

ДЖОЗЕФ ЛУЦЦИ



# СЕКРЕТ БОТТИЧЕЛЛИ

ЗАГАДКА  
ПОТЕРЯННЫХ  
И ОБРЕТЕННЫХ  
ШЕДЕВРОВ



18+



БОМБОРА  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

**Джозеф Луцци**  
**Секрет Боттичелли.**  
**Загадка потерянных и**  
**обретенных шедевров**  
**Серия «Таинственное искусство»**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=70051174](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=70051174)*

*Секрет Боттичелли. Загадка потерянных и обретенных шедевров:*

*Эксмо; Москва; 2024*

*ISBN 978-5-04-196030-8*

### **Аннотация**

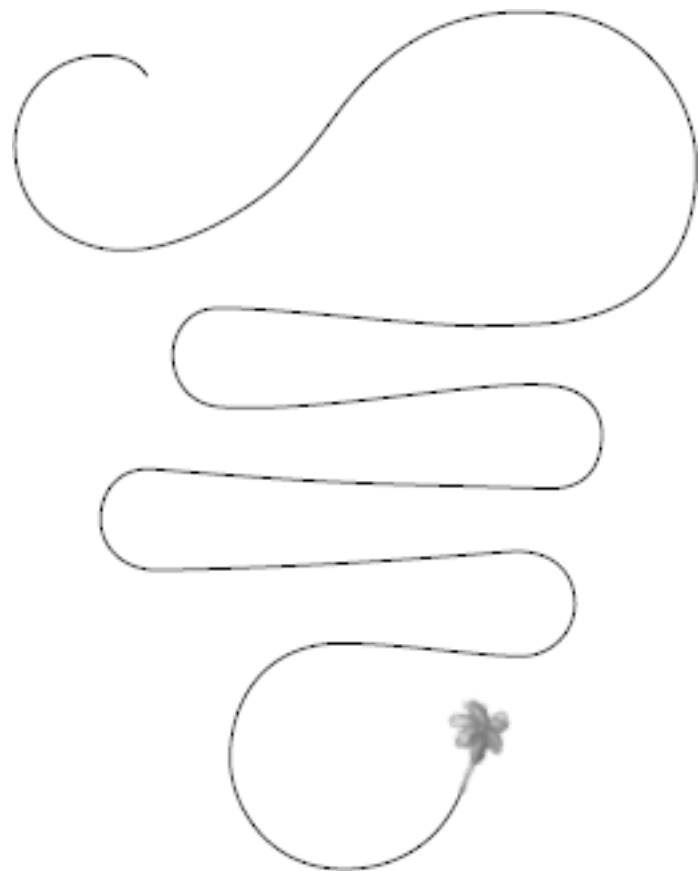
Боттичелли проиллюстрировал «Божественную комедию» Данте, но эти рисунки ждала непростая судьба – забвение на 400 лет, открытие, триумфальное возвращение в историю искусств Возрождения. Эта книга рассказывает о захватывающем пересечении между поэзией и живописью, между религиозным и светским, между земным и божественным.

Сочетая в себе черты художественного детектива и богатую историю, изобилующую деталями, «Секрет Боттичелли» рассказывает не только о том, как зародилось Возрождение, но и о роли таланта Боттичелли в истории Ренессанса, и, самое главное, почему эта удивительная история актуальна и сегодня.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

# Содержание

Пролог	6
Часть 1	39
Глава первая	40
Конец ознакомительного фрагмента.	59



# Джозеф Луцци

## Секрет Боттичелли.

### Загадка потерянных и обретенных шедевров

*Моему сыну, Джеймсу Бейли Луцци  
legato con amore in un volume*

*Какая тайна здесь читается?  
Почитания или надежды? Но как велеть  
Мертвым Веснам ответить?  
Данте Габриэль Россетти,  
«К «Весне» Сандро Боттичелли»*

Joseph Luzzi  
Botticelli's Secret  
The Lost Drawings and the Rediscovery of the Renaissance

© Joseph Luzzi, 2022

© Алиева М. А., перевод на русский язык, 2023

© ООО «Издательство «Эксмо», 2024

# Пролог

*Ренессанс (сущ. от фр. re – «назад, снова» + naissance – «рождение») – возникновение нового вида искусства и свободной игры воображения. Период, когда Сатана правил как безраздельный властелин мира. Расцвет глупости и лицемерия.*

9 июня 1882 года высокий, модно одетый мужчина с аккуратными седыми усами вошел в букинистический магазин «Эллис и Уайт» на Нью-Бонд-стрит. Это была престижная улица Лондона, на которой были сосредоточены главные антикварные магазины и продавцы элитных произведений искусства. Почтенный посетитель пришел в лавку, чтобы посмотреть на произведение искусства, о котором шумела вся Европа<sup>1</sup>. Фридрих Липпманн был заведующим коллекцией гравюр в недавно созданном Королевском музее Берлина, а

---

<sup>1</sup> Полные сведения приводятся при первом упоминании источника, а затем в сокращенном виде. Полные сведения о ключевых источниках можно найти в избранной библиографии. Если не указано иное, переводы являются авторскими. Описание визита Липпманна к Эллису и Уайту см. Nick Havely, Dante's British Public: Readers and Texts, from the Fourteenth Century to the Present (Oxford: Oxford University Press, 2014), 247–249. См. также Фрауке Стенбок, «Коллекция Гамильтона», «Боттичелли и сокровища из коллекции Гамильтон», под ред. Дагмар Корбахер (Лондон: Галерея Курто, 2016), 12–13; и Дагмар Корбахер, «Я очень, очень счастлив, что она у нас есть: «Данте» Боттичелли и коллекция Гамильтона в Гравюрном кабинете», в «Боттичелли и сокровища из коллекции Гамильтона», под ред. Корбахер, 14–24.

потому часто ездил в великолепные европейские столицы в поисках сокровищ. На этот раз его целью была особенная находка.

Липпманн, чей пражский акцент выдавал его австро-венгерское происхождение, уже был известен как один из лучших искусствоведов в Европе и один из самых прозорливых экспертов по определению эстетической ценности произведений искусства, как в художественном, так и в финансовом смысле<sup>2</sup>. Он был женат на англичанке и благодаря сочетанию пылкого обаяния и невероятной эрудиции завоевал множество поклонников в Лондоне. Хотя он находился в чужой стране, он чувствовал себя вполне как дома. За непринужденными и легкими манерами Липпмана скрывалась серьезная творческая натура, особенно когда он стоял перед гениальным произведением. Он принадлежал к новой породе художественных импресарио-знатоков – образованных и коммерчески подкованных людей, чьи энциклопедические знания об искусстве помогали богатым коллекционерам и амбициозным музеям создавать собственные коллекции. Некоторые из этих знатоков, как, например, некогда разорившийся литовский иммигрант Бернхард Вальвроженски, превратившийся впоследствии в знатного флорентийского иммигранта Бернарда Беренсона, становились столь же богатыми, как

---

<sup>2</sup> Описание личности и художественных вкусов Липпманна см. в C. D., The Late Dr. Lippmann, The Burlington Magazine for Connoisseurs 4, № 10 (январь 1904): 7–8.

и нанимавшие их магнаты и олигархи.

Однако образованный и имевший активную гражданскую позицию Липпманн был больше заинтересован не в пополнении банковского счета, а в приумножении славы немецкой нации, ставшей единой совсем недавно, в 1871 году. Кроме того, будучи наследником богатого промышленника, он мог позволить себе работать не ради прибыли, а ради любви к делу. Вкусы Липпманна были весьма разнообразны: начиная с китайского фарфора и итальянских ксилографий и заканчивая голландскими офортами и фламандской масляной живописью. **Он умел находить работы, способные пережить переменчивую моду и непостоянство общественного вкуса.** Но даже такой проницательный человек, как он, не мог подготовиться к тому, что ему предстояло обнаружить в аукционном боксе с аскетичным названием «Рукопись (MS) Гамильтона 201». Хранящиеся в нем наброски станут определяющими во всеобщем понимании такого монументального термина, как «Ренессанс».

Слово «Ренессанс» уже настолько привычно в нашем языке, что его истинное значение может забываться. Оно может навевать мысли о странствующих бардах, поющих о придворной любви, и девах с остроносими шляпами и распускающимися лентами. Или оно может вызывать сухую дискуссию между академиками, которым удобнее скрываться в устоявшихся истинах прошлого, чем сталкиваться с неопре-



деленностями настоящего<sup>3</sup>. Что бы ни пробуждало это слово, оно, как правило, находится в том, что итальянцы называют *passato remoto* – буквально «далекое прошлое»: это нечто прошедшее и завершённое, вопрос истории и спора со временем, который был решен. С этой точки зрения Ренессанс становится лишь частью того, что один из самых ярких его ненавистников, великий критик Викторианской эпохи Джон Рёскин, использовал в качестве названия для своей автобиографии – *Praeterita*, что в переводе с латыни означает «прошедшее время».

**Но думать о Ренессансе как о наследии какого-то утраченного царства, погребенного в недрах памяти, – ошибочно.** Ведь на самом деле, только во времена Липпмана, то есть около ста пятидесяти лет назад, этот термин начал обретать хоть какой-то смысл. Крайне важно, что это слово не употреблялось в том месте и в то время, с которым оно стало связано: в Италии XIV–XVI веков в целом и во Флоренции в частности, в эпоху художественных гениев вроде Леонардо, когда были созданы такие новаторские произведения, как Санта-Мария-дель-Фьоре Брунеллески и «Давид» Микеланджело. В распоряжении этих творцов не было

---

<sup>3</sup> Как провозгласил один выдающийся историк, «Ренессанс – это первичная сцена европейской историографии, к которой мы, кажется, обязаны возвращаться из восхищения или отрицания», и академический ритуал, изобилующий «избиением Буркхардта» его «неблагодарными детьми», занимающими кафедры. См. Randolph Starn, *Renaissance Redux*, *American Historical Review* 103, no. 1 (февраль 1998): 122–123.

терминов для обозначения того тектонического сдвига, который они вершили в культуре. Термин «Ренессанс» в его современном понимании (эпоха изменившего мир итальянского искусства) впервые появился в печати только в 1855 году, когда французский историк Жюль Мишле написал: «Приятное слово «ренессанс» напоминает ценителям прекрасного о появлении нового искусства и свободной игре воображения. Для ученых это возобновление классических исследований, а для правоведов – рассвет, озаряющий хаос древних обычаев»<sup>4</sup>. Не все современники Мишле были так рады отходу от прошлых канонов. Один скептик утверждал, что **Ренессанс ознаменовал возвращение Дьявола на землю, который вернулся, чтобы властвовать над человечеством.** Другой утверждал, что приход светского Ренессанса ознаменовал собой исчезновение более духовного Средневековья и тем самым положил начало всевозможной лжи и глупости. Рёскин был самым суровым из всех: он считал, что Ренессанс в целом был «злым» временем<sup>5</sup>.

Несмотря на различия во мнениях, ясно одно: представление о Возрождении как о наполненной светом интеллектуальной эпохе, ознаменовавшей полное избавление от того, что Эдвард Гиббон называл «варварством и суевериями»

---

<sup>4</sup> Жюль Мишле, *The Renaissance and the Discovery of the World and Man in The Renaissance Debate*, под ред. Denys Hay (Хантингтон, Нью-Йорк: Robert E. Krieger, 1976), 22.

<sup>5</sup> Джон Рёскин, «Камни Венеции» (Нью-Йорк: Да Капо, 1960), 228.

Средневековья, – всего лишь миф. В этом соблазнительном утверждении есть доля правды, однако представление о Средних веках как о «темных», времени господства антирационализма и слепой фанатичности – в значительной степени вымысел Гиббона, который должен был провести четкую грань между религией и «возрождением» научного познания в эпоху Ренессанса. В действительности некоторые элементы, которые сегодня ассоциируются с Ренессансом, уже существовали в средневековый период. Многие из мыслителей Средневековья были преданными поклонниками древней греко-римской культуры и посвятили свою жизнь обучению в крупных интеллектуальных центрах, таких как недавно основанные университеты в Болонье, Кембридже, Гейдельберге, Оксфорде и Сорбонне<sup>6</sup>. Простого взгляда на хронологию исторических событий достаточно, чтобы понять, как глупо было бы рассматривать эти две эпохи в бинарных терминах: Данте, писатель, считающийся исключительно средневековым автором, умер в 1321 году, в то время как Петрарка, один из «основателей» Ренессанса, родился

---

<sup>6</sup> Библиотека научных работ подчеркивает интеллектуальные взаимосвязи между Средневековьем и Ренессансом. Для общего рассмотрения этого вопроса и убедительной защиты связи между средневековой и ренессансной мыслью я выделю фундаментальную работу Линн Торндайк «Ренессанс или Проторенессанс?», Журнал истории идей № 4 (1943): 65–74; а о процветающей европейской интеллектуальной культуре, которая легла в основу такого главного литературного произведения Средневековья, как «Божественная комедия» Данте, см. Giuseppe Mazzotta, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge* (Принстон: Издательство Принстонского университета, 1993).

ся в 1304 году. Интерес христианской Европы к языческим авторам, например Вергилию, возник до эпохи Возрождения не только у Данте, но и у многих других средневековых ученых<sup>7</sup>. По словам самого Данте, художники и писатели Средневековья были так же заинтересованы в *l'uso moderno*, современном использовании их идей, как и передовые умы Возрождения, пришедшие им на смену<sup>8</sup>.

Несмотря на уходящие в Средневековые корни, **рождение Ренессанса, вероятно, положило начало новому взгляду на человеческую жизнь**, который в беспрецедентной степени подчеркивал ценность Древнего мира и значение рационального поиска в искусстве и науке. В конце XIV – начале XV века Италия, в частности Флоренция, стала привлекать значительную часть художников и интеллектуалов, которые стали символами этой эпохи культурного возрождения, – этими знаниями мы во многом обязаны интереснейшим страницам «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари. Широко известны те культурные изменения, которые вызва-

---

<sup>7</sup> Исследование присутствия Вергилия в Средневековье см. в классической работе Доменико Компаретти «Вергилий в Средние века», перевод. Е. Ф. М. Веинеске (Принстон: Издательство Принстонского университета, 1997).

<sup>8</sup> См. Данте, Чистилище XXVI.113. Все ссылки на текст Данте относятся к *La Commedia secondo l'antica vulgata*, под ред. Giorgio Petrocchi, Edizione Nazionale della Società Dantesca Italiana (4 тома; Милан: Мондадори, 1966–1967). Я использую либо свой собственный английский перевод, либо, когда это указано, перевод Аллена Мандельбаума из Данте, «Божественная комедия» (Нью-Йорк: Everyman's Library, 1995).

ло новое брожение. Впрочем, многие критики считали, что у них была и темная сторона. Когда Рёскин назвал Ренессанс злом, он сокрушался о том, что гораздо позже писатель назовет «опустошением мира»<sup>9</sup>. С точки зрения готического мировоззрения Рёскина, **мистицизм и религиозный пыл Средневековья создали более мощное и внушающее большее благоговение искусство, чем то, что последовало за этим периодом**. На протяжении всей истории человечества, в том числе и в наше время, продолжают возникать новые варианты антирационалистических взглядов Рёскина, которые являются ответом на течения, опирающиеся на здравый смысл, такие как Ренессанс. Будь то нацистская партия Гитлера, отвергающая модернистское искусство во имя средневековых мифов, прославляющих «германский» дух, или современные ультраправые пропагандисты, выступающие за «традиционалистский» возврат к религиозным общинам, представители современных направлений винят Ренессанс в угасании веры в Бога, утрате наследуемых культурных ценностей и воцарении бездушной технократии, управляемой бюрократической элитой<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Представление о движении западного общества от религии оживляет спорная и провокационная книга Марселя Гоше «Разочарование мира: политическая история религии», перевод Оскар Бердж (Принстон: Издательство Принстонского университета, 1997).

<sup>10</sup> См., например, работу Освальда Шпенглера и его превознесение средневекового периода над Ренессансом и его якобы «современным», «декадентским» духом в книге «Упадок Запада», перевод Чарльз Фрэнсис Аткин-

Несмотря на это столкновение взглядов, большинство историков во времена Липпманна считали, что Ренессанс в соответствии со своей этимологией, представляет собой возвращение к чему-то утраченному прежде всего к языческой культуре древности и празднованию земной жизни, которое было обусловлено чрезмерной религиозностью средневекового мира. Для того поколения ученых, знатоков и коллекционеров слово «Ренессанс» произошло от приставки «re-» (*фр.* «назад, снова»): это была эпоха возрождения, повторных открытий и переосмысления. Она породила много нового: оперу, телескоп, широкое применение одноточечной перспективы в живописи и многое другое. Но что не менее важно, она показала, как можно пересмотреть, воссоздать и повторно использовать преданные забвению идеи и практи-

---

сон, том 2: Перспективы мировой истории (2 тома; Лондон: Джордж Аллен, 1923), 891, 892. См. также Пол Ратнер, «Почему некоторые консервативные мыслители всерьез хотят возвращения Средневековья», Big Think, 5 марта 2017 года, <https://bigthink.com/paul-ratner/time-to-get-medieval-why-some-conservative-thinkers-love-the-middle-ages>. Для художественной критики рационализма эпохи Возрождения см. слова Лео Нафта в его ссоре с Людовиком Сеттембрини в романе Томаса Манна «Волшебная гора», перевод John E. Woods (Нью-Йорк: Vintage International, 1995), 512–513: «В [Средние века]. считалось позорным отдавать в школу любого отрока, который не хотел стать священнослужителем, и это презрение к литературному искусству, как со стороны аристократии, так и со стороны простолюдинов, оставалось отличительной чертой истинного дворянства; тогда как литератор, этот истинный сын гуманизма и буржуазии, умеющий читать и писать – что дворяне, воины и простолюдины умели делать плохо или не умели вовсе, – не умел ничего другого, совершенно ничего не понимал о мире и оставался латинским болваном, мастером слова, оставившим реальную жизнь честным людям...»

ки прошлого. Никакое новое открытие не могло быть более грандиозным, чем то, которое должно было произойти перед взором Липпманна, смотрящего поверх очков в проводочной оправе.

Доктор Фридрих Липпманн был чем-то похож на Курца из романа Джозефа Конрада «Сердце тьмы»: вся Европа внесла свой вклад в его становление. Он родился в 1838 году в немецкоязычной Праге Франца Кафки и Габсбургской империи, в детстве часто ездил в Италию, провел часть золотой поры юности в Париже и Лондоне, учился в университете в Вене и окончательно обосновался в Берлине в конце тридцатых годов, когда стал директором Музея печати и рисунков, молодого музея, который он превратил в одно из лучших в мире собраний гравюр и рисунков<sup>11</sup>. С самого детства Липпманн был окружен роскошью. Отец регулярно возил семью в знаменитые европейские музеи и заботился о том, чтобы юный Фридрих получил всестороннее образование, в котором оставалось время на занятия музыкой и спортом. Будучи убежденным космополитом, владевшим несколькими европейскими языками, Липпманн помимо искусства изучал право, историю, политику и естественные науки. Обладая необычайной энергией и силой, он однажды собственноручно построил лодку и проплыл на ней от Праги до Дрездена – триста миль по реке Эльбе. Спортсмен, уче-

---

<sup>11</sup> См. C. D., *The Late Dr. Lippmann*, 7–8. 12. Описание 12-го герцога Гамильтона и списка его пороков см. в Havelly, *Dante's British Public*, 247.

ный и эрудит – Фридрих Липпманн был поистине человеком эпохи Возрождения.

Если к становлению Липпмана приложила руку вся Европа, то века кровосмешения и праздности породили человека, стоявшего между ним и заветными рисунками из MS Hamilton 201. Их владелец, Уильям Александр, 12-й герцог Гамильтон, был одним из тех людей, что могут быть порождены только привилегиями и высоким происхождением. Родившийся в старинной шотландской семье, в роду выдающихся коллекционеров, благодаря которым резиденция семьи, дворец Гамильтон, стала одной из лучших частных библиотек и художественных собраний Европы, юный Уильям Александр любил книги примерно в той же степени, в какой собака любит, когда ее бьют палкой. На его уме были лишь вист и виски, а не Тициан и Тернер. Он пил и боксировал в Оксфорде, охотился пять дней в неделю и успел так сильно задолжать в азартных играх (два миллиона фунтов стерлингов в переводе на сегодняшний курс), что был вынужден выставить на аукцион каталог потрясающих произведений искусства, кропотливо собираемых на протяжении веков, но которые вынуждены были быть проданными из-за неудачных партий за игровым столом.

Трудно представить, как древний шотландский дворянский род дошел до такого состояния. Всего несколькими поколениями ранее дед Уильяма Александр, 10-й герцог Гамильтон, собрал коллекцию произведений, некогда принад-



лежавших римским императорам, русским царям, различным папам и кардиналам, королеве Марии-Антуанетте и императору Наполеону. Александр был блестящим коллекционером, но он также был и ужасным транжирой, чьи амбициозные покупки почти полностью истощили капитал семейства<sup>12</sup>. Из-за его расточительного внука казна поместья Гамильтонов вот-вот должна была опустеть – это касалось не только наличных, но и бесценного собрания произведений искусства<sup>13</sup>. **Судьба молодого герцога и всего его рода зависела от одного набора рисунков, которые необъяснимым образом на века канули в Лету.** Липпманна из Берлина в Лондон привлекла простая строчка в каталоге, где числился MS Hamilton 201, частный печатный документ, который распространялся только в узком кругу потенциальных покупателей: «88 исключительно прекрасных набросков Сандро Боттичелли».

Впервые эта загадочная фраза (которая должна была

---

<sup>12</sup> См. «Взлет и падение дворца Гамильтон», сайт Национальных музеев Шотландии, <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/art-and-design/the-rise-and-fall-of-hamilton-palace/>.

<sup>13</sup> Менее чем через пятьдесят лет после визита Липпманна к Эллису и Уайту дворец семьи Гамильтон (когда-то описанной Даниэлем Дефо как «великие собственники») будет снесен с лица земли после продажи. Описание Большого тура 10-го герцога Гамильтона и его коллекционерских привычек см. Стенбок, «Коллекция Гамильтона», 11–12. Каталог его коллекции см. в Письме XXVIII, «Коллекция герцога Гамильтона», в Густав Фридрих Вааген, *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss., &c. &c.* (3 тома; Лондон: Джон Мюррей, 1854), 3:297–301.

включать слово «утерянные») появилась восемьдесятю годами ранее, 27 апреля 1803 года – ее написал красивым наклонным почерком парижский книготорговец Джованни Клаудио Молини, продавший в том же году рисунки герцогу Гамильтону<sup>14</sup>. Как они попали в руки Молини, неизвестно. На обложке было написано, что рисунки выполнены «Ботирелли [sic]. или другим художником флорентийской школы». Молини поддержал эту неопределенность автора, написав, что рисунки «принадлежат руке либо Сандро Боттичелли, либо какого-то другого мастера того периода живописи»<sup>15</sup>. Грубое искажение имени художника в более раннем упоминании говорит о том, что некогда знаменитый Боттичелли оказался безвестен. Один из предшественников Липпманна, историк искусства Густав Фридрих Вааген, видел эти наброски во дворце Гамильтон примерно в 1850 году,<sup>16</sup> и позже написал, что, возможно, они принадлежат кисти Боттичелли, но в конечном счете «видны разные почерки, разное художественное мастерство»<sup>17</sup>. Французский библиограф Поль Коломб де Батинес также восхищался рисун-

---

<sup>14</sup> Пометка Молини была впоследствии вклеена в том иллюстраций и, таким образом, кажется свидетельством о покупке; см. Корбахер, «Я очень, очень счастлив, что она у нас есть», 16.

<sup>15</sup> Оригинал на итальянском языке гласит: «o di mano di Sandro Botticelli, o di altro disegnatore di quell'ottimo tempo del disegno». См. Корбахер, «Я очень, очень рад, что она у нас есть», 17.

<sup>16</sup> См. Боттичелли и сокровища из коллекции Гамильтона, ред. Корбахер, 38.

<sup>17</sup> Вааген, Сокровища искусства в Великобритании, 3:307.

ками несколько лет спустя, в 1856 году, и также не смог однозначно определить их авторство<sup>18</sup>. Именно благодаря таким неудачным попыткам определить личность автора, как у Вагена и Батинеса, рисунки остались вне поля зрения многих скептически настроенных коллекционеров. Но только не Липпманна.

В официальной описи семейной коллекции Гамильтонов упоминалась «прекрасная рукопись» «Божественной комедии» Данте, «написанная около 1450 года [и]. украшенная восемьюдесятью восемью оригинальными рисунками, предположительно выполненными Сандро Боттичелли или другим выдающимся флорентийским художником»<sup>19</sup>. Проницательный Липпманн сразу же ухватился за неопределенное наречие и колеблющуюся связку «или». **Он приехал в Лондон, чтобы раз и навсегда покончить со слухами, которые десятилетиями ходили об этом легендарном, загадочном и неоднозначном собрании.** Либо это была одна из самых ценных и прекрасных книг, когда-либо созданных, возвышенное творение, вышедшее из-под искусной ру-

---

<sup>18</sup> См. Поль Коломб де Батин, *Bibliografia dantesca; ossia, Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante* (3 тома; Prato: Aldina, 1845–1846), 2:174 (№ 335); и Фридрих Липпманн, *Рисунки Сандро Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Уменьшенные факсимиле с оригиналов в Королевском музее Берлина и в библиотеке Ватикана с введением и комментариями Ф. Липпманна* (Лондон: Lawrence and Bullen, 1896), 17.

<sup>19</sup> Уильям Кларк, *Repertorium Bibliographicum: Or, Some Account of the Most Celebrated British Libraries* (Лондон: Уильям Кларк, 1819), 260.

ки Боттичелли, либо это была смесь из работ разных художников, среди которых были и работы Боттичелли, и все они не могли тягаться с грандиозным гением Данте. Только Липпманн мог бы сказать это наверняка.

В 1510 году, когда Сандро Боттичелли умер, его имя уже давно стало символом великолепия художественного собрания флорентийской династии Медичи, которая прямо или косвенно принимала участие в создании таких шедевров, как «Весна» и «Рождение Венеры» – двух самых узнаваемых и любимых произведений искусства западного мира, хотя ученые и коллекционеры продолжают спорить об их значении и обстоятельствах создания. Один проект Боттичелли привлек гораздо меньше внимания, хотя по амбициям не уступал самым выдающимся произведениям мастера. Примерно с 1480 по 1495 год художник работал над заказом, который стал также своего рода личным дневником, чем-то сродни записным книжкам Леонардо и поэзии Микеланджело, это было зеркало его художественного замысла и творческого видения, отражавшее, возможно, даже его самые сокровенные мысли и сомнения. «Секретным проектом» Боттичелли в том смысле, что о нем почти не писали при жизни (мастер работал над ним урывками параллельно с созданием более знаменитых произведений), а затем и вовсе забыли на несколько веков, были иллюстрации к почти всем ста песням «Божественной комедии» Данте, эпической поэмы о состоянии души после смерти, которая была завер-

шена примерно в 1321 году, в год смерти Данте. **Каким-то образом этот грандиозный набор иллюстраций исчез после смерти самого Боттичелли – точно так же, как, что еще более удивительно, канула в Лету слава художника.** Во многом за это был ответственен основатель современной истории искусства Джорджо Вазари. Его «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», впервые опубликованные в 1550 году и выпущенные в расширенном виде в 1568 году, говорили о художниках как о творцах, обладающих особым талантом и сверхчеловеческим мастерством. Но в труде содержалась лишь сдержанная оценка Боттичелли и высмеивался его цикл «Данте»<sup>20</sup>. По мнению Вазари, Боттичелли взялся за эту грандиозную задачу из тщеславия и неуверенности в себе, потратив на нее свое время, «чтобы доказать, что он искушенный человек» («per essere persona sofistica»)<sup>21</sup>. Важно, что слово *sofistica* здесь отличается от нашего более позитивного понимания искушенности: ловкий словотворец Вазари ловко

---

<sup>20</sup> Полный рассказ Вазари о Боттичелли см. в его «Жизнеописаниях художников», том I, перевод Джордж Булл (Лондон: Penguin, 1987), 224–231. Это издание основано на отрывках из второго издания «Жизнеописаний художников» Вазари, опубликованного в 1568 году. Оригинальный текст Вазари см. в *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori: Nelle redazioni del 1550 e 1568*, под ред. Розанна Беттарини и Паоло Барокки (8 томов; Флоренция: Сансони, 1966–1987).

<sup>21</sup> Вазари, «Жизнеописания художников», 227. Я изменил неправильный перевод этого издания, в котором «per essere persona sofistica» переводится как «быть человеком пытливого ума», формулировка, которая не отражает язвительную иронию Вазари.

сыграл на древнегреческом корне этого термина – софистика – со всеми вытекающими отсюда последствиями обманчиво привлекательных форм. По мнению Вазари, желание Боттичелли проиллюстрировать Данте было своего рода притворством, призванным продемонстрировать интеллектуальную состоятельность якобы необразованного художника.

До Вазари неизвестный автор, известный как Анонимный Маглиабеччано, личность которого до сих пор остается предметом споров<sup>22</sup>, кратко и восторженно упоминал рисунки Боттичелли в своем собственном «Жизнеописании художников» 1540 года, собрании заметок для книги, которая так и не появилась: **«Боттичелли нарисовал и проиллюстрировал Данте в овечьей шкуре для Лоренцо ди Пьерфранческо де Медичи, и это сочли чем-то изумительным»**<sup>23</sup>. Слова Маглиабеччано имеют общий и безличный характер (он использует пассивный *fu tenuta*, «это

---

<sup>22</sup> См. обсуждение и противоречивые интерпретации в Richard Stapleford, Vasari and Botticelli, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 39, nos. 2/3 (1995): 397–408; и Бук Вьерда, *The True Identity of the Anonimo Magliabechiano*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 53, № 1 (2009): 157–168

<sup>23</sup> В оригинале на итальянском языке: [Botticelli]. *dipinse e storiò un Dante in cartapecora a L[oren].zo di P[ie].ro Franc[es].co de' Medici, il che fu cosa maravigliosa tenuto*. См. дискуссию в Schulze Altcapenberg, *Per essere persona sofistica*, 21–22. См. также Francesca Migliorini, *Botticelli's Illustrations for Dante's Comedy: Some Considerations on Form and Function*, in Sandro Botticelli (1445–1510): *Artist and Entrepreneur in Renaissance Florence*, под ред. Gert Jan van der Sman и Irene Mariani (Флоренция: Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 2015), 157.

сочли»), оставляя нас в недоумении, кто же восхваляет этот во многом недооцененный шедевр. Несмотря на свою скудость, это упоминание было чрезвычайно важным: оно остается единственным источником, позволяющим нам определить покровителя, заказавшего проект у Боттичелли. Между тем идея встречи двух таких ярких фигур, как Данте и Боттичелли, вызвала пристальное внимание ученых с момента первых упоминаний о ней в эпоху Возрождения. Но ее истинная природа остается загадкой. Мы не можем избежать искажений и даже откровенной лжи Вазари, который так и не увидел полный сборник иллюстраций, но с характерной для него смелостью утверждал, что они привели его в «бесконечное расстройство»<sup>24</sup>.

О том, что Боттичелли полтора десятилетия занимался иллюстрированием Данте для своего покровителя Медичи, несомненно, было известно в его мастерской, поскольку помощники художника участвовали в предварительной работе над рисунками: они готовили бумагу, краски и пигменты, которые Боттичелли затем превращал в водоворот фигур загробного мира Данте. И вполне вероятно, что в тесном

---

<sup>24</sup> На самом деле Вазари знаком лишь с небольшой частью проекта Боттичелли по созданию Данте, и то косвенно, через знаменитый том «Ад» 1480-х годов: флорентийское издание под редакцией Кристофоро Ландино, содержащее 19 гравюр, основанных на прототипах Боттичелли (см. Schulze Altcapenberg, *Per essere persona sofistica*, 21). Стэплфорд обсуждает, как личные интересы Вазари повлияли на его искажения основных фактов Анонимного Маглиабечано в «Вазари и Боттичелли», 397–408.

кругу художников, ремесленников и меценатов Флоренции новости и сплетни о проекте быстро распространялись. Современники свидетельствовали о «*carattere allegro e burlone*» Боттичелли, его беззаботном и плутоватом характере<sup>25</sup>. Эта открытость в сочетании с широким кругом друзей и деловых партнеров делала вероятным то, что этот очень общительный художник мог легко поделиться с окружающими новостью о своем новом проекте. И все же работа оставалась тайной Боттичелли в древнем значении корня этого слова – *secretum*: она была отделена от его повседневной жизни и публичных работ, возможно, это даже была его личная исповедь. *Secretum* Петрарки была книга, в которой он изложил свои религиозные сомнения в мучительной дискуссии с воображаемым святым Августином, шедевр, который он называл «Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру», работа, где комплексный и продолжительный самоанализ достиг таких невротических высот, поразивших бы даже Фрейда. **Секрет Боттичелли заключался в том, что в самый разгар своей карьеры, во время работы над более значимыми проектами он также трудился над амбициозным замыслом проиллюстрировать христианскую поэму, научная строгость которой бросала вызов его эстетическим, интеллектуальным и моральным силам.**

---

<sup>25</sup> См. Alessandro Cecchi, *Botticelli* (Florence: Federico Motta, 2005), 62; и описания Полициано о пылких беседах и игривом остроумии Боттичелли в *Deti piacevoli*, под ред. Тициано Дзанати (Рим: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983), № 328 и 366.



Иллюстрирование Данте было не единственным секретом Боттичелли. Мы почти ничего не знаем о личной жизни художника. Он не оставил после себя никаких записей, даже завещания. После его хорошо задокументированной юности и первых десятилетий творческого успеха, которые мы можем собрать воедино благодаря записям о крупных заказах и многочисленным воспоминаниям очевидцев, последние годы его жизни покрыты мраком. Боттичелли, бывший некогда суперзвездой Флоренции, сошел с художественной сцены города и, казалось, в одно мгновение унес с собой в могилу всю свою славу. Будучи когда-то весьма обеспеченным, он умер без гроша в кармане. Он так и не женился, не имел детей и, вероятно, предпочитал холостяцкую жизнь женитьбе. Если Боттичелли действительно был геем, то он не оставил ничего, что так или иначе подтверждало бы его сексуальную ориентацию. К тому же в более поздний период жизни его некогда однозначно пылкие и нежные отношения с политическими титанами Флоренции, Медичи, осложнились как из-за внешнеполитического давления, так и из-за внутренних разногласий в семье — хотя, опять же, мы не можем точно сказать, как именно изменились его чувства к его самым крупным благодетелям. Точно так же мы не можем узнать его отношение к человеку, который, как никто другой, возвестил кровавый конец правления Медичи, принесшего Боттичелли славу и богатство: Джироламо Савонарола, так называемому Безумному монаху. Несмотря на свое кажущее-

ся веселье и непринужденную манеру поведения, Боттичелли в конечном итоге был сложным человеком, состоящим из множества *segreti*.

Столько же тайн хранят и его иллюстрации «Божественной комедии». После язвительного отзыва Вазари они исчезли из письменных источников более чем на сто лет. Затем, когда шведская королева Кристина умерла в Риме в 1689 году и ее библиотека была куплена папой Александром VIII, ватиканский архивариус отметил, что в это драгоценное приобретение входили восемь рисунков, включая семь иллюстраций к песням и самую великолепную из всех иллюстраций Боттичелли к Данте, полноцветную «Карту Ада». Таким образом, почти **полный набор иллюстраций – по одной на почти каждую из ста песен поэмы и «Карта Ада» – был разделен между разными владельцами и разошелся по разным коллекциям**, хотя никто не знает, как и почему так вышло, и больше о рисунках не вспоминали. В следующий раз иллюстрации упоминули лишь в 1803 году, когда семья Гамильтон приобрела большую часть эскизов у Молини. Десять иллюстраций пропали без вести и остаются не найденными по сей день<sup>26</sup>. Учитывая, что дальнейшая

---

<sup>26</sup> Из оригинальных рисунков Боттичелли следующие считаются утраченными: «Ад» II–VII, XI и XIV. Еще два листа, содержащие текст «Рай» XXXII–XXXIII, но без рисунков, появились в Берлине в неизвестный период. Еще одна иллюстрация, «Рай» XXXI, так и не была выполнена, поскольку место в рукописи для нее осталось пустым. Обсуждение выживания и исчезновения рисунков см. в Schulze Altcapenberg, *Per essere persona sofistica*, 19; и *The Jewel of the*

судьба рисунков была сопряжена со многими опасностями, включавшими хранение в соляной шахте, контролируемой нацистами, и то, что они оказались разбросаны по Восточному и Западному Берлину в эпоху холодной войны, то, что так много из них сохранилось до наших дней, — настоящее чудо.

**Пример Боттичелли и его утраченных рисунков показывает, насколько непостоянной и изменчивой может быть удача художника**, даже если речь идет о тех, кто, как мы полагаем, всегда был на вершине славы. Работы художника стали настолько немодными, что уже в 1867 году прерафаэлитский поэт и художник Данте Габриэль Россетти смог приобрести бесценный «Портрет дамы, известной как Смеральда Брандини» Боттичелли за жалкие 20 фунтов стерлингов, или 3000 долларов в пересчете на сегодняшние деньги, это меньше, чем стоит недорогой Rolex. Однако ко времени визита Липпманна в магазин «Эллис и Уайт» в 1882 году, всего через пятнадцать лет после покупки Россетти, неоднозначный вопрос об авторстве Боттичелли неожиданно приобрел значение, во многом благодаря блестящему эссе, написанному в 1870 году неизвестным оксфордским ученым, страдающим фут-фетишем<sup>27</sup>. Уолтер Патер помог возродить интерес к Боттичелли, размышляя о том, что он называл «средним миром» художника, его да-

---

Collection: Sandro Botticelli's Drawings for Dante's Divine Comedy, in Botticelli and Treasures from the Hamilton Collection, под ред. Корбахер, 73, 76 н4.

<sup>27</sup> Об инциденте, связанном с Патером и «скользкими ногами», которыми он восхищался, см. Richard Ellmann, Oscar Wilde (Нью-Йорк: Vintage, 1984), 84.

ре соединять божественное и мирское в одном гармоничном художественном видении<sup>28</sup>. Другой столь же одаренный (и столь же эксцентричный) оксфордский профессор, Джон Рёскин, также внес свой вклад в растущий в Великобритании культ Боттичелли своей серией лекций 1870-х годов, в которых восхвалялась революционность стиля художника<sup>29</sup>.

К возрождению Боттичелли, а вместе с тем и его иллюстраций к Данте после столетий забвения приложили руку Патер, Рёскин и Братство прерафаэлитов Россетти. По сути они продолжили процесс переосмысления итальянского искусства XV века, который начался во время дебатов о термине Ренессанс. Эти дебаты начались в 1850-х годах и достигли кульминации в эпохальной книге швейцарского историка Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения», вышедшей в 1860 году. Перерывистая судьба Боттичелли и его иллюстраций к «Божественной комедии» показывают, что никогда не существовало единого монолитного Ренессанса, скорее это был ряд мини-ренессансов. Взятые вместе, они рассказывают о том, почему этот период был

---

<sup>28</sup> Патер также был поклонником Россетти, сравнивая его с Данте из-за их общей способности сделать «чувственным» и «материальным» нечто столь бесплотное, как человеческая душа. См. его «Данте Габриэль Россетти» в *Appreciations: With an Essay on Style* (Лондон: Макмиллан, 1895), 221.

<sup>29</sup> основополагающую работу Рёскина о Боттичелли, основанную на серии лекций, прочитанных в Оксфорде в 1872 году, см. в его «Ариадне Флорентийской: шесть лекций о гравюре на дереве и металле» (Нью-Йорк: Чарльз Э. Меррилл, 1892), 90.

столь важен для последующих культур. Приравнивание Ренессанса к «современности» стало для мыслителей и художников способом заявить: **«Здесь начинается наша история как культуры, верящей в науку и разум и восхваляющей красоту как самоцель».**

Впрочем, несмотря на второе открытие Боттичелли в XIX веке и неугасающий к нему интерес и в наше время, его творчество все еще вызывает сомнения. Хотя Рёскин сделал многое для укрепления репутации Боттичелли, он также считал, что его искусство свидетельствует о духовном упадке и чрезмерной рациональности Ренессанса. Главный защитник Боттичелли, Патер, сравнивая творчество художника с Микеланджело и Леонардо, пришел к выводу, что Боттичелли в конечном счете «вторичен»<sup>30</sup>. Точно так же самый последовательный сторонник Боттичелли из всех, Липпманн, однажды напишет, что художник «не ослепляет и не поражает силой и великолепием своего гения, силой и величием своих концепций, как Леонардо, Микеланджело и Рафаэль. **Его очарование заключается скорее в сладкой и тонкой игре фантазии, глубине причудливых эмоций, которые составляют его художественную индивидуальность»**<sup>31</sup>. Даже самые преданные поклонники Бот-

---

<sup>30</sup> Уолтер Патер, Исследования по истории Возрождения (Оксфорд: Издательство Оксфордского университета, 2010), 35.

<sup>31</sup> Липпманн, Рисунки Сандро Боттичелли к «Божественной комедии» Данте, 1.

тичелли считали (и считают) его слишком «красивым» художником, чтобы его воспринимали всерьез.

Тем не менее искушенный ценитель Липпманн чувствовал, что звезда Боттичелли будет светить ярко, даже если она никогда не поднимется до тех высот, которые занимает «большая тройка» – Леонардо, Микеланджело и Рафаэль, единственные художники эпохи Возрождения, работы которых осмеливались коллекционировать музеи того времени.

Искусство Ренессанса было все еще весьма малопривлекательно в 1903 году, когда влиятельный критик и художник Роджер Фрай сетовал, что в нью-йоркском музее Метрополитен не хватает работ Боттичелли, Леонардо и Микеланджело, не говоря уже о десятках других художников эпохи Возрождения, от Пьеро делла Франческа и Андреа дель Сарто до Тициана и Бронзино, работы которых сегодня являются одними из главных украшений частных и государственных коллекций по всему миру<sup>32</sup>. Именно Липпманн помог превратить это забвение в восхищение.

Немецкому искусствоведу, ожидавшему появления MS Hamilton 201 в лавке «Эллис и Уайт», показалось, что прошла целая вечность, прежде чем он смог увидеть работы. Первым, на что обратил внимание Липпманн, были внушительные размеры рисунков: каждый лист из овечьей кожи был размером восемнадцать с половиной дюймов на две-

---

<sup>32</sup> См. Rachel Cohen, Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade (New Haven: Yale University Press, 2013), 156.

надцать с половиной дюймов, примерно как традиционный портрет или натюрморт. С одной стороны, каждая страница была заполнена песнями «Божественной комедии» Данте, изящно записанными рукой тосканского писца Никколо Мангоны, чей почерк покори́л не только влиятельные и богатые семейства эпохи Возрождения вроде Медичи и их соперников Пацци, но также и короля Португалии<sup>33</sup>. На оборотной стороне листов были рисунки Боттичелли: тонкие и плавные линии разных цветов изящно иллюстрировали поэму Данте о путешествии через христианский загробный мир – от глубин Ада через горы Чистилища к звездам Небес. Липманну хватило одного взгляда, чтобы понять, что именно он держал в своих руках. Не было сомнений, каждая строчка, каждая страница иллюстрации была неразрывно связана со следующей, единый авторский стиль читался во всем – от мельчайших деталей в изображении страдающих грешников, поливаемых огненными дождями, погрязших в собственной грязи, пожираемых Сатаной-каннибалом, до сонма ангелов, греющихся в божественной любви.

Вааген, Кларк и Молини глубоко ошибались: это не были «разные почерки, разное художественное мастерство...». Напротив, иллюстрации сплелись в одно грандиозно исполненное видение, не менее проникновенное, чем вдохновив-

---

<sup>33</sup> Обсуждение ошибок Мангоны в цитировании Данте на иллюстрациях Боттичелли и его неправильного расположения песней см. в Peter Dreyer, *La storia del manoscritto* перевод Maria Beluffi, в Данте. Божественная комедия: Иллюстрации Сандро Боттичелли (Париж: Диана де Стеллерс, 1996), 39–40.

шая его поэма. В этом и заключался истинный секрет Боттичелли: **аскетичное христианское мировоззрение Данте каким-то образом воплотилось в новом мирском свете, в творении, которое праздновало земную жизнь, а не смотрело сквозь нее.** Танец ангелов мог принять человеческую форму, а духовные красоты Данте – смертную, чувственную оболочку<sup>34</sup>. Если когда-либо и существовало наглядное изображение перехода человеческого духа из Средневековья в эпоху Возрождения, то это было именно оно. Вероятно, когда Липпманн разглядывал иллюстрации, о которых грезил месяцами, его сердце бешено стучало в груди. Только позже, в спокойной обстановке, вспоминая о произошедшем, он, возможно, наконец-то позволил своему ликование вырваться наружу. Оно заметно в строчках, которые он написал в письме своему работодателю в Берлин, в словах, которые дошли до нового немецкого императора, кайзера Вильгельма I: «Представьте себе пергаментную рукопись размером с большой фолиант, в каждом фолианте на одной странице текст, а другая страница целиком покрыта рисунками Боттичелли, выполненными пером и серебряной ручкой»<sup>35</sup>. С трепетом подчеркиваемые Фридрихом Липпман-

---

<sup>34</sup> Версию этого ощущения выразил историк искусства Кеннет Кларк, который говорил о способности Боттичелли сочетать «мечты Средневековья и проработанность схоластики» с «языческой чувственностью и твердостью очертаний» в своей книге «Флорентийская живопись: Пятнадцатый век» (Лондон: Faber and Faber: 1945), 28.

<sup>35</sup> Перевод с немецкого Липпманна см. в Havely, Dante's British Public, 247. 37.



ном слова «целиком» и «покрыта» – по-немецки «ganze Seite bedeckend» – подтвердили, что все сомнения относительно одной из величайших загадок в истории искусства, беспокоившей лучшие умы на протяжении четырехсот лет, были исчерпаны.

\* \* \*

Ежегодно около четырех миллионов посетителей заполняют коридоры флорентийской галереи Уффици, величайшего архитектурного произведения Вазари, дома главной коллекции искусства эпохи Возрождения. Для некоторых встреча с возвышенной живописью Джотто, Микеланджело и Леонардо становится настолько ошеломляющей, что вызывает учащенное сердцебиение, головокружение и даже обморок, – **они испытывают синдром Стендаля, переизбыток чувств от невероятной красоты.** Это состояние было впервые описано великим французским романистом во вре-

---

Слова Стендаля о его ошеломляющей встрече с итальянским искусством («У меня было учащенное сердцебиение... Жизнь словно покинула меня. Я шел, боясь упасть»), см. в книге Rome, Naples and Florence, перевод. Richard N. Coe (Ричмонд, Соединенное Королевство: John Calder, 1959, rept. 2010), 302. Научный взгляд на этот вопрос см. в Graziella Magherini, La sindrome di Stendhal (Florence: Ponte alle Grazie, 1995). Флорентийский психолог Магерини придумала термин «синдром Стендаля» и на протяжении десятилетий изучала дезориентирующее воздействие итальянского искусства на иностранных туристов. См. мое обсуждение ее работы в книге «Мои две Италии» (Нью-Йорк: Farrar, Straus and Giroux, 2014), 183.

мя его путешествия по Флоренции и названо в его честь<sup>36</sup>. Возможно, **нигде концентрация эстетически прекрасного не дезориентирует так сильно, как в залах Боттичелли**. Затворы фотоаппаратов щелкают без передышки, когда посетители видят «Весну» и «Рождение Венеры», огромные полотна, резвящиеся боги и богини с которых теперь красуются буквально на всем – от бесценных ювелирных изделий до дешевых брелоков и постеров. Они успели побывать даже на грудной клетке Леди Гаги. Поп-икона надела платье Dolce & Gabbana, украшенное «Рождением Венеры», в 2013 году для рекламы своего сингла «Venus». Благодаря этому она стала одной из «боттичеллиевских» женщин, наравне с Одеттой из романа Пруста «В поисках утраченного времени». Другие переосмысления были менее модными: в результате впечатляющего влияния Боттичелли на современное искусство в 1939 году Сальвадор Дали превратил свою Венеру в сюрреалистический ключ, заменив ее голову на голову рыбы<sup>37</sup>.

Трудно поверить, что всего шесть лет спустя, в 1945 го-

---

<sup>36</sup> Обсуждение присутствия Боттичелли у Пруста см. в статье Paolo Marco Fabbri, *Madame Swann e la Vergine del Magnificat*, <http://www.marcelproust.it/miscel/fabbri.htm>. В более широком смысле см. Кэтрин Хьюз, *Destination Venus: How Botticelli Became a Brand*, *Guardian*, 5 марта 2016 года, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/05/destination-venus-how-botticelli-became-a-brand>.

<sup>37</sup> См. Риккардо Вентури, *Into the Abyss: On Salvador Dali's Dream of Venus* в издании *Botticelli Past and Present*, под ред. Ana Debenedetti и Caroline Elam (Лондон: Издательство Университетского колледжа Лондона, 2019), 266–289.

ду, выдающийся историк искусства Эрнст Гомбрих заметил: «История славы Боттичелли еще не написана»<sup>38</sup>. Или в то, что вплоть до XIX века «Рождение Венеры» не выставляли на публике – первые триста лет своей жизни работа хранилась в роскошной вилле Медичи<sup>39</sup>. Некогда забытый, Боттичелли теперь стал всемирно известным. По словам его недавних хранителей, он является «одним из немногих художников, чьи работы мгновенно узнаются очень большим и постоянно растущим числом людей по всему миру»<sup>40</sup>. В толпе зрителей, окружающих «Весну» и «Рождение Венеры» в Уффици, легко упустить из виду находящееся неподалеку «Благовещение Честелло» (рис. 1), которое Боттичелли написал в 1489 году для флорентийского монастыря. Тема Благовещения – одна из самых сакральных в эпоху Возрождения. Она вдохновила Леонардо, Рафаэля, Фра Анджелико и многих других, увековечивших тот непередаваемый момент, когда архангел Гавриил возвестил Деве Марии благую весть о том, что она родит Иисуса (отсюда и термин «благовещение»). Какими бы чудесными ни были эти картины, ни одна из них не обладает той особой тайной Девы Марии Боттичел-

---

<sup>38</sup> Э. Х. Гомбрих, *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945): 7.

<sup>39</sup> См. Lene Østermark-Johansen, *Walter Pater and the Language of Sculpture* (Лондон: Ashgate, 2011), 40.

<sup>40</sup> Ана Дебенедетти, Марк Эванс, Рубен Ребманн и Стефан Веппельманн, введение к *Botticelli Reimagined*, ред. Mark Evans and Stefan Weppelmann et al. (Лондон: V & A Publishing, 2016), 10.

ли, которая, кажется, танцует или, по меньшей мере, слегка покачивается, ее энергия сосредоточена внутри, ее тело находится в плену божественного послания, которое только что было передано ей самим Гавриилом. Если бы ее навечно не приковала бы кисть Боттичелли, Мадонна, кажется, выпорхнула бы из рамы. В грациозности Марии мало духовного. Она земная и приземленная, гул наслаждения мы ощущаем во плоти, а не постигаем умом. Ангел пришел возвестить о пришествии Бога. Боттичелли пришел, чтобы возвестить о другом пришествии. Если когда-либо целая историческая эпоха могла быть передана одним простым жестом, то это произошло: **Боттичелли провозгласил Ренессанс.**

Написав «Благовещение Честелло» в столь чувственном ключе, Боттичелли изобразил, как боги пришли на землю, и смело (даже еретически) предположил, что светская жизнь — это нечто конечное, а не просто подготовка к христианской вечности. Если кто и понимал это, так это Липпманн. Взглянув на иллюстрации Данте, он, вероятно, понял, что в рисунках Боттичелли мало «средневекового», хотя они и посвящены самой влиятельной в мире поэме Средневековья. Как и «Благовещение Честелло», они излучают мирскую радость, изображая сюжеты христианской поэмы, в которой поднимаются первостепенные вопросы Рая и Ада, искупления греха. В руках Боттичелли музыка Данте Беатриче совсем не похожа на доктринальную святую, какой ее представляет «Божественная комедия». Она скорее подобна языческим бо-

гиям «Весны» и «Рождения Венеры» или танцующей Мадонне в «Благовещении Честелло». Беатриче Данте пришла, чтобы спасти душу, Беатриче Боттичелли пришла, чтобы дарить блаженство. **Созерцать эти рисунки означало наблюдать за переходом к новой исторической эпохе.**

Липпманн был одним из первых, кто понял, насколько тесно связаны эти иллюстрации к Данте с художественным видением Боттичелли. Вскоре после своего визита в «Элис и Уайт» он написал: «Тщательное изучение их деталей убеждает в том, что они полностью выполнены [Боттичелли]. Мы узнаем во всем специфический характер его искусства... особое чувство движения, тип головы, несколько меланхоличное выражение черт лица, полные губы, легкий изгиб носа внутрь и пышные складки ниспадающих драпировок»<sup>41</sup>. Как если бы этого внутреннего доказательства было недостаточно, Липпманн заметил еще одно на иллюстрации Боттичелли к XXVIII песне Рая: на крошечной табличке, которую держит один из группы ангелов, «мелким, но прекрасно читаемым шрифтом начертано: Сандро ди Мариано»<sup>42</sup>.

---

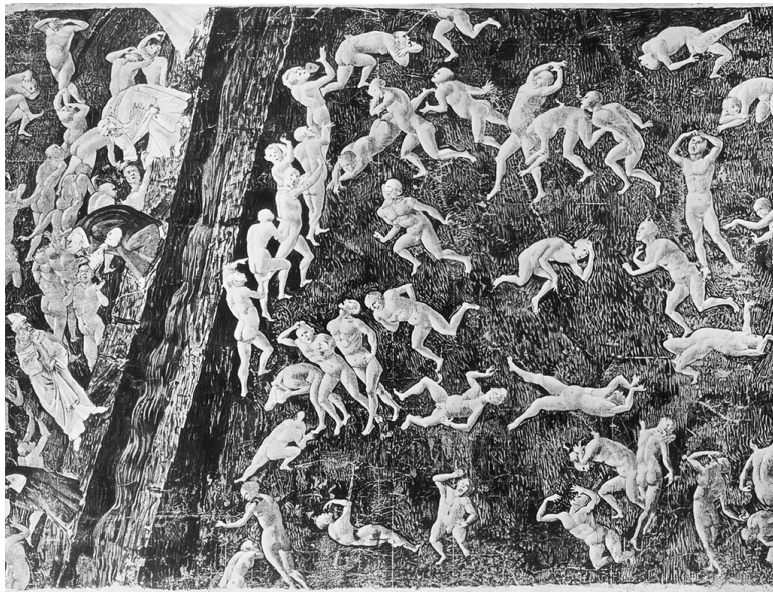
<sup>41</sup> Липпманн, Рисунки Сандро Боттичелли к «Божественной комедии» Данте, 16–17.

<sup>42</sup> См. Герберт Хорн, Botticelli, Painter of Florence (Принстон: Издательство Принстонского университета, 1980), 249: «На скрижали, которую держит четвертый ангел слева, Боттичелли начертал свое имя, «andro/dima/ gian/o», не в качестве подписи, как могло бы показаться, а в качестве выражения надежды на то, что его собственный дух в конечном итоге найдет спасение среди наименьших из ангелов». Глава 1. Поп-звезда

Впервые Боттичелли, урожденный Сандро ди Мариано, подписал работу своим именем.

# Часть 1

## Бесконечный беспорядок



# Глава первая

## Поп-звезда

*Даже погонщики ослов распевали сонеты Данте.  
Якоб Буркхард*

Предположительно 1 мая 1274 года на собрании ведущих семей Флоренции юноша с темными вьющимися волосами и большими выразительными глазами присоединился к своим товарищам, чтобы отпраздновать *primavera*, приход весны<sup>43</sup>. Это был один из многих праздников, подтверждавших все возраставшую воинственность и гражданскую гордость города. **Флоренция, бывшая когда-то отдаленным военным лагерем, основанным Юлием Цезарем, теперь превратилась в Firenze, «распускающийся цветок»** – название как нельзя лучше подходило одному из крупнейших городов Европы с населением около ста тысяч человек, избравшим своим символом лилию с тремя лепестками<sup>44</sup>. Флоренция также была одним из самых богатых мировых городских центров, о чем свидетельствует величественная обстановка, в которой собрались мальчик и его сотрапезники.

---

<sup>43</sup> Физические характеристики Данте см. в Richard Holbrook, *Portraits of Dante from Giotto to Raffael: A Critical Study, with a Concise Iconography* (Бостон: Houghton Mifflin, 1911), 16.

<sup>44</sup> Исследование об основании города, см. Colin Hardie, *The Origin and Plan of Roman Florence*, *Journal of Roman Studies* 55, nos. 1/2 (1965): 122–140, esp. 140.



Дом Фолько Портинари стоял в самом сердце древнеримского города, недалеко от собора Санта-Репарата на сакральной оси Флоренции, освященного участка христианского богослужения, где однажды возвысится его величественный собор Санта-Мария-дель-Фьоре. Дом был куплен за счет доходов Портинари от банковской деятельности – зарождающейся отрасли, которая, наряду с торговлей шерстью и шелком, превратит Флоренцию в мощный экономический центр<sup>45</sup>.

Узкие мощеные улочки, примыкавшие к поместью Портинари, в этот день были необычайно тихими. Обычно они гудели от шума ткацких станков, где создавались роскошные одежды из шерсти и шелка, от грохота тележек торговцев, развозивших товары на городские ярмарки под открытым небом, звенели отголосками песен слуг и домохозяек, стиравших белье на берегу реки Арно. **Но в этом социально расслоенном городе праздники означали отдых для всех, независимо от того, посчастливилось ли им получить приглашение на пир Портинари или нет.** Аристократки, приглашенные на такие престижные мероприятия, высоко зачесывали волосы и выходили из дворов своих фамильных дворцов со вздернутыми носами, не обращая ни на кого внимания. Их сопровождали свиты телохранителей,

---

<sup>45</sup> Дом станет одним из самых роскошных палаццо во всей Флоренции, после того как его приобретет и расширит один из членов семьи Медичи. Якопо Сальвиати, зять Лоренцо иль Магнifico, купил палаццо в 1456 году, и оно оставалось в семье Сальвиати до 1768 года. В настоящее время здание отдано под аренду элитных апартаментов для отдыха.

защищавшие их от брызг повозок и алчущих денег нищих. Жилища аристократов казались такими же неприступными и внушительными, как и сами женщины: это были палаццо из песчаника с массивными воротами и огромными деревянными дверями, словно излучающими напряжение – между открытостью и закрытостью, космополитизмом и замкнутостью, – характерным для всего города<sup>46</sup>. Вскоре писатели и ремесленники Флоренции прославятся на всю Европу, но их коллективный взгляд всегда был обращен вовнутрь, особенно когда дело касалось соперничества между ведущими семьями, такими как Портинари. Разногласия и споры могли быстро перерасти в кровавые схватки на улицах. Самые видные кланы превратили свои дома в крепости, укомплектованные армией и боеприпасами, придав тем самым городу вид миниатюрного Манхэттена, поскольку его **укрепленные башни возвышались на горизонте Тосканы словно средневековые небоскребы.**

Семья мечтательного мальчика жила неподалеку от Портинари в гораздо более скромном месте. Его предки, *maggiore*, происходили из древнеримского рода и были воинами Первого крестового похода. Но если Фолько Портинари был выдающимся *banchiere*, банкиром, то отец мальчика,

---

<sup>46</sup> О том, какие строительные материалы предпочитали состоятельные люди в средневековой Флоренции, см. в статье Piergiorgio Malesani, Elena Pecchioni, Emma Cantisani, and Fabio Fratini, *Geolithology and Provenance of the Materials of the Historical Buildings of Florence (Italy)*, Episodes 26, no. 3 (September 2003): 250–255.

Алигьеро ди Беллинчione, занимался куда менее возвышенным, даже презренным ремеслом – ростовщичеством. Даже во Флоренции, этом меркантильном городе, помешанном на деньгах, одалживание денег под проценты было вне закона. Дальновидные банкиры, такие как Портинари, а потом и Медичи, находили способы обойти *usaria*, христианские запреты ростовщичества, прикрывая свои услуги различными финансовыми махинациями. Прежде всего, банкиры старались обезопасить себя с помощью щедрых пожертвований на нужды общественности: например, больницу Санта-Мария Нуова, которую Фолько Портинари подарил городу и которая до сих пор остается его самым важным медицинским центром. У мелких ростовщиков вроде Алигьеро ди Беллинчione не было таких возможностей для поддержания связей с обществом. После смерти его, вероятно, похоронили «*tra le fosse*», в братской могиле на неосвященной земле, отведенной для еретиков, ростовщиков и тех, кто был слишком беден, чтобы позволить себе индивидуальную могилу<sup>47</sup>. Однако во время празднования *Calendimaggio*, Майского празд-

---

<sup>47</sup> См. Marco Santagata, *Dante: The Story of His Life*, перевод Richard Dixon (Кембридж, МА: Belknap Press of Harvard University Press, 2016), 23. Как отмечает Сантагата, якобы неблагородное погребение отца Данте Алигьери – это выдумка Форезе Донати, друга детства, с которым Данте обменивался оскорблениями в литературной форме, называемой *tenzone* (дуэль). См. Данте, *Rime*, ред. Джанфранко Контини (Турин: Einaudi, 1995), сонет 88, № 2, строка 8 *Forese a Dante*. Хотя обвинение Форезе нельзя воспринимать как неопровержимый факт, статус Алигьеро как невыдающегося и среднего бизнесмена кажется вероятным.

ника, древнее происхождение и политическая принадлежность (они с Портинари были членами одной правящей партии) гарантировали Алигьери и его сыну приглашение в круг избранных.

Мальчик встретился взглядом с прекрасной девочкой. В то время для детей такого возраста (им обоим было около девяти лет) было не редкостью влюбиться и создать пару на всю жизнь из-за, казалось бы, невинного раннего увлечения<sup>48</sup>. В имени девочки звучало заклинание: «та, кто благословляет». Она была одета в малиновое платье, и, как и у других благовоспитанных девушек на приеме, ее манеры были сдержанными и достойными. Когда-нибудь и она будет ходить по городу, словно женская крепость, родовитая и неприступная. Если девушка и испытывала что-то к юноше, она не показала своих чувств. Мальчик не обладал подобным хладнокровием. Увиденное пробудило что-то внутри него, и это чувство быстро переросло из неопределенного в непреодолимое. Его сердце неистово затрепетало, и он услышал внутренний голос, который на латыни из школьных занятий объявил: «Вот

---

<sup>48</sup> Обсуждение флорентийских традиций обручения и брака см. в Santagata, Dante, 36–37. Для более широкого обсуждения средневековой семейной жизни см. Шарль де Ла Ронсьер, «Тосканские дворяне накануне Ренессанса», в книге «История частной жизни, том 2: Откровения средневекового мира», под ред. Жоржа Дюби и Филиппа Ариеса, перевод Arthur Goldhammer (5 томов; Кембридж, МА: Harvard University Press, 1992–98), 157–310; Barbara B. Dieffendorf, *Family Culture, Renaissance Quarterly* 40 (1987): 661–81; и Christiane Klapisch-Zuber, *Woman, Family and Ritual in Renaissance Italy*, перевод Lynne Cochrane (Чикаго: Chicago University Press, 1985).

бог, который сильнее меня, он пришел, чтобы господствовать надо мной»<sup>49</sup>. Обстановка пира, пения и танцев, должно быть, отступила на второй план. Кульминацией внутренней драмы мальчика стала зловещая фраза, которая словно была начертана на его сердце, опять же на латыни: **«О несчастный я, какие бесконечные невзгоды ждут меня!»**<sup>50</sup>.

В течение многих лет после того торжества юноша носил в душе образ незнакомки, пока однажды, ровно через девять лет после праздника у Портинари, благословенная девушка вновь не появилась в его жизни. Он заметил ее, когда она шла по улицам Флоренции в сопровождении двух других знатных дам; она расцвела, превратившись в прекрасную юную девушку, и была одета в белое платье. С грацией и тактом, подобающим ее социальному статусу, она повернулась к своему почитателю и проговорила «здравствуйте» и «всего хорошего» которые в итальянском звучат как одно слово *saluto*. Юноша убежал домой, закрылся в своей комнате и разрыдался<sup>51</sup>. Позже той ночью она явилась к нему во сне. Она была нагой, завернутой лишь в легкую пурпурную ткань, ее несла на руках грозная фигура, нечто среднее меж-

---

<sup>49</sup> Оригинал гласит: «Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi». Данте, «Новая жизнь» (Милан: Garzanti, 1993), 2.

<sup>50</sup> «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!» Данте, «Новая жизнь», 2.

<sup>51</sup> Сантагата утверждает, что Данте здесь, скорее всего, приукрашивает, поскольку для семьи со скромным достатком, как у него, вряд ли было возможно позволить себе отдельную спальную комнату. Более вероятно, что Данте плакал по Беатриче, пока его окружали любопытные члены семьи (Данте, 8).

ду божеством и монстром, назвавшимся зловещим именем Любовь. Это божество сжимало в руке нечто пылающее – сердце юноши. Чудовище-бог взял пылающий орган и скормил его хромой, истощенной женщине. Она медленно съела его. Так Данте Алигьери, сын ростовщика Алигьеро ди Беллинчионе, влюбился в «трижды благословенную» Беатриче Портинари, младшую дочь банкира Фолько Портинари.

\* \* \*

История зарождения этой любви, о которой повествуется выше, в основном исходит от самого Данте, и, как и большая часть истории его отношений с Беатриче, она представляет собой смесь фактов и вымысла, приправленную мифотворчеством и агиографией, то есть изложением жития святого. Да, Данте и Беатриче принадлежали к высшему обществу Флоренции и вполне могли встретиться на приеме, подобном тому роковому Майскому празднику. Да, классовые различия в таком богатом городе, как средневековая Флоренция, были ярко выражены, а город был скорее похож на сеть возвышающихся военных крепостей, выстроившихся друг за другом, словно громадные костяшки домино, чем на те просторные залитые солнцем площади, украшенные произведениями искусства, которые мы знаем сегодня. Но этот майский пир был выдумкой Джованни Боккаччо, который в сво-

ем порывистом «Малом трактате в похвалу Данте» изобразил эффектную встречу двух молодых влюбленных на празднике, который на самом деле впервые состоялся лишь шестнадцать лет спустя, в 1290 году<sup>52</sup>. Данте сам составил тот неправдоподобно точный график встреч со своей возлюбленной Беатриче: их пути пересекались, как часы, каждые девять лет, согласно захватывающему сюжету «Vita Nuova», или «Новой жизни», мемуаров Данте о его юношеской любви к этой аристократической деве. В целом повествование Данте о Беатриче представляет собой такое сплетение легенд и реальности, что ему позавидовал бы сам Вазари.

Но вольности и даже искажения Данте и Боккаччо не отменяют того, что в действительности произошло между этими двумя молодыми флорентийцами: Данте действительно встретил свою будущую музу, когда они были еще детьми, он находился под ее чарами в течение всей своей карьеры, и их встречи действительно послужили источником вдохновения и легли в основу важнейшего поэтического произведения в истории Италии.

Мнимую встречу в Майский день следует воспринимать в соответствии со словами Аристотеля: как утверждает он в своей «Поэтике», история говорит нам о том, что произошло, дает нам определенное и условное. **Поэзия же гово-**

---

<sup>52</sup> См. Роберт Дэвидсон, *Storia di Firenze* (8 томов; Флоренция: Sansoni, 1956–68), 8:560; и Джованни Боккаччо, *Esposizioni sopra la «Comedia» di Dante*, под ред. Джорджо Падоан, в *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, том 6, под ред. Витторе Бранка (Милан: Mondadori, 1965), 30–34.

рит нам о том, что могло или должно было произойти, через воображаемые универсалии, которые раскрывают более общую «истину», чем простой доклад о событиях<sup>53</sup>. Некоторые фрагменты первой встречи Данте с Беатриче и момента зарождения их любви, возможно, «выдуманы», но тем не менее они наполнены подлинными чувствами и переживаниями. По словам самого Данте, **эта сцена является примером non falso errore – ошибки, которая была выдумана, но не является ложной**. В сущности, это свидетельство способности литературного воображения выходить за рамки рационального познания и открывать скрытые истины<sup>54</sup>.

Любовь между Данте и Беатриче, реальная или воображаемая, была безответной в нашем современном понимании этого слова. В Средние века признаком истинной любви считалось отсутствие полового или физического контакта с объектом своей привязанности. В любимой книге Данте и его окружения, «Искусстве изысканной любви» Андреаса Капеллануса, написанной около 1190 года, брак описывается как строгое договорное соглашение между мужем и женой, перед которым стоят практические задачи: производство наследников, получение приданого, повышение социального статуса. Любовь к недостижимой женщине учила

---

<sup>53</sup> См. Аристотель, Поэтика, перевод Stephen Halliwell, Классическая библиотека Loeb (Кембридж, МА: Harvard University Press, 1995), 145ib4.

<sup>54</sup> См. Данте, Чистилище XV.117.



добродетели и возвышала душу. Превратить любовь в секс было равносильно тому, чтобы низвести самое возвышенное чувство до тирании тела и его неукротимых желаний. Лучше любить и никогда не прикасаться, чем получить физическое удовлетворение. Мощные аллеи средневековой Европы не знали стыдливо возвращавшихся домой после ночных свиданий юношей и девушек. Даже самым чувственным супругам того времени было трудно предаваться романтическим мыслям, когда в свадебных контрактах перечислялись такие разрушающие страсть мелочи, как носки и пуговицы<sup>55</sup>.

В соответствии со своим высоким положением Беатриче вышла замуж за банкира Симоне Барди в 1287 году, принеся мужу солидное приданое. В том же году жена Данте, Джемма, с которой он был помолвлен с двенадцати лет, вероятно, родила их первого ребенка, сына Джованни, личность которого остается загадкой<sup>56</sup>. Джемма родит Данте еще троих детей и будет преданно поддерживать его в течение двадцати лет изгнания, однако упоминания о ней так и не появятся ни в одной строчке его произведений. Тем временем Беатриче, или Биче, как она была известна, трагически погибла в 1290 году в возрасте двадцати четырех лет. Хотя они с Дан-

---

<sup>55</sup> См. Паоло Сассетти, *Marriage, Dowry, and Remarriage in the Sassetti Household (1384–1397)* перевод Изабелла Шабо, в книге *Medieval Italy: Texts in Translation*, под ред. Кэтрин Л. Янсен, Джоанны Дрелл и Фрэнсис Эндрюс (Филадельфия: Издательство Пенсильванского университета, 2009), 446–450.

<sup>56</sup> Обсуждение «четвертого» ребенка Данте и сопутствующих противоречий см. в *Santagata, Данте*, 53.

те никогда не касались друг друга и виделись всего несколько раз, она вдохновила его на создание 14 233 строк, которые многие считают величайшим литературным произведением, когда-либо написанным, — «Божественной комедии».

\* \* \*

Буквально за несколько лет до своей смерти, в возрасте пятидесяти шести лет в 1321 году, тот самый юноша с темными кудрями и большими задумчивыми глазами написал эти слова:

*Коль в некий день поэмою священной,  
Отмеченной и небом и землей,  
Так что я долго чах, в трудах согбенный,*

*Смирится гнев, пресекий доступ мой  
К родной овчарне, где я спал ягненком,  
Немил волкам, смутившим в ней покой, —*

*В ином руне, в ином величьи звонком  
Вернусь, поэт, и осенюсь венцом  
Там, где крещение принимал ребенком<sup>57</sup>.*

---

<sup>57</sup> Перевод из Мандельбаума. Оригинальный итальянский текст гласит: «Se mai continga che 'l poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra, sì che m'ha fatto per molti anni macro, vinca la crudeltà che fuor mi serra del bello ovile ov'io dormì agnello, nimico ai lupi che li danno guerra; con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta, e in sul fonte del mio battesimo prenderò 'l cappello».

*(Пер. М. Лозинского)*

Приведенный отрывок из XXV песни «Рая» нужно не столько читать, сколько слушать. **Услышать эти слова на языке Тосканы – значит воспринять голос Данте в его самой интимной и откровенной форме.** Он называет город, где он встретил Беатриче, Флоренцию, bello ovile, «прекрасной овчарней», где он спал как ягненок, с мягкими звуками l и v. Эти звуки передают нежность его чувств и уязвимость человека, который никогда не вернется в место, полюбившееся ему больше всего на свете. Он пишет о том, что труд написания поэмы стоил ему здоровья, каждое слово знаменует мучительное расставание с родиной, которое не может преодолеть даже его вера. Данте написал этот отрывок, томясь в политической ссылке в Равенне, в сотне миль от Флоренции. В XXV песне Рая обычно сдержанный и суровый поэт ослабил свою защиту и приподнял завесу своего сердца, чтобы описать раны, нанесенные ему изгнанием, и в тяжелом вздохе выпустить на волю сдерживаемую в груди ностальгию по Флоренции, которую он испытывал, несмотря на то что провел большую часть своей жизни, осуждая развращенность и социальную несправедливость родного города.

Эти слова – краткая история того, что произошло между легендарной встречей Данте с Беатриче в 1274 году и написанием вдохновленного ею шедевра. Божественная коме-

дия начинается со спасения Данте из *selva oscura*, «темного леса» земного греха, призраком Беатриче, которая в союзе с не кем иным, как с самой Девой Марией, вступает за него. Беатриче может быть духовным ориентиром Данте, но **самая чувственная связь поэта – это связь с утраченным городом**. К моменту написания «Рая» Данте знал, что достиг чего-то необыкновенного. Это понимали и другие. Части «Божественной комедии» начали распространяться в виде рукописей еще при жизни Данте. В 1319 году ученый Джованни дель Вирджилио пригласил Данте приехать в качестве почетного поэта в Болонью, где в 1088 году был основан первый в Европе университет, являвшийся крупнейшим центром интеллектуальной жизни. Это была большая честь для стареющего автора, переживающего позор изгнания. Однако Данте вежливо отказался: как гласит XXV песнь «Рая», только во Флоренции, в тени баптистерия, где он был крещен в 1266 году, Данте согласился бы *prendere il cappello*, принять лавровый венец поэта<sup>58</sup>. **Назвав свое произведение «роета sacro», священной поэмой, Данте предвидел грядущую славу.** Он не ошибся: через несколько веков после того, как он закончил произведение, которое назвал просто «Комедия», один венецианский издатель настоял на том,

---

<sup>58</sup> В истории было много споров между учеными относительно потенциального значения слова *cappello*. См. резюме Николы Фоскари (2000–2013), Дартмутский проект Данте, [https://dante.dartmouth.edu/search\\_view.php?doc=200353250070&cmd=gotoresult&arg1=2](https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=200353250070&cmd=gotoresult&arg1=2).

чтобы добавить на титульный лист слово «Божественная»<sup>59</sup>.

Приставка прижилась, но божественность досталась с большим трудом. Как и его отец и отец Беатриче, Данте был гвельфом, представителем одной из двух ведущих партий во Флоренции. После того как их смертельные враги гибеллины почти уничтожили гвельфов при Монтаперти в 1260 году, гвельфы объединились и разгромили гибеллинов в 1289 году при Кампальдино – в решающей битве, в которой двадцатичетырехлетний Данте участвовал в качестве кавалериста, испытал ужас рукопашного боя и, возможно, даже убил врага, – что позволило им взять под контроль управление городом<sup>60</sup>. После этого Данте поднялся в рядах гвельфов, став в 1300 году одним из шести приоров города, что являлось высшей выборной должностью в республиканской Флоренции. В 1295 году он опубликовал «*Vita Nuova*» и посвятил эту работу своему наставнику Гвидо Кавальканти, блестящему, удалому аристократу, которого Данте называл своим *primo amico*, лучшим другом. Но время пребывания Данте на литературной и политической вершине города будет недолгим, и позже он заявит, что его восхождение на должность приора стало началом его личных бедствий<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> См. издание «Божественной комедии» 1555 года, отредактированное Лодовико Дольче и опубликованное венецианским печатником Габриэле Джолито де Феррари.

<sup>60</sup> См. Kelly DeVries and Niccolò Capponi, *Campaldino 1289: The Battle That Made Dante* (Оксфорд: Osprey, 2018), 6.

<sup>61</sup> См. Santagata, Dante, 109.

Во время пребывания Данте на посту приора гвельфы раскололись на соперничающие группировки. Несмотря на то что партия традиционно поддерживала папу, «белые» гвельфы из партии Данте выступали против папского влияния на итальянские дела. Тем временем «черные» гвельфы продолжали поддерживать папство, занимая при этом более агрессивную и враждебную позицию по отношению к своим общим противникам гибеллинам. **Из-за противостояния Данте папству он нажил себе худшего из возможных врагов – могущественного папу Бонифация VIII.** Пока Данте находился с дипломатической миссией в Ватикане в 1301 году, «черные» гвельфы одержали верх над белыми и захватили власть. Воспользовавшись открывшейся возможностью, безжалостный Бонифаций заключил Данте под стражу в Риме, пока его противники во Флоренции разрабатывали план мести. Эдикт, который навсегда изменил жизнь Данте и ход истории литературы, был издан 10 марта 1302 года: «Алигьери Данте осужден за публичную коррупцию, мошенничество, лживость, злоумышленность, бесчестные требования, незаконные доходы, гомосексуальные связи и приговаривается к штрафу в 5000 флоринов, вечному лишению права занимать государственные должности, постоянной ссылке (*in absentia*), а в случае задержания [во Флоренции] приговаривается к смерти на костре»<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Il Libro del Chiodo, Archivio di Stato di Firenze, <http://www.mondi.it.almanacco/voce/245019>. Перевод (который я немного изменил) и обсуждение см. в статье

Эти преувеличенные и сфабрикованные обвинения свидетельствуют о кровавом характере политики того времени: у гордого, вспыльчивого Данте были свои недостатки, но он также был известен своей честностью и порядочностью, и, конечно, нет никаких сведений о том, что он когда-либо был гомосексуалом. Изгнание сделало его, по его собственному выражению, тасго, тощим от голода и нужды, когда он метался по всему итальянскому полуострову в поисках дома и способа заработать на хлеб – в прямом и переносном смысле<sup>63</sup>. Первые годы изгнания Данте провел недалеко от Флоренции в надежде, что сможет вернуться в свой любимый город. Данте встречался с бывшими врагами и строил планы, как вернуть свой высокий политический статус и восстановить доброе имя. Этот период, примерно с 1302 по 1305 год, был самым тяжелым в его жизни. Его идеалы были подорваны, его энергия истощалась окружающим хаосом, он был не в состоянии писать достойные стихи. Возможно, он даже подумывал о самоубийстве, хотя в этот мрачный период ему каким-то образом удалось создать крупные философские и научные труды<sup>64</sup>.

---

Ruth Levasch, The Rehabilitation of Dante Alighieri, Seven Centuries Later, Library of Congress website, <https://blogs.loc.gov/law/2016/04/the-rehabilitation-of-dante-alighieri-seven-centuries-later/>.

<sup>63</sup> См. Рай XXV.3.

<sup>64</sup> По вопросу о потенциально суицидальных мыслях Данте см. Джузеппе Маццотта, «Жизнь Данте», в «Кембриджском справочнике Данте», ред. Rachel Jacoff и Jeffrey Schnapp (Кембридж: Cambridge University Press, 2007), 9. Помимо

В первые годы своего изгнания Данте не представлял себе жизни вне Флоренции. **Город был не просто его домом, он определял его сущность.** Только когда он навсегда мысленно расстался со своей прекрасной овчарней, признав, что его изгнание окончательно, он смог начать писать свой *magnum opus*, лучший труд. Начиная с 1305 года Данте все больше скитался: Пратовеккьо Стиа, Форли, Верона и Равенна – вот лишь некоторые из многочисленных остановок за полтора десятилетия и сотни миль скитаний, потребовавшихся ему для завершения «Комедии», которую он, вероятно, начал писать около 1306 года.

Отголоски тягот изгнания пронизывают поэму. В X песне «Ада» Данте встречает флорентийских патрициев, которые горят в адском пламени из-за их еретической эпикурейской веры в то, что *l'anima col corpo morta fanno*, то есть душа умирает вместе с телом<sup>65</sup>. Среди грешников отец его *primo amico*, Гвидо Кавальканти, который холодно спрашивает: «*Mio figlio ov'è?* (Где мой сын?)»<sup>66</sup>. Еще в 1300 году «белый» гвельф Данте подписал указ, изгоняющий «черного» гвельфа Гвидо из Флоренции за его радикальные политические взгляды. Во время изгнания Гвидо заболел малярией и вскоре умер. Когда Данте использует глагол прошед-

---

философского трактата *Convivio* («Пир», 1304–1307), в ранние годы изгнания Данте писал свой эпохальный трактат о языках *De vulgari eloquentia* («О красноречии в просторечии», 1302–1305).

<sup>65</sup> См. Ад X.15.

<sup>66</sup> Ад X.60.



шего времени для описания Гвидо, убитый горем отец предполагает самое худшее и думает, что его сын умер. После того как Данте не решается убедить его в обратном, отец Гвидо возвращается в свою пылающую могилу, «не показывая больше своего лица»<sup>67</sup>. Позже, в XVII песне «Рая», Данте встретит своего предка Каччагвиду, средневекового флорентийца древнеримского происхождения, который предскажет Данте изгнание, говоря, что тот узнает, «как солен вкус чужого хлеба» – пророчество похоже на блестящую метафору, но на самом деле является простой констатацией факта: Данте и его собратья-флорентийцы привыкли к несоленому хлебу, вероятно, потому, что их вечные соперники, пизанцы, долгое время вжимали с них непомерную пошлину за соль<sup>68</sup>. **Для этого заблудшего сына Флоренции пища изгнания действительно будет горькой.**

Прежде чем Данте встречает призрак отца своего лучшего друга Гвидо в аду, он встречает другого флорентийского лидера, грозного Фаринату, орденоносного генерала, который стоит так гордо, что «казалось, презирает весь Ад»<sup>69</sup>. Будучи гибеллином, Фарината с усмешкой говорит Данте: «[Гвельфы]. были яростными врагами / моих родителей и моей пар-

---

<sup>67</sup> Ад X.72.

<sup>68</sup> См. Ванесса Маландрин, Аданелла Росси, Леонид Дворцин и Франческа Галли, «Эволюционирующая роль хлеба в гастрономической культуре Тосканы», в книге «Гастрономия и культура», под ред. Каталин Ксобан и Хабил Эрика Кёнигс (Дебрецен, Венгрия: Дебреценский университет, 2015), 12.

<sup>69</sup> См. Ад X.48.

тии, / так что мне пришлось разбить их дважды».<sup>70</sup> Данте не упускает возможности ответить выпадом на оскорбление: «Если род мой был изгнан... / он все равно возвращался, оба раза, со всех сторон; / но твой народ так и не смог освоить это искусство»<sup>71</sup>. В этом зловещем разговоре проявляется черта, хорошо известная каждому, кто провел время среди флорентийцев, – их мастерство словесной перепалки, которое проявляется особенно ярко, когда речь идет о соперничестве или длящейся веками борьбе за территорию и особенно об их самом знаменитом сыне, Данте. В 2008 году Флоренция наконец отменила запрет, изгнавший Данте, проголосовав в городском совете 19 голосами за и 5 против<sup>72</sup>. Даже в этом акте запоздалого искупления и помилования мнения голо-совавших разделились. Неудивительно, что флорентийцев, известных своей склонностью к *polemici*, полемике, считают людьми, не умеющими прощать. В итоге Флоренции потребовалось 706 лет, чтобы принять Данте обратно домой. Но на самом деле он никогда и не уезжал.

---

<sup>70</sup> См. Ад X.48.

<sup>71</sup> См. Ад X.49–51.

<sup>72</sup> UPI, Florence Moves to Revoke Dante Exile, Июнь 17, 2008, [https://www.upi.com/Odd\\_News/2008/06/17/Florence-moves-to-revoke.-Dante-exile/73391213746224/](https://www.upi.com/Odd_News/2008/06/17/Florence-moves-to-revoke.-Dante-exile/73391213746224/).

# 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.