

Анна Матвеева

КАРТИННЫЕ ДЕВУШКИ

Музы и художники:
от Рафаэля до Пикассо

Ты не человек, не личность,
не женщина.

Ты — часть картины,
фрагмент замысла



Проза Анны Матвеевой

Анна Матвеева

**Картинные девушки.
Музы и художники: от
Рафаэля до Пикассо**

«Издательство АСТ»

2020

УДК 75(091)
ББК 85.14

Матвеева А. А.

Картинные девушки. Музы и художники: от Рафаэля до Пикассо /
А. А. Матвеева — «Издательство АСТ», 2020 — (Проза Анны
Матвеевой)

ISBN 978-5-17-121299-5

Анна Матвеева – прозаик, финалист премий «Большая книга», «Национальный бестселлер»; автор книг «Завидное чувство Веры Стениной», «Девять девятых», «Лолотта и другие парижские истории», «Спрятанные реки» и других. В книге «Картинные девушки» Анна Матвеева обращается к судьбам натурщиц и муз известных художников. Кем были женщины, которые смотрят на нас с полотен Боттичелли и Брюллова, Матисса и Дали, Рубенса и Мане? Они жили в разные века, имели разное происхождение и такие непохожие характеры; кто-то не хотел уступать в мастерстве великим, написавшим их портреты, а кому-то было достаточно просто находиться рядом с ними. Но все они были главными свидетелями того, как рождались шедевры.

УДК 75(091)
ББК 85.14

ISBN 978-5-17-121299-5

© Матвеева А. А., 2020
© Издательство АСТ, 2020

Содержание

От автора	9
Несвятая Фрина	10
Помнящая о добродетелях	10
«Восстановлено Фриной»	12
А судьи – что?	15
Одно лицо	17
Безымянная Сила	17
Коренные жители	18
Мальчик со странностями	20
Поклонение Медичи	23
«Работает дома, когда хочет»	25
Флоренция навсегда	27
«Дальнейшее – молчанье»	30
Булочница	31
Душа-жемчужина	31
Золотой мальчик	32
О, Мадонна!	34
Римские труды	36
Конец ознакомительного фрагмента.	38

Анна Матвеева

Картинные девушки: Музы и художники: от Рафаэля до Пикассо

Светлой памяти моего дорогого друга — художника Виталия Воловича

Художник *Лида Сидоренко*

В оформлении переплета использованы картины:

К. Брюллов. Портрет графини Юлии Павловны Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амалией Пачини. 1842

(Русский музей, Санкт-Петербург);

Д.Г. Россети. Il Ramoscello. 1865 (Художественный музей Фогга, Кембридж); Э. Мане. Олимпия. 1863 (Музей Д'Орсе, Париж)

© Матвеева А.А., 2020

© Русский музей, Санкт-Петербург, 2020

© Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 2020

© Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом), 2020

© ОГБУК «Смоленский государственный музей-заповедник», 2020

© Сальвадор Дали, VEGAP, УПРАВИС, 2020



Кем они были в жизни —
величественные Венеры?
Надменные Афродиты —
кем в жизни
были они?..

Раскачиваясь,
размахиваясь,
колокола
звенели.
Над городскими воротами
бессонно горели огни.
Натурщицы приходили
в нетопленные каморки.
Натурщицы приходили —
застенчивы и чисты.
И превращалась одежда
в холодный
ничей комочек.
И в комнате
становилось теплее
от наготы...
Колокола звенели:
«Всё в этом мире
тленно!..»
Требовали:
«Не кощунствуй!..
Одумайся!..
Отрекись!..»
Но целую армию
красок
художник
гнал
в наступление!
И по холсту,
как по бубну, грозно стучала
кисть.
Удар!
И рыхлый монашек
оглядывается в смятение.
Удар!
И врывается паника
в святейшее торжество.
Стёкла дрожат в соборе...
Удар!
И это смертельно
для господина бога
и родственников его...
Колокола звенели.
Сухо
мороз
пощёлкивал.
На башне,
вздыбленной в небо,
стражник седой

дрожал...
И хохотал
художник!
И раздавал пощёчины
ханжам,
живущим напротив,
и всем грядущим ханжам!
Среди откровенного холода
краски
цвели на грунте.
Дул
торжественный ветер
в окна,
как в паруса.
На тёмном холсте,
как на дереве,
зрели
тёплые груди.
Мягко светились
бедра.
Посмеивались
глаза.
И раздвигалась комната.
И исчезали
подрамники.
Величественная Афродита
в небрежной позе
плыла!..
А натурщицам
было холодно.
Натурщицы
тихо вздрагивали.
Натурщицы были
живыми.
И очень хотели
тепла.
Они одевались медленно.
Шли к дверям.
И упорно
в тоненькие накидки
не попадали плечом.
И долго
молились
в церкви.
И очень боялись
бога...
А были
уже бессмертными.
И бог здесь был

ни при чём.

Роберт Рождественский

От автора

Быть натурщицей – тяжкий труд.

Оплачивается он скудно, к тому же требует умения неподвижно стоять (сидеть, лежать) на одном месте, застыв в неудобной, а нередко и дурацкой позе.

Заняться в процессе позирования нечем. А ведь это так тяжело – остаться наедине с собственными мыслями. Ни почитать, ни музыку послушать... Сидишь в мастерской голышом и ловишь взгляды мастера, который сверяет с тобой, живой и тёплой, свой набросок.

– Руку верни на место. Не поднимай голову, я сказал! Да что с тобой сегодня?

(Что-что. Нога чешется, как будто десять комаров укусили в одно место. А почесать нельзя. В руке кувшин, шея затекла. Всё, не могу больше!)

– Не чешь ты так ногу, умоляю! Ну вот, теперь меня будет отвлекать это красное пятно!

Позировать в одежде – немногим легче. Менять положение нельзя, выражение лица – тоже, вот и думаешь о том, сколько ещё минут так сидеть и почему художник выбрал такую странную позу: голова повёрнута набок, а рука отведена куда-то в сторону.

Ты не человек, не личность, не женщина.

Ты – часть картины, фрагмент замысла, кусочек вечности.

Потом все умрут, их забудут – а ты будешь смотреть из рамы на потомков, загадочно улыбаться и всё так же крепко сжимать в руке этот треклятый кувшин.

Начиная позировать своему мастеру, ты ещё не знаешь, Мастер ли он. Три франка в час, или «мсье, я сделаю это бесплатно, ведь мне так нравятся ваши картины»? Будет ли твой портрет висеть в музее, или его *перекрасит* тот, кто талантливее?

Натурщица – полноправная участница как провала, так и успеха любой картины. Боттичелли без Симонетты, Рембрандт без Саскии, Модильяни без Жанны – кем были бы в жизни они?

Натурщицы – вечные музы и соавторы, а ещё – главные свидетели того, как рождались шедевры.

Они о многом могли бы рассказать – и о себе, и о художниках, и об искусстве... Если бы их, конечно, спросили.

Несвятая Фрина

Фрина / Пракситель, Апеллес

Первой известной истории натурщицей была знаменитая афинская гетера Фрина, модель Праксителя и Апеллеса, воплощённая в мраморе Афродита. Конечно же, у нас нет точной биографии этой выдающейся женщины, а все противоречивые сведения о ней почерпнуты из трудов античных историков, которые рассказывали не столько о Фрине, сколько о Праксителе (как Плиний Старший) или Ксенократе (как Диоген Лаэртский).

Помнящая о добродетелях

Считается, что родилась будущая натурщица в городе Феспия, в семье врача Эпикла и нарекли её многообещающе: Мнесарета, что означало «Помнящая о добродетелях». В историю Мнесарета вошла под другим именем – Фрина (в переводе – «жаба»). Почему юной гречанке дали такое обидное прозвище? Скорее всего, потому, что цвет её кожи казался ценителям желтоватым, а может, и для того, чтобы не сплести красоту, не вызвать зависти богов.

Лицо Фрины было столь прекрасным, а тело – таким совершенным, что сравниться с ним не могла даже самая безупречная статуя. Последнее, впрочем, проверить затруднительно, потому что до той поры греческие ваятели изображали женщин исключительно в одежде, а вот мужчин, напротив, обнажёнными. Переворот в традиции совершил Пракситель – и сделал он это, как считается, именно благодаря Фрине.

Великий скульптор античности и его модель повстречались в Афинах, куда Фрина переехала из родной Феспии. Гадать, почему она это сделала, мы можем сколько угодно, но скорее всего, ларчик открывался просто. Во все времена красивые девушки приезжали искать счастья в столицы, вот и наша Мнесарета не стала исключением. Шансов состояться как личности у античных женщин имелось немного: можно было выйти замуж или стать гетерой. Древние греки относились к женщинам с подчёркнутым презрением, и вся античная культура была прежде всего мужской культурой, где воспевались красота, ум, доблесть мужчины. «Женщина есть существо низшее», – так говорил Аристотель. Тем не менее обходиться без женщин – гетер или жён – не могли даже древние греки.

Гетеры – это отнюдь не античные проститутки, как думают некоторые. Их задача – как у японских гейш – услаждать взгляд мужчины, вести с ним изысканные беседы, развлекать игрой на музыкальных инструментах. Прочее – как пойдёт. Гетерам в Афинах позволялось намного больше, чем замужним женщинам: они броско одевались, пользовались косметикой, на равных беседовали с мужчинами и позволяли себе экстравагантные поступки. Если кавалер по-настоящему нравился гетере, он имел шанс стать её покровителем – поэтому второй подходящий исторический синоним для *гетеры* это *куртизанка*.

Среди выдающихся гетер, помимо Фрины, часто называют имена Аспасии и Тайс Афинской. Аспасия была возлюбленной Перикла, женщиной умной настолько, что сам Сократ любил её послушать. Тайс, известная в российских дореволюционных переводах под именем Фаида, находилась в близких отношениях с Александром Македонским. В год смерти Фрины она сожгла Персеполь, отмстив таким образом за пожар в Акрополе во время греко-персидских войн. Этот эпизод вдохновил британского художника Джошуа Рейнольдса на создание весьма эмоционального полотна «Тайс поджигает Персеполь» (1781). Отметились в истории

и другие гетеры, блиставшие познаниями в математике, риторике, философии, славившиеся артистическими способностями, сильным характером и, конечно же, очарованием.

Имя Мнесарета, как мы помним, означает «Помнящая о добродетелях». Для гетеры это было слишком нравоучительно и профессии не соответствовало, поэтому *Мнесарета* навсегда осталась в прошлом. Но перемена имени часто влечёт за собой перемену судьбы – Фрина знала это наверняка, а вскоре об этом узнали Афины. В красавицу гетеру влюблялись художники и скульпторы, цари и полководцы, философы и поэты. Она же всегда очень внимательно относилась к собственным чувствам: если мужчина ей не нравился, выставляла такой счёт за услуги, что многим было просто не по карману его оплатить. Если страсть не отступала, клиенту приходилось выкручиваться – например, царь Лидии, чтобы рассчитаться с Фриной, был вынужден поднять в своём государстве налоги. А вот с философом Ксенократом гетера готова была встречаться бесплатно, да только он не ответил ей взаимностью. Говорят, Фрина даже заключила пари, что сумеет соблазнить Ксенократа, но тот устоял. Разочарованная гетера сказала: «Я говорила, что разбужу чувства в человеке, а не в статуе!» И отказалась оплачивать проигрыш.

«Восстановлено Фриной»

Вскоре у Фрины появились роскошный дом, сад, рабы – всё, что соответствовало статусу богатой афинянки. Она пыталась заниматься благотворительностью – например, предложила фиванцам восстановить стены города, разрушенного Александром Македонским (пусть бы они только сделали там памятную табличку: «Разрушено Александром, восстановлено Фриной»), но жители Фив отказались от щедрого предложения гетеры.

В Афинах считалось, что Фрина стыдлива: красотой не похвастается, косметикой не пользуется, волосы прикрывает, мужчин принимает в темноте и только на празднике Посейдона радует окружающих своей красотой. Вот как описал это действо Афиной в «Пире мудрецов»: «В самом деле, тело Фрины было особенно прекрасно там, где оно было скрыто от взгляда. Потому и нелегко было увидеть её нагой: она носила хитон, облегающий всё тело, и не бывала в общих банях. Но на многолюдном празднестве Посидоний в Элевзине она на глазах у всей Эллады сняла одежду и, распустив волосы, вошла в море». Этот счастливый день вначале вообразил, а затем изобразил художник Генрих Ипполитович Семирадский (русский Альма-Тадема, автор утраченных росписей храма Христа Спасителя).

«Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889) стала самой известной картиной Семирадского. Когда он только обдумывал замысел картины в 1886 году, то мечтал создать чувственное, эротическое полотно, не выходя при этом за рамки приличий. «Давно я мечтал о сюжете из жизни греков, дающем возможность вложить как можно больше классической красоты в его представление. В этом сюжете я нашёл громадный материал! Солнце, море, архитектура, женская красота и немой восторг греков при виде красивейшей женщины своего времени – восторг народа-художника, ни в чём не похожий на современный цинизм обожателей кокоток», – в таком настроении Семирадский приступал к работе над картиной, писанной, кстати говоря, в Риме.

Художник специально ездил на пленэр в греческий Элефсин, где в древности проводились знаменитые мистерии – культовые празднества, многодневные ритуалы, считавшиеся главными в античной Греции. Готовое полотно грандиозных размеров (3,90 м × 7,63 м) стало главным украшением персональной выставки Семирадского в Петербургской академии художеств в 1889 году. Полюбоваться Фриной пришлось более 30 000 человек! Художник приказал затемнить зал, где экспонировалась картина, и подсветить работу электрическими лампами Яблочкова. Эффект был сногсшибательным! Антон Павлович Чехов после премьеры своей пьесы «Иванов» писал знакомой: «В Петербурге теперь два героя дня: нагая Фрина Семирадского и одетый я». Даже государь император не устоял перед красотой русской Фрины – и купил картину прямо на выставке. Сначала она находилась в русском отделе Эрмитажа, а позднее была перевезена в Государственный Русский музей.

Мы видим здесь Фрину со служанками, которые помогают ей раздеться, точнее, уже помогли, осталось совсем немного... Между прочим, сначала Семирадский изобразил Фрину совершенно обнажённой и даже сфотографировался на её фоне, но потом всё же передумал и вернул гетере платье.

Злые языки говорили, что Фрина раздевается на празднике Посейдона, бросая вызов самой Афродите, но это были, скорее всего, сплетни завистников. Богиня красоты не потерпела бы такого поведения – античные боги наказывали смертных и за меньшие прегрешения. А у Фрины всё складывалось неплохо.

Между прочим, британский живописец Уильям Тёрнер, предтеча импрессионистов, считал, что Фрина всё-таки посещала публичные бани, да ещё и в образе Венеры: именно так называлась его картина. На примере Тёрнера и Семирадского мы видим, что красавица гетера вдохновляла не только своих современников – она стала моделью и для тех, кто жил многими

столетиями позже, никогда не видел Фрину и не догадывался, как она выглядела на самом деле. Правда в том, что мы знаем о невероятной красоте Фрины лишь с чужих слов. Не существует ни одного изображения, о котором можно со стопроцентной уверенностью заявить: да, это Фрина! Красоту её сохранили легенды, исторические анекдоты – и та римская копия с греческой статуи, которую сделал Пракситель.

Он был одним из лучших древнегреческих скульпторов, жил в Афинах, работал как с бронзой, так и с мрамором. В разных исторических документах упоминается около шестидесяти работ Праксителя, среди них и «Гермес с Дионисом», и «Аполлон, убивающий ящерицу», и, главное, «Афродита Книдская», для которой скульптору позировала Фрина. Плиний Старший сообщает следующее: «Пракситель приобрёл известность благодаря своим работам в мраморе и особенно “Венере Книдской”, отмеченной сумасшедшей любовью какого-то юноши и оценкой царя Никомеда, который пытался обменять её на огромный долг книдцев». Жаль, что мы не можем наверняка сказать ни об одной выставленной в современных музеях статуе, что она создана Праксителем или хотя бы скопирована римлянами с принадлежавшего ему оригинала. Зато нет никаких сомнений в том, что Пракситель стал первым в истории скульптором, изваявшим обнажённую женскую статую. Новаторство проявилось ещё и в том, что для статуи богини красоты ему позировала известная всем Афинам гетера: это была дерзость Праксителя, отвечать за которую, впрочем, пришлось не ему, а натурщице – Фрине.

Началась эта запутанная история с сюжета, знакомого любому художнику: Пракситель получил заказ. Хороший заказ от жителей острова Кос, пожелавших иметь у себя статую Афродиты. Ваятель подошёл к решению задачи творчески – возможно, ему надоели одетые женские статуи, скорее же всего, захотелось запечатлеть в камне красоту Фрины. Без покровов, одеяний, драпировок – в совершенной наготе, не нуждавшейся в украшениях. По Афинам ходили слухи о том, что у Праксителя с Фриной были чувства друг к другу, хотя некоторые считали, будто бы их связывала исключительно дружеская симпатия. И, разумеется, совместный труд: Фрина позировала, Пракситель отсекал от глыбы мрамора всё лишнее... На всякий случай он сделал не одну, а две статуи – одетую и нагую, чтобы у заказчиков был выбор. Жители острова Кос предполагали получить богиню пристойного вида и, почесав в затылках, попросили упаковать Афродиту в одежду. Пракситель не расстроился, что работал зря, мраморная копия нагой Фрины простояла в мастерской недолго – вскоре её приобрёл купец из лакедемонского города Книд, где находился центр культа Афродиты. Здесь статую выставили в храме на всеобщее обозрение – и вскоре она стала так популярна, что её изображали на драхмах, а люди специально приезжали в Книд, чтобы полюбоваться несравненной красотой. Мраморная двухметровая Афродита Книдская одной рукой стыдливо прикрывала лоно, а в другой держала хитон (как вариант – опиралась на кувшин). Пракситель запечатлел тот момент, когда красавица разделась, собираясь войти в воду.

С этой статуи было сделано множество копий с вариациями, и сейчас в разных музеях мира – в Лувре, в мюнхенской Глиптотеке, в московском ГМИИ имени Пушкина – выставлены изваяния Афродиты Книдской, более или менее соответствующие описаниям античных писателей. Женский торс из Лувра, голова из Афинского музея... Посетители музеев по сей день наслаждаются урезанной временем красотой Фрины, воображая недостающее.

Оригинал был вывезен в Константинополь и там, кажется, погиб в пожаре. Потомкам остался только пьедестал, обнаруженный в 1970-х годах археологами, производившими раскопки в Турции. Одетая статуя – Афродита Косская – тоже, к сожалению, не сохранилась. Самой точной копией статуи Праксителя считается Венера Колонна из Ватикана – её преподнесли папе римскому Пию VI и... задрапировали, чтобы никого не смущать.

Когда работа над статуей была окончена, благодарный Пракситель разрешил Фрине выбрать любую скульптуру из его мастерской. Натурщица спросила, какую он считает лучшей, но Пракситель отказался отвечать на этот провокационный вопрос. Тогда Фрина подговорила

мальчика-раба, чтобы он подбежал к Праксителю с криком: «Мастерская горит!» Скульптор в отчаянии воскликнул: «Если сгорят Сатир и Эрос, я погиб!» Фрина сделала нужные выводы – взяла себе в дар скульптуру Эроса.

А судьи – что?

После завершения работы судьбы шедевра и натурщицы всегда начинают расходиться. В 340 году до нашей эры Афродита Книдская влекла к себе целые корабли паломников, а Фрина готовилась предстать перед афинским судом присяжных – гелизей. В народе давно шептались о том, что придавать богине образ смертной женщины, да к тому же ещё и обнажённой! – кощунство и преступление. Общее настроение выразил афинский оратор Эвфий, любовные притязания которого Фрина отвергла без всяких колебаний (не силён был этот ритор в красноречии!). Мстительный Эвфий обвинил красавицу в безбожии – и обратился в суд, которому и предстояло теперь решить судьбу гетеры.

Голоса присяжных подсчитывались просто: каких камушков в урне больше, чёрных или белых, таков и вердикт. Но Фрина была столь прекрасна, что никто не спешил бросать камни – или, быть может, у защитника, оратора Гиперида, кончились слова? Так или иначе, но Гиперид, не выдержав напряжения, сорвал с красавицы одежды (или, как сказано в «Пире мудрецов» Афиней, разорвал хитон, обнажив её грудь). В тот же миг двести присяжных превратились в камни – или статуи? – так ослепительна была красота нагой Фрины. Прятать такое совершенство – вот это грех! Древние греки считали, что прекрасное тело не может скрывать порочную душу, поэтому Фрина была оправдана, а Эвфий оштрафован и посрамлён. Этот сюжет подсказал французскому художнику Жану-Леону Жерому идею полотна «Фрина перед Ареопагом» (1861, Гамбургский кунстхалле). Ареопаг в Афинах во времена Фрины уже не заседал, но само слово звучало лучше, чем *гелиэя*, и художник выбрал его для названия своей картины.

Спустя годы Фрина позировала ещё одному знаменитому древнегреческому мастеру – живописцу Апеллесу, личному другу Александра Македонского. Гетера была уже не так молода, как во время исторического суда в Афинах, но красота её по-прежнему ослепляла. Апеллесу Фрина понадобилась для знаменитой картины «Афродита Анадиомена» (Афродита, рождённая из моря), которой впоследствии вдохновлялись целые поколения художников, включая знаменитого Боттичелли. Поэты вдохновлялись тоже, вот как Овидий писал в «Науке любви»:

Если б Венеру свою Апеллес не выставил людям,
Всё бы скрывалась она в пенной морской глубине.

Увы, знаменитая картина «Афродита Анадиомена», за которую, по слухам, уплатили немалые деньги, не сохранилась и была заменена копией. Так в точности повторилась история Афродиты Книдской. Может, это и было проклятие богини любви? Красота земной женщины не может соперничать с красотой Афродиты: и в веках от статуи Праксителя уцелел лишь пьедестал, а от картины Апеллеса – и вовсе ничего, кроме помпейской фрески, будто бы повторяющей оригинал...

До нас не дошла ни одна работа Апеллеса, сохранились лишь красочные описания Плиния Старшего: в своей «Естественной истории» он называет Апеллеса «превзошедшим всех живописцев» и упоминает такие его работы, как «Диана с хором приносящих жертвы детей», «Александр Великий в образе громовержца» и так далее. Про Апеллеса говорили, что искусство его было столь велико, что даже бессловесные твари обманывались – живые лошади принимались ржать, увидев изображённых Апеллесом лошадей. Апеллесу единственному было дозволено писать портреты Александра Македонского.

Однажды царь велел Апеллесу написать портрет его любимой наложницы – прекрасной Кампаспы. В давние времена было много споров о том, кто же позировал Апеллесу для знаменитой «Афродиты» – Фрина или Кампаспа? Александр Македонский гордился красотой своей

наложницы, но, когда она стала натурщицей Апеллеса, художник страстно влюбился в свою модель. Царь, узнав об этом, не рассердился, а, напротив, проявил широту души – подарил своему любимому художнику свою любимую женщину. С тех пор и пошли разговоры о том, что на неведомой нам картине изображена не Фрина, а Кампаспа. Этот сюжет особенно полюбили художники XVIII–XIX веков, изображая то Апеллеса с Кампаспой, то Александра с Кампаспой, а то и всю троицу вместе. (Тьеполо: Александр и Кампаспа в мастерской Апеллеса. На фасадной статуе Лувра: Кампаспа раздевается перед Апеллесом по приказу Александра.)

Сейчас уже не проверишь, кто именно позировал Апеллесу, но кое-что можно сказать наверняка. Обе натурщицы были прекрасны, обе сводили с ума выдающихся – как и всех прочих – мужчин своего времени, но Кампаспа осталась бесправной рабыней, тогда как Фрина стала одним из первых в истории примеров сильной женщины. А кто из них был красивее, известно только богам-олимпийцам.

В отличие от бессмертной Афродиты Фрина была всё-таки смертной...

Первая известная истории натурщица прожила долгую жизнь и сохранила свою красоту до преклонных лет – вроде бы у неё был таинственный крем от морщин, рецепт которого она же сама и составила. Когда Фрина умерла, Пракситель сделал в память о ней золотую статую и установил её в Дельфах (по мнению одного из философов-киников, это был памятник распущенности эллинов). Упоминания, свидетельства, анекдоты о Фрине встречаются не только у Плиния Старшего, Афиней и Диогена Лаэртского, но и у Тимокла, Амфиса, Посейдиппа, других античных авторов. Спустя столетия Фрина всё так же вдохновляла художников, скульпторов, поэтов и прочих деятелей искусств – например, в 1893 году она стала музой Камиля Сен-Санса, сочинившего комическую оперу «Фрина». Ну а картины, посвящённые Фрине, попросту невозможно сосчитать! Кстати, отдельной главой книги о натурщицах могла бы стать история тех, кто воплощал в себе Фрину для сотен художников, – кем они были, те натурщицы, изображавшие первую в истории натурщицу?.. Сколько их было, имелось ли между ними хоть какое-то сходство?

Даже юмористы не устояли перед Фриной. 4 июня 1884 года в американском сатирическом журнале «*Риск*» была напечатана карикатура Бергнарта Гильяма «Фрина перед чикагским трибуналом», вдохновлённая известной картиной Жерома. В образе Фрины здесь представлен Джеймс Блейн, кандидат на пост президента США от республиканской партии, а одежды с него срывает редактор Вайтлоу Рейд, обращающийся к судьям:

– А теперь, господа, не ошибитесь в своём выборе! Чистота и магнетизм для вас – их нельзя не победить!

Выборы Блейн проиграл.

Между прочим, история Фрины с точностью до наоборот отразилась в предании об Агнессе (Инессе) Римской. Эту христианскую святую насильно привели в публичный дом и сорвали с неё одежды, но в тот же миг у Агнессы выросли длинные волосы – и укрыли её наготу от любопытчиков. Потом и ангел подоспел, с покрывалом...

Это всё потому, что Агнесса была святой, а Фрина – натурщицей.

Одно лицо Симонетта Веспуччи / Боттичелли

Она присутствует почти на всех картинах и фресках Сандро Боттичелли: смотрит на зрителя, а чаще – куда-то в сторону или вглубь себя. Весна, Венера, Афина, бесчисленные Мадонны, три грации разом и даже «Христос, несущий крест» из собрания канадской Галереи Бивербрук – все они имеют явное сходство с Симонеттой Веспуччи, несравненной красавицей эпохи Медичи. Её портреты писали и другие художники: Пьеро ди Козимо, Доменико Гирландайо, Андреа Верроккьо, – её красотой восхищались властители, её ранний уход из жизни оплакивала вся Флоренция. Боттичелли был в буквальном смысле одержим Симонеттой, в ней он нашёл идеальный, а может, и универсальный образ, соответствовавший его мятущейся натуре и причудливому таланту. Такое лицо не могло наскучить, от него нельзя было устать, и даже спустя многие годы после смерти красавицы она появлялась на полотнах великого кватроцентиستا. Боттичелли не мог смириться с тем, что Симонетта умерла, – и подарил ей вечную жизнь.

Безымянная Сила

Парадоксально, но факт: любимая модель Боттичелли никогда не позировала ему для портретов, а следовательно, в отличие от других наших героинь, не была натурщицей в полном смысле слова. Все изображения Симонетты Веспуччи были сделаны Боттичелли не с натуры, а по памяти – так глубоко тронула его душу поэтическая красота девушки. До появления юной геноуэзки, очаровавшей каждого мужчину и каждую женщину при дворе Лоренцо Великолепного, на холстах и фресках Боттичелли появлялось совсем другое женское лицо – милое, неправильное, выразительное. Оно запечатлено в одной из ранних работ флорентийского мастера, ставшей к тому же его первым официальным заказом. «Аллегория силы», написанная около 1470 года (галерея Уффици, Флоренция; далее – Уффици) по просьбе членов Торгового суда Флоренции, выглядит юной, хрупкой и по-боттичеллиевски отстранённой. Она сильна, но при этом как будто бы подавлена собственной силой, устала от неё. Треугольное лицо, чуть вздёрнутый нос, наклон шеи, который хочется назвать надломом...

Сандро Боттичелли в пору создания этой картины был всего лишь многообещающим учеником братьев Антонио и Пьетро Поллайоло, уже поработавшим, впрочем, в мастерской Фра Филиппо Липпи и Андреа Верроккьо. Он нащупывал собственную манеру, отыскивал её как единственную верную дорогу и поначалу вольно или невольно подражал своим учителям. Кем была та девушка, вдохновившая Боттичелли и, возможно, позировавшая ему, мы не знаем, но она появляется и в других его работах той поры: это «Мадонна с младенцем и двумя ангелами» (1468–1469, музей Каподимонте, Неаполь), «Возвращение Юдифи в Ветилу» (1470–1472, Уффици), «Поклонение волхвов» (1470–1475, Национальная галерея, Лондон; далее – Лондон). Верность однажды выбранному образу кажется безграничной: в «Юдифи» обе героини, сама Юдифь и её служанка, похожи как сёстры, но в лондонском «Поклонении волхвов» Мадонна уже напоминает сразу и неизвестную нам натурщицу, и Симонетту Веспуччи, прибывшую к тому времени в цветущую Флоренцию.

Коренные жители

Симонетта появилась на свет не из пены морской, но в приморском портовом городе Генуе в 1453 году. Отец её, Гаспаре Каттанео, был прокуратором банка Сан-Джорджо. Ходили слухи, будто бы семейство Каттанео на некоторое время было выслано из Генуи по причине участия в междоусобной расправе, каковых в ту пору хватало в каждом крупном городе. Так или иначе, но к апрелю 1469 года, когда играли свадьбу шестнадцатилетней Симонетты и её ровесника Марко Веспуччи, всё будто бы успокоилось и притихло – к тому же Марко был потомственным богатым флорентийцем, его отец Пьеро Веспуччи всячески приветствовал брак своего сына с наследницей Каттанео: красота красотой, деньги и связи – к деньгам и связям. Любопытная деталь: двоюродным братом Марко был Америго Веспуччи, прославивший впоследствии не их общую фамилию, а собственное имя. В честь этого знаменитого путешественника и исследователя Амазонки были названы два континента – Северная и Южная Америка.

Вскоре после свадьбы Марко Веспуччи привёз Симонетту на её новую родину – во Флоренцию, где в это самое время возшла звезда Лоренцо Медичи, прозванного Великолепным. Лоренцо только-только стал правителем

Флорентийской республики, сменив на посту своего умершего отца Пьеро, прозванного Подагриком (*il Gottoso*). Родной сын знаменитого банкира Козимо Медичи, «отца отечества», обеспечившего своей династии полную власть в городе, Пьеро не пользовался большой любовью или хотя бы уважением подданных. Он имел слабое здоровье и довольно средние умственные способности, но зато какие у него были сыновья! Лоренцо и Джулиано обожала вся Флоренция. Старший брат питал страсть к развлечениям, искусству и поэзии, сам был выдающимся поэтом, но при этом жёстко управлял городом, превратив его в конце концов из республики в монархию (при Медичи от прежнего строя сохранилось одно лишь название). В медичейской Флоренции пышным цветом расцвёл неоплатонизм, приверженцы которого возвращали ценность античным, а по сути своей языческим воззрениям, облагороженным христианством. Лоренцо покровительствовал поэтам и художникам, писал стихи и карнавалы, с утра молился в храме, вечером отплясывал с приближёнными в кабаке или на карнавалах, до которых был большим охотником. Он наслаждался жизнью во всех её проявлениях: эти наслаждения и свели его в могилу прежде времени.

Золотой век Медичи, когда во Флоренции царил культ архитектуры, поэзии, философии и изобразительного искусства, это как раз-таки век Лоренцо Великолепного и его младшего брата Джулиано.

Платоновская академия в Кареджи объединяла философов, мыслителей, поэтов. Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Анджеоло Полициано – все они были приверженцами неоплатонизма, как и сам Лоренцо Великолепный, как и, в ту пору, Сандро Боттичелли.

Джулиано, Принц Юности, как прозвали его во Флоренции, был чрезвычайно красив, благороден и лишён претензий «властвовать над всем миром». Государственные дела интересовали его значительно меньше, нежели турниры и балы. И Лоренцо Великолепный, и Принц Юности были поражены красотой юной жены Марко Веспуччи. Братья оказали молодожёнам любезнейший приём и даже устроили в их честь пир на вилле в Кареджи. Новобрачные поселились в семейном доме Веспуччи – Барго д'Юньисанти.

Сплетни, дошедшие до нас через века, утверждают, что Симонетта вскоре после знакомства с Джулиано стала его возлюбленной и что брак её с Марко был несчастлив. За слухами следуют опровержения – дескать, ничего подобного! Симонетта была примерной женой, а Джулиано поклонялся ей платонически, выбрав красавицу из Генуи дамой сердца, что было вполне в духе того времени.

Как бы то ни было, знакомство Симонетты и Джулиано повлияло не только на историю Флоренции, но и на мировую историю искусства. Когда коренному флорентийскому жителю художнику Сандро Боттичелли был заказан штандарт (шёлковое знамя) для Джулиано, собиравшегося выступить на рыцарском турнире в честь дня рождения Симонетты, он изобразил на нём виновницу торжества в образе Афины Паллады. Этот – увы, не сохранившийся – штандарт стал первым в череде образов Симонетты, созданных Боттичелли.

С этих пор почти на всех его полотнах будет появляться её лицо, чарующе неправильное, печальное и прекрасное.

Мальчик со странностями

Алессандро да Мариано ди Ванни ди Амедео Филипепи – так звучало полное имя мальчика, родившегося в 1445 году в семье флорентийского кожевника Мариано ди Джованни Филипепи. Семья была не из знатных, но вполне благополучная. Жили вблизи церкви Всех Святых – Оньисанти. На жизнь не жаловались. Джованни, старший сын кожевника, вышел в люди, стал биржевым маклером; средний, Антонио, выучился на ювелира. О младшем – любимчике! – отец оставил в кадастре следующую запись, датированную 1458 годом: «Моему сыну Сандро сейчас тринадцать лет; он учится читать, мальчик он болезненный».

В этих словах чувствуется обеспокоенность отца – неясно, куда заведут сына его странности... Сандро с детства отличали хрупкая психика, пристрастие к шуткам и розыгрышам, взбалмошность. Как впоследствии напишет Джорджо Вазари: характер у Боттичелли был странный, эксцентричный. Кстати, откуда взялось это прозвище – *боттичелли*, «бочоночек»? Им наградили не Сандро – красивого и стройного мальчика, а его старшего брата, толстяка Джованни. Когда отец семейства скончался, Джованни стал главным в семействе Филипепи, а младший брат унаследовал его кличку и под нею вошёл в историю.

Юного Сандро, как пишет Вазари, «не удовлетворяло никакое обучение ни чтению, ни письму, ни арифметике». Единственное, что занимало его по-настоящему, – это рисование. Он рано определился с призванием и, когда рассказал отцу о своём желании стать художником, тот привёл его к Фра Филиппо Липпи из обители Кармине, «превосходнейшему тогда живописцу, и договорился, чтобы он обучал Сандро, как тот и сам того желал».

Филиппо Липпи, ещё один коренной флорентиец, был монахом поневоле: он рано остался сиротой, и в монастырь его пристроила тётка, не справлявшаяся с бойким племянником. Жизнелюбивый Липпи плохо успевал в учении, разрисовывал книги и не соблюдал дисциплину. Монахи-наставники отчаялись вслед за тёткой и отправили паренька в мастерскую Фра Беато Анджелико (монаха без страха и упрёка). Филиппо принял постриг в возрасте 15 лет и до смерти носил облачение инок, что не помешало ему похитить из монастыря свою возлюбленную и прижить с нею двоих детей. Жизнь его была чрезвычайно яркой и бурной, но время для творчества находилось всегда. Филиппо Липпи стал одним из выдающихся мастеров Раннего Возрождения, умеющим выразить на холсте живость, страстность и непосредственность чувств. Именно Липпи первым стал делать круглые картины – «тондо», которые впоследствии так полюбили многие итальянские живописцы.

Отец Сандро сделал правильный выбор: первый учитель сына не уступал юноше в эксцентричности.

В боттеге (мастерской) Липпи царила семейная атмосфера и применялся метод «полного цикла»: ученики делали всё, что следует уметь живописцу. Они и растирали краски, и позировали друг другу (это была обычная практика, профессиональные натурщики появятся в истории искусства несколько позже). Боттичелли провёл в мастерской Липпи несколько лет, первые работы его, как водится, подражали учительским, но и тогда сходства между Мадоннами Липпи и Боттичелли было не так уж много. Живые, весёлые ангелы Липпи ничем не напоминают встревоженных ангелов Боттичелли, нежная Мария учителя совсем не похожа на замкнутую, сосредоточенную на внутренних переживаниях Марию ученика.

Сандро очень рано сформировался как самостоятельно мыслящий художник, и слово *мыслящий* здесь не случайное. Что бы он ни изображал, какой бы сюжет ни воплощал в картине или фреске, главным для него всегда была мысль, идея, а после – чувство, настроение. Сами истории занимали его лишь в третью очередь, рассказчик он был не из сильных, поэтому жанровые сцены удавались ему хуже, чем философско-притчевые или религиозно-мистические полотна. В любую историю Боттичелли приносил много личного, в процессе работы будто

бы перевоплощался в каждого из своих персонажей. Гюстав Флобер скажет спустя несколько столетий: «Мадам Бовари – это я». Современные психоаналитики считают, что все увиденные нами в сновидениях люди суть мы сами. Так и Боттичелли, с одной стороны, полностью растворялся в своём творчестве, с другой – всякий раз избирал лишь тот сюжет, который действительно волновал его, пробуждал мысли, будил интеллект. Детское нежелание учиться с годами переродилось в желание учиться лишь тому, что ему интересно, – и уж в этом Боттичелли не было равных.

Его следующим наставником после Филиппо Липпи стал флорентийский скульптор и живописец Андреа Верроккьо, мастерскую которого Сандро посещал в 1467–1468 годах. Верроккьо тоже учился у Фра Беато Анджелико. Аналитическая, несколько суховатая манера этого выдающегося художника повлияла на юного Сандро не меньше, чем лирическая страстность Филиппо Липпи. Вообще, с подопечными Верроккьо везло не меньше, чем с заказами: у него обучались Пьетро Перуджино и Леонардо да Винчи, который, по легенде, позировал ему для статуи Давида. Пятнадцатую годами ранее во Флоренции появилось модное нововведение, когда художники вслед за фламандцем Рогиром ван дер Вейденом впервые стали рисовать масляными красками – и подмастерья Верроккьо прилежно осваивали невиданный метод, а ещё без усталости отрабатывали детали вроде сложных драпировок, учились линейно-геометрической перспективе, в общем, заполняли все те лакуны, которым не придавал значения Филиппо Липпи. Сандро также овладел всеми этими премудростями, но терпения, для того чтобы совершенствоваться непрерывно, ему не хватало. Он был фантазёр, мечтатель, но никак не штукляр или ремесленник. По-настоящему увлечёлся «сладчайшей перспективой», как Паоло Уччелло, или изучать тонкости изображения пейзажа, как Леонардо, Боттичелли не мог в силу особого устройства своей психики: он мог следовать только за тем, что любил. (В некоторых случаях это не мешает стать вначале признанным, а потом и выдающимся художником.)

Уже в 1470 году Боттичелли смог открыть собственную мастерскую, а спустя пару лет его имя было впервые упомянуто в «Красной книге» общества живописцев: Сандро расписался за внесённые в фонд общества святого Луки деньги, подтвердив тем самым право считаться профессиональным художником. Интересный факт: одним из учеников Сандро стал Филиппино Липпи, сын и наследник маэстро, совсем недавно обучавшего Боттичелли азам живописи. Впоследствии слава Филиппино встанет вровень с известностью его отца, а работы будут сравнивать с работами Боттичелли, и не всегда в пользу последнего...

Но пока Филиппино делал лишь первые шаги в искусстве, Сандро стремительно продвигался вперёд. Около 1472 года он пишет «Мадонну причастия», тщательно выстроенную, как у Верроккьо, нежную, как у Липпи-старшего, и, несомненно, первую из боттичеллиевских по духу. Три персонажа картины – Мадонна, младенец и Иоанн Креститель, больше похожий на ангела, – находятся вместе, но при этом странно одиноки и сосредоточены на символах причастия – винограде и колосьях хлеба («Сие есть Кровь Моя»). Глаза их опущены, лица, несмотря на полуулыбки, печальны... Печаль у Боттичелли неразрывно связана с красотой, а красота – с печалью. Его портреты – мужские ли, женские – всегда рассказывают об одиночестве персонажей и силе переживаемых ими чувств. Кого бы ни изображал Боттичелли – реальное историческое лицо, аллегорический образ или святого мученика, – он запечатлевает не столько действие героя, сколько чувство, владеющее в тот момент самим мастером. При этом он был блестящий, несравненный портретист, передающий не только внешнее сходство, но и характер своих моделей. Кажется, что он смотрит в их души, как в зеркало.

Вот, например, «Портрет неизвестного с медалью Козимо Медичи Старшего» (1474–1475, Уффици): мужчина явно дорожит своим приобретением, но в его глазах застыло сомнение, пальцы рук нервно сжаты, губы сомкнуты... На медали выбит профиль Козимо Медичи, и наряду с версией о том, что эта картина представляет собой автопортрет Боттичелли, популярна вторая: здесь запечатлён один из представителей самой влиятельной семьи Флоренции.

Пейзаж за спиной молодого человека – первый в истории итальянской живописи, где прежде изображали людей на нейтральном фоне. Эта традиция прибыла во Флоренцию из Нидерландов – вместе с масляными красками. И пусть пейзаж никогда не был сильной стороной Боттичелли, именно Сандро сделал его неотъемлемой частью портрета Ренессанса.

Леонардо да Винчи называл пейзажи Боттичелли «чрезвычайно жалкими», да и другие живописцы порой посмеивались над схематичным морем в «Рождении Венеры» и плоским пространством «Весны». Но для Боттичелли было важным не передать сходство, а изобразить то, что в принципе не поддаётся изображению, – воздух, свет, движение, прикосновения. Как выразился Леонардо да Винчи, «...если кому-либо не нравятся пейзажи, то он считает, что эта вещь постигается коротко и просто, как говорил наш Боттичелли, это изучение напрасно, так как достаточно бросить губку, наполненную различными красками, в стену, и она оставит на этой стене пятно, где будет виден красивый пейзаж...». Не правда ли, авангардно для пятнадцатого столетия, где никто не слыхивал о Джеконе Поллоке и его методе?..

Но никакая губка, конечно, не поможет изобразить «Святого Себастьяна» (1473–1474, Государственные музеи Берлина; далее – Берлин), сколько ни бросай её о стену. Этот мученик пользовался у живописцев кватроченто¹ особенной популярностью: считалось, что он защищает от чумы. Боттичелли изобразил святого в момент казни, его Себастьян принимает смерть стоически, уронив несколько капель крови и не растеряв ни капли своей восхитительной красоты. Тем, кто был одинок в жизни, не привыкать к одиночеству смерти...

Печаль, одиночество, неприкаянность, отстранённость – сложно поверить, что эти картины писал весельчак Сандро Боттичелли, обожавший разыгрывать своих учеников и подшучивать над соседями. Контраст, если не конфликт, между внешней и внутренней жизнью был в нём чрезвычайно силён – и в итоге привёл к катастрофе.

¹ Кватроченто – эпоха итальянского искусства XV века, хронологически соотносимая с периодом Раннего Возрождения в европейской культуре. (Примеч. ред.)

Поклонение Медичи

«Святой Себастьян» Боттичелли имел большой успех во Флоренции – отныне художник стал признанным мастером. Он ненадолго уезжает в Пизу, пытаясь получить заказ на росписи Кампосанто, а в родной Флоренции тем временем восходит звезда нового правителя, Лоренцо Медичи. В те же годы (1473–1474) Боттичелли, скорее всего, впервые видит Симонетту Веспуччи и навсегда становится рабом её несравненной красоты. Сандро никогда не был женат, история умалчивает о его связях, на вопросы об избраннице он обычно отшучивался – но если в сердце художника и было место для земной любви, то его совершенно точно заняла юная жена Марко Веспуччи.

Боттичелли был близок ко двору Медичи, писал портреты многих членов семьи, посещал Платоновскую академию, пользовался покровительством властителей Флоренции. Началось его знакомство с властью так. В 1475 году Сандро работал над очередным «Поклонением волхвов» (Уффици) – ещё один популярный в то время сюжет, позволявший живописцам блеснуть мастерством рассказчика, выписать множество деталей интерьера, складки и драпировки одежды, ну и польстить заказчикам, изобразив их в одной компании со святыми. Эту картину Боттичелли заказал флорентиец Джованни (Гаспра) ди Дзаноби Лами, бывший на короткой ноге с семейством Медичи; считается, что именно он представил художника ко двору. В сложной многофигурной композиции Боттичелли изобразил Козимо Медичи и других членов влиятельного семейства, а также их приближённых, заказчика и даже самого себя. Старец, преклонивший колени перед младенцем, – покойный Козимо Медичи, два других волхва имеют внешность его сыновей Пьеро и Джованни, также к тому времени скончавшихся. Слева мы видим нарядного Лоренцо Медичи, которого обнимает за плечи поэт Анджеоло Полициано, а стоящий рядом Пико делла Мирандола указывает рукой на чудесное событие. Джулиано запечатлён в группе людей справа – его отличают контрастная одежда и слегка меланхоличный вид, он сосредоточен не на созерцании чуда, а на своих внутренних размышлениях. Лицо человека в верхней группе справа принадлежит заказчику картины, потому он и показывает на себя пальцем. И, наконец, автопортрет Боттичелли – единственный из известных, дошедших до нас, – находится в правом нижнем углу. Художник смотрит прямо в глаза зрителю, повернувшись спиной ко всем участникам «Поклонения» – словно проверяет, понимаем ли мы его замысел. Любопытно, что Мария на этой картине напоминает сразу и безымянную «Силу», и прекрасную Симонетту, но после «Поклонения волхвов» практически во всех его работах будет главенствовать лишь одно женское лицо. Всегда разное – но при этом узнаваемое...

Работа Боттичелли так понравилась Медичи, что вначале его приблизил к себе младший брат, Джулиано, а затем и сам Лоренцо Великолепный. Когда во Флоренции в честь дня рождения Симонетты, приходившегося на 28 января, была затеяна та самая *Giostra*, зимний турнир 1475 года, Боттичелли получил особое задание. Ему, придворному художнику, доверили изготовить штандарт для Джулиано, а придворному поэту Полициано – сочинить оду.

Штандарт до наших дней не сохранился, зато уцелело его описание, согласно которому знамя было украшено изображением Симонетты Веспуччи в образе Афины Паллады. Белое платье, щит, копье, голова Медузы Горгоны в руках... Симонетта была выбрана королевой турнира, тогда как победителем в нём стал её рыцарь Джулиано Медичи. Принц Юности и его дама сердца были прекрасной парой, ими любовалась вся Флоренция, и среди прочих – восхищённый художник Боттичелли, влюблённый не столько в саму Симонетту, сколько в тот пленительный образ, который она для него воплощала. Он вряд ли хотя бы раз говорил с Симонеттой, у него не было с ней никаких отношений, она даже не позировала ему, но это не имело ровно никакого значения. В её красоте Боттичелли обрёл вечный источник вдохновения и радости – такой не способна была осушить даже смерть, пришедшая за Симонеттой через год

после исторического турнира. Она умерла 26 апреля 1476 года от чахотки, в возрасте 23 лет, и была похоронена в семейной капелле Веспуччи в церкви Оньисанти, той самой, вблизи которой провёл своё детство Сандро Боттичелли. Симонетту оплакивал весь город, даже Лоренцо Великолепный, не чуждый поэтического дарования, сказал: «Не удивимся мы, если душа этой дивной дамы превратилась в новую звезду или же, вознесясь, соединилась с ней».

Смерть красавицы повергла в долгую печаль ещё одного художника – Пьеро ди Козимо. Через пятнадцать лет после прощания с Симонеттой он напишет её посмертный портрет, где девушка запечатлена с обнажённой грудью и змеёй, обвивающей шею как ожерелье. Изображать знатную, да ещё и замужнюю даму в таком смелом виде было тогда не принято, поэтому картину стали называть «Портрет Клеопатры», хотя она и была атрибутирована самим художником как «Портрет Симонетты Веспуччи». Возможно, именно после появления этой картины (Музей Конде, Шантийи) пошёл слух о том, что Симонетта была отравлена – и змея намекает нам на это преступление... Несомненно одно: Пьеро ди Козимо был таким же страстным поклонником Симонетты Веспуччи, как Боттичелли, Медичи и вся Флоренция вплоть до последнего бедняка. Стандарты внешней привлекательности меняются от века к веку, и признанные красавицы прошлых столетий нередко вызывают у нас удивление. Но красота Симонетты Веспуччи вне времени – люди XXI века восхищаются ею ничуть не меньше, чем люди века XV... При всей своей небесной красоте она живая, земная, настоящая. Сколько там от подлинной внешности девушки, а сколько – от любви и таланта художника, мы можем только гадать. Боттичелли рисовал Симонетту по памяти, и чем больше времени проходило после её ухода, тем прекраснее, возвышеннее, одухотворённое становилось её лицо. С особым тщанием он выписывал её тяжёлые золотистые волосы, которые даже в самой сложной причёске живут своей жизнью: пряди выбиваются из-под вуали, развеваются на ветру...

Она появляется в «Мадонне Магнifikат» (1481–1485, Уффици), в трёх как минимум «Портретах молодой женщины», она изображена в «Весне» (1477–1482), «Рождении Венеры» (1485–1486), «Мадонне с гранатом» (1487, Уффици), «Палладе и Кентавре» (1482–1483, Уффици), «Венере и Марсе» (1483, Лондон – в облике Марса здесь запечатлён Джулиано Медичи или, возможно, Марко Веспуччи), на фресках Сикстинской капеллы – в образе обеих дочерей Иофора; в поздних работах, таких как «Клевета», Боттичелли – сознательно или неосознанно – придаёт её черты всем своим страдающим персонажам.

Джулиано Медичи ненадолго пережил свою возлюбленную. Спустя два года он погиб от рук заговорщиков Пацци, пытавшихся свергнуть династию Медичи. По одной из версий, в заговоре участвовала семья Марко Веспуччи – возможно, таким образом обманутый муж собирався отомстить рыцарю Симонетты. Принц Юности навсегда остался Принцем Юности, Джулиано не суждено было состариться. Его брат Лоренцо жестоко покарал заговорщиков – и велел Боттичелли расписать дворец Барджелло фресками, изображавшими повешенных мятежников (не сохранились, уничтожены в 1494 году). А Марко Веспуччи женился во второй раз – и назвал рождённого в новом браке сына Джулиано. Вряд ли он поступил бы так, будь у него счёты с Принцем Юности...

«Работает дома, когда хочет»

Умерев молодым, остаёшься красивым и юным навек. Будучи живым, идёшь дальше, старея и разочаровываясь в себе и окружающих. Когда умерла Симонетта, Боттичелли был в самом расцвете сил. Всего через два года после её смерти появляется самое загадочное и, пожалуй, самое значительное произведение художника – «Весна» (1477–1482, Уффици). Боттичелли писал его по заказу троюродного брата Великолепного – Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, который намеревался украсить этой работой свою виллу Кастелло. Есть, впрочем, и другая версия: «Весна» была свадебным подарком старшего Лоренцо младшему, женившемуся в то самое время на Семирамиде Аппиани.

Ни одно другое произведение Боттичелли не вызывает столько толкований и прочтений: кому-то эти девять фигур на фоне тёмного леса кажутся воплощением гуманистических идей неоплатоника Марсилио Фичино, а для кого-то символизируют истинно весенний расцвет медичейской Флоренции (картина была создана до бунта Пацци и смерти Джулиано Медичи) ... Некоторые интерпретаторы видят в Венере, изображённой здесь, иное воплощение Девы Марии, а в Меркурии, отвернувшемся от прочих участников сцены, обычно узнают Джулиано, Лоренцо Великолепного или его юного тёзку-жениха.

Но не зря Сандро Боттичелли считался одним из самых эрудированных художников кватроченто. Годы, когда он не желал учиться, остались далеко в прошлом, и, создавая «Весну», он, скорее всего, опирался не только на идеи современников-неоплатоников, но и на античные тексты Овидия и Лукреция:

Вот и Весна, и Венера идёт, и Венеры крылатый
Вестник грядёт впереди, и, Зефиру вослед, перед ними
Шествует Флора-мать и, цветы на путь рассыпая,
Красками всё наполняет и запахом сладким...
Ветры, богиня, бегут пред тобою; с твоим приближеньем
Тучи уходят с небес, земля-искусница пышный
Стелет цветочный ковёр, улыбаются волны морские,
И небосвода лазурь сияет разлившимся светом².

Похожая на картон для гобелена³, «Весна» написана с пренебрежением пропорциями и логикой: плоды здесь появляются вместе с цветами, а фигуры расположены как будто на одной плоскости. И, конечно, здесь вновь присутствует Симонетта Веспуччи, да не одна, а несколько. Нимфа Хлорида, преследуемая ветром Зефиром, роняет изо рта цветы – это Симонетта. Она превращается в Весну, – или Флору, – рассыпает цветы по лугу. Три грации – хариты, богини веселья и радости жизни – это три не слишком-то весёлых, но чрезвычайно грациозных, пленительных Симонетты... Только Венере художник подарил иные черты – она похожа скорее на преннюю безымянную музу Боттичелли.

После «Весны» он создаёт один шедевр за другим: пишет фреску «Святой Августин» (1480) для церкви Оньисанти, уезжает в Рим расписывать Сикстинскую капеллу сценами из жизни Моисея, делает изумительный «Портрет молодого человека» (1483, Лондон) и новое «Поклонение волхвов» (1481, Национальная галерея искусств, Вашингтон; далее – Вашингтон)...

² Тит Лукреций Кар. О природе вещей. (Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примечания автора.)

³ Картон (или большой шаблон) – живописный эскиз для будущего гобелена (шпалеры); обычно выполнен в натуральную величину.

Интересно, что художник постепенно «раздевает» свою мистическую возлюбленную. Пристойно одетая на первых портретах, в «Весне» она появляется в полупрозрачных одеждах, а на полотне «Рождение Венеры», созданном в 1485–1486 годах для украшения всё той же виллы Каstellо, предстаёт во всей своей божественной наготе. Любопытно, что до Боттичелли обнажённые тела появлялись в живописи лишь в том случае, когда их нагота была частью какого-то религиозного сюжета: между античным культом красивого тела и Ренессансом лежало стыдливое Средневековье, когда всё телесное считалось порочным и грешным. Именно Боттичелли вернул наготе право быть частью искусства: его Венера, пусть и *стыдливая* – «*prudica*», ступая на берег острова Кипр, приносит с собой освобождение от запретов. Ещё секунда – и харита, встречающая богиню на берегу, спрячет её дивную красоту под покрывалом, но пока раковина плывёт, подгоняемая дыханием уже знакомых нам Зефира и Хлориды, мы продолжаем любоваться Венерой, а точнее, Симонеттой – и будем делать это вечно...

«Весна» и «Рождение Венеры» сделали уже известного художника Сандро Боттичелли поистине знаменитым. Могли бы сделать и богатым, но он не умел правильно распоряжаться деньгами, вёл беспечный образ жизни – и в подтверждение оставил в кадастре следующую запись: «Сандро ди Мариано, 33 года, художник и работает дома, когда хочет».

Флоренция навсегда

Биограф Боттичелли Джорджо Вазари утверждал, что после «Рождения Венеры» тот написал ещё «много обнажённых женщин», которые пользовались у публики большим спросом – увы, до нас эти работы не дошли, не сохранились... Почему не сохранились? Ответ на этот вопрос мы дадим чуть позже, а пока задумаемся вот над чем: пытался ли Боттичелли найти замену Симонетте, отыскать ещё одно прекрасное лицо, которое сможет вдохновлять его так, как это делала она?

Истории искусства известно как минимум об одной такой попытке. «Второй Симонеттой» принято называть Джованну дельи Альбицци, молодую жену Лоренцо Торнабуони (совпадение или нет, но многие влиятельные мужчины Флоренции носили это имя; а Торнабуони был к тому же дядей Великолепного: тесен мир).

Торнабуони – могущественный флорентийский клан, соперничавший с Медичи и так же страстно покровительствовавший художникам. Они особенно выделяли Доменико Гирландайо – сверстника и соперника Боттичелли, но в 1486 году заказали фрески для своей виллы не ему, а нашему герою. Эти фрески были свадебным подарком Лоренцо Великолепного. Боттичелли расписал две стены в лоджии виллы: первая фреска называется «Юноша, приветствуемый Свободными Искусствами» или «Лоренцо Торнабуони и Свободные Искусства», вторая – «Джованна Альбицци с Венерой и грациями». Обратите внимание на лица девушек с обеих фресок – это целая плеяда «Симонетт», безымянная «Сила» и две-три «Джованны», также принадлежавшей боттичеллиевскому типу: неправильные черты лица, печаль во взоре, золотистые волосы. Лицо её выразительно, хотя в целом невесту сложно назвать красавицей. Тем не менее она могла стать «второй Симонеттой», если бы над ней, как и над первой музой Боттичелли, не висел злой рок. Через два года после свадьбы Джованна Торнабуони умрёт при родах, а спустя девять лет её супругу отрубят голову за участие в заговоре.

Фрески виллы Лемми – как их стали называть по имени нового владельца – были спустя годы закрашены, а обнаружены заново только через четыреста лет во время ремонта. Эксперт, к которому обратились владельцы, в 1863 году выкупил их по дешёвке и продал Лувру – теперь они украшают вход в Большую галерею главного музея Франции. Боттичелли же вернётся к памяти о первой – единственной и неповторимой – Симонетте. Она появляется в «Алтаре святого Варнавы» (1488, Уффици), где не только Мадонна, но и святой Иоанн, и святой Михаил, и ангелы имеют явное сходство с Веспуччи.

Во Флоренции тем временем наступают новые порядки. В город приходит непримиримый враг тирании Медичи – монах по имени Джироламо Савонарола... Родом он был из Феррары, и поначалу флорентийцы не обратили внимания ни на самого монаха, ни на его проповеди. А ведь ему суждено было сыграть роковую роль в жизни Флоренции, как, впрочем, и Флоренции – в жизни Савонаролы. Отчасти эта история напоминает значительно более поздний сюжет с Распутиным и Романовыми, но если Распутин скорее изображал из себя старца-праведника, то Савонарола действительно верил во всё, о чём так страстно вещал на улицах Флоренции, обличая бездуховность горожан и пороки властителей. Он был выдающимся оратором, и, начиная с 1490 года, проповеди его собирали всё больше и больше слушателей, а сам он оброс паствой и поклонниками, в число которых входил и Сандро Боттичелли. Лоренцо Великолепный, пригласивший монаха в город, поначалу не понимал, кого он пригласил на своей груди, а когда разобрался, было уже поздно. Савонаролу избрали настоятелем монастыря Сан-Марко, и он со всем своим риторическим пылом проклинал нынешнюю власть Флоренции, а заодно осуждал современное ему искусство, где с явно неблагопристойными целями изображались обнажённые тела и разряженные святые. «Вы, живописцы, поступаете нехорошо, – качал головой монах. – Если бы вы знали, как я, о соблазне, который происходит от этого, вы,

конечно, так не поступали бы. Вы думаете, что дева Мария была разукрашена так, как вы её изображаете? А я вам говорю, что она одевалась, как самая бедная женщина»⁴.

Боттичелли внимательно слушал проповедника – с расцветом славы Савонаролы совпадает и разительный перелом в его творчестве. Теперь он выбирает религиозные сюжеты («Благовещение», «Оплакивание Христа», «Коронование Марии») и больше не изображает обнажённых дам – разве что если так нужно для дела, как в «Клевете» (1495, Уффици). Эта картина – дань памяти античному художнику Апеллесу, история которого дошла до нас благодаря описанию Лукиана. Прекрасная женщина – Клевета – за волосы тянет к трону царя оклеветанного юношу, ей помогают спутницы – Коварство и Обман, а также мужчина в чёрном, символизирующий Зависть. Царю с двух сторон шепчут в уши Неведение и Подозрительность, а в отдалении стоит старуха в погребальных одеждах – Раскаяние, и никому не нужная одинокая нагая девушка – Истина (у неё лицо незабвенной Симонетты, но тело – истощённое, аскетическое, мученическое).

«Покинутая» (1488–1490, частное собрание Паллавичини, Рим) ещё сильнее отражает смятение художника, особенно остро ощущавшего в ту пору своё одиночество. Здесь изображена, как считается, библейская Фамарь, изгнанная Амноном, – брошенная всеми женщина рыдает у закрытых врат холодного, равнодушного города. Этот образ легко прочесть иначе – «Покинутая» символизирует Флоренцию, обесчещенную Медичи и осуждённую Савонаролой. Или – жизнь без любви. Или – одиночество мастера, которого не радуют никакие успехи.

Боттичелли к тому времени считался одним из самых выдающихся художников современности, он был владельцем процветающей мастерской, где не только писали картины, но и делали хоругви, драпировки, балдахины. Его более практичный брат Симоне уговорил Сандро вложить деньги в недвижимость, и в 1495 году Боттичелли обзавёлся имением и виллой – за 156 *больших флоринов*. Дела его идут как никогда лучше, но дух мастера смущён, система ценностей поколеблена, то, во что он прежде верил, ныне кажется бессмысленным.

Правление Лоренцо Великолепного подходит к концу, здоровье его подорвано утехами и развлечениями, тогда как звезда Савонаролы восходит всё выше. Поначалу Медичи пытался подкупить монаха, но тот отвергал всё, что ему предлагали, и даже заявлял: «Лоренцо может делать, что он хочет. Но он должен знать: я здесь чужой, а он гражданин и первый в городе, и всё же я останусь здесь, а он должен уйти, я останусь здесь, а не он». Слова эти оказались пророческими лишь наполовину: и Лоренцо, и Савонарола умрут во Флоренции, причём смерть правителя и смерть проповедника разделят лишь несколько лет.

Умирая, Лоренцо призвал к себе Савонаролу, чтобы тот отпустил ему грехи, – но монах, пусть и явился по первому же зову, поставил ультиматум: тиран должен вернуть Флоренции свободу, Республику! Великолепный отказался выполнить это условие и скончался, так и не получив отпущения грехов.

После смерти Лоренцо Савонарола стал фактическим правителем Флоренции – так велика была его власть над умами горожан. Миновала пора весёлых карнавалов, развлечений и турниров, монах призывал к покаянию и очищению. Святотатцам приказывал вырывать языки, распутников велел сжигать заживо, любителям азартных игр назначал баснословные штрафы. Ангельское воинство Савонаролы – мальчики в возрасте от пяти до шестнадцати лет – ходили по домам, требуя выдать им *амбиции*, то есть предметы, проклятые обновлённой церковью, включая картины и книги. 7 февраля 1497 года на площади Синьории был устроен огромный костёр из карнавальных масок, женских вееров, музыкальных инструментов, запрещённых и соблазняющих картин, среди которых было множество бесценных полотен Боттичелли... Художник добровольно бросил в «костёр амбиций» свои прежние работы – так

⁴ Цит. по: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М: Мысль, 1982.

глубоко он верил Савонароле. Там, скорее всего, были те самые «обнажённые красавицы», о которых писал Вазари. Их больше никто никогда не увидит.

Всего через полтора года на той же самой площади Синьории будет гореть другой костёр – 23 мая 1498 года разочарованные флорентийцы сожгут на нём тело повешенного Джироламо Савонаролы. Бывший любимец публики утомил даже самых преданных своих поклонников, а папа римский Александр VI отлучил его от церкви. Монаха осудили за ересь и казнили во Флоренции – так сбылись пророческие слова Савонаролы о том, что он останется в городе навсегда.

Художник Сандро Боттичелли тяжело переживал мучительную казнь проповедника – в Савонароле он обрёл опору, а с его смертью утратил смысл жизни и, можно сказать, потерял интерес к творчеству.

«Дальнейшее – молчанье»

Казнь Савонаролы стала казнью и для Боттичелли – его поэтический талант, его лирический гений были потрясены случившимся, и до конца он так и не оправился. Теперь Сандро как будто бы сознательно отрицает художественные завоевания и открытия Ренессанса, он архаизирует свои произведения, возвращаясь назад, к готическому искусству. Ещё в девятых, при жизни Савонаролы, он получил заказ на изготовление иллюстраций к «Божественной комедии» Данте. Увидев один из сотни рисунков (музеи Ватикана или Берлина), сделанных серебряным карандашом и обведённых пером по контуру, вы не поверите, что это Боттичелли: здесь нет ни следа его поэтической нежности, но есть чёткое понимание того, как устроен Ад.

Одна из последних картин Боттичелли датируется новым веком – это «Мистическое Рождество» (1501, Лондон). Единственная работа Сандро, которую он подписал лично, – надпись, сделанная по-гречески, гласит: «Эта картина была написана мною, Алессандро, в конце смут после того времени, когда осуществилось предсказание Иоанна в XI главе и второй скорби Апокалипсиса, когда сатана был отпущен на землю на три с половиной года. Затем он будет вновь заточён в цепи, и мы увидим его поверженным, как представлено на этой картине». Ангелы здесь водят хоровод и обнимаются с людьми, черти прячутся под землёй, пастухи поклоняются Святому Семейству, вол и ослик согревают своим дыханием ясли – и нет никаких портретов заказчиков, вот только лицо Мадонны кажется смутно знакомым. Приглядитесь – это вновь она, Симонетта, вечный источник чистой радости творца.

В последние годы жизни Боттичелли практически не работал, как художник он замолчал навсегда. Слишком сильны были его потрясения, неисцелимы разочарования. Вазари пишет, что умер он всеми забытый – во всяком случае, после 1504 года о нём не встречалось никаких упоминаний. Алессандро Филиппи, известный как Боттичелли, умер 17 марта 1510 года в своём доме в возрасте 65 лет и был похоронен на кладбище при церкви Оньисанти, где покоился прах его недостижимой возлюбленной. Земной путь Боттичелли завершился там же, где начался, – во Флоренции, городе, который ему не суждено было покинуть.

В Симонетте Веспуччи художник обрёл вечную музу. А она – получила бессмертие.

P.S.

После смерти Боттичелли он и его работы были забыты на несколько веков. Творчеству флорентийского гения не придавали равным счётом никакого значения, даже «Венера» и «Весна» столетиями пылились на вилле Кастелло, прежде чем попасть в галерею Уффици. Лишь в середине XIX века, благодаря художникам-прерафаэлитам, восторжествовала справедливость: именно они вернули Сандро Боттичелли заслуженное место в пантеоне великих мастеров.

Булочница Маргарита Пути – Форнарина / Рафаэль

Прах великого Рафаэля захоронен в римском Пантеоне, усыпальнице гениев. Рядом с надгробием – памятная доска, где выбиты следующие слова: «Мы, Бальдассаре Турина да Пета и Джанбаттиста Бранкони-далл'Аквила, душеприказчики и исполнители последней воли Рафаэля, поставили этот памятник его обручённой жене Мариш, дочери Антонио да Бибиена, которую смерть лишила счастливого супружества». Здесь экскурсовод подмигивает туристам и говорит: «Вы же понимаете, что никакого счастливого супружества у Мариш не было бы. Лежать рядом с Рафаэлем, как при жизни, так и после смерти должна была совсем другая женщина. Маргарита Пути. Форнарина. Булочница».

Душа-жемчужина

Вы видели её, конечно, вы много раз видели Маргариту – её лицо украшает нынче и коробки с конфетами, и коврики для мыши, и футляры для очков. Все видели, но мало кто может сказать о ней хоть что-нибудь наверняка. История Маргариты по сути своей – легенда, арт-апокриф, красивая сказка, которую многим хотелось считать былью. Даже настоящее имя Маргариты установили лишь спустя несколько столетий после её смерти – прежде она была известна как *Форнарина*, дочь пекаря, булочница. Некоторые называли её *донья велата*, что означает «дама под покрывалом» (кое-кто пошёл ещё дальше, в одной книге о Рафаэле *Велата* — фамилия натурщицы, принадлежавшей знатному римскому семейству. И никаких булочниц!). Фантазия почитателей Маргариты безгранична, установить правду, увы, невозможно.

Достоверно известно немногое. Маргарита родилась в Сиене в конце XV века, её отца звали Франческо Лути, и он был пекарем (*il fornaiolo*), булочником.

Сиена прекрасна, но Рим ещё краше – поэтому семейство Лути переезжает в столицу, синьор Франческо открывает пекарню в квартале Трастевере, на улице Санта-Доротея, и юная дочь его становится римлянкой... Существует и куда более грубое (18+) толкование прозвища Форнарина. Мол, никакого отношения к пекарям девушкам не имела, просто в Риме было принято так называть любовниц – дескать, если она умелая, то мужская плоть поднимется, как тесто в печке: вот вам и булочница...

В один прекрасный день 1514 года Маргарита (кстати, это имя в переводе означает «жемчужина») попала на глаза прославленному художнику Рафаэлю Санти. Именно после этой встречи история нашей булочницы обращается в тайну. Жизнь её отныне как будто прикрыта вуалью: мы пытаемся приподнять её, стремимся разгадать, но ходим вокруг да около, скорее сочиняя историю Форнарины, нежели составляя её подлинное жизнеописание.

К счастью, о Рафаэле история искусств знает намного больше. В Рим великий живописец приехал, будучи уже знаменитым мастером, обласканным богатыми и сильными мира сего. Любимец понтификов, художник «небесной женской красоты» работал в ту пору над оформлением виллы «Фарнезина». Ему требовалась натурщица для фрески «Амур и Психея», и он нашёл её на берегу Тибра – жемчужины часто находят у воды. *Психея* означает «душа» – значит, можно сказать, что с появлением семнадцатилетней Маргариты Рафаэль обрёл свою душу... Ну или, по крайней мере, отыскал родственную.

Золотой мальчик

Рафаэлло, как называли художника близкие, появился на свет в итальянском городке Урбино в 1483 году. Урбино служил резиденцией герцога Гвидобальдо да Монтефельтро, а отец Рафаэля, Джованни Санти, состоял при герцогском дворе кем-то вроде министра культуры. Джованни был придворным художником, а также специалистом по увеселениям и развлечениям: он отвечал за праздники, приобретал для герцога произведения искусства, а в свободное от основных обязанностей время обучал живописи способных молодых горожан.

Блестящий советский искусствовед Борис Виппер писал, что Джованни Санти был «незначительным художником, немного ювелиром, немного живописцем; очевидно, у него маленький Рафаэль и получил первые уроки живописи». Одной из работ Джованни считается портрет его жены Маджи, матери Рафаэля, в образе Мадонны с младенцем на руках: эту фреску на стене дома в Урбино можно увидеть и теперь. Нежное, трогательное изображение: профиль юной Мадонны, книга, к которой приковано её внимание, крепко спящий младенец... Первая из мадонн Рафаэля была его матерью – не потому ли на протяжении всей своей жизни он так часто возвращался к этому сюжету? Точное авторство фрески из Урбино не установлено, нередко его приписывают самому Рафаэлю, называют первой работой художника. Не реже утверждается, что её всё-таки сделал Джованни, учившийся, кстати, у самого Пьеро делла Франческа и близко друживший с Лукой Синьорелли.

О матери Рафаэля нам известно немного. Вроде бы она получила неплохое образование в родительском доме, обладала мягким характером, была милосердной и чуткой женщиной. Говорят, что сын напоминал её и лицом, и характером, – все, кто отзывался о Рафаэле, упоминали его добрый нрав, внимание к людям, неумение отказывать в помощи тем, кому она требовалась. Так повелось с детства – золотой был мальчик.

Маджа умерла родами, когда Рафаэлю исполнилось восемь лет, новорождённая сестричка тоже прожила недолго, её похоронили в одной могиле с матерью. Джованни Санти вскоре женился вновь. Мачеху Рафаэля звали Бернардина ди Парте, она была дочерью золотых дел мастера. Вскоре у мальчика появилась единокровная сестра Елизавета... Тоскуя по матери и с трудом привыкая к своей новой жизни и новой семье, он проводил всё больше времени в отцовской мастерской. Как ни странно, Рафаэлло не был вундеркиндом, учение давалось ему большими усилиями, талант «буксовал» и проявился далеко не сразу. Усердие, старание и прилежание – три кита успеха Рафаэля. Ему ничего не доставалось легко, играючи, – за каждым прорывом стоял тяжёлый труд.

Через три года, когда мальчику не было ещё и двенадцати, от лихорадки скончался Джованни Санти. Мачехе Бернардине лишний рот был не нужен, и Рафаэля взял на воспитание дядя по отцу, монах фра Бартоломео. Впоследствии мачеха потратит много сил на то, чтобы отсудить у пасынка наследство, но он простит ей это и даже назначит содержание из собственных средств.

После смерти отца Рафаэлю нужно было продолжать обучение – но где? как? на кого опереться? Он поступил в мастерскую к Тимотео Вити, успешному, но довольно среднему художнику, который уже тогда не мог удовлетворить требованиям юного мастера. Талант Тимотео Вити был явно не того калибра, и Рафаэль принял решение покинуть Урбино. В 1500 году он переехал в Перуджу Между прочим, передвижения Рафаэля по Италии до смешного похожи на современный туристический маршрут, призванный вместить в одну неделю всё лучшее: Урбино, Перуджа, Сиена, Флоренция, Рим... Туристы идут как будто по следам Рафаэля: посещают дом-музей в Урбино, замирают перед фресками Ватикана и склоняются перед могилой в римском Пантеоне. Но это мы забежали на несколько веков вперёд, а пока что никто нигде не замирает и Рафаэль Санти считается всего лишь подающим надежды художником, достой-

ным обучения у прославленного умбрийского мастера Пьетро ди Кристофоро Вануччи, более известного как Перуджино.

Пьетро из Перуджи был действительно выдающимся художником Раннего Возрождения, он успешно сочетал новаторские решения с традиционными взглядами на искусство. Мечтательная, мягкая, уравновешенная живопись Перуджино оказала на Рафаэля неизгладимое впечатление, неизгладимое в прямом смысле этого слова. Как все начинающие художники, молодой Санти подражал своему учителю, повлиявшему на него больше всех прочих. Вообще, Рафаэль учился всю свою жизнь – к прискорбию, недолгую. Учился у своего отца, у Перуджино, у делла Франческа, у Леонардо и Микеланджело, переплавляя чужой опыт и открытия в горниле собственного таланта и непревзойдённого трудолюбия.

Перуджино уделял много внимания композиции, размышлял над пространством, а лица его персонажей как будто светятся изнутри и выглядят умиротворёнными даже в самых драматических сценах. Рафаэль в своих ранних работах почти неотличим от учителя – Борис Виппер предлагает взглянуть на «Сон рыцаря» или «Распятие с девой Марией, святыми и ангелами» из Лондонской картинной галереи. Не правда ли, ученик верен здесь вкусам Перуджино? И тем не менее ещё в период обучения у него Рафаэль нащупывает свою собственную манеру, сделавшую его тем Рафаэлем, которым по сей день восхищается весь мир.

О, Мадонна!

Мадонна – любимый образ Рафаэля. Уже первая из них отправилась из Перуджи прямо в бессмертие. «Мадонна Конестабиле» в круглой раме «тондо» – нежное изображение юной матери, созданное тоже юным (двадцатилетним) художником – была написана для семьи перуджийского графа Конестабиле. В 1871 году её купил император Александр II в подарок своей жене Марии Александровне – с тех самых пор «Мадонна Конестабиле» проживает в Эрмитаже. Это одно из немногих полотен Рафаэля в российских музеях. Как и некоторые другие работы старых мастеров (например, «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи), перуджийская «Мадонна» в XIX веке была перенесена с доски на холст. Сейчас Богоматерь и младенец вдвоём «читают» «Священное писание», но в оригинале Рафаэля Мадонна держала в руках не книгу, а гранат – символ жертвы Христовой. «Мадонна Конестабиле» состоит в близком родстве с женскими образами Перуджино, и всё-таки зритель не обманется – это уже Рафаэль, его безупречный ритм и тщательно выстроенная композиция. Тем не менее своё имя на картине художник поставить не решился, его первой подписанной работой стало «Обручение Девы Марии» (1504).

Любопытно, что появилась эта картина чуть ли не сразу же после того, как Перуджино завершил работу над алтарным образом, вдохновлённым тем же самым сюжетом. Что это было – соперничество, попытка заявить о себе? Скорее всего, ни то ни другое. У Перуджино и Рафаэля получились совершенно разные картины и, кажется, разные истории, хотя канон был свято соблюден: и сюжет не переиначен (неудачливый жених, ломающий посох, первосвященник, Мария с Иосифом ведут себя так, как должны), и процветший посох Иосифа изображены в обеих работах. Но у Рафаэля совсем другая оптика, а его талант и мастерство, которым он обязан исключительно своему старанию и выучке, сделали его возможности поистине безграничными. Прежде он шёл одной дорогой с Перуджино; отныне следовал своим путём, потому и поставил своё имя на этой картине.

Слава к новому живописцу Перуджи пришла стремительно, после «Мадонны Конестабиле» и «Обручения Девы Марии» заказы посыпались на Рафаэля отовсюду. Поначалу он им радовался – поначалу всегда радуешься! Рафаэль открыл в Перудже собственную мастерскую, у него появились ученики, и работы хватало всем, ведь украшать дворцы (не говоря уже о церквях) произведениями искусства в те времена стремился каждый мало-мальски богатый и знатный горожанин.

Перуджино тем временем отправился во Флоренцию, где тогда работали Микеланджело и Леонардо да Винчи – высокое Возрождение подбиралось к высшей отметке. Вот и Рафаэль – пусть и добился многого для своего возраста и происхождения – чувствовал, как его притягивает этот город... Вскоре он оставляет мастерскую, вначале возвращается в Урбино, а затем вслед за учителем перебирается во Флоренцию. Из Перуджи он увозил с собой по большей части приятные воспоминания, хотя между ними, как без этого, затесалась одна довольно страшная история.

«Две равно уважаемых семьи» на протяжении сотни лет вели в Перудже «междоусобные бои», так что даже самые мирные граждане не выходили из дома без оружия. Всё было почти как у Шекспира – за исключением Ромео и Джульетты. Одна из семей – Бальони – в конце концов одержала верх, но почти сразу же у них начались внутренние распри. Теперь Бальони шли против Бальони... Город поделился на два лагеря, кровь лилась рекой, и в день свадьбы Асторре Бальони на праздничный пир ворвались убийцы. Жениха казнили на глазах невесты. Грифоне Бальони, одного из участников заговора, толпа буквально растерзала на ступенях церкви Сан-Эрколане, где он пытался укрыться... Всё это происходило на глазах у чуткого Рафаэля: он видел, как умирает Грифоне, видел, как страдает его несчастная мать Аталанта.

Да, сын её был преступником, но это не уменьшало страданий, а только усиливало их... Эта странная, наизнанку вывернутая «Пьета» навсегда осталась в памяти художника.

Спустя несколько лет Аталанта Бальони попросит Рафаэля написать для неё картину – так появится «Положение во гроб» (1507), где Христос имеет несомненное сходство с Грифоне, Мадонна – с Аталантой, а Мария Магдалина – с женой Грифоне Зиновией. Теперь этот холст хранится в римской галерее Боргезе. Искусствоведы не слишком высокого мнения об этой работе Рафаэля, Борис Виппер называл её «самым беспокойным, самым насильственным из произведений Рафаэля и, пожалуй, единственным действительно негармоничным». Возможно, Рафаэль и сам это осознавал – в то время он находился под сильным влиянием Микеланджело, был заражён его мощным драматизмом. И всё-таки драматизм не свойственен урбинскому гению. Как хорошо сказал русский искусствовед Павел Муратов, ему «всегда не хватает живописного темперамента». Рафаэль решил на время отказаться от сложных многофигурных картин, вернувшись к мадоннам, коих им было написано множество и во Флоренции, и, позднее, в Риме. «Мадонна Грандука» (1504, Палаццо Питти, Флоренция), «Мадонна Темпи» (1508, Старая пинакотека, Мюнхен; далее – Мюнхен), «Мадонна Орлеанского дома» (1506, Музей Конде, Шантийи), «Мадонна Колонна» (ок. 1508, Берлин) и «Мадонна Террануова» (1504–1505, Берлин), «Мадонна со щеглом» (1506, Уффици), «Мадонна в зелени» (1505–1506, Музей истории искусств, Вена; далее – Вена), «Прекрасная садовница» (1507, Лувр, Париж), «Мадонна Альба» (1511, Вашингтон)... Одна другой прекраснее! Но главная мадонна была впереди, как и встреча с главной женщиной его жизни.

Римские труды

Флоренцию Рафаэль даже на время покидал с большой неохотой – этот город подходил ему по темпераменту, здесь у него было много друзей. Ко дню свадьбы одного из них, Баттисты Нази, он написал свою знаменитую «Мадонну со щеглом». Она так и осталась во Флоренции – в галерее Уффици, хотя судьба этой картины поначалу складывалась драматически. Через двадцать лет после той самой свадьбы дом Нази обрушился из-за землетрясения, и картина оказалась погребена под обломками. Но Баттиста всё-таки раскопал её, порванную на восемнадцать частей, склеил и отреставрировал.

Рафаэль лишь ненадолго уезжал из Флоренции в Сиену и Урбино, где его теперь справедливо почитали как местного гения. В сентябре 1506 года Урбино удостоил своим визитом и вниманием папа Юлий II. Этот понтифик вошёл в историю не только тем, что укрепил в народе уважение к папскому сану, несколько увядшее в результате правления Борджиа, но и тем, что не жалел денег на произведения искусства. В Риме для него трудился

Микеланджело, а в Урбинском дворце папе показали картины местного художника Рафаэля.

«Как вы сказали? Рафаэль Санти?..»

Понтифику тут же представили молодого живописца, который как раз в тот момент удачно оказался в Урбино. Рафаэлю исполнилось 23 года, и он был очень хорош собой. Его известный «Автопортрет» был написан примерно в то самое время – таким Рафаэль предстал перед папой. Юлий II отлично запомнил и его лицо, и поразительные картины, украшавшие дворец герцога Гвидобальдо. Но проявил деликатность, прислав за Рафаэлем лишь спустя несколько лет, когда герцог скончался.

Папа желал немедленно видеть урбинского живописца в Ватикане. Рафаэля ждала работа, много работы, много нескончаемой работы... У кого-то были римские каникулы, у Рафаэля – постоянный труд во славу папской власти и могущества. Римские труды...

Для начала ему было вверено расписать три смежных комнаты Ватиканского дворца – так называемые *станции*, за счастье увидеть которые в музеи Ватикана теперь выстраиваются бесконечные очереди. Рафаэль работал над фресками «Диспута», «Афинская школа» и «Парнас», затем последовали «Изгнание Илиодора из храма» и «Освобождение Петра из темницы». Задача стояла трудная: нужно было учитывать расположение окон в комнатах, помнить о том, что папа ожидает видеть в этих фресках прославление христианства и собственных достижений... Рафаэль справился блестяще, Станца делла Сеньятура и Станца д'Элиодоро ещё при жизни художника были признаны безусловными шедеврами. Он и сам был доволен результатом, иначе не изобразил бы самого себя в правом углу «Афинской школы» – то была своеобразная подпись мастера, его личный знак качества.

Любопытное было время! Представьте, Рафаэль расписывает станции, а неподалеку от него, в Сикстинской капелле, Микеланджело трудится над прекраснейшим в мире потолком... Микеланджело, кстати сказать, довольно скептически относился к Рафаэлю и даже обронил однажды: дескать, «всему, что он умеет, Рафаэль научился у меня». В этом есть доля правды: Рафаэль был буквально потрясён росписями Сикстинской капеллы, и они заметно повлияли на его собственное творчество. Интересно, что Микеланджело, покидая Рим из-за ссоры с папой, приостановившим финансирование работы, велел запереть капеллу – чтобы Рафаэль не подсмотрел его приёмы. Но, по всей видимости, обаятельному умбрийцу удалось уговорить сторожей пропустить его в капеллу. Рафаэль был заворожён этими фресками и тут же поменял собственный стиль, пытаясь придать ему схожие черты. В чём-то это получилось, в чём-то нет – слишком отличался темперамент этих равновеликих художников. Перефразируя того же

Виппера, скажем, что Микеланджело был мастером выражения, а Рафаэль – величайшим в европейской живописи мастером изображения.

Дружбы между ними быть не могло – разные характеры. Рафаэль вёл светский образ жизни, ходил в окружении поклонников, был всеобщим любимцем. Микеланджело был замкнутым, ни с кем не сходилась близко. Однажды, встретив Рафаэля в толпе почитателей, Микеланджело едко заметил: «Всегда вы со свитой, как генерал!» Рафаэль парировал: «А вы вечно один, как палач».

Тем не менее когда Рафаэль решил однажды потребовать со своего заказчика повышенной платы, то призвал в свидетели Микеланджело. Тот пришёл, молча осмотрел фрески и заявил, указывая на голову сивиллы:

– Одна эта голова стоит сто экю, а остальные не хуже.

Два гения были слишком благородны для того, чтобы сводить друг с другом счёты, вредить или ставить палки в колёса. Рафаэль нашёл место для Микеланджело в своей «Афинской школе» – тот представлен в образе Гераклита Эфесского, самого одинокого персонажа фрески...

Одновременно с Рафаэлем над росписью комнат Ватиканского дворца трудились Перуджино и Лука Синьорелли, его учителя и наставники. Наверное, Рафаэль не знал, куда глаза девать, когда папа заявил, что работа старых мастеров ему не нравится и что все комнаты должны быть расписаны Рафаэлем! Ему было не по себе, ведь, даже став знаменитым, Рафаэль оставался простым и скромным человеком, любившим своих друзей и ценившим их. В Риме он быстро обзавёлся новыми друзьями и учениками; один из них, Джулио Пиппи, прозванный Романо (Римский), тоже оставил след в истории искусства. Появились и завистники, и недоброжелатели – особенно старался неплохой венецианский живописец Себастьяно дель Пьомбо, отчаянно ревновавший к успеху Рафаэля. Появлялись и женщины: римлянки буквально с ума сходили по красавцу-художнику, даже покупали места в торговых киосках на пути Рафаэля – чтобы полюбоваться им и показать себя. Молва приписывала художнику романы с известными куртизанками (например, с Беатрис Феррари), но наверняка никто ничего не знал... Кто позировал ему для мадонн и античных богинь, тоже сказать затруднительно, возможно, это был некий собирательный образ. Рафаэль писал своему другу Балдассаре Кастильоне: «И я скажу вам, что для того, чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; при условии, что ваше сиятельство будет находиться рядом со мной, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть».

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.