

АРКАДИЙ ИППОЛИТОВ

18+

ОСОБЕННО ЛОМБАРДИЯ

Образы Италии XXI

Аркадий Ипполитов

**Особенно Ломбардия.
Образы Италии XXI**

«Азбука-Аттикус»

2012

УДК 821.161.1-3Ипполитов
ББК 84(2Рос=Рус)6-4

Ипполитов А. В.

Особенно Ломбардия. Образы Италии XXI / А. В. Ипполитов —
«Азбука-Аттикус», 2012

ISBN 978-5-389-16384-3

Аркадий Ипполитов, писатель, ученый-искусствовед, ведя читателя на самую блестящую из всех возможных экскурсий, не только рассказывает, что посмотреть, но и открывает, как увидеть. Замки, соборы, дворцы, картины, улицы, площади, статуи и рестораны Милана, Павии, Брешии, Комо, Кремоны оживают, становятся знакомы, интересны, дышат подробностями и обретают мимику Леонардо, Арчимбольдо, Наполеона... Картезианцы и шартрез, гусиная колбаса и «глупая говядина», миланские гадалки и гримасничающие маскароны... Первое желание читающего – вооружившись книжкой – срочно лететь в Италию и увидеть ее новыми глазами. Содержит нецензурную брань.

УДК 821.161.1-3Ипполитов

ББК 84(2Рос=Рус)6-4

ISBN 978-5-389-16384-3

© Ипполитов А. В., 2012

© Азбука-Аттикус, 2012

Содержание

Глава первая	7
Глава вторая	19
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Аркадий Ипполитов

Особенно Ломбардия. Образы Италии XXI

Фото: Роберто Базиле (www.robortobasilephoto.eu), Александр Лепешкин, Михаил Лагоцкий

Фото на обложке: Gianni Verengo Gardin/Contrasto/East News

© Ипполитов А.В., 2012

© Кацман Ю. М., дизайн-макет, 2012

© ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2019

КоЛибри®



Александр Ипполитов – литератор, искусствовед, куратор нашумевших выставочных проектов. Уже много лет он является хранителем итальянской гравюры в Государственном Эрмитаже. Особенность его творческого метода – энциклопедическая осведомленность, юле-стящий литературный стиль, а также свободное, ассоциативное мышление, позволяющее ему без видимых усилий перелетать из одной эпохи в другую, выстраивать смелые и остроумные концепции, раскрывать тайные коды в истории мирового искусства.

«Образы Италии XXI» – это попытка заново расшифровать итальянский код в русской истории и русской душе. Это поклон Павлу Муратову и его великой книге «Образы Италии». И еще это поразительное путешествие в глубь веков с лучшим гидом, какой только может быть.

(Фото Александр Лепешкин)

Эта книга – увлекательное и интригующее чтение. Ее можно читать с любого места, а потом перечитывать, возвращаясь многократно – как и в те места, о которых написано. Неожиданные открытия и живые впечатления делают вас не уставшим туристом, а заинтересованным и проникательным попутчиком.

Татьяна Друбич, актриса

Писать о пластике, о живописи так же тяжело, как и о музыке. Как одеть в слова смутные чувства, воспоминания, восторг, печаль, которые пробуждают в душе живописное полотно или соло скрипки? Ну Рескин, Фромантен, у нас Абрам Эфрос и Павел Муратов – писателей, владевших этим волшебным даром, в истории культуры можно пересчитать по пальцам. И вот я

был невольным свидетелем чуда – искусствовед Аркадий Ипполитов оказался прирожденным, ни на кого не похожим писателем такого класса.

Я давно жду эту книгу, мне не терпится взять ее в руки, полистать, вдохнуть типографский запах. А потом, как водится, залечь на диван, вырубить телефон и, никуда не торопясь, наслаждаться с первой строчки...

Андрей Смирнов, режиссер

Ипполитов написал страннейшую, потрясающую воображение книгу неопределимого жанра. Это угловато-нежное, горько-сладкое ламенто неизвестным гуманитарной науке способом напоминает одного из своих персонажей – Миланский собор.

Леонид Десятников, композитор

Каждый, кто любит культурный туризм (а я его очень люблю), должен немедленно купить эту книгу.

Татьяна Толстая, писатель

Книга о романе русской культуры с Италией. «На севере диком стоит одиноко на голой вершине сосна». И не одно столетие грезит о пленительном пластическом юге. Этот сон, сегодня почти неуловимый, бессвязный, распавшийся на ассоциации, Ипполитов – в поисках утраченной культуры – собирает с помощью синтаксиса. Пока жива русская речь, пока она льется и вьется, ничто не утрачено, все восстановимо.

Александр Тимофеевский, литератор, журналист

Автор выражает глубокую благодарность Вадиму Гаевскому, прочитавшему эту книгу в рукописи, Карле Мускио и Александру Тимофеевскому за их огромную помощь в работе и особую благодарность – Сергею Николаевичу и Авдотье Смирновой, без которых эта книга вообще бы не появилась на свет.

Глава первая

Вступление

Туда, туда – куда, куда?

Русская жара. – Гоци и Воронихин. – Питерская бамбочата. – Незнакомка. – Ты знаешь край. – Мертвые души с ревизорами. – Разные Италиш. – Венецици и Веденец. – Петр Андреевич Толстой. – Людмила. – Александр Иванов. – «Записки сумасшедшего». – П. П. Муратов. – Футбол



*Петербург. Воронихинский садик
ФОТО: МИХАИЛ ЛАГОЦКИЙ*

Удивительная жара выдалась в России летом две тысячи десятого. Леса горели, Москва задыхалась от дыма, а Дворцовая площадь в Петербурге так пыхала жаром, что роллеры и туристы на ней были похожи на живых карасиков, брошенных на сковороду, стоящую на медленном огне, и смешно подпрыгивали на раскаленном асфальте, трогательно раскрывая ротыки в попытке заглотнуть побольше воздуха. А в небесах виднелось, как вышел другой конь, рыжий; и всадник, сидящий на нем...

В апокалиптическом мареве плавящегося от жары Петербурга небольшой садик у воронихинской решетки казался наделенным чертами волшебного оазиса из сказки «Любовь к трем апельсинам» Карло Гоцци: принц, возвращаясь домой, утомленный жарой и жаждой, так как путь его проходит через пустыню, видит оазис, садится у источника и, достав вожделенный апельсин, решает его очистить и хоть чуть-чуть освежиться. Не тут-то было: вместо сочной мякоти из апельсина выскакивает девушка, прекрасная собой, и со словами: «Ах, кто разрушил мой затвор! О небо, как я страдаю! Чтоб не оплакивать меня, дай утолить мне жажду!» – падает на землю. Принц бросается к источнику, начинает черпать воду – за неимением ничего лучшего своими башмаками, льет на девушку воду, та оживает, и оказывается, что она дочь Конкула, короля антиподов. Воронихинский садик вполне сходит за место, где запросто можно встретить дочь короля антиподов.

Сказочность апельсинщины-итальянщины садику придает чудный фонтан-поилка – ну чистая гоцциева фантазия, – сооруженный из массивных гранитных глыб, с грубой бородатой физиономией некоего речного божества, выплевывающего воду в гранитное корыто, и надписью «1809 ГОДА» вокруг, что для Петербурга указывает на седую древность. В русском восприятии фонтан – некое излишество, предмет роскоши; фонтан для русских – чистая декорация и должен бить вверх. Этот же, творение Тома де Томона, некогда украшавшее Царскосельскую дорогу, возвращает фонтану его первоначальный и истинный смысл – это источник, им можно пользоваться, – и в жару в гранитных корытах так приятно обмыть лицо, и наступает минутное облегчение, выплунутая богом реки вода кажется даже чистой, хотя это иллюзия, это обычная водопроводная петербургская вода из ржавых труб, а никакая не римская, спускающаяся с гор по акведукам.

Но ведь тьмы низких истин любой обман нам дороже. Рассудок мой и так от жары расплавился, растекаясь и не особенно мне досаждал низкими истинами. Мой замутненный и ослепевший взор легко принял этот кусок русской Италии за фата-моргану. Колонны Казанского собора, нашей мечты о Бернини, воронихинская чугунная решетка, самая красивая в городе и в России, деревья, липы, дубы и клены, не платаны и пинии, конечно же, но старые и тенистые, – все было сказочным и нездешним. Садик – излюбленное место молодежной тусовки, и, располагаясь у входа в собор, он, как прицерковным садикам и полагается, последнее время стал местом сбора нищих и бомжей; смесь молодых и нищих придает этому уголку города особую живописность, прямо бамбочата какая-то. Бамбочатами назывались жанровые картинки римской жизни XVII века, изображающие нищих и разбойников среди античных развалин, и такое название они получили из-за голландца Питера ван Лара, в Риме жившего и прозванного Бамбоччо – Попрыгунчик, Карапуз, самого известного изготовителя бамбоччат. Константин Вагинов, лучший из писавших в 20-е годы прошлого века об умирающей петербургской культуре и создавший замечательный образ Петербурга, превращающегося в Ленинград, так и назвал один из своих романов про петроградскую жизнь – «Бамбочада».

Бамбочада в Воронихинском садике – буду, вслед за Вагиновым так, а не «бамбоччатой», как должен правильно произноситься этот термин, называть отечественные вариации этого жанра – конечно же, питерская, а следовательно, русская. Все безнадежно испорчено заборами, ужасающими строительно-техническими халупами, прилепившимися прямо к стенам собора, и временным сараем общественного сортира, который, нагло раскорячившись в нескольких шагах от соборных дверей, так же как и халупы, из временного превратился в постоянный. Но

все это не важно, жара располагает к грезам, и, двигаясь к возжеленной поилке, я предавался вагиновской меланхолии, – как вдруг вдалеке, среди толпы, возникла женская фигура, своей нездешне экстравагантной элегантностью толпе чуждая, совершенно отдельная, – что может быть более естественно для Петербурга, чем появление Незнакомки, – и, дыша духами и туманами, она замаячила вдалеке, бежево-коричневое видение, дева, облаченная во что-то непротивно обтягивающее и в то же время свободное, странно грациозная той явно акцентированной неуклюжестью, что свойственна лучшим произведениям подлинной *alta moda* – высокой моды. Обе руки были оттянуты мешками – отоварилась, наверное, в модной стекляшке, недавно возникшей за воронихинской решеткой вместо снесенного грязно-красного кирпичного строения фабрики, на которой когда-то работала моя бабушка, – стекляшка полна бутиков. Фигура приближалась ко мне, выплывала из марева моей фата-морганы, обретая очертания «объективной реальности, данной нам в наших ощущениях», и вот она в реальность уже превратилась, я в нее чуть ли не носом уткнулся и увидел, что это старая бомжиха, – хотя, может быть, и не старая, возраста не разобрать. Бомжиха была одета в какие-то коротковатые грязные коричневые брюки, а ее тело, иссохшее и поэтому хранящее стройность, испитое и изящное, с большой грудью, совсем не обвислой и казавшейся особенно большой по сравнению с тонкими руками, обтягивала бежевая майка с надписью *Italy is cool*. Мешки в ее руках были ее скарбом, который она таскала с собой... Помня совет Ахматовой реальности не верить и, если тебе какая-нибудь баба явится, тут же ее спрашивать: «Ты ль Данте диктовала страницы “Ада”?», я не растерялся и виденью прошептал:

«Ты?»

Оно же мне, само собою, в ответ:

«Я».

Italy is cool – очень простые, четкие буквы, замечательно соответствуя стильному облику незнакомки, смотрелись столь же выразительно, как «мене, текел, фарес» в вавилонском небе Валтасара. Муза моя. Никакого особого помутнения разума не было надо, чтобы вспомнить:

Kennst du das Land...

Ты знаешь край...

«Ты знаешь край?» – это один из любимых русских вопросов. Он, как и большинство других «русских вопросов», вообще-то имеет нерусское происхождение и впервые был задан Гете в его романе «Годы учения Вильгельма Мейстера». Это маленькое стихотворение, вкрапленное в повествование и названное «Песнь Миньоны», так впечатлило русскую душу, что превратилось в своего рода хит – хит в буквальном смысле этого слова, так как на слова русского перевода написано множество салонных романсов. А что такое в девятнадцатом веке романс, как не сегодняшние «я сошла с ума, я сошла с ума» и «невозможное возможно» тату и биланов? Все наперебой голосят о некоем крае, и переводов этого стихотворения в русской поэзии образовалось несколько десятков, так что по ним можно проследить все развитие русской поэзии от романтизма до модернизма. Василий Андреевич Жуковский утверждает: «Я знаю край! там негой дышит лес, Златой лимон горит во мгле древес, И ветерок жар неба холодит, И тихо мирт и гордо лавр стоит...» Аполлон Николаевич Майков манерно восклицает: «Ах, есть земля, где померанец зреет, Лимон в садах желтеет круглый год; Таким теплом с лазури темной веет, Так скромно мирт, так гордо лавр растет!..» Федор Иванович Тютчев же вопрошает: «Ты знаешь край, где мирт и лавр растет, Глубок и чист лазурный неба свод, Цветет лимон, и апельсин златой Как жар горит под зеленью густой?..» И наконец, Борис Леонидович Пастернак своим пурпуром королька – использованием научной классификации апельсинов – привносит некую ноту близости к рыночной современности: «Ты знаешь край лимонных роц

в цвету, Где пурпур королька прильнул к листу, Где негой Юга дышит небосклон, Где дремлет мирт, где лавр заморожен?»

Что ж, кто не знает этого края. Италия есть страна, занимающая Апеннинский полуостров и прилежащие к нему острова: два крупных и много маленьких. От остального мира Италия отделена горами Альпами, а также морями, омывающими ее берега: Лигурийским, Тирренским, Ионическим, Адриатическим и Средиземным, самым большим, частью которого и являются все четыре вышеперечисленных. Поэтому и климат в Италии средиземноморский, а населяют ее преимущественно итальянцы, в основном католики. Столица Италии – город Рим, город древний, в нем чуть больше миллиона постоянного населения, и кроме Рима в Италии есть еще два больших города, Милан и Неаполь, в остальных же ее городах меньше миллиона жителей. Несмотря на это, Италия – высокоразвитая индустриальная страна, входящая в десятку самых развитых стран мира. Наиболее развиты в ней машиностроительная, нефтеперерабатывающая, нефтехимическая, текстильная и кожевенно-обувная отрасли промышленности. В Италии производится 2 293 000 тонн апельсинов в год (девятое место в мире), а также виноград, кукуруза, рис и сахарная свекла. Италия к тому же один из крупнейших районов международного туризма, и ежегодное количество посещающих ее превышает пятьдесят миллионов человек, что практически равно ее населению. Причем с каждым годом туристов в Италии становится все больше и больше.

И что же этим ежегодным пятидесяти миллионам от Италии надо? Куда и зачем они едут? За средиземноморским климатом, на шопинг, за какими-то неведомыми удовольствиями? Едут и ехали уже несколько тысячелетий подряд, подбираясь к Италии по морям, как Одиссей и следовавшие за ним греки, переваливая через заснеженные Альпы, как галлы, карфагеняне, германцы и бесчисленные христианские паломники, несясь по воздуху, как современные американцы, японцы и русские. В Италию едут и Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, и Артемий Филиппович Земляника, и Чичиков, и Хлестаков, и Манилов с Ноздревым, и Анна Андреевна с Марьей Антоновной, и дама приятная во всех отношениях и просто приятная дама, и даже Акакий Акакиевич откладывает свои премиальные для того, чтобы побывать в стране, занимающей девятое место в мире по производству цитрусовых. Вся Россия рвется туда, туда, где лавр цветет и апельсины зреют.

Географическая Италия, производящая реальные цитрусовые, – неоспоримый, конкретный, реально существующий факт. Столь же конкретный и реальный факт, как и то, что у алжирского дея под самым носом шишка, как это написано в гоголевских «Записках сумасшедшего». Однако у каждого – своя Италия. У Сквозник-Дмухановского Италия состоит из родных русскому сердцу лиц окружения Берлускони и основательности отдыха на лигурийских курортах; у Хлестакова Италия – нарисованная статейками в GQ и Men's Health страна Прады и Дольче с Габбаною; у Чичикова Италия – страна самых лучших панталон брусничного цвета с искрой, отличнейших морских гадов, официантов-пройдох и хороших возможностей для разумной деятельности; Манилов грезит об Италии Боттичелли, фра Анжелико и дольче виты; а у Акакия Акакиевича Италия связана с тряской в автобусе, грязноватой гостиницей в районе вокзала Термини с одним душем на этаже, общими, входящими в стоимость поездки обедами, где на первое вместо супа почему-то дают макароны, плавающие в чем-то красном, и августовской жарой на Форуме, от которой плавятся и мозги, и камни, и ящерицы на камнях, а экскурсоводша что-то талдычит о цезарях, триумфах и каком-то Тите. Коробочка же мне рассказывала, как заезжие купцы-итальянцы у ней одну девчонку завезли, так ничего, девчонка устроилась, сначала помыкалась, правда, ничего об этом времени и не рассказывает, а потом и на фабрике работала, и в ихнем госпитале горшки выносила, и ничего, замуж вышла, дети, двое, такие чернявенькие, мне ее мать фотографию показывала, зовут Петя и Павлуша, имена такие человеческие, прям как у нас, бабка все плачет и плачет, заливается, а что плакать? вну-

чата ладные, все у них как у людей, а здесь бы кто знает что с ними было бы, да и девчонка ведь безголовая, а там, вишь, не пропала, человеком стала. Много теперь таких коробочкиных девчонок по Италии шляется.

В общем, в сознании каждого культурного человека есть свой, индивидуальный образ Италии. Рождается он задолго до встречи с реальной Италией и предопределен множеством идей, чувств, мыслей и ощущений, пережитых как результат культурного опыта. В каждой европейской, а сегодня и не только европейской, культуре есть своя Италия, создаваемая на протяжении столетий. Есть Италия американская, от «Женского портрета» Генри Джеймса и до «Ускользящей красоты» Бернардо Бертолуччи, там все приличные американские девушки искали случая в Италии страстный роман завести и девственность потерять, а женщины постарше и побогаче вроде Изабеллы Гарднер или Пегги Гугенхайм дружили с Беренсонами, вывозили из Италии Тицианов и сиенскую живопись на золотом фоне, так что в Америке Тицианов и сиенцев чуть ли не столько же, сколько и на их родине, и американские центры по изучению итальянской культуры понатыканы по всей Италии, и был еще «Талантливый мистер Рипли», там Джуд Лоу знал, что летом в Италии в вельвете не ходят, а ходят только в льне, а его убийца Мэтт Дэймон не знал, узнал позже, поэтому расстраивался и убил Джуда Лоу и еще нескольких, одного – в римском палаццо, прямо римским бюстом припечатал, и пьятца ди Спанья, по ступеням Одри Хепберн сбегает, изображая из себя европейскую принцессу, а на террасе, выходящей на эту площадь, миссис Стоун – она же Вивьен Ли – ловит свою последнюю весну, и Венеция, Гемингвей – так его Набоков кликал – в «Харрис-баре» сидит, беллини пьет, карпаччо закусывает, в «Утешении чужаков» за Рупертом Эвереттом, великовозрастным Таддио, Хелен Миррен со своим мужем, Кристофером Уокеном, по всей Венеции гоняется, и Ганнибал Лектор в Палаццо Веккио читает лекцию о Данте, кто ж еще, кроме каннибалов, Данте читать будет, поэтому и Уорхолу Рим совсем не понравился, хот-доги там такие же, как и везде, и вообще Уорхол в Риме оказался только из-за того, что туда Лиз Тейлор поперлась. Есть и Италия японская, о ней я мало что знаю, но Мисима в «Исповеди маски» рассказывает, что в детстве его было не оторвать от созерцания святого Себастьяна Гвидо Рени, от его тела, пронзенного стрелами, и вместе с Гвидо он впитал в себя Италию и чувство прекрасного, поэтому потом и стал таким изысканным и жестоким, сделал хакакири на телевизионной башне. От Мисимы тягу к итальянской красоте унаследовали и другие японцы, и дорогуший венецианский отель «Бауэр» очень украшают молодые японские пары, проводящие в Италии медовый месяц, такие изящные, точеные, прямо укиё-э Утамаро, только в Миссони и с шикарными дизайнерскими пакетами в руках, и среди пар молодоженов одна пара, он и он, особенно точеные, особенно изящные, прямо укиё-э Утамаро, и театр но, и кабуки, и с ног до головы обряжены в «Миссони», и с дизайнерскими пакетами в руках, и толпы японцев попроще, белый верх, черный низ, белые носочки, фотографируются стадами на Пьяцетте, у Сан Марко, у Пантеона, у Кампаниллы Джотто и на фоне гвидо-рениевского святого Себастьяна, пронзенного стрелами. Есть еще Италия датская, с Торвальдсенем и Андерсенем, умильная, чистая, детская, с мальчиком на бронзовом кабане; есть Италия финская, Италии канадская и бразильская, есть даже Италия тунисская, начатая походами Ганнибала и продолженная нелегальными эмигрантами, арестованными на острове Пантеллерия береговой полицией.

Всяких Италий хоть пруд пруди. Для Европы Италия, конечно же, важнее всего, так как по многим причинам Италия стала своего рода ключом к самосознанию европейских культур, и чем более развита и глубока культура, тем более ярким и индивидуальным образом Италии она обладает. Каждая европейская культура создавала свою Италию, больше похожую на автопортрет, отраженный лъстивым зеркалом. Образ выходил столь совершенным и самодостаточным, что порой было уже необязательно ехать в вожденный край за жизненными впечатлениями. Для английской культуры со времен елизаветинской трагедии Италия была страной, где цвела идеальная жизнь, полная красоты и страсти. Альбиону всегда не хватало чего-то под-

линно изысканного, и еще в XVII веке сэр Генри Вуттон в «Панегирике королю Карлу» пишет об «Италии – величайшей Матери изящных искусств», провозглашая этого короля, известного элегантностью своего двора, наследником именно итальянских традиций. В Италии происходит действие шекспировских пьес, в Италии разыгрывается чисто английская история леди Гамильтон, с Италией связаны романтические мечты Блейка и Фюссли, а в наши дни – культурологические построения Питера Гринуэя. И все это о любви, любви и крови.

Франция к Италии относилась спокойней, осознавая себя законной наследницей итальянского пластицизма. Со времен Франциска I, заглотившего Леонардо, и школы Фонтенбло, когда французы экспроприировали Челлини, Россо и Приматиччо, Франция уверенно ориентировалась в итальянской культуре. Время от времени она завоевывала Италию, но Италия на это не очень обижалась: Наполеона даже и любила, все же хоть и корсиканец, но почти свой. Французы обожали в Италии жить, и один из самых блистательных представителей острого галльского смысла, Никола Пуссен, провел в Риме почти всю свою жизнь. Столь же естественно чувствовали себя в Италии Фрагонар, Стендаль, Энгр, Коро, Дега и Пруст. Причем последний устами главного героя «В поисках утраченного времени» признавался, что поездки в Парму, Флоренцию и Венецию даже и не обязательны, так как одно произнесение имени города делает картину осязаемой. Так хорошо он чувствовал Парму по «Пармской обители» Стендаля, Венецию по Мюссе и Рим по Шатобриану.

Но самые сильные чувства к Италии испытывали немцы. Со времени варваров германский дух мучился Италией. Гогенштауфены вообще из Сицилии и Неаполя старались не выезжать, Рим был столицей Священной Римской империи, и уже даже без Рима немцы еще долго жили в границах этого призрачного образования. Германия постоянно устремлялась к Италии, посвящая ей лучшие порывы своей взволнованной немецкой души. Любовь к Италии носила у немцев несколько садомазохистский характер, в ней было и желание обладания, и желание разрушения, и, вслед за Гете, романтики окрестили ее *Sehnsucht nach Italien*, чудесное выражение, в нем и тоска, и нежность, и болезнь души, и «страстное ожиданье, горькая зависть, малая толика презрения и вся полнота целомудренного блаженства» Томаса Манна. *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn...* Гете стало квинтэссенцией этой тоски-болезни. Так что вся германская культура двигалась призывом *Dahin, dahin Geht unser Weg; o Vater, lass uns ziehn!* что Борис Пастернак перевел как «Туда, туда Уйти бы нам, мой милый, навсегда!». Ни англичане, ни французы ничего подобного этому призыву не придумали.

В большинстве европейских культур образ Италии ясно обрисовался уже в XVI веке. Россия здесь сильно запоздала. В силу своей отдаленности от Запада, из-за всех этих лесов и снегов у России было не из чего лепить свою Италию. Так, что-то доходило через Польшу, но Русь благодаря православию и татарам Европы чуждалась. Что германцы, что латиняне, все они были нехристи и немцы – немые, и после общения с ними полагалось руки мыть. О Риме мы, конечно, слышали, но все связи русского царства и Италии во время Ивана III исчерпывались абстрактной идеей Римской империи, чьей прямой наследницей через Константинополь провозгласило себя Московское царство, сознательно отъединив и противопоставив православие католической Европе. Православная-то Европа от Греции до Румынии вся была под турками. Конечно, Аристотель Фиораванти построил Успенский собор, но итальянца в Москве заставляли строить по-русски, точнее – по-гречески, а не по-итальянски. Потому-то стены и башни Каstellо Сфорцеско в Милане все время русским о Москве напоминают, но стены и башни Кремля итальянцам об Италии говорят мало.

Хотя «Слово о полку Игореве» говорит нам, что «Ту Нмци и Венедици, ту Греци и Морава поють славу Святъславлю, кають князя Игоря, иже погрузи жирь во дн Каялы, ркы половецкия, русаго злата насыпаша» (что в переводе Н. А. Заболоцкого звучит глаже, но гораздо менее выразительно: «Венецейцы, греки и морава Что ни день о русичах поют, Величают князя Святослава. Игоря отважного клянют»), это самое раннее упоминание об Италии в

России не более чем метафора, пиарное преувеличение: венецианцам до князя Игоря мало было дела. Зато автор «Слова о полку Игореве» – если он и в самом деле существовал – свидетельствует, что уже в конце XII века некие представления об Италии в голове русской интеллигенции имелись, хотя они были относительно и фантастичны, как «Песнь венецкого гостя» из оперы Римского-Корсакова «Садко». Эти слова, бессмысленные и красивые, «Город каменный, городам всем мать, Славный Венец середь моря стал. А и раз в году церковь чудная Поднимается из синя моря», пожалуй, и исчерпывают все представления Древней Руси об Италии. Итальянцы время от времени на Русь приезжали, гунзы и венецианцы, охочие до русских товаров, мехов и красивых русских рабов, подбирались к ней совсем близко, но русские в Италии были только в качестве послов, которым строго-настрого было запрещено общаться самовольно с кем бы то ни было, или в качестве товара, так что в Венеции существует даже Riva degli Schiavoni, набережная рабов, или славян, так как schiavo, раб, имеет общее происхождение со slavo, славянин. Послы возвращались, но ничего путного не рассказывали, а рабы и не возвращались, даже и бежать не пытались, ибо итальянское рабство было, поди, слаще родного крепостного права. Так что какого-то целостного образа Италии просто не существовало, на ее месте вырисовывалось нечто призрачное, смутное: некий величественный и страшный Римь, враг православия, да утопленник Венец, калька с немецкого Venedig, похожий на град Китеж.

Лишь когда Россия почувствовала необходимость быть частью Европы, она выделила Италию как нечто особое и цельное. Точнее, не то чтобы Россия почувствовала эту необходимость, а почувствовал ее владыка и послал в Италию сподвижника, Петра Андреевича Толстого, умнейшую голову своего времени, и начертал Петр Андреевич замечательное «Путешествие стольника Петра Андреевича Толстого по Европе. 1697–1699» с первыми русскими записками об Италии, подробными и смачными. Пишет он, в частности, следующее: «В той же церкви у стен поделаны из розных же мраморов гробы, в которых лежать будут тела древних флоренских великих князей. Между теми сделан гроб, где лежать по смерти телу нынешняго грандуки, то есть великого князя флоренского. Те гробы поделаны такою преузорочною работою, что уму человеческому непостижно. И над теми гробами поставлены персоны вышеименованных древних флоренских князей, также и нынешняго великаго князя флоренского персона над ево гробом стоит. А высечены те их все персоны из алебастру изрядным мастерством и с такими фигурами, которых подробну и описать невозможно». Это Петр Андреевич о посещении Сан Лоренцо во Флоренции, в том числе и о Микеланджеловой гробнице Медичи.

Италия стольника Петра Андреевича хороша, но грубовата. Не было у нас тогда еще культурного опыта, с помощью которого можно было бы создать русскую Италию и сообразить, хоть приблизительно, кто такой Микеланджело. В XVIII веке, во время интенсивного поглощения европейских ценностей, отношение России к Италии было по-детски простодушным. Растреллиевское барокко, занесенное снегом, и мерзнувшие под петербургским дождем венецианские богини Летнего сада сразу вошли в русский пейзаж, но не были никем осмыслены. Картин натащили, и итальянских кастратов с девками, чтобы голосили как положено в санкт-петербургских театрах, и в Италию уже поехали, и выблядков из Академии художеств в Италию послали, поелику выблядки талантливее детей законных и к художествам зело способны. Но все это была Италия, понахватанная у европейцев лишь внешне, и вот уже княгиня Дашкова в Италию едет, и все описывает правильно, и знает, кто и где Рафаэль, и Гвидо Рени, и Каналетто, и все разумно оценивает, и смотреть умеет, и описывать, но описывает по-французски, и мало чем ее записки отличаются от записок образованной француженки, у которой за спиной Франциск I с Леонардо, и школа Фонтенбло, и Челлини, и Россо, и Приматиччо.

Дашкова, конечно, молодец, восприимчивая, но не больше чем отличница французской школы.

Италия была очень нужна, просто необходима каждому уважающему себя русскому, претендующему на просвещенность. Что же делать? Надо ее откуда-то брать.

Самая ближняя и самая лучшая Италия была у немцев, готовая, прекрасно отделанная, с готовым слоганом *Kennst du das Land...* Вот мы и позаимствовали Италию у немцев. Русские оказались отзывчивы и способны, быстро усвоили *Sehnsucht nach Italien*, и это состояние стало характернейшим свойством русской души. Опираясь только на немецкую *Sehnsucht* и русские ее трактовки, Пушкину даже удалось предвосхитить прустовское отношение к Италии, написав о ней чудесные строки, так ни разу там и не побывав. В частности, стихотворение про Людмилу, не имеющее названия, в котором Пушкин вопрошает: «Кто знает край, где небо блещет Неизъяснимой синевою, Где море теплою волной Вокруг развалин тихо плещет; Где вечный лавр и кипарис На воле гордо разрослись; Где пел Торквато величавый; Где и теперь во мгле ночной Адриатической волной Повторены его октавы; Где Рафаэль живописал; Где в наши дни резец Кановы Послушный мрамор оживлял, И Байрон, мученик суровый, Страдал, любил и проклинал?» – кто ж его не знает, все знают, он уже оскоминой на зубах навяз. Рафаэль, Канова, Байрон и около трех миллионов тонн апельсинов в год.

Kennst du das Land? Ja, ja, ich kenne...

Начинается стихотворение с вольной интерпретации гетевской «Песни Миньоны», обрисовывая выдуманную идеальную Италию, чей образ заезжен мировой поэзией, как «Лебединое озеро» путчистами. Красиво, конечно, но затаскано так, что список «тассо, рафаэль, канова, байрон» напоминает современную русскую скороговорку «фенди, феррари, форназетти», столь часто употребляемую в повседневной гламурной речи. Далее в тексте Пушкин вводит в действие некую нашу соотечественницу, Людмилу, появившуюся в итальянском раю, столь прекрасную, что «На берегу роскошных вод Порою карнавальных оргий Кругом ее кипит народ; Ее приветствуют восторги. Людмила северной красой, Все вместе – томной и живой, Сынов Авзонии пленяет И поневоле увлекает Их пестры волны за собой». Наша девушка так хороша, что хоть и «На рай полуденной природы, На блеск небес, на ясны воды, На чудеса немых искусств В стесненье вдохновенных чувств Людмила светлый взор возводит, Дивясь и радуясь душой», но «Ничего перед собой Себя прекрасней не находит». Так что она очаровательней и Мадонны молодой, и нежной Форнарины, и флорентийской Киприды. Стихотворение обрывается воззванием к художникам, обязанным запечатлеть Людмилины небесные черты, и остается незаконченным.

Эпиграфом к Людмиле выведена строчка из «Песни Миньоны», все то же *Kennst du das Land...* Вторым эпиграфом стоит «По клюкву, по клюкву, по ягоду, по клюкву», и какой-то сумасшедшинкой вторит этот куплет немецкой поэтической *Sehnsucht*. Впервые в русской поэзии начинают звучать новые, отличные от немецких интонации. Эта клюква, ставшая эпиграфом к пушкинскому стихотворению, заворажи-вает.

С *Kennst du das Land...* все ясно. Но при чем же здесь «по клюкву, по клюкву, по ягоду, по клюкву»? Как это должно было аукнуться в стихотворении, какой должен был произойти поворот сюжета? В примечаниях к академическому изданию сообщается о свидетельстве П. В. Анненкова, что речь идет о Марии Александровне Мусиной-Пушкиной, которая, вернувшись из Италии, «капризничала и раз спросила себе клюквы в большом собрании». Весьма интересное само по себе, это свидетельство не объясняет загадочный шик эпиграфа. Гениальное пушкинское сопряжение клюквы с *Kennst du das Land...* превращается в символ русского отношения к Италии, предвосхищая, а заодно и высмеивая все ностальгии всех Тарковских. Привет незнакомке, встреченной у воронихинских колонн, моей современной Людмиле. *Italy is cool...*

Русская песенка среди пушкинского пейзажа «Италии златой» придает этой вымышленной стране оттенок безумия. Италия, клюква, Людмила... умильность, умиление, о Русь моя, жена моя, бомжиха ты моя, вечно скитающаяся, и – «Солнце склоняется за гору св. Марии;

безоблачное небо накидывается горящим светом, и, согретый теплым чувством о Боге, вместе с несчастными любопытными атеистами иду внимать пению дев непорочных, горем вынужденных отрешиться от света. Их голос убажает мое сердце, я сливаюсь с ними в чувствах: горесть составляет союз сердец человеческих, даже самых гордых она соединяет. Я не могу пересказать вам, сколько блаженных мыслей рождает во мне прекраснейшее соло какой-либо из сестер сих: из меня тогда все вы можете сделать.

Я живу на горе; огромность и небрежность здешних дворцов есть принадлежность. Войдя с улицы Сикста, вы подымаетесь во второй этаж; завернув налево в сад, вы почувствуете аромат, увидите тучные, цветущие розы, и под виноградными кистями пройдете ко мне в мастерскую, а далее – в спальню или комнату: и то и другое будет больше нашей бывшей залы. В мастерской на главном окне стоит ширма в полтора стекла, чтобы закрыть ярко-зеленый цвет от миндаля, фигов, орехов, яблонь и от обвивающей виноградной лозы с розанами, составляющей крышу входа моего.

Во время отсутствия скорби о доме моем родительском я бываю до такой степени восхищен, что не бываю в состоянии ничего делать: как же тут не согласиться с итальянским бездействием, которое мы привыкли называть ленью?

Из окон с одной стороны моей унылой спальни виден другой сад, нижний; дорожки все имеют кровлею виноградные кисти, а в середине их – или чудные цветы, или померанцы, апельсины, груши и т. д. Сзади сада живописной рукой выстроены дома: то угол карниза выдается из чьей-либо мастерской, то сушило, арками красующееся, то бельведер, высоко поднимающийся». Это уже из римского письма А. А. Иванова 1831 года.

Гоголевское время и совершенно гоголевское описание Рима. Русская душа слишком глубоко переняла немецкую *Sehnsucht* и уже плакать готова с благочестивыми сестрами, и молиться, и биться над картиной всех времен и романом всех народов. Иванов и Гоголь становятся пленниками Рима, и только о России там и думают, и вот уже: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Что хотят они от меня, бедного? Что могу я дать им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя, и все кружится предо мною. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой – Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем бедном дитятке!..»

Это гоголевские «Записки сумасшедшего». Пережив и осмыслив встречу с Италией, русская душа угодила в сумасшедший дом.

Вот и все. С одной стороны море, с другой Италия, не лейте мне на голову холодную воду. Потом будет еще много чего, и Санин из «Вешних вод» предпочтет всю такую невозможную нашу Полозову сладчайшей итальянке Джемме, и Анна Каренина с Вронским снимут палатку с плафоном Тинторетто и будут там страшно скучать, Дягилева, Стравинского и Бродского похоронят в Венеции, Ленин с Горьким будут играть в шахматы на Капри, господин из Сан-Франциско в трюме международного лайнера лежать будет бревно бревном, а Тарковский – тосковать по искренности православия перед «Поклонением волхвов» Леонардо. Но ничего решительно в русской Италии, оформленной Гоголем, это уже не изменит, только кое-что прибавит. Так что и Сквозник-Дмухановский со своим другом Берлускони и правильным пониманием значения России для Европы, и Хлестаков со своим снобизмом, заимствованным из

статеек в GQ и Men's Health о сардинских курортах, и Чичиков со своим безупречным вкусом, и Манилов со своими грезами, и Акакий Акакиевич со своей человечностью – все они направляются в страну, где «звездочка сверкает вдали; лес несетя с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют», хотя они сами об этом и не подозревают, и у них даже может быть свое какое-то собственное мнение.

Гоголь первый указал на русскую Италию. Однако первым, и единственным, кто описал эту страну на русском языке, фантастическую и умозрительную, был Павел Павлович Муратов. Его замечательная книга «Образы Италии», лучшая русская книга об Италии, стала главным чтением всех русских, хоть сколько-нибудь интересующихся чем-то помимо скороговорки «фенди, феррари, форназетти». Весьма характерно, что появившееся накануне Первой мировой войны издание первой части книги было продолжено уже берлинским эмигрантским издательством и что затем, на протяжении всего времени советской власти, эта книга не переиздавалась: СССР вообще Италия не особенно была нужна, а тем более Италия русская. Есть особая Италия, советская, о ней потом поговорим. Зато вновь изданные сразу после перестройки «Образы Италии» стали настоящим бестселлером и выдержали многочисленные переиздания, хотя стиль Муратова нельзя назвать популярным. Не путеводитель и не дневник, эта книга явилась обобщением двухсотлетнего опыта прямого взаимодействия России с Италией, ответом на вопрос, ставший исконно русским: «Ты знаешь край?» Для того чтобы узнать край, где мирт и лавр растет, глубок и чист лазурный неба свод, «Образы Италии» читают и перечитывают, совершенно не обращая внимания на то, что изменились транспортные средства и нет в книге ни адресов гостиниц, ни ресторанов, ни руководства по шопингу. Практических путеводителей по Италии появились сотни, но ни один из них даже ни на шаг не приблизился к «Образам Италии» ни по значению, ни даже по популярности.

Со времени выхода в свет «Образов Италии» прошло ровно сто лет. Дело не в том, что Италия изменилась – что-то исчезло, что-то появилась, дело в том, что книга Муратова как бы только вводила русскую Италию в XX век. В первых книгах он лишь угадывается, как угадываются очертания будущего во всей культуре русского модерна, с которой Муратов был очень близок. Даже в последних заметках о путешествии на Юг, сделанных уже после революции и последовавшей за этим эмиграции, Муратов остается верен своей мирискуснической выучке и сохраняет тонкую эстетскую отстраненность от личных несчастий. Отголоски борьбы левых и фашистов, пока не слишком вятные, слышны в этих заметках лишь как некие глухие толчки перед извержением Везувия. Ворвавшийся в Европу XX век Муратов не хотел замечать, и в этом был особый шик и особый героизм, определенный все тем же «Миром искусства», под которым я понимаю не локальное художественное явление петербургского Серебряного века, называемое «мирискусничеством», но воспринимая его как Мир Искусства, именно в этом, толстовском значении написания слова «міръ».

К опыту XX века можно относиться по-разному, но не замечать его невозможно. Опять же дело не в том, что что-то было разрушено, а что-то построено, но в том, что рассказ о Риме времен Муратова еще можно было иллюстрировать гравюрами Пиранези. Теперь же, говоря о Риме, скорее вспоминаешь фильмы, чем гравюры, и – увы или не увы, не важно, – «Римские каникулы» и «Римская весна миссис Стоун», «Похитители велосипедов» и «Сладкая жизнь», «Однажды в Риме» и «Чрево архитектора» и, конечно, гениальнейший «Рим» Феллини уже давно оттеснили Рим Пиранези в область чистого искусства.

К тому же Италия – страна футбола. «Мне кажется, что футбол мы любим совершенно иначе, чем хоккей, – более трепетной, уязвленной и терпкой любовью. Хоккей мы полюбили из благодарности за то, что быстро и даже неожиданно для себя достигли в нем успехов – полю-

били в ответ на расположение к нам хоккейной фортуны. Футбол же остается прекрасным и недостижимым, как первая любовь, как сны и надежды юности. Не сказывается ли в нашей всенародной любви к футболу та, еще пушкинско-лермонтовская мечта по югу, которая объединяет всех северян, даже немца Гете и англичанина Байрона? Не есть ли тяга к футболу – массовый, демократический вариант этого романтического томления? Ты знаешь край, где зреют лимоны, где небо не тускнеет, где цветет миндаль? – и где люди парят над блаженными, вечнозелеными эдемскими лугами, легко перебрасывая друг другу круглый, как плод с древа жизни, мяч?» – это строчки из эссе М. Н. Эпштейна на футбольном сайте, и как же нам про футбол без «Ты знаешь край?». Никак.

Да и скороговорка «фенди, феррари, форназетти» имеет место быть, куда ж без нее. Ведь русская Людмила, читательница Муратова, также претерпела некоторые, хотя бы даже и внешние, метаморфозы, и теперь на ее топике вместо *Kennst du das Land* начертано *Italy is cool*.

Italy is cool – это знает каждая русская бомжиха.

Глава вторая

Милан

Улыбка Леонардо

Приезд в Италию. – Летейские воды. – Аэропорт. – American Psycho и глупая говядина. – «Три шага в бреду». – Теренс Стэмп. – Леонардо. – Malpensa. – Леонардовская улыбка. – Дэн Браун. – Русская леонардомания. – Леонардо в СССР. – Тарковский. – Дима и Зина. – Путин и «Мадонна Литта»







*Милан. Пассаж
Леонардо да Винчи. Иоанн Креститель
Милан. Сант Амброджо*

Много столетий путь россиян в Италию лежал через Австрийские Альпы, так что первым городом, открывавшим им эту страну, не считая небольших городков в предгорьях, была Венеция. Нетрудно догадаться, какое впечатление производила Италия после долгого путешествия

по Германии, после горных альпийских троп, всех этих подъемов и спусков, когда после круч и холода вдруг небо синее, виноград и кипарисы; может сдаться, что не производила и никакого, – столь изматывающим был путь через горы для любого путешественника, пусть даже и самого высокопоставленного, даже и не слишком обремененного тягостями ожидания лошадей на почтовых станциях и тряской в общей карете. Во всяком случае, каких-либо русских ярких воспоминаний об этом я не знаю – приходится довольствоваться гетевским описанием встречи с Италией после альпийского пути; быть может, русские об этом не писали сознательно, так как все было сказано – Гете же читал каждый.

Морем в Венецию попадал мало кто: турки и иллирийские пираты делали круизы в Восточном Средиземноморье затруднительными. Только после открытия Суэцкого канала в 1869 году, что ознаменовало включение Османской империи в сферу действия (а не противодействия, как раньше) европейской политики, и возвращения Венеции после ста лет простоя статуса морского порта, утерянного Царицей морей вместе с независимостью, для русских путешественников открылся более быстрый и удобный путь через Черное море, Константинополь и Адриатику. Этот комфортный путь для состоятельных и образованных русских станет самым любимым путем в Италию, именно морем к Венеции подъезжает Муратов, и именно Венеция становится первым городом, с которого для него начинаются «Образы Италии», что и накладывает определенную печать на дальнейшие отношения Муратова с Италией.

Первая глава книги Муратова называется «Летейские воды». В ней путешественник, подплывающий к Венеции, уподобляется душе, пересекающей Лету, реку Забвения. Он, этот путешественник, забывает реальность конкретных примет времени и оказывается в другом мире, в Элизиуме, очень слабо связанном с окружающим современным миром. Происходит чудо: настоящее, та жизнь, что кипит вокруг, повседневность, обычное сейчас, еще недавно так путешественника интересовавшее, улетучивается, забывается, а прошлое, давно исчезнувшее в потоке, что Ахматовой «был бегом времени когда-то наречен», вдруг становится явным, осязаемым, гораздо более реальным, чем пресловутая современность. Это эффект Венеции. Путешественник переживает его как катарсис: на пристани в порту, сойдя с морского парохода, он вместе с чемоданами, отправляемыми в отель другим путем, оставляет и приметы сейчас. Пересев в гондолу, столь похожую на черную ладью Харона, приехавший в Италию медленно, с усыпляющим покачиванием на волнах лагуны, направляется в блекло-пестрый мираж, вырастающий из вод, в город, практически очищенный от примет современности. Венеция постепенно выплывает из моря, как наваждение, сон, как сказочная ренессансная картина, – это прибытие в Италию эпохи модерна замечательно передал Висконти в первых кадрах своей «Смерти в Венеции», когда Ашенбах подъезжает к городу. Путь в Венецию накладывал определенный отпечаток на настроение каждого итальянского путешествия: у того же Муратова, несмотря на то что он все время старается избежать общего для его времени и плоского взгляда на Италию как на «кладбище культуры», господствует интонация меланхолического пассаизма, иногда срывающегося прямо-таки на какое-то подвывание на мотив «Ах, мой милый Августин, Все прошло, прошло, прошло!». Оказывается, эта немецкая пивная песенка – *O, du lieber Augustin, alles ist hin* – замечательно рифмуется с рефреном «Песни Миньоны», с гетевским *Dahin, dahin* («Туда, туда») – *alles ist hin hin* («Все прошло, прошло»).

Но все прошло, прошло, прошло, и теперь путь в Италию совсем непохож на медленное плавание по водам Леты. Для большинства ворота в Италию открывает аэропорт, детище XX века.

Все большие аэропорты всего мира похожи друг на друга, как сироты из приюта. Стекло и пластик, дорожки и тележки, бары и закусочные одинаковы, как повсеместные А, В, С терминалов. За окном один и тот же пейзаж, что в Риме, что во Франкфурте или Токио, – асфальт,

да небо, да ряды авиалайнеров. От аэропортов веет скукой, стерильной скукой, скукой не без шикарности, аэропортам свойственной, стерильной скукой фильма «Американский психопат», так что в каждом аэропорту разворачивается одновременно одна и та же сцена, столь современность характеризующая: Кристиан Бейл в образе Патрика Бэйтмена, совершенно голый, но модный, в белоснежных кроссовках, – зеленый глянцеви́тый голландский огурец – бежит за проституткой с бензопилой в руке, – он сосредоточен, преследуемая орет благим матом, а вокруг двигается толпа, безразличная ко всему, кроме очередного рейса, никто не замечает ни Патрика-Кристиана, ни его жертвы; все то же и в нью-йоркском Ла Гуардия, и в парижском Шарль де Голль, и в римском Леонардо да Винчи. Никакой разницы. В стерильности больших аэропортов есть привлекательность манхэттенского яппи, и ясно рисуются возможности большинства современных путешествий Патрика-Кристиана, героя «Американского психопата», неукоснительно следующие одной и той же схеме: аэропорт – везде одинаковый «Хилтон» – офис, элегантный и тоже везде одинаковый, где проходят переговоры, – ресторан по рекомендации «Атласа гурмана» – шопинг – ну и немножечко чего-нибудь национальненького, Миланский там собор или Святой Петр, – «А где тут Кампанила Джотто?» – как спрашивает Анита Экберг в «Сладкой жизни» у Марчелло Мastroяни, глядя с верхушки Сан Пьетро на римскую площадь, на которой флорентийской Кампанилы быть не может. Италия Патрика-Кристиана – типичная Италия современного путеводителя, Италия сегодняшних яппи всех полов и всех народов. Достойнейшего, в сущности, народа, но ничего нового, прогресс лишь немного отполировал то, что давно было известно, например:

«В середине зимы Вронский провел очень скучную неделю. Он был приставлен к приехавшему в Петербург иностранному принцу и должен был показывать ему достопримечательности Петербурга. Вронский сам был представителем, кроме того, обладал искусством держать себя достойно-почтительно и имел привычку в обращении с такими лицами; потому он и был приставлен к принцу. Но обязанность его показалась ему очень тяжела. Принц желал ничего не упустить такого, про что дома у него спросят, видел ли он это в России; да и сам желал воспользоваться, сколько возможно, русскими удовольствиями. Вронский обязан был руководить его в том и в другом. По утрам они ездили осматривать достопримечательности, по вечерам участвовали в национальных удовольствиях. Принц пользовался необыкновенным даже между принцами здоровьем; и гимнастикой и хорошим уходом за своим телом он довел себя до такой силы, что, несмотря на излишества, которым он предавался в удовольствиях, он был свеж, как большой зеленый глянцеви́тый голландский огурец. Принц много путешествовал и находил, что одна из главных выгод теперешней легкости путей сообщений состоит в доступности национальных удовольствий. Он был в Испании и там давал серенады и сблизился с испанкой, игравшею на мандолине. В Швейцарии убил гемза. В Англии скакал в красном фраке через заборы и на пари убил двести фазанов. В Турции был в гареме, в Индии ездил на слоне и теперь в России желал вкусить всех специально русских удовольствий. <...>

В сущности из всех русских удовольствий более всего нравились принцу французские актрисы, балетная танцовщица и шампанское с белою печатью. <...>

Он был ровен и неискателен с высшими, был свободен и прост в обращении с равными и был презрительно добродушен с низшими. Вронский сам был таковым и считал это большим достоинством; но в отношении принца он был низший, и это презрительно-добродушное отношение к нему возмущало его.

“Глупая говядина! Неужели я такой!” – думал он».

В больших итальянских аэропортах тоже пахнет глянцевой пластиковой свежестью, и они прямо-таки предназначены олицетворять то, что «одна из главных выгод теперешней легкости путей сообщений состоит в доступности национальных удовольствий». Впрочем, главный итальянский аэропорт – аэропорт в Риме – отличают от всех других аэропортов мира две вещи: во-первых, он называется Леонардо да Винчи, – и это единственный аэропорт в мире,

носящий имя деятеля искусств, а не какого-либо политика; во-вторых, он был воспет Федерико Феллини. Воспет в короткой киноновелле «Тоби Даммит», снятой как часть фильмотрилогии «Духи смерти» по мотивам новелл Эдгара По. Трилогия вышла на экраны в 1968 году и в русском прокате называется «Три шага в бреду», – Феллини достался рассказ «Не закладывай черту своей головы». Новелла Феллини начинается с длинного прохода камеры по римскому аэропорту, представленному как преддверье современного Вавилона, как гудящий улей, смешивающий все народы, языки и нравы, и, конечно же, все религии, религии в первую очередь: тут и молящиеся мусульмане на ковриках, и китайские монахини, и пасторы, и босые ноги францисканцев, и толпы африканцев в разноцветных бурнусах. Красочное, феллиниевское прибытие в Италию XX века, в аэропорт Леонардо да Винчи. Не раздумчивое покачивание в гондоле, а прибытие времени модернизма, и аэропорт – преддверье рая, он же – ад, воплощение настоящего сегодня, той современности, которой модернистский XX век бредил. Это не классика, не вырастающая из летеиских вод Венеция Муратова и висконтиевского Ашенбаха, не «башни Либурны» Баратынского из стихотворения «Пироскаф», не описания перевала через Альпы и не многочисленные воспоминания о первом приезде в Рим, когда город, видный из окна кареты, постепенно вырос на горизонте пустынной равнины Лацио, покрытой развалинами, и вот, постепенно приближаясь, уже замаячил вдалеке силуэт купола Святого Петра, и он все ближе, ближе...

В фильме Феллини в аэропорт Леонардо да Винчи приезжает герой, англичанин Тоби Даммит, он же – Теренс Стэмп, актер, нанятый на роль Иисуса Христа в грядущем католическом вестерне. Тоби Даммит – этакий голландский огурец, но видоизменившийся за сто лет; уже конец 60-х, и этот овощ глянцевоый, но не глянцевоитый; Тоби обаятельный и влекущий, но не свежий, а изможденный кокаином и оргиями, перверсивно элегантен и бисексуален, от Италии этот огурец хочет главного национального удовольствия – новый красный «феррари». Играющий Тоби Даммита Теренс Стэмп – отличный Иисус 1968 года; в том же году выходит «Теорема» Пазолини, где Стэмп предстает в роли ангела-демона, спустившегося с неба на экспрессе «Евросити» в буржуазную миланскую семью. О его прибытии семейству сообщает телеграмма, принесенная почтальоном Анджелино-Ангелочком, этакое Благовещенье; свалившись с небес в роскошную миланскую виллу, Теренс соблазняет всех обитателей виллы: папу, маму, сына, дочку и служанку. С буржуазной семьей после явления ангела Стэмпа (в «Теореме» у него нет имени, просто посетитель) начинает происходить всякое: сын художником становится, а мама подросткам отдается, каждый выходит из рамок обывательского благополучия, все несчастны, зато каждый – по-своему. Отличный фильм, протест против новой итальянской буржуазности, и Италия в «Теореме» шикарная, миланская, высший евростандарт, мама – Сильвана Мангано, сын с дочкой так себе, просто молодые, а папа – Массимо Джиротти. Всех небесный посетитель имеет, такой вот Теренс Стэмп оказывается версатильный, недаром его и Феллини, и Пазолини в своих фильмах использовали.

У Пазолини ангел-мститель Стэмп жаждет от современной Италии искупления, а у Феллини этот Иисус из вестерна жаждет от Италии не каких-нибудь абстракций, а новенький красный «феррари». «Феррари» он получает и гонит на нем по старому ночному Риму, но мистика Теренса здесь и наступает. Вместе с красным «феррари» он получает и маленькую узкоглазую девочку, мелькнувшую уже в аэропорту, блондинку с лицом японской маски, она же – дьявол старого города Рима. Девочка-видение все время прыгает перед Теренсом, играя мячиком, и заманивает его все глубже и глубже в Рим, так что в погоне за ней Теренс оказывается на краю города и мира. Путь ему преграждает разрушенный мост, висящий над пропастью. Пропасть – не что иное, как высшее испытание, оно же – смерть. Отчаянный Теренс перед последним испытанием не отступает, но, разогнав свой «феррари», пронесется по разрушенному мосту, игнорируя табличку, въезд на мост запрещающую. Красный «феррари» и тело Теренса перелетают пропасть, оказываются на другой стороне, но голова, отрезанная проволокой, героем

не замеченной, остается на этой. Последнее, что мы видим в фильме, – маленькая девочка в белом платье с дьявольской улыбкой на узкоглазом лице играет вместо мячика отрезанной головой Теренса Стэмпа. Вот так-то, нечего себя Иисусом воображать, тем более в Риме. Это по поводу Dahin, dahin и опасностей приезда в Италию.

Аэропорт Феллини, конечно, итальянский – как все у него – и римский. Но это еще и аэропорт аэропортов, порождение итальянского экономического чуда конца 50-х – начала 60-х, когда Италия распростилась со своей славой Элизиума, кладбища культуры, и прочно вошла в первую десятку самых развитых, что значит и современных, стран мира. Аэропорт Леонардо да Винчи открылся 15 января 1961 года, и забавно сравнить прибытие двух звезд в двух фильмах Феллини: прибытие Аниты Экберг в аэропорт Чампино в «Сладкой жизни», снятой в 1960 году, когда Леонардо да Винчи еще только строился, и Стэмпа – Даммита в 1968-м. В «Сладкой жизни» видно, что аэропорт маленький, замшелый, плохо устроенный, и к Аните, сходящей со старомодного уже в 60-м трапа, бросаются с пиццей. Так мило, провинциально, как у нас с хлебом-солью, сегодня кто ж с пиццей бросится как с национальной приметой, она давно уже интернациональна, завоевала все аэропорты всего мира. Тоби Даммита никто пиццей не кормит, у него зрочки красным «феррари» налиты, и этот красный «феррари» – знак обновленной Италии, не той Италии Рафаэлей и Канов, Боттичеллей и равенских мозаик, Италии прошлого, спящей у блоковской «сонной вечности в руках», а Италии новой, важной части общего мирового пространства современности. Италии «фенди, феррари, форназетти»; ведь, в сущности, сегодня столь маленький город, как Флоренция, гораздо современнее, чем Детройт, а крошечная Феррара без единого небоскреба современнее, чем Манчестер. Да и гораздо столличнее, вне всякого сомнения, так как итальянские древности теперь оказались гораздо актуальнее индустриального прогресса. Парадокс постмодернизма.

Название Леонардо да Винчи носит римский аэропорт. Это несправедливость итальянской государственной централизации, так как к Риму Леонардо не имел никакого отношения. Аэропорт Леонардо да Винчи должен бы быть в Милане, так как с этим городом имя Леонардо теснее всего связано: Леонардо же теперь, после суматохи, устроенной Дэном Брауном, стал самым известным художником в мире. Милан – самый современный город Италии, Леонардо – самый известный художник современности (к тому же и летательный аппарат сконструировавший), они бы чудно сошлись.

Зато миланский аэропорт носит имя Мальпенса – так называлась небольшая усадьба XVIII века, когда-то на его месте стоявшая. Название интересное, слово malpensa значит что-то вроде как «плохая мысль», «думать плохо» и в тоже время близко к слову malpensante, которое объединяет в себе значения «инакомыслящий» и «неблагонадежный». Так как все инакомыслящие неблагонадежны, то для Леонардо, всегда мыслящего очень инако, псевдоним Malpensa подходит прекрасно. В миланский аэропорт Мальпенса теперь русские прилетают чаще всего, и именно он – ворота в Италию. Мальпенса более современен, чем римский аэропорт, и, доехав от аэропорта до Милана, попадаешь не в какой-нибудь мираж, средневековую сказку, а в большой европейский индустриальный город, удобный для жизни, с широкими бульварами, или, как они здесь называются, *viale*, с небоскребами и с лучшими в мире шмоточными магазинами, влекущими к себе весь мир. Мою соотечественницу Людмилу с надписью *Italy is cool* на груди – в первых рядах. О эти божественные миланские названия, звучащие как заклинание: *виа Брера, виа делла Спига, виа Монтенаполеоне! Dahin, dahin...*

Для многих русских Италия начинается именно с Милана и с Мальпенсы; для многих Милан ими и ограничивается, плюс *виа Брера, виа делла Спига, виа Монтенаполеоне, Собор и Пассаж* – обязательный набор равновеликих достопримечательностей; ну еще, быть может, надо прибавить очередь в *Санта Мариа делле Грацие* к «Тайной вечере» и вечер в *Ла Скала*, где

– о варварство! – приходится отключать мобильник и поэтому все время отжимать эсэмэски. Типичный русский Милан современного Вронского и моей Людмилы, не правда ли? или я переборщил? что ж, и это – не самый плохой Милан.

Имеет ли этот Милан хоть какое-нибудь отношение к Леонардо да Винчи? Столько же, сколько к Милану Леонардо да Винчи имеет отношение очередь к «Тайной вечере», на посещение которой надо записываться за месяц или за два, – следствие прочтения всем миром «Кода да Винчи», сфабрикованного ловким американским интеллигентом, обладающим очень скромными способностями к писанию. То есть какое-то и имеет, но очень отдаленное.

Зато имя *Malpensa* – Инакомыслящая и Неблагонадежная, как и Леонардо, – указывает правильное направление. Милан – до сих пор город Леонардо да Винчи. Новаторы XIX века со своими городскими улучшениями и пассажем напротив собора начали перепланировку города, которая была продолжена американскими бомбардировками и последующими восстановительными работами, а завершена строительным бумом времен экономического чуда и желания 60-х быть современными во что бы то ни стало. В результате Милан, имевший легкий абрис из стрельчатых готических арок и мраморных ренессансных колоннад, делавших его одним из самых красивых итальянских городов еще в начале XIX века, как о том нам Стендаль рассказывает, исчез, превратившись просто в комфортабельный европейский город. И где ж теперь Леонардо на виале Изабеллы д'Эсте, застроенной высотками? Ау, ау... и нет ответа.

Но леонардовский Милан никуда не делся. Милан с его готикой, тесно сплетенной с ренессансом, Милан герцогов Сфорца и Висконти, коварных, лукавых и кровожадно изысканных, выстроивших замок Каstellо Сфорцеско, стоящий в самом центре города и похожий на все детские мечты о замках и рыцарях, Милан с его культом раннехристианских мучеников, благолепным, торжественным и простым, и невероятной изощренностью аристократического миланского вкуса, бравшего и от готики, и от античности, и от ренессанса все самое пряное, будоражащее, садомазохистское, был идеальным местом для Леонардо, двойственного и непостоянного гения, не оставившего ничего законченного, но все предвидевшего, все предугадывавшего, христианина, атеиста и язычника, создавшего при жизни легенду о себе, ничем не уступающую по силе легенде доктора Фауста и в наше время оформившуюся в миф о величайшем художнике мира, сверххудожнике, не имеющем соперников. Пленительная улыбка Леонардо, улыбка его Мадонн, Джоконды, Иоанна Крестителя, Вакха, Леды, святой Анны, стала для европейской культуры омутом, загадочным и влекущим. Разгадать ее не смог никто, хотя толкований была масса: одно из них предложено доктором Зигмундом Фрейдом, который в своей книге «Одно раннее воспоминание Леонардо да Винчи» объяснил эту улыбку воспоминанием о детском сне, записанном Леонардо в своих дневниках. Леонардо рассказывает, как однажды ему приснилось, что он лежит в колыбели и с небес спускается сокол и вкладывает ему в рот свой хвост, – ну доктору Фрейду много думать не надо, чтобы сообразить, что к чему и что значит птичий хвост во снах детских и не детских, – тоска по материнской груди, губы вокруг соска или соски, а затем – понятно, что ищешь это утраченное блаженство всю жизнь; во времена доктора Фрейда, в 1910-м, это было скандально и авангардно, а теперь, после сериала «Секс в большом городе», об этом знает каждая домохозяйка. Улыбка Леонардо есть зримое выражение тоски-мечты по золотому веку детства, в ней и нежность, и сладострастие, и двусмысленность, и поиск упоительного ощущения соска во рту, и поиск... того, что знает каждая домохозяйка. Что ж, хотя искусствоведы и игнорируют в своих библиографиях книгу «Одно раннее воспоминание Леонардо да Винчи», ничего более убедительного они не предложили, и соблазнительная двойственность улыбки Леонардо так и осталась фрейдистской тайной человечества.

При всей своей ускользающей двойственности улыбка Леонардо существует в нашем мире как данность. В Милане она ощутима как нигде. Достаточно отойти от центральной пьядца Дуомо и чуть углубиться в плетение улиц за площадью Дуомо, еще хранящих воспоминание о планировке старого Милана, как она промелькнет то растворенная в готическом орнаменте, украшающем вход в древние дворцы вроде Каза Барбо и Каза деи Борромеи, то в поблекших узорах кладки стен из старого кирпича, то в странной архитектуре Каза дельи Оменони с ее измученными бородами гигантами-кариатидами, то в ангелах на капителях церкви Санта Мария ди Брера с их зачесанными назад, как у современных модников, длинными и густыми волосами и маленькими, острыми крыльями, то в галереях-переходах, уставленных легкими колоннами, не соблюдающими никакого ордера. Леонардовская улыбка скользит по стенам церквей, по лицам мучениц, отшельников и их искусителей, заполняющих фрески миланских художников XVI века, – возглавляет миланскую школу Бернардино Луини, а Луини и иже с ним испытали столь сильный «шок Леонардо», что миланские работы этого времени имеют общее название – «леонардески». Улыбка скользит по залам миланских музеев, где леонардесков множество, все они повторяют в разных вариантах леонардовских Мадонну, Джоконду, Иоанна Крестителя и Леду; трепещет в живописи работавших в Милане замечательных барочных художников, совсем неизвестных публике: братьев Прокаччини, Франческо дель Кайро и Мораццоне, она появляется на губах святых и соблазнительниц – барочные миланцы особо любили рисовать Саломей и святых Агат в тот момент, когда они созерцают с леонардовской, соблазнительно двойственной улыбкой лежащие перед ними на блюде отрубленные чужие головы или свои собственные груди. Прочувствовав леонардовскую улыбку, растворенную, подобно улыбке Чеширского Кота, в старом Милане, – а это не так уж и сложно – вы сможете уловить ее и в воздухе современного города, поймать в блеске шикарных витрин виа делла Спига и виа Монтенаполеоне. Узнав ее, вы поймете, что Италия современная со всем ее гламурным блеском гораздо ближе Италии ренессансной, также оживленной, блестящей, гламурной, чем Италия времен модерна, та провинциально омертвевшая Италия «у сонной вечности в руках» Блока и Муратова, – смерть Италии не к лицу, не то что героиням Мерил Стрип и Голди Хоун, модным дамочкам из фильма «Смерть ей к лицу», ярким представительницам публики, по Монтенаполеоне рыскающей. Им-то смерть очень шла, но улыбки у них совсем не леонардовские, и настоящий Милан их гламурной мертвечины лишен.



Милан. Панорама

Ну и что, зачем нам, спрашивается, сегодня леонардовская улыбка? Если ее и поймают голландский огурец и современная Людмила, то поможет ли она им в вожденном миланском шопинге? или помешает? Я-то уверен, что поможет, купят что-нибудь дельное.

Подлинного Леонардо в Милане не так уж и много. Растащили его по всему миру, причем французы в этом особенно преуспели, так что в Париже, в Лувре, его живописи оказалось больше, чем где-либо еще в мире. Лувр является главным местом паломничества всех дэн-браунистов, и однажды один интеллектуальный голландец, полный голландского снобизма, долго и остроумно рассказывая мне о последнем посещении Лувра, страшно сетовал на то, что теперь Лувр стал похож на огромный развлекательный комплекс, и что там теперь пахнет чипсами, как в Макдоналдсе, и что никуда не пробиться и ничего не увидеть среди толп, рыскающих в поисках Джоконды, которая все равно не видна, сидит за бронированными стеклами, как президент в лимузине, а все диваны усыпаны, как говно мухами, американцами в шортах с «Кодом да Винчи» в руках и отсутствием какого-либо намека на мысль в глазах. Мой друг Ян ван дер Вальс, лучший специалист по старой гравюре, теперь уже покойный, едко спросил его:

«А ты в Лувре в этот раз, кроме американцев с “Кодом”, что-нибудь видел?»

Единственное подлинное произведение Леонардо, оставшееся в Милане, «Тайная вечеря» в Санта Мария делле Грацие, – второй по значению центр культа «Кода да Винчи». Ни в коем случае не желая отговаривать от посещения этого великого шедевра (заказ на эту встречу идет по записи, и делать его надо, как уже говорилось, примерно за два месяца), я бы хотел только предупредить, что надо быть готовым к толпе дэн-браунистов в шортах, в Ченаколо (трапезной) толкующихся, и к тому, что от живописи Леонардо почти ничего не осталось. Разочарование от встречи с «Тайной вечерей» – это очень избитое переживание, и не стоит в очередной раз его пережевывать, так как, какая бы она ни была, пусть даже и полуразрушенная и засиженная браунистами, как засижена мухами старая журнальная картинка на стене деревенского сортира, «Тайная вечеря» остается величайшим произведением европейской живописи, идеальной формулой изобразительности на все времена. Увидеть эту фреску стоит, только не надо подражать голландским интеллектуалам, и, проклиная туристическую толпу (а не проклинать ее невозможно), надо умудриться увидеть не только туристов, заполняющих Ченаколо монастыря Санта Мария делле Грацие, но и что-то еще. Что именно – это уж от вас самих зависит. Если же вы не успели заранее записаться и встретиться с «Тайной вечерей» вам не удастся, не расстраивайтесь, в Милане помимо нее множество красот.

Еще от Леонардо в Милане остался «Атлантический кодекс» в Библиотеке Амброзиана, состоящий из 1119 страниц, наибольшее в мире собрание его рисунков и записей, на который взглянуть удастся только специалистам, «Музыкант» в Пинакотеке, Леонардо приписываемый, хотя большинство искусствоведов за авторскую работу его не признают, да в Кастелло Сфорцеско очень сомнительные росписи Зала делле Ассе, сохранившиеся только на потолке и представляющие изображение деревьев, столь тесно переплетенных, что их густая листва превращается в зеленую кровлю, сквозь которую слегка просвечивает темно-синее небо. Роспись великолепна, гербы и девизы, как будто развешенные в листве, придают ей очарование той рыцарственности, что исходит от легенд о менестрелях и трубадурах, но к Леонардо она как-то мало имеет отношения. Даже если он и участвовал в ее создании, то это был официальный заказ Сфорца, который отвлекал художника от работы над «Тайной вечерей», раздражал, но от которого он не мог отказаться. И все же именно в Милане Леонардо гораздо более осязаем, чем в его родной Флоренции или тем более в Лувре или в Лондонской Национальной галерее, где подлинных произведений кисти мастера намного больше, чем в Милане. Ведь главное в Леонардо – не конкретность, а его дух, а для России дух Леонардо – это нечто особое.

В фильме Тарковского «Зеркало» есть замечательная сцена, запоминающаяся на всю жизнь. Маленький мальчик поздней осенью в облетевшем дачном саду рассматривает огромную старую книгу о Леонардо да Винчи. Звучит «Стабат Матер» Перголези, воздух колоко и холоден, слегка озябшие пальцы мальчика с видимым усилием отдирают тонкую папиросную бумагу от чудных ликов, они почти рвут бумагу, и во весь экран возникает лик леонардовской Джиневры ди Бенчи, а затем документальные кадры запуска аэростата в разреженное холодное пространство Арктики, и погибшие в небе герои спускаются с небес на землю. Повторяется тема полета Леонардо, уже предугаданная в прыжке с колокольни в «Андрее Рублеве», а голоса католического песнопения звучат мучительно прекрасно, мальчик все листает книгу о Леонардо и видит отца, возвращающегося то ли с фронта, то ли из ссылки, и бежит к нему, и история России вдруг оказывается непрерывной, и нет безличной аббревиатуры СССР, и странным образом связь времени осуществляется через Леонардо, и Тарковский вторит Мережковскому, закончившему роман «Леонардо да Винчи» переходом к русской теме, продолженной в «Петре и Алексее». Маленький мальчик, листающий книгу о Леонардо, – это наше все, это символ России, это главная ее ценность, встреча прошлого и будущего, дитя и титан, традиция и современность. Напоминания в сцене о романе Мережковского, тогда практически запрещенном, тупая советская цензура, конечно же, не заметила. Не заметила, но опасность почувствовала, поэтому и отложила фильм на полку.

Мальчик в фильме «Зеркало» листает старинную монографию Акима Львовича Волынского «Леонардо да Винчи», впервые изданную в 1899 году, а затем переизданную в 1909-м. Уже в конце XIX века в России увлечение Леонардо превратилось в своего рода леонардоманию. В начале прошлого столетия русская леонардомания достигла апогея, и почти одновременное появление романа Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», ставшего центром трилогии «Христос и Антихрист», и толстого исследования Волынского – лишь самые весомые свидетельства этого. Чуть позже этих двух, можно сказать, романов, издаются перевод с французского книги Габриэля Сеайля, солидного труда о творческой биографии Леонардо, и «Одно раннее воспоминание Леонардо да Винчи» Зигмунда Фрейда. Последняя книга, перевод с немецкого 1912 года, вышедший практически сразу после публикации работы австрийца на немецком, долгое время в России оставался чуть ли не единственной доступной работой великого психоаналитика, так как она сохранилась в некоторых старых библиотеках – в библиотеке Эрмитажа я впервые этот шедевр психоанализа и прочел, – и «Одно раннее воспоминание...» сохраняло Фрейда в отечественной культуре тогда, когда публично произносить его имя было довольно опасно.

В 1906 году в Москве возникает общество Леонардо да Винчи, своей целью поставившее не столько изучение и пропаганду творчества великого итальянца, сколько художественную деятельность. В выставках этого общества принимали участие А. Бенуа, М. Врубель, А. Васнецов. Леонардо был любимой темой разговоров в декадентских салонах Петербурга; появление «Мадонны Бенуа» и обсуждение ее атрибуции получило такой резонанс, какой не получало ни до, ни после ни одно произведение иностранного художника в России, и, в сущности, покупка «Мадонны Бенуа» – это последнее крупное законное приобретение Эрмитажа. Затем все приобретения музея будут обеспечиваться национализацией, по-моему (и не только) делом не вполне законным.

Страсть к Леонардо, проснувшаяся в русском модерне, очень понятна. В символистских салонах, у Зинаиды Гиппиус и в башне Иванова лучшей темы для бесед было не найти. На Волынского и Мережковского это повлияло: из книг гораздо больше, чем о времени Леонардо, узнаешь об умонастроении интеллектуальных гостиных обеих столиц. Причудливый танец, что исполняет Волынский, в своих рассуждениях балансируя на грани между моральным осуждением Леонардо в викторианском духе и восхищением перед порочными безднами, открывающимися при взгляде на его жизнь и на его произведения, отлично передает состояние интел-

лигенции около 1900 года, еще только выходящей из-под опеки Стасова и его здорового вкуса. «Цветы зла» Бодлера пока еще отдельные извращенцы из-под полы читают, и первый выпуск «Мира искусства», невинного, в сущности, журнала, все воспринимают как скандал; Коровин и Головин для большинства – авангардисты, декаданс в зародышевом состоянии, но декаденты скоро разойдутся не на шутку.

Еще более, чем Волынский, характерен Мережковский: в его романе, посвященном ренессансной Италии, все время плохая погода, зима, снег и морось. Леонардо и его ученики все время мерзнут, все застигает сумрак, лишаящий происходящее четких линий и ярких красок, и все петербургское такое, вся ренессансная Италия – нечто ноющее, чего-то ждущее и всего боящееся, во всем разочарованное, ни во что не верящее, поэтому готовое поверить во что угодно. Вот типичная картинка: «Бельтраффио начал спускаться по круче, цепляясь за ветви кустарников, скользя по камням, согнувшись, съездившись, – такой маленький, хилый и слабый, что вот-вот, казалось, буря подымет и умчит его, как былинку.

Леонардо смотрел ему вслед, и жалобный вид ученика напомнил учителю собственную слабость его – проклятье бессилья, тяготевшее над всей его жизнью, – бесконечный ряд неудач: бессмысленную гибель Колосса, «Тайной вечера», падение механика Астро, несчастья всех, кто любил его, ненависть Чезаре, болезнь Джованни, суеверный ужас в глазах Майи и страшное, вечное одиночество.

«Крылья! – подумал он. – Неужели и это погибнет, как все, что я делаю?»».

Джованни Больтраффио – блестящий миланский художник, которого учение у Леонардо и его влияние не столько подчинило, сколь облагородило и отполировало. В миланских собраниях много его картин, среди них две – настоящие шедевры: «Женский портрет» в Кастелло Сфорцеско и «Мадонна с цветочной вазой» в Польди-Пеццоли. Прекрасный «Святой Себастьян» Больтраффио – одна из лучших картин московского ГМИИ; вещи, обычно входящие в корпус собственноручных работ Леонардо, «Мадонну Литта» из Эрмитажа и «Музыканта» из Амброзианы, очень часто Больтраффио приписывают, тем самым ставя знак равенства между Больтраффио и Леонардо, – в романе же он маленький, хилый и слабый. Затем Мережковский и вовсе заставляет его покончить с собой – писательская инвенция, Больтраффио умер рано, но самоубийцей не был, – уподобив многочисленным интеллигентным российским юношам начала прошлого века, все время стрелявшимся, чтобы не дожидаться мировой войны и революции. Леонардо натывается на тщедушное тело Джованни (кто ж сказал, что он был тщедушен?), висящее среди балок неммым укором леонардовской беспринципности. В общем, в русском романе Леонардо – зеркало первой русской революции.

Начало прошлого века для художественной жизни России – самое динамичное время за всю ее историю. Забавно наблюдать, как за короткий промежуток в несколько лет устарели все модерновые изыски; очень быстро Мережковский с Волынским стали прямо-таки мастодонтами, а молодые и революционные Дягилев и Бенуа, бывшие в 1900-м необычайно прогрессивными, в десятые годы нового столетия для молодых радикалов превратились в потрепанные пугала на огороде обывателя. Леонардо тоже изменился – он уже не рыдает из-за проклятия бессилья, как в романе Мережковского, но смело конструирует будущее. Леонардо – любимый художник Владимира Татлина, помогает ему в работе над летательным аппаратом будущего, соавтор, можно сказать, «Летатлина». Публикации в 1900 году «Леонардо да Винчи» Волынского и в 1912-м «Леонардо да Винчи» Фрейда как бы отмечают собой границы периода вызревания русской поведенческой свободы: в 1900-м Волынский ужасается двусмысленности улыбки леонардовских Вакха и Иоанна Крестителя, а через двенадцать лет Фрейд спокойно объясняет русскому читателю, что эта улыбка значит, – и рассуждение о птичьем хвосте во рту цензура спокойно пропускает. Вот она, раскрепощенность, завоеванная революцией 1905 года и трансформировавшая лирику Надсона в лирику Кузмина, – спасибо Леонардо, много для этого постаравшемуся.

Дитя любит укунуть грудь, его кормящую. Революционный авангард был взлелеян в душевных модерновых салонах, заставленных вазами Галле, змеистой мебелью и снимками с «Тайной вечери». Футуристы с Владимиром Маяковским во главе кушали травяные котлетки в гостях у Репина в Пенатах и устраивали выставки в неоклассическом доме Адамини, весьма естественно вливаясь в Серебряный век и становясь персонажами бала в Фонтанном доме «Поэмы без героя». Русский авангард, отрицая старческое эстетское брюзжание модерна, сохранил, однако, любовь и интерес к Леонардо. Двусмысленные Иоанны были выброшены за борт современности, но их заменили страсть к утопическим проектам и мечта о парении – любовь к Леонардо вошла в плоть и кровь русского авангарда, обернувшись летательными аппаратами и башнями революции. Леонардо из художника-пассеиста стал художником-прогрессистом. Это не парадокс, а историческая закономерность.

Бесконечные и по большей части бесплодные рассуждения о собственном пути для России, интенсивно муссировавшиеся в салоне Гиппиус, также не обошлись без Леонардо. Конец романа Мережковского – это прямой переход от итальянского Ренессанса к ренессансу русскому – ко времени Петра I со всем его величием и всеми ужасами. Леонардо становится красной тряпкой для быка русской духовности, привлекательной и раздражающей одновременно – достаточно вспомнить противопоставления иконописи и Леонардо в трудах Флоренского. В дальнейшем это аукнется в «Зеркале» и особенно в «Жертвоприношении» Тарковского, где Леонардо выступит alter ego Андрея Рублева. К тому же Леонардо своей службой врагу рода человеческого Цезарю Борджиа, да и потом, своим отъездом во Францию, поставил вопрос о коллаборационизме человека творчества; Мережковский с Гиппиус, встретившись на закате дней своих с Муссолини, после чая с ним, оставшись вечером вдвоем в спальне, размышляли: вот мы, как Леонардо с Цезарем Борджиа, ведь этот гений служил злодейству, и ничего. Потом, слово за слово, и уже разборка, и Зина кричит Диме в лицо: «Нет, Леонардо – это я! А ты – ничтожество», а Дима только пыхтит и бородой машет.

Мальчик, листающий в фильме «Зеркало» труд Волынского под аккомпанемент «Стабат Матер» Перголези, и «Портрет Джиневры ди Бенчи» во весь экран – знаки российской интеллигентности в СССР. Уже запрещены декаданс и авангард, но Леонардо уцелел. В советский период и коммунистические ортодоксы, и интеллигентская оппозиция включали Леонардо в набор своих главных ценностей. Количество книг, выпущенных о Леонардо в СССР, перекрывает даже количество книг, выпущенных о Репине. Здесь и монографии, и повести «Детгиза», и философские исследования, и масса беллетристики. О Фрейде, Мережковском и Волынском вспоминали немногие, но переработка их идей – труды Дживилегова, Алтаева, Гастева и многих других – приспособила Леонардо для советского общества. Поэтому дитя Тарковского не могло не столкнуться с Леонардо, главной нашей ценностью: кто ж в детстве не зачитывался слащавыми описаниями Алтаева, а потом, чуть повзрослев, не старался добыть роман Мережковского!

Как будто чувствуя опасность Леонардо – ведь непонятно, что он там со своими улыбками задумал, – и словно стараясь нейтрализовать ее, советская масскультура Леонардо ратифицировала, пытаясь утопить леонардовскую многозначность в потоке брошек с «Мадонной Литта». «Июльский дождь» Хуциева, самый элегантный советский фильм 60-х, наше «Приключение» – «Ночь» – «Затмение», начинается с панорамы московской толпы, перебиваемой показом фрагментов великих живописных шедевров. Конечно же, среди прекрасной живописи мелькает и улыбка Мадонны Литта, столь же загадочная и манящая, как отчужденность героини, но в дальнейшем, в один из тех моментов, когда из своей антониониевской инакости, позволяющей ей из себя Монику Витти строить, героиня вынуждена выйти в советскую повседневность, в данном случае – на работу, в типографию, – мы видим станок, печатающий бесконечное множество «Мадонн Литта», и лик Мадонны превращается в тиражирован-

ную картинку, и «Мадонну Литта» сменяет «Незнакомка» Крамского, и – о апофеоз пошлости по Хуциеву! – машина уже выплевывает вместо божественного лика итальянки кругленькую физиономию русской красотки, Мадонну профанируя так, как только совок и может это сделать.

Еще одно подтверждение экспроприации совком Леонардо – очередь на «Джоконду» в ГМИИ в 1974 году. На сайте музея можно отсмотреть любопытный ролик «Встреча с Джокондой». Он довольно выразителен: очередь в музей, Джоконда, лица советских граждан, такие хорошие, такие сосредоточенные, все девушки, мужчин мало, так сделано нестандартно, девушка – Джоконда, Джоконда – девушка; потом вдруг небо, облака, солнце, и на фоне неба – обелиск «Покорителям космоса» в Аллее космонавтов, «Рабочий и колхозница», башни Кремля и университета; камера наезжает на деталь «Джоконды», показывает мост в пейзаже, и тут же возникает Крымский мост, а потом здание СЭВ. Леонардо – часть СССР. Красота, соцарт Эрика Булатова, да и только, недаром выставка «Джоконды» чуть ли не совпадает с Бульдозерной выставкой, и недаром одна из книжек про совок называется «Танки в Праге, Джоконда в Москве. Азарт и стыд семидесятых» – не слишком верно по времени, но выразительно.

Улыбка Джоконды, используемая официальной пропагандой как «опиум для народа», все же не была безобидной, так как Леонардо, быть может, левым и был, и, как многие итальянские интеллектуалы, коммунистам сочувствовал, но ни в коем случае не был просоветским. Неким симптомом коррозии коммунистического сознания явилась демонстрация итальянского сериала о жизни Леонардо, с огромным успехом прошедшего в конце 70-х на экранах отечественных телевизоров. Этот сериал превзошел мыльные оперы перестройки, сублимировавшие демократическую человечность для отечественного обывателя. Вскоре после фильма даже вышла книга, первый фильмбук на русском языке, тут же ставшая дефицитом. В сериале Леонардо предстал не как строгий длиннородый старик, глядящий на всех советских старшеклассников со страниц учебника истории средневековья, но как прелестный итальянский юноша. В СССР мало кто знал о Версаче и Валентино, а ренессансный Леонардо, герой из неведомой страны элегантности, нес на себе отблески итальянской *alta moda*: в его бутафорских прикидах а-ля Ренессанс угадывали модные показы миланских модных домов, известные лишь по публикациям в труднодоступных польских журналах. Я знаю, что этот сериал был любимейшим смотривом Тимура Новикова и других представителей петербургского неоакадемизма, признававшихся, что Леонардо из сериала определил во многом их, так сказать, дальнейший творческий путь.

Сериал о Леонардо – весь советский народ проявлял единство, торопясь к телевизору, – забавным образом восстановил разорванную связь с Волынским и Мережковским. Упадок коммунистической системы – пресловутый застой конца 70-х – соединился с эстетизмом русского модерна. Соответственно, чуть позже, в «Жертвоприношении» Тарковского, созданном в эмиграции во время мучительных раздумий над русской духовностью и русским своеобразием, Леонардо в восприятии героя фильма, шведского профессора, отличается от Леонардо в «Зеркале». В 1974-м, в «Зеркале», Леонардо – составная часть гуманистического опыта, делающая человека человеком; его созерцание стоит в одном ряду с такими подвигами, как переход через Сиваш, путешествие арктических героев и подвиг пограничников, своими телами оградивших родину от китайских орд. В 1986-м, в «Жертвоприношении», Леонардо наделяется чертами демоническими, он – соблазн разума, и на него, как и на всю западную цивилизацию, падает ответственность за то, что человечество создало атомную бомбу. Дьявольской пылкости ума западного художника противопоставляется безыскусность веры русских иконописцев, не способных привести человечество к подобному результату; это изменение воззрений на западную демократию в солженицынском духе, пережитое многими диссидентами при непосредственной встрече с ней. Опять в русском сознании возникает наваждение Мережковского, леонар-

довская Белая дьяволица, олицетворяющая нечистоту Запада и противостоящая чистоте православной избранности.

Естественно, что начало перестройки было встречено выходом книги «Леонардо да Винчи» Леонида Баткина и появившимся вслед за ней множеством переизданий Мережковского и Фрейда. История русского XX века оказалась связанной с Леонардо прямо-таки карикатурно, и Леонардо в течение исторического времени беспрестанно менял свой облик. Протокол быта, сухие дневниковые записи Леонардо о Салаино, фиксировавшие истраченные деньги на пряжки и береты этого хорошенького мальчика, подверглись бесконечному множеству интерпретаций: от свидетельства тяги к изнеженной роскоши и признаний педофила до доказательства сочувствия к угнетенным классам. На протяжении всего XX века образ Леонардо трансформировался вместе с изменениями русского общества, но любовь к нему оставалась постоянной, и сомневаться в том, что славянская душа и Леонардо связаны, не приходится.

Привязанность эта родилась задолго до книг Волынского и Мережковского. Старые каталоги Эрмитажа пестрят именем Леонардо. На самом деле единственная работа Леонардо, не вызывающая сомнений, «Мадонна Бенуа», пришла в музей поздно, лишь в трагическом 1914-м; совпадение, небом, совместившим появление «Джоконды» с разгромом Бульдозерной выставки, придуманное. «Мадонна Литта» менее несомненна, а бесчисленные эрмитажные Леонардо старых каталогов превратились в леонардески, в работы учеников великого мастера. Русская литература до конца XIX века о Леонардо почти не упоминает, но факт большой коллекции леонардесок сам по себе красноречив, и желание русских обладать Леонардо очевидно. Загадочная славянская душа стала тянуться к сладости Леонардо, как только она вкусила плода с древа познания западной культуры. В дальнейшем чем больше она овладевала азбукой Запада, тем более желанным становился для нее Леонардо, так что его фигура, олицетворяющая нечто огромное и неясное, вечно ускользающее, то есть то, что славянская душа как раз и любит, ну нечто, подобное темному лесу или непроходимому болоту, все более заслоняла своими гигантскими очертаниями и Рафаэля, и Микеланджело. В своем величии Леонардо, такой притягательно неуловимый и странный, превратился для русской души в настоящее наваждение. В любимый кошмар.

Стендаль в письмах из Петербурга с восхищением говорит о Леонардо в эрмитажной коллекции, считая «Святое Семейство», им в Эрмитаже увиденное, лучшей вещью художника. На самом деле тогда в Эрмитаже не было ни одного Леонардо, и «Святое Семейство» теперь приписывается Чезаре де Сесто. Вообще-то Стендаль любил и прекрасно знал Милан и итальянскую живопись, но в данном случае выступил так; кто ж ошибок не делает. Первый Леонардо Эрмитажа, «Мадонна Литта» была приобретена Александром II только в 1865 году в Милане у семейства Литта. Эти миланские аристократы с Россией были давно связаны, и бледно-желтое палаццо Ареше Литта с роскошным рокайльным фасадом, одно из украшений Милана, чем-то отдаленно напоминает Воронцовский дворец в Петербурге. В этом палаццо «Мадонна Литта» и висела, и там же в 1763 году родился граф Джулио Ренато Литта Висконти Ареше, позже известный как Юлий Помпеевич, обер-камергер российского двора и первый шеф кавалергардского полка. Он отправился в Россию, сделал карьеру и влюбился в Екатерину Скавронскую, так что самому Павлу I пришлось просить папу римского снять с Юлия Помпеевича обет безбрачия, так как он был членом Мальтийского ордена. Опять через Леонардо Милан становится близок к России; а вот уже и «Мадонна Литта» в Италию приезжает, и В. В. Путин на демонстрации этого шедевра в Риме в Квиринальском дворце пробует себя в качестве интерпретатора шедевра и заявляет: «Мадонна действительно смотрит на младенца, как бы подчеркивая, что он в центре композиции. Но он, Спаситель, смотрит на нас и как бы говорит: я знаю, что вам тяжело, но я с вами», это В. В. Путин, наверное, главные русские строки имел в виду: «Удрученной ношей крестной, Всю тебя, земля родная, В рабском виде Царь Небесный Иско-

дил, благословляя», ну и, само собою: «Эти бедные селенья, эта скудная природа – Край родной долготерпенья, край ты русского народа!» Вот так леонардовский младенец оказывается утешителем русского народа. От Леонардо никуда не деться, везде в России его улыбка.

В Милане тоже улыбка Леонардо всюду. В музеях, в церквах, в соборе, на улицах, даже в Пассаже Витторио Эммануэле. Ее только надо найти. Она делает Милан миланским, а не просто столицей безликого гламура, любимым городом всех голландских огурцов всего мира. Улыбка Леонардо ощутима, но неуловима, она постоянно ускользает; с леонардовской улыбкой надо быть осторожным, она и с ума свести может. Как свела с ума почтенного и мужественного отца семейства в фильме Пазолини «Теорема», который, не сумев пережить встречу с леонардовской улыбкой на лице ангела Стэмпа, потерял интерес к бизнесу, отдал завод рабочим и скинул с себя всю одежду среди бела дня посреди Миланского вокзала.

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.