



ПАОЛА ВОЛКОВА

МОСТ
ЧЕРЕЗ
БЕЗДНУ

МИСТИКИ
И
ГУМАНИСТЫ

Паола Дмитриевна Волкова
Мост через бездну.
Мистики и гуманисты
Серия «Мост через бездну», книга 3

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12863779

Мост через бездну. Мистики и гуманисты / Паола Волкова; сост.

Мария Лафонт: АСТ; Москва; 2016

ISBN 978-5-17-093542-0

Аннотация

Ни одна культура, ни один культурный этап не имеет такого прямого отношения к современности, как эпоха Возрождения. Ренессанс – наиболее прогрессивный и революционный период в истории человечества. Об этом рассказывает Паола Дмитриевна Волкова в следующей книге цикла «Мост через бездну», принимая эстафету у первого искусствоведа, Джоржо Вазари, настоящего человека своей эпохи – писателя, живописца и архитектора.

Художники Возрождения – Сандро Боттичелли и Леонардо да Винчи, Рафаэль и Тициан, Иероним Босх и Питер Брейгель Старший – никогда не были просто художниками. Они были философами, они были заряжены главными и основными проблемами времени. Живописцы Ренессанса

вернувшись к идеалам Античности, создали цельную, обладающую внутренним единством концепцию мира, наполнили традиционные религиозные сюжеты земным содержанием.

Настоящее издание представляет собой переработанный цикл «Мост через бездну» в той форме, в которой он был задуман самой Паолой Дмитриевной – в исторически-хронологическом порядке. В него также войдут неизданные лекции из личного архива.

В карточку подгружен издательский PDF.

Содержание

Глава 1	6
Прекрасный сон Сандро Боттичелли	6
Конец ознакомительного фрагмента.	44

Паола Волкова

Мост через бездну.

Мистики и гуманисты

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons, а также изображения по лицензии Shutterstock.

© Волкова П., наследники, текст, 2016

© Издательство АСТ, 2016

* * *

Глава 1

«Primavera»

Прекрасный сон Сандро Боттичелли

Имя художника Сандро Боттичелли известно даже тем людям, которые искусством почти не интересуются. Просто оно постоянно на слуху. И, конечно, очень широко известна его картина «Весна» («Primavera»).

Судьба этой картины, которая была написана в 1482 году (посудите сами – более 500 лет назад), необыкновенная. Она разделила трагическую участь Венеры Милосской, «Джоконды», «Черного квадрата» Казимира Малевича, потому что эту картину растащили на цитаты. Ее растащили на календари, на женские платки, на дизайн, растащили целиком, по элементам. И обе великие картины Сандро Боттичелли, которые являются проявлением высочайшего итальянского духа кватроченто, а также гения этого уникального художника-романтика, стали гламурным поп-артом наших дней. Можно полностью уничтожить произведение при помощи вот такой популяризации, но, по всей вероятности, ни «Джоконда», ни «Весна», ни даже Венера Милосская этой ликвидации не подлежат. Хотя, конечно, судьба

у этих произведений невероятная. Ведь «Primavera» – это абсолютно элитарное произведение искусства, очень изысканное, оно таит в себе огромное количество стилистических загадок. Эта картина была прославлена в начале XX века, в ней находили основы стиля либерти, то есть раннего модерна, и большое количество разных нюансов декаданса. И вдруг именно это произведение наряду с «Джокондой» становится предметом такой невероятной агрессии. Хотя, пожалуй, эту агрессию можно отчасти понять, потому что картина красива сверх меры, а раз красива сверх меры, то почему бы не поместить ее на абажур, на платок или на чашечку? Короче говоря, судьба этой картины необычна и двусмысленна.

Обратимся к ее изначалью, к тому, как она была написана, что послужило основой для ее написания, кем был Сандро Боттичелли, и чем была его знаменитая картина «Primavera» в те далекие времена, в последней трети XV века. Сандро Боттичелли (или, как его звали, Алессандро Филиппеи) родился в 1445 году. По своему рождению, по своему обучению, по своей жизни он был флорентинцем. Для того, чтобы представить себе, что такое Флоренция во второй половине XV века, никакого воображения не хватит, никаких наших самых смелых представлений об этом времени, когда маленький город вскипал гениальностью. Не было поэта, не было писателя, не было художника эпохи Возрождения второй половины XV века, который не прошел бы через флорентийскую школу. Мастерские художников, кипение жиз-

ни, огромное количество приезжих купцов, торговля, политические интриги... И над всем царила династия Медичи. Медичи – не просто просвещенные деньги мира или пример того, что такое просвещенные деньги в культуре. Просвещенные деньги – это когда банкиры, предприниматели делали деньги для того, чтобы дать их тем, кто создает бессмертие. Эти деньги не уходили в карманы бездарям и проходцам, а служили основанием для творения золотого фонда мировой культуры, золота бессмертия, потому что сами Медичи были такими же великими людьми, как Боттичелли, Микеланджело или Леонардо да Винчи – флорентинцы.



Собор Санта-Мария-дель-Фьоре. Флоренция, Италия

Более всего Флоренция похожа на Париж рубежа двух столетий – это культурный художественный центр мира. Это центр европейской гениальной художественной богемы. И та жизнь, которая кипела во Флоренции в XV веке, равна той жизни, которая кипела во Франции в XIX веке, и особенно на рубеже двух столетий. Все художники всех направлений, все актеры, политические деятели, красавицы, куртизанки, еда, война амбиций, политические интриги, жизнь и смерть, яд и кинжал, любовь – все кипело, все вскипало в этой маленькой чаше.



Лоренцо Медичи. Бюст работы скульптора Андреа Верроккьо, 1480



Джулиано Медичи. Портрет работы Сандро Боттичелли

И Сандро Боттичелли был одним из подлинных центров жизни Флоренции, потому что Сандро Боттичелли был не только великим художником, но он также был придворным. И не простым придворным, он был театральным художником. Он готовил театральные постановки дома Медичи, он оформлял охоты, он оформлял турниры, он был обаятелен, обходителен, он обожал Лоренцо Великолепного, он был членом медийской Академии, он был практически членом семьи. Но более всего он был другом младшего брата Лоренцо Великолепного, Джулиано Медичи. Все эти люди остались в его творчестве и в его портретах, как в коллективных, так и написанных с натуры. В «Двенадцатой ночи» Шекспира описаны двор герцога Орсино и его отношения с Оливией, и все это точно соответствует тому, что происходило во Флоренции. Джулиано Медичи по законам того времени был отчаянно влюблен в одну очаровательную женщину. В городе любовь была разлита, в городе царила любовь, обязательно кто-то должен быть в кого-то быть влюбленным... что не означало, что послезавтра кто-то кого-то не убьет или не отравит. Гений и злодейство существовали вместе, одновременно.

Младший брат Лоренцо Великолепного Джулиано был другом Боттичелли, или, вернее, Боттичелли был его другом. Это такая же дружба, которая описана в «Двенадцатой

ночи», когда Виола изображала из себя мужчину и вместе с Орсино восхищалась красотой Оливии. Все должны были любить красавицу, и этой первой красавицей Флоренции тогда была девушка из Генуи, которую звали Симонетта Каттанео. На ней женился родственник путешественника Америго Веспуччи, и она стала называться Симонетта Веспуччи. Когда муж привез ее во Флоренцию она стала настоящей звездой, эталоном, идеалом красоты. В честь нее устраивались турниры, охоты, ей сочиняли сонеты, ей все поклонялись. Джулиано был официальным ее воздыхателем, платоническим или не платоническим – это неважно даже, просто он был ее официальным возлюбленным. А все остальные вздыхали и говорили: «Ах, ну какая красавица, какая богиня!» Это же говорил и Боттичелли.



Предполагаемый портрет Симонетты Веспуччи работы Сандро Боттичелли

Боттичелли, видимо, уже тогда начал писать эту Симонетту Каттанео Веспуччи. Действительно, она была в центре внимания, и если посмотреть на портреты того времени, то очень многие мадонны, которых писали художники, похожи на нее: эти крутые лобики, тонкие вздернутые бровки, странное выражение лица, в котором нежность, удивление, какая-то женственная сверхчувственность выражены очень сильно. Она действительно была центром придворной жизни, типичного для этого времени рыцарского служения. Конечно, все не сводилось к Симонетте Веспуччи, было очень много мастерских, было очень много политики, было очень много денег, было очень много разных устремлений. Например, стремление Медичи созвать первый экуменический собор: они хотели в конце 40-х годов XV века объединить все церкви, включая византийскую, и создать экуменическое церковное собрание, для того чтобы стать во главе. Они хотели великого могущества и очень хорошо понимали, что это великое могущество достигается через великую genialность. Есть такой образ – Карл V, подающий кисти Тициану. Но если бы не Тициан, никто бы каждый день не упоминал до сих пор Карла V, для которого писал Тициан. Какие бы ни были Медичи, но их писали великие художники, и им служили во Флоренции. Произошло необычное: меце-

наты служили художникам, а художники создавали бессмертие для меценатов и для прекрасных дам.

И вот так прекрасно или, может быть, не очень прекрасно, по-своему драматично протекала эта жизнь. Длилось это недолго: Симонетта очень рано умерла, в возрасте 29 лет, от бытовой чахотки. С точки зрения гигиены дело во Флоренции обстояло не так уж и благополучно в силу разных бытовых обстоятельств, но тем не менее прекрасная дама обязательно должна быть далекой звездой. Есть стихи, посвященные ей, а когда ее хоронили, стихи написал сам Лоренцо Великолепный. Во время похорон Лоренцо указал своему другу на далекую звезду и сказал, что ушедшая Симонетта была так же прекрасна, как та далекая звезда.

Однако драматические события развивались свои чередом, и в 1478 году во Флоренции произошло очень странное и очень тяжелое событие. Некто Пацци, которые были одним из самых знатных родов Флоренции, составили заговор против Медичи. Когда они после мессы сходили со ступеней собора Санта-Мария-дель-Фьоре, то есть кафедрального собора, Пацци на ступенях собора хотели убить Лоренцо Медичи, но Джулиано заслонил собой брата. Перед смертью, как говорят, он на этих же самых ступенях собора произнес что-то вроде прощального монолога, в котором сказал, что, наконец, он может жизнь свою отдать за брата своего, за великого человека, а так жизнь его была как бы праздной и пустой. Трудно сказать, так это было или не так, но есть

такие сведения. Вообще, мы о том времени не очень много знаем, и знания эти отрывочны. Не надо ссылаться только на Вазари, есть бытописатели более надежные, чем человек, описавший жизни художников Возрождения. Есть еще много источников, но во всяком случае то, о чем мы сейчас говорим, безусловно, было. И вот когда исчезли они оба, когда умерла Симонетта, и когда так романтично и драматично погиб Джулиано Медичи, они превратились в настоящих героев для Боттичелли. Они стали его сном, они стали его наваждением, они стали его уникальными и единственными героями. Он писал их бесконечно. И если при жизни он был другом Джулиано, а Симонетте поклонялся как прекрасной даме Джулиано, то после смерти их обоих места переменились, и Симонетта в его творчестве заняла первое место.

Боттичелли служил женской красоте. Боттичелли был художником-романтиком. Он вовсе не был таким, как все остальные художники Флоренции этого времени. Он был не только учеником Филиппо Липпи, который прекрасно писал образы мадонн и писал их со своей жены. В Боттичелли было какое-то особое ощущение женственности и утраты, и на этом хотелось бы остановиться. Именно после смерти Джулиано, в 1478 году, он пишет свою картину «Весна». Не только тогда, когда ушла Симонетта, а тогда, когда и Джулиано ушел тоже. Для поэта и романтика это имеет очень большое значение. Сандро Боттичелли был первым настоящим европейским поэтом-романтиком, в центре творчества

которого стоит любовь и трагическая утрата любви.

Известно, что творчество Боттичелли делится на две части. Первая – когда он был, так сказать, пажом или другом своего герцога Джулиано, и вторая – когда он начал вспоминать, когда он остался без них, когда он начал писать эти картины, когда он написал «Весну». Он был настоящим поэтом, потому что для поэта важна любовь. Он был настоящим поэтом, потому что только через поэта проходит эпоха, трагически проезжается по нему. Только настоящий поэт чувствует эпоху, как никто. Поэты действительно наделены некой интуицией и некой сверхчувственностью, и никто лучше поэта не чувствует времени. Поэтому, может быть, Боттичелли остается единственным художником, который так остро, так трагически понял свое время, выразил его рубежными вещами, праздничными, угарными вещами мечты и сна, какими были «Primavera» и «Рождение Венеры». А потом – переход к таким картинам, как «Покинутая», как «Саломея с головой святого Иоанна Крестителя», как поздние его вещи «Реквием» и «Положение во гроб». Конечно, он был чувствилищем времени и великим поэтом-романтиком. Возможно, он не писал стихов, но он был поэтом-романтиком, который выразил себя в искусстве.

«Весна» – вещь очень многозначительная. Она очень личная, потому что она населена любимыми, дорогими, незабвенными тенями. И она не похожа на другие картины Возрождения, потому что вообще художники эпохи Возрожде-

ния — повествователи, они очень любят рассказывать. Конечно, сюжетами для их картин служат Священное Писание или античный миф, ведь это эпоха Возрождения, для которой так много значит античность: античные авторы, античный миф, пребывание внутри античного сознания.

Итальянцы живут на земле античности, из их жил античная кровь не уходила никогда и никуда. Но дело, конечно же, заключается и в том, что они очень переживают и библейскую мифологию: они христиане, это католическая страна. И поэтому художники пишут и то и другое, но они пишут, как люди нового времени. Их мадонны утратили восточный облик, они утратили миндалевидные черные глаза, они утратили тонкий овал лица, они утратили тонкие губы, они утратили тонкие длани рук. Они стали мадоннами, музами художников и поэтов, это было новое время. И поэтому художники эпохи Возрождения рассказывали старые истории на новый лад. Они были настоящими авангардистами, потому что они открыли не только язык нового искусства, но еще и новые способы повествования. Они сами делали себя героями и участниками этой мифологии, они себя чувствовали настоящими героями. Не случайно Давид поставлен Микеланджело в 1504 году на площади Флоренции, он знаменует, что такое человек Возрождения как герой.

Боттичелли совершенно другой. У Боттичелли нет этого героизма. Боттичелли — дегероизированный художник. В нем абсолютно никогда нет чувства мышцы и победы.

В нем есть образ любви и поражения. «Primavera» – картина действительно необыкновенная, потому что, когда вы ее видите в Уффици, вы не верите своим глазам – такая это красота. Это очень красивые картины: и «Рождение Венеры», и «Primavera». Не случайно они так растиражированы, не случайно они так размножены, это красота на все времена. XX век обожает эту красоту, это красота особая, немного ущербная. «Primavera» не написана как повествование. Художники эпохи Возрождения показывали драматургию происходящих событий, взаимодействие героев у Боттичелли ничего этого нет. Герои как бы рассеяны по полю картины, они как бы разделены на группы, вовсе между собой не контактирующие. Они как бы тени в каком-то заколдованном лесу, и ни одна из этих теней не касается другой, хотя они и разбиты на группы.

Существует такое представление, что «Primavera» написана по «Метаморфозам» Овидия, но существует и другая версия. Поэт Анджеоло Полициано написал поэму «Турнир», в которой он воспел любовь Джулиано Медичи и Симонетты Веспуччи. Он нам в поэме «Турнир» рассказал всю эту историю, и не нужен никакой Вазари, не нужны ни слухи, ни сплетни – есть поэма, в которой эта история описана. Поэту Анджеоло Полициано принадлежит как бы гимн героям Возрождения. Мы дети primavera, мы дети весны. В слове primavera есть не только знак весны как любви. Это как в замечательных стихах Ахматовой:

А там, где сочиняют сны,
Обоим – разных не хватило,
Мы видели один, но сила
Была в нем как приход весны.

Это соединение темы любви, которая есть в этой картине, с темой весны. Но здесь есть и другая тема – тема Полициано, который написал гимн горшечников: мы дети *primavera*, мы дети весны. Люди эпохи Возрождения мыслили себя исторически, у них было совершенно другое сознание, чем у людей Средних веков. И именно потому, что они мыслили себя исторически, они вдруг начали друг другу писать письма, начали писать мемуары, воспоминания. Чего стоят только воспоминания Бенвенуто Челлини! Не будем говорить о том, сколько он там наврал, но он написал эти мемуары. Они переписывались, существует переписка, они стали писать и писать очень много. А что значит писать? Писать о себе. Они стали себя осознавать, они стали осознавать себя исторически.

Известна фраза Микеланджело, произнесенная, когда он сделал гробницу Медичи, и ему сказали о том, что Джулиано на себя не похож. Что ответил Микеланджело? Он сказал: «А кто через сто лет будет знать, похож или не похож?» Через сто, через пятьсот лет, кто будет знать, похож или не похож? Он видел себя и через сто лет, и через двести, и через триста, он мыслил себя исторически. Эти люди мыслили се-

бя иначе, они видели себя в истории – не только в истории библейской и не только в истории античной, героической. Они видели себя героями совей истории и подкрепляли свои образы мифологией: и христианской, и античной. Так вот, дети «Primavera» – это дети весны, это жизнь заново.

Картину «Primavera» можно прочесть в нескольких совершенно разных вариантах. Она вообще всегда читается справа налево. Вот, с правой стороны группа из трех фигур. Это холодный ветер – Борей, он хватает руками нимфу Хлою, и у нимфы Хлои изо рта свешивается веточка хмеля. Когда вы подходите к картине, вы поражаетесь тому, что эта ветка хмеля у нее во рту написана так, как будто он ее списывал из ботанического атласа, она совершенно точно соответствует ботаническому виду. Хмель варили, когда все зацветает, это означало, что пришла весна. Появляется эта весна, эти дети нового цикла, дети нового времени, дети новой эпохи, дети primavera.

Боттичелли пишет эту картину как свой бесконечно повторяющийся сон об утрате. Он пишет ее и как человек своего времени. Вся эта картина Боттичелли написана так, как в его время художники не писали. И дело не в том, что она лишена «квадратного» содержания, то есть повествовательности, она очень метафизична. Дело в том, что принцип художественной организации пространства очень необычен. Она написана музыкально, ритмически, весь ее строй музыкально ритмичный или поэтический

очень, а если посмотреть на эту картину, то вся композиция читается справа налево, как музыкальная тема. Три фигуры справа, которые составляют аккорд. Две вместе – ветер Борей и Хлоя. И третья нота, отделяющаяся от них, – Primavera, Весна. Пауза, цезура. Фигура, стоящая отдельно, совершенно отдельно, такой одинокий голос. Над ней царит Купидон – маленький беспощадный бог, конечно же, слепой. Он не ведает, в кого и как он попадет. Но вместе с тем в ней есть такая хрупкость, в ней есть такая зыбкость, что она вовсе не похожа на победительницу Венеру, а скорее на Мадонну, возможно, на готическую Мадонну. И она делает странный жест рукой, как толчок, и как бы от этого толчка вдруг еще левее от нее – знаменитый танец трех граций, которые кружатся в этом лесу. Их расшифровывают как трактаты любви, которые приписываются Пико делла Мирандола, философу: любовь – это любовь земная, любовь небесная, любовь-мудрость. И одна без другой не существует. Эти три грации тоже сцеплены с собой. Любовь земная и любовь небесная в сплетении противопоставлены мудрости, мудрость с любовью небесной противопоставлены любви земной, и так далее. Они представляют собой вот эти комбинации во время хоровода, не расцепленного и не соединенного – аккорд, опять три ноты, опять цезура, и вдруг мужская фигура. Это фигура Меркурия. И если все женские фигуры повторяют один и тот же незабвенный образ, образ Симонетты Веспуччи, то фигура Меркурия, несомненно, воспроизводит Джулиано

Медичи. Это дань их памяти, и вместе с тем это включение их в высокую философскую концепцию этой картины.



Сандро Боттичелли. Весна. Фрагмент. Танец Граций.
1478. Галерея Уфици, Флоренция

Эта картина написана удивительно не только по метрическому и ритмическому строю, своеобразным аккордом, который можно бесконечно продолжать. Вся ее композиция держится на ритме, она держится не на повествовательном содержании, не на повести, а именно на том, на чем держится музыка и поэзия, – на ритме. Но самое поразительное, конечно, то, как Боттичелли писал эти струящиеся одежды, завивающиеся в разный орнамент, как будто вода стекает с тела. На это стоит обратить внимание, потому что тема тела и драпировки – это тема и античности, и Средних веков. Для античности драпировка всегда подчеркивает чувственное начало в теле: она всегда не просто сама по себе играет, она подчеркивает движение, силу, чувственно-мышечные начала. А в Средние века эти драпировки, которых очень много, скрывают тела, делая их бестелесными. Но вот у Боттичелли эти линии стекают вертикально, завиваются, извиваются. Они делают то, что делает античная драпировка, то есть подчеркивают тело, и в то же время делают то, что делала средневековая драпировка, которая как бы ликвидирует тело, делает его внечувственным. Они никогда не наступают на землю, они парят на вершок над землей. Это необыкновенно изысканные, прекрасные романтические образы, написанные художником вне времен и народов. Боттичелли был художником итальянским, флорентийским, художником Возрождения XV века. Как он писал ли-

нию, как он писал музыку линии! Это не только невозможно повторить, это даже невозможно описать словами. Правильно о нем всегда пишут, что он непревзойденный поэт линии. Сколько ни смотри на трех граций, на эти прозрачные драпировки, совершенно непонятно, как они написаны, как написаны эти тела, касающиеся и не касающиеся земли, теневые и полные чувственной женственной прелести.

А все пространство между этими линиями, между этими ритмами, заполнено каким-то божественным орнаментом деревьев. И как интересно живут эти деревья! Если вы будете смотреть справа налево, то вы увидите, что деревья справа – голые, на них нет ничего, они еще не распустились, на них нет даже еще листвы. Потом в том месте, где возникает Флора – сама весна, они начинают давать плоды, они уже цветут. А там, где стоят Мадонна (или Венера, тут уже трудно сказать) и три грации, на деревьях вдруг одновременно и цветы флердоранжа – образ свадеб, любви, и большие оранжевые плоды. И вот левая фигура, фигура Меркурия, одетая в плащ. На нем шлем, он поднял вверх свой волшебный жезл кадуцей и как бы касается деревьев, как бы гасит их. Считается, что здесь еще есть период полгода, ровно полгода – с марта по сентябрь. Март – это когда начинается цветение хмеля, начинается *primavera*, и вступает новый цикл жизни. А когда Меркурий своим жезлом касается дерева, гаснет лето, гаснет пора расцвета, и наступает осень. Меркурий гасит пору цветения в сентябре. Павел Муратов напи-

сал, что плащ у Венеры (или Богородицы) и туника у Меркурия одинакового цвета, и это правда. Туника орнаментирована очень мелким рисунком из погасших факелов, которые повернуты вниз пламенем. Это означает, что их больше нет, они ушли.



Сандро Боттичелли. Весна. Фрагмент. Флора. 1478. Галерея Уфици, Флоренция

В этой картине очень высокая интуиция, чувствительность, художественное наваждение соединены с большим интеллектуализмом. Это интеллектуализм построения, интеллектуализм исполнения, а соединено это все очень органично. Точно так же, как есть двойственность эмоционального ощущения или двойственность эмоционального начала, это чувство одиночества в каждой фигуре. Каждая фигура очень одинока, очень замкнута на самой себе. Это состояние абсолютного одиночества, покинутости – оно не было характерным для эпохи Возрождения ощущением мира, это, скорее, было свойственно очень чувствительной поэтической натуре самого Боттичелли. И в его женщине, в этой Симонетте Веспуччи, и в его героях живут всегда одновременно два чувства: чувство цветущей мощи жизни, женственной прелести, и вместе с тем предчувствие смерти. Как писал Заболоцкий о Струйской – «предвосхищенье смертных мук». Вот это соединение одного с другим делало эти образы особенно привлекательными, и особенно в начале XX века. Это соединение двух загадок, как писал Заболоцкий:

Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Это очень подходит к тому двойственному состоянию, которое передает нам Боттичелли, и которое так внятно людям XX века. Вообще, резонанс Боттичелли в культуре XX века огромен. Судьба его была очень тяжела, потому что после смерти Лоренцо Великолепного, которая последовала в 1496 году, и особенно после сожжения Савонаролы, которое последовало в 1498 году, он, по всей вероятности, просто стал безумен. Говорят, что он был забыт уже при жизни. Очень горевал по нему Леонардо, который особым сочувствием к людям не отличался, мягко говоря. Он описывал, как шел по Флоренции и увидел человеческую фигуру, похожую на птицу, распластавшуюся на деревянном заборе. И он никак не мог понять, кого она ему напоминала, и прошел мимо. И только тогда понял и написал: «Это же был мой Сандро». Вот в этих словах – «мой Сандро» – в этом любовь и нежность Леонардо, которые не были ему свойственны. Боттичелли любили все: он был очень славным, хорошим человеком, говоря обывательским языком, то есть комфортабельным, толерантным и очень ни на кого не похожим художником, видимо, далеко заглядывающим вперед.

В искусстве XX века есть один художник, которого мы можем назвать не учеником, но очень глубоким последователем Боттичелли. Стиль Боттичелли, его образ постоянно мелькают, даже в песенках Вергинского они есть. А вот последователь у него (сам он никогда этого не говорил, но, по сути, это так есть) только один – это Амедео Модилья-

ни. Образы Амедео Модильяни очень близки образам Боттичелли. Модильяни – итальянец, флорентинец, окончивший флорентийскую Академию. Он как никто знал и вещи Боттичелли, и его иллюстрации к «Божественной комедии». Но дело не в этом, а дело в том, что Модильяни, так же, как и Боттичелли, – великий поэт линии. Все его фигуры – не просто очерченные, форма как бы создается через линию. Это стекающая вниз линия, которая создает определенный ритм жизни формы. И у него не только есть эта магия ритма, которая так характерна для Боттичелли, не только определенное чувство музыкальности, но даже по внутреннему состоянию он очень близок Боттичелли. Эти его глаза без зрачков, эти длинные вытянутые шеи, покатые плечи – как напоминают они Симонетту... А самое главное – во всех его вещах есть та же самая интонация глубокого и абсолютного одиночества, которая свойственна Боттичелли. Он как-то чувствовал это, как большой художник – эту чувственность, сверхчувственность, это одиночество и что-то еще. Это одинокий голос. Он даже по своему эмоциональному настрою, по своему эмоциональному миру необыкновенно близок Боттичелли. Этому никогда не уделяли достаточного внимания, но это так. Модильяни – подлинный последователь Боттичелли, сознательный или бессознательный, об этом трудно судить. Художники не всегда называют своих отцов.

Боттичелли оставил нам очень интересный автопортрет. Он написал картину, которая называется «Поклонение волх-

вов». В этой картине перспективная точка сходится на месте, которое называется ясли или вертеп. Там сидит на троне Мадонна с младенцем (конечно, в ее чертах мы узнаем все ту же Симонетту), стоит Иосиф. Справа и слева расположены члены семьи Медичи. Справа – Лоренцо и его двор, слева – Джулиано и его двор – мы их узнаем, мы узнаем старого Козимо, и даже их предка Джованни ди Биччи, мы узнаем героев медицинской Академии. Мы видим этих людей, и у самого крайнего правого края картины стоит человек в желтой тоге, в желтом плаще, в рост сверху донизу. Он стоит у самого края картины и смотрит на нас. Практически это единственная фигура, которая обращена к нам, которая смотрит на нас, – это и есть автопортрет Сандро Боттичелли. Он смотрит на нас, потому что наши столетия, текущие мимо, соединяются. Собственно говоря, это автопортрет любого художника. Любой художник так или иначе нас, зрителей, соединяет со своим временем, делает нас причастными к своей эпохе. Он творит нашу память и творит свое бессмертие, да и наше бессмертие заодно.

Автопортрет Боттичелли – исключительная вещь именно потому, что это автопортрет внутри картины. Все-таки тогда, в середине XV века, такая вещь, как помещение своего автопортрета внутрь картины или вообще отдельно, еще не была распространена. Это была очень большая редкость. Потребность в автопортрете начинается несколько позднее, и это один из самых первых и подробных автопортретов. Это ав-

портрет в рост, он не погрудный и не профильный. Он подробный, потому что Боттичелли рассматривает самого себя как личность, отстраненно, он как бы размышляет сам о себе: кто он здесь, и зачем он здесь. Он показывает, с одной стороны, себя внутри очень определенной картины – это «Поклонение волхвов». И это семья Медичи, он показывает, что был частью этой семьи. Он вписан в той части, где изображены портреты Академии Медичи. Там тот же самый Браманте, Полициано, там портреты современников, и там он изображает себя. То есть он себя показывает в семье, в Академии Медичи, потому что они сидели всегда как бы за одним столом. Он говорит: «Я жил, вот я, Сандро Боттичелли, я был членом этой семьи, я был членом этой группы, я был придворным Медичи, я был другом Медичи, я был членом Академии Медичи. Был и не был. Я только частично был. Но на самом деле я – мост». Почему мы говорим «мост над бездной»? Вот портрет человека, который чувствует себя этим мостом, перекинутым над бездной: два космуса соединивший мост. Потому что он смотрит на нас, потому что идут века, и мы проходим мимо этой картины.



Сандро Боттичелли Поклонение волхвов. Фрагмент.
Предполагаемый автопортрет. 1465–1467

Эта картина недавно была на очень большой выставке в Лувре, посвященной дому Медичи. Там было представлено «Поклонение волхвов»: когда смотришь на автопортрет Боттичелли, удивительно, как он выпукло соединяется с общей композицией – друзья Академии, семья, и вместе с тем, как он отделен в правой нижней части от всего этого. И как он смотрит на нас: он обращен только к нам, это человек с историческим сознанием. Через него пройдет время. Это великий автопортрет, свидетельствующий о глубочайшем уме, глубочайшем осознании своей миссии и о том, что это человек, мыслящий себя исторически, отстраненно от себя. Кто еще изображен на этой картине, помимо самого художника? В левой части картины – Джулиано, он стоит, немного выставив ногу, он там невысокого роста, хрупкого телосложения. Справа стоит Лоренцо, и он очень хорошо виден. Там еще два человека, которые близко к трону Мадонны, это, вероятно, предки дома Медичи, там изображены и Козимо, и Джованни ди Биччи, основоположник банкирского дома. Тогда было так принято: художники изображали людей, находящихся в их окружении сейчас, и тех, кто составляет историю этого дома. Что же касается членов Академии, изображенных на картине, то не все отождествлены.



Козимо Медичи. Бюст работы скульптора Бенвенуто Челлини

Надо сказать об этом автопортрете еще очень важную вещь. Сандро Боттичелли находится одновременно внутри двора Медичи, он придворный, он среди придворных, и в то же время он находится вне двора. До какой степени точно он осознает эту двойную позицию! Художник — он внутри своего мира, и он мыслит себя как друг, он мыслит себя как часть этого мира, а вместе с тем он отлично понимает, что он вне этого мира, что он мост через бездну. Здесь надо обратить внимание на то, сколько раз на протяжении XV века, или кватроченто, во Флоренции была написана тема поклонения волхвов. Не было ни художника, ни скульптора — никого, кто не написал бы «Поклонение волхвов». Эта тема продолжалась до бесконечности, она не может не продолжаться, она продолжается и до сих пор. Как Каспар, Мельхиор и Бальтазар, три великих волхва, пришли первые, но после пастухов, в ясли. Пришли принести дары младенцу и принести ему золото и бальзам вечности — умащающее средство, мазь. Во Флоренции XV века художники часто пишут этот сюжет, это какое-то общее место, каждый должен это сделать. Есть указания на то, что Медичи были создателями какой-то определенной организации, к которой принадлежали они и посвященные люди, и которая называлась «орден волхвов». Именно орден волхвов, потому что

они чувствовали себя волхвами. Волхвы – первые, кто пришли возвестить новую эпоху, кто пришли возвестить новое время. Мы уже говорили о том, что они чувствовали себя исторически, это были первые люди с сознательным историческим мышлением, и они действительно пришли, чтобы возвестить новую эпоху. С них новое время и началось.

Между двумя картинами, «Primavera» и «Рождение Венеры», конечно, очень большая связь, хотя бы потому, что они были выполнены как диптих: по замыслу художника одна картина была как бы продолжением другой. Сначала Венеру встречают – Флора на берегу, она выходит из раковины, и потом начинается эта тема весны. Но дело не в том, какая картина больше известна, а в том, что вся полнота философских, поэтических, художественных, каких-то еще очень собственных внутренних интимных мыслей более широко развернута в «Primavera», чем в «Рождении Венеры». В «Primavera» мы видим сразу большое количество слоев. Там есть очень интимная, очень глубокая нота. Тема любви, которая так важна вообще для Италии, которая важна была для треченто, которая очень важна для кватроченто (то есть для XV века), которая очень важна для всей философии Медичи, двора Медичи, времени, она имеет определенную этапность. Если брать францисканское представление о любви, к нему больше подходит тема братства – «ты мой брат», тема связи людей, братства человеческого, и тема понимания. А уже в преломлении идей кватроченто, или идей

XV века, это больше тема чувственной любви, тема любви к прекрасной даме, любви между мужчиной и женщиной. Это вообще всепоглощающая любовь, она имеет все оттенки: она имеет оттенок и платонический, и оттенок одиночества, и чувственный, и оттенок союзности. Так вот в «Весне» как раз есть все эти оттенки. Это была главенствующая тема при дворе Медичи, при любом рыцарском дворе, в культуре, где прославляется прекрасная дама, где идея прекрасной дамы была соединена точно с именем Симонетты Веспуччи, с именем Джулиано или Лоренцо Медичи, с именем Анджело Полициано, который пишет поэму «Турнир». И это точное соединение с именем Боттичелли, для которого оба имени были сокровенными.

Джулиано Медичи, младший брат Лоренцо Великолепного, был идеальным рыцарем своего времени, как описывают его историки, и как описывает его молва. Он никогда не скандальничал, не судачил со своим братом, не делил с ним ничего, он был прекрасным братом и был идеальным рыцарем. Он осуществлял ту функцию при дворе Лоренцо Великолепного, которую сам Лоренцо и очень многие другие люди выполнить не могли, потому что они были заняты политикой и делами, а он был золотой молодежью. Его занятием были охоты, турниры, праздники, любовь. Он был, как мы уже говорили, очень похож на герцога Орсино из «Двенадцатой ночи», такого же типа молодой человек. Что же касается Лоренцо Великолепного, то можно сказать определенно,

что он был личностью такого же масштаба, как Боттичелли, Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, Браманте или Карпаччо – это была гигантская личность эпохи Возрождения, гений своего времени. Он был менеджером и организатором этого процесса, он был его механизмом, без него взаимодействие всех этих частей было бы просто невозможно. Нам очень трудно сейчас понять вообще, а что это такое было? Ведь нам никто не может ответить на этот вопрос, книги на эти вопросы не отвечают: ни что это такое было, ни откуда это взялось. Но мы знаем наверняка, что одна из самых серьезных причин возникновения Ренессанса – просвещенные деньги, то есть деньги, вложенные в гений. Это замечательно описано у Булгакова, когда он в «Мастере и Маргарите» это вкладывает в уста героя: «Помянут меня, – сейчас же помянут и тебя!» Вот их помянут – и его помянут. Это то же самое, что Карл V, который давал кисти Тициану: это он подает кисти Тициану, это Тициан его помянет, и мы будем вспоминать его столько раз, сколько мы будем видеть картины Тициана. Это люди, которые знали, что их бессмертие зависит от этого гения, от этой реализации, и в этом была их собственная гениальность. Ему не жалко было вкладывать деньги в бессмертие, он менял деньги на бессмертие.

Сформулировано несколько вульгарно, все было тоньше, потому что эпоха была заряжена полярностью. Вообще, ничего никогда не бывает однозначно. Да, Лоренцо сам был талантливым поэтом, он сам был высоко одаренной и утончен-

ной художественной натурой. Да, ему Академия и эти люди нужны были не только потому, что он свои деньги менял на бессмертие, он был часть этой среды. Он свою лепту вносил в эту среду. Но таким же был его отец, его звали Пьеро Подагриком, он очень рано умер от подагрической болезни, которой, собственно, страдал и Лоренцо. И такой же был его дед Козимо. Пьеро Подагрик во главе дома Медичи стоял очень недолго, и Лоренцо Великолепный наследовал своему не менее гениальному деду, которого звали Козимо, и не менее гениальному прадеду, который был отцом Козимо. Это была династия, узурпировавшая, к счастью для эпохи и для Флоренции, власть во Флоренции, и Лоренцо, может быть, был наиболее яркой личностью, вершиной. Но вся династия Медичи (ведь все-таки Лев X был папой) – про них нельзя сказать, что они только покупали эти должности или только делали карьеру. Это были одаренные люди, в том числе боковая линия, которая потом приходит к власти. Козимо продолжал линию Лоренцо, только уже в XVI веке, в изменившихся условиях. Не надо забывать, что Вазари, который оставил нам первый сводный гениальный труд, жизнеописание замечательных художников, сам был художником: в Барджелло можно видеть его фрески, и он построил ту улицу, на которой находится галерея Уффици. Эта эпоха продолжалась. Здесь и личность, и традиция, связанная с традициями семьи, и, конечно, эпоха, которая была цементом, – все это было перемешано и создавало

великолепный прочный художественный материал, который мы сейчас называем историей искусства, культурой.

А что за человек была Симонетта? Этого никто не знает. С большими сложностями была установлена ее личность: то, что она была из Генуи, и на ней женился племянник или сын Америго Веспуччи, путешественника. Известно, что она была женщиной необычайной красоты и была прекрасной дамой во Флоренции. Она была не субъектом, а объектом. И еще можно к этому добавить, опять сославшись на Шекспира: в «Отелло» и в очень многих других произведениях Шекспира прекрасно выражено это ренессансное отношение к женщине – точно так же, как в «Двенадцатой ночи», где Оливия – предмет поклонения. Женщина – предмет поклонения, но она закрыта перед ними, познание внутреннего мира женщины не в традициях времени. Это восхищение, это желание, но отнюдь не познание. Отелло совершенно не волнуется внутренним миром Дездемоны, он совсем ее не понимает. Он обманывается все время. Он обманывается в Яго только потому, что тот – функция, он его адъютант, он спал с ним в палатке, он его охранник, он охраняет его сон. Заподозрить в чем-то человека, который имеет эту функцию, просто невозможно, в голову никогда не придет. А кто для него Дездемона, он очень хорошо объясняет в монологе – возлюбленная, дочь, утеха, но его абсолютно не интересует, что внутри этой шкатулки. Нет, его интересует ее функция, ее внешняя форма.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.