

М.П. Гребнева

Алтайский государственный университет

**Персональный миф
о флорентийском художнике Сандро Боттичелли
в русской литературе XIX-XX веков**

Аннотация: В статье анализируется феномен персонального мифа о Боттичелли в русской литературе XIX-XX веков. Показывается, что персональный миф о Боттичелли в русской литературе неразрывно связан с одной из совершеннейших его картин – с «Рождением Венеры».

Ключевые слова: русская литература, персональный миф, Боттичелли.

Зарождение мифа о С. Боттичелли можно отнести к XIX столетию, так как в один из фрагментов воспоминаний 1894 года А.Н. Бенуа включил перечень произведений искусства, оказавшихся «еще лучше» [Бенуа, 1990, с. 37], чем предполагал путешественник: «К совершенно выпадающим из ряда впечатлений принадлежат: «Рождение Венеры» и «Весна» Сандро Боттичелли...» [Там же, с. 37] Автор этих полотен был, безусловно, одной из знаковых фигур своего времени, своей Флоренции. Его имя неразрывно связано с именем Лоренцо Великолепного, мецената, философа и поэта. Прототипом героинь на картинах Боттичелли стала Симонетта Веспуччи, возлюбленная брата Лоренцо – Джулиано Медичи. В дневнике за 1934 год М. Кузмин отмечал, что Симонетта – «символ, не человек, которую Боттичелли так везде и рисовал в виде Венер, Мадонн, весен, возлюблен<ная> Лоренцо, воспетая Полициано» [Кузмин, 1998, с. 40], что она «на вечные века символ скоропроходящей молодости», что она «восторженная, радостно-удивленная, открытая для всего и всех, легкий, убегающий профиль. Всем несет радость и прелесть жизни, и сама первая это восторженно воспринимающая» [Там же, с. 40].

Мир живописи придворного художника Медичи – Сандро Боттичелли, отразившийся в русской литературе XIX – XX веков, в стихотворных произведениях И. Анненского, Вяч. Иванова, М. Цветаевой, а также в прозаических произведениях Е. Ростопчиной, З. Гиппиус, Б. Зайцева, М. Осоргина, К. Вагинова необыкновенно светлый, его герои напоминают ангелов, его краски – яркие и чисты, его главная эмоция – радость, его любимое время года – весна, его главное состояние и состояние его героев – ощущение полета. Мир этот выглядит идеальным, далеким от реалий действительности. Почему? Потому, что жизнь приближенных Лоренцо Великолепного не была жизнью многих. Кроме того, даже эта внешне благополучная жизнь была пропитана трагизмом. Трагична судьба брата Лоренцо – Джулиано, убитого политическими противниками, трагичной предстает кончина безбожника Лоренцо, не пожелавшего повиниться перед Богом и Савонаролой, трагична судьба самого Боттичелли, жизнь которого поделена на два периода, досавонароловский и савонароловский.

Показателен уход группы людей, окружающей Медичи в античный мир, античную литературу и философию, в искусство во всех его проявлениях. Показательны литературные упражнения Лоренцо и его современника Полициано. Их

«легкую поэзию», на наш взгляд, можно сравнить с легкой поэзией Батюшкова. И в том, и в другом случае – это средство ухода от неблагоприятной действительности, от мыслей о скоротечности человеческой жизни.

Картины Боттичелли воплощают, как нельзя лучше, образ прекрасного города в живописи. Флоренция неразрывно связана с такими творениями прославленного художника, как «Рождение Венеры», «Весна», «Мадонна Магнификат» и др.

Состояние души их автора можно выразить с помощью одной из особенностей его полотен – он «любил легкие сквозные покрывала на фигурах, причем драпировки у него обладают одной приметной особенностью: они падают не прямо, а волнообразно, как бы несколько раз подхваченные на своем пути. Их рисунок напоминает струи ручья, бегущего по каменистому ложу, – струи задерживаются, завиваются около встретившегося камня и потом бегут дальше» [Дмитриева, 1986, с. 255–256], «такой прерывистый волнистый ритм вообще отличает манеру Боттичелли – это внешнее выражение его трепетного, беспокойного духа» [Там же, с. 256].

По словам Н.А. Дмитриевой, «созданные им (Боттичелли. – М.Г.) образы – всегда где-то на грани «бестелесной красоты» и утонченной чувственности. В слиянии того и другого возникает идеал «вечно женственного» [Там же, с. 255]; «Пишет ли он Венеру в окружении нимф или богиню с ангелами – они похожи друг на друга, как сестры» [Дмитриева, 1986, с. 255].

Произведение, с которым Боттичелли вошел в историю русской литературы о Флоренции – «Рождение Венеры». Миф о рождении Венеры универсален для итальянского менталитета, в силу того что это римская богиня, отождествляемая с греческой Афродитой, богиней любви и красоты. Кроме того, божество, воплощающее любовь и красоту, не может не быть универсальным вообще. Это обстоятельство породило систему разнообразных двойников в русской литературе. В частности, Аврору Гвидо Рени в повести Е. Ростопчиной «Палаццо Форли» (1852) можно уподобить Венере Боттичелли: «Живость красок так изумительно сохранилась, что два столетия миновали, почти не коснувшись ее: и теперь еще богиня с розовыми перстами несет на надоблачном видении на своей торжественной колеснице, сыпля лучезарные отблески по зарюмянному небу» [Ростопчина, 1991, с. 131]. Цвета розовый и румяный, а также свет, который несет луч и о котором свидетельствуют отблески, позволяют их сблизить. *Двойником одного живописного произведения является другое живописное произведение.*

Свет, легкость, прозрачность, близость к водной стихии – вот то, что объединяет портрет мисс Май, героини одноименной повести З. Гиппиус 1895 года, и Венеру Боттичелли: «Он сразу, с одного взгляда, все в ней заметил и понял, может быть, потому, что она почти вся была *одного цвета, светлого*, и казалась цельной и простой, как будто вырезанной из одного куска (камня? – М.Г.). Андрей заметил, что белое платье из легкой, *почти прозрачной*, шелковой материи все, и сверху и внизу, было в бесчисленных складках или сборках, точно смятое. И складки не падали прямо, а слегка отставали и от неприметного ветра в саду шевелились, то подымаясь, то опускаясь, как *мыльная пена* (как пена морская. – М.Г.). Шея, очень длинная и тонкая, выходила из этой *пены* незаметно, она была такого же *цвета*, как платье, и тоже казалась *прозрачной...*» [Гиппиус, 1991, с. 313] (курсив здесь и далее наш. – М.Г.). С богиней, вышедшей из воды, мисс Май сближают «едва уловимые розовые отсветы жизни» на шее, «бледно-золотые волосы», завивающиеся «около ушей и висков» [Гиппиус, 1991, с. 313]. *Живописное изображение оказывается двойником реальной женщины.*

В рассказе М. Осоргина «Сестра» (1928) живописный образ также превращается в двойника женщины, сестры автора, точнее, травы, названной ее именем: «Итальянцы зовут эту траву *Capelvenere*; за ними и мы называем ее – *Волосами Венеры*» [Осоргин, 1992, с. 113]. Место, где произрастает эта трава, окружено *камнями*: «Там, на скалах, были заросли тростника у маленького источника...»

[Осоргин, 1992, с. 113]. Место это предстает неразрывно связанным с водой: «Вода сочилась из ниши, промытой годами, и в нише росла всегда влажная мелколистная трава – зеленые листики на тонких прочных нитях, растущие веером» [Осоргин, 1992, с. 113]. Эту траву, вышедшую из воды, выросшую из воды или на воде, герой Осоргина помещает в раковину: «Вот эту траву я принес в капеллу, где над моим столом была вделана в стену *каменная раковина* для святой воды...» [Осоргин, 1992, с. 113].

Е. Ростопчина, З. Гиппиус в большей степени, а М. Осоргин в чуть меньшей степени демонстрируют с помощью мотивов воды и цвета качества мифологического оригинала, которые не должны изменяться нигде и ни при каких обстоятельствах. Тогда, как нам представляется, в разных локусах миф либо дополняется какой-то подробностью, либо какая-то подробность, напротив, опускается. Флорентийское переосмысление мифа запечатлено на картине Боттичелли, потому что богиня на ней оказывается неразрывно связанной с *раковиной* и напоминает *жемчужину* в этой раковине. Каменная флорентийская семантика благодаря этим обстоятельствам оказывается весьма прозрачной.

Наиболее отчетливо эти флорентийские особенности мифа продемонстрировал Б.К. Зайцев в очерке «Флоренция» (1923). В его интерпретации *образ Венеры на живописном полотне Боттичелли оказывается двойником города цветов*. Она предстает перед читателем в лирическом образе рождающейся богини любви – «*светлая, розовая, божественная*», «Киприда Боттичелли с гениями ветров и *золотыми* волосами» [Зайцев, 1999, с. 440]; «В двух шагах, в галерее Уффици сияет вечным светом другой флорентиец, друг, вернее, враг Савонароллы, *Сандро Боттичелли*. Был он по действиям друг, а по природе недруг; ибо был великий и стихийно светлый художник, творил *прозрачные* тела, *нетленную золотую Венеру в раковине* создал» [Зайцев, 1993, с. 443].

Как в начале очерка, так и в его конце о Венере Боттичелли свидетельствует сравнение Флоренции с раковиной, с жемчужиной, находящейся в этой раковине, а также ее девственность, юность, стройность и традиционная цветовая характеристика: «Как *светлая раковина*, прорезанная изгибом Арно, лежит Флоренция в долине, окаймленной мягкими горами. Что-то *жемчужное* есть в вечернем солнце, теплеющем ее отлив, в *нежной нестроте*, взятой в смягченном, *дымно-золотистом* тумане. Нечто *девичье* – в легкой *стройности* кампанилл, что-то живое, *юное*, вечно-меняющееся и вечно-нестареющее, то, что называем мы *нетленным*» [Зайцев, 1993, с. 458].

На наш взгляд, Венеру Боттичелли можно считать также живописным двойником Венеры Медицейской, других каменных изваяний этой богини. *Двойником живописного изображения в данном случае является скульптурное изображение*. Целесообразно предположить их типологическое сходство. Это предположение очень органично связано с представлениями о Флоренции-саде (заметим также, что Венера первоначально – это богиня садов), Флоренции-музее. Боттичелли удалось передать идею вечной жизни во Флоренции. Его творение можно сравнить в этом смысле не только с творением одного из подражателей Праксителя, но и с каменными изваяниями Микеланджело, которые поражают своей жизненностью, в которых им оставался необработанный камень. На картине Венера предстает, выходящей из воды, но неразрывно связанной с камнеобразной раковиной. Как следствие ее уподобляют жемчужине-камню, спрятанному в раковине. И раковина, и жемчуг порождены водной стихией, как и сама богиня. К ключевым словам, определяющим персональный миф Боттичелли, на наш взгляд, относятся: камень, жемчуг, раковина, цвет и вода. Причем, три слова из пяти свидетельствуют о камне, о камнеобразности, что позволяет заметить тесную связь персонального мифа с универсальным мифом о Флоренции, в котором мотив камня, как и мотив цвета, является одним из главных.

Выходящим из вод морских, как и Венера, запечатлен ее сын в стихотворении Вяч. Иванова «Во сне предстал мне наг и смугл Эрот» из цикла сонетов «Золотые завесы». Ему, как и его матери, сопутствуют мотивы воды и морской пены:

Во сне предстал мне наг и смугл Эрот,
Как знойного пловец Архипелага.
С ночных кудрей текла на плечи влага;
Вздыхались перси; в пене бледный рот...
[Сонет серебряного века, 1990, с. 126].

Кроме того, в произведении присутствует упоминание о жемчуге как символе любви, как атрибуте Венеры и Эрота. Сын богини любви добывает для лирического героя жемчужину. Камень – это то, с помощью чего уловляется герой, попадает в сети Эрота, в любовные сети:

И, сеткой препоясан, вынул он
Жемчужину таинственного блеска,
И в руку мне она скатилась веско...
[Сонет серебряного века, 1990, с. 126].

Удивительным образом соотносится с представлениями о Флоренции-Венере, живописной (водной и каменной) и скульптурной (каменной) Марина Цветаева. Имя ее в переводе с итальянского языка означает «картина, изображающая морской вид» [Словарь иностранных слов и выражений, 1997, с. 314]. Фамилия ее, заметим, неразрывно связана с семьей цветка, которая так же, как и семы цвета и камня, является важнейшей составляющей флорентийского универсального мифа. В стихотворениях Цветаевой живописная интерпретация мифа о Венере соседствует со скульптурной интерпретацией. Как следствие, вода и камень отчетливо сопоставляются и противопоставляются друг другу. К примеру, в известнейшем стихотворении «Кто создан из камня, кто создан из глины...» (1920) можно обратить внимание на целый ряд ключевых слов, подтверждающих высказанное предположение. В первом четверостишии изваяния из камня и глины противопоставляются поэтессе, творению «водному»:

Кто создан *из камня*, кто создан *из глины*, –
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело – измена, мне имя – Марина,
Я – брэнная *пена морская*
[Цветева, 1980, с. 141].

Неуловимость, неподвластность времени «водной» Цветаевой противопоставляется брэнности всего земного, о чем свидетельствуют памятники из камня во втором четверостишии:

Кто создан из глины, кто создан из плоти –
Тем гроб и *надгробные плиты*...
– В *купели морской* крещена – и в полете
Своем – непрестанно разбита!
[Там же, с. 141].

О каменной семантике третьего четверостишия свидетельствует слово *соль*, *каменная соль*, которая в этом стихотворении оказывается антимотивом героини:

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволие.
Меня – видишь кудри беспутные эти? –
Земною не сделаешь солью
[Там же, с. 141].

Каменные люди в четвертом четверостишии противопоставляются неуловимой и бессмертной «водной» Марине-Венере. Героиня в этом произведении неразрывно связана с морской стихией, она является порождением этой стихии, как и Венера Боттичелли. О взаимопроникновении литературы и живописи свидетельствует слово «воскресаю», которое соотносится со словом «рождение» в названии картины:

Дробясь о *гранитные* ваши колена,
Я с каждой *волной* – воскресаю!
Да здравствует *пена* – веселая *пена* –
Высокая *пена морская*!
[Там же, с. 141].

Образом Венеры Боттичелли, как отмечает Н.П. Комолова [Комолова, 2005, с. 231], навеяно и стихотворение «Другие – с очами и с личиком светлым...» (1920). Но и в нем, как нам представляется, «водная» Венера соседствует с «каменной» не по материалу, а по сути, по силе воли, по потенциальным возможностям. В самом названии стихотворения заложен контраст: не очи, а глаза, не личико, а лицо, не зефир, а сквозняк имеет в виду Цветаева:

Другие с очами и с личиком светлым,
А я – то ночами беседую с ветром.
Не с тем – итальяйским
Зефиром младым,–
С хорошим, с широким,
Российским, сквозным!
[Там же, с. 146].

Широтой отличается не только российский ветер, но и душа Марины-Венеры. Образ героини в этой части стихотворения окаменевают:

Другие всей плотью по плоти плуτούν,
Из уст пересохших – дыханье глотают...
А я – руки настезь! – *застыла – столбняк!*
Чтоб выдул мне душу – российский сквозняк!
[Там же, с. 146].

Русская Венера оказывается суровой, каменной и женственной, водной одновременно:

Другие – о, нежные, цепкие путы!
Нет, с нами Эол обращается круто.
– Небось; не растаешь! Одна – мол – семья! –
Как будто и вправду – не женщина я!
[Там же, с. 147].

Воспевание богини любви превращается в антихвалу богини и в хвалу самой себе, своевольной, не желающей уподобляться небожителям в первом стихотворении «Блаженны дочерей твоих, Земля...» из цикла «Хвала Афродите» (1921). От полного отождествления себе с «водной» Венерой в стихотворении «Кто создан из камня, кто создан из глины...» поэтесса переходит к не менее полному расподоблению с ней, но уже «каменной» в названном стихотворении и во всем цикле. Приметой рая и Флоренции в этом и не только в этом стихотворении можно считать вечнозеленое дерево. Предпочтения поэтессы связаны не с небесным миром, в том числе отразившимся в воде, вылившимся в эту воду, а с землей:

Там лавр растет, жестоколист и трезв, –
Лавр – летописец, горячитель боя...
– Содружества заоблачный отвес
Не променяю на юдоль любви
[Там же, с. 177].

Во втором стихотворении цикла «Уже богов – не те уже щедроты...» молодость богов и богинь противопоставляется опытности, условно говоря, старости героини, которая умирает, окаменевает, представляет нераздельное целое с землей, уже выйдя из воды:

Я ж, на песках похолодевших лежа,
В день отойду, в котором нет числа...
Как змей на старую взирает кожу –
Я молодость свою переросла
[Там же, с. 177].

В третьем стихотворении цикла «Тщетно, в ветвях заповедных кроясь...» Цветаева отказывается от богини любви, отвергает как ее атрибуты (пояс, мирт), так и ее саму. О дистанцированности образа героини свидетельствует мотив ее успокоения, окаменения. Пена Венеры разбивается об, осторожно предположим, каменный престол. Цветаева заменяет богиню собой, она – царица, у нее – трон:

Тяжко разящей стрелой тугою
Освободил меня твой же сын.
– Так, *о престол* моего покоя,
Пеннорожденная, пеной сгинь!
[Там же, с. 178].

В четвертом стихотворении «Сколько их, сколько их ест из рук» автор уподобляет Афродиту дьяволице, безрукому безжизненному камню, явно намекая на скульптурные изображения Венеры:

Бренная пена, морская соль...
В пене и в муке, –
Повиноваться тебе – доколь,
Камень безрукий?
[Там же, с. 178].

Персональный миф о С. Боттичелли в русской литературе неразрывно связан с одной из совершеннейших его картин – «Рождением Венеры». Богиня любви как нельзя лучше воплотила представления о вечно молодом, вечно прекрасном, вечно живом городе Флоренции, городе-камне, городе саде, городе цветке. Ее можно отождествить с самим городом-камнем, городом-садом, городом-цветком.

Она порождает целую систему художественных двойников (живописных, скульптурных) и живых двойников, существующих в реальной действительности. Русской каменной и водной Венерой можно по праву считать Марину Цветаеву и героинь ее стихотворений.

Литература

- Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1990. Кн. 4.
Гиппиус З.Н. Сочинения. Л., 1991.
Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. От древнейших времен по XVI век. М., 1986. Вып. 1.
Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1999. Т. 3.
Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века. М., 2005.
Кузмин М.А. Дневник 1934 года. СПб., 1998.
Осоргин М. Мемуарная проза. Пермь, 1992.
Ростопчина Е.П. Счастливая женщина. М., 1991.
Словарь иностранных слов и выражений. Минск, 1997.
Сонет серебряного века: Русский сонет конца XIX – начала XX века. М., 1990.
Цветаева М.И. Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 1.