

ЭТЮДЫ

О

МИКЕЛАНДЖЕЛО

Петр Баренбойм

Флорентийское общество
www.florentine-society.ru

Петр Баренбойм

**ЭТЮДЫ
О
МИКЕЛАНДЖЕЛО**

Москва
ЛУМ
2018

УДК 7.034(450)5
ББК 85.103(4Ита)511.1
Б24

Петр Баренбойм.

Б24 Этюды о Микеланжело. — М. : ЛУМ, 2018. — 320 с.
Фото Капеллы Медичи и статуи Моисея Сергея Шияна.

УДК 7.034(450)5
ББК 85.103(4Ита)511.1

Barenboim, Peter.

Essays on Michelangelo. Moscow, LOOM, 2018.

1. Michelangelo Buonarotti, 1475–1564 – Criticism and interpretation.
2. Medici Chapel (Florence, Italy)
3. Moses statue (Rome, Italy)
4. Epifania cartoon (British Museum, London)

Photographies of the Medici Chapel and Moses statue
by Sergei Schyan.

ISBN 978-5-906072-32-0

Посвящается памяти чешского писателя Карела Шульца (1899 – 1943) и американца Ирвинга Стоуна (Тенненбаума) (1903 – 1989), пытавшихся проникнуть во внутренний мир Микеланджело и понять пути развития его гения.

СОДЕРЖАНИЕ

Еудженио Джани Председатель Регионального Совета Тосканы О ФЛОРЕНТИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ.....	7
Введение.....	11
Становление.....	19
Новая Сакрестия Капеллы Медичи – мавзолей Лоренцо Великолепного и последний монумент флорентийского кватроченто.....	43
Моисей, видевший Бога.....	151
Мадонна Британского Музея.....	197
Эпилог: Россия, Ренессанс, Микеланджело.....	226
Об авторе.....	230
Иллюстрации.....	239



*Еудженио Джани
Председатель Региональ-
ного Совета Тосканы*

О ФЛОРЕНТИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Уже на протяжении пятнадцати лет группа московских деятелей, основавших Флорентийское общество в Москве, постоянно выступает с различными культурными инициативами, которые ближе знакомят Россию с Флоренцией и способствуют росту интереса к нашему городу.

После падения «железного занавеса», который более сорока лет разделял Восточную и Западную Европу, такие начинания, как создание Флорентийского общества, внесли важный вклад в организацию встреч между двумя сторонами, в налаживание отношений и связей, в строительство многонациональной и поликультурной Европы. Сегодня, когда, к сожалению, снова возникло так много разногласий на уровне центральных правительств, такое региональное общение стало особенно важным и значимым.

Пётр Баренбойм сыграл ведущую роль в создании Флорентийского общества в Москве наряду с другими известными деятелями, представляющими гражданские и интеллектуальные круги современной, динамично развивающейся, деятельной Москвы.

Будучи ответственным за международные связи Флоренции, я не мог не оценить того трепетного внимания, с которым Флорентийское общество готовило подписание 6 марта 2003 года Протокола о сотрудничестве между мэрией Флоренции и Московской городской Думой. Дата подписа-

ния этого документа была выбрана не случайно: она совпала с днём рождения Микеланджело Буонарроти, а сама церемония проходила в присутствии министров Правительства Италии в «Итальянском дворике» Государственного музея истории искусства им. А.С. Пушкина — имитации внутреннего двора флорентийского палаццо Барджелло, — в котором выставлена копия знаменитой статуи Давида, а также копии других флорентийских скульптур. Этот зал — не только свидетельство присутствия Флоренции в российской столице, Флоренции как центра цивилизации, но и усердия, с которым выдающиеся русские деятели культуры на протяжении двух последних столетий занимались изучением нашего города, различных аспектов его истории и культуры, а также творчества великих, живших и творивших в нем.

Несомненный интерес вызывают и публикации Флорентийского общества, включающие как воспоминания русских путешественников во Флоренцию, так и предлагающие новое, интересное прочтение Новой Сакристии Капеллы Медичи — архитектурного и скульптурного флорентийского шедевра Микеланджело, в котором увековечена память о Лоренцо Медичи Великолепном и его брате Джулиано.

Если Флоренция действительно является «русской мечтой», то для сегодняшних флорентийцев большая честь осознавать, какой отпечаток оставил наш город в умах русской интеллигенции, выдающихся деятелей культуры.

Уже на посту Председателя законодательного собрания Тосканы я получил новое предложение Петра Баренбойма, в результате чего новым свидетельством укрепления наших дружеских связей стало подписание 9 марта 2016 года — также по инициативе Флорентийского общества — Протокола о сотрудничестве между Московской городской Думой и Региональным советом Тосканы. Я убеждён, что это значимое событие приведёт нас к ещё большему взаимному духовному обогащению.

Следует отметить, что московское Флорентийское общество уникально и не имеет прецедентов в мире, где

много флорентийских землячеств, но нигде нет подобной культурной организации.

Флоренция чудом избежала тотальных разрушений во время последней мировой войны. Линия фронта проходила по реке Арно, разделяющей город, но артиллерия молчала. Никто не осмелился стрелять в присутствии Микеланджело, Боттичелли и Брунеллески.

Тем не менее, несколько мостов и зданий на берегу реки немецкими войсками были взорваны. Я сам родился после войны, но в памяти моего мобильного телефона находятся фотоснимки этих разрушенных домов. Я иногда на них смотрю и думаю, что это – незаживающая рана на сердце каждого флорентийца. Культура хрупка и требует защиты. Поэтому на новом здании у моста Понте Веккио, возведенного на месте взорванного дома, 9 октября 2017 года была установлена мемориальная доска в честь автора, подписанного в 1935 году «Пакта Рериха», международного договора о защите культурных ценностей - великого русского философа, художника и общественного деятеля Николая Рериха.

Президент Флорентийского общества Петр Баренбойм является международным юристом и одним из лидеров движения за внедрение идей «Пакта Рериха» в современные международные конвенции ООН. Поэтому он был одним из приглашенных на церемонию открытия, на которой сказал, что борьба за категорический запрет военным уничтожать произведения мировой культуры является важнейшей задачей современности.

Я думаю, что тема правовой защиты культуры может стать новым этапом сотрудничества флорентийской общности и московского Флорентийского общества.



ВВЕДЕНИЕ

*Я словно б мертв, но миру в утешенье
Я тысячами душ живу в сердцах
Всех любящих, и, значит, я не прах,
И смертное меня не тронет тленье.*

Микеланджело Буонарроти

Флорентийское общество начало свою работу в Москве в 2002 году с провозглашения необходимости изучать опыт Флорентийского Возрождения (кватроченто) как примера интеллектуально-художественного прорыва через века и тысячелетия – прорыва, который повел за собой всю Италию, Европу, а потом и весь мир. В конце этого введения приведем пространную сборную цитату из Павла Муратова, поэтичней и полнее которой трудно найти во всей мировой литературе для характеристики этого исторического явления. Она весьма важна для введения читателя в высокий неповторимый и магический круг мыслей и творений Микеланджело Буонарроти, которому посвящена предлагаемая книга. В советское время подавляющему числу россиян величайшие и нетранспортабельные творения Микеланджело были недоступны по политическим причинам, а в последние двадцать пять лет – уже по другим, экономическим причинам. Если нам удастся донести свет гения Микеланджело Буонарроти до тех, кто еще не видел (а может, к сожалению, и никогда не увидит) великие творения итальянского скульптора, мы будем считать, что наша цель достигнута. Мне посчастливилось получить в самом начале работы по

исследоваию Капеллы Медичи своего рода благословение от директора Института искусствознания, замечательного искусствоведа и человека Алексея Ильича Комеча, до его безвременной кончины.

Он написал в предисловии к нашей совместной с Сергеем Шияном книге¹:

Предлагаемая читателю книга Петра Баренбойма и Сергея Шияна по своему жанру имеет мало аналогов. Глубокая внедренность в научную литературу не превращает ее в сугубо профессиональное исследование, а глубоко эмоциональное переживание исторических сюжетов все-таки остается в рамках исторической достоверности. Соединение беллетристики и истории основывается в книге на великой любви к Флоренции, к ее культуре и истории, к семейству Медичи, на поклонении личности и творчеству Микеланджело, на глубочайшем потрясении и благоговейном почитании Капеллы Медичи... Читатель, несомненно, откроет для себя многосторонность и глубину духовной жизни эпохи, очень часто понимаемой поверхностно и однопланово, увидит не только ее идеальную гармоническую устремленность, но также трагические коллизии в судьбах великих исторических личностей или отдельных социальных групп.

Эта книга поможет и побывавшим во Флоренции, и не имевшим подобной возможности лучше понять и полюбить великий город и рожденную им культуру. Еще полезнее прочитать или перечитать эту книгу перед поездкой – тогда пробужденное любопытство поможет пристальнее отнестись к выбору программы путешествия, глубже и точнее интерпретировать увиденное. Нет сомнений, что книга доставит радость русскому читателю и в России, и в Италии, что она пополнит число влюбленных во Флоренцию и (даже!) – число членов Флорентийского общества.

¹ «Микеланджело. Загадки Капеллы Медичи». М., 2006

Я надеюсь представляемой читателю книгой оправдать данное тогда авансом доверие великого мэтра российского искусствознания.

Россия заслужила знание творчества Микеланджело. Уже в начале XX века у нас сложилась блестящая школа исследователей эпохи Возрождения, впоследствии унесенная октябрьскими ветрами и рассеянная по миру. Но прошли годы, и сейчас в Москве, Санкт-Петербурге и ряде других городов работают видные искусствоведы, специалисты по Ренессансу. А Петербург особенно тесно связан с творчеством Микеланджело – ведь за пределами Италии только в нашей северной столице, да еще в бельгийском Брюгге и Париже имеются скульптуры Микеланджело. Кстати, статуя так называемого «Скорчившегося мальчика» в Эрмитаже, вероятно, из предполагаемого ансамбля Капеллы Медичи. В Эрмитаже можно увидеть знаменитые полотна Рейнолдса и Гольтциуса, значимые для трактовки женских образов Новой Сакристии, а также изображения животных на гротесках копии ватиканской Лоджии Рафаэля, которые весьма важны для прочтения загадочного символа в виде головы животного под рукой статуи Лоренцо в Капелле Медичи.

В последние годы мы всё чаще слышим об открытиях или псевдооткрытиях, связанных с древними цивилизациями и старинными произведениями искусства, и скорее всего, это не случайно. На пороге XXI века и третьего тысячелетия человечество пытается оценить и переоценить многие уже, казалось бы, давно известные произведения, разгадать их тайный смысл, прочитать послания, отправленные нам, потомкам, известными (а порой и неизвестными) мастерами, послания, закодированные в картинах, скульптурах, архитектурных решениях. Если произведение искусства волнует и интересует нас спустя века после того как оно было создано – это уже само по себе тайна, чудо, загадка, иногда почти неразрешимая.

Микеланджело – не только величайший и непревзойденный скульптор, но и гениальный живописец, философ, архитектор и поэт. Современники прекрасно понима-

ли мощь его гения. Может быть, именно поэтому первыми биографическими книгами о деятелях искусства стали книги о Микеланджело, они появились еще при его жизни. Впервые его взгляды на живопись и скульптуру были записаны португальским художником Франциско де Холанда в 1538 году (на 63-м году жизни Микеланджело) в «Диалогах с Микеланджело». Эта книга получила широкую известность только в начале XX века. В ней во «Втором Диалоге» даны высказывания Микеланджело о сюжетах в искусстве – например, почему античная богиня Венера изображена в ногах бога Юпитера, а также о вопросах понимания античного искусства Западом жителями Индии. В самом первом в литературе описании Капеллы Медичи – «Диалогах», говорится о статуе «Ночи» как об изображении ночи, либо некоей богини. Позднее, в 1550 году (на 75-м году жизни скульптора), Джорджо Вазари написал и опубликовал свой знаменитый биографический очерк о Микеланджело, а через три года из-под пера ученика Антонио Кондиви появилась и была напечатана книга «Жизнь Микеланджело», основанная на рассказах художника и личных наблюдениях Кондиви.

Микеланджело посчастливилось при жизни получить полное признание и титул «божественный». В частности, Вазари писал следующее:

«Всеблагой Правитель небес милосердно обратил свои взоры на землю, увидел тщетную нескончаемость стольких усилий, бесплодность пламеннейших попыток, людское самомнение, еще более далекое от истины, чем потемки от света, и соизволил, спасая от подобных заблуждений, послать на землю гения, способного во всех решительно искусствах и в любом мастерстве показать одним своим творчеством, каким совершенным может быть искусство рисунка, давая линиями и контурами, светом и тенью рельефность живописным предметам, создавая верным суждением скульптурные произведения и строя здания, удобные, прочные, здоровые, веселящие взор, соразмерные и богатые различными украшениями архитектуры. Сверх того соизволил правитель сопроводить его истинно

нравственной философией и украсить сладостной поэзией, чтобы мир почитал его избранником и восхищался его удивительнейшей жизнью и творениями, святостью нравов и всеми поступками, так что могли бы мы именовать его скорее небесным, нежели земным явлением».

И тем не менее, несмотря на все эти восторги, неоднократно за прошедшие пять веков повторяемые самыми авторитетными умами человечества, Микеланджело Буонарроти не случайно был назван однажды «беззащитным гением нашей цивилизации».

Некоторые считают, что он вводил в свои христианские религиозные темы элементы иронии и даже сатиры, чуть ли не издеваясь над изображаемыми библейскими и иными сюжетами. Однако мы не можем не согласиться с московским искусствоведом А. Н. Барановым и рядом других исследователей, что Микеланджело был глубоко религиозным человеком с глубочайшим духовным миром, и привносить в интерпретацию его замыслов современное «ёрничество» вряд ли уместно.

На Микеланджело завершилось самое грандиозное из известных истории восхождений человечества к высотам духовности и искусства, называемое Ренессансом или Возрождением, начатое за пару веков до него другим великим флорентийцем – Данте Алигьери.

Века прошли со дня смерти Микеланджело. С тех пор на всех основных языках опубликованы тысячи книг и десятки тысяч статей, ему посвященных, но интерес к гениальному итальянцу только увеличивается. Что мы ищем в прошлых столетиях? Зачастую – самих себя, нечто отсутствующее в современной нам жизни, но для нас крайне важное и необходимое. И в наследии Микеланджело это нечто есть.

Микеланджело слишком сложен для однозначного восприятия. Однажды он, по природе человек очень скрытный, проговорился, сказав, что свои произведения создает для людей, которые будут жить через тысячу лет после него. И наверное, эти слова были не случайны. Кстати, говорил он тогда именно о скульптурах Капеллы Медичи.

«Одинок как палач» – скажет о нем однажды его великий соперник Рафаэль. Скорее, Микеланджело одинок как жертва палача. Он сам себе был палач, поскольку применял к себе и тому, что делал в искусстве, мерки, лежавшие за пределами всех известных стандартов. Каждое его отдельное произведение могло прославить любого другого на века, однако он, уже в тридцать лет обретший признание требовательных современников, до конца дней своих продолжал терзаться и искать высшее, недоступное людям совершенство. А достигнув его, снова мучился в поиске еще более грандиозных решений.

Многое из того, что создал Микеланджело, остается непонятым и по сей день, открытым для противоположных толкований последующих поколений. Одиночество Микеланджело не закончилось с его смертью. Оно насчитывает уже пятьсот лет и будет продолжаться, пока не будут поняты и угаданы все смыслы, все идеи, вложенные в его гениальные творения, которые создавались им годами, а то и десятилетиями, как, например, Капелла. Когда это произойдет? Возможно, в течение последующих пятисот лет – ведь он сам говорил о тысячелетии. А возможно, и никогда...

Опыт небольшого круга мыслителей, составивших Флорентийскую Платоновскую Академию (1542 – 1594) и поддержанных просвещенными меценатами из рода банкиров Медичи, привел к созданию исторического примера, «государства как произведения искусства» – периода высшей гармонии между государством и обществом или того, что современная Конституция России называет «правовым государством». Именно поэтому кватроченто является для нас современным и актуальным. Флорентийское общество за последнее десятилетие издало несколько книг, посвященных теме «государства как произведения искусства» или, говоря словами Николая Рериха, «государства, основанного на Культуре».

Павел Муратов, написавший приводимые ниже строки, по мнению Флорентийского общества, является основателем современного российского искусствознания, а также

Чрезвычайным и Полномочным Представителем Флорентийского Возрождения в России на все времена.

Именем кватроченто называют ту эпоху итальянского Возрождения, которая заключена в пределы XV столетия. На необъятном кладбище истории, бесследно поглотившем целые народы, среди запутанного лабиринта могил, приютивших невечные страсти, недо воплощенные порывы, несделанные дела, памятник кватроченто возвышается одиноко и отдельно, прекрасный и законченный, как создание художника. У этой эпохи было изумляющее полнотой жизни существование. Другие эпохи проходят перед нашим умственным взором, как идейные волны нескончаемого исторического прилива. Кватроченто обращается к нашим чувствам, мы постигаем его так же, как постигаем состояние окружающего нас мира, – взглядом, дыханием, прикосновением...

Последние десятилетия кватроченто полны слишком глубокой тишиной, слишком обостренными мыслями, слишком напряженными и томящими чувствами.

Именно на последние десятилетия XV века и пришлось начало и становление личности Микеланджело, именно здесь нужно искать корни и основу его неповторимой гениальности.

СТАНОВЛЕНИЕ

*Пусть тот, кто отрицает гений, кто
не знает, что это такое, вспомнит
Микеланджело.*

Ромен Роллан

Одно из преимуществ русскоязычных исследователей и просвещенных ценителей творчества Микеланджело состоит в том, что лучший роман о его жизни «Камень и боль», написанный около 70 лет назад чешским писателем Карелом Шульцем, был переведен на русский язык и издан в России, в то время как среди англоязычных исследователей он почти не известен и полностью не переведен. Карел Шульц, как мне кажется, сумел проникнуть в глубины психологии Микеланджело, и остается только сожалеть, что писатель умер в 1943 году в оккупированной немцами Праге, не доведя действие романа даже до середины жизни своего героя.

Микеланджело ди Людовико Буонарроти Симони родился 6 марта 1475 года в городке Капрезе неподалеку от Флоренции и умер в Риме 18 февраля 1564 года, за 16 дней до 89-летия. Он прожил бурную, насыщенную творчеством и страстями жизнь. В тридцать лет Микеланджело был признан лучшим скульптором всех времен, в 75 лет был, хотя и безответно, влюблен в молодую женщину, а за три дня до смерти еще скакал верхом.

Нужно понимать исторический контекст, в котором жил и работал мастер. Замечательный, с удивитель-

ной судьбой город Флоренция находится в центре Италии. Мало чем отличаясь в XII–XIII веках от остальных итальянских городов-республик, этот город сумел развиваться как ни один другой. Сначала в нем сформировалось гражданское общество, потом, как следствие, – передовой конституционный строй, что послужило основой, благоприятствующей торговле и банковскому делу, наукам и искусствам. Флоренция стала важнейшим финансово-экономическим центром не только Италии, но и всей Европы.

Это был город ремесленников, купцов, банкиров, который управлялся гильдиями. Во Флорентийской республике аристократы не могли занимать государственные должности. Условием поступления на государственную службу было отречение от аристократического титула и вступление в какую-либо гильдию, поскольку, только став членом гильдии, флорентиец мог быть избран на руководящую должность. Члены гильдии, желавшие попасть в правительство, бросали записки со своими именами в специальные сумки. Раз в три месяца уполномоченные лица наугад, вслепую вынимали нужное количество записок, и люди, указанные в них, становились членами правительства города. Данная система назначения должностных лиц была и остается уникальной. Город-республика в какой-то мере копировал идеализированный строй, описанный Платоном в книге «Республика» (у нас она переведена под названием «Государство»). А реальная Флоренция заочно воодушевила Томаса Мора на написание знаменитой «Утопии». И в самом деле – государственное устройство Флоренции до определенной степени и в течение некоторого времени было утопическим: все горожане жили обеспеченно, уровень грамотности был крайне высоким. На фоне этого благополучия и произошел невероятный взрыв в искусстве, который вошел в историю под именем Ренессанс. Флоренция стала колыбелью итальянского Возрождения.

К Ренессансу относят многие явления искусства, имевшие место за пределами Флоренции, но итальянское кватроченто связано именно с этим небольшим городом

(правда, в ту далекую пору он отнюдь не считался небольшим городом, а напротив, занимал пятое место в Европе по количеству населения, опережая Лондон и Париж). После Ренессанса во Флоренции не происходило никаких громких событий, но то, что там было сделано в XV–XVI веках, позволяет отнести его к самым значительным, выдающимся городам мира. Около 20% мировых шедевров искусства находятся на территории Флоренции, а поскольку это по нынешним меркам маленький город, то приехавшему сюда человеку кажется, что тут все рядом: галерея Уффици, Академия, палаццо Питти, соборы, Капелла Медичи. Местные психиатры знают болезнь под названием «эффект Стендаля», в первую очередь ею страдают туристы. Стендаль – бывший наполеоновский офицер, прошедший русскую кампанию, в расцвете сил приехал во Флоренцию и решил быстренько обойти все достопримечательности. Однако на пороге собора Санта-Кроче он почти рухнул в обморок. Стремление увидеть всё сразу создает огромную нагрузку на психику человека. Одним из тонких наблюдений американского автора Давида Левитта было замечание о том, что иностранец едет во Флоренцию «не просто для того, чтобы посмотреть, но для того, чтобы стать более значительным, чем был раньше». В этих словах, как нам кажется, – одна из удачных попыток приблизиться к разгадке флорентийской тайны, поразительной притягательности этого города.

В этом стремлении к «персональной наполненности», в стремлении «стать более значительным» главное – желание непосредственно приобщиться к флорентийским шедеврам, разгадать их тайны, которое возникает у многих посетителей Уффици, Питти и Капеллы Медичи и реже встречается у зрителей картин флорентийских художников в музеях Лондона, Парижа и Нью-Йорка. Возможно, потому, что там картины привезенные, оторванные от окружающей среды, а здесь – местные, органически сочетающиеся со стенами и видом из окна музея. Кроме того, несмотря на значительные усилия Вазари, сведений о жизни Микеланджело и его взглядах на содержание своих творений сохранилось

немного, вот почему возникает возможность собственной, личной трактовки, когда, как писал Илья Эренбург, произведения искусства «раскрывают нам глаза и сами раскрываются от жара наших глаз».

В своих записках М. Горький рассказывает, как во Флоренции в Уффици он чуть ли не каждый день делал открытие, какой кисти в действительности принадлежат некоторые картины, чей лик похож на чей автопортрет. После двухдневных размышлений решив, что «Поклонение волхвов» принадлежит не кисти Боттичелли, как он полагал вначале, а другому художнику, он пишет в письме: «Вам смешны мои «изыскания» и всё это мое метание? Мне самому смешно, но, видите ли, этот город сводит меня понемногу с ума – такая масса красоты здесь, так много трогającego за сердце... Всё это – древнее, удивительно простое и какое-то особенное, всё заставляет дрожать сердце».

Но вернемся к Микеланджело. Шестилетним мальчиком он потерял мать, а уже в 13 лет стал учеником в мастерской знаменитого флорентийского художника Доменико Гирландайо. Два великих романа о жизни Микеланджело созданы Карелом Шульцом на чешском и Ирвингом Стоуном на английском языках. Эти авторы глубже, чем большинство исследователей-искусствоведов смогли проникнуть во внутренний мир скульптора, почувствовать его эмоциональный и интеллектуальный мир. Поэтому мы приводим несколько тематических врезок из их произведений, поскольку наша цель – как можно ближе подвести читателя к великим творениям Микеланджело.

Карел Шульц

...

Видеть! Формы! Формы! Храм Санта-Мария-дель-Фьоре, Санта-Кроче, Сан-Марко, Санта-Мария-Новелла, но прежде всего – Санта-Мария-дель-Кармине. Храм из древнего камня, пропитанного молитвами и музыкой. Их своды, колонны, картины, статуи – все одето музыкой. Паренек

вертится там непрерывно. В послеполуночной тишине, когда в церквах пусто, проберется он в одну из них и притулится за колонной, чтоб быть в этом широком пространстве еще больше одному. В окна вливается разноцветный мягкий свет, мальчик боится малейшим движением нарушить царящую вокруг глубокую тишину и весь обратился вслух. Вот поплыл первый, второй, третий звук, музыка, музыка ниоткуда, может быть, с надгробного камня перед ним, на котором высечено изображение коленапреклоненного рыцаря, чье непонятное имя вьется гирляндой вокруг надгробия, а может быть, это музыка с церковного свода или со ступеней алтаря, а то – с губ святого, с крепко сжатых губ статуи небесного заступника, который бодрствует здесь над людскими молитвами и над страшным орудием своей пытки, музыка, откуда – мальчик не знает, но слышит, как звуки струятся всюду вокруг него, разбегаются, сливаются, музыка замирает и опять развивается, один высокий звук остался гореть над остальными, но вот уж опять под ним бьют ключом другие и опять новые, и если исчезнут и вдруг погаснут (потому что эта музыка вдруг превращается в свет, а свет в музыку), все вернется снова и в других изменениях. Остаться бы здесь до вечера, дослушать всё до конца, но вечно найдется какой-нибудь посторонний, который вдруг войдет и нарушит музыку звуком шагов, шепотом молитв, испытующим взглядом, брошенным на одинокого мальчика, который уходит, потрясенный пережитым и не зная, что в храме была просто тишина.

Что же это за музыка? Он уже догадывается: это говорит камень.

У камня есть сердце, и оно призывает и поет. В камне есть жизнь, рвущаяся наружу, к свету, прожигающаяся в формах и звуках, жаждущая, чтоб ее слышали и видели, жизнь камня. В камне – мечта и мощь, там дремлют злые, темные силы, и, хвала Богу, – камень, слепленный Божьей рукой, как из куска глины был создан человек и в него была вдунута жизнь, либо камень, совлеченный с горных вершин

ангельским падением, камень, который стонет, который рад бы заговорить внятней, если б нашлась рука человека, которая нанесла бы ему первые удары, ибо только в ударах правда жизни. Материя, избитая, исхлестанная гигантскими вихрями и бурями, – с моря пришли они или из человеческого сердца, не знаю, но были это бури и вихри, свалили ее – под пятау человеку или воздели в форме креста. Камень, живущий глубокой, скрытой, страстной жизнью, каменный сон, из которого можно пробудить великанов, да, великанов, – фигуры сверхчеловеческие, сердца страстные и темные, сердца роковые. Порой из него рвется такой резкий крик боли, что, услышанный, он поверг бы наземь целые толпы, а иной раз это песня неги и родины, воздушный, возносящийся образ, длинная волнистая прядь волос, крыло или пальма, – тысячи форм заклеты в этом камне, тысячи жизней ждут под его ранимой поверхностью. Нужны удары молотка, чтоб зазвучали эти окаменелые нервы, нужны удары, которые прорубились бы в мучительном усилии к ритмичному сердцу материи и дали бы ей скорбную речь, бремя человеческого отчаяния и красоту любви. Словно грозный вулкан бушует в камне, и ни один из его кратеров не погас, я чувствую их палящий жар, стоит мне только дотронуться до его холодной поверхности ладонью. Видения, которые сами по себе – глыбы и грозят раздавить тяжестью тщеты или сжечь молнией безнадежности. Никогда не скрыться мне от камня, и на всех моих путях, во всех одиночествах и печалях моих будет камень.

Мальчик слышит камень. Бывают и такие вечера, когда он от этой музыки бежит, каждый звук мучает его, вызывает в нем горькие, безутешные слезы. Он не хочет этих голосов, они причиняют ему боль. И есть камни мертвые, накликающие несчастье, есть камни заколдованные, которых мальчик боится. Иногда, непрерывно оглушаемый этим пеньем, он ни на что не способен, не может учиться, не может играть, не может ни с кем разговаривать, от всего бежит прочь. Он уже привык в таких случаях притворяться больным. Уйдет к себе в комнату, зароется головой

в подушки, чтоб ничего не видеть, не слышать. А ночью вдруг быстро вскочит в постели.

Длинные пальцы лунного света тронули клавиатуру ночи, тьма стала формой. Тьма – тоже материя, ее тоже можно моделировать, из тьмы тоже можно ваять фигуры и лица, и у тьмы есть голос, глухой, гнетущий, а иной раз – шепчущий слова ворожбы и обольщения, слова из серебра и пурпура, слова, никогда не произносимые, и у тьмы есть формы ворожбы и прельщения, формы, чеканенные человеческими судьбами, и формы, вылепленные так, как они хотели быть вылепленными, чтобы жить. Долго еще сидит паренек в постели, формы жгут ему ладони, – так он учился у тьмы и тишины. Видеть!..

Не верю! Глаза, воспаленные ночными лихорадками. Руки, больные от судорожного сжатия во время долгих молитв. Измученные голова и сердце. Не верю. Вчера встал среди нас маэстро Гирландайо и, задавая нам новую задачу, сказал:

«Не забывайте, что главное, от чего зависит успех дела, это рисунок. Он – основа, без которой вы не овладеете пространством картины, без которой ничего не создадите. Краска – это уже нечто второстепенное. Краска – просто дело вкуса. Она исчезает. А рисунок остается. Рисунок – подлинность и глубина. Поглядите на Джотто и Мазаччо. Джотто велик, но поверхностен. Мазаччо – выше, оттого что он углубляет задний план, прорисовывает пространство. Никогда не забывайте: правда предмета – рисунок. Краска – это уже качество, а не сущность».

Так сказал маэстро Гирландайо. Не верю! Среди дня я встретил у дворца Строцци мессера Боттичелли, и мы, беседуя, направились к берегу Арно. Он рассказал мне о письме, которое получил от Леонардо да Винчи из Милана. Не в рисунке, мол, а в краске вся сила и душа произведения. Леонардо пишет, что тщательно изучает теперь соотношение света и тени, изучает свет рассеянный и сосредоточенный, вскрывая исконные отношения полутени и полумрака, сумрака. При этом он что-то говорит о своем детском

сновиденье, о странном заглядывании сквозь щель в пещеру, где краски были созданы будто бы только атмосферой, – и будто он к этому уже очень близко подошел, но надеется еще тщательней и совершенней обосновать это свое открытие при помощи точного научного исследования. Краска должна отказаться от своей материальной природы и подчиниться важнейшему принципу искусства живописи: не рисунок, а свет. Боттичелли очень жалел, что не имеет возможности увидеть последние Леонардовы миланские работы, и с глубоким волнением сказал мне, что если Леонардо сумеет применить эти новые свои знания, он превзойдет величайших наших мастеров живописи. Леонардо пишет, что величайшей задачей живописца является также точное выражение душевного содержания личности, его характерного облика...

Я не верю ни Гирландайо, ни тому, что пишет Леонардо в своем письме из Милана. Рисунок сам по себе – ничто. И краска – не форма. Все должно быть подчинено другому, духовному порядку, должно восходить выше отдельных обликов, к какому-то совершенному образцу, к идеальному сверхчеловеческому типу, к абстрактной форме...

Я, Микеланджело Буонарроти, здесь, перед фресками Мазаччо в Санта-Мария-дель-Кармине, утверждаю, что нужно только одно: познать жизнь материи, ее форму. Обнажить сердце камня, еще теплое, наблюдать его трепеты, биения, его судорожное пульсирование. Жизнь и удары. Жизнь сама – удар, а не счастье. Я еще мальчик, а знаю это. Теперь я ученик Гирландайо. Отвоевал это, но ценой скольких слез, оплеух, боли, обид, заушений, пыток, голода, мук, запертий на замок, побоев, унижений! Дни, страшные уже тем, что и в них светало, и в них время шло, как всегда, – страшные одним уже тем, что и они были днями. А ночи – как гроба. Так я рос, обтесываемый бесчисленными ударами и обминаемый страданьем, презреньем и пренебреженьем – острыми, как осколки камня...

А все-таки отвоевал. Потому что я слышал камень. Сердце камня взывало ко мне. И я ему ответил. Жизнь кам-

ня рвалась наружу, к свету, прожигалась в формах и звуках, скрытая страстная жизнь камня – и опять каменный сон, из которого можно вызвать великанов, сверхчеловеческие фигуры, сердца страстные, сердца темные, сердца роковые. Нужны удары молотка, чтоб зазвучали эти каменные нервы, нужны удары, которые прорубились бы в безмерном мучительном усилии к ритмическому сердцу материи и дали ей болезненную речь, бремя человеческого отчаяния и красоту любви. Как грозный вулкан, бушует это в камне, и ни один из его кратеров не потух, я чувствую резкий их жар, как только коснусь его холодной поверхности ладонью...

Ах, никогда не кончу я этой копии, а вечером опять придет Гирландайо, снова начнет подымать меня на смех, – ученик нерадивый, невнимательный, ленивый и упрямый. Такие прекрасные фрески, Мазаччевы фрески! И он здесь задышался, а потом сбежал. И в Риме с голоду помер... Довольно поденщины! Пусть насмехается! Лучше почитаю, пока света в часовне достаточно. Библию и Данте. Две книги, которые всегда со мной, напрасно друзья приносят мне другие, я не знаю латыни. Открываю на знакомой странице. «Книга премудрости». Я мог бы прочесть этот текст наизусть... Какой странный многоцветный сумрак в этой часовне, полный теней...

В 14 лет Микеланджело был принят в группу юных талантов, живших при дворе политического руководителя Флорентийской республики Лоренцо Медичи, вполне справедливо прозванного в народе Великолепным.

Семейство Медичи сыграло огромную роль в истории Флоренции. Они жили во Флоренции издавна, а в конце XIV – начале XV веков стали приобретать в городе особую известность и вес.

В 1378 году Медичи, хотя и относились к зажиточному правящему классу, поддержали восстание «Чомпи» – бунт рабочих флорентийских мануфактур, добивавшихся повышения заработной платы и расширения их прав. Став фактическими руководителями наиболее влиятельной по-

литической группировки города, Медичи ввели систему прогрессивного налогообложения, которая стала ощутимым грузом для богатого сословия – пропорциональный налог, давший возможность финансировать развитие искусства за счет города.

Наконец, Медичи создали первую известную в истории финансово-промышленную группу. Они были владельцами множества предприятий, а также банков, разбросанных по всей Европе. В то время в Европе существовал торговый и политический союз городов, в основном немецких, под названием Ганза. В этот союз входило около 100 городов – от русского Великого Новгорода до бельгийского порта Брюгге, а финансирование всей торговли шло из итальянских банков, в первую очередь флорентийских. Эта сложная система позволила Медичи добиться огромного финансового могущества и политического влияния, выходящего далеко за пределы их города. Вместе со своими союзниками они управляли политикой не только итальянских государств, но и европейских, финансировали французских и английских королей. Вдобавок Медичи впервые в истории попытались объединить православную и католическую церкви – и вполне успешно! Они считали, что христианство не должно быть разделено, поскольку это ослабляет христианские государства перед натиском уже тогда вторгавшихся в Европу мусульманских войск. Козимо Медичи, дед Лоренцо Великолепного, провел во Флоренции в 1439–1441 годах объединительный Собор, на котором было достигнуто соглашение об объединении церквей. Правда, оно так и не было реализовано. (Собор имел и реальный результат: делегация из Москвы, присутствовавшая там, вывезла в Россию рецепт скандинавского напитка, который впоследствии, после нескольких усовершенствований в очистке, стал известен как русская водка).

Медичи играли огромную роль и в развитии культуры Флоренции. Так, например, они спасли рукописи Платона. В то время считалось, что эти старинные рукописи не представляют особой ценности. В монастырях (а библиотеки

в Европе были только там) уже никто не читал по-гречески. Козимо Медичи направил своих эмиссаров по всем известным монастырям, чтобы скупить рукописи Платона, а потом обеспечил их перевод – с греческого на латынь, затем на итальянский. Так платоновские труды были сохранены для человечества.

Каббалистические рукописи тоже были спасены благодаря Козимо. (Каббала – очень древнее мистическое учение, связанное с использованием сложных, загадочных символов. Элементы этого учения до сих пор встречаются в различных философских и религиозных течениях, а также в обрядах различных тайных обществ, например масонских). Медичи всегда высоко ценили и привечали лучшие умы своего времени. Но самое главное – Медичи покровительствовали искусствам. Благодаря просвещенным политическим и экономическим лидерам во Флоренции смогли реализовать себя художники, скульпторы, архитекторы, философы. В 1440 – 1490 годах при дворе Медичи была основана Флорентийская Платоновская академия, где собирались лучшие ученые, писатели и поэты не только Флоренции, но и Европы (например, Эразм Роттердамский). Мистические загадки и сакральные тайны прошлого и их сочетание с христианством были в центре дискуссий членов Платоновской академии, проходивших при каждом удобном поводе и где нередко присутствовал юный Микеланджело.

Карел Шульц

Здесь был гонфалоньер республики Кристофоро Ландини. Совет пятисот должен бы трепетать перед его решениями, но не трепещет. Часто во время заседания возникает необходимость что-то ему объяснить три, четыре раза – и еще мало. Потому что нет ничего более ему чуждого, чем дела политические. Редко-редко возьмет он в руки какой-нибудь документ, – ведь для этого есть нотариусы, секретари, группа советников, cancellarium, collegia. Но он, преподаватель поэтики и риторики, написал ком-

ментарии к Горацию, комментарии к Вергилию, «Камальдульские диспуты», «Три диалога». Хотя вся его ученость стояла здесь с ним в осанистой, величественной позе, нельзя не упомянуть также о трех книгах элегий под заглавием «Ксандра» – по имени предмета его великой любви монны Александры, ибо и этот платоник испытал свою боль.

Рядом стоит его ученик Анджело Полициано, который читал Лоренцо Платонов диалог «Федр», перед тем как послышался колокольный звон из храма Санта-Мария-дель-Фьоре. Когда Козимо Медичи, *pater patriae*, вызвал знаменитых ученых Аргиропулоса из Византии и Андроника из Фессалоник, Полициано стал первым их учеником. А вторым – Лоренцо. Так росли они вместе над текстами философов. Он не только платоник, он – гуманист. Никто не сравнится с ним в критике и толковании античных авторов. Не щадя сил в исследовании всего доступного рукописного материала, он изучает все, и его приговор является всегда окончательным решением самых спорных вопросов. У ног его садятся студенты из Германии, Англии, Фландрии, приезжают из Шотландии и Фламандии, приезжают из Швеции и Польши, приезжают из северных королевств. Португальский король Иоанн хочет послать ему летописи о славных делах мореплавателей и об африканских морских путешествиях в итальянском переводе с латинского оригинала, чтобы эти великие дела, – так пишет он, – не оказались засыпанными на свалке человеческой бренности. Но он также – поэт, и народ распекает его баллады о розах, подобно тому как ученики жадно глотают его экзегезы...

Он дивится вдумчивой мудрости Лоренцо, сам Бог выбрал для Флоренции такого правителя. Когда они вместе заполняли первые тетради чернилами под строгим наблюдением Аргиропулоса из Византии, он не мог еще предполагать, какое дарование таится в таком тогда непоседливом и рассеянном Лоренцо. Он смотрит на него с удивлением, а на Джулиано – с любовью. Ты молод, Джулиано, ты молод и полон юной прелести. Я пишу о тебе поэму, большую поэму, которая явится неожиданностью для всех.

Станцы о турнире. Я – философ! Джулиано, ты устроил турнир в честь своей возлюбленной, прекрасной Симонетты, и никто не одержал над тобой победы, кроме Амора, сына Венерина. Эрос – как называет его Платон. Есть четыре вида неистовства, говорит божественный Платон. Это верно, что Эрос – один из них. Ибо он – тайна. А последнее слово тайны, согласно божественному Платону, опять-таки лишь экстаз, species неистовства, любовь...

Стоящий позади них Марсилио Фичино улыбается. Наверно, опять сочиняет какую-нибудь острую, насмешливую эпиграмму на поэта Луиджи Пульчи, знаменитого автора эпической поэмы «Морганте», с которым он постоянно в ссоре. Марсилио Фичино, крупнейший из всей медицинской академии, как раз заканчивает труд своей жизни: «Платонова теология о бессмертии человеческой души». Но для философа полезно также изощрять разум свой островами насчет других, и тут самый подходящий человек этот Луиджи Пульчи, умеющий хорошо ответить. Биться с Луиджи Пульчи – наслаждение, но утомительно перебрасываться шутками с Пико делла Мирандола, который сейчас говорит с Джулиано, а воротник у него, такой высокий, похож на воротник шута. Да разве он не шут? Хочет примирить Аристотеля с Платоном. Какое безумие! Флоренция всегда будет платоновской, предоставим Аристотеля доминиканцам и церкви! Но Пико проводит слишком много времени с священниками, роется в Писании, постится и умерщвляет плоть, хочет реформировать церковь и не верит ни в черную магию, ни в астрономию. Марсилио Фичино потешно сморщил свою узкую лисью физиономию. *Adversus astrologos* – двенадцать книг против астрологов написал этот ханжа, как раз когда я составил для Медичи хорошие, правдивые гороскопы. Помирить Платона с Аристотелем! Какая несурразица. С тех пор как старый Козимо Медичи, *pater patriae*, умер с Платоновым диалогом в руке, Флоренция стала и навсегда останется платоновской. Уже в лето господне 1397-е флорентийцы призвали из Византии ученого Хрисолога, столь знаменитого, что сам византийский

император горько сожалел о его отъезде и велел ему через три года вернуться. Тогда его лекции привлекали такую тьму народа, что ученики забивались в аудитории с сумерек на всю ночь, чтоб обеспечить себе место; юноши продавали золотые украшения, одежду, даже оружие и коней, чтобы купить себе Ласкарисову греческую грамматику или заплатить за домашние уроки греческого. А после славного флорентийского Собора 1439 года, на котором встретились папа Евгений Четвертый и византийский император Иоанн Палеолог, чтобы торжественно отметить слияние римской и византийской церквей, – окончательно определилось, что нежная и прекрасная Флоренция становится самым мудрым из всех итальянских городов. Козимо Медичи, *pater patriae*, объявил об основании Платоновой академии. Против Аристотеля, которого церковь считает чуть не своим доктором, против этого великана в шлеме, «Суммы теологии», стоящего на пьедестале доминиканской инквизиции, наша Академия отважилась высоко вознести утонченность платонизма, мудрость Филона, толкователя александрийской школы, который был вторым воплощением Платона, и бесконечное, бессмертное познание божественного Плотина. Альберт Великий и ученик его Фома Аквинский думали, что навсегда изгнали Платона, – нет, мы опять торжественно его приняли, и возвращение его было триумфом. Козимо Медичи был решительно сторонник Платона. Он выписал грека Иоанниса Аргиропулоса из Византии, вверил ему своего внука Лоренцо и тотчас прогнал ученого обратно, когда убедился, что этот магистр – тайный аристотелик и толкует Платона тенденциозно. Я же навсегда останусь верным учению премудрого Гемиста Плетона (где то время, когда он ходил по садам Медичейским со мной и византийским императором Иоанном? Нет уже Византии!) с его толкованием трех переворотов, трех ступеней сущностей, идей, кругов, экстазов, воплощений и перевоплощений... Что рядом с ним противный, вечно хмурый Пико делла Мирандола со своим безнадежным аристотелевским опытом. Правитель Лоренцо высказал

мудрую мысль: «Нельзя быть добрым христианином, не зная Платона». Но народ нас не понимает, народ от нас отворачивается, народ считает нас язычниками. Надо им как-нибудь поразумнее растолковать. Я поднялся на кафедре Святого Ангела, и меня, каноника, не хотели слушать. Я сказал им: «Что же вы отворачиваетесь и бушуете? Наш Платон – не кто иной, как Моисей, говорящий по-гречески...»

После смерти Козимо Медичи, которого называли «отцом отечества», и его сына Пьетро, пробывшего у власти очень недолго, во главе рода стали Лоренцо Медичи, позднее прозванный Лоренцо Маньифико (Великолепный), покровитель Платоновской академии, и Джулиано, которого тоже называли Великолепным, хотя он не успел почти ничем отличиться, поскольку рано погиб. Среди множества добрых дел Медичи – введение в жизнь обучения детей, обнаруживших способности к тем или иным искусствам. Юные дарования с раннего возраста помещались в такие условия, которые помогали им максимально развить свои таланты. Они – среди них был и Микеланджело Буонарроти – изучали уникальную коллекцию античной скульптуры, собранную Медичи, и учились живописи и ваянию.

Вот как описал это **Карел Шульц**:

«Они уже простились с Лоренцо, а все идут цветущими садами, сокровищницами искусства. Среди зелени мелькают стройные тела статуй. Солнце движет свой блестящий серп по верхушкам дерев, срезая с них тени, которые, падая, цепляются за ветви. Цветник роз только что обручился с тишиной, и воздух, кристально чистый, напоен дыханьем бесчисленных трепещущих цветов. Как только смеркнет, сильнее запахнет лаванда, которая пока молчит. Если хочешь прислушаться к ее благоуханию уже сейчас, наклонись к земле, как пылкий влюбленный к кудрям девушки, лежащей в траве. Несколько статуй позади поставила только мечта, они расплывутся, это игра огней и фонтанов, вздымающих к нему белые потоки воды,

подобные воздетым ввысь обнаженным рукам, которые танцуют. Всюду жизнь, пылающая огнем тайной любовности. Все жаждет раскрыться, отдаться, наполниться, весь сад – сплошной искрящийся светильник красоты.

Они идут, и старенький маэстро Бертольдо говорит им.

– Божественный Донателло, – говорит он, – когда мы с ним вместе ваяли Авраама и Исаака, научил меня не обращать внимания на мелкие страсти и преходящие настроения. Нужно создавать произведения вечные, ибо этого требует дух. Вечные произведения создаются из крови и боли, поэтому-то они и вечные, юные. Божественный Донателло был нелюдим, аскет, искусство было для него твердым монастырским уставом, который он всегда строго соблюдал, никогда от него не отклонялся, постоянно носил с собой. Устав этот дан Богом, он – вечный. Все в нем вечно, вечны в нем обеты бедности, чистоты и смирения. Кому эти обеты блюсти не по силам, тот не художник, не знает устава, – он обыденный, создает преходящие произведения, и его ждут кары, ибо дарователь устава, Господь, сурово карает за каждое нарушение его. Самые страшные кары – это ловкость, гордыня и суетность. Если Господь покарал тебя ловкостью, брось кисть и резец и ступай обратно в мир, уйди в него с головой, не оставив по себе памяти. Ловкость... это поверхностность, раздражительность. А раздражительность – пересмешничанье. А пересмешничанье – от дьявола, не от Бога. Если Господь покарает тебя суетностью, тогда скорей отойди и делай просто вещи, которые нравятся людям, но не оскверняй устава, ты лишен красоты, лишен духа, вкуса и чувства. Ты раб обыденного, ты не вечен, а не вечен, – значит, немолод, отойди. Если он покарает тебя гордыней, вернись в мир, служитель мира, а не устава, мир много даст тебе за твою гордыню, тебе больше нечего ждать от устава искусства, кроме своего собственного паденья. Ангелы падали из-за гордыни, а ты не падешь? Почему ты думаешь, что вырвешь красоту из Божьих рук, что это в конце концов удастся тебе?

Трепет листа тебе непонятен, а гордишься? Божественный Донателло годами изучал одни только повороты ноги и движения мышц икры, прежде чем приступить к своему Давиду, да, и только так творил он, победоносный искаатель гармонии.

И дальше говорил:

– Искусство, не умеющее родить отзвук в людских сердцах, само – глухое; это не искусство. В каждом искусстве есть волна, движение, ритм, который должен тебя коснуться, ты должен зазвучать, мой милый, – слезами или восхищением, восторгом или болью, но должен. Не твоя вина, коль не зазвучишь, потому что здесь не человек для искусства, а искусство для человека. Есть, правда, сердца мертвые, иссохшие, которые не заставишь звучать самой сильной святою искрой. Этих опасайтесь и не мечите перед ними бисера, ибо, пренебрегши бисером, они накинута на вас. Почему эти сердца мертвы? Они мертвы из-за своей нечистоты, богохульства и прегрешений против духа святого. Они мертвы, оттого что не знают жизни. А наивысшая форма жизни искусство, оттого что это величайшая, наивысшая любовь к жизни.

И продолжал:

– Не думайте о вещах временных, ибо вы творите для вечности и в вечности стоите. Говорили мне о некоем монахе Савонароле. Мол, бунтует народ и проповедует конец времен. Много раз слышал я в проповедях о конце времен. Божественный Донателло говорил мне: «Как только услышишь проповедь о конце света, пойдя, возьми резец и твори, строй. Если перед тобой рухнула скала, возьми несколько камней и сложи новую скалу, – может, она найдет благоволение в очах Господа. И если б провалился город, из которого ты вышел, возьми дерева и железа и поставь себе новый дом, – может, созданное руками человеческими в час гибели найдет благоволение в очах Господа. И если увидишь, что у всех от ужаса руки отсохли, пойдя и воздвиги свои высоко к небу, может, смилуется Бог над движеньем смирения твоего и готовности и отвратит гибель ради великой не-

поколебимости твоей. Я всегда слушался своего учителя и друга, божественного Донателло. Когда я создавал своего «Беллерофонта», в окрестностях Флоренции появились какие-то странные люди в масках и стали учить о конце времен, о приходе антихриста, о падении звезд с неба и развержении земли. Я продолжал литье в бронзе, и бронза моя осталась. Крылатый конь высоко вздыбился, и молодое тело противоборствует его силе, – таков мой «Беллерофонт». Бронза моя осталась, а они там, учившие оконце света, погибли на костре, как еретики. В ту пору, когда я создавал свою «Битву конницы», развелось великое множество проповедников, возвещавших наступление третьего царства Божьего, ненужность человеческого труда и усилий. Я творил, они проповедовали. Я довел свое дело до конца, они сгнули. И много таких примеров. Никогда не поддавайтесь подобному обману. Искусство вечно, ибо оно устав Божий, наивысшая форма жизни...»

Именно тогда Микеланджело создал свою первую скульптурную работу голову фавна (сатира), которая, по всей видимости, не случайно спустя сорок лет была повторена в гротескной маске под статуей «Ночи» в Капелле Медичи.

От тех лет у Микеланджело осталась травма, психологическая и физическая, отравлявшая ему жизнь все последующие годы. Он, который понимал и боготворил красоту, он, сумевший создать потрясающие женские образы, в том числе и в Капелле, был внешне безобразен. Однажды молодой скульптор Торриджано, завидовавший таланту юного Микеланджело, подрался с ним в садах Медичи и страшным ударом сломал ему нос, сильно изуродовав лицо.

Вот как пишет о внутренних переживаниях юноши **Карел Шульц** на страницах своего романа «Камень и боль»:

«А эпоха всех уносит с собой, огромный, стремительный, грязный поток, в котором, беспомощно мечась, напрасно цепляясь за берег, смываемые теченьем, уносимые дальше и дальше, одни верят в человека, другие в судьбу,

третьи в адские наваждения, четвертые в звезды... А мне эта эпоха – боль. Только благодаря этому я преодолеваю ее и не буду смыт этим грязным потоком. Да – боль. Я преодолеваю эпоху болью. Болью. Так выразил когда-то старенький маэстро Бертольдо древнее правило ваянья: «Vulnera dant formam». Только удары дают форму вещам. И жизни. Удары обрабатывают и формируют меня, словно камень. Только удары придадут форму. Удары и камень, боль и камень, жизнь.

Никто не вернет мне моего лица. Лицо мое разбилось под ударом кулака мордобойца Торриджано, как зеркало. Остались осколки: оно у меня в рубцах. Лицо мое вдавилось под ударом его суставов, словно оно из теста, и так затвердело и осталось. Пойду по жизни, а на лице словно дыра, выжранная и прогвоенная проказой, я упал замертво, обливаясь кровью. На всю жизнь искалечен! В пору, когда выше всего ценится красота, красота лица, когда судят по выражению глаз, по виду, когда влюбляются навеки с первого взгляда, как в тот чудесный апрельский вечер, когда божественный мессер встретил на мосту свою Беатриче в одеждах нежнейшего розового цвета, среди двух дам, в пору, когда женщины улыбкой ищут нашу улыбку, в пору, когда человек читает только по лицу, не умея проникнуть в темные тайны сердца, в такую пору я до самой смерти буду ходить по белому свету безносым чудищем с исковерканным лицом. Улыбнусь ли я, тем гнусней растянется прогрызенное отверстие, – по-моему, его никогда не удастся залечить. А удастся, что из того? Если я наклонюсь над женщиной, чтобы поцеловать ее, она не заметит моих любящих губ, – ей прежде всего бросится в глаза отвратительно растянутый рубец раны, студенисто-розоватый кусок кожи, подобный вечно мокнущей язве. И я останусь таким безобразным. Я уже безобразен. Но не потерплю сочувствия. Я отвечу на него злобой.

Дорогие мои одинокие ночи, как быстро превратились вы в одинокие дни! И сады вокруг меня, роскошные, пылающие, страстные сады. А ночью, в лунном свете, они

бледны от счастья. Каждый куст полон сновидений. Куда ни кинешь взгляд, всюду любовь цветов. Июнь и золото заката шепчут о пламенности мгновений, когда, сердце к сердцу, любовники ложатся на осянные ложа своих желаний...

Удар на лице. Я на всю жизнь отмечен. Боль и мука с малых лет, боль от всего вокруг, потому что всегда меня все только ранило, ни в чем я не мог разобраться, пытка – в тщете всего, а жар усилит теперь лишь возрастет! Я горы хотел бы превратить в фигуры, каждый камень согнуть, придав ему форму сердца, в жилы мрамора перелить свою кровь – и черный камень стал бы моей окаменелой мечтой... И хотел бы вырасти выше всех. Скрыться! Скрыться!

Вырасти хоть на самых выжженных скалах, но вырасти, вырасти в высоту, – и стоял бы я там, бичуемый дикими вихрями своей боли, в судороге страдания, и чтоб птицы не залетали ко мне и зверь убежал бы, а я бы стоял и ваял и творил, во власти всех палящих лихорадок искусства. Творенья мои высились бы до небес, тучи рвались бы в лоскуты, горные туманы ложились бы к ногам моих статуй, чей жест реял бы в небе. Я хотел бы в жарчайшем усилии, – так, чтоб грудь лопалась от труда и натуги, обтесать пики великих гор в фигуры гигантов, которые держали бы в руках облака, стонали бы бурями, плакали потопом вод. О душа моя, страстная воительница, вечно пожираемая жаждой новых завоеваний, ты и этим, пожалуй, не удовлетворилась бы, и какая пришла бы тогда на смену мечта? Быть поэтом в камне для самой прекрасной, самой благородной и прелестной, самой тихой и печальной. Отдавать ей каждый свой мраморный сонет, отдать ей секстину из гранита, – это для тебя, любовь, это для нее, сказали бы другие; королева, ты царила печалью и великолепием боли, но уже не осмеянная и униженная, а возвысившаяся над всеми. Мир покраснел бы и задрожал. Сила искусства запылала бы пламенем во всех сердцах, и от каждого поцелуя пламя вновь разгоралось бы, и от каждой улыбки разносилось бы, и от каждой ласки возрастало. Я все разжег бы его металлическим блеском – фигуры правителей, пророков, пап, коро-

лей, патриархов, князей, кардиналов и героев, все зашагало бы металлическим шагом в облаках, и каждая складка одежды была бы совершеннейшим произведением, и каждый шаг, каждое движение – высшим выражением благородства, героизма и силы. А я еще встал бы и нашел последний камень, чтоб и его, самого седого, согнуть, придав ему форму сердца, в последнее жилкование мрамора хотел бы я еще влить свою кровь, и только черный камень держал бы я в руке, как застывшее сновиденье. Где ты, счастье мое? Отчего я тебя не прикликал? Неужели мне придется теперь смотреть на праздничные краски мира сквозь соленую призму слез? Где ты, счастье мое? И тут я упал бы вниз, как отвес.

Потом сказал бы людям, что знаю все, что умею смягчать камни ударами, как умеет это делать сама жизнь, даже больше – могу придавать им форму сновидений и заставляя их звучать не так, как они звучали после падения из рая. Перестраивать им гимнический голос в иные ключи и тональности, гасить их огнедышащий жар каплями пота и крови. Куда ты скрылась, моя желанная, пока я был на гребнях великих гор? На каком торжище или в какой камерке найду я тебя? Или искать мне встречи с тобой в сплетенье плюща на старом кладбище, среди разрушенных могил с ржавыми и повалившимися крестами, где больше уже не хоронят? И поток слез крутится в сердце моем, как веретено.

Люди, я спускаюсь к вам, покрытый пылью своей работы, покрытый пылью и осколками скал. Чего ты искал в недрах гор? Я отвечаю: яшму и хризолит, берилл и топаз, смарагд и алмаз, сардоникс и сапфир, халцедон и аметист, сард и гиацинт, – зная на этот раз, что несу им в славе своей больше самоотречения, чем его собрано в восьми персидских королевствах, о которых пишет в своих путевых записях венецианец Марко Поло, – несу им больше, чем все драгоценные камни и золото Индии, больше, чем сокровища страны Балаксим, и страны Цейлон, и страны Амбалет, и страны Эхгимель, – и столько нет ни у богдыхана китайского, ни у пресвитера Иоанна в его Восточном королевстве,

и нет столько во всем мире, сколько приношу я, о жизнь моя, трепещущая мгновением, но уповающая в вечность...

Не было до сих пор государя, который дал бы народу горы, чреватые болью и красотой, увенчанные не туманами, а пеньем рая, – горы красоты.

Я был бы таким государем. Я сделал бы это. Но не могу. У меня нет носа».

Во дворце Медичи юный Микеланджело сидел за его обеденным столом, за которым не прекращались дискуссии Платоновской академии, и с восторгом внимал речам философов-неоплатоников, пытавшихся объединить идеи античной философии и восточных религий с христианским учением. В этот период Микеланджело создает свои ранние шедевры – мраморные барельефы «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров».

Всё стало быстро меняться после смерти Лоренцо Медичи Великолепного в 1492 году. Влияние Медичи во Флоренции и Флорентийской республики в Италии падало. Наступали тревожные времена. Но Микеланджело по-прежнему много работает – высекает статую Геркулеса, которая до нас не дошла, затерявшись во Франции где-то в начале XVIII века. Выполненное тогда же деревянное «Распятие» считалось утраченным, но не так давно счастливо было обнаружено.

Правящей партией Флоренции продолжал руководить сын Лоренцо – Пьеро, второй правящий Медичи при жизни Микеланджело (а всего их было девять: Лоренцо Великолепный, его сын Пьеро, его сын Джованни (впоследствии – папа римский Лев Десятый), его сын герцог Джулиано, племянник Джулио (впоследствии – папа Климент Седьмой), его внук герцог Лоренцо, правнучка Екатерина (ставшая королевой Франции), а далее герцог Алессандро и уже по боковой линии далее герцог Козимо Первый). Из всех этих Медичи Микеланджело уважал и любил только своего фактически второго отца Лоренцо Великолепного (позднее нам это будет важно при трактовке образов Капеллы Медичи).

Обстановка во Флоренции после смерти Великолепного была беспокойной, и Микеланджело решает покинуть город. Он уезжает в Венецию, а потом в Болонью еще до того, как Пьеро Медичи был изгнан сторонниками монаха Савонаролы. Этот неистовый доминиканец (своего рода католический Лютер) в своих пылких проповедях, собиравших толпы народа, обличал продажных священников и призывал к очищению Римской церкви от коррупции, политиканства и поклонения золотому тельцу. Считается, что Микеланджело не избежал влияния Савонаролы, однако после года путешествий и еще года, проведенного на родине, он предпочел кающейся Флоренции папский Рим, куда переехал в 1496 году и не возвращался назад до тех пор, пока бурная жизнь Савонаролы не завершилась его страшной смертью – он был сожжен на пьядца Синьории. (Прошли века, от прежних страстей и вражды осталась лишь память, и в сегодняшней Флоренции улицы Микеланджело и Торриджано, его изуродовавшего, а затем ставшего после изгнания видным скульптором, пролегли совсем рядом, а место гибели Савонаролы каждый год флорентийцы посыпают даже не розами, а лепестками роз!)

В Болонье Микеланджело выполнил две небольшие статуи в церкви Святого Доминика – они украшают ее до сих пор, а вернувшись во Флоренцию, – еще две статуи, которые не сохранились.

В Рим Микеланджело приехал в 1495 году. Ему только исполнилось двадцать лет. Здесь он высекает свою триумфальную «Пьету» и навсегда становится знаменитым. В Риме с перерывами он проведет примерно половину жизни.

После нескольких лет смуты и беспорядков во Флоренции была снова провозглашена республика, а гонфалоньером – пожизненным главой города – стал Пьеро Содерини. В 1501 году Микеланджело решает: пора возвращаться на родину. Он приезжает во Флоренцию уже знаменитым – его земляки слышаны о римской «Пьете». Видеть ее они не могли – сограждане художника редко по-

кидали свой город, а фото- или видеоизображений тогда еще не существовало.

Возвращаясь во Флоренцию в 1501 году, Микеланджело должен был предъявить требовательным согражданам нечто большее, чем слухи о его римской «Пьете». Между августом 1501-го и мартом 1504-го он высекает статую библейского героя Давида. Поразительно, насколько его библейский герой уверен в победе над Голиафом. Как будто Микеланджело читал последние исследования, показывающие, что у гиганта Голиафа в тяжелых доспехах не было ни одного шанса против опытного (и против льва, и против медведя) в применении пращи пастуха Давида. А еще мне, со студенческих лет привыкшему в невыездные советские времена к гипсовой статуе Пушкинского музея, был преподан настоящий урок скульптуры, когда смог сравнить этот гипс с мраморной копией на площади Синьории, а затем уже ту копию с оригиналом в зале Академии во Флоренции. Здесь следует отметить общую проблему знакомства с творчеством Микеланджело: в полной мере оно раскрывается только при знакомстве с его оригинальными произведениями.

НОВАЯ САКРИСТИЯ КАПЕЛЛЫ МЕДИЧИ – МАВЗОЛЕЙ ЛОРЕНЦО ВЕЛИКОЛЕПНОГО И ПОСЛЕДНИЙ МОНУМЕНТ ФЛОРЕНТИЙСКОГО КВАТРОЧЕНТО

*Я только смертью жив, но не таю,
Что счастлив я своей несчастной долей;
Кто жить страшится смертью и неволей, -
Войди в огонь, в котором я горю.*

Микеланджело Буонарроти

Мавзолей

Рекомендую читателю в процессе чтения этой главы просмотреть любительский фильм Флорентийского общества <https://www.youtube.com/watch?v=VteVlqpmHO8> в Интернете.

В 1517 году Микеланджело снова вернулся во Флоренцию, где по заказу папы Льва Десятого работал над грандиозным проектом фасада собора Сан-Лоренцо, который хотел сделать «лицом Италии», а когда заказ был отменен, с 1520 года приступил к строительству Новой Сакристии Капеллы Медичи собора Сан-Лоренцо. Начал он эту работу в 45 лет, а в 59 по стечению обстоятельств навсегда покинул Флоренцию, отправившись в Рим. В период с 1527 по 1530 год Флоренция вновь вышла из подчинения семье Медичи, и испанско-германские войска императора Карла V по просьбе папы Климента VII (Джулио Медичи) осадили город

и восстановили их власть. Микеланджело руководил строительством и укреплением оборонных сооружений, продолжая работать каждую свободную минуту над статуями и гробницами Капеллы Медичи, заказанными ему тем же Климентом. Среди тех, чей прах должен быть захоронен, были останки Лоренцо Медичи Великолепного – духовного отца Микеланджело. Глубокая личная вовлеченность мастера в это творение, а также различие взаимоотношений мастера с тремя прошедшими при нем поколениями семьи Медичи оказали серьезное влияние на смысл этого необыкновенного и загадочного сооружения.

Новая Сакристия Капеллы Медичи – единственный архитектурно-скульптурный памятник, созданный Микеланджело от начала до конца. Известно, что многие его замыслы были воплощены лишь частично. Например, он построил купол знаменитого собора Святого Петра в Ватикане, но сам собор был заложен и закончен другими архитекторами. А в Капелле Медичи все принадлежит ему – архитектурные формы, скульптурные группы и, говоря современным языком, дизайн (*Илл. 1*).

Капелла Медичи должна была стать усыпальницей получивших в начале XVI века дворянские титулы членов знаменитого банкирского семейства герцогов Медичи: Джулиано Немурского и Лоренцо Урбинского, и старших – Лоренцо Великолепного, одного из самых значительных покровителей художника, и его брата, Джулиано, того самого, что был зверски убит в другом флорентийском соборе в 1478 году.

С того дня веселый характер Лоренцо и открытый демократический стиль флорентийского государства изменились, но тем не менее эпоха его правления осталась в истории Флоренции как самый романтический и утопический период: люди могли развивать свои таланты, Медичи не скупались и жертвовали огромные средства из своей казны не только на помощь бедным и больным, но и на пышные карнавалы и городские праздники. После Лоренцо Великолепного все это прекратилось, но от тех лет навсегда оста-

лись памятники искусства и архитектуры, а также легенда о «золотом веке», позднее вдохновившая Томаса Мора на написание «Утопии».

Лоренцо Медичи был не только банкиром и мудрым политиком, но еще и поэтом. Так, в одном из стихотворений он писал:

*Но на скуку обречен,
Кто вменил себе в закон
Наживаться бесконечно...*

В 1492 году Великолепный умер. Его сын, не блиставший никакими талантами, вскоре был изгнан из Флоренции, хотя Медичи несколько раз возвращались к власти и в итоге правили Флоренцией почти 300 лет.

Лоренцо Великолепный и его брат Джулиано были героями Микеланджело, чего нельзя было сказать о последующих Медичи. «Если Флоренция в течение трех поколений принимала власть Медичи, силой обстоятельств ставшую наследственной, то только потому, что они импортировали ей своими талантами и заслугами. Они были сильны тем, что их власть не была связана ни с каким определенным титулом, и поэтому никто не мог ни оспорить ее, ни упразднить. Они считались первыми людьми Флоренции, потому что все признавали их таковыми и допускали, чтобы они такими и были», – пишет Марсель Брион.

В 1520 году по заказу папы Льва X, выходца из семьи Медичи, и кардинала Джулио Медичи, будущего папы Климента VII, Микеланджело начинает работу над усыпальницей Медичи в соборе Сан-Лоренцо, ставшим последним монументом Кватроченто – Флорентийского Ренессанса XV века.

При создании великой гробницы не самую последнюю роль играет тот, кто в ней покоится. Строго говоря, в Новой Сакристии Капеллы Медичи присутствуют только два великих человека: Лоренцо Медичи Великолепный (1449–1492) и создатель гробницы Микеланджело Буонарроти. Остальные, кто там похоронен, имеют значение только как члены семьи Медичи. Джулиано – родной брат Лоренцо Ве-

ликолепного (1453–1478), хотя и овеян славой последнего и скорбью о своей трагической гибели, ничем особенным сам по себе не успел отличиться, кроме того, что был отцом Джулио Медичи – будущего папы римского Климента VII (1478–1534). Герцог Джулиано Медичи (1479–1516) был сыном Лоренцо Великолепного и не отметился в истории ничем значительным. Внук Великолепного – герцог Лоренцо Медичи (1492–1519) был плохим правителем и неуспешным полководцем.

В свою очередь, Лоренцо Медичи Великолепный был не просто покровителем искусства во Флоренции, участником, хранителем Флорентийской Платоновской Академии и хорошим поэтом, а также выдающимся политическим деятелем, но и фактически духовным отцом Микеланджело. Он в юном возрасте взял его в свой дом, посадил за свой обеденный стол рядом с членами своей семьи, среди которых были два будущих римских папы, допустил на заседания философов, предоставил возможность учиться ваянию. Присутствие праха Лоренцо Великолепного в Капелле делает неуместными все «революционно-социалистические» предположения, что в смыслы Новой Сакристии Микеланджело заложил протест против семьи Медичи (Ромен Роллан, Алексей Дживелегов и ряд других авторов). Борясь против притеснителей свободы в лице представителей одного поколения семьи Медичи, Микеланджело обожествлял (по-другому и не скажешь) и увековечивал в своей Капелле представителей предшествующего поколения республиканских правителей Флорентийского государства. Собственно, создание Капеллы было единственной возможностью для мастера воздать должное своему великому покровителю. И на это ему было отпущено судьбой почти 15 лет – срок более чем достаточный.

Лучше всех сказал о Флоренции Райнер Мария Рильке, как о «единой вечной родине всего великого и великолепного». Эту мысль по отношению к флорентийскому «квартученто» (флорентийский Ренессанс XV века) и Капелле Медичи развил Павел Муратов в книге «Образы Италии»:

В новой сакристии Сан Лоренцо, перед гробницами Микельанджело, можно испытать самое чистое, самое огненное прикосновение к искусству, какое только дано испытывать человеку. Все силы, которыми искусство воздействует на человеческую душу, соединились здесь, – важность и глубина замысла, гениальность воображения, величие образов, совершенство исполнения. Перед этим творением Микельанджело невольно думаешь, что заключенный в нем смысл должен быть истинным смыслом всякого вообще искусства. Серьезность и тишина являются здесь первыми впечатлениями, и даже без известного четверостишия Микельанджело едва ли кто-нибудь решился бы говорить здесь громко. Есть что-то в этих гробницах, что твердо повелевает быть безмолвным, и так же погруженным в раздумье, и так же таящим волнение чувств, как сам «Pensieroso» на могиле Лоренцо. Чистое созерцание предписано здесь гениальным мастерством. Но в атмосфере, окружающей гробницы Микельанджело, нет полной прозрачности, она окрашена в темные цвета печали. Вместе с этим здесь не должно быть места для отвлеченного и бесстрастного созерцания. В сакристии Сан Лоренцо нельзя провести часа, не испытывая все возрастающей острой душевной тревоги. Печаль разлита здесь во всем и ходит волнами от стены к стене. Что может быть решительнее этого опыта о мире, совершенного величайшим из художников? Имея перед глазами это откровение искусства, можно ли сомневаться в том, что печаль лежит в основе всех вещей, в основе каждой судьбы, в самой основе жизни.

*Печаль Микельанджело – это печаль пробуждения. Каждая из его аллегорических фигур обращается к зрителю со вздохом: *pop mi destar*. Традиция окрестила одну из них «Утром», другую – «Вечером», третью и четвертую – «Днем» и «Ночью». Но «Утро» осталось именем лучшей из них, лучше всего выражающей главную мысль Микельанджело. Ее следовало бы называть «Рассветом», вспоминая всегда, что на рассвете каждого дня есть минута, пронизывающая болью, тоской и рождающая тихий плач в сердце.*

Темнота ночи растворяется тогда в бледном свете зари, серые пелены становятся все тоньше и тоньше и сходят одна за другой с мучительной таинственностью, пока расцвет не станет наконец утром. Этими серыми пеленами еще окутано неясное в своих незаконченных формах «Утро» Микельанджело.

Пробуждение было для Микельанджело одним из явлений рождающейся жизни, а рождение жизни было, по мнению Патера, содержанием всех его произведений. Художник никогда не уставал наблюдать это чудо в мире. Соприсутствие духа и материи стало вечной темой его искусства, и создание одухотворенной формы – его вечной художественной задачей.

Человек сделался предметом всех его изображений, потому что в человеческом образе осуществлено самое полное соединение духовного и материального. Но ошибочно было бы думать, что Микельанджело видел гармонию в этом соединении! Драматизм его творчества основан на драматической коллизии, в которую вступают дух и материя при каждом рождении жизни и на всех ее путях. Чтобы охватить величие этой драмы, надо было так чутко слышать душу вещей и в то же время так остро чувствовать их материальное значение, как было дано только одному Микельанджело.

Вещество скульптурных форм, материал своего искусства Микельанджело ощущал с более чем естественной силой. Он часто говорил, что всосал страсть к мрамору и камню вместе с молоком кормилицы – женщины из Сеттиньяно, городка каменотесов и мраморщиков. «Он любил, – пишет Патер, – самые каменоломни Каррары. Странные серые пики этих гор придают даже в полдень всякому виду, в котором они участвуют, какую-то вечернюю тишину и торжественность. Он бродил среди них месяц за месяцем, пока наконец их бледные пепельные цвета не перешли в его живопись. На верхней части головы «Давида» все еще остается кусок необработанного мрамора, точно это сделано ради желания сохранить его связь с тем местом, из кото-

рого он был иссечен». Но своего «Давида» Микельанджело целиком увидел в той мраморной глыбе, которая много лет праздно лежала под аркадами лоджии Ланци. На работу ваятеля он смотрел лишь как на освобождение тех форм, какие скрыты в мраморе и какие было дано открыть его гению. Так прозревал он внутреннюю жизнь всех вещей, дух, живущий в мертвой только с виду материи камня. Освобождение духа, образующего форму из инертного и бесформенного вещества, всегда было главной задачей скульптуры. Преобладающим искусством античного мира скульптура сделалась потому, что античное мирозерцание держалось на признании одухотворенности всех вещей. Чувство это воскресло вместе с Возрождением – сперва, в эпоху французской готики и проповеди Франциска Ассизского, только как ощущение слабого аромата, легкого дыхания, проходящего сквозь все сотворенное в мире, и позднее это оно открыло художникам кватроченто неисчерпаемые богатства мира и всю глубину доставляемого им душевного опыта. Но родным домом духа, каким он был для греческих ваятелей, новой прекрасной страной его, какой он был для живописцев раннего Возрождения, мир перестал быть для Микельанджело. В своих сонетах он говорит о бессмертных формах, обреченных на заключение в земной тюрьме. Его резец освобождает дух не для гармонического и по-античному примиренного существования вместе с материей, но для разлуки с ней.

О невозможности этой разлуки, о крепости земного плена как бы свидетельствуют необработанные куски камня, вторгающиеся в совершенство его одухотворенных форм. Чувство борьбы или изнеможения от напрасной борьбы входит в творчество Микельанджело. Вечный гнев его жизни отражает только жажду восстания, которой проникнуто его искусство. Благодаря этому вечному восстанию в сердце, титанической была деятельность Микельанджело не только по ее размерам и по вложенным в нее нечеловеческим силам, но и по снова воскресшей в ней старой трагедии титанов, боровшихся против божественной воли.

Пленный дух был настоящим героем всех помыслов Микельанджело. На потолке Сикстинской капеллы изображен ряд сидящих на пьедесталах обнаженных людей, не принимающих никакого участия в общем действии росписи. По словам Буркгардта, «эти фигуры написаны с такой красотой, что является искушение считать именно их самыми излюбленными из всех творений Микельанджело на потолке Сикстинской капеллы». Традиция сохранила за ними странное здесь имя «рабов» или «пленников», и это имя повторено таким тонким исследователем, как Вельфлин. О каком плене, казалось бы, могла идти здесь речь и почему названы рабами эти благороднейшие из человеческих форм, созданных Микельанджело? Но традиция, конечно, права еще раз, угадывая, что в странных и горьких размышлениях художника дух, светившийся сквозь совершенства этих форм, был пленным духом и что кажущийся отдых этих фигур был только презрительным отказом от напрасной борьбы. Порабощение было принято сикстинскими пленниками с той высшей отреченностью, которая не раз в жизни была долей самого Микельанджело.

Других пленников мы знаем в скульптурных эскизах Микельанджело для гробницы папы Юлия II. Долгое время, прежде чем перейти в светлые, но равнодушно-музейные залы академии, эти статуи находились в одном из искусственных гротов в садах Боболи. Было странно видеть тогда здесь их напряженные движением белые тела и задыхающиеся от усилий лица. Как будто все это нужно было только для того, чтобы поддержать изгнанные губчатые стенки грота! На их широкие и мускулистые руки могла бы спокойно опереться крыша целого мира. Но каково бы ни было их действительное назначение в архитектуре гробницы, нечеловеческое усилие, выраженное в них, это не столько забота об удержании тяжести, сколько желание освободиться от сковывающей их еще наполовину мраморной глыбы. Пленники дошли до нас в неоконченном виде, они едва успели выйти из камня. Микельанджело оставил их в отчаянном порыве найти свою полную гармониче-

скую форму, сбросить с себя тяжесть инертной материи. Трагическое рождение духа из сопротивляющегося ему косного вещества он нигде не изобразил лучше, чем в этих, не оконченных по воле случая, статуях. По воле случая! Или тут не было вовсе случая, а была неизбежная минута какого-то странного удовлетворения зрелищем страдающего и поработанного духа.

*Веры в освобождение духа Микельанджело не нашел в течение всей своей долгой жизни. В сакристию Сан Лоренцо мы возвращаемся снова, чтобы собрать последние плоды его мудрости и его опыта. Мы входим туда, повторяя слова его сонета, где произнесена хвала ночи и где прославлен сон, освобождающий душу для небесных странствий. «Сон и смерть – близнецы, ночь это тень смерти» – такова пересказанная Симондсом «таинственная мифология» гробниц Сан Лоренцо. Пронзительная и упорная мысль о смерти витает здесь над тяжелым пробуждением «Утра» и над глубоко склоненным челом *pensieroso*. Каждый, кто входит сюда, еще храня в памяти веселый шум и солнечный свет флорентийской народной улицы, испытывает острый укол этой мысли, ее горечь и сдавливающую сердце печаль. Сам Микельанджело не должен был знать печали, даже когда глядел прямо в лицо смерти. Ей одной вверено освобождение духа из плена жизни.*

Обратим внимание, что в этом лучшем в мировом искусствознании описании Капеллы наш соотечественник не называет статую «Лоренцо герцог Урбинский», а пишет о «*Pensieroso*» – статуе Мыслителя. Эта ремарка поможет нам при дальнейшем рассмотрении вопросов трактовки Новой Сакристи.

Ярче Муратова никто об этом творении гения Ренессанса не сказал. Философ, человек блестящего интеллекта и редкого мужества, был еще замечательным искусствоведом, поэтому дал точное условие полного восприятия Капеллы Медичи – тишину, к сожалению, малодоступную сейчас в период необыкновенной популярности Микеланджело и многомиллионного потока туристов во Флоренции.

Мне, как президенту Флорентийского общества, созданного в Москве в 2001 году, фигура Муратова очень близка, как организатора нашего некоего прообраза, о чем он сам вспоминает так:

«Весной 1921 года я состоял председателем странного учреждения, носившего имя «Студио Италиано». Было оно одно время вместе с лавкой писателей последней из «вольностей российских» и непонятным вообще в советской обстановке проявлением «общественной инициативы». То был, в сущности, маленький кружок лиц, дружных между собой и связанных общей любовью к Италии. В самые тяжелые и страшные годы появлялись на стенах московских домов афиши, извещавшие о предпринятом нашим кружком «осеннем» или «весеннем», «флорентийском» или «венецианском» цикле лекций. Лекцию о Венеции или Флоренции прочесть немудрено, даже в шубе, даже в зале с температурой ниже нуля, но меня всегда удивляло, как это находились люди, готовые эти лекции слушать. Дело было даже небезопасное – наш дорогой гость, профессор В. Н. Щепкин, простудился на лекции (кажется, о Неаполе) в нетопленном зале гр. Бобринского на Малой Никитской и вскоре после того умер. Как бы то ни было, наши лекции посещали, и посещали очень приятные люди. «Студио» некоторым образом укреплялось, и это привлекло внимание власти... Весной 1921 года «Студио» переживало как бы расцвет, и в то же время явные симптомы предвещали близкую его, по воле власти, кончину».

Пока мы не сталкиваемся с вышеописанными условиями, но чувство ответственности за продолжение и сохранение этого муратовского начинания существует. Среди них и стремление к поискам смыслов, заложенных Микеланджело Буонарроти в статуи Капеллы. Хотя главной задачей все же является совместная с Международным Центром Муратова программа по признанию Павла Павловича Муратова основателем современного российского искусствознания. (Эта, как кажется, очевидная истина, пока что

не является всеобщим знанием и потребует времени и усилий, чтобы быть повсеместно признанной).

И еще впечатление от Капеллы знаменитого Бориса Зайцева – сподвижника Муратова:

Мы спешим к Сан Лоренцо, к огромному, красночерепичному куполу, вздымающемуся в глубине улицы. Вход в церковь с небольшой площади, залитой зноем. Мы откидываем тяжелый занавес на необделанном фасаде, входим. Светло, прохладно; два ряда колонн, скамьи, орган играет и чуть голубеет ладан; стараясь не мешать молящимся, проходим мы направо, в закоулок, и каким-то проходом, – сразу мы в капелле Медичи, знаменитом детище Микель-Анджело.

Все здесь сурово, очень просто, почти бедно. Белое и коричневатое, два основных тона. Два героя в нишах, Созерцательный и Творящий, двое юношей, Лоренцо и Джулиано Медичи; вернее – их Идеи; два Образа, возникших как видения пред Микель-Анджело. Всеветно знаменитые фигуры возлежат у ног их, на изогнутых волютах, украшая саркофаги: Ночь и День, Сумерки и Рассвет.

*В капелле очень тихо. Прохладно, беловатый свет. Беспредельно-задумчив Лоренцо, под своим тяжким шлемом; молод, богоподобен Джулиано, легко несет он голову кудрявую, тонкая шея, длинная, как у Давида. Тепла, загадочна, всех обаятельней немая Ночь у его ног; самое туманное творение, самое колдовское, и жуткое; недаром маленькая сова под ногой ее... Но отчего все так бесконечно серьезно в холодноватой капелле? Кто-то безмерно меланхоличный, и безмерно горестный заключил дух свой в мраморы, и вокруг разлил вечное очарование и волнение. Прямо, все прямо к Вечности, скорбной стезей! Там тишина, и музыка нездешняя... Здесь – восхождение от юдоли бедной. О чем задумался *Pensieroso*? [Погруженный в думы – ит.] Что видела во сне Ночь? Они, правда, думают, и видят сны, это третья жизнь великого художества. И снова жуткое, благоговейное, холодком пробегает по спине. А из церкви слышен орган. Он покоен, и равен себе, как эта Вечность, он переливает бесконечные свои мелодии, волны одной реки, без*

конца и начала. Как хорошо, что он играет! Церковь, музыка, тишина, Микель-Анджело... Теперь похолодели корешки волос на голове.

Здесь я не вдаюсь в детальные описания Новой Сакристии Капеллы Медичи и истории ее создания, что нетрудно найти в многочисленных публикациях. Кроме того, могу отослать заинтересованного в визуальном знакомстве читателя к нашей фотокниге с Сергеем Шияном «Микеланджело в Капелле Медичи: гений в деталях» (www.florentine-society-ru) и любительскому фильму о Капелле на сайте Флорентийского общества ([http://www.florentine-society.ru/Video о Kapelle Medici.htm](http://www.florentine-society.ru/Video%20o%20Kapelle%20Medici.htm)).

Приведем авторитетное описание Новой Сакристии устами Джорджо Вазари (1511–1574) – современника Буонарроти, который к тому же и завершил установку статуй и представил Капеллу в том виде, котором мы ее видим сейчас.

Джоджио Вазари

«И в то же время он и в названной сакристии продолжал работу, от которой остались семь статуй; из них одни законченные, другие же не совсем, приходится признать, что в них, вместе с его выдумками для архитектуры гробниц, он в этих трех областях превзошел любого другого. Об этом свидетельствуют и те им начатые и отделанные мраморные статуи, которые и теперь там можно видеть; одна из них – Богоматерь, которая, сидя, перекинула правую ногу через левую, Положив одну коленку на другую, а младенец, обхватив своими ляжками ее поднятую ногу, прелестнейшим движением обернулся к матери, требуя молока, она же, опершись на одну руку и придерживая его другой, наклонилась, чтобы его накормить, и хотя некоторые части и не закончены, все же в самой незавершенности наброска, не отделанного резцом и зубилом, опознается совершенство творения.

Однако еще больше поражает всякого, что, замыслив надгробия герцога Джулиано и герцога Лоренцо деи

Медичи, он решил, что у земли недостаточно величия для достойной их гробницы, но пожелал, чтобы все стихии вселенной в этом участвовали и чтобы четыре статуи их окружали, покрывая собою усыпальницы: на одну из них он положил Ночь и День, а на другую Аврору и Сумерки. Статуи эти отличаются великолепнейшей формой их поз и искусной проработкой их мышц, и, если бы погибло все искусство, они одни могли бы вернуть ему его первоначальный блеск.

Среди прочих статуй там и оба пресловутых военачальника в латах: один из них – задумчивый герцог Лоренцо, олицетворяющий собою мудрость, с ногами настолько прекрасными, что лучше не увидишь; другой же – герцог Джулиана, такой гордый, с такими божественными головой и шеей, глазницами, очертанием носа, разрезом уст и волосами, а также кистями, руками, коленами и ступнями, – одним словом, все там сделанное им и еще недоделанное таково, что никогда очей не утолит и не насытит. Кто же присмотрится к красоте поножей и лат, поистине сочтет их созданными не на земле, а на небе. Но что же сказать мне об Авроре – нагой женщине, способной изгнать уныние из любой души и выбить резец из рук самой Скульптуры: по ее движениям можно понять, как она, еще сонная, пытается подняться, сбросить с себя перину, ибо кажется, что, пробудившись, она увидела великого герцога уже смежившим свои очи; вот почему она с такой горечью и ворочается, печалась в изначальной красе в знак своей великой печали. А что же смогу я сказать о Ночи, статуе не то что редкостной, но и единственной? Кто и когда, в каком веке видел когда-либо статуи древние или новые, созданные с подобным искусством? Перед нами не только спокойствие спящей, но и печаль и уныние того, кто потерял нечто почитаемое и великое. И веришь, что эта Ночь затмевает всех, когда-либо помышлявших в скульптуре и в рисунке, не говорю уже о том, чтобы его превзойти, но хотя бы с ним сравниться. В ее фигуре ощутимо то оцепенение, какое видишь в спящих. И потому люди ученейшие сложили в ее честь много

стихов, латинских и народных, вроде следующих, автор коих мне неизвестен:

*Ночь, что так сладко пред тобою спит,
То ангелом одушевленный камень:
Он недвижим, но в нем есть жизни пламень.
Лишь разбуди – и он заговорит.*

На них, от имени Ночи, Микеланджело ответил так:

*Молчи, прошу, не смей меня будить!
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать удел завидный,
Отрадно спать, отрадно камнем быть!*

И нет сомнения в том, что если бы вражда между судьбой и доблестью и между добротой последней и завистью первой дала возможность довести такую вещь до конца, искусство смогло бы показать природе, насколько в любом своем замысле оно ее превосходит». (Илл. 2, 3, 4, 5)

Впервые в этом описании Вазари статуя названа «герцог Лоренцо». Дальнейшая традиция назвала статую «герцог Лоренцо Урбинский» по титулу внука Лоренцо Великолепного. Сам Микеланджело такого названия этой статуе не давал. Он только сказал Кондиви, что в Новой Сакристии капеллы «есть (кроме статуй Дня, Ночи, Мадонны) и другие статуи, представляющие тех, кто там похоронен».

В своем известном стихотворении Микеланджело писал о «герцоге Джулиано», Ночи и Дне, но не в прямой привязке к скульптурам. Описывая Капеллу не видевшему ее своему ученику Кондиви, скульптор вообще не упомянул о статуях на противоположной от Дня, Ночи и Джулиано стороне, где стоит статуя, называемая сейчас по традиции «Лоренцо». Итальянский исследователь Антонио Форселлино справедливо указывает, что иконография статуй, считающихся сегодня изображениями образов молодых герцогов Медичи появилась после смерти Микеланджело, а его сонет, связывающий образ Джулиано с ночью и днем, легко

может быть неправильно истолкован, если его применять к трактовке капеллы².

Особого внимания заслуживает краткое описание Капеллы португальцем Франциско де Холанда, который наверняка видел сам Новую Сакристию, но тогда все статуи (кроме статуи *Pesioroso*), еще не были установлены на свои места. Это описание сделано им в диалоге с маркизой Витторией Колонной в присутствии Микеланджело примерно в 1538-39 годах. Холанда при буквальном переводе с английского издания его «Диалоги» сказал следующее:

«Без сомнения Ваше Превосходительство также забыла упомянуть знаменитую гробницу в Капелле Медичи собора Сан Лоренцо, созданную Микеланджело с таким большим количеством мраморных статуй в полный рост, что она определенно может конкурировать с любой великой работой античности. Там находится богиня или образ Ночи, спящей над небольшой птицей, хотя меланхоличная Смерть в Жизни (*Death in Life*) нравится мне больше всего, при наличии и других высочайших по качеству статуй вокруг Утра»³.

Примечательно, что здесь впервые произнесено (да еще в присутствии самого мастера) название статуи Утра (или Рассвета). Но что имел в виду португальский художник под статуей «меланхолической Смерти в Жизни», остается неясным. По итальянски в фраза звучит так:

«È certo che anche Vostra Eccellenza [la marchesa Vittoria Colonna] ha dimenticato la notevole sepoltura o cappella dei Medici, in S. Lorenzo di Firenze, dipinta da Michel Angelo, con tanta magnanimità di statue a tutto tondo, che ben può competere con qualunque grande opera dell'antichità; là mi è piaciuta più d tutto la dea, o immagine della Notte, che dorme su un uccello notturno, e la malinconia di un vivo morto, per quanto

² *Antonio Forcellino, Michelangelo: Tormented Life, Cambridge, 2005, pp.176, 178.*

³ *Francisco de Holanda, Dialogues with Michelangelo, London, 2006, p. 70.*

ci siano altre nobili sculture intorno all'Aurora»⁴. Здесь un vivo morto переводится как «живая смерть» и не прибавляет ясности для идентификации статуи. И только на португальском – родном языке де Холанды – выясняется, что morto-vivo является оккультистским идиоматическим выражением ([Ocultismo] Cadáver que se crê ter voltado à vida por meios mágicos), означающим «покойного, воскрешенного к жизни с помощью магии», что до нас упустили все переводчики.

Хотя все мужские статуи в Капелле могут быть в какой-то мере названы «меланхоличными», но упоминание о «покойном» сразу отводит мужские аллегорические фигуры, а общепринятая трактовка относит состояние меланхолии, именно к статуе Лоренцо. Итальянская исследовательница Елизабетта ди Стефано в книге «Искусство и Идея: Франциско де Холанда об эстетике Чиквинченто» пишет о нахождении Микеланджело в «гравитационном поле Лоренцо Великолепного, а также о меланхолической статуе в Капелле, хотя и не связывает их между собой»⁵. (Илл. 6, 7)

Если считать, статую Лоренцо «покойником», возвращенным к жизни «магией» Микеланджело, то она может относиться только к Лоренцо Великолепному. Многие исследователи справедливо видят в лице статуи Вечера улучшенный автопортрет Микеланджело. Можно утверждать, что хорошо ценивший себя мастер не «положил» бы свой автопортрет под ноги худосочного и бесславного герцога Урбинского, но с полной очевидностью был бы рад запечатлеть свою личную скорбь о покойном Лоренцо Великолепном непосредственно в Новой Сакристии. (Илл. 8, 9)

Заслуживает цитирования и содержательное описание Капеллы англичанином Джеймсом Халлом:

⁴ *F. de Hollanda, Dialoghi romani*, II, p. 118 *Arte e Idea* Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento di Elisabetta Di Stefano Centro Internazionale Studi di Estetica ad integrazione del periodico *Aesthetica* Preprint. 2004 p.113.

⁵ *Op. Cit.*, p. 111.

«Новая Сакристия Сан Лоренцо (1519 – 1534) вся является всеобъемлющим произведением искусства, включающим архитектуру и скульптуру. Хотя она осталась незаконченной к окончательному отъезду Микеланджело из Флоренции в Рим в 1534 году, она остается самой амбициозной из когда-либо созданных *sacra conversazione*. Проект включает создание гробниц для четырех членов семьи Медичи в специально для этого построенной капелле. Впервые в истории на всех четырех сторонах капеллы ведется полифонический трехмерный (трехуровневый) диалог между скульптурами и людьми. В этом качестве капелла оказала огромное влияние на гробницы барокко и в более общей перспективе, можно сказать, стала предсказанием современного дизайнерского (инсталляционного) искусства. Участниками этого диалога являются покойные члены семьи Медичи, святые, обнаженные аллегорические фигуры, кормящая *Madonna lactans*, а также находящиеся там «живые» священники и зрители. Свет тоже играет важную роль...

Это потрясающе печальный диалог мертвых и живых, мрамора и плоти, света и тьмы... Новая Сакристия является глубоко внутренне противоречивым и мистическим произведением. По все капелле вход и взаимодействие одновременно предлагаются и отвергаются. Парадоксы в Новой Сакристии имеют глубокую задачу и мотивированы новыми религиозными и политическими идеалами. Полный эффект воздействия не был систематически создаваемым с самого начала, поскольку Микеланджело постоянно вносил изменения в процессе работы. Тем не менее, в скульптурах Новой Сакристии он, несомненно, вдохнул в человеческое тело выразительность, не только новую и необычную, но и интенсивно наполненную определенным значением»⁶.

Студент Архитектурного института в пятидесятых годах прошлого века Андрей Вознесенский вспоминает, что

⁶ James Hall, *Michelangelo and Reinvention of the Human Body*, London, 2005, pp. 139, 140.

Капелла Медичи – это часовня. Внутри одну стену украшает фигура Лоренцо, помещенная в неглубокую узкую нишу, противоположную – Джулиано в такой же тесной нише, а внизу размещаются саркофаги с аллегорическими скульптурными изображениями – условно названные символами быстротекущего времени: «Утро» и «Вечер» у ног Лоренцо, «Ночь» и «День» – у ног Джулиано. Напряженные изогнутые тела как будто соскальзывают с наклонных крышек саркофагов. У стены напротив алтаря скульптор поместил Мадонну с Младенцем и фигуры святых Косьмы и Дамиана. (Последние две изваяли ученики).

Когда мы пытаемся понять смысл, замысел Капеллы Медичи, мы сразу же сталкиваемся с неким противоречием. В часовне этой есть алтарь, место для молитвы и для священника. Но здесь же находятся и две статуи обнаженных женщин – самые прекрасные в мире, превосходящие знаменитых древнегреческих Венер. В Капелле стоит классическое изображение Мадонны – и тут же две статуи мужчин, тоже обнаженных. Все это очень сложно понять, уж слишком разные символы здесь использованы художником, но ничего случайного в Капелле нет. Микеланджело делал ее четырнадцать лет. Это было трудное время для художника – он пребывал порой в состоянии глубочайшего пессимизма, чувствовал себя очень плохо, думал, что смерть его близка. Микеланджело оставил Капеллу почти в 60 лет – для XVI века возраст более чем преклонный. Великий художник не знал, что проживет еще тридцать лет и успеет создать еще много шедевров. Не знал, а поэтому мог думать, что скульптурами Новой Сакристии он завершает творческий путь. Поэтому и вложил он в них очень много.

Мыслью и руками великого Микеланджело в скульптурных надгробиях Капеллы увековечена память о великом Лоренцо Медичи Великолепном и его родном брате Джулиано. Микеланджело намеренно отказался от портретного сходства, так как работал над сохранением памяти этих политических гигантов эпохи Возрождения, а не их художочных потомков. Что касается политики, то если она и есть

в замысле Капеллы Медичи, это – глубочайшая тоска по несуществившейся флорентийской Утопии, великой Идее, которую подрезали со смертью Джулиано и окончательно погребли со смертью Лоренцо Великолепного. Утопии, к которой успел в юности прикоснуться Микеланджело.

Существует глубокая духовная взаимосвязь между схожими между собой женскими скульптурами Капеллы и образами Лоренцо и Джулиано.

Многие ошибки в понимании замысла Капеллы Медичи связаны с недостаточным учетом различия между первым (Джованни – Козимо – Лоренцо и Джулиано Великолепные) поколением политиков и банкиров Медичи и вторым (папа Лев X, папа Клемент VII, герцог Джулиано Медичи, герцог Лоренцо Медичи, герцог Алессандро Медичи, королева Екатерина Медичи и др.), а также очевидное различие в их восприятии самим Микеланджело.

Американский автор Ирвинг Стоун в романе «Агония и экстаз» (переведенный у нас как «Муки и радости») пишет:

«Любовь и скорбь, жившие теперь в сердце Микеланджело, толкали его к одному: сказать свое слово о Лоренцо, раскрыть в этой работе всю сущность человеческого таланта и отваги, ревностного стремления к знанию; очертить фигуру мужа, осмелившегося звать мир к духовному и художественному перевороту. Ответ, как всегда, вызревал медленно. Только упорные, постоянные думы о Лоренцо привели Микеланджело к замыслу, который открыл выход его творческим силам. Не раз вспоминались ему беседы с Лоренцо о Геракле. Великолепный считал, что греческая легенда не дает права понимать подвиги Геракла буквально. Поимка Эрманфского вепря, победа над Немейским львом, чистка Авгиевых конюшен водами повернутой в своем течении реки – все эти деяния, возможно, были лишь символом разнообразных и невысказанных трудных задач, с которыми сталкивается каждое новое поколение людей. Не был ли и сам Лоренцо воплощением Геракла? Разве он не совершил двенадцать подвигов, борясь с невежеством, предрассудками, фанатизмом, ограниченностью и нетер-

пимостью? Когда он основывал университеты и академии, собирал коллекции предметов искусства и манускриптов, заводил печатни, когда он воодушевлял художников, ученых, знатоков древних языков, поэтов, философов заново объяснить мир, рассказав о нем свежими, мужественными словами и тем расширив доступ к интеллектуальным и духовным богатствам, накопленным человечеством, – разве во всем этом не чувствовалась у Лоренцо поистине Гераклова мощь! Лоренцо говорил: «Геракл был наполовину человеком, наполовину богом; он был рожден от Зевса и смертной женщины Алкмены. Геракл – это вечный символ, напоминающий нам, что все мы наполовину люди и наполовину боги. Если бы мы воспользовались тем, что в нас есть от богов, мы могли бы совершать двенадцать Геракловых подвигов ежедневно». Да, необходимо изобразить Геракла так, чтобы он был в то же время и Лоренцо; пусть это будет не просто сказочный силач древнегреческих сказаний, каким он показан на Кампанале Джотто или на четырехаршинной картине Поллайоло, – нет, надо представить Геракла поэтом, государственным мужем, купцом, покровителем искусств, преобразователем... Мрамор был девственным, но не холодным: пламень, которым горел ваятель, охватывал и его. Мрамор рождает статуи, и рождает их только тогда, когда резец глубоко вторгнется в него, оплодотворит его женственные формы. Только любовь порождает жизнь. Он старательно протер изваяние пемзой, но не стал полировать его, боясь, что это нарушит впечатление мужественности. Волосы и бороду он почти не отделявал, лишь наметил кое-где завитки и кольца; при этом он действовал своим маленьким трезубым резцом так, чтобы к камню притрагивался и резал его только крайний зуб... Теперь он впервые по-настоящему задумался, как изваять лицо Геракла. Да, это должен быть образ, портрет Великолепного – и не вздернутый нос, нечистая кожа и жидкие волосы Лоренцо де Медичи, а его внутренняя сущность, его дух. В нем должна быть гордость и в то же время смирение...»

Это написано о не сохранившейся до нас статуе Геракла, но в полной мере относится и к статуе Лоренцо из Капеллы Медичи.

Руководя созданием оборонных сооружений республиканской Флоренции, защищавшейся против одного из Медичи – Джулио, папы Клементя VII, Микеланджело в каждую свободную минуту возвращался в Капеллу, чтобы продолжить работу над гробницами отца и дяди Клементя – Джулиано и Лоренцо Великолепного. Микеланджело воспитывался в доме Лоренцо, боготворил его и хорошо знал, как тосковал Лоренцо по своему брату Джулиано, безжалостно зарезанному в церкви по приказу флорентийского семейства Пацци и римского папы Сикста IV. Не вложив в работу любовь и восхищение, которые скульптор испытывал к своему духовному отцу Лоренцо и уважение к памяти легендарного Джулиано, скульптор никогда бы не создал этот шедевр.

Один из секретов Капеллы – стремление Микеланджело увековечить образы великих Медичи и, насколько можно, освободить себя от действительно «непосильных требований» увековечивать других. Отсюда и отсутствие портретного сходства. По крайней мере, для себя он, вероятно, считал именно так. Как здесь не вспомнить Рильке: «Знайте же, что мастер творит для себя – только для себя самого. То, над чем вы будете смеяться или рыдать, он должен слепить сильными руками души и вывести из себя наружу. В душе его нет места для собственного былого – поэтому он наделяет его отдельным, самобытным существованием в своих творениях. И лишь потому, что у него нет иного материала, кроме этого вашего мира, он придает ему вид ваших будней. Не трогайте же их руками – они не для вас; умеете уважать их».

Великолепие и гениальность скульптуры и архитектуры Капеллы Медичи, посвященной Лоренцо и Джулиано Медичи и завершаемой Микеланджело одновременно с участием в вооруженной борьбе против их отпрысков, потомков тех, кого с такой любовью увековечивал, – это про-

творение как раз и должно подталкивать к пониманию его замыслов, к одному из секретов Капеллы Медичи.

В романе Ирвинга Стоуна о Микеланджело много страниц отведено Капелле. Стоун считает, что в образе «Вечера» Микеланджело изобразил себя в идеализированном виде – с почти прямым носом. Статуя «Дня» не завершена, и ее портретное сходство с оригиналом установить трудно. Она представляет крупного, мускулистого мужчину с разбитой переносицей. Скульптор намеренно оставил лицо незавершенным – он ясно дает понять, что это его образ – гиганта невероятной силы, каковым он, скорее всего, себя и осознавал. (Илл. 12, 13, 14)

А может быть, это всё-таки образ великого и могучего Бога, лик которого, как сказано в Ветхом Завете, смертному видеть не дано и с которым Микеланджело со времён Сикстинской Капеллы был «на ты», неоднократно изобразив этот лик.

*Назойливый и тяжкий скинув груз,
Благой мой Боже, и простясь со светом,
К тебе без сил, в челне нестойком этом,
Из страшных бурь в родную тишь вернусь.*

Споры вокруг Капеллы Медичи продолжаются до сих пор. Пытаясь понять и интерпретировать произведения великого мастера, следует помнить, что сказал он сам, когда ему заметили, что скульптуры Лоренцо и Джулиано не имеют портретного сходства с герцогами: «Через тысячу лет, – заметил скульптор, – не будет иметь никакого значения, кто на кого похож». Капелле нет еще и пятисот лет, и вполне возможно, что это великое творение будет разгадано действительно только к тысячелетнему юбилею.

В каком-то смысле широкое изучение творчества Микеланджело началось в мире только в последние десятилетия, когда качество фотоизображений и полиграфии позволило показать (понятно, с известными ограничениями) его скульптурные образы в объеме, нюансах светотени, отсветах мрамора, приближении незаметных невооружен-

ному глазу деталей. Неотъемлемой частью скульптурных творений Микеланджело является не только само физически осязаемое творение, но и настроение, аура, созданная вокруг него самим скульптором, не только сохранившаяся, но ставшая еще более сильной по прошествии времени. И здесь фотография, как уже правильно было замечено Антонио Паолуччи, становится как бы взглядом в потемневшее от времени зеркало; мы смотрим в глубины, для осознания которых необходимо остановить мгновение, запечатлеть его, чтобы потом, не забывая свои общие впечатления, возвращаться к нему снова и снова. Фотограф словно становится в каком-то смысле учеником-соавтором Микеланджело, распространяя его творчество по миру (ведь, например, скульптуры Капеллы Медичи не отвезешь на выставку), но, в то же время помогая ценителю Микеланджело «держат» его шедевры у себя на книжной полке, чтобы вновь и вновь осмысливать свои впечатления и чувства.

Личную причастность к своим творениям Микеланджело изображал, вводя автопортрет (иногда гротескный) в композицию произведения. Наиболее знаменитым является его автопортрет с содранной кожей во фреске «Страшный Суд» в Сикстинской Капелле в Ватикане. Есть основания предполагать, что он поместил свой автопортрет и в росписи другой ватиканской капеллы, а также в скульптурной группе флорентийской «Пьеты». Можно предположить, что и в лице «Дня» скульптор мог изобразить свой героический, а в маске у ног «Ночи» – гротескный образ. (Илл. 15)

Ирвинг Стоун увидел автопортрет Микеланджело в статуе «Вечер». Если писатель прав, тогда, вероятно, оба мужских образа и гротескная маска несут в своем облике черты скульптора. Это еще раз говорит о том, насколько важны были для него эти скульптуры, как много личного, идущего из самой глубины души, он вложил в них.

Вмешательство Жизни или, еще лучше сказать, Бога придает признанным произведениям Капеллы еще больше «божественности». Ведь об их «богоподобности» (divineness) словами, продиктованными Кондиви, говорил сам Буонар-

роти. Бог в этом случае как бы становится соавтором Капеллы и ее участником. Неотшлифованный мрамор лица Мадонны, полная непроработанность лица статуи «День» (а может быть, самого Бога или «Дня Судного Дня» по Джеймсу Халлу), не ослабляют, а скорее усиливают магию Новой Сакристии. (Изображать Бога Микеланджело было привычно со времен росписи потолка Сикстинской капеллы). В своих стихах он также часто обращался непосредственно к Богу. Известный российский дирижер Валерий Гергиев в недавнем интервью заметил: «Разговаривать с Богом удается единицам за столетия»⁷. Я бы уточнил: «единицам за тысячелетия». Понятно, мы здесь говорим не о молитвах и просьбах, а о виртуальном диалоге, в котором Бог отвечает. (Надеюсь, понятно также, что речь идет не только о религии, а о боговдохновенности как синониме высшей одухотворенности и глубины).

Ирвинг Стоун в романе «Муки и радости» ярко изобразил Микеланджело, когда тот после четырнадцати лет работы, перед отъездом в Рим осматривает Капеллу и приходит к выводу, что для него она закончена, он высказал в ней все, что хотел. При этом критерием для скульптора была только одна мысль: что Лоренцо Великолепный был бы доволен Капеллой в том виде, котором он ее сделал. Джеймс Бек писал, что статуи Новой Сакристии являются триумфом скульптора, хотя все они отчасти не закончены⁸.

Я считаю, что Микеланджело практически воплотил свой замысел главных идей Капеллы. Уезжая из Флоренции в 1534 году, он и помыслить не мог, что он никогда не вернется и не сдаст архитектурно-скульптурный комплекс Новой Сакристии своему заказчику, папе Клименту Седьмому. Только смерть папы за пару дней до прибытия Микеланджело в Рим могла предоставить ему возможность не возвращаться, предопределенную правлением во Флорен-

⁷ «Российская газета» за 12 мая 2017 года.

⁸ *James Beck, Antonio Paolucci, Francesco Santi, "Michelangelo: The Medici Chapel"*, London, 1994, p. 23.

ции уже ничем не сдерживаемого и враждебного мастеру тирана – герцога Алессандро Медичи. Почему-то эти хорошо известные обстоятельства проходят мимо большинства исследователей, которые упорно пишут о сознательном прекращении работы в Новой Сакристии. Так что работа навсегда прервалась не по воле скульптора, а по воле Бога.

Вероятно, что-то он не закончил, но необработанное лицо Дня и невыполнение дополнительных ранее планируемых статуй речных богов и т.д., скорее всего, соответствовало его тогдашнему в 1534 году новому видению Капеллы. Статую Лоренцо он перед отъездом единственную установил в нише, не оставив ее на полу Сакристии, как другие.

В Новую Сакристию ведут два входа: один из собора Сан Лоренцо и другой из прохода в Старую Сакристия Капеллы. При Микеланджело, конечно, предполагался вход из собора как основной. Сейчас он закрыт, так как собор и капелла – разные музеи с разными входными билетами для посетителей. Но планируемый Микеланджело первый взгляд зрителя на статуи при входе можно восстановить, став вплотную спиной к двери, ведущей в собор Сан Лоренцо. В этом первом рассчитанном мастером впечатлении не видно статуи Мадонны и Джулиано, как и статуй Ночи и Дня, хотя они ближе всего к этому входу. Перед зрителем разворачивается только скульптурный комплекс статуй Лоренцо, Утра и Вечера, как бы развернутый к нему и центру Новой Сакристии. Когда зритель сделает несколько шагов в Сакристия, он увидит уже все 7 статуй, которые там находятся, и, скорее всего его внимание будет привлечено/отвлечено двумя потрясающими по своей красоте обнаженными женскими статуями, расположенными у подножья Джулиано и Лоренцо. К тому же эти женские скульптуры значительно ближе к зрителю. При этом он не сразу заметит, что Джулиано с ним не взаимодействует, а голова статуи почти демонстративно и максимально отвернулась от него и всего происходящего в Сакристии. Если войти в Новую Сакристия через ту дверь, которая непосредственно соединяет ее с собором Сан Лоренцо, как и было задумано Буонарроти,

то поначалу не видишь статуи Джулиано, Ночи и Дня, а также Мадонны и скульптурной группы около нее. В поле зрения от этого входа сразу только алтарь, статуя Лоренцо и скульптурная группа ниже нее: Утро и Вечер. Сейчас этот точно рассчитанный мастером эффект первоначального зрительского восприятия искажен тем, что данная дверь не используется, а зритель входит через другую дверь. (То же можно сказать о заложённых в более поздний период кирпичами нескольких окнах, что мешает понять световой замысел архитектора и скульптора Микеланджело (солнечные лучи на мраморе). (Илл. 16, 17, 18)

Нет сомнений, что Буонарроти учитывал все детали, например, освещение от дневного света из окон. Солнечные лучи на его мрамор ложатся по особенному и разное время дня статуи выглядят по-разному.

Мог ли Микеланджело не отдать должное памяти Лоренцо Великолепного? Это трудно, почти невозможно представить. Но также скульптор не мог официально выделить Великолепного среди всех других покойных членов семьи, с учетом сложного заказчика Папы Климента (сына Джулиано Старшего) и надзирателя Флоренции Алессандро (сына Лоренцо Медичи, герцога Урбинского). Оба эти персонажа вряд ли поняли бы преференции Великолепному перед лицом их отцов. Похоже, что Микеланджело приходилось свои замыслы как-то маскировать в такой обстановке.

Один из знатоков творчества Микеланджело француз Марсель Брион пишет: «Почему Микеланджело начал с надгробных памятников двум герцогам, персонам довольно незначительным, вместо того, чтобы сразу приняться за Лоренцо Великолепного, который был ему другом, покровителем и всецело заслуживал того, чтобы его прославил гений этого скульптора? Пусть каждый желающий объясняет это по-своему».

Знаменитые исследователи Капеллы Панофский и де Толнай согласны между собой, что «гробница Великолепного так и не была сделана». Г.Ф. Янг писал в 1910 году: «Лоренцо Великолепный по единодушному мнению всей

Европы был одним из наиболее замечательных людей, которые когда-либо руководили государством... Он был лидером поколения, полного великими людьми. И он был признан как одна из главных движущих сил, прославивших пятнадцатое столетие... Очень странно, что нет монумента, отмечающего могилу Лоренцо Великолепного... Микеланджело должен был высечь монумент для его могилы, но уехал из Флоренции, не сделав этого.» Он также цитирует другого автора, Эдварда Амстронга, который в своей книге пишет, что «Флоренция никогда не увековечила должное признание Лоренцо»⁹.

Но почему эти добросовестные «фанаты» Лоренцо Великолепного как-то решили, что они больше заботятся о увековечении его памяти, чем этим был озабочен сам мастер, когда речь шла о его духовном отце? Почему не делает выводы из своего резкого заявления Мэри Маккарти, что память о бесславном герцоге Урбинском заслуживала уже тогда не увековечения, а забвения?¹⁰ Почему так много исследователей считают, что, вложив весь свой гений и превзойдя сам себя, Микеланджело постарался для никого, забыв про того, кто был для него всем?

Конечно, это один из секретов Капеллы и самого Микеланджело, поскольку он никогда и нигде не мог сказать вслух и написать все, что он думал. Однако известный искусствовед Джеймс Бек предполагает, что сидящие фигуры «герцогов», несмотря на отсутствие портретного сходства, прежде всего представляют двух старших Медичи, не имевших никаких герцогских титулов и руководивших республиканской Флоренцией. Неудивительно, что всеми признается как одна из важнейших в капелле статуя с условным названием «Лоренцо». На самом деле – это главная статуя Капеллы, самая высокая и доминирующая над всем ее небольшим пространством. Нельзя забывать, что Мике-

⁹ *Colonel G.F. Young, The Medici, New York, 1930, pp. 222, 223.*

¹⁰ *Mary McCarthy, The Stones of Florence and Venice Observed, London, 2006, p. 40.*

ланджело был не только скульптором, но и архитектором Новой Сакристии. Поставив скульптуру Лоренцо в нишу, он тем самым предопределил и положение статуи Джулиано, который сидит, отвернувшись от алтаря (был убит у алтаря недалеко стоящего собора Сан Мария дель Фьоре) и смотрит в стену своей ниши и в стену над входом из собора Сан Лоренцо. Если продлить направление его взгляда на несколько сот метров, то он кажется упрется в собор, где Джулиано Старший был зарезан. Все в этой статуе свидетельствует об отрешенности Джулиано от всего, находящегося в Капелле, включая, разумеется, и зрителей. Только по невнимательности некоторые авторы пишут, что он смотрит на Мадонну. В отличие от пустых глазниц статуи Лоренцо, глаза Джулиано прорезаны скульптором, вероятно для того, чтобы направление его взгляда подчеркивало его отрешенность. Это еще больше подчеркивает доминирующую роль статуи Лоренцо в Новой Сакристии. Статуя Мадонны заметно ниже статуи Лоренцо. Она одиноко грустит между двумя святыми и также, как Джулиано, отрешена от всего. Только статуя Лоренцо развернута к зрителю и взаимодействует с ним, хотя и смотрит на гробницу Великолепного, единственную, о принадлежности которой имеется соответствующая надпись.

Сейчас вход в Новую Сакристию ведет из Старой Сакристии Капеллы Медичи через коридор с совершенно неуместными в такой близости от великолепных произведений Микеланджело статуями военных доспехов с крупными могильными червями внутри. Зато статуя Лоренцо встречает каждого входящего через этот (запасной при Микеланджело) вход. С одной стороны, к каждому входящему зрителю развернуто лицо Лоренцо и открытая ладонь правой руки, со сложенными на буддистский манер пальцами. Однако, такая случайно сложившаяся ситуация не помогает зрителю оценить доминанту этой скульптуры для всей Новой Сакристии. *(Илл. 19)*

Столетиями практически всеми выделялись как основные статуи Ночи или Утра, находящиеся ближе к зрите-

лю и отвлекающие своей обворожительностью все его внимание. Но подчиненный характер этих статуй совершенно очевидно predetermined всем порядком скульптурного ансамбля каждой гробницы.

Статуя Лоренцо удерживает неофициальное звание «Мыслителя» уже почти пять веков, при этом многие исследователи указывают на отсутствие подобных скульптур в Европе, подчеркивая новаторство мастера. Многие пытались разгадать идеи, заложенные автором в статуи Капеллы, но среди них особенно заметен классик искусствоведения Эрвин Панофский (1892–1968), который пытался обращать внимание на все возможные детали, в том числе на сообщение Асканио Кондиви (1525–1574) о желании Микеланджело изваять в Капелле мышь как символ всепожирающего Времени. Он даже написал отдельную статью на эту тему. Внимание великого искусствоведа Панофского к вроде бы небольшой детали замысла Капеллы дает возможность поставить целый ряд дискуссионных вопросов.

Первый из них затрагивает особенности преломления и выражения философского мышления Микеланджело в его творчестве. По моему мнению, искусство может в отдельные периоды истории быть силой равновеликой с текстами философов и богословов, а то и движущей силой развития мировой мысли. Такова и трактовка взглядов великого художника и мыслителя Мани, скорее всего, известная Микеланджело. Ренессанс, в том числе и флорентийское кватроченто, был создан не только философами флорентийской Платоновской академии, а и предшествующими им в первой половине XV века и их современниками: скульпторами, художниками, архитекторами. Среди них главное место занимает Микеланджело. Новую сакристию Капеллы Медичи, оставленную Микеланджело в 1534 году, в разгар так называемого периода Высокого Возрождения, можно считать монументом, мавзолеем Лоренцо Великолепного и последним памятником флорентийского кватроченто.

Во-вторых, необходимо рассмотреть целый ряд признаков возможного восточного индо-буддийского непосред-

ственного влияния при создании замысла и воплощении статуи Лоренцо (или, правильнее, на гробнице Лоренцо).

В-третьих, важно понять причины возможной ошибки Эрвина Панофского, пришедшего к выводу о нереализованности замысла мастера по изображению в Капелле мыши как символа пожирателя Времени.

Такие темы, особенно вторая, пока не так уж часто обсуждаются в современном «микеланджеловедении», несмотря на то, что оно находится сейчас, как кажется, в своем апогее. При этом автор считает своей задачей привести достаточно доводов для постановки вышеуказанных вопросов на обсуждение специалистов, поскольку они требуют комплексного подхода и дальнейшей детальной разработки.

Раньше я, опираясь на мнение Джеймса Бека, полагал, что из-за вышеприведенных соображений нужно считать статую на гробнице герцога Лоренцо в действительности идеализированным памятником его деду – Лоренцо Великолепному. Но сейчас мне хотелось бы развернуть эту мысль на всю Новую Сакристию по аналогии с идеей Джеймса Бека о примыкающем к Капелле Медичи соборе Сан-Лоренцо как гигантской гробницы Козимо Медичи Старшего – деда Великолепного. Микеланджело сам определял содержание Новой Сакристии, и поэтому, когда вопрос об усыпальнице для действующего Папы Римского Климента VII (Джулио Медичи) отпал, мог посвятить всю Капеллу своему покровителю при формальном соблюдении памяти остальных трех членов семьи, особенно отца Климента VII – старшего Джулиано. Эта формальность требовала неформально назвать скульптуры на гробницах герцогов в их честь, что и было сделано. Для каждого современника, еще помнившего бездарного и неумного герцога Лоренцо, могло быть ясно, что красивейшее изображение глубоко задумавшегося одухотворенного человека не имеет с ним ничего общего. Философ и поэт Лоренцо Великолепный был в жизни, конечно, очень похож на мыслителя, но отнюдь не был красавцем. То есть статуя с условным названием «Лоренцо» заведомо не имеет портретного сходства. (Илл. 20, 21)

Вопрос о незавершенности отдельных элементов Капеллы Медичи не относится к обсуждаемой статуе Лоренцо, поскольку она была поставлена в свою нишу самим Микеланджело перед его окончательным отъездом из Флоренции в 1534 году, а значит, считалась им полностью законченной. Мне кажется, что незавершенность статуй Новой Сакристии, вроде бы сложившаяся по стечению обстоятельств, возможно, только улучшила первоначальный замысел с его дополнительными статуями речных богов, «скорчившихся мальчиков» и других.

«Божественность» личности и творчества Буонарроти нам здесь важна для перехода к вопросу о Микеланджело как философе. При этом самостоятельном философе, а не визуальном выразителе чужих идей, включая идеи неоплатонизма, каким его обычно считают. Рафаэль заочно учился у Микеланджело, но в Риме начала XVI века они уже встретились как соперники. При поддержке Браманте он даже пытался «отнять» роспись Сикстинской капеллы. Рафаэлю принадлежит жесткая, но, видимо, верная фраза о Микеланджело: «Одинок как палач». Соперничество между ними за заказы от Ватикана продолжалось и при папе Юлии II и папе Льве X (последний был из рода Медичи и много раз сидел с юным скульптором за одним столом). В 1508–1511 годах Рафаэль написал знаменитую фреску «Философия» (известна как «Афинская школа»). На переднем плане он изобразил Микеланджело в образе Гераклита, известного как основателя диалектики. В то же время он написал фреску «Диспут». Там среди ведущих богословов и философов (Савонаролы, Платона, Данте, римских пап) он на переднем плане тоже, видимо, изобразил Микеланджело, в спину которого сам «автопортретный» Рафаэль указывает рукой. Уважение, оказанное гением гению, является одновременно и признанием значения Микеланджело как богослова и философа.

Современник Буонарроти, флорентийский поэт Франческо Берни, писал как раз в 1533 году – время работы над Капеллой, – что Микеланджело сравним с Платоном, но

выражает мысль не словами, а визуальными произведениями (cose – «вещами, предметами»). Он так же, как и Кондиви, сообщал о каких-то философских текстах Микеланджело, причем явно не о стихах. До нас не дошли никакие прозаические заметки мастера на философские темы, но, возможно, они существовали.

Искусствовед и переводчик Абрам Эфрос пишет о «философских стихах», что «у Микеланджело вовсе не взятая из общих рук готовая и неизменная система взглядов, а живой процесс страстного и пытливого осмысления действительности, взаимоотношений с людьми и с миром»¹¹. Чтобы осознать Микеланджело как философа, соответствующего вышеприведенным оценкам, нужно просто допустить, что философское произведение он мог без всяких устных и письменных пояснений и дальнейших объяснений создать в виде скульптуры.

Дюрер, любивший все пояснять и вести дневники, создал гравюру «Меланхолия» размером меньше А4 безо всяких разъяснений, и ей до сих пор посвящены многие толкующие ее философский смысл монографии (одна из них самого Панофского). Точно так же и статую Лоренцо следует рассмотреть не только как часть ансамбля Новой Сакристии, но и как отдельное самостоятельное произведение, наполненное серьезным философским смыслом, заложенным в нее титаном Возрождения. (Илл. 22)

Все любят приводить микеланджеловскую идею о создании статуй, которые как бы уже заложены в глыбу мрамора. Часто цитируют, как он выразил ее в поэтической форме:

*И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, – и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.*

¹¹ Микеланджело Буонарроти. «Стихотворения. Письма». СПб, 1999, с. 240.

Но, как кажется, философский смысл образа «освобождаемого мрамора» здесь ускользает от его исследователей. Генрих Вельфин писал, что мастер «обращался с формами с суверенной свободой...». Он отмечает «властную манеру обращения с телом и необычайную глубину, которая могла найти себе выражение лишь в бесформенном...». И далее: «Я повторю несколько замечаний, заимствованных из характеристики А. Шпрингера: “Образы Микеланджело обладают гораздо большей силой, чем это бывает в природе... Напор чувств словно разрывает фигуры, но движения их скованы: лишь изредка чувство преодолевает косность массы – с тем большей силой и страстностью, чем упорней было ее сопротивление”». Вельфин завершает: «Фигуры Капеллы Медичи стали вершиной его искусства. Они полнее всего выражают дух, которым проникнут этот стиль. Глядя на его так называемые аллегорические фигуры, не следует слишком много думать ни об аллегории, ни о месте, где они размещены... Все последующее развитие искусства зависело от Микеланджело»¹².

Мысль творца воплощается в камне, и когда она выражена, дальнейшая декоративная обработка может быть прекращена, как у скульптора часто и происходит. Это пытался каким-то своим языком разъяснить высокий профессионал Роден: «Потоки масс должны встретить сюжет, а также впитать его. План кончается не потому, что кончился сюжет, но потому, что масса кончила свое движение. Если это движение не получило полного развития, скульптура не закончена. (Я говорю об истинной завершенности, что гораздо важнее, чем тщательная отделка рук, ног, голов и т.д.)... Вы ищете в скульптуре, хороша или дурна форма и каков сюжет. Вы ошибаетесь. Главное правило: важнее всего хорошо сгруппировать массу»¹³.

Многие думают, что скульптор создает для них статую как украшение, декоративный элемент бытия (что

¹² *Генрих Вельфин*. «Ренессанс и барокко». СПб, 2004, сс. 59, 147–148, 149, 60.

¹³ *Огюст Роден*, «Беседы об искусстве», СПб, 2006, сс. 7, 288–289.

часто правда), но иногда забывают, что великий скульптор творит для себя, выражает себя, свои мысли и идеи. Точно эту мысль высказал Рильке: «Знайте же, что искусство есть средство, с помощью которого человек – одинокий человек – может достичь полноты... Знайте же, что мастер творит для себя – только для себя самого... Мастер, в сущности, может воздействовать на широкую публику лишь посредством своей личности...»¹⁴

Скульптурные работы Микеланджело находятся всего в пяти странах мира, причем все главные – в Италии. Их ни на какую выставку, как и роспись Сикстинской капеллы, не вывезешь. Качество фотографий только недавно достигло такого уровня, чтобы можно было приблизиться к адекватному уровню показа, который все равно не сможет отразить в полной мере особенность его произведений. Никакая киносъемка не отразит ауру пустой Новой Сакристини. Несмотря на это, интерес к Микеланджело только нарастает. На фоне все большего количества людей со всего света, увидевших Капеллу и Давида во Флоренции, Сикстину и Моисея в Риме, увеличивается и число исследователей, прикасающихся к его творчеству. Только на английском языке к 1970 году опубликовано 4300 книг и статей. Приведший эту статистику Уильям Уоллес написал, что за последующие три декады таких публикаций появилось еще многие сотни. XX век завершился, а XXI век продолжился непрерывным ростом «индустрии исследований Микеланджело», по выражению Уоллеса¹⁵.

Божественный. Гениальный. Титан. Никто из современников Микеланджело не достиг такой степени признания в истории, если говорить и о научном, и о массовом знании. Ни Лоренцо Великолепный в политике, ни Плотин (основатель неоплатонизма), ни Фичино или Полициано (ко-

¹⁴ Райнер Мария Рильке. «Флорентийский дневник». М., 2001, сс. 29–30, 102.

¹⁵ «Michelangelo: Selected Readings», edited by William E. Wallace, New York, 1999, p. VIII.

торых он якобы иллюстрировал) в философии. У философов похожее громкое имя есть во всемирной истории только у Платона, Аристотеля, может быть, Конфуция и Канта. Практически никто, кроме Леонардо, – в искусстве. Из современников Микеланджело в научном и массовом историческом узнавании к нему приближаются флорентиец Макиавелли и лондонец Томас Мор. Но только приближаются. Еще Лютер. Как он это достиг? Секретом полировки мрамора? Нет! Силой мысли, их (ее?) новаторством и необычностью! И не их произносимостью и текстуальностью, а визуализацией бушевавших в нем идей, воплотившихся в его произведениях, где статуя Лоренцо на одном из первых или просто первом месте! Философия в камне.

Собственно, такая мысль не чужда исследователям Микеланджело. «Микеланджело стремился не просто к переводу философских понятий Платона на язык образов, а к их художественному воплощению, и, быть может, именно здесь, в гробницах Медичи, искусство впервые выступает как средство художественного выражения философской идеи», – пишет итальянский ученый Дж. К. Арган в своей книге «История итальянского искусства». Я его цитирую по тексту научного редактора моей книжки «Тайны Капеллы Медичи», известного петербургского искусствоведа А. В. Карпова, который справедливо указывает в своем комментарии, что «художнику, в данном случае Микеланджело, вольно или невольно может приписываться роль иллюстратора идей, почерпнутых из литературных, мифологических, философских текстов»¹⁶. Здесь схвачено главное: великий скульптор не был иллюстратором чужих идей. Я думаю, он стал творцом своих идей, выраженных в мраморе. В этом божественность, величие, превосходство над остальными, объяснение избранности.

Его скульптура Лоренцо, возможно, действительно стала «впервые средством художественного выражения философской идеи», но собственной философской идеи

¹⁶ П. Д. Баренбойм. «Тайны Капеллы Медичи». СПб, 2006, с. 59.

Микеланджело, которую так и нужно воспринимать и пытаться понять.

Со слов Микеланджело его ученик Кондиви (сам не видевший Капеллу) пишет, что изображавшие покойных скульптуры в Новой Сакристии «были скорее богоподобными, чем человеческими».

Богоподобными... Есть над чем задуматься и еще раз оценить возможное сходство скульптуры Лоренцо с каким-либо божественным существом. И смотрит статуя на предполагаемую в первых проектах усыпальницу Лоренцо Великолепного, а не на Мадонну, как утверждает Панофский.

Восток в Европе

Не кончавший университетов Микеланджело получил самое высокое философское образование, в течение более двух лет общаясь с лучшими умами Европы – членами флорентийской Платоновской академии в повседневной жизни и присутствуя на ее заседаниях. Кроме того, выражая свои мысли не только словами, но, в первую очередь, образами своих произведений, он, в отличие от традиционных философов, воспринимал идеи не только через разговоры и тексты, но также визуально из чужих произведений искусства. Например, из восточных статуэток и живописных произведений (танки на ткани или шелке), которые по «шелковым», а потом и морским путям в немалых количествах попадали в Италию. Множество египетских артефактов там были еще с древнеримских времен. Они могли органично войти в визуальную философию мастера. Для этого ему не обязательно было изучать буддийские тексты, индийские легенды и египетские мифы. Хотя он мог что-то слышать в философских беседах Платоновской академии или позднее в диалогах с самыми образованными людьми своего времени, которые, например, описал Франциско де Холанда. Но одухотворенность и глубину мысли в восточных стату-

этках и изображениях он мог понять, просто глядя на них, лучше любого философа своего времени.

Особое влияние на Микеланджело могли оказать как рассказы о пророке Мани, который основал новую религию, считая себя последователем и продолжателем Христа и Будды, одновременно был выдающимся художником и поэтом, утверждавший, что живопись не менее важна, чем тексты книг в представлении религиозных идей, провозглашал музыку посланием Бога, а кончил жизнь, когда с него живого содрали кожу. Его религиозное учение (и, соответственно, его тексты и молва о нем) бушевало в Европе, то усиливаясь, то ослабевая, начиная с третьего столетия и стихло, найдя последний приют в Северной Италии, только к середине XV века. Книги Мани тысячами сжигались вместе с его сторонниками, а последняя наиболее крупная коллекция текстов погибла в Лондоне во время Второй мировой войны. Понятно, что пять-шесть веков тому назад во времена Флорентийской Платоновской академии их доступность была значительно выше.

Микеланджело был художник и поэт, как и Мани, также считал лучшие произведения искусства «отражением совершенства Бога и напоминанием об искусстве самого Бога» и одновременно «музыкой, мелодией, которые могут создать и услышать немногие»¹⁷. Наконец, на фреске Сикстинской Капеллы «Страшный суд» Микеланджело изобразил свой автопортрет, как казненного с содранной кожей. Точно как Мани. (иллю из фрески Страшный суд). В конце XIX века Поль Гоген также идентифицировал себя с Мани, высказывая собственные мысли об искусстве¹⁸. (Илл. 23)

¹⁷ *Francisco de Holanda, Op.cit., p. 47.*

¹⁸ *Поль Гоген, Поучения Мани, «Мастера искусства об искусстве», том 3, Под общей редакцией Б. Терновца и Д. Аркина, Москва — Ленинград, 1939, с. 332.*

Мани (манихейцы, Будда, Ганеша) и Флорентийская Платоновская Академия

Мани (14 апреля 216 в Мардине, Ктесифон, Парфянская империя – 273 или 276, Гундешапур, Сасанидская империя) – духовный учитель, основатель манихейства, выдающийся древнеперсидский художник и поэт. Настоящее имя – Сураик, сын Фатака (др.-греч. Πατέκιος). У христианских писателей сохранилось его собственное имя, в искажённой форме Курбик, но известен он под своим почётным прозвищем: Мани (др.-греч. Μανις), означающее «дух» или «ум».

Отцом Мани был парфянский князь аршакидского происхождения по имени Патик, живший в Хамадане, столице Мидии; мать, Мариам, происходила из армянского княжества Камсараканов. По другой версии он был выходцем из иудейско-христианской общины. Проповедовал он в северо-западной Индии, где в то время процветал буддизм. Встреча с этой религией произвела на Мани глубокое впечатление; это выразилось в том, что Мани перенял некоторые принципы организации общины и методы для проповедования своего учения. (Среди буддистских методов было широкое распространение художественных изображений Будды и бодхисаттв). Один из его учеников, Аддай, проповедовал и основал манихейскую общину даже в Египте. Мани именовал себя «Мани, апостол Иисуса Христа».

Мусульманская традиция считает Мани отцом-основателем персидской живописи, неподражаемым и непревзойдённым художником. Действительно, Мани был эстетически развитым человеком. Он любил музыку и живопись, и ценил их настолько высоко, что его последователи, как рассказывает Августин, возводили музыку к божественному первоисточнику. И всё же наибольшую роль для потомков сыграли успехи Мани как художника. Мани придавал в помощь к посылаемым им миссионерам, как писцов, так и художников. По его собственным словам, картины, которыми украшались его писания, должны были дополнять обу-

чение для образованных людей, и подкреплять откровение для необразованных.

Сегодня стиль иллюстраций его рукописей определить невозможно. Вполне вероятно, и об этом сохранились легенды, что Мани создавал не только книжные рисунки, но и большие произведения на досках, которые вызывали восторг у публики. Ему приписывается также изобретение первых персидских фресок, которые в дальнейшем распространились в центральной Азии, а один тюркский источник сообщает, что в месте Чигиль было манихейское святилище, которое Мани украсил картинами. Сохранилась до наших дней стенная роспись из города Хото (Куча) с изображением Мани и его последователей. Город был основан в III веке самим Мани и был восточным форпостом манихейства с сильной манихейской общиной. Затем среди жителей появились несториане, а с VIII века буддисты. Манихеи жили там до XIV века. Фреска изображает первосвященника в характерном головном уборе и с нимбом. Имя Мани фигурирует в эпосе «Шахнаме». Мани здесь погибает не в тюрьме, а с него живого сдирают кожу. Манихейцы практиковали и почитание индийских богов и молились изображениям бога Ганеша, почти неотъемлемым атрибутом которых является изображение мыши или мангуста. (Википедия)

Среди находок выделялась первая половина неизвестного ранее сочинения под названием «Краткое содержание учений и правил религии Будды Света, Мани» на китайском языке. Еще в распоряжении исследователей оказалось 7 объёмных текстов на коптском языке. Из этих текстов во время Второй мировой войны были утрачены послания Мани и его биография, которые так и не были опубликованы. Первое исследование манихейства выпустил в 1578 году К. Шпагенберг – лютеранский теолог, который задался целью опровергнуть обвинения в адрес Лютера, что тот возрождает к жизни манихейскую ересь. В XVIII веке французский протестант Исаак де Бособр выпустил фундаментальную работу, где попытался доказать, что манихейство не противоречило христианской доктрине и являлось

своего рода «протестантизмом древности» – сознательной оппозицией ортодоксальной церкви. Бособр, ещё не определяя манихейство самостоятельной религией, впервые описал воздействие на его доктрину зороастризма, буддизма и гностицизма.

Баур отмечал сходство манихейства с христианством (Христос в обоих учениях является посредником между Богом и миром), но доказывал, что корни манихейства – в зороастризме, а их отличия объяснял буддийским влиянием. Именно Баур впервые писал о необходимости изыскания источников на восточных языках, которые прольют новый свет на историю манихейства.

Манихейство имеет три основные характеристики:

1. Манихейство претендовало на статус универсальной религии, объединяющей всё то, что было и есть в других религиях;

2. Манихейство – миссионерская религия, которая в идеале стремилась стать единственной в мире;

3. Манихейство – «религия книги» *par excellence*, которая осуществляла переводческую деятельность в масштабах, неведомых ни одной современной ей религии.

Мани создал цельную религиозную систему, которую представил в форме сложного драматического мифа, главные сюжеты которого – творение мира и человека, судьба человека в мире и пути его спасения. Поскольку от собственных сочинений Мани остались лишь незначительные отрывки, при реконструкции манихейской доктрины не всегда можно отделить наследие основателя от продукта творчества его последователей. (Википедия)

Среди поздних последователей учения Мани можно назвать катарцев, которые в течение XII – XV веков отстаивали свое учение в южных районах Франции и Северной Италии. Во Франции против них был совершен крестовый поход. Катаризм известен по трём категориям исторических источников, хотя в годы преследований почти все материалы были уничтожены инквизицией. До наших дней

сохранились два богословских трактата и три «ритуала». Один из этих трактатов – сохранившаяся во Флоренции «Книга о двух Началах» – латинский манускрипт, датированный 1260 г. Исследователи (в их числе Л. П. Карсавин) считают катаризм «неоманихейством», пришедшим на Запад с Востока. (Википедия)

Зарождение главного интеллектуального центра Европы XV века – Флорентийской Платоновской Академии – проходило под влиянием манихейских и неоманихейских идей о соединении в одну универсальную религию всех основных религиозных и философских направлений.

Отец Фичино был домашним врачом Козимо Медичи и входил в ближайшее окружение этого крупнейшего банкира и фактически полновластного правителя Флоренции, предпринимавшего попытки преодолеть разделение церквей на латинскую (католическую) и греческую (православную). После того, как эти попытки потерпели неудачу, внимание Козимо Медичи и членов его кружка сосредоточилось на учении византийского мыслителя Георгия Гемиста Плифона, активно пропагандировавшего греческую философию и нареченного за это «вторым Платоном». На основе переосмысления платонизма Плифон стремился сконструировать новую универсальную религиозную систему, которая стала бы реальной альтернативой существующим монотеистическим вероисповеданиям (прежде всего христианству) и открывала путь к подлинной истине.

Исходя из представления о том, что Платон опирался в своем творчестве на таких представителей «древнего богословия» как Гермес Трисмегист, Орфей и Зороастр, Фичино начал свою переводческую деятельность с текстов, приписываемых этим авторам.

В 1468 году Фичино окончил перевод всех сочинений Платона на латынь и занялся комментированием некоторых из них. В период между 1469 и 1474 годами Фичино создал своё главное произведение – трактат «Платоновское богословие о бессмертии души» (опубликован в 1482), в котором пытался «показать во всем созвучие платоновских

мыслей с Божественным законом», то есть согласовать и примирить древнюю языческую мудрость с христианством.

В 1473 году Фичино принял сан священника и впоследствии занимал ряд важных церковных постов. В трактате «О христианской религии» (1474) он фактически возобновил традицию раннехристианской апологетики.

Заложенные в его сочинениях, но им самим не развернутые, предпосылки пантеизма оказали значительное воздействие на философские воззрения Пико делла Мирандолы, Патрици, Джордано Бруно и других. Идея Фичино о «всеобщей религии», не скованной культовыми, обрядовыми и догматическими различиями, сказалась на формировании учения о «естественной религии» в философии XVI – XVII веков.

Джованни Пико делла Мирандола (1463 – 1494) происходил из семьи Пико – синьоров Мирандолы и Конкордии, связанной родственными узами со многими владельческими домами Италии. В 14 лет поступил в Болонский университет, где освоил курс канонического права. В 1479 году впервые побывал во Флоренции, где сблизился с некоторыми членами кружка Марсилио Фичино. Однако первоначальное формирование философских интересов Пико шло помимо Платоновской академии. Еврейскому языку и каббале его обучал еврейский философ и каббалист Иоханн Алеманно.

В 1480 – 1482 годах слушал лекции в Падуанском университете, где глубоко усвоил средневековую философскую и теологическую традицию. Особенно значительный интерес у него вызвали воззрения падуанских аверроистов – авторитетных толкователей Аверроэса (Ибн-Рушда) – Николетто Верниа и Элиа дель Медиги, познакомивших его с сочинениями арабских и еврейских мыслителей. Помимо освоения права, древней словесности, философии и богословия, изучал новые и древние языки (латинский, греческий, еврейский, арабский, халдейский).

Поездка в Париж в 1485 году позволила Пико пообщаться к дискуссиям поздней схоластики, особенно па-

рижского и оксфордского номинализма. Не ограничиваясь этими традиционными познаниями, Пико углубился в изучение восточной философии, творений арабских и еврейских философов и астрономов, проявил интерес к мистическим учениям и Каббале, стремясь охватить всё самое важное и сокровенное из того, что накоплено духовным опытом разных времён и народов.

Перед угрозой преследования со стороны инквизиции в 1488 году Пико бежал во Францию, но там был схвачен и заточен в одну из башен Венсенского замка. Его спасло заступничество фактического правителя Флоренции Лоренцо Медичи. В 1488 году по просьбе Медичи папские власти разрешили ему поселиться близ Флоренции. Дух и среда флорентийской Платоновской академии в Кареджи оказались весьма благотворными для творческих планов и религиозно-философских устремлений Пико. Пантеистические тенденции неоплатонизма проявились у Пико гораздо сильнее, чем у Фичино. (Википедия)

Пико делла Мирандола не завершил большинства замыслов и не привёл в систему вдохновлявшие его крайне разнородные философские мотивы. Он стремился к всеобщему «примирению философов», исходя из того, что все религии и философские школы являются частным выявлением единой истины и могут быть примирены в универсально понятном христианстве.

Прославление человека и человеческой свободы служило в «Речи» Пико и в его философской системе в целом предпосылкой его программы всеобщего обновления философии, залог которого он видел в согласовании различных учений. Это всеобщее «согласие» идёт дальше идеи Фичино о «всеобщей религии». Речь идёт не об эклектичном согласовании противоречивых воззрений, но о выявлении заключённой в них и не исчерпываемой ни одним из них единой и всеобщей истины. Провозглашаемая Пико всеобщая философская мудрость должна была, по его замыслу, слиться с обновлённым христианством, весьма далёким от его ортодоксально-католического истолкования. Согласно

Пико, мудрость, свойственная Творцу, не связана никакими ограничениями и свободно перетекает из учения в учение, избирая для своей манифестации форму, соответствующую обстоятельствам. Разные мыслители, школы, традиции, обычно противопоставляемые как взаимоисключающие, оказываются у Пико взаимосвязанными и зависящими друг от друга, обнаруживают глубокое внутреннее родство, а весь универсум знаний строится на соответствиях, явных или скрытых, то есть исполненных сокровенного смысла, постичь который доступно посвященному. Основной мыслью Пико было единство человеческих знаний, непрерывная нить развития человечества вне зависимости от его разделения на народы и вероисповедания. (Википедия)

Знаток неоплатонизма Олег Федорович Кудрявцев отмечает «стремление Пико искать и доказывать фундаментальное единство всего духовного опыта человечества, всех известных философских учений, поэтических преданий, видов научного знания, религиозных систем»¹⁹.

Пико находился под глубоким влиянием идей бывшего манихейского мыслителя, а позже католического епископа Августина. По существу он был очень близок к манихейской идее универсальной религии и, зная арамейский язык, на котором Мани писал свои сочинения, мог с ними знакомиться, тем более что тогда их было намного больше в наличии. Хотя допустить такую страшную ересь как прямую ссылку на идеи Мани он, конечно, не мог себе позволить.

Пико «осел» во Флоренции и активно включился в дискуссии Флорентийской Платоновской Академии почти тогда же, когда Микеланджело стал младшим членом семейно-интеллектуального окружения Лоренцо Великолепного, а разница в возрасте между ними была не так уж велика (15 - 20 и 26 – 31 лет в период их общения).

¹⁹ О. Ф. Кудрявцев, «Флорентийская Платоновская Академия, М., 2008, с. 254.

Бодхисаттва в Европе

Индийскую статуэтку Будды VI века археологи обнаружили в доме IX века в поселении викингов на острове Холго (Швеция). «Буддисты производили десятки тысяч изображений Будды из дерева, металла и камня, а также изображения, нарисованные на свитках и твердых поверхностях... Ранее распространенное утверждение о том, что немного было слышно о Будде в Европе между Климентом Александрийским и Марко Поло, не является достаточно точным. Сказание о Будде постоянно присутствовало в Европе в Средние века и времена Ренессанса»²⁰.

Эрвин Панофский допускал, что Микеланджело мог проникнуться идеей мыши – пожирателя времени из имеющего индийское происхождение сказания о Варлааме и Исофате. Он не знал, как и многие другие исследователи, что имя «Исофат является фонетической транскрипцией Бодхисаттвы и вся эта легенда связана со старинным буддистским текстом»²¹.

«Варлаам и Иоасаф» (также «Барлаам и Иоасаф») – средневековый роман-житие индийского происхождения, по своему сюжету восходящий к преданиям о Будде, представленным в романе под именем Иоасафа (Иосафата). Распространён в нескольких восточных литературах: персидско-пехлевийской, арабской (имеются две версии), еврейской, эфиопской, грузинской (имеются две версии), армянской, а также в европейских переводах на греческий, латинский, церковнославянский и другие языки.

В русском переводе, сделанном с текстов араба и христианского святого Иоанна Дамаскина (ок. 675 – 753/780) – «Повесть о Варлааме пустынноике и Иоасафе царевиче».

²⁰ *Donald S. Lopez, From Stone to Flesh: A Short History of the Buddha, Chicago, 2016, pp. 34, 23, 21.*

²¹ *Donald S. Lopez, Op.cit., p. 23.*

Роман «Варлаам и Иоасаф» приобрёл международный характер в XI веке; христианская переработка его в латинском переводе греческого текста была воспринята и романо-германскими литераторами, популяризировалась там до степени «народной книги»; в печатном виде роман появился рано, в период инкунабул. Этот текст воспринимался уже не как литературный памятник, а как жизнеописание некогда реально существовавших святых. Многие сюжеты из этого романа попали в *Gesta Romanorum*, откуда перекочевали в «Декамерон».

Славянские переводы восходят частью к версии латинской (переводы: чешский, польский), частью непосредственно к греческой – у южных славян; русский текст, известный в списках с XIV – XV веков, опирается на южнославянскую версию. Церковнославянский перевод текста появился на Руси не позже XII века, так как уже Кирилл Туровский пользовался им для своей притчи «О человеце белоризце» в славянском переводе, а не в греческом подлиннике. В России произведение бытовало под названием «Повесть о Варлааме и Иоасафе».

Фабула романа: языческий царевич Иоасаф, несмотря на все препятствия обращённый в христианство пустынножителем Варлаамом, обращает к своему народу, а затем, сложив с себя унаследованную им власть, уходит в пустыню. Текст повести – это диалог учителя и ученика о смысле жизни, облечённый в высокохудожественную форму. Э. Лябуле и Ф. Либрехт в своих научных изысканиях по вопросу происхождения сюжета повести независимо друг от друга пришли к одному и тому же выводу: *rybaf* является не чем иным, как христианской переработкой индийской легенды о детстве Будды. Источником повести Ф. Либрехт считал Лалитавистару, буддийскую сутру (сборник поучений), созданную на санскрите в начале нашей эры. (Википедия)

Через 30 после смерти Микеланджело папа Сикст V включил Иосифата в календарь святых. «Бодхисаттва стал христианским святым»²².

²² *Donald S. Lopez, Op.cit., p. 24.*

Как и в случае с сочинениями Мани, изображения Будд и Бодхисаттв в течение многих веков, особенно после Микеланджело, уничтожались в Европе в периоды борьбы с ересями и идолопоклонством. Даже хранить их было опасно. Поэтому так немного и осталось. Но Микеланджело тогда их видел наверняка. Его внимание могла особенно привлечь буддистская традиция рассматривать статуи Будды не как его изображение, а как бога Будду самого. Существует буддистская церемония по освящению статуй и живописных изображений. «В соответствии с Махаяной освященное изображение Будды является уже не символом Будды, а самим Буддой и известны многочисленные истории, когда статуи заговаривают с молящимися перед ними... Эта буддистская теория изображений не осталась незамеченной европейскими путешественниками и миссионерами.»²³

Такой «пигмалионовский» характер буддистской скульптуры не мог не нравиться Микеланджело. Существует легенда, что он хлопнул рукой по статуе Моисея, воскрикнув: «Почему ты не говоришь!». Вероятно, высшим чувством удовлетворения для Микеланджело было бы осознание, что он творит не изображение святого, а святого самого. А он ведь и Бога изображал...

О влиянии Востока на культуру Средневековья и Ренессанса было уже немало написано во времена Панофского, например, во Франции, где существовала целая школа компаративистского искусствоведения.

Предтечей этой школы стал в начале XX века Огюст Роден. Кстати, он создал знаменитую статую «Мыслителя», в которой (под признаваемым им самим влиянием Микеланджело) он пытался показать силу мысли через напряжение мощных мускулов человеческого тела. При этом нельзя сказать, что лицо его знаменитой скульптуры, моделью для которой был профессиональный боксер, отличается особой одухотворенностью. С учетом идеи размещения этой статуи на «Вратах Ада» ее скорее можно бы назвать «Скорбящий».

²³ *Donald S. Lopez, Op.cit., pp. 43, 45.*

Интересно, что распространенное ныне название первоначально было придумано рабочими, отливавшими статую в бронзе, из-за ее сходства со статуей Лоренцо в Капелле Медичи, называемой «Мыслитель» до этого уже четыре столетия. Одухотворенность Лоренцо, его созерцательность, состояние медитации – все это и создало основания для подобного названия. Сам Роден много размышлял над тайной микеланджеловского «интенсивного внутреннего горения» и утверждал, что тот отчасти черпал свое вдохновение и в религиозных образах, созданных до него другими творцами христианского искусства времен Средневековья²⁴. Далее он утверждает, что европейское искусство «имеет связь с Индией, Китаем... несет на себе их печать»²⁵.

Роден провел многие часы перед статуей ангела Шартрского собора, сказав, что его «исполненный мудрости профиль несет итог всех философий». Далее французский скульптор неожиданно для себя увидел в этой скульптуре восточные черты. «Я был удивлен и восхищен, обнаружив в искусстве Дальнего Востока, не известном мне до тех пор, сами принципы античного искусства. Перед очень древними скульптурными фрагментами, столь древними, что трудно отнести их к какой-нибудь эпохе, мысль ощупью отступает назад, на тысячи лет, к первоосновам: и вдруг появляется живая природа, словно старые камни ожили на наших глазах!.. Какой восторг – убедиться, что человечество так верно себе на протяжении пространства и времени! Но у этого постоянства есть основа: чувство традиции и религия. Я всегда смешивал искусство религиозное и просто искусство: когда гибнет религия, гибнет и искусство... Подобие всех прекрасных человеческих выражений во все времена подтверждает и вдохновляет веру художника в единство природы... Крайний Запад и Крайний Восток в своих высших произведениях, где художник выразил то, что есть основного в человеке, неизбежно должны были сблизиться»²⁶.

²⁴ Огюст Роден. «Беседы об искусстве». СПб, 2006, с. 114.

²⁵ Там же, с. 291.

²⁶ Там же, сс. 262, 264–265.

В статье «Взаимодействие художественных традиций Востока и Запада в компаративистском искусствоведении Ю. Балтрушайтиса» литовский исследователь Антанас Андрияускас пишет: «Взлет популярности компаративистской методологии в современной гуманистике порожден различными причинами, среди которых прежде всего следует выделить крушение европоцентризма, усиление универсалистских тенденций в современной культуре, укрепление связей различных цивилизаций, стремление реконструировать подлинную историю различных сфер человеческой культуры... Погружаясь в мир романского искусства, полный флоральных и зооморфных образов, Балтрушайтис неожиданно для себя обнаруживает множество элементов восточного происхождения... При рассмотрении репертуара фантастических форм готического искусства Балтрушайтис признает, что независимо от происхождения, эллинского, исламского, индийского или китайского, все они переплетаются в едином потоке художественных явлений, и именно их различные метаморфозы и составляют готический образный мир. Сравнивая изображения разнообразных чудовищ, драконов, дьяволов, монстров, полулюдей-полуживотных в китайском, индийском искусстве и западноевропейской готике, Балтрушайтис доказывает, что происхождение готических фантастических образов лежит за пределами античного мира. «Средневековые художники не отказываются от широкого спектра античного и экзотичного образного мира, который долгое время питал их воображение... В него включается и исламский мир, который с XI века предоставлял все новые и новые мотивы. И наконец, всемогущий Восток, неожиданно открывшийся до Китая, с этого времени оказывает воздействие на несколько великих цивилизаций.»²⁷

Лоренцо сидит в позе Бодхисаттвы (такую точку зрения я впервые услышал от заместителя директора Музея Востока Тиграна Константиновича Мкртычева), большой и

²⁷ *Baltrušaitis J. Le Moyen age fantastique. Paris, 1982, p. 7.*

указательный пальцы его правой руки сложены в буддийскую мудру. Верхняя часть его шлема напоминает голову буддийской статуи, а если все же говорить о доспехах – шлем тибетского воина²⁸.

Большой шнур на его шее не имеет никакого отношения к остальной его одежде, но является атрибутом многих буддийских изображений. Но главное – состояние высочайшего умиротворенного духовного сосредоточения, характерное именно для похожих буддийских образов. Скрещенные ноги Лоренцо являются одной из трех поз «задумчивого Бодхисаттвы». (Илл. 24) Глаза опущены вниз и направлены на предполагаемую гробницу Лоренцо Великолепного.

Правая рука, как часто принято у Будд и Бодхисаттв, повернута туда, куда лицом направлена вся статуя, в этом смысле – в направлении стоящего лицом к лицу статуи зрителя, хотя выворот кисти не совсем типичен для буддийских статуй. Заметим только, что если бы поворот ладони полностью соответствовал распространенной традиции, признание «восточности» скульптуры Лоренцо не дожидалось бы нашей книги и было бы давно очевидным для всех. Трудно сказать, хотел ли Микеланджело этим зашифровать замысел или, следуя здесь за позицией правой руки статуи Давида работы Донателло, усилить внутреннее и внешнее напряжение, а может быть, и то и другое. Но буддийскую мудру («мудру знания») в вывернутой кисти он в любом случае изобразил.

Конечно, гений Микеланджело, наверное, мог бы создать все это сам, как бы параллельно индо-тибетской буддийской традиции, но уж слишком много совпадений.

²⁸ *George Cameron Stone, A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor, Mineola, New York, 1999, pp. 50, 52, 325, 327, 330, 349; Carolyn Springer, Armour and Masculinity in the Italian Renaissance, Toronto, 2010, pp. 59, 91; Donald J. LaRocca, Warriors of the Himalaya: Rediscovering the Arms and Armor of Tibet, Metropolitan Museum of Art, New York, 2006, pp. 70-71, 74-78 46.*

Его скульптура Лоренцо поражает европейских знатоков своей медитационной новизной в христианском искусстве, но за последние две и более тысяч лет любая, даже самая простая из буддийских статуй и статуэток выражает похожую одухотворенную сосредоточенность. А не видеть их Микеланджело не мог, поскольку «шелковые пути» за столетия до него и не менее активно в его время завозили в Европу буддийские и индийские артефакты. Конечно, эти редкости попадали в культурную столицу Италии – Флоренцию, и культурную столицу мира – Рим. Не стоит забывать и о частых португальских плаваниях в Индию, которая вообще входила в геосферу знания времен Ренессанса. В записках португальского художника Франциско де Холанда, дружившего с Микеланджело, можно найти, что в их разговорах упоминается известный им мир, простирающийся от Европы до Ганга, то есть охватывающий всю территорию Индии²⁹. Франциско де Холанда в присутствии Микеланджело высказывает мысль, что произведение искусства, например картина, лучше выражает мысль, чем слова. Он приводит пример жителя Индии, который из произведения европейского искусства лучше поймет идею, чем из литературного текста. Эта философская концепция тогда, видимо, была не нова и легко воспринималась участниками диалогов с Микеланджело³⁰, поэтому, в свою очередь, Микеланджело мог воспринимать идеи из индо-буддийских статуэток и танок без знакомства с текстами.

Хотелось бы процитировать оксфордского историка Питера Фрэнкопана: *«Энергия культурного обмена Европы и Азии поражает. Статуи Будды начали появляться только после появления культа Аполлона в Западной Индии... 120 римских кораблей ежегодно плавали в Индию... Римские статуэтки богов находят во многих местах в Индии... Торговля открывала дорогу для распространения религио-*

²⁹ *Francisco de Holanda, "Dialogues with Michelangelo", London, 2006.*

³⁰ *Francisco de Holanda, Op. cit, pp. 82, 83.*

ных верований... Буддизм совершал заметное распространение по торговым артериям, ведущим на Запад... Так как религии вступали в контакт друг с другом, они воспринимали что-то друг от друга... Некоторые пытались кодифицировать совместимость христианских и буддистских идей, создавая «гибридные» евангелия... Имелась теологическая логика к такому дуалистическому подходу, обычно называемая гностицизмом... Мало кто понимал лучше буддистов, как важно показывать и распространять объекты веры...»³¹ Как показывает исследование об объектах искусства на «шелковом пути», небольшого размера (25–40 см) статуэтки Будд и Бодхисаттв в высокохудожественном исполнении еще в III–IV веках до нашей эры изготавливались в Индии и были легко транспортабельны³².

Слово «меланхолия» с древнегреческих времен ассоциировалось со слабой нервной системой и чуть ли не с душевной болезнью – идея, которую медики долго культивировали вплоть до XVIII века, хотя Гиппократ включил меланхоликов в одну из четырех разновидностей нормальных людей. Лидер флорентийской Платоновской академии Марсилио Фичино доказывал, что меланхолия порождает творческие процессы и является жизнеутверждающим началом. Это хорошо показано Дюрером в одноименной гравюре: в руках у изображенного им человека циркуль, глаза горят творческой энергией. В этом смысле меланхоличность статуи Лоренцо, о которой так много сказано в литературе, не вызывает сомнения. Но европейская мысль в те времена не знала понятия «медитация», означающего одухотворенную задумчивость, состояние, в которое нужно погрузиться, чтобы достигнуть nirваны – внутренней гармонии, покоя, избавления от страданий, известное в

³¹ Peter Frankopan, «The Silk Roads: A New History of the World», New York, 2016, pp. 9, 17, 31, 32, 57, 59, 60.

³² Chapter Silk Road: «Kushan Art in the North» in «History of Civilization of Central Asia», Vol 2, ISBN 978-92-3-102846-5.

Индии со времен «Махабхараты» не позднее XI века до нашей эры. Изображение погруженных в это состояние Будд и Бодхисаттв является главной целью буддийского искусства уже два тысячелетия. Разграничение в произведении искусства простой задумчивости от медитации и погружения в состояние, аналогичное нирване, в данном случае зависит не только от мастерства, но в первую очередь от сопереживания автора произведения, от его проникновения в визуальную философскую идею высшей духовности. Философия в камне.

Достижения флорентийских неоплатоников трудно ставить под сомнение, так как при организационной поддержке Козимо Медичи Старшего (1389 – 1464) именно они вернули идеи Платона из периферии древнегреческой истории в центр европейской мысли, сохранив для будущих поколений светский идеализм, независимый от религиозного сознания. Интеллектуальное становление и развитие Микеланджело проходило в окружении неоплатоников и не могло не оказать на него серьезного влияния. Например, у его скульптуры Моисея нужно еще хорошо подумать, не вложил ли он в ее смыслы дополнительно любимый мотив Фичино: «Платон – это Моисей, говорящий по-гречески». Однако только факта присутствия юноши Микеланджело на заседаниях Платоновской академии, как и приверженности теме платонической любви в его поэзии, все же недостаточно, чтобы записать его в неоплатоники, тем более в иллюстраторы неоплатоновских идей и верований.

Муратов: *Последние десятилетия кватроченто полны слишком глубокой тишиной, слишком обостренными мыслями, слишком напряженными и томящими чувствами. После того как флорентийский интеллектуализм почувствовал себя готовым в лице Пико делла Мирандола ответить на девятьсот вопросов, обнимающих полное знание Бога, мира и человека, он встретился лицом к лицу с новыми тайнами. Светлая, дневная мысль кватроченто оказывалась здесь бессильной, и Пико делла Мирандола обратился к темной мудрости каббалы. Он так и умер, блуж-*

дая в непроницаемом мраке, умер молодым, прекрасным и блистательным, и с ним вместе умерла сама молодость человеческого духа. Пико делла Мирандола был настоящим героем Возрождения, что-то сверхъестественное есть в его жизни и божественное в его одаренности. Его явление кажется чудом, но это чудо было тогда не одиноким.

Микеланджело создавал иллюстрации не к чужим текстам, а к своим собственным мыслям, и такие «иллюстрации» породили многие, в том числе и философские тексты, число которых в наше время продолжает увеличиваться.

Фичино с его неоплатоническими трактовками культов Сатурна и Зороастры как-то остановился на восточных границах Индии, а Микеланджело пересек эти границы без пропуска и визы не через изучение текстов, а через визуальное восприятие уже тогда достаточно высокохудожественных изображений индуизма и буддизма. И если даже «задумчивый Бодхисаттва» двухтысячелетней давности высотой около 90 см (Илл. 25) мог путешествовать с караванами по «шелковым путям», то его уменьшенные копии или другие высокой художественной значимости изображения с легкостью достигали Италии. Микеланджело понял суть медитации и нирваны, высокого духовного служения и понимания без изучения восточных текстов и воплотил их в скульптуре Лоренцо. Европейское искусство до него не знало ничего подобного.

«Мышь»

В 2006 году, во время совместного путешествия в Непал, я вместе с моими друзьями, вице-президентами Флорентийского общества Александром Захаровым и Сергеем Шияном случайно увидели статуэтку бога Ганеша, удивительно похожую на статую Лоренцо. Ключевой для нас показалась мышь под рукой Ганеши. (Мы, конечно, не различаем героиню стольких мультфильмов симпатичную мышь и часто отталкивающую крысу, поскольку разница только в

размерах.) Итогами стали тексты в наших книгах³³. Приведу с небольшими изменениями текст из последней из них, чтобы показать, как формировалась первоначальная концепция.

Статуя Лоренцо опирается левой рукой на шкатулку, из которой выглядывает мордочка, похожая на мышиную. Что это может означать? Объяснения, в общем-то, нет. Высказывались мнения, что животное – это летучая мышь, шкатулка предназначена для денег, а головка носит чисто декоративный характер. Однако, создавая статую своего духовного отца, Микеланджело не мог допустить никаких случайностей. Тут уместно вспомнить, что если в западной христианской культуре мышь не значит ничего, то в индийско-тибетской цивилизации это – священное животное, символ, наделенный множеством смыслов. Необходимы исследования, чтобы уточнить возможность того, что Микеланджело в начале XVI века мог находиться под влиянием индийско-тибетской культуры, поэтому он и использовал изображение мыши в скульптуре, посвященной столь дорогому ему человеку. Ученик скульптора Кондиви вспоминает, что Микеланджело говорил ему, что хотел изобразить в Капелле мышь как символ времени, пожирающего все.

Рассмотрим здесь только некоторые моменты.

Во-первых, философские взгляды Микеланджело формировались под влиянием мыслителей флорентийской Платоновской академии, которые продолжали развитие идей первых неоплатоников. Те же жили за полторы тысячи лет до них бок о бок с индуистским и буддийскими землячествами города Александрии. Сама Александрия основана сподвижником Александра Македонского знаменитым Птолемеем через несколько лет после возвращения из Индии. Там при активном участии неоплатоников происходи-

³³ П. Баренбойм, А. Захаров. «Мышь Медичи и Микеланджело». М., 2006; Peter Varenboim, "Michelangelo Drawings – Key to the Medici Chapel Interpretation", Moscow, 2006; Петр Баренбойм, Сергей Шиян. «Микеланджело в Капелле Медичи: Гений в деталях». М., 2011.

ла взаимная конвергенция греческой и восточной культур (включая индуистскую и буддийскую) и, конечно, египетской культуры. В каком-то смысле Флоренция была не только Афинами своего времени, как ее часто называли, но и Александрией своего времени. Возможно, здесь и лежит разгадка великолепного флорентийского Возрождения XV века, названного «кватроченто», и разгадка скульптуры Лоренцо.

Во-вторых, позиция тела, ног, рук Лоренцо практически не имеет аналогов в предшествующем западном искусстве, но почти везде напоминает восточные изображения богов.

В-третьих, сам по себе верх сложного сборного шлема Лоренцо не имеет аналогов среди описанных в литературе и представленных в музеях моделей западных шлемов, но весьма схож с восточными, включая индийские, китайские, японские и тибетские. Если большинство статуй Капеллы Микеланджело, покидая Флоренцию в 1534 году, оставил на полу, то статую Лоренцо он сам установил в нише, где она сейчас и стоит. Поэтому только через столетия можно было увидеть при извлечении статуи из ниши в 1945 году верхнюю часть шлема Лоренцо, расположенную на высоте около четырех метров по отношению к зрителю. На гротескном шлеме Лоренцо, передняя часть которого изображает не то львиную, не то еще какую челюсть, за «восточным» навесом в форме раковины гребешкового типа, на затылке расположен дополнительный шлем, прямо указывающий на свое восточное происхождение, если применяется как часть сборного шлема. Тот факт, что при изготовлении шлема, возможно, привлекался молодой скульптор монах Джованни Монторсоли, не имеет значения, так как Микеланджело контролировал каждую деталь. Может быть, так Микеланджело направил прямое послание потомкам, давая им подсказку для прочтения смысла статуи.

В-четвертых, во времена Микеланджело, как показывают фрески на стенах Лоджии Рафаэля, скопированной в Эрмитаже, не слишком различали мышей, крыс, мангустов, белок и похожих на них животных. Мыши и мангусты изо-

бражены под руками и на руках целого ряда изображений индуистских богов, особенно в тибетской традиции. Там они являются важными символами, характеризующими божественные признаки: например, у Ганеши – бога с головой слона, который является сыном Шивы и изображен у входа храмов всех основных индийских богов, поскольку сначала у него нужно попросить, чтобы молитва была услышана. (Илл.26)

Классик искусствоведения Эрвин Панофский был уверен, что Микеланджело «иллюстрировал» в Капелле философские идеи неоплатонизма, и, возможно, поэтому желание мастера изваять мышь как символ всепожирающего Времени, не давала ему покоя, не вполне укладываясь в концепцию. Он писал о ней в своей книге «Этюды по иконологии» (1939 год), он снова возвращался к мыши незадолго до смерти в специальной статье «Мышь, которую не изваял Микеланджело»³⁴.

Для начала важно заметить, что полное значение символа мыши в европейской цивилизации времен Микеланджело не в полной мере ясно.

С мышами тесно связан и Аполлон, о чем, указывая также связь мышей и уходящего времени, отлично сказал Максимилиан Волошин в статье «Аполлон и мышь» еще в 1911 году:

«...подтверждается той мифологической связью, которая существует между Аполлоном и мышью. В первых строках Илиады мы читаем воззвание к Аполлону-Сминфею – Аполлону Мышиному. Известна статуя Аполлона работы Скопаса, где солнечный бог изображен наступившим пятой на мышь. Есть сведения, что в некоторых городах Трояды под алтарями Аполлона жили прирученные белые мыши, а на острове Крите изображение их стояло рядом с жертвенником бога.

...Одни объясняют связь этого зверька с Аполлоном тем, что Аполлон на некоторых островах, как, например,

³⁴The Mouse that Michelangelo Failed to Carve, in "Essays in Memory of Karl Lehmann", N.Y., 1964, p. 243.

на Тенедосе, являлся истребителем мышей, которых он сам же пред этим наслал на страну. Другие предполагают, что этот атрибут является указанием на то, что в некоторой местности культ старых полевых богов, имевших связь с мышью, был вытеснен культом Аполлона. Но эти исторические пояснения мало удовлетворяют нашему любопытству. Символ по своему внутреннему свойству не может быть объяснен фактической последовательностью своего возникновения; он узывает нас к новым волнующим сближениям и аналогиям. Так, вспоминая то движение локтя, которым была раздавлена белая мышка Бальмонта, мы сопоставляем его с мышью, что изображена под пятой Аполлона, и мысль о символическом значении этого жеста возникает невольно. Мышь не является постоянным спутником Аполлона, как змей, как лавр, но присутствие ее всегда то здесь, то там чувствуется в аполлиническом искусстве; легкое, волнующее, еле уловимое, ускользающее присутствие.

Как понять эту таинственную связь маленького серого зверька с сияющим и грозно прекрасным богом? Как разгадать эту загадку мыши?

Для всякого ясно то несоответствие, которое существует между внутренним ощущением времени и механическим счетом часов. Каждый знает дни, в которые Время, равномерно отсчитываемое часами, внутри нас идет то бесконечно медленно, то мчится бешеным галопом событий. Мы помним медленные дни детства, когда утро было отделено от вечера как бы полярным днем, длящимся полгода, и быстрые дни зрелых лет, когда мы едва успеваем заметить несколько тусклых лучей, как в декабрьском петербургском дне. Это происходит потому, что в той внутренней сфере интуитивного сознания, в которой мы ощущаем время, не существует представления ни о количестве, ни о числе; им там внутри соответствуют представления о качестве и о напряженности. Представления внутреннего мира чередуются, не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в од-

ной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги.

Этот мир, текучий и изменяемый в самой своей сущности, не имеет никаких соотношений с числом и с пространственной логикой, построенной на законах несовместимости двух предметов в одной точке и отсюда на законах чередования и числа. Между сферами времени и пространства то же отсутствие соотношений и параллелизма, как между интуитивным знанием и логическим сознанием. Первое постигает изнутри жизненные токи мира, второе снаружи исследует грани форм.

Единственная связь между временем и пространством – это мгновение. Сознание нашего бытия, доступное нам лишь в пределах мгновения, является как бы перпендикуляром, падающим на линию нашего пространственного движения из сфер чистого времени. Счет этих точек сечения линии ее перпендикуляром создает возможность нашего механического счета часов. Каждый перпендикуляр является поэтому для нашего сознания дверью в бесконечность, раскрывающуюся во мгновение.

Сознание мгновения благодаря своей связи с миром пространственным является разрешением внутреннего интуитивного сознания в пространственном мире, интуитивное знание через него может оцупать внешние грани предметов; а для познания логического мгновение является точкой, с которой можно видеть пространство сверху, различать то, что спереди, и то, что сзади.

Способность пророчесственного видения связана неразрывно с углублением во мгновение. И если право было наше предположение о том, что мышшь в аполлоновых культурах является знаком убегающего мгновения (выделение П. Б.), то с мышью должны быть соединены мифы о прорицаниях и оракулах.

И действительно, мы находим у Плиния (N. H. VIII, 82) указание на то, что греки называли мышшь Дзоон мантикотатон (гр.) – самым пророчесственным из всех зверей. В быстром убегающем движении маленького серого зверька

греки видели подобие вещего, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполлиническое сновидение, которое в то же время лишь благодаря ей может быть создано. И как только мы поймем символическое значение этого быстрого, страшного и таинственного, глазом еле уловимого движения ускользающей мыши, так нам станет понятен и другой знакомый загадочный образ.

Время – вечность, напряженная и вечно движущаяся сфера внутренних интуитивных чувствований, которая нашему логическому сознанию представляется огромной горой тьмы и хаоса, потрясается до основания и из трещины рождается бесконечно малое мгновение – мышшь. Гора рождает мышшь так же, как вечность рождает мгновение. Каждое мгновение является неуловимой трещиной между прошлым и будущим. Каждое мгновение звенит в хрустальном аполлинийском сновидении, как трещина в хрустальном сосуде»³⁵.

Остается неясным, знал ли при написании этих строк художник и художественный критик Волошин, что написал Кондиви об идее Микеланджело о Времени и мышши, и дало ли это толчок вышеприведенным мыслям, либо Микеланджело в свое время пришел к похожему пониманию. В философии эпохи Буонарроти вопрос времени занимал важное место. «По мысли Марсилио Фичино, разумная человеческая душа – это то место, где конечное встречается с бесконечным, время – с вечностью: «Все, что находится выше разумной человеческой души, принадлежит вечности, все, что ниже – обречено времени; и только разумная человеческая душа объединяет в себе вечность и время». Если средневековый человек ощущал себя живущим во времени, то человек Возрождения носил это время в себе, воспринимал как свое собственное время. «Есть три вещи, которые человек может назвать своей личной собственно-

³⁵ Максимилиан Волошин. «Лики творчества». М.: Наука, 1988, сс. 96–111, 623–625.

стью: это душа, тело и ...самая драгоценная вещь... время, – пишет Альберти. – <...> Поразительна та не знающая колебаний настойчивость, с какой люди Возрождения стремились захватить, каждый для себя, будущее... Величайшее преимущество живописи перед другими видами искусства именно в том и состоит, утверждает Леонардо, что она противостоит времени своим вечным настоящим»³⁶.

Ученые университета Гента в 1950 году опубликовали монографию, посвященную символу мыши, и пришли к выводу, что он пришел в Европу через Грецию и связан с древнеиндийской мифологией. В книге изображена древняя монета, на которой греческий бог Дионис стоит на мыши, что совпадает с популярными изображениями бога Ганеши. К сожалению, фламандские ученые из Гента не читали вышеприведенный глубокий интуитивный литературно-философский анализ Волошина. У них также не было возможности увидеть изготовленный в конце XV века в соседнем городе Брюгге гобелен, на котором изображена символическая сцена передачи титулов графа Фландрии и герцога Бургундского от Марии Йоркской ее сыну Филиппу. На нем символом власти в Бургундии стал шлем с оперением и чучелом мыши, (*Илл. 27*) удивительно похожей на летающую мышь гравюры «Меланхолия». (*Илл. 28*)

Гобелен уже 500 лет хранится в испанском Эскориале. Филипп был в 1504–1506 королем Испании и вывез туда свою коллекцию фламандских гобеленов. Пока что он не стал предметом изучения искусствоведов и толком даже не каталогизирован. Я бы назвал эту мышь с гобелена «самой загадочной мышью Европы». Вероятно, мышь была во времена Микеланджело неким важным символом не только на Востоке, но и в европейской цивилизации, следы чего пока затерялись в истории.

Эрвин Панофский не читал не переведенного с русского языка Волошина и не придавал должного значе-

³⁶ И. Е. Данилова. «О категории времени в живописи Средних веков и раннего Возрождения» в сборнике «Из истории культуры Средних веков и раннего Возрождения», М., 1976, сс. 166, 169.

ния известным мышиным связям Аполлона-Диониса, хотя однажды и сопоставил символ мыши с образом времени. В книге «Этюды по иконологии» он пишет о работе Якопо дель Селлайо (1442–1493) с изображением бога Сатурна, «куда проникли новые и отчасти необычные атрибуты <...> две крысы – черная и белая, – которые символизируют разрушение жизни и днем и ночью», мотив которых «проник в западный мир с легендой о Варлааме и Иосафате». При этом Хронос – Сатурн – это «полузападная и полувосточная фигура, иллюстрирующая и абстрактное величие философского начала, и вредоносную прожорливость демона-разрушителя...»³⁷. Вот эту «полувосточность» не почувствовал Панофский в скульптуре Лоренцо, в которой, по его мнению, Микеланджело изобразил бога Сатурна. Мышей как символ всепожирающего Времени в изображении Селлайо он посчитал «новым и необычным атрибутом», а вопросу об очевидной монструозности их изображения величиной в достаточно крупную собаку он не придал значения.

В целом Панофский рассматривал мышь как некое животное, выбор которого в качестве символа Времени был ему непонятен. Хотя его увязка идеи мыши с индийским мифом о Валааме и Иосафате могла бы натолкнуть его на восточные мотивы всей статуи Лоренцо. Если бы Панофский сосредоточился не только на неоплатонических идеях Времени, а допустил возможность самостоятельной визуальной философской трактовки Микеланджело идеи о всепожирающем Времени, он мог бы найти неочевидные, конечно, но видимые возможные ответы.

Мне же кажется, что задуманная мастером «мышь» (в широком смысле) присутствует в Капелле и очень помогает понять смыслы, заложенные в статую Лоренцо, расположенную не на той стороне Новой Сакристии, где искал мышь Панофский.

³⁷ Эрвин Панофский. «Этюды по иконологии», СПб, 2009, сс. 135, 136, 156.

Но вначале приведем источник знания о замысле мыши, относящийся еще к периоду жизни Микеланджело и ссылающийся на него самого.

Алексей Дживелегов пишет:

«Сначала о символике. Кондиви, который мог слышать собственные объяснения художника, – его толкование, кстати сказать, совпадает с главным сохранившимся наброском самого Микельанджело, листком из Casa Buonarroti, озаглавленным дважды «Небо и земля» и относимым с некоторой вероятностью к 1523 году, – говорит:

*«Эти четыре статуи поставлены в сакристии, нарочно для них построенной и находящейся в левой стороне церкви, против старой сакристии. Несмотря на то, что они имеют одинаковую величину и служат как бы одной идее, они все разные и различны по движениям и позам. Гробницы поставлены перед боковыми стенами капеллы; на крышках их положены по две фигуры выше человеческого роста, изображающие мужчину и женщину. Одна из них олицетворяет День, другая – Ночь, а все вместе – Время. Для большей ясности Микельанджело прибавил к фигуре, изображающей Ночь и представленной в виде женщины необычайной красоты, сову и другие эмблемы ночи, а к фигуре, олицетворяющей День, он присоединил эмблемы дня. Микельанджело имел намерение (оно осталось невыполненным, потому что его оторвали от дела) для изображения Ночи вырубить из мрамора мышь и для этой цели оставил на одной из гробниц небольшое мраморное возвышение. Он находил, что мышь так же все грызет и портит, как всеразрушающее время».*³⁸

Кондиви сам не видел Капеллу и писал все это в Риме со слов Микеланджело. Насколько искренен был с ним мастер и все ли он сам хорошо помнил по прошествии почти двух десятилетий после окончательного отъезда из Флоренции? Насколько правильно переведен вышеуказанный отрывок, и как его понимал знающий итальянский язык Панофский?

³⁸ А. Дживелегов. «Микельанджело». М., 1988, сс. 219–220.

Начнем с того, что владевший итальянским Дживелегов допустил (или пропустил) две ошибки в переводе предложения: *E perchè tal fuo propofito meglio foffe intefo, meffe alla Notte, eh' è fatta in forma di donna di maravigliofa bellezza, la civetta ed altri fegni, a ciò accomo dati: così al Giorno le lue note: e per la fignificazione del Tempo voleva fare un topo; avendo lafciato in ful-opera un poco di marmo, il qual poi non fece, impedito; perciocché tale animaluccio di continuo rode e comfuma, non altrimenti che Tempo ogni cola divora.*

Первая ошибка Дживелегова в переводе такая же, как у Панофского: мышь должна быть на стороне Ночи и Дня. Поэтому Панофский уже не искал мышь на другой стороне Капеллы. Такой перевод не вытекает из текста, в котором нет слов «на стороне Ночи и Дня». При этом Кондиво описывает, что у статуи Ночи находятся ее признаки, включая сову, а у статуи Дня какие-то его признаки, которых в действительности в Новой Сакристии нет. У Кондиво статуями Ночи и Дня не ограничивается описание Капеллы. Он писал всего о «четырех статуях», но в тексте конкретно упоминает только три: Ночь, День и Мадонну с младенцем на руках. (Может, он младенца посчитал за четвертую статую?) Кондиво сам не видел Капеллу, описал ее приблизительно со слов Микеланджело, который сказал ему про мышь и ее символику, но не затруднился описанием других скульптур, хотя статуи «тех, чей прах похоронен», были упомянуты в тексте, с указанием, что они «более богоподобные, чем человеческие». Панофский также не обратил внимания, что на мраморе около статуй Ночи и Дня нет никакого «возвышения» для мыши, зато оно было на другой стороне Новой Сакристии под левой рукой статуи Лоренцо, и из него высечена шкатулка с головкой животного.

Важно отметить, что неточно перевел Дживелегов и причину отсутствия мыши: «осталось невыполненным, потому что его оторвали от дела». Такой перевод одного слова итальянского *impede/impedito* нельзя признать правильным. Так же как распространенный перевод этого текста на английский словом *prevented* в смысле «помешавших внеш-

них обстоятельств». Правильный перевод «не стал, не нашел времени», то есть «совершил самостоятельное действие по своему решению», а не «ему помешали». Сам Панофский назвал это по-английски более правильно, использовав слово *failed*, в данном случае в смысле «не стал, забросил», то есть в форме самостоятельного решения.

Описание Капеллы у Кондиви хаотично и неполно, что связано с обрывочностью полученных им сведений. Кроме того, возникает вопрос о доверии Микеланджело, который мог и через двадцать лет не раскрывать все свои потаенные замыслы. Ведь он не рассказал о половине статуй в Новой Сакристии, в том числе о скульптуре Лоренцо. Может, даже он, рассказывая о статуях Ночи и Дня, говорил, что первоначально хотел разместить мышь там, но не сделал этого. А до разговора о другой стороне Капеллы у них дело не дошло. Может быть, рассказ его был как-то скомкан, и больше к этой теме не возвращались. Может быть, сначала хотел изобразить просто обычную мышь, но затем отказался от этого замысла, так как изваял образ некоего гибридного животного под локтем у Лоренцо. А мог и забыть кое-что, спустя две декады в почтенном возрасте восьмидесяти лет. Норберт Вольф – автор книги о Дюрере – пишет, что «наиболее правдоподобной кажется версия Эрвина Панофского, который толковал смысл гравюры в контексте трех талантов, управляемых Сатурном: воображения, дискурсивного разума и божественной интуиции. Согласно представлениям, бытовавшим во времена Дюрера, художники находились в первой и низшей из этих сфер»³⁹. Как мы помним, времена Дюрера и Микеланджело почти совпадают. Вряд ли все же сам Дюрер пропагандировал «низшую роль художника». Американский исследователь Дэвид Финкельштейн пишет, что Дюрер вряд ли разделял «наивную неоплатоническую космологию о сферах», но вынужден был ее использовать, потому что это все еще был язык, понят-

³⁹ Норберт Вольф. «Дюрер» (перевод с английского). М., 2007, с. 48.

ный для его зрителей»⁴⁰. И здесь хотелось бы отметить самый принципиальный момент: Микеланджело не мог быть согласен с вышеуказанной неоплатонической трактовкой своего места в сферах жизни и мысли. Всей своей жизнью и творчеством он утверждал художника как представителя самых высоких сфер. Не думаю, что ему были важны и боги греко-римского Пантеона. Он в своих произведениях изображал главного и единственного библейского Бога, думал о нем, обращался к нему в своих стихах, иногда довольно дерзко, как равный! Он не был ни ироничным философом, объединяющим древние верования греков и римлян с христианством, каким был Фичино (и современный ему неоплатонизм), ни иллюстратором идей последнего. Стоит только посмотреть на барельеф «Мадонна у лестницы», которым он открыл череду высочайшим образом изображенных в скульптуре, рисунке и живописи своих несравненных «микеланджеловских Мадонн», о смысле многих из которых до сих пор продолжают гадать исследователи его творчества. Барельеф выполнен им в 15 лет – как раз время «обучения» в Платоновской академии у того же Фичино и его блистательных коллег. Это показывает глубокие корни его библейской мысли.

И здесь самое время сказать о неоднородности идей современного Микеланджело неоплатонизма. Увлечения Марсилио Фичино зороастризмом должно было прямо подвести идеям основателя нового религиозного направления Мани. Сам Панофский считает, что скульптура Лоренцо служит образом бога Сатурна.⁴¹ Интересно, что он прошел мимо иллюстрации, которую в нескольких своих книгах использовал его учитель Аби Варбург, где Сатурн изображен в шлеме с элементами морской раковины, что есть и в передней части Лоренцо, а также держит на левой руке небольшого монстра, (*Илл. 29*) символизирующего все-

⁴⁰ *David Finkelstein, "MELENCOLIA I: The physics of Albrecht Dürer", df4@mail.gatech.edu.*

⁴¹ *Эрвин Панофский. «Этюды по иконологии», с. 334.*

пожирающее Время⁴². Вероятно, это могло бы натолкнуть его на сравнение со статуей Лоренцо и правильную оценку изображения животного на шкатулке как символа всепожирающего Времени. Он ведь написал, «мне, и не только мне, кажется, что характерные черты звериной головки в скульптуре Микеланджело, представляющей собой скорее маскарон, чем натуралистический портрет, наводит на мысль скорее о летучей мыши, чем рыси»⁴³. Кажется, сравни он статую Лоренцо с иллюстрацией Варбурга, сразу нашел бы искомую символику, а с ней и «мышь» (в широком смысле), к которой после издания «Этюд» 1939 года возвращался еще в 1962 и 1967 году, а кроме этого посвятил ей отдельную статью в 1964 году.

Мне же кажется, что поедающий своих детей древний божок Сатурн для глубоко христианского мыслителя Микеланджело не мог быть фигурой, изображение которой он сделал бы символом величия своего духовного отца и покровителя Лоренцо Великолепного. Сатурн не мог соответствовать религиозной эстетике Микеланджело. В Новой Сакристии Микеланджело делал все сам, никому ничего не объясняя. Он просто не пустил в нее тирана Флоренции жестокого герцога Алессандро Медичи (1511 – 1537), который хотел посмотреть незавершенные статуи, и двадцатилетнему герцогу пришлось, как мальчишке, пролезать туда через окно в отсутствие скульптора. Но перед своим заказчиком папой римским Климентом VII ему неизбежно пришлось бы отчитаться и иметь готовые ответы на его вопросы. Поэтому возможность сослаться на бога Сатурна, вспоминая в неоплатонической концепции как отца Золотого века и созерцательного уединенного бога, а не как жестокого пожирателя своих детей, могла быть его приемлемым для Климента объяснением. Восточные элементы он скорее маскировал, как голову статуи и буддийскую мудру на пальцах

⁴² *Аби Варбург*. «Великое переселение образов». СПб, 2008, сс. 257, 259.

⁴³ «Этюды по иконологии», с. 16.

правой руки. Ведь папа, как урожденный Джулио Медичи и сын похороненного в Капелле Джулиано Медичи, был в душе неоплатоником. Потому и «полувосточность» скульптуры шифровалась и не сразу бросается в глаза.

При рассмотрении статуи Лоренцо (практически всегда в контексте общей скульптурной группы Капеллы) гравюру «Меланхолия», в том числе ее летучую мышь, для сравнения вспоминают часто. Отметим пришедшие с Востока описания летучих мышей и летающих змей, охраняющих ароматические растения.⁴⁴ Это накладывается на животное из «Меланхолии», которое заслуживает обсуждения, поскольку его часто сравнивают с изображением в статуе Лоренцо. На самом деле там изображена обычная мышь с длинным крысиным хвостом, которой вместо лапок, как считают, приделаны крылья летучей мыши. Дэвид Финкельштейн пишет, что это «химера с головой мыши, крыльями летучей мыши и змеиным хвостом»⁴⁵. «Словарь символов» отмечает «монстрообразный» характер этого животного, когда вместо лапок эта мышь использует крылья⁴⁶.

Микеланджело в 1538 году, как описывал Франциско де Холанда, объяснял свою позицию по изображению разных гротескных животных тем, что лучше заменять у них лапы на крылья, чтобы они больше впечатляли и были «монстрообразней»⁴⁷. Сам Микеланджело с детства был «специалистом» по монстрам, изобразив их в 12-летнем возрасте на картине, которую художественный музей Кимбелла (Форт-Уорт, Техас) не так давно приобрел за 6 миллионов долларов у нью-йоркского музея Метрополитен.

Если же посмотреть дюреровскую летучую мышь при увеличении, (Илл. 28) видно, что она является обыч-

⁴⁴ *Frankopan*, Op. Cit, p. 177.

⁴⁵ *David Finkelstein*, «MELENCOLIA I: The physics of Albrecht Dürer», df4@mail.gatech.edu.

⁴⁶ *Jean Chevalier, Alain Gheerbrant*, "The Penguin Dictionary of Symbols", England, 1996, p. 492.

⁴⁷ *Francisco de Holanda*, p. 110.

ной мышью (большой крысой с учетом такого хвоста), которая держит в когтистых лапках плакат из кожи или бумаги в форме крыльев летучей мыши, на котором написано «Меланхолия». Летучей мыши на гравюре нет вообще. Пора разрушить это сложившееся за пять веков убеждение, которого не миновал и Панофский. А ведь эту летучую мышь трактовали как знак Сатурна, хотя, впрочем, известны изображения этого бога и с обычными мышами.

Правильный подход к животному из «Меланхолии» мог бы помочь написавшему об этой гравюре монографию Панофскому определиться и с животным под локтем у Лоренцо. Оно совсем не похоже на обычно отталкивающую морду летучей мыши, хотя уши и складка, возвышающаяся между ушами, создают определенное сходство, зато в профиль, если смотреть снизу со стороны алтаря, напоминает обычную мышиную мордочку. Следует обратить внимание на замечание Кондиви, что Микеланджело в совершенстве знал анатомию животных – лучше, чем анатомию людей. Но даже при невнимании ко второй оскаленной пасти справедливости ради нужно сказать, что, в отличие от профиля, фас мордочки на ларце под рукой Лоренцо на обычную мышь тоже не слишком похож.

Увидев в Непале статуэтку бога Ганеши, похожую на образ статуи Лоренцо, и, как и Панофский, заиклившись именно на мыши, мы построили на этом всю предыдущую аргументацию (с 2006 года) подобия Лоренцо с образами индо-буддийских богов Ганеши и Куберы. Здесь мы опирались на смешение таких животных, как мышь и мангуст, в зоологических представлениях того времени, ссылаясь на изображения этих животных на фресках Рафаэля в Лоджии Рафаэля в Ватикане и Эрмитаже, (Илл. 30) а также ссылались на то, что их строго не различает, например, тибетско-буддийская традиция. Дополнительно можно было бы сослаться на то, что в наиболее авторитетном до Брема источнике – трактате Аристотеля «История животных» – как мыши описаны животные, явно принадлежащие к другим

видам⁴⁸. Например, не особо отличимы от мангуста и ихневмона (египетский мангуст, или фараонова крыса), описанные Аристотелем ласка и хорек. (При этом хорек в традиции Бутана в качестве производителя драгоценностей не отличается от священного мангуста, бога богатства Куберы⁴⁹. На фронте Пармского Баптистерия с XII века дружно грызут корни дерева жизни мышь и не то мангуст, не то хорек. Их просто в то время не особо различали.

Можно вспомнить и древнеегипетского бога Сета, иногда соотносимого с Сатурном. Он часто изображается с головой животного, например собаки или осла. Передняя часть шлема Лоренцо изображает верхнюю часть черепа, которая может принадлежать любому из этих животных, хотя чаще считается исследователями челюстью льва. Здесь важны два момента: пряди шерсти по бокам шлема аналогичны прядям шерсти по бокам мордочки на шкатулке. Интригующими для нас являются также древнеегипетские саркофаги мышеобразных животных, весьма похожие на нашу шкатулку. (Илл. 31, 32, 33)

Существует неожиданная версия авторитетного флорентийского искусствоведа Кристины Ачидини, что ларец под локтем Лоренцо является ульем, как он выглядел во времена Микеланджело. Она высказывала это в нашем личном разговоре и в своей книге «Микеланджело скульптор»⁵⁰. Так вот хорек, по Аристотелю, является разорителем ульев. Затрудняюсь рассмотреть эту версию, так как ее автор не привела каких-то дополнительных аргументов. Следует отметить, что Кристина Ачидини правильно определила, что найденный в 1976 году в потайной комнате под Новой Сакристией настенный рисунок является наброском ног ста-

⁴⁸ *Аристотель*. «История животных» (пер. с древнегреч. В. П. Карпова); под ред. и с примеч. Б. А. Старостина. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. 528 с. ISBN 5-7281-0049-X.

⁴⁹ *Michael Palin*, "Himalaya", London, 2004, p. 257.

⁵⁰ *Cristina Acidini Luchinat, Aurelio Amendola*, "Michelangelo sculptor", 2010.

туи Джулиано, а не Лоренцо, как ошибочно посчитал Шарль Сала, а за ним и мы⁵¹.

Если обратить внимание на шерстяные пряди по бокам мордочки животного на ларце, то отдельные виды «мышей» (в широком смысле слова) и похожих на них животных, таких как мангусты, горностаи, хорьки, могут иметь довольно густую шерсть, так же как близкие по форме к высеченному изображению нос и уши.

Все же не проходит по моему сегодняшнему убеждению сравнение статуй Ганеши и Лоренцо, с которого в Непале началась вся наша восточная версия. Слоноподобный, с хоботом, симпатичный бог индуизма и буддизма не мог вписаться в эстетику Микеланджело, так как был для него «монстром». А вот индийский и буддийский популярный среди купцов бог богатства Кубера (Вайшравана, Джамбала) с его выпускающим изо рта драгоценные камни мангустом вполне мог бы стать таким прообразом. (Илл. 34, 35) Скульптуры из иллюстраций относятся к векам до нашей эры. Чучела мангустов использовались на Востоке как контейнеры или кошелки, изо рта которых выдавливали монеты или драгоценные камни⁵². Это совпадает с идеей денежного ящичка, которой придерживаются большинство исследователей, включая Панофского. Кроме того, очень важный Бодхисаттва Локишвара также иногда изображается с животным: мышью или мангустом⁵³.

Можно вспомнить высказывание Антонио Паолуччи о важности фотографии для восприятия деталей Капеллы Медичи⁵⁴. Мышиная мордочка находится на высоте около трех метров и при невооруженном взгляде вверх с высоты человеческого роста выглядит таким ушастым Микки-Маусом. Таково было восприятие во времена скульптора и до

⁵¹ *Charle Sala, Michelangelo, (Nederlandstalige editite), 2001, p. 128.*

⁵² *Robert Beer, "The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs", Chicago, 2004, p. 212.*

⁵³ *Madanjeet Singh, "Himalayan Art", New York, 1968, p. 165.*

⁵⁴ *James Beck, Antonio Paolucci, Bruno Santi, "Michelangelo. The Medici Chapel", London, 1994, p. 9.*

сравнительно недавнего времени, пока возможности современной оптики не позволили приблизить и запечатлеть на снимках вторую зубастую пасть и голову этого животного (или уже скорее монстра с двумя ртами). По всей видимости, это и не смог увидеть Панофский в Капелле или на фотографиях своего времени. Первый качественный фотоальбом по Капелле появился через 25 лет после его смерти. Свет в Новой Сакристии даже сейчас не позволяет свободно рассмотреть вторую пасть – там видится просто тень, как при электрическом, так и при солнечном освещении, идущем сверху и погружающем в вечную тень глаза Лоренцо и изображение второго рта уже не мыши, а некоего мышеобразного монстра. Зубастость этой пасти как раз такова, чтобы быть символом всепоглощающего Времени. А ее размер заведомо не совпадает с размерами головы изображаемого животного. Микеланджело это четко показал, одновременно скрыв от взгляда на много столетий. Хотя подзорную трубу тосканец Галилео Галилей изобрел через 50 лет после смерти Микеланджело, вряд ли кто-то использовал ее для описания деталей Капеллы. А жаль. Наличие второй пасти не удалось встретить ни в одном из авторитетных искусствоведческих описаний Капеллы. (Илл. 36, 37)

Вторая пасть превращает нашу милую мышку в агрессивного монстра, хорошо подходящего для задуманного Микеланджело символа всепожирающего Времени. В Индии с незапамятных времен разрабатывалась концепция Времени как главного бога. Восточные подходы абсолютно доминируют в этой сфере. Далее можно сослаться на индо-буддийские традиции изображения Кали с разверстой пастью – как символа всепожирающего Времени, на восточных демонов – ракшасов, пожирающих все вокруг.

Кала сокрушает все живое своей палицей или пожирает (мотив разверстой пожирающей пасти является характерным для Кала-Времени).

Чаще всего ракшасы, ведущие ночной образ жизни, описываются многорукими, многоголовыми и многоглазыми или, наоборот, одноглазыми существами с огромным

ртом (бывали и многоротые ракшасы) и ушами, напоминающими раковины.

Я не буду продолжать эту хорошо разработанную специалистами тему. Остальное можно легко досмотреть в многочисленных работах востоковедов.

Десять лет назад ушел из жизни англичанин Джеймс Халл (James Hall, 1918 – 2007), который, не будучи профессиональным искусствоведом, стал авторитетом толкования символов в искусстве. Он высказал в 2005 году идею, что Микеланджело вместо мыши – пожирателя времени – изобразил в Новой Сакристии символику пожирания времени через гротескные маски на стенах, с их «голодными ртами»⁵⁵.

Символику же животного («летучая мышь, или рысь, или комбинированное создание») на денежном ящике, который вообще-то стоял в центре всей его интерпретации Новой Сакристии как гимна благотворительности семьи Медичи, Халл целиком отнес к распределению денег. Для нас важно здесь, что Халл ни на минуту не допустил возможность того, что Буонарроти за 14 лет создания Капеллы не смог по внешним обстоятельствам не осуществить в Капелле свой замысел об изображении символа всепожирающего Времени. Другое дело, что он нашел эту символику только в гротескных лицах на стенах. (Илл. 38)

Возможно, Микеланджело вначале хотел изобразить мышь как мышь, но впоследствии усложнил этот замысел монструозной комбинированной головой со второй разверстой пастью, имевшей не по случайности аналогию с восточными символами всепоглощающего Времени. Он, скорее всего, увидел их в доехавших до Италии восточных изображениях. Точно так же могли дойти до него и изображения восточных богов и святых с мышью, мангустом и так далее – под левой, как правило, рукой. В московском

⁵⁵ *James Hall*, «Michelangelo and Reinvention of the Human Body», London, 2005, pp. 153, 162.

Музее искусства Востока висит тибетская танка XIX века, изготовленная в более старинной традиции. Он заслуживает специального исследования и в изображении на животе бога Куберы (Вайшраваны) поразительно схожа с наложением морды мангуста (мыши) на монстрообразное изображение с широко открытой пастью, напоминающей обсуждаемый образ Микеланджело. (Илл. 39, 40)

Кстати, мышь как мышь все же в Капелле есть, только не в Новой, а в Старой Сакристии – в виде небольшого изображения в мраморной мозаике на стене, которая сделана уже в последующие столетия. Может, здесь тоже воплотили идею Микеланджело? Но это уже другая история...

Великий искусствовед и философ Эрвин Панофский на фотографиях удивительно похож на великого писателя Исаака Бабеля. О типажах таких лиц Фридрих Гегель в свое время написал, что они, как, впрочем, еще «китайские и египетские», не соответствуют высшему эстетическому идеалу скульптурного изображения⁵⁶.

Многотысячелетние высокохудожественные одухотворенные изображения «задумчивых Бодхисаттв» с их приглушенной улыбкой как бы слегка усмеваются в ответ на подобные истины с «вершины» западной философской мысли. Можно сказать, что в основе европейского эгоцентризма ведущих искусствоведов XIX и XX столетия совершенно невольно для них самих, к сожалению, лежат близкие к расизму философские постулаты.

Великий Панофский, возможно, упустил «полувосточность» статуи Лоренцо и символику всепоглощающего Времени в Новой Сакристии из-за общей проблемы, точно отмеченной известным российским искусствоведом Александром Якимовичем, указавшим на ограниченность классического искусствознания только европейской цивилизацией и снисходительное отношение к богатству и древ-

⁵⁶ *Oxana Timofeeva*, "History of Animals: An Essay of negativity, Immanence and Freedom", ISBN 978-90-72076-4, pp. 64-65.

ности культур других цивилизаций, например, восточных⁵⁷.

Этой ошибки не допустил наш великий искусствовед Павел Муратов в 1918 году, одновременно основавший в Москве Studio Italiano и Музей искусства Востока.

Так получилось, что первый билет в Италию (и, соответственно, в Ренессанс) я получил в буквальном смысле этого слова из рук тончайшего знатока этой эпохи Леонида Михайловича Баткина (1932 – 2016) в октябре 1989 года у табло в аэропорту Шереметьево. Сам я не успевал заранее забрать билет и заграничный паспорт, выданные в связи с поездкой большой группы советских людей для участия в конференции, проводившейся итальянским парламентом. Я до этого не знал, кто такой Баткин, как не слышал ничего о философе Мерабе Константиновиче Мамардашвили (1930 – 1990) – моем добровольном гиде по Риму в ту поездку в краткие моменты перерывов официальной программы. Теперь я горько жалею, что не воспользовался тогда таким замечательным знакомством, и сейчас цитирую работы обоих, так сказать, на общих основаниях.

Хочу закончить главку словами Баткина: «Ренессансный индивид впервые сталкивал разные культуры, не совпадая полностью ни с одной из них, тем самым становился их демиургом, вырабатывал свою субъектность – лишь в меру громадной и плодотворной скованности духовным материалом, над которым он, казалось бы, господствовал... Возрождение – переход не к одной капиталистической культуре, не к одному Барокко, не к одному Просвещению, но и к потрясающим духовным трансформациям нашего века, но и – впрок. Целостность Возрождения состоялась как вечная незавершенность, вечная потенциальность, как бесконечная переходность, что находится в теснейшей связи с «плодотворной скованностью»... Желая понять в творении творца, в предметном материале – формообразующую энергию, в культурных результатах скрытую «логику» куль-

⁵⁷ А. Якимович. «Генрих Вельфин и другие» в книге «Генрих Вельфин, Ренессанс и барокко». СПб, 2004, сс. 30–31.

туры, – мы должны приблизиться к подвижной и рискованной грани, – но и удержаться на ней»⁵⁸.

Джулиано

Эта история навсегда осталась в летописи великого города. Джулиано зарезали в церкви, во время службы на глазах у Лоренцо. Папа Римский Сикст IV (тот, кто построил Сикстинскую Капеллу) уже не мог терпеть влияние семьи Медичи и, вступив в сговор с Пацци – второй после Медичи влиятельнейшей и богатейшей семьей Флоренции, подготовил нападение на правителей города – Лоренцо и Джулиано Медичи. Под предлогом охраны племянника Папы, юного кардинала Рафаэло Риариа, прибывшего во Флоренцию с визитом, в город был направлен отряд папских войск. Объединившись с членами семейства Пацци, паписты решили зарезать братьев в церкви. Сделать это в другом месте они не решились, так как опасались народного гнева. А в церкви, когда идет служба, людей очень много и в толпе никто сразу не поймет, что происходит, полагали заговорщики. Сигналом для убийц были слова кардинала о начале чтения Евангелия.

Несчастному Джулиано Медичи нанесли девятнадцать ударов кинжалом, он скончался тут же, на месте. Лоренцо же успел выхватить меч, отбиться и уйти. Кроме того, его прикрыли своими телами философы, безоружные ученые из Платоновской академии.

Карел Шульц

«Портал Санта-Мария-дель-Фьоре забит желающими проникнуть в храм, – однако не всеми руководит благочестие. Но даже те, кто галдит всех сильнее, бы-

⁵⁸ Л. М. Баткин, «Итальянский гуманистический диалог XV века», в сборнике «Из истории культуры Средних Веков и Возрождения», М., 1976, с. 210).

стро дают проход. Восторженные голоса, выкрики... Свод храма остался безответным. Он почернел от столетий. Разливаются по нему потоки тонов органа и падают на теснящийся люд, ожидающий разрешения спора и освобождения от человека, лукавого и несправедливого. Утешенье мое, Господи, заслони меня от страшного напора злых сил, – даже если врата адовы разверзнутся, врата храма пребудут крепки... – Уповай на Бога, ибо я буду славить его, – равнодушно шелестит жирный голос каноника Маффей, произнося предписанный ответ.

Это так ужасно, что кардинал задрожал. Он знает, что должен уповать на Бога. Но знает также, как, по его приказанию, каноник Маффей будет прославлять Бога... Потом Риарио взошел по ступеням, и золото его ризы заиграло отблесками огней... И вот он, поцеловав алтарь, молится об отпущении грехов ради заслуг тех святых, чьи останки сложены в этом камне. Кто покровитель Флоренции? Святой Иоанн Креститель, давший свидетельство о Свете. Кто покровители рода Медичи? Святые мученики Козьма и Дамиан.

В это мгновенье была принесена кадьница. Тяжелая, золотая, холодная, чуждая. Поднимается густое, слабо благоухающее облако дыма. Кардинал Риарио кадит алтарь. «Introit». «Kyrie». Орация. Он сам страшится своего спокойствия. Так ему было сказано в Риме: во славу церкви. Уничтожение медицейского гибеллинства. Мгновенье близится стремительно, неудержимо. Молятся ли Медичи? Впрочем, можно ли пожелать им более прекрасной и достойной смерти? И все же у него дрожат руки. Тщетны усилия эту дрожь подавить: он читает священные тексты и дрожит. Но лицо его стало суровым, окаменело. Губы шевелятся медленно, произносят все важно, торжественно. Нет, не думать, не думать ни о чем, кроме обряда, так предписывает служебник. Вот и подьякон Симон читает текст из книги пророка Даниила, так как теперь пост.

«И ныне услыши, Боже наш, молитву раба твоего и

моление его и воззри светлым твоим оком на опустошенное святилище твое...»

Да, так молился святой пророк в посте, и вретнице, и пепле, в пору унижения народа своего под властью Дария, царя из рода Мидийского. Отзвучал голос Симонов – глубокий, удивительный голос. И каноник Маффеи уже дочитал молитву перед чтением Евангелия и стоит на коленях со святой книгою в руке, просит:

– Благослови, владыка...

В это мгновенье кардинал Риарио побледнел. Побледнел так, что сам почувствовал свою бледность, как морозную пыль на лице. Ледяная рука вдруг погладила это лицо и согнала румянец со щек. Он знает, что надо благословить и произнести нужные слова, но горло сжалось от странного давления, и самый язык стал куском льда, коснеющей, застывший. Он чувствует на себе удивленный взгляд каноника, хочет поднять руку – и не может, рука его вдруг омертвела, мороз, холод, лед, – наверно, и рука теперь оказалась бы такой же бледной, как его лицо, если б поднять ее так, как подымается и опять опускается рука мертвеца. Это не его рука, а чья-то еще, какого-то постороннего, бледность разливается теперь, наверно, по всему его телу, но он не дрожит, он окаменел, застыл. В то же время он остро чувствует все вокруг – склонившуюся толпу, огни и золото, дым кадилницы, знает, что сейчас ему надо сказать дьякону, приготовившемуся читать Евангелие: «*Dominus sit in corde tuo...*» «Господь да будет в сердце твоём и на устах твоих для достойного и надлежащего благоговения...» Знает, что надо произнести это, и не может, губы сведены не судорогой, а морозом, губы холодны и мертвенны, губы бледны и бескровны, едкая усмешка каноника Маффеи, который, видимо, догадывается, что ему страшно, – но это не страх, не ужас, это больше, это мороз, холод и лед. Отчего такая глубокая тишина во всем храме, отчего все эти люди молчат, как это может быть, чтобы столько сотен людей, собравшись вместе, были так напряженно, так ужасающе тихи, ледяная рука все время сгоняет

румянец с моего лица, острым когтем прорвала мне жилы, и они полые, пустые, нет во мне крови...

Каноник встал, не дождавшись благословения. Он уже идет читать Евангелие, тяжело дыша после только что произведенного усилия, вызванного тщетным коленопреклонением. Кардинал должен обратиться к читающему. Прислонившись боком к алтарю, он старается сделать это. И взгляд его падает на дарохранильницу. Золото ее не человеческой отлито рукой, оно сияет так солнечно, что ослепило его. А в нем – холод, ужасающий, темный холод. Бледность навсегда.

«*Sequentia sancti Evangelii*», – внятно прошипел голос каноника Маффеи.

Первыми закричали женщины. Их резкий, пронзительный крик взвился к высокому своду, разбился там с налету и снова упал вниз. Ему ответило глухое гудение мечущихся мужских голосов, и потом всё разразилось неистовым гамом. Ибо Франческо Пацци, волчьим движением кинувшись на Джулиано Медичи, одной рукой схватил его за горло, а другой стал колоть обнаженным кинжалом – быстро, молниеносно, меж тем как Бандини сбил с ног Лоренцо, руки которого были зажаты, как в тиски, руками Сальвиати. И, заранее приготовившись, люди обнажили мечи в храме и открыли свои папские отличия, бросаясь ближе к пресбитерию и рубя направо и налево. Ударили в набат, и дикий рев наполнил храм. Люди, выпрямившиеся было для молитвы, глядят безумными глазами. Всё слилось в сплошной бесформенный хаос, вздувающийся и мечущийся на стены, словно стремясь разрушить храм, чтобы камни обрушились на победителей и побежденных. Франческо Пацци, сплетаясь руками и ногами с Джулиано, колет так осатанело, что попадает и в себя, на напряженном бедре его уже две кровоточащих раны, но он не чувствует боли. Лоренцо, движением плеч стряхнув нападающих, кинулся на помощь брату. Но Сальвиати дернул его назад, и не раз уже коснулся бы его кинжал Бандини, если бы друзья Лоренцо, философы, не втиснулись между ними обоими. Подхватив Лоренцо, они

тащат его в безопасное место, за дверь ризницы. В храме стоит рев – это рев крови. Уже несколько человек с папскими знаками затоптано ногами остальных. Духовенство у алтаря обступило Риарио, бледного – бледного навсегда. Каноник Симон судорожно вцепился в Маффеи.

– Месса... месса... – шепчет он, выпучив глаза. Маффеи старается внешне сохранять хладнокровие.

– *Si, sacerdote celebrante, violetur Missa ante canonem, dimittatur Missa,* – отвечает он, тревожно глядя на беснующуюся толпу.

Нет, это надо было устроить лучше... Святой отец должен был послать другого человека, а не этого кардинала... Единственный настоящий человек здесь Сальвиати.

Священнослужитель из Пизы, подняв руку в перстнях, указывает пальцем вслед убегающему Лоренцо. Желтое, пергаментное лицо его страшно. На нем гибель. На нем смерть. На нем – отчаянье. Злобный взгляд полон ужаса. Он видит головы папских воинов в клокочущих волнах толпы. Народ душит воинов, рвет их на части, разбивает о камень колонн, огранен дубовых скамей, обуглы алтаря. Пущены в ход, как оружие, тяжелые подсвечники, они будто молнии сверкают в разъяренных руках. Франческо Пацци весь измазан кровью, подымается от трупа Джулиано. Но напрасно. С треском захлопывается за Лоренцо тяжелая дверь ризницы. Он скрылся. А Сальвиати и Франческо вырвались из храма и увидели на площади новую картину опустошения. Ибо старик Якопо, вздымаясь высоко в седле, обнажив меч, тщетно побуждает народ к нападению. Видимо, его собственные люди ценят жизнь выше жалованья наемников. Конь обезумел под градом камней и падает. Старик поднялся, но меч его сломан. Он изумленно оглядывается, словно не понимая. У Санта-Кроче бьются исступленно, свирепо. Папские бойцы пускают в ход все свое военное искусство, но народ ломит и ломит, – и вот уже ему удалось вгрызться в эти ряды и поколебать их. По Понте-Санта-Тринита валит оцетинившаяся оружием толпа флорентийских красильщиков, они орут славу Медичи, сметая заслоны

врага, не получающего команды. Со стороны Понте-Веккьо спешит цех сукновалов – тяжкие палицы их гремят, цех мясников, блестя топорами, добивающими раненых, цех суконщиков, золотарные и канатчиковые подмастерья, с ножами и кинжалами наголо. Вся Флоренция поднялась в крови, под звон набата. Оружие – кинжалы, мечи, камни, дреколья. С Олтрарно мчатся песковозы, любители самых диких побоищ, и панцири папских воинов трещат под тяжкими ударами молотов и острых заступов. Лучше уж сорвать со своей куртки римский знак да выбрать в сплетенье улиц и улочек, которая потемней, чтоб переждать там бурю и ярость.

Но на площади Дема-Синьория, – выстроенные до сих пор крепким квадратом, папские лигурийцы, отважнейший отряд телохранителей, готовых к бою один на один. Стоят недвижно, так как до сих пор не получили приказа, стоят посреди убийства и, стиснув зубы, твердо глядят на оружие, сжатое в напряженных руках. К ним кидается Сальвиати. Последняя отчаянная попытка. Безумная попытка. Ведь кардинал Рафаэль Риарио, самый милый сердцу его святости, уже брошен в темницу, с лицом мертвенно-бледным и без богослужебного одеянья, которое с него сорвали, не читая никаких молитв.

Последняя отчаянная попытка. Потому что старик Якопо, глава рода, уже схвачен в воротах Сан-Никколо, в момент бегства, – первый Пацци, решивший скрыться из города. Ему связали руки веревками и отвели в тюрьму, где он теперь ждет палача... Архиепископ Сальвиати становится во главе лигурийского квадрата. Этот священнослужитель умеет говорить по-военному. Несколько команд, и ряды лигурийцев двинулись. Черные шлемы, залитые солнцем. Новая команда и мановенья руки в перстнях. И лигурийцы ринулись в атаку на дворец Синьории. Сальвиати впереди. Величайшая резня поднялась на лестнице. Ибо дворцовая стража и синьоры, не имевшие права покидать здание во время исполнения своих служебных обязанностей, теперь спускаются со ступени на ступень – вниз, и острия их мечей ловко протискиваются между лигурийски-

ми копьями, которые редеют и с треском падают наземь. Но папские воины, протянув копья задних рядов через плечи и под мышками передних, наступают короткими волнами, и защитники Синьории валяются с пронзенными горлами. Лигурийцы – уже на последнем повороте лестницы. Сальвиати впереди. Тут навстречу им снова хлынула толпа дворцовой стражи, и тяжелые дубовые скамьи, писарские налои, чеканные металлические столики синьоров обрушились с глухим грохотом на головы наступающих. Они заколебались. Ухватившись в последнем напряжении за деревянные перила, с телом, словно переломленным пополам, знаменосец выпустил из рук папскую хоругвь и сквозь ощеренные зубы, вместе с проклятьем, испустил свой последний вздох. Растут груды тел. Идет тяжкий бой копьем и кинжалом на лестничных площадках, под градом дубовых бревен. Но никто не сдаётся.

Подобно ящеру, оцетинившему свои острые чешуи, ползет поток черных шлемов, боец за бойцом, прижимаясь к перилам, твердо, с упорной яростью. Нога архиепископа скользит в крови, которой изобилует. Руки его тоже окровавлены, и с них уже сорвано несколько перстней. Голос его сух и непреклонен. Он скомандовал, и боец, скорчившись у громады сваленных налоев и скамей, вынул огниво. Потому что из налоев вывалилось множество писарских свечей хорошего воска и с сухими фитилями. Боец, выполняя приказ, зажигает теперь их связки и кладет под высушенные, выпаленные зноем деревяшки. Взмахом копья лигуриец перешиб меч, лезвие которого безвредно скользнуло по голове поджигателя. Потом еще один шквал, под которым затрещала и словно оползла лестница. Створы дворцовых ворот, высаженных из дверей, рухнули, дальнейшее сопротивление стало бесполезным. В проеме, с окровавленным мечом, полный беспощадности, встал во весь рост среди своих вооруженных людей Лоренцо Медичи и ринулся на отступающих.

Бросая своих, Сальвиати пробился сквозь ряды бойцов, и хотя несколько рук старалось схватить его за горло, он увернулся и был схвачен уже на углу, узанный людьми,

как раз волочившими Франческо. И так как палач был в это время занят в тюрьме, где доживал свои последние мгновения старый Якопо да Пацци, криком решено было воспользоваться в качестве эшафота окнами дворца Синьории. Обоих схваченных привели туда вместе, так же как они приехали ночью из Рима, и рука смерти легла на их лица. Франческо шел с трудом, исколотый своею собственной рукой и почти что голый, так как долго сопротивлялся и локутья одежды остались в руках утех, кто тащил его по улицам. Он шел, шел, только тихо стонал и поглядывал помутненным взглядом на пизанского священнослужителя, который его поддерживал и желтое пергаментное лицо которого застыло в отчаянье и безнадежности. На лестнице им пришлось много раз перешагивать через мертвые тела, причем убитые лежали в большинстве случаев навзничь. Шедшим на смерть невозможно было не видеть их лиц. Так прошли перед их взором самые разнообразные способы умирания. Но им был сужден только один. Окна флорентийской Синьории».

Выдающийся немецкий поэт Рильке точно почувствовал значение для того времени образа Джулиано: «В Санта-Мариа-дель-Фьоре кинжал убийцы, от которого сам он (Лоренцо) ускользает, не теряя присутствия духа, обрывает жизнь светозарного Джулиано. В разгар его весны со всей ее детски-щедрой, безмятежной красотой, не знавшей ни разочарований, ни боли, сразило его подлое и продажное оружие ничем не заслуженной вражды, вся слепая ярость которой обрушилась на ничего не подозревающего юношу... Джулиано был возлюбленным Весны, и ему пришлось умереть, когда Лето только собиралось вступить в свои права. Его летнее призвание на этом оборвалось. Вся эпоха Раннего Возрождения словно пронизана сиянием этого белокурого юноши». (Перевод В. Бакусева) (Илл. 16, 17, 18)

Автор этой книги лично убедился в правильности слов Муратова, что в Новой сакристии Сан-Лоренцо, перед гробницами, выполненными Микеланджело, можно испытать самое чистое, самое огненное прикосновение к искусству, какое только дано испытывать человеку, и там же

в Капелле на обороте факса из Москвы записал возникшие чувства и мысли, получившиеся в зарифмованной форме:

*Оковы красоты и сходства бремя
Несущие. Уснувшие навек.
Ведь только в вас и воплотилось время –
Предел того, что может человек.
Томленье Утра, чистое желанье.
Проснись и огляди Весну вокруг,
Возьми все то, чем славно мирозданье,
Открой прекрасный дня волшебный круг.
Но пики заострили облик piazza,
И красота гуманность не спасет,
Уже кинжалы заточили Пацци
И колокол к заутрене зовет.
Гудит Дуомо, кардинал бледнеет,
Сигнал к молитве – он к резне сигнал.
Последнее мгновенье цепенеет:
Граница жизни, времени, начал,
Которым никогда не завершиться...
А Утро просыпается почти
В предчувствии и страсти. Ей все снится
И слышится неясное: «прости».
В толпе крадутся папские легаты.
Флоренции последний сладкий миг
За блеск и яркость жесткая расплата.
Удар! И крик! Опять удар и крик.
Удар и крик. Повержен Джулиано.
Кровь в Синьории, кровь на алтаре.
И пробуждаться поздно или рано,
Спи до конца, люби теперь во сне.
Из Утра почти сразу станешь Ночью,
Не просыпайся, ты уже не та.
Убийство в Храме видела воочию.
Лоренцо гнев. Отчаянье Христа.*

Триады Боттичелли и Микеланджело

Ирвинг Стоун

«Теперь он был погружен в работу над двумя женскими фигурами – Утро и Ночь. Никогда еще он не ваял, кроме Божьей Матери, женщин. У него не было желания изображать юных, на заре их жизни, девушек, он хотел высечь зрелое, щедрое тело, источник человеческого рода, – крепких, вполне взрослых женщин, которые много потрудились на своем веку и были еще в поре работы, с натруженными, но неукрощенными, неуставшими мышцами. Должен ли он совмещать в себе оба пола, чтобы изваять фигуры истинных женщин? Все художники двуполы. Он высекал Утро – еще не совсем проснувшуюся, захваченную на грани сновидения и реальности женщину; ее голова еще сонно покоилась на плече; туго затянутая под грудями лента лишь подчеркивала их объем, их напоминавшую луковицы форму; мускулы живота чуть обвисли, чрево устало от вынашивания плода; весь тяжкий путь ее жизни читался в полузакрытых глазах, в полуоткрытом рте; приподнявшаяся, словно переломленная в локте, левая рука повисла в воздухе и была готова упасть в то мгновение, как только женщина отведет от плеча свою голову, чтобы взглянуть в лицо дня.

Стоило ему отойти на несколько шагов в сторону, и вот он уже работал над мощной и сладострастной фигурой Ночи: еще юная, желанная, полная животворящей силы, исток и колыбель мужчин и женщин; изысканная греческая голова, покоящаяся на грациозно склоненной шее, глаза, закрытые, покорствующие сну и мраку; чуть заметное напряжение, пронизывающее все члены ее длинного тела, острая, захватывающая пластика плоти, несущая ощущение чувственности, которое он потом еще усилит тщательной полировкой. Когда свет будет свободно скользить по очертаниям молочно-белого мрамора, он еще яснее обрисует женственность форм: твердые, зрелые груди, источник пищи, величественное в своей силе бедро, рука, резко залом-

ленная за спину, чтобы гордо выставить грудь,— прекрасное, изобильно щедрое женское тело, мечта любого мужчины. Ночь, готовая — ко сну? к любви? к зачатию?

Он протер фигуру соломой и серой, раздумывая о том, как его далекие предки этруски высекали свои полулежащие на саркофагах каменные фигуры. Утро он закончил в июне, Ночь — в августе: два великих мраморных изваяния заняли у него после того, как он покинул свою колокольню, всего девять месяцев,— его огромная внутренняя энергия потоком лилась в это жаркое и сухое лето. ...Но наибольшую радость доставляла ему Богоматерь с Младенцем. Всеми корнями своей души, каждым своим фибром жаждал он наделить ее божественной красотой: лицо ее сияло любовью и состраданием — этим живым родником человеческого бытия и упования на будущее, божественным средством, благодаря которому род людской, грудью встречая напасти и бедствия, продолжит свое существование.

Подступая к теме матери и ребенка, он нашел столь свежее и яркое ее решение, будто никогда и не работал над нею прежде: острое желание порождало и остроту замысла — младенец, сидя на коленях матери, с силой изогнул свое тельце и жадно потянулся к ее груди; тщательно разработанные, обильные складки платья матери еще усиливали ее внутреннюю взволнованность, передавая то чувство исполненного долга и боли, которое испытывала Богоматерь, пока ее земное прожорливое дитя упивалось найденной им пищей. У Микеланджело возникло теперь веселое и легкое ощущение беззаботности, будто он снова трудился в старой, первой своей мастерской и высекал Богоматерь для купцов из города Брюгге... в те прежние дни, когда судьба была к нему еще милостива.

...Вернувшись во Флоренцию, он принялся за работу в часовне. Чувствовал он себя освеженным и к весне уже забыл все свои мысли о скорой смерти. Обработывая поверхность двух мужских статуй, он прибегнул к тому способу перекрестной штриховки, которому когда-то учил его в рисунке пером Гирландайо: одна сетка каллиграфических линий, на-

несенных двузубым резцом, покрывалась другой, прочерченной закругленной скампелью. Штрихи эти пересекались под прямым углом, так что сравнительно тонкий след двузубого резца не совпадал с более грубыми и выпуклыми рубчиками скампели. Фактура кожи на этих изваяниях Микеланджело обрела ту эластичную напряженность и упругость, какая присуща живой ткани. А на щеках Богородицы он добивался фактуры нежной и гладкой, как речной голыш.

Красота ее лица была чистой и возвышенной».

И тут уместно процитировать еще и **Карела Шульца**. Вот как чешский писатель рассказывает о том, как Микеланджело готовился к созданию статуи:

«Три точки в пространстве обуславливают четвертую. Микеланджело вымерил циркулем на своей восковой модели нужные точки, перенес на камень, провел прямые. Камень перед ним стоял, как скала. Сердце камня звало. Он отвечал. Жизнь камня рвалась вон, к свету, прожигалась в формах и тонах, тайная, страстная жизнь – и снова каменный сон, из которого можно пробудить великанов, фигуры сверхчеловеческие, сердца страстные, сердца темные, сердца роковые. Нужны удары молотком, чтоб зазвучали эти каменные нервы, нужны удары, которые пробилась бы в безмерном мучительном усилии к ритмическому сердцу и дали этой материи речь и красоту. Таинственная, бурная, лихорадочная жизнь бушевала где-то там, в материи, он слышал, как она кричит, взывает к нему, жаждет освобождения, просит ударов. Жизнь камня рвалась к нему на поверхность, была своими невидимыми, осязаемыми волнами в кожу его рук. Эти длинные, нежные волны соединялись в его ладони, он мог бы разбросать их, как лучи, и камень опять впитал бы их в себя. Поверхность его была морозно холодная, поверхность его была нагая. Но под ней, как под холодной кожей страстной красавицы, мучительно изнеможенной своими желаньями, вожделяют и жаждут все наслаждения, терзающие до судорог смерти. Нагая и мороз-

но-холодная, она прожигалась внутрь сильнейшим жаром. Пронизывавшие ее кровеносные сосуды были полны и набухли пульсирующей мраморной кровью, сухой на поверхности и горячей внутри.

Все это кипучее биенье трепетало под прикосновением его ладони. Он передвинул руку немного выше. Здесь трепеты стихли, здесь обнаружилось тайное спокойствие, но и оно – темное, там, верно, была большая глубина, омут с целым созвучием форм, взаимопроникающих, как волны. А наклонившись, чтобы поласкать форму, округлую, словно упоительнейшие женские лядвеи, томящиеся страстным желанием, сжатые, дрожащие, он почувствовал в глубине место, где лежит какая-то затвердевшая гроздь, налитая соком и только ожидающая, чтоб ее выжали».

Магию, волшебство, невероятность впечатлений описать очень трудно. Никакой рассказ, каким бы он ни был ярким, не может заменить посещение Капеллы Медичи. Только войдя в эти стены, можно ощутить ауру этого шедевра Микеланджело, почувствовать взаимозависимости между каждой отдельной скульптурой. При этом очевидно, что все три женские статуи – «Утро», «Ночь» и Мадонна доминируют на среднем и нижнем уровне Капеллы, создают в ней магический треугольник, внутри которого замирает сердце и учащается дыхание любого человека. При этом смыслы самой высокой и отдаленной от зрителя статуи Лоренцо как бы скрываются за эстетическими чувственными вихрями незримо бушующими внизу.

«Капелла Медичи стоит особняком в скульптурном творчестве Микеланджело, ибо в ней две из четырех основных фигур – женские, – пишет английский искусствовед Кеннет Кларк, имея в виду обнаженные статуи и почему-то забывая о статуе Мадонны. – На первых порах трудно понять, почему он по собственной воле ввел женское тело в композицию такой глубоко затрагивающей его лично работы, как усыпальница Медичи», – продолжает ученый, и затем объясняет эту загадку тем, что скульптор чувствовал необходимость женских образов для противопоставления под-

черкнутой мускулистости мужских фигур. И действительно, сила чувств и восхищение Микеланджело женским началом в композиции Капеллы настолько сильны, настолько величественны, что Кларк в итоге всех рассуждений признает, говоря о статуях «Утра» и «Ночи», что «с точки зрения критериев классической наготы и как воплощение пафоса эти фигуры, несомненно, являются творениями гения»⁵⁹.

Мощь обнаженных женских тел «Утра» и «Ночи», напряжение их мускулов как бы для сохранения устойчивости, не дающей соскользнуть с наклонных поверхностей, на которых они лежат, – все это усиливается невероятной женственностью, особенно статуи «Утра», и, в свою очередь, усиливает эту женственность. Для статуй Мадонны и «Утра» Микеланджело позировала, как видно из его рисунков, одна и та же женщина с выразительными глазами, широкими ноздрями, большими чувственными губами, широко расставленной грудью, которая встречается и в ряде других известных его рисунков того периода времени, например «Клеопатра», «Зенона», ряде эскизов. Ее лицо поразительно напоминает лицо Мадонны с картона из Британского музея («Мадонны Британского музея»), написанного Микеланджело примерно через 20 лет в возрасте около 75 лет. Эскизы Микеланджело к женским статуям Капеллы сделаны с женской натуры, притом одной и той же, так хорошо запомнившейся, что через десятилетия он мог воспроизвести это лицо. Конечно, для статуй «Утра» и Мадонны скульптор облагородил лица, приведя их к канонам классической красоты, что не снимает важности оставшейся неизвестной истории женской модели времен создания статуй Капеллы.

Кларк пишет, что Микеланджело создавал композицию Капеллы «по собственной воле». И так оно и было – в обсуждениях проекта с Джулио Медичи – папой Климентом VII, Микеланджело был лидером. Климент так и не уви-

⁵⁹ *Kenneth Clark, The Nude: A Study in Ideal Form, New York, 1956, p.289.*

дел сделанное Микеланджело – он умер, не успев попасть в Капеллу, а правителя Флоренции Алессандро Медичи скульптор во время работ просто не пускал в часовню. Фактически у него была полная свобода действия, и он творил как считал нужным, но свой замысел никому не раскрывал.

Известно, что когда Вазари через десятки лет спросил Микеланджело о замысле, который тот вложил в Капеллу Медичи, пожилой уже скульптор ответил, что не помнит его, однако при этом он тут же начертил эскиз лестницы Библиотеки Лауренциано, которую он создавал одновременно с Капеллой. То есть с памятью у Микеланджело проблем не было. Что же тогда он хотел скрыть? В замыслах Микеланджело, вероятно, не всегда присутствует только сознательное начало, но, может быть, немалую роль играет и подсознательное. Сознательное и интуитивное могли проявляться в творчестве Микеланджело одновременно. И разгадок его замыслов может быть множество.

В середине XX века получила развитие школа «пристального наблюдения», последователи которой считают более правильными выводы, основанные на непосредственном наблюдении произведения искусства, без зашоренности предыдущими общепринятыми воззрениями о стиле и т. д. Будем рассматривать Капеллу Медичи, исходя из этих принципов.

Сходство образов «Утра» и «Ночи» дополняется сходством их обеих, особенно «Утра», с образом Мадонны. Первой концепцией, возникшей в связи со сходством женских образов, могла бы быть весьма дерзкая мысль, что Микеланджело в статуе «Утра», на которую во время восхода солнца падают прямые солнечные лучи, изобразил непорочное зачатие. Ведь на лице «Утра» совсем не обязательно читается, как принято полагать, тяжелое пробуждение (как при рождении или выходе из ночного сна), наоборот, оно скорее выражает ту плотскую истому удовлетворенного желания. Такое понимание скульптуры имеет определенные основания. В новейшем английском исследовании Джеймса Халла о статуе «Утро» сказано так: «Утро предлагает себя

в первый раз. Она или просыпается или находится в состоянии эмоционального дурмана»⁶⁰. (Илл. 43, 44)

Другой автор Энтони Хьюз писал, что «Утро» стала «эротическим идеалом для последующих поколений итальянских скульпторов и художников»⁶¹.

Тогда единство этих трех статуй создают в первый (и последний на настоящее время) раз показанное в искусстве непорочное зачатие, традиционное кормление Христа, рожденного в результате этого зачатия, и забытьё после трех суток бессонного оплакивания и, наконец, получения известия о его Вознесении. В рамках этой концепции статуя «Ночь» – это образ Девы Марии, истерзанной страданиями распятия и заснувшей после Вознесения Христа тяжелым, но уже спокойным сном. (Илл. 45-50)

«Концепция об изображении обнаженной Девы Марии в момент непорочного зачатия кажется слишком смелой», – написал я извинительно в своей книжке, вышедшей десять лет назад, и был в этом немедленно поддержан известным российским искусствоведом⁶². Однако знакомство с целым рядом научных работ, созданных в рамках деятельности серьезных религиозных центров, заставляет вернуться к этой концепции.

Директор Музея Дуомо католический священник Монсиньор Тимоти Вердон, возглавляющий отдел пропаганды религии через искусство во Флорентийском Архиепископстве, в своей книге «Мария в Флорентийском искусстве» выдвинул концепцию, что Микеланджело изобразил сцену непорочного зачатия в своей живописной работе 1505 года «Тондо Дони». Он же утверждает, что на этой картине изображен не святой Иосиф, а сам Бог, дающий Марии ребенка Христа⁶³. Приветственное предисловие к книге

⁶⁰ *James Hall*, Jp.cit., p. 154.

⁶¹ *Anthony Hughes*, *Michelangelo*, new York 2003, p. 200.

⁶² А. В. Карпов. От научного редактора, в книге П. Д. Баренбойма «Тайны Капеллы Медичи». СПб.: Издательство СПбГУП, 2006. С. 4.

⁶³ *Thimothy Verdon*, *Mary in Florentine Art*, Mandragora, 2003, pp. 91–99.

написал архиепископ Пизы Алессандро Плотти. В своем предисловии к книге архиепископ Флоренции Эннио Антонелли отмечает, что «текст Монсиньора Тимоти Вердона помогает читателю заново понять Марию».

В книге профессора Образовательного теологического союза Университета Беркли (США) Маргарет Майлс «Совместимое восхищение: Обожествление груди в 1350–1750 годы» приведена концепция совмещения чувственного и религиозного начала в религиозной скульптуре и живописи Возрождения и последующих эпох стилей барокко и рококо. Особенно она отмечает некоторые скульптуры женских святых работы знаменитого последователя Микеланджело скульптора Бернини⁶⁴.

Хотелось бы отметить, что скульптура «Утро» Микеланджело расположена так, что при входе в Новую Сакристию Капеллы Медичи зритель на уровне своих глаз видит в первую очередь только ее обнаженное бедро. (Так же по отношению ко входу расположена сделанная через десятки лет скульптура женской святой, находящаяся в соборе в Сиене).

Микеланджело много думал о судьбе Девы Марии, в том числе он мог представить ее в момент зачатия Христа и мог представить, что в этот единственный в ее жизни момент Бог дал ей испытать наслаждение, а не просто боль и страх. Поэтому концепция о триединстве статуй, отображающих разные моменты жизни Девы Марии от момента непорочного зачатия Христа (статуя Утра), кормления младенца Христа (статуя Мадонны) и глубокого забытья после трех бессонных ночей до получения известия, что распятый и истерзанный Христос вознесся в Рай к своему Отцу (статуя Ночи), такая концепция имеет право на существование.

Нам бы хотелось изложить и другую концепцию, связанную с образами Прародительницы Матери, Афродиты и Венеры, которая не так уж отдалена от вышеизложенной концепции.

⁶⁴ *Margaret R. Miles, A Complex Delight: the securitization of the breast, 1350–1750, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 2008, p. 15.*

7 ноября 1357 года произошло знаменательное для будущего флорентийского Возрождения событие. За несколько лет до этого в Сиене вырыли из земли обнаженную греческую статую Венеры. Добропорядочные сиенцы не выдержали испытания красотой обнаженной статуи и в этот день, 7 ноября, снова зарыли ее в землю, но уже на территории, принадлежавшей Флорентийской республике, – они верили, что языческая богиня принесет несчастье их заклятому врагу. Однако все случилось иначе, и античная красавица принесла Флоренции удачу. Этот город стал колыбелью Возрождения, а одним из самых известных рожденных здесь шедевров – картина Боттичелли «Рождение Венеры».

Кстати, другая обнаженная Венера, изображающая Целомудрие, творение Джованни Пизано, была еще в 1310 году помещена на кафедре собора в Пизе – это была первая в истории искусств попытка «христианизировать» Венеру.

Сближение античного образа Венеры с христианской моралью совпало во Флоренции середины XV века с появлением на церковных фресках библейских героинь – нагих или полуодетых. Так, на картине Карневале Дева Мария изображена обнаженной во время купания, а святая Анна – обнаженной по пояс. Художники следовали своим античным предшественникам, изображая так Мадонну и других христианских героинь.

Удивительное сходство женских образов Капеллы может быть объяснено и тем, что, как мы полагаем, Микеланджело хотел создать некое единство. Мы усмотрели в этом влияние Боттичелли.

Зайдя в зал Боттичелли в Галерее Уффици, нетрудно заметить, поскольку картины расположены рядом, что голова Венеры с картины «Рождение Венеры» почти повторена, как минимум, в изображении двух мадонн на других картинах Боттичелли («Мадонна с гранатом» и «Мадонна на троне»), а обнаженная фигура на картине «Клевета» (кстати, последней в творчестве Боттичелли) напоминает несколько деформированный и постаревший образ Венеры из «Рождения Венеры».

Впервые в истории христианской живописи, создавая образ Мадонны, Богоматери, художник использовал черты лица обнаженной античной героини. Это было невероятно смелое для того времени художественное решение.

Кеннет Кларк пишет: «Ту же голову Боттичелли использовал для своих Мадонн, и это поначалу даже несколько шокирующее обстоятельство являет, если поразмыслить, вершину человеческого разума, сияющего в чистой атмосфере воображения. То, что голова нашей христианской богини, со всей ее чуткой способностью понимать и тончайшей внутренней жизнью, может быть водружена на нагое тело и при этом не возникает никакого диссонанса, и есть высший триумф Небесной Венеры»⁶⁵.

Но ведь то же самое можно и нужно сказать о статуях «Утра» и Мадонны в Капелле Медичи. Лицо Мадонны Медичи шероховатое – мрамор окончательно не отполирован, видимо, для того чтобы ее сходство с другими статуями не сразу бросалось в глаза. И мы предполагаем, что скульптор, как и Боттичелли, тоже опирался на образ Венеры, рождающейся из пены морской. (Илл. 51)

Разгадка тайны сходства трех женских персонажей капеллы Медичи, как нам кажется, в том, что Микеланджело, как в свое время Боттичелли, показал равенство античных богинь и христианских героинь: Афродита, Кибела, Астарта и Мария, мать Христа, а также Мария Магдалина – все это женские образы одного ряда.

В XV – начале XVI века статуя обнаженной женщины с лицом Мадонны не могла находиться в церкви. Сейчас боттичеллиевы Венеры и Мадонны висят в галерее Уффици рядом, а в XV веке художник писал их на заказ, и расходились они по частным коллекциям, в разные дома; выставки в те времена не устраивались. Капелла же была местом общественным, храмом, куда мог прийти любой.

Три женских образа капеллы можно увидеть сразу только из одного места Новой Сакристини. Если встать ли-

⁶⁵ *Kenneth Clark, Jp.cit., p. 126.*

цом к Мадонне, то справа окажется статуя «Утра», слева – «Ночи». Трудно сказать, почему они расположены именно в таком порядке, но можно с уверенностью утверждать, что Микеланджело предпринял дерзкую попытку пересмотреть каноны, обновить и освежить традиционные христианские символы, отчасти на другом уровне повторив Боттичелли, внеся в них то прекрасное, что боготворили флорентийцы в античном наследии.

Не стоит определять победителя в споре двух титанов Возрождения. Самое главное, что Микеланджело в стремлении превзойти Боттичелли создал замечательный женский образ, и нам понятно, что в Капелле находится статуя Венеры.

На одном из набросков к статуе «Утро» на груди женщины изображена змейка, из-за чего этот рисунок называли «Клеопатрой». Известно, что моделью, послужившей Боттичелли для его Венеры, по общему мнению, была Симонетта Веспуччи, возлюбленная Джулиано Медичи. Известен ее портрет со змейкой (его тоже называют «Клеопатрой»). Скорее всего, именно этот образ использовал Микеланджело для своего наброска. Таким образом, по нашему мнению, скульптор в «Утре» изобразил Венеру.

А теперь вернемся к интерпретации статуи «Ночи», продолжив параллель с Боттичелли. Последней нагой женской фигурой, изображенной в творчестве Боттичелли, стала фигура, условно называемая «Истиной» на картине «Клевета». Кеннет Кларк особо отмечает сходство Венеры и Истины из этой картины. Он пишет:

«На первый взгляд она напоминает Венеру, но практически везде плавность нарушена. Вместо классического овала фигуры Венеры ее руки и голова образуют зигзагообразный ромбовидный средневековый узор. Длинная прядь волос, обвивающая ее правое бедро, нарочно отказывается повторить его форму. Рисунок Боттичелли был твердым и изящным, но в каждом изгибе чувствуется полный отказ от трепета наслаждения...»

Отметив сходство, данный автор не пошел дальше и не попытался триаду – Венера – Мадонна – Истина (Мудрость) связать единством замысла Боттичелли, возможно, потому, что эти работы создавались в разное время с разрывом в годы, а то и десятилетие. Наша вторая концепция основана на том, что Микеланджело воссоздал в Капелле Медичи эту же триаду Боттичелли. Кеннет Кларк здесь перестает быть нашим помощником не только потому, что, отметив сходство образов Боттичелли, он не осмыслил их триединство, но и потому, что он, к сожалению, не смог по достоинству оценить женские статуи Микеланджело в Капелле Медичи.

Хотелось бы лишний раз подчеркнуть крайнюю субъективность любого, в том числе и очень авторитетного суждения об этом произведении Микеланджело. Важно напомнить, что Микеланджело создавал Капеллу Медичи как единое целое и приступил к этой работе почти в 50 лет, будучи признанным в Риме самым лучшим скульптором и живописцем. В Риме, но не во Флоренции. Здесь в живописи все еще царил (хотя уже с некоторыми оговорками) Боттичелли.

Микеланджело не мог не знать, не заметить, не чувствовать триаду женских образов Боттичелли, а может быть, и довольно точно понимать ее смысл и значение, благодаря разговорам как с самим Боттичелли, так и с его современниками.

Кроме того, Боттичелли был главным художником Медичи, успевшим запечатлеть самого Козимо, его сына Пьетро, внуков Лоренцо (будущего Великолепного) и Джулиано (убитого в заговоре Пацци), почти всех главных членов Платоновской академии. Даже после отстранения Медичи от власти они продолжали оказывать Боттичелли материальную помощь.

«Рождение Венеры», как правило, увязывают с неоплатоническими идеями, зачастую со стихотворением Полициано и идеями Фичино – известных ученых Платоновской академии. Среди возможных консультантов Микеланджело в период работы над Капеллой называют самого

известного ученика Фичино, который мог разъяснять ему идеи, полвека ранее, возможно, обсуждавшиеся Боттичелли с неоплатониками. Очень вероятно, что Микеланджело и Боттичелли, встречаясь в конце XV – начале XVI веков во Флоренции, тоже могли обсуждать эти вопросы.

Рильке писал: «Если б кто-нибудь захотел как-то показать, что наша эпоха несет в себе жар, ему пришлось бы говорить о болезненном блаженстве ее мастеров. А книгу об этом следовало бы назвать «Материнское начало в нашем искусстве» – но она была бы быть разглашением тайны, эта книга».

Антонио Паолуччи пишет, что Боттичелли был интеллигентным наблюдателем и интерпретатором идей современной ему научной элиты и имел наилучшие условия для понимания духа своего времени.

Известный историк Раскин в своей лекции 1874 года охарактеризовал Боттичелли как самого ученого теолога, самого лучшего художника и самого приятного в общении человека, которого когда-либо произвела Флоренция.

Проще говоря, можно не сомневаться, что триада Боттичелли: Венера – Мадонна – Истина (а скорее, другой образ Афродиты) не была случайной.

Некоторые авторы пишут о родственности образов Венеры и Мадонны в творчестве Боттичелли. В период Ренессанса популярным было изображение рядом двух Венер, одна из которых отображала любовь Священную, а вторая – Земную. Это могло быть повторено Микеланджело в Капелле Медичи.

Как много почувствовал и сказал молодой Рильке:

«Но что такое эта темная и все-таки откровенная сказочность венецианцев в сравнении с сокровенными таинствами, своими подлинными темами, представленными на картинах Боттичелли!.. Отсюда робость его Венеры, боязливость его Весны, усталая кротость его мадонн. Эти мадонны – все они словно чувствуют вину за то, что их миновали раны. Они не могут забыть, что родили без мук и зачали без блаженства. Есть мгновения, когда велико-

ление их долгих дней на троне налагает улыбку на их губы. Тогда ей странно соответствуют их заплаканные глаза. Но как только минует краткое счастье забвения боли, они пугаются непривычной зрелости своей Весны и во всей безнадёжности своих небес тоскуют по жаркой радости Лета с его земной лаской. И как истомленная женщина оплакивает чудо, что так и не произошло, и изнывает от бессилия дать жизнь Лету, чьи ростки, она чувствует, шевелятся в ее созревшем теле, так Венера боится, что ей никогда не удастся раздарить свою красоту жаждущим, и так же трепещет Весна, ибо вынуждена молчать о своем потаенном блеске и о своей сокровенной святости... Судить о сходстве или несходстве можно, в сущности, только глядя на фотографию. Сходство, выраженное мастером, относится к внешности модели, как экстаз – к изнеможению. Разве Боттичелли в своих портретах унижается, отрекается от себя? Таким упреком для него предстают его же собственные Мадонна и Венера.

Скорее, сентиментальным можно назвать Микеланджело – правда, исключительно с точки зрения формы. Насколько всегда величава и пластически-спокойна у него идея, настолько же беспокойно подвижны даже линейные контуры самых безмятежных его фигур. Словно кто-то обращается к глухому или не желающему слышать. Он не устает с силой повторять, и опасение быть непонятым накладывает печать на все, что бы он ни говорил. Поэтому в конечном счете даже его глубоко личные откровения выглядят как манифесты, страстно жаждущие быть выставленными для всеобщего обозрения на каждом углу. А то, от чего был печален Боттичелли, делало его необузданным, и если пальцы Сандро трепетали от тревожной тоски, то кулаки Микеланджело врезали образ его ярости в содрогающийся камень».

Микеланджело не мог не знать и не видеть триаду Боттичелли. То, что в своих образах женских статуй Капеллы Медичи он вдохновлялся Боттичелли, видно по его рисункам женской природы, находящихся в Каза Буонарроти –

доме-музее скульптора во Флоренции. В этих рисунках, по мнению искусствоведов, прослеживается прямая связь с портретом Симонетты Веспуччи, которая была, в свою очередь, по общепринятому мнению, «моделью» Боттичелли.

Но, по всей видимости, главным для Микеланджело было на деле реализовать и довести до победы тот спор о живописи и скульптуре, который когда-то возник у него с Леонардо да Винчи. Он изобразил свое «Рождение Венеры», голова которой, в отличие от той, что на картине Боттичелли, укрыта чем-то вроде накидки. Волосы, развевающиеся на ветру, позволяют Боттичелли оставить лицо Венеры отвлеченным и почти равнодушным. А Микеланджело в мраморе сумел выразить у Венеры-«Утра» все мимикой лица. Интересно, что искусствовед Маркус Лодвик второй по известности и значению картиной после «Рождения Венеры» Боттичелли называет картину жившего в XIX веке француза Александра Кабанала, из нью-йоркского «Метрополитен», – Кабанал почти повторяет позу «Утра», микеланджеловой Венеры, также лежащей на морской пене.

Следует также обратить внимание на пояс под грудью статуи «Утра». Во времена Микеланджело такие пояса женщины носили поверх платья: они поддерживали грудь. А пояс под платьем изображали только у Венеры. В живописи и скульптуре есть целый ряд произведений, иллюстрирующих это, и один из самых ярких у нас в Эрмитаже: «Амур, развязывающий пояс Венеры» английского художника Рейнолдса. Нам кажется, что Микеланджело с помощью пояса на своей статуе прямо указывает на Венеру, так что мы наблюдаем не просто сходство лиц, но и сходство образов. Об этом же говорит и сложный головной убор статуи «Ночи» – на головках античных богинь нередко можно увидеть нечто подобное, вроде шлема. Нога «Утра» погружена в некую субстанцию, которую можно интерпретировать только как морскую пену.

Пояс под грудью «Утра»-Венеры одни трактуют как пояс невинности (вспомним нашу первую версию), а другие, неизвестно почему, – как пояс рабыни, что хорошо ра-

ботаает на политическую версию Капеллы, но вообще-то ничем не подтверждается.

Проще вспомнить отрывок из стихотворения самого Микеланджело:

«И этот узкий пояс, завязанный узлом, словно говорит о себе: «Я хотел бы обвивать ее вечно». Ах! Как ласкали бы ее мои руки!» Такие же чувства он мог испытывать, глядя на свою статую «Утра»-Венеры. Наверное, каждый скульптор немного Пигмалион. Впрочем, это стихотворение стоит привести подробнее:

*Нет радостней веселого занятия:
По злату кос цветам наперебой
Соприкасаться с милой головой
И льнуть лобзаньем всюду без изъятья!..
Еще нежней нарядной ленты вязь,
Блестя узорной вышивкой своею,
Смыкается вокруг персей молодых.
А чистый пояс, ласково вясь,
Как будто шепчет: «Не расстанусь с нею...»
О, сколько дела здесь для рук моих!*

Наиболее правильно обратить внимание на традицию изображения Венеры с поясом под грудью на обнаженном теле. Тут пояс становится отличительным признаком Венеры.

В Эрмитаже на картине Хендрика Голтциуса «Вах» изображены Венера и Церера, обе обнаженные, и у Венеры – обязательный поясок под грудью. Мы видим этот пояс и на картине «Венера, Марс и Амур» Пьеро де Козимо, написанной в 1488 году, и картине Лоренцо Лотто, примерно 1520 года, где изображены не только пояс под грудью Венеры, но и сложный головной убор, похожий на убор «Ночи».

Диего Веласкес, написавший картину «Туалет Венеры» (1640) в ортодоксально-католической Испании, где следующая обнаженная натура появилась только через полтора столетия на картине Гойя («Обнаженная маха»), поместил свою нагую Венеру спиной к зрителю. В качестве

доказательства, что речь идет о Венере, а не просто нагой женщине, Веронезе на своем полотне поместил Амура, показывающего прихорашивающейся Венере пояс-ленту. На картине Симона Войета «Туалет Венеры» пояс тоже присутствует – в руках дамы, держащей зеркало. На знаменитой картине XVIII века англичанина Рейнолдса в Эрмитаже эти ренессансные сюжеты как бы подытожены в теме и названии картины «Амур, развязывающий пояс Венеры» (кстати, моделью Рейнолдса была знаменитая леди Гамильтон. В России картина оказалась благодаря князю Потемкину, купившему полотно). Пояс или лента является прямым указанием на Венеру и, конечно, не предназначен для того, чтобы просто, как писал И. Стоун, подчеркнуть привлекательность груди «Утра». Практически нигде в живописи того времени, кроме как на изображении у некоторых Венер, мы не находим такой пояс под грудью на обнаженном теле, под платьем. Мы видим их иногда только на античных римских фресках, написанных на полторы тысячи лет ранее.

Профессор Университета Карнеги-Меллон (Питтсбург, США) Эдит Балас привела в своей книге «Новая интерпретация Капеллы Медичи» убедительные доказательства того, что фигуру «Ночи» можно и нужно отождествить с близнецом Венеры богиней Афродитой, которая означает мудрость, вечность и покой, в отличие от общепринятой трактовки образа Венеры как богини любви и плотского наслаждения. Эдит Балас обратила внимание на упоминание Вазари, что в первом проекте гробниц Медичи упоминалась Кибела – Богиня-Мать, известная с античных времен. Образы Кибелы, Иштар, Венеры, Афродиты являются родственными, отражающими различные или аналогичные ипостаси священного женского начала Природы и Матери-Земли, культу которого поклонялись древние народы.

Профессор Балас подчеркивает также, что названия «День» и «Ночь» (никогда «Утро» и «Вечер»), хотя единожды и использованы Микеланджело, не отражают полностью его замысла, и в его переписке они упоминались как «аллегории» и «изображения», а его агент по закупке мрамора в

Карраре говорил о них просто как о «двух женщинах» или «обнаженных фигурах». Главное здесь, что и по сей день никому точно не известно, какой смысл вложил сам Микеланджело в свои создания⁶⁶.

Например, по общепринятому мнению, под ногой у «Ночи» находится связка цветов мака либо, скорее, плодов граната: весомое доказательство второго предположения – находящаяся во флорентийском музее Каза Буонарроти картина Франческо Брина (1540 – 1586), на которой изображена живописная версия микеланджеловской «Ночи», а под ногой хорошо прописаны плоды граната. Однако гранат, во-первых, никак не совпадает с образом «Ночи», а во-вторых, он всегда считался традиционным атрибутом богини Матери-Земли. (Вспомним, что одна из участниц триады Боттичелли – это «Мадонна с гранатом»). Возможно, именно поэтому под ногой одной из скульптур Микеланджело – изображение совы и гранатового куста. Гранат, как отличительный признак Кибелы – великой дохристианской богини, праматери-природы.

Профессор Балас привела важную цитату из корреспонденции автора того времени Муткануса Руфуса, который упомянул Деву Марию в ряду имен богинь, несущих священное женское начало Матери-Земли. В отрывке из Руфуса вписана магическая формула: «Но соблюдай осторожность, говоря о таких вещах. Они должны храниться в молчании... священные мысли нуждаются в том, чтобы быть окутанными легендами и загадками». Эту формулу, по видимому, использовал и Микеланджело по отношению к Капелле Медичи. Именно поэтому скульптор и не отшлифовал мраморное лицо своей Мадонны – чтобы не так заметно было ее сходство с рождающейся Венерой.

Триада, которую Боттичелли выстрадал в течение десяти лет своей творческой жизни («Рождение Венеры») было написано в 1484 году, «Мадонна с гранатом» и «Мадонна на

⁶⁶ *Edith Balas, Michelangelo's Medici Chapel, a New Interpretation, Philadelphia, 1995.*

троне» – в 1487 году и, наконец, «De Calumny» – в 1495-м), была воссоздана Микеланджело в течение примерно десятилетия работы над статуями Капеллы Медичи.

Взаимосвязь женских триад двух главных гениев флорентийского Возрождения подчеркивает значение Новой Сакристии Капеллы Медичи как связующего звена между творчеством XV и XVI веков, Флорентийским и Высоким Ренессансом и последним монументом кватроченто. Обозначив начало Высокого Ренессанса Микеланджело никогда не отрывался от своих корней и идеалов флорентийского кватроченто. Не случайно «барочный» замысел Капеллы с множественностью, почти нагромождением, статуй и украшений рукой Провидения был поправлен и окончательно осуществлен в более лаконичном и более флорентийском стиле и духе.

И снова музыка муратовского слова:

Именем кватроченто называют ту эпоху итальянского Возрождения, которая заключена в пределы XV столетия. На необъятном кладбище истории, бесследно поглотившем целые народы, среди запутанного лабиринта могил, приютивших не вечные страсти, недовершенные порывы, несделанные дела, памятник кватроченто возвышается одиноко и отдельно, прекрасный и законченный, как создание художника. У этой эпохи было изумляющее полнотой жизни существование. Другие эпохи проходят перед нашим умственным взором, как идейные волны нескончаемого исторического прилива. Кватроченто обращается к нашим чувствам, мы постигаем его так же, как постигаем состояние окружающего нас мира, – взглядом, дыханием, прикосновением. Для познания этого прошлого мало одного умозрения, подобно тому как мало его одного для близкого общения с человеком. И в том и в другом случае не столько важно суждение разума, сколько мгновенное впечатление глаза или бессознательное ощущение тела. При каждом приближении к кватроченто до сих пор бывает слышно биение великого сердца, переполненного благороднейшей и чистой кровью. Иногда кажется, что история напрасно заключила эту эпоху в свои владения.

Ее смерть больше похожа на сонный плен – тот плен, который держит в своих легких оковах людей Флоренции, изваянных флорентийскими скульпторами на флорентийских гробницах. Чуть заметная гордая улыбка на их тонких губах знаменует счастливейшую победу человечества, победу над смертью...

Флоренция была колыбелью кватроченто и его саркофагом. В других итальянских городах путешественник встречается с накоплениями различных исторических эпох, то резко отрицающих друг друга, как в Риме, то странно примиренных, как в Венеции. На улицах Флоренции призрачно все, что было до начала XV столетия; ее «исход» лишь грезится нам над страницами священной книги Данте. Фрески учеников Джотто вмещают такую слабую жизнь рядом с излучающими все силы жизни творениями художников кватроченто. В них вошла целиком судьба чудесного города, и «двери будущего», по выражению Данте, оказались закрытыми. Еще столетие самоуничтожающей борьбы, еще несколько ярких событий, трагических бедствий, монументальных фигур, едва успевающих прикрыть неотвратимое угасание, – и Флоренция перестала существовать. Три века новой европейской истории растаяли в лучах единственного века, который поглотил всю ее энергию. Они едва коснулись ее старых камней, покрывая их золотом и чернью, драгоценным убором времени.

Кватроченто до сих пор остается настоящей жизненной стихией Флоренции. Познание этого прошлого мало нуждается в архивных розысках, в отвлеченной работе восстановления по законам исторической логики. Для того чтобы проникнуть в дух кватроченто, достаточно жить во Флоренции, бродить по ее улицам, увенчанным выступающими карнизами, заходить в ее церкви, которые хранят на стенах фрески, напоминающие цветом вино и мед, следить взором за убегающими аркадами ее монастырских дворов. Историю ее гения можно прочесть в изгибе нарисованной линии, в тонкости барельефа, в начертании колонны. Предмет наших розысков здесь – всегда дело рук челове-

ческих, и мы, как некогда Фома, прикосновением руки можем увериться в этом посмертном бытии, в этом торжестве над смертью. Как в евангельском событии, здесь является бессмертным не только бесплотный дух, но и телесное его воплощение, сохранившее голос, улыбку на устах, теплоту тела и свежесть незакрывшихся ран...

Искусство кажется главным занятием Флоренции XV века. Для создания того, что остается до сих пор и что уже исчезло, были необходимы усилия целой расы художников. Было необходимо, чтобы художественное сквозило во всем, как основа жизни. Историки культуры знают, как кватроченто сделало искусством все – любовь, просвещение, торговлю, даже политику, даже войну. Никогда человечество не было так беззаботно по отношению к причине вещей и никогда оно не было так чутко к их явлениям. Мир дан человеку, и так как это – малый мир, то в нем драгоценно все, каждое движение нагого тела, каждый завиток виноградного листа, каждая жемчужина в уборе женщины. Для глаза флорентийского художника не было ничего малого и незначительного в зрелище жизни. Все составляло для него предмет познания.

Но знание вещей, к которому стремился человек кватроченто, нисколько не похоже на то знание, которое составляет гордость нашего века. Наше положение в мире всегда напоминает положение ученого, который, прогуливаясь по саду, не узнает в нем ни одного дерева, хотя отлично знает общие законы роста деревьев. Рядом с этим флорентиец XV века кажется садовником, который зорким глазом или прикосновением любящей руки узнает каждое дерево и его отдельную судьбу. Там, где мы видим общее и, значит, всегда чужое, там художник кватроченто видел особенное и свое. Это сделало возможным торжество индивидуализма во флорентийском искусстве и флорентийской истории. К этой истории едва ли даже можно подходить с безличным собирательным понятием о народе. Может быть, единственно верным рассказом об истории Флоренции в XV веке был бы рассказ о судьбе каждого из ее обитате-

лей, следившего мальчиком за сооружением дверей Гиберти и глубоким старцем пришедшего вместе с другими, чтобы сравнить картоны Леонардо и Микельанджело, заказанные им Флорентийской республикой.

Когда с высоты прошедших лет мы смотрим на Флоренцию кватроченто, мы не видим на ее улицах нестройной и гудящей одним звуком толпы современных городов. Наше понятие о человечестве становится облагороженным, когда мы видим там лишь отдельные фигуры, бросающие каждая свою резкую тень на гладкие коричневые стены флорентийских дворцов. Мы свободнее наблюдаем страсть на лицах немногих убийц, сжимающих кинжалы, которых заговор Пацци привел в просторный неф Санта Мария дель Фьоре. Мы яснее слышим беседы кружка гуманистов, собравшихся вокруг Леоне Баттиста Альберти под соснами Камальдолей. Нигде, даже в военном лагере, даже около окруженного лесами собора, даже в товарных складах Калималы, мы не увидим человека, униженного до положения обитателя улья или муравейника. Одинокие и важные фигуры виднеются там в мраморной пыли скромной мастерской или у неоконченной фрески на еще сырой и прохладной стене церкви. Их имена, медленно прочитанные одно за другим, составляют историю гения кватроченто...

Конец кватроченто не представляет той загадочности, которой облечено его происхождение. Переход к новой эпохе Возрождения совершился при грохоте разрушения, имевшего вид настоящей исторической катастрофы. Такие важные события, как нашествие французов и изгнание Медичи, такая резкая фигура, как Савонарола, образовали грань, за которой началось чинквеченто. Культура предшествовавшего века, разумеется, не была сметена бесследно, но она переродилась. И хотя есть неожиданность стихийного явления во всех этих исторических бедствиях, свалившихся на Италию в конце XV и начале XVI века, порой кажется, что люди предшествующего поколения уже смутно предчувствовали их.

Попытки проникнуть в замысел Капеллы Медичи и решить ее загадки должны быть продолжены. Эта страница истории еще не перевернута, и токи творчества великого флорентийца все еще создают в современном мире поля высочайшего интеллектуального напряжения.

МОИСЕЙ, ВИДЕВШИЙ БОГА

*Как низка гора Синай, когда на ней
стоит Моисей*

Генрих Гейне

В 1505 году папа Юлий Второй вызывает Микеланджело в Рим для работы над его мемориальным мраморным надгробием, самая известная статуя которого – Моисей. Окончательно надгробие было завершено и установлено в римской церкви Сан-Пьетро ин Винколи только в 1545 году. В 1506-м Юлий Второй прервал работу Микеланджело над надгробием, предложив ему расписать потолок Сикстинской Капеллы.

В росписях потолка Сикстинской Капеллы несколько раз впервые появляются изображения самого Бога, на которых однажды даже видны обнаженные участки его тела. При этом фигура Бога не крупнее, а иногда даже меньше некоторых других персонажей фрески. Когда мы пытаемся понять значение образа статуи, условно называемой «День», в Капелле Медичи, невольно вспоминаются образы Бога в росписи Сикстинской Капеллы. Пророк Иеремия сидит, скрестив ноги и опершись головой на кисть руки, а пророк Исаия только что сидел в такой же позе, но уже слегка повернул голову. (Нам могут вспомниться эти образы, когда мы будем размышлять над статуей Лоренцо в Капелле Медичи.) Частичная обнаженность Бога и других библейских и небиблейских героев фресок вызвала острую критику ряда кардиналов во время росписи потолка Сикстинской Капеллы и ворчливое, хотя и не очень настойчивое жела-

ние одного из последующих пап вообще замазать великое творение Микеланджело. Особенно многих в Ватикане возмутила фреска на стене Сикстинской Капеллы «Страшный Суд» (ее Микеланджело выполнил спустя тридцать пять лет), где нет изображения Бога, но все фигуры, начиная с Христа, полностью обнажены (первоначально была изображена обнаженной и Дева Мария). Еще при жизни Микеланджело Марию и многих других на фреске «Страшный Суд» «приодели», накинув легкие покрывала. Известно, что в XVII веке были предложения надеть гипсовые переднички для прикрытия наготы статуй Капеллы Медичи. Может быть, поэтому в свое время Микеланджело был так молчалив в ответ на вопросы о значении образов своих статуй.

1. Образ Моисея как законодателя и философа права

Моисей является одной из крупнейших фигур в библейской и любой истории. В первую очередь, благодаря представленному им человечеству образцу правовых норм. Микеланджело в знаменитой статуе Моисея изобразил его с этими заветами на каменных таблицах в руках, что точно увязывает любую интерпретацию этого произведения со значением Моисеевых законов. Философия права Моисея, как минимум, равна (по нашему мнению превосходит) философию права Платона, о чем фактический воспитанник Флорентийской Платоновской Академии Микеланджело вполне мог знать. Он использовал таблицы с записями законов не как декоративный элемент, а как важный символ смысла своей статуи. Поэтому и сила эстетического воздействия скульптуры на зрителя определяется, во многом, значимостью и ценностью библейского момента получения законов от Бога и принесения их людям. Это значение понимает и изображенный Моисей, и изобразивший его Микеланджело. Интуитивно его чувствует каждый зритель.

Его, конечно, обязаны понимать интерпретаторы статуи и закладывать в свой анализ, если, конечно, они считают себя профессиональными искусствоведами или просвещенными любителями.

Моральные законы или правовая мораль – то есть правовые нормы, соответствующие высшей морали, исполняемые добровольно и «воспринимаемые сердцем», являются высшим проявлением философии права, достигнутым в самом ее начале при Моисее, при этом они все еще так далеки от реального осуществления в жизни. «Здесь мы находим окончательный вызов Моисея человечеству, тогда и сейчас. Мы призваны услышать и принять, и искать в наших сердцах... Реальные мужчины и женщины, все мы знаем из нашего личного опыта как невероятно трудно идти по пути, который указывают Бог и Моисей... который остается правдолюбцем, отказывающимся признать наше стремление к излишнему комфорту и самолюбованию... и требующим, чтобы мы сами делали правильный выбор»⁶⁷.

Речь идет о самостоятельном выборе сердцем между добром и злом в рамках правовой морали, к чему, скорее всего, человечество будет идти еще не одно тысячелетие, обеспечивая долгожителство правовой философии Моисея и память о нем, как первом философе права.

В первых пяти книгах Ветхого Завета (Пятикнижии) установлены принципы, концепции, нормы права, которыми сейчас независимо от религиозной или атеистической принадлежности пользуется все человечество, так как они вошли в обязательные для всех стран юридические документы ООН.

«Не убий, не укради» и так далее. Эти нормы от имени Бога провозглашены просто человеком, которому заведомо (поскольку в тексте не раз указаны его человеческие недостатки) не придано никакой божественности и богоподобности. Уста и писания Моисея стали источником главных правовых и моральных принципов. Эти слова, как писал Ио-

⁶⁷ *Jonathan Kirsch*, «Moses. A Life», N.Y., 1999, p. 364.

сиф Бродский, «из смертных уст звучат отчетливей, чем из надмирной ваты».

Сейчас, в XXI веке, уже неважно, Бог диктовал Моисею законы или он сам их писал на вершине вулканической горы, а потом преподнес людям от имени Бога. Неважно даже, существовал исторически Моисей или это мифологическая фигура, воплощающая в себе некие идеалы, выработанные за века коллективной человеческой мыслью. С точностью не доказаны исторически ни Лао Дзы, ни Будда, ни Христос, ни Сократ. Это не мешает человечеству тысячелетиями воспринимать их идеи.

Сегодня это уже не вопрос религиозности, а вопрос сути того, что они провозглашали. А воинствующий постсоветский атеизм вообще не является здесь каким-либо аргументом. При всех спорах о датах ни у кого уже не вызывает сомнения, что правовые идеи, написанные в Библии от имени Моисея, отредактированы при всех последующих переписываниях почти в окончательном виде не позже VI – V веков до нашей эры. Сам же он существовал (если существовал) в период XVI – XI веков до н.э.

Как справедливо написал более ста лет назад авторитетный библеист Ахад Хайям, «Меня не заботит действительно ли существовал человек Моисей. Даже если мне докажут, что человек Моисей никогда не существовал или, что это был не такой человек каким он представлен, никто не отнимет и маленькой части исторической реальности идеального Моисея, который остается нашим лидером не только на сорок лет хождения по пустыне Синай, но и все тысячелетия хождения по всевозможным пустыням со времен Исхода»⁶⁸.

Нельзя сказать, что Моисею везло в российской литературе. Когда, начиная с XVIII века, пошел все возраставший поток исследований идей Пятикнижия, достигший по всему миру к сегодняшнему дню многих тысяч монографий и неслучайного числа статей, Россию он почти никак не затронул.

⁶⁸ *Jonathan Kirsch, Op. cit., 365, 366.*

В неряшливо написанной бойким журналистским пером книге «Моисей», вышедшей в 2011 году в некогда весьма уважаемой русскоязычной аудитории серии «ЖЗЛ», для рассмотрения правовых взглядов Моисея места практически не нашлось. Это подчеркивается обещанием «вернуться к сути» в главе «Учение Моисея», но такой главы в книге не оказалось. Думается, так произошло в первую очередь потому, что в итак не впечатляющем для начала XXI столетия списке использованной литературы произведению Лопухина места не нашлось. Кажется, что вся ЖЗЛовская книга хуже характеризует Моисея, чем одна фраза современного автора П. Джонсона:

«Он был пророк и лидер, человек решительного действия и буквально электрического воздействия на окружающих, способный на неудержимый гнев и жесткое решение, но также человек интенсивной духовности, любящий уединение с самим собой и Богом в безлюдных местах, наблюдая видения Богоявления и Апокалипсиса; при этом, однако, не отшельник и затворник, но активная духовная сила, ненавидящая несправедливость и пламенно стремящаяся к созданию Утопии. Этот человек не только был посредником между Богом и человечеством, но стремился перенести чрезвычайно высокие идеалы в практическую государственную деятельность, а благородные концепции – в каждодневную жизнь. Кроме того, в качестве законодателя и судьи он стал конструктором мощной правовой инфраструктуры, обеспечивающей честный подход к каждому аспекту общественного и частного поведения, то есть, в конечном счете, тоталитаризм духовности»⁶⁹.

Справедливости ради следует отметить, что правовой нигилизм при оценке значения Моисея существовал задолго до наших дней и не только в России. Так, знаменитый философ и психолог Зигмунд Фрейд пишет в книге о Моисее, что в ней «нет места для целого ряда жемчужин библейского повествования, как например, ... о торжественном

⁶⁹ *Johnson P. History of the Jews. N.Y., 1988. P. 27, 29.*

вручении законов на горе Синай»⁷⁰. Он просто не понял, что как раз эти законы и стали главным наследием Моисея и без этой «жемчужины» нет и всей короны.

Так уж получилось, что религия, конечно, являющаяся самостоятельной ценностью, оказалась еще и формой передачи важных правовых истин и идеалов из иудаизма в христианство, из тысячелетия в тысячелетие, из поколений в поколения, пока в наше время они, освобожденные от религиозной оболочки, приобрели всеобщую светскую нормативность в документах ООН, национальных конституциях, а также в решениях международных и конституционных судов. В мировой литературе немало еврейских и западных исследователей, которые описывали Моисея как религиозного пророка, богослова, политического и военного лидера, законодателя, судью, но недостаточно рассмотрели его важнейшую роль как философа, положившего начало философии права. А ведь еще влиятельный мыслитель Филон Александрийский (ок. 25 до н.э. – 50 н.э.) рассматривал Моисея в первую очередь как философа. Филон оказал значительное влияние на развитие философии и религии, а также, например, на идеи ученых Флорентийской Платоновской академии, основатель и глава которой Марсилио Фичино (1433 – 1499) выдвинул знаменитый тезис: «Платон – это Моисей, говорящий по-гречески». Таким образом, один из самых влиятельных мыслителей эпохи Возрождения рассматривал Моисея именно как философа.

А вот что пишет Филон Александрийский: «Из законодателей одни просто и без прикрас узаконили существовавшие у них обычаи, другие, придавая вид многозначительности [своим] измышлениям, обморочили людей, сокрыв истину под пеленой мифических выдумок. (2) Моисей же, отвергнув и то и другое – первое как решение неразумное, поспешное и немудрое, второе – как заведомо ложное и исполненное обмана, предпослал [изложению]

⁷⁰ *Зигмунд Фрейд*, «Человек по имени Моисей и монотеистическая религия», М., 2009, с. 41.

законов всепрекрасное и наидостойнейшее начало, не тотчас предписав, что следует или чего не следует делать, и не придумывая небылиц, когда необходимо было прежде подготовить сознание тех, кому предстояло пользоваться этими законами, и не одобряя сочиненных другими [мифов]. Начало же, как я сказал, в высшей степени удивительно, поскольку содержит [описание] сотворения мира, при этом, поскольку мир созвучен закону и закон миру, [получается так, что] муж законопослушный, будучи гражданином этого мира, исполняет в своих деяниях повеление природы, которая и лежит в основании устройства всего мира. (4) Красоту замыслов мироздания никто – ни поэт, ни сочинитель речей, – пожалуй, не смог бы восславить по достоинству, ибо они превосходят речь и слух, будучи величественнее и досточтимее [всех попыток] приспособить их к органам любого из смертных. (5) Однако вследствие этого не должно безмолвствовать, но, чтобы угодить Богу, превозмогая немощь, нужно дерзать говорить – ничего от себя, малое вместо многого, к чему свойственно устремляться человеческому помышлению, объятому страстным желанием мудрости».

Приведенную цитату Микеланджело мог слышать в дискуссиях ученых Флорентийской Платоновской Академии. Моисей как философ-законодатель у Филона хорошо совмещается с философом-правителем Платона.

Отлично знавший Ветхий Завет Микеланджело наверняка не раз перечитывал строки, описывающие получение от Бога и передачу людям законов.

Вспомним, что написано в Пятикнижии:

1. Моисей вывел рабов из Египта.
2. Он привел людей в безопасное место к подножию священной вулканической горы.
3. Моисей несколько раз поднимался на вершину горы, над которой стояла вулканическая дымка, а внизу вел переговоры с людьми о принятии и строгом соблюдении (в том числе и под страхом смерти) свода законов, который в виде каменных таблиц должен быть объектом почитания как высшая духовная и божественная ценность.

4. После согласия народа на оглашенные нормы, он принес с горы две каменные таблицы, на которых были высечены Десять Заповедей. После подавления сопротивления группы людей, не желавших принять нормы Моисея, вместо разбитых первых каменных таблиц с горы была принесена вторая пара таблиц «Скрижалей Завета» с записью законов.

5. Эти таблицы были помещены в специальную большую «шкатулку», названную «Скинией Завета», на украшение которой ушли почти все запасы драгоценных металлов. Поскольку общее число норм с годами составило 613, можно предположить, что большинство из них были записаны с течением времени на свитках, которые также хранились в Скинии Завета. Она была помещена сначала в переносной храм, а затем и в два последующих каменных храма, выстроенных в Иерусалиме, при этом доступ в это наиболее священное место храма запрещался. Скиния Завета была наиболее священной реликвией иудаизма в храме, где совершались молитвы.

6. Хотя каменные таблицы были в какой-то период утрачены, они были заменены свитками с записями законов. Предоставим читателю краткие отрывки из текста Ветхого Завета, чтобы он имел возможность проследить описание событий.

Далее цитаты из Книги «Исход»:

Исход, 19: 1. В третий месяц по исходе сынов Израиля из земли Египетской, в самый день новолуния, пришли они в пустыню Синайскую.

2. И двинулись они из Рефидима, и пришли в пустыню Синайскую, и расположились там станом в пустыне; и расположился там Израиль станом против горы.

3. Моисей взошел к Богу [на гору], и воззвал к нему Господь с горы, говоря: так скажи дому Иаковлеву и возвести сынам Израилевым:

5. итак, если вы будете слушаться гласа Моего и соблюдать завет Мой, то будете Моим уделом из всех народов, ибо Моя вся земля,

6. а вы будете у Меня царством священников и народом святым; вот слова, которые ты скажешь сынам Израилевым.

7. И пришел Моисей и созвал старейшин народа и предложил им все сии слова, которые заповедал ему Господь.

8. И весь народ отвечал единогласно, говоря: всё, что сказал Господь, исполним [и будем послушны]. И донес Моисей слова народа Господу.

20. И сошел Господь на гору Синай, на вершину горы, и призвал Господь Моисея на вершину горы, и взошел Моисей.

21. И сказал Господь Моисею: сойди и подтверди народу, чтобы он не порывался к Господу видеть Его, и чтобы не пали многие из него;

25. И сошел Моисей к народу и пересказал ему.

20: 1. И изрек Бог [к Моисею] все слова сии, говоря:

2. Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства;

3. да не будет у тебя других богов пред лицом Моим.

4. Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли;

5. не поклоняйся им и не служи им, ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель, наказывающий детей за вину отцов до третьего и четвертого рода, ненавидящих Меня,

6. и творящий милость до тысячи родов любящим Меня и соблюдающим заповеди Мои.

7. Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно, ибо Господь не оставит без наказания того, кто произносит имя Его напрасно.

8. Помни день субботний, чтобы святить его;

9. шесть дней работай и делай [в них] всякие дела твои,

10. а день седьмой – суббота Господу, Богу твоему: не делай в оный никакого дела ни ты, ни сын твой, ни дочь твоя, ни раб твой, ни рабыня твоя, ни [вол твой, ни осел твой, ни всякий] скот твой, ни пришлец, который в жилищах твоих;

11. ибо в шесть дней создал Господь небо и землю, море и все, что в них, а в день седьмой почил; посему благословил Господь день субботний и освятил его.

12. Почитай отца твоего и мать твою, [чтобы тебе было хорошо и] чтобы продлились дни твои на земле, которую Господь, Бог твой, дает тебе.

13. Не убивай.

14. Не прелюбодействуй.

15. Не кради.

16. Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего.

17. Не желай дома ближнего твоего; не желай жены ближнего твоего, [ни поля его,] ни раба его, ни рабыни его, ни вола его, ни осла его, [ни всякого скота его,] ничего, что у ближнего твоего.

18. Весь народ видел громы и пламя, и звук трубный, и гору дымящуюся; и увидев то, [весь] народ отступил и стал вдали.

19. Исказали Моисею: говори ты с нами, и мы будем слушать, но чтобы не говорил с нами Бог, дабы нам не умереть.

20. И сказал Моисей народу: не бойтесь; Бог [к вам] пришел, чтобы испытать вас и чтобы страх Его был пред лицом вашим, дабы вы не грешили.

21. И стоял [весь] народ вдали, а Моисей вступил во мрак, где Бог...

24: 3. И пришел Моисей и пересказал народу все слова Господни и все законы. И отвечал весь народ в один голос, и сказали: все, что сказал Господь, сделаем [и будем послушны].

4. И написал Моисей все слова Господни и, встав рано поутру, поставил под горою жертвенник и двенадцать камней, по числу двенадцати колен Израилевых;

7. и взял книгу завета и прочитал вслух народу, и сказали они: всё, что сказал Господь, сделаем и будем послушны.

12. И сказал Господь Моисею: взойди ко Мне на гору и будь там; и дам тебе скрижали каменные, и закон и заповеди, которые Я написал для научения их.

15. И взошел Моисей на гору, и покрыло облако гору,

18. Моисей вступил в средину облака и взошел на гору; и был Моисей на горе сорок дней и сорок ночей.

31: 18 И когда [Бог] перестал говорить с Моисеем на горе Синае, дал ему две скрижали откровения, скрижали каменные, на которых написано было перстом Божиим.

32: 15. И обратился и сошел Моисей с горы; в руке его были две скрижали откровения [каменные], на которых написано было с обеих сторон: и на той и на другой стороне написано было;

16. скрижали были дело Божие, и письмена, начертанные на скрижалях, были письмена Божию...

19. Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом и бросил из рук своих скрижали и разбил их под горою;

20. и взял тельца, которого они сделали, и сжег его в огне, и стер в прах, и рассыпал по воде, и дал ее пить сынам Израилевым...

26. И стал Моисей в воротах стана и сказал: кто Господень, [иди] ко мне! И собрались к нему все сыны Левиины.

27. И он сказал им: так говорит Господь Бог Израилев: возложите каждый свой меч на бедро свое, пройдите по стану от ворот до ворот и обратно, и убивайте каждого брата своего, каждого друга своего, каждого ближнего своего.

28. И сделали сыны Левиины по слову Моисея: и пало в тот день из народа около трех тысяч человек.

29. Ибо Моисей сказал [им]: сегодня посвятите руки ваши Господу, каждый в сыне своем и брате своем, да нишпошет Он вам сегодня благословение.

30. На другой день сказал Моисей народу: вы сделали великий грех; итак я взойду к Господу, не заглажу ли греха вашего.

31. И возвратился Моисей к Господу и сказал: о, [Господи!] народ сей сделал великий грех: сделал себе золотого бога;

32. прости им грех их, а если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты вписал...

34: 1 И сказал Господь Моисею: вытеша себе две скри-

жали каменные, подобные прежним, [и взойди ко Мне на гору,] и Я напишу на сих скрижалях слова, какие были на прежних скрижалях, которые ты разбил;

2. и будь готов к утру, и взойди утром на гору Синай, и предстань предо Мною там на вершине горы;

4. И вытесал Моисей две скрижали каменные, подобные прежним, и, встав рано поутру, взошел на гору Синай, как повелел ему Господь; и взял в руки свои две скрижали каменные.

8. Моисей тотчас пал на землю и поклонился [Богу]

9. и сказал: если я приобрел благоволение в очах Твоих, Владыка, то да пойдет Владыка посреди нас; ибо народ сей жестоковыен; прости беззакония наши и грехи наши и сделай нас наследием Твоим...

27. И сказал Господь Моисею: напиши себе слова сии, ибо в сих словах Я заключаю завет с тобою и с Израилем.

28. И пребыл там [Моисей] у Господа сорок дней и сорок ночей, хлеба не ел и воды не пил; и написал [Моисей] на скрижалях слова завета, десятословие.

Здесь же можем привести, как некоторые события были записаны во Второзаконии:

Второзаконие, 6: 1. Вот заповеди, постановления и законы, которым повелел Господь, Бог ваш, научить вас, чтобы вы поступали [так] в той земле, в которую вы идете, чтоб овладеть ею;

2. дабы ты боялся Господа, Бога твоего, и все постановления Его и заповеди Его, которые [сегодня] заповедую тебе, соблюдал ты и сыны твои и сыны сынов твоих во все дни жизни твоей, дабы продлились дни твои.

6. И да будут слова сии, которые Я заповедую тебе сегодня, в сердце твоём [и в душе твоей];

7. и внушай их детям твоим и говори о них, сидя в доме твоём и идя дорогою, и ложась и вставая;

8: 2. И помни весь путь, которым вел тебя Господь, Бог твой, по пустыне, вот уже сорок лет, чтобы смирить тебя, чтобы испытать тебя и узнать, что в сердце твоём, будешь ли хранить заповеди Его, или нет;

9: 9. когда я взошел на гору, чтобы принять скрижали каменные, скрижали завета, который поставил Господь с вами, и пробыл на горе сорок дней и сорок ночей, хлеба не ел и воды не пил,

10. и дал мне Господь две скрижали каменные, написанные перстом Божиим, а на них [написаны были] все слова, которые изрек вам Господь на горе из среды огня в день собрания.

15. Я обратился и пошел с горы, гора же горела огнем; две скрижали завета были в обеих руках моих;

16. и видел я, что вы согрешили против Господа, Бога вашего, сделали себе литого тельца, скоро уклонились от пути, которого [держаться] заповедал вам Господь;

17. и взял я обе скрижали, и бросил их из обеих рук своих, и разбил их пред глазами вашими.

10: 1. В то время сказал мне Господь: вытеси себе две скрижали каменные, подобные первым, и взойди ко Мне на гору, и сделай себе деревянный ковчег;

2. и Я напишу на скрижалях те слова, которые были на прежних скрижалях, которые ты разбил; и положи их в ковчег.

3. И сделал я ковчег из дерева ситтим, и вытесал две каменные скрижали, как прежние, и пошел на гору; и две сии скрижали были в руках моих.

4. И написал Он на скрижалях, как написано было прежде, те десять слов, которые изрек вам Господь на горе из среды огня в день собрания, и отдал их Господь мне.

5. И обратился я, и сошел с горы, и положил скрижали в ковчег, который я сделал, чтоб они там были, как повелел мне Господь.

Скульптурные работы Микеланджело находятся всего в пяти странах мира, причем все главные – в Италии. Их ни на какую выставку, как и роспись Сикстинской капеллы, не вывезешь. Никакая киносъемка не отразит ауру пустой Новой Сакристии Капеллы Медичи во Флоренции и пространства около статуи Моисея в римской церкви Сан Пиетро ин Винколи. Знаменитый кинорежиссер Микелан-

джело Антониони пытался в 15-минутном очень личном фильме показать магнетизм статуи Моисея и пространства около нее и, вздохнув, ушел, погладив колесо статуи. А интерес к Микеланджело только нарастает. На фоне все большего количества людей со всего света, увидевших Капеллу и Давида во Флоренции, Сикстину и Моисея в Риме, увеличивается и число исследователей, прикасающихся к его творчеству. Только на английском языке к 1970 году опубликовано 4300 книг и статей. Приведший эту статистику Уильям Уоллес написал, что за последующие три декады таких публикаций появились многие сотни. XX век завершился, а XXI век продолжился непрерывным ростом «индустрии исследований Микеланджело», по выражению Уоллеса⁷¹.

Божественный. Гениальный. Титан. Никто из современников Микеланджело не достиг такой степени признания в истории, если говорить и о научном, и о массовом знании. Ни Лоренцо Великолепный в политике, ни Плотин (основатель неоплатонизма), ни Фичино или Полициано (которых он якобы иллюстрировал) в философии. У философов похожее громкое имя во всемирной истории есть только у Платона, Аристотеля, может быть, Конфуция и Канта. Практически ни у кого, кроме Леонардо, – в искусстве. Из современников Микеланджело в научном и массовом историческом узнавании к нему приближаются флорентиец Макиавелли и лондонец Томас Мор. Но только приближаются. Еще Лютер. Как он этого достиг? Секретом полировки мрамора? Нет! Силой мысли, их новаторством и необычностью! И не «текстуальностью» своих мыслей, а визуализацией бушевавших в нем идей и чувств, воплотившихся в его произведениях, а также визуализацией, как бы дополнением, библейских сюжетов, «оживлением Библии», где статуя Моисея и фрески Сикстинской Капеллы – на первом месте.

Многие думают, что скульптор создает для них статую как украшение, декоративный элемент бытия (что зача-

⁷¹ «Michelangelo: Selected Readings», edited by William E. Wallace, New York, 1999, p. VIII.

стую правда), но иногда забывают, что великий скульптор творит для себя, выражает себя, свои мысли и идеи. «Знайте же, что искусство есть средство, с помощью которого человек – одинокий человек – может достичь полноты... Знайте же, что мастер творит для себя – только для себя самого... Мастер, в сущности, может воздействовать на широкую публику лишь посредством своей личности...»⁷². Поэтому интерпретация великого произведения должна идти от всех возможных смыслов, которые вложил в это произведение его создатель.

2. Библия, Фрейд и правила интерпретации великих произведений

Зигмунд Фрейд неоднократно приходил к статуе Моисея в соборе Сан Пиетро ин Винколи (Церковь Святого Петра в цепях) в Риме, как будто совершал паломничество, а затем описал свое восприятие в небольшой работе «Моисей» Микеланджело», изданной им сначала анонимно в 1914 году. Фрейд в своей книжке, как он сам пишет, применяет методы психоанализа великого таинства восприятия зрителем произведения искусства, перед которым тот порой буквально цепенеет и не может отойти, а при возможности приходит снова и снова. Между зрителем и скульптурой порой возникает незримая взаимосвязь, некое духовное поле высокого напряжения. Сам Фрейд так пишет об этом:

«Хочу сразу же оговориться, что я не большой знаток искусства, скорее дилетант. Часто я замечал, что содержание художественного произведения притягивает меня сильнее, чем его формальные и технические качества, которым сам художник придает первостепенное значение.

⁷² Райнер Мария Рильке. «Флорентийский дневник». М., 2001, сс. 29–30, 102.

Для оценки многочисленных средств и некоторых воздействий искусства мне, собственно, недостает правильного понимания. Я должен сказать это, чтобы обеспечить себе снисходительность читателя в оценке предпринятого в данной работе опыта анализа. И все же произведения искусства оказывают на меня сильное воздействие, в особенности литература и скульптура, в меньшей степени живопись. Я склонен, когда это уместно, долго пребывать перед ними и намерен понимать их по-своему, то есть постигать, почему они в первую очередь впечатлили меня.

Там, где мне это не удастся, например в музыке, я почти не способен испытывать наслаждение. Рационалистическая или, быть может, аналитическая склонность во мне противится тому, чтобы я был захвачен художественным произведением и не сознавал, почему я захвачен и что меня захватило...

При этом я обратил внимание на кажущийся парадоксальным факт, что именно некоторые из великолепнейших, потрясающих творений и остаются темными для нашего сознания. Они вызывают восхищение, перед ними чувствуешь себя поверженным и при этом не ведаешь, в чем же состоит их притягательная сила. Я не настолько осведомлен в данной области, чтобы знать, заметил ли кто-нибудь, кроме меня, эту особенность и не утверждалось ли ранее каким-либо специалистом по эстетике, что именно эта беспомощность нашего сознания и обуславливает наивысшую степень воздействия творений искусства на человека. Я с трудом допускаю необходимость такого условия. И не потому, что у знатоков или любителей искусства могло не найтись соответствующих слов, чтобы восславить такое произведение искусства. У них таких слов более чем достаточно. Но, как правило, перед таким шедевром мастерства каждый из них говорит что-то свое, и, уж конечно, никто из них не поможет простому смертному постичь тайну этого шедевра. По моему глубокому убеждению, в наибольшей степени нас захватывает лишь замысел художника, насколько ему удалось воплотить его

в произведении и насколько он может быть понят нами. И понят не только рациональным путем; мы должны вновь почувствовать те аффекты художника, особое состояние его психики, то, что стимулировало его к творческому акту и вновь воспроизводится в нас. Но разве нельзя разгадать замысел художника, облечь его в слова, как, например, другие факты душевной жизни? Может быть, великие творения искусства и не нуждаются в специальном анализе? И все же произведение должно допускать такой анализ, коль скоро оно является воздействующим на нас выражением намерений и душевных движений художника. А чтобы понять замысел, необходимо в первую очередь выявить смысл и содержание того, что изображается в произведении искусства, то есть истолковать его. Таким образом, я допускаю, что такое произведение нуждается в анализе, и лишь после этого становится понятным, почему я испытываю столь сильное впечатление. Я также надеюсь, что аналитическая работа не ослабит нашего впечатления, получаемого от творения искусства...»

Великий кинорежиссер Микеланджело Антониони, взорвавший кинематограф 20-го века своим фильмом *Blow Up*, в возрасте 92 лет записал свое паломничество к статуе Моисея на пленку в 15-минутном документальном фильме *Lo sguardo di Michelangelo* (2014). Он гладил мрамор статуи своей левой непарализованной инсультом рукой, как бы пытаясь не то впитать ее духовную энергетику, не то что-то сказать своим прикосновением статуе или ее творцу. (Говорить тогда он не мог уже 20 лет после упомянутого инсульта). В этой творческой пантомиме как бы подчеркнута невозможность словесного выражения восторга, трепета, сопричастности, испытываемых человеком перед великим произведением Микеланджело. Эта короткометражка стала знаменитой и мы советуем читателю посмотреть ее в Интернете, чтобы иметь возможность разглядеть мрамор статуи с расстояния в несколько сантиметров, а главное – даже на расстоянии прикоснуться и самому, с помощью Антониони, к духовной мощи этого необыкновенного произведе-

ния. Хотя мы помещаем свои иллюстрации в этой книге, все же приведем и несколько описаний статуи.

Современник и биограф Микеланджело Кондиви писал: «Моисей, князь и предводитель иудеев, сидит в позе задумавшегося мудреца, в правой руке он держит скрижали, а левой подпирает подбородок, как и всякий усталый, полный забот человек». Это описание не соответствует изображённой Микеланджело фигуре, так как левая рука подбородок не подпирает.

Другой биограф и тоже современник, Джорджио Вазари, пишет:

«Он закончил мраморного Моисея высотой в пять локтей, и со статуей этой не может по красоте сравниться ни одна из современных работ: он сидит в величественнейшей позе, опираясь локтем на скрижали, которые придерживает одной рукой, другой же он держит ниспадающую прядями длинную бороду, выполненную из мрамора так, что волоски, представляющие собою трудность в скульптуре, тончайшим образом изображены пушистыми, мягкими и расчёсанными, будто совершилось невозможное и резец стал кистью. И помимо красоты лица, имеющего поистине вид настоящего святого и грознейшего владыки, хочется, когда на него смотришь, скрыть покрывалом это лицо, столь сияющее и столь лучезарное для всякого, кто на него смотрит; так прекрасно передал Микеланджело в мраморе всю божественность, вложенную Господом в его святейший лик; не говоря уж о том, как прорезана и отделана одежда, лежащаяся красивейшими складками, и до какой красоты и до какого совершенства доведены руки с мышцами и кисти рук с их костями и жилами и точно так же ноги, колени и стопы в особой обуви, что Моисей теперь может быть назван другом Бога, еще с большим основанием, чем раньше, поскольку Бог позволил руке Микеланджело возродить его тело для обозрения людям. Евреи группами до сих пор приходят каждую субботу и рассматривают статую как творение божества, а не человека.»

Обратим пока мельком внимание на то, что Вазари уверенно говорит о библейском моменте, когда лицо Моисея после встречи с Богом сияло и его «хотелось скрыть покрывалом».

Еще описание Фрейда:

«Микеланджело изобразил Моисея сидящим, сусстремленным вперед туловищем, обращенной влево головой и мощной бородой. Правая его нога твердо стоит на земле, левую ногу он держит так, что она лишь пальцами соприкасается с землей, правой рукой он придерживает скрижали и часть бороды, а левая рука покоится на коленях.»

Но рука Моисея, как легко убедится читатель, взглянув на иллюстрации, «на коленях не покоится». Кондиви, который описал левую руку, как подпирющую подбородок, был учеником Микеланджело в период с 1495 по 1554 годы, то есть имел возможность видеть уже установленную в церкви статую. Фрейд провел перед ней многие часы, складывающиеся в не одни сутки...

Статуя Моисея первоначально предполагалась для установки на высоте примерно 4 метра (а с учетом собственной высоты скульптуры ее голова находилась бы на высоте около 6 метров) в скульптурном ансамбле из 40 статуй мраморного мавзолея папы Юлия Второго, который именно для этого начал строительство нового собора Святого Петра на территории нынешнего государства Ватикан. После различных изменений первоначального замысла гробница Юлия установлена в 1545 году в церкви Святого Петра в цепях на холме недалеко от Колизея, а прах самого папы, умершего в 1513, скромно захоронен в ватиканском соборе Святого Петра. В гробнице Моисей уже является центральной статуей, установленной на высоте около полуметра.

Нам хотелось бы использовать анализ Зигмунда Фрейда, не только потому, что он самый знаменитый из всех исследовавших эту статую, но, в первую очередь, потому, что он является просвещенным любителем и его пример поощряет попытки проникновения в суть искусства

каждого человека, которого глубоко затрагивают произведения живописи и скульптуры. Достижения анализа Фрейда и даже его ошибки позволяют лучше понять процесс взаимодействия человека с искусством на примере творения Микеланджело. Кроме того, почти всеобщее заблуждение в интерпретации скульптуры Моисея при определении отраженного в ней библейского момента, которое преобладало 100 лет назад во времена Фрейда, господствует и сейчас, и серьезно мешает пониманию грандиозности замысла Микеланджело. Сначала попробуем здесь сформулировать некую, как нам кажется, общепринятую методологию анализа любого великого произведения. Хотя может быть здесь правильней подход Германа Мелвилла: «Есть предметы, разобраться в которых можно, только принявшись за дело с методической беспорядочностью». Так Фрейд и поступил в своем взволнованном анализе. Он пишет:

«Всякий раз, читая о статуе Моисея такие слова, как: «Это вершина современной скульптуры» (Герман Гримм), я испытываю радость. Ведь более сильного впечатления я не испытывал ни от одного другого произведения. Как часто поднимался я по крутой лестнице с неброской улицы Кавур к безлюдной площади, на которой затерялась заброшенная церковь, сколько раз пытался выдержать презрительно-гневный взгляд героя! Украдкой выскальзывал я иногда из полутьмы внутреннего помещения, чувствуя себя частью того сброда, на который устремлен его взгляд, сброда, который не может отстоять свои убеждения, не желая ждать и доверять, и который возликовал, лишь вновь обретя иллюзию золотого тельца».

Но ведь очевидно, что взгляд Моисея ни с нынешней (около 3 метров), ни с планируемой при создании статуи высоты (6 метров), ни даже, если бы она стояла без возвышения (2 метра 35 сантиметров), не смотрит вниз на зрителя, а устремлен куда-то выше уровня головы статуи. А по Библии пляшущие у тельца иудеи находились ниже уровня Моисея, спускавшегося с горы Синай. Отметим это обстоятельство

и, так как мы обычно предпочитаем подниматься к Моисею не резко по крутой и длинной лестнице с улицы Кавур, а спокойно по более полого идущим улицам, начинающимся дальше от Форс Империаале, попытаемся предложить возможные условия исследования смыслов этой скульптуры.

Здесь, по нашему мнению, могут быть применены четыре правила. Назовем первое правило «Правилом Микеланджело». Второе правило требует понимания личных целей, задач и устремлений автора произведения, которые он вложил или пытался вложить в свое творение. Третье правило предписывает анализ общепринятого на момент создания произведения исторического или религиозного содержания рассматриваемого сюжета.

Четвертое правило указывает на необходимость иконографии такого же сюжета в доступных мастеру (500 лет назад не было фотоальбомов, Интернета, а также возможности быстро и неограниченно путешествовать) произведениях других признаваемых им (важно в случае Микеланджело) мастеров его и предшествующего времени.

Начнем с третьего правила об общепринятом на момент создания скульптуры Моисея содержании библейских сюжетов. Моисею в Библии посвящены сотни страниц, поэтому для правильного определения библейского момента изображенного статуей у нас есть Скрижали Завета – две каменные таблицы с записью законов и... рога на голове. Это сразу сужает масштаб поиска. Таблицы были получены Моисеем от Бога на горе Синай, принесены вниз и разбиты при виде отступничества евреев, которые плясали вокруг изображения золотого тельца как своего бога. После расправы над зачинщиками Моисей снова поднялся на гору и принес оттуда вторую пару таблиц, которые уже поместили в специальную шкатулку и поклонялись им как символу божества. Рога у Моисея появились из-за неправильного перевода на латинский Ветхого Завета, где говорится о свечении от головы Моисея после второго возвращения со второй парой таблиц. Это первый из известных световых нимбов вокруг головы святого в иудейско-христианской религии.

Появился же этот нимб после того, как Моисею было позволено взглянуть сзади на прошедшего мимо него Бога.

Исход 33:

18 Моисей сказал: «Покажи мне славу Твою».

19 И сказал Господь Моисею: «Я проведу перед тобой всю славу Мою и провозглашу имя Господа пред тобою, и кого помиловать – помилую, кого пожалеть – пожалею».

20 И потом сказал Он: «Лица Моего нельзя тебе увидеть, потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых».

21 И сказал Господь: «Вот место у Меня – стань на этой скале;

22 когда же будет проходить слава Моя, Я поставлю тебя в расщелине скалы и покрою тебя рукою Моею, доколе не пройду;

23 и когда сниму руку Мою, ты увидишь Меня сзади, а лицо Мое не будет видимо тебе».

Книга «Исход» 34:

29 Когда сходил Моисей с горы Синай, и две скрижали откровения были в руке у Моисея при сошествии его с горы, то Моисей не знал, что лицо его стало сиять лучами оттого, что Бог говорил с ним.

30 И увидел Моисея Аарон и все сыны Израилевы, и вот, лицо его сияет, и боялись подойти к нему.

31 И призвал их Моисей, и пришли к нему Аарон и все начальники общества, и разговаривал Моисей с ними.

32 После этого приблизились все сыны Израилевы, и он заповедал им все, что говорил ему Господь на горе Синай.

33 И когда Моисей перестал разговаривать с ними, то положил на лицо свое покрывало.

34 Когда же входил Моисей пред лицо Господа, чтобы говорить с Ним, тогда снимал покрывало, доколе не выходил; а выйдя, пересказывал сынам Израилевым все, что заповедано было.

35 И видели сыны Израилевы, что сияет лицо Моисея, и Моисей опять полагал покрывало на лицо свое, доколе не входил говорить с Ним.

В греческой и, соответственно, русской Библии этой ошибки никогда не было и не было никаких рогов. Но Микеланджело и все католики жили тогда по Вульгате – латинской Библии, в которой ошибка еще не была исправлена. Кстати, если бы статуя Моисея была бы установлена на высоте 4 метра, как первоначально было задумано, то рогов снизу не было бы видно. Наш простой анализ на основе третьего правила интерпретации показывает, что библейский момент, изображенный Микеланджело, относится к периоду после получения вторых каменных таблиц и до помещения их во временный переносной шатровый храм. Именно об этом писал Вазари в вышеприведенной цитате из прижизненной биографии Микеланджело. Теперь применим четвертое правило об изображении похожих сюжетов мастерами, признаваемыми Микеланджело, того же и предшествующего времени.

«27 октября 1480 года Боттичелли, вместе с другими флорентийскими художниками, Доменико Гирландайо и Козимо Росселли, приехал в Рим, куда они были приглашены для участия в проекте по примирению между Лоренцо Медичи Великолепным, фактическим правителем Флорентийской республики и папой Сикстом IV. Весной 1481 года флорентийцы приступили к работе в Сикстинской Капелле вместе с Пьетро Перуджино, который начал работу ранее. Темой росписи стала параллель между историями Моисея и Иисуса Христа, как символ преемственности между Ветхим и Новым Заветами. Боттичелли, при участии помощников, украсил стены капеллы тремя фресками. Кроме того, он, по поручению папы, осуществлял общее руководство работами и в некотором роде определил идеологию всего цикла росписей.» (Википедия)

В итоге получился самый координированный во времена Ренессанса цикл фресок, с учетом множества вовлеченных ярких художников. Фрески симметричны, главные фигуры на них одного размера, а масштабы ландшафта тоже примерно одинаковы. Фрески отражают 25 эпизодов жизни Моисея и 23 эпизода жизни Христа. Кроме главных

героев, повторяемых на одной фреске в каждом эпизоде, изображены еще сотни персонажей. Библейские истории Моисея так подробно не иллюстрировались со времен раннего христианства. На карнизе под фресками пояснялось, что Моисей представил «Старое Право» (Десять Заповедей), а Христос – «Новое Право» (постулаты христианства), и весь настенный библейский цикл этих фресок Сикстинской Капеллы носил «легалистский характер»⁷³.

На переднем плане фрески Козимо Россели Моисей приносит скрижали в лагерь евреев. На заднем плане изображён алтарь с золотым тельцом и толпой вокруг него. Моисей, придя в ярость, разбивает скрижали.

Левая сторона этой же фрески Россели отражает и последовавший далее эпизод вручения библейскому народу вторых скрижалей. Это показывают сияющие рога головы Моисея, появившееся после получения вторых скрижалей. То есть на одной и той же фреске подчеркивается разделение: при разбивании первых таблиц и до этого рогов нет, после получения вторых таблиц они появляются. На всех фресках Ботичелли и других художников, расписавших стены Сикстинской Капеллы, наличие или отсутствие рогов соблюдается точно также: до и после получения вторых таблиц.

Микеланджело провел 4 года в Сикстине, расписывая потолок, и поэтому хорошо мог рассмотреть фрески и наличие рогов, не говоря о том, что он хорошо знал Ветхий Завет. Сам Микеланджело, готовящийся к изготовлению статуи Моисея, этого героя Ветхого Завета в собственных фресках на потолке не изобразил, хотя там есть ветхозаветная сцена «Медного змия», происшедшая при Моисее. Итак, применение третьего и четвертого правила дали ясные подходы для последующего анализа. К сожалению, к анализу скульптуры Моисея они почти никем не применялись, что можно посмотреть «по Фрейду», который пишет:

⁷³ *James Hall, Michelangelo and Reinvention of the Human Body, London, 2005, p.106 – 107.*

«Однако почему я называю эту статую загадочной? Ведь ни у кого не возникает ни малейшего сомнения, что изображенный — это Моисей, законоположник иудеев, держащий в руке скрижали со священными заповедями. Сомнения начинаются дальше. Еще совсем недавно (в 1912 г.) писатель Макс Зауерландт отметил: «Ни о каком другом произведении мирового искусства не было высказано таких противоречивых мнений, как об этом Моисее с головой Пана. Даже несложный анализ фигуры вызывает крайние точки зрения...» На основании сопоставления различных исследований, опубликованных пять лет тому назад, я изложу, какие сомнения вызывает анализ фигуры Моисея. Нетрудно будет показать, что за ними скрывается самое существенное для понимания этого произведения...

Если не совпадают описания, то не стоит удивляться, что различные точки зрения представлены и в толковании отдельных деталей фигуры. Мне кажется, что никому не удастся более точно охарактеризовать выражение лица Моисея, чем это сделал Тодде, увидевший в нем «сочетание гнева, боли и презрения», «гнева в угрожающе сдвинутых бровях, боли, затаенной во взгляде, презрения в выпяченной вперед нижней губе и опущенных вниз уголках рта». Другие исследователи, по-видимому, смотрят на статую другими глазами. ...Любке считает: «Напрасно искать следы высокого интеллекта в чертах его лица, ничего, кроме чудовищного гнева и всепронизывающей энергии, не запечатлелось на высоком его челе».

Еще более крайняя точка зрения в толковании выражения лица Моисея представлена у Гийома (1875 г.), который не находит в нем следов возбуждения, а видит «лишь гордую простоту, одухотворенное достоинство, энергию веры. Взгляд Моисея устремлен в будущее, он как бы видит наперед долгий путь, которым суждено пройти его народу, неизбежность дарованных им законов». У Мюнцта взгляд Моисея также «высоко устремлен над родом человеческим; он направлен на таинства, ведомые лишь ему одному». У Штейнманна, напротив, Моисей «не застывший в мраморе».

ре законоположник, не грозный противник греха, вооруженный праведным гневом Иеговы (бога Яхве), а неподвластный законам времени, царственно-величавый жрец, который, с отблеском вечности на челе, пророчествуя и благословляя, навсегда прощается со своим народом»...

Но вот возникает еще один вопрос, с легкостью подчиняющий себе всю неопределенность предшествующих трактовок. Хотел ли Микеланджело воплотить в герое «вневременные характер и настроение», или, наоборот, он стремился изобразить Моисея в определенный, очень важный момент его жизни? Большинство авторов склоняется к последнему... Як. Буркхардт: «Моисей изображен, по видимому, в тот момент, когда он видит свой пляшущий вокруг золотого тельца народ и хочет вскочить с места. В облике его ощущается готовность к стремительному движению, которое, учитывая его физическую мощь, любого может повергнуть в трепет».

В. Любке: «Внутреннее движение с такой неистовой силой пронизывает все его существо, как будто его сверкающий гневом взгляд только что остановился на толпе богоотступников. Потрясенный, правой рукой он схватился за свою великолепную, волнами ниспадающую вниз бороду, как будто этим движением хочет хотя бы еще на мгновение сохранить самообладание, чтобы потом еще более неистово обрушить на неверных свой праведный гнев»...

Некоторые авторы, хотя прямо и не вводят сцену с золотым тельцом в спектр своего анализа, однако сходятся с этой точкой зрения в том существенном пункте, что Моисей действительно готов вскочить и перейти к действию... Хит Уилсон пишет: «Внимание его чем-то возбуждено, он готов вскочить, но еще колеблется. Взгляд его, сочетающий в себе негодование и презрение, еще может выражать сострадание»...

Сходную мысль мы находим у Фритца Кнаппа, однако в его трактовке мы не обнаружим высказанных сомнений по поводу исходной ситуации, к тому же он более конкретно анализирует движение скрижалей. «Его (Моисея), который

только что оставался наедине с самим Богом, внезапно отвлекли земные звуки. Он слышит шум; крики и песнопения пляшущего хора вырывают его из состояния погруженности в себя. Взглядом, поворотом головы он обращен в сторону, откуда доносится шум. Ужас, гнев, фурии диких страстей пронзают в этот момент его гигантскую фигуру. Скрижали начинают скользить вниз, они упадут наземь и разобьются в тот момент, когда Моисей неистовым движением поднимется с места, чтобы гневно бросить в предательскую толпу громopodobные слова... Мы видим его в момент наивысшего напряжения всех его сил...»

Не будем отрицать, попытки толкования Юсти и Кнаппа чрезвычайно привлекательны. В первую очередь это обусловлено тем обстоятельством, что они не ограничиваются описанием общего впечатления от фигуры Моисея, а содержат оценку отдельных деталей, которые обычно не попадают в поле зрения исследователей, захваченных и ошеломленных целостным воздействием скульптуры. Решительный поворот головы при застывшей в прежней позе фигуре, обращенный в сторону взгляд позволяют предположить, что там находится нечто такое, что привлекает к себе взгляд сидящего. Положение приподнятой над землей ноги может быть истолковано только желанием моментально подняться, а чрезвычайно странное место, где очутились скрижали, которые настолько священны, что не должны располагаться в пространстве, как любые другие аксессуары, наводит на мысль, что вследствие возбужденного состояния Моисея они должны соскользнуть вниз и упасть на землю. Таким образом, становится ясным, что статуя Моисея изображает поворотный момент его жизни, который невозможно не заметить...

Итак, этот Моисей не сорвется с места, он должен застыть в позе спокойного величия, как и другие фигуры, как и планируемая, хотя и не изваянная, фигура самого Папы. Но в этом случае Моисей, которого мы видим, не может быть охваченным гневом мужчиной, который, спускаясь с Синая и видя богоотступничество своего народа, разбивает свя-

ценные скрижали. И в самом деле, я вспоминаю о том разочаровании, когда я, посещая ранее церковь Святого Петра в Винколи, сажусь возле статуи и напряженно ждал, когда фигура стремительно взмоет вверх, швырнет скрижали наземь и разразится неистовой яростью. Однако ничего подобного ни разу не случилось; наоборот, казалось, фигура еще более окаменела; от Моисея исходила такая мощная волна священного покоя, что я невольно начинал чувствовать – это изображение останется незабываемым, этот Моисей так и застынет в веках в своем праведном гневе.»

Мы с удовлетворением отмечаем, что многие часы, проведенные Фрейдом около статуи, дали свои результаты и позволили почти преодолеть распространенную среди специалистов его времени точку зрения. Возможно, его созерцание статуи было более продолжительным и интенсивным, чем у некоторых специалистов, которым нужно было осматривать и описывать и другие достопримечательности Рима. (Как писал Илья Эренбург, произведения искусства раскрываются от жара наших глаз). Вот только не было тогда хороших фотографий лица скульптуры и маленький Фрейд не мог рассмотреть взгляд статуи, устремленный вверх больше чем на метр выше его роста. Поэтому он остался в стереотипе гневного и презрительного взгляда. (Невольной заслугой Фрейда в интерпретации скульптуры Моисея является то, что идущие по следам своего патриарха психоаналитики, анализирующие уже его фобии – «комплекс Моисея», кажется, первыми и в психоаналитическом журнале выдвинули близкую к правде версию, что Моисей изображен в момент, когда после получения вторых таблиц, он единственный из людей физически увидел Бога, как это описано в Ветхом Завете.)⁷⁴

Психоаналитики стали сейчас ставить диагноз «синдром Стендаля», который Википедия определяет как «пси-

⁷⁴ *Macmillan, Malcolm; Swales, Pete (2003), «Observations from the refuse-heap: Freud, Michelangelo's Moses, and psychoanalysis», American Imago, Johns Hopkins University Press, 60 (1): 41–104.*

хическое расстройство, характеризующееся частым сердцебиением, головокружением и галлюцинациями. Данная симптоматика проявляется, когда человек находится под воздействием произведений изобразительного искусства, поэтому нередко синдром возникает в месте их сосредоточения – музеях, картинных галереях. Симптомы могут вызвать не только предметы искусства, но и чрезмерная красота природы: природных явлений, животных, невероятно красивых людей... Синдром получил название по имени французского писателя XIX века Стендаля, описавшего в книге «Неаполь и Флоренция: путешествие из Милана в Реджио» свои ощущения: «Когда я выходил из церкви Святого Креста, у меня забилось сердце, мне показалось, что иссяк источник жизни, я шёл, боясь рухнуть на землю... Я видел шедевры искусства, порожденные энергией страсти, после чего все стало бессмысленным, маленьким, ограниченным, так, когда ветер страстей перестает надувать паруса, которые толкают вперед человеческую душу, тогда она становится лишённой страстей, а значит, пороков и добродетелей.»

Чаще всего кризис наступает во время визита в один из 50 музеев Флоренции, колыбели Ренессанса. Внезапно посетитель оказывается поражён глубиной чувств, которые художник вложил в своё произведение. При этом он необычайно остро воспринимает все эмоции, как бы переносясь в пространство изображения». (Википедия)

Отдавая должное «искусствоведческим» поискам психиатров, начатых еще Фрейдом, все же обеспокоимся больше людьми, у которых «синдром неСтендаля» – то есть полное равнодушие к искусству и всему прекрасному. Только как это лечить? Но вернемся к интерпретации статуи. Не применив (как и почти все цитируемые им специалисты) третье и четвертое правило интерпретации, не дочитав, забыв, не придав значение последующему после разбивания таблиц развитию библейских событий, Фрейд начал откровенно фантазировать, приписывая Микеланджело изменение содержания Ветхого Завета. Якобы скульптор решил улучшить Библию и показал Моисея, передумавшего раз-

бывать таблицы. То есть Фрейд сам в другой своей работе посвященной библейскому Моисею⁷⁵, переписал Библию, придумав, что Моисей был египтянином, который был убит, а вместо него через десятилетия выступил другой человек под этим же именем и т.д.

Фрейд считал себя самого «Моисеем», переписывающим мировую библейскую историю и уважительно предоставил такую же роль Микеланджело, который явно в ней не нуждается. Мастер «писал и дополнял» библейский текст, когда он визуализировал его в своих творениях. Этим он внес важные новые трактовки в понимания содержания различных моментов, а главное, – концепций Библии. «Теолог Микеланджело» гордо называется книга тонкого знатока Ренессанса и известного богослова монсеньора Тимоти Вердона⁷⁶. Грозовой дух Микеланджело Буонарроти почти пять веков напоминает и диктует библейские истины папам и кардиналам с его фресок в Сикстинской Капелле, где проходят их конклавы.

Отсюда и важнейшее правило создания и прочтения творений на религиозную тематику – «Правило Микеланджело»!

3. Правило Микеланджело – «Закон возведения смысла к высшему взгляду»

Вторую часть этого подзаголовка мы взяли из писаний признанного католиками и православными знаменитого греческого философа Святого Григория Нисского (335 – 394 г.), развивавшего идеи христианского платонизма. Его нередко сравнивают по значению с одним из столпов христианства блаженным Августином. Для него воспитание

⁷⁵ *Зигмунд Фрейд*, «Человек по имени Моисей и монотеистическая религия», М., 2009.

⁷⁶ *Timothy Verdon*, *Michelangelo Teologo*, Milano, 2005.

христианина «заклучалось в одном беспрестанном... усиллии... приблизиться, насколько это возможно для человека, к совершенству»⁷⁷.

При этом сам философ считал, что «жизнь Моисея достигла самого крайнего предела совершенства»⁷⁸.

Сам Микеланджело в диалогах об искусстве от 1538 года, записанных португальцем Франциско де Холандо, сформулировал обязательность для художника при создании творений на религиозные сюжеты быть проникнутым духом отражаемого религиозного момента. Буквально он сказал следующее: «Никто не вправе изображать чистоту Мадонны и святых, кроме самых наилучших художников, которых можно найти... Даже в Ветхом Завете Бог выражает желание, чтобы те, кто всего лишь будут заниматься оформлением росписи и орнамента Ковчега Завета (ларца для хранения записей полученных заветов), должны быть не только великими и искусными мастерами, но были бы вдохновлены его божественной добротой и мудростью. Бог указал Моисею, что сам наполнит их своим духом и мудростью, чтобы они могли вложить в свою работу все, что сам Бог хотел бы вложить. И если Бог желал, чтобы Ковчег Завета был так хорошо оформлен, насколько больше труда и обдумывания Он ожидает от изображения собственного лица и от изображения его Сына, и изображение самообладания, и красоты чудесной Девы Марии... Никому неизвестно, как возвыситься в этом знании, кроме ума, который понимает, что такое хорошая работа и как он может ее сделать. Дистанция и различие, которые существуют между низким и высоким пониманием живописи (под живописью он понимал в том числе и скульптуру – П. Б.), являются се-

⁷⁷ Библиографический словарь.

⁷⁸ Творения святого Григория Нисского. Часть 1. М.: Типография В. Готье, 1861. – О жизни Моисея Законодателя, с. 223-379. (Творения святых отцов в русском переводе, издаваемые при Московской Духовной Академии, Том 37).

рьезной проблемой»⁷⁹. А далее он говорит об изобразительном искусстве как об «имитации работы бессмертного Бога»(!)⁸⁰ Вот так он воспринимал себя и своего Моисея! Без понимания этого любая серьезная интерпретация творчества Микеланджело невозможна. Эти условия относятся не только к созданию самих произведений, но и для их адекватной интерпретации. Мы не можем требовать от современных ценителей искусства той боговдохновенности, о которой говорит Микеланджело. Но стремление понять эту боговдохновенность в авторе произведения, является обязательным условием любой публичной и профессиональной интерпретации.

Таково наше понимание «правила Микеланджело», в первую очередь, конечно, для интерпретации обсуждаемой скульптуры Моисея. Как это сделать практически в наш нерелигиозный и далеко отдаленный от скульптора век? Как представить, прикоснуться к содержанию его «боговдохновенности»? Так удачно получилось, что момент встречи Моисея с Богом при передаче второй пары каменных таблиц вдохновенно осмыслен видным богословом и философом святым Григорием Нисским в книге «О жизни Моисея Законодателя». Микеланджело мог мыслить так же.

Просим читателя набраться терпения (оно будет вознаграждено) и вчитаться в нижерасположенную пространную цитату, показывающую, какую бурю мыслей и чувств вызвал этот библейский эпизод у епископа Григория Нисского.

Итак, и место у Бога, и камень на том месте, и помещение в камне, которое именуется расселиною, и вшествие туда Моисея, и наложение руки Божией на устье, и прохождение мимо, и воззвание, и после сего видение задних, – основательнее будет рассматривать по закону возведения смысла к высшему взгляду... Ибо по причине уже приобретенного, вождевая не оставлять недостигнутою еще выше усма-

⁷⁹ *Francisco de Holanda, Dialogues with Michelangelo, London, 2006, pp. 113, 115.*

⁸⁰ *Francisco de Holanda, Op. cit., p. 120.*

триваемую высоту, непрерывно продолжает стремление к горнему, тем самым, в чем преуспела, непрестанно обновляя усилие к полету. Ибо одна только деятельность, обращенная к добродетели, питает силы трудом, не ослабляя, но увеличивая делом напряжение к нему. Посему говорим, что Моисей, всегда бывший великим, нимало не останавливается в восхождении, не полагает себе никакого предела в стремлении к горнему: но однажды вступив на лестницу, на которой, как говорит Иаков, «утверждается Бог» (Быт 28. 13), непрестанно восходит на высшую и высшую ступень, и не престаёт возвышаться; потому что и на высоте находит всегда ступень, которая выше достигнутой им. Отрекается он от ложного родства с египетскою царевною; делается отомстителем за Еврея; переселяется жить в пустыню, которой не возмущала жизнь человеческая; пасет в себе стадо кротких животных, видит сияние света; по снятии обуви необременительным делает восхождение к свету; избирается для освобождения родственного и единоплеменного народа; видит тонущего врага, покрываемого волнами; располагается станом под облаком; утоляет жажду камнем; на небе воздвигает хлеб; потом воздеянием рук побораёт иноплеменника; слышит глас трубы; входит во мрак; проникает во святилище нерукотворенной скинии; изучает тайны божественного священства: уничтожает идола, умилостивляет Божество; возобновляет закон, сокрушенный грехом Иудеев, сияет славою, и превознесенный на такие высоты, пламенеет еще вожделением, ненасытимо ищет большего, и что всегда имел во власти, еще того жаждет; и как не причастившийся дотоле, домогается улучшить это, прося Бога, чтобы явил ему Себя, не в такой только мере, в какой вместить он может, но каков Бог Сам в Себе. Мне кажется, что чувствовать это свойственно душе, которая исполнена каким-то пламенеющим любовью расположением к прекрасному по естеству, и которую от видимой ею красоты надежда влечет всегда к красоте высшей, непрестанно приобретаемым всегда возжигая в ней вожделение сокровенного. Почему сильный

любитель красоты, непрестанно видимое им принимая за изображение вожделеваемого, желает насытиться видением отличительных черт первообраза. Сие-то и выражает это дерзновенное и преступающее пределы вожделения прошение насладиться красотой, не при помощи каких-либо зеркал, или в образах, но лицом к лицу. Божественный глас дает просимое, в самом отказе не многими речениями показывая какую-то неизмеримую глубину понятий. Ибо щедродаровитость Божия соизволила исполнить желание Моисея; но не обещала ему какого либо успокоения и пресыщения в этом желании. Бог не показал бы Себя своему служителю, если бы видимое было таково, что могло бы успокоить вожделение взирающего. В том и состоит истинное видение Бога, что у взирающего на Него никогда не прекращается это вожделение. Бог говорит: «человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх. 33. 20)...

Посему не исполняется желаемое Моисеем в том, в чем вожделение пребывает невыполнимым. Ибо сказанным научается он, что Божество, по естеству Своему, неопределимо, невключимо ни в какой предел. А если бы Божество могло быть представлено в каком-либо пределе; то по всей необходимости вместе с пределом было бы представляемо и то, что за ним, потому что заключенное в пределы, без сомнения, чем нибудь оканчивается; как пределом для живущих на суше – воздух, и для живущих в воде – вода...

Какое это Божие мимохождение? что такое задняя Божия, видение чего обещает Бог дать Моисею, просившему зрения лицом к лицу? Без сомнения, всему этому, и в отдельности взятому, надлежит быть чем-то великим и достойным великодаровитости Дающего, чтобы обетование сие можно было признать более величественным и превысшим всякого, бывшего уже великому служителю, богоявления. Посему, как же из сказанного уразумеет кто ту высоту, на которой и Моисей после стольких восхождений желает еще восходить;... Да и Господь, вещавший тогда Моисею, став исполнителем собственного своего закона; подобным сему образом излагает ученикам, раскрывая явный смысл ска-

занного загадочно. «Кто хочет идти за Мною», а не предо Мною, говорит Он (Лк 9: 23). И умоляющему о вечной жизни предлагает тоже самое. Ибо говорит: «приди, и следуй за Мной» (Мк 10: 21). Но идущий в след видит задняя. Посему Моисей, нетерпеливо желающий видеть Бога, научается теперь, как можно увидеть Бога; а именно, что идти в след Бога, куда ни поведет Он, значит взирать на Бога, потому что мимохождение Божие означает вождение идущего в след. Ибо незнающему пути невозможно безопасно совершить его иначе, как следуя за путеводителем. Посему путеводитель тем самым, что предшествует идущему в след, показывает ему путь. А идущий в след тогда не совращается с прямого пути, когда непрестанно видит задняя вождя. Ибо кто в движении уклоняется в сторону, или направляет взор, чтобы видеть ведущего в лице, тот пролагает себе иной путь, а не указуемый вождем. Почему говорит Бог руководимому: «а лице Мое не будет видимо [тебе]» (Исх. 33: 23), то есть, не становись лицом к лицу пред ведущим: потому что шествие твое непременно будет в противоположную сторону: доброе не в лице смотрит доброму, но следует за ним. Представляемое в противоположности лицом к лицу противостоит доброму. Ибо порок смотрит вопреки добродетели: добродетель же не представляется лицом к лицу противостоящую добродетели. Посему Моисей смотрит не в лице Богу, но видит «задняя» Его. А кто смотрит в лице, тот не будет жив, как свидетельствует Божественный глас: «человек не может увидеть» лице Господне, и «остаться ...живым» (Исх. 33: 20). Видишь, сколько важно научиться, как ходить в след Богу, а именно, после высоких оных восхождений, после страшных и славных богоявлений, к концу только жизни едва удостоивается сей благодати научившийся стать позади Бога. Кто так ходит в след Бога, тот уже не встречает никакого столкновения с пороком. Итак и место у Бога, и камень на том месте, и помещение в камне, которое именуется расселиною, и шествие туда Моисея, и наложение руки Божией на устье, и прохождение мимо, и воззвание, и после сего виде-

ние задних, – основательнее будет рассматривать по закону возведения смысла к высшему взгляду...

Мы сейчас знаем, что не могло быть во взгляде Моисея «гнева и презрения», о которых писали Фрейд и много других авторов. Микеланджело, по Григорию Нисскому, изображал «стояние делающееся восхождением». По композиции статуи он изображал еще более трудное: сидение «делающееся восхождением». То, что Моисей сидит, «сидение» еще больше подчеркивает благословенное умиротворение его при напряженной внутренней динамике, необыкновенную силу обуревающих его чувств, проявляющихся не в движении и напряжении мышц, а его глазах, его взгляде, в повороте головы вслед прошедшему Богу. По «закону восхождения к высшему смыслу». Спектр его чувств во взгляде статуи Моисея, например, хорошо описала итальянская художница и вице-президент Флорентийского общества Лолита Тимофеева: изумление, неверие в происходящее, онемение, растерянность, смущение, спутанность сознания, откровение. (Впрочем, читатель по нашим иллюстрациям может и сам задуматься над этим вопросом).

4. «Измученный Евангелием, которое должен донести до людей». Микеланджело богослов и философ

Для философов Флорентийской Платоновской Академии, пытавшихся объединить идеи Платона и неоплатоников с христианской доктриной, Григорий Нисский должен был являться важнейшим источником, греческий язык они знали, его сочинения могли ими обсуждаться в присутствии юного Микеланджело. В любом случае, он как глубоко религиозный человек переживал библейский эпизод единственного позволенного взгляда человека на Бога примерно так же, как и епископ Григорий Нисский. Моисей и дру-

гие творения Микеланджело показывают его собственную мощную мыслительную энергию⁸¹.

Известным специалистом по Возрождению после чтения моей рукописи, посвященной восточному влиянию на творчество Микеланджело, был задан неожиданный вопрос: какими источниками подтверждается присутствие Микеланджело на заседаниях Флорентийской Платоновской Академии в период 1489 – 1492 его жизни во дворце Лоренцо Медичи Великолепного? Этот вопрос требует рассмотрения, поскольку наш тезис о том, что не заканчивавший никаких учебных заведений Микеланджело был одним из самых высокообразованных людей эпохи Возрождения, основывается, в том числе, и на его зрительско-слушательском участии в юношеские годы в дискуссиях философов Платоновской Академии.

С одной стороны, общение с философами – не вызывающий сомнения факт, описанный со слов Микеланджело его прижизненными биографами Вазари и Кондиви. Ромен Роллан пишет: «Лоренцо Великолепный заинтересовался Микеланджело, поместил его во дворец, сажал обедать за один стол со своими сыновьями. Здесь, в самом сердце итальянского Возрождения, мальчика окружают лекции антиков, он слушает поэтические произведения, присутствует на философских диспутах великих платоников – Марсилио Фичино, Бенивьени, Анджело Полициано. Они увлекли его».⁸²

С другой стороны, жанр платоновских академий со времен самого Платона основывался не на формальных заседаниях типа современного ученого совета, а на бе-

⁸¹ Интересно, что русскоязычный читатель имеет привилегию сопереживания попыткам проникнуть во внутренний мир мастера, предпринятый писателем Карелом Шульцем (1899 – 1943) в книге «Камень и боль», поскольку этот роман – вероятно лучший в чешской литературе – уже 50 лет как хорошо переведен на русский язык (на английский только частично, на итальянский недавно).

⁸² *Ромен Роллан «Жизнь Микеланджело», Собрание сочинений, том 2, М., 1954, с. 59.*

седах во время прогулок по роще и любых других местах, где встречались философы, в том числе на обедах и пирах. Флорентийская Платоновская академия ко времени появления юного Микеланджело (1489 – 1492) в ее кругах насчитывала уже более тридцати лет и функционировала при Козимо Медичи Старшем, его сыне Пиетро, а наиболее известна своим последним периодом – при Лоренцо Медичи Великолепном. За это время «заседания» академии проходили в разных домах и на разных загородных виллах, а также на прогулках в медийских и других садах. Название статьи в русской Википедии «Платоновская академия в Карреджи» ошибочно и не совпадает с названиями аналогичных статей на всех остальных языках Википедии, так как вилла в Карреджи, подаренная Козимо признанному лидеру академии Марсилио Фичино, была просто местом жительства этого философа, местом общего торжественного праздника каждого 7 ноября – дня рождения Платона, где «члены» академии часто собирались, но отнюдь этим не ограничивались, обмениваясь мыслями везде, где они встречались.

Встречи же в Карреджи происходили в основном летом⁸³, тогда как дискуссии платоников шли круглый год. Особенно это относится к годам жизни Микеланджело в доме Медичи, поскольку Лоренцо уже болел и был обременен серьезными государственными делами, требовавшими его присутствия в городе. Центром же академии, как отметил Буркхардт, был именно Лоренцо⁸⁴. Философы, кроме Фичино, как и молодой Микеланджело, практически постоянно жили в доме Лоренцо и ежедневно встречались с ним за обеденным столом и при прогулках по медийским садам. Напряженный обмен мнениями между ними никогда не прекращался и юноша был свидетелем этих дискуссий. «За столом Лоренцо давал советы юному Микеланджело,

⁸³ *John T. Spike* «Young Michelangelo», New York, 2010, p. 37.

⁸⁴ *Jacob Burckhardt*, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, London, 2004, p. 146.

при этом перебрасывался эпиграммами с Пульчи, обсуждая проблему единства в множестве с Марсилио Фичино»⁸⁵.

Возможно юноше приходилось лично слышать такие мысли Пико дела Мирандола, как: «Философы читают в небе законы судеб, знаки событий, порядок вселенной... кто чужд философии не человек... Ведь тот, кто не философствует, тот не живет в ладу с душевной добродетелью... Мне кажется к тому же, что тот, кто не хочет философствовать, тот не хочет быть счастливым»⁸⁶. Интенсивность устного общения окружающих его знаменитых философов давала Микеланджело больше, чем чтение книг. Леонид Баткин пишет: «Итальянские гуманисты возродили античный диалог, который наряду с эпистолой, стал их любимым жанром... Суждения Кастильони, Фичино, Пико дела Мирандолы приводят к существованию диалога. Гуманистический диалог – столкновение разных умов, разных истин, несходных культурных позиций, составляющих единый ум, единую истину и общую культуру... А что такое вообще Ренессанс, как не диалог...»⁸⁷. Происходило такое устное общение, как писал знаменитый флорентийский гуманист Леонардо Бруни, «при первой возможности». Так что, ежедневно приглашая Микеланджело на обед в Палаццо Медичи, где он и жил, его приглашали и на заседание Флорентийской Платоновской академии. И это в течение более двух лет! «Лоренцо равнял Микельанджело с Полициано, Фичино и Бертольдо...

В платоновской философии Микельанджело, должно быть, привлекало учение об идеях. В этом идеалистическом воззрении он мог искать созвучность своим мыслям о задачах искусства – создавать яркие, типические, идеально-человеческие образы, долженствующие служить как бы «идеям», нормой для людского рода. Но и здесь Микельанджело

⁸⁵ G.F. Young, «The Medici», New York, 1930, p. 218.

⁸⁶ Л. М. Баткин, Итальянский гуманистический диалог XV века, сборник «Из истории культуры средних веков и возрождения», М., 1976, сс. 194, 195, 198.

⁸⁷ Там же, с. 175, 184, 192.

подчинял философские мысли далекого прошлого своим гуманистическим идеалам... Гуманистические идеалы Микельанджело были очень широки. Они были способны охватить все ценное, что было у его предшественников...»⁸⁸.

Слушать мысли других было важнейшей формой обучения того времени, когда книги были громоздки и дороги, а книгопечатание только набирало силу. Харриет Рубин, например, пишет об источниках знаний Данте за 200 лет до Микеланджело: «Большую часть его образования в изгнании происходило не из чтения, но из слушания. Проповеди и лекции были повсеместными, как и дискуссии, в которых можно было участвовать»⁸⁹.

Для правильной интерпретации Микеланджело необходимо признавать его самостоятельным и независимым мыслителем. Нам пора вернуться к незатронутому еще второму правилу интерпретации великих произведений: анализ возможных личных целей и задач, закладываемых автором в свое творение. Оно в статуе Моисея только частично перекрывается уже рассмотренным «Правилom Микеланджело». Библейский эпизод, когда человеку было дозволено посмотреть на Бога, много значил лично для Микеланджело, который вел с Богом постоянный прямой внутренний, поэтический и творческий диалог, многократно изображая Бога, в том числе, словами Григория Нисского, «заднее» в фреске на потолке Сикстины. Моисей, почти как равный говоривший с Богом, был ему особенно близок потому, что он, вероятно, сам считал себя таким же. В этом смысле в скульптуре Моисея он изобразил и себя.

Вмешательство обстоятельств жизни или, еще лучше сказать, Бога придает признанным произведениям еще больше «божественности». Повторим здесь еще раз слова Вазари: Это лицо, столь сияющее и столь лучезарное для всякого, кто на него смотрит; так прекрасно передал Микеланджело в мраморе всю божественность, вложенную

⁸⁸ А. Дживелегов «Микельанджело», М. 1988, с. 29, 31, 32.

⁸⁹ Harriet Rubin, Dante in Love, New York, 2004, p. 103.

Господом в его святейший лик... , что Моисей теперь может быть назван другом Бога, еще с большим основанием, чем раньше, поскольку Бог позволил руке Микеланджело возродить его тело для обозрения людям.

Бог в этом случае как бы становится соавтором гробницы Юлия и ее участником. Ведь статуя Моисея сейчас является главной в гробнице Юлия по сравнению с первоначальным замыслом, где она была одной из десятков других. Возвышаясь на уровне 4 метров, она была бы во многом утрачена для зрителя, в первую очередь, лицо статуи и взгляд Моисея на Бога. А память Юлия Второго от такого изменения не пострадала, ведь его и помнят только потому, что он увековечен великим Микеланджело.

Кондиви пишет (вполне возможно под диктовку самого Микеланджело), что «статуя Моисея является самым лучшим памятником в Риме, а, возможно, и во всем Мире». Кто-нибудь осмелится сказать, что это нескромное утверждение. Но скромность не является применимой категорией к людям, у которых Бог является соавтором и собеседником. Диалог с Богом или самим собой о главных вопросах жизни, будь такой диалог внешним или внутренним, в любом случае относится к важнейшим моментам, переживаемых человеком и человечеством. Это момент созидания, а не разрушения. Микеланджело сумел запечатлеть такой момент в камне, заставляя зрителя задумываться, сопереживать или, как минимум, испытать чувство возвращающегося потом не раз внутреннего беспокойства... Вопреки путеводителям, в том числе в самой церкви Сан Пиетро ин Винколе, где до сих пор продолжают писать о вскакивающем, чтобы разбить таблицы, Моисее.

В названии этого раздела мы использовали слова «измученный этим Евангелием, которое он должен донести до людей», написанные о флорентийском художнике Мазаччо биографом Микеланджело французским писателем Марселем Брийоном. Думаю, эти слова лучше применить к самому Микеланджело, который осмысливал и переосмысливал библейские сюжеты, толкуя их и для простых людей и для

кардиналов и пап. Не случайно последние (Юлий II, Климент VII) предоставляли ему «карт бланш» и в Капелле Медичи, и в Сикстинской Капелле, где, например, Юлий хотел на потолке изображения христианских апостолов, но уступил выбору Микеланджело в пользу ветхозаветных сюжетов.

Если в католицизме времен создания статуи (1508 – 1512) преобладало значение Моисея как (наряду с Христом) крупнейшей фигуры Библии, то атака на него Лютера, заявившего, что «Моисей мертв», не осталась без последствий и для восприятия его образа в Риме, а также отразилась на творчестве Микеланджело, который в фреске «Страшный суд» на стене Сикстинской Капеллы (1536 – 1541), изобразил Христа, вершащего высший суд над живыми и мертвыми как мощного разгневанного гиганта, сильно отличающегося от несколько сублильных образов ватиканской Пьеты и статуи в римской церкви Санта-Мария sopra Минерва. (Нужно сказать, что довольно беспомощно и натянуто звучат предположения некоторых искусствоведов, что эта мощь должна быть навеяна христианину Буонарроти античными образами Геркулеса и Аполлона. Он изобразил, что хотел и что чувствовал в рамках Библии). И здесь Микеланджело вернулся к Моисею, изобразив его справа по отношению к зрителю сразу за апостолом Петром физически не менее мощным гигантом, чем Христос, и в его ближайшем окружении, но единственного из всего этого окружения откровенно испуганного силой гнева Сына Бога. В иудейской религии нет загробного мира и темы Страшного Суда, поэтому происходящее все-таки оказывается неожиданным для Моисея.

Через испуг нарисованного гиганта Моисея (кстати, более мощного чем, его скульптура) мастер как бы подчеркнул вырвавшуюся на волю стихию гнева Христа и беспощадность происходящего. Всегда грозный, но сейчас испуганный Моисей, как бы подчеркивает небывалую чрезвычайную даже по библейским меркам грозность судящего человечество Христа. Здесь у написанного в профиль с портретным сходством со статуей Моисея нет выраженных рогов, хотя кажется лучи от головы как бы «уложены» в тень

между головами и фигурами других персонажей. Сделанная другим художником по приказу одного из последующих пап драпировка фигуры Моисея в почему-то красную ткань при «одевании» первоначально обнаженных фигур Микеланджело, конечно, не дают оценить в полной мере образ Моисея в этой фреске.

Кстати, для создания фрески «Страшный суд» Микеланджело пришлось закрасить на стене старую фреску «Нахождение Моисея» работы Перуджино. А через четыре года после завершения фрески в 1545 году Микеланджело доработал и установил в соборе Сан Пьетро ин Винколе статую, ставшую торжеством образа Моисея в искусстве на все времена. Богородивность Микеланджело имеет светский аналог в форме высшей духовности, поэтому может и должна быть почувствована и прочувствована в библейских сюжетах даже людьми формально нерелигиозными, к которым, к сожалению, относит себя и автор этой книжки. Без этого понять замысел и смыслы великих произведений невозможно и не стоит даже браться за это.

Так получилось, что уже подготовив эти материалы в печать, я увидел недавно вышедшую большую книгу «Микеланджеловская гробница Юлия Второго: Генезис и Гений» немецкого искусствоведа Кристофа Фроммеля⁹⁰. Там с энциклопедической полнотой описываются детали прошедшей в 2009 – 2013 реставрации гробницы, приводятся многочисленные документы, связанные с историей ее создания, и дается интерпретация скульптуры Моисея, которая изготовлялась, как считает Фроммель, с перерывами в период с 1506 по 1544 годы. Я немедленно воспользовался своей удачей, когда на следующий день после покупки книги был строго спрошен мировой величиной в микеланджеловедении (к тому же только что выпустившем книгу о фреске «Страшный Суд»), чем могу подтвердить свое мнение, что фигура за апостолом Петром именно Мои-

⁹⁰ *Christoph Luitpold Frommel, Michelangelo's Tomb for Julius II. Genesis and Genius, Los Angeles, 2016.*

сей, а не, например, апостол Павел, как считают некоторые. Тут ссылка на авторитет немецкого искусствоведа явно помогла, хотя, в отличие от меня, Фроммель считает, что Моисей на фреске изображает не испуг, а восторг от единения с Христом и Богом в такой решающий момент⁹¹.

Далее Фроммель уверенно считает, что причастность Микеланджело к Платоновской Академии времен Лоренцо Медичи Великолепного, а также к возрожденной во Флоренции в 1515 году его сыном римским папой Львом Десятым (Джованни Медичи) неким новым вариантом такой академии определяет его неоплатонические подходы к фигуре Моисея, включая схожесть его взглядов с Григорием Нисским, считавшим восхождение Моисея на гору символом восхождения человеческой души к Богу. Книга Григория Нисского была опубликована в Базеле в 1521 году и Фроммель предполагает возможность знакомства с ней Микеланджело⁹², но, можем добавить, что его учение, скорее всего, было доступно философам Флорентийской Платоновской Академии времен юности Буонарроти из свитков, собранных семьей Медичи по всей Европе и Малой Азии или привезенных византийскими богословами во время Флорентийского Собора 1439 года. Вот только трудно согласиться с Фроммелем, когда он пишет, что статуя Моисея «стала мостом между нехристианским и христианским мирами и утверждает Неоплатонизм»⁹³. Здесь, мне кажется, он сильно недооценивает самостоятельную силу хорошо знакомой Микеланджело библейской мысли, которая значительно превосходит синергические попытки неоплатонизма и сама умело совмещает ветхозаветные и новозаветные подходы. Если читатель вернется к нашей предшествующей цитате из Григория Нисского, то сам убедится, что тот стоит именно на почве библейского текста. Фроммель очень снисходителен к интерпретации Зигмунда

⁹¹ *Christoph Luitpold Frommel*, Op. cit, p. 56.

⁹² Op.cit., p. 57.

⁹³ Op. Cit., p. 57.

Фрейда, «который обследует статую Моисея как своего пациента». Сам он нашим правилам трактовки великих произведений в полной мере не следует, просто будучи заведомо убежденным в поглощенности Микеланджело неоплатоническими идеями, хотя эта версия к сегодняшнему дню многими искусствоведами поставлена под сомнение. Не указывая среди своих источников книгу Франциско де Холанда «Диалоги с Микеланджело», он, понятно, не использует выведенное нами отсюда «правило Микеланджело». Впрочем, обратим внимание на интересную деталь, когда Фроммель указывает, что свое довольно короткое предисловие он написал не просто в Риме, а именно в конвенте San Silvestro. Но ведь именно там де Холанда участвовал в трех диалогах ученого кружка, фактически возглавляемого Микеланджело и Викторией Колонной. (А таких диалогов было, вероятно, в десятки раз больше, чем зафиксировал недолго пробывший в Риме 1538 года португалец).

Статуя Моисея еще долго будет привлекать внимание специалистов и просвещенных любителей. Говоря словами Фроммеля: «Ни одна книга не может исчерпать до последнего слова трактовку такого произведения»⁹⁴. Никто флорентийца в скульптуре не превзошел, и пока это не произойдет (а Пракситель «ждал» Микеланджело почти две тысячи лет), мы все живем и будем жить во время Микеланджело Буонарроти, и для нас всегда будут важными нюансы, оттенки его творчества, загадки его замыслов.

⁹⁴ Op. cit., p.8.

МАДОННА БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ

*Никто желанной воли не найдет
До той поры, пока не подойдет
К пределам жизни и искусства.*

Микеланджело Буонарроти

Можно сказать, что Микеланджело создал картон с изображением Мадонны (2,32 на 1,65 метра, состоящий из 26 листов бумаги) в 75 лет, когда он, как сам пишет, «достиг пределов жизни и искусства». Ему суждено было прожить еще почти 15 лет и сыграть решающую роль в строительстве Собора Святого Петра, но он тогда этого еще не знал. Этот картон висел в его римском доме до его смерти в феврале 1564 и попал в ватиканскую инвентарную опись под случайным названием «Епифания». В действительности этот картон стал кульминацией постоянной темы Микеланджело: трагическое нежелание Марии смириться с судьбой, предначертанное ее сыну. (Илл. 6б)

В других своих книгах⁹⁵ я уже неоднократно ссылался на крупнейшего современного микеланджеловеда

⁹⁵ *Петр Баренбойм*, Восточное влияние на Микеланджело. В чем мог ошибиться великий Панофский, М. 2017; *Образ Моисея в творчестве Микеланджело*, М. 2018.

Монсиньора Тимоти Вердона, издавшего книгу «Теолог Микеланджело»⁹⁶, в поддержку своей мысли, что Микеланджело был великим самостоятельным богословом, визуальная трактовка Библии которым при поддержке нескольких римских пап стала канонической для всех последующих поколений глав и кардиналов римской церкви. Грозовой дух Микеланджело до сих пор бушует на стенах и потолке Сикстинской Капеллы, напоминая конклавам заседающих там кардиналов о смысле и значении библейских истин.

Тема Микеланджело как самостоятельного мыслителя в «истинной моральной философии, украшенной нежной поэзией», как человека, воплотившего в себе вековую и, как казалось, неосуществимую мечту художников о достижении средствами искусства «высшего познания, именуемого многими «интеллегенцией», четко выраженная еще его первым биографом Джорджо Вазари⁹⁷, по какой-то странной причине не затронута большинством исследователей судьбы и творчества Буонарроти. Особенно в России, где понятия высшего знания и прослойки образованных людей перемешались между собой, совместившись в слове «интеллигенция». Написанный Вазари «Диалог с Микеланджело» не сохранился до наших дней⁹⁸, но зато сохранились найденные только в XIX веке «Диалоги с Микеланджело», записанные португальцем Франциско де Холанда, показывающие глубину и силу мыслей мастера. Были видимо и другие философские произведения, но они засыпаны пеплом истории или еще не найдены.

Есть обоснованное предположение, что Микеланджело был знаком с историей знаменитого в прошлом религиозного пророка Мани, создавшего в III столетии новую синтетическую религию, объединившую идеи зороастризма и буддизма под эгидой христианства, которая имела

⁹⁶ *Timothy Verdon, Michelangelo Teologo, Milano, 2005.*

⁹⁷ *Джорджо Вазари, Жизнеописания шести великих мастеров Возрождения», перевод А.Г. Габричевского, СПб, 2017, сс. 75, 76.*

⁹⁸ *Джорджо Вазари, Цит. раб., с. 153.*

большое количество последователей в Азии, Европе и конкретно Италии вплоть до XV века. Мани был великим художником и поэтом, считавшим, что живопись отражает и выражает религиозные идеи на равных с письменными текстами. В соответствии с поэмой Фирдоуси «Шахнаме» Мани был казнен путем сдирания кожи, и Микеланджело изобразил свою содранную кожу во фреске «Страшный суд».

Художник и поэт в качестве лидера и самостоятельного мыслителя, за которым потом в течение более тысячелетия шли сотни тысяч людей от Китая до Франции, – Мани мог быть скрытым вдохновляющим примером для нашего амбициозного флорентийца. В принципе, недооценка силы самостоятельности философской и богословской мысли Буонарроти является системной ошибкой большинства микеланджеловедов. Знаменитый английский художник Джосуа Рейнольдс не за поэзию, еще толком не переведенную на английский язык, а за живопись называл Микеланджело Гомером своей эпохи⁹⁹.

Дух Микеланджело и сейчас доминирует над Римом с спроектированного им купола Собора Святого Петра. (Бродский писал о римском небе как о «сини, исколотой Буонарроти»). В Вечном городе его гений раскрылся во всю мощь – именно здесь была создана первая и самая известная «Пьета», скульптурное изображение Девы Марии, оплакивающей снятого с креста мертвого Иисуса. Сейчас «Пьета», подписанная скульптором своим именем с добавлением «флорентиец», стоит справа от входа в соборе Святого Петра, поражая красотой и совершенством уже почти тридцатое поколение паломников и туристов, приезжающих со всего мира. (Илл. 72, 73)

Надпись «флорентиец» означала не только географию. Флоренция того времени, – пишет в своей книге «Дева Мария во флорентийском искусстве» глава отдела Катехизис через искусство Флорентийского Архиепископата католический священник Тимоти Вердон, – может быть названа «горо-

⁹⁹ Alison Cole, Michelangelo. The Taddei Tondo, London, 2017, p. 43.

дом Благовещенья», поскольку началом года было 25 марта – день прихода к Марии Архангела Гавриила (и самого непорочного зачатия). Флоренция означает «цветущая» или «город цветов» и указана в официальных документах 1412 года как «Fiorenza» – город, посвященный Христу как «первому цветку нашего спасения»¹⁰⁰. Главный собор города называется Санта Мария дель Фиоре – «Святая Дева Цветка».

Достаточно подняться на второй этаж флорентийского музея Барджелло, чтобы поразиться общему выражению крайней печали Мадонны на скульптурах различных мастеров. В 15 лет во Флоренции Микеланджело сделал прекрасный мраморный барельеф, названный позднее «Мадонной у лестницы». (Илл. 71) Мария с тоской смотрит на играющих на лестнице детей, прикрывая полую своей одежды спящего на руках ребенка, как бы пытаюсь защитить его от неизбежности его трагической судьбы. Служивший уже к тому времени во флорентийском соборе монах Джироламо Савонарола говорил в своих проповедях, что Мария знала весь будущий путь Христа «шаг за шагом»¹⁰¹.

В знаменитой статуе «Мадонна Брюгге» (Илл. 84, 85) и мраморном барельефе «Тондо Таддеи» (Илл. 74) мастер изобразил испуганного чем-то маленького Христа, а в мраморном «Тондо Питти» (Илл. 75) – маленького Христа, грустящего над текстом книги (Евангелия?) или же пытающегося даже вырвать из него страницу (о своей мученической гибели?) в живописной «Манчестерской Мадонне» (Илл. 76).

Очень интересна и необычна трактовка Монсиньором Тимоти Вердоном живописного «Тондо Дони» (Илл. 77). В прошлом настоятель, а сейчас директор музея Собора Санта Мария дел Фиоре Монсиньор Тимоти Вердон пишет о новаторстве образа Марии, впервые в искусстве демонстрирующей мускулы (как и Мария на картоне) и не передающей назад, как все считают, а наоборот принимающей

¹⁰⁰ Timothy Verdon, *Mary in Florentine Art*, Mandagora, Firenze, 2003, p. 23.

¹⁰¹ Alison Cole, *Op. Cit.*, p. 30.

от Бога (а не от Иосифа) их совместного ребенка в свой открытый для этого подол. То есть Микеланджело, по мнению Вердона, символически изображает сам акт непорочного зачатия в слившемся воедино физически и психологически истинном «Святом Семействе»¹⁰².

Тема Девы Марии, Мадонны была для Микеланджело особой, как особой она была во всем искусстве флорентийского кватроченто. Он рано потерял мать, а затем и любимую мачеху и, по всей видимости, остро осознавал это свое сиротство. Может быть, в разговорах в Платоновской академии он услышал, а может, из собственного чтения Библии сам почувствовал трагическую тему Девы Марии, зачавшей ребенка от Бога с обещанием Архангела Гавриила, что она будет «благословенная между женами», а ее сын получит царский «престол Давида»¹⁰³. (Илл. 67) Однако сразу после девятимесячной беременности и рождения (точнее на 40-й день, при церемонии очищения в Иерусалимском Храме) она впервые узнала от пророка Симеона о будущей трагической мученической гибели своего сына и своем неизбывном горе. «Тебе самой оружие пройдет душу»¹⁰⁴. (Илл. 68). Обычно это оружие изображается в виде семи мечей, как на православной иконе «Девы Марии Семистрельной» (Илл. 78) так, например, и в иллюстрациях иезуитской книги 1700 года. (Илл. 79)

Печаль и скорбь Марии прошли через все творчество Микеланджело и особенно остро показаны там, где Христос еще ребенок, как бы тоже знающий свое будущее.

Далее предлагаем читателю врезку на эту тему.

Карел Шульц, «Камень и боль»

*«Во имя Отца, и Сына, и Духа Святого – аминь.
Вчера я окончил рельеф Мадонны. Впервые создавал произведение о Матери Божьей. Этот камень уже не был нечистый.*

¹⁰² Timothy Verdon, *Mary in Florentine Art*, pp. 91 – 93, 96 – 99.

¹⁰³ Евангелие от Луки, 1:26 - 35.

¹⁰⁴ Там же, 2 : 21 – 35.

Я работал, не жалея себя, бился и окончил. Боже мой, зачем не остался я в Сан-Марко среди братьев, где нет бури и дел мирских? Отчего не мог ни слова вымолвить, а вот теперь, в одиночестве, – говорю. Боже, услышь молитву мою – Отче наш, иже еси на небесех, да святится имя Твое. Матерь Божья на камне моем глядит не на людей, которые возносят к ней свои молитвы, а куда-то в пространство; и все-таки нет, не в пустое пространство, не в никуда, – я сделал так, чтобы знали, чтобы помнили, чтобы каждый невольно задавался вопросом, куда глядит Матерь Божия, да придет царствие Твое, да будет воля Твоя яко на небеси и на земли, чтобы меня спрашивали, почему она сидит у лестницы, я не знаю, а вы? Куда ведет эта лестница? На лестницах сидят нищенки. Хлеб наш насущный даждь нам днесь. Сидит величавая, прямая, – царица, все знают, что царица, царица у лестницы! А младенец уснул. Сын Божий спит, а мать бодрствует, глядя куда-то вдаль, не на людей... И остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должникам нашим, куда ведет эта лестница? Сын Божий устал и заснул. Мать глядит серьезным, строгим взглядом, глядит перед собой, Мария охраняет младенца, охраняет Сына Божьего, который устал. Куда ведет эта лестница? И не введи нас во искушение, но избави нас от лукавого, аминь.

Торжественно, серьезно глядит Мария, одеянье еще взволновано только что отзвучавшим движеньем, оттого что она приподняла руку, чтоб крепче прижать сына к сердцу. Почему говорят, что она глядит в пустоту? Не понимаю, что же тут страшного... Радуйся, благодатная Мария, Господь с тобою, да, Господь всегда с тобою. Младенец уснул, и ты укрыла его, Господь всегда с тобою; взгляд полон предчувствий, но все же взгляд повелительный, откройся и наполни сердце, благословенна ты в женах и благословен плод чрева твоего, аминь. Маэстро Бертольдо поглядел на работу мою с изумлением, стал изучать наклон головы и мощь фигуры. Подивился тому, что я нашел новое наполнение плоскости, ничего не оставил вокруг, тело примыкает тесно к камню. Младенец не благословляет, он спит,

это показалось ему странным, этому он удивился. Все привыкли к тому, что младенец всегда благословляет, – ну да, так привыкли... Он долго всматривался в выражение лица Марии. Перечислял мне образцы, от которых я отклонился. Назвал имена: Бенедетто да Майано, мессер Росселино, Лука дема Роббиа. Называл и другие. Сказал, что самое главное – моей Мадонне не хватает улыбки. Привыкли, чтоб она улыбалась, – ну да, привыкли... Мария снисходит к человеческим скорбям. А моя Божья Матерь не улыбается. Моя Божья Матерь не снисходит. Она повелительница, царица. А все-таки сидит у лестницы. Так сидят одни нищенки. Тоже с ребенком на руках. Моя царица сидит у лестницы и охраняет младенца, – а куда смотрит? Ждет молитв? Но иные молитвы человеческие попадают в ад...

В эти страшные времена неуверенности и смятенья Матерь Божия – у лестницы. Видно, скоро конец света.

Он встал и пошел. Жестокий ливень слепил его, промочив до нитки. Гроза утихла, – верно, нашла добычу, цену которой знала. Ливень стоял стеной, которую надо раздвинуть. Он шел, – даже стражи не было на улицах, – шел один...

Микеланджело, жвав голову руками, стоял перед своей работой и упорно смотрел на камень. Матерь Божья у лестницы. Младенец уснул. Взгляд матери повелительный, а все-таки она сидит у лестницы, как нищенка.

* * *

Микеланджело бродит в садах. Каждое слово причиняет боль. Никогда еще не был он так расстроен, как теперь. Словно вокруг него – одни страшилища, он чувствовал горечь при одной мысли о человеческом лице. Время умерло, не было надобности думать о том, день сейчас или ночь, время возникало ниоткуда и бежало к вратам ада, – там найдут его те, кто не умел правильно пользоваться им здесь, на свете. Садовые аллеи все время извивались, словно выписывая какие-то безысходности и не желая дописывать до конца. За свое короткое пребывание у Медичи он успел создать три произведения: «Фавна», «Мадонну

у лестницы», «Битву кентавров и лапифов». «Фавн» – вещь нечистая, насмешка, злая, мстительная материя, ужас крадущихся ночей, дьявол подsunул ему этот камень, и так как у этого дьявола было лицо и обет ангела, – его нельзя было одолеть. Коварство, подобное чуме, притаившейся в корке хлеба, под покровом милостыни, поданной нищему, в оброненной веточке розы. Мадонна у лестницы смотрит в вечность. Люди думают, что в никуда. Когда заходит речь о вечности, они обычно всегда подразумевают взгляд, устремленный в пустоту. Это царица, лицо властительницы, она правит – и сидит, как нищенка, на ступенях. Сын Божий, усталый, заснул. Но над ним бодрствует взгляд, перед которым нет оговорок, ни уверток, ни запирательств, ни лукавства, – взгляд, вперенный в вечность. Привыкли к тому, что Сын Божий благословляет. Но здесь он устал, спит, не благословляет. Привыкли, что Мать Божья улыбается. Но здесь она не улыбается. И оттого что привыкли, говорят о взгляде, устремленном в пустоту. Царица у лестницы. Ave, Господь с тобою.

Скоро конец света...»

Ирвинг Стоун, «Муки радости»

«Он не старался создать какой-то портрет, он хотел запечатлеть дух материнства. Он зарисовывал мать и дитя во всех позах, в каких только их заставлял, стремясь к тому, чтобы карандаш и бумага верно передавали те чувства, которые он улавливал в модели; затем, предложив несколько скуди, он уговаривал женщину изменить положение, передвинуться, посадить ребенка по-иному: он искал все новый угол зрения, искал что-то такое, что не высказал бы словами и сам.

Вместе с Граначчи, Торриджани, Сансовино и Рустичи он ходил по церквам Флоренции и усердно зарисовывал всех мадонн с младенцем, слушал объяснения Бертольдо, часами беседовавшего с ним перед произведениями старых мастеров, вникал в тайны их творчества.

В своей приходской церкви Санта-Кроче Микеланджело видел «Богоматерь с Младенцем» работы Бернардо Росселлино – эта Богоматерь казалась ему слишком тучной и невыразительной; в той же церкви была «Святая Дева» Дезидерио да Сеттиньяно, похожая на крестьянку: Младенец ее был изображен завернутым в тосканские пеленки, а сама она выглядела обычной деревенской женщиной, принарядившейся ради праздника. В Орсанмикеле находилась «Богородица Рождества» Орканьи – в ней была и нежность, и сила, но Микеланджело считал ее примитивной и очень скованной. Статуя Нино Пизано в Санта-Мария-Новелла явно выделялась по мастерству, но ей недоставало одухотворенности, пропорции были нарушены: Богоматерь была похожа на раскормленную супругу какого-нибудь пизанского коммерсанта, а разнаряженный Младенец выглядел чересчур земным. Терракотовая Богородица Верроккио – женщина средних лет – недоуменно смотрела на своего Сына, а тот уже стоял на ногах и благословлял рукою мир. У Богоматери и Младенца работы Агостино ди Дуччио были изысканные одеянья и пустые, растерянные лица.

Однажды утром Микеланджело пошел вдоль Арно по направлению к Понтассиеве. Солнце сильно припекало. Подставляя жителю теплу голую грудь, он скинул рубашку. Голубые тосканские холмы были в дымке, они шли гряда за грядой, сливаясь вдали с небом. Он любил эти горы.

Взбираясь на холм и чувствуя, как круто поднимается под ногами тропа, он понял теперь, что еще не знает, какую именно мысль он выразит в своей Марии с Младенцем. Ему хотелось одного – достигнуть в изваянии свежести и жизненной силы, и дальше этого его стремления не простирались. Он начал размышлять о характере и судьбе Марии. Излюбленной темой флорентийских живописцев было Благовещение: архангел Гавриил спускается с небес и возвещает Марии, что она понесет Сына Божьего. На всех изображениях, какие Микеланджело помнил, весть, полученная Марией, изумляла ее полной своей неожиданностью – Марии оставалось лишь смириться с предназначенным.

Но могло ли это произойти так, как обычно изображают? Можно ли было столь важный урок, самый важный из всех, какие только выпадали на долю человеческого существа со времен Моисея, возложить на Марию, если она ничего не знала заранее и не давала на то согласия? Чтобы избрать ее для столь дивного дела, Господь должен был возлюбить Марию превыше всех женщин на земле. В таком случае разве он не поведал бы ей свой замысел, не известил о каждом будущем ее шаге, начиная с Вифлеема и кончая подножием креста? И, в мудрости и милосердии своем, разве он не дал бы Марии возможность отказаться от тяжелой миссии?

А если у Марии была возможность согласия или отказа, то в какой момент она могла высказать свою волю? В Благовещение? В час, когда она рождала дитя? Или в дни младенчества Иисуса, когда она вскармливала его грудью? А если она согласилась, то разве она не должна была нести свое тяжкое бремя вплоть до того часа, когда ее Сына распяли? Но, зная будущее, как она могла решиться и предать свое дитя на такие муки? Как она не сказала: «Нет, пусть это будет не мой сын. Я не согласна, я не хочу этого»? Но могла ли она пойти против воли Бога? Если он воззвал к ней, прося о помощи? Была ли когда-нибудь смертная женщина поставлена перед столь мучительным выбором?

И он понял теперь, что он извывает Марию, взяв то мгновение, когда она, держа у своей груди дитя и зная все наперед, должна была предрешить будущее – будущее для себя, для младенца, для мира.

Ныне, уже твердо зная, каким путем ему идти, он мог рисовать, ставя перед собой определенную цель. Мария будет доминирующей фигурой изваяния, центром композиции. У нее должно быть сильное тело героини – ведь этой женщине дано не только решиться на мучительный подвиг, но и проявить при этом отвагу и глубокий разум. Дитя займет второстепенное место; его надо представить живо, полнокровно, но так, чтобы он не отвлекал внимания от главного, существенного.

Он посадит младенца на колени Марии – лицом дитя прикиннет к материнской груди, а спина его будет обращена к зрителю. Для ребенка это самая естественная поза, и дело, каким он занят, для него самое важное; помимо того, младенец, прижавшийся к груди матери, создаст впечатление, что наступила такая минута, когда Мария с особой остротой чувствует: пора сделать выбор, решиться.

Насколько знал Микеланджело, никто из скульпторов или живописцев не изображал Иисуса спиной к зрителю. Но ведь драма Иисуса начнется гораздо позднее, лет через тридцать. А пока речь шла о его матери, о ее страданиях.

Микеланджело просматривал сотни зарисовок матери и ребенка, которые он сделал в течение последних месяцев; ему надо было отобрать и выделить все, что так или иначе соответствовало его новому замыслу. Теперь, склонившись над столом с разложенными рисунками, Микеланджело пытался выработать основу будущей композиции. Где именно должна сидеть Мария?

* * *

Чтобы придать своим движениям нужный ритм, ему пришлось научиться наставлять резец и заносить над ним молоток одновременно, в один и тот же миг; резец при этом надо было держать свободно, без напряжения, так, чтобы он не скрадывал и не уменьшал силу удара молотка; большой палец должен был плотно обхватывать инструмент и помогать остальным четырем пальцам руки, глаза надо было закрывать при каждом ударе, когда от камня отлетают осколки. При работе над низким рельефом камня отсекается не так уж много, и Микеланджело даже умерял свою силу. Он врубался в мрамор, держа резец почти под прямым углом, но когда обтачивал наиболее высокие детали рельефа – голову Богоматери, спину младенца, угол следовало сразу же изменять.

Приходилось думать о множестве вещей в одну и ту же минуту. Надо было направлять силу ударов в главную массу блока, в его сердцевину, с тем чтобы камень выдержал

их и не раскололся. И фигуру Богоматери, и лестницу Микеланджело решил высекать по вертикали блока, заботясь о том, чтобы он не треснул, но скоро убедился, что камень не так-то легко поддается напору внешней силы – на то он и камень. Пределы прочности камня Микеланджело так до конца и не выяснил. С каждым новым ударом он проникался все большим уважением к мрамору.

На то, чтобы вызвать к жизни изваяние, Микеланджело должен был затратить долгие часы и дни: камень приходилось обтачивать медленно, снимая слой за слоем. Нельзя было торопить и рождение замысленных образов: нанеся серию ударов, Микеланджело отступал на несколько шагов от мрамора и смотрел, оценивая достигнутый результат.

Всю левую часть барельефа занимали тяжелые лестничные ступени. Мария сидела в профиль на скамье, направо от лестницы; широкая каменная балюстрада словно бы обрывалась где-то за правым бедром Марии, у ног ее ребенка. Оглядывая свою работу, Микеланджело почувствовал, что если левую руку Марии, крепко прижимавшую ноги младенца Иисуса, чуть подвинуть вперед и повернуть ладонью кверху, Мария будет держать на руке не только своего сына, но и боковую доску балюстрады, которая превратилась бы в вертикальный брус. Тогда Мария держала бы на своих коленях не только Иисуса: решившись послужить Господу, как он о том ее просил, она приняла бы на свои колени и тяжесть креста, на котором ее сыну суждено было быть распятым. Микеланджело не хотел навязывать зрителю этой мысли, но при известном чутье ее мог уловить каждый.

Вертикальные линии были определены, теперь, в противовес им, надо было найти горизонтальные. Микеланджело еще раз просмотрел свои рисунки – чем бы дополнить композицию? Он взгляделся в мальчика Иоанна, играющего на верхних ступенях лестницы. А что, если положить его пухлую руку на балюстраду?

Он зафиксировал свою мысль, набросав углем рисунок, и начал глубже врезаться в плоть камня. Медленно, по мере того как Микеланджело отсекал глубинные слои, фи-

гура мальчика с его правой рукой, обхватившей балюстраду, все явственнее напоминала собой как бы живую крестовину. Собственно, так оно и должно быть: ведь Иоанну предстояло крестить Иисуса и занять свое бесспорное место в страстях Господних.

Когда Микеланджело высек силуэты двух мальчиков, играющих на верху лестницы, изваяние было закончено. Под придирчивым взглядом Бертольдо он приступил к следующему делу, в котором у него не было никакого опыта: полировке. Бертольдо заклинал его не усердствовать и не «зализывать» мрамор – это придало бы всей работе сентиментальную сладость. Поскольку Микеланджело трудился над рельефом у южной стены навеса, он попросил теперь Буджардини помочь перенести изваяние и установить его у западной стены: полировать надо было при свете, падавшем с севера.

Прежде всего Микеланджело срезал рашпилем все лишние шероховатости, затем промыл изваяние, очистив его даже от самой мелкой мраморной пыли. При этом он обнаружил на рельефе неожиданные углубления, которые, как объяснил ему Бертольдо, образовались на первой стадии работы, когда резец проникал в камень слишком глубоко, сминая лежавшие ниже слои кристаллов.

– Протри свой рельеф мелкозернистым наждаком с водой, но только легонько, – велел ему Бертольдо.

Микеланджело исполнил наказ учителя и потом снова промыл изваяние. Теперь поверхность мрамора напоминала на ощупь матовую неотделанную бумагу. Кристаллы засветились и засверкали лишь после того, как Микеланджело протер весь рельеф кусочком пемзы, – мрамор стал наконец совсем гладким и лоснился под пальцами словно шелк. Микеланджело захотелось рассмотреть свою работу во всех подробностях, и он сбил несколько досок навеса с северной и восточной стороны. Теперь, под сильным светом, рельеф выглядел совсем по-иному. Микеланджело понял, что изваяние надо мыть еще и еще, протирать губкой, сушить... а потом снова пускаться в ход наждак и пемзу.

Вот постепенно появились уже и блики: солнце заиграло на лице Богородицы, на волосах, левой щеке и плечах младенца. На складках одеянья, облежавших ногу Богоматери, на спине Иоанна, обхватившего рукой брус балюстрады, на самом этом брусе – значение его в композиции рельефа свет только подчеркивал. Все остальное – фон за плечами Марии, ступени, стены – оставалось в спокойной тени. Теперь, думал Микеланджело, зритель, взглянув на задумчивое и напряженное лицо Богоматери, не может не почувствовать, какие решающие минуты она переживает, держа у своей груди Иисуса и словно бы взвешивая на ладони всю тяжесть креста».

Карел Шульц

«А потом на постоянный двор к нему пришли слуги и увели его во дворец высокородного Жана Вилье де ла Гросле, бывшего посланника Карла Восьмого и аббата церкви св. Дионисия, а теперь – кардинала от Санта-Сабины. Микеланджело пошел к кардиналу, который послал за ним, и увидел старика в пурпуре. Подошел под благословенье, потом сел и взглянул на лицо, обрюзгшее, в морщинах, напоминающих письма смерти. Старик положил усталую руку на Часослов, поглядел на Микеланджело мягким, ласковым взглядом и промолвил:

– Я вспомнил про тебя, Микеланджело Буонарроти, не потому, что тоже видел твою статую у Якопо Галли, а потому, что ко мне прикоснулась смерть. Я болен и стар, знаю, что уж скоро *non aspiciam homi nel ultra et habitatorem quietis, generatio lea ablata est et convoluta est a le,* – еще немного, и не увижу человека, ведущего спокойное существование, век мой уже отнимается от меня и свертывается, *quasi tabernaculum pastorum* – подобно стану кочевников. Я умру, довольно пожил на свете, нынче утром у меня опять остыло сердце и ожило лишь через долгое время, все вокруг уж думали, что я мертв. Опять оно остынет и больше не оживет, позовет меня Бог, в бесконечном ми-

лосердии своем предупреждающий меня таким образом о необходимости готовиться в дорогу. – Проведя морщинистой рукой по переплету Часослова, старик снова обратил свое пепельное лицо к Микеланджело. – Я доверяю тебе, юноша, мне понравилась эта статуя и понравилось еще то, что ты не начал сразу извлекать пользу из своего успеха, отказался от него и приготовился к другому труду, потому что по этому отказу и молчанию я понял, что ты не из тех, что создают одних только Вакхов... не такой, как другие. Но хоть и не одних Вакхов делаешь, а этого сделал прекрасно, и доверие мое к тебе возросло, когда я теперь гляжу на тебя глазами старого, испытанного жизнью человека, старого, испытанного жизнью священнослужителя и вижу многое. Ты не обманешь мои надежды, Буонарроти, – слушай меня внимательно. Когда мой ангел-хранитель предстанет перед строгим судьей и душа моя, совсем одинокая и обнаженная, будет давать отчет, то в числе немногих добрых дел, совершенных мной, некоторое значение будет иметь то, что я всегда усердно украшал храмы Божьи, согласно Писанию: «Domine, dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae...» – «Господи, возлюбил я украшение дома твоего и местопребывание славы твоей». И теперь, прежде чем умру, хотелось бы мне украсить... Нынче утром у меня надолго остыло сердце, но потом ожило, я все обдумал, рассчитал и вспомнил о тебе, Микеланджело Буонарроти.

Старик умолк, глядя на Микеланджело мягким, умиротворенным взглядом. И юноше перед пепельным лицом этого старика было хорошо. Цвет лица его говорил о смерти. Старик шевелил только руками, казалось, тело его от пояса вниз так распухло, что неспособно к движению. Ноги покоились на подушке, безвольные, мертвые. Весть о конце читалась по морщинам его особенно ясно, как только лицо стягивала тихая, ласковая улыбка, – потому что старику казалось, что молчание Микеланджело уже долго длится, и ему хотелось рассеять его сомненья.

– Понимаешь, Буонарроти, – продолжал старик. –

Мне не нужно статуи святого. Это должна быть «Матерь Божья» для часовни святой Петронилы в храме святого Петра.

Микеланджело вытаращил глаза от изумленья, для часовни французских королей, для бывшего мавзолея цезаря Гонория – в соборе святого Петра? Он знал, что кардинал Вилье де ла Гросле все время украшал эту часовню новыми и новыми произведениями, не щадя расходов и тщательно выбирая среди крупнейших мастеров. Но ему в голову не приходило, что кардинал может привлечь к этому делу и его.

«Et locutum est os meum in tribulatione mea», – слышится тихий голос старика. – Обращаюсь к тебе, чтоб исполнить свои обещания, которые произнесли в испытании уста мои. Не буду тебе рассказывать, какое обещание и в каком испытании я его дал, ни почему хочю я, чтоб это была именно статуя Матери Божьей, – при этом имей в виду: скорбящей Матери Божьей. Сделай это, Микеланджело. Выбери себе мрамор, какой хочешь, и начинай, потому что я не знаю, дождусь ли конца твоей работы.

Старик хотел встать, но не мог. Он слегка улыбнулся над своей беспомощностью, но отклонил помощь Микеланджело.

– Стань на колени, – сказал он. – Я хочу тебя благословить. Мне хотелось благословить тебя стоя, выпрямившись.

И Микеланджело опустился на колени, вспомнив Савонаролу.

– «Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genetrix...» – прошептал старик и долго молился.

Может быть, молился он не только о благословении, но о чем-то большем, и отдельные слова выражали не только хвалу Богу, но касались тайных человеческих испытаний и судеб, в шелесте молитвы, шепоте бледных губ звучали воспоминания старика – глубокий и тяжкий повод, заставивший прежнего посланника Карла Восьмого в Риме молиться так, а Микеланджело стоял на коленях до тех пор, пока над ним не прозвучало ясно:

– «*Benedictio Dei Omnipotentis, Patris et Filii et Spiritus Sancti descendat super te et maneat semper*».

И он сотворил крестное знамение на лбу, плечах и груди, как оно было сотворено и над его головою.

На другой день был подписан договор, по которому Микеланджело получал за статую четыреста пятьдесят золотых дукатов. Свидетелем Микеланджело попросил быть Якопо Галли, который охотно, с величайшей радостью поставил свою подпись, а потом, немножко подумав, опять обмакнул перо и сделал приписку, что эта статуя будет самым прекрасным мраморным произведением из всех, имеющих в Риме, изваянным так, как никто больше в мире не сумел бы. Сделав такую приписку, он в тот же вечер устроил пир для своих друзей, молодых патрициев и их подруг, на котором рассказал о Микеланджело и его новой работе, все слушали, кивали в знак согласия и много смеялись над кардиналом Рафаэлем и другими прелатами, ценителями искусства, от которых лучше бежать к Лотофагам.

Микеланджело получил от кардинала рекомендательное письмо в Лукку, съездил в Каррару, закупил мрамор и вернулся в Рим. Без передышки принялся за работу. Божья Матерь с замученным Христом на коленях, уже не «Мадонна у лестницы», как тогда, с взглядом, устремленным в вечность, царица, сидящая на ступенях, словно нищая, с младенцем на руках, нет, теперь – Жена с мертвым телом Сына на коленях. Мать скорбящая.

Предшественников нет. Он снова понял, как он одинок, как бесконечно одинок. Ни одного образца, на который можно опереться, ни одного имени, которое можно вспомнить. Он идет совершенно новым путем, отличным от тех, по которым шли до него. Обычно положение Христова тела на коленях матери решают в горизонтали, пересекающей под прямым углом. Искажают черты лица у обоих гримасой муки и ужаса. Те, кто молится перед такой статуей, очевидно, должны испытывать страх, видеть боль, которая кричит, боль отчаянья. Но совершенная боль не отчаянная, совершенная боль – бесконечная, бесхолм-

ная равнина. Микеланджело думает именно об этой боли. И снова видит свое одиночество, свою отчужденность, отлученность от всех. Какое имя назвать? Уже раньше стало известно, что он не воспринял ничего от Донателлово эллинизма, от Луки делла Роббиа, от всех остальных. Да, его бунт против античности неодолим. Ничего античного не должно быть в этой скульптурной группе, воплощающей боль Соискупительницы мира. Что связывает его с эпохой, в которой он живет и творит? Он не принял ни одного ее поучения, ни одного правила, не принял ни ее духа, ни способа мыслить и чувствовать, не принял ее образа жизни, у него собственный образ жизни, свой. Он не подпал влиянию платонизма в Медицейских садах, не подпал ни лихорадочным метаниям Савонароловым, ни сластолюбивому сибаритству Альдовранди, не проникся безразличием ко всему на свете в Риме, он никому не подражает, не живет по чужому образу; он одинок, всегда одинок, невыразимо одинок. Он не принимает ни одного модного суеверия; внешний мир, как теперь выражаются вслед за Леонардо, – для него не основной, а наоборот, совершенно несущественный, все накоплено и сосредоточено в сердце человека, статуя – это не только овладение материей, но и подобие наивнутреннейшей жизни человека, – это взрыв сильнейшего напряжения, жгучее выявление души, того, что творец не может не выразить, если не хочет погибнуть. Уже ваяя «Пьяного Вакха», он познал тайну сочленений, легчайшего изгиба мышцы, смещения членов. Теперь он в этом знании достиг предела человеческих возможностей. В чуть заметном смещении – действии потрясающей мощи. И одинок, совершенно одинок.

Не для него – Лауры и Беатриче. Нет уже той, которая была покорна в улыбке, которая была только сновиденьем, никогда не жила, не имела имени, – это было лишь покорное сновиденье. Ее нет. Теперь только Божья Мать скорбящая. Единственная. То, о чем он мечтал уже тот раз, когда впервые усомнился в действительности формул Леонардо да Винчи и захотел создать сверхчеловеческий образ, идеальный лик, абсолютный... Он ожесточенно работает.

И тут вновь познает, как он одинок и как всё, сделанное им до сих пор, отмечено знаком боли. Ухмыляющийся фавн и вслед за тем – удар кулака Торриджано, отметивший его до самой смерти. Мадонна у лестницы, царица, сидящая подобно гонимой и всеми оставленной нищенке, тревожным движеньем охраняющая младенца, спящего сына...

А скульптурная группа будет венцом среди этих изваяний муки, потому что все это накоплено в сердце, а жизнь – не что иное, как боль и мука. Есть такие, которые верят только в человека и преклоняются перед ним, чтобы потом его убить, и преклоняются перед самими собой и убивают себя. И есть другие, которые верят только в судьбу, погрязая в заблужденье, которому нет равных по тяжести, так как они изображают Бога страшным и неумолимым – и бегут его, признавая нечто гораздо более страшное и неумолимое... И есть такие, которые не верят ни в человека, ни в судьбу, но ими владеют призраки, им являются посланцы ада и наваждения преисподней, и есть такие, которые, чтоб дать отпор посланцам ада и посрамленным наваждениям преисподней, мечтают о городах, где жизнь идет по уставу, и о государствах, превращенных в большие монастыри, и ради этого Царства Божия на земле принимают муки и смерть, и есть, которые не верят ни в человека, ни в судьбу, ни в ад, ни в рай, а верят в звезды, а есть, которые и в звезды не верят, и вся их вера – один только возглас: ешьте, пейте, любите, завтра умрем, что даст нам церковь? Она сама о себе хлопочет, верь «Архисводне»...

Что у меня со всем этим общего? Я был еще мальчик. В то время как другие читали Вергилия, Тита Ливия и Платона, мне не дано было знание греческого и латыни, я читал Библию. И всегда возвращался к одному месту в ней, так что уж знал его наизусть. Там говорилось: «Ибо все были связаны одними неразрешимыми узами тьмы». И еще: «Что сами для себя они были тягостнее тьмы».

Что у меня со всем этим общего? Зачем родился я именно в эту призрачную, смутную пору? Сколько народу в самые трудные свои минуты восклицали при мне: «В какое

странное время мы живем!» Но что делается, чтоб изменить это? О размерах неверия можно судить и по тому, как человек ценит сам себя. А эпоха всех уносит с собой, огромный, стремительный, грязный поток, в котором, беспомощно мечась, напрасно цепляясь за берег, смываемые течением, уносимые дальше и дальше, одни верят в человека, другие в судьбу, третьи в адские наваждения, четвертые в звезды... А мне эта эпоха – боль. Только благодаря этому я преодолеваю ее и не буду смыт этим грязным потоком. Да – боль. Я преодолеваю эпоху болью. Болью. Так выразил когда-то старенький маэстро Бертольдо древнее правило ваянья: «Vulnera dant formam». Только удары дают форму вещам. И жизни.

Удары обрабатывают и формируют меня, словно камень. Только удары придают форму. Удары и камень, боль и камень, жизнь.

Он работал ожесточенно. Легко положил мертвое тело на колени матери, как бы лишив его тяжести. Нет, нет, никаких горизонталей и прямых углов, оси обоих тел почти вертикальны. Лицо спокойное. Немая боль, безбрежная равнина...

Он работал без отдыха, в то время как из дома непрерывно сыпались все более настойчивые и угрожающие просьбы о деньгах. И он посылал все, что было, а сам жил плохо, мало ел, мучился страшными головными болями. У него была опухоль в боку и непрерывное чувство давящей боли в сердце. Он почти не спал. Работа выростала из боли, а боль из работы.

...Весь Рим был ошеломлен этими событиями. Но Микеланджело – не любитель таких новостей, Микеланджело здесь живет и работает. У Пресвятой Девы на коленях лежит Сын – и всё тихо. Склоненная голова ее излучает такую скорбь, какой не выразил бы самый отчаянный вопль. А измученное тело не охвачено смертной судорогой, только руки, ноги и бок пронзены – никаких других следов страстей Голгофы. Но голова наклонена к плечу – вот. Безбрежное море мук. Окончен крестный путь, но не кончен путь

поруганья, обид, заушений. Ни следа бичеванья, а все-таки тело непрестанно бичуется, море мук пробегает по этому недвижно и как бы невесомо лежащему на материнских коленях телу. И оно целомудренно нагое, нагое, как боль. У матери, приведшей сына сюда – с того места, где она, сидя на лестнице, как всеми прогоняемая нищенка, судорожно прижимала его, еще младенца, к груди, – на склоненной голове платок, а платье ниспадает такими богатыми складками, что в их изгибах мог бы укрыться весь мир. Это волны, волны боли, волны тишины, волны одежды Марииной. Боль ее бесконечна, невыразима и недоступна утешению, для нее нет утехи, она должна изжить всю безмерную боль сама, до самой глубины, одна, принесена в жертву, как сын, пригвождена, пронзена болью, болью в унижение и болью в славе, болью, разливающейся длинными волнами широко вокруг, весь мир можно укрыть в этой боли, в складках Марииной одежды. Ибо она одета в боль, пронизана болью, эта боль безутешна, не страх, ужас, отчаяние, мука, а боль в ее абсолютном значении, безусловная и совершенная, боль той, у которой сердце прошли семь невидимых мечей, той, которая спустилась с горы поруганий и позора сюда, в собор св. Петра, с телом осужденного на руках...

...Микеланджело ваял группу скорбящей матери с сыном. Тогда еще, сидя на лестнице, она смотрела в даль, в вечность, к Богу Отцу, чьей была отрадой. Но теперь глаза ее прикрыты. Потуплены. Только в узкую щель их смотрит она на замученного сына. Страшно, когда Мария, отрада Отца, радость Сына и любовь Духа Святого, больше не смотрит, закрыла глаза. Так изобразил ее Микеланджело, молясь ударами своего резца. На рассвете он – у ранней мессы в Сан-Козимато, которую служит отец. Уго, венецианец, еще более бледный и худой, чем прежде, – видно, наложенная им на себя епитимья ужасна. После мессы – скорей за работу, чтоб предаться ей, часто не вкушая пищи, дотемна. *O, quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater unigeniti.* И когда Иисус умирал на кресте, увидел он мать и ученика, тут стоящего, которого любил, и сказал матери своей:

«Жена, вот сын Твой!»
Потом сказал ученику:
«Вот Матерь твоя!»
И с того времени ученик тот взял ее к себе.

* * *

...А Микеланджело ваяет группу. *Fac te tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixerо.* Замученный Христос-Спаситель – на руках у Матери. Лежит поруганный в объятиях царицы боли, но царицы страшной, царицы ужасной, царицы, которая тиха, глаза закрыты, молчит. Но написано: «*In interitu vestro ridebo et subsannabo*» – «Видя гибель вашу, буду смеяться и хохотать». Царица невыразимой боли склонилась к Сыну, лицо которого искажено муками, так же как во время коленопреклонения в саду скорби смертельной, и когда свистели бичи у столба, и когда ему метали в лицо слюну с мокротой и вложили в руки трость, и когда он тащил бремя креста в зное последнего пути, и когда он три часа страдал в крови и жажде на Голгофе и потом был снят и положен на колени к той, которая шла с ним, страдала с ним, а теперь смежила очи, молчит, молчит.

Он совершил свой труд. *Fac, ut animae donetur Paradisi gloria, amen.* Но и совершив, не узнал покоя. До смерти измученный и обессиленный, больной, в лихорадке, однажды вечером выбрался из своей нищенской постели и поплелся в собор св. Петра. И, спрятавшись, оставался там, пока храм не заперли. Потом, став на колени перед своей Пьетой, долго молился; кончив молитву, взял инструменты. Да, так надо! Вот мать твоя!

Микеланджело запалил несколько свечей и заботливо их расставил. Потом очень тихо принялся работать резцом по ленте, бегущей вдоль одежды богоматери. Высек слова: «*Michael Angelus Buonarroto Floren faciebat*».

В первый и последний раз подписался на своем произведении. Потому что это была не только подпись. Вокруг него – Рим, надо же где-нибудь жить. А имя его теперь на-

всегда у Матери Божьей записано, имя его – у нее, он отдал его ей, и она узнает его сразу, как только оно будет произнесено, – когда его ангел-хранитель остановится у двери судилища, и душа его, одинокая и обнаженная, появится перед престолом Господним для суда. Имя его – у Матери Божьей. И так твердо, надежно вытесано, что никогда не исчезнет, его нельзя стереть.

Тысячи паломников и римских жителей подходили к статуе. Целый день народ так толпился, что боялись, как бы опять неосторожные паломники не оказались раздавленными. Во всем Риме только и было разговоров что об этом произведении. Кардинала Жана Вилье де ла Гросле принесли на носилках, и он благословил изваянье, пепельноседой, слезы на глазах, его держали прямо, и он, простерев руки, тяжелым и торжественным литургическим движением благословил статую. Тяжкий обет исполнен. Кардинал может умереть.

Весь Рим твердит имя Микеланджело. Но имя его – и у «Матери Божьей». Весь Рим жаждет больше знать об этом флорентийце, который жил у кардинала в брадобревой каморке; весь Рим завидует художнику, который вдруг прославился. Но Микеланджело можно найти на постоялом дворе, где каморки мало чем отличаются от светлички брадобрея, и он болен, слаб, страдает острыми головными болями, и на сердце так сильно давит, что кажется, оно вот-вот лопнет от этой тяжести».

Картон Микеланджело постоянно находится в зале номер 90 Британского музея и почему-то не слишком известен даже специалистам. В табличке около картона указано, что Микеланджело тщательно работал над рисунком и вносил в него многочисленные изменения, а также что картон «ошибочно назван «Епифания» (поклонение трех королей новорожденному Христу). Предмет произведения остается мистическим...».

На картоне лицо Марии выглядит похожим на женское лицо со сделанного на 30 лет раньше рисунка под ус-

ловным названием «Клеопатра». (Илл. 80) Ее правая грудь обнажена, как будто она только что кормила своего сына. Это напоминает фигуру «Манчестерской Мадонны» мастера, написанной в 1497 году. (Илл. 76)

На картоне Христос, уже великоватый для грудного кормления, расположен между ног своей матери, (иллюстрация 1) Известен второй картон Микеланджело таких же размеров, где изображена сцена родов Христа, но до наших дней он не сохранился.

Толкование этого потемневшего и выгоревшего картона, состоящего из 26 листов бумаги, наклеенных на деревянный щит, является сложной задачей. История его перехода из рук Ватикана к частным коллекционерам, вплоть до последних дарителей в Британский музей почти совсем не документирована, но для нашего анализа сейчас и не особенно интересна. Данное произведение бесспорно принадлежит руке Микеланджело, что подтверждается тем, что картон (будем использовать это английское слово, означающее не материал, а рисунок из нескольких листов бумаги) был обнаружен в доме мастера сразу после его смерти. При этом за несколько дней до смерти он сжег большое количество своих рисунков. Существует воспоминание Вазари, что Микеланджело объяснял ему привычку уничтожать наброски, если они недостаточно совершенны. Предположение Перрига¹⁰⁵, что весь рисунок принадлежит Кондиви, или де Толная, что фигуры на заднем плане пририсованы Кондиви, противоречат характеру Микеланджело, высоко ценившим свое творчество и не ставшим бы хранить чужую работу через 10 лет после того, как он с Кондиви расстался. Еще меньше можно представить Кондиви при Микеланджело дорисовывающим его произведение. Тот факт, что он разрешил своему ученику использовать свое творение для заказанной тому фрески ничего из уже сказанного не меняет. Более того живописный набросок Кондиви, сделан-

¹⁰⁵ Perrig, A (1991). Michelangelo's drawings: the science of attribution. Lond; New Haven.

ный на основе обсуждаемого рисунка и сейчас хранящийся в Каза Буонаротти, как все его художественные таланты очень низко оценивается всеми искусствоведами.

Рисунок принадлежит Микеланджело еще и потому, что, несмотря на незавершенность, производит сильное впечатление выразительностью Мадонны и загадочностью сюжета.

Все искусствоведы сходятся, что на рисунке изображена дева Мария, между ног у нее находится Иисус, а у ее левой ноги стоит ребенок Иоан Креститель. По поводу остальных фигур мнения расходятся. Но поскольку в интерпретациях доминирует тема Святого Семейства, то фигура мужчины слева от нее воспринимается как святой Иосиф.

Мужчина справа от Мадонны трактуется по-разному. Тоде¹⁰⁶ (Каталонская Википедия) усложнил и без того сложную проблему, предположив, что это пророк Исая из Ветхого Завета, предсказавший появление Христа. Такое смешение ветхозаветных и новозаветных героев выглядит крайне натянутым, и Тоде остается в одиночестве со своей трактовкой. Хотя справедливости ради можно отметить совмещение Микеланджело в рисунке «Благовещение» Мадонны, архангела Гавриила и Моисея, на заднем плане разбивающего скрижали. Но здесь Исая выразительно что-то говорящий Мадонне непонятен. Правильней, как делают все остальные, оставаться в рамках Нового Завета.

Тема же Евангелия обозначена ватиканскими инвентаризаторами как «Епифания», которая воспринята в английском и русском искусствознании в ее итальянской транскрипции, в отличие от библейского греческого языка, где «Эпифания» означает «Богоявление». В периоды раннего христианства и примерно до времен Микеланджело в Богоявление входили темы рождения Иисуса, поклонения волхвов (королей, магов) и позднейшего в уже зрелом возрасте крещения в водах реки Иордан. До нашего времени

¹⁰⁶ Каталонская Википедия

в основном дошло поклонение волхвов, поэтому столь категорично название инвентаризаторов всеми отвергается. Мне кажется, что все-таки надо рассмотреть картон с позиций не показывает ли Микеланджело только что родившую Марию, что может оправдать и название. По другому поводу английский исследователь Джеймс Халл пишет, что рождение стоя было принятой в те времена родильной позицией, и цитирует автора 13 века пишущего, что Мадонна родила Христа стоя, опираясь на колонну¹⁰⁷. Поскольку соприкосновение головы ребенка и утробы женщины четко в рисунке обозначено, то может быть несмотря на не совсем младенческие размеры мальчика здесь символически показано появление Христа на свет, а значит Богоявление?

Но здесь нужно вернуться к явной теме композиции, которая, подчеркивая ее абсолютную новизну в христианском искусстве, одновременно сильно сужает границы многих возможных толкований. Отношения Мадонны и мужчины справа серьезно напряжены. Отторжение либо отталкивание рукой мужчины слева (безобидневшего и безропотного Святого Иосифа) только усиливает разыгрывающуюся у нас на глазах драму. Волхвы здесь явно ни причем. Мужчина справа либо спорит с Марией, либо сообщает ей какую-то драматическую новость. Если вся сцена символична, то может быть это пророк Симеон, возвещающий о будущей гибели Христа? Но Симеон сам говорит о своих преклонных годах (Лука 2: 26-31) и поэтому с персонажем картины просто не совпадает по возрасту.

Рождение в кругу семьи Иосифа, где предполагаются братья Христа от предыдущего брака? (Такая линия в трактовке рисунка поддерживается рядом искусствоведов. То есть не момента рождения, а круга семьи). Они могли сопровождать Иосифа и Марию в их пути на перепись в Вифлееме и обратно в Назарет. Тогда это может быть темой: если у Иосифа были живущие совместно дети от предшествующего брака, они могли знать, что Иосиф не прикасался к Марии,

¹⁰⁷ *James Hall* p. 19-20.

и соответственно напряженно относиться к ее протекавшей положенные девять месяцев беременности и рождению ребенка неизвестно от кого. Ведь Иосиф и Мария не вправе были всем рассказывать о своем божественном откровении. А значит Мария к моменту рождения и непосредственно после могла быть в нелегкой семейной ситуации. Не это ли имели ввиду те искусствоведы, которые исходят из подобной трактовки? Среди них авторитетный Эрнст Гомбрих, считающий, что позади Марии находятся дети Иосифа, а его самого она отталкивает, подчеркивая свою чистоту и восстановленное после рождение ребенка девственное поведение. Мужчиной справа Эрнст Гомбрих считает Святого Юлиана. Тема Богоявления как рождения Иисуса отпадает поскольку в таких обстоятельствах звучала бы слишком иронично, что мы не можем ожидать от Микеланджело.

Тем не менее, некая «семейная разборка» по Гомбриху предлагается как объяснение рисунка. Здесь опять проблема с возрастом, стоящего позади Мадонны бородастого мужчины, которому, наверное, столько же сколько самому Иосифу, что ставит под вопрос всю гипотезу. Для нас же главным является убеждение, что семейные скандалы – это не уровень Микеланджело и никак его не могли заинтересовать. Не для этого семидесятипятилетний мэтр столько занимался картоном, менял положение левой руки Мадонны с опущенной на отталкивающую, менял поворот ее головы, переводя ее взгляд на мужчину справа, почти 15 лет держал картон при себе и не сжег за несколько дней до смерти среди других рисунков и эскизов. Микеланджело был титан мысли и искусства, у него было свое особое понимание темы Мадонны, которое он последовательно и, судя по доминированию его произведений среди мировых изображений Марии, очень успешно проводит в библейскую иконографию в течение уже 500 лет. Он начал эту тему в 15 лет, будучи воспитанником Флорентийской Платоновской Академии, и, по сути, завершил обсуждаемым нами картоном из Британского музея в свои 75. Его самостоятельные взгляды в богословии и философии в течение всей жизни

позволяли ему выражать и развивать библейские идеи, которые, в итоге, становились каноническими как, например, Пьета и роспись Сикстинской Капеллы, ставшие главными характеристиками сегодняшнего Ватикана. Мельчить до семейного скандала, даже, если он происходит в расширенных рамках Святого Семейства, - не его уровень!

Но больше всего страдает версия семейной разборки при попытках объяснить образ стоящего справа мужчины. По Гомбриху, это Святой Джулиан, известный своей непорочной жизнью, но никакого отношения к Святому Семейству не имеющий, как и предлагаемый выше пророк Исайя. Еще предлагался Святой Джованни на основании того, что в период создания рисунка Микеланджело занимался проектом римской церкви Сан Джованни для флорентийской колонии в Риме. Слабость этих случайных предположений настолько очевидна, что их не стоит и внимательно рассматривать. Ведь эти святые не имеют никаких оснований для участия, да еще в столь резкой, как видно на рисунке, форме в дискуссии с самой Мадонной, да еще в контексте Святого Семейства.

И Берти¹⁰⁸, и де Толнай считают, что положение ребенка и матери как бы обозначают стремление забрать его обратно в утробу, а по де Толнаю присутствие на рисунке Христа «носит эзотерический характер»¹⁰⁹

В двухметровом наброске на картоне, находящемся сейчас в Британском музее в Лондоне, уже на склоне лет Микеланджело изобразил (скорее всего, скоротечный) бунт Марии против судьбы, предначертанной ее сыну. Картон изображает острый конфликт Мадонны с окружающими. Она почти отталкивает (или точнее не дает приблизиться) пораженного мужчину, которого можно приравнять с

¹⁰⁸ *Berti, Luciano* (1978). *Miguel Ángel: Volumen II: Los dibujos*. Barcelona: Editorial Teide.

¹⁰⁹ *Tolnay, Charles de* (1960). *Michelangelo V / The final period. Last Judgment, frescoes of the Paoline Chapel, last Pietàs*. Florencia: Ed.Princeton.

учетом уровня всей сцены только к Богу, и яростно спорит с другим мужчиной, скорее всего, Архангелом Гавриилом, напоминающим рисунок Микеланджело из галереи Уффици (Илл. 70). При этом она зажимает младенца Христа между своими ногами и как бы пытается забрать его назад в свою утробу. (Илл. 82)

Микеланджело как всегда скрыл свой истинный замысел от всех, включая своего ученика Кондиви, которому он подарил дизайн этого картона для написания картины, очень посредственно исполненной неодаренным учеником, к тому же, по всей видимости, не посвященным Микеланджело в смысл, заложенный в этот рисунок. Общераспространенное название картона «Епифания» давно всеми признано ошибочным, а сам картон должен быть по аналогии с «Манчестерской Мадонной» назван по месту своего хранения в соответствии с искусствоведческой традицией «Мадонна Британского Музея».

Знаменитый английский художник и первый президент Королевской Академии художеств Джошуа Рейнольдс (1723 – 1792), признававший живопись Микеланджело и только одну статую – Моисея, назвал незадолго до своей смерти, прощаясь с Академией, художественный стиль Буонарроти «языком богов». Он сказал: «Последнее слово, которое я произнесу в этой Академии, будет имя: МИКЕЛАНДЖЕЛО».

Эпилог

РОССИЯ, РЕНЕССАНС, МИКЕЛАНДЖЕЛО

Наш заголовок позаимствован от гениального «Россия, Лета, Лорелея» Мандельштама, который поэтическими средствами по своему отразил теорию осевого времени, как времени, переломном в истории человечества или отдельной страны. Как во времена великого поэта России явно не хватило гуманизма – «Лорелеи», так и в разгаре первой половины XXI ей не хватает возрожденческого начала: Ренессанса и Микеланджело. Общечеловеческое осевое время, пришедшее на расцвет Ренессанса, сейчас своей стрелкой вновь (впервые после «Серебряного века») достигло российского циферблата и, на сей раз, не должно быть упущено.

Начавший сознательную жизнь воспитанником Флорентийской Платоновской Академии и переросший своих учителей Микеланджело завершил почетным председателем Флорентийской Академии искусств и дизайна. Он и ряд его современников стали людьми, которые, как выразился по другому поводу профессор Александр Николаевич Сенкевич, «заместили время вечностью». И если дыхание этой ренессансной вечности не освежит российские просторы, что-то будет упущено возможно уже навсегда.

Самый ренессансный поэт России Мандельштам отлично сказал о ценностях культуры, используя образ флорентийской валюты 15 века — золотого флорина:

«То, что ценности гуманизма ныне стали редки, как бы изъяты из употребления и подспудны, вовсе не есть дурной знак. Гуманистические ценности только ушли, спря-

тались, как золотая валюта, но, как золотой запас, они обеспечивают все идейное обращение современной Европы и подспудно управляют им тем более властно. Переход на золотую валюту дело будущего, и в области культуры предстоит замена временных идей — бумажных выпусков — золотым чеканом европейского гуманистического наследства, и не под заступом археолога звякнут прекрасные флорины гуманизма, а увидят свой день и, как ходячая звонкая монета, пойдут по рукам, когда настанет срок». Ренессанс задал не только высочайшие стандарты в искусстве, но породил и научную доктрину утопии, и концепцию «государства как произведения искусства» в качестве темы о соотношения государства и культуры.

Политологи, философы и тем более юристы, как мне кажется, привыкли несколько снисходительно относиться к идеям представителей искусства, например, о природе того же государства. Поэт Евгений Евтушенко написал: «Плохой вкус — это рычаг политики... Плохой вкус — это наша национальная проблема... Когда политика, ведущая себя, как путана, натягивает подвенечное платье, плохой вкус не делает ее девушкой... Употребление блатного лексикона, чтобы «стать ближе к народу», — это плохой вкус... Считать войну до победного конца единственным выходом, даже если война бесконечна, — это плохой вкус... Да и сам наш парламент — это выставка вопиюще плохого вкуса некоторых избирателей... Считать, что спасение России лишь в устаревших системах, скомпрометированных историей — в монархии, в капитализме, в тоталитарной версии социализма, не предлагая ничего нового, — это плохой вкус». У культуры есть и в любых условиях прорывается врожденная функция одергивания зарвавшегося государства.

Мандельштам в трех стихотворениях 1933 года («Мы живем, под собою не чуя страны...», «Квартира тиха, как бумага...» и, конечно, «Власть отвратительна, как руки брадобрея...») лучше выразил суть сталинской государственности, чем тысячи (в основном последующих) томов философских, исторических и юридических исследований.

Именно о нем очень удачно сказал Евтушенко:

*«Немыслим профессионал-пророк,
Бессмертны лишь герои-дилетанты,
Неловкие с эпохой дуэлянты,
Не знающие, как нажать курок».*

Вот и Микеланджело был таким «безоружным пророком-дилетантом», только дуэлянтом он стал не со своей эпохой, но с вечностью. Либо эта его эпоха не кончается... Сам, как известно, он отмерял для интереса к своим произведениям тысячу лет. Поэтому изучать и разгадывать смыслы его произведений – не музейно-архивная, а живая современная проблема. Живой Микеланджело. Строго говоря, ему не нужны посредники, чтобы говорить напрямую со зрителем. Как-то не поворачивается язык сказать: с посетителем. Это ведь не выставка, а драма или трагедия.

Остается вопрос как передать таинство Микеланджело и всего флорентийского Ренессанса молодому поколению, уходящему за новые культурные горизонты, где все прошлое, включая жизнь моего поколения, для них где-то между Каменным и Бронзовым веками, лаконично заложенная в память электронных устройств.

Правда, я сам видел, как на (закончившуюся за месяц до сдачи этой книги в печать) выставку Буонаротти в нью-йоркском музее Метрополитен в двадцатиградусный мороз на улице терпеливо стояла длинная очередь легко одетых людей, где молодежь составляла намного больше половины. Но в самой Флоренции в Капеллу Медичи такие очереди увидишь нечасто, хотя приезжают десятки миллионов туристов, да и климат приятный. Ну, а гипсовые копии в московском музее имени Пушкина можно не смотреть вообще, так как они не имеют отношение к великолепию микеланджеловских скульптур.

Последние десятилетия советского периода породили академическую школу тончайших знатоков Ренессанса, ушедших от окружавшей действительности в глубины его

мысли и искусства. Возрожденческая интеллектуальная духовность была достоянием этого узкого академического сообщества, ряды которого уже сильно поредели и редуют с каждым днем.

Микеланджело стоит в центре итальянского Возрождения, как его Чрезвычайный и Полномочный Посол, понять которого можно без знания итальянского или латинского языков. Сохранение и передача далекому от ренессансной классики молодому поколению гуманистической духовности того времени является важнейшей задачей старших поколений. Она касается не только академических классиков, но и всех прикоснувшихся к творчеству Микеланджело, каковым считает себя и автор этой книги.

Не ответив на этот последний исторический вызов, мы без большого почета сойдем со сцены и почти мгновенно можем стереться в памяти молодого поколения.

«В тревожное время хаоса, лицемерия и насилия творчество Микеланджело вселяет надежду на лучшее, насыщает наше жизненное пространство тончайшей духовностью, – сказала на открытии выставки Микеланджело (январь 2018) в нью-йоркском Музее Метрополитэн ее куратор Кармен Бэмбах. – И, конечно, в век сплошной диджитальности, когда технологии все больше имитируют искусство, рисунки итальянского гения свидетельствуют о незаменимости человеческой руки».

Из жизни в болотных испарениях мутного времени можно выйти только, омывшись родниковой ренессансной водой, иначе сама надежда на Возрождение, на воплощение флорентийской идеи «государства как произведение искусства», на претворение заветов Николая Рериха о создании «Государства Культуры», на будущее в окружении Красоты – никогда не сбудутся.

ОБ АВТОРЕ

*«Новая газета»,
20 апреля 2007 года.
Леонид Никитинский,
«Микеланджело Баренбойм»*

...А у адвоката Баренбойма даже нет своего автомобиля с шофером, и он старается каждый день проходить не менее пяти километров пешком. Сам он объясняет это борьбой с лишним весом, но, мне представляется, истинная причина не в этом. А в том, что: «Умный в одиночестве гуляет кругами, он ценит одиночество превыше всего, и его так просто взять голыми руками, скоро их повыловят всех до одного». Эту песенку Булат Окуджава сочинил где-то в конце семидесятых, как раз когда не принятый в аспирантуру по пятому пункту Петя Баренбойм проталкивал в журнал «Советское государство и право» статью про «буржуазную теорию разделения властей». То и другое сейчас актуально как никогда. А с моей стороны это так – штрихи к портрету, при взгляде на который оригинал вправе удивиться: «Это что, я?». Или наброски к роману, который я все равно не сумел бы написать.

И все же, вот вполне голливудское начало. 1967 год, здание МГУ на Ленинских горах, юный Баренбойм пялится на шпиль, прижимая к животу развалившийся еще на вокзале чемодан с книгами, он приехал из Пятигорска поступать на юрфак, но юрфак находится вовсе не здесь, где шпиль, а на улице Герцена, и надо ехать туда с этим развалившимся чемоданом. И он едет и поступает прямо из Пятигорска,

где работал штатным помощником следователя, потому что шестидневная война на Ближнем Востоке как раз только что кончилась победой евреев, но в МГУ санкции против них еще не объявлены, и он как раз успевает проскочить.

Адвокат Баренбойм предполагает, что каждый человек осуществляет в жизни какой-то имманентный ему сценарий, но может промахнуться. Первый раз смутное ощущение того, что он промазал мимо своего сценария, возникло у Баренбойма на втором курсе юридического факультета, откуда его исключили за три «хвоста». Это было справедливо. Он всегда опаздывал на первую пару, так как не любит вставать раньше девяти, это для него принципиально до сих пор. Он завалил советское государственное и земельное право, как-то это у него не покатило в 1968 году.

Вместо лекций, которые он чаще всего проводил за игрой в шахматы, студент Баренбойм забредал в Ленинскую библиотеку, где ему нравилась атмосфера. Он где-то стырил «Жизнь 12 цезарей», но потом обменял на альбом Микеланджело, с которым не расставался. Интересно, что в альбоме ему больше нравились не голые мраморные бабы, а бюст Брута. Самиздатом он не увлекался, но вместо того чтобы грызть земельное право, вдруг зачитался во время сессии неоконченным романом Карела Шульца о Микеланджело «Камень и боль». Это был перевод с чешского, «Иностранная литература», 1967 год, а в 1968-м его бы уже не издали, но когда в стройотряде на целине студент Баренбойм не поддержал ввод советских танков в Прагу, никто из однокурсников на него почему-то не наступал.

Пространные отрывки из романа Шульца, который обрывается на середине фразы – автор погиб в оккупированной Праге в 1942 году, – я читал в книжке Баренбойма о Микеланджело, изданной в 2006-м. Роман тяжелый, большой, фрейдистский – об одиночестве Микеланджело, чье лицо, в отличие от его прекрасных скульптур, было изуродовано. Чем уж там увлекся Петя Баренбойм в 18 лет в общежитии на Ленинских горах, я не понимаю. Сам-то он был симпатяга, кавээнщик и затейник, и секретарь партко-

ма пошел в деканат добиваться его восстановления, хотя сам он к исключению был равнодушен: думал поступить в ГИТИС и стать режиссером. А тогда он сдал «хвосты» и увлекся Конституцией США. Диссертацию по бюджетному законодательству США он позже защитит как соискатель, а в 1972-м Баренбойм распределился в адвокатуру, откуда было легче всего куда-нибудь удрать.

В работе советским адвокатом был кураж, потому что он всегда был один против целой государственной машины. Выиграть у нее вчистую было нельзя, но можно было свести дело вничью, освободить подсудимого из-под стражи, пускай даже и с приговором. Баренбойм описывает это с помощью метафоры: «Представь, что на тебя едет танк, у тебя под рукой только палки и камни, вот ты убегаешь и кидаешь в танк чем попало: а вдруг ему там щель залепит и он съедет в овраг? Может же и такое быть, бывало». Так же, в принципе, бывает и сейчас, только тогда в суде это достигалось честнее. Баренбойм участвовал во многих хозяйственных (они были наиболее сложными и интересными) процессах, в том числе и в самом известном из них: «чурбановском деле».

Он приобрел влияние в тесном тогда еще адвокатском кругу и в 1985-м оказался директором «Института защиты». Отсюда он с помощью пиара (такого слова тогда еще не было) и интриг повел кампанию за создание Союза адвокатов СССР. Идея состояла в том, чтобы сплотиться против государственного танка, чтобы не всякий раз один на один, а хотя бы один раз всем вместе. Для этого надо было подорвать монополию Минюста, подтянуть провинцию, потеснив московских жирных котов. Тут проявился его нереализованный талант режиссера, на учредительном съезде Союза адвокатов СССР в 1989 году он сидел сзади и торжествовал. Но скоро этот союз развалился вместе с другим, более крупным, и когда через вновь возникшие, как дворцовые помойки, коллегии в адвокатуру хлынул поток ментов, противиться падению профессионализма и росту стяжательства здесь стало уж некому.

Ну, не повезло в этом – повезет в другом, обескураженного выражения на лице у Баренбойма не бывает, это профессиональное.

В 1990-м он одним из первых уехал работать в Америку, в известную всему миру адвокатскую контору, а в 1991-м вернулся, как раз после путча. Почему он не остался жить и работать там, как позже сделает его сейчас уже взрослая дочь? Сам он об этом вроде и не задумывался, но, мне представляется, главная причина была в том, что Баренбойм не любит вставать раньше девяти, и это для него очень фундаментально. Америка – страна больших контор и маленьких клерков, это самая рациональная организация, но Баренбойм для себя лично не любит организаций. «Умный в одиночестве гуляет кругами»... и так далее, со всеми вытекающими последствиями.

Да и хотелось тут тоже что-нибудь сделать, был такой кураж, он всегда оставался по крови советским адвокатом, привыкшим с ухмылкой убегать от танка, швыряя ему в щель песком, а тут вроде появился какой-то исторический шанс изменить эту вечную и, по правде говоря, уже поднадоевшую игру. Вон ведь, в Америке, где он не захотел остаться, все есть: и конгресс, и бюджет, и суд, и адвокатура...

После возвращения его пригласили, единственного из правоведов, в команду экономистов-гайдаровцев, где он стал размышлять над планами цельной правовой реформы. Но что-то его там не очень понимали и попросили пока съездить на переговоры с одной фирмой в Италию. Фирма эта его тоже не полюбила, он на переговорах всех достал своей юриспруденцией, и принимающая сторона охотно отправляла его на экскурсии в разные итальянские города. Так он заехал во Флоренцию 27 мая 1993 года – как раз в тот день, когда мафия взорвала галерею Уффици и никуда вообще в центре пройти было нельзя. Но, как мы уже отмечали, Баренбойм не бывает обескуражен, он отправился в капеллу Медичи, где не было ни одного человека: все побежали в центр, смотреть, что там натворила мафия. А Баренбойм стал смотреть на статуи «Утра», «Ночи» и на лицо «Мадон-

ны Медичи», которое Микеланджело решил не шлифовать. Он смотрел час, второй и третий и никак не мог уйти. Глаз криминалиста уловил, как показалось, сходство между лицами трехженских статуй, если не сказать, что это было одно и то же лицо. Мысль крамольная: лицо Девы Марии целомудренно и печально, а на лице «Утра» сложное выражение девственности, которая только что пережила первое соитие и получила от этого вместе с мукой тяжелое удовлетворение, и сама еще не знает, как к этому отнестись. Белый мрамор светился в пустоте капеллы, и было этим статуям уже по пятьсот лет.

Баренбойм вернулся на фирму, потом в Москву, к гайдаровцам, написал проекты законов о банках и о банкротстве. Последний, чуть видоизмененный, стал затем главным орудием рейдерства, а в банках, созданных по законам Баренбойма, устроились прачечные по отмыванию денег. Все там изменилось против проектов, с точностью до наоборот, а неизменными остались белые статуи в капелле Медичи, и адвокат все мыслями возвращался из России к ним, влюбился, что ли? Выраженная в камне мысль Микеланджело, глубокая и трагическая, оставалась непонятна, так же как и то, какое отношение имеет она к юриспруденции и как вскочила в голову адвоката Баренбойма? Тут что-то смутно, вот так же мы бьемся в путях этой юриспруденции, предназначенной для падшего мира, и никак не можем вырваться куда-то к человеческой порядочности и духу.

Потом Баренбойм занялся законодательством для межбанковской валютной биржи, а на деньги, заработанные таким образом, стал сочинять книжку про библейские корни правосудия. На мой взгляд, это одна из лучших его, и не только его, книжек, главная ее мысль состоит в том, что суд предшествует всякой другой власти, вот и в Библии так: там судья Самуил, которому не понравился сначала царь Саул, вручает власть царю Давиду, а никак не наоборот. Все это было сделано очень серьезно с точки зрения науки, со ссылками на источники, книжка эта потом за счет ММВБ была разослана всем российским судьям, во всяком случае,

тем из них, кто что-то соображает. Они все почитали и пошли своей дорогой, сами знаете, у кого в поводу.

После библейских корней Баренбойм написал и издал еще одну книжку про «уотергейтское дело», краткое пособие против пыток, книжку про то, что сажать в тюрьму Светлану Бахмину, мать двух маленьких детей, незаконно, про то, наконец, что переезд Конституционного суда в Санкт-Петербург – это бред. Он говорит, что пишет для себя, реализуя несостоявшийся сценарий себя как журналиста, но как это – для себя? Лукавит, конечно. Сейчас он похож на того школьника, который в середине 60-х в курортном парке Пятигорска играл с отдыхающими в шахматы по 50 копеек: задача состояла в том, чтобы первую партию проиграть, вторую как бы случайно и через силу выиграть, и тогда уж в третьей дядя попадал на трояк. Но сейчас, мне кажется, Баренбойм нарвался не на того дядю. Он же не просто жухло, а все время изменяет правила под себя, такие игры с ним – дело безнадежное, пора уж, наконец, это понимать.

«Дураки обожают собираться в стаю, впереди главный во всей красе, в детстве я думал, что однажды встану, а дураков нету – улетели все...» Ну, не хочется ему участвовать в бодрой массовке, должен же оставаться какой-то аристократизм, профессиональный хотя бы. Впрочем, адвокат Баренбойм умеет убежать от танка и на всякий случай вплотную к нему никогда не подходит.

Сейчас его более всего занимает «конституционная экономика», и он об этом пишет очередную книжку. Наверное, очень умно, но я ничего в этом не понял, за исключением того, что «теория конституционной экономики предполагает, что в некоторых государствах экономика является неконституционной». Что ж, можно и так сказать, а можно короче, как Карамзин, одним словом: «Воруют!». Позитивная же «конституционная экономика» – про то, что все должно быть по закону и чтобы всем было хорошо.

Баренбойм объясняет, что надо как-то уравновесить главные человеческие ценности, а их две: свобода и сытый

желудок. Мне это кажется на онтологическом уровне несовместимым, и мы друг друга не понимаем.

В планах Баренбойма как ученого заняться исследованием государств-утопий, к этому его подвигло изучение истории Флоренции, существовавшей как утопия какое-то недолгое время, пока они друг друга не потравили и не убивали прямо в церкви кинжалами. Вдохновленный примером Флоренции, с ее платоновской академией, а может, и самим Микеланджело, Томас Мор написал свою «Утопию», а на плаху он угодит потом уже совсем не за это.

Баренбойм тоже взял и написал, проштудировав многочисленные источники, книжку про капеллу Медичи, где высказал крамольную догадку о лицах трех статуй. Он еще и еще раз исследовал их по книжкам и вживую, а потом однажды поехал в Непал и там, в сувенирной лавке, вдруг увидел мышь. Это такая мышь индийского бога Ганеши, у него голова слона, о чем отдельная история, а мышь ему вроде транспортного средства, но трансцендентного, время и пространство для нее ничто. Баренбойм немедленно купил мышь Ганеши, потому что она показалась ему похожей на другую, которая пятьсот лет сидит на колене у мраморного Лоренцо Великолепного на гробнице во Флоренции и представляет одну из самых неразрешимых загадок капеллы Медичи.

Потом он нашел мышей у Рафаэля в Эрмитаже, в музее Метрополитен в Нью-Йорке и в Британском музее в Лондоне и где-то еще. Изучив источники, адвокат Баренбойм написал книжку про мышь, но сразу по-английски, поскольку по-русски ему, в общем, и не с кем об этом поговорить. А специалисты по средневековому искусству мирового уровня с увлечением обсуждают с ним все про эту мышь и как она туда попала, в отличие от проблем независимости суда в России, на что серьезные люди в мире уже махнули пока рукой.

Петр Баренбойм окончил юридический факультет МГУ в 1972-м, а мы на три года позже, со мной на курсе еще учился такой Саня Смирнов. Он распределился в Государ-

ственный комитет по труду и вскоре стал там, как все, кандидатом в члены КПСС. А через год, когда подошел срок, вдруг сказал, что он передумал и в КПСС вступать не будет. Кто не жил в то время, тому трудно представить, что было, но Баренбойм поймет: председателя этого Госкомтруда, про которого сейчас уж никто и не вспомнит, как его звали, вызывали чуть ли не в Политбюро. А Смирнов Саня просто догадался, что попал куда-то не туда, и решил стать скульптором. С тех самых пор он скульптор – может, и не такой известный, как Баренбойм, и вряд ли такой великий, как Микеланджело, но все же из-под рук его выходят скульптуры.

Они живут по пятьсот, по тысяче и по шесть тысяч лет, как мышь Ганеши, и что им переезд Конституционного суда? «Что нужды?» – как любил восклицать в Санкт-Петербурге Александр Сергеевич Пушкин, который первым поставил, как известно из школьного курса литературы, проблему лишнего человека в России. «Дураком быть выгодно, да очень не хочется, умным очень хочется, да кончится битьем...»

А если я тут немного и подшучивал над хорошим адвокатом Баренбоймом, то ведь больше над собой. Разве я как хороший журналист (редакция может не разделять мнение автора. – *Прим. ред.*) пришел к чему-то другому и кого-то в чем-то убедил.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

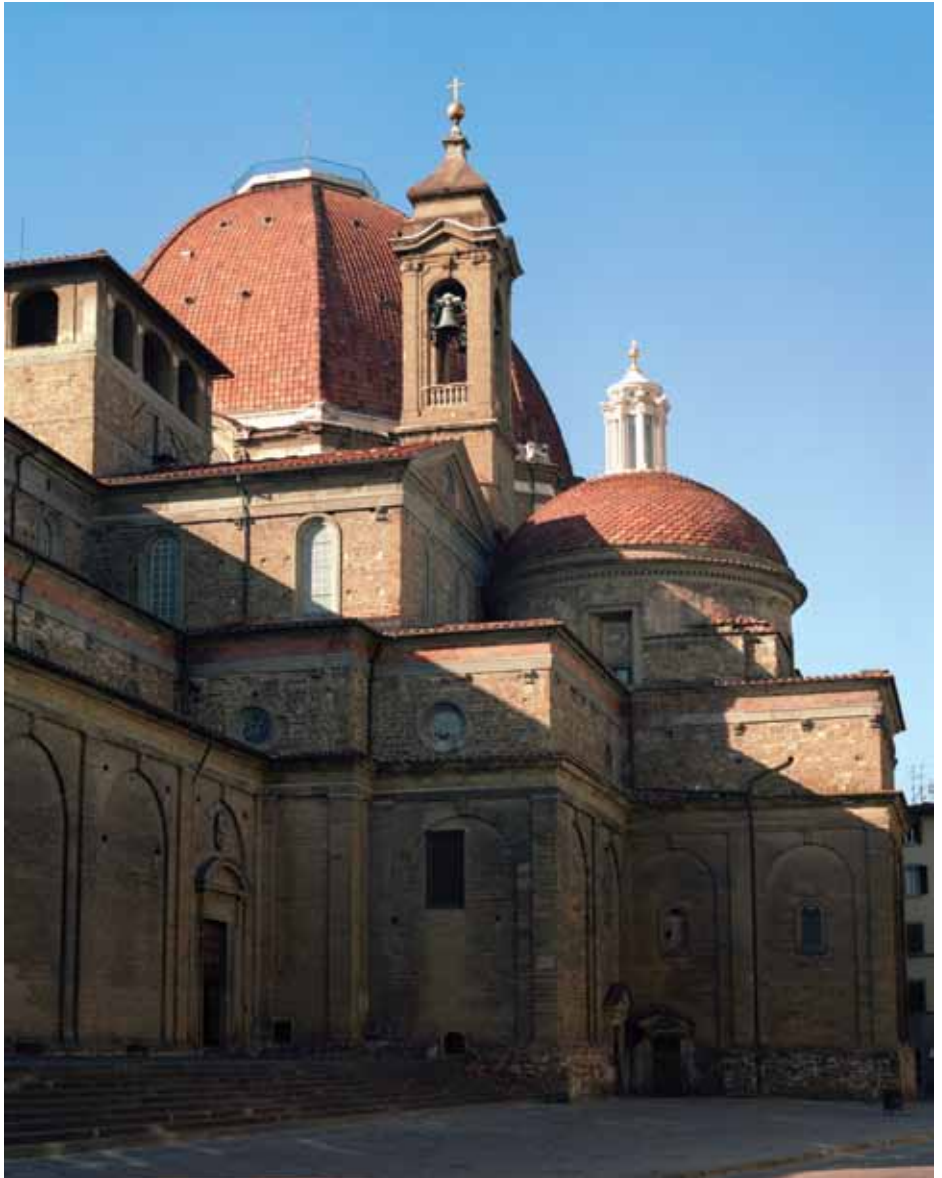


Иллюстрация 1



Иллюстрация 2



Иллюстрация 3



Иллюстрация 4



Иллюстрация 5



Иллюстрация 6



Иллюстрация 7



Иллюстрация 8



Иллюстрация 9



Иллюстрация 10



Иллюстрация 11



Иллюстрация 12



Иллюстрация 13



Иллюстрация 14



Иллюстрация 15



Иллюстрация 16



Иллюстрация 17



Иллюстрация 18



Иллюстрация 19



Иллюстрация 20



Иллюстрация 21



Иллюстрация 22



Иллюстрация 23



Иллюстрация 24



Иллюстрация 25



Иллюстрация 26



Иллюстрация 27

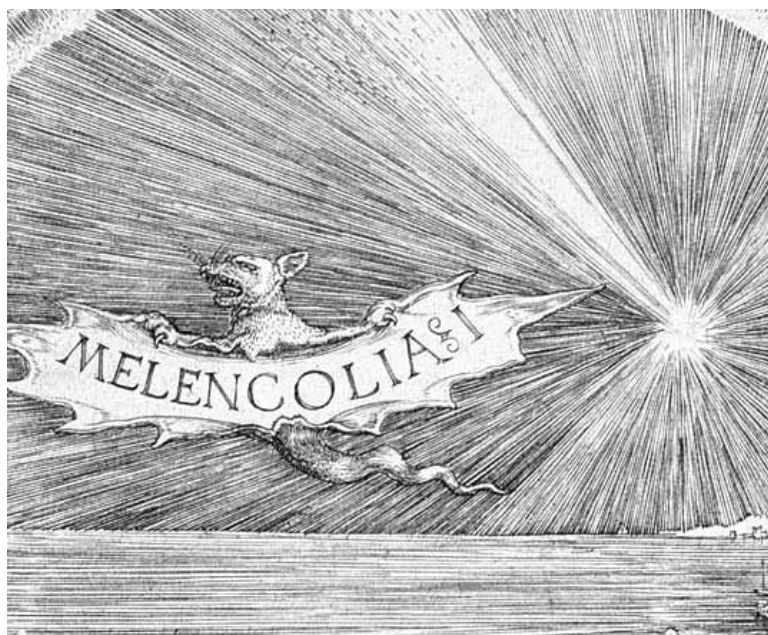


Иллюстрация 28

Saturnus



Иллюстрация 29



Иллюстрация 30



Иллюстрация 31



Иллюстрация 32



Иллюстрация 33



Иллюстрация 34



Иллюстрация 35



Иллюстрация 36



Иллюстрация 37



Иллюстрация 38



Иллюстрация 39



Иллюстрация 40



Иллюстрация 41



Иллюстрация 42



Иллюстрация 43



Иллюстрация 44



Иллюстрация 45



Иллюстрация 46



Иллюстрация 47



Иллюстрация 48



Иллюстрация 49



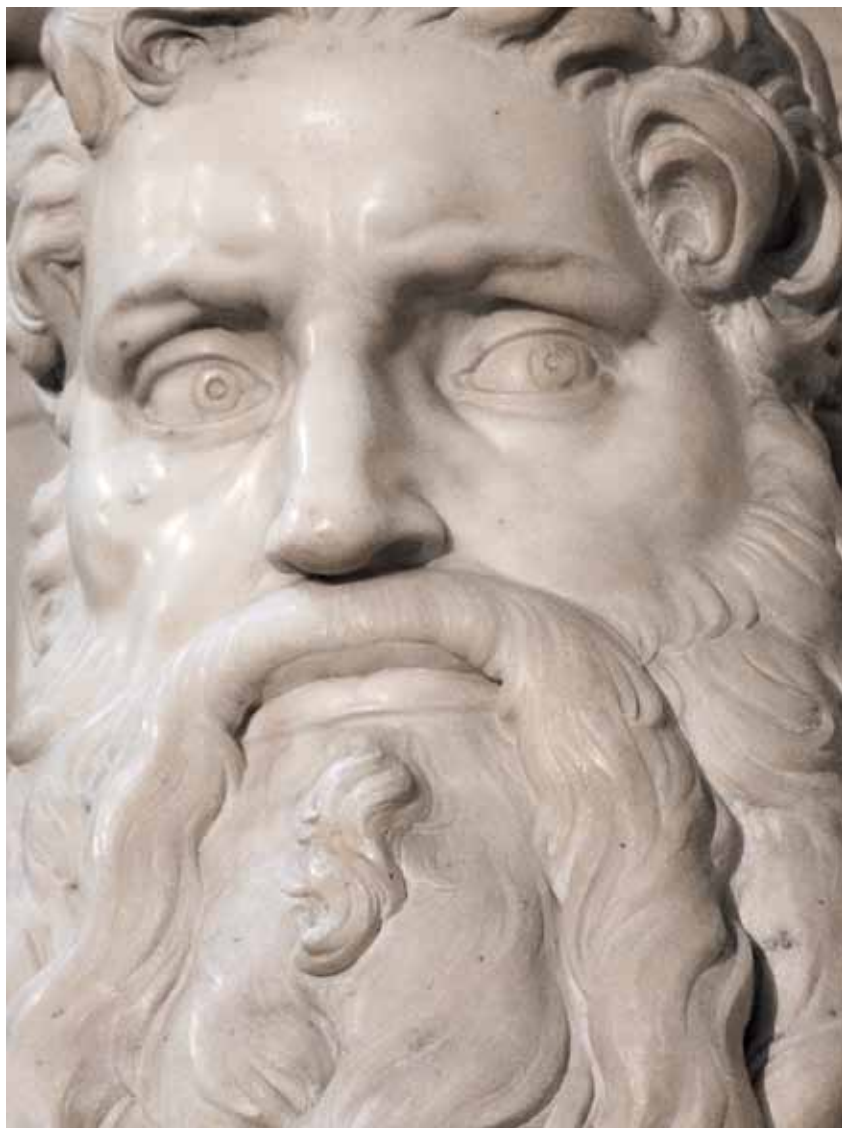
Иллюстрация 50



Иллюстрация 51







Иллюстрации 53, 54





Иллюстрации 55, 56





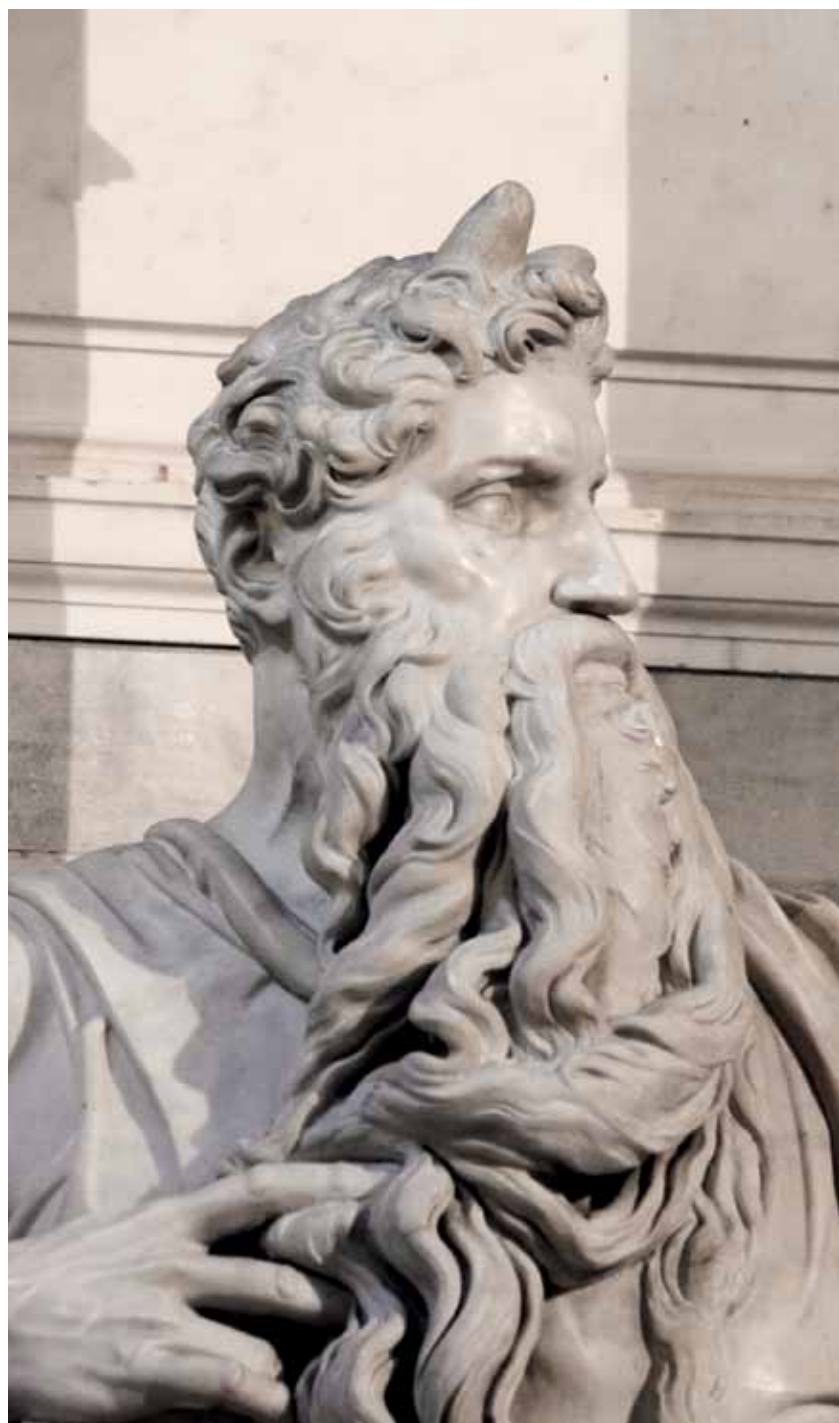




Иллюстрации 59, 60







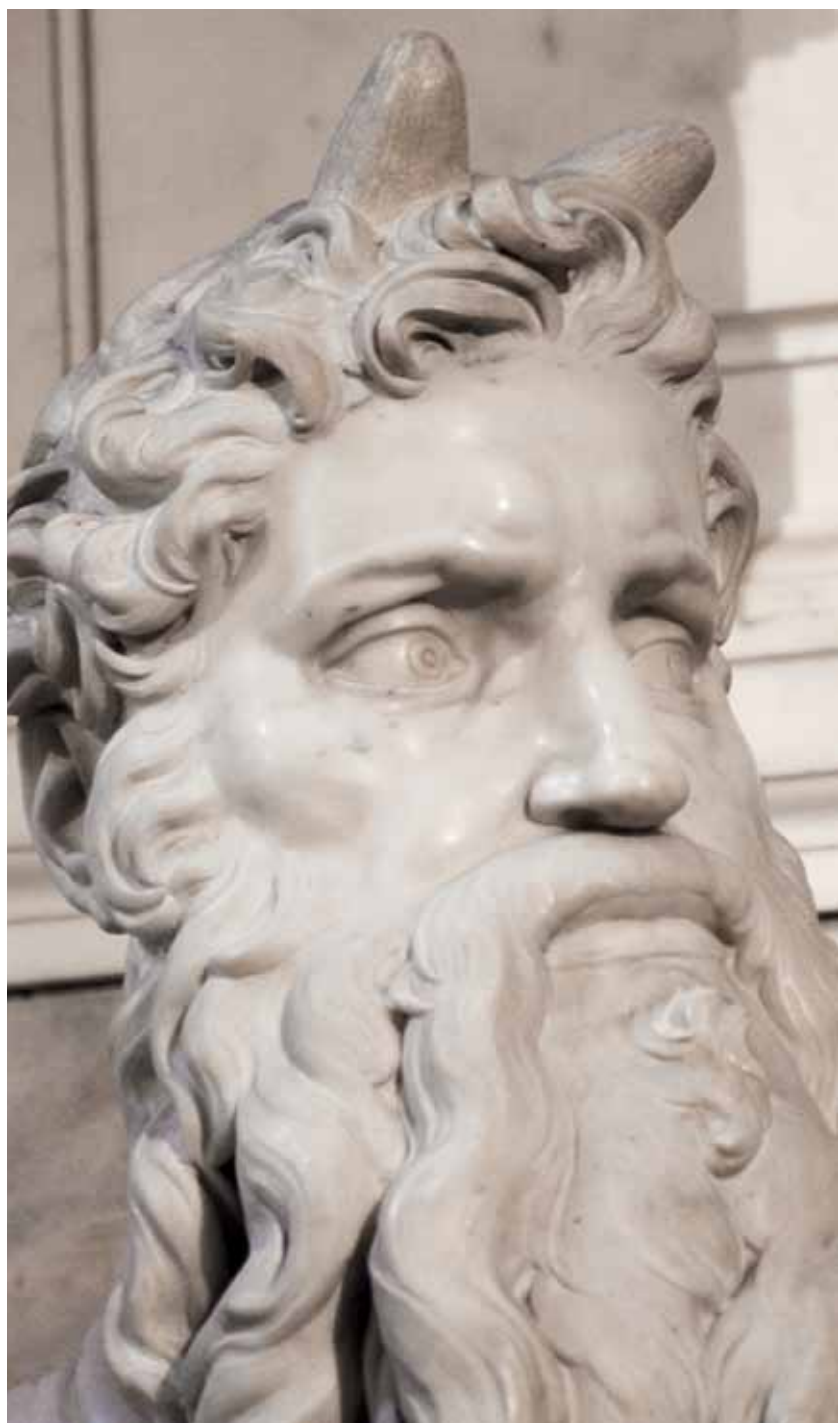




Иллюстрация 65



Иллюстрация 66



Иллюстрация 67



Иллюстрация 68



Иллюстрация 69



Иллюстрация 70



Иллюстрация 71



Иллюстрация 72



Иллюстрация 73



Иллюстрация 74



Иллюстрация 75



Иллюстрация 76



Иллюстрация 77



Иллюстрация 78



Иллюстрация 79



Иллюстрация 80



Иллюстрация 81



Иллюстрация 82



Иллюстрация 83



Иллюстрация 84



Иллюстрация 85

Петр Баренбойм
Этюды о Микеланжело

Выпускающий редактор *Миронова М.*

Верстка *Иванов С.*

Корректор *Поварова С.*

Подготовка в печать *Прока С.*

Подписано в печать 30.03.2018

Бумага офсетная 80 г/м²

Печать цифровая.

Тираж 500 экз.



Издательство ЛУМ/LOOM
109387, Москва, ул. Люблинская, 42

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт»,
170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1, комплекс №3А,
www.pareto-print.ru
Заказ № 2968/18

ISBN 978-5-906072-32-0



9 785906 072320

Президент Флорентийского общества и Первый вице-президент Международного Союза (Содружества) адвокатов Петр Баренбойм в этой работе подводит итог своих свыше десяти публикаций о творчестве Микеланджело.

Он также является автором и соавтором книг «Трактат о Библейском начале философии права», «Флорентийская Утопия. Государство как произведение искусства», «Пакт Рериха как основа новой конвенции ООН о защите культурных ценностей», «Мистика Фландрии и Утопия Брюгге», «Психологическая пытка в России и за рубежом» и других.