

МОДА И ГЕНИИ

ОЛЬГА ХОРОШИЛОВА

Костюмные биографии
Леонардо да Винчи,
Екатерины II,
Петра Чайковского,
Оскара Уайльда,
Юрия Анненкова
и Майи Плисецкой

#модаигении

18+

На основе
неопубликованных
архивных материалов

Ольга Андреевна Хорошилова

Мода и гении

Серия «МИФ Культура»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48693370

*Ольга Хорошилова. Мода и гении. Костюмные биографии Леонардо да Винчи, Екатерины II, Петра Чайковского, Оскара Уайльда, Юрия Анненкова и Майи Плисецкой: Мани, Иванов и Фербер; Москва; 2020
ISBN 978-5-00146-450-1*

Аннотация

В этой книге собраны костюмные биографии шести великих людей. Разделенные веками, все они были иконами стиля своего времени. Теперь мы можем увидеть их жизни сквозь призму моды и истории костюма – под новым, неожиданным углом. Ведь в одежде отражается и личность ее обладателя, и сама эпоха.

Безмолвным деталям костюма, запечатленным на старых фотографиях и портретах, Ольга Хорошилова помогает обрести голос.

Книга написана в том числе на основе неопубликованных архивных материалов.

Содержание

Предисловие автора	6
Леонардо и мода Ренессанса	11
Мода и порок	21
Леонардо-кутюрье	54
Конец ознакомительного фрагмента.	73

Ольга Хорошилова
Мода и гении
Костюмные биографии
Леонардо да Винчи,
Екатерины II, Петра
Чайковского, Оскара
Уайльда, Юрия Анненкова
и Майи Плисецкой

Издано с разрешения автора

Все права защищены.

Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

© Ольга Хорошилова, 2020

© ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2020

* * *

Предисловие автора



Это немного личная книга. Во-первых, потому, что она о костюме. В визуальной культуре нет ничего более осязаемого, тактильного, интимного. Костюм – слепок тела, верный отпечаток жизни.

Новорожденного заворачивают в пеленки – это его первый наряд. Одежда повторяет пропорции растущего человека, делает комплименты фигуре, скрывает недостатки, нагло лжет. Костюм заставит влюбиться или возненавидеть, сдела-

ет звездой или изгоем, объявит войну или признает поражение. С его помощью можно говорить о самом личном, сохраняя благородное молчание. Костюм очень близок человеку. Любимое жилище, предметы, памятные вещицы, без которых, кажется, не обойтись, окружают нас на почтительном расстоянии. Мы не можем «надеть» и «носить» самых нам близких людей. Даже между пылкими любовниками всегда есть прохладная дистанция.

Костюм болеет и стареет вместе с человеком. Хоронят тоже в костюме – традиционном, случайном, любимом или особенном, придуманном виновником печальных торжеств еще при жизни. По оставшимся от усопшего нарядам восстанавливают его биографию, составляют медицинскую карту недугов и пороков. В них можно нащупать все самое тайное, что хозяин старательно скрывал.

Костюм интимен, но ему претит вульгарность. Между ним и владельцем все-таки есть расстояние – не физическое, но историческое. Историческое расстояние превращает предметы обихода, наряды и даже нижнее белье в интереснейшие биографические документы. Они позволяют изучать повседневную жизнь и творчество гениев без риска соскользнуть в пошлость. В этой книге мне захотелось представить их костюмные биографии и дать возможность говорить – не архивным бумагам, а вещам, настоящим и отображенным на картинах, фотографиях, киноплёнках.

Со многими из героев книги была хорошо знакома моя

семья. И это вторая причина, почему книга получилась довольно личной. Мой сводный дед, именитый литератор-бе-лоэмигрант Модест Гофман, был поверенным Сергея Дяги-лева, курировал его богатейшую коллекцию книг и автогра-фов Пушкина. Гофман пристрастил Сергея Павловича к со-бирательству, помогал налаживать контакты с букинистами и антикварами по всей Европе. Он подружился с протеже Дягилева, именитым танцовщиком Сергеем Лифарем, чьим научным секретарем некоторое время был сын Модеста Лю-двиговича Ростислав. Позже он стал известным историком музыки и балета.

С Гофманами близко сошелся другой герой этой кни-ги – художник Юрий Анненков. Юрий Павлович не любил преподавание, его единственными учениками были Андрей и Владимир Гофманы, мои двоюродные братья. Они стали скульпторами и удачливыми коллекционерами антиквариа-та. В их собрании есть настоящие жемчужины, в том числе автографы Петра Чайковского, которому посвящал свои ста-тьи и монографии их отец-музыковед.

Родственница Гофманов парижский модельер Мария Громцева придумывала и шила пачки и сценические костю-мы для Майи Плисецкой. Вкус примы, ее невероятное чув-ство стиля помогала развивать Лиля Юрьевна Брик, с кото-рой была прекрасно знакома моя бабушка Ольга Николаев-на Пунина (в первом замужестве Гофман). В двадцатые го-ды прошлого века обе были влюблены в блистательного ис-

кусстоведа Николая Пунина. Брик связал с ним недолгий страстный роман. А бабушка вышла замуж за его младшего брата Льва, моего деда.

Дягилев, Пушкин, Чайковский, Ахматова, Лифарь, Троцкий, Анненков, Маяковский, Брик, Рахманинов, Эрте, Ив Сен-Лоран, Плисецкая, Бежар... Эти имена часто звучали во время неспешных полуночных семейных бесед, приправленных вкуснейшими деталями, байками и анекдотами, которыми я тихо напивалась, ощущая гениев кончиками пальцев. Их любимые вещицы и костюмы, к которым мне удалось прикоснуться во время работы над книгой, превратили далеких гениев в живых людей – осязаемых, близких, почти своих.

* * *

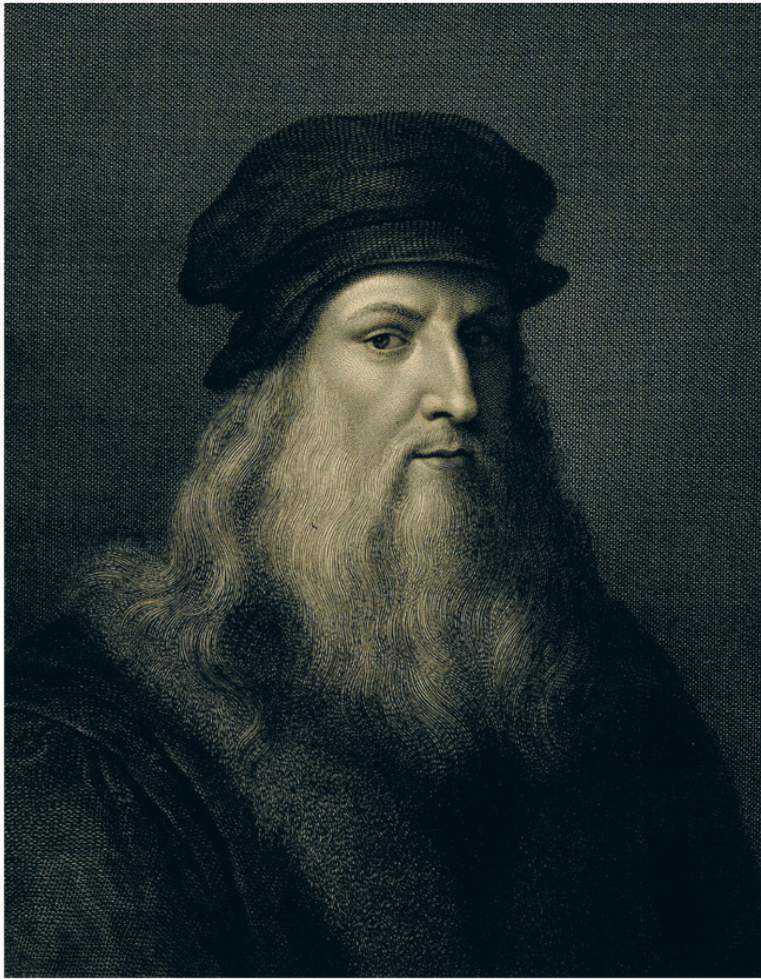
Выражаю благодарность сотрудникам дома-музея П. И. Чайковского в Клину, заместителю директора по научной работе Галине Ивановне Белонович и заведующей отделом вещевых и изобразительных фондов Татьяне Михайловне Шаповаловой: они позволили увидеть костюмы Петра Ильича Чайковского и предоставили в мое распоряжение полный список вещей и аксессуаров, хранящихся в музее. Благодарю музыковеда Брета Лэнгстона, поделившегося своими версиями происхождения конверта, подписанного Чайковским. Он недавно попал в мою коллекцию и описан в гла-

ве о композиторе.

Я признательна Николасу Рейну, представителю именитого британского семейства обувщиков, главе обувной компании Rayne. Николас снабдил меня любопытными архивными документами, театральными программками, фотографиями и ценными семейными историями, которые вошли в главу, посвященную Майе Плисецкой. Благодарю сотрудников Государственного архива Флоренции Франческу Кляйн и Донато Пинейдера за терпение и помощь в поисках документов.

Благодарю моих парижских кузенов Андрея и Владимира Гофманов, которые долгими уютными вечерами делились со мной семейными воспоминаниями. С их забавных историй и шуток началась эта книга.

Леонардо и мода Ренессанса



Рафаэль Морген. Гравюра по автопортрету Леонардо

да Винчи.

Diomedia.com

Рассыпана бисером линия горизонта. Едва набросан пейзаж. Штрихи – будущие поля, точки – будущие крестьяне. Его сейчас занимает город. Он жирно выводит эллипс крепостных стен. Аккуратно очерчивает зубчики башен: Порта-аль-Прато, Порта-Фаэнца, Порта-Сан-Галло. Каменный эллипс перетягивает податливую дрожжевую плоть быстро растущей Флоренции. Уже возведен купол Санта-Мария дель Фьоре, закончена базилика Сан-Лоренцо. Лука Питти только что выстроил на южном берегу Арно кичливый палаццо, бросая шутливый вызов дворцу Медичи на берегу северном, на виа Ларга. Флоренция переживает строительный бум. Деньги обращаются в каменную пыль, их не считают, ведь речь идет о *splendore et magnificentia* – великолепии и величии, главных городских добродетелях. Флоренцию балуют. Она цветет и полнеет, словно богатая матрона. Ей тесно внутри старого крепостного корсета.

Неподалеку от городских стен шумит стайка обнаженных рыбаков-аполлонов. Напрягая мускулы, красивые, словно античные статуи, они тянут гигантский невод – кажется, поймали саму реку Арно. Бурная река бьется в их сетях, словно Флоренция в сетях фортификаций. Эта рифма, подсказанная случаем, тоже попадет в альбом набросков внимательного художника. Но есть и другое созвучие, ведь Фло-

ренция – истинно поэтический город: вороны клюют оливковую плоть падшей клячи, а поодаль послушный плетке мул тащит тяжелые выюки. В этой рифме – мораль: работа – смысл жизни, гарантия долголетия и процветания города. Аньоло Пандольфини, тосканский рифмоплет и чиновник, говаривал: «Non e nato l'uomo per vivere dormendo, ma per vivere facendo» – «Человек рожден не для сна, а для работы». Истинно так.



Франческо ди Лоренцо Розелли. Вид Флоренции, или Carta della Catena. 1470-е гг.



Рыбаки. Деталь «Вида Флоренции, или Carta della Catena»

И мул, и бегущий за ним очень занятой хозяин, и обнаженные рыбаки, и античные эфебы, строящие плотину на Арно, и те утонченные молодые люди, которых перевозит силач-лодочник (и, верно, сыплет грубыми шутками, издевается над хлюпкими щеголями), и мирно беседующие дельцы, и всадник за ними, и торопливый ремесленник, спешащий на Меркато Нуово, и сам художник, элегантный и сосредоточенный, с высоты холма наблюдающий за бойким, ритмичным, шумным, вечно строящимся городом, – все они похвально безостановочно трудятся. Все они истинные фло-

рентийцы.



Лодочник, перевозящий молодых щеголей. Деталь «Вида
Флоренции, или Carta della Catena»



Мул и падшая кляча. Деталь «Вида Флоренции, или Carta della Catena»

Carta della Catena, детальное изображение Флоренции 1470-х годов, выставлена в Палаццо Веккьо. Считается, что ее автор – Франческо ди Лоренцо Розелли и что это первый масштабный план города Медичи. Но для меня это портрет не только ритмичной, поднимающейся Флоренции, но и молодого да Винчи. Художник на этой картине очень его напоминает.

В 1470-е годы, когда создавалась карта города, Леонардо здесь жил и работал. Он уже всерьез интересовался архитектурой, механикой, гидравликой, фортификацией. С интересом и, возможно, с ухмылкой наблюдал за флорентийцами: как забавно торговались купцы, перебивая друг друга и размахивая руками, как цыганки выманивали у зевак монеты, как несмышленные дети таскали за хвосты злых шипящих котов, как стегали и вешали преступников, как любопытные синьорины валились из окон под общий смех улицы и недовольное квохтанье куриц.

И черты художника на Carta della Catena – длинные волнистые волосы, утонченный профиль, стройная сосредоточенная фигура, его интерес к архитектуре, о котором говорит ровная череда башенок на рисунке, и место его благородного труда – истинно леонардовские. Он сидит в тени деревьев, под самым божественным небосводом. В торжественном одиночестве наблюдает за жизнью, стремится поймать ее в сети штрихов. Он уже очертил ее силуэт. И вскоре будет исследовать ее плоть: архитектуру, анатомию, химию, биологию, ботанику, оптику, скульптуру, живопись.



Молодой художник. Деталь «Вида Флоренции, или Carta della Catena»

Мода ему интересна, потому что она – светская метафора жизни. Костюм ему интересен, потому что он – метафора человека, подлинный слепок с тела. Он так же стареет и подвержен недугам. Леонардо – щеголь и любит эффектные вещи. На нем элегантная куртка-дзубба алого оттенка. Красный – его любимый цвет.

Жизнь интересна ему во всех своих проявлениях, высоких и низменных. Но Леонардо пытается ответить на самый

сложный вопрос: в чем ее смысл. Художник молод и уверен в себе. Он знает, жизнь сама откроет ему свою тайну. Нужно только острее заточить карандаш и всмотреться – в архитектуру, лица, пейзаж, в причудливую листву парчи...

Мода и порок

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Леонардо приехал во Флоренцию в середине 1460-х годов. Так хотел его отец, уважаемый нотариус сэр Пьеро. Увидев однажды, как сын ловко рисует всякую всячину и как похоже у него получается, он наметанным юридическим глазом определил у отпрыска способности. Перебрав в голове влиятельных знакомых, коих было немало, сэр Пьеро остановился на Андреа Верроккьо, хорошем своем приятеле, именитом скульпторе, державшем во Флоренции мастерскую. К нему и отправили Леонардо – учеником и помощником.

Студия Андреа Верроккьо находилась на улице Гибеллина, неподалеку от Палаццо Веккьо, Дуомо и самых модных, самых злочных мест.

Маэстро Андреа был любимцем флорентийских правителей. В начале 1460-х годов Пьеро Медичи оценил его талант и приблизил ко двору, обеспечив заказами. Мраморная чаша для омовения рук, виртуозно исполненная Верроккьо, украсила Старую ризницу церкви Сан-Лоренцо. Ему даровали честь завершить купол собора Санта-Мария дель Фьоре. Вместе с учениками он аккуратно спаял медные пластины в гигантский шар, позолотил и установил его на фонаре

купола. Горожане прозвали его palla («мяч»), так называют его и сейчас.

Пьеро Медичи заказал Верроккьо надгробие для своего почившего отца Козимо Старшего. Но вскоре скульптору пришлось создавать надгробие и для самого Пьеро, слабо-сильного Пьеро Подагрика, скончавшегося в 1469 году.

Верроккьо был истинным царедворцем, умел льстить и прислуживаться. Никогда не отказывал сильным мира сего и принимался за любую работу, будь то колоссальная конная статуя или ничтожный рисунок шпоры. И порой оставлял проекты незавершенными, соблазненный другими прибыльными заказами. Так же будет поступать Леонардо, его самый способный и верный ученик.

Мастер Андреа был сведущ в науках естественных и в науках светских, часто противоестественных. Он отлично знал придворные нравы и понимал, как доставить правителям эстетическое (и чувственное) удовольствие. Его бронзовый Давид был рожден для наслаждения. Себялюбивый, упрямый, балованный мальчонка с дивной точеной фигурой и язвительными устами произвел приятное впечатление на заказчика, Пьеро Медичи. И он пришелся во всех смыслах ко двору.



Андреа Верроккьо. Давид. 1460-е гг.

Давид – идеал красоты молодежавой Флоренции. Теперь скульптуру датируют серединой 1460-х и видят в ней юного Леонардо, который якобы послужил Верроккьо моделью. Голову поверженного Голиафа у давидовых ног считают автопортретом самого скульптора, который был необычайно отзывчив на юношескую красоту, натерпелся от балованных эфебов и часто терял от них голову. Дерзкий Давид безразличен и неумолим. Он слегка отвел стройную ногу и, кажется, сейчас пнет голову поверженного врага, словно мяч. В этом бронзовом шедевре – трагедия и юмор одновременно. Верроккьо, как многие гениальные итальянцы, умел шутить сквозь слезы.

С годами маэстро Андреа стал виртуозом. И доказал это подвижным, резким царственным Коллеони, одним из лучших конных памятников Ренессанса. Но, творя для вечности, не забывал о сиюминутном – о мелких придворных заказах семейства Медичи. Нужно было придумывать ювелирные украшения, орнаменты и вышивки, красить турнирные знамена, сочинять костюмы, участвовать в праздничных действиях. И эту сиюминутную работу он выполнял с учениками, втягивая их в водоворот светской жизни. Одним из них был юный Леонардо.

Вероятно, впервые юноша соприкоснулся с придворной модой в феврале 1469 года, когда семейство Медичи устроило на площади Санта-Кроче помпезный рыцарский тур-

нир-джостру в честь будущей свадьбы Лоренцо Медичи с Клариче Орсини. Леонардо был в толпе зевак. На цыпочках, смешно вытянув шею, всматривался в блестящую, подвижную кавалькаду аристократов в фантастических костюмах, украшенных драгоценностями, пухом и перьями собственного тщеславия. Он разглядел и самого виновника торжества, Лоренцо Медичи, облаченного в готические доспехи и восточную парчу. Молодой франт гарцевал на великолепном жеребце, держа в левой руке горделивый свадебный штандарт, свое признание в любви. Его придумал и расписал Верроккьо.

Очень быстро Леонардо превратился из наблюдателя в участника: в 1471-м он уже помогал маэстро Андреа оформлять интерьеры дворца Медичи для герцога миланского Сфорцы – тот готовился посетить семейство с официальным и очень снисходительным визитом.

Герцог въезжал во Флоренцию, словно в завоеванный им город. Трубачи и герольды шумно славили его богатство и силу. За ними шествовали разодетые придворные и слуги всех языков и мастей. Начищенные шелковистые тяжеловозы тащили повозки с коваными сундуками, полными высокомерных подарков. Но Медичи приготовили ответ – пышную встречу, бесконечную череду увеселений, маскарадов, дорогих вечерних приемов. Деньги ничто, когда речь идет о государственной чести.

Сфорца получил от Лоренцо Великолепного множество

подношений, в том числе серебряный шлем и копии древнеримских доспехов, созданных по проекту неутомимого Верроккьо.

Медичи умело подтвердили свое финансовое и светское превосходство над распущенными и развратными северными соседями. Но во время помпезного визита герцогов флорентийцы заразились миланской страстью к роскоши, и достойные городские мужи, как писал современник, не считали зазорным соревноваться с первыми куртизанками в богатстве своих нарядов.

Приезд Сфорцы пробудил в да Винчи интерес к моде. Турнир с участием Джулиано Медичи, состоявшийся в январе 1475 года и посвященный мирному договору между Флоренцией, Миланом и Венецией, этот интерес укрепил. Впрочем, многие придворные знали: джостра – красивое тайное признание Джулиано в любви к Симонетте Катанео. Она волновала его сердце, но союз с ней был невозможен – Симонетта была женой богача Марко Веспуччи.

Верроккьо и Леонардо готовили представление вместе. И вместе выполнили рисунок штандарта: нимфа или, возможно, Венера, закрыв очи, предается любовным мечтаниям, игривый Купидон тихонько прильнул справа, он не решается потревожить ее сон. Штандарт не сохранился. Не сохранились и десятки костюмов, осыпанных жемчугом и драгоценными камнями, которые Верроккьо и другие мастера придумали для участников турнира.

Во время джостры Джулиано, как некогда его брат Лоренцо, гарцевал по площади Санта-Кроче в фантазийных доспехах. И победив (виктория, конечно, была частью сценария), получил в подарок искусный шлем от Верроккьо. На его роскошном гребне красовалась миниатюрная нимфа. Теперь об этом шедевре можно судить лишь по терракотовому портрету Дария, выполненному мастером Андреа, а также карандашному профилю грозного воина да Винчи. Оба изображены в свирепых зооморфных шлемах, похожих на те, что носили молодые воинственные Медичи и которыми так впечатляли зрителей блистательных турниров.

Верроккьо удавались не только костюмы светских львов, он преуспел и в женской моде. Его нимфы и наяды на штандартах и шлемах, его пугающе живые мраморные девы в парчовых платьях-коттах и безрукавках-джорне – истинные модницы, воплощение флорентийского стиля. Маэстро Андреа скрупулезно повторял в карандаше прихотливые орнаменты косиц, украшавших головы тосканских щеголих. Эти замысловатые завитки удачно копировал его ученик Леонардо. Много позже он вернется к ним, работая над портретами, и превратит орнамент в личный герб.

АНДРОГИНЫ И «ФЛОРЕНТИЙЦЫ»

Да Винчи постигал моду не только у Верроккьо. Мастерская скульптора находилась рядом с теми улицами и площа-

дями, где кипела галантная жизнь, красиво прогуливались молодые франты, шумные лавочники бойко торговали шелками и нарядами. Границы светского центра определяли широкие, пышно украшенные улицы – Дель-Веккьетти на западе, Дель-Корсо на севере, Дель-Проконсоло на востоке и Ваккеречча на юге. Здесь трудились члены первостепенных гильдий во имя процветания флорентийской моды.

Гильдия шерсти заседала в палаццо напротив церкви Орсанмикеле. Купцы Калималы обрабатывали и продавали дорогие привозные ткани на углу с улицей Орсанмикеле. Гильдия шелка занимала особняк на виа ди Капаччо. Мехаовщики и скорняки закрепили за собой виа Пелличерия. Обувщики держали лавки в районе улицы Ламбертеска и переулка Барончелли.

Портные, приписанные к Арте-ди-Пор-Санта-Мария, торговавшей предметами роскоши, кроили и шили костюмы на одноименной улице, ведущей к Старому мосту. Во времена Медичи она была главной модной артерией Флоренции. Франты всех возрастов и мастей расхаживали по ней павлинами и пристально, без стеснения рассматривали друг друга. В этом необычном дефиле участвовал и да Винчи, он ведь учился не только живописи и скульптуре. На виа Кондотти, Калимала, Пор-Санта-Мария и на Старом рынке он познавал сложный язык костюма, оттачивал щегольство и хвастался своими успехами перед флорентийскими молодыми львами. Он быстро стал им добрым приятелем.



Флорентийские щеголи. Деталь росписи свадебного сундука. 1460-е гг.

Вазари, кажется, первым отметил это его умение – нравиться всем без исключения. Да Винчи, от рождения деликатный и обходительный, обладал хорошими манерами, чувством юмора и «безграничной прелестью в любом поступке» (Вазари – мастер формулировок). Но главной его юношеской добродетелью, привлекавшей молодых львов, была ари-

стократическая утонченная красота, счастливо совпавшая с флорентийскими представлениями о прекрасном эпохи Кватроченто.

Леонардо был строен и златокудр, как Аполлон, изящен и убийственно язвителен, как Давид Верроккьо, фатоват и элегантен, как те юноши, с которыми он свел близкое знакомство на улицах. Он не мог не восхищаться. И он отлично понимал, как выгодно использовать то, чем наделила его природа.

Леонардо знал, к примеру, что у него красивые ноги, и носил короткую куртку с алым скандально коротким плащом. Плащ выделял из толпы, роднил с римскими кесарями, обращал внимание прохожих на ноги в облегающих чулках. Суровые старцы считали наряд безнравственным: куртка и плащ были так коротки, что не скрывали бедер и приятных выпуклостей чресел. Синьорины находили костюм забавным. Заносчивые «павлины» шипели: выскочка да Винчи опять перещеголял их дерзким плащиком. Злить публику они считали главной своей задачей и устраивали особые «джостры». На центральных улицах соревновались, кто оденется ярче и смелее, чей костюм горожане сочтут особенно неприличным. Леонардо часто побеждал.

Вообще, эти уличные фаты делали все от противного. Истинными флорентийцами считались те, кто жил по законам христианской морали и общественного порядка. Юношам, понятно, эти законы были не писаны. Общественный порядок они нарушали: одевались вызывающе роскошно, хвата-

ли и целовали девок на глазах у полуденного общества, били стекла, поколачивали церковных мальчишек, рассуждали на опасные политические темы и не находили ничего предосудительного в гомосексуальности, проклинаемой проповедниками и законами.

С юношами были солидарны придворные семейства Медичи. Художники и прагматики Сандро Боттичелли, Анджело Полициано, Марсилио Фичино, банкир Филиппо Строцци и сам Лоренцо Великолепный именовали этот вид любви «прекрасным пороком». Скульпторы Донателло, Челлини, Микеланджело посвящали ему свои творения и свои сердца. Поэты всех мастей считали светским долгом сочинить что-нибудь комическое или же лирическое на эту тему. Антонио Беккаделли по прозвищу Панормита составил сборник искристых эротических эпиграмм «Гермафродит». Франческо Мария Мольца написал чувственную «Новеллу о Рудольфо флорентийском». Анджело Полициано из ближнего круга Лоренцо Медичи позволил себе несколько гомоэротических пассажей в драме «Сказание об Орфее». Франческо Беккути написал поэму «Прославляя педерастию». Некоторых особенно несдержанных пиитов, к примеру Луиджи Пульчи, обвиняли даже в непристойном поведении, но обыкновенно все им сходило с рук.

Кстати, под влиянием поэмы Пульчи «Морганте» Леонардо придумал своему возлюбленному ассистенту Джакомо Капротти кличку Салаи, то есть Чертик.

Да Винчи также не был чужд «прекрасному пороку», но трактовал его как истинный художник. В том, что флорентийцы называли преступлением против природы, он видел признаки божественного начала. Женоподобные юноши с улиц обращались на его рисунках и картинах в соблазнительных эфебов и античных богов, о которых часто поминали искусные философы Платоновской академии и прекрасные пропойцы двора Медичи.

Андрогинность в их среде была приятной темой неспешных полуночных бесед. «Пир» Платона знали наизусть и сыпали цитатами о божественной любви и божественных андрогинах, в которых чудесным образом женское слито с мужским в гармонии прекрасной. Об этих существах рассуждали Полициано, Ломаццо, Челлини. Главный итальянский модник XVI века Бальдассаре Кастильоне выводил происхождение андрогинов от самого Зевса и в своей знаменитой «Книге придворного» намекал даже на андрогинность христианского бога, ведь он создал не только мужчину, но и женщину «по подобию своему».

Скульпторы и художники вдохновлялись приятно ослабленными мраморными Гермафродитами, жемчужинами аристократических коллекций. Некоторые позже, в иезуитском XVII веке, путем насильственной реставрации обрели женский пол, став Венерами.

Андрогины привлекали Джорджо Вазари, живописца и баснописца, автора немеркнущих «Жизнеописаний». Он

влюбился в женоподобного ангела, которого молодой Леонардо столь виртуозно изобразил на картине Верроккьо «Крещение Христа». Чувства свои Вазари выразил в сочиненной им самим истории: будто бы маэстро Андреа, подойдя к этой картине и внимательно рассмотрев ангела Леонардо, решил, что ученик его превзошел и что ему, великому Верроккьо, больше нечего сказать в живописи. Он оставил кисть навсегда и посвятил себя скульптуре. Эта красивая сценка была нужна Вазари лишь для того, чтобы доказать читателям, сколь хорош и божественен златокудрый юнец, держащий одеяния Иисуса.



Андреа Верроккьо. Крещение Христа. 1472–1475 гг.

В искусстве и жизни да Винчи были другие андрогин-

ны, равные богам. Их изображения встречаются на рисунках зрелого периода. Некоторые теперь считаются портретами хулигана Салаи, писаного красавца, ученика художника. Необычайно соблазнителен Иоанн Креститель, позднее творение мастера. Он слишком женственен и откровенно сексуален для бескомпромиссного библейского фанатика. На его змеистых устах истаивает усмешка. Он потешается над современными учеными, всерьез пытающимися установить его пол, нащупать гендерные признаки под слоями лака и красок. Наивные глупцы, скучнейшие из скучных.

Их смущает и другая работа Леонардо, еще более смелая и вызывающая, – «Ангел во плоти». Это совершеннейший андрогин – длинноволосый, с девичьей грудью и упрямо торчащим пенисом. Ангел он или демон? Хулиган Салаи в образе Иоанна Крестителя? Или, быть может, копия одного из тех возбуждающе жизнерадостных персонажей, что украшали залы любви древних помпейских вилл?



Леонардо Да Винчи. Иоанн Креститель. 1513 г.

«Ангел во плоти» выбалтывает о личной жизни да Винчи то, о чем красиво молчат другие его златокудрые юноши-полубоги. Для меня этот поздний андрогин – шутливое воспоминание гениального старика о молодых флорентий-

ских годах, о беспечном, озорном времени, когда все казалось доступным, забавным и легким, когда аппетитные синьорины и утонченные эфебы были ему одинаково желанны, когда он, юный красавец, постигал азы любви на темных улицах и в душных кабаках, где бессовестно наслаждался анатомией (хладнокровно ее изучать стал много позже).

В этом рисунке кроется воспоминание и о флорентийских бардассах, фривольных, распущенных юношах, зажигательно танцевавших в женских платьях и париках в секретных тавернах, где собирались только свои, любители опасных наслаждений, ценители «прекрасного порока».

Флоренция XV века была не только колыбелью Ренессанса. Она (вполне справедливо) считалась европейской столицей «запретной любви». Сюда приезжали не только затем, чтобы увидеть гениальный купол Брунеллески и кичливые палаццо, насладиться фресками Мазаччо и живописными коллекциями просвещенных олигархов. Сюда приезжали повеселиться – отлично провести время в «особых» тавернах, посмотреть на бардасса и найти отзывчивого партнера на предстоящую нескучную ночь. Тогда в немецком языке появились слова, производные от названия города: существительное *firenzer* (дословно «флорентиец») означало гомосексуала, глагол *firenzen* – любовный акт «флорентийцев».

В одной из новелл Пьетро Фортини молодой человек всерьез рассуждает о том, не стать ли ему флорентийцем. «Нет, – заключает юноша, – не желаю быть им, потому что

все они грешат тем, что не могут даже смотреть на лица женщин, которых они почитают врагами». Сиенский новеллист, конечно, знал разные значения слова «флорентиец» и удачно их обыграл.

«Флорентийствовали» в городе Медичи многие. И богатые тузы, и художники, и ремесленники, и чужестранцы, привлеченные слухами о развеселых местных заведениях. Гомосексуалами были мастера, работавшие в сфере моды: ювелиры, меховщики, кожевники, портные, обувщики, красильщики. Их имена сохранились в сотнях доносов, собранных в Государственном архиве Флоренции и опубликованных исследователем Майклом Роком в книге «Запретная дружба». Были среди «флорентийцев» настоящие звезды. К примеру, Салви ди Никколо Пануцци, богатый торговец тканями, живший в районе Сан-Лоренцо. Его привлекали за безнравственность множество раз в течение целых тридцати лет. Он исправно платил штрафы и продолжал грешить.

Многочисленные монахи, жившие во Флоренции, об этом знали. Знали они и о том, что флорентийцы умели костюмами сообщать о своих «особых» любовных предпочтениях. Одежда стала темой страстных церковных проповедей. Францисканец Бернардино Сиенский, бледный тощий фанатик с дьявольским даром убеждения, боролся с пороками модного общества не только делом, но и огненным словом. С кафедр первейших соборов Тосканы он обрушивал красочные проклятья: «О, нет на свете более содомитского наро-

да, чем итальянцы!», «Содомиты будут преданы геенне огненной». Он пугал, страшно кричал и тряс костлявыми кулаками в знак того, что возмездие Господне неминуемо. И, когда паства, как ему казалось, была готова, он, выдержав звенящую паузу, страшно орал: «Bruciate! Bruciate! Жгите содомитов!», и его хорошо отрепетированные вопли тонули в пенных аплодисментах тех самых итальянцев, которых ругал монах и которые так любили его драматические моноспектакли. Бернардино они почитали большим человеком и большим актером.



Сано ди Пьетро. Бернардино Сиенский проповедует на площади Кампо. Деталь. 1445 г.

Проповедник много кричал о costume. О том, к примеру,

что одевать мальчиков в роскошные вещи – грех, особенно если они сшиты по-флорентийски, то есть короткие куртки, короткие плащи, тонкие чулки. Эти мерзкие вещи, по мнению францисканца, привлекают к молодым людям внимание содомитов, ведь куртки открывают их ноги, облегающие *кальче* подчеркивают их чресла. И даже, возможно, продолжал Бернардино, юноши сами выбирают такие наряды для выгодного знакомства с престарелыми греховодниками.

Истинно так. В его речах вообще много жизненной правды и бытовых нюансов, о которых молчат доносы. Возможно, ему сообщали или он сам отмечал этот особый, вызывающий уличный стиль одежды юных павлинов. И значит, короткие куртки и кальче вполне могли быть тайными знаками для своих. Если верить Бернардино и его осведомителям, получается, что и юный Леонардо намеренно выбирал такие вещи и форсил в них по модным флорентийским улицам, чтобы сообщить своим о себе. Истину уже не установишь.

В своих пламенных речах Бернардино стыдил франтов за их яркие, попугайские костюмы, не делающие чести добропорядочному флорентийцу. В раззолоченных дублетах, кумачовых плащах, нежно-голубых шляпах он чувствовал что-то недоброе, что-то невыразимо дьявольское. И кляузники были с монахом солидарны. Но особенно их тревожили одежды наглого розового оттенка, который был не только редким на улицах Флоренции, но и весьма дорогим.

Розовые материи подчеркивали статус того, кто их носил,

и потому богатые покровители спешили подарить юношам, к которым благоволили, что-нибудь в этом оттенке. Что именно? Об этом сообщают доносчики: «Торговец трикотажем Канто дель Джильо содержит мальчика-ассистента как женщину и одевает его, словно слугу знатного господина, – в розовые чулки и фиолетовую шляпу», «ткач Чиапери дарит своему 14-летнему помощнику розовые куртки и шляпы».

Леонардо да Винчи тоже неравнодушен к розовому цвету. В апреле 1503 года он выдает своему ненасытному Салаи «3 золотых дуката на покупку чулок розового цвета с отделкой». И кажется, это не единственная такая покупка. Был ли розовый цветом, любимым среди флорентийских гомосексуалов? Безусловно. Не будем, однако, забывать, что розовый – символ богатства, которым флорентийцы обожали хвастаться, хотя законы это и запрещали.

Майкл Рок, скрупулезно изучивший доносы в городском архиве, установил, что существовал «костюмный» жест, которым гомосексуалы сообщали о своих интересах: они сбивали шапку с проходящего мимо понравившегося парня. Если парень искренне не понимал этого жеста, начиналась драка. Но, если он был сведущ в пороке и угадывал своего, происходила приятная для обоих участников погоня, заканчивавшаяся объятиями в каком-нибудь укромном кабачке.

Бернардино в своих обвинительных проповедях не останавливался на развращенных содомитах. Он шел дальше, обвиняя флорентиек в том, что они потворствуют распростра-

нению греха. Каким образом? Объяснения фанатика были венцом монашеской логики: «Роскошь и дороговизна – вот корни зла. Одеваясь роскошно и дорого и следуя моде, женщины отвращают мужчин от семейных уз, ведь, соединившись с такой дамой, он должен будет тратить на нее состояния». И потому, подытоживал монах, мужчины воздерживаются от брака, ведут холостой образ жизни и засматриваются на юношей, которые не столь требовательны и, к счастью, не могут стать обременительными женами. Мода – и здесь невозможно не согласиться с фанатичным проповедником – происходит от лукавого и во все времена потворствует порокам человеческим.

Есть и другая связь костюмов и «прекрасного греха». Случайно ли или по дьявольскому промыслу, но главные модные улицы Флоренции были также центрами голубой культуры. В доносах то и дело всплывают знакомые названия: виа Порта-Росса, виа Калимала, виа дель Корсо. Особенно часто кляузники примечали истовых «флорентийцев» на улице тра Пелличиаи (ныне южная часть улицы Пелличчерия), где со времен Средневековья держали лавки богатые меховщики.

Встречи со «своими» происходили и в специальных кабаках. Во времена юного Леонардо самым популярным был «Буко», шумная остерия в одноименном переулке, рядом со щегольской виа Пор-Санта-Мария, по обеим сторонам которой находились лучшие портновские мастерские и лавки.

Biso в переводе с итальянского – «дырка». Переулочек называли так потому, что он был недлинным, темным и узким даже по средневековым меркам: там мог пройти лишь один человек. Но *biso* на языке «своих», то есть просвещенных тосканских гомосексуалов, означало нечто совсем другое из области человеческой анатомии, что не менее просвещенные римские врачи именовали анусом. Фразу «Я иду в Висо» завсегдатаи кабака считали прелестным каламбуром.

Остерия прославилась среди местных и пришлых греховодников уже в начале XV столетия. Тогда поэт Стефано Фигигуэри по прозвищу Дза сочинил шутивную поэму «Дырка Монтеморелло», посвященную хозяину кабака Антонио Гварди и его экстравагантным забавам.

В «Буко» танцевали бардассы и там же отдавались настойчивым щедрым клиентам. Кабак был местом опасных связей и кратковременных пылких встреч. Туда из чистого ренессансного интереса ко всяким диковинкам заходили именитые поэты и литераторы – наблюдали за происходящим, веселились и потом описывали оsterию в памфлетах, скабрзных, но порой остроумных. Ей, между прочим, посвятил пару снисходительных строчек сам Лоренцо Великолепный.

Вдохновенные мужи-интеллектуалы соревновались, кто придумает «Буко» изящный эпитет. Остерия была и «пещерой наслаждений», и «прекраснейшей из всех прекрасных дыр», и «пристанищем аркадских пастухов» (что впол-

не справедливо: крестьяне сюда заходили). Но служители порядка, глухие к лирам трепетных муз, пиитов не поддерживали. В документах они называли «Буко» мерзким при-
тоном содомитов.

Нынче об остерии напоминает лишь сам переулок. Когда-то темный и узкий, сейчас он по-буржуазному чист и аккуратен. В 1944-м эта часть Флоренции серьезно пострадала от немецких бомбардировок. После войны ее восстановили в довоенных границах. Переулок расширили, но историческое название сохранили.

«Буко», вероятно, посещал молодой Леонардо и определенно был знаком с юношами-бардассами, порочными андрогинами, столь похожими на его «Ангела во плоти». Возможно, бывал он и в других местах, связанных с «флорентийским пороком». Популярными точками прогулок и встреч со «своими» были улочки вокруг церкви Санти-Апостоли, Нового рынка, площади Синьории. Их упоминает Никколо Макиавелли, иронично описывая путь своего незадачливого приятеля Джулиано Бранкаччи, ищущего «пташек» (ucelli). Так флорентийцы именовали мужские половые органы, а также молодых людей для утех. Популярными местами встреч были переулки вокруг Старого рынка и дворца архиепископа (улицы Рома, Пелличчерия, Корси и Ламберти). Там располагались самые известные официальные бордели.

В центральных частях города всегда можно было попасть-

ся на глаза доносчикам, поэтому менее смелые предпочитали отдаленные места: Порта-аль-Прато на западе города и площадь Сант-Амброджо на востоке. Впрочем, и здесь они никогда себя не выдавали, находили «своих» по особому взгляду и манерам. Даже в этих далеких от центра местах было полно информаторов, которые терлись в толпе и тихо изучали праздно шатавшихся одиночек. Потом остроглазые агенты составляли доносы о том, что, к примеру, Джованни-меховщик вновь предавался позорному греху с 15-летним юнцом, Матео-плотник замечен в компании синьоров вызывающего поведения и что даже синьор Лендзони, офицер ночи, гарант порядка, проявлял порочный интерес к молодым содомитам, за которыми сам же и вел наблюдение.

Доносы опускали в особые ящики *tamburi*, которые народ прозвал *buchi della verita*, «дырками правды». Они висели на фасадах и в интерьерах церквей, на монастырских воротах и оградах, на домах центральных улиц. Кляузы исправно изымались служащими и направлялись по назначению. Те, что были посвящены бурной жизни содомитов, курганами копились в кабинетах поборников нравственности, занимавших несколько домов на *vicolo del Onesta* (переулок Чести). И это еще одно место на карте Флоренции, связанное с тайнами молодого да Винчи.

Свое звучное горделивое название переулок получил благодаря общественной организации, члены которой фанатично денно и нощно трудились здесь, оберегая городскую

честь. Это была настоящая полиция нравов, основанная в 1432 году и носившая имя «Офицеры ночи» (Ufficiali delle Notte). Она следила за гомосексуалами, пресекала их попытки растлить молодых граждан республики и наказывала за безнравственные деяния. Кары «Офицеров ночи» редко были по-настоящему строгими. С 1469 по 1474 год осудили 535 мужчин, большинство отделались денежными штрафами. Впрочем, в начале 1470-х годов преследования усилились, и как раз в этот период в поле зрения одного из доносчиков попал Леонардо с приятелями.

ЛЮДИ В ЧЕРНОМ

9 апреля 1476 года «Офицеры ночи» получили клязузу о недостойном поведении молодых людей. Среди них был да Винчи. Документ, сохранившийся в нотариальной копии, гласит: «Сообщаю уважаемым синьорам Офицерам Ночи и в том клянусь, что Джакопо Салтарелли, единоутробный брат Джованни Салтарелли, живет с ним в мастерской на улице Ваккеречья, напротив “дыры”, одевается в черное, имеет на вид 17 лет от роду. Названный Джакопо часто поступает против естества и доставляет удовольствие тем лицам, которые просят его о сих гнусностях. Это он проделывал много раз, то есть оказывал услуги десяткам персон, о них имею верные сведения и теперь сообщаю о некоторых:

Бартоломео ди Пасквино, ювелир, живет на улице

Ваккеречья,

Леонардо ди сэр Пьеро да Винчи, живет с Андреа Верроккьо,

Баччино, мастер дублетов (мужских курток. – О. Х.), живет в районе Орто-Сан-Микеле, на улице, где есть две стригольные лавки и которая ведет к лоджии Черки, на названной улице он открыл новую лавку дублетов, Леонардо Торнабуони, называемый “Тери”, одевающийся в черное.

Они пользовали названного Джакопо, и в этом я готов поклясться» (Государственный архив Флоренции, фонд *Ufficiali di notte* 18 (II registro), с. 41v, 9 aprile 1476).

Главное действующее лицо описанных событий – Джакопо Салтарелли. Автор доноса явно ждал скорой над ним расправы. Возможно, это была личная вендетта – юный подмастерье кому-то крепко насолил. Ведь был он не только учеником ювелира, но известным *prostituto fiorentino* с длинным списком богатых клиентов. Его имя фигурирует в двух других доносах: один был отправлен «Офицерам ночи» ранней весной 1476-го, другой – летом того же года. Его основным местом «работы», если верить информаторам, была башня Сассетти (ныне улица Сассетти, 4).

Кто-то явно пытался свести с ним счеты. Впрочем, это мог быть и грубый заказ, если конкурирующий клан ювелиров состряпал письмо с целью отомстить ненавистным Салтарелли, опозорить их перед всем честным народом. Расчет вер-

ный, учитывая, что за пассивную роль в любовных утехх наказание было мягким – лишь денежный штраф от 12 до 20 флоринов. Но позор потом было сложно смыть, соседский приговор суровее приговора судебного. Это аноним тоже понимал.

Сейчас не установить истинную причину доноса. Понятно, что да Винчи – не объект мести кляузника. Понятно и то, с кем он проводил время. Это были, в общем, юноши его круга: художники, ремесленники, члены важнейших гильдий, золотых дел мастера и ученики ювелиров. Словом, те, кто часто общался и дружил с просвещенными и порочными городскими модниками, олигархами и аристократами. В списке «преступников» есть и Тери Торнабуони, представитель славного и древнего семейства флорентийских богачей. Его предки породнились с Медичи в середине XV века. И это объясняет приписку возле его имени: «Выпущен». С Тери обошлись мягко, престиж и богатство семьи сыграли свою роль. Других соучастников вызвали в суд в июне, но дело в итоге закрыли. Впрочем, считается, что короткое время да Винчи все же провел в заключении. Если так, то сидел он в одной из камер тюрьмы Стинке, находившейся на улице дель Паладжо (на углу современных улиц Верди и Гибеллина).

Есть в этом доносе другие любопытнейшие нюансы. К примеру, двое из упомянутых юношей одеваются в черное – Джакопо Салтарелли и Леонардо Торнабуони. Первый – простолюдин, работающий в сфере моды. Второй – сам олице-

творение роскоши и моды. Они из разных общественных слоев, у них наверняка разные интересы, и ничто, кроме «противоестественного греха», их не объединяет. Но оба одеты в черное, и автор доноса это подчеркивает.

Быть может, эта странная похожесть двух непохожих – некий дресс-код, знаковый костюмный цвет, по которому «свои» узнавали друг друга? Ведь они явно не хотели привлекать внимания, прогуливаясь по тем местам, где собирались «свои». Черный отлично маскирует, особенно на вечерних, плохо освещенных улицах и площадях. В таких костюмах можно легко смешаться с толпой во время слежки. Черный мог использоваться не только как знак, но и как средство камуфляжа. Впрочем, подтверждения этому пока нет. К тому же необычный цвет их одежды можно объяснить и просто модой.

Вряд ли бы заметливый аноним заострил внимание на черном цвете, если бы в городе его носили все. Значит, черные наряды были явлением необычным. Флоренция 1470-х – это действительно пестрый город. Здесь любят одеваться ярко и мужчины, и женщины. Здесь считаются модными красный, зеленый, белый, розовый, голубой. Черный – цвет монахов-отшельников, а также вечных конкурентов флорентийских купцов – напыщенных венецианцев.

Но в то же время Флоренция 1470-х – это центр европейской моды, средоточие местных и пришлых тенденций, особенно испанских и французских. Черный был тогда цветом

бургундских щеголей, которые навевались в город Меди-чи, обращая на себя внимание франтоватых пестрых местных жителей. Испанцы тоже были известными поклонниками черного. Их сумрачный стиль пришелся ко двору сначала в Ферраре – после свадьбы местного правителя Эрколе Д’Эсте с испанкой Элеонорой Арагонской в 1473 году. Затем испанская строгость проникла в Милан, куда Джан Галлеаццо Сфорца привез свою супругу Изабеллу Арагонскую. И так в начале 1490-х черный получил официальный статус в итальянской придворной моде.

Леонардо Торнабуони богат, молод и моден. Возможно, его черный – дань бургундскому или феррарскому стилю. Но Тери также знает, что ткани глубокого черного оттенка стоят гораздо дороже алых шелков. И костюмы, сшитые из них, считаются в расчетливой Флоренции признаком богатства. Торнабуони слышал и о том, что германские и английские рыцари носят черные одежды, когда полны сердечного томления. Черный – символ неразделенной любви. У Тери была не одна, а целых три причины носить этот цвет.

Семнадцатилетний подмастерье Джакомо Салтарелли тоже одевается в черное. Он работает в области моды и без пяти минут ювелир. Он, конечно, знает, как щеголи обожают этот цвет. Скромный элегантный черный дублет скажет о богатстве много больше алого плаща и толстой золотой цепи. К тому же у Джакомо есть другая – опасная – работа, и черный его отлично скрывает.

Некоторые из задержанных по доносу обитали на улице Ваккеречья. Она расположена в самом центре модной светской Флоренции, практически напротив уже знакомой остерии «Буко», средоточии любителей «прекрасного порока».

Автор доноса сообщает, что мастерская Джованни Салтарелли находится *dirimpetto al buso*. Слово *buso* принято переводить как «ящик для доносов», то есть читать следует так: «Мастерская расположена напротив ящика для доносов».

Но здесь есть противоречие. Во-первых, документ, хоть и без подписи, но серьезный, официальный, составлен по всем юридическим правилам, и слова подобраны подходящие. Значит, упоминая ориентир, его автор должен был назвать этот ящик *tamburo*. Он же почему-то выбрал уличное словечко *buso*, хотя ящики для доносов народ именовал *buchi della verita* («дырки правды»). Следовательно, аноним должен был привести это словосочетание целиком, чтобы случайно не ввести в заблуждение чиновников, ведь мало ли о каких «отверстиях» они могли подумать. И почему бы анониму, столь искушенному в жизни городских содомитов, не указать в качестве ориентира остерию «Буко», отлично известное и ему, и Офицерам ночи. Этим ориентиром он мог намекнуть на связь Салтарелли с «недостойными» гражданами.

Непосредственно напротив улицы Ваккеречья и того места, где когда-то находилась пресловутая остерия, стоит баш-

ня Салтарелли. Она была разрушена в 1944 году, но часть ее средневековых стен сохранилась. А в XIII–XIV веках здесь жили богатые синьоры Салтарелли. Один из них, Лапо, стал поэтом, и Данте даже удостоил его упоминания в «Рае». Как именно были связаны два семейства, жившие во Флоренции в XIII и в XV веках, установить сложно. Но все же такие совпадения редко бывают случайны.

Леонардо-кутюрье

ЛОЖЬ И ПРАВДА ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МОДЫ

Нам кажется, что современники да Винчи, все до одного, ходили в тяжелой османской парче, рыхлом венецианском бархате, китайских шелках, золотых цепях, драгоценных безделицах. Мы воспринимаем их по фрескам и роскошным портретам XV века. Они кажутся нам верными отпечатками той великолепной, блистательной эпохи. Однако доверчивые зрители забывают, что девушки и юноши на портретах одеты в особые свадебные облачения, в свои «костюмы чести», отредактированные или попросту придуманные художниками. Эти перегруженные драгоценностями и вышивкой одежды должны были возвеличивать своих носителей, сообщать об их богатстве, высоком положении в обществе, тонком чувстве вкуса. Но законопослушные флорентийцы выглядели не так и редко носили «костюмы чести».

Мода была слепком тела человека. Люди эпохи Кватроченто считали ее опасной, сексуальной и грешной. С модой и телом жестоко боролись в городе Медичи. Костюмные аномалии и пороки (помпезную роскошь, щегольство) запрещали так же, как содомию или незаконную проституцию. Пламенные фанатики, к примеру Бернардино Сиенский, стави-

ли между разодетыми «павлинами» и женственными «флорентийцами» знак убийственного равенства. На тосканских площадях они кричали о том, что мода — дитя дьявола, пугали геенной огненной, взывали дам к христианской совести, корили за то, что, забыв о душе, женщины тратятся на суету сует, на безделицы, одеваются в парчу, увешивают себя золотом и камнями. «Это грех, это грех, это страшный грех», — гаркали черно-белые монахи. Но дамы отвечали им радужным блеском драгоценностей.

Монахи не унимались, и законодатели тоже. Первые костюмные регламенты появились во Флоренции во второй половине XIII века. В XIV веке ввели санкции против истовых модников обоего пола. Если они носили дорогие ткани и украшения, проявляя полное безразличие к законам, их штрафовали. В 1370-е годы штраф составлял от 10 до 50 золотых флоринов.

Законы, ограничивавшие роскошь, вошли в корпус Статутов 1322–1325 годов. Но через пять лет приняли другой свод правил: список ограничений удлинился, сумма штрафа выросла. 1 апреля 1330 года во Флоренции учредили организацию «Офицеры женщин» (*Ufficiali delle donne*). Ее члены следили за тем, как одеваются флорентийки и соответствуют ли их одежды понятиям о нравственности.

Офицеры азартно охотились за дамами, которые, к примеру, любили обувь на высокой подошве, за господами, носившими женские дзокколи (высокие деревянные уличные

башмаки), за теми синьоринами, которые испытывали нежные чувства к дорогому шитому кружеву, или тратили состояния на восточный дамаст, или перебарщивали с макияжем. А еще «Офицеры женщин» выискивали на улицах и в тавернах вертлявых модников и неосторожных греховодников, заявлявших о своих особых интересах особой одеждой.

В XV веке надзор за модой и модниками усилился. В 1403 году во Флоренции появились «Офицеры чести» (*Ufficiali dell'onesta*), которые присматривали за жрицами любви и контролировали их стиль одежды. В 1432 году в борьбу с содомитами вступили «Офицеры ночи» (*Ufficiali di Notte*), они следили за тем, кто как одевается в городе, ведь было порой сложно отличить богатую даму от щеголеватой куртизанки, а моложавого франта – от торгующего собой бардассы. Заметив нарушение регламента, «Офицеры ночи» штрафовали всех без разбору, пресекая попытки превратить костюм в тихий язык тайных сообществ.

Была во Флоренции и организация, надзиравшая за контролирующими органами, – «Консерватория законов» (*Conservatori di leggi*). Она следила, насколько успешно работают «Офицеры», не перебарщивают ли они или, наоборот, проявляют хорошо оплаченное безразличие. Она также своевременно оповещала горожан о новых костюмных регламентах.

Регламенты XV века требовали монашеской скромности и послушания. Запрещалось почти все, что почиталось

во Флоренции модным: драгоценные меха песка и куницы, искусно тисненый бархат, восточная златотканая парча, «сёдла» и прочие экзотические бургундские головные уборы, массивные золотые цепи и длинные жемчужные ожерелья, обильные вышивки на горловине и рукавах шерстяных одежд (в XIV веке мастера, их создававшие, платили целых 200 лир штрафа).

«Офицеры» контролировали фасоны и длину нарядов, количество дорогих парадных платьев-котт в гардеробах синьор. Они даже следили за походкой и жестами женщин: никакого виляния бедрами, многозначительных полуулыбок, легких полуоборотов в сторону интересного мужчины. Даже такие невинные жесты считали знаком проституток.

Чем строже предписания, тем чаще их нарушали, особенно в городе Медичи, где издревле умели договориться и задробрить.

Модницы бессовестно обманывали чиновников. Однажды офицер сделал внушение флорентийской щеголихе за то, что та носит на капюшоне запрещенную драпировку с разрезами. Ничуть не смутившись, она сняла ее и протянула ему со словами: «Но ведь это всего лишь венок». Про венки в регламентах ничего не говорилось, и офицер отступил. В другой раз блюститель нравственности остановил даму в платье, усеянном запрещенными пуговицами. Дама с возмущением ответила: «Но это не пуговицы, это чашечки, посмотрите, у них нет даже ножки, и на моем платье нет ни

одной петли!» Возразить было нечего.

Находчивая щеголиха, любившая меха, на вопрос офицера, почему она носит запрещенного горностая, гневно выпалила: «А где вы здесь видите горностая?! Это не горностай. Это шкурки молочника (lattizini)». – «Какого такого молочника?» – не унимался офицер. «Молочник – это дикое животное! Стыдно не знать», – прокричала возмущенная дама. И была такова.

Но то, что было запрещено в будни, дозволялось по праздникам. Девушки могли выбирать дорогие ткани и аксессуары для свадебного наряда, который говорил о благополучии родителей. Богатые и сверхбогатые костюмы невесты и жениха считались признаками семейной чести.

Законы, сочиненные «Офицерами», не распространялись на первостепенные аристократические семейства и династии правивших олигархов. То, что не позволено Джованни-трактирщику, вполне допустимо для отпрысков Питти и Медичи, чьи вдохновенные лики и вдохновляющие одеяния воспевали художники Кватроченто. Для позирования они выбирали самые помпезные наряды, понимая, что с помощью талантливого живописца попадут в вечность, а потомки непременно восхитятся их драгоценными плащами, ожерельями, мехами.

Именитых дам также изображали во всем обилии и блеске их богатства. Ведь изысканным текстилем, щегольским платьем, россыпями фантастических драгоценностей писаная

красавица демонстрировала семейную честь. Художникам позволяли приврать: увеличить изумрудные кулоны, привести баснословные броши, подбросить золотого блеска тканям.

Моделями да Винчи также были богатые и просвещенные дамы: Чечилия Галлерани, Джиневра де Бенчи. И даже Лиза дель Джокондо, супруга торговца тканями, считалась весьма состоятельной. Но на портретах все они в странных сумрачных платьях, почти без украшений, словно монашенки.

У Леонардо было особое врожденное чувство гармонии. Оно помогало заметить избыточное, подсказывало, что стусевать, а что добавить в композицию, нашептывало тайные формулы совершенных, законченных образов. Да Винчи умел найти баланс между фигурой и пейзажем, лицом и прической, костюмом и телом. Пышные наряды и украшения художник не любил – они шумели, отвлекали внимание, нарушали божественную гармонию. Он смягчал и приглушал оттенки платьев, удалял пеструю вышивку и блестящие аксессуары, упрощал до неузнаваемости головные уборы.

Да Винчи никогда не копировал моду. Он придумывал ее сам. Облачал синьор в фантастические вуали и туманные накидки, сочинял искусные композиции из античных складок, обращал прически в водные потоки. Пухлая итальянская красавица в тяжелых нарядах становилась на его картинах полувоздушной грациозной абстракцией с едва заметной улыбкой.

Леонардо был истинным минималистом. Своими тихими совершенными образами в скромных облачениях он на много веков опередил искусство и моду.

ДЖИНЕВРА ДЕ БЕНЧИ

Она была поэтом, и, как говорили, весьма искусным. Сочиняла о любви, античной и мирской, о вечной красоте, коварной старости и подлой смерти. Была наблюдательна, остра на язык, водила близкое знакомство с неоплатониками.

Ничего, впрочем, из ее эпистолярного наследия не сохранилось. Осталось лишь изысканное, полное нежнейших чувств письмо одного ее нечаянного возлюбленного, молодого неловкого римского лютниста, состоявшего при папском дворе. В послании он осыпал Джиневру эпитетами и влажными комплиментами, восхвалял красоту тонкой души и мраморного тела. И между прочим сообщал, что ведет ежедневные беседы с римскими матронами, без усталости расхваливает добродетельных флорентиек и часто поминает ее, Джиневру де Бенчи, возвышенную поэтессу, равную богам, звезду звезд.

Закljučая послание, он умолял прислать ее сочинение, чудную сестину, начинавшуюся так: «Прошу, прости меня, / я горная тигрица». Эти строчки воспламеняли его воображение, тревожили память.

Таковыми словами Джиневра ничуть себе не польстила.

Она была истинной хищницей-сердцеедкой: эта ее обманчивая податливость, гибкость и царственная грация, нежность стальных коготков, которые она вдруг выпускала, ласково беседуя с поклонниками. И холодные черты мраморного лица, едва скрывавшие внутреннее напряжение, упрямый разлет тонких бровей, миндалевидные оливково-зеленые глаза. Она казалась дикой коварной кошкой из древнего царства фараонов.

Ум и коварство придали ее невнятным чертам остроту и особую скрытую эротичность, которая так вдохновляла лютниста и всех ее тайных и явных воздыхателей, имя которым легион.

Ей посвящали свои таланты знатные неоплатоники. Поэт Алессандро Брачесси клялся, что «в городе нет другой такой красавицы и такой скромницы». Лоренцо Великолепный сочинил ей два любовных сонета. Кристофоро Ландино отважился на дерзость – разложил внешность Джиневры на эротические составляющие. Получилось пособие для начинающих художников, постигающих азы красоты: «Зубы слоновой кости, белее белого снега; золотые волосы; шея лебедя; белоснежная грудь с золотыми сосками».

В другом стихотворении Ландини позволил себе галантный намек: «И если когда-то была она Бенчи, ныне имя ей – Бембья». Алессандро Брачесси также принял участие в этой куртуазной игре и написал, что готов «собрать фиалки, те, что упали с груди Джиневры, и тайно принести их Бернар-

до». Поэты имели в виду бурный, но платонический роман де Бенчи и Бернардо Бембо, гуманиста, стихоплета и чиновника. Он служил венецианским послом во Флоренции во второй половине 1470-х годов.

Бембо красиво страдал от невозможности открыть свои чувства миру. И сперва о них знала лишь сама Джиневра и ограниченный круг доверенных лиц, человек двести или триста, не больше. Пылкий Бернардо понимал, что любовь его обречена. В 1474 году Джиневра вышла замуж за Луиджи Никколини, торговца тканями, не слишком состоятельного, но обладавшего нужными связями, что во Флоренции считали признаком истинного богатства. Луиджи водил близкое знакомство с семейством Медичи и в 1478-м даже стал гонфалоньером справедливости, то есть важным государственным лицом. Он, конечно, не был наивным роконосцем и не стал бы мириться с титулом пажа при супруге. Да и сама Джиневра понимала цену флорентийской семейной чести. Она оставалась для своего поклонника недоступной, холодной, отстраненной, безукоризненно мраморной. И от этого была еще желаннее.

Бернардо Бембо фонтанировал сонетами, без устали сочинял виртуозные эпитеты и, кажется, успел сравнить возлюбленную со всем, что есть изысканного, красивого, чарующего и соблазнительного в мире. Его пылкие эпистолярные восторги доводили до совершенства нанятые поэты. Среди них – Кристофоро Ландино, исполнявший при Бембо роль

сердечного поверенного.

Вскоре о платоническом романе венецианца с замужней неприступной «горной тигрицей» уже говорили во Флоренции, Венеции и Риме, хотя Бембо и «Бембья» держали свои чувства в секрете. О романе прознал и супруг Джиневры, но платонические отношения были тогда в большой моде при дворе просвещенных Медичи. К Джиневре благоволил сам Лоренцо Великолепный, и Никколини счел правильным не вмешиваться. В конце концов, пылкие сонеты в адрес супруги – это комплименты и ему самому, его чувству вкуса. Торговец тканями ведь не был чужд искусству и считал себя немного неоплатоником. Роман в стихах не повлиял на размеренный ход семейной жизни. Джиневра оставалась покорной благоразумному супругу. В начале XVI века она крепко уверовала в католические догмы, занялась своей душой и отреклась от грешного мира. Умерла в 1530 году от туберкулеза.

О ней остались свидетельства современников, сонеты Бембо, письмо восторженного лютниста и чудесный портрет кисти Леонардо, его первый шедевр и первый творческий эксперимент.

Он представил де Бенчи в трехчетвертном развороте, хотя красавиц тогда живописали в профиль. Он первым среди флорентийских художников выбрал фоном природу – до этого дам изображали в интерьерах. Леонардо нарушил еще одно правило. На портретах Кватроченто знатные матроны

щеголяют фантастически роскошными нарядами – так, мы помним, они воплощали честь семьи и рода. Но Джиневра де Бенчи, супруга зажиточного дельца, писаная красавица со шлейфом именитых поклонников, представлена в простом, унылом коричневом платье, монашеском или крестьянском. Почему Леонардо обошелся столь безжалостно с прекраснейшей моделью? Или то было желание Джиневры, или мужа, или, быть может, любовника?

Скандално простой костюм де Бенчи – ключ к разгадке портрета. Если бы его заказал супруг, Джиневра напоминала бы кичливых невест и счастливо замужних тугих флорентиек на картинах тосканских мастеров. Джиневра позировала бы в профиль и блистала бы в платье-котте из драгоценного шелка или златотканой парчи. Такой наряд стоил умопомрачительно дорого – 26 золотых флоринов, что равнялось годовому жалованью рабочего. Самой важной его частью были рукава. Богатые супруги, не жалевшие средств на семейную честь, заказывали для них особую вышивку, повторявшую фамильный герб или «импрезу». Иногда просили мастера пустить по рукаву готическую вязь – девиз герба. Дамы становились в прямом смысле слова носителями генеалогии и славных семейных традиций. Поверх котты обыкновенно надевали длинную безрукавку-джорне, тоже из дорогих тканей – тисненого или шитого золотом бархата, парчи, плотного шелка. Словом, Джиневра выглядела бы совсем по-другому, к примеру как молодая особа на портрете Антонио дель

Поллайоло.

Но она не в котте и джорне. Она в пугающе тусклой шерстяной гамурре, в платье служанок, которое знатные итальянки носили лишь дома, подальше от посторонних глаз. Удивляет и выбор цвета. Флорентийки любили живые оттенки – спелый зеленый, небесно-синий, павлиний фиолетовый, экстатический красный. Гамурры из шерсти оттенка *monachino* (монашеского коричневого) стоили дешевле и спросом среди зажиточных дам не пользовались. Лиф гамурры разрезан по центру и перетянут голубой шнуровкой. Единственное украшение аскетического облачения – золотая бейка у декольте. Плечи Джиневры прикрыты полупрозрачной батистовой накидкой (*veletto*), которую носили, следуя регламенту, замужние флорентийки, в списках имущества велетто часто упоминаются.

Поверх вуали – неширокая черная драпировка. Одни считают, что это элемент монашеского одеяния, который (как и цвет платья) отсылает к юности де Бенчи, проведенной в бенедиктинском монастыре. Другие видят в ней намек на связь Джиневры с платоновской академией, членом которой был поэт Ландино. Он изображен в похожей шали на фреске Гирландлайо. Недавно историк моды Сара ван Дийк предположила, что это коларетто, драпировка, украшавшая верхние платья дам. Регламент их не запрещал, они фигурируют в перечнях имущества.



Леонардо да Винчи. Портрет Джиневры де Бенчи. 1474—1478 гг. Национальная галерея, США

В этом «монашеском» наряде, без драгоценностей Джиневра могла ходить лишь дома. Но почему Леонардо написал ее такой? Некоторые исследователи объясняют это влияни-

ем нидерландской городской моды. Простолюдинки и зажиточные дамы Турне и Антверпена носили простые шерстяные платья сдержанных оттенков, подчеркивали похвальную скромность, искреннюю христианскую веру, преданность супругу и семье. Флорентийки им подражали. Нидерландские ноты можно расслышать и в легком шуме вечерней листвы, в прохладе туманного пейзажа на дальнем плане картины. Леонардо, как и его современники, был знаком с волшебной осязаемой живописью Ганса Мемлинга и Питера Кристуса. Аскезу одежды возможно объяснить фламандским влиянием.

Сейчас популярна и другая версия, связывающая минимализм костюма Джиневры с творчеством Андреа Верроккьо. Когда Леонардо работал над картиной, он вдохновлялся каррарскими красавицами своего наставника, в особенности «Дамой с букетом цветов», созданной незадолго до беломраморной Джиневры. Между ними действительно много общего: грациозность и величественность, отстраненность и холодность, скромные платья, накапливающая пена волос и эти удлинённые лукавые глаза хищных древнеегипетских кошек. Исследователи определили, что у живописной Джиневры когда-то были столь же утонченные руки, как у девушки Верроккьо. И она, возможно, держала цветы, те самые фиалки, воспетые поэтом Ландино. Звучит правдоподобно, ведь портрет много позже варварски срезали, превратив из поясного в погрудный.

Но мне кажется, дело в другом. В 1475 году, когда Леонардо работал над образом Джиневры, он уже был вполне самостоятельным для того, чтобы не следовать канонам, не повторять мраморные бюсты своего учителя и безупречно реалистические портреты нидерландцев. Тогда он искал средство, как точнее передать свое видение красоты и одновременно ярко выразить глубокое чувство заказчика к предмету своей страсти. И он нашел это средство – им стал костюм Джиневры. Заказчиком же портрета был ее восторженный поклонник Бернардо Бембо.

Изобразив Джиневру в простой шерстяной гамурре, Леонардо нашел единственный способ выразить природную, неяркую, неуловимую красоту модели, которую могли бы заглушить пышный парчовый наряд, яркие цвета и тяжелые украшения. В те годы да Винчи уже много размышлял о тканях, костюме и прическах. Своим наблюдениям позже он придал вид законченных формул красоты, обозначенных в «Трактате о живописи»: «И я говорю тебе, который украшает свои фигуры золотом или другими богатыми узорами. Не видал ли ты, как горские женщины, закутанные в безыскусные и бедные одежды, приобретают большую красоту, чем те, которые украшены?.. Делай поэтому у своих голов волосы так, чтобы они шутили и играли с воображаемым ветром вокруг юных лиц и изящно украшали их различными завитками».

Кажется, впервые эти идеи художник зашифровал в обра-

зе Джиневры, в ее костюме, мраморной коже, золотых завитках волос.

Но у портрета был соавтор – заказчик Бернардо Бембо. Леонардо наверняка обсуждал с ним костюм модели. Венецианец мог сам предложить да Винчи написать возлюбленную в скромной гамурре, которая для него значила гораздо больше расшитого наряда. Богатые флорентийки носили ее в интимной домашней обстановке, когда никто их не видел, кроме самых близких. Это платье – символ интимности и тайны. В «монашеском» наряде Джиневра более разоблачена, чем если бы ее написали обнаженной. И венецианец Бембо, знаток поэзии, любитель ребусов, мастер галантных намеков, это прекрасно знал.



Доменико Гирландайо. Деталь фрески «Явление ангела Захарии». 1490 г.

Знал он и то, с чем рифмуется ее имя. Джиневра (Ginevra) созвучно ginepro, с итальянского – «можжевеловое дерево». Его листва вечерним сумрачным облаком окружает даму, и кажется, будто кто-то невидимый склоняется над ее холодным мраморным челом, нежно обнимает затянутый в монашеское платье стан, овивает темными лентами плечи и грудь.

Возможно, в этом печально-романтическом древесном облике художник изобразил самого заколдованного любовью заказчика, которому не суждено быть рядом с замужней Джиневрой.

Ассоциация тем более уместная, если посмотреть на обратную сторону картины. Две ветви, лавровая и пальмовая, мягко окружают ветвь можжевеловую. Лента с латинской надписью *Virtutem forma decorat* («Форма украшает добродетель») оживляет композицию и прекрасно рифмуется с черно-коричневым шарфом, обнимающим стан Джиневры на портрете.

Композиция из лавра и пальмы, соединенных надписью *Virtus et Honor* («Добродетель и честь»), была личным символом Бембо. Она присутствует на титульных страницах книг из его библиотеки, а также на надгробии Данте, созданном по его заказу в 1483 году. Более того, в 1998 году исследователи отсканировали изображение импрезы на портрете Джиневры и выяснили, что первый вариант надписи совпадал с девизом Бембо: *Virtus et Honor* («Добродетель и честь»). Он считается оригинальным. Тот, что сейчас видим на ленте, признан поздним изменением, возможно, сделанным не Леонардо.

Интимное платье-гамурра (метафора наготы), лиственное облако, обнимающее Джиневру, лавр и пальма, окружающие веточку можжевельника на обороте, – все это символы тайного сумеречного чувства, глубокой обоюдной любви на вы-

нужденном отдалении, любви меланхоличной, вечерней, обреченной, несчастной. И неслучайно художник, обожавший аллегории не меньше Бембо, на дальнем плане в серебристом дрожащем тумане набросал две острые башенки, две фигурки, одну чуть ближе, другую чуть дальше. Это портрет влюбленных, Джиневры и Бернардо. Они тихо любят друг друга или, быть может, расстаются, удаляясь в матовое серебро печальных сумерек.

ЧЕЧИЛИЯ ГАЛЛЕРАНИ

В 1482 году Леонардо отправился в Милан, ко двору правителя Лодовико Сфорцы, чтобы преподнести подарок от Медичи – искусную серебряную арфу в форме лошадиной головы. Да Винчи прекрасно играл на музыкальных инструментах и должен был продемонстрировать свое искусство властительному синьору. Он знал, что не вернется во Флоренцию, холодный республиканский город, оставшийся безразличным к его картинам и фантазиям. Решил во что бы то ни стало закрепиться в Милане, войти в ближний круг Иль Моро (то есть Мавра – так называли герцога за смуглую кожу и смоляные волосы). Он ехал к нему как музыкант, но хотел стать верным, на все готовым придворным. Забавлять, ваять, строить, шить, травить байки...

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.