

«ЛЕОНАРДЕСКИ» АХМАТОВОЙ:
КОММЕНТАРИЙ К ЖИВОПИСНОЙ
РЕАЛЬНОСТИ

© 2017 г. А.В. Марков

*Российский государственный гуманитарный
университет,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 27 июня 2017

Дата публикации: 25 декабря 2017 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-4-208-217

Аннотация: В данной статье исследуются причины упоминания живописца сиенской школы Содомы (Джованни Антонио Бацци) среди художников школы Леонардо да Винчи в важном для Ахматовой стихотворении Н. Недоброво. Найденные источники, а именно работы Мережковского, Фрейда и Муратова, объясняют сближение творчества Содомы с творчеством Леонардо да Винчи. Доказывается, что поводом к этому курьезу стало анекдотическое повествование Вазари, пересмысленное писателями XX в. в духе «романтической иронии». Но помещение «романтической иронии» в контекст разговора о живописи как об отражении мира повлияло на Недоброво и Ахматову в их представлении о подлинном существовании как «зазеркалье». Таким образом, тема зеркал Ахматовой может быть уточнена не только как автобиографическая или доминантная для ее художественного мира, но и как связанная с топикой живописи как зеркала и с рассказом Вазари о Содоме как художнике одновременно серьезном и смешном, невольно пародировавшем самого себя и при этом последовательно выстраивавшем свой образ, что позволяет внести некоторые частные уточнения в ключевой ахматовский топос двойничества.

Ключевые слова: Ахматова, Недоброво, леонардески, живопись в поэзии, художественное пространство.

Информация об авторе: Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия.

E-mail: markovius@gmail.com



AKHMATOVA'S "LEONARDESCHI": A COMMENTARY ON THE PICTORIAL REALITY

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017. A.V. Markov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia*

Received: June 27, 2017

Date of publication: December 25, 2017

Abstract: This article explores why N. Nedobrovo mentioned Il Sodoma (Giovanni-Antonio Bazzi) among the artists of da Vinci School in her poem that was of particular importance to Anna Akhmatova. The referenced studies by Merezhkovsky, Freud, and Muratov, explain the convergence of Sodoma's art with the work of Leonardo da Vinci. The author argues, however, that the real reason of this convergence was the joke narrative of Vasari about Il Sodoma that was reinterpreted by the 20th century authors in the spirit of "Romantic irony." Placing "Romantic irony" in the context of the conversation about painting as the mirror of the world influenced Nedobrovo and Akhmatova and shaped their understanding of existence in terms of the "looking-glass." Thus, the theme of the mirror in Akhmatova's poetry, dominant in her poetic world, not only can be explained by autobiographical motives but also related to the mirror topoi in painting and Vasari's story about Sodoma as the artist who was both serious and entertaining and building his own self-image on self-parody. This allows us attenuate the Doppelgänger motif in Akhmatova's poetry.

Keywords: Akhmatova, Nedobrovo, leonardeschi, images of painting in poetry, poetic space.

Information about the author: Alexander V. Markov, DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miuskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia

E-mail: markovius@gmail.com

Стихотворение А.А. Ахматовой «Все, кого и не звали, в Италии...» — один из поздних манифестов тоски по мировой культуре. Обида, составляющая содержание этого стихотворения, — не столько бытовая, сколько мечтательная: в Милане Ахматова не была в свое итальянское путешествие 1912 г., а значит, общение с леонардесками, которое в стихотворении подается как узнавание, встреча со знакомыми, с которыми можно «перемигиваться тайком», на самом деле было бы первым знакомством [7, с. 58].

Названная структура обиды вызвана внешними обстоятельствами: Ахматова не была включена в делегацию советских писателей, в которую вошел Н.А. Заболоцкий, итальянского не знавший и написавший два стихотворения об Италии, с публикацией которых и принято связывать вторую дату стихотворения Ахматовой [5, с. 304]. В обоих стихотворениях Заболоцкого высокая культура приходит в движение лишь для того, чтобы освободиться от своих смыслов ради ближайших социальных значений: забастовка нищих гондольеров осмыслена как «бесшумный бунт музеев», а блистательная публика Венеции — как «живые богини и боги». Ахматова и противопоставляет такой близкой соцреализму норме публичности затаенное зазеркалье леонардесок.

Источник рассказа о художниках школы Леонардо очевиден [7, с. 60]: это стихотворение Н.В. Недоброво с загадочным названием «Е. М. М.». В этом стихотворении исследователи видели исключительно варьирование и углубление символистской темы взаимопроникновения искусства и жизни [4, с. 72], но такое сведение содержания к самому общему месту символизма не может объяснить ахматовской рецепции стихотворения.

В стихотворениях Недоброво и Ахматовой, разделенных пятью десятилетиями, мы встречаем и общее представление о запретном как о родном: «тайный свет» Недоброво узнается как теплый и одобрительный, и вся эротическая сцена стихотворения, полная изначально притворства, оказывается сценой узнавания уже состоявшегося одобрения. Так и Ахматова описывает недоступный ей мир Италии как родной и запретный одновременно, «дышать тишиною запретною» в одной из редакций стихотворения — это и значит узнавать Италию как родную и давно ожидающую. Равно как в стихотворении Недоброво, кроме ключевых для поэтического мира Ахматовой идей зеркальности, двойничества, глубокой печали как исторического состояния поэта и вхождения в культуру (у Недоброво — в картину) как единственного желанного для поэта состояния, есть важный мотив, что заслушивается себя отражение, луна, светящаяся отраженным светом, заслушивается плеском моря. Хотя этот мотив и восходит к общему культурному образу луны как безмолвной спутницы человеческой мысли, он во многом и заставляет Ахматову говорить о перемигивании, а не взглядывании в картины: всё, что оказывается в «зазеркалье» картин, ей уже известно в ее собственном зазеркалье, где есть только отраженный свет культуры, не подлинники, а репродукции, но именно поэтому она, перемигиваясь с леонардесками, может заслушаться и заглядеться. В статье мы рассмотрим, каков именно смысл такого заслушивания уже узанным, взгляда на то, что уже родное и в чем ты уже находишься душой.

В стихотворении Недоброво, выводящем зазеркальность реальности из двусмысленности леонардесок, названо собрание Польди Пеццоли, частный музей, как обязательный для посещения. Но уже описание коллекции музея, нормирующей мир судьбы как мир зазеркалья по отношению к изображенному, содержит одну странность.

А вас, живую, с вами на картине
Сличая, я бы проверял охотно
Большаграффио, Содому и Луини.

В Польди Пеццоли есть Большаграффио, его «Мадонна» (1495), привлекающая внимание разнонаправленными, но очень заинтересованными в вещах движениями Мадонны и Младенца, тянущегося к цветку. Есть и

Луини, например его «Святой Иероним» (1520). Эти изображения, как и некоторые другие произведения ломбардской школы, были приобретены коллекционером в 1879 г., составив тогда годовой срез ломбардской коллекции. История того, как складывалась коллекция, позволяет уточнить природу общения из зазеркалья, которое и было главной темой Недоброво, столь жизненно важной для Ахматовой на всем ее последующем жизненном и творческом пути. Если коллекционер отбирает предметы как результат тайного желания, вдруг разрешающегося большой закупкой, то тогда тайное общение тоже может разрешиться масштабным поэтическим творчеством. Очевидны свойства, которые должны были привлечь Недоброво в сюжетах двух названных художников: опущенный взгляд (опущенный взгляд у Луини воспет еще В.В. Набоков в рассказе «Венецианка», 1924 [1, с. 190]) и напряжение плечей и рук. Если опущенный взгляд и создает тот конфликт между тяжестью испытаний и прозрачностью зрения, что в бытовом регистре выглядит как «подмигивание», то напряжение в суставах так же в бытовом контексте напомнит о ходьбе по галереям. Складывается идеальный совершенно ахматовский сюжет: сама встреча с леонардесками в галерее — это уже принадлежность того зазеркалья, которое и определяет в том числе и саму эту прогулку.

Но Содома, средний в этом перечислении, кажется нам сначала неуместным. В собрании Польди Пеццоли этого живописца никогда не было; быть леонардеско он, художник сиенской, а не ломбардской школы, не может никак. Но Содома возник вовсе не из наблюдений путешественника, а из внимательного чтения «Образов Италии» П.П. Муратова. На отдельные заимствования из этой книги обращали внимание исследователи [4, с. 75], но не в связи нашей темой:

Но Содоме, каким он изобразил себя на фресках Монте Оливето, не простим ли мы всех его прегрешений, даже если то были прегрешения против нравственности. В сцене какого-то маленького чуда видим мы юношу с обольстительным лицом, с разрезом губ и взглядом глаз леонардовских женщин, с изощренной прической, спадающей из-под артистического берета на золотом шитый плащ, со зверьками и птицами, всюду сопровождавшими своего хозяина, по рассказу Вазари [3, с. 718].

Воображение Муратова поразила фреска «Чудо с решетом» (1505–1508) в тосканском (точнее, сиенском) монастыре Большой масличной горы (Монте Оливетто Маджоре). На фреске, да, Содома изображен с двумя барсуками и вороном, и этих друзей Содомы Вазари отметил особо в биографии этого художника. Барсуков Вазари поставил на первое место в перечислении любимых его животных, а ворону посвятил даже отдельное рассуждение:

[Содома] держал у себя дома всякого рода диковинных зверей: барсуков, белок, обезьян, мартышек, карликовых осликов, лошадей, берберийских призовых рысаков, маленьких лошадок с острова Эльба, соек, карликовых кур, индийских черепах и других подобного же рода животных... Кроме этих всех зверюг был у него ворон, которого он научил говорить, и который часто передразнивал голос Джованни Антонио... Равным образом и все остальные животные были ручными настолько, что постоянно ходили за ним по дому, разыгрывая самые странные игры и издавая самые дикие звуки, какие только бывают на свете... [2, с. 161].

Держать дома много зверей считалось признаком переменчивого нрава: приручение зверей должно было избавить от вспыльчивости и чудовищности внезапных решений, на что намекает как Вазари, так и Паоло Джовио (Павел Йовий) в биографии Рафаэля, понятие «acutezza» (острота) в биографии Джовио и означает переход от вспыльчивости к виртуозности кисти [8, р. 36]. Тем самым художник оказывается уже одновременно очень капризным и при этом стоящим по ту сторону принесенных капризами переживаний — все эти переживания уже состоялись в животном мире, а мы живем в зазеркалье этого мира.

Вопреки утверждению Муратова, изображенное на одновременно жанровой и автопортретной фреске Содомы «чудо с решетом» вовсе не было «маленьким», именно с него начался путь св. Бенедикта как чудотворца: сломанное решето бедной женщины он починил единой молитвой. Фреска Содомы делится на две части: слева видим сцену с хлопотливой хозяйкой, утешенной молитвой святого Бенедикта, а справа — уже слушателей проповеди св. Бенедикта на фоне огромного храма, базилики, раскрытой публике. Расположив самого себя в центре композиции, Содома тем самым

показывает, как слух о чуде стал частью большой проповеди. Говоря одним словом, художник оказывается тем, кто превращает слух в факт общественного сознания.

Муратов называет чудо «маленьким», чтобы придать почти комическому образу автопортрета Содомы возвышенное звучание. Муратов, как человек модерна, живущий после романтизма, не может не вычитать в любом автопортрете некоторую «иронию», и поэтому, чтобы автопортрет был воспринят как достижение искусства, а не как вызывающий только иронию казус, нужно доказать, что не только изображение, но и само изображенное незначительно.

Тогда автопортрет приобретает значительность, которая перевешивает всякую иронию, и «глаза леонардовских женщин», которые в другом изложении вызвали бы комический эффект, здесь воспринимаются как само собой разумеющееся. Ироническое зазеркалье создает совершенно не ироническую судьбу, принятую всерьез, игра в игру и порождает серьезную реальность. Так что остается предположить, что эти самые «леонардовские женщины» Муратова и привели к тому, что Содома оказался среди леонардесок в столь важном для Ахматовой стихотворении Недоброво.

Но есть и другой возможный источник рассуждений Муратова, хотя нам и не удалось найти никаких следов знакомства писателя с ним. З. Фрейд в работе «Одно раннее воспоминание Леонардо да Винчи» (1910, в русском переводе «Леонардо да Винчи: воспоминание детства») рассуждает о художнике как учителе Содомы, признавая, что таковым он не был в действительности, но по справедливости должен был бы быть им. Художественная правда, пытливость творчества обоих художников, производящая равно глубокое впечатление своим анализом, важнее для Фрейда того «плоского» искусствovedческого факта, что два художника принадлежат к совершенно разным школам:

Ожидать от Леонардо чего-нибудь большего, кроме следов непревращенного сексуального влечения, мы не вправе. Эти же следы по своему направлению и позволяют причислить его к гомосексуальным. Уже раньше указывалось, что он брал к себе в ученики только очень красивых мальчиков и юношей. Он был к ним добр и снисходителен, заботился о них, сам ухаживал за ними, когда они были больны, как мать ухаживает за своими детьми

и как его собственная мать могла бы ухаживать за ним. Так как он выбирал их по красоте, а не по талантности, то ни один из них (Cesare da Sesto, G. Boltraffio, Andrea Salaino, Francesco Melzi и другие) не сделался значительным художником. Большею части из них не удалось достигнуть самостоятельного от их учителя значения, они исчезли после его смерти, не оставив определенного следа в истории искусства. Других, которые по своему творчеству должны бы были с полным правом называться его учениками, как Luini и Bazzi, прозванный Sodoma, он, вероятно, лично не знал [6, с. 44].

Муратов вряд ли успел ознакомиться с работой Фрейда. Но известно, что Фрейд во многом был вдохновлен на написание своей работы романом Д.С. Мережковского «Воскресшие боги». В эпизоде воображаемой встречи Леонардо и молодого Рафаэля в романе подробно изображается, как Рафаэль пристально рассматривал сам ход работы Леонардо, притязавшему быть его учителем, так что взгляды их почти что пересекались, и пытливости младшего всегда отвечала внимательность старшего. Но это взаимное призрачное отражение взглядов двух великих художников разрешается в сюжете романа тем, что Рафаэль отказывается быть художником-интеллектуалом и отстаивает перед Леонардо романтическое понятие о творчестве как о чувственном действии, гибнущем от прямого света разума. В этом художественном эпизоде вполне предвосхищена фрейдовская структура бессознательного, которое не может быть до конца просвещено светом сознания, потому что бессознательное и сознание — части одной и той же субъективности. Только там, где у Мережковского была не-встреча двух художников в мире художнической жизни, у Фрейда происходит не-встреча двух моментов сознательности (сознания и бессознательного) в мире психической жизни.

Фрейд, как мы видим из приведенного отрывка, одновременно субъективизирует и объективизирует Содому, который долгое время считался второстепенным живописцем. Он объявляет Содому и достаточно достойным субъектом, чтобы быть учеником Леонардо, хоть, на беду, они и остались навсегда в разных школах и компаниях, и объявляет его же настолько привлекательным объектом, что Леонардо не поступился бы интересами живописи, если бы испытывал к нему влечение, потому что здесь оно было бы оправдано неким объективным законом, заставляющим забыть о субъ-

активных капризах. Содомы оказывается недостижимым зеркалом Леонардо да Винчи, и чуждость Содомы школе Леонардо — только подтверждением их сродства в мире неизживаемой гнетущей страсти. Только в мире Недоброво и Ахматовой это сродство — не часть неизживаемой страсти, а часть мирской жизни, где святость и грех соседствуют: «Под святыми и грешными фресками / Не пройду я знакомым путем». Если Фрейд и Мережковский смотрят на ситуацию греха как на проекцию бессознательного в сознательном, то Недоброво и Ахматова — как на проекцию осознанного и живописно запечатленного в то бессознательное, которым и является наше существование.

Итак, леонарδεςки Ахматовой — это не представители стиля Леонардо, а представители того двойничества, серьезного и смешного одновременно, которое и позволяет пережить напряжение жизни как просто замкнутость жизни, а эротическую историю — как размыкание этой замкнутости. Расследование места Содомы среди «леонарδεςков» позволяет в частных аспектах уточнить знакомую топику Ахматовой, включающую зеркало, зазеркалье, двойничество, подмигивание и неясный статус реальности, показав, что все эти базовые топосы поэтического мира Ахматовой могут быть выстроены по оси анекдотического казуса из области стилистического анализа в историографии изобразительного искусства. Только для этого понадобились тектонические сдвиги в культуре, предшествовавшие и сопровождавшие появления психоанализа, чтобы Содомы и леонарδεςки помогали поэтам сохранять независимость в том числе от психоанализа.

Список литературы

- 1 Антошина Е.В. Мотив «ожившего портрета» в структуре сюжета романа В.В. Набокова «Камера обскура» // Ученые записки РГСУ. 2010. № 10. С. 186–191.
- 2 Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 кн. М.: Директ-медиа, 2015.
- 3 Муратов П.П. Образы Италии. М.: Директ-медиа, 2015. 934 с.
- 4 Орлова Е.И. На границе живописи и поэзии // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь: Крымский архив, 2008. Вып. 6. С. 69–81.
- 5 Солонович Е. К истории двух стихотворений Ахматовой // Вопросы литературы. 1994. № 5. С. 302–304.

- 6 Фрейд З. Леонардо да Винчи. М.: Директ-медиа, 2015. 82 с.
- 7 Цивьян Т.В. Странствие Анны Ахматовой в ее Италию // *La Pietroburgo di Anna Achmatova*. Bologna: Grafis Edizioni, 1996. P. 48–52.
- 8 *Bartalini R. Le occasioni del Sodoma*. Rome: Donzelli editore, 1996. 146 p.

References

- 1 Antoshina E.V. Motiv “ozhivshego portreta” v strukture sjuzheta romana V.V. Nabokova “Kamera obskura” [The motif of “living portrait” in the structure of the plot in Nabokov’s novel *Camera Obscura*]. *Uchenye zapiski RGSU*, 2010, no 10, pp. 186–191. (In Russ.)
- 2 Vazari G. *Zhizneopisanija naibolee znamenityh zhivopiscev, vajatelej i zodchih: v 5 kn.* [The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects: in 5 books]. Moscow, Direkt-media Publ., 2015. (In Russ.)
- 3 Muratov P.P. *Obrazy Italii* [Images of Italy]. Moscow, Direkt-media Publ., 2015. 934 p. (In Russ.)
- 4 Orlova E.I. Na granice zhivopisi i poezii [On the border of painting and poetry]. *Anna Akhmatova: jepoha, sud’ba, tvorcestvo. Krymskij Akhmatovskij nauchnyj sbornik* [Anna Akhmatova: age, fate, creation. Crimea Akhmatova Research Collection]. Simferopol, Krymskij arhiv Publ., 2008, issue 6, pp. 69–81. (In Russ.)
- 5 Solonovich E. K istorii dvuh stihotvorenij Ahmatovoj [On the history of two Akhmatova’s poems]. *Voprosy literatury*, 1994, no 5, pp. 302–304. (In Russ.)
- 6 Freud S. *Leonardo da Vinci*. Moscow, Direkt-media Publ., 2015. 82 p. (In Russ.)
- 7 Civ’jan T.V. Stranstvie Anny Ahmatovoj v ee Italiju [Pilgrimage of Akhmatova in her Italy]. *La Pietroburgo di Anna Achmatova*. Bologna, Grafis Edizioni, 1996, pp. 48–52. (In Russ.)
- 8 *Bartalini R. Le occasioni del Sodoma*. Rome, Donzelli editore, 1996. 146 p. (In Italian)