неоконченное лицо Леонардо — Мона Лиза. В нем на первый взгляд поражает сочетание жестокости и беззащитности. Если верить историкам искусства, Леонардо не окончил его из-за непомерности тех чисто художнических целей, которые ставил перед собой, не окончил из-за стремления к совершенству, которое, может быть, и недостижимо. Это все верно. Леонардо все время хотел чего-то почти невозможного, его художническая взыскательность была выше возможностей даже гения, а критическая мысль порой господствовала над мыслью созидающей.

Все это верно. Но ведь у того же Леонардо все женские портреты, за исключением «Джоконды», закончены. Можно, конечно, на это возразить, что «Джоконда» больше, чем портрет женщины, что это духовный автопортрет самого Леонардо в образе женщины, которую он — может быть?! — если верить Мережковскому, любил. В «Джоконде» Леонардо дал одновременно портрет этой женщины, автопортрет этого художника (флорентийского живописца Леонардо да Винчи) и портрет этой эпохи (итальянского Ренессанса в момент его наивысшего взлета в искусствах, науках, в добре и зле). Но можно ли, в силах ли даже гениального мастера сочетать в одном лице три образа, один из которых (портрет эпохи) вообще вне «царства живописи»? Но дело даже не в этом. В конце концов, любой великий портрет — портрет определенного человека, отражающий одновременно и духовную жизнь мастера, и атмосферу времени. В этом смысле портреты Леонардо, Тициана, Рембрандта, Серова, несмотря на резкие «печати» индивидуальности и особенности кисти, решают одну и ту же задачу.



Леонардо все делал в степени, которая даже нормальные и естественные цели переносит в область недостижимости, настолько сама эта степень выше уровня «нормального» и «естественного». Поэтому то, что удавалось Рембрандту или Тициану довести до стадии завершенности, Леонардо могло и не удасться. Но «Джоконда» не завершена (нам-то она кажется завершенной, но Леонардо чувствовал ее неоконченность и потому не расставался с ней в странствиях), не завершена не только из-за грандиозности художнических целей, она не завершена, потому что Леонардо постоянно ставил перед собой — может быть, неосознанно — и философскую цель. Он жил в эпоху, когда стремление к некоему абсолюту было особенно сильным.

В сущности, в живописи Леонардо был искателем «философского камня», был великим алхимиком, он был великим алхимиком во всем: в поисках новых рецептов красок, которые сохраняли бы вечную молодость, в странных опытах по созданию несуществующих в мире существ (помните: щит — в юности, ящерицу — в старости?), он был алхимиком и в поисках некоего абсолюта. Абсолюта добра, абсолюта зла, абсолюта женственности, абсолюта мужественности, абсолюта мудрости.

И незавершенными были именно эти образы. Христос — абсолют добра. Иуда — абсолют зла. Джоконда — абсолют... женственности? Нет. Духовности? Нет. Беззащитности? Разумеется, нет, хотя и чувствуется в ней беззащитность. Жестокости? Разумеется, нет, хотя ощущаю в ней и жестокость.

Абсолют чего же?

Абсолют человека. Абсолют жизни. Образ, в котором весь человек, вся жизнь. Все мужчины и все женщины, вся мудрость мира и все его заблуждения, вся его человечность и вся жестокость, вся его творческая мощь и

бессилие создать мир, в котором был бы Христос, но не было бы Иуды.

«Философский камень» создать не удалось. Олово осталось оловом, золото — золотом. Эликсир молодости не был найден. И даже ценой души в реальной жизни вернуть молодость никому не удалось. Старость осталась старостью, молодость — молодостью. Все стремления к абсолюту окончились неудачей. Но без этих стремлений не было бы и великих удач человечества. Икар разбился, потому что чересчур высоко взлетел. Но человек все-таки ступил на поверхность Луны.

И все это есть в «Джоконде», она по законам самого мироздания, до сих пор непознанного нами, не могла быть завершена, и все же она закончена до той степени, чтобы внушать человеку надежду.

Надежду не на то, что мир будет блаженным царством добра.

Надежду на то, что мир не станет адом — безраздельным господством зла.

Я видел «Джоконду» не раз и в Москве, и в Лувре.

В московском Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина картину как бы омывала толпа, неторопливо передвигающаяся от входа в зал к стене, где она царила за несокрушимым стеклом, к выходу, откуда люди последний раз оборачивались для последнего взгляда на нее.

Я видел ее в Лувре — и в тихие зимние дни, когда зал почти пустынен, и в шумные многолюдно-каникулярные, когда перед ней толпятся люди со всех стран мира. Толпятся, поднимаются на цыпочки, заглядывая меж голов, пытаюсь лучше рассмотреть, переступая с ноги на ногу, почти танцуя.

В этой танцующе-колышущейся толпе я тоже однажды толкался и вдруг увидел не Джоконду, а всех нас,

стоящих перед ней, старых и молодых, детей и взрослых, белых и негров. Я увидел, как в зеркале, но это было особое зеркало. Мы отражались не в стекле, а как бы в глуби стекла, за ней, мы, точнее, наше отражение, растворяясь в ирреальном, фантастическом пейзаже, стало как бы частью этого пейзажа, вошло в фон.

«Джоконда» была на фоне всех нас, отраженных. Мы были в Зазеркалье.

И я вдруг ощутил к этому Зазеркалью, к нам, отраженным по странным законам оптики не стеклом, а какой-то тончайшей материей, находящейся позади стекла, более острый интерес, чем к самой Моне Лизе, и именно в ту минуту вдруг подумал, что «Джоконда» — *самая универсальная из картин*, когда-либо созданных человеком. Она почти абсолютно универсальна — почти, потому что абсолюта недостижим даже в универсальности. «Джоконда» — портрет человечества. Написать подобный портрет почти невозможно. Леонардо совершил невозможное. Она казалась ему неоконченной не потому, что он не решил всех живописных задач, которые ставил перед собой как художник, а потому, что как философ он понимал, а вернее, ощущал ту незавершенность, которая существует в самой жизни. Он не хотел мириться с этой незавершенностью.

Но победить ее было не в его силах.

В 1914 году в России начали издаваться «Флорентийские чтения». В них участвовали виднейшие художники и мыслители Италии. В их числе и Бенедетто Кроче. Кроче — ученый с мировым именем. Наряду с чисто философскими исследованиями он увлекался жизнеописаниями художников, героев и чудаков. Делился с читателями оригинальными мыслями о Данте, Шекспире и Гёте. Он был последователем Гегеля и, как его великий учитель, верил, что все действительно, по существу,

разумно и сама история есть воплощение высшего разума в высшую действительность. «Долг и назначение человечества,— писал Кроче,— состоят не в том, чтобы искать для себя удобств, но в том, чтобы непрерывно осуществлять себя в творчестве все более высоких форм, как это делают поэт и художник, сочиняя вечную поэму истории». Кроче был энциклопедически образован, его библиотека насчитывала 60 тысяч томов, она была одним из самых богатых частных собраний не только в Италии, но и в мире. В самой маленькой комнате этой библиотеки Кроче сидел с утра до вечера, думал и писал, писал. Тема универсальности и универсализма занимала в его мыслях немалое место.

Разумеется, энциклопедист XX века Кроче не мог не думать о Леонардо. «Что же такое универсальность? — писал он в эссе, посвященном Леонардо да Винчи.— В известном смысле никто не может быть универсальным, а в другом смысле каждый человек универсален. Никто не универсален, так как универсален лишь макрокосм, частью которого является личность, микрокосм; всякое определение есть в то же время отрицание универсальности (потому что универсальность именно потому универсальна, что не охватывается определениями и понятиями.— *Евг. Б.*). С другой стороны, личность, микрокосм, универсальна именно потому, что она отражает в себе макрокосм: личность обладает способностью понимания и может таким образом отождествлять себя с любым явлением и с любым существом. Однако Леонардо называют универсальным не в этом смысле, а желают сказать, что он предавался всем видам человеческой деятельности и во всех областях ее достиг оригинальных результатов...»

Как видно из этого высказывания Бенедетто Кроче, не только в окрашенных дилетантизмом суждениях инжене-

ра Павлинова, но даже и со строго философской точки зрения (а Кроче, как философ-гегельянец, был склонен к четкости и строгости мышления) существуют важные различия между универсальной личностью как микрокосмом, отражающем макрокосм, то есть как целым миром, миром в мире, и универсальностью как разносторонностью занятий и увлечений.

К какому же типу универсальности отнести Леонардо? Ответить на этот вопрос даже Кроче было нелегко. «Всесторонность его,— отмечает он,— несколько умаляется хотя бы тем, что мы склонны устранить его из области чистой философии (как философ-гегельянец, Кроче под чистой философией подразумевал некую стройную систему взглядов на мир.— *Евг. Б.*), а также и тем, что, как полагают, он был равнодушен к судьбам своей родины и государств вообще. Аполитичность едва ли совместима с универсальностью».

Кроче, как явствует из этого, не видит в Леонардо универсальной личности в популярно-традиционном смысле, то есть разносторонность его в чем-то неполна, ущербна. Но в то же время и в этом традиционном смысле универсальности Леонардо уникален, ибо создал великое и в искусствах, и в науках. Был ли Леонардо универсален как микрокосм? Окончательного ответа на этот вопрос мы не находим у Кроче, я даже думаю, что ни у одного исследователя жизни великого флорентийца, будь он хоть семи пядей во лбу, мы ответа на этот вопрос не найдем.

Мы должны ответить на него сами. Мы должны ответить на него, заглянув в собственное «я», в собственный микрокосм; отличие гениального микрокосма от «рядового» — лишь в степени полноты и напряженности, и если я в себе ощущаю весь мир — я пойму универсальность Леонардо.

Универсальность этого нетрадиционного типа, в отличие от универсальности типа традиционного, можно понять лишь через себя, через собственный духовный мир. Мало кому дано одновременно быть художником, инженером, архитектором, гидромехаником, астрономом, физиком, геологом... Но любой из нас может расширить рамки личного бытия до той степени, чтобы почувствовать в себе жизнь всего человечества. И настоящего, то есть современного нам, и минувших поколений. И даже тех, которые еще не родились...

Для этого нужна работа души — может быть, не меньшая, чем работа ума и рук для достижения традиционного типа универсальности как сочетания разнообразных талантов и умений.

Во «Флорентийских чтениях» читателя убеждают не забывать, что человек, который написал «Джоконду», анатомировал головы львов. А почему не надо забывать? Имеет ли отношение анатомирование голов львов к «Джоконде»? Ведь одновременно с написанием этого портрета он особенно увлеченно изучал полет птиц и думал о полете человека... Что же имеет более непосредственное отношение к образу «Джоконды», к ее «тайне»? Полет или анатомия? Лев или орел? Наверное, и первое, и второе, и третье. А что третье? Может быть, запись Леонардо — «Сердце действует самостоятельно, а может остановиться только навеки»?

Сегодня иногда пишут, рассказывая о его увлечениях анатомией, что человек был для Леонардо механизмом. А может быть, наоборот: весь мир был для Леонардо человеком? Однажды он напомнил себе в записях: «Напиши, что такое душа». В рукописях, «кодексах» Леонардо ответа на этот вопрос нет. Но может быть, ответ надо искать не в «кодексах», а в картинах и картонах. Иногда говорят, что искусство вело его к науке, а потом наука

захватила настолько, что он почти перестал заниматься искусством.

«Напиши, что такое душа».

Он написал это кистью.

Когда пишешь о Леонардо, то строки «не надо забывать» сами собой ложатся под перо (Леонардо настолько суперуниверсален, что почти невозможно чего-то не забыть!), поэтому я полностью понимаю одного из авторов «Флорентийских чтений»: действительно, «не надо забывать»...

Не надо забывать.

Не надо забывать, что его занятия, не имеющие отношения к искусству, на самом деле формировали его как художника. Наблюдения в области тяготения, изыскания в области механики и теоретической физики, изучение состава пламени и морской воды, углубление в историю ископаемых, версия относительно лунных пятен, исследования эрозии минералов... Имеют ли они отношение к искусству? Имеют, потому что искусство — это личность, личность художника, «овеществленная» в ценностях культуры.

А мы, я надеюсь, уже начали понимать: уникальность Леонардо в том, что он (как и Гёте) сочетал в себе два типа универсальности: универсальность как разносторонность, доведенную до высшей, возможной степени совершенствования, и универсальность как микрокосм, когда одна человеческая душа отражает все мироздание.

Универсальность Леонардо и в том, что в нем жили великие люди минувших веков с их поисками ответов на «вечные» вопросы человечества, в нем жили Сократ, Платон, Сенека, Франциск Ассизский, Абельяр, арабские ученые-универсалы, восточные мудрецы...

Он говорил: «Не оборачивается тот, кто смотрит на звезду».

А он и не заимствовал чужих мыслей и открытий, он «не оборачивался», он смотрел на звезду.

Но он смотрел на звезду, стоя на земле, на которой жили до него поколения гениальных художников, ученых и мудрецов, поднявших эту землю к небу.

Суперуниверсализм Леонардо ощутим в самых мимолетных наблюдениях и высказываниях, например в его рассуждении о бабочке.

Леонардо писал: «Смотри, как похожи на летание бабочки вокруг огня твоя надежда и твое желание вернуться в отчизну и прийти в первоначальное состояние; и человек, который с постоянным влечением и радостным нетерпением вечно ожидает то новой весны, то нового лета, то новых месяцев и годов и все находит, что ожидаемое слишком медлит своим приходом, совсем не замечает, что он стремится к собственной смерти...»

Эта мысль родственна мыслям Марка Аврелия. Она родственна мыслям Марка Аврелия, если оборвать ее на полуслове, как я сейчас оборвал. Но дальше Леонардо пишет: «...но это желание составляет сущность, дух элементов и, будучи заключено в человеческой душе, вечно стремится вернуться из человеческого тела к тому, кто ее послал туда, и знайте, что то же желание составляет неотъемлемую сущность природы и что человек есть образец мира».

Последние строки мог написать лишь пытливый и «холодный» естествоиспытатель XV века; ни Марку Аврелию, мыслителю уходящей античной эпохи, ни философам-стоикам, у которых он учился мудрости, никогда бы не пришло в голову возвышенное соображение о тщете всего земного и трагической сути времени заключить «ледяным», «рассудочным» выводом о неотъемлемых сущностях человеческого духа и материального мира.

В этой мысли Леонардо о бабочке, летающей вокруг



огня, как бы охватываются два тысячелетия развития человеческой души и человеческого ума. В ней больше универсализма, чем в сочетании художника, ученого и инженера, которое при всей кажущейся сегодня уникальности было в ту эпоху естественным. Оно было не уникальной чертой личности, а уникальной чертой культуры на определенной стадии ее развития.

Я уже писал о том, что «последних людей» Возрождения не было и не будет, пока существует жизнь. Но если посмотреть на эту эпоху более или менее строго хронологически, то «последние» все же были. В зависимости от метода периодизации к ним можно отнести Микеланджело и Тассо, или Тинторетто и Казанову, или даже Паскаля и Рембрандта.

Остановимся в качестве «мысленного эксперимента» на Паскале.

Один из лучших авторов жизнеописания Леонардо да Винчи — Габриель Сеайль интересно объясняет духовный мир великого флорентийца духовным миром великого француза — Паскаля.

Леонардо утверждал: любовь к чему-нибудь есть дочь познания. Он не раз возвращался к этой мысли, развивая и уточняя ее. Он не раз говорил, что любовь тем сильнее, чем глубже познание. Для того чтобы любить что-либо, нужно выявить «все части», которые составляют сущность «любимого объекта».

Любовь у Леонардо отождествляется с пониманием. Почти о том же, но на языке иного века, иной культуры писал Паскаль: «Сердце имеет собственные доводы, неизвестные рассудку, и это наблюдается во множестве случаев. Разве вы любите разумом? Бог понимается сердцем, а не умом».

Казалось бы, это опровержение мыслей Леонардо, который отводил первое место не сердцу, а уму. Но это

лишь язык иного века. Леонардо да Винчи жил в XV веке, когда человек, устав от чувствительности, наивной очарованности миром и милой детскости раннего Возрождения (что отражено с одинаковой силой и в новеллах Боккаччо, и в картинах Филиппо Липпи или Фра Анджелико), захотел трезвых и четких объяснений — не сердца, которое иногда склонно к иллюзиям, а ума, аналитического до жесткости.

Паскаль жил в век, который устал от рационализма и начал по-новому (все в истории бывает по-новому, даже если это кажется старым) ценить сердце.

Кажется, что они, Паскаль и Леонардо, говорят о разных вещах, а на самом деле об одном и том же. Они утверждают оба: любовь — дочь познания. Можно познать сердцем, можно познавать умом.

Паскаль писал однажды не только в духе Леонардо, но и, казалось бы, на языке эпохи Леонардо: «Ясность ума рождает ясность чувств, поэтому великий и ясный ум любит страстно и понимает то, что любит». И еще, совсем уже леонардовское: «У любви напрасно отнимают элементы разума... потому что любовь и разум, в сущности, одно и то же. Это только стремительная мысль, обращенная на одну сторону, без достаточного исследования целого, но это все-таки всегда мысль...»

Лишь в послелеонардовское время можно было отождествить мысль с любовью, любовь с мыслью.

Современником Паскаля был Рембрандт. Современником Рембрандта был Спиноза. «Интеллектуальная любовь» к истине Спинозы — это, по существу, чисто леонардовское чувство, как светотень Рембрандта рождена леонардовским «сфумато».

Об одних и тех же картинах Леонардо в разные столетия и даже в течение одного XX века высказывались самые несовместимые, иногда полярно противоположные

суждения. Было бы интересно составить «контрастный монтаж» из соображений Вазари, Гёте, Стендаля, Дворжака, Бернсона, Лосева, Алпатова, Лазарева, посвященных той же «Джоконде».

В чем же истина? Истина в том, что картины Леонардо во все века открыты для поисков новых ответов. Истина в том, что Зазеркалье их бездонно, как то море, о котором писал Кэрролл в письме одной девочке, уточняя, что говорит о дне моря лишь для того, чтобы не испугать бездонностью.

У этого моря — можно назвать его банально жизнью человеческого духа — дна нет. У него нет дна, к счастью, — оно не может обмелеть.

Не надо забывать, что если рассматривать киноискусство XX века как аналог изобразительного искусства Ренессанса, то Леонардо можно узнать в фильмах современных мастеров экрана — Антониони, Феллини, Бергмана, Тарковского.

Не надо забывать, что, несмотря на единство художника и ученого, существует странное несоответствие между Леонардо-ученым, четким рационалистом, рассудочным, «холодным», и Леонардо-художником, с его «иррациональностью», странными пейзажами, сновидческими далями, фантастическими лицами.

Не надо забывать, что у Леонардо был надежный мост между художником и ученым. Имя этому мосту — воображение.

В человеческих волосах он видел волны, в волнах он видел волосы. Он всегда мыслил по аналогии, а это при всем разнообразии мира без воображения неосуществимо.

Не надо забывать, что у Леонардо ученый не только замедлял, но и умудрял руку живописца.

Не надо забывать, что Леонардо в какой-то степени

отразил в собственной судьбе будущее человечества, которое тоже, идя от искусства в эпоху Ренессанса, занялось наукой и в последующие столетия, особенно на нашем веку, было захвачено наукой настолько, что почти совсем «забыло» об искусстве.

Интересно поставить мысленный эксперимент: если бы от Леонардо остались только его картины и не сохранилось ничего из его научных и технических открытий и изобретений, какое место он занял бы в культуре Ренессанса, в истории цивилизации? А может быть, сама постановка вопроса нелепа? Это все равно что подумать: если бы от Льва Толстого сохранились только романы.

В картинах Леонардо растворена не только художественная, но и научная, философская суть эпохи.

Из XX века мы видим Леонардо иначе, чем видел его Стендаль из начала XIX.

Улетучилась дымка «очаровательной меланхолии» и «нежной печали», выступили жесткие «конструкции» трагедии. Мы ощущаем трагическое одиночество трагического героя в трагическую эпоху.

Не надо забывать, что и во времена Леонардо было две культуры: художественно-гуманитарная и научно-техническая (в нашем понимании). Известна неприязнь Леонардо к тем, кто посвятил все силы души лишь изучению античных текстов и извлечению из них интересных мыслей. Он был человеком опыта.

Когда началась научно-техническая революция в XX веке, английский писатель Сноу написал о двух культурах, все менее родственных, нашумевшую статью.

Он и назвал ее «Две культуры». Углубляясь в историю, понимаешь, что «ничто не ново под луной». Ведь эта статья Сноу наделала шуму именно потому, что была понята как некое открытие. Раньше была одна культура, а теперь — две.

А они были и раньше.

Но я боюсь, что читатель, особенно молодой, решит, что любая эпоха — это разлом. Нет, существует «гений века», который сообщает эпохам целостность и единство. Этот *гений* высказывает себя и в том, например, что иногда поэты, живущие в разных странах, не имеющие ничего общего ни в судьбах, ни в характере дарований, все же ощущают мир с одинаковой долей парадоксальности. Сопоставим стихи Петрарки:

И мира нет — и нет нигде врагов,  
Страшусь — надеюсь, стыну — и пылаю:  
В пыли влачусь — и в небесах витаю;  
Всем в мире чужд — и мир обнять готов.  
Я зряч — без глаз; нем — вопли испускаю;  
Я жажду гибели — спасти молю;  
Себе постыл — и всех других люблю.  
Страданьем жив; со смехом я — рыдаю,—

с известной «Балладой поэтического состязания в Блуа» Франсуа Вийона:

От жажды умираю над ручьем.  
Смеюсь сквозь слезы и тружусь, играя.  
Куда бы ни пошел, везде мой дом,  
Чужбина мне — страна моя родная.  
Я знаю все, я ничего не знаю.  
Мне из людей всего понятней тот,  
Кто лебедицу вороном зовет.  
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.  
Нагой, как червь, пышнее всех господ.  
Я всеми принят, изгнан отовсюду...

Петрарка жил в XIV веке, Вийон — в XV. Но в Северную Европу Возрождение вошло с опозданием. Поэтому тот ренессансный дух, который даже в мышлении отнюдь не парадоксального поэта, строгого и величавого поклонника латыни — Петрарки внес долю фантазмаго-

рии,— этот дух через столетие по-новому раскрылся у Франсуа Вийона.

При углубленном исследовании самых «эмпирических» текстов Леонардо можно и в них увидеть элементы фантазмагорического видения мира, того видения, которое неизбежно сопутствует человечеству в эпохи великих открытий.

Разумеется, любые «параллельные места» рискованны. Например, соблазнительно сопоставить строки Данте: «Я вижу, мой отец, как на меня несется время, чтоб я в прах свалился» — со строками Мандельштама: «Мне на плечи кидается век-волкодав, но не волк я по крови своей».

Несмотря на то что Мандельштам всю жизнь читал Данте и все сильнее восхищался им, это совпадение, на мой взгляд, чисто случайное: ни в образах обоих поэтов, ни в эпохах, когда они жили, я не усматриваю ничего общего.

Другое дело «параллельные места» у Петрарки и Вийона, у Леонардо и Дюрера, в них ощутим дух времени, «гений века».

Не надо забывать о тетрадах Леонардо. Это особая тема. Ученые и сегодня углубляются в метод его работы не только для того, чтобы познать его, но и для личных «уроков».

Понять метод его работы от первых беглых записей в тетрадку «у пояса» до более обработанных, систематизированных мыслей и наблюдений в тематической тетради — то же самое, что понять развитие его мысли, его метод углубления в суть вещей от первого «импрессионистического» наблюдения, от беглых, полуслучайных зарисовок с натуры до обобщений, достойных подлинного мыслителя.

Не надо забывать, что для него живопись была как

бы «грехопадением», изгнанием из рая, «рая математических наук» — так называл он механику. Он занимался живописью несистематически, как бы нехотя, отрываясь от вещей более важных и значительных.

Он загадочным казался современникам, и, увы, через несколько веков не сумели его полностью отгадать. Нечто ускользающее от понимания, таинственное чувствуется в нем и сегодня, на излете XX столетия, и, может быть, останется навсегда.

И опять наталкиваешься на постоянное несоответствие двух систем миропонимания: художника и ученого. Я уже об этом писал, но не могу не напомнить опять, настолько это существенно для понимания, а может быть, непонимания Леонардо. В науках он часто повторяет, что не надо «желать невозможного», а в живописи все время стремится к невозможному.

Не рождается ли из этого «несоответствия» и тот фантастический реализм его картин, который создает столько версий, загадок, недоумений?

«Опыт, опыт, опыт...» — повторял он в «науках». А в «Джоконде» — опыт чей?

Она ведь априорна, «Джоконда». Это некая истина, существующая вне нашего опыта и даже вне опыта человечества, потому что подобного существа в мире не было, как не было и подобного пейзажа. Мы не сомневаемся в том, что были короли и шуты Тициана, женщины Рафаэля, старики и старухи Рембрандта, аристократы Ван Дейка, герои Давида, изящные модели Энгра.

Они действительно существовали. Более того, они существуют и сегодня, потому что в них запечатлено не только индивидуальное и сиюминутное, но общее и вечное.

Джоконды, Моны Лизы, не было. Не существенно, кто послужил живой моделью, непосредственной натурой

для Леонардо, когда он писал эту картину: жена флорентийского купца Джокондо или возлюбленная Джулиано Медичи? Независимо от этого Джоконды не было.

Не было ее. Но она существует.

Она существует как высшая реальность.

Леонардо обладал непостижимым для нас умением извлекать из «опыта» нечто фантастическое, нечто будто бы не существующее, и в то же время более реальное, чем опыт, нечто торжествующее над опытом и над реальностью, как торжествуют над ними «идеи», «высшие сущности» Платона.

Он, Леонардо, умел делать невидимое (ведь платоновские идеи невидимые) — видимым.

Эту его черту ощущали даже самые заурядные из его современников.

Когда Леонардо закончил модель памятника Франческо Сфорца, один из посредственных поэтов в окружении Лодовико Моро написал стихи:

Посмотри же, как в замке воздвиг из металла  
В славу отца великана-колосса,  
И я твердо уверен, такого не знала  
Ни Эллада, ни Рим по громадному росту.  
Посмотри, как хорош этот конь величавый.  
Леонардо из Винчи один его создал —  
Геометр, живописец, ваятель, и, право,  
Прямо с неба сей гений сойти сонзволил.

Стихи посредственные. Но для нас важно в них непосредственное ощущение Леонардо (геометра, живописца, ваятеля) как создателя вещей, которых не ведали ни Эллада, ни Рим (то есть не ведал мир), вещей настолько удивительных, что они как бы родились не на земле, а на небе. И в то же время реально существующих.

А современники молили его: займись живописью! Даже Людовик XII несколько театрально увещевал его по-



святить себя исключительно живописи. Но эти мольбы оставались без отклика. Он не мог заниматься только живописью. Весь мир, окружавший его, был фантастически нов и интересен.

«Маэстро Джан,— читаем мы в записной книжке Леонардо,— пообещал дать мне размеры «Солнца».

Леонардо волновали возможности измерения подлинных размеров Солнца. Джан был сыном поэта и художника Клода Перереаля, фаворитом Людовика XII, художником, инженером и архитектором его величества.

Не надо забывать: что бы ни занимало беспокойный ум Леонардо, он неизменно возвращался к человеку. Задумывая новые каналы, он одновременно изучал, анатомируя трупы, тайны дыхания, то есть тайны жизни.

И писал для Людовика XII новые картины. Это было его отдыхом от тяжб флорентийской, «докафкианской», бюрократии.

(...Но мне почему-то легче всего вообразить живого Леонардо не рисующим, не пишущим, а играющим на лире и поющим. Возвышенная картина. Я ее вижу и слышу.)

Не надо забывать о трагической судьбе его самых высоких замыслов: конной статуи Франческо Сфорца, «Тайной вечери» и фрески «Битва при Ангьяри». Точнее, не фрески, а картона, который не стал фреской: он погиб, не успев родиться, и все же, даже погибнув, остался жить в памяти потомства. Судьбу его, как и участь «Тайной вечери», можно рассматривать при колеблющемся освещении той печальной и великой истины, которую Михаил Булгаков выразил в формуле: «Рукописи не горят».

Да, да, судьбу «Тайной вечери», которая не раз казалась погибшей и потом воскресала опять, как и судьбу

нерожденной фрески «Битва при Ангьяри», можно рассматривать (а сегодня, на излете XX века, даже не можно, а нужно рассматривать) как метафору человеческой культуры.

Не надо забывать о великой и трагической любви Леонардо к своим творениям. Он их «мучал», беспокоил, потому что любил не меньше, а больше, чем «дозволено» человеку. Может быть, это не человеческая и даже не... божья (по библейской легенде) любовь. Это любовь, которой мало семи дней творения, ей нужен восьмой день, когда уже созданное, сотворенное начинает само себя совершенствовать. Порой, когда возвращаешься в залы музеев, где висят на стенах картины Леонардо, кажется, что они не теряли даром времени в восьмой день творения.

Восьмой день, который для них не кончится никогда. Они стали еще совершеннее, еще мудрее.

Не будем забывать...

Я кончаю эту книгу в один из тех осенних, туманных, любимых Леонардо, с легким, почти невидимым дождем дней, когда лица делаются особенно нежными, человеческими.

Вы видели когда-нибудь, как идет дождь? Послушайте Леонардо:

«Вода, которая выпадает из тучи, иногда растекается в такую легкость, что уже не может больше путем трения о воздух разделить его, а потому кажется превратившейся в этот воздух».

И дальше о дожде:

Он «...часто обращается в столь мелкие частицы, что не может больше падать, оставаясь, таким образом, в воздухе».

И дальше о дожде:

«Светлота воздуха порождается водой, которая в нем растворена и которая образует неощутимые зернышки».

Наверное, именно это и сообщало лицам женщин то очарование, которое в силах была передать только кисть Леонардо.

И дальше о дожде:

«...На горной дороге дождь не падал давно. Влажное платье небесное полно синевы».

Это воспоминание о дожде, воспоминание в образе, сохраняющем дождь.

И дальше о дожде, о том, когда дождь есть и в то же время его нет, о том, как при легком тумане сеется тихонько мгла, и горы усиливают яшмовую сочность, и солнце близится к косым отсветам...

Но мы уже в мире старокитайских стихов, с их тишиной и сохранностью вещей, в мире Ван Вэя, который жил в VIII веке и был одновременно и художником и поэтом.

Это он увидел и «воспоминание о дожде», и то тончайшее состояние мира, когда дождь идет и не идет. В VIII веке в Китае. За семь столетий до Леонардо.

Но ведь можно углубиться и дальше — в самую толщу (даже!) тысячелетий — и войти в нишу пещеры близ Труа, рядом с Амбуазом, где умирает (уже умер!) и живет (жить будет вечно!) тот самый олень с подломленными передними ногами, о котором рассказано, точнее, упомянуто в самом начале нашего повествования.

И — остановиться в растерянном изумлении перед явлением человека в мироздании.

Но вернемся, вернемся, не оставаться же вечно в пещере!

Дождь кончился и... «солнце еще раз взглянуло исподлобья на поля, и в сиянье потонула вся смятенная земля». *Вся смятенная земля...*

Это и первобытный художник, и старокитайский поэт, и Леонардо.

И — Тютчев.

А когда сияние это чуть померкло, «я заметил во мраке древесных ветвей чуть живое подобье улыбки твоей».

Это мог увидеть лишь поэт середины XX века, потому что его учили ВИДЕТЬ тысячелетия и века.

Вы видели когда-нибудь, как идет дождь?  
Послушайте Леонардо...

# Оглавление

Глава восьмая. <b>«Интеллектуальные ребусы», или Логика лабиринта</b>	<b>5</b>
Глава девятая. <b>Опыт самопознания, или Письма Кэрролла к детям</b>	<b>47</b>
Глава десятая. <b>Путешествие в веках, или Типы универсальности</b>	<b>79</b>
Глава одиннадцатая. <b>Загадка Муратова, или Флоренция в Москве</b>	<b>103</b>
Эпилог. <b>Гений универсальности и феномен культуры, или Воспоминание о старокитайских поэтах</b>	<b>135</b>

## **Иллюстрации, использованные к шмуцтитулам**

Леонардо да Винчи. Чертеж.

Леонардо да Винчи (*рисунок*).

Леонардо да Винчи. Рисунки собора.

Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов (*деталь*).

Леонардо да Винчи (*рисунок*).

К ЧИТАТЕЛЯМ

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ ИЗДАТЕЛЬСТВА

«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ПРИСЫЛАЙТЕ ПО АДРЕСУ:

125047, МОСКВА, УЛ. ГОРЬКОГО, 43.

ДОМ ДЕТСКОЙ КНИГИ.

Познавательное издание

Для старшего возраста

*Богат Евгений Михайлович*

**МИР ЛЕОНАРДО**

**Философский очерк**

КНИГА 2

Ответственный редактор Э. П. Микоян. Художественный редактор А. Б. Сапрыгина. Технический редактор Л. П. Костикова. Корректор Л. А. Рогова

ИБ № 4492

Сдано в набор 06.05.88. Подписано к печати 16.02.89. А07739. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. офс. № 1. Шрифт литерат. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,7. Усл. кр.-отт. 16,02. Уч.-изд. л. 7,4. Тираж 100 000 экз. Заказ № 2476. Цена 80 коп.

Орден Трудового Красного Знамени и Дружбы народов издательство «Детская литература» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103720, Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1.

Калининский ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР Росглавополиграфпрома Госкомиздата РСФСР. 170040, Калинин, проспект 50-летия Октября, 46.





**Богат Е. М.**

**Б73** Мир Леонардо: Философский очерк в 2-х книгах / Предисл. В. Л. Рабиновича; Художн. В. А. Белан.— М.: Дет. лит., 1989.— Кн. 2.—174 с.: ил.— (Люди. Время. Идеи). (Библиотечная серия).

ISBN 5—08—001177—7

Книга известного советского публициста Евгения Михайловича Богата (1923—1985) — плод многолетних размышлений писателя о возможностях и богатстве личности человека на примере жизни и творчества великого ученого, мыслителя и художника эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи и многих выдающихся людей прошлого и современности.

**Б** 4802010000—231 026—86  
М101(03)—89

**ББК 87.7**







80 к.