

75 (45)

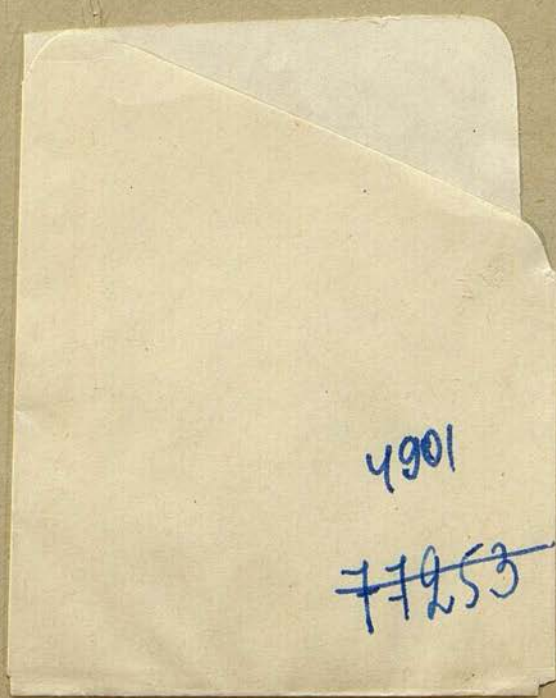
С 349

РОБЕР
ДЕ ЛА
СИЗЕРАН
МАСКИ
и ЛИЦА



МОСКВА
1923

75



4901

~~77253~~

124.1257

75 (45)
С-349
С 34

РОБЕР ДЕ ЛА СИЗЕРАНН

МАСКИ и ЛИЦА

ЗНАМЕНИТЫЕ ПОРТРЕТЫ
ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

ПЕРЕВОД

Е. С. ПОЛЯК

ЧАСТЬ I

ГОС. ТЕАТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
при ГОС. НАУЧНОМ ТЕАТРЕ

ИЗДАНИЕ С. И. САХАРОВА

МОСКВА, 1923.

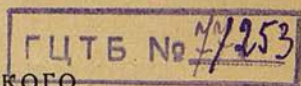
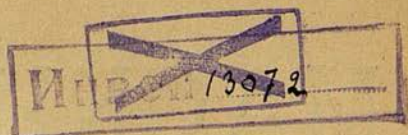
1065

757

✓

ОБЩЕСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

50

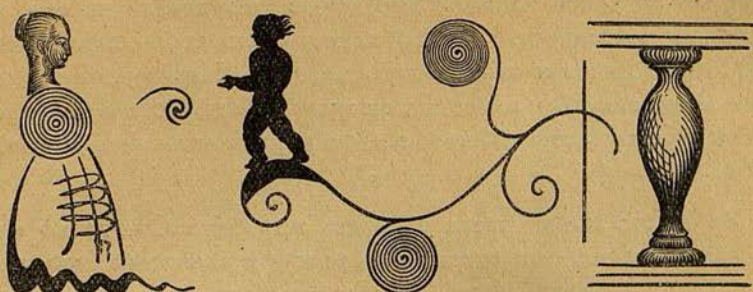


ГРАФИКА — В. ФАВОРСКОГО.

Главлит № 7238

7-ая типография „Мосполиграф“.

Тираж 1000.



Кому из нас не приходилось, глядя на картины в музее или на фрески в старой церкви, среди безличных голов святых, ангелов, богов, нимф или сатиров, зрителей или палачей, заметить лицо, о котором нам подумалось: „Это портрет!“ Мы не сумели бы сказать, почему, но это было для нас несомненно; в этом лице мы узнали черты столь индивидуальные, столь исключительные и в силу этого столь живые, что нам казалась невозможною мысль, будто наш художник извлек их из собственного воображения: мы были уверены, что он взял их из жизни. И возможно, что мы не ошибались. Они — действительно портреты, эти образы, поражающие нас среди всех других, выходящие из ряда и говорящие нам: „Я живу, я жил!... Я не академическая формула, как мои соседи!“. Это портреты, но чьи? Тут иссякает сила интуиции, и, за невозможностью разрешения, вопрос остается без ответа.

В другой раз перед каким-нибудь подлинным и известным портретом, автора и оригинал которого нам, не колеблясь, называет история, не случилось ли нам желать чего-то большего? Имя — это очень хорошо, но что такое имя, если оно для нас не равнозначно судьбе человека?

Много на свете таких прославленных образов, о которых никто ничего не знает. То, что прославлено, — это маска, а

лицо, я хочу сказать, характер, роль, судьба обычно неизвестны. Одних мы не умеем назвать; имя других мы знаем, но это имя ничего нам не говорит. А нам кажется, что столь характерное лицо должно иметь и характерную историю. Нас сердит то, что мы не знаем какую, и мы покидаем музей или церковь с радостью, смешанной с сожалением: это осадок неудовлетворенного любопытства.

Из такого любопытства родилась эта книга. Они давно преследовали и меня, эти странные маски — итальянские портреты XV века и первых годов XVI: взоры, как взор Бальтасара Кастильоне в Лувре; движения, как движение Джованни Торнабуони на фреске лестницы Дарю или Прекрасной Симонетты в Весе, что во Флорентинской Академии; профили, как профиль Изабеллы д'Эсте в зале Рисунков Леонардо да Винчи; восторги, подобные восторгам закованного в железо воина, склонившего колена перед Святою Девой Победы, или сцены светских приемов, подобные явлению той нарядной и величественной дамы, что мерно выступает следом за святой Елизаветой на хорах церкви Санта Мария Новелла... Я долгие годы смотрел на них, радуясь лишь их красоте, и не искал в них ничего, кроме отношения художника к природе, игры света и теней, понимания рисунка, очарования краски. Я никогда не спрашивал у них их имени. Чтобы любить их, мне не казалось нужнее знать его, нежели имя цветов или звезд, и я не думал, чтобы прелесть их теряла от безымянности или тайны.

Но пришел день, когда меня, смотревшего на них с точки зрения эстетической, стала тревожить загадка их личности. Ведь и эстетическое изучение человеческого лица действительно требует определения его характера, и невозможно точно определить его строение и выражение, не будучи вынужденным отметить то, чем оно отличается от других, то самое, что можно было бы назвать „отличительной чертой“ с точки зрения рода. Найдя эту „отличительную черту“ с точки зрения эстетической, хочется знать, что именно она означает с точки зрения душевной. Ищешь в прошлом тут и там: вопрошаешь архивы и камни. Правда, это

уже не эстетика: это история, но к изучению ее привела нас эстетическая проблема.

К ней склоняешься тем более, что вопрос второй непосредственно следует за первым. После того, как подумаешь: „как эти образы похожи на портреты!“ думаешь дальше: „как эти портреты современны!“ Ибо, как ни бесконечно разнообразие природы, человеческие лица сводятся к нескольким вполне определенным типам, характерные черты или основной очерк которых давно уже запечатлела кисть великих мастеров. Это так верно, что можно даже удивляться, отчего люди еще утруждают себя тем, что называют свои портреты. Почти всегда этот портрет уже существует, чаще всего подписанный каким-нибудь великим мастером, и почти нельзя встретить на улице лица, „двойника“ которого не было бы в глубине какого-нибудь музейного зала, на стене, в углу фрески какой-нибудь церкви нашей старой Европы.. И тогда естественно возникает вопрос: „Так же ли это и для нравственного нашего облика? Принадлежит ли он нам нераздельно, или он уже жил в прошлом, с теми же точно оттенками, какие теперь встречаются среди нас?“

Говоря правду, вера в его новизну — непобедимый уклон нашей души. Каждое поколение чувствует так, будто оно вносит в мир свою любознательность, свои стремления, свои проникновения, свою утонченность — в мечтах ли, в умственной ли изысканности, или в пороке, — которых не знали его предшественники. Мы еще миримся с тем, что лица наши те же, что лица наших отцов, но в тщеславии своем мы полагаем, что обзавелись иной душой. Каждый из нас думает, что мир видит его впервые... И когда на сером фоне наших однообразных жизней вырисовывается тревожащий силуэт сфинкса, силуэт одной из тех фигур, что волнуют толпу таинственностью своих чаяний и темной сложностью своего облика, — общее чувство таково, будто перед нами нечто, свойственное исключительно данной эпохе. Так ли это, и действительно ли души прежних времен отличаются от наших больше, чем лица? Таков второй вопрос, который естественно возникает перед этими портретами.

Нельзя и думать о том, чтобы разрешить его сразу, но, быть

может, относительно этих портретов ответ менее затруднителен, чем относительно каких бы то ни было иных. Ибо, если есть на земном шаре место и в смене времен мгновение, в которых людям одинаково знакомы „маски“ и „лица“ — внешние и внутренние черты, — то это именно Италия во второй половине XV и первой половине XVI века. Так же определены маски на портретах фламандских примитивов или Гольбейна, но трудно узнать их души, ибо те буржуа и каноники, которых они изображают, в большинстве случаев не оставили глубокого следа в человеческой памяти. Души французского XVIII века и Революции нам хорошо знакомы, но нам трудно представить себе их истинные лица: почти все портреты той эпохи сводятся к общему шаблону классической или „пикантной“ красоты и покрыты однообразным слоем учтивости. Итальянское Возрождение — единственный момент, когда каждая славная личность обрела для своего изображения великого художника, когда, так сказать, каждая человеческая участь была заключена в узкую раму картины, в форму бюста или в круг медали. Портретисты того времени звались Пьеро делла Франческа, Поллайоло, Пизанелло, Амброджо да Преди, Гирляндайо, Боттичелли, Вероккио, Мино да Фьезоле, Мантенья, Донателло, Пинтуриккио... Какие глаза, чтобы видеть, и какие руки, чтобы увековечить то, что видели глаза! Эти свидетели не только велики: они правдивы. Они уже были достаточными мастерами своего „дела“, чтобы передать то, что находили в своих моделях, но еще слишком от них зависели, чтобы прибавлять то, чего в них не находили, и, в ущерб сходству, сводить их к искусственной концепции красоты. Зато и портреты того времени нельзя подменить один другим, как, например, портреты нашего XVII или XVIII в. Невозможно принять Урбинского герцога за Сигизмондо Малатеста или Изотту да Римини за Беатриче д'Эсте. Профили Лодовико Моро, Филиппо Строцци, Лоренцо Великолепного стоят подписей. Когда в различных произведениях мы видим их лица, начертанные различными руками, и эти лица тождественны и почти что совпадают друг с другом, нельзя сомневаться в том, что перед глазами у нас — совершенный физиогномический документ.

В то же время и в силу почти исключительного в истории параллелизма оказывается, что за этими масками, которые воспроизвели художники, лица раскрываются множеством интимных и семейных документов. Люди того времени охотно вели дневники, как тот Лука Ландуччи, чей *Diario Fiorentino* так часто помогал историкам флорентинских революций. Они также писали практические наставления своим детям, *Consigli*, следуя примеру, который за столетие до того дал им Паоло ди Паче да Чертальдо, чей трактат о „хороших примерах“ и „добрых обычаях“ недавно отыскал Гвидо Бьяджи. Они были большими любителями переписки, как та Алессандра Мачинги, чьи письма к детям знамениты до сих пор. Наконец, донесения послов своим правительствам, особенно венецианскому, не будучи вовсе интимными документами, очень приближаются к ним свободой своих оценок, живописностью своих описаний и тайной, обеспеченной их болтовне.

Если прибавить, что некоторые из них были поэтами и что почтенные матроны, вроде Лукреции деи Медичи, государственные люди, вроде ее сына Лоренцо Великолепного, куртизанки, подобные Туллии Арагонской, дипломаты, как Кастильоне, правители, как Франческо I, великий герцог Тосканы, охотно изливались в стихах — благочестивых, философских или любовных, — станет ясно, что в наших руках больше черт и красок, чем обычно бывает нужно историкам для того, чтобы воспроизвести нравственный облик.

Они не преминули сделать это, и хотя эта эпоха мелких правителей и великих художников куда меньше исследована, чем другие — хоть бы эпоха нашей Великой революции, — то что она достойна изучения, открылось не сегодня. Весь свет знает труды Грегоровиуса, Пастора, Буркгардта, Деннистоуна, Сисмонди, Уголини, Виллари, Крейтона, Перренса. Не будем возвращаться так далеко и ограничимся лишь перечислением новейших, хорошо известных и ставших почти классическими работ: прекрасные очерки Исидоро дель Лунго и Гвидо Бьяджи о женщинах и литературе старой Флоренции; Луцио и Ренье — об Изабелле д'Эсте Франческо Гонзага — о Елизавете Гонзага, Урбинской герцогине; Саль-

тини — о Бьянке Каппелло и частной жизни герцогов Медичи; Витторио Чана — о Пьетро Бембо, Гуманизме и особенно о Cortegiano; графа Пазолини — о Екатерине Сфорца. С ними всегда надо считаться, какова бы ни была черта, которую мы хотим глубже исследовать. На французском языке изыскания Армана Баше открыли в архивах Мантуи и Венеции множество интересных документов касательно Бьянки Каппелло и сношений Изабеллы д'Эсте с художниками ее времени; позже эти документы были использованы Ириартом и Евгением Плон. Некоторые женщины итальянского Возрождения и итальянский Гуманизм были изучены Пьером де Нольхак, Пелиссье, Гебаром, Клячко, Блэзом де Бюри, а Делаборд дал в сочинении о походе Карла VIII в Италию ту объединяющую работу, в которой как раз ощущался недостаток. Наконец, Готье нарисовал такие портреты Аретино, Giovanni delle Bande nere, и Лорензаччо, которые можно считать завершающими. На английском языке подробные и проникновенные монографии Юлии Картрайт о Беатриче д'Эсте, об Изабелле д'Эсте и о Бальтасаре Кастильоне, заметки Опдейка к Cortegiano и многочисленные очерки Эдварда Хоттена о мужчинах и женщинах итальянского Возрождения, исполненные точности и понимания, объединили множество сведений, до тех пор разбросанных. Но обычно целью историков было скорее воспроизвести общее течение событий в Италии XV и XVI века, нежели выделить из них лица, которые произведения великих мастеров сделали для нас родными и привычными. В пестрящих фигурами фресках, которые они набросали, великие события, торжественные жесты и коллективные действия отвлекают взор от судеб отдельных личностей. С скромная цель этой книги была — разыскать нить этих судеб, проследить их, насколько это было возможным, в путанице сходных, противоположных или враждебных судеб и тем самым дать портретам, которые оставили нам великие мастера, психологическое и нравственное толкование, которого им недоставало.

В течение нескольких лет я вопрошал их, и теперь я расскажу их первые ответы. Я расскажу их главным образом для тех, кого, как меня, тревожило любопытство, но у кого было меньше досугов для его удовлетворения. Во многих случаях ото-

жествление было невозможно ¹⁾; я в этом признавался и иные решения предлагал только в виде гипотез. В других было бы неосторожностью до конца основывать психологический портрет на деталях физиономии; приходилось останавливаться на общих линиях. Действительно, для иных лиц у нас есть черты, запечатленные действиями, яркие краски, наложенные словами, верный и полный слепок. Для других у нас есть только контур: впечатление, которое они, пройдя мимо, вызвали в толпе, в сердце поэта, — оставили в обороте стиха, на выступе стены. Но даже, когда то были только легкие видения, я отметил их на лету, полагая, что в Искусстве, как и в Природе, то, что мимолетно еще не является наименее драгоценным...

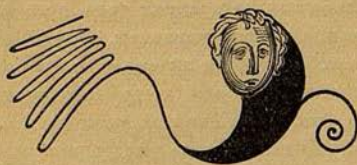
Вот они — такие, какими я их видел или мне казалось, что видел. Это немногие из образов, наиболее прославленных своими портретами, своею жизнью, которые прошли по берегам Арно, Минчо или Тибра тому назад четыре сотни лет. Быть может, кто-нибудь удивится, найдя их не столь далекими от нас. Они очень человечны, очень женственны, отнюдь не неожиданны. В строении их масок не видно ни одной черты, которой нельзя было бы найти в лицах, ныне встречаемых на улице. Можно ли, по крайней мере, сказать, что в наших яко бы современных душах есть хоть одна склонность, хоть одно притязание, даже мания, которых бы мы

¹⁾ Кто-нибудь спросит, быть может, каким образом оно иногда могло быть неоспоримо. Я отвечу: просто-напросто посредством медалей. Действительно, медаль — единственный документ, на котором лицо и имя сопоставлены таким образом, что нельзя предположить, будто одно впоследствии прибавлено к другому. Если она относится ко времени того, кого изображает — что бывает не всегда, — она является подлинным указанием, рядом с которым тексты, даже инвентари, ничего не стоят. Относится ли она ко времени своей модели, мы узнаем потому, что на ней стоит число и чаще всего также имя художника. Так, слова *opus risani* или *meliolus dicavit* привычны всем тем, кто склонялся над собранием медалей XV века. Когда же у нас есть характерный профиль, в одно время с именем модели отчеканенный художником, ему современному и его знавшим, мы можем быть уверены, что это имя действительно принадлежит этому лицу, и пользоваться им, как критерием для отождествления других иконографических документов.

не нашли, если б того захотели, у этих исчезнувших флорентинцев и ломбардцев?

Правду говоря, я мало этому верю. Я не думаю, чтобы Природа для каждого нового поколения заботилась над изобретением новых душ, как не заботится она об изобретении новых носов, новых глаз и новых ямочек на щеках. Во все времена бывали души из одинаковой материи: различен только их покров, и его создают обстоятельства. Когда эти обстоятельства касаются всех, когда они напряженны, трагичны, — они властно режут и кроют человеческую ткань. Созидается тип, который зовут типом века, царствования или города, и те, кто так делает, правы, раз этот тип наиболее привычен и раз каждой эпохе надо дать лицо для того, чтобы ее можно было признать. Но все остальные типы возможны — и мы увидим, что наиболее современные могли жить в XV и XVI веке, — могли, раз жили. И потом, разве мы знаем, чем было бы лицо нашего современника, нашего соседа, нашего друга, наше собственное лицо, которое, казалось бы, мы знаем лучше всего, если б судьба поместила его в другое освещение, озарила бы его отблеском иных вещей, отбросила бы на него тень облаков, которых оно не знало? Много разных вещей нужно для того, чтобы человеческая душа раскрыла все свои тайны...

Флоренция, 12 января 1913.





Джованна Торнабуони и Грации.
Фреска Боттичелли (в Лувре, лестница Дарю).

Джованна Торнабуони

в Лувре.

Посмотрим сначала на портреты флорентинок XV столетия. Таких, которые все видели или могли видеть, два: случай повелел, чтобы то были изображения самых очаровательных женщин своего века; они были современницы, соотечественницы, происходили из равно прославленных семейств, были равно прекрасны, равно молоды, судьбы их были подобны друг другу, и были они обе королевами искусства и сердец флорентинских в те годы, когда эти сердца бились особенно сильно и ради особенно чистого искусства. Их писали одни и те же художники, воспевали одни и те же поэты, оплакивали одни и те же приверженцы; внезапно унесенные в полном блеске, оставили они на человеческом океане две такие длинные струи сожалений и слез, что больше чем четыреста лет спустя их плеск еще убаюкивает сердца искателей и простецов.

Портреты Джованны дельи Альбицци, супруги Лоренцо Торнабуони:
Несомненные:

Бронзовые медали работы Никколо Фьорентино в Барджелло; одна за № 106, со следующей надписью на лицевой стороне: *Ioanna Albiza uxor Laurentii de Tornabonis*; на обратной изображены три обнявшиеся Грации и слова: *Castitas—Pulchritudo—Amor*; другая, за № 107, подобна первой, но на обороте ее изображена Диана охотница и слова: *Virginis os habitumque gerens et virginis arma*.

Портреты предполагаемые (на основании сходства):

I. Женщина в профиль (левый), которую называют Джованной дельи Альбицци, работы Гирияндайо; когда-то находился во дворце Пандольфини во Флоренции, ныне—в коллекции Пьерпонта Моргана;

II. Фигура во весь рост, в профиль, в пышном наряде XV века, выступающая вслед за святой Елизаветой, на фреске Посещения, работы Гирияндайо, что на хорах церкви Санта Мария Новелла.

В их время их звали *Bella Simonetta* или, более торжественно, *Симонетта деи Катанеи*, супруга *Марко деи Веспуччи*, и *Bella Vanna*, или *Джованна дельи Альбицци*, супруга *Лоренцо де'Торнабуони*.

Кто бывал в Шантильи, знает первую: легкомысленный профиль, вздернутый нос, живой взгляд, лоб, обнаженный и круглый, как у птицы, смелый очерк личика светлого на черном облаке, отброшенный на затылок огромный узел кос и жемчугов, острота обнаженных грудей с змеей из черной эмали, вьющейся вокруг сверкающей шеи,—вдали деревья, холмы и гроза, нечто радостное, тревожащее и свободное... эта головка слушает себя одну, это — королева моды, которой не говорят: „вот что носят“..., а которая одевается или раздевается, как ей заблагорассудится, это темпераментам писано на дереве Поллайоло, вероятно, между 1469 и 1476 годом; в 1879 году картину приобрел герцог Омальский. Внизу ее есть надпись *Simonetta januensia Vespussia*. Это первый луч, озаривший Флоренцию в конце XV столетия.

Второй находится в Лувре. Он должен был бы тронуть каждого, но он на три четверти потускнел, попав в одно из самых темных уединений этого некрополя, на стены лестницы Дарю, — и под стекло. Толпа заблудившихся туристов иногда проходит по этой холодной Сахаре. Они задевают голые стены, угрюмые бюсты, мертвые камни и уходят, не догадываясь о том, что прошли мимо двух нежных и трагических частей, о которых говорят два исключительных произведения. Это фрески, написанные Боттичелли на стенах виллы Торнабуони, близ Флоренции, в честь бракосоче-

III. Глиняный бюст, названный именем Джованны Торнабуони и приписываемый школе Леонардо, в собрании Густава Дрейфуса.

Портреты предполагаемые (хоть и не по сходству с предыдущими, но на основании времени и места своего возникновения):

I. Одинокая женская фигура, стоящая напротив группы женщин и протягивающая им плат, с фрески в вилле Лемми, писанной Боттичелли; ныне в Лувре, на лестнице Дарю.

Портреты предполагаемые (без сходства):

I. Святая Дева мраморного барельефа Дева с младенцем Вероккио; раньше находилась в больнице Санта Мария Нуова, ныне в Барджелло, во Флоренции.

тания Джованни дельи Альбицци и Лоренцо де'Торнабуони, в 1486 году. Долго скрывавшиеся под штукатуркой, вновь найденные в 1872 и в 1881 годах и с грехом пополам перенесенные сюда, фрески эти говорят об изгнании. Тотчас представляешь себе, чем был бы этот живописный покров, если б он еще держался на живом стволе своем; чем был бы он, если б смотреть на него под тосканским солнцем, в вилле Лемми, в Пьян ди Муньоне, среди цветов, когда свет скользит через просветы сплошных кипарисов, и думаешь о том, что вложил бы в него наш взгляд, если б прежде, нежели на нем остановиться, он воспринял отблески, скользящие вдали по холмам Фьезоле, по лоджиям с тонкими колонками, по решетчатым окнам, по вьющимся растениям, по розам. Здесь знаешь, что фреска существует, что она знаменита до того, что стала банальной, но ее никогда не видишь.

Однако, если к ней подойти в исключительно светлый день, под докучными отблесками стекла можно различить легкое видение, словно легкий красочный пар, который как будто витает под этими высокими сводами и останавливается местами, тут и там... Это призраки стройных женщин: колеблющиеся головы на тонких стеблях, потускневшие платья цвета увядших листьев или совсем свежей зелени, ненужные движения в бездейственной природе. Молодая женщина, высокая, тонкая, в одеждах почти суровой простоты, протягивает что-то белое, как бы протягивала фартук, желая поймать нечто, что кидают в него другие женщины, у которых рукава, как маленькие шары. Это нечто, быть может — плод, быть может — цветок, быть может — жребий. Та, которая получает, как будто не очень благодарна. Те, которые дают, как будто не очень щедры. Это верно феи: кто же еще может так притти на свадьбу — с пустыми руками? Она — верно мудрая дева: кто же еще может одеться так просто в год своей свадьбы и так мало обращать внимания на то, что ей дарят? — Дары эти не только скудны: в них есть что-то тревожащее. Одна из них делает левой рукой то неопределенное движение, которое смутно походит на протест, которое Боттичелли помещает всюду, но у которого нигде нет определенного значения. Они как будто не верят, что несут что-нибудь особенно хорошее новобрачной; и она этому не верит. Ее

взор проходит выше юных Судеб: у нее рассеянный, отсутствующий вид, она готова принять все, что эти женщины кинут в ее плат. Что же они в него кинут?

Они кинут в него смерть, смерть быструю, страшную, при рождении второго лишь ребенка. Это их свадебный подарок. Молодая женщина, которую мы здесь видим, умрет от родов, как умерла мать ее мужа, Лоренцо Торнабуони, как умерла первая жена ее отца, Мазо дельи Альбицци, как умерли столь многие молодые женщины Возрождения... Через два года ее не станет. До того жизнь ее — солнечный луч, нечто прямое, сверкающее, простое, радость для всех, кто на него взглянет, милость для всех, кого он коснется.

Представляете ли вы себе, что это было, когда по каменным плитам старой и черной Флоренции XV века раздавался шаг юной патрицианки, тонкой, простой, милосердной и ученой, с прямым станом, с размеренными словами, с прямыми складками, с медлительными и гармоническими движениями?.. Когда шла она по толпе торговцев шерстью и шелком, банкиров, менял и политиков, живущих между мечом и конторой, чей дух был беспокоен, совесть темна, губы замкнуты, как их двери, лица сморщены, как их кошельки, но которые были доступны всем очарованиям души и тела, способны вдохновляться всем, что порой прорывало их низкое и тяжелое небо, — будь то женщина, идея или статуя?

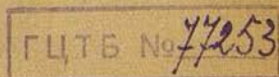
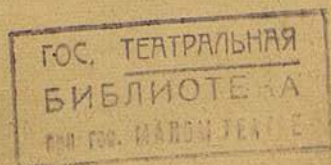
Еще существует улица, на которой она жила, — длинная, узкая, темная. В нееходишь, как в расщелину скалы, когда из центра Флоренции идешь во вторую ограду города. Она осталась тут, словно старое звено, позабытое в новой цепи современных или перестроенных кварталов. Эта улица — прежнее Корсо ди Пор сан Пьетро, ныне Борго дельи Альбицци, названная так по имени семьи, которой на ней принадлежало так много домов и которая так долго на ней жила. Среди высоких черных дворцов, ее обременяющих, еще можно видеть тот, в котором родилась Джованна: голые, темные, угрюмые стены, в них — высоко-высоко — окна в виде миндалин с гербами Альбицци: два каменных кольца, охвативших одно другое... и все это заснуло в вековой пыли. Дворец был реставрирован после XV века, но носит резкий его отпе-

чаток. Здесь выросла самая прославленная из одиннадцати дочерей Мазо дельи Альбицци, подеста в прато, гонфалоньера правосудия, посланника в Риме.

Этот дом, тогда еще новый, не был тем мрачным замком, который мы видим ныне. Улица, застроенная с одной лишь стороны, освещалась полуденным солнцем. Прекраснейшие дворцы веселили ее своею жизнью. Это была самая оживленная, самая аристократическая часть города, та самая, где происходили катанья, Palio, и откуда больше всего отправлялось всадников на карусели. Но камни не изменились. И, гуляя, мы можем восстановить привычный фон, на котором вырисовывался тонкий силуэт Джованны, когда она шла молиться в церковь Сан Пьетро Маджоре, — церковь, от которой ничего не осталось, кроме части портика XV века; на нем еще можно прочесть: Deo. in. Honorem. Principis. Apostol. Lucas de Albizis.

Но назначение самого этого портика стало иным, и он в натуре изображает развалины, так ярко написанные Губером Робер. Целый этаж вырос над ним, лавки закупорили его снизу, и триумфальная арка прошлых времен, превратившись в вьючное животное, ныне над молочными кувшинами и колбасными цепями округляет величие своих сводов, высокую латынь своих посвящений и аканты своих капителей. Нога тщетно ищет плит, которые прикрывали Лоренцо ди Креди и Лукку делла Роббиа, некогда здесь похороненных. Все исчезло, и редкий паломник, не случайно забредший в этот уголок старой Флоренции, мог быть привлечен к нему лишь легким призраком Прекрасной Ванны.

Она прожила там всю свою юность в славе и блеске. Умственные радости также озаряли ее. Изящную словесность преподавал ей будущий папа, Томазео Парентучелли. Ее поклонниками были Лоренцо Велеколепный и величайшие художники XV века, ее нареченным — красивейший юноша во Флоренции, самый богатый и изящный кавалер. Чтобы в этом убедиться, достаточно в церкви Санта Мария Новелла налево от фрески святой Иоахим, изгоняемый из храма, посмотреть на молодого человека, который непринужденно и дерзко обернулся к нам лицом, опершись правой рукой в бедро, выставив правую ногу: впрочем, он



большой эрудит, поэт, ученик Полициана, тонкий знаток античных медалей: Лоренцо Торнабуони.

Ее бракосочетание — национальное событие. Устроенное королем Флоренции, Лоренцо Великолепным, оно совершается не в приходе невесты, у Сан Пьеро Маджоре, а в соборе Санта Мария дель Фиоре, куда Джованна является в сопровождении ста девушек из знатных семей, одетых в белое, и пятнадцати юных всадников, вооруженных как для турнира. На нем присутствует испанский посол при святейшем престоле, а также многочисленные флорентийские и иностранные вельможи. Прессу изображает Полициан. Вместо кодаков, направленных на церковную паперть, глаза Боттичелли, Вероккио, Гирляндайо, Никколо Фьорентино устремлены на профиль, проплывающий мимо... Декорации — барельефы Джотто и бронзовые двери Гиберти. Толпа, собравшаяся между собором, Баптистерием, Кампаниле, Башней Адимари и Бигалло, омывает своими волнами горы прекрасных творений. Среди сопровождающих новобрачную во дворец один Гичардини и один Каstellани. Вечером танцы на площади Сан Микеле Бертельди, — ныне Пьяцца Сан Гаэтано, — близ дворца Торнабуони, ныне совершенно исчезнувшего. По другую сторону города, вдоль всего Борго дельи Альбицци, пылают факелы, продетые в большие железные кольца. Вся Флоренция ликует. Ни одна женщина не вошла в жизнь более легким шагом.

Потом за дело принимаются художники. Они торопятся, будто помнят, что она из семьи быстролетных видений, в которой судьба не медлит, в которой очерк лица скоро теряется в тени, ничем не освещаемой¹⁾. Боттичелли отправляется на виллу Торнабуони (ныне вилла Лемми), куда на первое время удалились молодые супруги, ведет с Полицианом разговоры о мифологии и пишет на стенах фрески, которые теперь находятся в Лувре. Никколо Фьорентино чеканит медаль, которую мы видим в Барджелло. Гирляндайо пишет ее по меньшей мере дважды: в первый раз с натуры: это — знаменитая картина, которую долгое

¹⁾ Ее старшая сестра, Альбера, умерла в шестнадцать лет, простудившись на первом балу своем; весь город ее оплакивал.

время называли Лаура Петрарки, перешедшая из рода Торнабуони в род Пандольфини и находящаяся ныне во владении Пьерпонта Моргана. Во второй раз на память, по предыдущему портрету, который просто был перенесен на стену и дополнен платьем в фреске церкви Санта Мария Новелла, где она изображена идущей вслед за святою Елизаветой (в сцене Посещения).

Это самый знаменитый портрет Джованни Торнабуони, известный даже тем, кому едва знакомо ее имя и кто ничего не знает об ее жизни. Все посетители доминиканской церкви заметили прекрасную даму в ярком наряде: она шествует в красной атласной юбке, покрытой золотым плетением с серебряными пуговицами, в платье из парчи; с четким профилем, высокая и прямая среди скромных евангельских женщин, озабоченная тем, чтобы чего-нибудь не нарушить в порядке своего наряда; в руке она держит платок, как дама, пришедшая с визитом, держит свой *porte-cartes*; у ней плоско заложены косы, локоны à l'anglaise; вокруг шеи нить, на которой висит гроздь жемчугов... Все это точно высечено резцом на фоне валов, под'емных мостов, развалившихся триумфальных арок, колоколен, очень смутно напоминающих Флоренцию¹⁾.

Этот наряд несколько тщеславен, и наименее набожный из посетителей им несколько смущен. Не должно думать, чтобы эта роскошь казалась естественной всем ее современникам. Через несколько лет после того, как была написана эта фреска, когда краски ее еще горели блеском, которого мы уже не видим, Са-

¹⁾ Об этой фигуре много спорили. По одному из текстов Вазари — это не Джованна Торнабуони, а Джиневра Бенчи. С другой стороны, она не похожа на наш луврский портрет, тогда как одна из следующих за нею женщин на него походит. Из этого как будто действительно следует, что Джованна Торнабуони фигурирует на фреске в Санта Мария Новелла, написанной в честь семьи Торнабуони, но не на том месте, которое ей обычно приписывают, и не в том виде, в каком мы только что ее описали. Так как в этой гипотезе нет места портрету Гирляндайо (на дереве из коллекции Пьерпонта Моргана), то ждественному с описанной фигурой фрески и на которой надпись обозначает Джованну, то о нем умалчивают вовсе.

вонаролла гремел с кафедры против этих драгоценностей, этих пуговиц, этой парчи. И за сто лет перед тем по всей Флоренции прозвучали строгие речи магистратов против женских мод. Портрет Джованни посреди церкви, рядом со Святой Девой, показывает, что могло сделать столетие проповедей и законов, страх вечных мук или боязнь штрафов. Об этом есть новелла Франко Саккетти. Он описывает горестные приключения судьи, Мессера Америго да Пезаро, которому было поручено следить за соблюдением законов против роскоши. Она известна, но ее хорошо перечесть перед фреской в церкви Санта Мария Новелла:

„Государи мои,— сказал он, обращаясь к Приорам,— государи мои, я учился всю жизнь, чтобы уметь судить праведно, и ныне, после того, как я думал, что кое-что знаю, я замечаю, что не знаю решительно ничего. Ибо, когда я на основании ваших приказаний, собирал справки об украшениях, ныне запрещенных вашим дамам, они в свое оправдание привели аргументы, о которых я до тех пор не имел представления, и некоторые из них я вам расскажу. Вот идет женщина в наколке, обернутой спиралью и украшенной фестонами. Мой нотариус говорит ей: „Скажите мне ваше имя: на вас наколка с фестонами“. Милая дама дергает конец фестона, булавкой прикрепленного к наколке, и говорит, держа ее в руке: „Ведь это гирлянда!“ Тогда мой помощник проходит мимо и видит женщину, на платье которой спереди нашито множество пуговиц. Он ей говорит: „Вот пуговицы, которых

Для того, чтобы положить предел спорам, достаточно взять медаль работы Никколо Фьорентино с надписью *Ioanna Albiza uxor Laurentii de Tornabonis* и сравнить ее с фигурой флорентийской фрески и портретом из коллекций Пьерпонта Моргана; несомненно, это — одна и та же женщина в трех видах.

Затем возьмем медаль с надписью *Laurentius Tornabonus io. fi.* и поднесем ее к фреске на лестнице Дарю (Лувр), изображающей юношу, стоящего перед ареопагом женщин: это тот же, что и на медали. А наша фреска, написанная в честь этого юноши, в вилле Торнабуони, находилась рядом с тою, что написана в честь молодой женщины, и обе они — произведение одного и того же художника; он писал их тотчас после бракосочетания этого юноши. Очевидно, что женщина, здесь изображенная, — его супруга. Это — Джованна Торнабуонн, хотя не очень похожая на те три ее портрета. Полной уверенности быть не может, но никакая гипотеза не приближается к истине больше, нежели эта.



Джованна Торнабуони в сцене посещения (деталь):
Фреска Гирляндайо (в церкви Санта Мария Новелла).

вы не имеете права носить". Она отвечает: „Мессер, простите, я имею право их носить, потому что это вовсе не пуговицы, а чашечки; и если вы мне не верите, взгляните: у них нет ушка и, кроме того, нет никаких петель"... Тогда нотариус идет к другой, на которой надет горностаевый мех, и говорит: „Что-то эта скажет в свое оправдание?— На вас горностаи!" И хочет записать ее имя. Дама говорит: „Не записывайте меня, потому что это не горностаи, а мех сосунков".— „Что это за сосунки?.." спрашивает нотариус. „Это такие животные"... следует ответ.

После этого становится понятным то, что один из членов купеческой Гильдии написал на полях статута в против роскоши:

*S'il est quelqu'un à qui tu souhaites du mal,
Envoie le à Florence pour être official...*

Но это рассказы для моралистов. Художники вовсе не смущаются этой роскошью. Если они могут, то вносят в нее еще что-нибудь новое. Ничто не кажется им достаточно прекрасным для Джованни Торнабуони. К ее портретам они приделывают хвалебные надписи. Они надписывают на них восторженные посвящения:

*ars utinam mores
animumque effingere
posses, pulchrior in ter
is nulla tabella foret
MCCCCLXXXVIII.*

пишет Гирляндайо на дощечке в глубине того портрета, который теперь находится в собрании Пьерпонта Моргана. Никколо Фьорентино кругом своей медали чеканит слова, которые вы можете прочесть, если светлым утром склонитесь над витриной во втором этаже Барджелло: *Castitas — Pulchritudo — Amor*. Боттичелли не делает никакой надписи на луврской фреске, но пишет чудесного маленького амура, который несет щит с гербом: это ребенок, первенец, который поддержит и продолжит род Торнабуони.

Едва только эти художники закончили свое дело, быть может, даже раньше, чем они его закончили, роковой дар Прекрасных Дам совершил свое. Джованна погибает во время вторых родов: ей двадцать лет. Ни годы, ни покинутость, ни сожаления не лишат красок картины мира, отраженной в ее прекрасных глазах, невинных и широко раскрытых: „красота, супружеская любовь, ум, изысканность обычаев и души, все это сделало меня счастливой, но все это жестокие Судьбы мне лишь показали вместо того, чтобы подарить, — чтобы смерть была мне еще горше...“. Так Полициан заставляет ее жаловаться в той эпитафии, которую для нее сочинил. Сам того не желая, он толкует нашу луврскую фреску. — „Показали, вместо того, чтобы подарить“... — да, это и есть движение тех непонятных теней...

Точно так же таинственна соответствующая фреска в Лувре, по другую сторону двери, ведущей в зал XVIII века; ее, пожалуй, еще труднее рассмотреть, она еще темнее. Однако, если долго в нее вглядываться, можно, наконец разобрать профиль какого-то семинариста, юноши с длинными волосами, в сутане, которого томная дама ведет за кончики пальцев к ареопагу женщин, полукругом усевшихся в некоем священном лесу. Приглядевшись повнимательнее, узнаешь этот профиль: мы видели его на медали с надписью *Laurentius Tornabonus* и следующими словами на обороте: *virginis os habitumque gerens et virginis arma*; ее гравировал или по крайней мере вдохновил Никколо Фьорентино. Это та же голова, с острым профилем, с несколько тяжелыми щеками, с выпуклыми глазами, с вогнутой линией лба и носа, которую мы угадываем и здесь. Стало быть, это муж Джованны Торнабуони, „зеркало изящества“, тот же юноша, которого мы видим на хорах Санта Мария Новелла, на фреске святого Иоахима, изгоняемого из храма, почти напротив сцены Посещения, где его жена изображена позади святой Елизаветы.

Здесь непринужденность его меньше. Он имеет вид робкого юноши, которого покровительница представляет собранию дам, присуждающему какие-нибудь награды. Оказывается, дело именно в этом; эти дамы — Философия, Музыка, Астрономия, Грамматика,

Риторика... Они присудят ему награду по изящной словесности, награду за изысканность, вкус и осведомленность в прекрасных медалях, которые он собирает для Лоренцо Великолепного, наконец, награду за молодость, самую завидную из всех. Их стершиеся атрибуты видны плохо: у некоторых из них обманчивый вид Парок или ведьм. Пока смотришь на этот странный ареопаг, свет, никогда подолгу не останавливающийся на этой лестнице, понемногу исчезает, и стена одевается мраком. Образы быстро изменяются и становятся зловещими. Видны одни лишь силуэты, и силуэты эти скорее похожи на судей в трибунале, чем на муз в священном лесу.

По мере того, как сгущаются тени, нас посещают воспоминания, воспоминания из истории Флоренции при Республике. Нам вспоминается другой ареопаг, пред которым появился этот самый юноша. Он заседает в старом дворце. Это Gli otto della Pace. Наступил 1497 год. Прошло одиннадцать лет с тех пор, как молодой Торнабуони заказал художнику эту фреску. Девять минуло с того дня, как он проводил Джованну в семейный склеп, в Санта Мария Новелла. С тех пор у города стали другие правители. Медичи были изгнаны из Флоренции. Теперь царит Савонаролла. Блестящий юноша, „зеркало изящества“, остался верен семье, устроившей его брак: он замешан в заговоре стремящихся к возвращению Медичей. Темный сообщник, некий Ламберто дель Антелла, выдал его и еще четверых вельмож. Он схвачен и подвергнут пытке.

Кто подвергнут пытке, тот погиб. Значит, в руках судей уже находятся признания, достаточные для его осуждения, но приговор обсуждается бесконечно долго. Все судебные инстанции друг за другом от него отказываются. Gli otto della Pace отсылают обвиненных в Синьорию; та отсылает их к Совету Восьми, отсылающему их к Совету Восемидесяти, который требует учреждения Совещания. Все они знают, что Италия благосклонна к обвиненным. Они ищут отговорок. Посылают к провидице, тогда весьма знаменитой, спрашивают, что говорит ей небо? Она отвечает, что ей открылось, будто старого Бернардо дель Неро надо выбросить в окошко. Но остальные? Что с ними делать?

В течение девяти часов сряду судьи в числе ста двадцати четырех, красные от злобы или бледные от страха, наглухо запертые в Палаццо Веккио, выслушивают свидетелей, говорят, спорят, едят,—ибо им не разрешается выйти из зала прежде нежели они закончат дело,—а ужасный монах с бараньим лицом движет ими издалека, из глубины кельи в монастыре Сан Марко. Первый приговор этого суда ужасен, но его можно обжаловать. Дело происходит в августе, месяце страшной жары и заразы. Палаццо Веккио похож на котел, в котором кипит какое-то адское варево. После пяти дней споров и проволочек сильные вырывают приговор у остальных: это—смерть пятерым обвиненным, из которых старшему, Бернардо Неро, семьдесят три года, а младшему, чье изображение перед нами, двадцать девять. Все знают, что Италия глубоко затронута участью этой благородной головы, юной головы ученого и гуманиста, преисполненной сокровищ Возрождения. Надо колеблющимся и сочувствующим преподнести совершившийся факт. С казнью спешат. Не ждут завтрашнего дня. Спускаются при свете факелов. Совет Восьми и принимает меры к исполнению приговора суда. Плаха готова во дворе соседнего с Палаццо Веккио дворца. Первым приходит Бернардо дель Неро. Последним подошел под нож Лоренцо Торнабуони. К утру все кончено. В его приходе, у Санта Мария Новелла, в книгу усопших вписывают его имя и за ним страшные слова, так часто встречающиеся в те времена рядом с числом последовавшей кончины: *cum sanguine...* „Весь народ жалел их,—говорит в своем *giornale* Лукка Ландуччи,—каждый был поражен тем, что подобное дело могло совершиться, и едва этому поверил. Они убили их в одну ночь, и не без слез видел я, как молодого Лоренцо пронесли в гробу через Торнаквинчи, тотчас после его смерти“...

Так после недолгого сияния померкли оба видения, которые по светлым дням еще витают над луврской лестницей и которые каждое утро видны во Флоренции, за алтарем церкви Санта Мария Новелла: Лоренцо и Джованна Торнабуони. Если б не художники, их участи были бы нам безразличны, они прошли бы, скрытые складками великой укрывательницы — Истории; не-

сколько мазков кисти на стене, нажим пальца на воске выделяет их и обрисовывает, юных и четких, на смутном тумане толпы По милости искусства прекрасные дети ожили и вновь стали любимы.

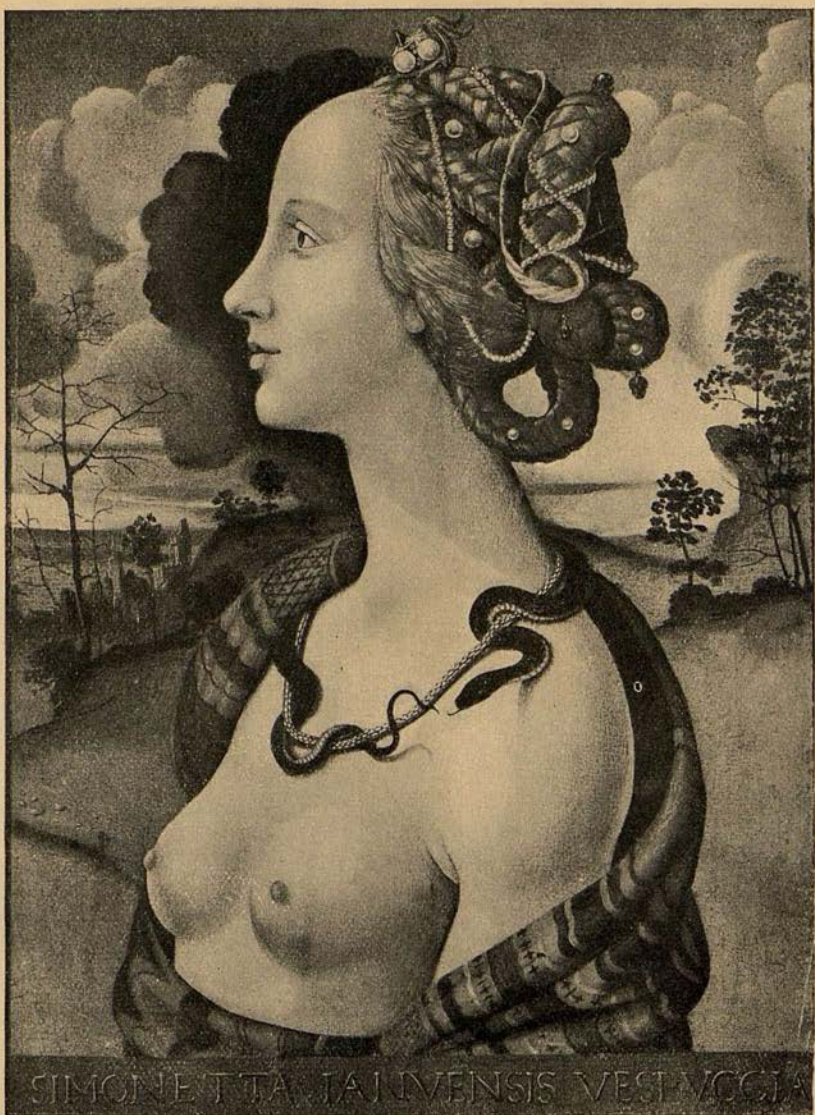
Поклонение им не прекращается. В Лувре оно не часто. Тень, что покрывает их лица, мешает невежественным посетителям останавливаться перед ними. Тут плохо знают их историю. Другое дело в Санта Мария Новелла. Каждое утро бывает светло на хорах старой доминиканской церкви, за алтарем. В тот самый час, когда мы стараемся различить это лицо на лестнице в Лувре, на берегу Сены, мы можем быть уверены, что там, на берегах Арно, другие смотрят на него и стараются разгадать его значение. Прислонившись к скамьям или стоя вокруг анаоя, на деревянных ступеньках, выбирая благоприятное освещение, они видят, как она, обернувшись в профиль, вся прямая, в прямых и тяжелых складках своего платья, выступает вслед за святой Елизаветой, обнимающей Марию. Напротив, на противоположной стене, в группе людей XV века, на первом плане фрески святого Иоахима, изгоняемого из храма, они ищут ее юного супруга Лоренцо Торнабуони.

Как только отойдет служба, длинная вереница посетителей вновь начинает проходить и на всех языках земного шара лепетать восторженные литании. Они уделяют одинаковое внимание и столь рано прерванной жизни прекрасной Джованны, и сцене Посещения; и нет никого, кого трагическая кончина Лоренцо Торнабуони не трогала бы больше, нежели злоключения святого Иоахима... Так эти паломники от всех берегов Европы и из обеих Америк, сами того не зная, причащаются единому культу, культу без обрядов и догм, который соединяет многообразные души: поклонению прекрасным образам человечества.

Впрочем, неважно, ради чего жили эти прекрасные образы: довольно того, что они жили пламенно, страстно и не ради себя одних. Наша любовь к героям отнюдь не измеряется тем философским ярмом, в котором они завязли или которое хотели силой надеть на людей. Савонаролла сжег „суеты“, которые украшают Джованну; он обезглавил или дал обезглавить Лоренцо: в свою

очередь он был сожжен. Те же путешественники, которые только что были в монастыре Сан Марко и предавались воспоминаниям о нем в его келье, пришли сюда почтить и их память. Наша любовь без усилия примиряет всех этих героев, друг с другом боровшихся, друг друга изгонявших, думавших, что взаимным уничтожением они уничтожат земные страсти. Мы знаем, что они устремлялись за мечтой. Мы любим их за пылкость, с которой они за ней устремлялись.





Прекрасная Симонетта.

Портрет, приписываемый Поллайоло (в музее Конде, в Шантильи).

Прекрасная Симонетта

в Шантильи.

Среди тех, кто в 1486 году видел первое появление в свете Джованны Торнабуони, многие помнили другую королеву флорентинских сердец, в расцвете юности погибшую за десять лет перед тем; ее мы видим теперь в Шантильи, в так называемом зале Трибуны: то была Прекрасная Симонетта, ибо все ее знали и кто не плакал о ней? Плакала и сама Джованна, ведь женщина с луврской фрески еще ребенком не раз видела профиль, который мы созерцаем на маленькой картине, что в Шантильи... Но в то время, как Прекрасная Ванна прославилась своею жизнью и портреты, писанные с нее, сохранили нам ее образ и ее одежды если б Прекрасная Симонетта не умерла, можно было бы усомниться в ее существовании, в том, что она была чем-нибудь иным, нежели мечтой: мечтой поэта и художника, или символом: символом времени года или момента человеческой восприимчивости, согласиём искусства и душ, которое мир знал лишь однажды. Быть может, вам пришлось когда-нибудь быть на празднике, где солнце, время года, юность, художники, прибывшие издалека, мысли о будущих судьбах, возникшие дружбы, общие воспоминания — все это вместе создавало столь редкостную гармонию, что вы испытали чувство (даже если вы и не особенно осведомлены в теории вероятностей) будто годы, века пройдут прежде, нежели все это встретится вновь... Таково было появление в свет Симонетты...

Это было в 1469 году. Это было время, когда юность вернулась к мысли и к искусству; когда статуи появлялись из-под земли, когда были ослепительны празднества, когда были юные художники в первом вдохновении молодости: Боттичелли было двадцать пять лет, Гирляндайо — двадцать, Вероккио — тридцать

четыре. В Италии печатали впервые. Новое царствование началось во Флоренции. Мореплаватели видели из глубин морских возникавшие миры. Археологи извлекали из земли новые образы. Взгляд обнимал два беспредельных горизонта: новое полушарие и античность. Был мир. Была весна. Была любовь. Тогда появилась женщина, которая как будто принесла все это в складках своего платья, в золотых разливах своих волос, в движении своих десяти раскрытых пальцев. Имя ее было—Симонетта деи Каттанеи. Ей было шестнадцать лет. Она родилась в Порто Венеро, близ Генуи, в семье крупных торговцев, и ее только что привез во Флоренцию молодой флорентинец, которому, как ей, было шестнадцать лет и который, как она, происходил из семьи крупных торговцев и путешественников, открывавших новые земли. Имя его было Марко Веспуччи¹⁾. Его двоюродному брату и товарищу его детства, Америго Веспуччи, было суждено впоследствии открыть Америку. Он же открыл одну Симонетту, но в течение некоторого времени его открытие гораздо больше занимало Флоренцию.

Он тоже привез с собою новый мир: то было Возрождение, ставшее женщиной, античная нимфа, которая дышала, двигалась, говорила на языке фантастическом и вольном. Она говорила на нем со всеми этими служащими и клерками с несмытыми еще следами схоластики, с непрошедшей еще оторопью, наведенной на них ужасами средневековья. Души расправились, как после долгого стеснения. Цепи упали. На мягком еще воске воображения Боттичелли запечатлелся идеал, которому уж не суждено было стереться.

¹⁾ Довольно трудно понять или даже представить себе, почему в некоторых каталогах и официальных путеводителях по Шантильи, Лувру или Флоренции, составленных различными членами Института, Прекрасная Симонетта названа дочерью генуэзца Веспуччи и супругой флорентинца Каттанео,—что в немногих словах содержит много ошибок,—ни почему Джованна дельи Альбицци, супруга Лоренцо Торнабуони, названа дочерью Торнабуони, а супругую Альбицци? Такое недоразумение совершенно необъяснимо, потому что никогда не было никакого сомнения относительно тождества тех и других. Но так как оно вкралось в несколько на вид ученых монографий, его необходимо отметить.

Был как раз тот самый момент, когда два брата, двое юношей — оба ученые и поэты — бесшумно восходили на невидимый трон и неприметно начинали царствовать: то были Лоренцо деи Медичи, прозванный Великолепным, и Джульяно деи Медичи, которого тоже можно было бы назвать „Il Pensieroso“. При первом появлении той, кого звали „звездой Генуи“, оба брата были ослеплены и с тех пор взирали на нее с восхищением, которое должно было окончиться лишь со смертью. Оно длилось семь лет. В течение этих семи лет Симонетта царит на всех празднествах,

Портреты Симонетты деи Каттанеи, супруги Марко деи Веспуччи, прозванной Прекрасной Симонеттой:

Несомненные:

I) Портрет женщины в профиль (на дереве; высота 0,57, ширина 0,42; находится в Зале Трибуны в Шантильи); приписывается Поллайоло.

Предполагаемые (на основании сходства):

I. Фигура Изобилия в углу Рождения Святого Иоанна Крестителя, на хорах церкви Санта Мария Новелла во Флоренции; приписывается Гирляндайо.

II. Венера в Весне Боттичелли, что во Флорентинской Академии.

III. Венера в Рождении Венеры Боттичелли, в галерее Уффици.

IV. Венера в картине Марси Венера Боттичелли в Национальной Галерее в Лондоне.

Предполагаемые (без сходства):

I. Портрет Прекрасной Симонетты, приписываемый Боттичелли, в Берлинском Музее.

II. Женский Портрет в профиль, приписываемый Боттичелли в Stadel-Institut во Франкфурте.

III. La Bella Simonetta, что в Палаццо Питти; сначала был приписан Боттичелли, затем неизвестному художнику, Amico di Sandro.

IV. Фигура Целомудрия в Борьбе Амура с Целомудрием, в Национальной Галерее в Лондоне.

V. Фигура Прокриды в Смерти Прокриды Пьетро да Козимо в Национальной Галерее в Лондоне.

VI. Единственная женская фигура, у которой видны волосы, преклонившая колена перед Девой Милосердия на фреске Гирляндайо, над алтарем Веспуччи, в церкви Ognissanti, Флоренция.

которые устраивают Медичи в их дворце на Via Larga (ныне Палаццо Риккарди), в виллах в Карреджи, во Фьезоле, в Кафаджуоло; она поселяет веселье во всех сердцах. Лоренцо отвлекается от нее государственными делами, но Джульяно не покидает ее больше. Он везде, где она, погруженный в любовную мечту, — мечту слишком известную, слишком много воспетую поэтами, слишком часто воплощенную художниками и слишком мало отрицаемую женщинами, чтобы она могла быть иной, нежели платонической. Супруг, Марко Веспуччи, редко появляется во всем этом, но какое значение имеет супруг символа?

В эту пору состоялась Giostra 1475 года, одно из тех празднеств, которые являются для поколения как бы сияющим источником света, свободным расцветом, зеркалом, в котором народ узнает себя со всеми своими запасами сил, искусства, богатства, воли, — нечто подобное тому, чем для Франции нашего времени была Выставка 1889 года, для Англии в царствование королевы Виктории Spithead's Revue, — один из тех ослепительных и исчезнувших микрокосмов, свидетели которых утомляют следующие поколения, постоянно их описывая и не в силах будучи показать и малого их следа. Эта Giostra или турнир состоялся в честь Прекрасной Симонетты в день ее крестин, 28-го января 1475 года. На печальной площади Санта-Кроче, имя которой теперь напоминает путешественникам об одних лишь могилах, на ристалище выступает Джульяно Медичи; в руках его знамя, на котором Симонетта изображена в виде Паллады в шлеме, и французская надпись: *La sans pareille*, что значит — бесподобная. Он естественно побеждает (ибо флорентинцы опыты в устройстве празднеств), и Симонетта своими руками венчает его при кликах целого народа, — народа, усеявшего ступени старой францисканской церкви, запрудившего дощатые трибуны, глядящего из окон, с выступов которых свешиваются длинные ковры. Вся Флоренция с гордостью любит на свое отражение в этой чете, в этом совершенном образце человечества, который создан его порывом к красоте.

С этого часа платоническая любовь обоих героев могла возрасти и запечатлеться в одной лишь смерти. Судьбы, так со-

вершенно, словно произведение искусства, создавшие эти две жизни, позаботились об этом. Через год, 26-го апреля 1476 года, Симонетта умирает от чахотки. Через два года, день в день, 26 апреля 1478-го года, Джульяно пал, сраженный людьми дома Пацци, на хорах Санта Мария дель Фиоре. Влюбленные входили в историю, как позже должны были войти в нее Лоренцо Торнабуони и Джованна: узкою дверью возлюбленных богами.

Это прибытие из Генуи, эта любовь юного государя, которому суждена была трагическая кончина, эта *giostra*, это торжество,— вот все, что мы знаем о Прекрасной Симонетте. Остальное— голько живопись и психология, но какая живопись! Образ, который Боттичелли без конца совершенствовал, утончал, идеализировал; образ Весны и Рождения Венеры,— Рождение Венеры, если хотите,— ее прибытие из Генуи, *Primavera*— ее торжество на празднике весны... И какая психология! Психология прирожденной Королевы,— я хочу сказать, женщины, владеющей даром быть светом для всех, не быть мраком ни для кого, увлекать сердца всех мужчин, не возбудив ревности ни одной женщины, вселять в каждого уверенность, будто все внимание отдается ему, притом так, чтобы никто не чувствовал себя забытым; быть красавицей, чье торжество на турнире было народной радостью, чья смерть в расцвете юности должна была стать национальным трауром, быть оплакиваемой всеми,— кроме, быть может, мужа, который вскоре после того женился снова, — и оставить след, так глубоко проникший в сердца, что тридцать четыре года спустя после ее смерти ее художник Боттичелли, все еще верный, просил о том, чтобы его похоронили у ее ног ¹⁾... „Кроме других прекрасных ее даров,— писал Полициан,— ее обхождение так мягко и привлекательно, что всякому, кто сколько-нибудь ей близок или кому она дарит хоть малое внимание, кажется, что он—единственный предмет ее любви. Тем не менее, в действительности, ни одна женщина не ревнует к ней, все они ее восхваляют. Так же кажется необычайным то,

¹⁾ В церкви Ognissanti.

что столько мужчин могут любить ее до потери рассудка, притом не возбуждая ревности"... Вот свидетельство писателей.

Теперь приговор художников. Остановимся перед портретом в Шантильи, когда он хорошо освещен, часа в три—четыре, в то время, как тени начинают удлиняться и охотничьи собаки, выпущенные на прогулку, беззвучно мнут короткую траву. Посмотрим на этот профиль, вырезанный на зеленоватом, на лиловатом облаке, на вздернутый нос, вдыхающий запах зелени, на рот, что радуется воздуху, на длинную шею, что тянется, как стебель, и хочет как бы освоиться в небе. Отбросим то, что не от самой женщины, а от времени и от моды: эти косы и украшения, откинутае на затылок, где змеи как будто борются в жемчужных цепях, эти рубины, что свисают, как вишни, эту „brocchetta di testa“, в виде громоотвода укрепленную на вершине головы,—весь этот апофеоз фантазии. Какова определяющая черта этой физиономии, черта, отличающая его от сотни других портретов того же времени? Это—взгляд, веки, приподнятые чуть-чуть больше, чем нужно, и глаза, смотрящие немножко выше линии своего горизонта,—взгляд, направленный не в глаза, а в лоб,—что в сочетании с улыбающимся ртом всегда сообщает лицу выражение изумленного восхищения.

Тут объясняется то „необычайное“, чему удивлялся Полициан. Ведь тайна народных симпатий очень проста: мы любим тех, кто любит жизнь, женщину, говорящую нам: „Смотрите, как жизнь прекрасна!“ и которая подтверждает это, будучи прекрасна сама; которая, впрочем, любитс другими женщинами, потому что в восхищении ее счастье; которая, непрестанно удивленная и очарованная, открывает краски, звуки, ритмы, дуновения, запахи, движения и души, как будто видит их впервые, и тем самым обновляет их для нас; которая среди нас, пресыщенных и усталых, распространяет вдохновение, и завоевывает нас во святое имя жизни — противоположность „роковой женщине“, любимой всегда лишь одним или немногими на свою погибель, — благодатная женщина, которую — на благо свое — любят все.

Это нечто иное, нежели порок; это нечто иное, нежели добродетель; это не зависит ни от того, ни от другого; это отвечает

чувству совершенно иному, нежели преклонение или желание: потребности верить в красоту этого мира, невзирая на все причины, заставляющие в ней сомневаться. Пессимисты часто бывают героями, иногда — святыми; они могут быть действительными, материальными благодетелями человечества: одни оптимисты популярны; они одни любимы всеми. И от популярности человеческого существа, когда она засвидетельствована историей, мы смело можем заключить к его оптимизму.

Такою предстает перед нами Симонетта, удивленная и очарованная тем, что она — на земле, счастливая счастьем других, устроительница их радостей, своим восторгом вдохновлявшая празднества, картины и дела... Она вполне наслаждалась жизнью, той быстротечной жизнью, которой ускользание, быть может, уже чувствовала; она собирала в узкую оправу своей судьбы впечатления, знания, воспоминания, как перед отъездом собирают в ларец драгоценности, — восприимчивая до последней степени, торопящаяся все увидеть на этом свете, прежде нежели его покинуть...

Достаточно посмотреть на те образы, которые с нее писали в эту пору, чтобы угадать, как близка ее смерть. Мы не знаем ни одного подлинного ее портрета, кроме того, что в Шантильи, но мы знаем, что Боттичелли писал ее одну. Его святые девы, его Венеры, его аллегии — все она. Это ее лицо — с острым подбородком, с выдающимися скулами, с глазами, расширенными лихорадкой, лицо, о котором Тэн сказал: „она обещает нам вечность и не уверена в том, что будет жить“... Это она — больная Венера, которая посреди Весны, чтобы не простудиться, кутается в плащ, между Граций, одетых в газы и кристаллы. Художники часто бывают пророками. Портрет — предсказание. Сколько раз, в те долгие часы созерцания, видел художник приближение того, чего не подозревали еще ни родные, ни друзья! Сколько раз, по мере того, как постепенно достигал сходства, говорил он себе тихонько: „Она погибла!“

В апреле 1476 года для всех стала ясна надломленность этой пламенной натуры. Определилась перемежающаяся лихорадка. Заподозрели чахотку. Испуганная семья Веспуччи увезла боль-

ную к великому целителю тех времен, к морю. Ее поселили в Пьомбино, напротив острова Эльбы, там, где Джульиано деи Медичи лечился и вылез из своей раны. Мать ее примчалась из Генуи. Оба Медичи, которых государственные дела удерживали — одного во Флоренции, другого в Пизе, — заставляли день за днем посылать себе вестников, чтобы следить за течением болезни или проблесками надежды. У нас есть еще письма, которые они получали от Пьетро Веспуччи, шурина Симонетты; из этих писем ясно, какое место нимфа занимала в жизни всех. 18-го апреля 1476 года он пишет: „Симонетта почти в таком же состоянии, в каком вы ее оставили, но заметно маленькое улучшение. Мы усердно ждем мессера Стефано и всякого другого врача, и мы так скоро, как только можно“... 20 апреля: „Болезнь Симонетты, с Божьей помощью и благодаря искусству мессера Стефано, заметно улучшилась. У нее меньший жар и меньшая слабость, ей не так трудно дышать и она лучше кушает и спит. По мнению врачей, ее болезнь продлится долго, и мало против нее лекарств,— разве только хороший уход. И, видя, что вы причиной этому успеху, мы все, и ее мать, которая находится в Пьомбино, шлем вам нашу усердную и горячую благодарность...“ Шесть дней спустя: „Я писал вам, тому несколько дней, об улучшении, происшедшем в состоянии Симонетты; к несчастью, оно не пошло дальше, как я ожидал и как мы того желали. Сегодня вечером мессер Стефано и мессер Моисей совещались между собой относительно лекарства для нее; они решили, что ей нужно его принять, и так и было сделано. Мы не знаем, какую это принесет пользу, но да исполнит Бог наши желания!.. Врачи не согласны относительно причин болезни. Мессер Стефано объявил, что это не изнурительная лихорадка и не чахотка, а мессер Моисей утверждает противное...“ Наконец, через два дня Лоренцо Великолепный, будучи в Пизе, получает страшную весть: „Благословенная душа Симонетты отправилась в рай, — пишет ему один из его приближенных.— Поистине можно сказать, что то была вторая победа над Смертью, ибо, если б вы увидели ее, когда она покоилась мертвая, вы нашли бы ее столь же прекрасной и чарующей, какую она была при жизни. Requiescat in pace!“

Тут начинается первое действие культа, которому не суждено было кончиться. Получив весть, Лоренцо вышел в тихую весеннюю ночь, чтобы с другом побродить тут и там; они беседовали об умершей; вдруг он остановился, чтобы посмотреть на звезду, которая до того никогда не казалась ему столь блестящей. „Взгляни,—воскликнул он,—вот душа этой чудесной женщины. Или она обратилась в эту новую звезду, или она присоединилась к ней“... И другим вечером той же весны, проходя по садам одной из своих вилл, он заметил цветок подсолнечника, что „по вечерам пребывает, обратив лик свой к закату, скрывшему от него видение Солнца, пока на утро оно вновь не появится с Востока“... И он увидел в этом „образ нашей участи, когда мы только что потеряли любимое существо—оставаться обращенными всеми нашими мыслями к последнему впечатлению утраченного видения“... ¹⁾).

И странное дело—это впечатление еще длится. Прекрасная Симонетта, умершая назад тому четыре с половиной века, зачаровывает критиков, сводит с ума историков, тревожит даже воображение архивных исследователей... В старинных образах картин—им чудится—она появляется и исчезает, словно любимое лицо, у всех окон, во всех лесных чащах, во всех углах фресок, во всех часовнях, наполовину закопченная свечами, во всех темных переулках, наполовину стертая известью старого города лилий, во всех музеях мира... Всякий раз, когда они видят у Боттичелли образ, имени которого они не знают, они восклицают:

¹⁾ Стихи Полициана так прекрасны и так мало известны, что нельзя не привести их, расставаясь с Прекрасной Симонеттой. Вот они:

Dum pulcra effertur Simonetta feretro
 Blandus et examini spirat in ore lepos;
 Nactus Amor tempus quo non sibi turba caveret,
 Jecit ad oclusis mille faces oculis;
 Mille animos cepit viventis imagine risus,
 Ac morti insultans.—Est mea, dixit, dahuc;
 Est mea, dixit, adhuc: nondum totam eripis illam:
 Illa vel examinis militat ecce mihi.—
 Dixit et ingemuit: neque enim satis apta triumphis
 Illa puer vidit tempora sed lacrymis.

„Это она! Это Прекрасная Симонетта!“ Они как будто видят ее то царицей в Пляске Граций или в раздаче роз, то нагой на раковине, которую толстошекие зефиры направляют к берегу, где ждет ее нимфа, чтобы накинуть на нее легкое платье в цветах, вздуваемое ветром; то поднявшей к небу палец, обвиняющей богов в несправедливости, содеянной над несчастным Апеллесом, которого фурии тащат за волосы. Перед Весной они говорят: „Вот она — та, у которой рот полон цветов...“ — „Нет, нет — вот она, в широких одеждах, и благословляющая, и печальная, как во время своей последней болезни...“ — „Нет, она выступает, сея розы, в платье с цветами!“ И раз навсегда кончается тем, что критик им скажет: „Все вы ошиблись! Приписывание нелепо, отождествление невозможно. Прекрасная Симонетта погибла, вы больше ее не увидите...“ Но они были счастливы одно мгновение.

А в следующее мгновение они начинают снова. В Лондонской Национальной Галерее они стараются понять странную игру, в которую молодая женщина играет на поляне, на газоне, усеянном раскрытыми цветами и сломанными стрелами. Щитом в левой руке она отталкивает прекрасного Амура, с стройными ногами, с нервными руками, и высоко поднимает притом правую руку, чтобы бросить в него, будто лассо, нечто в роде четок. И они снова говорят: „Это она. Это Целомудрие в образе Симонетты борется с Амуром в образе Джульано деи Медичи...“ И в соседнем зале, перед Венерой, лежа созерцающей сон Марса, которому надоедают маленькие фавны, насвистывая ему в уши песни, влюбленные в Симонетту шепчут: „Не она ли это?“ Она мерещится им в Палаццо Питти, в галереях Уффици, во Франкфурте, в Берлине, ибо „желание рождает мысль“... Галлюцинация так сильна, что они увидали ее даже в длинном лице лошадиного склада, с шеей жирафа и начесами „à la Боттичелли“, находящемся в Палаццо Питти, — являющемся совершенной противоположностью нашего личика в Шантильи. Наконец, когда в церкви Всех Святых во Флоренции церковный служитель перед алтарем Веспуччи концом осторожной трости приподымет красную завесу, скрывающую фреску Гирляндайо, так называемую Деву Милосердия, что это за женщина с открытым челом на-



Весна.

Боттичели (в Академии во Флоренции).

Центральная фигура — предполагаемый портрет Прекрасной Симонетты.

против Америго Веспуччи? Не его ли это невестка? Не Симонетта ли это? О, да! Это она, она!.. Так, умершая тому четыре с половиной века, она еще живет среди нас многообразной и неверной жизнью видений...

Самое прекрасное из этих видений знает весь мир: оно в Академии, во Флоренции, на площади Святого Марка. Вся Европа прошла перед Весной, сотни людей копировали ее; никто в ней никогда ничего не понял. Бесчисленные толкования, которыми ее отягчили, не сделали ее более вразумительной. Вернитесь к ней десять, двадцать лет спустя после того, как она явилась вам впервые. Войдите в печальное, мрачное здание Академии, пройдите между незаконченными мраморами Микель-Анджело, которые — как выставка более совершенного Родена, и остановитесь перед химерой Боттичелли. Она всегда превзойдет ваше воспоминание. Она нелепа, как была, нелепа сказочно, нелепа непростительно, безнадежно, бесконечно. Она становится перед вами, одетая в эту странную *gandura*, с нацепленными на ней цветами, только что сорванными с земли, обшитую бумажным кружевом, которое топорщится, с слишком широким наградным венцом, который окружает ее шею, и с рукавами в виде рыбьей чешуи. Она разбрасывает цветы, как будто срывая их с вышивки своего платья. Она в изобилии разбрасывает их на траву, которой этого совершенно не нужно, потому что на ней и так негде ступить от цветов. И она очаровательна, легкая, окрыленная... ¹⁾

¹⁾ Принято думать, что образ Флоры в Весне Боттичелли, да и вся эта картина была вдохновлена художнику следующими стихами Полициана, в которых прямо говорится о Симонетте:

Candide é ella, e candide la vesta.
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
Lo inanellato crin dell'aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba,
Ridegli attorno tutte la foresta...
.....
Ell'era assisa sopra la verdura
Allegre, e ghirlandetta avea contesta
Di quanti fior creasse mai natura,

Рядом с ней толстая женщина ест сено, убегая от какого-то зеленого и распухшего утопленника, который выходит из дерева и дует ей в шею. И ветер раздувает ее волосы, словно пламя... Дальше, длинные обнаженные тела трех чахоточных белокурых девушек медлительно вытягиваются под паутиной, их облекающей, в танце, заставляющем их кончиками ног касаться земли и соединять в воздухе кончики пальцев. Юноша повернулся к ним спиной и тростью сбивает апельсины. Кто это? По садовому ножу у его бедра, по его полувоенной осанке можно в нем заподозрить охранителя сада. Но оказывается, что юноша этот — Меркурий, что его трость — кадуцей и что разгоняет он облака... Это вполне возможно, потому что все возможно в этом удивительном сочетании и ничто не вероятно. Говорят также, что это — Джульяно деи Медичи. Странное занятие для отца папы! Наконец, посреди всего этого раздетого люда, печальная и тонкая женщина в тяжелом плаще, чья светлая голова выделяется на темном фоне черного куста, нерешительным движением протягивает руку... и нельзя сказать — что это, благословение или протест. А над ней округляется животик маленького Купидона, который наобум пускает стрелу, потому что глаза его завязаны и он ни в кого не попадет...

De'quali era dipinta la sua vesta...
 Poi con la bianca man ripreso il lembo,
 Levassi in piè con di fior pieno un grembo.

.....
 Al regno ove ogni grazia si diletta,
 Ove Belta di fiori al crin fa brolo,
 Ove tutto lascivo drieto a Flora
 Zefiro vola e la verde erba infiora

.....
 Ivi non osa entrar ghiacciato verno;
 Non vento e l'erbe o gli arbuscelli stanca:
 Ivi non volgon gli anni lor quaderno;
 Ma lieta Primavera mai non manca
 Ch'e suoi crin biondi e crespi all'aura spiega
 E mille fiori in ghirlandetta lega...

(Stanze di Poliziano per la giostra del Magnifico
 Giuliano di Piero de'Medici, libro primo).

Одни мы будем тронуты,—тронуты прелестью этой фантазии, и мы ничего не станем просить у нее, кроме той чисто зрительной радости, которую она дарит миру вот уже четыреста тридцать лет. Мы не станем покрывать этих легких образов густым лаком толкований. К тому же Боттичелли не поддается исследованию. То ли, другое ли хотел он сказать? Портреты ли его образы? Аллегории ли его портреты? Поэтические ли иллюстрации его аллегорий? Быть может—да, быть может—нет, а быть может—и да и нет вместе? Ученые—очень требовательные люди: им нужна логика во всем; но бедные художники, как Боттичелли, довольствуются тем, что дарят нам прекрасное.

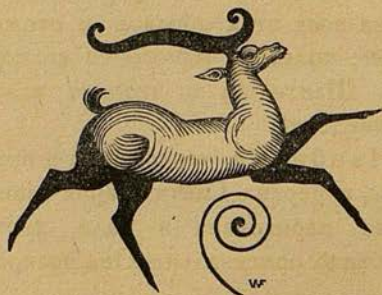
Он мог тысячью разных способов создать этот образ Весны. Он мог начать с аллегории и кончить портретом. Он мог сделать набросок с натуры и затем превратить портрет в аллегорию. Он мог просто воспроизвести праздник, костюмированный бал, устроенный Симонеттой. Ватто, видевший итальянские комедии и затем создавший волшебный мир, быть может, не был лишен предшественника. Кто скажет, что происходит в мозгу художника, в тайне создания, в тайне творчества? Какое странное злоупотребление словами, какая невероятная самонадеянность есть в самом термине „отожествление“, в то время, когда сам художник затруднился бы отделить то, что он видел, от того, о чем мечтал, то, чего он достиг, не стремясь, от того, к чему стремился, не достигнув, чего желал, избегал, что испытал. Если б он был среди нас, и мы задавали бы ему те вопросы, которыми отягчаем его произведение, быть может он воскликнул бы, воздев руки к небу: „Да разве я знаю!“

В сущности из всех этих портретов, действительных или предполагаемых, из всех этих образов, в отожествлении которых упорствуют ученые, только у одного то же построение, что у нашего профиля в Шантильи; и это—не величайшее из художественных произведений.

Это образ Изобилия, написанный в правом углу комнаты Святой Елизаветы, в церкви Санта Мария Новелла. К несчастью, эта фигура плохо нарисована и мало достойна Гирляндайо. Она даже не особенно оригинальна. Она воспроизводит в профиль

тождественный образ Поллайоло, который можно видеть в музее при Соборе, на одной из сторон *Paliotto d'argento*. Но как она многозначительна! Она, как вихрь, влетает в комнату Елизаветы, держа на голове поднос с грудой плодов, словно монументальную шляпу, сделанную из винограда и полукрытых гранатов, за ней—ее шелковое покрывало, которое ветер вздувает дугой, будто ручку корзины... С руки ее свешиваются две фляги, перевязанные веревками. На ней светлая греческая одежда, и пышная складка перерезает ее талию. Своей быстрой походкой она пройдет по всей фреске раньше, нежели важная дама, предшествующая ей, подойдет к постели роженицы.

Если это не сама Симонетта, то это—ее воплощение. Так прошла она по жизни. Появление этой безумной, неудержимой, обаятельной аллегории в той важной семейственной сцене, которую изображают почтенные флорентинские дамы XV века,—это явление самого Возрождения. Все остальные фигуры действительны, на них современные им одежды, их движения точны, размерены, целесообразны, как у служанки, подносящей госпоже кушанье, у кормилицы, кормящей младенца, у женщины, протягивающей руки, чтобы привлечь его к себе, у чинной посетительницы, принесшей свои поздравления. Симонетта во все это с налету вносит фантастические одежды, непонятную деятельность, ненужное изобилие. Она детонирует, она поражает, она возвращает молодость. Мы чувствуем, что ее приход все перевернет в этой комнате новым дыханием, от которого взлетают мысли и покрывала. И мы начинаем понимать, отчего ее так любили. Она была возвращением фантазии в мир.





Рождение Иоанна Крестителя.

Фреска Гирляндайо (в церкви Санта Мария Новелла). Фигура в постели—предполагаемый портрет Лукреции деи Медичи.

Лукреция Деи Медичи

в церкви Санта Мария Новелла.

Не станем покидать хор церкви Санта Мария Новелла, не взглянув на ту, для кого и к кому устремляется Симонетта, т.е. на святую Елизавету, которая с белым покрывалом на голове восседает на своем ложе в комнате дворца XV века. Ибо перед нами — третий женский образ, характерный для флорентинок того времени. Эта пожилая дама не кто иная, как мать обоих платонических любовников Симонетты, Лоренцо и Джульяно деи Медичи: это Лукреция Торнабуони, супруга Пьетро деи Медичи, Pietro il Gottoso. Нас не должно удивлять то, что мы встречаем ее здесь в образе святой Елизаветы. Подобно тому, как история флорентинской республики является всего лишь историей нескольких именитых родов, — Альбицци, Торнабуони, Барди, Медичи, Веспуччи, Пацци, Ачауоли, проектированной на фоне демократии и восстаний, так точно и священная история во Флоренции — лишь история тех же родов, проектированная на фоне божественном. Ряд посещений, которые, надев великолепный наряд, предприняла Джованна Торнабуони, вслед за святой Елизаветой приводит ее к святой деде. Лоренцо Медичи (в Палаццо Риккарди), прогуливаясь верхом на коне, неизвестно каким образом попадает в шествие королей магов. И Лоренцо Торнабуони, придя в церковь, присутствует, несколько ими не печалась, при тех кознях, которые учиняют бедняге святому Иоахиму. Эти господа и дамы окружены святыми апостолами, пророками, которых они, как небесных посетителей, охотно принимают у себя во дворцах; но по характерной отчетливости их черт, по блеску их одежд мы чувствуем, что истинным сюжетом картины являются те, которые за нее платят: дарители.

И вот здесь даритель — Джованни Торнабуони, т.-е. глава банкирского дома Медичи в Риме, казначей Сикста IV, художественно и литературно образованный финансист XV века. Это он заказал Гирляндайо украшение хор церкви Санта Мария Новелла, и Гирляндайо посвятил этому четыре года, с 1486-го по 1490-ый. Итак главный сюжет фрески, это семья Торнабуони. Ее члены занимают лучшие места. Мы видим на ней сначала Джованни Торнабуони, затем его жену (направо и налево от окна), затем его сына Лоренцо Торнабуони, затем жену его сына, прекрасную Джованну. Естественно также увидеть здесь и его сестру Лукрецию, супругу Пьетро деи Медичи (*Pietro il Gottoso*). И естественно увидеть ее в образе святой Елизаветы, потому что эта благочестивая и ученая женщина посвятила своего сына Иоанну Крестителю, покровителю Флоренции, и перевела октавами жизнь этого святого.

Она представлена здесь во время одного из самых важных светских приемов итальянки XV века — приема родильницы, и если мы хорошенько взглянем в ее лицо в ту минуту, как служанка подает ей на подносе завтрак и гости подходят к ней со своими поздравлениями и жемчугами, мы узнаем женщину, которую изображают письма Лукреции деи Медичи. Это могла бы быть и другая матрона: Алессандра Мачинги, например, или Изабелла Саккети Гичардини, но это несомненно матрона того

Портреты Лукреции Торнабуони, супруги Пьетро деи Медичи, *Pietro il Gottoso*. Несомненные, но сделанные через много лет после ее смерти, по недоверенным источникам:

I. Медаль Лукреции Торнабуони, в профиль (левый), с покрывалом на голове, с надписью *Lucretia. Tornahoni. Petri. Med. Uxor*. На обороте лавровый венок с надписью: *Dulce Decus*.

Предполагаемые:

I. Святая Елизавета в фресках Гирляндайо, на хорах церкви Санта Мария Новелла, во Флоренции.

II. Портрет Неизвестной женщины, работы Вероккио, в галерее Лихтенштейн в Вене и

III. Женский портрет работы Боттичелли в *Staedel-Institut* во Франкфурте.

времени. И все убеждает в том, что перед нами самая замечательная из них, та, которую звали „Королевой Флоренции“.

Невестка старого Козимо, мать Лоренцо Великолепного и Убиенного Джульяно, бабушка двоих пап, Лукреция Медичи держится в истории Флоренции, как Летиция Рамолина в ложе Коронации Давида: она внимательна, могущественна, незаметна. Какой это любопытный предмет для изучения — матери великих людей! Мне кажется, у них у всех можно было бы найти общую черту, — и эта черта была бы беспредельное постоянство. К несчастью, история занимается детьми великих людей гораздо больше, чем их родителями; и таким образом причины вырождения семей нам гораздо лучше известны, нежели причины физического и морального их восхождения. Однако надо сделать исключение для Италии XV и XVI века. Там бывает часто, что луч света, озаряющий великие фрески истории, падает и на тот угол, где находятся матери прославленных людей, эти трагические и непреклонные вдовы, которые подобрали и воссоединили осколки разбитого благосостояния. До нас дошли их портреты, их письма к детям, расчеты с управителями их имений, их инвентари, тысячи незначительных черточек, которые, будучи собраны воедино, составляют образ человека. Во Флоренции, или вокруг Флоренции, можно было бы найти много женщин, обладающих этим духом постоянства в соединении с суровостью; порою неприступной. Изабелла Сакетти Гичардини — мать посланника, Алессандра Мачинги — мать Филиппо Строцци, Луиджа Гонзага — мать Бальтасара Кастильоне, Мария Сальвиати — мать Козимо I, или еще Екатерина Сфорца, мать Giovanni delle Bande nere, профиль которого на медали работы Сан Галло невольно вызывает в памяти Наполеона; но самая характерная из всех — та суровая женщина, которая восседает на своем ложе, принимая гостей, повелевая взглядом.

Она из рода Торнабуони; она совсем молоденькой стала супругой сына Козимо, Отца Отечества. Ее свекор — гениальный человек, крепкий старик, но муж ее всего только больной хитрец, безвольный, и когда даже захочет, бездеятельный. Сумеет ли он быть преемником своего отца в управлении Флоренцией и пере-

даст ли своим сыновьям верховную власть? Если б, кроме этого немощного человека, не было никого, кто мог бы передать скипетр слабеющего старика еще играющим детям, история рода Медичи прекратилась бы и иной была бы история самой Флоренции. Но между ними есть еще эта женщина. Есть Лукреция деи Медичи. В течение шестнадцати лет она занимает странное положение регентши в Республике. Супруга как бы президента, *sarò della repubblica*, постоянно колеблющегося, мать двух кандидатов на этот пост, она воплощает некое междуцарствие. Ее сильные руки удерживают власть со времени смерти старого Козимо до совершеннолетия ее сына Лоренцо. Ее муж царствует, она правит, и если по смерти ее мужа, в ночь после погребения, главы города решают отдать власть ее сыновьям, то это потому, что рядом с ними — она. „Она — мужчина семьи“, говаривал старый Козимо. И всем этим она была без шума, без чванства, без официального признания, едва видимая; как на самой этой фреске, она всегда была на втором плане.

На этом втором плане легко держаться женщине, когда речь идет о картинах той великой истории, в которой сражаются мужчины, — и не раз королевы с достоинством спускались со ступеней трона. Ей гораздо труднее покориться, когда речь идет о тех домашних картинках, о тех жанровых сценах, которые создают так называемую „семейную жизнь“. Именно в ней восхитительна скромность Лукреции деи Медичи. Она дает советы своему мужу, вербует сторонников дому Медичи, выбирает жену своему сыну. Но во всех своих хозяйственных делах она по отношению к главе семьи так же почтительна, как деятельна и решительна. До нас дошли ее письма, которые воспроизводят лицо, виденное нами в церкви Санта Мария Новелла, не изменяя в нем ни одной черты. Прочтите то, что пишет она своему мужу из Рима в марте 1476 года:

„В четверг утром, по дороге в собор Святого Петра, я встретила Магдалену Орсини, сестру кардинала, и с нею ее дочь в возрасте пятнадцати или шестнадцати лет. Последняя была одета по римскому обычаю, на ней было большое белое покрывало, *lenzuolo*, и в этом наряде она показалась мне очень красивой, белой и высокой; но так как она вся была скрыта покрывалом,

я не могла ее хорошенько рассмотреть. Случай захотел, чтобы я вчера посетила упомянутого Монсиньора Орсини, который находился в доме своей вышеназванной сестры, доме смежном с его собственным. Когда я по твоему поручению была у его святейшества, подошли его сестра и дочь его сестры, которая была в тесном платье по римской моде и без *lenzuolo*. Мы долго беседовали, и я могла рассмотреть молодую девушку. Как я сказала, рост ее приличен, она бела и обычай ее приятен, хоть она и не так мила, как наши дочери, но очень скромна и ее легко будет приучить к нашим нравам и обычаям. Она не белокура—ибо здесь нет белокурых женщин—но ее волосы отливают красным и у нее их много. Ее лицо несколько кругло, но оно мне скорее нравится. Ее шея приятно длинна, но кажется мне несколько хрупкой. Мы не могли видеть ее груди, так как здесь принято ее скрывать, но она, кажется, хорошо сложена. Она не держит голову высоко, как наши дочери, но несколько наклоняет ее, что я приписываю ее робости. Я в ней не вижу никакого недостатка, кроме ее смущенного вида. Рука ее длинна и тонка и, принимая во внимание все ее качества, мы считаем ее девушкой, значительно превышающей средний уровень, хоть ее и нельзя сравнить с нашей Марией, нашей Лукрецией или нашей Бьянкой. Лоренцо видел ее сам и ты можешь от него услышать, насколько он ею доволен. Что бы вы с ним ни решили, все будет хорошо, и я присоединяюсь к вашему решению. Да вразумит нас Бог избрать лучшее решение!... Твоя Лукреция“.

Когда эта „робкая“ девушка, которую так просто казалось приучить к нравам и обычаям дома Медичи, была с надлежащею пышностью выдана замуж, она подняла свой склоненный лоб и показала тот властный, надменный и упрямый профиль, который мы видим на медали Бертольдо; но ее свекровь, чудом благоразумия и воли, сумела отойти на второй план. Издали, незаметно, она продолжала править своей семьей, но так, как умела управлять Флоренцией, не показывая себя. Она отдает себя своим внукам. Она читает им *Laude*, которые когда-то сочинила в долгие вечера на *via Larga* или в Кафаджуоло, и священную историю, которую переложила стихами.

Даже издалека, даже больная, она следит за малейшими подробностями хозяйства своего сына, и любопытно видеть женщину государственного ума, сумевшую обезоружить соперников своей семьи, назначив их посланниками, в ее заботах доброй хозяйки и внимательной матери. Будучи на водах в Баньо аль Морба, она узнает, что Лоренцо Великолепному придется принимать в Пизе герцогиню Фаррарскую, направляющуюся в Рим. Она несколько опасается, что ему не хватит вина, и пишет ему:

„Salutem. Посылаю тебе шестнадцать фляг доброго старого греческого вина: восемь из Поджибоньи, помеченных чернилами, и восемь из Коллы. Нам оно кажется хорошим, но все же тебе придется выбрать; и еще четыре Torte basse (пироги сиенского изделия). Я это делаю, ибо полагаю, что в виду прибытия Мадонны (герцогини Феррарской) тебе это нужно, хоть я и не сомневаюсь, что ты запасаешься всем необходимым. Однако, так как у меня были эти вещи и они мне казались хороши, я их посылаю, думая, что они доставят вам удовольствие. Не отпускай возницу сюда с пустыми руками. Апельсины, бисквиты и *marino* (рыба?) были бы очень нам желательны. Пока больше ничего. Я здорова и жду большой пользы от ванн. Да будет благословен Господь! Да сохранит Он тебя! Наспех, сего 23-го мая 1477. Твоя Лукреция деи Медичи, в Баньо аль Морба“.

Когда ее сын Джульяно погибает, сраженный на хорах собора Санта Мария дель Фьоре, она полагает, что еще не исполнила по отношению к нему своего долга; она разыскивает его побочного сына и растит дитя любви, которому суждено было стать папой Клементом VII. Так как она воспитывает и своего внука Джованни, сына Лоренцо, будущего Льва X,—это значит, что двое будущих пап играют на ее коленях... Трагедия Пацци ни на секунду не повергает ее в отчаяние. Она не отрекается ни от каких обязанностей, осушает свои слезы, вновь принимается за дело, перенося разбитые надежды на молодое поколение, устремив взор столько же на будущее своей семьи, сколько на ее прошедшее, приходя плакать перед алтарем Санта Мария Новелла, воздвигнутым ее убиенным сыном. Она появляется снова у изголовья своей невестки, когда та находится в опасности, и присутствует

при ее родах. Она везде, где присутствие ее почитается необходимым, и никогда не бывает там, где его считают излишним. Она молится и действует, она во всех отношениях достойна того, что великий государственный муж, каким был Лоренцо, сказал после ее смерти, последовавшей в 1842-ом году: „Я лишился не только матери, но единственного утешения в многочисленных моих горестях и поддержки во многих моих трудах“...

Ее ли мы видим здесь, чуть повыше Джованны, на которой женился ее племянник Лоренцо Торнабуони, и совсем близко от Симонетты, которую любил ее сын? Ее ли образ избрал Гирляндайо, чтобы воплотить в нем святую Елизавету, о которой она так часто думала, когда описывала жизнь святого Иоанна Крестителя? Ничто этого не доказывает, но все заставляет это думать. В этой фреске, заказанной ее братом банкиром Торнабуони и написанной во славу этого рода, она занимает то самое место, которое определяется ее положением в семье. Нет черты в ее нравственном облике, которая бы в точности не соответствовала этому портрету. И мы верим, что видели „Королеву Флоренции“. И когда вечерняя тень окутает хоры церкви Санта Мария Новелла, мы унесем с собой эти три видения соединенными в нашем воспоминании, как они кажутся нам соединенными в этой фреске. Эти видения—Симонетта Веспуччи, Джованна Торнабуони и Лукреция деи Медичи, — чужестранка, которая явилась флорентинцам, как символ Возрождения — и две флорентинки, чистейшие из всех, о которых когда-либо возвестили миру белые зерна, падая в ларец Баптистерия...



Туллия Арагонская

в Брешии.

Когда бродишь по мертвым улицам Брешии, случается выйти на маленькую площадь, пустынную, ветхую, заплесневелую... Большая бронзовая статуя, изображающая художника с беретом на голове и палитрой в руке, высится на ее середине и свидетельствует о том, что Брешия гордится каким-то знаменитым живописцем. Это Бонвичино, по прозвищу Моретто. Кажется, с незапамятных времен он—единственный житель этой площади, где трава пробивается между камней, где часы как будто тянутся более медленно, чем в других местах, где как будто менее быстро обращаются тени. Есть там желтые ирисы, на которые никто не смотрит, фонтан, из которого никто не пьет, старая церковь, в которой никто не молится, и музей, которого никто не посещает. И все-таки вы в него войдете, если вы—случайный прохожий, чужестранец, усталый от вещей, на которые слишком много смотрели. Это массивный, скучный, пустынный дворец, исполненный молчания, разрушающийся и ветхий, один из тех итальянских дворцов, которые когда-то были построены для многочисленных и роскошных семей—и остались такими, как были, тогда как те жизни прекратились и те семьи оскудели. Он был остав-

Предполагаемый портрет Туллии Арагонской:

портрет женщины в половину натуральной величины со скипетром в руках, опирающейся на камень, на котором читаем: *Quae sacri iouis carpat saltando obtinuit*; портрет этот написан Алессандро Бонвичино, по прозвищу Моретто, находится в галлерее Мартиненго, в Брешии. Сравнить прекрасный очерк Гвидо Биаджи, *Un'etera romana*. (Флоренция, 1897), воспроизведенный в его труде *Men and Manners of old Florence*, Лондон, 1909 г.



Предполагаемый портрет Тулии Арагонской работы Моретто (в галерее Мартиненго в Брешии).

лен городу последним владельцем, графом Мартиненго, с бывшей в нем коллекцией старых холстов, по большей части работы Моретто, которые не все хороши,—и современных картин, которые отвратительны.

К этому прибавилась коллекция, завещанная графом Тозио, жившим в том же городе и в том же квартале. Представьте себе благочестивую заботу вельможи, который занимает теперь уже всего лишь угол своего прежнего жилища и сзывает в него славные тени счастливых лет своего города. Вы понимаете, что речь здесь идет о подвиге гражданской добродетели, и тотчас покоряетесь тому, что вам тут не придется пережить ничего волнующего. Однако среди всех этих слишком предвиденных священных сцен, этих Эммаусских Паломников, сающихся за стол, или пастухов, несущих младенцу Иисусу барашков, вас вдруг останавливает странная маленькая фигурка, о которой не говорят путеводители, которая не похожа ни на что из того, чего ожидаешь, которая волнует ваше любопытство, тревожит вас и настойчивостью своего взгляда задерживает вас в Брешии на несколько часов дольше, чем вы первоначально решили там остаться.

Представьте себе, впереди заросли зеленых лавров, чуть-чуть отливающих желтизной, склоненную голову молодой женщины, увенчанной золотыми косами и жемчугами, одетой в синевато-зеленое бархатное платье, закутанной в подбитый мехом плащ цвета граната, которая стоит, опираясь всей рукою на желтоватый камень, будто на перила балкона. Прибавьте впечатление, которое производит белая линия прекрасной склоненной шеи, обнаженной и тонкой, как стебель; умильный взгляд, нежный и настойчивый, полуоткрытый рот, словно испускающий жалобу или песню, совершенный овал, цвет лица, как янтари и розы, несколько краснеющие в тени, руку, держащую золотой скипетр, перерезающий картину по диагонали,—и вы составите себе приблизительное понятие об этом маленьком портрете в половину натуральной величины, писанном Моретто. Это—гармония в зеленом и красном: желтоватая зелень лавра, синеватая зелень платья и ленты в золоте волос, беловатая зелень платья под покрывающим его газом, гранатовый цвет плаща, появляющегося тут и

там, местами рыжеватые оттенки меха, краснеющее золото скипетра.

Крайней настойчивостью взгляда, современным складом приподнятых на затылке волос и всей прически, фантастичностью аксессуаров фигура эта загадочна. Правда, на камне, на который она оперлась, можно прочесть следующие слова: *Quae sacri iohannis caput saltando obtinuit*,—и они со всевозможною ясностью обозначают Саломею. Но если это действительно Саломея,—зачем этот скипетр, эти лавры, все эти атрибуты славы, и где голова святого Иоанна Крестителя? А если это не Саломея—кто же это? Что за аллегория? Что за историческая фантазия? Вы чувствуете, что это портрет и портрет, трактованный с тою свободой, которой нет у художника того времени перед лицом владетельной особы. Это не королевский скипетр... Это не взор властительницы, которая хочет оставить память своим детям... Чем дольше вы на нее смотрите, тем яснее вы понимаете, что этот портрет—единственное, что есть здесь живого. Вы понимаете, что это его темный магнетизм помимо вашей воли в бесцельной прогулке привел вас к этому старому дворцу, в глубь угрюмых улиц Брешии.

Не нас первых тревожит этот образ. В течение трех лет середины XVI века, с зимы 1545—1546 гг. по осень 1548-го, по берегам Арно во Флоренции проходила странная женщина, изумительно прекрасная, вдохновительница поэтов и сама—поэт; о ней, не зная в точности, кто она, уже двадцать лет говорила вся Италия. Чья была она дочь? Была ли она замужем? Почему она была одна? Почему она странствовала из города в город, нигде не обосновываясь? Чего она хотела? Чего искала в жизни? На это, не задумываясь, отвечали недоброжелательные люди: „Это куртизанка“. И, быть может, они могли бы доказать это юридически, но психологически слово „куртизанка“ ничего не объясняло в ее нравственной сущности, так же точно, как слова: „это королева, ничего не объясняют в сущности королевы. Самые осведомленные знали, что она родилась в Риме, тому назад около сорока лет, в одном из домов Марсова Поля, от знаменитой гетеры, Джулии Кампана из Феррары и кардинала Арагонского, внука Неаполитанского короля. Отсюда происходило имя ее—Туллия Арагонская, не считая всех

тех имен мифологического календаря, которыми ее, в стихах и прозе, облакали ее поклонники. В детстве ее, живую, развитую не по летам, очень баловал кардинал. Когда он умер и полученное от него состояние разошлось, гетере и ее дочери пришлось изобретать способы для своего спасения; в то время семейные традиции были в большом почете — дочь и избрала материнский путь. И даже в Сиене, где она только что провела несколько времени, с ней случилось неприятное приключение.

В один прекрасный день в ящике для анонимных доносов была найдена жалоба, в которой было сказано, что синьору Туллию видели в день Святого Духа в сбернии, что было противно законам, запрещавшим куртизанкам носить этот короткий плащ. Вследствие этого было произведено дознание, весьма нелестное для гордости поэтессы. Правда, Туллия Арагонская очень удачно вышла из этого положения. К общему изумлению, она представила подлинного мужа, некоего Гиччардини из Феррары, и доказала вполне законное общественное положение, дававшее ей право носить самые экстравагантные костюмы, — право, предоставленное тогда одним лишь порядочным женщинам. Но история со сбернией оставалась неприятной чертой в том описании, которое недоброжелательные флорентинцы распространяли о новоприбывшей.

Эта была верная черта, но сколько было других! И ее поклонники не упускали случая рассказать о них: они были столь же подлинны: Туллия Арагонская была выдающейся поэтессой. Были известны чудесные ее сонеты. Сонет о Соловье был знаменит. Пела она так нежно, что забывали красоту ее рта, говорила так умно, что забывали нежность ее пения, двигалась так благородно, что из-за ее походки забывали все остальное. Кое-что из этого видно в нашем портрете в Брешии, который Гвидо Бьяджи, на основании упорной традиции, признал за портрет этой самой Туллии Арагонской. Говоря правду, надпись, обозначающая Саломею, как будто несколько мешает гипотезе. Но Гвидо Бьяджи с легкостью устраняет это препятствие. Портрет в течение долгого времени принадлежал женскому монастырю, у которого его в 1829 году купил граф Тозио. Имя куртизанки, чаровавшей мужчин

своего времени, сделало бы эту картину неподобающей для монахинь. Они на его месте написали имя плясуньи, заставившей обезглавить святого. Тогда картина становилась поучительной.

Эта прекрасная открытая голова, без всякого иного украшения, кроме убора из кос и жемчугов, что покоится на фоне лавров, эти вкрадчивые глаза, этот полуоткрытый рот, словно выпускающий нескончаемый вздох, эта гибкая шея, эта поза, склоненная и словно отягченная тяжестью подбитого мехом плаща и скипетра, все это поучает и интригует тех, кто смотрит на нее, как в 1546 году на нее смотрели флорентинские вельможи. Ибо и в сорок лет она, оказывается, еще была похожа на этот портрет. Никколо Мартелли уверяет, что „она была так хороша, что нежное лицо ее сохраняло ангельское выражение прежних лет“, и, обращаясь к ней, говорит: „Белизна вашей кожи, затмевающая алебастр и чистейший снег, сохранилась свежей благодаря вашей умеренности и воздержанию не только в еде, но и во всем, и вы еще являетесь взорам, словно неся на лице своем чарующую печать любви“.

Тех, кого привлекали ее темные глаза, удерживала гибкость ее ума. В Риме она собирала вокруг себя все, что было в городе образованного и блестящего. У ней обсуждались самые тонкие литературные вопросы без тени того педантизма, который впоследствии возник в салоне Рамбуйе, но с необычайной изысканностью. Хотите образец этих споров? Однажды на вопрос, занимавший общество: „Подражал ли Петрарка старым провансальским или тосканским поэтам, или нет?“ последний пришедший предложил следующий ответ: „Мне кажется, господа, что Петрарка, будучи человеком ума изобретательного и живого, обращался со стихами старых поэтов, как испанцы обращаются с плащами, которые похищают ночью: чтобы сделать их неузнаваемыми и избежать наказаний, какие полагаются ворами, они обогащают их каким-нибудь новым и изящным украшением и затем носят их открыто“.

В Ферраре, где Туллия Арагонская жила долго, она прослыла, образцом высокой добродетели, оставаясь равнодушной ко всем предложениям, ко всем обещаниям, ко всем искушениям. Однажды молодой вельможа, выведенный из себя ее презрением

и решившись играть все роли для того, чтобы добиться ее руки, почел необходимым у нее в доме с большой торжественностью пронзить себе грудь кинжалом. Оттого люди прониклись к ней великим уважением. Ее, не обинуясь, называли рядом с Витторией Колонной. Самые высокопоставленные дамы и короли не удивлялись видя, что в эклогах Муцио ее имя соединялось с их собственным. Они в стихах и прозе говорили о ней, как о завершенной добродетели. Ее салон был, быть может, первым „литературным салоном“ того времени. — Бенукки говорит в своем диалоге *Sull'Infinita d'Amore*: „немногочисленны были те люди нашего времени, прославленные в науке в военном или каком-либо ином деле, которые бы не любили и не чтили ее. И я назвал уже многих вельмож, писателей всякого рода, властителей, государей и кардиналов, которые во всякое время встречались в ее доме, как бы во всеобщей и почетной академии, и, как прежде, так и теперь, почитали ее и чествовали по причине ее исключительных дарований и ее благородного и изысканного ума. Я уже назвал их бесчисленное множество и называл еще других почти наперекор ей: она говорила и старалась меня перебить“...

И другой, Муцио, обращаясь непосредственно к ней, говорит ей: „В духе Божьем *ab aeterno* возник образ, и по его подобию создала вас природа в тот день, как захотела показать на земле, что дано небесам“...

После этого что же удивительного, если столько людей поручились за ее добродетель? В Риме их было шестеро, шесть благородных кавалеров, которые обязались разрубить того, кто в этом усомнится. И вот в каких выражениях:

„Нижеподписавшиеся синьоры полагают, что одна лишь добродетель сообщает бессмертие каждой благородной душе, посредством бессмертной славы спасая ее от забвения, чего не может сделать колеблющееся и неверное воспоминание людей; и они полагают, что она по справедливости должна быть любима, уважаема и превозносима, насколько это в силах человеческих, и в особенности когда встречается в существе, одаренном всеми прелестями и всеми дарами судьбы или природы. Вследствие этого нижеподписавшиеся, будучи истинными любителями и защитника-

ми той самой добродетели, которой всякое благородное сердце должно из любви к истине всегда стараться покровительствовать, выставяя ее на свет и давая ей блистать в блеске солнца, когда находят ее скрытой и утаенной — и не будучи движимы никаким иным побуждением или чувством, берутся, уважая при этом военные законы, когда это будет нужно, мужественно доказать всему свету, что их дама и повелительница, прославленная госпожа Туллия Арагонская, в силу своих беспредельных добродетелей является достойнейшей из всех женщин прошлого, настоящего и будущего.

„И для того, чтобы тот, кто позавидует ее бессмертной славе и станет говорить или думать о ней не так, как подобает мог быстро об'явиться, нижеподписавшиеся заявляют о своей готовности вступить за нее по правилам турниров прежних славных рыцарей. Таким образом, даже если б они не были уже достаточно очевидны и ясны, неоценимые достоинства вышеназванной госпожи будут обнародованы (как они того заслуживают) и тем самым храбрость и доблесть ее слуг станут более знамениты и неоспоримы. И все вынуждены будут признать, что так же точно, как нет кавалеров более могущественных, нежели нижеподписавшиеся, — не существует, никогда не существовало и никогда не будет существовать дамы, ни подобной, ни равной вышеназванной госпоже. — Я, Паоло Эмилио Орсини, обязуюсь исполнить то, что здесь написано. — Я, Аккурсио Маттеи, обязуюсь...“ и т. д.

Этот необычайный вызов, который Гвидо Бьяджи извлек из архива семьи Ринуччини и опубликовал впервые, подписали всеми уважаемые вельможи, среди которых были Орсини, Урбини и Ринуччини. Прошел даже слух о том, что его подписал Филиппо Строцци, знаменитый флорентинский банкир, самый богатый, самый просвещенный и самый значительный человек своего времени. Слух этот был ложен, но истинной правдой было то, что Туллия Арагонская кружила все головы, даже положительные головы флорентинцев, те самые мраморные головы, которые мы видим в Барджелло. Не устояла и голова Филиппо Строцци. В то время, как он был в Риме, в качестве официального по-

сланника при папе, т.-е. в 1531 году, Туллия так его околдовала, что он позволял ей читать его письма через плечо. Веттори в письме из Флоренции так упрекает его за это: „Когда вы мне пишете, Туллия рядом с вами, но я не хотел бы, чтобы она также была с вами, когда вы будете читать мой ответ. Вы влюблены в нее за ее ум, но я не хочу, чтобы она могла повредить мне с одним из тех, кого я здесь назову. Я не собираюсь делать выговоров Филиппо Строцци, хотя, если б выговоры могли исправлять, вы бы не рассердились на то, что вас бранят, но я слышал о каких-то вызовах, которые были мне неприятны, когда я подумал, что человек, подобный вам, сорока трех лет от роду, станет драться из-за женщины. Хоть я и полагаю, что вы отличились бы так же точно в бою, как и в науке и во всяком деле, за которое вы беретесь, мне было бы горестно видеть, что вы подвергаетесь опасности по столь ничтожному поводу, и я напоминаю вам, что таких людей, как вы, не много бывает в столетие, и это не лесть...“

Этот выговор не был излишним. У того, к кому он обращался, не было недостатка в уме и способностях, но был недостаток в осторожности; он слишком много смотрел в глаза женщин, чтобы читать так ясно, как было нужно, в глазах мужчин. Одаренный, как никто другой, красивый, стройный, любезный, ловкий в телесных упражнениях, поэт, особенно музыкант, ни с кем несравнимый делец и отличный банкир, Филиппо Строцци казался писателям исключительно образованным, деловым людям исключительно деловым человеком, и никогда веселые молодые люди, с ним вместе появлявшиеся на маскированных балах, не могли себе представить, чтобы он думал когда-либо о чем-нибудь ином, кроме как о своих удовольствиях. Слишком уверенный в своем превосходстве, Филиппо Строцци обращался со своими политическими делами, словно с любовными — как фантаст: ни за одно из них он не держался крепко и всегда презирал опасность.

Через шесть лет после того, как было написано письмо, которое мы только что прочли, когда герцог Алессандро пал от руки Лорензаччо, Совет Сорока Восьми (своего рода

сенаторов) возвели на флорентинский трон семнадцатилетнего мальчика, бедного, робкого, неопытного; верно, они сделали это для того, чтобы посмотреть, каков он на нем будет. Эта сцена изображена Иоанном Болонским в бронзе, как будто на странице иллюстрированного журнала, на пьедестале памятника Козимо I, по самой середине площади Синьории, и все бы ее знали, если бы внимание не отвлекалось от этого памятника досадной стоянкой экипажей. Но этот мальчик, держась за кончик власти, целиком притянул ее к себе. Лицо, появившееся из-под робкой маски, было лицом тирана. Пришлось с ним бороться. Вопреки тому, что говорил ему Веттори, Филиппо Строцци не был так способен „к бою“, как „ко всякому другому делу“. В Монтемурло, близ Прато, он поставил на одну единственную карту судьбу своей родины, не дожидаясь даже, чтобы вся игра была в его руках. Побитый, пленный, он был возвращен во Флоренцию вместе со всей флорентинскою знатью—и казни начались. Барджелло долго был потрясая криками несчастных, подвергнутых пытке, и ударами палача, который рубил их головы. Ни один из пленников Монтемурло не вышел оттуда живым. Тот знаменитый двор, в котором ныне молодые последовательницы Рёскина мирно занимаются тем, что покрывают акварельные альбомы своими *moist colours* и „впечатляются“, был населен несчастными, которые верно желали бы стать бесчувственными, чтобы избавиться от осаждавших их жестоких мучений. Справедливость, еще возвышающаяся на колонне на площади Santa Trinita, воздвигнутой в память сражения при Монтемурло, напоминает о самой ужасной жестокости всего Возрождения.

Филиппо Строцци мог надеяться на другую участь. Его заперли в форт Иоанна Крестителя, ныне *fortezza da Basso*, за несколько лет до того выстроенный на его собственные червонцы, из чего можно заключить, что его победители не лишены были некоторого юмора. Но юный монарх был ему обязан еще с тех пор, когда он бедным и темным мальчиком жил со своею матерью, Марией Сальвиати, в Треббио. Среди писем, которые Туллия Арагонская могла прочесть через плечо Строцци, было письмо от Марии Сальвиати, в котором говорилось:

„Мой сын (Козимо) и я, мы так обеднели и так удручены не только нашими частными долгами, но и тем, что должны правительству, что наше положение безнадежно, если только кто-нибудь не поможет нам, покуда мы соберемся с силами. И потому мы обращаемся к Вашему милосердию, чтобы в случае, если нас будут преследовать наши кредиторы, Вы тем больше имели к нам сострадания... Я умоляю Вашу Светлость и от всего сердца прошу Вас не отказать нам в этой милости. Козимо и я, мы поручаем себя Вашей Светлости.—Ваша кузина и сестра—Мария Сальвиати деи Медичи“.—Думал ли этот дилетант, что семь лет назад оказанная услуга будет еще иметь какое-нибудь значение? Или он наконец ясно увидел истину и понял, какое злое лицо скрывала маска робкого сироты? Так или иначе, утром 18-го декабря 1538 года он был найден мертвым в своей темнице ¹⁾.

Трагическая кончина этого благородного человека больше трогает нас по прошествии трех с половиной веков, нежели всего восемь лет спустя трогала прекрасную Туллию, посетившую владения герцога Козимо. Эта яко бы ученая женщина была озабочена тем, чтобы найти покровителя, который защищал бы ее от ее славы. Прибыв во Флоренцию, она справилась о том, кто отличался там своим умом и образованностью. Ей сказали, что то был Бенедетто Варки. И она решила, что Бенедетто Варки будет ее любовником. Впрочем, она его никогда не видала и ей не скоро еще пришлось узнать, каков он был. Он, как в логовище, жил у себя в вилле в Карреджи, вследствие неблагоприятных и, быть может, незаслуженных понятий, которые люди составили себе о любви, которой он предавался. Это стоило ему объяснений с Советом Восьми, нескольких дней в Барджелло, большого выкупа и заказа на Апологию рода Медичи с 1527 года по 1546, что ныне искренним историком было бы признано тяжким трудом, а *hard labour*. Все это не мешало тому, что Варки восхищалась вся Италия, где его обвинители заслужили

¹⁾ Так, по крайней мере, тогда говорили. Ни один человек, достойный доверия, не видел его больше ни живым, ни мертвым.

лишь порицание, и не мешало ему быть пророком в собственном отечестве, где флорентинцы сбегались смотреть на него, когда он проходил.

Туллия мало беспокоилась о том, каким образом Варки справится с повествованием об убийстве Филиппо Строцци, ее прежнего любовника, герцогом Козимо, ее теперешним государем. Боги даровали этой женщине драгоценный дар забвения, помогающий людям изменять без угрызений совести. Она думала лишь об одном: о победе самой прекрасной женщины над самым прославленным поэтом. Она начала с литературы. Она звала его: „Мой дорогой учитель — *patron mio caro*“, спрашивала у него советов, просила его исправлять ее сонеты, винила себя и просила извинения за то, что, быть может, ему докучает, решала, что он — Дамон, а она Филлида, умоляла его вернуться во Флоренцию. Пока он ее читал, он был тверд; он сдался, когда ее увидел. „Беседа, начатая в стихах, кончилась в прозе“, сказал Гвидо Бьяджи. И он так безусловно ей покорился, что стал переделывать ее сонеты, включая и те, которые она посвящала другим любовникам, в чем для него не могло быть сомнений. Через него она вновь обрела во Флоренции нечто от того литературного двора, который собрала вокруг себя в Риме и в Ферраре. Ее враги называли ее „куртизанкой ученых“, а те, кто не вполне были ее друзьями, видели в ней ученую среди куртизанок. Но то постоянство, с которым она носила на лице своем маску писательницы, заставляет нас сомневаться в том, чтобы то действительно была маска. По крайней мере, один из ее сонетов, сонет о Соловье, который можно найти во всех антологиях, стоит того, чтобы его прочли; и у этой женщины, которой не хватало таланта для того, чтобы отличаться среди поэтов, было, быть может, достаточно любви к таланту, чтобы ее карьера куртизанки была лишь способом их достигнуть.

Туллия Арагонская была женщиной интеллектуальной, склонной к идеям или, по крайней мере, к мужчинам, у которых они были, — в такое время, когда, кроме государынь, у которых были дворы, ни одна женщина не могла удовлетворить таким вкусом. Что она вместе с тем была куртизанкой, это не подлежит сомне-

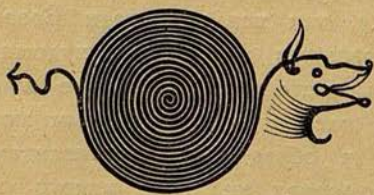
нию, но это зависело от случайности ее рождения, от суровости того времени и от уважения к материнским традициям.

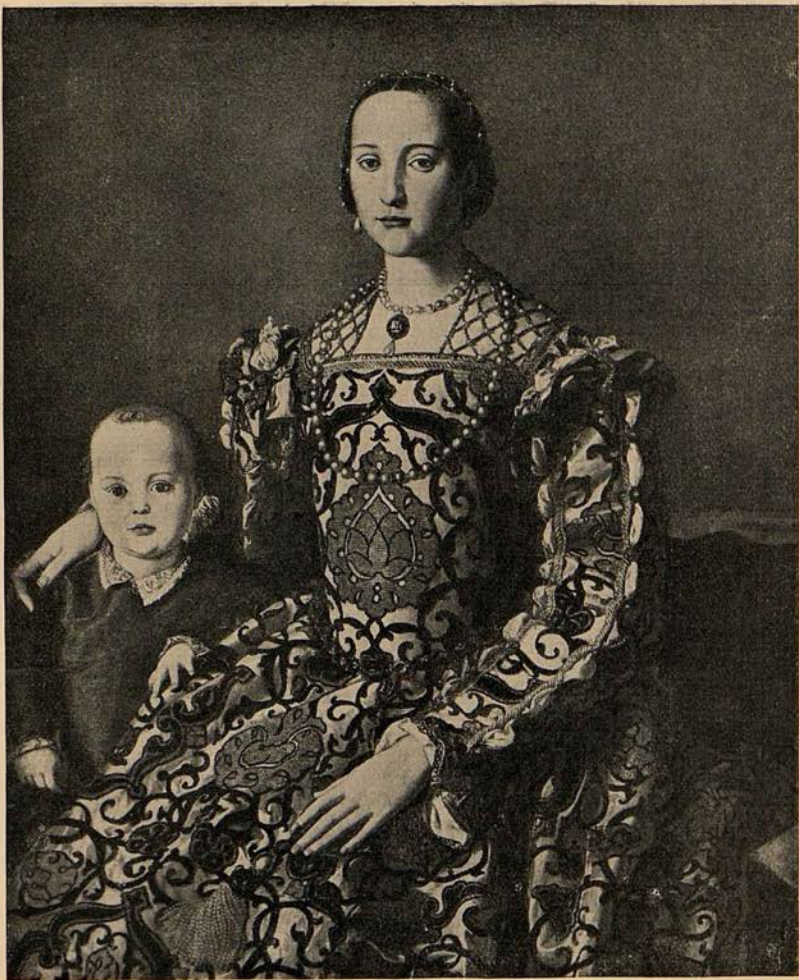
Эти оттенки не смутили Совет Восьми. По закону, обнародованному герцогом Козимо, куртизанки, даже самые знатные, должны были носить на голове желтый цвет, который их явственно отличал издали: это мог быть платок или другое покрывало с золотой или какой угодно другой каймой желтого цвета, шириною по меньшей мере в палец, и надетое так, чтобы оно было очень заметно. И они также не должны были носить шелковых одежд, каких бы то ни было. В один прекрасный день Совет Восьми сообразил, что Туллия носит шелк, который носить не имеет права, и не надевает того желтого покрывала, на которое имеет все права. Он известил ее об этом. Поэтесса была поражена, возмущена, она пришла в отчаяние... Она стала взывать о происшедшей ошибке, как летучая мышь в басне: „Я поэт, взгляните — вот мои крылья!..“ Она собрала в свое оправдание знаменитые сонеты, написанные ею, призвала Варки на помощь. Женщина, которая в ту пору властвовала над Флоренцией рядом с герцогом Козимо, герцогиня Элеонора Толедская, любила литературу и своими большими белыми руками умиротворяла гнев своего супруга. Туллия обратилась к ней, послала ей свои сонеты, сослалась на почитателей своего таланта. Герцогиня увидела за ее чарующей головой фон зеленых лавров, которые написал Моретто; она защищала ее перед герцогом и на самой ее просьбе Козимо написал: *Fasseli gratia per poetessa...* Еще раз маска поэтессы скрыла лицо куртизанки.

Оно показалось, быть может, только перед ее смертью. Когда она, потеряв мать и молоденькую сестру, одинокая, разоренная, постаревшая, вернулась в Рим умирать в жалком доме на той стороне Тибра, языческая богиня вновь обратилась в бедную христианку, как все эти люди Возрождения, которых поэты облекли древними именами, а художники — туниками и покрывалами. Она составила тщательное завещание, и между прочими оставила наследство обращенным монахиням, что Клемент VII вменил в обязанность куртизанкам. Она пожелала, чтобы на ее похоронах не было никого, кроме монахов —

вгустинов и Братства Распятого, членом которого об'явила себя, и чтобы они совершались ночью с самой большой простотой. Это было в 1556 году, во время рассвета язычества. Но язычество XV века хранило в себе больше веры, нежели христианство многих других веков. Уже за столетие перед тем было сказано о прекрасной Симонетте: „Перед смертью нимфа спокойно и доверчиво обратилась к Богу“. Так точно, читая запись последних слов некоего Босколи, приговоренного к смерти, который в 1513 году во времена Медичи изобразил Брута, мы видим, что у него была лишь одна мысль: приблизиться ко Христу и предать проклятию правила и примеры языческого героя, „которые не могли быть хороши, раз у него не было истинной веры“.

Таковы были эти люди XV и XVI века. При прикосновении смерти все их фантастические наряды спадали, открывая их душу, и душа эта оказывалась христианской. Благочестивые сестры, которые, согласно гипотезе Гвидо Бьяджи, надписали на камне, на который опирается Туллия, имя, делающее ее причастной страстям святого Иоанна Крестителя, вызывают более правильные мысли о ней, нежели поэты, называвшие ее Тирреной и Талией. Играть роль в христианских мистериях, будь то роль предателя, все-таки значит приближаться к святым, прикрываться краем их величия, содействовать торжеству веры. Не могут все быть святым Иоанном Крестителем: прекрасно быть и Саломеей. Когда представление окончено, черти, предатели, разбойники, палачи, куртизанки вновь принимают свой настоящий облик, облик верующих и пугливых христиан; только бы избегнуть им возмущения зрителей при раз'езде, — а там все отправятся в рай.





Портрет Элеоноры Толедской и ее сына Фердинандо.
Работы Бронзино (в Уффици в зале Бароччо).

Элеонора Толедская

в галлерее Уффици.

Что за женщина была та Элеонора Толедская, заступничества которой молила Туллия Арагонская? Посещая в галлерее Уффици зал Бароччо, вы можете видеть ее большой портрет с пятилетним сыном Фердинандо, работы Бронзино. На фоне ледяной синевы,— синевы Энгра или Сассоферато,— она восседает высокая и прямая, в тяжелой парче серебряного платья, испещренного черными арабесками. Она с грустью прямо смотрит на нас. Ее правая рука опустилась на плечо маленького мальчика, утонувшего в складках ее одежды. Левая рука ее протянулась на коленях за большую жемчужною кистью. У нее маленькая голова очень больших и широких в плечах женщин, несколько широко расставленные глаза, крупный рот, прямой нос, длинное нежное лицо, напоминающее лань,— руки необычайно длинные и белые. Ее волосы, стянутые назад, разделенные прямым пробором, скромно заключены в головную сетку с жемчугами. Жемчуга везде. Ее плечи покрыты сеткой из шнуров, с жемчужинами на тех местах, где встречаются петли. Жемчужная нить несколько раз обвивает ее шею. Жемчужины стекают, одна за другой, с ее ушей до кончиков ее пальцев. Она как будто прошла под жемчужным дождем. Все остальное в ее одеждах: черные траурные узоры на белом, траурно белом фоне, и местами погребальное золото,— великолепие катафалка. Можно подумать, что это погребальные одежды, и им действительно пришлось быть погребальными. В 1857 году по распоряжению правительства были вскрыты гробницы всех членов семьи Медичи; впоследствии они должны были быть объединены. Когда очередь дошла до саркофага, в котором покоились останки Элеоноры Толедской, герцо-

гини Флорентинской, супруги Козимо I и бабушки Марии деи Медичи, присутствовавшим показалось, что в ее гробу лежит эта картина... Тут были все те же одежды, не было лишь драгоценностей, уже пущенных в оборот какими-нибудь обирателями мертвецов. Быть может, они ныне сверкают при электрическом свете какого-нибудь Palace, на какой-нибудь женщине Нового Света, жалеющей о том, что она не жила в „доброе старое время“.

Это изображение Элеоноры Толедской — один из тех редких официальных портретов, в которых угадываешь совершенное сходство с оригиналом: все черты прекрасны и правильны, ни одна не банальна. Матовый цвет лица прекрасной испанки, ее большие, нежные и бесконечно-печальные глаза, ее продолговатое лицо, ее утомленная поза, все это говорит о жертве, убранной на заклание. Это впечатление может нас и обманывать, но обманывает ли нас оно?

Несомненные:

Портреты Элеоноры Толедской, супруги флорентинского герцога Козимо I.

I. Портрет работы Анджело Бронзино, масло. На нем Элеонора изображена в возрасте около 34 лет; в глубине картины надпись: *Eleonora Toleta Cos. Med. Flor. D. II Uxor.* Написан около 1553 года, находится в галлерее Уффици в зале Бароччо.

II. Того же художника в Палаццо Веккио, в Studiolo—в восемнадцать лет.

III. В Берлинском музее; портрет с рукой.

IV. В собрании Примоли, небольшой портрет в восемнадцатилетнем возрасте, с одной рукой.

V. В собрании Уэллса, портрет с обеими руками, вариант к портрету, что в галлерее Уффици. С надписью *Fallax Gratia el vana est pulchritudo*. Приписывается Анджело Бронзино.

VI. В музее Жакмар-Андре; вариант к портрету в галлерее Уффици.

VII. В галлерее Уффици: портрет, приписываемый Бронзино.

VIII. Медаль работы Доменико Поджини, бюст, левый профиль, голова покрыта сеткой, надпись: *Eleonora Florentiae ducissa*. На обратной стороне павлин, прикрывающий крыльями птенцов, надпись: *cum pudore laeta fecunditas*.

IX. Медаль также работы Доменико Поджини, бюст, левый профиль, непокрытая голова, косы свернуты на затылке, драгоценности и жемчуга, надпись: *Eleonora Tole Med.*

Идет 1553 год. Эта женщина совсем молоденькой покинула прекрасное небо Неаполя, где отец ее, герцог Альба, был вице-королем, чтобы запереться в этом мрачном старом замке — Pallazzo Vecchio, — в котором она прожила десять лет. Муж ее — сын героя и святой: это изверг. Он сын Giovanni delle Bande Nere, этого Бонапарта XVI века, и Марии Сальвиати, самоотверженной супруги, которая набирала своему мужу войска, перевязывала его раны, спасла остатки его состояния и кончила свои дни в уединении, творя добрые дела. В нем храбрость отца стала жестокостью, а кротость матери — скрытностью. В семнадцать лет он уже непроницаем. Его маска так к нему пристала, что ни один флорентинец, ни даже его собственная мать не могут разобрать зловещих черт его лица, и когда во время неурядиц во Флоренцию призывают этого робкого юношу, бедного, незащитного сироту, — потому что он носит славное имя и никто не боится поставить его над собой господином, — никто не представляет себе, что ставит над собою тирана и целую линию тиранов, которая продержится двести лет.

Но мы, мы не заблуждаемся вовсе, и мы не понимаем ослепления флорентинцев в 1537 году. Самый невежественный, самый непроницательный из туристов, которые семянят из Барджелло в Палаццо Веккио и из Уффици в Палаццо Питти, не может без отвращения смотреть на грубую и скрытную маску, которую Бронзино, Бенвенуто Челлини и Понтормо приделала ко всем стенам; этот низкий лоб, глаза, в которых зрачки, отделившись от нижнего края век, жутко блуждают по молочному главному яблоку, эти сомкнутые губы, эта выдающаяся челюсть, эта кожа натянутая, словно щит, без единой из морщин, какие оставляют на лице волновавшие его чувства, эта бычачья шея, эта густая борода... Такую голову хорошо посадить на плечи Синей Бороды или палача. Вот человек, с которым Элеонора Толедская провела двадцать три года своей жизни, которого она, кажется, любила и от которого ничто ее не отвлекало, кроме двух привязанностей: ее детей и ее жемчугов.

Из ее детей мы на этом портрете видим лишь одного, рядом с ней: это Фердинандо, тот самый, который, став толстым

и большим, верхом на бронзовом коне остановился посреди квадратной площади с портиками, которая зовется площадью Santa Annunziata. Это не единственный ее ребенок; у ней их еще семеро. Посмотрим на них, как она на них смотрит, когда все они собрались вместе в темных покоях Палаццо Веккио и герцог Козимо с помощью Бенвенуто Челлини скоблит ювелирным резцом какую-нибудь античную статуэтку, которую только что откопали в Аретто. Старшей уже четырнадцать лет, младший еще в колыбели. Трое мальчиков виснут на плаще ювелира и на тысячу ладов надоедают ему. Солнце, садящееся за Кашинами, посылает свои лучи как раз в окна дворца на площади Синьории. Слышно, как от Лоджии dei Lanzi подымается грубый говор караула. Мать мечтает, дети играют. Во что? Дети порой изображают странные игры: они душат друг друга, притворяются мертвыми, изображают убийства... Что предвещают эти игры? Что станет с ними, когда они вылетят из родного гнезда?

Мария, старшая — исключительный ребенок: она знает греческий язык и латынь. Ее портрет был заказан Бронзино, когда она была еще маленькой. Невдалеке от портрета ее матери мы видим эту серьезную и рассудительную особу, удобно расположившуюся в кресле, будто маленькая женщина, с преждевременной важностью, отличающей все то, что недолговечно. Из нее думают сделать герцогиню д'Эсте. Она ею не будет, она умрет через три года в Пизе от лихорадки, и придет день, когда станут говорить, что ее отравил ее отец за то, что она любила пажа.

Лукреция, та несколько больше узнает мир, прежде нежели его покинет: она умрет от воспаления легких лишь после великодушных торжеств своего бракосочетания с герцогом Феррарским. Но это случится в заточении, вдали от родителей, в те роковые семнадцать лет, которых не переживет ее сестра. И станут говорить, что ее отравил ее муж за то, что она не была ему верной.

Изабелла, самая пленительная из дочерей Элеоноры, станет супругой Паоло Джордано Орсини, герцога Браччано; она будет задушена своим мужем, однажды вечером, в уединенной вилле, близ Эмполи, при помощи веревки, выпавшей из дыры, искусно

проделанной в потолке. И станут говорить, что это было наказанием за многие измены.

Мальчики—Джованни и Гарция, живые ребята одиннадцати и семи лет, нам знакомы. Джованни—это молодой кардинал, которого Бронзино написал в берете, с тонкими усами над губой, и которого можно видеть в вилле Poggio a Caiano; Гарция—тот пухлый мальчик, который тут же поблизости держит в руке птицу. Они оба умрут на руках своей матери, в Пизе быть может, жертвами двойного преступления, а быть может, просто от губельной лихорадки, которую схватили во время переезда через болота; и сама она, разбитая усталостью, погибнет от заразы через несколько дней после них. Потом станут говорить, что Гарция убил Джованни во время охотничьей ссоры и что Гарцию убил его собственный отец, чтобы отомстить за Джованни.

Оба других мальчика, Франческо и Фердинандо, один тринадцати, а другой пяти лет, будут царствовать над Флоренцией, но последний благодаря внезапной и таинственной смерти старшего; другой испытает радость взять в жены и возвести на Тосканский трон любимую женщину, но не без того, чтобы убийство сделало ее вдовой, и чтобы случайность сделала вдовцом его,—все это удивительно своевременно. Наконец, дитя, спящее в колыбели, Пьетро, убьет свою жену... Если правда, что трагические события далеко вперед себя отбрасывают свою тень,—какие длинные тени должны были протягиваться в те вечера и не все они были отброшены кипарисами на склонах Сан Миньято!

Нам становится понятна бесконечная грусть нашего портрета. Супруга несомненного убийцы, мать сына—убийцы и убитой дочери (при чем сын убил свою жену, а дочь была задушена своим мужем), мать четверых других детей, на ее глазах умерших безвременною смертью, наконец, двоих государей, сильно заподозренных в убийстве, Элеонора Толедская несет в своем взгляде печаль о том, чего она не знает, чего она не может предвидеть, но что она уже отражает, как зеркало, возвещающее нам о том, что идет за нами по дороге, что близится к нам, что нам угрожает,—и само не знает ничего.

Остаются жемчуга. Они — самое обычное украшение женщин того времени и всегда присутствуют на торжественных портретах; но примета, гласящая: „жемчуг к слезам“, удивительно подтверждается их изобилием на иных портретах, как, например, на портрете Генриетты, королевы Английской, или Элеоноры Толедской. В той зубчатой скале, которая зовется Старым Дворцом, в первом этаже, рядом с так называемым „Залом Пятисот“, есть нечто вроде кельи, которую герцог Козимо велел проделать в стенке для того, чтобы прятать свои сокровища: ее зовут „il Tesoretto“. Это сводчатое подземелье, черное, скудно освещенное единственным оконцем, выходящим на узкую улицу *via Nipna*, но украшенное и нарядное, как бомбоньерка. Перед ней находится темная, тоже потайная, комната со сводами, похожая на ларец. Полагают, что Франческо деи Медичи позднее сделал из нее свою рабочую комнату, *Studiolo*, чтобы мирно предаваться там своим таинственным изысканиям. Вазари населил этот покой самыми радостными образами. Когда зажигают электричество, с двух противоположных сторон, в двух медальонах, глядящих друг на друга, появляются Козимо и Элеонора, два призрака Старого Дворца.

Она, Элеонора, является в тонах старой Кордовской кожи, плененная золотою сеткой с жемчугами, наброшенной на золотой плащ, из-под которого виден малиновый корсаж, с обессиленными руками... Ее точеные белые пальцы все тянутся за какой-нибудь жемчужиной... Она покрыта драгоценностями, которые взяла в соседней комнате: на ней две подвески, тяжелые, крупные камни, и все жемчуга, жемчуга, капля по капле ниспадающие на ее плечи, на ее руки, на ее пальцы, как дождь, который становится цепью... Тут видна ее страсть к крупным жемчужинам, которые она любила больше всего на свете, которые заставляла своего мужа покупать за безумные цены, в то время как Старый Дворец содрогался от насмешек Бенвенуто Челлини, восклицавшего: „Да ведь это только рыбы кости!“ Вокруг нее вращаются знаки Зодиака, и всюду по стенам играют *Amoretti*. Напротив нее, в противоположном медальоне, — герцог Козимо, неумолимый, непроницаемый, закованный в железо. Ее муж, ее дети, ее дра-

гоценности: кажется все, что занимало ее душу, собрано здесь, под низкими сводами Studiolo...

Все ли это было, однако? Неужели она никогда не пожалела о лучезарном небосклоне Неаполя, который покинула такую молодой? Никогда не узнала о тех преступлениях, которые муж ее совершил перед самым ее прибытием сюда? Никогда не предчувствовала тех страстей, которые предначертали ее детям их трагические судьбы? Мы этого не знаем... В ее словах и поведении все являет нам душу, привычную к той ужасной атмосфере, в которой она стала жить. Она дышала в ней спокойно. Ее великой заботой было охранить своих дочерей от всякого греха, держать их взаперти во дворце, как монахинь в обители, видимых только придворным дамам и старому законоучителю. Ее постоянным старанием было помогать мужу своими динариями, своим влиянием при испанском дворе, своими советами. Герцог Козимо любил ее. Он отдавал ей то небольшое хорошее, что всегда пребывает в худших душах, будто доказывая, что и они—всего только человеческие души... Он был хорошим мужем, как был хорошим отцом, великолепным в своих подарках, умелым в своих разговорах, изобретательным в своих развлечениях. Есть целая жизнь герцога Козимо, составленная из скандалов и интриг его с Леонорой дельи Альбицци, с Камиллой Мартелли. Но эта жизнь начинается лишь по смерти герцогини. Она знала его только верным.

Со своей стороны, она все принимала от него со всевозможной кротостью. Когда она, молодой супругой, поселилась во дворце Медичи, она увидала маленькую девочку, бойкую и умную, по имени Биа, бегавшую по всем закоулкам дворца. „Это моя дочь“, сказал ей ее муж. Она приняла и воспитала ее так, как если бы то было ее собственное дитя. Она приняла также и вкусы своего мужа. Герцог Козимо был ученым, собирателем древностей, любопытным до всех проявлений искусства; он по пунктам обсуждал детали бронзового оттиска; он прятался за окно над дверью Палаццо Веккио, чтобы слышать, что говорит толпа о вновь выставленных статуях. Точно также, герцогиня увлеклась прекрасными произведениями пластического ис-

кусства, стала на сторону Челлини против Бандинелли, и когда художники создавали что-нибудь по ее вкусу, она не разрешала удалять их произведений из дворца и от ее глаз. Таким образом, если верить мемуарам и писанной истории, она как будто наслаждалась самой утонченной жизнью.

Но в ее двух портретах, в ее движениях все говорит нам о безрадостной жизни и о равнодушии к тому, что она от нее ускользает. Она знает про свою болезнь, одно легкое ее задето, она кашляет кровью, задыхается: она упорно отказывается от лечения. Найдено письмо, в котором герцог Козимо описывает ее смерть. Несчастье произошло во время путешествия, которое он совершал для осмотра новых крепостей с женой и сыновьями по лихорадочным Пизанским болотам. Надо читать его перед этим портретом: никогда черты характера так не соответствовали чертам лица.

Покинув галлерею Уфици, сделаем несколько шагов и войдем в примыкающий к ней дворец Синьории. Все знают эту сероватую скалу, увенчанную башней,—она высится над всей Флоренцией. Это—каменная глыба с зубчатым навесом, с окнами, пробитыми тут и там; сквозная башня посажена на его фронтоне, как султан на каске, улетающий вверх, в небо. Он похож на тюрьму и действительно не раз служил тюрьмой; в башне еще показывают ту келью, в которой, как говорят, был заключен Козимо, Отец Отечества, до своего величия, и Саванаролла до своего падения: тюрьма в крепости неприступной, крутой, отвесной. Пожалуй, тут нет окна, которое бы никогда не служило виселицей, нет плиты на полу, которая никогда бы не была красна от крови. Сюда герцог Козимо привез свою молодую жену, приблизительно через год после свадьбы, здесь держал он ее взаперти до того времени, как переселился в Палаццо Питти; иначе говоря, девять лет, с конца 1541 года до мая месяца 1550; они неоднократно возвращались туда и после приобретения Палаццо Питти. Тогда они называли его Старым Дворцом, Palazzo Vecchio.

Это не было ее привычным жилищем. Обычно она жила во дворце Медичи, ныне Палаццо Риккарди, на *via Larga* (теперь

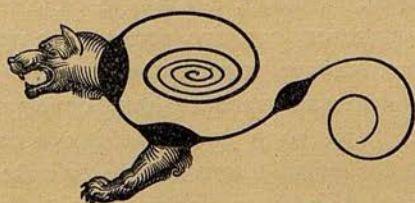
это—via Savour). Но там Козимо не чувствовал себя властелином Флоренции. Как он ни был величествен, это был дом частного человека. Дворец Синьории, Палаццо Веккио, тот был домом правительства, общим домом, каким ныне стал вновь. В истории флорентинских революций он сыграл роль Парижской городской думы (Hôtel de Ville)—во французских. Кто владел дворцом Синьории, владел Флоренцией. И Козимо обитал в нем, покуда не считал свою мощь несокрушимой. Для своего удобства он присоединил к нему два смежных с ним дворца. Он изгнал львов, которые в течение столетий, рычали во дворе и в доме с той стороны, где проходит улица, которая еще ныне зовется via Leonì. Он наполнил лоджию Синьоров теми немецкими наемниками, казармы которых были рядом, откуда имя, которое она сохранила до сих пор: Loggia dei Lanzighinetti или dei Lanzi. Наконец он с грехом пополам устроил для себя и своей семьи комнаты, которые до того занимали приоры и гонфалоньер.

Элеоноре Толедской были отведены во втором этаже, с угла, ныне отмеченного мраморной группой Кака, четыре комнаты, которые можно видеть и теперь: только они отделаны гораздо богаче, нежели какими знала их она: нечто вроде столовой с двумя окнами на юг, на ту сторону, где теперь галереи Уффици, и двумя—на внутренний двор, затем рабочий кабинет—угловая комната с одним окном на юг, на Уффици, и одним на запад, на лоджию dei Lanzi, наконец, спальня с окном на площадь. Все эти комнаты сообщаются, как это тогда было принято. Это узкое жилье больше напоминает подземелье, нежели царственные покои. Его лишь несколько часов в день освещает солнце, склоняясь к закату. И еще надо подняться на несколько ступенек, чтобы выглянуть в окошко и что-нибудь за ним увидеть.

Правда, если обернуться, можно видеть внутренний двор, но тогда было тоскливо смотреть в этот широкий воздушный колодезь, где еще не было ни картин, ни водоема, ни чудесного Вероккиевского ребенка с дельфином, ни покровов из стука, своими нежными арабесками одевающих колонны. Это была пустая и темная дыра. Таковы кельи, в которых Элеонора Толедская прожила свои юные годы и в которых надо искать ее сле-

дов. На этом черном фоне мы без труда представляем себе ее высокую, белую фигуру, знакомую нам по портрету Бронзино. Мы видим, как она бродит по этому дворцу, исполненному кровавых воспоминаний, до того зловещему, что в течение нескольких веков никому не приходило в голову поселить в нем женщину.

В долгие дни одиночества, когда единственным развлечением ее было слушать шутки карлика, или всходить на ступени, ведущие к окну, и следить за грубыми играми ландскнехтов, расположившихся в лоджии, благочестивая герцогиня верно часто, очень часто смотрела на три барельефа, бывшие против нее, почти на уровне ее глаз, на фронтоне лоджии; это статуи работы сурового резца Якопо ди Пьетро. То Вера со своею чашей, Надежда, устремленная к небу, Любовь с каменным пламенем в руке и ребенком, которого она кормит грудью, на коленях. Покрытые налетом времени, теперь уже совсем серые, эти три фигуры, состарившиеся в небе, в обществе птиц и колоколов, были тогда белы, как сама белая испанка. И когда Элеонора Толедская покидала свое окошко и проходила по залам, людям в печальной башне, быть может, казалось, что перед ними проходит сестра тех трех каменных статуй: живая статуя Смирения.





Портрет Бьянки Капелло.

Работы Бронзино (в Палаццо Питти в зале Прометея).

Бьянка Каппелло

в Палаццо Питти.

Есть в Палаццо Питти, в зале Прометея, женский портрет, писанный Бронзино, который своею незначительностью превосходит все, что может встретиться незначительного, и тем самым приобщается красоте, даже и в пустоте свойственной абсолюту. Это портрет женщины красивой и ничтожной, вероятно высокопоставленной, судя по ее парчевому платью, ее открытой фразе, вырезанной и собранной *a lattughine*, по вышитому и обшитому *tremoli* покрывалу, по венцу и ожерелью из громадных жемчужин, по тяжелой подвеске и серьгам, похожим на бубенчики. Прямая, неподвижная, с ровным пробором, посаженная *à trois quarts*, она глядит тем ничего не выражающим, тем отсутствующим взглядом, которым умеют глядеть женщины, когда, уверенные в своей красоте, они берегут свою душу. А эта очень красива, одна из самых правильных и непроницаемых масок. И теперь, после сотен протекших лет, и сотен книг или памфлетов, о ней написанных, мы не знаем, что происходило за этою маской ¹⁾.

¹⁾ Один из очерков о ней написанных и из самых блестящих—очерк Блэза де Бюри. Он с изумительной выпуклостью обрисовал характер великого герцога Козимо, великого герцога Франческо и Бьянки Каппелло. Если некоторые черты предлагаемого здесь этюда отличаются от предыдущих, то это произошло оттого, что труды итальянских ученых обнаружили документы или неизданные, или до того бывшие неполными, или такие, подлинность которых не была еще установлена, когда писал Блэз де Бюри. Так надо упомянуть письма герцога Козимо к сыну, напечатанные Энрико Гульельмо Сальтини в его *Tragedie mediche domestiche* (Флоренция, 1898). Сальтини посвятил часть своей жизни собиранию матерьялов для книги о Бьянке Каппелло; к несчастью он не смог довести ее до конца; но оставленные им отрывки являют тем не менее неоспоримую ценность и нельзя заниматься изучением этой личности, к ним не прибегая.

То, что мы знаем, может быть основой для всевозможных гипотез. Зимой 1563 — 1564 гг. герцог Франческо деи Медичи, старший сын Козимо I и Элеоноры Толедской, нашел среди сообщений Бартоли, тайного флорентинского агента в Венеции, весьма романтическое известие. Молодая девушка из знатной семьи, шестнадцатилетняя Бьянка Каппелло, удивительной красоты, только что, в ночь на 29-ое ноября, бежала с мелким банковским служащим. Они направились в сторону материка, — и неизвестно было, что с ними случилось. Похититель был флорентинец, и потому агент Бартоли подробно писал об этом своему господину. Банк, в котором работал молодой человек, некий Пьетро Бонавентури, помещался неподалеку от дворца, где жила прекрасная патрицианка, на Санто Апполинаре, *al ponte storto*. Молодые люди виделись, нашли способ переписываться, встречаться, тайно обручились и бежали, подкупив гондольеров. Скандал был грандиозный. Семья девушки — Каппелли, находилась в родстве с Морозини и Гримани и была одною из самых почтенных венецианских семей, а семья похитителя не значила ровно ничего. Розыскали гондольеров, помогавших бегству: они были схвачены вместе со своими женами, подвергнуты пытке и вскоре умерли. Сам дядя Бонавентури тоже был подвергнут пытке и умер в кандалах за то, что не сумел уследить за своим племянником. По следам беглецов снарядили погоню и весьма торжественно оценили их головы с высоты Риальта. Все это, впрочем ни к чему не повело, и все недоумевали, раздумывая о том, куда Пьетро Бонавентури мог скрыться со своею добычей.

Портреты Бьянки Каппелло, супруги Пьетро Бонавентури, а впоследствии Франческо I, великого герцога Тосканы:

Несомненные:

I. Портрет работы Анджело Бронзино, в Палаццо Питти, в зале Прометея.

II. Портрет того же художника, в галлерее Уффици.

III. Его же, в Поджо а Кайано.

VI. Портрет неизвестного художника, в сорокалетнем возрасте, в галлее Уффици.

V. Портрет работы Александро Аллори, часть фрески из Santa Maria ad olmi, ныне в галлее Уффици.

А он просто скрылся к себе, во Флоренцию, где у отца его, нотариуса и заседателя по торговым делам, *della Mercanzia*, был маленький домик на площади Святого Марка (площадь Савонароллы); это было узкое строение с фасадом в два окна, которое можно в более или менее измененном виде отыскать и теперь со стороны противоположной церкви. Обнявшиеся, дрожащие любовники, по мертвым водам устремляющиеся к Фузине в то время, как первые отблески света, встающие за их головами, слабо освещают плоские берега и скудные деревца той *terra ferma*, где они причалят,—это ненаписанная картина, не только психологическая, но и живописная, нечто вроде *Last of England* Медокса Броуна. Никто—и меньше всего те двое детей—не мог бы сказать тогда, что придет день, когда легкий след, оставленный гондолой на спокойной воде лагуны, окажется связью двух великих городов, соперничавших и враждовавших между собою в течение нескольких столетий. Они вероятно не думали ни о чем, раз любили друг друга: „Но что-нибудь взять с собою необходимо“... сказал поэт. Они уносили с собой проклятия целого города, несколько драгоценностей из дворца Каппелло и мысль о том, что жить им придется под открытым небом...

Они жили у нотариуса и жили там плохо. Их первой заботой было перейти площадь Святого Марка, чтобы напротив в церкви освятить свое поспешное обручение. Но законность их союза не давала им состояния. Вести из Венеции были дурны. Далекий от мысли о прощении, отец Бьянки, знаменитый Бартоломео Каппелло, обещал значительную награду тому, кто отомстит за его поруганную честь. Спустя недолгий срок, Бьянка и ее муж перестали чувствовать себя в безопасности. Сбирь, бывшие на жалованьи у Яснейшей Республики, бродили вокруг площади

VI. Медали работы Пасторино да Сьена, одна в профиль, другая à *trois-quarts*, в короне, обе с надписью: *Biancha capr. med. duc etruriae*.

VII. Камея работы Бернардино ди Кастель Болоньезе, в Барджелло. Предполагаемый:

I. Портрет Тициана: Бьянка в двадцатилетнем возрасте, когда-то находился в *Torre del gallo*.

Святого Марка во Флоренции; а всем было известно, что они—люди честные и не захотят получать денег, не заслужив их какой-нибудь полезной работой. По крайней мере, в этом Пьетро Бонавентури уверял Бьянку, которую держал взаперти, как в темнице, и это же он рассказал герцогу Франческо деи Медичи, когда просил его заступничества.

Итак, молодому герцогу во второй раз приходилось заниматься венецианскими любовниками. Получив первую весть о них в письме Бартоли, он сделал попытку спасти их дядю Бонавентури. Он тем более готов был это сделать, что этот флорентинец директор одного из венецианских банков, банка Сальвиати, был также тайным агентом герцога Флоренции, иначе говоря, шпионом. Но венецианский сенат не так легко возвращал свою добычу. Бонавентури умер в своей темнице. Таким образом, герцогу не удалась его первая попытка. Но его двадцатитрехлетнее воображение заработало. Его любопытство день ото дня разгоралось, питаемое всем тем, что рассказывали о Бьянке Каппелло, ибо в те далекие времена Флоренция была городом очень болтливым и падким до скандальных происшествий. Ему захотелось видеть героиню этой драмы, эту прелестную головку, которую вся негодующая Венеция окружала пламенным сиянием. Он встретил ее у одной весьма услужливой придворной дамы, маркизы Мондрагоны, и с первого взгляда был побежден. Сама свекровь Бонавентури поощряла встречи—и целый заговор сооружался вокруг молодой женщины с тем, чтобы бросить ее в объятия юного герцога. Ее убедили в том, что он один мог спасти ее мужа: она этому поверила и погубила его.

Итак, Франческо принял участие в Бьянке Каппелло. Он даже принял в ней слишком большое участие, куда большее, чем это было нужно для ее безопасности, и даже вредное для его собственной. Направляясь к ней, он один, по ночам проходил через весь город,—и это не взирая на отеческие советы герцога Козимо, которому не для чего было так рисковать: свою любовницу, некую Камиллу Мартелли, он поместил тут же рядом, в собственной своей герцогской вилле. Страсть герцога к Бьянке питалась ее присутствием и еще более раздражалась ее отсутствием.

Когда он покидал Флоренцию, когда он уезжал в Австрию за безобразной, суровой и надменной эрцгерцогиней, чтобы сделать ее своей женой, он думал об одной лишь Бьянке Каппелло и писал ей немало стихов, которые ничем не хуже других любовных стихов того времени. Наконец, когда он вернулся в свои владения, женился и поселился в Старом Дворце, который только что помолодили ради молодой эрцгерцогини, он приблизил ко двору мужа, Пьетро Бонавентури, поручил ему гардероб и подарил чете дворец на *via Maggio*, на левом берегу Арно; этот дворец можно видеть и теперь; он еще зовется именем Бьянки Каппелло. Приблизительно к этому времени относится портрет Бронзино, что в Палаццо Питти. Лицо еще тонко, скорее печально, и если сравнить его с тем, которое писал Тициан, когда Бьянке было всего двадцать лет, оно более удлинено и почти что задумчиво. Это — расцвет ее красоты, которая угадывается еще гибкой и стройной, — и решающий момент ее жизни, романтической — до этого, исторической после.

Но тогда еще было неизвестно, будет ли она исторической. Чтобы Бьянка Каппелло вошла в историю, надо было, чтобы муж ее из нее вышел. Он был лишь случайным препятствием, и ни в каком случае не защитой. Престиж этой замужней женщины был ничтожен: верность одного была недостаточна, чтобы возместить все то, чего недоставало верности другого. Достигнув почестей, бывший банковский служащий, открыл всем взорам свою душевную низость. Есть даже вопрос, которого не затрагивали историки: точно ли, когда он привез из Венеции беззаботную дочь Каппелло — красавицу, которая должна была ослепить всякого, кто на нее взглянет — точно ли любовь была тогда единственным демоном, его побуждавшим, или на это толкала его еще какая-нибудь корысть, в которой ему невозможно было признаться? Через своего дядю, тайного агента герцога Козимо, он отлично знал, какие дороги вели ко дворцу. То, как повел он свои дела, опасность, грозившая его жене, вмешательство молодого герцога, которого он добился, легкость с которой он принял то, что должно было его привести в отчаяние, почет, который он извлек из своего позора, разгульная жизнь, которой он зажил с тех пор, —

все это бросает самый невыгодный свет на облик этого авантюриста. Образ безумца очаровал бы нас здесь, но мы наткнулись на расчетливого дельца.

Итак, никто не был особенно возмущен, узнав, в одно прекрасное утро, 25-го августа 1572-го года, что накануне в ночь был убит Пьетро Бонавентури, возвращавшийся из дворца Строрци, где он ужинал и пировал. Как только он сошел с моста Santa Trinita на тот берег Арно, на него напало несколько вооруженных людей под предводительством его соперника в любовных делах, Роберто деи Риччи. Никто не раздумывал над тем, имела ли жена убитого какое-нибудь отношение к столь внезапной развязке неловкого положения? Казалось, он мешал ей очень мало, ибо мысль о том, что она хотела выйти замуж за другого не приходила никому в голову. Убийство было тогда довольно обыкновенным средством сделаться вдовой, но в те времена неопределенных диагнозов, постоянных малярий, неверных дорог и сложных вендетт, никогда нельзя было точно установить. в какой мере чума, яд, разбойники или сбирь способствовали разрушению супружеских уз.

От того места, где был убит Бонавентури, недалеко до дворца Бианки Каппелло; он еще высится на Via Maggio, со своей дверью в виде миндалины и решетчатыми окнами, мрачный, пыльный, и сонный, как в страшную ночь 25-го августа 1572-го года. Может быть, более сонный. Верно она в тиши ночной, в открытые окна слышала крики, лязг железа: несчастный защищался. Затем все стихло. Все было кончено. Она была вдовой, свободной от человека, который во второй раз ее обесчестил. А в конце улочки, открывавшейся перед ее домом, словно расщелина в скале, был дворец ее любовника, и где-то, в окрестностях Флоренции, жил он сам, в ожидании того дня, когда сможет дать ей все, чего она попросит.

„Правосудия! Правосудия!“ вот чего попросила она, бросившись к его ногам в длинном траурном покрывале, с лицом, искаженным ужасами трагической ночи. Она клялась, что хочет розыскать убийц своего мужа, кто бы они ни были, и наказать

их. С ней была ее дочь, маленькая Пеллегрини; для нее лишь хотела она жить отныне; она призывала небо в свидетели того, что вернется к себе на родину, где, впрочем, никто не стремился ее увидеть. Это было прекрасное зрелище добродетели и супружеской любви. Двор поверил ему и был тронут, по крайней мере, часть его,— и лучшая часть. Герцогиня Браччано, очаровательная дочь Элеоноры Толедской, писала ей, лежа в постели: „Я люблю вас больше, нежели сестру...“ Что же до великого герцога,—его чувства не изменились. Сохранилась его записка к Бьянке, приблизительно от этого времени. Вот она: „Любимая Бьянка. По-сылаю вам из Пизы мой портрет, сделанный нашим мастером Челлини; в нем возьмите мое сердце. Дон Франческо.“

Итак, все клонилось к тому, чтобы прекрасная вдова стала великой герцогиней Тосканы,—все, кроме самой великой герцогини. Ведь такая была, хоть ее и забыли несколько в этой суматохе. Но эта особа, хоть и была неказиста, мала, надменна и плохо сложена, будучи сестрой императора, занимала некоторое место в пространстве, и в сумятице флорентинского XVI века проявляла ту самую суровую добродетель, о которой никогда неизвестно, не происходит ли она от досады, и не порождена ли она скорее адом, чем небом. Она в течение шести лет упорно не только жила, но дарила своему мужу детей, много дочерей, из которых одна была Мария деи Медичи, будущая королева Франции — и единственного сына. Однако, терпение Провидения не вечно. Однажды, когда она была еще беременна, вышло так, что она упала на ступенях дворца, и так счастливо для герцогских планов, что не замедлила умереть. Ее единственный сын, маленький герцог Филиппо, умер несколько лет спустя. Ученые с тех пор доказали, что эти несчастные случаи были вполне естественны, но флорентинский народ, хоть и ко всему привычный, все же был поражен тем, что все трагические смерти, окружавшие Бьянку Каппелло, всегда были ей на пользу. Он от души ее возненавидел и прозвал ее „Ведьмой“.

Зато другой народ проникся к ней любовью. В тот день, когда стало возможным, что она будет великой герцогиней Тосканы, Венеция вспомнила, что она была венецианкой. Высочай-

ший декрет Сената объявил ее „дочерью истинной и особенно близкой сердцу Республики“ из уважения к ее „особенным добродетелям“. У ней в один день—родилось сто шестьдесят двоюродных братьев, которые в знак радости облачились в алые одежды. Устроили иллюминацию в лагунах, отправили к ней великолепные посольства. В отчетах *Avvogarìa* вымарали все то, что имело отношение к ее побегу и к осуждению ее. Конечно, дяде Бонавертури и гондольерам, которых замучили, чтобы научить их лучше следить за молодежью, жизни не вернули; но отец ее еще был налицо, его привезли во Флоренцию, чтобы он мог видеть коронацию дочери, которую когда-то торжественно проклял, и ему был оказан большой почет.

Он нашел свою дочь очень изменившейся: так ли велика была перемена? Эта женщина, карьера которой является чудом интриги и корыстного искусства, совершенно была подобна той, которая бежала из Венеции с бедным юношей, и, быть может, в эту минуту она не больше думала о том блестящем будущем, которое вновь обретала, нежели тогда думала о блестящем будущем, которое покидала. Она становилась королевой так точно, как сделалась беглянкой—ради любви. Посмотрим на все портреты, писанные с нее: ни на одном из них мы не увидим атрибутов царственности. Они фигурируют лишь на одной из медалей Пасторино. В них нет ничего торжественного, если сравнить их с теми портретами великих герцогов и герцогинь, во весь рост, которые следуют друг за другом в бесконечном тоннеле, идущем от Уффици к Палаццо Питти, и темным рядом переходят Арно, словно процессия привидений, повисших в воздухе. Поищем следов ее во дворцах Флоренции; мы там не найдем их вовсе; мы найдем их в скромных виллах Медичи; тогда это были простые жилища близ Флоренции, как например, *Poggio a Caiano*; она скрывала свое счастье так, как обыкновенные *parvenues* его выставляют. Никто так мало, как она, не играл в государыни. Владея своим мужем, она позабыла про все остальное. Она попыталась сделать смелый подлог, симулировала беременность, и выдала за своего сына ребенка бедной тосканской крестьянки. Но это было сделано для двора, и она не посмела подтвердить

свой обман человеку, которого любила.¹⁾ Она призналась ему во всем—и так оно и осталось. Монтень, который в 1580-ом году находился во Флоренции и был у них на обеде в Палаццо Питти, был удивлен тем, что великая герцогиня занимала за столом почетное место выше своего мужа. „Кажется“, говорит он, „она довольствуется тем, что зачаровала герцога и что он так долго остается ей благоговейно предан“. Монтень не ошибся; девять лет, что они прожили вместе, были так же верны, как и те четырнадцать, которые они провели в столь различных плоскостях социальной жизни. Отныне одна лишь смерть могла их разлучить...

Она их не разлучила „Ведьма“, не раз говорила, что между последним вздохом ее мужа и ее собственным протекут не дни, а только часы. Ее колдовская сила проявилась и на этот раз. Осенним вечером, в Roggio a Caiano великий герцог, возвращаясь с охоты, замешкался у озера и схватил перемежающуюся лихорадку, которая быстро разрослась в его изможденном теле, с давних пор поврежденном ужасными лекарствами, которые он сам себе приготавливал. Он тщетно призывал на помощь козла, крокодила и ежа, которых соки он искусно смешивал, составляя

¹⁾ Эта история была бы только смешна, еслиб не убийства, в то время всегда помогавшие охранять государственные тайны. В 1576 году Бьянка Каппелло симулировала беременность, и в августе 1576 года приказала одной из преданных своих придворных дам, некоей Джованне Конти, разыскать нескольких женщин, готовящихся родить. Она нашла их троих и содержала их в различных флорентинских домах; их навещал врач по имени Гацци, посвященный в это дело. Когда одна из женщин, красивая крестьянка, в ночь на 29-ое августа 1576 года родила мальчика, который показался достойным быть наследником и государем, Бьянка изобразила разрешение от бремени. Герцог, разбуженный ночью, прибежал к постели жены: увидев прекрасного ребенка, он ни минуту не усомнился в том, что то был его сын, и решил назвать его Антонио. Что до настоящей матери, то после родов ее тихонько увезли в Болонью и поместили кормилицей в дом Пеполи. Два года спустя, возвращаясь из поездки во Флоренцию, она подверглась нападению наемных убийц и вернулась умирать в Болонскую больницу; однако она успела рассказать всю историю отцу Чекки. Тут герцог узнал правду. Однако, ребенок, который не был ни его сыном, ни сыном его жены, или хотя бы его любовницы, продолжал носить имя Антонио Медичи. В 1583 году он был усыновлен, и позже осыпан милостями, сделан графом Кампестрано и легатом испанского короля в Италии.

себе из них лекарства. Немного дней спустя, у него началась агония. Бьянка, в то же время заболевшая лихорадкой, не могла за ним ходить; тревога мучила ее, и она непрестанно к нему посылала. Брат великого герцога, Фердинандо ¹⁾),— тот самый, которого мы пятилетним мальчиком видели на портрете Элеоноры Толедской,— был с ними. Он в течение долгих лет был в ссоре с Франческо и Бьянкой, помирился с ними всего лишь за несколько дней до этого,— и теперь, вероятный наследник брата,— бродил вокруг комнат больных, сам больной от нетерпения и жадности. Пеллегрина, дочь Бьянки, готовилась вырвать у матери, когда та впадает в беспамятство, завешание на сумму в 30.000 скуди, которая, она знала, находилась в руках казначея. Архиепископ Флоренции и другие сановники приказывали снаряжать ослов и носилки, готовые отправиться в город и сообщить там весть об этой смерти, как приносят весть о победе. В Poggio

¹⁾ Кардинал Фердинандо деи Медичи был предполагаемым наследником великого герцога, единственный сын которого умер. Он искренно ненавидел свою невестку. Ей же хотелось одновременно и отдалить его и помирить с собой. В 1586 году она попробовала симулировать беременность, как уже делала это в 1576, и собиралась выдать чужого ребенка за своего сына и наследника. Но она поняла, что за нею тщательно следят люди кардинала, твердо решившего не допустить подлога, столь противного его интересам. Тогда она сделала вид, что совершенно ошибается относительно чувств кардинала, и написала ему следующее замечательное письмо, найденное Армандом Баше в Archivio centrale di stato во Флоренции:

„Славнейший и досточтимейший господин зять мой Синьор Просперо, быть может движимый желанием видеть этот дом процветающим во всех отношениях, а может быть слышавший о моей беременности, будто она несомненна, слишком поспешил, уведомив Вашу Милость о моем состоянии. Я не хотела бы, чтоб удовольствие, которое Вы выражаете по этому поводу, сменилось разочарованием если все обернется против общего ожидания. Действительно, хотя во мне и заметны все признаки беременности, кроме того, что я не чувствую движения ребенка, ставшего уже довольно большим, но я не могу быть спокойна и не могу не сомневаться, пока нет этого, самого верного, из признаков. Я выразила свои сомнения вышеназванному синьору, дабы он с моих слов уведомил Вас об этом, и чтобы пригласил Вас на мои роды, если Господь пошлет мне таковые; я уверена, что Ваше отрадное присутствие не только облегчит мои страдания, но и увеличит для меня радость, которую всем доставит такое событие, как бы велика она ни была. Я приказала синьору Просперо все это Вам точно пере-

а Саіано, в этом большом четырехугольнике из камней и аркад, ныне таком успокоенном под солнцем и с тех пор видевшем столько отрадных картин, в жаркие дни тосканской осени 1587 года разыгралась тройная трагедия, всей низости и ужаса которой мы, верно, никогда не узнаем.

Одна лишь Бьянка, всегда жертвовавшая своим достоинством своей любви, проявила в последнюю минуту такое достоинство, которого никогда не бывает в сердцах, любви лишенных. Чувствуя себя очень плохо, она приказала позвать своего духовника и сказала ему: „Передайте мое прости моему господину Франческо деи Медичи, и скажите ему, что я всегда была ему верной и любящей, скажите ему что моя болезнь стала столь опасной только из-за его болезни, и просите его простить меня, если я чем-нибудь его оскорбила“... Тот, для кого все это было сказано, уже лежал без признаков жизни в соседней комнате.

дать, и я была очень обрадована Вашим решением так быстро поздравить меня со столь счастливым обстоятельством и выразить по поводу его Ваше удовлетворение. В этом не было для меня ничего нового, потому что я знаю, насколько Вы правы и сколько у Вас есть причин желать этому дому наследника, и особенно рожденного мною, Вашей покорной служгой, преданной Вам всем существом своим, и благодарной Вам за Вашу любовь. Итак, если с Господнего благословения все пойдет хорошо, хотя все протекает иначе, нежели это бывало со мной во время прочих моих беременностей, и я не чувствую движения ребенка, как обыкновенно это бывает с беременными женщинами,— я полагаю что рожу в середине декабря. Но если все будет иначе — ибо я не могу не сомневаться по причинам, которые высказала, и еще потому что я в течение четырех дней испытывала невыносимые страдания от боли во всем теле и в животе, которая могла привести к преждевременным родам,— одним из самых больших моих огорчений будет мысль о том, как Ваша Милость будет опечалена этим разочарованием. Сегодня я слава Богу здорова. Я буду уведомлять Вашу Милость обо всем, что будет происходить со мной, в то же время прося Вашу Милость приказать читать за меня молитвы и покусать слив, которые я посылаю Вам взамен, будучи уверена, что теперь, когда лето прошло, они доставят Вам удовольствие,

Из Флоренции, 27-го сентября 1586 года

От Вашей Милости,
любящей невестки и служги
Великой Герцогини Флорентинской.

Шум, необычайное хождение взад и вперед, топот коней и грохот экипажей, отправлявшихся во Флоренцию в той безумной спешке которая следует за смертью государей, плохо-сдерживаемые слезы на одних лицах, плохо сдержанная радость на других, внезапное появление в комнате кардиналов: кардинала — великого герцога, ее шурина, и кардинала — архиепископа Флоренции — все это достаточно ясно сказало несчастной умирающей, что ее единственной поддержки уже не было на земле:

S'il vit, je vy, s'il meurt, je ne suis riens
Car tant son âme à la mienne est unie
Que ses destins seront suivis des miens

часто говаривала она вслед за Ронсаром. Настал час, когда надо было сдержать свое слово. Она его сдержала. Не прошло одиннадцати часов, как она скончалась, показывая этим господством над тем, что меньше всего на свете подчиняется господству, что в ней было не одно лишь честолюбие куртизанки и что колдовство ее было — от любви.

Тогда произошла такая сцена, что для ее изображения надо было ускорить рождение Сурбарана или Вальдес Леаля. Пелле-рина, при виде умирающей матери, не потеряла ни головы, ни времени. Тут был человек ей преданный, духовник умирающей, некий отец Маранта. Она продиктовала ему завещание, по ее словам из уст самой Бьянки Каппелло, в котором та оставляла ей все деньги, находившиеся в руках казначея, и кроме того 5.500 скуди — ее секретарю и ее кравчему. Так как умирающая не могла поставить своей подписи под этим завещанием, то попросили врача, затем епископа Аббиозо и, наконец, самого отца Маранта, подписать его вместо нее, подтвердив, что то была действительно, ее последняя воля.

„Тотчас-же“ рассказывает епископ „Аббиозо, завещание понесли читать великой герцогине, которую несколько дам поддерживали как-бы сидящей на кровати, и прочли ей его содержание, стоя между стеной и кроватью, потому что изножье ее и передний край были окружены толпой людей: это-то и не позволило мне приблизиться к вышеупомянутой кровати. Прежде чем кончили чтение, я услышал, как присутствующие говорили: „Не стоит

читать; разве вы не видите, что она больше ничего не слышит и что она уже скончалась? Другие говорили: „Читайте до конца, она слышит, она жива;“ и другие подобные слова. После этого я приблизился силой, желая видеть, что-же она, действительно, жива или мертва? и я увидел ее лежащей как-бы в экстазе и без всякого чувства“?

Так почили, среди извивавшихся интриг и копошившихся ненавистей, Франческо деи Медичи и Бьянка Каппелло, Филемон и Бавкида убийства.

Убийства-ли? Уверены ли мы в этом? Характерная черта Бьянки Каппелло, ее преобладающая страсть — не тайна. Ее второстепенные черты, черты сомнения или смелости, искренности или притворства, ее вспомогательные страсти, — вот что остается для нас загадкой. И ни портрет Бронзино, который мы видим в Палаццо Питти, ни тот, что находится в галлерее Уффици, на котором лицо полнее и менее выразительно, ни тот, что был написан, когда Бьянка уже страдала водянкой, где она толста и и дородна, где годы уже начинают окружать ее шею ожерельем морщин, — ни один не осведомляет нас вполне. Правда, все они писаны посредственною кистью, исключая портрета Бронзино, писанного уже усталою рукой. Портреты начертанные пером — письма, сложенные в архивах, немногим больше раскрывают нам. Одна лишь черта бросается в глаза: благожелательность, та самая благожелательность ко всем на свете, которая отлично уживается с жестокостью к некоторым. Бьянка Каппелло всегда озабочена тем, чтобы завоевать сердца, уничтожить ненависти, помирить врагов. Это она долгими настояниями привела кардинала к брату и поселила его в *Roggio a Caiano*, куда он попал как раз во время, чтобы унаследовать трон. Все те, кто к ней приблизился — и кого она не убила — ее любили и свидетельствуют за нее перед лицом истории. Однако народ ее ненавидел. И мы стоим в недоумении перед этим портретом в зале Прометея...

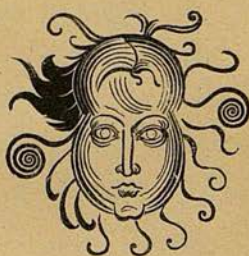
Выйдем из Палаццо Питти, побродим по городу, посмотрим на обстановку драмы. Она стоит неподвижно. Камни остались, все на месте, как будто примадонна только что покинула сцену. В нашей прогулке нам случилось пройти тот путь, которым шел

Пьетро Бонавентури в ту ночь, когда был убит по дороге из дворца Строрци к себе домой. Дорога коротка. Мы дойдем до моста Santa Trinita и почти во всякое время года близ перил, у которых Генри Холидей поместил свою знаменитую „Встречу Данте с Беатриче“, увидим цветочников; в руках у них живые цветы; а в руках у статуи Лета тут же рядом с ними — каменные. Небо сияет за старыми домами Борго Сан Якопо; толпа шумит, словно птичник; безумно звенят на мостовой подковы маленьких лошадок, впряженных в легкие экипажи: ничто и отдаленно не напоминает картины какой бы то ни было драмы.

По другую сторону моста, на маленькой площади, где убийцы напали на Пьетро Бонавентури, жизнь еще более народна, еще более весела: продавец каштанов открывает свой дымящийся товар, ослики, впряженные в красные повозки, наполненные фиасками *vinі* якобы *scelti*, встряхивают своими красными помпонами и белыми султанами; возчик поит свою лошадь в чудесном мраморном водоеме, потемневшем от времени, и он так же равнодушен к этому прекрасному произведению, как может быть равнодушно животное, погружающее в него свои ноздри; продавцы держат ветки цветущего миндаля, словно зажженные канделябры; автомобиль пробирается по узкой улочке и бросает голубой дым на дворец Капппелло, быть может, унося с собой те же страсти, какие когда то жили в нем: — все соединяется, чтобы под вечной улыбкой Флоренции заставить нас забыть о ее трагических минутах. История не в силах победить в нас впечатление, которое производит в нас природа и искусство. Пасквили, *diarii*, архивы, дипломатическая переписка, исполненная преступлений, не могут устоять перед чудесными образами флорентийской жизни, которые оставили нам Гирляндайо, Боттичелли и Филиппо Липпи. Разве эти документы истина, вся истина? Разве те образы только ложь? Кто это скажет?

Перед нами молодые девушки входят и выходят из прежнего монастыря *Barbetti*, ныне превращенного в светское женское училище: это школа, в которую они ходят учиться всему тому, что преподают в наши дни; они будут знать, что творится и что творилось за целые тысячелетия на вольном свете; их научат

физике, химии, им расскажут о действии лучей, разносящих все буквы азбуки; их научат последовательности всех Фараонов, царствовавших в Египте; они будут знать, откуда происходят землетрясения и когда возвратится комета Галлея — ибо нам говорят, что история отныне стала наукой и что с „надлежащими методами“ нельзя заблуждаться — но приказала или не приказала Бьянка Каппелло убить своего мужа — вот здесь, на этих плитах, по которым каждый день звенят их каблучки, — этого они не узнают никогда.





ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	2
1. Джованна Торнабуони в Лувре	13
2. Прекрасная Симонетта в Шантильи	31
3. Лукреция деи Медичи в церкви Санта Мария Новелла	49
4. Туллия Арагонская в Брешии	56
5. Элеонора Толедская в галлерее Уффици	73
6. Бьянка Каппелло в Палаццо Питти	85





20.
1385/65

