

Kuznecova, Ol'ga

Проблема взаимодействия вербального и визуального в творчестве символистов: Александр Блок и фра Филиппо Липпи

Opera Slavica. 2012, vol. 22, iss. 3, pp. 11-33

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125582>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

**ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВЕРБАЛЬНОГО
И ВИЗУАЛЬНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ СИМВОЛИСТОВ:
АЛЕКСАНДР БЛОК И ФРА ФИЛИППО ЛИППИ**

Ольга Кузнецова (Санкт-Петербург)

Абстракт:

Проблема взаимодействия вербального и визуального компонентов в творчестве символистов может быть рассмотрена как в теоретическом аспекте, так и на примере конкретного биографического материала. Центральный персонаж лирики Александра Блока – Прекрасная Дама. Этот образ имеет литературный генезис – героиня индийской драмы Калидасы Сакунтала, Ewig Weibliche Гёте, Мировая Душа в лирике и в философии Владимира Соловьева. Адресатом посвящений «Стихов о Прекрасной Даме» является невеста, а впоследствии жена поэта Любовь Дмитриевна Менделеева Блок.

Интересно проследить модели сакрализации образа возлюбленной – жены в литературном быту. Блок находит черты сходства Л. Д. Менделеевой с изображением Скорбящей Мадонны кисти Сассоферато, гравюра с этой картины висит в его рабочем кабинете. Традиция сравнения возлюбленной с Мадонной восходит к творчеству А. С. Пушкина (стихотворение «Мадона») и М. Ю. Лермонтова (Посвящение к одной из редакций «Демона»). Сюжет: художник пишет образ Мадонны с простой девушки, и это оказывает влияние, как на дальнейшую жизнь модели, так и на судьбу художника – имеет широкое распространение в итальянской культуре в эпоху Возрождения. Блок рассматривает одну из таких историй, а именно судьбу художника Фра Филиппо Липпи и его возлюбленной, жены и модели для изображения многочисленных вариантов Мадонн в качестве «зеркала», в котором видит образ художника-символиста, смешивающего религию, искусство и частную жизнь. В данном случае биографический материал создает интерпретационное поле, внутри которого существует символ, обретающий множественность смыслов, не тождественных образу-знаку Прекрасной Дамы.

Ключевые слова: символизм, лирика, жизнетворчество, символ, визуальные и вербальные прототипы, образ.

The Interaction between Verbal and Visual Components in the Art of Symbolists: Aleksandr Blok and Fra Filippo Lippi

Abstract:

This article explores one of the most fundamental dimensions of Russian Symbolism: life-creation. As an example, the author has chosen the following situation: poet Blok thought that his fiancé and future wife, Mendeleeva, resembles “the Madonna in Sorrow” by Italian

Painter, Sassoferrato. The motif of comparing one's fiancé and wife with Madonna also occurred in the poetry of Lermontov and Pushkin.

The connection of the symbol of Beautiful Lady in Blok's lyrics with its real life prototype, the wife of the poet, and with the image of Madonna, helps us to understand the nature of a symbol in the poetry of *fin de siècle*.

The paper explores how Blok's innovative artistic ideas impacted his own life and fate, including his relationship with his wife. The process of art influencing life is also analyzed in connection with the story of the Italian artist, Fra Filippo Lippi and his beloved, who was the prototype of his own depiction of Madonnas. The paper examines the role of this subplot in Blok's cycle, *Italian Verses*, and in his conception of life-creation in general. The concrete historic-literary material enables us to address the question of the interaction between the visual and verbal components in the art of the Symbolists.

Key words: symbolism, lyric, life-creation, symbol, visual and verbal prototype, image.

Младшее поколение символистов принесло в русскую литературу вслед за философом и поэтом Владимиром Соловьевым новую трактовку любовной темы, описание чувственной страсти к реальной женщине соединилось у них с познанием Вечно Женственного (Ewig Weibliche) начала мира. Лирическая героиня стихов поэта-символиста Александра Блока (1880–1921) – Прекрасная Дама. Непосредственным адресатом посвящений «Стихов о Прекрасной Даме» Блока является его невеста, а впоследствии жена, дочь известного ученого-химика Д. И. Менделеева, Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок. В ней поэт созерцает земное воплощение Мировой Души. Однако совместная жизнь и бытовое сосуществование Поэта и Прекрасной Дамы вносят свои коррективы. Жизненные перипетии и драматические коллизии оказывают влияние на творческий процесс, но и сам литературный быт формируется под сильнейшим влиянием образов и идей рожденных в поэзии Блока. Такой феномен взаимодействия жизни и искусства у символистов получил название жизнетворчество.

Интересно проследить модели сакрализации образа возлюбленной – жены в литературном быту. Блок находил в своей невесте Л. Д. Менделеевой черты внешнего сходства с изображением Скорбящей Мадонны кисти Джованни Баттиста Сальви (Сассоферато) Giovanni Battista Salvi (Sassoferrato) из Галереи Уффици (Uffizi). В 1902 году он приобрел фотографию с изображения этой Мадонны, и эта фотография до последних дней жизни поэта на протяжении девятнадцати лет постоянно висела в его кабинете.¹

¹ О б этом в мемуарах матери Л. Д. Блок А. И. Менделеевой: «Александр Александрович давно заметил ее сходство с мадонной Сассо-Феррато, приобрел фотографию этой картины и до последних дней жизни имел ее в своей комнате на стене» (Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2-х тт., т. 1. Москва 1980, с. 78), а также упоминание об этом в воспоминаниях М. В. Бабенчикова (Там же, т. 2, с. 159).

Насколько поэта интересовала эта тема можно судить по одной из записей, сделанных в записной книжке, он обращает внимание на «отдаленное сходство в чертах Богородиц и проходящих женщин».² В стихотворении Блока «Ты проходишь без улыбки, опустившая ресницы...» (1905) речь идет о сошедшей с фрески Богородице, которая проходит с Младенцем по городу, и теряется в толпе женщин, похожих на нее.

В жизни и творчестве Блока мы находим особые ритуалы служения его Мадонне, созданные им по образцам литературных произведений. Так, в качестве эпитафии к одной из тетрадей, в которую он переписывал свои стихотворные тексты, Блок выбрал строки из стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...»(1829):

Он имел одно виденье,
Непостижное уму...

Пушкинский герой, «рыцарь бедный», влюбленный в Деву Марию, явившуюся однажды ему в видении, делает на своем щите надпись «Ave, Mater Dei» («„А. М. D.“ свою кровью начертал он на щите»). Таким образом, герой стихотворения обозначает Прекрасную Даму, которой он будет посвящать свои подвиги.

Пушкинский текст был использован и переосмыслен в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (Ч. 2, гл. 7). Одна из героинь этого произведения, Аглая, прочтя текст этого стихотворения с заменой А. М. D. (Ave, Mater Dei) на инициалы Настасьи Филипповны (Н. Ф. Б.), намекает всем присутствующим на рыцарскую чистую влюбленность князя Мышкина в эту женщину.

Блок, опираясь на литературную традицию, использует как при посвящениях к стихотворениям в рукописях, так и в бытовых ситуациях, замену аббревиатуры А. М. D. на инициалы Л. Д. Менделеевой – Л. Д. М. Инициалы невесты приобретают сакральный статус и это позволяет поэту включить Любовь Дмитриевну в литературный сюжет, выходящий за рамки творчества и продолжающийся в реальной жизни. В письме к ней 23 ноября 1902 г. Блок приводит цитату из стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», заменив латинскую аббревиатуру «А. М. D.» на инициалы своей возлюбленной: «Et Vous, Ma Dame, верьте и помните, что „L. D. M. свою кровью начертал он на щите“».³ 26 декабря 1902 года Блок предупреждает свою невесту, что он будет пометать письма, отсылаемые ей до востребования, «литерами» «АМД» вместо «Л. Д. М.» и при этом замечает, что они

² БЛОК, А. А.: Записные книжки. Москва 1965, с. 37.

³ БЛОК, А. А.: Письма к жене. Литературное наследство, т. 89. Москва 1978, с. 71.

«совершенно вольны изменять по своей прихоти весь внешний жизненный обряд».⁴

Традиция сравнения возлюбленной с Мадонной восходит в русской литературе к творчеству А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Они создали культ светского галантного «обожествления» возлюбленной, ориентированный на французскую манеру, и ввели в поэтический оборот наименование «моя мадона».⁵

8 июля 1830 Пушкин написал сонет «Мадона», обращенный к своей невесте Наталье Николаевне Гончаровой. В нем поэт размышляет о том, что хотел бы украсить свое жилище изображением Мадонны с младенцем, и благодарит судьбу за то, что она послала ему живую Мадонну, «чистойшей прелести чистейший образец». Пушкин находил черты сходства своей невесты Н. Н. Гончаровой с одним из изображений мадонны Рафаэля, так называемой «Бриджуотерской мадонны» (1507).⁶ Литография с этой картины была выставлена в июле 1830 года в Петербурге на Невском проспекте, в витрине книжного магазина И. В. Сленина. Именно к этому портрету Пушкин отсылал своих знакомых петербургских дам, когда они спрашивали, как выглядит его невеста, проживавшая в это время в Москве. Об этом он сообщил в шуточной форме в письме к Н. Н. Гончаровой 30 июля 1830 года: «Прекрасные дамы просят меня показать ваш портрет и не могут простить мне, что его у меня нет. Я утешаюсь тем, что провожу часы перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды; я бы купил ее, если бы она не стоила 40 000 рублей».⁷ После свадьбы, по воспоминаниям П. М. де Роберти, поэт говорил: «Я женился, чтобы иметь дома свою мадонну».⁸

⁴ БЛОК, А. А.: Письма к жене, с. 92–93.

⁵ Оба эти поэта сохраняли в русском написании связь с французским источником, они писали слово «мадона», с одним «н», несмотря на то, что в русском языке это слово заимствовано из итальянского и по нормам орфографии пишется с удвоенным «нн».

⁶ Подлинник хранится в Национальной картинной галерее в Эдинбурге. «Бриджуотерская» мадонна Рафаэля называется так по имени своего владельца герцога Ф. Бриджуотера (BRIDGEWATER, F., 1758–1829). См.: КОКА, Г.: Пушкин перед Мадонной Рафаэля // Временник Пушкинской комиссии. 1964. Ленинград 1967, с. 38–43.

⁷ Пушкин А. Полное собрание сочинений в 16-ти т., т. 14. Москва 1941, с. 104, с. 414. Подлинник по-французски: «Les belles dames me demandent à voir votre portrait et ne me pardonnent pas de ne pas l'avoir. Je m'en console en passant des heures entières devant une madone blonde qui vous ressemble comme deux gouttes d'eau, et que j'aurais acheté, si elle ne coutait pas 40 000 roubles».

⁸ ПУШКИН, А.: Письма: В 4 т. т. 2. Москва – Ленинград 1928, с. 100 (№ 358), с. 454 (примечания).

Образ мадонны у М. Лермонтова возникает как контрапункт к теме демонического героя, имеющей автобиографические истоки. В четвертой редакции поэмы «Демон» (1831), имеется посвящение:

Прими мой дар, моя мадона!
С тех пор как мне явилась ты,
Моя любовь мне оборона
От порицаний клеветы.⁹

Оно обращено к Варваре Александровне Лопухиной, любовные чувства к ней оказались самым сильными и продолжительными в жизни поэта несмотря на то, что четыре года спустя она вышла замуж за Н. Ф. Бахметьева. Лермонтов нарисовал портрет своей теперь уже недоступной для него возлюбленной в виде Скорбящей Мадонны.

Сюжет, когда художник пишет образ Мадонны с реального прототипа, а это оказывает влияние, как на дальнейшую жизнь модели, так и на судьбу самого художника, – имеет широкое распространение в итальянской культуре в эпоху Возрождения. Блока заинтересовала одна из таких историй, связанная с художником Фра Филиппо Липпи (fra Filippo Lippi, 1406–1469) и его возлюбленной, позировавшей ему для изображения многочисленных вариантов Мадонн. В этой ситуации, как в «зеркале», Блок увидел образ художника-символиста, смешивающего религию и искусство, ставящего свою частную жизнь в зависимость от творческого процесса.

Семья Блоков совершила путешествие по Италии 10 мая – 15 июля 1909 года. Этой поездке предшествовали драматические обстоятельства в их жизни. Брак поэта и вдохновительницы его стихов был лишен обычных супружеских отношений, о чем его жена рассказала в своих воспоминаниях.¹⁰ В феврале 1909 года у Л. Д. Блок родился сын, названный Митя, которого Блок собирался усыновить. Через 8 дней мальчик умер. Переживание Блоком смерти ребенка вызывали в нем сложную гамму чувств: от богоборческих настроений и кощунственных выпадов до размышлений о «трагедии творчества», связанной с проникновением художника в сакральные сферы искусства.

Появление в маршруте путешествия Блока по Италии (Флоренция (Firenze) – Perugia – Sepolero dei Volunni – Assisi – Foligno – Montefalca – Spoleto – Templo del Clitunno – Monte Luca – Orvieto – Chiusi – Siena – Pisa – Marina di Pisa – Milano) городка Сполето (Spoleto) было вызвано очень личным интересом поэта к жизни и творчеству Фра Филиппа Липпи.

За два года до смерти Филиппо Липпи написал сцены из жития Девы Марии для апсиды собора в Сполето. Он умер, не закончив работу, его

⁹ ЛЕРМОНТОВ, М.: Полное собрание сочинений в 6-ти тт. т. 4. Москва 1954, с. 241.

¹⁰ БЛОК, Л. Д.: И были и небылицы о Блоке и о себе. Воспоминания. Бремен 1979.

гробница находится в соборе, недалеко от алтаря. Центральное место среди алтарных сюжетов занимает изображение «Смерти Марии». Именно этой фреской заинтересовался Блок, его «внушено» стихотворение «Успение». Интрига сполетского живописного шедевра, мимо которой не мог пройти Блок, заключается в том, что художник изобразил здесь себя в качестве участника сакрального события. На своих полотнах он наделял Деву Марию чертами портретного сходства со своей возлюбленной Лукрецией Бути (Lucrezia Buti). Таким образом, поэт, искавший в это время ответы на мучительные для него вопросы о кощунстве и демонизме художника, смешении сфер сакрального и обыденного в творчестве и жизнетворчестве, с особым вниманием присматривался к биографии, фрескам и посмертной судьбе Фра Филиппо Липпи.

Саркофаг с телом художника стал в Сполето местной святыней. В книге Якова Буркгардта (Jakov Burghart) «Культура Италии в эпоху Возрождения»¹¹ Блок мог найти материал о получившем в этот период широкое распространение культе почитания гробниц знаменитых людей. Сведения о том, как жители Сполето боролись за право оставить прах флорентийца Филиппо Липпи в своем городе, содержатся в различных известных Блоку источниках. Согласно Я. Буркгардту, «живописец Филиппо Липпи всюду пользовался большим почетом, несмотря на нарушение монашеского обета и похищения монахини Лукреции Бути; папа Пий II, говорят, даже позволил ему жениться на Лукреции, освободив их обоих от обета. Когда Лоренцо де Медичи (Lorenzo de Medici) отправил послов в Сполето, чтобы потребовать останки Филиппо Липпи для погребения их во флорентийском соборе, жители Сполето настаивали на том, чтобы они остались у них, так как они имеют мало знаменитых людей, Флоренция же обладает ими во множестве».¹² «Позже, когда Лоренцо Великолепный обратился к сполетинцам с личной просьбой уступить Флорентийскому собору останки художника Фра Филиппо Липпи, то получил ответ, что они, жители Сполето, не богаты излишними украшениями в своем городе, в особенности такими, как прах знаменитых людей, а потому не могут его уступить никому. Таким образом, Флоренция в данном случае должна была удовольствоваться одним надгробным памятником (кенотафиум – пустой саркофаг)»,¹³ – сообщает в своем исследовании Р. Зайчик.

¹¹ В записной книжке Блока сохранился список литературы, которую он штудировал перед поездкой в Италию, все ссылки в статье даются на литературу из этого списка (БЛОК, А. А.: Записные книжки, с. 152).

¹² ЗАЙЧИК, Р.: Люди и искусство итальянского Возрождения. Санкт-Петербург 1906, с. 133.

¹³ БУРКГАРДТ, Я.: Культура Италии в эпоху Возрождения, т. 1. Санкт-Петербург 1904, с. 176.

Посмертная слава Фра Филиппо Липпи связана не только с его живописным гением, с легкой руки Вазари (Vasari), составившим его жизнеописание, он приобрел репутацию «приверженца Венеры», героя любовных историй и в этом амплуа стал персонажем литературных произведений и живописных полотен. Известный итальянский новеллист Маттео Банделло (Matteo Bandello, 1458–1561) посвятил ему 58 новеллу. Английский поэт Роберт Браунинг (Robert Browning, 1812–1889) включил в сборник стихов «Мужчины и женщины» (1855) поэму «Фра Филиппо Липпи», написанную в форме монолога от лица художника. Роман о беспутной жизни живописца издал в 1890 г. М. Фаррингтон (M. Farrington), а в 1909 г. А. Дж. Андерсон (A. J. Anderson) опубликовал роман «Любовь Фра Филиппо Липпи, или Веселый монах». Габриэль д'Аннунцио (Gabriele d'Annunzio), восхищавшийся и вдохновлявшийся музой Филиппо Липпи, озаглавил том своей автобиографической прозы «Второй любовник Лукреции Бути» («Il secondo amante di Lucrezia Buti») (1928).¹⁴

Поль Деларош (Paul Delaroche, 1797–1856) выставил в 1824 году в Салоне картину «Любовь Филиппо Липпи к его натурщице-монахиня». О любовничестве, которое Блок проявлял к этой стороне жизни художника, свидетельствует открытка с репродукцией картины итальянского живописца Габриэле Кастаньола (Gabriele Castagnola, 1828–1883) «Художник Липпи – монахиня Бути», которую он приобрел в Музее древнего и современного искусства в Венеции. На этом полотне изображен Филиппо Липпи в светской одежде с кистями в руке, он склонился над сидящей в кресле монахиней, с которой он собирается писать образ Св. Маргариты. Художник Кастаньола, писавший маслом в академической манере, бесконечно варьировал и тиражировал понравившийся ему сюжет. Любовь ренессансного художника-монаха к юной кармелитке породила серию картин: «Филиппо Липпи с монахиней» (1870), «Филиппо Липпи и его возлюбленная» (1871), «Любовь или долг» (1873), «Объятия Филиппа Липпи и Лукреции Бути» (1874, частная коллекция), «Монахиня и художник. Куртуазная любовь» (1876).

Во время своего путешествия по городам Италии Блок приобрел также несколько открыток с изображением Мадонны-Лукреции кисти Липпи. 12 июня 1909 года, уже покинув Сполето и переместившись в Марина ди Пиза (Marina di Pisa), Блок начал работать над стихотворением, непосредственно связанным с его размышлениями о судьбе легендарной личности Филиппа Липпи.

¹⁴ О возможном влиянии Г. д'Аннунцио на цикл «Итальянские стихи» см. подробнее: CAZZOLA, R.: *Storiae contemporaneita: „Versi italiani“ di A. Blok // Atti dell Symposium „Alexandr Blok“ a cura di E. Bazzarelli e J. Kresalcova. Milano 1984, p. 83–84.*

Святой монах, или безбожник, –
 Кто б ни был он – мне все равно.
 [Он, как влюбленный и художник]
 художник полотно.
 [Куда глядишь?]
 [Она] Не дочь, не мать и не жена
 И не, –

Он сделал набросок, однако текст этот так и не был закончен, он обрывается пометой: «Ах, не люблю, не пишется, так и брось».¹⁵

В этом незавершенном стихотворном наброске Блок предпринимает попытку соединить в одном образе черты биографии итальянского живописца и своего собственного жизненного пути, загадочной музыки художника и его собственной героини «Стихов о Прекрасной Даме». В парадоксальном сочетании сакрального и бытового, мистического и повседневного, характерного для творчества живописцев эпохи Возрождения, Блок увидел как под воздействием творческого пути опосредованно формируются и события личной жизни художника.

Осиротевший в раннем возрасте Филиппо Липпи попал в монастырь, однако он использовал стезю монаха для обучения живописи. Образцом для него стали фрески Мазаччо (Masaccio)¹⁶. Как заметил историк искусства Ш. Байе, Мазаччо «ввел перспективу, чувство пространства и действительности в живопись, возвысил фигуры до телесного действия и наполнил их сильной индивидуальностью нового столетия».¹⁷ Следуя этим приемами (линейная перспектива, светотеневая обрисовка фигур), Филиппо Липпи придает изображениям святых на своих полотнах черты портретного сходства с реальными людьми.¹⁸ Так, работая в 1457 году в августинском

¹⁵ БЛОК, А. А.: Записные книжки, с. 146.

¹⁶ Р. Зайчик заметил, что «в живописи первым представителем стиля драматического движения, ясности замысла и наглядности крупных очертаний был Мазаччио» (ЗАЙЧИК, Р.: Люди и искусство итальянского Возрождения, с. 227).

¹⁷ БАЙЭ, Ш.: История искусств. Киев 1902, с. 168.

¹⁸ Одна из основных особенностей живописи кватроченто заключалась, по мысли Р. Зайчика в том, что «художник нисходит до действительности и изображает все, что он наблюдает в отношении движений, осанки, выражения лица и одежды. Большинство художников того времени ставили себе задачей не воспроизведение прекрасного, а характерного. Даже трактуя религиозные мотивы, они не считали неуместным вводить в свои картины людей из своей среды не только как второстепенных зрителей, но и в виде библейских лиц и святых. [...] Филиппо Липпи нарисовал на своих фресках в часовне собора в Прато многих лиц с натуры; в танцующей Иродиаде он представил Лукрецию Бути, а в сцене оплакивания смерти св. Стефана, он изобразил рядом со своим портретом, портреты своего помощни-

монастыре Св. Маргариты над фреской «Мадонна делла Чинтола» (Madonna della Cintola – Мадонна с поясом – один из вариантов «Успения», где опоздавший апостол Фома получает из рук возносящейся Девы Марии пояс), он уговорил настоятельницу монастыря, выступавшую в роли донатора, чтобы монахиня Лукреция Франческа Бути позировала ему для образа Святой Маргариты.¹⁹ К. Байе заметил, что как ученик Мазаччо Филиппо Липпи «является самым ранним представителем направления, которое больше заботится о содержании, чем о форме. Обладая здравым взглядом на естественность, он первый вводит повседневную жизнь в свои картины. [...] однако небесной красоте Фра Джованни (Angelico, fra Beato)²⁰ он противопоставляет большей частью чувственно – мирскую красоту».²¹ Далее, как сообщает Вазари, «Фра Филиппо, заглядевшись на Лукрецию [...] и влюбившись в нее по этому случаю еще пуще прежнего [...] всеми правдами и неправдами добился того, что похитил Лукрецию у монашек и увел ее в тот самый день, когда она пошла смотреть на перенесение пояса Богоматери – чтимую реликвию этого города».²²

Лукреция Бути родила художнику двоих детей:²³ сына, ставшего впоследствии известным художником Филлипино Липпи (Filippino Lippi; 1457/58–1505) и дочь Александру. Это не помешало, однако, Филиппо Липпи писать образы Девы Марии и Мадонны со своей возлюбленной, изображая в качестве Младенца собственного сына. Любопытно, что еще один из авторов, прочитанных Блоком в связи с итальянской темой, Э. Жебар в первой главе «Почему Возрождение не началось во Франции?», открывающей его сочинение «Начала Возрождения в Италии», отметив общие тенденции упадка во французском искусстве, замечает: «Мадонны становятся вульгарными», младенцы чрезвычайно походят «на сына любого буржуа, развлекаемого нянькой».

Роберт Браунинг в поэме «Фра Филиппо Липпи» посвящает развернутый монолог одной из важнейших проблем живописной техники, с по-

ка, а также настоятеля собора Карла Медичи, незаконного сына Козимо» (ЗАЙЧИК, Р.: Люди и искусство итальянского Возрождения, с. 221).

¹⁹ Вазари, вероятно, не видевший фрески, ошибочно указывает, что Лукреция Бути послужила моделью для образа Мадонны (ВАЗАРИ, Дж.: Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. II. Москва 1963, с. 323). Лукреция в это время было 19 лет, а Мадонна условно наделена художником чертами ее земного возраста, согласно преданию это около 70 лет.

²⁰ Имеется в виду Фра Беато Анджелико.

²¹ ЖЕБАР, Э.: Начала Возрождения в Италии, т. 1. Санкт-Петербург 1900, с. 169.

²² ВАЗАРИ, Дж.: Жизнеописания, с. 323.

²³ ЖЕБАР, Э.: Начала Возрождения в Италии, т. 1. с. 47.

мощью которой можно представить видимое и невидимое, душу и тело. Приверженец романтической эстетики он видит одну из магистральных задач искусства в изображении души, а не «непрочного глиняного сосуда» – плоти. В данном случае Роберт Браунинг не замечает, что его установки на бестелесное, одухотворенное искусство входят в явное противоречие с тенденциями ренессансной живописи, завоевывающей и осваивающей секуляризованное пространство.

Твое задание – не прельщать людей красою,
 Хвалить непрочный глиняный сосуд,
 Но ввысь поднять, презрев сей бренный мир,
 Забыть заставить о существованье плоти!
 Твоя работа – души рисовать людские:
 Душа – она огонь... или дым? О нет, о нет...
 Она что пар, завернутый в пленку, как дите
 (Такою изо рта исходит у умерших).²⁴

Во время итальянского путешествия Блок не только интересуется итальянской живописью, он по-новому смотрит и на свою жену. После того, как она потеряла ребенка, он ищет в ней внутреннее сходство с Скорбящей мадонной, оплакивающей своего сына. В итальянских соборах Блок обращал внимание на образы Скорбящей, которые он воспринимал очень лично и с особой теплотой. «Моя молодая Addolorata принадлежность многих небольших церквей – в синем и красном своем наивном платье»,²⁵ – записал он в записной книжке.

Современниками обратили внимание на то, что в восприятии Блоком итальянского искусства эпохи Возрождения присутствует «эротическая мечтательность» (Константин Маковский) и «кощунства» в духе «Гаврилады» Пушкина (Сергей Соловьев). Вернувшись из Италии, Блок делает в записной книжке выписки из книги Дж. Рескина «Искусство и действительность», обращая внимания на то, что «история искусства в Италии есть история борьбы между суеверием и натурализмом, воздержанием и чувственностью».²⁶

История «святого монаха или безбожника» и Лукреции Бути красной нитью проходит через черновики стихотворений, посвященных незнакомым итальянским девушкам, в которых поэт пытается увидеть сходство с образом Богородицы и одновременно мысленно обдумывает тему «похищения мадонны»:

²⁴ Перевод Э. Ю. Ермакова ([www. Zhurnal. Lib.ru/e\ ermakow_e_i](http://www.Zhurnal.Lib.ru/e/ermakow_e_i))

²⁵ БЛОК, А. А.: Записные книжки, с. 140.

²⁶ Там же, с. 156.

Счастья не требую, ласк мне не надо,
 Ласки ль жестокой достойная – ты?
 Лишь как художник, смотрю за ограду,
 Где ты проходишь, срывая цветы
 (стихотворение «Девушка из Spoleto»)²⁷.

Долго твердить твое имя, Мария,
 Сбросить запреты монахов
 (стихотворение «Madonna da Settignano»)²⁸

В стихотворении «Глаза, опущенные скромно...» автор сталкивает двух героев: монаха-искусителя и поэта («тайного вздыхателя») – ведущих поединок за героиню. В одном из черновых вариантов поэт пытается увести свою мадонну из мира соблазнов:

Опять в ласкающую высь,
 Где нет монахов и соборов²⁹

Наконец, в стихотворении «Успение» находит завершение тема монаха-художника и его необычная любовная история. Сопоставив фреску «Смерть Марии» Фра Филиппа Липпи в соборе города Сполето и поэтический текст Блока, мы можем увидеть, как вербальное соотносится с визуальным, как поэзия «читает» изображение.

Ее спеленутое тело
 Сложили в молодом лесу.
 Оно от мук помолодело,
 Вернув бывалую красу.

Уже не шумный и не ярый,
 С волненьем, в сжатые персты
 В последний раз архангел старый
 Влагает белые цветы.
 Златит далекие вершины
 Прощальным отблеском заря,
 И над туманами долины
 Встают усопших три царя.

²⁷ Записная книжка А. А. Блока (26) «10 (23) мая – 15 июля 1909» // Рукописный Отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом). Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 344. Л. 25.

²⁸ БЛОК, А. А.: Полное собрание сочинений и писем в 20-ти тт., т. 3. Москва 1997, с. 317.

²⁹ Там же, с. 326.

Их привела, как в дни былые,
Другая, поздняя звезда.
И пастухи, уже седые,
Как встарь, сгоняют с гор стада.

И стражей вечному покою
Долины заступила мгла.
Лишь меж звездой и зарею
Златятся нимбы без числа.

А выше, по крутым оврагам
Поет ручей, цветет миндаль,
И над открытым саркофагом
Могильный ангел смотрит в даль.³⁰

Сцена Смерти Девы Марии располагается в центре алтаря, справа и слева от нее помещены фрески «Благовещение» и «Рождество». Все три сюжета находят отражение в стихотворении Блока. На куполе собора написана сцена Коронавания Девы Марии. Эту фреску, широко распространенную в католической традиции, но отсутствующую в православной, поэт обошел вниманием. Если мы соотнесем визуальный образ собора, с художественным пространством в стихотворении «Успение», то создается впечатление, что взгляд автора скользит в горизонтальной плоскости, не поднимаясь вверх к куполу.

Сцена Смерти Девы Марии воссоздана с «бытовыми подробностями». Но именно этот реалистический фон позволяет художнику окрасить человеческими чувствами и переживаниями мистериальное событие. Блок, напротив, прибегает при описании фрески к усилению сакрализации события прежде всего через ряд аллюзий на древнерусскую литературу или же на иконописную традицию. Название живописного сюжета «La Morte della Vergine» («Смерть Девы Марии») Блок переводит как «Успение», образ смерти, применяемый только по отношению к библейским персонажам.

На фреске Фра Филиппо Липпи живописный материал располагается в трех планах, создающих иллюзорную глубину картины. На переднем – две женские фигуры, застывшие в скорбных позах, обращенных к зрителю как бы приглашают его стать участником происходящего. На среднем мы можем наблюдать традиционное для композиции «Успения» «собрания у одра»: 11 апостолов, возглавляемых Петром, без опоздавшего Фомы –

³⁰ Там же, с. 82.

в изголовье ложа Девы Марии, а в ногах – группа, состоящая, из трех царей, возвестивших когда-то рождение Христа, архангела Гавриила, принесшего сияющую ветвь, и двух ангелов за ним. Среди них находится и сам художник, его можно узнать не только по монашескому одеянию ордена кармелитов, по портретному сходству, но и по зеркально перевернутому, что присуще автопортретам, изображению. Наконец, на заднем плане – скалистый пейзаж с открытым саркофагом.

Стихотворение Блока «Успение» начинается со строки: «Ее спеленутое тело сложили в молодом лесу», указание на действие предполагает, что события будут разворачиваться во времени. Визуальный образ «спеленутого тела» на фреске Фра Филиппо Липпи отсутствует, он вызывает ассоциацию с иконописным символом «спеленутой души» Богородицы, которую держит на православных иконах «Успения» стоящий за гробом Христос. Это может быть также аллюзия на текст предания, согласно которому опоздавшему на три дня Фоме хотя бы показать тело Богородицы, но отодвинув камни, находя в пещере лишь пелены. Этот самый образ тела как пелены, мешающий изображению души, описывал в процитированном выше фрагменте поэмы Р. Браунинга «Фра Филиппо Липпи».

Вторая строка: «Оно от мук помолодело, вернув бывалую красу», – не может быть соотнесена с фреской Фра Филиппо Липпи так, как художник имеет возможность изобразить или молодое, или старое тело, но не может нарисовать «помолодевшее». В этом принципиальная разница живописи, фиксирующей определенный момент, и поэзии, способной передать в настоящем аллюзию на прошлое, изобразить состояние как процесс и как становление. Вероятнее всего, образ «помолодевшей от мук» и от скорби Девы Марии имеет в стихотворении автобиографический подтекст. В одной из записных книжек, которые Блок вел в Италии, он записывает, наблюдая за женой, что она, потерявшая ребенка, «опять помолодела и похорошела», «ее называют синьориной, говорят «que bella»³¹. Таким образом, молодость и красота, приобретенная ценою страдания, и в дневниковой записи и в стихотворном тексте трактуются как изображение внутреннего состояния. Тема «вернувшейся молодости» героини, над которой время как бы не имеет власти, соотносится в стихотворении с образами «Архангела старого», «трех усопших царей», «пастухов, уже седых», – все библейские персонажи, напротив, у Блока подвержены старению и смерти. Так создается в стихотворении образ времени, движущегося в двух разных направлениях: из будущего в прошлое и из прошлого в будущее.

Живописец Филиппо Липпи попытался в своих фресках в соборе Сполето превзойти ограничения, налагаемые живописью на изображения со-

³¹ БЛОК, А. А.: Записные книжки, с. 134.

бытий во времени. Примененный им прием позволяет наглядно показать зрителю земное течение времени и нечто, существующее вне времени. В трех, расположенных по периметру фресках: Благовещенье, Успение и Рождество, – он соблюдает возрастную градацию в изображениях Девы Марии. С архангелом Гавриилом она предстает юной девой, перед тремя царями, принесшими дары чудесному Младенцу, мы видим ее в зрелом возрасте и в сцене смерти ее образ несет черты женщины, прошедшей длинный жизненный путь. Напротив, архангел, ангелы, цари и пастухи на всех трех фресках Липпи остаются вечно молодыми.

Размышляя о способах изображения земного и «сакрального» возраста персонажей, Блок обратил внимание на один исторический анекдот, который связан с изображением Девы Марии в знаменитой скульптурой композиции «Pietà» Микеланджело, находящейся в соборе Святого Петра в Риме. По воспоминаниям современников, скульптор выбирал для образа Марии двадцатилетних натурщиц, несмотря на то, что женщина, оплакивающая смерть тридцатитрехлетнего сына, должна была в соответствии с реалистическими принципами, выглядеть по крайней мере пятидесятилетней. Один из французов, сопровождавших кардинала Сен Дени, заказавшего Микеланджело эту скульптуру, спросил автора, где он видел мать, которая была бы на вид моложе собственного сына. Исследователь эпохи Возрождения Р. Зайчик приводит в своей книге следующую сцену: «Художник, подумав, ответил ему: «в раю», потому что искусство, он понимал как преодоление действительности, как особый мир, стоящий над земным».³² Схожую трактовку образа Девы Марии дает Данте Алигьери (Dante Alighier) в «Божественной комедии»: «О Дева-мать, Дочь своего же сына» (Рай, 33:1). Эта строка Данте написана на ступенях трона, на котором восседает Мария с Младенцем, на картине Сандро Боттичелли (Sandro Botticelli) «Мадонна с Младенцем на троне» (середина 1480-х годов; Флоренция. Галерея Уффици). Не исключено, что к этим зрительным и текстовым аллюзиям восходит строка из черновика Блока, посвященного монаху-художнику: «[Она] Не дочь, не мать и не жена».

И, наконец, в заключительной строке стихотворения появляется образ: «Могильный Ангел смотрит вдаль», – навеянный итальянскими впечатлениями Блока от мраморных гробниц, украшенных изображениями ангелов. Однако этот образ отсутствует на фреске, Филиппо Липпи нарисовал только пустой открытый саркофаг.

Во время своего путешествия Блок сделал перевод на русский язык эпитафии, вырезанной на саркофаге, где покоится тело Фра Филиппо

³² ЗАЙЧИК, Р.: Люди и искусство итальянского Возрождения, с. 254.

Липпи, и опубликовал ее в качестве текста завершающего цикл «Итальянские стихи». Она написана Анджело Полициано (Angelo Poliziano).³³

С размышлением о смерти и посмертной славе художника Фра Филиппо Липпи связан еще один сюжет в биографии Блока, произошедший за год до смерти поэта. В мае 1920 года Блок приехал в Москву, где среди прочего было запланировано его выступление в Итальянском обществе с чтением созданного в 1909 году в Италии цикла «Итальянских стихов». К. И. Чуковский, сопровождавший поэта во время этой поездки, вспоминал, что на одном из поэтических вечеров произошло драматическое событие: «Блок вышел хмурый и вместо своих стихов прочел, к великому смущению собравшихся, латинские стихи Полициана».³⁴

CONDITUS HIC EGO SUM PICTURE FAMA PHILIPPUS
 NULLI IGNOTA MEE GRATIA MIA MANUS
 ARTIFICIS POTUI DIGITIS ANIMARE COLORES
 SPERATAQUE ANIMOS FALLERE VOCE DIU
 IPSA MEISSTUPUIT NATURA EXPRESSA FIGURIS
 MEQUE SUIS FASSA EST ARTIBUS ESSE PAREM
 MARMOREO TUMULO MEDICES LAURENTIUS HIC ME
 CONDIDIT ANTE HUMILI PULVERE TECTUS ERAM.

Здесь я покоюсь, Филипп, живописец навеки бессмертный,
 Дивная прелесть моей кисти – у всех на устах.
 Душу умел я вдохнуть искусными пальцами в краски,
 Набожных души умел – голосом бога смутить.
 Даже природа сама, на мои заглядевшись созданья,
 Принуждена меня звать мастером равным себе.
 В мраморном этом гробу меня упокоил Лаврентий
 Медичи, прежде чем я в низменный прах обращаюсь.³⁵

Прочтя вместо своих стихов латинскую надпись на гробнице Фра Филиппо Липпи, Блок превратил свое выступление в некое театрализован-

³³ «Филиппо Липпи, любимому живописцу своего деда, Лоренцо [...] велел поставить на свой счет гробницу в Сполето, латинская надпись на которой была составлена Полициано» (ЗАЙЧИК, Р.: Люди и искусство итальянского Возрождения, с. 194). Ш. Байе так характеризует поэзию Полициано: «Это не глубокая, но грациозная, аркадийская поэзия людей, влюбленных в красоту, бежавших от Голгофы к Олимпу, от действительности в далекие элизийские поля» (БАЙЭ, Ш.: История искусств, с. 172).

³⁴ ЧУКОВСКИЙ, К.: Александр Блок//Александр Блок в воспоминаниях современников в 2-х тт., т. 2, с. 249.

³⁵ БЛОК, А. А.: Полное собрание сочинений и писем в 20-ти тт., т. 3, с. 83–84.

ное мистериальное действо, где поэт обращается к живым слушателям из потустороннего мира на мертвом языке .

Подводя итог, следует отметить, что в основе символистской эстетики Блока лежит понимание символа, в котором знак не тождественен означаемому и наделен смысловой глубиной. Неисчерпаемая многозначность символа возникает благодаря опосредованным смысловым сцеплениям, включающим вербальные и визуальные начала, культурные контексты и автобиографические подтексты. Концепция творчества жизни связана у Блока с восприятием личной жизни как произведения искусства, где важную роль играют визуальные составляющая, и как части литературного облика, что приводит к эстетизации жизни и осмыслению своих литературных опусов как текста жизни.



Л. Д. Менделеева-Блок, фотография 1905–1906.



Фотография с картины Скорбящая Мадонна Джаванни Баттиста Сальви да Сассоферато, принадлежавшая А. А. Блоку, в которой поэт находил сходство с Л. Д. Менделеевой-Блок.



Портрет Н. Н. Пушкиной (Гончаровой). Акварель А. П. Брюлова (1831–1832).



Литография с «Бриджуотерской Мадонны» Рафаэля, выставленная в июле 1830 года в Петербурге на Невском проспекте. А. С. Пушкин нашел черты сходства своей невесты Н. Н. Гончаровой с этим изображением.



*Портрет В. А. Лопухиной в образе Скобящей Мадонны. Акварель
М. Ю. Лермонтова (1830–1831).*



Мадонна с младенцем Фра Филлиппо Липпи, образ Мадонны художник писал с Лукреции Бути. Открытка с этой картины находится в одном из Итальянских альбомов А. А. Блока.



Открытка с репродукцией картины итальянского живописца Габриэле Кастаньола «Художник Липпи – монахине Бутти», находится в одном из Итальянских альбомов А. А. Блока.



Центральная фреска в соборе в городе Сполето «Смерть Девы Марии», написанная Фра Филиппо Липпи.