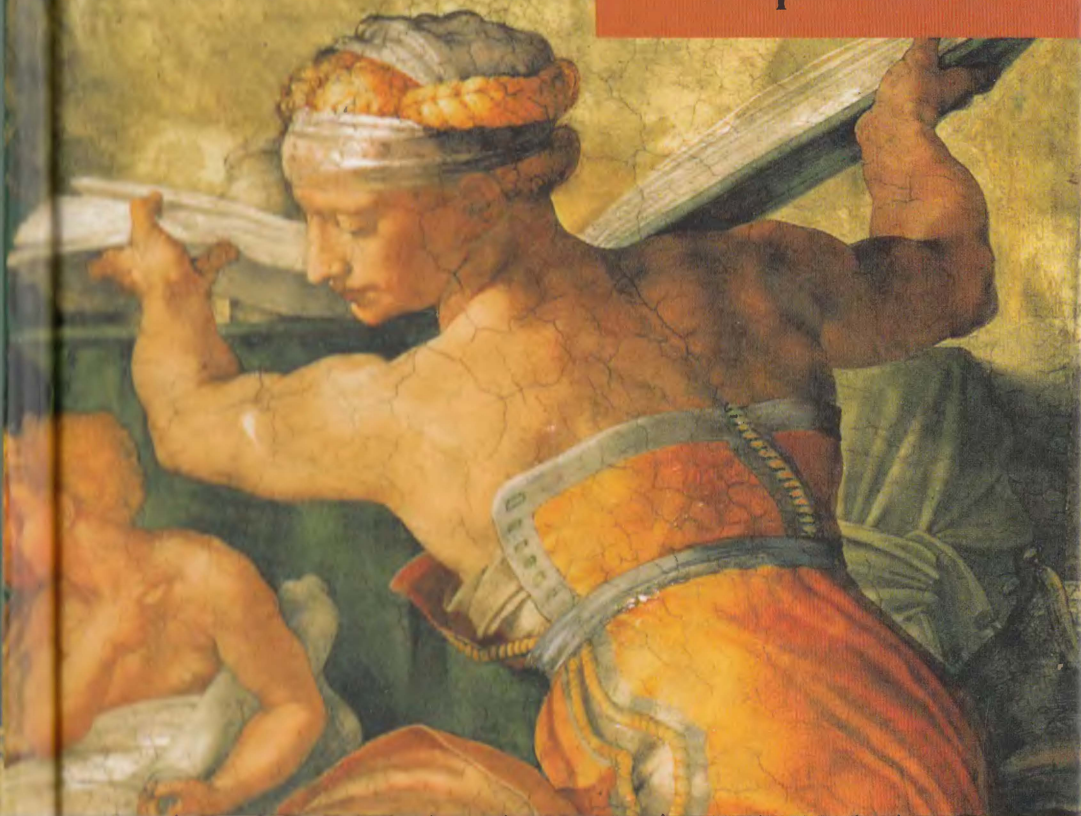


ВСЕ  
МИР

МИКЕЛАНДЖЕЛО  
БЕСПОКОЙНАЯ ЖИЗНЬ

Антонио  
Форчеллино



МИКЕЛАНДЖЕЛО  
БЕСПОКОЙНАЯ  
ЖИЗНЬ

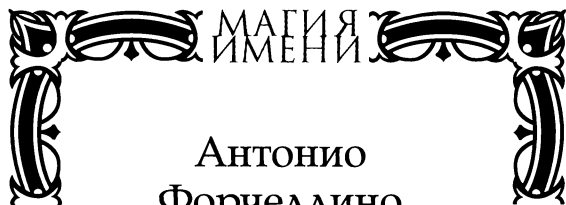
АНТОНИО  
ФОРЧЕЛЛИНО



МИКЕЛАНДЖЕЛО  
БЕСПОКОЙНАЯ  
ЖИЗНЬ

Antonio  
Forcellino

MICHELANGELO  
UNA VITA  
INQUIETA



# МИКЕЛАНДЖЕЛО БЕСПОКОЙНАЯ ЖИЗНЬ

Перевод с итальянского:

*М.В. Комарова, А.Ю. Терещенко,  
О.А. Уварова, М.Н. Челинцева*

Москва  
Издательство «Весь Мир»  
2011

УДК 929:75  
ББК 85.1-8 Микеланджело  
Буонарроти  
Ф 79

Перевод с итальянского:  
М.Н. Челинцева (Введение), О.А. Уварова (Главы I–II),  
М.В. Комарова (Главы III–VI), А.Ю. Терещенко (Главы VII–VIII)

Редактор:  
В.А. Демьянович

Перевод этой книги осуществлен при финансовой поддержке фонда  
SEPS — SEGRETIARIATO EUROPEO PER LE PUBBLICAZIONI SCIENTIFICHE



Нижеследующие иллюстрации публикуются с разрешения:  
© SCALA Picture Library, Florence — N°N° 1, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17  
© The Bridgeman Art Library, London — N°N° 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 18  
© РОСФОТО/Валерий Торопов - N° 19

Для более полного знакомства с росписями Сикстинской капеллы и капеллы  
Паолина в Ватикане после их реставрации рекомендуем ознакомиться  
с возможностями, предоставляемыми на вебсайте Музеев Ватикана:

[http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina\\_vr/index.html](http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html)

[http://www.vatican.va/various/cappelle/paolina\\_vr/](http://www.vatican.va/various/cappelle/paolina_vr/)

Концепция серии «Магия имени» создана главным редактором  
Издательства «Весь Мир» *Татьяной Комаровой*

Дизайн серии разработан *Анной Ареништейн*

Магия имени™

Название серии «Магия имени» охраняется свидетельством  
на товарный знак (знак обслуживания) N° 353922

ISBN 978-5-7777-0489-4

Copyright © 2005, Gius. Laterza & Figli,  
All rights reserved

© Перевод на русский язык  
Издательство «Весь Мир», 2011



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b>	7
<b>Глава I. Юность</b>	17
1. <i>Рожденный в козьем краю</i>	17
2. <i>Флоренция, блистательная и беспощадная</i>	21
3. <i>Беспокойный ученик</i>	24
4. <i>Сад чудес</i>	28
5. <i>Донателло: последняя дань уважения мастеру</i>	34
<b>Глава II. Весна гения</b>	41
1. <i>Приступы паники</i>	41
2. <i>Хорошо закончившаяся шутка</i>	49
3. <i>Тяготы труда художника</i>	56
4. <i>«Давид» для Республики</i>	65
5. <i>Мастерская Микеланджело</i>	72
6. <i>Борьба за первенство</i>	77
<b>Глава III. При дворе Юлия II</b>	81
1. <i>Воинственный папа</i>	81
2. <i>Невероятно терпеливый заказчик</i>	86
3. <i>Авантюра со сводом</i>	94
4. <i>Кризис</i>	102
5. <i>Кисти</i>	108
6. <i>Триумф и легенда</i>	111
<b>Глава IV. Между Римом и Флоренцией</b>	117
1. <i>Во имя отца</i>	117
2. <i>Безмятежные годы</i>	125
3. <i>Опасные амбиции</i>	131
4. <i>Примирение</i>	136
5. <i>Провал</i>	142
6. <i>Пленник судьбы</i>	149

<b>Глава V. Под знаком Медичи</b> .....	157
1. <i>Борьба за мастера</i> .....	157
2. <i>Безнадежная политика</i> .....	163
3. <i>В защиту Республики</i> .....	170
4. <i>Слава Медичи</i> .....	178
<b>Глава VI. Очки для Микеланджело</b> .....	189
1. <i>А сердце еще молодо</i> .....	189
2. <i>Небо и земля</i> .....	196
3. <i>Дар Виттории</i> .....	203
4. <i>Еретическая страсть</i> .....	211
5. <i>Новая манера</i> .....	219
6. <i>Два «Моисея»</i> .....	223
<b>Глава VII. Капелла Паолина</b> .....	229
1. <i>Проблемы домашнего хозяйства</i> .....	229
2. <i>Эмоция света</i> .....	232
3. <i>«Обращение святого Павла»</i> .....	235
4. <i>Опасные образы</i> .....	240
5. <i>Взгляд Петра</i> .....	245
6. <i>Тень цензуры</i> .....	253
<b>Глава VIII. Конец иллюзий</b> .....	259
1. <i>Сюжеты благочестия</i> .....	259
2. <i>Римская семья</i> .....	263
3. <i>Брачные предложения</i> .....	270
4. <i>«Фабрика» собора Св. Петра</i> .....	273
5. <i>Пережить друзей</i> .....	278
6. <i>Павел IV, враг</i> .....	286
7. <i>Разрушенная «Пьета»</i> .....	289
<b>Примечания</b> .....	299
<b>Указатель имен</b> .....	329



## Введение

В пятницу 18 февраля 1564 года Микеланджело ди Лодовико Буонарроти, флорентийский патриций, «божественный» скульптор, живописец и архитектор, умирал в доме, расположенном в римском квартале, прозванном Воронья Бойня (Мачелло деи Корви). Дом небольшой, несколько комнат на первом этаже приспособлены под мастерскую, есть кузнечный горн дляковки инструментов, а этажом выше — спальни.

Пятью днями раньше, в понедельник Карнавала, в промозглый дождливый день, некоторые видели, как этот одетый в черное старичок с непокрытой головой брел по улице. Его узнали, но не осмелились окликнуть. Известили Тиберио Кальканьи, ученика, который ухаживал за ним как сын, но и ему с трудом удалось увести его домой. Старик и слышать не хотел о том, чтобы остановиться передохнуть. Боли, говорил он, не дают ему покоя. Он попытался взобраться на свою вороную лошадку и поехать верхом, как делал всегда, когда позволяла погода, и впал в панику, поняв, что ему больше не суждено оседать коня. Он ждал смерти несколько десятков лет, а когда она подступила, вместе с этим ледяным дождем, он испугался, как пугаются все люди, даже те, кто прожили долгую жизнь. С помощью Даниэле да Вольтерра, еще одного своего ученика, он начал медленно сдаваться смерти, прождав ее два дня в кресле у огня, а потом еще три — в постели. В пятницу, в час богородичной молитвы, находясь в сознании, в присутствии только Томмазо Кавальери, Диомеде Леони и Даниэле да Вольтерра, он скончался.

Квартал Воронья Бойня был расположен между форумами и склонами Квиринала. Рисунки античных руин, выполненные путешественниками и исследователями, дают нам очень четкое представление о том, как выглядели в те годы форумы, на которые выходили окна жилища художника: дикая пустошь, где торчали остовы величайших памятников античности. Первый и самый большой — продырявленная травертиновая гора Колизея, с еще засыпанным землей основанием и превращенными в пещеры



арками, временным пристанищем бродят. Затем большие триумфальные арки, наполовину засыпанные землей, где в холодные дни, подобные тому, что унес в могилу Микеланджело, коровы и овцы сбивались в кучку, чтобы укрыться от дождя, прижимаясь к мраморным рельефам, выбитым в знак вечной славы императоров. Над руинами и вековыми деревьями, росшими вокруг, выселись циклопические колонны храма Сатурна, увенчанные беломраморным антаблементом\*, чудом повисшим в небе.

Квартал, примыкавший с севера к площадке форумов, с которого начинался средневековый и ренессансный город, нельзя было назвать одним из элегантных мест нового Рима. Это было почти предместье, с огородами и виноградниками, поместившимися среди тех руин древнего города, которые Микеланджело, под внимательным руководством старого Сангалло, рисовал и изучал, приехав из Флоренции шестьдесят лет тому назад. Прошло уже не меньше столетия с тех пор, как папская власть направила урбанистическое «возрождение» Рима в противоположную сторону, в излучину, образованную Тибром между замком Св. Ангела и островом Тиберин. Здесь, начиная с последних лет XV века, лучшие итальянские архитекторы пытались возродить древнюю архитектуру. Конечно, им пришлось довольствоваться ресурсами, намного более ограниченными, чем у римлян, но изобретательность позволила им преодолеть это препятствие и сделать ограниченность основой для творческих поисков. Рафаэль, Браманте, Перуцци и впоследствии брата Сангалло, превосходные мастера, с которыми был знаком Микеланджело, переживший их всех, возвели в этой части города здания, казалось, явившиеся прямо из античной эпохи. Белоснежные, украшенные каменным рустом и колоннами, они красовались на новых широких и прямых улицах, проложенных сквозь лабиринт темных переулков, в которых ютилось римское население в Средневековье, подобно тому, как потерпевшие кораблекрушение укрываются внутри обломков огромного судна.

Ни один из этих дворцов, ни одна из этих улиц не находились близ дома Микеланджело. Единственные сколько-нибудь значимые урбанистические изменения в этой части города осуществил папа Павел III, по чьему приказу были снесены лачуги, теснившиеся вокруг Колонны Траяна, гигантского мраморного столба, на котором спиралью вились рельефы с изображением подвигов

---

\* Антаблемент — верхняя часть сооружения, обычно лежащая на колоннах. — Примеч. ред.

римского императора. Папа сделал это, чтобы произвести впечатление на другого императора, Карла V, прибывшего в 1536 году для инсценировки триумфального конного шествия через Рим, после победы над турецким адмиралом в Тунисе. С вполне современным подходом к оформлению декораций Павел III решил показать наиболее древние памятники города, будучи убежденным, что они произведут впечатление на гостя, весьма восприимчивого к пышным церемониям и театральным эффектам.

Если не считать всего этого, квартал Воронья Бойня был, мягко говоря, довольно скромным. Дома всего лишь в два-три этажа, жмущиеся друг к другу, без двориков, выстроенные из строительного мусора, извлеченного из руин античного города. Грубо обтесанные блоки витербского туфа, положенные на ряды римских кирпичей, вытасенные из старых стен. Резные фрагменты серого вулканического туфа или травертина, скрепленные цементом с полным безразличием к нанесенным на них изысканным рельефам, используемые в качестве блоков в углах, порогах и притолоках дверей и окон. Порой эта собранная из разрозненных кусков стена покрывалась пуццоланской штукатуркой, синеватой, красной или фиолетовой, в зависимости от расположения карьера — чаще всего это был виноградник внутри аврелиановых стен.

В этот бедный квартал Микеланджело попал в 1510 году, когда Юлий II или его наследники предоставили ему здесь дом-мастерскую, чтобы он работал над скульптурами для гробницы великого папы дела Ровере. Затем, в 1517 году, он покинул Рим и вернулся туда лишь в 1533-м, став к тому времени уже всемирно известным мастером. С годами его достаток возрос и положение в обществе упрочилось. И все же он так и не переехал из этого убогого жилища вдали от центра папского двора. Его желание и дальше жить в таком удаленном квартале явилось свидетельством того, что Микеланджело так и не захотел стать постоянным жителем города, в котором в течение тридцати лет он жил флорентийским изгнанником.

И обстоятельства его смерти были характерны для изгнанника, несмотря на всеобщее признание. Скоротечная болезнь, сразившая его, обрушилась внезапно. Несколькоими месяцами ранее, октябрьским утром, он появился в добром здравии на дворе церкви Санта-Мария sopra Минерва в сопровождении преданных слуг Антонио дель Франчезе и Пьер Луиджи да Газта, возможно, чтобы присутствовать на службе, но несомненно, чтобы бросить еще один взгляд на обожаемый им Пантеон, лучше всего

сохранившееся здание античного периода, одного которого было достаточно, чтобы доказать, сколь недостижимого уровня красоты достигли древнеримские зодчие. На церковном дворе его узнал и с почтением приветствовал еще один флорентиец, Миньято Питти, впоследствии описавший старого мастера как человека, который «ходит сгорбленный и с трудом поднимает голову»<sup>1</sup>. Почти девяностолетний Микеланджело все еще продолжал работать. И не карандашом, а резцом и долотом.

Спустя четыре месяца после этой встречи величественный старец, явившийся верхом на церковный двор Санта-Мария сопра Минерва, скончался в бедном доме в квартале Мачелло деи Корви: один, без хотя бы одного из тех родственников, ради которых он работал и экономил всю свою жизнь, в частности без племянника Леонардо. Его он любил, но держал на расстоянии, во Флоренции, поскольку ему претила мысль о том, что тот ожидал смерти дяди, чтобы вступить во владение его богатством. И тем не менее Леонардо мог не сомневаться в этом богатстве, потому что одной из главных целей в жизни Микеланджело было именно стремление сделать род Буонарроти богатым и почитаемым.

Как ни пытались впоследствии в историографической литературе создать миф о Микеланджело Буонарроти, будто бы «прирученного» величием князей, которым он служил, обстоятельства его смерти, педантично описанные свидетелями, повествуют о жестком и непримиримом конфликте художника со всем остальным миром. Исключение составляли только несколько простых людей, которым он позволял ухаживать за собой, и тот Томмазо Кавальери, римский дворянин. Его Микеланджело слишком любил, чтобы отказать ему в праве быть рядом с собой в последние дни своей жизни. В отчете свидетелей час за часом описывается агония художника, поэтому толкователям его биографии в романтическом духе было непросто облечь ее покровом таинственности и величия, столь необходимым для создания мифа.

И для Микеланджело, как для многих других людей, справедливо суждение, что обстоятельства смерти раскрывают личность человека. Как и все, он не был готов умереть и просил, подобно ребенку, чтобы его не оставляли одного ни на мгновение. Но как только смерть пришла в этот скромный дом, проявилась еще одна человеческая слабость мастера: скупость, отличавшая его в течение всей жизни. Сундук, набитый золотом, которого хватило бы, чтобы купить целиком Палаццо Питти, был спрятан под кро-

ватью. Он не доверял никому, даже банкам, всегда боялся обмана, преследования, мошенничества. Он жил подобно нищему и копил деньги в деревянном сундуке. Человеку, обожествленному уже при жизни, возможно, стоило бы преподнести своей публике иную смерть, чем медленное и мучительное угасание охваченного страхом, страдающего старика, который, как и все, до последнего цеплялся за жизнь.

Но эта смерть вскоре была преображена благодаря усилиям лучших флорентийских интеллектуалов, Джорджо Вазари и Винченцио Боргини, занятых созданием привлекательного образа герцога Флоренции Козимо Медичи. Как только стало известно о кончине великого мастера, именно они немедленно принялись за дело, чтобы преобразить его смерть, очистив ее от всякого рода шероховатостей и страданий, «скормить» старого маэстро зарождающейся флорентийской мифологии, в поддержку политического замысла, отличающегося большим размахом и дальновидностью. Состояние слабости, в котором Козимо I унаследовал герцогство сразу после убийства кровавого кузена Алессандро, зародило в нем мысль о том, что одним из способов придать ему большую стабильность и в особенности достичь мира с республиканскими изгнанниками, в богатствах и уме которых он так нуждался, было бы как раз прославление социальной и культурной самобытности флорентийцев. В этой стратегии Микеланджело было суждено сыграть наиболее важную роль, поскольку он являлся олицетворением таланта Флоренции, ее излюбленным сыном, известным во всем мире, вопреки банкирам и претендентам на княжеский престол, пытавшимся связать свои имена с городом.

При жизни старый мастер, убежденный республиканец, и слышать не хотел о поддержке этого проекта. Он так никогда и не вернулся во Флоренцию, как того требовал герцог, и не был щедр на произведения для своего родного города. Вопреки всем разумным ожиданиям, он даже надеялся увидеть город освобожденным от Медичи, по крайней мере, до смерти в 1547 году короля Франции Франциска I. Потом он смирился и принял внешне уважительную линию поведения, настолько, чтобы не создавать проблем своим наследникам и имуществу, которое он приобрел в городе и окрестностях. Возможно, в силу подлинного почтения этого человека и его «тосканского» духа, но, несомненно, для того, чтобы угодить герцогу, Вазари потратил много сил. Он постоянно соблазнял мастера разного рода предложениями, в особенности привлекая выгодами для наследников, зная, сколь

чувствителен Микеланджело к этому вопросу. Но все было напрасно. Микеланджело прикрывался необходимостью завершить работу над собором Св. Петра, которую он воспринимал как обет, данный непосредственно Богу. И он не захотел уезжать из Рима, даже когда избрание Павла IV Карафы стало угрожать его жизни. Свидетельством беспощадной ненависти к герцогу и папе явилось уничтожение эскизов и картонов, о котором он распорядился на смертном одре. Он велел сжечь бумаги, за которые Козимо I заплатил бы любую цену. Даже царственный герцог не сдержался и произнес резкую фразу, узнав о подобной решимости: «Нас удручает та неприятность, что он не оставил ни одного из своих рисунков: сожжение их показалось нам поступком, недостойным его»<sup>2</sup>.

Но теперь, когда старый упрямец Микеланджело был мертв, никто более не мог сдерживать требования и проекты сильных мира сего, которые не сумели сломить его при жизни. Власть теперь могла свободно распоряжаться его останками и легендой. По сути этого ждали. Циничный дон Винченцио Боргини сразу догадался, как только узнал об агонии, что смерть мастера предоставит прекрасную возможность, чтобы улучшить то, что мы сегодня назвали бы «имиджем» флорентийского академического сообщества и его покровителя Козимо I. «Примите во внимание, что я вам скажу: порой злопыхательство завистников чужой добродетели порождает вещи, приносящие более славы тем, кто их делает, чем тем, для кого они сделаны. Так вот, как я говорил, поразмыслите над этим сами: мне будет довольно намекнуть, а вы уж закончите»<sup>3</sup>. Боргини были более чем очевидны выгоды, приистекающие из устройства государственных похорон: Козимо, просвещенный монарх, щедро вознаграждает добродетель, признавая доблесть своих сынов. Как можно обвинить в тирании подобного человека? Как можно усомниться в добродетельных началах тосканского государства, отождествлявшегося с семейством Медичи? Изгнанники были совершенно обезоружены перед лицом пропаганды, которая могла бы использовать один из самых почитаемых символов всего столетия. Чтобы сделать эти проекты еще более действенными, погребальная месса была поручена Бенедетто Варки, республиканскому изгнаннику с большим авторитетом и престижем, вернувшемуся во Флоренцию за двадцать лет до того под давлением Козимо, который с этого поступка начал политику восстановления связей и мирных отношений с республиканской оппозицией (по крайней

мере, с теми ее представителями, которых он не уничтожил руками своих наемных убийц).

Однако следовало действовать быстро и решительно. Другие власть имущие требовали эти останки, чтобы украсить себя, в первую очередь Папское государство, которое в течение последних тридцати лет непрерывно использовало произведения Микеланджело. Субботним утром, как только стало известно о кончине художника, в его дом в Мачелло деи Корви направилась комиссия от римского наместника, к которой присоединился вскоре и сам наместник Алессандро Паллантьери. Как если бы умерший был папой или королем, намеревались составить опись всего имущества, имевшегося в его жилище. Но их подлинные намерения сразу стали очевидны: когда в Рим прибыл племянник и законный наследник художника, любимый им Леонардо, они угрозами заставили его довольствоваться лишь теми деньгами, которые они сами ему оставили: десятью тысячами дукатов, простодушно хранимыми художником в сундуке. От произведений, нескольких рисунков и трех начатых скульптур, не осталось и следа. Именно это являлось подлинным бесценным сокровищем, но стражникам было приказано вынести все.

Леонардо понял, что лучшей службой, которую он мог сослужить своему синьору Козимо I, было бы вывезти во Флоренцию хотя бы тело дяди. По счастью, зима оказалась крайне суровой, и прах хорошо сохранился. Его тайно извлекли на заре из церкви Санти Апостоли, где он временно был помещен, погрузили на обычную повозку и спустя три дня доставили во Флоренцию. Козимо, Вазари и Боргини попытались сохранить это в тайне, чтобы лучше контролировать церемонию похорон. Микеланджело в любом случае оставался самым ярким символом республиканского духа, а во Флоренции республиканскую оппозицию нельзя было назвать полностью побежденной. Однако по городу сразу же распространился слух о прибытии останков мастера. Сначала художники, а затем и весь народ, несомненно, республиканцы, направились процессией в ночи, чтобы воздать ему почести, словно это были мощи святого. Тысячи людей в слезах тихо проходили, одетые в те же черные поношенные накидки, те же потертые кафтаны, которые, согласно скрупулезной описи, были обнаружены и в платяном шкафу Микеланджело. Флорентийцы этим спонтанным порывом отплатили художнику за его безграничную любовь к городу, которую тот пронес через всю свою жизнь, расплачиваясь за это изгнанием.

Затем настал черед государственных похорон в церкви Сан-Лоренцо, семейном храме Медичи, которые наконец могли увенчать себя славой Микеланджело так же, как они присвоили себе статуи, не подаренные им при жизни. Во флорентийском доме оставались пробные варианты «Пленников» и статуя «Победы» для гробницы Юлия II. Было бы естественным украсить этими скульптурами гробницу художника, но Вазари сразу же нашел возможность заменить эти статуи скульптурой «Пьеты», которую Микеланджело изувечил и подарил Франческо Бандини, чтобы отдать их герцогу Козимо. Этот план подсказали податливому племяннику Леонардо сразу же после кончины мастера, и даже отказ сына Бандини отдать статую «Пьеты» не заставил Вазари отступить от своих намерений. Оказалось легче продать Микеланджело, чем разочаровать Козимо I. Поэтому было решено лишить его гробницы, поручив молодым скульпторам из Академии выполнить статуи, столь некрасивые, что они до сих пор оскорбляют память о мастере. Герцогство Козимо наконец обзавелось собственным образчиком доблести, а герцог — своими скульптурами.

И в Риме многие вздохнули с облегчением. Карло Борромео немедленно издал приказ прикрыть нарисованными уродливыми набедренными повязками обнаженные тела из «Страшного Суда», и в 1565 году эта работа была выполнена. Смерть Микеланджело унесла одного из последних представителей «спиритуалов», группы, которая в предыдущие годы пыталась провести рискованное примирение с протестантской реформой. Вера, которую Микеланджело «иллюстрировал» с помощью мрамора и кистей в самом сердце христианского мира, была переполнена еретическим духом, но теперь, с его кончиной, официальная Церковь могла начать свою ретуширующую миссию. Именно Даниэле да Вольтерра было поручено закрасить наиболее «непристойные» части обнаженных тел в «Страшном Суде». Остальное, как фрески из капеллы Паолина, можно было исправить более изящным способом, расположив рядом поучительные изображения, которые направили бы в нужное русло прочтение фресок Микеланджело, пронизанных верой, не имевшей ничего общего с ортодоксальной верой, восторжествовавшей в Тренто.

Миф о Микеланджело продолжал развиваться и подвергаться манипуляциям в последующие годы и столетия. Когда сын племянника Леонардо, Микеланджело-младший (1568–1647), публиковал его сонеты, то он изменил мужской род на женский, чтобы

отдалить от дяди тревожную тень питавшей его гомосексуальной страсти. Даже самая мощная современная фабрика мифов не удержалась от манипуляций, и Голливуд, благодаря неотразимому обаянию Чарльтона Гестона, представил массовой публике Микеланджело, влюбленного в женщину, которую он так и не познал.

То, что дошло до нас сегодня, — это персонаж, невидимый из-за того, что слишком ярко освещен: свет затмил человека и его произведения. Даже «Моисею», наиболее рассматриваемой из его статуй, потребовались реставрация и анализ, чтобы выявить то, что мог бы увидеть глаз, менее ослепленный предубеждениями, и о чем указывалось в одном важном документе, а именно, что Микеланджело полностью переделал статую на завершающем этапе работы над ней и своей жизни. Открытие архивов Святой палаты (инквизиции. — *Ред.*) и исторические исследования Адриано Проспери и Массимо Фирпо наконец прояснили двусмысленность ситуации, в которой работал поздний Микеланджело. Реставрационные работы, особенно те, что были проведены Джанлуиджи Колалуччи в Сикстинской капелле с превосходным результатом, позволили вновь приблизиться к личности мастера, смешивающего пасты и краски, ваяющего из мрамора или терзающего листы карандашом, хотя бы частично освободив Микеланджело от мифа, пленником которого он являлся. Огромное множество документов, скопившихся уже с середины XIX столетия, было подвергнуто систематизации Джованни Поджи и затем Паолой Барокки, а недавно еще пополнилось благодаря фундаментальной работе Рэба Хартфилда, посвященной текущим счетам художника. Все это позволяет порой осуществить достаточно безжалостную сверку с реальностью многочисленных предприятий, которые Микеланджело пытался представить в лучшем свете в версиях, продиктованных своим биографам. В середине прошлого столетия Шарль де Толнэй издал каталог его произведений, а недавно под редакцией Майкла Хёрста вышел каталог его рисунков, не считая множества ежегодно выходящих узкоспециальных исследований, посвященных изошренному анализу отдельных произведений или моментов биографии мастера.

Столь богатая литература красноречиво свидетельствует о разнообразии и глубине интереса к личности и творчеству Микеланджело и об огромном объеме накопившихся фактов и свидетельств о нем. Предпринятые в прошлом столетии попытки систе-



матизации этого материала, необходимые и важные при любом подходе к анализу творчества художника, позволили появиться новым интерпретациям, основанным на бесчисленном множестве документов, но при этом сделали творчество Микеланджело доступным лишь для узких специалистов. В данной книге материальные свидетельства рассматриваются наряду с письменными, исследуется живописная и скульпторская манера мастера, что позволяет сопоставить результаты недавних исследований с произведениями, понимаемыми не только как изображения, но и как конкретные предприятия финансового и технического характера, в которых художник физически истощает себя со всей присущей ему человеческой страстностью.

После крупномасштабных реставрационных работ живописных циклов Сикстинской капеллы и гробницы Юлия II мы получили новые знания, которые впервые можно использовать для интерпретации образа Микеланджело: эти знания помогут нам нейтрализовать мифы и приблизиться к божественному мастеру и страдающему человеку, каким являлся Микеланджело. Результаты поразительны. С одной стороны, сам мастер рассеивает миф о нем. С другой — его искусство становится еще более возвышенным, когда мы видим, что оно коренится и возрастает в бедах, конфликтах и страданиях тяжелой повседневной жизни. И это лишь внешнее противоречие, которое не желали признавать в прошлые столетия, но которое хорошо знакомо Новому времени. Несомненно, именно поэтому Микеланджело и сегодня продолжает очаровывать нас как самый современный из когда-либо живших художников.



## Глава I

# Юность

### 1. *Рожденный в козьем краю*

До восхода солнца оставалось еще четыре бесконечно долгих часа. Небольшой дом примостился на вершине скалы, глядящей на оцепеневший от зимнего холода лес. Ледяной ветер был столь силен, что с северной стороны дома, там, где стена нависала над обрывом, ставни были наглухо закрыты. Но в выходящих окнами на жилой двор трех комнатах второго этажа царило беспокойное оживление: здесь сновали туда-сюда служанки и, борясь с нарастающей тревогой, томился в ожидании мессер Лодовико.

Даже сквозь толстые стены дома, возведенные из серой глинистой породы, обломки которой собирали для строительства под отвесными склонами горы, доносились крики женщины, рождающей на свет своего второго сына. Лодовико, один раз уже переживший эту муку, боялся не только того, что в случае нужды помощь не доберется до их затерянного в горах Казентино дома. Его неотступно преследовала мысль о падении жены с лошади, случившемся полгода назад во время переезда в это забытое Богом место. Хотя супруга была уже на четвертом месяце, а путешествие предстояло утомительное и еще более рискованными обещали быть роды в краю, где врача, возможно, и отродясь не видывали, Лодовико, спасаясь от нищеты, пришлось согласиться на место подеста\* в этом самом незначительном из флорентийских владений. Жалованье было ничтожное, пятьсот лир за шесть месяцев, на которые еще надо содержать двух нотариев, трех слуг и конюха. Однако что было делать? На более денежную должность подеста на подвластных Флоренции землях, с жалованием в 2600 или

---

\* *Подеста* — глава городской администрации. — *Примеч. ред.*

3000 лир, рассчитывать, конечно, не приходилось. Лодовико давно скатился в самый низ социальной лестницы, обеднев настолько, что под угрозой оказалось достойное существование семьи. Он даже рисковал расстаться с привилегиями флорентийского гражданина и затеряться в не имеющей общественного веса массе ремесленников, наемных работников и художников.

Когда-то их семья могла похвастаться завидным положением в среде флорентийского патрициата: двумя столетиями раньше его предок Симоне ди Буонаррота входил в Совет Ста\* — но эти времена давным-давно прошли. Ушло и время, когда его дед, Буонаррота ди Симоне, суконщик и меняла, ссудив значительную сумму Коммуне, занимал высшие посты в городском управлении. К несчастью, он умер слишком рано, всего в пятьдесят лет, в 1405 году, унеся в могилу звезду удачи своего рода. С его уходом закончились дни славы. Семья стала катиться к упадку при отце, Леонардо: обременительное приданое для дочерей, неуплата налогов, все более жалкие должности. Уже Леонардо двадцатью годами раньше был вынужден согласиться на должность подеста в этом непрестижном месте и привез с собою сыновей. Может быть, отчасти поэтому Лодовико тоже согласился приехать сюда. Это захолустье, по-видимому, как-то осталось в памяти, потому он и предпочел служить здесь, а не в другой столь же безвестной и к тому же совсем чужой крепости. Только вот беременная жена, бесконечно долгое путешествие и злосчастное падение с лошади с Бог знает какими последствиями для ребенка. А до зари еще целых четыре часа...

Внезапно крики стали совсем истошными и столь же неожиданно прекратились, а на смену им раздался торжествующий плач осилевшего нелегкое дело младенца. Он сумел-таки родиться — родиться здоровым и невредимым в этой глухомани. Место, которое он избрал, чтобы появиться на свет, называлось Капрезе\*\* и, с того утра оно займет почетное место на географической карте истории. Младенца назовут Микеланджело, он станет живописцем, скульптором и зодчим и будет самым прославленным художником своего времени. На протяжении необычайно долгой жизни он отметит своим присутствием многие блистательные города, в первую очередь Флоренцию и Рим, но этот глухой, затерянный в апеннинских долинах козий край останется местом, вернее дру-

---

\* Совет Ста — орган коллективного управления в средневековой Флоренции. — Примеч. ред.

\*\* Капрезе — козий, обитель коз (ит.). — Примеч. пер.

гих передающим его дикий и строптивый характер, хотя он и покинул его всего через несколько месяцев после рождения.

Тревоги Лодовико рассеялись утром 6 марта 1475 года, но для флорентийцев, живших по календарю, в котором год начинался со дня Воплощения Господа\*, условно датируемого 25 марта, это было 6 марта 1474 года. Лодовико в своей книге записей дотошно фиксирует расхождение в датах: «Записываю на память, что сегодня, в день 6 марта 1474 года, родился у меня младенец мужского полу, я нарек его именем Микеланьоло, а родился он утром в понедельник, около 4 или 5 часов [...] Обрати внимание, что 6 марта 1474 года — это по флорентийскому стилю от Воплощения, а по римскому же от Рождества будет 1475»<sup>1</sup>.

К счастью, той ночью, когда появился на свет Микеланджело, для звезд на небосклоне не имела значения разница между принятыми в многочисленных малых государствах Италии стилями летосчисления (наряду с многими другими расхождениями). В Риме было 6 марта 1475-го, во Флоренции — 6 марта 1474 года, на небесах же Меркурий и Венера входили во второй дом Юпитера, задавая тем самым судьбе мощное чувственное начало, пусть речь и идет о чувственности, которую художник будет неустанно воплощать в своем искусстве и которой почти не испытает в личной жизни.

Два дня спустя, 8 марта, Микеланджело крестили в маленькой церкви Сан-Джованни, посвященной особо почитаемому флорентийцами святому, в присутствии настоятеля, нотариа и нескольких жителей Капрезе. Срок службы Лодовико истекал в том же месяце, 29-го числа, и, как только стало возможным пуститься в путь, семья вернулась в родной город — но без младшего сына, которого отдали кормилице в местечко Сеттиньяно, в трех милях от Флоренции, где семья владела крохотным имением. «Угодье... с господской усадьбой и домом для работников и обрабатываемыми землями, виноградниками и оливковыми деревьями»<sup>2</sup> давало к этому времени всего 32 флорина дохода; впоследствии Микеланджело превратит его в крупное поместье, присоединив к нему новые участки земли.

Во Флоренции было принято отдавать детей кормилице, и напрасно эрудиты толковали об особой близости, возникающей между матерью и ребенком во время грудного вскармливания. Всякий, кто хотел продемонстрировать материальное благососто-

---

\* Благовещение. — *Примеч. пер.*

яние, должен был среди прочего отдать своих детей кормилице, родной же матери отводилась единственная роль, имеющая значение для главы семейства, — роль плодovitой производительницы многочисленного потомства. Так же, как денежные и государственные дела, вопросы семьи находились во Флоренции преимущественно в ведении мужчин. Подбором кормилицы для новорожденного лично занимался отец, подписывавший с мужем или отцом кормилицы договор. Женщины были лишь товаром и никогда не участвовали в этом акте межсемейного обмена. Мать очень рано отстранялась от воспитания детей, которые практически сразу после возвращения в родительский дом начинали воспитываться согласно принципам семейной культуры, где абсолютно преваляровал мужчина. Роль женщины в этом процессе осуществления кровной и культурной преемственности была настолько несущественна, что, овдовев, она должна была оставить детей и мужний дом и, получив обратно свое приданое, переехать в другой дом в ожидании возможности предоставить новому самцу свой репродуктивный аппарат.

Дети отдавались кормилице примерно на два года, до полного отлучения от груди. Как правило, родители следили за развитием ребенка издалека. Лишь немногие семьи могли позволить себе содержать кормилицу под своей крышей, тем более во Флоренции. Гораздо чаще новорожденных отдавали молодым женщинам флорентийской округи, жалованье которых было ниже, чем у городских кормилиц.

Городок Сеттиньяно раскинулся на выходящих на долину реки Арно и на Флоренцию холмах. Как и сейчас, в ту пору здесь росли оливковые деревья и виноградники. Но тогда тут еще добывали серый песчаник, так называемый «пьетра серена», легкий в обработке и издавна используемый во Флоренции в отделке крупных архитектурных сооружений. Брунеллески удавалось вытесывать из него колонны и арки совершенной геометрической формы. Каменный промысел являлся делом весьма доходным, и в Сеттиньяно все так или иначе были с ним связаны: кто добывал камень, кто тесал, кто работал по нему резцом. Самые искусные из местных мастеров спускались с сеттиньянских холмов во Флоренцию, открывали там камнерезную мастерскую, как правило, специализируясь в каком-нибудь жанре, как, например, Дезидерио, мастер по ликам меланхолических Мадонн. Одним словом, это был городок каменотесов, и кормилица, которой вверили маленького Буонарроти, была дочерью и женой камено-

теса. Позднее Микеланджело скажет, что, отдав его в эту семью, родители невольно определили судьбу сына, ибо первый услышанный им звук был стук резца, а молоко, которое он сосал, было смешано с мраморной пылью. Но холод мрамора, в окружении которого рос младенец, предвещал и другую драматическую сторону его судьбы: отсутствие теплоты в родственных отношениях, от которой он будет страдать всю свою жизнь:

## 2. Флоренция, блистательная и беспощадная

Что за Флоренция встретила маленького Микеланджело, гораздо проще увидеть, чем понять. Внешний облик города с поразительной точностью передан в карте «Ведута делла катена»\*, созданной Франческо Росселли в 1472 году в аналитической технике, выведшей флорентийских мастеров в авангард художественных исканий. Гораздо труднее вникнуть в суть сложных механизмов управления этого города-государства, формально имеющего республиканское устройство, но в действительности с помощью хитроумных, столь схожих с сегодняшними инструментов контроля превращающегося в светское княжество во главе с семейством купцов и банкиров, практиковавшим формы власти, продолжающие и в XXI веке изумлять и вызывать споры среди историков.

Достигнув населения в 80 тысяч человек в годы, непосредственно предшествующие «черной смерти» 1348 года, в конце XV столетия Флоренция едва насчитывала 40 тысяч жителей и с поразительной энергией боролась за то, чтобы удержать за собой первенствующее положение среди итальянских государств в их шатком и непрерывно меняющемся равновесии — Церкви, Неаполитанского королевства, Венеции и прежде всего Миланского герцогства, ставшего объектом военных притязаний заальпийских держав. Флоренцию выгодно отличали богатство торговых связей и рациональная политическая организация, что обуславливало мудрый выбор внешних союзников — первое и основное условие внутренней автономии.

Вид Флоренции Франческо Росселли демонстрирует урбанистическое воплощение подобной политической организации. Город

---

\* «Вид с цепью» (*ит.*), по обрамляющей изображение печопке с замком. — *Примеч. пер.* См.: <http://www.stg.brown.edu/projects/catasto/>

полностью сложился. Население поделено на кварталы, опосредующие переход от семейных кланов — подлинной политической ячейки города — к городским властям. Каждый из кварталов очерчен вокруг одной из церквей, возведенных в предыдущем столетии — настоящем золотом веке Флоренции: Санта-Кроче, Санта-Мария Новелла, Санта-Тринита и Бадиа с их еще готическими формами, Сан-Лоренцо и Санто-Спирито, построенные в новейшем стиле. Только проникнутое чувством собственной исключительности сословие могло принять столь фантастическую и новаторскую строгость форм.

Светлые, прямые улицы соединяют ключевые точки города, представляющие различные соперничающие друг с другом в борьбе за власть силы. Прежде всего собор, находящийся на карте в центре композиции, словно бы город вырос вокруг него. Громадный, увенчанный волшебным куполом Брунеллески храм был призван прославлять независимую веру горожан, которых папскому Риму никогда не удавалось запугать: как раз в те годы, как сообщают источники, они повесили в окне Палаццо Комунале епископа, виновного в том, что тот слишком встревал в дела городского управления. Чтобы было достаточно ясно, насколько флорентийцы дорожат своей независимостью, епископ в компании других повешенных болтался в окне несколько дней — так даже дети усвоили этот суровый урок.

Столь же внушительный, как и собор, взметнулся в небо самой знаменитой в Италии башней с «ласточкиными хвостами» Палаццо Синьории — резиденция военных властей города, высокая шпица, воткнутая в землю близ Арно. С ним соседствует Палаццо Барджелло (тогда — Палаццо подеста). Вокруг двух важнейших силовых центров разбросаны другие, не менее репрезентативные места городской жизни. Это палаццо синьоров — не рыцарей и благородных феодалов, а аристократов от монеты, прежде всего купцов и банкиров, отвоевавших право самостоятельно управлять одним из самых богатых городов Европы. Стоящий вдоль Виа Романа (Римской дороги) Палаццо Питти высится над крышами квартала Сан-Феличе по ту сторону Арно, между тем как сливаются с соседними зданиями Палаццо Ручеллаи, Палаццо Спини-Феррони у моста Санта-Тринита и Палаццо Медичи, построенный Микелоццо в северной части города, в районе, который уже во времена Росселли превратился в небольшой семейный анклав, город в городе, со своей церковью — базиликой Сан-Лоренцо, с монастырем Сан-Марко и многими другими прилегающими

постройками, садами и домами, как к тому обязывали требования представительности и военной безопасности богатого семейства, вершившего судьбами Флоренции.

На карте Росселли внутри городских стен заметны также и обширные свободные пространства, занятые под огороды. По чаяниям городских властей эти участки должны были застроиться домами новых горожан, однако демографический рост не набирал темпов предыдущего столетия. Карта пунктуально передает и другую важную характеристику городской жизни: внутри кварталов выделяются своего рода «инсулы», образованные связанными воедино группами зданий. Это дома семейных кланов — базовых ячеек, из которых складывается городской социум. Управляемый одним или несколькими людьми, семейный клан именно в этом пространственном сплочении черпал силы заявлять городу о себе как о политической единице такого веса, которого не мог иметь никакой индивид или глава отдельного семейства. Это самая брутальная и элементарная форма флорентийской «консортерии» — сообщества связанных между собой определенными узами индивидов, — которая будет характерна для всей последующей истории города. После семейной консортерии идет квартальная, а после нее — городская: вот три наиболее значимые формы управления республиканской Флоренции.

Наконец, в правом нижнем углу карты, близ Порта Романа (Римских ворот) мы видим на тонких деревцах нескольких повешенных, оставленных гнить на всеобщее обозрение. Таково недвусмысленное напоминание о том, что этот непревзойденный порядок и материальное процветание, явленные в великолепии дворцов, которыми не мог похвастаться ни один другой город, даже Рим со своими князьями и кардиналами, базируются на суровых вплоть до жестокости отношениях и законах. Флоренция была городом не милосердия, а доходящего до циничности практицизма. В то время как Росселли скрупулезно фиксировал для потомков это архитектурное чудо, другой флорентиец, человек не менее мыслящий и не менее влюбленный в родной город, начал вести дневник, простой, но беспощадный в своей правдивости, без прикрас рассказывающий о буднях людей меж стен этих элегантных зданий и на этих пышных улицах. Его воспоминания помогают нам представить, что мог чувствовать и видеть маленький Микеланджело по возвращении из сеттиньянской ссылки:



А в день 17-й месяца мая 1478 года около двадцати часов молодцы его еще раз извлекли [из склепа] и за обрывок веревки, которая еще оставалась на его шее, протащили по всей Флоренции; и когда они были у дверей его дома, то набросили веревку на входной колокольчик и подтянули его наверх, говоря: «Бейся о вход»; и так по всему городу они содеяли много подобного; и потом, устав, не знали больше, что с ним делать, и пошли на мост Рубаконте и скинули его в Арно. И запели песню, в которой говорилось разная хула, среди прочего пели они: «Мессер Якопо уходит вниз по Арно...» И так, чтобы поглядеть, как он плывет, а он проплыл через всю Флоренцию, мосты были полны народом, смотрящего, как он проплывает вниз<sup>3</sup>.

Так Лука Ландуччи описывает надругательства над телом Якопо де Пацци, одного из организаторов заговора против Медичи 26 апреля 1478 года. Чтобы наказать заговорщиков, но прежде всего чтобы окончательно избавиться от политической оппозиции в городе, Лоренцо Медичи за несколько дней зверски расправился более чем с семьюдесятью согражданами. Он велел повесить их в окнах Палаццо Синьории, время от времени сбрасывая одного из них на мостовую, чтобы нищие могли поживиться его одеждой и обувью. Один из заговорщиков, духовного звания, кончил жизнь еще более жутким образом: его четвертовали на площади, затем отрубили голову, надели ее на копы и носили по городу целый день. Микеланджело только-только приехал во Флоренцию, он был еще совсем мал — его сажали на плечи, но ребенка настолько потрясло это зрелище, что воспоминание об увиденном он пронес через всю свою жизнь.

### 3. *Беспокойный ученик*

На карте Франческо Росселли можно увидеть, сразу за городским дворцом, большой голый фасад церкви Санта-Кроче, зажатый между домами одноименного квартала. Среди них были и дома семьи Буонарроти. В течение XV столетия, до начала упадка, члены семьи неоднократно представляли квартал на выборах «Двенадцати добрых мужей» — одной из важнейших магистратур городского управления.

Городской дом маленькому Микеланджело, несомненно, казался чужим. Как, впрочем, была ему чужой мать Франческа, ко-

торая в 1477 году родит еще одного сына, Буонаррото. В 1479-м она родит снова; этого сына назовут Джован Симоне. В 1481 году успеет появиться на свет еще один мальчик, Сиджизмондо, и в том же году мать скончается, возможно, опять же в родах. В те шесть лет, пока была жива мать Микеланджело, все складывалось против того, чтобы она могла его сама растить, — и, лишенный в детстве материнской заботы, он всю жизнь будет ощущать зияющую пустоту, которая станет причиной его душевных страданий. Между тем его отец, как и все флорентийцы, не теряя времени понапрасну, в 1485 году женился на Лукреции Убальдини. Однако судьба не улыбнулась ему: в 1497 году Лодовико вновь овдовел, имея на попечении аж пятерых детей. Нового сколько-нибудь значимого административного назначения придется ждать до 1510 года, когда ему предложат место подеста Сан-Кашано.

По семейной традиции Микеланджело полагалось классическое воспитание — достойная подготовка для будущего купца, банкира или менялы. Но, увы, нищета вынудила Лодовико отдать сына в ремесленную мастерскую. По словам Вазари, это произошло в 1488 году, но если верить документам, то значительно раньше: 28 июня 1487-го, в возрасте двенадцати лет, мальчик уже взимает долг от имени братьев Гирландайо. Оказанное ему работодателями доверие позволяет предположить, что Микеланджело уже продолжительное время работал в мастерской. «Доменико сын Томмазо Гирландайо получил 28 июня 1487 года три больших флорина, доставил Микеланджело сын Лодовико в количестве 17 лир и восьми сольдо...»<sup>4</sup>. На трудовое поприще Микеланджело вступает еще ребенком, что во Флоренции той поры было в порядке вещей для тех, кого определяли к ремеслу художника. Возможно, это единственный в его жизни момент, соответствующий классической биографии художника того времени.

Несомненно, Лодовико нелегко далось это решение, равнозначное признанию необратимого упадка семьи. Патрицианское происхождение Микеланджело перечеркивалось ремесленной профессией, имевшей мало общего со статусом представителя имущего класса Флоренции. Реестры флорентийского архива не оставляют никаких романтических иллюзий о положении, которое занимали в ренессансном городе те, кого мы сегодня полагаем главными героями эпохи: в действительности они практически не имели доступа к политической жизни города, поскольку считались людьми слишком низкого звания. В республиканской Флоренции почти нет следов участия художников в городском

управлении, пусть даже на низших должностях. В период с 1378 по 1532 год, когда Медичи окончательно ликвидировали конституционную форму правления, было проведено в общей сложности около 23 100 жеребьевок по кандидатам на должности «Трех главных советов» — высших административных органов Республики\*. И лишь пять раз в списках встречаются имена известных художников. Почти всегда речь идет о фигурах, на которые были возложены важные социальные функции, как, например, руководители строительства баптистерия и собора Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески. Часто те, кому удавалось преодолеть социальные перегородки и войти в правящий класс, впоследствии стремились сменить профессиональную принадлежность. Так поступили наследники Джотто и Таддео Гадди и потомки других добившихся успеха художников.

Микеланджело же шел вспять, из аристократического сословия — в ремесленники, со всеми вытекающими из этого унижительного факта последствиями. Поэтому неудивительно, что, когда его необычайный талант разобьет все социальные и культурные барьеры эпохи, отнимая у кардиналов место при папе, а у послов — при короле, он постарается затушевать прозаическое начало своей карьеры, превратив банальное профессиональное обучение в неудержимый порыв духа, которому его отец Лодовико тщетно сопротивлялся. В действительности, если бы семья не нуждалась в деньгах, которые зарабатывал учеником Микеланджело, то уже в возрасте шести лет ему пришлось бы начать учебу, включавшую в числе прочих дисциплин и латынь. Но художник так и не овладел этим языком, ибо и до поступления в мастерскую его обучение было весьма скромным.

Мастерская братьев Гирландайо считалась одной из самых влиятельных во Флоренции, и не только потому, что за росписи капеллы церкви Санта-Мария Новелла, в которых, по преданию, участвовал и их юный ученик, они выговорили себе 1100 флоринов. Члены рода Гирландайо обладали более высоким социальным положением, будучи одними из немногих обладателей фамилии, что уже само по себе явилось знаком отличия, и едва ли не единственными представителями этой профессии, представленными к жеребьевке на важные государственные должности (Ридольфо Гирландайо будет фигурировать в выборных списках Совета Двенадцати в 1518 году). Таким образом, выбор мастер-

---

\* Совет коммуны, Совет народа и Совет Ста. — *Примеч. пер.*

ской также в какой-то мере свидетельствует о том, что, даже отдавая сына в ремесло, Лодовико старался по возможности меньше отдаляться от своего социального окружения.

Ученичество в мастерской было суровым и начиналось с выполнения самых элементарных обязанностей. Первым делом следовало научиться ухаживать за рабочим инструментом и держать его в идеальном состоянии. Затем предстояло познакомиться с материалами, начиная с простых известковых растворов и до таких тонкостей, как изготовление грунтовки для картин и растирание красок. Не было много времени на то, чтобы учиться живописи и рисунку, — этим ученики занимались урывками, в промежутках между выполнением поручений взрослых. Ученичество было очень долгим, и проведенное в услужении время компенсировалось доступом ученика к секретам профессионального мастерства. Лишь когда молодой человек полностью осваивал приготовление и использование всех материалов, он мог начать ассистировать старшим: готовить основу для картин, грунтовку из клея и мела, наносившуюся на доску, дабы добиться светлого и гладкого фона, по которому потом писали темперой, а значительно позднее — выписывать красками небольшие фрагменты картин, над которыми работали старшие мастера.

В свободное время ученикам позволялось упражняться в рисовании, но очень бережно расходуя бумагу — дорогостоящий материал, который нельзя было изводить впустую. Одной из высших привилегий было получить доступ к образцам, которыми располагала глава мастерской, — неременное условие овладения искусством рисунка. Копирование образцов в мастерской затем дополнялось изучением произведений, доступных к обозрению в церквах и общественных зданиях. В этом смысле Флоренция была самой богатой «галереей» Европы. Микеланджело, как и другие ученики, перерисовывал творения своих учителей и великих художников прошлого, в особенности Джотто и Мазаччо, чью телесную конкретность и правдоподобие изображений он уже тогда ценил и даже пытался подправлять, демонстрируя недюжинный критический дух.

В мастерской царил строжайшая иерархия. Но юный Микеланджело, возможно болезненно переживающий факт скатывания по социальной лестнице, пошел на самое тяжкое нарушение, о котором мог помыслить ученик, — соперничество с учителем и его уничижение. Как передает Асканио Кондиви, вызывающий наибольшее доверие биограф художника<sup>5</sup>, Микеланджело дерз-

нул поправлять образец, данный ему Доменико Гирландайо для упражнения, а главное, высмеивал его вместе с другим подмастерьем. Этот на первый взгляд незначительный эпизод не только оказывается ранним проявлением в жизни художника той гордыни, которую благосклонные толкователи назовут безжалостностью; он свидетельствует и о глубине фиаско учителя, коль скоро он так болезненно воспринял выходку юноши. Мастерская Доменико не только могла похвастаться недостижимым техническим совершенством фресковых росписей и икон, но и благодаря таланту хозяина славилась мастерством рисунка и естественностью образов, в чем не было ему равных в то время и что главным образом обеспечивало ему гегемонию на итальянском рынке. Сохранившиеся рисунки Доменико поражают чистотой и уверенностью линий, достоверностью анатомических пропорций, достойным и почти классическим чувством меры в жестах и повествовательным богатством орнамента тканей и складок одежды. Все это бесценное достояние маленького предприятия перечеркивалось как-им-то мальчишкой, к тому же находившимся в мастерской как раз ради изучения того «ремесла», которое он уже сейчас высмеивал! Несложно представить, что реакция учителя была отнюдь не кроткой и вызвала в юном и надменном ученике ту обиду, которая с годами перерастет в неблагодарность, превратившись в отрицание всякого вклада мастерства братьев в становление гения.

И учителю, и ученику немедленно стало очевидно, что обучение никогда не завершится естественным для всех учеников образом. Действительно, вскоре после этого эпизода мы видим Микеланджело уже не в мастерской, а на подступах к клану совсем другого ранга — он попадает в окружение подлинного властителя Флоренции, Лоренцо Великолепного.

#### 4. Сад чудес

В судьбе человека, уже при жизни ставшего легендой, не мог не фигурировать сад, как у многих героев древности.

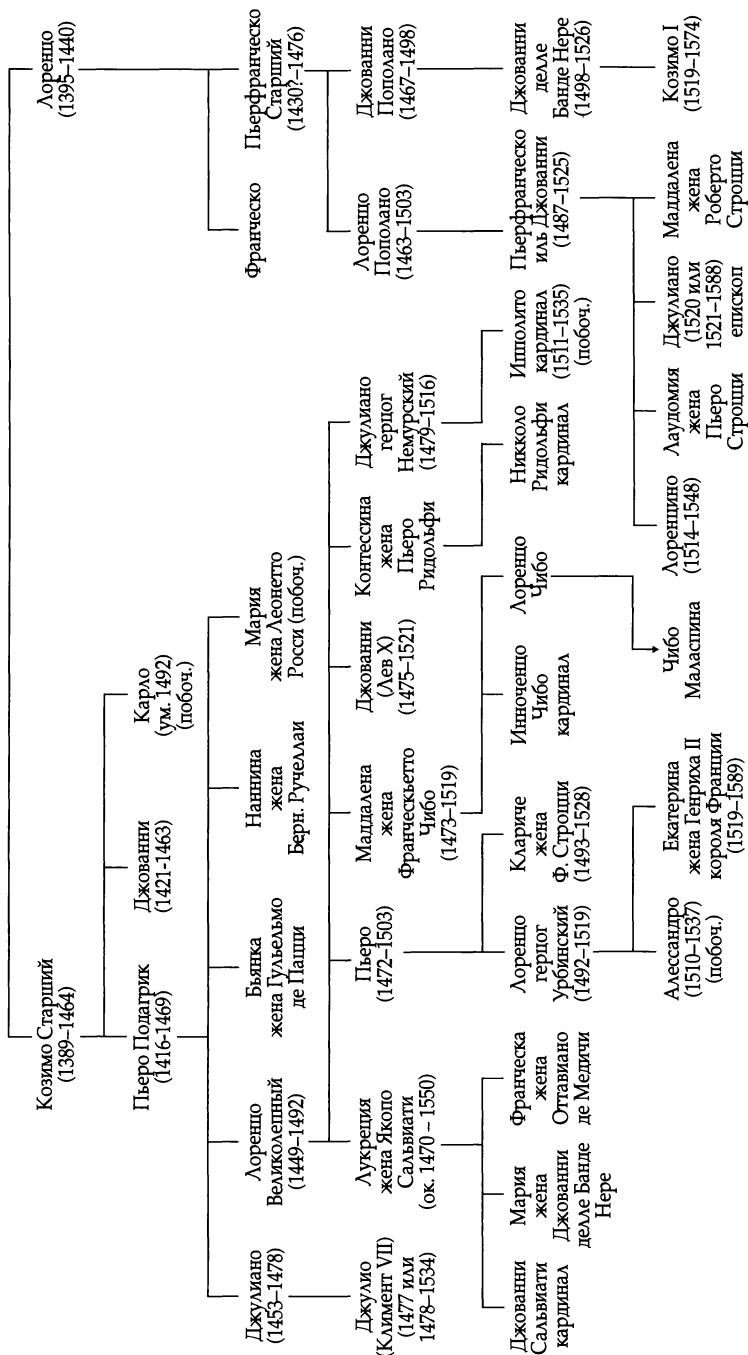
Сад, открывший перед юным художником-подмастерьем новые, безграничные горизонты, раз и навсегда покончив с перспективами заурадной ремесленной карьеры, находился рядом с Виа Ларга, между новым дворцом Медичи и монастырем Сан-Марко, отгороженный от площади Сан-Марко стеной чуть выше человеческого роста. По периметру он имел несколько сотен метров и с двух

сторон был окаймлен крытой арочной галереей. Сад не отличался каким-то особым устройством, и деревья в нем росли не слишком экзотические, возможно, лавр и лимон и непременно тесный ряд кипарисов, хорошо видных с площади и выделявших сад на фоне города на редких дошедших до нас изображениях той эпохи<sup>6</sup>. Во Флоренции еще не вошли в обычай «райские сады», поскольку с наступлением весны богатые патриции по традиции перебирались в загородные виллы, где в полной мере наслаждались природными красотами. Легендарным и необыкновенным этот маленький, выкроенный в самом центре города сад сделала античная и современная скульптура, которую собрал здесь Лоренцо Медичи. Античные статуи, сохранившиеся целиком, и не менее ценные фрагменты стояли здесь под сенью кипарисов, благодаря которым они, возможно, чувствовали себя не столь потерянными в этом чужом северном городе; молодые почитатели древности стекались сюда, чтобы изучать их, воображая за темной зеленью кипарисов сверкающее море Гомера и ослепительно-белые скалы на залитых солнцем островах Эгейского моря, откуда происходил этот мрамор.

В 1471 году Лоренцо побывал в Риме в сопровождении самого сведушего гида, которого на тот момент можно было представить в Италии, — Леона Баттисты Альберти. Там он увидел, с каким азартом князья и кардиналы коллекционируют скульптуры, дено и ношно извлекаемые из щедрого лона Вечного города. Величавые антики — зародыши будущих коллекций, которые будут пополняться вплоть до прошлого столетия и придадут величие и Риму Нового времени, — украшали сады римских палаццо и общали их владельцам новое благородство, основанное больше на вкусе и культуре, нежели на родовых богатствах. Латинские и греческие надписи, хуже или лучше сохранившиеся скульптуры и детали архитектурных сооружений теснились между фонтанами и портиками, нередко воспроизводящими тот самый декор, который все еще читался на обломках старого мрамора. Обладание этим античным «старьем» обеспечивало высокий социальный статус, больше не боявшийся соперничества с благородством крови или же выгодно оттенявший его.

Эта мода не могла оставить равнодушным Лоренцо, столь пекущегося о создании видимости легитимности власти для своей семьи и себя самого. Его дед Козимо первым вывел семью Медичи на лидирующие позиции в рядах флорентийского патрициата, проводя продуманную политику поиска консенсуса и умело перекраивая под себя социальные и конституциональные струк-

## Родословная Медичи от Козимо Старшего до Козимо I



туры Флорентийской республики. Не меняя видимости конституционной формы правления, Козимо поставил своих сторонников на наиболее важные посты в городской администрации, а благодаря солидному состоянию (хотя и не из самых крупных во Флоренции) смог купить недостающие голоса в правительстве. Заняв главенствующее положение, Козимо начал жесткую кампанию по уничтожению политических противников, урезая непомерными налогами богатства тех семей, которые могли угрожать ему, и увеличивая с помощью тех же финансовых инструментов достаток людей и семейных групп самого среднего статуса, с тем чтобы завоевать их вечное признание и обрести уверенность в том, что никто и никогда не посягнет на его власть. Город стал свидетелем того, как отправляются в изгнание наиболее влиятельные граждане, те, кто по положению мог соперничать с Медичи. Несмотря на несметные богатства, семейство Строцци подверглось остракизму, и та же участь постигла многих других. Благодаря этому Медичи твердо стояли у кормила правления Флоренцией, институты которой были теперь начисто лишены демократического содержания, хотя формально Республика продолжала существовать.

Внук Козимо, Лоренцо, совсем юным сменил своего отца Пьеро в руководстве семейными делами, давно уже неотделимыми от дел «их» Флоренции. Это был момент, когда семейные капиталы ощутимо сократились. Многие их противники были уверены, что юный отпрыск Медичи не сумеет преодолеть финансовый кризис, в котором, несмотря на беззастенчивые злоупотребления, увязла семья. Но именно опрометчивые шаги оппозиции окончательно придали власти Медичи законный характер. Некоторые из членов рода Пацци, более богатого и старинного, чем Медичи, и сурово притесняемого опасавшимся его могущества Лоренцо, не пожелали ждать естественного конца кризиса и при поддержке Джироламо и Рафаэле Риарио, родственников папы Сикста IV, организовали заговор против Лоренцо и его брата Джулиано. Двадцать шестого апреля 1478 года во время пасхальной службы в соборе, на которой присутствовала вся флорентийская знать, заговорщики напали на Лоренцо и Джулиано, внезапно показавшись из-за главного алтаря. Джулиано был убит на месте, а Лоренцо удалось избежать удара и в сопровождении преданных спутников укрыться в ризнице<sup>7</sup>. Город восстал — но не против Медичи, как ошибочно рассчитывал Якопо де Пацци, а против заговорщиков. Недаром Лоренцо так много заигрывал с низши-



ми городскими слоями, которые теперь ринулись защищать его от атаки оптиматов\*.

Спасшись от удара заговорщиков, Лоренцо сразу смекнул, что лучшего случая укрепить власть не представится. Жестокость репрессий была вызвана необходимостью радикального уничтожения политической оппозиции в городе вне зависимости от роли в заговоре ее отдельных представителей. Убитые исчислялись десятками, а главное, Лоренцо удалось провести в жизнь конституционные реформы, надежно укреплявшие его власть, которая отныне окончательно обретала характер тирании, пусть и смягченной внешне формальной цивилизностью. Лоренцо обзавелся личной вооруженной охраной и правом отправлять в ссылку врагов, что обеспечило ему абсолютный контроль над городом, сохраняя нетронутыми республиканские формы. Очень скоро послы и правители оставят старое правило являться перед лицом приоров (консулов) в Палаццо Синьории, отправляясь напрямик во дворец на Виа Ларга, где жил Лоренцо — подлинный властелин города, хотя и лишенный каких-либо официальных полномочий.

Столь своеобразная форма тиранического правления, осуществляемого простым гражданином, не имеющим ни светских, ни церковных регалий, нуждалась в очень взвешенной политике социального контроля, прежде всего уважающей формы городской «цивилизованности». Это трудноформулируемое понятие имело, тем не менее, очень конкретное наполнение для современников Лоренцо, которые постоянно к нему апеллировали в политической аналитике. Оно состояло прежде всего в почтении к гражданским добродетелям и в таком строе, когда управление государством направлено на поддержание и возвышение достоинства городского сообщества в целом, на культивирование основных принципов, на которых зиждется это сообщество, в первую очередь справедливый суд и уважение достоинства отдельных граждан. Лоренцо блестяще справился с этой задачей — он придал своему правлению скромное обличье, не выставляя напоказ личную власть, но как бы проецируя ее на город в целом. Его великий дар политика состоял в умении прибрать к рукам городские магистратуры, никак не оспаривая публично их автономию.

В этой стратегии консенсуса искусство и его поощрение были призваны играть решающую роль. В городской мифологии Флоренции главенствующее место было отдано, несомненно, пред-

---

\* *Оптиматы* — сторонники аристократии. — *Примеч. ред.*

приимчивости ее граждан, и искусство как форма репрезентации этой предприимчивости культивировалось настолько, что весь город словно превращался в сообщество критиков и почитателей искусства, так или иначе участвовавших в прославленном на всю Европу художественном производстве. Хотя дело и не доходило до того, чтобы смешивать искусство с достоинством «свободных профессий», Флоренция продемонстрировала способность многократно расширить границы гражданского статуса, допустив к управлению, пусть и не на самые высокие должности, даже тех, кто стяжал славу городу своим искусством. Свидетельство тому — общественные посты, вверенные Джотто, Брунеллески и Гиберти.

Лоренцо с честью продолжил эту традицию. Он выделил искусству значительное пространство и собрал вокруг себя интеллектуальные силы, способные в своих деяниях прославить его величие, — при этом впечатление было всегда такое, что прославляется величие города. Великолепное палаццо, выстроенное для него зодчим Микелоццо в доселе ничем не выделявшемся квартале — который отныне становится кварталом Медичи, — видится как новая жемчужина, повышающая в равной мере престиж и его владельца, и самой Флоренции. На деле это палаццо представляло собой укрепленную цитадель, аналогичную крепостям других городов, в которых находились резиденции правителей, но во Флоренции это ударило бы по республиканским чувствам и духу соперничества других богатых семей, еще не смирившихся с владичеством Медичи.

Микелоццо задумал палаццо в могучих, но изящных, воскрешающих грацию античной архитектуры формах, предложив городу новый план здания, по сравнению с которым Палаццо Синьории казался гигантской конюшней. Декор интерьеров довершил остальное, совершенно покоров флорентийцев, которые также благодаря фрескам Беноццо Гоццолли стали воспринимать Медичи как новых королей-волхвов и поэтому уже не удивились, когда Лоренцо перешел к публичному самовосхвалению, организовав праздничные процессии. Их участники будто сошли с расписанных золотом и лазурью стен палаццо.

Сад Сан-Марко, расположенный неподалеку от семейной резиденции, рядом с монастырем доминиканцев, был не чем иным, как более высокой ступенькой или более утонченным выражением этой стратегии политического обольщения зрительными образами. Идею Лоренцо позаимствовал в Риме. Но ему требовалось

нечто большее: он являлся правителем города и не мог ограничиться тем, чтобы только собирать произведения искусства, которые отражали бы его вкус и утонченность, как делали жившие в Вечном городе кардиналы и нобили (знать). Он должен был, пусть очень тактично, сформировать вокруг себя двор и заявить городу о существовании культурного центра, отличного по существу от характерных для купеческой Флоренции и встроенных в производственную сеть города художественных мастерских, с их строгими правилами, сравнимыми с уставами прочих ремесленных цехов. Его сад должен был напоминать о щедрости античных правителей и об античных академиях, став местом, где знание развивается вне сковывающих рамок средневековых корпораций.

Лоренцо вверил сад заботам скульптора Бертольдо, ученика Донателло — признанного лидера предшествующего поколения, лучше любого другого художника олицетворявшего собой талант флорентийских мастеров. Профессиональная компетентность Бертольдо была как нельзя кстати, ибо для сада, которому предстояло принять коллекцию античных и современных статуй, требовался глаз опытного скульптора. Опережая на века ключевую идею Академии художеств, Лоренцо предлагал молодежи изучать те совершенные образцы, на которые уже более столетия ориентировались техника и художественная культура Центральной Италии. Контроль над городом облегчал ему задачу собрать в этом саду не только художников, поэтов и мыслителей, но и эрудитов во всех областях, которые могли бы истолковывать произведения согласно традиции, восходящей к античной эпохе и зафиксированной в древних книгах. Их коллекционирование, перевод и популяризация составляли еще одну линию его культурной стратегии. Всякий, кто имел талант и проницательность, вовлекался в систему отношений, с большим тактом выстраиваемых и столь же тактично контролируемых, — отношений, повышавших престиж семейства Медичи в той мере, в какой блистали славой его приближенные.

### 5. Донателло: *последняя дань уважения мастеру*

Лоренцо сумел организовать княжеский двор в упорно оберегающем свое республиканство городе. Дело удалось настолько на славу, что из стандартного эпитета «великолепный», которым он титу-

ловался наряду с другими видными гражданами, биографы сотворили имя собственное, Великолепный, навеки обеспечившее его обладателю исключительное положение в истории человечества.

Искусность, с какой он выстроил и проводил свою стратегию власти, кажется, запечатлена в непримечательных чертах его лукавого лица, смотрящего на нас с портретов и монет. Невысокий, слегка согорбившийся от подагры, с прямыми волосами и массивным подбородком под круглым приплюснутым носом — его, несомненно, можно было бы назвать некрасивым, если бы не неуловимый взгляд лукавейших глаз, похожих на лисьи; сравнение с этим животным напрашивается само собой. Темные и удивительно выразительные глаза выдают чрезвычайную сентиментальность их хозяина, поражавшую современников и на многие годы привязавшую его к одной женщине — отнюдь не юной и не красавице, в эпоху, когда мужчины его ранга, такие, как, например, Галеаццо Висконти и Чезаре Борджа, не гнушались насильно овладевать приглянувшимися девушками и юношами.

Те, кому довелось познакомиться с ним и не стать жертвой его искусных оболещений, нарисовали весьма нелестный портрет, который может помочь нам лучше понять, кем был этот человек, сдружившийся с молодым Микеланджело, несомненно, сразу же уловив необычайный талант юноши. В трактате об управлении Флоренцией, написанном тотчас после смерти Лоренцо, Джироламо Савонарола будет предостерегать флорентийцев об опасностях, которые несет в себе власть тирана, в особенности если тиран не имеет светских или церковных регалий, как, собственно, и было в случае Лоренцо. Он станет разоблачать цинизм и жестокость тирана, безжалостность, с которой тот притеснял справедливых и достойных граждан, чтобы не дать им возвыситься в правительстве, и беззастенчивость, с которой он поддерживал посредственных людей в ущерб интересам города. Савонарола обличит алчность, с какой Медичи опустошал государственную казну, и тщеславие, с каким он будет стараться любой ценой возвыситься над другими, пользуясь для этого искусством и помпезными церемониями, неизбежное предание безудержному греху, в котором он искал утешения, одиночество, на которое его обрекла тирания, и отсутствие установленных для себя самого правил<sup>8</sup>.

Лоренцо-тиран, конечно, обладал всеми этими пороками. Но вместе с тем он был наделен умом, вкусом и чувствительностью. Он сразу понял, что амбициозному юноше благородных кровей, Микеланджело Буонарроти, предвещается большое бу-

душее. Поэтому он впустил его не только в сад Сан-Марко, но и в собственный дом — то самое палаццо, которое сорок лет спустя художник попытается снести, демонстрируя тем самым высшую степень неблагодарности.

Перебравшись из мастерской Гирландайо в сад Сан-Марко и в палаццо на Виа Ларга, Микеланджело именно в лице Лоренцо обрел первого критика своих работ: еще одна уловка; таким образом, величие правителя словно возвещало о будущем величии юного дарования, взаимно усиливая в игре зеркальных отражений рафинированность мецената и талант художника. Микеланджело, которому к тому времени едва исполнилось пятнадцать лет, трудился в саду, делая копию с воспроизводящей или подражающей античным образцам маски фавна, к сожалению, не дошедшую до наших дней. К этому времени он окончательно оставил кисть ради резца, демонстрируя такое мастерство владения им, до которого было далеко бедному Бертольдо, стоявшему на страже традиции, уже совершенно неприемлемой для Микеланджело. Лоренцо оценил маску и, не забывая, что ее творец еще мальчишка, подтрунил над ним, напоминая, что старики, пусть и фавны, не могут похвастаться ровным рядом зубов, которые тот высек. Полный решимости не отставать от природы и не терять милостей Лоренцо, Микеланджело поспешил выбить своему фавну зубы. «Он выбил зуб своему старику, один из верхних, пробуравив десну, словно бы тот вышел с корнем, с великим нетерпением ожидая назавтра Великолепного»<sup>9</sup>, что пришлось по душе и весьма позабавило его прославленного хозяина.

Но в саду обретались не только благосклонный Лоренцо да старик Бертольдо, стоявший уже на пороге смерти. Тут были и другие юноши, не столь блистательные, но столь же амбициозные. Один из них, Пьетро Торриджани, обученный ваянию мастером Бертольдо и наделенный, как и Микеланджело, значительным талантом, но в отличие от него еще и поразительной красотой, принадлежал к семье с довольно высоким статусом. Можно предположить, что, оказавшись, как и Микеланджело, в двусмысленном в социальном плане положении, он не уступал ему высокомерию, ибо очень скоро конфликт между двумя юношами привел к бурным последствиям. Микеланджело не повезло, и кулак соперника сломал ему нос, на всю жизнь изуродовав ему профиль, и так не слишком красивый. Еще совсем юные, Микеланджело и Пьетро уже испытали на себе суровость и жестокость соперничества в борьбе за успех.

При дворе Лоренцо Великолепного, где Микеланджело оставался до самой смерти патрона в 1492 году, он познакомился также с Андже́ло Полициано, предложившим ему изобразить один из самых прекрасных мифов у Овидия — похищение Гипподамии и последовавшую за ним битву кентавров с лапифами. По легенде, в лесистых горах Греции жили в крепкой дружбе два народа, кентавры — наполовину люди, наполовину лошади — и лапифы. Царь лапифов пригласил кентавров на свадьбу Гипподамии, но, увы, под воздействием в изобилии подаваемых на пиршестве алкогольных напитков те потеряли контроль над собой и попытались похитить невесту, затеяв потасовку, из которой с победой вышли лапифы. Этот миф имел фундаментальное значение для греческой, а затем и римской культуры, ибо в нем шла речь о далекой, доисторической эпохе человечества, символизируемой полуживотными — кентаврами, и об окончательном утверждении цивилизации через контроль над собственными инстинктами и торжество разума. Именно разум выделял и выделяет человека из природного мира, ставя его над природой, из которой он когда-то вышел. Эта богатая аллегория начала прогресса человечества была как никогда доро́га гуманистической культуре эпохи, в особенности во Флоренции, которая гордо выдвигала себя в наследницы римских республиканских добродетелей и, оперируя мифологическими категориями, чувствовала себя зачинательницей возрождения цивилизации. В те годы многочисленное племя кентавров заполонило флорентийские картины и воскресло в мраморной и бронзовой пластике, в особенности в работах художников из окружения Медичи.

Предложенная Полициано тема получает у Микеланджело достаточно индифферентную к аллегорическому смыслу повествования интерпретацию, поэтому Вазари ошибочно толкует ее как «Битву Геркулеса с кентаврами», а самый пунктуальный из биографов, Кондиви, описывает ее как «Похищение Деяниры и драку кентавров»<sup>10</sup>. Но это не уменьшило восторга заказчиков. Хотя в рельефе нет последовательного изложения рассказа Овидия, мрамор прекрасно передает «античный» характер легенды, настолько, что с первого взгляда его можно принять за стенку эллинистического саркофага. Интерес скульптора целиком сосредоточен на разгоряченных битвой телах и напряжении мускулов ног и рук, которые сплелись так, что трудно разобрать, кому они принадлежат — людям или кентаврам. В этой замысловатой путанице мускулов проглядывает-таки юношеская наивность Микеланджело. Как бы то ни

было, новизна состоит в умении превратить в рельеф всю поверхность мрамора и создать градацию планов изображения от поверхности к глубине рельефа с правдоподобием, достигнутым только в лучших образцах античной скульптуры.

Вместо того чтобы располагать фигуры четко отделенными одна от другой, зрительно удаляющимися параллельными планами, как до него с большим мастерством делали Гиберти и Донателло, Микеланджело создает бесконечное множество планов, в которых естественно и без надуманности располагает тела, избегая необходимости втискивать их в искусственно начертанные планы, призванные контролировать преобразование двухмерного изображения в скульптуру. На панно I и II веков н.э. римские скульпторы добивались подобного эффекта благодаря накопленным столетиями техническому опыту и практике, но и они сохраняли определенную ригидность в чередовании параллельно разделенных планов, вследствие чего изображалось не реальное пространство, в котором двигались фигуры, но пространство иерархичное, где каждая фигура размещалась на четко отделенном от других и параллельном им плане. В рельефе с битвой кентавров Микеланджело возвещает о своей персональной революции. В этой работе ему удается правильно подать в перспективе каждое отдельное тело: это означает, что он размещает в пространстве уже не неподвижное тело, но тело в движении, конечности изображенных фигур по мере приближения к зрителю удлиняются плавно, а не от плана к плану. Суставы идеально артикулируются в «сочленениях», как их в ту пору называли, — кистях, плечах, локтях и коленях — извечной попытке скульпторов, а в положениях конечностей нет ни тени скованности, как демонстрирует показательная в этом смысле фигура в развороте в левой части рельефа.

Другое новшество состоит в том, что мальчик (ибо речь идет еще о мальчике) вне зависимости от эскиза умеет уловить потенциал конкретного куска мрамора, превращая получившиеся при создании одной фигуры выемки в фигуру позади нее и так далее вплоть до погружения в самый задний план, как в жидкость, из которой выступают лишь смутные очертания фигур. Результат, очевидно, поразил самих поклонников его таланта, и неоконченность рельефа лишь дополнительно подчеркивает значение работы как манифеста новой поэтики. Большая часть тел все еще носит следы зубчатки, которую Микеланджело применял для высекания деталей после разметки резцом и смелого использования сверл для выделки выемок, объединяемых и углубляемых

резцом. В этом также заметна очень рано проявившаяся сущность технической революции, произведенной Микеланджело: не только способность видеть мрамор в его трехмерности, независимо от рисунка, который можно нанести на его поверхность, но и умение работать зубчаткой или резцом вплоть до «кожи» самого мрамора, — то, к чему другие художники приближались осторожно, с помощью рашпиля. Рискованность примененной Микеланджело техники состоит в опасности разрушить одним слишком сильным ударом готовую поверхность фигуры, если наконечник инструмента нарушит ее границу. Но такого ни разу с ним не случилось, по крайней мере, насколько нам известно. Зато мы знаем, каковы преимущества этой техники: возможность резких изменений, переходов от выпуклости к вогнутости — там, где под рашпилем прежних мастеров формы лишались подвижности и изображение мертвело без той вибрации, которая делает трепещущим мрамор у Микеланджело.

Юношеский характер этого произведения проглядывает в некоторых пластических несообразностях, вызванных тем, что было непросто правильно расположить совершенно трехмерные тела в столь густо населенном пространстве. У лежащего на переднем плане кентавра грудь чрезмерно и малоправдоподобно отделена от крупа, показанного сзади; падающей на него фигуре оставлено слишком мало пространства между раненым кентавром и показанным со спины человеком, хватающим за волосы склоненную фигуру. Также неубедителен контакт ягодиц склоненной фигуры с правой ногой человека, которому сжал горло противник. Тем не менее в целом изображение правдоподобно и очень верно передает ярость сражения и физическую мощь противников.

Значение совершенного Микеланджело переворота в полной мере постигается при сопоставлении «Битвы с кентаврами» и другого рельефа, который датируется примерно теми же годами и демонстрирует экспрессивную манеру, еще сильно привязанную к моделям позднего Кватроченто\*, — «Мадонна делла Скала»<sup>11</sup>. Типичный образец флорентийского вотивного рельефа, который так виртуозно трактовал Донателло и которому, несомненно, старался обучить молодежь в саду Сан-Марко старый Бертольдо, «Мадонна делла Скала» следует еще технике Донателло, основан-

---

\* *Кватроченто* — итальянское название XV века, Дученто — XIII века, Треченто — XIV века, Чинквеченто — XVI века. — *Примеч. ред.*



ной на искусно объединенных, но все еще параллельных планах. На них наталкиваются фигуры, словно перед ними невидимая, но непреодолимая преграда. Микеланджело доводит эту технику до высшей степени совершенства, одновременно демонстрируя ее технические границы.

Первую и самую заметную несообразность мы обнаруживаем, взглянув на руку Мадонны: она существует практически отдельно от поддерживающей младенца кисти. Совершенно не решены также разворот правой ступни и крутая лестница, на которой находится только младенец-путти с сильно выступающим плечом и уплощенными ногами и телом. Все это заставляет думать, что молодой скульптор еще только осваивает очень строгие технологии обработки мрамора. У внешней границы каменного блока юноша наметил контуры фигур и старался разместить их в параллельных планах. И лишь внутри этих жестко задающих композицию планов он высекает мускулатуру и складки одежды, стараясь придать им рельефность и экспрессивность.

В желании сообщить рельефу мощь и торжественность ощущается честолюбие молодого таланта. Монументальность заключенной в каменный блок фигуры предвосхищает грядущие достижения гения. Уже здесь, в первой или одной из первых его работ по мрамору, очевидно, что Микеланджело тесно в границах камня: стоит его Мадонне слегка распрямить шею — и блок разлетится вдребезги. Крепкий торс Младенца тоже предвосхищает излучающую энергию анатомию тел в будущих произведениях. Другой источник вдохновения в работах юного Микеланджело — это обаяние античности. Ведь хотя «Мадонна дела Скала» следует образцам Донателло, нельзя не признать, что степенью движений и отрешенностью лиц она напоминает античные погребальные рельефы.

Наконец, ступени, ведущие скорее вглубь, нежели вверх, словно предвещают внутреннюю пространственность фигур, которая будет в полной мере освоена в «Битве с кентаврами». В силу сказанного «Мадонна дела Скала» кажется типичным экзерсисом в духе Донателло, к чему поощрял прилежный смотритель сада, старик Бертольдо. Лишь в «Битве с кентаврами» Микеланджело поднимется над флорентийскими горизонтами, оставив стезю Донателло и перекинув мост к античности, по которому перейдет уже в своих ближайших творениях.



## Глава II

# Весна гения

### *1. Приступы паники*

Вечером 5 апреля 1492 года во время бушевавшей над Флоренцией страшной грозы в фонарь собора Санта-Мария дель Фьоре ударила молния, и часть конструкции рухнула на землю. Обуреваемый самыми мрачными предчувствиями, Лоренцо Великолепный наблюдал за грозой из своей резиденции в Кареджи, ближнем пригороде Флоренции. Уже многие месяцы он был прикован к постели коварным недугом, который поначалу проявился как легкое недомогание и обманул бдительность врачей, недооценивших его. Его жизнь была исключительной, и Лоренцо проникся идеей, что и смерть его будет необыкновенной и возвестят о ней миру особые предзнаменования<sup>1</sup>. Когда ему рассказали о поразившей фонарь собора молнии, он тотчас спросил, в какую сторону упали обломки. Поскольку они упали в сторону его дома, он не усомнился в том, что тем самым была предсказана его кончина. И не ошибся, ибо через три дня после удара молнии, 8 апреля 1492 года, он умер в своей постели, оставляя семью и город на попечение сына, Пьеро, слишком юного и слишком ветреного, чтобы править.

Двадцатилетний Пьеро не замедлил показать себя не на высоте вверенной ему судьбой миссии и очень скоро сделал очевидным то, что его отец тщательно затушевывал, — наглый и незаконный характер тирании Медичи. Хроники рисуют его порочным и распущенным, но трудно точно сказать, каким именно порокам он предавался, поскольку еще в течение двух столетий официальная история Флоренции будет писаться той же самой семьей, которая уничтожила Республику. Несомненно то, что он был деспотичен, как мало кто другой, с легкостью отдавал приказы убивать,

причем делалось это подло, под покровом ночи, и имел наглость разгуливать по улицам и играть в мяч в то время, как вверенный ему город переживал самый мрачный свой кризис.

В первые годы после смерти Лоренцо Микеланджело был очень близок к Пьеро — настолько, что, когда положение патрона стало шатким, он решил бежать из города, не дожидаясь его окончательного краха, словно он был его министром, а не приближенным ко двору молодым художником. Как и в отношении многих других людей, с которыми его сводила жизнь, позднее Микеланджело постарается скрыть реальную глубину связывавших их уз и меру своего предательства. Однако сохранились весьма многозначительные свидетельства их отношений.

Двадцатого января 1494 года, в день поминовения мученика св. Себастьяна, ближе к вечеру, во Флоренции начался снегопад. Сильный ветер заметал снег во все дыры и щели, а после двадцати четырех часов непрекращающейся пурги город спрятался под необычайно толстым снежным покровом, и многие с трудом выбирались наружу, замурованные стихией в своих домах. По улицам не могли пройти ни люди, ни животные, двери лавок не открывались. В городе не помнили такого снегопада за всю его историю; молодежь всю веселилась, лепя снеговиков, которые по тогдашней моде имели облик львов.

Пьеро Медичи, однако, не мог удовольствоваться вылепленными мальчишками снежными львами. Он хотел особенного снеговика, достойного его княжеского статуса, и послал за Микеланджело, который после смерти Лоренцо вернулся в дом своего отца Лодовико, получившего от Лоренцо из-за его благосклонности к сыну скромную должность на таможе. Молодой художник прибыл, готовый исполнить желания нового хозяина. И, к восхищению небольшого двора Пьеро, он вылепил из снега Геракла, столь же прекрасного, сколь и недолговечного. К счастью, хроники сообщают, что скульптура не погибла в одночасье, ибо снег держался во Флоренции, по меньшей мере, восемь дней — достаточное время для того, чтобы дать всему городу шанс оценить новый шедевр Микеланджело<sup>2</sup>. В легкомысленную голову Пьеро и в этот раз не пришла идея о чем-либо более долговечном, нежели снежная скульптура, и даже для столь пустого каприза молодому тирану потребовалось участие его лучшего слуги. С того момента Микеланджело вновь стал появляться в доме Медичи и в саду Сан-Марко. В эти годы он был для флорентийцев «скульптором из сада».

Их союз продлился, как минимум, до октября 1494 года, когда Микеланджело в приступе паники уехал из Флоренции, ничего не сказав Пьеро, и направился в сторону городов, которые в тот момент, должно быть, казались ему более безопасными, — Болоньи, где правили давнишние друзья дома Медичи — Бентивольо, и Венеции с ее аристократической республикой. Возможно, это был первый приступ паники в жизни художника, и случилось это, когда ему исполнилось всего лишь девятнадцать лет.

Случившееся спустя два с половиной года после смерти Лоренцо, это бегство являет собой кульминацию самого темного периода в жизни Микеланджело, не только из-за скудости сохранившихся документов, но и в силу связей художника с кругами, которые и тогда, и позднее в один голос почитались опасными и порочными. Смерть Лоренцо Великолепного ввергла Флоренцию в тяжелейший кризис, обострившийся еще и из-за того, что город оказался втянут в конфликт между папой и королем Франции. Пьеро, молодой и чрезмерно предающийся своим порокам, оказался не на высоте положения и очень скоро возбудил ненависть даже в отцовских друзьях, которые тщетно пытались помочь ему в управлении городом. Летом 1494 года появление в Италии короля Франции с его экспансионистскими планами поставило Флоренцию, как и многие другие итальянские государства, перед нелегким выбором. В столь сложной ситуации Пьеро отверг помощь и участие, которые многие были готовы предложить ради блага его семьи и всего города. Слепленный гордыней, Пьеро имел наглость лично отправиться на переговоры с французским монархом, даже не известив правительство о принятых решениях, фактически поправ тем самым тот зыбкий декорум, благодаря которому флорентийцы могли еще ощущать себя гражданами независимого государства, несмотря на тиранию его отца Лоренцо. Серьезность положения, сложившегося во Флоренции из-за поступка Пьеро, вылилась в народное восстание, обратившее 9 ноября 1494 года в бегство Пьеро и его приближенных.

Микеланджело, однако, не стал дожидаться развязки событий. Еще до того, как город взбунтовался, он втихомолку покинул двор Пьеро и как можно дальше сбежал от своего друга и патрона. О бегстве, ставшем известным, сообщалось в корреспонденции от 14 октября 1494 года, и это являлось, возможно, первым ударом, уязвившим самолюбие юного тирана<sup>3</sup>. Не достигший даже двадцати лет художник, чувствуя себя настолько замешанным в дела тирана, чтобы бояться пагубных для

него последствий от свержения его власти, — это слишком необычный факт, заставляющий предполагать, что двор Пьеро, состоящий в основном из юнцов, превратился в самовластную и развращенную консортерию, сплоченную вокруг безмерной власти и безграничных финансовых возможностей патрона. Эта сомнительного свойства юношеская экзальтация, которой было суждено вскоре вылиться в трагедию, проявляется в документальных свидетельствах, рассказывающих о неумеренной благосклонности Пьеро к некоему красавцу-конюху, родом из Испании. Он помимо телесной красоты мог похвастаться единственным достоинством — невероятной быстротой ног. Среди этих-то собравшихся вокруг распутного тирана взбалмошных юнцов и разбазаривалось наследие Лоренцо, который открыл университет, материально поддерживал самые острые умы тогдашней Италии и чаяниями которого переводились с греческого философские труды. Но Микеланджело в этой гротескной свите чувствовал себя комфортно и настолько сошелся с Пьеро, что решил бежать, когда власть того пошатнулась.

Переворот, сопровождавший изгнание Пьеро из Флоренции, грозил перерасти в кровавую бойню между соперничающими группировками, которые под долгим владычеством Медичи притихли, но не исчезли. Эскалации гражданской войны удалось избежать, в этом велика была заслуга Джироламо Савонаролы, монаха-доминиканца, проповедовавшего во Флоренции с 1484 года и завоевавшего непререкаемый авторитет в немалой мере благодаря поддержке со стороны Лоренцо и его самых влиятельных советников. Незадолго до смерти Лоренцо кафедры, с которых фра\* Джироламо читал свои гневные проповеди, стали самым значимым местом флорентийской гражданской и политической жизни. Собор не вмещал всех его слушателей, в которых его обещания неминуемого возмездия и грядущего торжества справедливости вселяли поочередно то ужас, то восторг. Счастливое совпадение некоторых его пророчеств с действительно происшедшими в те годы событиями вызывало к нему необычайное доверие. В скором времени город был в его власти, особенно после того, как управление им перешло от Лоренцо к его сыну Пьеро.

Родом из Феррары, этот монах с громадным носом, напомиавшим клюв стервятника, обратился к проповедничеству под влиянием пламенной веры в обновление Церкви и религии, —

---

\* Фра — брат, монах. — *Примеч. ред.*

веры, очень скоро приведшей его к конфликту с римскими властями. В его пророческом видении мира справедливая власть возможна лишь там, где свято блюдутся христианские заповеди, и он пытался убедить флорентийцев в том, что их город был избран Богом для того, чтобы доказать миру возможность Божьего царства на земле. Справедливое правление, которое во Флоренции по необходимости означало республиканскую традицию, а не тиранию Медичи, являлось наилучшей формой для становления подлинно христианской жизни. Проповедь Савонаролы пришлась на момент глубокого кризиса в жизни города и его внешней политики, и монах обрел такое влияние на городское правительство, что в трудные месяцы осени 1494 года именно он был направлен для переговоров к королю Франции.

Однако энергичности и решительности, с помощью которой фра Джироламо сумел покорить напуганный ходом событий город, сопутствовала неистовая фанатичность. Он требовал отречения от того, что считал грехом тщеславия и что для многих граждан было основным и неотъемлемым выражением благородства духа. Суровое порицание тщеславия и роскоши, в которой погрязли флорентийцы, не могло не навести ужас и на юного Микеланджело, несомненно, слышавшего многие его проповеди, гремевшие среди отчаянных воплей плачущих женщин и испуганных детей. Быть может, его взяло за живое бичующее слово могущественного пророка, велевшего сжигать на городских площадях те самые произведения искусства, которые для Микеланджело являли собой надежду на будущее. Угрозы Савонаролы должны были звучать в его ушах еще мрачнее, безусловно, из-за анатомических вскрытий, которыми молодой художник занимался под протекцией приора монастыря Санто-Спирито, пошедшего ему навстречу из-за его близости к Медичи. Власти и общественное мнение ко-со смотрели на эту практику, но стремление скульптора к совершенству не отступало ни перед чем, даже перед риском чем-нибудь заразиться в ходе вскрытий, которые, как он сам признавал, настолько на него подействовали, что, пойдя на пользу его искусству, навсегда лишили его аппетита. Чтобы отблагодарить приора за содействие, Микеланджело выполнил для церкви Санто-Спирито распятие, впоследствии утраченное.

В любом случае более непосредственно и болезненно должны были восприниматься обвинения проповедника в адрес предающихся содомскому греху. Савонарола ополчился на него с неотступной яростью, непривычной для Флоренции, где содомия

была явлением весьма распространенным и, несмотря на формальные запреты, не особенно скандальным. В XV веке флорентийцы женились в возрасте примерно тридцати лет, когда буйство юношеских страстей находилось уже на спаде, и начинали искать себе лазейки, которые никого не могли всерьез запатировать. Несколькими годами позже в переписке с Франческо Веттори Никколо Макиавелли будет упоминать об этом как о совершенно естественном явлении, и то же мы читаем в мемуарах Гвиччардини, где тот обсуждает сексуальные вкусы своих предков<sup>4</sup>. Однако Савонарола обрушился на содомитов с таким остервенением, что даже требовал сжигать их на костре. (Парадоксальным образом он сам кончит свои дни на костре, зажженном, судя по всему, одним из тех содомитов, что благополучно пережили его атаки во Флоренции, как и во всей христианской Италии.)

Отнюдь не только содомиты расплачивались за моральный максимализм феррарского пророка. Под влиянием его проповедей, наложившихся на тяжелый политический кризис, весь город превратился в унылое сборище кающихся грешников.

Перестали публично играть, да и в домах — с опаской; стояли закрытыми таверны, бывшие пристанищем всех испорченных юнцов и всякого порока; содомия утасла и жестоко преследовалась; женщины большей частью спрятали бесстыдные и похотливые одежды; и мальчишки, почти целиком вырванные из многих бесчестий и приведенные к святой и достойной жизни, [...] ходили в церковь, носили короткие волосы, преследовали с камнями и поношениями бесчестных людей, игроков и женщин в излишне похотливых одеждах; на карнавал ходили по городу и собирали кости, карты, румяна и бесчестные книги и публично сжигали их на площади Синьоров, совершая вначале в этот день, бывший прежде днем тысячи беззаконий, процессию с большой святостью и набожностью. [...] Весь день прошел к радости людей, которые, оставив пышность и тщеславие, обратились к простоте благочестивой, подобающей христианам жизни<sup>5</sup>.

Фра Джироламо сделал ставку на самые податливые элементы общества — молодежь. Пятнадцатитысячная «армия» мальчиков от шести до шестнадцати лет бдительно следила за нравственностью флорентийцев со свойственным этому возрасту слепым фанатизмом. Они врываются в дома, где играли в азартные игры, прямо на улице вцеплялись женщинам в волосы, если прически

казались им слишком вызывающими, и устраивали массовые процессии, стараясь возбудить всеобщую экзальтацию в городе, богатствами обязанном духу практицизма.

Ни один художник не захотел и не смог бы жить в городе, где царил подобная атмосфера, и Микеланджело решил сменить обстановку, по крайней мере до тех пор, пока во Флоренции не наступят более благоприятные времена. Разумеется, не у него одного вызывали неприятие проповеди Черного монаха, как называли Савонаролу, если учесть, что, когда тот днем 23 мая 1498 года взошел на костер, на площади толпилось гораздо больше народу, чем собирали когда-либо его морализаторские проповеди. Не имеет большого значения, дал ли молодой художник в атмосфере вседозволенности, царившей в стенах палаццо, где жил Пьеро и его красавец-конюх, волю гомосексуальности, грозным призраком прошедшей через всю его жизнь, или же устоял и здесь, несмотря на столь склонявшую к гедонизму и физическому промискуитету обстановку. Несомненно, ему должно было быть очень неудобно от истерических обвинений, которыми Савонарола ежедневно разражался на собиравших толпы народа проповедях. Вместе с Пьеро и его приближенными попадал под прицел и Микеланджело, и поэтому, когда он увидел, что власть патрона пошатнулась, то без труда вообразил, какое ужасное наказание его ждет от руки послушной морализаторским увещаниям доминиканца толпы.

Истерическая атмосфера тех дней глубоко врежется в память Микеланджело, который больше полувека спустя расскажет своему верному биографу Асканио Кондиви о видениях, преследовавших его и друга-музыканта по прозвищу Кардьере: этого доброго малого настолько мучило предзнаменование беды, что ему неоднократно являлся во сне покойный Лоренцо, мрачный и покрытый «черными лохмотьями, сквозь которые виднелось нагое тело»<sup>6</sup>, предсказывая сыну скорое изгнание из Флоренции. Сон отражал чувство вины сбившихся с пути молодых людей, но Пьеро не пугали эти недвусмысленные предостережения — напротив, они лишь подпитывали его гордыню. Одно вызывало у него досаду: что для столь важных посланий отец избрал посредником слугу, а не собственного сына.

Бегство Микеланджело не осталось незамеченным: влиятельный наблюдатель городских событий сообщил о нем в тот же день в письме своему корреспонденту, подчеркнув политическое значение факта. «Знай, что Микеланджело, скульптор из сада, уехал в Венецию, ничего не сказав Пьеро, когда тот возвращался домой:



мне кажется, Пьеро очень на это осерчал». Ценное свидетельство, ибо оно проливает свет одновременно на многое: что к этому времени Микеланджело уже считали скульптором, что он был еще близок к Пьеро и к завсегдашней саде Сан-Марко и что его бегство было поспешным и произошло без ведома Пьеро. Если верить легенде, доверенной впоследствии перу биографа, бегство в компании еще двух молодых людей, как и он, напуганных происходящим, бесславно окончилось бы в тюрьмах Болоньи из-за отсутствия средств к жизни, если бы не вмешательство Франческо Альдрованди. Близкий к семейству Бентивольо, правившему тогда в Болонье и находившемуся в теплых отношениях с домом Медичи, Альдрованди принял Микеланджело в том самом доме, где несколько дней спустя он примет и Пьеро, спасающегося бегством из Флоренции ровно по тому же маршруту.

В Болонье Микеланджело задержался на время политических пертурбаций во Флоренции, дожидаясь, когда после изгнания Медичи будет образовано новое правительство. Альдрованди обращался с ним как с человеком благородного звания и добился для него престижного заказа на завершение монумента в церкви Сан-Доменико, оставшегося незавершенным после Никколо дель Арки. Микеланджело создал прекрасного «Ангела с подсвечником», напоминающего скорее атлета-олимпийца, чем небесное создание, и «Святого Прокла» в воинских доспехах, который динамизмом своей позы уже предвещает будущего «Давида». Кроме того, он выполнил статую патрона города — св. Петрония, в тонких чертах лица и в особенности в каллиграфическом рисунке драпировки одежд которого еще ощущаются нервные линии рисунка Кватроченто, — возможно, для большей гармонии с прочими фигурами ансамбля работы дель Арки (тяжелые складки плаща спадают с мягкостью, в полной мере демонстрирующей достигнутую двадцатилетним скульптором виртуозность техники). Как бы то ни было, покровительство Альдрованди и заказ на завершение столь важного для города монумента свидетельствуют о том, что Микеланджело пользовался в Болонье огромным уважением. Уже тогда он делал неординарные вещи. К тому времени единственной законченной серьезной работой, созданной им по собственной инициативе, был «Геркулес четырех локтей, который много лет стоял во дворце Строцци»<sup>7</sup>. Скульптура без труда нашла покупателя, и известно, что она оставалась в Палаццо Строцци до 1529 года, когда Джованбаттиста делла Палла приобрел ее для отсылки во Францию.

Следовательно, это был дебют, оцененный по достоинству такими влиятельными покупателями, как семья Строцци, и все же он один не мог гарантировать доступ к столь значительному заказу, как завершение статуи св. Петрония. Хотя его работы еще можно было пересчитать по пальцам, творчество своенравного юного скульптора уже не укладывалось в тесные рамки существующей художественной традиции. Как бы то ни было, двусмысленность его социального статуса снова стала очевидной в Болонье, где он жил в доме Альдрованди, читая ему Данте и Петрарку, горячо любимых ими обоими авторов. Микеланджело находился скорее на правах придворного, нежели скульптора. Но болонский художественный рынок был неизмеримо уже флорентийского, и при первой возможности художник вернулся в родной город. Он был равнодушен к заманчивым заказам, которые считал незначительными для себя и которые осчастливили бы любого другого скульптора его времени, в особенности болонских мастеров, не слишком довольных появлением в их городе заносчивого юнца. Болонья не могла похвастаться богатствами и вкусом, которыми в эти годы располагали лишь три города: Венеция, Рим и, разумеется, Флоренция.

## 2. Хорошо закончившаяся шутка

После изгнания Пьеро во Флоренции с одобрения Савонаролы было образовано республиканское правительство, очень близкое к тому среднему классу, к которому в свои лучшие времена принадлежала семья Буонарроти. Очень скоро ее члены смогут воспользоваться большим демократизмом новой власти, с которой самому Микеланджело было суждено заключить длительный альянс. Флоренция, куда на Рождество 1495 года вернулся молодой художник, была еще более нестабильным в политическом плане городом, возбуждаемым проповедями Савонаролы, обретавшего все большее могущество и все более нетерпимого к человеческим слабостям. Посредством своей феноменальной мальчишеской армии монахов полностью контролировал жизнь города. Его проповеди имели до такой степени политический характер, что он часто позволял являться на них одним мужчинам, ибо не считал женщин в равной мере социально значимыми элементами<sup>8</sup>.

Как мы видим, Флоренция неприветливо встретила амбициозного юношу, глубоко приверженного тому самому искусству, ко-

торое доминиканец яростно поносил в своих проповедях, все больше походивших на коллективную психодраму. Савонарола ненавидел светское искусство до такой степени, что отказался от внушительной суммы, которую некий венецианский купец предлагал ему за обреченные на публичное сожжение произведения. В его мозгу лишь огонь мог окончательно очистить людей от скверны. В сознании флорентийского народа мрачные тона его проповедей постепенно вытесняли гордость за расцвет искусств и культуры.

Но Микеланджело не пал духом и возобновил свои искания ровно на том месте, где они были прерваны — в соревновании с классической скульптурой, столь ненавистной новому хозяину города. Он выполнил «Спящего Купидона», широко распространенный сюжет в греческом и римском искусстве. Скульптура вышла так хорошо, что казалась совершенно античной статуей — настолько, что Микеланджело или кому-то из его знакомых пришло в голову надуть богатых коллекционеров античного искусства, часто ослепленных жадой добычи. Статую зарыли и фальсифицировали так, чтобы она выглядела пролежавшей в земле долгое время. Цель заключалась в том, чтобы продать ее как антикварную вещь. Естественно, не во Флоренции, превратившейся к этому времени в город «плакальщиков», как называли исповедовавших всяческую строгость и воздержание последователей Савонаролы. Подделка должна была отправиться в Рим, где «старье» зажигало лихорадочный огонь в глазах богатых вельмож папского двора, как раз за свою распушенность и взятого под прицел фра Джироламо, противопоставлявшего городу пап свою новую Флоренцию, олицетворение добродетели и нравственности.

Итак, искусно закопченного и измазанного вязкой глиной «Купидона» отвезли в Рим и предложили одному из самых богатых коллекционеров Италии, кардиналу церкви Св. Георгия Рафаэле Риарио. За скульптуру была уплачена баснословная сумма — 200 дукатов, в то время как за работу современного мастера платили в среднем 15 дукатов, и даже за статую св. Петрония в Болонье Микеланджело получил лишь 18 дукатов. Ровно столько же ему заплатил посредник в мошеннической операции. Столь оглушительный успех подтолкнул Микеланджело к тому, чтобы раскрыться и затребовать себе разницу в цене. Кардинал в негодовании затребовал свои деньги обратно<sup>9</sup>. Но он был достаточно проницательным человеком, чтобы, закрыв глаза на низкую махи-

нацию, жертвой которой оказался, суметь уловить неординарность молодого таланта.

Получив назад деньги, Риарио не преминул пригласить Микеланджело в Рим, к своему изысканному двору. Молодой художник только того и ждал. Встреча произошла при содействии Лоренцо ди Пьерфранческо: принадлежащий к одной из ветвей рода Медичи, он оказался в изгнании в годы их правления и теперь мог вернуться во Флоренцию, чтобы, не вызывая подозрений, добиваться лидирующих позиций в новом, оппозиционном Медичи правительстве. Микеланджело же в очередной раз проявлял неблагодарность прежним покровителям, тем более что именно Рафаэле Риарио был замешан в заговоре Пацци и являлся пленником Медичи, державших его под стражей во Флоренции с 26 апреля по 12 июня 1478 года, казнив многих людей из его свиты и вывесив их тела в окнах Палаццо Веккьо, как лохмотья под палящими лучами солнца. Однако честолюбие Микеланджело не могло ждать. Из-за личной неустроенности он до сих пор не имел возможности пожинать плоды таланта, в котором ни у кого не оставалось сомнений, но политика и влиятельные друзья очередной раз пришли ему на помощь. Микеланджело, еще молодого и открытого всяким влияниям, находит и берет под опеку человек, как никто другой в то время в Италии являвший собой пример идеального мецената — образованного, богатого и равнодушного к религиозным и моральным предрассудкам, все еще отпугивавшим от античной культуры многих влиятельных лиц в Европе.

Возведенный в сан кардинала церкви Св. Георгия своим дядей, папой Сикстом IV делла Ровере, Рафаэле Риарио начал строительство самого крупного римского палаццо Кватроченто на средства от колоссального выигрыша в кости, вошедшего в легенды Вечного города. В этом частном эпизоде читается характер личности. Раскованный и рафинированный, цинично пренебрегающий социальными ограничениями и обычаями своей эпохи, Риарио испытывал к искусству такой пиетет, что превосходил в этом даже принцев и пап, считавшихся до сих пор самыми щедрыми заказчиками. В таком единении культуры и богатства вырисовывался самый типичный характер ренессансного заказчика. Задумав строительство Палаццо Канчеллерия, кардинал не ограничился всего лишь сказочно роскошным зданием. Он хотел возвести дворец «на античный манер», который сравнился бы — если не превзошел — с построенными древними римлянами зда-

ниями, колоссальные руины которых благодаря активно ведущимся раскопкам с каждым днем все больше открывались взору и восхищению современников. Чтобы воплотить этот грандиозный замысел, он создал в свою мастерскую античной композиции передовых архитекторов, без колебаний снеся почтенную старинную церковь Сан-Лоренцо ин Дамазо, чтобы использовать колонны из ее нефа для классического дворика шириною с городскую площадь. Как зверь из древней легенды, Рим снова возрождался, пожирая собственные члены: колонны эпохи Августа христиане использовали при возведении церкви Сан-Лоренцо, а теперь они опять украшали здание, воспевавшее возродившуюся любовь к красоте, — подлинный, переживший тысячелетия отличительный знак Вечного города.

Однако кардинал Риарио не ограничился мыслью о роскошном дворце в античном стиле. Ему пришлось реформировать всю рассчитанную на скудное строительство городскую индустрию, силами которой было немислимо возведение здания подобного масштаба. Он распорядился соорудить печи для обжига кирпичей, выписал из Флоренции каменотесов, гораздо лучше римлян работавших резцом, водным путем по притокам Тибра был доставлен травертин\* для роскошной облицовки дворца русом на античный манер. Главное же, кардинал собрал коллекцию греческой и римской скульптуры, которой одной было достаточно, чтобы самым решительным образом повлиять на искусство Микеланджело. Риарио был до такой степени поглощен своим детищем, что когда утром 25 июня 1496 года в дверях его дома, только-только из Флоренции, появился тот самый нахальный юнец, что осмелился выставить в смешном виде его репутацию знатока, то, не дав ему даже времени предьявить рекомендательные письма, которыми того снабдил Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, кардинал прямоком повел его смотреть коллекцию. Риарио желал, чтобы Микеланджело немедленно познакомился с его бесценными скульптурами, а того не надо было уговаривать — он провел среди них целый день. Очевидно, он был заинтригован не меньше кардинала, если ради того, чтобы как можно раньше оказаться в Риме, он покинул Флоренцию не дожидаясь 24 июня — дня св. Иоанна Крестителя, почитаемого каждым флорентийцем самым счастливым и важным днем в году, когда весь город пышно отмечал праздник своего покро-

---

\* Травертин — род туфа. — Примеч. ред.

вителя, укрепляя объединявшие горожан внутрисемейные, клановые и соседские связи.

На следующий день, 26 июня, кардинал снова послал за Микеланджело. Он хотел знать, что тот думает о скульптурах и чувствует ли себя в силах создать что-либо подобное. Впервые в жизни испытал скромность перед спящим солнцем античного искусства, Микеланджело ответил так, как и ожидал Рафаэле. «Я ответил, что не сделаю столь прекрасных вещей, но что он еще увидит, что я смогу сделать»<sup>10</sup>. Утром следующего дня Микеланджело уже искал, где купить в городе кусок мрамора, подходящий для скульптуры в натуральную величину. Цель была сразу четко обозначена: фигура в естественных формах, находившаяся в центре классической поэтики и сразу ставшая символом новой поэтики Микеланджело. В понедельник 4 июля в доме благородного римлянина, друга Риарио, неподалеку от площади Кампо деи Фьори, становившейся новым центром возрожденного города, Микеланджело начал работать над «Ваххом» в натуральную величину. Он уже повидал коллекцию скульптуры Рафаэле Риарио, и большего ему от Рима было не нужно. Свет еще не выдал такой лихорадочной спешки с началом работы.

Кардинал пунктуально уплатил ему: 10 дукатов 18 июля и затем 50 больших золотых флоринов 23 августа, за которыми последовали еще два платежа по 50 флоринов каждый, 8 апреля и 3 июля следующего года. Если прибавить к этому еще 10 дукатов, истраченных на приобретение мрамора, выходит, что за год работы над «Ваххом» Микеланджело заработал 150 золотых флоринов, сумма для скульптора огромная. Микеланджело всего двадцать один год, он недавно прибыл в город, а кардинал фактически признает его первым художником Рима и становится его проводником в мире античной скульптуры, о чем во Флоренции тот мог только мечтать.

Статуя имела огушительный успех. Бог вина изображен в причудливой позе: подняв левую руку, он расслабленно склонился набок. Формы и пропорции тела соответствуют классическим моделям, их совершенство близко к натуральному, но сохраняет достаточную дистанцию, чтобы созданный образ навевал мысли об обожествленном человечестве, которое предположительно должно существовать, но которое никогда не было явлено в конкретных примерах; о человечестве, которое давало художникам возможность приподняться над прекрасным, но слишком ограниченным миром природы. Гений юного Мике-

ланджело ослабляет тиски холодной абстракции, чтобы сообщить плоти биение жизни, едва намеченное и при этом столь волнующее. В мускулах нет жесткости античных моделей, они становятся более мягкими, округлыми, придавая юному богу двойственность, которая могла родиться только благодаря глубоко постигнутой скульптором языческой чувственности. У Вакха слегка округленный живот, мягкие линии спины, ягодиц, груди, как у мальчика, еще не превратившегося в мужчину и сохраняющего в своем облике характерную для отрочества нежную женственность. С выражением экстаза на лице, свободный от всякого чувства вины, бог щедро преподносит в дар свою юность и свою дикарскую естественность. Эта скульптура лучше любой другой представляет идеал языческого духа, который начинал формироваться в умах подобных Риарио людей, бесконечно далеких от монаха, настолько преуспевшего в эти месяцы в распространении во Флоренции покаянных аскетических настроений, что работу над подобной статуей в городе на Арно было просто невозможно вообразить. Мраморные скульптуры из коллекции кардинала и его ученое влияние стали необходимой предпосылкой для полного расцвета языческого духа, который позднее отступит в фигуре «Давида», более созвучной коренастым солдатам Нового времени.

«Вакх» — одна из немногих полностью законченных работ Микеланджело. Так пожелал владелец; он, конечно, не мог допустить, чтобы новая статуя проигрывала рядом с античными скульптурами, к которым должна была присоединиться. В техническом плане статуя знаменует вступление Микеланджело в пору художественной зрелости. Переходы между мышцами плавные и кажутся выполненными без каких-либо усилий. Сила, угадываемая в мускулатуре, местами напряженной и местами расслабленной, — это результат прекрасного знания анатомии человека, полученного Микеланджело в часы мрачных уединений в больнице Санто-Спирито. Главное, мы видим, что он уже решительно преодолел проблему, которая будет занимать других скульпторов еще целое столетие: сочленение различных частей тела. Плечи и бедра, локтевой сгиб и колени, в отличие от того, что мы наблюдаем в скульптуре Кватроченто, утратили одеревенелость и натужность. «Вакх» возвещал всему миру о том, что соперничество с древними возможно, по крайней мере в скульптуре, знаменуя важный рубеж для тех римских кругов, которые приближали наступление самой прекрасной поры в западном искусстве.

Риарио великодушно помог Микеланджело отточить свой стиль, предоставив в его распоряжение свой кругозор и свою коллекцию и прежде всего введя его в тот кардинальский мир, который впоследствии постоянно будет поставлять ему крупных заказчиков. Однако Микеланджело оплатит черной неблагодарностью Риарио за расположение, заставив своего биографа Кондиви написать, что кардинал был невеждой и ничего ему не заказал. Утверждая это, художник входил в противоречие со своими собственными письмами полувековой давности. Возможно, в 1553 году, когда во Флоренции безраздельно правил герцог Козимо I, господин и вершитель судеб его потомков, Микеланджело не хотел напоминать о том, как в юности он делил кров и пищу с Медичи в палаццо на Виа Ларга, а когда их звезда закатилась, исчез и перебрался в Рим, где явился на поклон ни много ни мало к одному из главных врагов семьи Медичи, кардиналу, участвовавшему в заговоре 1478 года, окончившемся кровавой резней, о которой долго не могли забыть в Италии. И все же именно у него попросил о протекции молодой художник, не удостоив вниманием Джованни Медичи, младшего брата Пьеро, кардинала с 1488 года и будущего папу Льва X, вокруг которого уже в те годы консолидировалась фамильная клиентела.

Или просто, быть может, миф, который создал художник вокруг собственной персоны, не допускал присутствия ни других ярких фигур, ни покровителей даже на ранних этапах его жизни. Как бы то ни было, он цинично исказит историю своего приезда в Рим и своих отношений с кардиналом Риарио, заставив Кондиви написать: «А что кардинал церкви Св. Георгия мало понимал и мало ценил статуи, достаточно доказывает тот факт, что за все время, что он у него пробыл, а это было около года, по его заказу он не сделал ни единой вещи»<sup>11</sup>. Он не мог предположить, что впоследствии ради его имени будут извлечены на свет не только письма тех лет, но даже банковские расписки, красноречиво свидетельствующие о платежах кардинала церкви Св. Георгия, влюбленного в искусство едва ли не больше, чем сам Микеланджело.

В любом случае щедрое вознаграждение со стороны кардинала позволило Микеланджело предпринять первые шаги в поддержку своей бедствующей семьи, страдающей первой во Флоренции от голода, последовавшего за очередным политическим кризисом, который вызвали попытки Пьеро свергнуть республиканское правительство и кульминацией которого стало отлучение от церкви Савонаролы папой Александром VI в июне 1497 года.



Открыв счет в римском банке Бальдуччи, 23 марта 1497 года Микеланджело распорядился выплатить своему отцу Лодовико 9 больших золотых флоринов — первая сумма в длинном ряду денежных выплат. Так он начал вытаскивать семью из нищенского состояния, в которое та скатилась.

Следует заметить, что успех Микеланджело как скульптора не помешал ему продолжить пожинать плоды уроков живописного мастерства, полученных в мастерской братьев Гирландайо. Двадцать седьмого июня 1497 года, как только был закончен «Вах», художник снял со своего счета три карлино\* на «деревянную доску, чтобы писать картину»<sup>12</sup>. Этой суммы было достаточно для приобретения доски ровно таких размеров, как «Манчестерская Мадонна», которую в настоящее время ему приписывает ряд исследователей. Стиль братьев Гирландайо еще явно читается в кристальной четкости рисунка и в некоторой скованности лиц, которым приданы выражения в соответствии с характерным для конца XV столетия психологическим кодексом. Хотя многие критики склоняются к авторству Микеланджело, эта атрибуция небесспорна. Объемное решение фигур по сравнению с «Вахом» слишком упрощенное, а это заставляет предположить, что Микеланджело-художник отставал в развитии от Микеланджело-скульптора — гипотеза, не находящая подтверждения в позднейших произведениях. Или же приходится отнести датировку картины на несколько лет назад, избегая тем самым сравнения с другой работой кисти Микеланджело, атрибуция которой не вызывает сомнений, — «Тондо Дони», — написанной несколькими годами позже.

### 3. Тяготы труда художника

Живописному интермеццо, однако, не было суждено продлиться долго. В ноябре 1497 года на счет Микеланджело была переведена внушительная сумма в 133 с половиной рейнских флорина\*\*, равная 100 казенным дукатам. Речь идет о заказе на второе капитальное произведение молодого Микеланджело — «Пьету» (или «Мадонну дела Феббре», по названию храма, в котором она первоначально находилась), — хранящееся ныне в соборе Св. Петра.

\* Карлино — итальянская золотая и серебряная монета. — *Примеч. ред.*

\*\* Североευропейская денежная единица. — *Примеч. пер.*

Заказчиком снова являлся представитель высшей придворной иерархии Рима — кардинал Жан де Билэр-Лагрола. На сей раз Микеланджело не мог довольствоваться абы какими кусками мрамора, которые предлагались на римском рынке. На десятую часть полученной суммы он купил коня и отправился в Каррару, чтобы в первый раз увидеть своими глазами каменоломни, которые на протяжении всей жизни будут дарить ему безграничное творческое упоение. Зима в Апуанских Альпах, и без того суровая, в тот год была особенно морозная и снежная. В феврале в Тоскану пришли морозы, воды Арно сковало льдом, и на нем, как на замерзшем канале на полотне Брейгеля, играли в мяч. Это неординарное явление продлилось больше двух месяцев и наверняка привело в отчаяние Микеланджело, узника холодов в горах, которые уже древние римляне крошили ради скрытого в лесах среди скал драгоценного мрамора.

Амбиции молодого скульптора не могли терпеть до весны. Успех и покровительство в самых влиятельных римских кругах убедили Микеланджело в том, что его не ждет никаких препятствий в будущем и что ради успеха стоит пойти на жертвы. Он был настолько убежден в своих способностях, что решил приобрести несколько мраморных блоков, не дожидаясь новых заказов, — в уверенности, что они не замедлят появиться. Что еще более необычно, Микеланджело был уверен, что сможет выполнить статуи на продажу на свой вкус. Опережая и в этом свою эпоху, Микеланджело, только-только разменявший третий десяток, становится своим собственным, и весьма предприимчивым, агентом и инвестирует средства в свой талант до того, как это начали делать другие.

Лето 1498 года он провел в Риме, в порту Рипетта, занятый разгрузкой мрамора, который моряк Симоне переправлял для него из Каррары на своей лодке, отчаливавшей с тосканского побережья, с того белоснежного пляжа Авенцы, куда его бережно доставили доверенные каменотесы из апуанских каменоломен. Зимой же Микеланджело сосредоточился на заказе, который общепризнанно принесет ему пальму первенства в Италии и за который он вытребовал весьма внушительную сумму — 450 золотых дукатов, как явствует из договора, заключенного в Риме 27 августа 1498 года<sup>13</sup>.

Его первый шедевр родился в самых трудных условиях, в которых только мог оказаться столь молодой человек, один, вдали от своего города и близких, снимающий жалкий угол за полтора

дуката в месяц. Деньги, начинавшие обильно стекаться в карманы художника, нисколько не изменили его образа жизни, — Микеланджело оставался на грани выживания. Он не спал, не ел, мерз в легкой одежде. Приехав в Рим, брат обнаружил его в такой ужасающей нищете, что всерьез встревожился, — хотя и сам во Флоренции с трудом сводил концы с концами. Микеланджело был равнодушен к любым соблазнам, даже к тем, которых столь трудно избежать в юности. Отец, в эти годы неоднократно писавший сыну тревожные письма, напоминал ему, что бесполезно экономить, если жизнь в крайности приводит к болезням, из-за которых в будущем он будет не в состоянии заработать себе даже на хлеб насущный. Впрочем, Лодовико слишком хорошо знал своего сына, чтобы не понимать, что им движет чистой воды скупость, порок не только пагубный для здоровья, но и осуждаемый религией и моралью. Он суровым тоном напоминал об этом сыну. «...Нищета дурна, потому что это порок, который не нравится Богу и людям в мире, и кроме того, он повредит твоей душе и телу; и пока ты молод, то вынесешь какое-то время эти лишения, но как уйдут юные силы, тогда-то и обнаружатся болезни и недомогания, порожденные помянутыми лишениями, жизнью скверной и в нищете»<sup>14</sup>.

Чего не мог вообразить бедный Лодовико, так это того, до какой степени скупость владела его сыном. Он не мог вообразить, что в эти годы на его счетах скопились сотни дукатов, что он заработал достаточно, чтобы выйти из нужды. И тем более отец не мог предположить, что сын чувствовал себя обездоленным, хотя никогда таковым не был, и делал все возможное, чтобы убедить в этом окружающих, хотя бы ради того, чтобы умерить просьбы о помощи, которыми начали его одолевать (главным образом, тот же Лодовико, в письмах неизменно жаловавшийся на лишения, на то, что вынужден сам мыть тарелки, на голод, бедность и презренную жизнь, на которую он был обречен из-за того, что отказался от третьей женитьбы, чтобы обеспечить детям семейное тепло, не нарушенное присутствием мачехи). Скульптор, к которому теперь обращались за заказами не иначе, как кардиналы, жил как последний из каменотесов, копя деньги и отказывая себе в минимальном комфорте, игнорируя собственную молодость как досадную помеху, мешавшую сосредоточиться на работе.

Из этого самопожертвования и из ужасающего напряжения сил, целиком отданных работе, из полного отрицания собственной телесности родилась скульптура, которую, казалось, питала

та самая жизнь, какую художник не мыслил для себя. Кардинал Жан де Билэр-Лагрола, известный как кардинал церкви Св. Дионисия, заказал ему «Пьету» — фигуру Мадонны, держащей на коленях снятое с креста мертвое тело Сына. Этот исполненный мучительного трагизма образ был очень дорог североευропейской религиозности. Немцы называли его «Vesperbild», «вечерний образ», поскольку он особенно хорошо подходил для вечерних меланхолических размышлений, когда верующие, в особенности монахини, сосредотачивались на теме этого материнства, которое было прекраснее и мучительнее материнства любой другой женщины и в котором в час, когда солнце покидало мир, находила утешение скорбям и печалям человеческая душа.

Микеланджело сумел в высшей степени уловить именно меланхоличность, присущую этому времени суток и традиционно ассоциирующуюся с темой оплакивания Христа. Скорбящая Мадонна показывает миру истерзанные останки Сына, принесшего себя в жертву, чтобы смыть людские грехи. Пьета — образ безмерного страдания, однако у Микеланджело Богоматерь — молодая женщина с тончайшими чертами лица, пытающаяся удержать падающее тело Сына. Правой рукой она поддерживает его за спину, опираясь на колено, приподнятое благодаря предусмотрительно оказавшейся здесь каменной ступеньке. Она слегка отклонилась назад, чтобы уравновесить массу этого покинутого жизнью тела. Левую ступню Христа поддерживает обрубленный, как и его жизнь, древесный ствол, так что левая нога приподнята, и ее не заслоняет находящаяся на первом плане правая нога. Пальцы руки зацепились за тяжелые складки одежды, образуя арку, подчеркнутую параллельным строгим изгибом складки ниспадающих одежд Марии.

Безжизненность и телесная конкретность тела Христа с драматизмом проявляются во вздувшейся от усилия грудной мышце Матери и в запрокинутой голове Сына, открывающей взгляду на первом плане горло и кадык. Поддерживающая торс ладонь не касается Божественной плоти Сына, утопая в сминающейся под пальцами объемной ткани, кисть же левой руки отстранилась от тела и повисла в воздухе в трагическом и недоуменном жесте.

Экспрессивная мощь скульптуры сосредоточена главным образом в этом вопрошающем жесте, которым женщина словно спрашивает присутствующих о происшедшем и одновременно демонстрирует смирение перед неумолимостью свершившегося. Вопреки сложившейся традиции выражение ее лица крайне

сдержанное. Стремясь следовать классическим изобразительным канонам, Микеланджело избегает излишнего натурализма, чтобы придать лицу выражение сверхъестественной печали. Сентиментальное выражение отдалается от чрезмерного человекоподобия, воссоздавая тот эффект отчуждения, которым характеризовалось изображение божества в классическую эпоху. Сама красота лица вызывает к созерцательному участию Божественного, весьма далекого от человеческой реальности.

Тело Христа также выражает языческую идею божества. Несмотря на мученичество, оно не утратило своей красоты. И именно сверхъестественная красота этого тела, далекая от того, что встречается в нашем мире, демонстрирует его Божественный характер. Пропорции членов совершенны. Вид безжизненного тела непригляден, но Микеланджело расположил его так, что оно не теряет своей красоты. Вены, мускулы и сухожилия, точно повторяющие положение тела, также едва намечены, делая изображение достоверным, но не вульгарным и избегая подражания природе, которое бы только затенило Божественную красоту тела, вместо того чтобы подчеркнуть ее. Как это наблюдалось в классической скульптуре, плоть теряет всяческую акцидентальность, сводясь к чистой форме, дающей представление о некоем высшем существе, о божестве, к которому люди только и могут приблизиться благодаря таланту художника.

Христос Микеланджело мог бы быть спящим на траве Аполлоном, если бы его не держала на коленях готовая расплакаться растерянная женщина. Излучаемый этими прекрасными лицами и телами эмоциональный заряд столь велик, что у зрителя перехватывает дыхание. В самом совершенстве образа, кажется, явлено божество. Без сомнения, художник хотел в полной мере продемонстрировать умение не только придумывать идеальные формы, но и реализовывать их с невиданным техническим мастерством. Впоследствии многие говорили о надуманности этой сцены, находя неправдоподобной молодость Девы Марии, бывшей как-никак Матерью Христа, которого она держит на коленях. Микеланджело, который даже годы спустя не мог себе позволить признать, что исказить священное слово Писания повелела ему красота, пытался оправдаться, утверждая, что девственность сохраняет здоровье и красоту гораздо лучше, чем любовные отношения. Тем самым он демонстрировал, что о плотской любви знает совсем немного и еще меньше — о ее благотворном воздействии на страстно любимых мужчинами женщин.

Особую роль в скульптурной группе играет удивительная драпировка тканей, обрамляющих тело Христа и окутывающих мученическими тенями тонкий лик Мадонны. Одежды Марии подчиняются строгой иерархии в организации пространства. Обрамляющая скульптуру слева широкая глубокая складка призвана оттенять наклонный изгиб падающего тела. Под ягодицами Христа бурав высверлил очень глубокую выемку, тень, из-за которой таз кажется лишенным опоры. Тяжелая драпировка одеяния таит в себе энергию пластического напряжения, которое мало-помалу рассеивается внизу в небольших изогнутых, закрученных вокруг своей оси складках. Но больше всего своей затейливостью поражает рубашка Мадонны. Легкая ткань прижата на груди пояском, на котором, по легенде, Микеланджело позднее высек свое имя. Сдерживаемая ремешком рубашка взрывается на груди множеством подвижных складочек, благодаря чему взгляд по контрасту поневоле переносится на идеально гладкую кожу шеи и лица. Мягкие складки покрывала на голове довершают ореол тени вокруг лика Марии.

Какова бы ни была формальная и даже символическая роль этой величественной и богатой драпировки, несомненно то, что в художественном отношении она явно обращена к скульпторам того времени как декларация о превосходстве мастера. Никому и никогда не удавалось создать столь подвижную и столь соразмерную драпировку. Несмотря на причудливую игру линий, складки одежды не скрывают тела Марии: видны девичья грудь, грациозные плечи и даже нога с выдвинутой из-под подола ступней. У других скульпторов драпировка существовала практически отдельно от всего остального, словно живущая собственной жизнью, и почти всегда была лишена правдоподобия. В «Пьете» не найти ни одной нарушающей законы природы, резко прерванной или упрощенной складки. Каждая набирает силу и сходит на нет точно так, как бывает в настоящей одежде, и то же происходит при контакте ткани с телом.

Подобную изменчивость невозможно было продумать заранее, разве только в общих чертах. Каждый раз скульптор должен был интуитивно следовать ходу складки, которую он высекал из мрамора. И Микеланджело демонстрирует исключительную способность играть с материалом, больше следуя возможностям своих инструментов, нежели копируя поведение реальной одежды. Чтобы извлечь из мрамора воздушные складки льна и бархата, художник прибегал к бураву, создавая выемки, которые он

затем соединял при помощи прямых и полукруглых резцов, а их следы, в свою очередь, удалял напильниками с последовательно уменьшающейся насечкой и, наконец, пемзой. Скульптура доводилась до высшей стадии отделки полировкой поверхностей, причем его манеру полирования впоследствии никто не повторил. Чтобы добиться эффекта «живого камня», тосканский мастер, вероятно, пропускал некоторые общепринятые этапы, непосредственно полируя пемзой или песком созданные резцом и зубчаткой поверхности практически до самого последнего слоя. Таким образом ему удавалось избежать оцепенелости, обусловленной применением напильника, с помощью которого приближались к финальной отделке поверхности статуи другие художники.

Возможно, эта демонстрация виртуозной техники была даже чрезмерной, каллиграфический стиль приближал ее скорее ко вкусам Кватроченто, нежели к строгой лаконичности классической скульптуры (если не принимать в расчет виртуозность эллинистической скульптуры, которую, как выяснится впоследствии, Микеланджело не слишком высоко ценил). Каковы бы ни были конкретные приемы, примененные художником, скульптура в любом случае имела оглушительный успех у заказчика и публики. Еще пятьдесят лет спустя Вазари не мог не превозносить наряду с замыслом и красотой форм отличавшее ее совершенство технического воплощения: «Пусть никогда и в голову не придет никакому скульптору, будь он художником редкостным, мысль о том, что и он смог бы что-нибудь добавить к такому рисунку и к такой грации и трудами своими мог когда-нибудь достичь такой тонкости и чистоты и подрезать мрамор с таким искусством, какое в этой вещи проявил Микеланджело, ибо в ней обнаруживаются вся сила и все возможности, заложенные в искусстве»<sup>15</sup>. Сам Микеланджело не повторил столь выразительного произведения, рассматривая его, возможно, как некую вершину мастерства, которое невозможно превзойти.

По завершении работы, состоявшемся, вероятно, в июле 1500 года, «Пьета» была помещена в капеллу Св. Петрониилы одного из двух мавзолеев, расположенных с южной стороны древней Константиновой базилики Св. Петра, впоследствии инкорпорированной в новый собор Св. Петра. Заказавший ее щедрый французский кардинал умер 6 августа 1499 года, так и не увидев законченную скульптуру. Но успех был таков, что не преминул появиться с новым грандиозным заказом другой кардинал высо-

чайшего ранга. В начале 1501 года Франческо Пикколomini, племянник папы Пия II, обратился к Микеланджело с предложением завершить знаменитый фамильный алтарь, начатый несколькими годами ранее в Сиенском соборе. Это был масштабный проект: пятнадцать статуй из каррарского мрамора высотой чуть более метра, над которыми Микеланджело решил работать во Флоренции, где он мог рассчитывать на разнообразную поддержку, что сильно снижало общие затраты.

К тому же на рубеже столетий отъезд из Рима приходился кстати и по другим причинам. Его главный покровитель, кардинал Риарио, находился в скверных отношениях с папой Александром VI, который всячески чинил ему препятствия, настолько, что кардиналу пришлось приостановить строительство своего бесценного дворца и добровольно покинуть город 21 ноября 1499 года. Атмосфера, воцарившаяся при папе из семейства Борджа в Риме и в Италии в целом, была ужасающей во всех отношениях. Его сын, Чезаре Борджа, герцог Валентинуа, начал с отцовской помощью завоевательную кампанию против мелких и слабых государств Центральной Италии — Имолы, Форли, Римини, Пезаро. Осмеливался угрожать он и самой Флоренции. Методы, которыми он терроризировал людей и целые армии, вошли в историю, как и его не знавшие границ сексуальные аппетиты. Из плотских «подвигов» современники говорили об изнасиловании юного Асторре Манфредди, синьора Фаэнцы, сына Галеотто и Франчески Бендивольо, которого Борджа вначале лишил его владений, а также о кровосмесительной связи с собственной сестрой Лукрецией, отданной потом под возмущенными взглядами итальянской знати в жены Альфонсо, старшему сыну Эрколе д'Эсте. Из заказных убийств, по числу которых никто не мог сравниться с семейством Борджа, особенно нашумело убийство ближайших союзников: Паоло Орсини, Вителлоццо Вителли, Оливеротто да Фермо и герцог Гравини Франческо Орсини были созваны в Сенигаллию и задушены в постелях в ночь на 1 января 1503 года. Александр VI сыну не уступал, неоднократно заключая в темницу кардиналов и порой разрешая внутренние конфликты в священной коллегии при помощи яда.

В то время как в Риме под действием безудержных амбиций Борджа атмосфера становилась все более нездоровой, Флоренция постепенно выходила из тяжелейшего кризиса, разразившегося с изгнанием Пьеро де Медичи. Народное правительство



вновь обрело стабильность с избранием в сентябре 1502 года главой коллегии приоров — гонфалоньером справедливости Пьеро Содерини, пользовавшегося в городе всеобщим уважением; угроза завоевания, казалось, также исчезла. Конечно, оставались на повестке дня серьезные проблемы: подчинение Пизы, вышедшей из-под власти города во времена кризиса правления Медичи, и, главным образом, тяжелое налоговое бремя, вызванное необходимостью уплаты громадных сумм, которые король Франции требовал в обмен за свое покровительство. Но опасность агрессии со стороны Валентинуа, казалось, миновала, поскольку король Франции начинал считаться с набирающей силу державой Максимилиана Австрийского и с новой группировкой союзных сил, которая в результате укрепляла автономию Флоренции.

Правительство, пожинавшее плоды кризиса правления Медичи, прямо выражало интересы того среднего класса, к какому, несмотря на обеднение, принадлежала семья Буонарроти, а также той части купеческой аристократии, с которой Микеланджело сохранял прекрасные отношения. Лодовико поспешил сообщить сыну о благосклонности городского правительства к уже стяжавшему громкую славу художнику, которого можно было привлечь к работе во благо гордой Республики. И сын принял заказ на статуи для алтаря Пикколомини, благодаря чему он возвращался домой, как того желал отец. Пятого июня 1501 года был заключен договор, включавший пункт, который должен был принести художнику немалое удовлетворение: речь шла о том, чтобы доработать статую, начатую Торриджани, тем самым вспыхившим художником, несколькими годами раньше разбившем ему нос. В частности, Микеланджело должен был придать статуе черты своего стиля, полностью убрав следы резца бывшего товарища. Обозначенный в договоре гонорар являлся необычайно высоким — 500 дукатов.

И все же не это стало главным мотивом возвращения во Флоренцию. Шестнадцатого августа 1501 года старшины управы Опера дель Дуомо, заведовавшей вопросами строительства и украшения городского собора, от имени граждан города поручили Микеланджело исполнить гигантскую статую «Давида». Это было официальное назначение. Ему предстояло создать новый символ республиканской свободы.

#### 4. «Давид» для Республики

Задолго до того, как неистовый резец Микеланджело коснулся «Давида», скульптура уже стала притчей во языцех в среде гордых флорентийских мастеров. Восемнадцатого августа 1464 года, в очередном приступе мании величия, которая уже в течение двух столетий заставляла флорентийцев добиваться первенства среди итальянских государств во всех областях, старшины управы Опера дель Дуомо Андреа делла Стуфа и Якопо Уголини заказали мастеру Агостино ди Дуччо мраморного колосса высотой почти в шесть метров. Его предполагалось установить на одном из контрфорсов не прекращающего строиться собора: «заказали Агостино, сыну Антонио Гуччи, флорентийскому гражданину, фигуру из белого мрамора, добытого в Карраре, размером в девять локтей, наподобие гиганта... чтобы поместить на одной из спиц Санта-Мария дель Фьоре»<sup>16</sup>. Колоссов не делали со времен античности, и амбициозные заказчики, проявив-таки некоторую скромность, постановили, что скульптура будет составлена из четырех отдельных блоков: из одного блока «голова и шея, два куса руки и остальное единым куском». Добыть в Апуанских горах и доставить во Флоренцию такую громадную глыбу действительно было делом трудновыполнимым.

Поначалу фортуна, казалось, благоприятствовала Агостино ди Дуччо: опираясь на опыт каменолома Баччеллино да Сеттиньяно, ему удалось вырубить и доставить во Флоренцию не четыре, а один цельный блок. Как позволяют понять документы, чтобы облегчить транспортировку огромного блока, скульптор, подобно древним мастерам, лично отправился в каменоломню и «обтесал» камень, наметив контуры будущей фигуры. Насколько деликатна была работа по предварительному обтесыванию, демонстрирует колосс почти тех же размеров, «Курос» из Меланеса, две с половиной тысячи лет пролежавший в другой средиземноморской каменоломне, на греческом острове Наксос. В Древней Греции скульпторы тоже отправлялись в каменоломню высекать гигантов, чтобы затем домой везти более легкие, приближенные к окончательному виду фигуры. Чтобы не ошибиться, они строго воспроизводили всегда одну и ту же формальную модель. Аналогичным образом «набросок», упомянутый во флорентийских документах, включает в себе слой толщиной несколько сантиметров, который покрывает фигуру до того, как

скульптор примется за окончательную отделку статуи. Однако то ли из-за спешки, то ли из-за неудобств, связанных с работой в каменоломне, к которой он был непривычен, Агостино оставил начатое дело. Возможно, он переоценил свои силы, согласившись на столь грандиозное задание, и гигантский блок так и остался в мастерских Санта-Мария дель Фьоре в состоянии наброска средней степени проработанности.

Старшины управы Опера дель Дуомо, однако, не падали духом. Если Брунеллески сумел возвести над собором столь дерзновенный купол, несомненно, должен был найтись и скульптор, способный создать колосса величиною всего лишь с двух всадников с Монтекавалло в Риме, хотя те тоже были сделаны людьми, и притом язычниками. А ведь им не могла помочь вера в Мадонну, во имя которой был возведен собор с его скульптурными украшениями. Шестого мая 1476 года они поручили Антонио Росселино завершить «гиганта из мрамора, который в настоящее время лежит рядом с фундаментами, какового гиганта имелось в виду закончить и поставить на одной из спиц церкви». Но пока не настали времена соперничества с античными скульпторами, а Микеланджело тогда еще пил молоко своей кормилицы в Сеттиньяно, убаюкиваемый не смолкавшим в доме стуком резца. Антонио Росселино тоже потерпел неудачу.

Наконец, в 1501 году, постановлением от 2 июля, старшины решили поставить на ноги эту «*male abozzatum et resupinum existentem in curte dicte Opere*»\*,<sup>17</sup> фигуру. Предстояло понять, удастся ли отыскать мастера, способного довести работу до достойного завершения. Тот факт, что скульптура уже была частично высечена, значительно усложнял задачу, поскольку именно на этапе черногового наброска закладывается будущий облик статуи и существует опасность, что будут стесаны те части камня, которые впоследствии могут оказаться необходимыми для успеха работы. Но на сей раз время вызова античности настало. Флорентийский гражданин двадцати шести лет отроду уже поразил мир «Пьетой», которая была у всех на устах, и не вызывало сомнений, что он, и только он, может с успехом довести дело до конца. Другой великий скульптор, Андреа Контуччи да Монте Сан Савино, прозванный Сансовино, тоже выдвинул свою кандидатуру. Однако соперничество было немислимо. Шестнадцатого августа того же года старосты

---

\* «Грубо набросанную и пребывающую в лежащем положении во дворе мастерских» (лат.). — *Примеч. пер.*

коллегии поручили достойному мастеру Микеланджело, сыну Лодовико Буонарроти, флорентийскому гражданину, *«ad faciendum et perficiendum et perfecte finiendum quendam hominem, vocatum gigantem, abozatum, brachiorum novem ex marmore, existentem in dicta opera, olim abozatum per magistrum Augustinum... de Flodentia et male abozatum»\**, 18. Изначально цена была очень скромной: художнику на время работы, оцениваемое в два года, полагалось жалованье в размере 6 флоринов в месяц. Но хитрец Микеланджело, показав, что он способен сотворить из заброшенного на сорок лет камня, потребовал исправления договора и добился существенного увеличения вознаграждения — 200 флоринов против исходных 150.

Работа началась в сентябре 1501 года. Не терпя пересудов, Микеланджело потребовал обнести рабочую площадку стеной, чтобы отгородить свое детище от досужих взглядов флорентийцев, говорящих только о новом претенциозном начинании. Греческий гигант с Наксоса, брошенный из-за того, что во время транспортировки сломалась одна нога, дает представление о том, в каком виде пребывал «Давид», когда художник приступил к работе. Несомненно, были определены постанова и общие размеры фигуры в высоту и ширину, а также возможная глубина статуи. Вероятно, юный грек, покоящийся в своей живописной могиле на лоне природы, отполированный тысячелетними дождями, созданный смелыми скульпторами архаической эпохи, которые ради экономии на транспортировке в гораздо большей степени приближали статую к окончательным формам, кажется более проработанным, нежели «Давид», над которым взялся работать Микеланджело. Но разница должна была быть не слишком велика. Так чему удивляться, если, описывая скульптуру, высеченную Микеланджело из камня, перед которым опускались руки у лучших мастеров предыдущего поколения, уже его современники не могли обойтись без хвалебных гипербола? Если в 1504 году Помпонио Гаурико в своем трактате «О скульптуре» упоминает Микеланджело среди величайших скульпторов современности? И если столь уравновешенный человек, как Бенедетто Варки, мог заявить, что этим творением Флоренция превзошла Древний Рим в скульптуре, по меньшей мере, настолько, насколько Арно превосходит Тибр полноводностью?

---

\* «Сделать, доделать и полностью закончить этого мужа, называемого гигантом, имея уже готовый набросок, девяти локтей, из мрамора, прежде выполненный мастером Агостино (...) из Флоренции и выполненный худо» (лат.). — Примеч. пер.

«Давид», представший перед городом три года спустя с торжественным сносом пресловутых стен, в которых уединился художник, провозглашает современный канон мужской красоты, не превзойденный и доныне, по прошествии пяти столетий. То ли в силу ограничений, которые на него налагали результаты работы предшественников, то ли намеренно, чтобы статуя еще в большей степени ассоциировалась с Флоренцией и ее республиканским правительством, Микеланджело отказался от классицизирующей абстракции, продемонстрированной в «Вакхе» и в меньшей степени — в римской «Пьете». Утратив тенденцию представлять чистую форму, свободную от всякой связи с земным миром, статуя являет собой прекраснейшего юношу, осознающего свою смелость и свою силу. Не библейский пророк, а первый красавец Флоренции, одевающийся после купания с друзьями в водах Арно, задевший обидной шуткой, за которую он уже поквитался или собирается поквитаться.

В Библии Давид — юный пророк, против всякого ожидания, одной лишь силой веры и храбростью единственным выстрелом из пращи расправляющийся с казавшимся непобедимым гигантом Голиафом. Давид Микеланджело черпает силу и храбрость в осознании своей телесной красоты, хотя и далекой от классических канонов из-за несоразмерно больших кистей рук и головы. Взгляд театрален, брови нахмурены, в основании носа бугорок, губы готовы скривиться от открывшегося ему зрелища или при воспоминании о том, что он совершил. Словно работая в русле флорентийской традиции, выделяющей контуры фигур, Микеланджело выразительно очерчивает линию губ и точеный нос, а веки кажутся вычеканенными из металла. В узкой спине и легком наклоне тела вперед, похоже, угадываются ограничения, наложенные формой камня, стесанного настолько, что скульптору не хватает пространства, чтобы изобразить мышцы точеными и вздутыми, какими они должны быть, следуя крутым изгибам безупречных ягодиц.

И во всем остальном тело показывает то лучшее, чем природа в состоянии одарить мужчину: слегка приоткрытая кисть правой руки демонстрирует идеальные линии пальцев, широкие ногти, как у всех мужчин в работах Микеланджело, легкую пульсацию вен и мышц запястья и предплечья. Торс являет чудесную гармонию юного тела, еще не отягощенного полностью развившейся в военных тяготах мускулатурой. На едва обозначенной груди провоцирующе выделяются сосцы. Резко повернутая шея демон-

стрирует сухожилия, присоединяющиеся к ключице с естественностью, невиданной ранее для скульптуры не только во Флоренции, но и во всем мире. Затем, внизу живота, слегка напряженного из-за сгиба левой ноги, между высокими бедрами открываются взору чресла и самый волнующий половой орган в истории ренессансной скульптуры. Небольшая припухлость чресел, типичная для ранней юности, с почти женским лонным бугорком, обрамляет преувеличенно пышные курчавые волосы, заключающие полный энергии пенис и налитые силой яички. Именно в изящных чреслах «Давида» возвращается эхо андрогинного обаяния, которое Вазари будет отмечать уже в созданном в Риме для кардинала Риарио «Вакхе». Плавность, с которой пах переходит в крепкие ноги, упирающиеся в землю, как два столпа, кажется взрывом женственности в суровом теле воина, особенно если смотреть на него снизу вверх, как и предполагалось его первоначальным назначением — венчать собою контрфорс собора. В пульсации жизни новый бог мужской красоты немедленно выявляет недостаточное совершенство античных символов, слишком эфемерных и недвижных, чтобы излучать эту притягательность жизни, которую воин Микеланджело безраздельно воплощает вот уже пятьсот лет. Даже «Аполлон Бельведерский», которого в те годы Джулиано дела Ровере, кардинал церкви Сан-Пьетро ин Винколи, гордо выставлял в церковном саду, казался статичным и неправдоподобным в сравнении с вызывающей подвижностью творения Микеланджело.

Флорентийцы, и в первую очередь Пьеро Содерини, вблизи наблюдавший за процессом работы, немедленно признали статую шедевром. Вазари, возможно, желая угодить Козимо I, приводит анекдот, выставляющий гонфалоньера Республики не в лучшем свете. Во время одного из визитов в мастерскую скульптора Содерини посоветовал ему укоротить статуе нос, вызвав этим насмешку Микеланджело, который, подыгрывая самонению гонфалоньера, набирает в ладонь пыли и делает вид, что решительным ударом резца укорачивает нос, но на самом деле его даже не касается. В действительности же документы свидетельствуют о совсем ином, беспрецедентном в своей уникальности ходе событий, который, пожалуй, можно было бы охарактеризовать как «демократический», не будь это слово нынче так дискредитировано.

Скульптура предназначалась для украшения собора, однако ее исключительность вызвала к жизни гораздо более глубокие про-

цессы идентификации и символического осмысления. Противостоящий Голиафу Давид являлся идеальным символом республиканской Флоренции, которая именно в те годы благодаря заключенному с королем Франции соглашению обрела защиту от захватнических appetitов ужасного Чезаре Борджа. Это была последняя в долгой череде баталий, которые город выдержал в предыдущем столетии, отстаивая свою автономию и свою систему ценностей, в которой каждому, даже художникам, отводилась важная роль в государственных делах.

С невиданной прежде дальновидностью Синьория постановила, что статуя может и должна стать символом самого города. Чтобы это произошло, ее следовало установить в символически наиболее значимом месте. Самое поразительное, что Синьория поручила выбор места комиссии художников, косвенно признавая за искусством политический вес и, что еще более удивительно, усматривая в таланте и опыте художников общественно полезную функцию. Двадцать пятого января 1504 года в управе Опера дель Дуомо собрались художники для принятия важного решения. Были приглашены лучшие из лучших, как свидетельствует слава, которую каждый из них обрел среди потомков: Андреа дельа Роббиа, Козимо Росселли, Франческо Граначчи, Пьеро ди Козимо, Давид Гирландайо, Симоне дель Поллайоло, Филиппино Липпи, Сандро Боттичелли, Антонио и Джулиано да Сангалло, Андреа Сансовино, Леонардо да Винчи, Пьетро Перуджино, Лоренцо ди Креди. Отставив в сторону личную зависть и даже досаду, которые некоторые, например Сансовино, могли питать в отношении статуи, художники в полной мере проявили себя на высоте положения, продемонстрировав веру в Республику, признававшую за ними столь высокие достоинства. Политическое значение события подчеркивал герольд Синьории мессер Франческо.

Я глубоко взвесил то, что мне мог предложить разум: у вас есть два места, куда можно поместить эту статую: первое — там, где стоит Юдифь\*, второе — посреди дворцового двора, где стоит Давид; первое — потому что Юдифь есть смертоносный знак, и это дело недоброе, ибо мы гербом имеем крест и лилию, также дело недоброе, чтобы женщина умерщвляла мужа, а особенно же то, что она была поставлена под неблагоприятными звездами, потому что с тех самых пор все пошло хуже некуда: после того потеря-

---

\* Работы Донателло. — Примеч. авт.

ли Пизу... поэтому я советовал бы поставить эту статую в одном из двух мест и предпочтительнее на месте Юдифи<sup>19</sup>.

В итоге продолжительных дискуссий, в ходе которых детально обсуждались вопросы сохранности и наилучшей визуальной позиции скульптуры, было решено установить «Давида» перед Палаццо Синьории вместо «Юдифи», как и рекомендовал герольд. Оставалось решить проблему транспортировки, но это уже было делом шноровки Симоне дель Поллайоло и других мастеров. Гиганта уложили внутрь огромной конструкции и тащили ее по смазанным салом бревнам, словно снимая лодку с мели. В ночь с 14 на 15 мая 1504 года «Давид» покинул стены, в которые его заточила ревностная опека автора, и прибыл на площадь в полдень 18 мая. Маршрут огибал препятствия во избежание резких сотрясений скульптуры. Громадная статуя рисковала повторить судьбу древнегреческого гиганта с Наксоса, у которого во время спуска со склона головой вниз откололась нога, и он был безжалостно брошен скульптором и каменотесами. Поэтому «Давида» подвесили канатами на лебедку, чтобы ноги не касались земли и чтобы удары амортизировались сдерживающими раскачивание тросами.

Трудности практического характера были блестяще преодолены, оставались политические интриги, представлявшие куда большую опасность в разделенном на враждующие партии городе. Сторонники Медичи не замедлили углядеть политические выгоды, которые мог дать республиканскому режиму этот символ, уже запечатленный во многих образах. Поэтому было решено атаковать его ночью, словно предстояло застать врасплох вражеское войско. Хронисты того времени уделили должное внимание этому событию и его конфликтному характеру. «Ночью его охраняли от недовольных и завистников; наконец, несколько юнцов напали на охрану и забросали камнями статую, намереваясь ее повредить, после чего, будучи узванными на следующий день, были взяты восемью, и примерно трое из них были заключены в тюрьму Стинке»<sup>20</sup>.

Еще до того, как быть выставленным на всеобщее обозрение, «Давид» уже платил дань славе. Но еще более тяжкую дань он заплатит во время республиканского восстания 1527 года, когда из окон дворца на него сбросят лавки, которые вдребезги разобьют его левую руку. Осколки пролежат на площади три дня, ибо в тревожной атмосфере восстания никто не осмеливался коснуться их.



Наконец, Джорджо Вазари, тогда еще юноша, наберется смелости и под покровом ночи отправится собирать их вместе с Чеккино Сальвиати, отнесет в дом отца Сальвиати, а оттуда переправит Козимо I. Последний, став безраздельным властелином города, в ноябре 1543 года распорядится восстановить руку из фрагментов, будучи убежден, что этот жест милосердия по отношению к главному республиканскому символу сослужит ему лучшую службу, нежели посягательство на всеобщую любовь Флоренции к Микеланджело<sup>21</sup>.

### 5. Мастерская Микеланджело

Микеланджело прибыл во Флоренцию примерно в середине мая 1501 года и снова уехал из нее в Рим в марте 1505-го. На протяжении почти четырех лет, проведенных над созданием главного символа Флорентийской республики, он работал также над другими произведениями, заказанными ему частными лицами. Если учитывать только безусловно подписанные контракты и работы, которые традиционно приписываются ему на более чем убедительных основаниях, его производительность в этот период кажется невероятной, особенно если принимать во внимание, что на одну «Пьету» для собора Св. Петра у художника ушло два года, с лета 1498-го по лето 1500 года<sup>22</sup>. За четыре неполных года, время, которого другому художнику едва хватило бы на создание гигантского «Давида», Микеланджело сам, без помощников создал следующие произведения: бронзового «Давида», заказанного ему Флорентийской республикой для маршала Жье, «Мадонну Брюгге» (128 см), «Святого Матфея» из Галереи Академии (216 см), «Тондо Питти» (диаметр 82 см), «Тондо Таддеи» (диаметр 107 см), «Тондо Дони», грандиозный картон «Битва при Кашине», четыре статуи для алтаря Пикколомини в Сиенском соборе, соответствующие, по мнению исследователей, «Святому Петру» (123 см), «Святому Павлу» (127 см), «Святому Пию» (135 см) и «Святому Григорию» (135 см)!

Микеланджело всегда отказывался признавать существование мастерской. Будучи всецело поглощен созданием собственного мифа, он хотел резко выделиться из массы художников его поколения. Однако столь обильная продукция в столь краткие сроки не может не наводить на размышления о существовании «мастерской Микеланджело», тем более что некоторые из работ этих лет

весьма среднего качества. Трудно поверить, что «Тондо Питти» и четыре святых для алтаря Пикколомини (каллиграфическая прорисовка драпировок и упрощенность лиц которых заставляют думать скорее о предыдущем столетии) могли быть творением рук исключительно создателя «Вакха», римской «Пьеты», «Давида» и «Мадонны Брюгге», бесконечно далеких от того, что мы безусловно можем определить как «продукцию мастерской». Но все же, несмотря на некоторые сомнения относительно безраздельного авторства, остановимся на второстепенных произведениях этого периода<sup>23</sup>.

Двадцать четвертого апреля 1503 года консулы цеха шерстоделов «Лана» заказали Микеланджело создание статуй двенадцати апостолов высотой в четыре с половиной локтя (около 270 см), которые предполагалось установить в соборе. Художник выговорил себе много времени на эту работу, обязуясь в течение двенадцати лет изготавливать по одной статуе в год. Он хотел оставить себе время для других, более важных заказов. От этих статуй до нас дошел «Святой Матфей», ныне хранящийся во флорентийской Галерее Академии. Хотя статуя высечена лишь частично спереди, вызывает восхищение мощная мускулатура святого, подчеркнутая поворотом фигуры. Согнутая левая нога создает монументальную пространственность внутри скульптуры, точеная мускулатура с большой убедительностью передает свободную энергию движения. Драпировка, очень лаконичная, прекрасно выведена в спадающих с плеч складках ткани и, вместо того чтобы скрывать от взгляда атлетически сложенное тело, она оттеняет его, точно повторяя анатомию торса. Пропорции тела столь далеки от «Давида», а телосложением святой настолько ближе к римскому «Вакху», что это позволяет почувствовать, в сколь тесных рамках находился Микеланджело, работая над начатой другими статуей колосса.

Другой «малой» работой он, несомненно, занимался начиная с декабря того же года, когда представители фламандской купеческой семьи Маскерони перевели ему пятьдесят больших флоринов в оплату за «Мадонну Брюгге», законченную в августе 1506 года и отправленную во Фландрию, откуда она распространит славу итальянского скульптора в богатейших северных землях. Скульптура, проникнутая той же меланхолией, удваившей женщину в размышления, которые отдаляют ее от карабкающегося ей на колени малыша, поражает своим сходством с римской Мадонной. Идентичность чувств двух Мадонн нельзя объяснить лишь размышле-

нием и предвидением трагической судьбы Сына. Выражение царственной сдержанности в лицах обеих женщин повествует нам скорее о том, что Микеланджело считал неприличным придавать лицам своих скульптур слишком живое или натуралистичное выражение, будь то счастье или трагедия материнства. Совершенство черт лица, с характерным для образцов XV века удлиненным тонким носом, объяснимо как попытка приблизиться к той отрешенной абстрактности изображающих божества классических статуй, которых от мира людей отделяет этот самый сверхъестественный контроль над чувствами.

Скульптор со свойственной ему чувствительностью придает фигуре особую экспрессию: совершенные черты лица Мадонны в контрасте с богатством драпировки полны волнующей загадочности. И здесь Микеланджело вновь демонстрирует высочайшую степень виртуозности. Бесподобный эффект создает складка накидки, невинно и столь правдоподобно натянувшейся под левой ножкой Младенца, равно как и складки одежды Марии позади его головы, образующие удивительно глубокие тени благодаря утонченной до невероятности ткани, где толщина мрамора сокращается до нескольких миллиметров. Довершает классицизирующую гармоничность сцены, придавая ей почти антикварный колорит, изящная брошь, схватывающая ткань одежд Мадонны под самой шеей, создавая паузу, готовящую взгляд к переходу от тяжелых складок драпировки к длинной, грациозной шее молодой женщины и к ее лицу, также обрамленному глубокими тенями от окутывающих голову тончайших покровов<sup>24</sup>.

Около 1503 года датируются и два круглых мраморных барельефа, известные как «Тондо Питти» и «Тондо Таддеи», ныне хранящиеся, соответственно, в музее Барджелло во Флоренции и в лондонской Королевской академии. Это произведения культового характера, выполненные для богатых заказчиков, причём отделка обоих тондо осталась незавершенной. «Тондо Питти», в целом считающийся более высокого качества, чем лондонский барельеф, изображает Мадонну, заключенную в пространство круга, границы которого, как всегда, оказываются тесны для темперамента художника. Дева Мария сидит на небольшом каменном кубе и в правой руке держит перед Младенцем Священное Писание, левая ее рука заслонена телом малыша, видны лишь пальцы, заботливо поддерживающие Сына за спинку. Обе фигуры даны почти во фронтальной позе, а выражение лица Мадонны очень схоже с «Мадонной Брюгге», хотя «Мадонна Питти» кажется более уми-

ротворенной. Пространственность рельефа выдает некоторую неуверенность в использовании мраморного блока: фигура Мадонны как бы сплюснута извне, а Младенец с трудом помещается между задником рельефа и согнутыми ногами Матери.

В «Тондо Таддеи» Мадонна протягивает правую руку маленькому св. Иоанну, несущему в руках щегла — символ крестных мук Христа, а Младенец Иисус, напуганный птицей, в весьма правдоподобном пластическом развороте залезает на материнскую ногу. Построенное Микеланджело внутри блока пространство тонко артикулировано по сравнению с предыдущими моделями, поскольку ему удастся создать впечатление беспредельной глубины. Мастерское владение техникой демонстрирует виртуозно выполненная поза скрестившего руки св. Иоанна. Глубокая рельефность фигуры Младенца подчеркивается полой покрывающего его спинку плаща, повторяющего все изгибы тела.

Третье тондо, выполненное Микеланджело в эти годы — картина, известная под названием «Тондо Дони», судя по всему заказанная ему в связи с женитьбой Аньоло Дони на Маддалене Строцци<sup>25</sup>. На сей раз речь идет, однако, не о скульптуре, а о живописном полотне — единственной дошедшей до нас росписи Микеланджело по дереву, чье авторство не вызывает сомнений. Картина написана темперой в очень медленной технике исполнения: пигмент смешивался с органическим связующим веществом и небольшими мазками методично выполнялся фон. Поразительно, что неистовый Микеланджело, уже имея за плечами опыт стольких работ, в которых он давал волю безудержному исступлению, берется за столь сдержанную, медленную и рефлексивную работу. Особенно же поражает, что он согласился на такой требующий значительного времени заказ, и это в те годы, когда заказы сыплются на него со всех сторон.

Тондо изображает Святое семейство в очень оригинальной композиции. Мадонна, сидящая на земле, в одеждах, ниспадающих пышной драпировкой, оборачивается назад, чтобы взять Младенца из рук св. Иосифа, который передает его ей через правое плечо. На дальнем плане, отделенном от сцены Святого семейства стеной, мы видим несколько обнаженных фигур, занятых беседой среди скал на лоне природы. Свободный от налагаемых мрамором ограничений, Микеланджело решает использовать преимущества живописной техники для мастерского исполнения замысловатой позы женщины. Изгиб тела Мадонны столь крутой, что линия ее профиля извивается как бы дугой. Анатомическое сложение тел,

в том числе фигур на заднем плане, исполненных жизни, великолепно и лишено какой бы то ни было статичности. Мускулистые тела наполнены энергией. Среди представленных фигур нет ни одного привычного фронтального или профильного изображения, напряжение мышц в движении передано с удивительной тщательностью. Контуры все еще подчеркнуты и каллиграфичны, но это единственное, что роднит картину с флорентийской традицией Кватроченто.

Само значение картины неясно. На первый взгляд она прославляет переход от языческой эры, аллюзией на которую, кажется, являются фигуры на заднем плане, к эре христианства, символизируемой фигурой Младенца, ухватившегося, чтобы не упасть в этом рискованном положении, за волосы Матери. Цвета, какими они предстали перед нами после недавней реставрации, отливают металлическим блеском и одновременно прозрачны, несколько нереальны, словно Микеланджело даже в живописи больше интересовала не передача реальности, а чувства, которые будит в людях произведение искусства. Холод розового цвета одежд Мадонны почти уравновешивается потоком света и огромным голубым, с нотками фиолетового плащом, не скрывающим, несмотря на глубокие складки, точеных ног молодой женщины. Прозрачный весенний свет помогает также лучше различить анатомию тел, освещая рельефные мускулы. С типичным для Кватроченто эффектом светлая прорисовка фигур, сближая живопись с рисунком, позволяет нам разглядеть даже пупок Младенца. Однако подлинные живописные новшества мы обнаруживаем на дальнем плане картины. Обнаженные фигуры не имеют четких контуров, словно они не нарисованы, а созданы на полотне одной лишь игрой цвета. Мягкая фактура тел помогает четче отделить их мир от мира, в котором пребывает Святое семейство, и наряду с этим конкретизирует новую форму пространственности, в будущем дающей поразительные эффекты во фресках Сикстинской капеллы.

Сюжет со Святым семейством, и в особенности Мадонна с Младенцем, был широко распространен в религиозной живописи Флоренции XV столетия. Поэтому неудивительно, что богатые флорентийские патриции просили крупнейшего художника своего времени создать для них вариацию на излюбленную в городской традиции тему. Удивляет то, что Микеланджело в этот период столь рьяно принимает рядовые заказы — ситуация, которую впоследствии он будет всячески отрицать<sup>26</sup>.

Порой критики усматривали в этом настойчиво повторяющемся сюжете Мадонны с Младенцем попытку соперничества художника с картоном Леонардо да Винчи «Мадонна с Младенцем и святой Анной», которым художник поразил Флоренцию в 1501 году. В борьбе за пальму первенства среди городских художников Микеланджело неизбежно вступал в соперничество с пятидесятилетним Леонардо, прочно удерживавшим позиции непревзойденного гения во Флоренции и во всей Италии. Чувство соперничества, которое питал Микеланджело в отношении старого мастера, похоже, не является лишь позднейшей легендой, а действительно отражает душевное состояние молодого художника на подъеме славы: ему предстоит превзойти окруженного всеобщим почитанием соперника. Случай померяться силами напрямую не заставил себя долго ждать. Власти Республики, гордые талантом своих прославленных сограждан, решили вызвать их на прямое состязание в стенах самого значимого для города и для республиканского строя здания: речь шла о росписи зала Большого совета Палаццо Веккьо.

## 6. Борьба за первенство

Двадцать третьего октября 1503 года Синьория заказала Леонардо да Винчи подготовительный картон для фрески «Битва при Ангьяри» в зале Большого совета в Палаццо Веккьо. Фреска должна была прославлять победу флорентийцев и союзных папских войск над Миланом в сражении, произошедшем неподалеку от городка Ангьяри.

Леонардо почитали во Флоренции не просто как живописца. Он сам дистанцировался от собственной художественной продукции, убежденный, как и все прочие, что это род деятельности низкого интеллектуального порядка. Исключительное уважение, которым он пользовался, отражает весьма своеобразный текст договора, заключенного 4 мая 1504 года. Приоры свободы\*, зная об эксцентричном характере Леонардо, просили его завершить картон к февралю следующего года, гарантируя месячное жалованье в размере 15 больших золотых флоринов, но оставляя за собой право востребовать обратно переведенные суммы, в случае

---

\* Приоры свободы (приоры цехов) избирались флорентийскими корпорациями (цехами) и все вместе составляли Синьорию. — Примеч. ред.

если работа не будет завершена. При этом ему позволялось — факт из ряда вон выходящий — начать работу над фреской даже в случае если картон не будет полностью закончен. «И может быть, что названный Леонардо станет расписывать красками на стене названного Зала ту часть, которую он уже нарисует и предоставит в названном картоне»<sup>27</sup>. Кроме того, заказчики обязались признать за Леонардо — и это тоже неординарный факт — своего рода авторские права на картон, который они же сами щедро оплачивали, обещая, что не доверят никакому другому художнику его перенос на стену и роспись красками.

Картон сразу же стал объектом культа во Флоренции. Леонардо вывел на первом плане битву за знамя между несколькими всадниками. Он остановился на силе ярости, искажившей лица всадников, подчеркивая все ее философские и пассионарные значения, прибегнув для этого к утонченной символике, которой самые образованные из современников будут восхищаться как выражением великой эрудиции автора. Для обозначения «неистовства» сражающихся он воспользовался классическими символами этого чувства: овен на доспехах Франческо Пиччинино, кондотьера\* миланского войска, рога на голове Аммене, овечья шкура на его груди. Лица же флорентийских кондотьеров меньше искажены, а их иконографические атрибуты повествуют о стремлении контролировать разумом воинственный дух Марса. На некоторых копиях видны также крылатый дракон, символ мудрости и осмотрительности, и маска Минервы, богини, которая своим умом берет верх над звериной яростью Марса.

Для переноса своего шедевра на стену неутомный Леонардо прибегнул к новаторской технике живописи. Он подготовил поверхность с помощью изолирующих веществ, чтобы затем уже спокойно, без спешки расписывать ее смешанными с воском масляными красками, не подвластными тирании быстро высыхающей штукатурки. Мы не знаем в деталях, какую технику использовал Леонардо для переноса эскиза на стену, но при виде списка использованных им материалов, который сохранился в расходных записях казначейства, у всякого мало-мальски знакомого с суровой простотой фресковой живописи человека темнеет в глазах. Тридцатого апреля 1505 года было уплачено «аптекарям Франческо и С. Пьеро Пинадору за 260 фунтов мела для штукатурки и за 89 фунтов 8 унций канифоли для росписи,

---

\* Кондотьер — предводитель наемного войска. — *Примеч. ред.*

ценою по 3 сольдо за фунт, и за 343 фунта вольтерранского мела ценою по 5 с. за фунт, и за 11 фунтов 4 унции масла из льняного семени по 4 с. за фунт, и за 20 фунтов александрийских белил по 4 с. 8 д. за фунт и за 2 фунта  $10\frac{1}{2}$  унций венецианской губки по 25 с. за фунт; и все это получил для названной картины Леонардо да Винчи»<sup>28</sup>.

Использованная Леонардо экспериментальная грунтовка привела к быстрому разрушению произведения, которое капризный художник к тому же не закончил, уехав ради новых прибыльных заказов в Милан и оставив родной город и Пьеро Содерини сокрушаться о его непостоянстве<sup>29</sup>. Поэтому поединок с юным амбициозным соперником неизбежно свелся к сравнению картонов, поскольку Микеланджело тоже не оставил потомкам настенную роспись<sup>30</sup>. Летом 1504 года ему заказали «Битву при Кашине», которой предполагалось украсить стену напротив Леонардовой «Битвы при Ангьяри». Фреска должна была повествовать о событиях июля 1364 года, когда флорентийские солдаты были захвачены врасплох враждебными пизанскими отрядами, освежаясь в водах реки Арно. Флорентийский военачальник Манно Донати, не принимавший участия в купании, расстроил атаку, своевременно подняв тревогу.

Микеланджело изобразил самый момент нападения. Его язык радикально отличается от языка Леонардо. Никаких символических аллюзий, никакого заискивания перед эрудитами. Только обнаженные мужчины, застигнутые во время купания и молниеносными движениями готовящиеся к обороне. Повествование использует язык, целиком сосредоточенный на показе тела: своего рода риторика мускулов, как презрительно выражался Леонардо, раздосадованный тенденцией современных художников превеличенно подчеркивать мускулатуру изображаемых фигур. Но тела у Микеланджело никогда не переходят границы могучей жизненности и выглядят идеально гармоничными. Сконцентрированность на обнаженном мужском теле избавляет от необходимости прибегать к ученым аллюзиям и к иконографической традиции, оперирующей арсеналом заимствованных из античной скульптуры образов. Молодой художник таким образом обыгрывал мудрого старика, рафинированный язык которого вдруг сделался безнадежно устарелым.

Победа Микеланджело фактически будет признана самим Леонардо, который вскоре после 1504 года возобновит свои занятия анатомией, зарисовывая мускулистые мужские тела. В соперниче-



стве гигантов, похоже, именно молодой художник, Микеланджело, повлиял на старшего, Леонардо, а не наоборот<sup>31</sup>. Надо заметить, что соревнование между ними имело и жизненный аспект. Леонардо не стеснял себя в расходах и ни в чем себе не отказывал, в том числе в удовлетворении эротических желаний, обращенных, как и у Микеланджело, на свой пол. Молодой же художник уже тогда решил направлять всякое сентиментальное и эротическое влечение на собственное художественное творчество, находившееся, в отличие от Леонардо, в центре его личных и социальных амбиций. Столь непохожая модель не только творчества, сколько самой жизни не могла не вызывать в нем злобы. Хотя в этот раз он выиграл битву за уважение со стороны сограждан, нельзя сказать того же о борьбе с собственными инстинктами самоограничения и самопожертвования, которую он будет продолжать всю жизнь.



## Глава III

# При дворе Юлия II

### *1. Воинственный папа*

На рассвете 19 октября 1503 года на Рим стеной обрушился проливной дождь, меж тем как по городу вместе с осенними лучами солнца, пытавшимися пробиться сквозь плотную завесу облаков, скучившихся между горами Аbruццо и Тирренским морем, распространялась тревожная весть. Немощенные дороги превратились в грязное месиво, в Тибр отовсюду сносило всякого рода нечистоты. С крыш, почти смыкавшихся в переулках, петляющих между Пантеоном и собором Св. Петра, на землю низвергались потоки воды, которая буравила землю, забрызгивая стены домов черным пуццоланом. Дождь лился на красный кирпич оставшихся от имперских дворцов гротов, где нашли пристанище пастухи с небольшими стадами, которые в это время года щипали траву между аркой Тита и гигантскими колоннами храма Сатурна. Вода лилась и на арку Септимия Севера, свод которой, все еще наполовину в земле, прикрывал островок сухой земли, предмет соперничества жалобно мычавших коров. По прошествии нескольких часов дождь и не думал прекращаться, однако он не в силах был остановить толпу людей всех рангов и сословий, оставивших свои лачуги и дворцы в городе, все еще укрепленном на манер средневековой цитадели, людей, которые шли, укрываясь от дождя натертыми воском непромокаемыми темными полотнищами. Толпа множилась и, теснясь, двигалась к мосту Сант-Анджело, а затем разделялась на группы у собора Св. Петра. Люди плакали.

Умер папа Пий III Пикколомини, человек настолько добродушный и кроткий, что в Вечном городе, изнемогавшем от злоупотреблений папы Борджа и его сына Чезаре, это казалось чудом. Но чудо продлилось недолго, чуть меньше месяца, и кончи-

на папы вновь поставила неизбежный вопрос о смене престола. Смерть папы Александра VI, с радостью встреченная всеми итальянцами, предоставила его сына Чезаре мести его врагов, которых во многом породила та жестокость, с какой Чезаре расширил Папскую область за счет княжеств Центральной Италии. Многие в Италии, особенно в Риме, охотились за его головой. В частности, влиятельное римское семейство Орсини, ведь за несколько лет до этого по приказу Чезаре был задушен их родственник, выдающийся полководец, и теперь они осадили Ватиканский дворец, где укрылся, притворившись умирающим, сын папы Борджа.

На каждом углу стояли на страже искушенные в своем деле люди, готовые в любой момент помешать побегу Чезаре, который мог скрыться, переодевшись монахом, как часто бывало в Риме. Едва распалось небольшое войско, задачей которого было оказать давление на конклав при выборе благосклонного к Борджа папы, как другие группировки, пытавшиеся повлиять на папские выборы, — французы, испанцы и некоторые именитые итальянские фамилии не нашли лучшего выхода, чем назначение промежуточного папы. Это могло бы остудить накал страстей в Риме, стоявшем на пороге гражданской войны.

#### Римские папы с 1471 по 1565 год

Сикст IV (делла Ровере)	1471–1484
Иннокентий VIII (Чибо)	1484–1492
Александр VI (Борджа)	1492–1503
Пий III (Тодескини-Пикколомини)	1503
Юлий II (делла Ровере)	1503–1513
Лев X (Медичи)	1513–1521
Адриан VI (Флоренс)	1522–1523
Климент VII (Медичи)	1523–1534
Павел III (Фарнезе)	1534–1549
Юлий III (дель Монте)	1550–1555
Марцелл II (Червини)	1555
Павел IV (Карафа)	1555–1559
Пий IV (Медичи ди Мариньяно)	1559–1565

Со смертью Пия III, пробывшего в высоком сане менее месяца, обстановка в Риме снова опасно обострилась. И проливной дождь, казалось, был не в силах погасить конфликт, но лишь вымывал

из души изнуренного народа надежду на долговечный мир. И потому верующие не смогли отказать себе в небольшом утешении облобызать ноги кроткого папы, того, кто хоть несколько дней позволил им пребывать в мечтах и кому они были глубоко признательны, что поразило корреспондента герцога Феррары: «Тело его было выставлено в соборе Св. Петра, и хотя шел сильный дождь, сюда сбежался весь Рим, огромной толпой, и мужчины, и женщины, и все старались поцеловать его ноги»<sup>1</sup>.

Но арест Чезаре Борджа являлся лишь самой последней проблемой, возникшей после смерти Пия III. По существу, никто уже не был заинтересован спасти жизнь этого убийцы, за месяц проделавшего путь от императора *in pectore*\* до политического беженца. Папское государство было доведено до плачевного состояния. Семейство Борджа опустошило казну и раздробило земли, папская власть рисковала навсегда впасть в зависимость от европейских государств. С севера Рим осаждали французы, с юга — испанцы. А итальянские кардиналы, представлявшие интересы мелких местных властителей, были слишком заинтересованы в обогащении собственных семейств, чтобы выработать сколько-нибудь значимый политический проект.

Все, кроме одного. Джулиано делла Ровере, по сути, ясно дал понять свои намерения уже накануне сентябрьского конклава, завершившегося избранием Пия III. Особенно ясно его оппозиционность по отношению к Борджа выражалась в предыдущее десятилетие, когда он часто находился в изгнании. Вернувшись в Рим в начале сентября 1503 года, он, племянник Сикста IV, родившийся в Альбиссоле в 1443 году и назначенный дядей кардиналом церкви Сан-Пьетро ин Винколи в 1471-м, напрямую заявил о том, что не намерен идти на поводу ни у французов, ни у испанцев. Напротив, он старался способствовать достижению основной цели итальянцев: укреплению Папского государства, рассматриваемого как центр и опора национального политического альянса, способного обуздать французскую экспансию в Ломбардии, испанскую — в Средиземноморье и осторожную, но не менее опасную экспансию Венецианской республики в восточной части Папского государства.

Не дожидаясь, пока кончится дождь, в самом боевом настрое, уже 19 октября, когда Рим, казалось, вот-вот соскользнет в воды Тибра и рухнет под бременем безграничных амбиций,

---

\* Втайне (лат.). — Примеч. пер.

Джулиано начал вести политические переговоры со своими противниками. Он не скупился на обещания, далеко не всегда выполнимые. Но его талант как политика произвел на свет один из самых выдающихся шедевров ренессансной дипломатии: 31 октября Рим и христианский мир уже имели нового папу, принявшего имя Юлия II. Конклав продолжался всего один день и стал одним из самых кратких в истории Церкви. Собор кардиналов, чувствующий себя настолько под угрозой, что готов был перенести собрание из Ватикана в замок Св. Ангела, избрал из своих рядов самого смелого. То ли благодаря вмешательству Святого Духа, то ли из страха перед окончательным кризисом, который мог вовлечь всех в катастрофу, кардиналы практически единогласно сделали ставку на единственного человека, продемонстрировавшего свою способность вывести Церковь из кризиса.

На момент избрания на папский престол Джулиано исполнилось шестьдесят лет. Это был убеленный сединами человек, со здоровым румянцем на лице, который разгорался ярче в моменты вспышек гнева, всякий раз, когда кто-то ему перечил. Маленькие, глубоко посаженные, живые глаза были очень подвижны в отличие от губ, которые в негодовании были почти всегда плотно сомкнуты. Но именно его выступающий, «мужественный» нос, по определению льстецов, выражал великую силу характера, со временем превратившуюся в воинскую доблесть, которую скоро признала за ним вся Италия. Возможно, его вспыльчивый, энергичный, всегда решительный характер больше подошел бы королю, чем папе. Но в тот момент папство в Риме нуждалось именно в монархе, и Джулиано подходил для этого как нельзя лучше. Спонтанный до неприличия, неспособный сдержать ни радость от обретения власти, ни собственной грусти, Джулиано поразил всех, разразившись безудержным плачем, когда узнал о кончине горячо любимой сестры Луккины.

Пользуясь ренессансным определением, он был меланхоликом, одновременно способным на сильные приступы ярости и уныния. Он ни минуты не колебался, чтобы перейти в решительное наступление на захватчиков Папского государства. И поскольку действие ему было необходимо настолько, что он не мог доверить его никому другому, он лично следил даже за военными кампаниями, приведя в ужас и собственное командование, когда, невзирая на снег и вражеский огонь, появился под крепостью Мирандола, закутанный в белую шубу и неустрашимый, чтобы

личным примером дать начало осаде замка, который весьма некстати упорствовал и сопротивлялся.

Но наряду с деятельностью политического и военного стратега, разворачивавшейся при дворе и на полях сражений, Юлий II преследовал еще одну, не менее важную цель — господство, достигаемое через превращение Рима в столицу государства. Это должно было продемонстрировать собственную непобедимость, правоту и силу, по крайней мере, как в античные времена, память о которых он хотел «восстановить»<sup>2</sup>. В Риме ему приходилось противостоять власти местных баронов, всегда готовых возобновить попытки установления городской автономии. Чтобы вновь подтвердить верховную политическую власть папства в городе, Юлий II, с одной стороны, вводил законы, нацеленные на ослабление робкой буржуазии и предпринимательства, а с другой — разрабатывал изменения в городской среде и архитектуре с целью продемонстрировать и подкрепить свои планы в политике. Он велел проложить новую магистраль, *Виа Джулия*, по ту сторону Тибра, где его придворный архитектор *Донатто Браманте* начал строительство здания Трибунала, в котором должны были собираться судебные власти и нотариусы, регулировавшие гражданские отношения. Здание Ватикана должно было превратиться в некий царский дворец, как в старину; по проекту того же *Браманте* началось строительство *Бельведера*, театрально пышного двора, соединявшего посредством пандусов, коридоров и портиков небольшую старую виллу *Бельведер* со зданиями, примыкающими к базилике *Св. Петра*. Сама базилика впоследствии тоже должна была подвергнуться перестройке в современном вкусе, дабы продемонстрировать торжествующее величие католической веры. Эту работу также поручили *Браманте*, который приступил к ней в мае 1506 года, предложив центрический план храма. Для прославления собственной персоны папе был необходим самый знаменитый флорентийский скульптор, о котором говорила вся Италия. В частности, о нем ему рассказывал *Джулиано да Сангалло*, уважаемый им флорентийский архитектор, уже построивший для *Юлия II* несколько зданий и собравший вокруг себя в Риме тосканских художников, питающих надежды на богатые заказы от столь деятельного папы.

## 2. Невероятно терпеливый заказчик

И вскоре Микеланджело был вызван в Рим. Двадцать пятого февраля 1505 года по приказу папы во Флоренции ему было выдано 100 дукатов на оплату дорожных расходов, за которыми последовали еще, по крайней мере, 60 дукатов, которые художник поспешно положил в банк Бальдуччи сразу по прибытии в Рим<sup>3</sup>. Сто дукатов считались вполне значительной суммой для найма на работу, принимая во внимание тот факт, что месячный заработок хорошего художника достигал примерно 10 дукатов и что дневная плата бригадира едва равнялась 20 байокки, то есть 20 процентам от дуката. С того времени и впредь отношения Микеланджело и Юлия II строились исключительно на деньгах, которые художник постоянно просил, получал в достатке, но впоследствии отрицал этот факт.

Рим, который Микеланджело после пятилетнего перерыва снова собирался покорять, сильно изменился. Теперь сам папа привлекал искусство и художников на службу ватиканской политике. К тому же папа был страстным коллекционером античной скульптуры, сравнимым в своей одержимости с кардиналом Риарио, его близким родственником, который, несомненно, имел возможность говорить с Юлием II о гениальном флорентийском скульпторе, единственном в Италии, кто мог бы сравниться в мастерстве с греческими и римскими скульпторами. Необыкновенная атмосфера, новый золотой век, предчувствием которого дышал в то время Рим, прельстила Микеланджело сразу же по прибытии.

Ясным морозным днем в январе 1506 года в винограднике близ Колизея появились две огромные змеи, разбуженные после тысячелетней спячки. Это были две мраморные змеи, задушившие Лаокоона и его юных сыновей, воспротивившихся принятию троянцами смертоносного дара Улисса. Два родосских скульптора создали по рассказу Гомера статую, прославившуюся на весь мир и упомянутую Плинием, согласно которому ее приобрел и увез в Рим император Тит. И теперь статуя вновь показалась из-под земли как вещий знак совершенства, к которому вновь приближалось искусство под эгидой Юлия II. Он поспешил предложить счастливому владельцу земли сказочную сумму (более 600 дукатов), чтобы разместить статую в капелле, которую повелел специально соорудить в Бельведере, как если бы речь шла

о христианской реликвии. Самые просвещенные поэты Рима, среди которых и Садолето, сочиняли стихи, прославляя это событие. Чезаре Тривульцио, рассказывая брату о случившемся, был уверен, что это самое значимое событие года.

В тот холодный и сухой день Микеланджело заехал к Джулиано да Сангалло по пути из Каррары, куда он ездил, чтобы выбрать мрамор для заказанной Юлием II гробницы. Когда архитектору сообщили о находке, то, полный энтузиазма, он тоже устремился на этот виноградник, чтобы помочь в процессе перевозки скульптуры. Конечно же, он ясно понимал, что эта скульптура ставила перед ним, равно как и перед всем миром, новый высочайший рубеж, который необходимо было преодолеть, особенно потому, что, кроме совершенной анатомии, фигуры Лаокоона и его сыновей обладали такой сильной экспрессией, пафосом и убедительностью, что в те времена никто еще не видел в Италии ничего подобного. Но Микеланджело был более чем уверен в своем таланте и не поддался унынию из-за этой находки во время горячих переговоров с папой. Без колебаний он пообещал ему сделать самую великую скульптуру, которую когда-либо видел мир, «и если Вы хотите любой ценой сделать эту гробницу, Вы не должны беспокоиться о том, где я буду заниматься ею, потому что по истечении пяти лет, как мы уже договорились, она будет установлена в соборе Св. Петра, там, где Вы того пожелаете, и она будет прекрасна, как я Вам и обещаю. Я уверен, что, если она будет сделана, ей не будет равных в мире»<sup>4</sup>. Самооценка Микеланджело не пошатнулась даже с обнаружением этого образца беспримерного мастерства древних.

Впрочем, художник получил от Юлия II первый крупный, невиданных масштабов заказ гораздо раньше, чем сам того ожидал. По возвращении в Рим в марте 1505 года ему даже не пришлось долго упрашивать папу профинансировать колоссальный проект его гробницы. В течение всего двух месяцев они согласовали и план, и цену, так что уже 28 апреля того же года художник смог перевести во Флоренцию 50 дукатов<sup>5</sup> на покрытие дорожных расходов и покупку мрамора в Карраре. В таких быстрых темпах подготовки проекта и переговоров о цене было что-то волшебное: два гиганта, казалось, созданы друг для друга. Юлий II быстро оценил не только великий талант художника, но и его одержимость деньгами. Папа никогда не скупился ни на комплименты в его адрес, ни на средства, тогда как сам наводил ужас на весь папский двор и послов почти со всей Европы своим крутым нра-



вом, — зачастую дело доходило до рукоприкладства и палки, чтобы быстро направить разговор в нужное ему русло.

Во Флоренции Юлий II приказал отсчитать Микеланджело еще 1000 дукатов, из которых тот положил 600 на свой счет, а потрачены они им были в январе 1506 года на покупку своей первой земельной собственности, имевшей для него особое значение, — имения в окрестностях Поццолатико. Он настолько уверился в расположении папы, что изрядную сумму, отпущенную на закупку мрамора, потратил на недвижимость, закрепляя тем самым решительное улучшение экономического положения семьи. Впрочем, в эти месяцы все складывалось как нельзя лучше. Осень и начало зимы 1505/06 года Микеланджело провел в Карраре и вернулся в Рим 29 декабря, как раз вовремя, чтобы присутствовать при обнаружении статуи Лаокоона, случившемся двумя неделями позже, словно это был знак свыше. Юлий II успешно отвоевывал земельные владения, отнятые у Церкви. Браманте как раз заканчивал проект собора Св. Петра и собирался его перестраивать, разрываясь между строительством двора Бельведер, которое шло полным ходом, и работами на Виа Джулия, где уже можно было различить фундамент нового грандиозного здания Трибунала. В общем, Рим возрождался, и Эджидио да Витербо, образованный и преданный соратник папы, в своих официальных проповедях старался представить понтифика как папу нового золотого века.

Однако в апреле 1506 года между папой и Микеланджело неожиданно вспыхнула крупная ссора. Об этой истории мы знаем со слов художника, настолько одержимо отстаивающего свою правоту, что можно только предполагать о реальном развитии событий. Если верить тому, что скульптор велел записать покорному Кондиви, в конце апреля он бежал во Флоренцию, под защиту Пьеро Содерини, который всегда выказывал ему глубокое расположение. В письме от 2 мая к Джулиано да Сангалло, который, собственно, и представил его папе, он утверждал, что в Риме слышал много несправедливых обвинений и угроз в свой адрес, поэтому всерьез опасался за собственную жизнь: «Эта ссора дает мне повод думать, что, если бы я остался в Риме, гробницу сделали бы первым мне, а не папе»<sup>6</sup>. В этом и последующих письмах Микеланджело совершенно не упоминает тот факт, что папа справедливо чувствовал себя оскорбленным настоятельными требованиями художника и считал, что отдал ему деньги, на которые можно было бы купить весь мрамор мира; но эти

деньги ушли на покупку поместья в Поццолатико, а не на покупку камня в Карраре.

Несколько трагический тон этого письма, кажется, служит единственной цели — оправдать недостойное поведение художника. Ничто не говорит о том, что он действительно подвергался смертельной угрозе. Те скудные сведения об этом инциденте, которые удалось собрать, напротив, дают основание полагать, что в столкновении с Юлием II Микеланджело рассчитывал, как обычно, увеличить свои заработки от заказа, в частности получив разрешение перевезти мрамор и работать во Флоренции. Так он потратил бы намного меньше времени на выполнение заказа и с легкостью мог бы довести до конца другие свои начинания, которыми очень дорожил, как, например, статуи Пикколомини или росписи для зала Главного Совета (контракты на них к тому же были уже заключены).

Во встречных жалобах, изложенных Сангалло, который выступал в роли терпеливого посредника в отношениях с папой, Микеланджело утверждал, что в Святую субботу слышал, будто бы Юлий II сказал одному ювелиру, что не намерен тратить больше ни одной лиры на покупку камней, ни больших, ни маленьких, с явным намеком на свое намерение отказаться от заказа гробницы. В этот факт трудно поверить, после того как папа уже истратил 1600 дукатов, которые Микеланджело частично пустил на покупку мрамора, но в основном потратил на приобретение недвижимости или положил на свой банковский счет в Риме. Микеланджело утверждал также, что получил подтверждение этому отказу пять дней спустя, когда вернулся к папе просить денег на оплату мрамора, доставленного в порт Рипетта, но даже не был им принят. Зная сегодня, в отличие от бедного Сангалло, вовлеченного в эту неприятную ссору, о подлинном финансовом положении Микеланджело, весьма упрочившемся благодаря папскому задатку, мы полагаем более вероятным, что при всем своем терпении Юлий II посчитал эту последнюю денежную просьбу действительно чрезмерной, тем более за работу, которую он еще даже в глаза не видел, но которая уже стоила ему целого состояния.

Микеланджело в обоих случаях счел себя глубоко задетым этим отказом. Он уехал из Рима и возобновил переговоры с Юлием II уже из Флоренции, с целью остаться и завершить работу в своем городе и вернуться в Рим только для окончательной установки скульптуры. Но папа был совершенно не распо-

ложен соглашаться с этим требованием также и потому, что одновременно с гробницей задумал предложить ему еще одну работу: роспись потолка капеллы, которую тридцатью годами раньше построил его дядя Сикст IV и которая недавно подверглась повреждениям до такой степени, что нуждалась в ремонте. В противоположность тому, что художник будет утверждать впоследствии через своих послушных биографов Кондиви и Вазари, отнюдь не Браманте в 1508 году подсказал папе идею доверить Микеланджело роспись Сикстинской капеллы с расчетом на то, что тот потерпит неудачу и попадет в немилость понтифика. В письме, посланном Микеланджело 10 мая 1506 года из Рима его ближайшим другом, рассказывается совсем другая история. Как всегда за ужином, поскольку, как и все поклонники искусства, Юлий II предпочитал рассуждать о нем, наслаждаясь добрым вином в отливающих золотом кубках, папа открыл Браманте свое намерение вернуть Микеланджело в Рим, чтобы доверить ему украшение свода Сикстинской капеллы. В ответ на это предложение Браманте высказал весьма здравые сомнения по поводу уместности доверить такое сложное дело художнику, который не имел практически никакого опыта работы в технике фресковой живописи, «потому как он не слишком много писал фигур, и потом он должен писать их на своде и в ракурсе, а это совсем другое дело, чем писать их на земле»<sup>7</sup>. Прекрасно понимая жажду Микеланджело получить этот выгодный заказ и, без сомнения, чувствуя себя выразителем интересов художника, его друг, глава мастерской Пьеро Росселли, также присутствовавший на ужине, начал нападать на Браманте, испортив царящую за ужином у понтифика праздничную атмосферу. Микеланджело, утверждал Росселли, ни за что не откажется от этого заказа и готов приехать в Рим, чтобы исполнить новое поручение, несмотря на сомнения Браманте насчет его способностей завершить работу.

«Деловой ужин» при свечах в старом Ватиканском дворце закончился ссорой. Последовавшие за этим события абсолютно подтверждают правоту Росселли, показывая, что старый Браманте в действительности выступал в роли, противоположной той, что приписывал ему Микеланджело. Но свидетельство Росселли опровергает и представление о раздражительном и самовластном папе, вечно не благоволившем к бедному художнику. Как раз наоборот, Юлий II, никогда и никому не уступавший, продемонстрировал свое желание не заметить nepозволительного поведения

художника, к тому же задолжавшего ему внушительную сумму, которая была потрачена на приобретение недвижимости. Более того, поскольку дело приобрело уже государственную важность, он послал Флорентийской республике официальное письмо, исполненное любезности и понимания по отношению к вспыльчивому художнику, которого мог бы и арестовать как неплатежеспособного должника:

Возлюбленные сыны мои, привет вам и апостольское благословение. Скульптор Микеланджело уехал от нас безо всякой причины и по собственному капризу, как мы полагаем, опасается вернуться к нам, против него мы ничего не имеем, так как знаем характер людей такого склада\*. Но все же, дабы снять у него любые подозрения, призываем вас, полагаясь на ваше доброе к нам расположение, чтобы вы пообещали ему от нашего имени, что, если он вернется, у нас он не будет ни задет, ни обижен, и мы вернем его в ту же нашу апостольскую милость, в коей он пребывал до своего отъезда.

Рим, 8 июля, 1506, третий год нашего понтификата<sup>8</sup>.

Микеланджело не стал долго упорствовать. В тот момент он не мог заявить, как сделал впоследствии с наследниками папы, что все деньги ушли на покупку каррарского мрамора, на который в действительности он потратил чуть больше трети полученной суммы. Будучи человеком осмотрительным и практичным, он решил наладить отношения с папой, отправившись в Болонью, чтобы припасть к ногам Юлия II, который приехал туда для урегулирования с правителями этого города ряда острых вопросов политического и военного характера.

Приехав в Болонью в начале декабря 1506 года, Микеланджело тут же получает новый заказ — на бронзовую статую папы для установки ее над порталом церкви Сан-Петронио. Девятнадцатого декабря он пишет брату Буонаррото, обещая ему закончить отливку статуи той же весной и сразу же вернуться домой. Однако выполнение работы особенно связано со значительными техническими трудностями, особенно для скульптора, который до этого испытал свои силы в бронзе только в небольшой статуе «Давида», отлитой для французов. Следовало создать форму для скульпту-

---

\* Qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire, ut accepimus ad nos timet, cui nos non succensemus, novimus huiusmodi hominum ingenia (лат.). — Примеч. пер.

ры из терракоты и покрыть ее толстым слоем воска, который затем должна была заменить расплавленная бронза. С внешней стороны этого слоя следовало соорудить контрформу, также из терракоты, определенной толщины, достаточной, чтобы удерживать расплавленную бронзу. Это было непросто, так как бронза должна была проникнуть в каждый уголок скульптуры, вытеснить расплавившийся воск через отводные каналы и занять его место в мельчайших и труднодоступных местах. Чем крупнее скульптура и чем сложнее поза фигуры, тем больше сложностей. Даже великий Леонардо, конечно, прекрасно разбиравшийся в технике и инженерном деле, за несколько лет до этого вынужден был отказаться от отливки большого бронзового монумента для герцога Миланского, и именно Микеланджело некоторое время назад со свойственной ему беззастенчивостью публично припомнил ему этот провал.

Теперь же он сам лицом к лицу столкнулся с аналогичными трудностями. Убедившись в необходимости квалифицированной помощи, Микеланджело смирился с идеей попросить о сотрудничестве двух мастеров, конечно же флорентийцев, потому что упорно не доверял никому другому. Но не прошло и нескольких недель совместной работы в трудном процессе отливки, как капризный художник начал ссориться со своими ассистентами, обвиняя одного из них, Лапо, в том, что тот возомнил себя равноправным участником дела, тогда как его наняли только лишь в помощь, ограничивавшуюся процессом отливки. К этой тяжелой, по мнению Микеланджело, провинности присоединились его подозрения относительно честности этого человека, который якобы присвоил себе некие незначительные средства при поставке материалов. Таким образом, недоверчивый и подозрительный характер Микеланджело, неприятие им малейшего намека на соперничество оборачивались против него, обрекая на одиночество в самый трудный момент.

В понедельник 1 февраля 1507 года он сообщил брату Буонаррото, что уволил двух своих ассистентов. Сделал он это, прежде всего, чтобы предостеречь брата относительно оскорблений, которые оба помощника, вернувшись во Флоренцию, без сомнения, обрушили бы на него. Позднее в письме к отцу, напротив, он не упустил случая отметить щедрую оплату труда двух работников. «Лапо я прогнал, потому что он человек дурной и злой и не делал того, что мне было нужно. Лодовико лучше его, я держал его у себя еще два месяца; но Лапо, чтоб не остаться опозоренным одно-

му, подговорил его так, что они ушли вместе... и один за полтора месяца получил двадцать шесть дукатов, а другой восемнадцать щедрых дукатов и на расходы»<sup>9</sup>. Отъезд двух мастеров-литейщиков немало усложнил процесс отливки. Поначалу дело казалось безнадежным, однако по прошествии времени ущерб оказался не столь значительным. Летом того же года статуя была уже готова, но Микеланджело занимался ею еще всю осень 1507-го и первые месяцы 1508 года, подправляя статую резцом.

Нам ничего не известно об этой скульптуре, так как несколько лет спустя ее сбросили мятежники во время восстания против Папского государства. Как почти повсеместно происходило в те годы, бронза была переплавлена на бомбарды, которые, памятуя о характере Юлия II, должны были получиться исключительно действенными. Еще меньше нам известно о пребывании Микеланджело в Болонье, хотя письмо, написанное 15 марта 1508 года другом, монахом Лоренцо Вивиани, свидетельствует о том, что Микеланджело не всегда был озабочен одной лишь работой, как ему хотелось представить дело в своих жалобных письмах к родным; бывали и минуты веселых застолий, по которым тосковал Вивиани, желая художнику скорейшего возвращения.

Как обычно, в письмах к отцу Микеланджело описывал себя пленником ужасного города, с дурным воздухом и никудышным вином, где у него не было времени оглядеться вокруг. Со столь же многозначительными недомолвками касается он и экономической стороны этой поездки и всего предприятия. В 1523 году Микеланджело будет жаловаться другу Джованни Франческо Фатгуччи, что выручил не больше четырех с половиной дукатов! Но, конечно, в действительности все обстояло совсем иначе, если 17 февраля 1508 года его отец смог положить на имя художника 250 флоринов, наверняка оставшихся у него от тысячи, что он получил за статую. Эти деньги потребовались через некоторое время, в марте того же года, для приобретения новой недвижимости: дома на Виа Гибеллина во Флоренции, где окончательно обосновались Буонарроти. Приумножение собственности семейства шло медленно, но неуклонно, и ожидание будущих заказов в Риме давало повод к новым надеждам. Настал момент восстановить экономическое положение семьи.

### 3. Авантюра со сводом

Вернувшись в Рим зимой 1508 года, Микеланджело готовился одновременно к работам над гробницей и над росписью Сикстинской капеллы. Запись от апреля того же года обрисовывает его намерения на ближайшие месяцы:

На расходы на гробницу мне срочно нужно четыреста дукатов и еще сто дукатов в месяц, как мы первоначально и договаривались. Подмастерья, которые должны прибыть из Флоренции, числом пять, мне будут стоить двадцать дукатов золотом каждый, с тем условием, что, когда они будут здесь и если они будут согласны с нами на сей счет, полученные каждым из них двадцать дукатов пойдут в счет их жалованья, которое начнет им считаться с момента их отъезда из Флоренции. Если же мы с ними не договоримся, они получат десять дукатов золотом на покрытие дорожных расходов, которые они понесли, чтобы прибыть сюда, и потраченного времени<sup>10</sup>.

Как и предвидел проницательный Браманте, роспись свода Сикстинской капеллы представлялась еще более трудным делом, чем статуя Юлия в Болонье. Предстояло расписать громадную поверхность, да еще в таком важном для всего христианского мира месте, где в некоторых случаях в присутствии послов и самых почетных гостей служила мессу придворная «папская капелла». Проблемы начинались уже на уровне строительных лесов, которые предстояло спроектировать так, чтобы давать возможность даже во время работ служить самые торжественные мессы. Капелла, строительство которой Сикст IV начал в 1477 году, имела форму прямоугольника с особыми пропорциями: по длине она в три раза превышала ширину и в высоту равнялась половине длины (40,2 × 13,4 × 20,7 м). Общая площадь свода достигала 1200 квадратных метров, и художнику предстояло ее расписывать, задрав голову и принимая в расчет деформацию фигур, обусловленную кривизной поверхности.

До сих пор у Микеланджело не было опыта живописи в технике фрески (если не считать весьма маргинальный опыт в мастерской Гирландайо, двадцатью годами ранее). Это дело предполагало наличие серьезных технических знаний, потому что растворенными в воде красочными пигментами нужно было

расписать стену до того, как затвердеет штукатурка, то есть в течение 24 или 48 часов с момента ее наложения. Поэтому, подготовив главный рисунок и перенеся его в основных чертах на слой, называемый грунтом, нужно было нанести на стену небольшой слой раствора, так называемое «дневное», то есть ту часть, которую художник был в состоянии расписать за следующий за этим день работы. Из-за разницы во влажности и температуре было сложно каждый день добиваться одинакового качества раствора и его свойств. Но риск заключался в том, что разница между участками могла проявиться уже в результате различий в наложении и затвердевании штукатурки.

После решения технической проблемы с наложением штукатурки, которая изо дня в день должна была быть одинаковой и к тому же способной выдержать сезонные изменения климата на протяжении многолетней работы, вставала проблема красочного покрытия, которое должно было быть однородным, хотя бы в смежных участках. Краску приготавливали, размешивая в воде пигменты тончайшего помола. Но, как нетрудно догадаться, достаточно было малейшего изменения в качестве или дозировке пигмента, чтобы окончательный цвет получился другим. Самое неприятное заключалось в том, что конечный результат можно было проверить, только когда штукатурка совершенно высохла, рискуя слишком поздно обнаружить, что свежеевыполненная роспись диссонирует с соседними. И в таком случае ничего уже не поправить, так как нельзя было делать поправки, когда штукатурка уже высохла. Оставалось только самое радикальное средство: разрушить фрагмент и переделать все заново.

Наконец, поскольку время неумолимо ограничивалось периодом высыхания раствора, художник не мог импровизировать. Нужно было подготовить эскизы различных сцен на бумаге, в масштабе один к одному, чтобы перевести это на стену по сырой штукатурке. Перенесение в основном осуществлялось двумя способами. Первый предполагал закрепление картона с подготовительным рисунком на стене с помощью маленьких гвоздиков, после чего рисунок вновь прорабатывался заостренным металлическим стилем, чтобы на штукатурке осталась копия рисунка. Здесь требовалась большая аккуратность, чтобы не допустить во время переноса соскальзывания картона. Нельзя было и слишком усердствовать, работая стилем, так как это могло бы разрушить слой штукатурки. При работе другим способом подготовительный рисунок на картоне сначала истыкали, а потом,



закрепив его поверх штукатурки гвоздями, по линиям рисунка сыпали угольной пылью, проникавшей в проделанные в картоне дырочки, оставляя на штукатурке линии, которые художник сразу же соединял обмакнутой в краску кистью, чтобы точно воспроизвести все линии рисунка. Для осуществления всех этих маневров нужно было иметь несколько помощников и создать из них слаженную команду, особенно, когда работать приходилось с помощью канатов на двадцатиметровой высоте, на неудобных деревянных подмостках. Тосканские мастерские со времен Джотто превосходно владели этой техникой, и в XV веке равных им в мире не было, а Микеланджело имел счастливую возможность довершить свое обучение в одной из лучших подобных мастерских. Как бы то ни было, за последние столетия в Италии ни разу еще не расписывали свод таких огромных размеров в технике фрески и с изображением фигур. До того этот свод был, возможно, расписан художником Пьер Маттео д'Амелиа, который вышел из положения, изобразив на всей поверхности небесный свод, усеянный звездами, как поступали почти все художники, расписывавшие готические своды Дученто и Треченто (самым знаменитым и наиболее удачным примером чего остается Ассизи).

В свете таких трудностей Микеланджело не стоило бы браться за выполнение этого заказа. Он был и чувствовал себя, по существу, скульптором и парадоксальным образом так и подписывался в документах, касающихся росписей Сикстинской капеллы. Но ненасытная жажда денег, предложенных ему Юлием II, была слишком сильна: он не мог отказаться от столь исключительной по тем временам возможности заработать. И решил организовать работы как предприниматель, наняв людей гораздо более сведущих в технике, чем он. Он позвал к себе своих друзей из Флоренции, тех, с кем познакомился в годы своего ученичества в мастерской братьев Гирландайо, но в первую очередь тех немногих, с которыми всегда поддерживал тесные отношения и кому мог довериться. Ни на одну минуту он не задумался о том, чтобы воспользоваться помощью римских мастеров. Рим оставался для него не заслуживающим доверия миром, с которым он не хотел иметь ничего общего.

Прежде всего он обратился к Франческо Граначчи, ровеснику и близкому другу, которому и доверил собрать маленькую, но опытную команду художников. В нее были приняты Джулиано Буджардини, Якопо ди Сандро и еще двое-трое друзей, имен

которых мы не знаем. На призыв откликнулся также и художник, уже работавший с Пьер Маттео д'Амелиа, первым декоратором свода, и попросивший, в общем, скромное жалованье, которое сочли достаточным и для остальных: 10 дукатов в месяц<sup>11</sup>.

По рассказам биографов, Микеланджело спроектировал хитроумные подмости, которые можно считать его первой инженерной работой (хотя трудно поверить легенде, что в их разработке он превзошел самого Браманте, кому не зря слепо доверялся папа). Он подвесил подмости на наклонных подпорках, называемых *sorgozzoni*<sup>12</sup>, которые были распространены во Флоренции для поддержки выступов зданий и строились из двух балок, наклонной и горизонтальной, соединенных с находящейся позади каменной кладкой. Таким образом ему удалось сократить с 14 метров (ширина свода выше первого карниза была больше) до примерно семи расстояние, которое нужно было покрыть настилом, без особых проблем изготовленным на обычных стропилах.

Одиннадцатого марта 1508 года, сразу после получения первого задатка для новой работы, Микеланджело поручил своему преданному бригадиру Пьеро Росселли, который как раз за два года до этого сообщил ему о разговоре папы с Браманте, соорудить леса и загрузить свод Сикстинской капеллы. Росселли тут же принялся сбивать старый слой штукатурки и заменять его новым подготовительным грунтом, и уже 27 июля этот отрезок работ был завершен. Для кардиналов, которые, несмотря на пыль и шум, упорно продолжали отправлять службы, эти месяцы стали нестерпимыми. В канун Пятидесятницы некоторые из них во всем великолепии своих роскошных мантий направились в капеллу. Пыль испортила белоснежный лен и красный бархат их одежд, но рабочие на помостах не хотели прерывать свою работу. И у них имелись веские причины спешить с работой. Прежде всего, у них была поддержка Юлия II, который не слишком любил отвлеченные церковные мессы и с таким нетерпением ожидал увидеть законченную роспись свода, что скорее сам бы научился рисовать, чтобы ускорить сроки работы<sup>13</sup>.

В течение этих месяцев, казалось, ничто не пугало Микеланджело в работе. Уверенный, что в то же время сможет заниматься и гробницей, он распорядился прислать из Каррары мрамор. К тому же он пообещал бедному Пьеро Содерини, что скоро вернется во Флоренцию, чтобы закончить бронзового «Давида». Гонфалоньер доверчиво ждал его, так же как ждал и Леонардо, ко-

торый в те годы предпочел Милан Флорентийской республике, своей горячо любимой родине, но, конечно же, менее богатой великолепными заказами в сравнении с государством, управляемым одним человеком, особенно когда ему удалось войти в милость у этого правителя<sup>14</sup>.

Тем временем были изготовлены рисунки сцен, которыми было решено декорировать свод. Судя по рассказу самого Микеланджело, изначально папа желал изобразить на парусах свода двенадцать апостолов. Ловкому и предприимчивому художнику, уже знавшему о пылкой страсти папы к искусству, не составило большого труда убедить его доверить ему более трудоемкую задачу. В парусах должны были быть изображены пророки и сивиллы, предсказавшие появление христианства, в арочных проемах — люнеттах — предки Христа (изображение, до того момента имевшее мало прецедентов в живописи). Наконец, на своде должны были появиться девять сцен из Ветхого Завета: разделение света и тьмы, сотворение небесных тел, отделение воды от земли, сотворение Адама, сотворение Евы, первородный грех, жертвоприношение Ноя, Всемирный потоп и опьянение Ноя.

Вероятнее всего, эта программа была утверждена высокообразованным папским советником, к которому всегда прислушивался понтифик, теологом Эджидио да Витербо, работавшим над восстановлением языческой традиции и ее скрещиванием с католической культурой. Присутствие в декорации свода языческих сивилл со смелой прямотой выражает стремление сохранить культурное наследие языческого мира, которое особенно ценилось в те годы в среде гуманистов и образованных людей в Европе. Тонкое толкование античных текстов позволяло находить в предсказаниях сивилл весть о явлении Христа, так что можно было поновому оценить весь языческий мир с его необычайно богатой культурой и соединить его с явлением Христа и библейской традицией. Именно в годы понтификата Юлия II изучение и толкование преемственности языческого и христианского миров становятся настолько авторитетными, что в главной христианской капелле наконец-то смогли разместиться на своих мраморных тронах друг подле друга библейские пророки и пророчицы, прославленные языческими авторами.

Если содержание росписей, несомненно, было определено при папском дворе, то Микеланджело предоставили большую свободу в решении вопроса, как все это изобразить. Немногие дошед-

шие до нас подготовительные наброски говорят о том, что процесс разработки замысла росписи свода был очень быстрым. Это к тому же подтверждается и документами, зафиксировавшими молниеносно последовавшее соглашение между папой и Микеланджело, как это уже имело место с проектом гробницы двумя годами раньше. Исходная схема, традиционная или предложенная папскими советниками, а также Браманте, которого невозможно представить непричастным к делу такой важности, опиралась на росписи римских сводов, открытых в Золотом доме Нерона. За несколько лет до этого вблизи Колизея крестьянин, копавший колодец, провалился под землю и оказался в залах дворца Нерона, густо расписанных странными полиморфными фигурками: здесь были животные с телами из цветов и люди с телами животных или растений, выполненными в стукковой или во фресковой технике. Своим падением крестьянин проложил дорогу одной из самых счастливых эпох в истории Ренессанса, возобновлению «гротесковых» росписей, которые вскоре заполнили стены всех итальянских палаццо. Схема росписей римских сводов, воспроизводившаяся до сих пор всеми, кто брался за украшение сводов меньшей площади, предполагала последовательность сменяющих друг друга геометрических фигур: ромбов, кругов и квадратов, в которые различными способами вписывались сюжетные сцены. И Микеланджело, как следует из двух рисунков, находящихся сегодня, соответственно, в Лондоне и Детройте<sup>15</sup>, поначалу старался следовать этой схеме. Но он быстро отказался от нее в пользу более свободной и совершенно новаторской концепции. В течение нескольких дней художник, упрямо продолжавший подписываться как скульптор и которого все еще считали таковым, перевернул иконографическую традицию живописи Кватроченто и предложил идеально организованную сценическую композицию, подчиненную его оригинальным творческим импульсам.

В главной христианской капелле Микеланджело решил поместить рассказ, целиком сосредоточенный на фигуре человека, сократив до минимума нагромождения архитектуры и детали пейзажа. Вопреки всем законам перспективы он задумал расписать многоцентровый бочарный свод, заглубленный в верхней части и соединенный мраморными ребрами, которые задают последовательность сцен и образуют правдоподобную конструкцию, населенную фигурами. Они различным образом, каждая со своими функциями, участвуют в торжественном действе. На мра-

морных выступах ребер свода изображены фигуры сидящих обнаженных юношей, которые держат гирлянды из дубовых листьев — дань уважения геральдической символике заказчика. Пространство внизу между ребрами свода, образуемое углами парусов, вмещает троны, на которых восседают сивиллы и пророки. Каждый из этих тронов мастер наделил собственной центральной перспективой — и в идеале их нужно рассматривать, стоя напротив, — отказавшись таким образом от идеи единой перспективной системы, включающей в себя всю архитектурную иллюзию свода. Зритель должен оценивать эту архитектуру, перемещаясь по залу, а не из одной определенной точки. Мраморные рамы, замыкающие пространство вокруг тронов и соединяющие их с другими ребрами, пересекающими свод, создают единство и непрерывность иллюзорной архитектуры. В центре свод заглублен, но именно там сменяют друг друга две сцены, разные по масштабу: одна маленькая, содержащая медальоны и нагроможденные друг на друга фигуры обнаженных юношей; другая, смежная с ней, побольше, содержит меньшее количество фигур.

Таким образом Микеланджело блестяще решает проблему с чередованием сцен, заданную существующей формой свода, разделенного на части парусами. Самым поразительным результатом этой революции в области перспективы стало то, что теперь не архитектура принуждала человеческую фигуру соотноситься с изошренной перспективой, но, напротив, архитектурная декорация «нашита» на фигуру, всякий раз с выгодой использующую архитектурное обрамление. Чтобы понять, до какой степени мастеру было важно иметь максимум пространства для его фигур, достаточно вспомнить, что после перерыва в работе летом 1510 года Микеланджело, снова взявшись за кисть, видоизменял и расширял троны пророков, высвобождая пространство для фигур, вплоть до изменения формы табличек с именами предшественников Христа в люнеттах.

Мысль Микеланджело работала настолько быстро, что он не поспевал за ней. Всего через несколько месяцев собственные изображения казались ему устаревшими. Мощь идей и форм увлекала его на путь постоянной творческой эволюции. К счастью, его творческий порыв импонировал и заказчику. В росписи свода прекрасно видны разногласия, обусловленные изменением «на ходу» иконографической системы, достоверность которой была всецело связана с ее стилистическим единством. Потому здесь потребова-

лось тонкое понимание со стороны Юлия II, чтобы принять различия в размерах табличек на тронах, в люнеттах и рамах парусов, которые украшены только до сцены первородного греха.

Сама идея обнаженных фигур, восходящая к римским памятникам, где «тении» превозносили славу усопших, подчеркивала глубоко языческий характер росписи. Тот, кто ожидал увидеть здесь крылатых ангелов с символами веры, несомненно, был разочарован, так как это повествование совершенно светского характера практически опережает историческую живопись, которая будет пользоваться большим успехом в эпоху Просвещения. Капеллу, где самые выдающиеся живописцы предыдущего поколения еще не так давно закончили писать истории Моисея и Христа в суровом и строгом стиле, Микеланджело населяет людьми, которые наполнили жизнью эти стены. Центральные сцены отсылают нас к «картинам в картине», которые обычно изображали в виде имитации гобеленов. Затем следуют фигуры обнаженных с их мощной телесностью и витальностью, которые подводят зрителя к восприятию самих изображенных сцен, и пророки, которым не сидится на тронах, всегда слишком узких для них, а за их спиной — их младшие помощники из плоти и крови. Троны фланкируют мраморные путти, снова, вместе с фигурами обнаженных, занимающими промежуточные пространства, воспевающие телесность человека. Наконец, в треугольниках и люнеттах разворачивается рассказ о предшественниках Христа, изображенных вне какой-либо особой символической трактовки, благодаря тому что не подчинены четкой традиции изображения.

Микеланджело не только не ограничился отказом от перспективных построений в духе Кватроченто в пользу такого свода, который следовало рассматривать, передвигаясь по продольной оси капеллы. Он намеренно искал эффекта нарушения восприятия, изображая фигуры пророков так, словно они пытались противиться кривизне первой части свода. Данная искривленная поверхность выглядит плоской и обладающей глубиной благодаря ракурсам тел, как это видно на примере впечатляющей фигуры пророка Ионы, подавшагося телом назад, создавая впечатление огромного пространства за спиной. Эта часть свода, самая искривленная, была самой трудной для решения поставленной задачи. Браманте, крупнейший знаток иллюзорных эффектов, справедливо опасался трудностей, связанных с подачей фигур в ракурсе. Но умение Микеланджело сосредоточиться на ракурсе фигуры, а не на перспективных построениях и геометрии архитектуры,

выражало выбор поэтики, ставшей константой всего его творчества: центральное положение человеческой фигуры в пространстве, целиком заданном телесными формами.

То, что эта необычайная иллюзионистическая конструкция, целиком зиждущаяся на магии тела и глубоком знании его форм, нашла свое воплощение на столь сложных поверхностях свода Сикстинской капеллы, стоило Микеланджело и его помощникам больших страданий, как физических, так и психологических, — страданий, которые наряду с самой росписью стали легендой, как только осенью 1512 года были убраны леса.

#### 4. Кризис

Решение собрать команду полностью из флорентийцев, продиктованное подозрительностью художника, имело свои издержки в практическом плане. Во-первых, принудительное существование художников под одной крышей в доме Микеланджело, и его неотступный контроль над их привычками и досугом не могли пойти на пользу и без того сложному предприятию. А во-вторых, — и это главное, — небольшой опыт в обращении с местными римскими материалами, известью из травертина и пуццоланским песком, доставил команде художников немалые затруднения.

Художники под предводительством Микеланджело начали работать осенью 1508 года: в этом первом этапе работ, несомненно, участвовали Франческо Граначчи, Джулиано Буджардини, Аристотеле да Сангалло и Аньоло ди Доннинно. Почти доподлинно известно, что роспись начали со сцены Всемирного потопа, второй от входа в капеллу. К работам приступили с опаской, очень осмотрительно, и поначалу все испытывали неуверенность и даже страх. Перенесение основного рисунка на стену было сделано с использованием угольной пыли, более медленной и скрупулезной техники, которая позволяла, однако, точнее перевести каждую деталь рисунка на штукатурку, так что при росписи фрески почти не оставалось места для ошибок. С подготовительных картонов были перенесены даже детали пейзажа, как, например, островок, где находят временное пристанище несчастные, пытающиеся спастись от потопа, ниспосланного людям Господом в наказание за отступничество. За один день делался совсем небольшой фрагмент, так как сцена разбивалась на тридцать частей<sup>16</sup>:

никогда больше в последующих сценах художники не доходили до этой цифры. Живопись не делалась по сырой штукатурке, но прорабатывалась тонким слоем краски по сухому; в этой технике красочный пигмент смешивается с органическим связующим (животным клеем), давая художнику, не зависящему от краткого периода высыхания штукатурки, больше времени на проработку образа. Здесь использовались пигменты, которые не выдерживали воздействия свежей извести, такие как сурик и киноварь для красных красок или резинат меди для зеленых. Их нестойкость впоследствии повлекла за собой значительные разрушения в этой сцене.

К сожалению, приемы, которые применяли художники, не могли гарантировать им хорошего результата. Пуццоланский песок и известь из травертина реагировали совершенно иначе, чем песок из реки Арно и мраморная пыль, которыми они пользовались во Флоренции. Да и сам штукатурный раствор смешивался в тех же пропорциях, что и флорентийский, и вскоре это вызвало катастрофу, усугубившуюся, возможно, из-за проникновения воды на вершину свода. Поэтому Микеланджело решил уничтожить большую часть сцены. Пауза в работе, обнаруженная в ходе изысканий реставраторов, свидетельствует о частичном разрушении и переделке сцены Всемирного потопа. От первой композиции осталась только группа фигур справа, которые ищут спасения на островке. Все остальное было совершенно разрушено и переделано заново. И снова из любви к их общей родине Джулиано да Сангалло пришел на помощь Микеланджело. Он имел двойное преимущество, будучи флорентийцем, достаточно долго прожить в ненавистном Риме, чтобы досконально изучить секреты своей профессии. Новый рецепт смеси, который он посоветовал, уже скоро дал хорошие результаты, но в январе 1509 года и на протяжении всей весны Микеланджело все еще был подавлен и переживал один из самых критических моментов своей жизни. Он был настолько унижен и разочарован, что в первый и последний раз признал свою неспособность профессионально довести до конца дело, за которое взялся с излишней легкостью, но прежде всего с чрезмерной жадностью. Как будто бы в подтверждение враждебно настроенной судьбы, в этот раз ему снова не повезло с погодой: нам известно, что зима и весна в тот год были наименее дождливыми за все столетие, и сухая погода, по всей вероятности, сопровождалась слишком низкими температурами, что повлекло за собой серьезные испытания как для



штукатурки, так и для художников, вынужденных работать в большом и очень холодном помещении<sup>17</sup>.

Неудача не могла сразу же не сказаться на отношениях между мастерами. Первой жертвой разочарования стал Якопо, бесславно изгнанный из Рима в конце января 1509 года. Сразу после его отъезда Микеланджело стал бояться сплетен, которые мог распустиť о нем земляк по возвращении во Флоренцию. Повторяя все тот же сценарий, он сообщил об этом отцу и поручил ему свою заштиту: «Отсюда недавно уехал Якопо, живописец, которого я позвал сюда. Поскольку он много жаловался на меня, я боюсь, что он продолжит это и там. Не прислушивайтесь к его словам, и довольно, потому что он не прав, и у меня много поводов самому жаловаться на него»<sup>18</sup>.

Кризис, с другой стороны, приобретал еще более драматический характер из-за внутренних изменений при папском дворе в Риме. Если уже два года назад Микеланджело бежал из Рима, изобразив преследование, которого так никто и не сумел обнаружить, мы можем представить себе, как он должен был чувствовать себя в эти последние месяцы, находясь на грани провала, прикованный к своду. Он стал осыпаться от плесени, в то время как несколькими метрами выше воссияла новая звезда итальянской живописи, Рафаэль Санти, который одним взмахом кисти разгромил всех конкурентов, созданных Юлием II для росписи его ватиканских апартаментов.

Рафаэль прибыл во Флоренцию в октябре 1504 года с пылким рекомендательным письмом от Джованни Фельтрии делла Ровере, сестры герцога Урбинского, которая без колебаний ручалась за «скромного и милого юношу». «Я глубоко привязана к нему и желаю, чтобы он пришел к совершенству: поэтому я как нельзя более охотно рекомендую его Вашему Высочеству»<sup>19</sup>. Этот юноша появился на авансцене весьма необычным образом, поддерживаемый важными друзьями и готовый изменить итальянскую живопись, которая в то время достигла наивысшего расцвета во Флоренции. После успеха во Флоренции Рафаэль в конце 1508 года прибыл в Рим в ореоле рано пришедшей славы, а главное, имея в друзьях Донато Браманте, своего земляка и поручителя. Изящная и совершенная живопись Рафаэля уже пользовалась большим успехом в эти годы, и художник, с его красотой и грацией, казался ее идеальным олицетворением.

Сама его жизнь являлась произведением искусства. Блестящий собеседник, жаждавший новых знакомств, он привлекал и поко-

рял любого, кто сближался с ним. Это был исключительно современный и элегантный человек. За короткое время он стал одним из самых выдающихся талантов на римской сцене. Насколько Микеланджело был диковат и мрачен, настолько Рафаэль общителен и светел. Беспокойная природа первого отступала перед придворной грацией второго и не оставляла сомнений относительно их характеров. Различным и противоположным был уже сам их подход к художественному творчеству, к работе в мастерской. Рафаэль мгновенно улавливал талант своих товарищей и поощрял их, выдвигая даже на очень значимые позиции. Из каждого он извлекал самое лучшее и делал все, чтобы его коллеги ответственно подходили к выполнению заказа, так что общий успех становился в первую очередь его успехом. Микеланджело, напротив, рассматривал отношения с помощниками строго в иерархическом смысле, вплоть до изгнания бедного Лапо из Болоньи, ибо тот осмелился роптать за его спиной, что соучастники заказа — все они, не говоря уже о флорентийских живописцах, к тому же его друзья детства, которые поверили ему и последовали за ним в Рим, но которых он без лишних слов собирался отправить восвояси.

Такое разное понимание не только живописи, но и жизни вообще должно было привести к столкновению, тем более что по воле случая, а возможно, и по утонченному замыслу Юлия II художники находились друг подле друга, на расстоянии нескольких метров. И в эти месяцы победа, казалось, была отнюдь не на стороне Микеланджело.

Однако, к счастью, проблемы и неуверенность, связанные с росписью свода, рассеивались по мере продвижения работы. В сцене опьянения Ноя, написанной сразу после сцены Всемирного потопа, ситуация, кажется, во многом исправилась. Использование пигментов, наложенных по сухому, сокращается. Штукатурка как будто бы приготовлена лучше, за исключением фрагмента, где Ной сажает виноградную лозу; здесь сам Микеланджело был вынужден многое подправлять по сухому, чтобы скрыть изъяны росписи. Сцена сделана за двенадцать дней работы. Это довольно много, принимая во внимание размеры сцены, но пространственная организация кажется здесь более убедительной. На проработку каждой фигуры уходило два дня, а пейзаж в основном был написан с известной уверенностью и, главное, без подготовительного картона.

Еще более удачной кажется пространственная организация сцены жертвоприношения Ноя, создание которой заняло один-

надцать дней. Краска уже наносится по сырому слою штукатурки. Небо написано кобальтовой синью поверх белильной извести «санджованни», как сделал бы Гирландайо. Но рисунок все еще превалирует над живописью, и расположение фигур следует логике Кватроченто. Начиная со сцены первородного греха, вероятно, четвертой, написанной в центре свода, кажется, что все проблемы уже разрешены. В живописи, и по стилю, и по технике, достигнут определенный порядок, который сохранится на всей остальной части свода. Идеальное равновесие, которое сразу поражает в этой сцене, соответствует скачку в технологии, достигнутому благодаря более собранной и уверенной работе мастерской Микеланджело. Теперь сцены выполняются за тринадцать дней против тридцати, как в сцене потопа, имеющей те же размеры. Фигуры получают новое, подходящее им положение в пространстве. Если в трех предыдущих сценах изображения еще носят характер, присущий Кватроченто, с попытками натуралистического воссоздания реальной пейзажной среды и фигурами, данными в натуральную величину, как в нижних регистрах капеллы, то в сцене первородного греха все это исчезает: уходят пейзаж, реальная среда. Пространство строится вокруг двух больших фигур прародителей человечества, которые вдруг с произвольным скачком масштаба становятся, по крайней мере, вдвое больше тех, что появляются в предыдущих сценах. С этого момента пространство не будет растрачиваться и теряться в сложно организованных композициях, но начнет создаваться выразительными жестами нескольких фигур исполинских размеров, исключительно убедительных при рассмотрении снизу.

Техника живописи следует за эволюцией композиции. Со сцены первородного греха постепенно начинается отход от робкого перенесения рисунка с помощью угольной пыли, и впервые наблюдается использование приема продавливания контура через картон, что позволяло художнику получить большую творческую свободу, но и требовало больше опыта и уверенности. К тому же многие фрагменты этой сцены оказываются написанными даже без подготовительного картона. Не только фиговое дерево и пейзаж, составляющие фон в сцене первородного греха, не имеют под собой следов переноса с картона, но даже изображение змея-искусителя, что извивается среди ветвей снизу вверх, превращаясь в коварного оболъстителя, сделано без помощи подготовительного рисунка. Революция свершилась. Техника была уже под контролем, и, начиная с этой сцены, Микеланджело определенно вы-

ходит на финишную прямую, которая вознесет его на пьедестал славы, недостижимый ни для кого из современников после ранней смерти единственного достойного противника — Рафаэля.

Возможно, воодушевленный достигнутым равновесием сил и овладением особой техникой, подходящей для этой росписи, художник задумал освободиться от коллег и друзей-флорентийцев. Он уже больше не нуждался в них и мог легко заменить их на других помощников, как, например, Бернардино Дзаккетти, живописца из Эмилии, которому в 1510 году исполнилось 38 лет и он уже точно не был подмастерьем, но определенно имел меньше претензий, чем друзья детства. Новые помощники остались работать над сводом, когда летом 1510-го Микеланджело срочно был вынужден уехать из Рима вследствие серьезных проблем с финансами и со здоровьем, которые возникли в его семье во Флоренции. И они, как уверял его другой ассистент, Джованни Мики, аккуратно делали свое дело для Микеланджело. «И потом Джизмондо и Бернардино продолжают писать и, насколько я могу судить, с честью делают свое дело, и они выражают Вам свою любовь и остаются Вашими покорными слугами»<sup>20</sup>. Итак, документы еще раз свидетельствуют о не совсем образцовом поведении Микеланджело по отношению к своим друзьям-флорентийцам, которые вместе с ним в недружелюбно настроенном Риме ввязались в авантюру с росписью Сикстинской капеллы. Надо признать, что отношения с Граначчи и Буджардини не испортились, а, напротив, сохранились и оставались весьма дружескими до конца их дней. Но, возможно, сознавая свою неправоту в этой ситуации, Микеланджело впоследствии предложил снабдить их картонами и рисунками, чтобы помочь им в работе в мастерской. Однако, много десятилетий спустя, когда все его товарищи уже скончались, художник распространил выдумку, которой суждено было стать одним из основных столпов мифа о нем. «И так за двадцать месяцев он прекрасно закончил в одиночестве это произведение, не прибегая даже к помощи того, кто растирал бы ему краски»<sup>21</sup>. От этой выдумки ведет начало романтическая легенда о гении, в героическом одиночестве распластанном под сводами капеллы, осуществляя одно из самых великих предприятий в истории живописи Ренессанса.

Как бы то ни было, не может не вызвать восхищения путь, проделанный Микеланджело в своем творчестве в ходе этой грандиозной работы. Именно из-за неопытности, с какой он приступил к работе, из-за драматических обстоятельств, которые он должен

был учитывать на начальном этапе, кажутся еще более поразительными технические познания и художественные приемы, проявленные начиная с четвертой сцены, и мудрость мастера, достигшего в последних сценах свода и в люнеттах степени виртуозности, которой не обладал и самый опытный живописец.

## 5. Кисти

Такой, какой она предстала после недавней большой реставрации, живопись свода демонстрирует характер и цельность, намного опередившие мастеров флорентийского Ренессанса XV века. Часто именуемая жидким письмом, работа цветом у Микеланджело начинается с тонкого и прозрачного слоя почти без пигмента, который наносится на сырую штукатурку. Объем создается мелкими, частыми мазками, как светотень в его рисунках. Они строятся сообразно технике скульптора, так как перекрестные мазки всякий раз определяют переходы светотени, как если бы живопись была монохромной, то есть с большим использованием тени, нежели цвета, или, точнее, пользуясь цветом для создания светотени.

Рисуя лицо, поверх начального однотонного слоя краски Микеланджело набрасывает тонкой кистью и более темными цветами частую сетку теней, кладя штрихи так, чтобы они никогда не смешивались. Вблизи сеть мазков кажется выполненной карандашом, а не кистью. Таким образом поверхность штукатурки насыщается только до нужного предела и оказывается чистой, бестелесной, сияющей, словно фарфор. Этот эффект достигается также благодаря использованию чистых пигментов, едва смешанных и скорее наложенных слоями один поверх другого. В результате все наполнено сиянием, которое, кажется, излучают сами фигуры.

Для написания драпировок Микеланджело, напротив, использует широкую кисть, оставляющую на поверхности широкие и компактные, однородные и уверенные пятна. Здесь также поражает применение чистых цветных пигментов. Переливы цветов, используемые художником для того, чтобы снизу форма и покрой одежд были более узнаваемы, подобраны на сочетании самых сильных тонов, которые никогда не смешиваются, если не считать едва уловимого взаимоналожения в местах их соприкосновения. Оранжево-желтые сопрягаются с кислотно-

зелеными в затененных местах, с тем чтобы тень приобрела собственный цвет, а не давалась лишь путем затемнения исходного светлого тона.

Чтобы передать пространственную глубину сцен, Микеланджело прибегает к технике, пришедшей из скульптурного нон-финито. Фигуры второго плана или стоящие в отдалении едва намечены быстрым и уверенным движением кисти, которое схватывает объем и выражение лиц, но не прописывает детали. Нередко мы встречаем детально прописанное, как на фарфоре, лицо и тут же другое, едва намеченное: виртуозная кисть художника отодвигает фигуру на второй план, придавая глубину всей сцене, но не снижая при этом эмоциональную нагрузку данной фигуры в общем повествовании.

Контроль над материалом мало-помалу становится настолько тотальным, что Микеланджело изобретает выразительные эффекты, никогда еще не использовавшиеся в живописи. Таковы глаза Адама в сцене сотворения человека, где для придания глубины и таинственности взгляду остался нетронутым серый слой штукатурки: художник намеренно не прописывает зрачки и веки, конструируя взгляды быстрыми мазками и цветовыми контрастами вокруг орбит. Когда затем он доходит до росписи люнетт, все уже готово для очередного удивительного нововведения: в люнеттах вообще не используются картоны. В них не найдено следов перенесения подготовительного рисунка, ни угольной пылью, ни продавливанием. Рисунок выполнен красной линией непосредственно по штукатурке. Что и говорить, роспись плоской поверхности люнетт должна была казаться Микеланджело шуточным делом по сравнению с проблемой ракурсов свода, с которой он столкнулся раньше, но роспись без подготовительных картонов до сих пор остается уникальным случаем: его можно встретить только в люнеттах Сикстинской капеллы. Подобная смелость художника, несомненно, вызвана необходимостью упростить процесс росписи и сократить сроки работы, после того как были устранены первые помощники и сформирована новая бригада более заурядных ассистентов, которым с трудом можно было поручить собственно роспись свода. Однако, хотя следы перенесения эскиза отсутствуют, нужно заметить, что для этого могли быть использованы и другие способы. Один из них упомянут в дневниках Бенвенуто Челлини, и именно относительно Микеланджело и его эскизов фигур в ракурсах:

Мы брали хорошо сложенного юношу, затем раскрашивали его в белый цвет в отдельной комнате и просили встать или сесть в разных позах, которые мы могли видеть в самых сложных разных ракурсах; затем на некотором расстоянии от него, не слишком высоко, не низко, но и не слишком далеко от него мы помещали светильник, с таким намерением, чтобы нам открылось все самое прекрасное и естественное в его образе. И, глядя на тень, которую он, замерев, отбрасывал на стену, мы быстро обрисовывали ее на стене; потом можно было легко провести несколько линий, которые не отразились в тени, поскольку в полноте руки есть некоторые складки локтя, а также в плечах, внутри и снаружи, в голове... То есть это и есть способ рисования, который использовали великие мастера и с помощью которого создавалась великолепная живопись; и среди лучших художников, которых мы когда-либо знали, Микель Анђоло Буонароти, наш флорентинец, был самым лучшим<sup>22</sup>.

Сцена, описанная Челлини, вероятно, нередко происходила на лесах Сикстинской капеллы, которая, благодаря хорошему проникновению света, отлично подходила для оптических проекций. Молодого натурщика, которого использовали в росписях люнетт, вероятно, сажали на табурет на расстоянии, достаточном для проекции тени на стену люнетты и ее увеличения до нужных пропорций. Цветная линия, которой Микеланджело обрисовывал контур, уверенно обозначала силуэт фигуры, затем он быстро дополнял додуманными художником внутренними деталями. Этот метод объяснил бы не только отсутствие подготительного картона, но и некую мужеподобность, с которой изображены женские фигуры в люнеттах, а также особое удлинение рук и ног, которое, возможно, было вызвано именно легкой деформацией тени.

Как бы то ни было, гений художника достигает вершины мастерства в ярких, переливающихся цветах одежд евреев, изображенных в люнеттах. Специальные законы веками утверждали нормы одежды для каждой социальной и этнической группы в итальянских городах. Евреи обязаны были носить желтый цвет, ставший их отличительным признаком, который Микеланджело обратил на службу своей яркой и светящейся живописи, где желтый, взятый в самых разных оттенках, сопрягался с комплементарными тонами. Таким образом слепящие переливы цвета в одеждах предков Христа побеждали тень, в которую люнетты погружались из-за вы-

шестоящих парусов, и в то же время становились отличительным знаком этнической принадлежности этих людей, сразу узнаваемых всеми современниками Микеланджело.

В то же время поиск контраста, получаемого при сочетании различных и нередко комплементарных цветов, нежели при использовании разных тонов одного и того же цвета, стал беспрецедентным стилистическим открытием. К этому результату Микеланджело пришел, вероятно, благодаря нелюбви к смешению красок, что привело его к подчеркиванию выразительных возможностей чистого цвета. Такая манера, казалось бы, явно контрастировала с самим духом скульптора, от которого скорее можно было ожидать предпочтения монохромного светотеневого письма, отчего в интерпретации росписи свода Сикстинской капеллы бытовало предубеждение, распространенное вплоть до недавней реставрации. В самом деле, на протяжении многих веков яркие цвета и их бурные контрасты были приглушены из-за слоя животного клея, которым часто проходились по росписям, чтобы оживить их и который почернел от копоти свечей, бывших единственным источником освещения в капелле. Этот слой почерневшего клея позволял угадывать лишь объемы фигур, но никто и не подозревал, несмотря на очевидные переливы цветов в «Тондо Дони», что эти однотонные объемы могли быть следствием серьезной порчи росписи, а не задумкой художника. В этой связи в XIX–XX веках была выработана даже хитроумная теория. Когда же при реставрации обнаружили хроматическое богатство микеланджеловой живописи, не оставалось ничего другого, как признать тот факт, что особым использованием цвета художник совершил беспрецедентную революцию в живописи и что целые поколения критиков стали жертвой собственных предрассудков и тенденции упорядочивать и упрощать безграничную сложность искусства и художников.

### *6. Триумф и легенда*

Самая острая фаза кризиса, через которую прошел Микеланджело во время работы над Сикстинской капеллой, можно сказать, была преодолена в июне 1509 года. К этому времени художник получает от папы вторую часть оплаты — внушительную сумму 500 дукатов: себе он оставит лишь небольшую часть, чтобы положить все остальное на счет при больнице Санта-Мария Новелла



во Флоренции, который продолжал считаться семейным счетом, так как сначала управлялся его отцом, а затем любимым братом.

Однако Микеланджело нашел способ драматизировать даже последние месяцы, когда он начинал ощущать свой грандиозный триумф как художника. Он был уязвлен ссорой с отцом, произошедшей из-за денежных вопросов и длившейся больше года. После смерти Франческо, брата Лодовико, тетя Кассандра справедливо потребовала возвращения своего приданого, так как для флорентийских женщин хрупкую надежду на самостоятельность и независимость давали деньги, предоставляемые семьей в случае замужества. Когда Лодовико отказался вернуть Кассандре приданое, та вызвала его в суд. Прежде чем перейти к окончательному вердикту, в сентябре того же года они договорились о компенсации в 196 флоринов. Чтобы рассчитаться с Кассандрой, Лодовико снял деньги со счета Микеланджело, но не оповестил его об этом, так как сын неоднократно заверял его, что тот может располагать по своему усмотрению нужной ему суммой. Но, когда Микеланджело обнаружил недостачу, в отношениях между отцом и сыном случился острейший кризис. Старый отец пожаловался сыновьям на жадность Микеланджело<sup>23</sup>. Последний же, со своей стороны, решил, что начиная с будущей зимы его деньгами будет распоряжаться брат Буонаррото; это было явным знаком того, что, по крайней мере, в тот момент он не доверял отцу.

Незначительность суммы и неадекватная реакция Микеланджело красноречиво повествуют об одержимости художника деньгами, основным проводником между ним и внешним миром. Он никогда не упускал случая повторить Юлию II, что не может работать без денег (при этом на его флорентийском счету скопилось 1000 флоринов, выплаченных за работы в Сикстинской капелле). Только в период между сентябрем 1510-го и февралем 1511 года он дважды обращался к папе с просьбой о новых взносах. И Юлий II, хотя и был занят в Болонье в неудачной военной кампании, истощавшей его сокровищницу, удовлетворил дерзкие просьбы художника. Весной 1512 года, когда работы над сводом уже практически шли к завершению, Микеланджело скопил достаточную сумму для покупки большого поместья, называемого Мачиа, в непосредственной близости от Флоренции. Если на задаток от папы за гробницу он смог купить дом на Виа Гибеллина, то на новый гонорар уже приобрел собственность почти вдвое дороже прежней. Одиночество, на которое он обрек себя в эти годы, едва наме-



Илл. 1. Святое семейство (Тондо Дони). Уффици.  
Флоренция



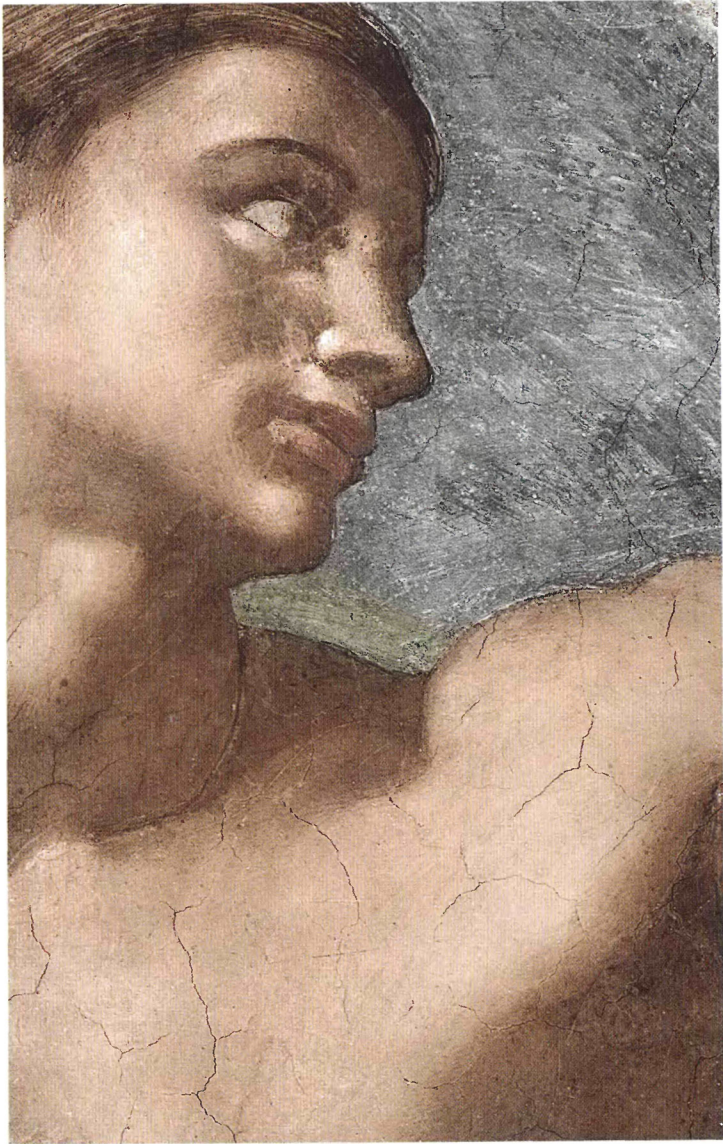
Илл. 2. Сикстинская капелла, общий вид (до реставрации).  
Ватикан



Илл. 3. Сикстинская капелла, свод (до реставрации).  
Ватикан



Илл. 4. Первородный грех. Сикстинская капелла (после реставрации).  
Ватикан



Илл. 5. *Сотворение Адама (деталь)*. Сикстинская капелла (до реставрации).  
Ватикан



Илл. 6. Страшный Суд. Сикстинская капелла (до реставрации).  
Ватикан



Илл. 7. Обращение святого Павла. Капелла Паолина (до реставрации).  
Ватикан





Илл. 8. Распятие святого Петра. Капелла Паолина (до реставрации).  
Ватикан

тилась возможность продолжать работы, заменив друзей детства на менее ценных ассистентов, позволило ему прибавить к семейным владениям еще одну значительную часть.

Но удовлетворение экономически выгодной стороной дела значило мало в сравнении со всеобщим уважением, которое снискал Микеланджело, как только в капелле 31 октября 1512 года были демонтированы строительные леса. По легенде, роспись Сикстинской капеллы вызвала восхищение еще до снятия подмостков, и не только потому, что, как рассказывает Вазари, Рафаэль смог воспользоваться отъездом Микеланджело в Болонью, чтобы тайком взобраться на леса с помощью вероломного Браманте. И не потому, что, снова по рассказу Вазари, сам папа Юлий тайно пытался взойти на леса, с трудом спасшись, когда художник, заметивший его маневры, уронил в сторону папы деревянную доску. Все это относится к числу ложных мифов, любовно созданных традицией.

В действительности же документы открывают нам совсем иную ситуацию. Работу Микеланджело знали, ценили и следили за ней в артистической и светской среде по всей Италии. Его леса были целью визитов и местом излюбленных дискуссий, привлекавших не только художников, но и коллекционеров и любителей искусства, которые хотели почувствовать восторг от созерцания росписи на близком расстоянии, что стало бы недостижимым после демонтажа лесов. В хронике одного из таких визитов, проходивших уже в конце работ, когда художник и его ассистенты неистово занимались последними важными поправками, впервые описывается частый в наши дни обычай, имеющий, как оказывается, глубокие корни. В душный июльский день 1512 года Сикстинская капелла, конечно же, была одним из самых прохладных мест в городе, и там укрылась от зноя веселая свита, сопровождавшая Альфонсо д'Эсте, герцога Феррарского. Его секретарь Гроссино так описывал визит герцога умирающей от зависти Изабелле д'Эсте, которая, похоже, без колебаний сорвала бы с себя все одежды, только бы забраться по крутой приставной лестнице, ведущей к самому драгоценному своду во всей Европе:

Его Превосходительство очень хотел взглянуть на купол большой капеллы, которую расписывает Микеланджело, и С. Фед[ери]ко с помощью Мондови послал просить папу, и синьор Герцог поднялся вверх к своду в сопровождении нескольких человек; затем понемногу они стали спускаться вниз один за другим со свода, а синьор Герцог остался с Микель Анджело и не мог насытиться, разглядывая

фигуры, и осыпал его комплиментами, так что Его Превосходительство желал, чтобы он сделал картину и сулил много денег, и тот обещал ему сделать это. С. Фед[ери]ко, видя, что Его Превосходительство долго оставался на своде, сопроводил благородную свиту Его Превосходительства посмотреть комнаты папы и другие станцы, которые расписывал Рафаэль из Урбино.

12 июля 1512 года<sup>24</sup>.

Итак, вся элегантная свита поднялась в мифическое «логово людоеда», испросив разрешения не у Микеланджело, но у его господина, папы Юлия II. И, несмотря на большую занятость, художник не отказался соблюсти светский долг: его положение в социальной иерархии уже начинало меняться.

Только-только были закончены детали и демонтированы леса, как наступил великий день — 31 октября 1512 года, канун дня Всех Святых. Стряхнув пыль с роскошного бархата и ослепительных льняных одежд, кардиналы готовились к светскому мероприятию, на котором все хотели присутствовать. Торжественное открытие было подготовлено по мудрому сценарию, который лишил бы дара речи современных организаторов празднеств. После роскошного обеда, данного в честь проповедника из Пармы, папа повелел прочесть две комедии на вольгаре — народной латыни, которые вызвали большой энтузиазм. В час мессы он торжествуяще направился в «свою» капеллу. Его сопровождали семнадцать кардиналов, одетых по этому случаю в парадные мантии, ослепляющие красным узорочьем, золотым блеском и ослепительной белизной тканей. Казалось, процессия хотела соперничать с самой росписью, сияющей цветовыми контрастами и поражающей элегантностью форм. Законченное произведение имело явный и непререкаемый успех, признанный всеми, кто сопровождал понтифика Юлия II<sup>25</sup>.

Слава творения Микеланджело сразу же разнеслась по всем направлениям, по всем дорогам, главным и проселочным, старым и новым. Использовались все средства, чтобы рассказать об изумлении его современников. Роспись еще не была закончена, а в Риме уже появилось издание, которое мы можем считать первым «путеводителем» в современном смысле этого слова: «Брошюра о чудесах старых и новых в городе Риме» (*Opusculum de Mirabilibus novae e veteris urbis Romae*) Ф. Альбертини. Автор не мог обойтись без отсылок к своду капеллы: «*Ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit, opus praeclarum*

*Michaelis Archangeli florent. statuariae artis et picturae praeclarissimi*»\*, 26. То же встречаем в книге Антонио Билли, написанной между 1516 и 1530 годами, где можно прочесть, что Микеланджело «захотел показать всему миру свое превосходство над всеми другими художниками», и что «все произведения тех, кто хочет называться мастерами в таком искусстве и сравниться с Микеланджело, всего лишь холсты, испачканные красками»<sup>27</sup>.

Но прежде всего сами художники воздали дань уважения триумфу произведения, все, начиная с Рафаэля, который находился под сильным влиянием этой росписи в своих работах в те годы. Свидетельством его «поворота» в сторону Микеланджело стали не только фрески в церкви Сан-Агостино в Риме, но и некоторые рисунки, выполненные непосредственно под впечатлением от Сикстинской капеллы<sup>28</sup>. Это влияние быстро достигло Венеции, через копии, рисунки и эстампы, один из которых, работы Марк-антонио Раймонди, точно появился до 1527 года. Ни один художник теперь не мог избежать сравнения с живописью этого свода. Она стала новым феноменом. До того времени художники часто изучали античные образцы скульптуры и архитектуры, а также живопись почти современных им художников, что мы видим, например, в рисунках того же Микеланджело, сделанных с фресок Джотто и Мазаччо. Но свод Сикстинской капеллы мгновенно становится эталоном художественного языка своего времени: вместе со станцами Рафаэля он является недостижимым образцом, на который равняется все искусство последующих веков.

То, что Микеланджело совершил со статуей «Давида», всего только около десяти лет назад, подтвердилось снова, с еще большим успехом, в живописи свода. В тридцать семь лет амбициозный флорентиец уже стал живой легендой.

---

\* «А верхнюю, изогнутую черепахой часть красивейшими росписями и золотом изукрасил, достославное творение Михаила Архангела, флорентийца, выдающегося в скульптуре и живописи» (лат.). — Примеч. пер.



## Глава IV

# Между Римом и Флоренцией

### 1. Во имя отца

Зима 1511/12 года выдалась очень холодной по всей Италии, так что в марте Флоренция и Тоскана еще были покрыты снегом. Лето, напротив, оказалось очень теплым и хорошим. Августовскими вечерами крестьяне города Прато охотно оставались на гумне, очарованные прекрасным воздухом, тишиной и медленно тускневшим небом над их головами. Испанские войска, которые в эти дни спускались к Муджелло, питались смоквами и уже созревшим виноградом: крестьяне окрестных деревень, которые они опустошали, отравили запасы хлеба и вина, поэтому солдатам досталось не много.

Вечером 29 августа, в воскресенье, тишина, напоенная ароматами уходящего лета, была прервана далекими залпами испанской артиллерии, которая со вчерашнего утра стреляла по городским укреплениям Прато. После того как в стене открылась брешь, по крайней мере, на шесть метров, солдаты тысячами стали входить в город. Сразу после этого они входили в женщин, потом в девочек и, наконец, мальчиков. Свежая плоть была обещана им в качестве премии. «И они не щадили никого, хватая знатных женщин и девиц, где им вздумается, не обращая внимания на пол, мужской или женский, не щадя монахинь, грязно надругались и осквернили их... и молодежь от семи до двенадцати лет оскверняли и насиловали»<sup>1</sup>.

Когда эта плоть была уже не пригодна даже для насилия, испанцы дробили ее на части. Они наполнили колодцы города 5560 трупами. Монах, не веривший в такие зверства, вышел на встречу солдатам с крестом в руке. Крест вырвали у него из рук и использовали, чтобы убить его. Не лучшим образом обошлись

и с другим монахом, имевшим немного лишнего веса: его четвертовали, разрезали на куски и бросили в котел с кипящей водой, чтобы вытопить из него жир. Беспощадным солдатам платил сам папа римский, а вел их кардинал Джованни Медичи, которому Юлий II, уставший от ненадежности флорентийцев, поручил наказать город и его союзников, пообещав взамен вернуть бразды правления городом. В этот раз истребление было полностью католическим, так что в памяти жителей Прато оно осталось под названием «разорение города папскими солдатами».

Убийства и насилие над тысячами соотечественников-христиан, впрочем, ничуть не омрачили счастья Медичи от завоевания города, который они упрямо считали своим. Вечером 31 августа в городе, опустошенном неистовым грабежом, Джулиано, брат Джованни, писал Изабелле д'Эсте, сообщая ей радостную новость и совершенно не упоминая о цене победы. Письмо наполнено олимпийским спокойствием и не содержит никакого намека на то, что происходило на самом деле: «И я с удовольствием сообщаю Вам, что мой господин — хозяин всего города Флоренции, и что завтра мы с братом возвращаемся домой, на родину, и что поэтому сюда были присланы три оратора. Множество граждан пришло сюда поздравить нас, чему и Вы, Ваше Превосходительство, должны быть очень рады, вместе со светлейшим синьором, Вашим супругом»<sup>2</sup>. Совершенно очевидно, что Медичи не желали слышать криков людей, которым отрезали мошонку, предварительно раздробив ее камнями. Не желали видеть голых женщин на площадях, когда солдаты «поджаривали их с помощью соломы». Не хотели слышать криков детей, священников, стариков. В этот момент они ощущали лишь удовольствие от своей победы над ненавистной Флорентийской республикой.

Память об ужасной резне в Прато была довольно быстро стерта во Флоренции. Вернувшись в город 14 сентября 1512 года, Джованни тотчас же издал указ, запрещающий всякому говорить о том, что произошло. Франческо Гвиччардини довершил дело, передав потомкам настолько переработанную версию трагедии, что кардинал Джованни Медичи в ней становился защитником, а не палачом жителей Прато.

Это был возврат к искусной пропаганде, которой всегда сопровождалось господство Медичи во Флоренции. Но совершенно истребить память об ужасных событиях оказалось не так-то просто. Уже спустя два дня после разгрома первые раненые, чудом избежавшие истребления, появились в окрестных поселках, а оттуда

вести разлетелись по всей Италии. Принуждение оставшихся жителей Прато праздновать с иллюминацией и колокольным звоном по всему городу избрание папы Льва X жестоко унизило их во второй раз, но ни к чему не привело. Не дал результата и цинизм флорентийцев, оставивших город без военной поддержки и устремившихся туда после пожара, чтобы скупать у испанцев утварь, обгавленную кровью. Италия содрогнулась и осудила поведение Медичи, назвав вещи своими именами — низким и бесчеловечным преступлением. Среди таких людей был и Микеланджело, который не удержался от публичных высказываний против Медичи. Его родственники из Флоренции предостерегали его: пришел час расплаты, а у Медичи имелись серьезные основания расквитаться с художником. Его неприязнь к Джованни и Джулиано, с другой стороны, не могла не казаться Медичи предательством: юноши выросли вместе, и выбор, сделанный Микеланджело в пользу Республики, конечно, омрачил их отношения. Художник отвечал родне уклончиво, преуменьшая серьезность их замечаний. И снова практические соображения взяли верх над праведным гневом. «По отношению к Медичи я никогда не выступал против них, разве только так, как говорят вообще про любого человека относительно событий в Прато»<sup>3</sup>.

В любом случае он не оставил работу в Риме и знойным летом 1512 года неистово занимался последними исправлениями на своде Сикстинской капеллы. Во что бы то ни стало он хотел закончить работу ко дню Всех Святых, 2 ноября, но не желал при этом оставлять какие-то недоделки, поскольку стремился быть на уровне высоких ожиданий, вызванных столь важным событием. По отношению к своим близким он ограничился советом удалиться «...в такое место, где вы будете в безопасности, и бросить вещи и все прочее, так как жизнь гораздо ценнее вещей»<sup>4</sup>. Перед лицом опасности даже он переоценивал значение богатства, сопоставляя его с риском для собственной жизни.

Восстановив свое господство во Флоренции, Медичи придерживались того, что всегда было характерной особенностью их правления: подпольного контроля за институтами власти через контроль выборных должностей. Республиканские установления Флоренции опять формально остаются нетронутыми, давая горожанам возможность продолжать заблуждаться, считая себя хозяевами собственной судьбы, сохраняя внешне ту цивилизованность в отношениях, которая позволяла флорентийцам признавать себя Государством. И все же реставрация 1512 года имела

намного более ярко выраженный политический характер. Насилие и чистки были сокращены до минимума, хотя отстранение республиканцев от управления стало неизбежно. Двенадцатого февраля 1513 года Никколо Макиавелли, верный секретарь Пьеро Содерини и преданный слуга Республики, был арестован по подозрению в соучастии в заговоре против Медичи. Против него ничего не обнаружили, но он все равно был устранен из правительства и изгнан из города. Напрасно пытался он впоследствии вернуться на службу Флорентийскому государству: отношение Медичи к республиканцам оставалось негативным.

Судьба оппозиционера постигла и Микеланджело. Чувствуя себя жертвой несправедливой вендетты, он даже подумывал о переезде семьи. «...Подумайте, можно ли продать то, что у нас есть; и уехать жить в другое место»<sup>5</sup>. Это чувство недоверия обуревало его как раз в те дни, когда по Европе разносилась весть о необыкновенной росписи Сикстинской капеллы. Но его дурное настроение и естественная склонность впасть в отчаяние на этот раз имели серьезные причины. Он был настолько подавлен депрессией, что даже отменил поездку во Флоренцию, которую планировал на день Всех Святых, лишив себя таким образом заслуженного отдыха. Слишком тяжелая работа над сводом подорвала его спину и испортила зрение: еще долго он был вынужден читать, подняв лист вверх, потому что не мог опустить глаза.

В любом случае спасением от депрессии стала работа, в которой, к счастью, он не испытывал недостатка и которая поглощала его и после открытия свода капеллы. Восемнадцатого января 1513 года Юлий II, очень довольный получившейся росписью, уполномочил банкира Фуггера заплатить Микеланджело 2000 дукатов, чтобы возобновить работы над гробницей по новому соглашению. Это была головокружительная сумма, особенно если принять во внимание незначительный объем расходов, которые художник должен был понести, ибо на этот раз приступал к работе в полном одиночестве.

Однако всего месяц спустя, 21 февраля, Юлий II умирает, и на Виа деи Банки, где делались ставки на все, начали ставить на нового понтифика. Флорентийские банкиры и кушцы не отваживались надеяться на избрание Джованни Медичи, которое открыло бы деловому миру Тосканы огромные перспективы вложений и доходов в Риме. Но с цинизмом и практичностью, которые отличали их в любом деле, они поставили именно на него. И в итоге получили двойное вознаграждение — за рискованные ставки



и за милости, которые они предвещали. Действительно, 11 марта, в пятницу, Джованни был избран папой под именем Льва X. Всего за шесть месяцев Медичи прошли путь от изгнания до завоевания не только Флоренции, но и всей Италии. Джованни Медичи имел все основания пригласить свою родню и друзей, чтобы, как он говорил, «насладиться понтификатом».

С новым папой у Микеланджело было откровенно мало перспектив для работы, но и на этот раз Юлий II обеспечил ему своим завещанием завидное существование. Перед смертью старый папа оставил своим наследникам дела Ровере огромную сумму на изготовление его гробницы, и 6 мая был заключен новый контракт, по которому Микеланджело полагалось 16 500 дукатов<sup>6</sup>. Этой цифры было достаточно, чтобы навсегда сделать художника и всю его семью богатыми. Как неоднократно напоминал ему отец Лодовико, чтобы стать уважаемым человеком во Флоренции, необходимо иметь по крайней мере 3000 дукатов. А только на одном этом заказе Микеланджело зарабатывал в пять раз больше!

Контракт предусматривал, кроме того, что скульптору на все время исполнения работ будет передан в пользование дом в квартале Мачелло деи Корви («Воронья Бойня»). В этом доме Микеланджело поспешил устроить скульптурную мастерскую. Как обычно, помощников он подбирал во Флоренции. Несмотря на неоднократные противоречия, которые возникали у него с флорентийскими мастерами, Микеланджело продолжал недоверчиво относиться ко всем уроженцам других городов Италии. Но на этот раз набор мастеров не был столь легким. Все хотели работать с ним не столько из-за денег, потому что он по-прежнему был скуп, сколько из-за престижа, который давало сотрудничество с ним. Многие подмастерья приходили или были предложены ему, вероятно, учитывая вкусы художника, как говорили, неравнодушного к юношам. Кое-кто, например, расхваливал ему достоинства одного юноши, говоря, что, увидев его, он сперва повел его к себе в постель и лишь затем в мастерскую: Микеланджело, сильно оскорбленный этим намеком, отказался даже от встречи с юношей.

Впрочем, для тех, кто успешно проходил отбор капризного мастера, вовсе не наступала легкая жизнь в Риме. В октябре 1514 года из Флоренции ему прислали юношу, который должен был смотреть за домом, довольствуясь кровом и пищей и имея возможность проводить несколько часов в день за рисованием.

Это был деликатный юноша, страстно хотевший рисовать, но Микеланджело только бранился, что за этим занятием он убивает время, которое должен посвящать работе по дому. Поэтому он посчитал его дармоедом, назвал «сухим дерьмом»<sup>7</sup> и потребовал у отца, Лодовико, чтобы тот поскорее отослал его безо всякого сожаления. Ничто не могло сдерживать плотный ритм работы, хотя в том же письме, вероятно проникшись жалостью, Микеланджело сознавался, что мальчик не заслуживал дурного обращения: просто он слишком нуждался в управлении, а мастер не мог заботиться ни о ком, даже о себе самом. Этот эпизод говорит не столько о творческой одержимости Микеланджело, сколько о его манере вести дела: как только он избавился от кошмара сикстинского свода, он тут же превратил в наваждение процесс изготовления гробницы, как если бы не умел действовать иначе.

Спешный ритм работ должен был, впрочем, служить задаче увеличения имущества семьи Микеланджело, превышающего все разумные пределы. Уже из первых существенных заработков, полученных на службе у Юлия II, художник начинает скупать недвижимость. Двадцать восьмого мая 1512 года он купил большую ферму в Мачиа у больницы Санта-Мария Нуова за 1300 флоринов<sup>8</sup>. За два последующих года он покупает еще недвижимость. В июле 1513 года, кроме того, Микеланджело согласился одолжить братьям значительный капитал, чтобы они смогли открыть свое дело при цехе шерстоделов. Тысяча флоринов была переведена на счет его брата Буонаррото и отца Лодовико, которые обещали вернуть их в десятилетний срок.

Но все же готовность Микеланджело помочь не могла уладить все семейные конфликты. И отец, и братья предъявляли своему знаменитому родственнику требования, которые показались невыполнимыми даже для царя Мидаса. И художник, говоря его собственными словами, мчался, как загнанная лошадь, лишь бы удовлетворить их и вытянуть из нужды. Возможно, именно строгость, с которой он контролировал использование финансовых ресурсов своими родственниками, породила в них неблагодарность, порой ничем не прикрытую. Прежде чем одолжить деньги, Микеланджело, пользуясь случаем, припомнил Буонаррото, своему любимому брату, его неблагодарность и отсутствие такта. Но наиболее тяжелые, серьезные и драматические ссоры ему пришлось вести с другим братом, Джован Симоне. О нем нам известно крайне мало, помимо той ненависти, которую он противо-

поставлял брату — отцу и господину, не желая подчиняться. Такое серьезное дело, как предоставление в долг 1000 дукатов на коммерческое предприятие, было всего лишь одним из последних жестов, которым Микеланджело выкупал несчастную семью. Его роль в эти годы не ограничивалась раздачей денежных средств, но подразумевала также и контроль и авторитет настоящего главы семьи, что вовлекало его в жесточайшие споры и размолвки между братьями и отцом, Лодовико. За семью, единственную социальную систему, которую он признавал, Микеланджело нередко заступался и физически, всецело стремясь избежать конфликтов.

Самым трагическим из таких случаев был тот, который, как мы уже сказали, столкнул его с братом Джован Симоне летом 1509 года, когда Кассандра, вдова их дяди, попросила вернуть ее приданое, подвергнув риску потерять их собственность на вилле Сеттиньяно. Эта ситуация спровоцировала жестокие разногласия между Джован Симоне и отцом, Лодовико, и до Микеланджело, неизвестно каким путем, дошли сведения об угрозах брата по отношению к отцу. Ответ художника был исполнен такой необыкновенной страсти и жизненной силы, что послужил одним из самых верных свидетельств его глубокой человечности. Забыв обо всем, и об имуществе, и о делах, и о физической хрупкости, и прежде всего о своем уже легендарном положении, которое он занимал в Италии, Микеланджело противостоял брату с достоинством первобытного борца, когда угрожают самому дорогому для него на свете: его чувствам, имуществу и его собственной жесткой системе ценностей. Угрозы в адрес Джован Симоне были ужасными, свободными от каких-либо обязательств. Микеланджело пообещал отыскать его где бы то ни было и уничтожить своими собственными руками, если тот снова станет досаждать отцу. Как если бы в семье не имелось других братьев, которые должны были бы и могли заняться этим вопросом, именно он, чувствуя себя целиком вовлеченным в роль незаменимого главы семьи, угрожал брату из Рима, где постоянно находился на лесах Сикстинской капеллы, где, чтобы работать и зарабатывать, порой отказываясь от еды и питья. В часы летнего зноя, отложив кисти, он хватался за перо, которое использовал подобно дубине против безответственного брата. Их противостояние напоминает библейские эпизоды, как раз в эти дни изображаемые им на своде Сикстинской капеллы, такие, как, например, история старого Ноя, нагого и захмелевшего, над которым потешаются собственные

сыновья. Несомненно, написанное спонтанно, письмо к брату отражает лучше всех других документов авторитарные, порой доходившие до пароксизма отношения Микеланджело с его родственниками:

Джован Симоне, говорят, что тот, кто делает добро хорошему человеку, делает его лучше, а кто делает добро дурному человеку, делает его хуже. Я уже много лет пытался добрыми словами и делами сделать так, чтобы ты жил лучше и чтобы жил в мире с твоим отцом и со всеми нами. Но ты, напротив, делаешь все, чтобы усугубить положение. Я не говорю, что ты скверный человек, но твое поведение больше не нравится ни мне, ни другим. Я мог бы долго говорить с тобой о твоём поведении, но все это слова, которые ты уже слышал. Для краткости, я могу наверняка сказать тебе, что у тебя ничего нет в этом мире, а расходы и деньги на дорогу домой, слава Богу, я оплатил тебе, считая тебя таким же, как и других родственников. Но сейчас я уверен, что ты ведешь себя не как мой брат, потому что если бы ты был таковым, то не угрожал бы отцу, а ты ведешь себя как зверь, значит, и я с тобой буду обращаться как со зверем. Знай, что тот, кто видит, что его отцу угрожают или бьют, обязан защищать его, рискуя жизнью. Говорю тебе, что у тебя ничего нет, и, так как я более чувствителен, чем ты, я приеду и найду тебя, укажу тебе на твои ошибки и покажу тебе, как бросаться имуществом и опустошать дома и усадьбы, которые не ты заработал. Кем ты себя считаешь?! Если я приеду, я покажу тебе, кто ты есть, и ты еще поплачешь горючими слезами и поймешь, на чем зиждется твоя спесь. Повторяю тебе, что, если ты будешь хорошо себя вести, почитать и служить твоему отцу, я буду помогать тебе, как и другим. И помогу вам вскоре встать на ноги. Но, если ты этого не сделаешь, я приеду и скажу тебе в лицо, кто ты есть, так что ты все поймешь о себе, и, куда бы ты ни пришел, все будут знать об этом. Мне больше нечего тебе сказать. Там, где слова мне не помогут, я буду действовать.

Микеланджело в Риме.

Не могу не написать тебе еще пару строк. Знай, что вот уже двенадцать лет я жертвую собой по всей Италии, снося позор и страдая от нужды, тружусь, не жалея сил, постоянно подвергая свою жизнь опасностям, только чтобы помочь моей семье. И вот теперь, когда я начинаю жить немного лучше, ты разрушаешь и бросаешь на ветер все эти годы тяжелого труда. И видит Бог,

я не позволю тебе это сделать! Ведь я могу, если нужно, противостоять десяти тысячам таких, как ты. А потому веди себя хорошо и не беспокой тех, кто должен работать<sup>9</sup>.

Стратегия семейных отношений Микеланджело предельно ясна: максимальная строгость и участие, порой даже физическое, направленное на соблюдение правил, но также и обещания помощи в интересах будущего всех членов семейства. И результаты оказались превосходными, так как 30 июля 1513 года на 1000 флоринов было начато дело, которое, как надеялись, должно было принести выгоду и братьям, и отцу.

## 2. Безмятежные годы

Со дня составления нового контракта, 6 мая 1513 года, наследники Юлия II, на которых была возложена обязанность содействовать возведению гробницы, продолжали регулярно платить Микеланджело в месяц по 200 скуди. Они мгновенно оседали на его текущем счете благодаря режиму строгой экономии, в котором он выполнял эту работу. Антонио да Понтассеове, флорентийский скульптор, работал над гротесками в «произведении картины» вместе с другими сотрудниками, которые иногда упоминаются в письмах: мастер Бернардо и мастер Риньери, вместе с Чеко и Бернардино; все они с 1513 года были заняты вытесыванием гуськов и архитравов той части памятника, которая сегодня находится в церкви Сан-Пьетро ин Винколи в Риме. А Микеланджело тем временем работал самостоятельно над фигурами из мраморных блоков, часть из которых уже была ему доставлена из Каррары в 1506 году, а остальные должны были прибыть по новым заказам. По контракту мастер брался выполнить около сорока фигур разного размера, в зависимости от их расположения. До нас не дошел точный чертеж первоначального проекта, но из контракта 1513 года с определенной долей вероятности мы можем заключить, к какой работе приступил Микеланджело.

Новая гробница папы дела Ровере должна была примыкать к стене хоров в базилике Св. Петра в Ватикане, откуда расходилась в две стороны примерно на 8 метров, а с передней стороны, параллельной стене, на 4 метра 40 сантиметров. Этот первый ярус, задуманный как основание монумента по образцу римских

триумфальных арок, предполагалось украсить примерно двадцатью двумя статуями, выполненными на 20 сантиметров выше натуральной величины. На монументальном основании должна была возвышаться мраморная капелла высотой 6 метров 60 сантиметров, окруженная сидящими фигурами, сильно превышающими в размерах натуральную величину (такими же, как «Моисей», начатый одновременно с «Сивиллой» и «Пророком» именно в эти годы). Наконец, в центре капеллы, в окружении статуй, предполагалось разместить саркофаг с возлежащей на нем фигурой папы, а в изголовье и в ногах у него должны были располагаться еще по две фигуры громадных размеров, так как они находились бы в наибольшем удалении от зрителя.

В целом памятник был задуман скорее по образцу императорских, а не католических монументов. В нижнем этаже его находились аллегии «Пленников», выше — пророки и сивиллы, затем в изголовье и у ног статуи папы располагались аллегорические фигуры: в первоначальном проекте не было ни ангелов, ни святых, только статуя Мадонны. Как и в знаменитой росписи свода Сикстинской капеллы, где античные аллюзии значили столько же, сколько библейские, по духу гробница получалась глубоко языческой. Более того, в надгробном памятнике Юлию II светскость и языческие мотивы должны были быть еще более заметны, как если бы он служил прославлению кондотьера, а не папы.

По контракту Микеланджело обязался сделать сорок скульптур, размерами превышающих натуральную величину. С учетом стоимости работы по расположению фигур мы можем определить стоимость каждой фигуры примерно в 300 дукатов золотом; а такая цифра являлась совершенно необычной для тогдашних скульпторов, кроме того, она должна была быстро возрасти, как мы увидим, в последующие годы. Микеланджело принял на себя обязательство работать только над гробницей до самого ее завершения. «Мастер Микеланджело обещает не братья за другую важную и трудоемкую работу, из-за которой могло бы остановиться производство и работы над этой гробницей»<sup>10</sup>. Но художник вовсе не собирался соблюдать это ограничение. Спустя лишь несколько дней после подписания контракта с семейством дела Ровере он заключил соглашение с Метелло Вари де Поркари о том, что сделает скульптуру «Воскресшего Христа». Этот знатный, хотя и не слишком богатый римлянин вместе со своими родственниками был готов заплатить 200 скуди за скульптуру в па-

мять о Марте Поркари, его родственнице, в известной церкви Санта-Мария сопра Минерва.

С лета 1514 года Микеланджело работает одновременно над двумя этими заказами. Для гробницы делла Ровере он изготовил две фигуры «Пленников», хранящиеся сегодня в Лувре. Начатую же работу над фигурой для Метелло Вари мастер вскоре бросил, остановившись на середине, так как в лице статуи открылась черная прожилка, которая подвергла риску завершение работы. Кроме «Пленников», предназначенных для украшения основания гробницы, он обтесал также несколько больших фигур для размещения во втором ярусе: «Моисея», «Сивиллу», «Пророка» и, возможно, еще других, сведения о которых до нас не дошли. Неизвестно, до какой степени законченности работы над сидящими фигурами дошел Микеланджело, в то время как он продвинулся весьма далеко в создании статуй двух «Пленников», всемирно известных сегодня как «Умиравший раб» и «Восставший раб».

В фигуре «Умиравшего раба» лучше, чем в других, отражен языческий дух, витавший в те годы в Риме, когда увлечение текстами и образами классической античности намного превышало интерес к традиции Священного Писания. В этой статуе, как и во всем памятнике, заимствования из классики почти буквальны. На формальном уровне левая рука раба, поднятая в таинственном жесте то ли пробуждения, то ли погружения в сон, с ее чувственным изнеможением, вызывает в памяти поднятую руку «Лаокоона», статуи, которая в те годы занимала всех итальянских скульпторов, вовлеченных в неравное состязание с ней. Чувственность юного раба, настоящий манифест мужского эротизма, еще очевиднее проступает в тонкой мускулатуре, мягкой и женственной, как в статуе «Вакха», которого Микеланджело выполнил для Рафаэля Риарио. Скульптор снова отходит от напряженной флорентийской манеры, повлиявшей на его «Давида», чтобы вновь погрузиться в мягкость, сдержанность и внутреннюю уравновешенность, характерные для классической традиции. Здесь явно виден поиск насыщенной чувственной выразительности, идущей от театрально представленным фигур «Лаокоона».

Аналогичным образом в фигуре «Восставшего раба» любованье напряженной и мощной анатомией тела соединяется с паразитической в своей решимости мимической экспрессией. Новизна обеих скульптур проявляется и в отходе от классических пропорций античной статуи. Кто бы они ни были, пленники, воины или

рабы, они пришли с берегов Арно или Тибра, а не с классических фронтонов греческих храмов или римских триумфальных арок. Их мускулатура откровенно следует анатомии людей из плоти и крови, но избегает полного натурализма, который опошлил бы пленительность этих образов с их неясной, абстрактной красотой. Микеланджело приближается к природе, но никогда не переходит грань идеальной неопределенности. Таким образом он пытается найти новый идеал мужской, и особенно юношеской, красоты, который отметит зрелый период ренессансной скульптуры гораздо ярче, чем это было сделано во флорентийском «Давиде», где линия была еще чрезмерно акцентирована, почти соприкасаясь с уровнем абстракции Кватроченто.

Совершенная техника создания этих скульптур передает светотеневые переходы так, что анатомия фигуры приобретает небывалую правдивость: та словно вибрирует, что не удавалось ни одному скульптору того времени. В округлости мускулатуры не ощущается никакого технического усилия. Мрамор как будто не тронут резцом, а словно вылеплен руками скульптора. От человеческого тела взято ровно столько, сколько нужно для придания ему жизни, красоты и универсальности, изображение лишено всего того, что в работах других скульпторов делает образ человека слишком единичным. В этом чудесном процессе отбора того, что следует показать (вздутие мускулов, вены или напряженные сухожилия), и того, что нужно опустить, и состоит гениальность творческого метода Микеланджело: креативность, которая приходит гораздо раньше техники, покоряющей своей мудростью.

То же относится и к скульптуре Христа в римской церкви Санта-Мария sopra Минерва, находящейся слева от главного алтаря римской церкви, в варианте, который Микеланджело делал во Флоренции в период с 1516 до 1521 год. К сожалению, сегодня статуя обезображена драпировкой, плодом усилий цензоров последующих поколений, которая не позволяет детально оценить ее анатомию. Но во времена Микеланджело, когда он делал статую по заказу Метелло Вари, никого не смущало то, что Христос на скульптуре в римской церкви наделен здоровыми и крепкими гениталиями. Напротив, именно для того, чтобы не помешать восприятию анатомии, Микеланджело разворачивает фигуру в двойном вращении вокруг креста, расположенного на достаточно большом расстоянии от тела. Здесь снова появляются сильные ноги и «итальянские» икры, уже виденные нами в «Пленниках», в то время как руки, держащие крест, исключительно стройны



в сравнении с, возможно, чрезмерной полнотой паха и ягодиц. Это анатомия взрослого мужчины, не юноши, явленная здесь во всей ее полноте и многогранности. И только нечто невыразимое в лике указывает на Божественную природу Христа, которого, если бы не борода, легко можно принять за Аполлона или скорее за Марса, застигнутого в раздумьях.

При оценке этой скульптуры, однако, следует учесть, что заканчивал ее не Микеланджело. К глубокому его сожалению, а равно и всего Рима, это задание получил его преданный ассистент Пьетро Урбано при таких обстоятельствах, которые вызвали сильный гнев художника. Летом 1521 года статуя была вывезена по морю из Флоренции, где терпеливый Метелло, заранее оплативший и ожидавший ее окончания почти десять лет, докучал Микеланджело столь же настойчивыми, сколь и правомерными просьбами. Прибыв в Чивитавеккью, ближайший к Риму порт, корабль должен был встать на якорь более чем на месяц из-за несвоевременно задувшего сирокко, благодаря которому у входа в Тибр образовалась «штанга», как до сих пор называют противодействующую волну, возникающую в устье реки в результате особых климатических условий. Когда же статуя наконец достигла Рима, то, прежде чем водрузить ее на пьедестал в церкви Санта-Мария sopra Минерва, необходимо было завершить некоторые детали. Микеланджело поручил это дело верному Пьетро, которому уже давно доверял ответственные и трудные задания, потому что никоим образом не мог оставить Флоренцию, то есть Каррару, где был неотлучно занят поисками мрамора. Но Пьетро изуродовал статую, что было безжалостно описано Себастьяно дель Пьомбо, который, находясь в Риме, держал Микеланджело в курсе всех его дел.

Этим я хотел дать Вам понять, что там, где он работал, он разрушил все, он обтесал под прямым углом правую ногу, где четко видно, что пальцы сломаны, а потом он укоротил пальцы рук, особенно правой, что держит крест. Фрицци говорит, что, кажется, здесь работал тот, кто делает костыли: нельзя сказать, что он работает как знаток мрамора, скорее как тот, кто работает с тестом, до такой степени он изувечил статую. И, несомненно, я полагаю, он плохо кончит, так как знаю, что он играет и ходит к путанам, рассказывает по Риму франтом в бархатных туфлях и много задолжал<sup>11</sup>.

К сожалению, иногда у Микеланджело не хватало сил на то, чтобы контролировать самых близких людей, и на этот раз молодой Пьетро позволил себе увлечься соблазнами Рима больше, чем моральными принципами своего учителя. Но тот, скорее всего, простил его, так как их переписка показывает, что они сохранили теплые отношения. Скульптура была «подправлена» другим мастером, Федерико Фрицци, который занялся устранением следов работы Пьетро, находящегося во власти юношеских гормонов.

Впрочем, за исключением обычных рабочих инцидентов, период с 1513 по 1516 год был для Микеланджело вообще одним из самых спокойных. Регулярные выплаты наследников дела Ровере позволили его состоянию вырасти в короткие сроки: так, еще в марте 1515 года он смог расширить владения семьи в Сеттиньяно, приобретя усадьбу Скоперто, смежную с той, что у него уже была, за 575 флоринов золотом<sup>12</sup>. За несколько месяцев до этого у него было искушение вложить деньги и в недвижимость в Риме. Но он отказался от такого намерения. Микеланджело никак не мог воспринимать себя гражданином Вечного города и лишь во Флоренции видел центр и своей социальной жизни, и эмоциональных привязанностей. Несмотря на это, беспokoясь о том, как распорядиться значительными сбережениями, положенными во флорентийском банке на счет больницы Санта-Мария Нуова, он неожиданно принимает необъяснимое решение изъять оттуда все свои вклады и перевести их в Рим, в банк Франческо Боргерини, молодого банкира, которым, по его словам, он был полностью очарован и которому хотел быть полезным любым способом. Принуждая молчать свою врожденную недоверчивость, он вручал в руки молодого человека самое дорогое — собственное состояние.

Однако дело не пошло дальше перевода денег. В Риме Микеланджело не покупал даже одежду, продолжая выписывать ее из Флоренции, как будто в Вечном городе не было лучших портных, которые обслуживали высшее общество, съехавшееся со всего мира и собравшееся при папском дворе. И даже особо ценные продукты он приобретал в Тоскане, как какой-нибудь эмигрант, который ждет не дожидается покончить с тяжелым изгнанием и вернуться на родину. Именно это было его неизменной мечтой в те годы, когда начало успешной коммерческой деятельности отца и братьев позволило ему надеяться, что в будущем они освободят его от своих неотвязных и постоянных просьб о деньгах.

Этот период спокойной работы был, однако, прерван весной 1516 года серией событий, которые приближали Микеланджело, медленно и неизбежно, к самому ужасному и несчастливому периоду его существования. Несмотря на ревность и чудаковатый характер художника, его мастерская в квартале Мачелло деи Корви вскоре стала местом сбора всех флорентийских художников в Риме. Ее посещали прежде всего такие художники, которые пытались, подобно Себастьяно дель Пьомбо, противостоять компании Рафаэля, сверх всякой меры поддерживаемого Львом X. За последние семь лет Рафаэль сделался непререкаемым авторитетом в римской художественной среде, а Микеланджело все больше становился изгоем. И вот в этой мастерской 21 апреля 1516 года была объявлена новость от кардинала Леонардо Гроссо делла Ровере, исполнителя завещания Юлия II, о визите герцогини Урбинской, Элизабетты Гонзага, которая, как писал Микеланджело кардинал, «страстно желает увидеть Ваши произведения для гробницы на добрую память папы Юлия, а Вы знаете то, чем она для нас является, а мы для нее»<sup>13</sup>. Элизабеттой Гонзага, неизменно носившей на голове диадему в форме скорпиона и никогда с нею не расстававшейся, в те годы восхищалась вся Италия, ценя ее красоту, элегантность и ум, благодаря которым ей удалось собрать вокруг себя самый изысканный двор в Европе.

Но не только восхищение Микеланджело подтолкнуло невестку Изабеллы д'Эсте пересечь Апеннины и приехать в Рим. Она прибыла от имени своего приемного сына Франческо Марии делла Ровере, герцога Урбинского, чтобы попытаться отговорить папу от нападения на их герцогство, которое привело бы к разгоранию войны, серьезно отразившейся как на папстве, так и на Микеланджело, как мы увидим в дальнейшем.

### *3. Опасные амбиции*

Совет кардиналов призвал Льва X защищать автономию, которую его предшественник Юлий II вернул Церкви. Чтобы сохранять автономию Церкви, ни одно европейское государство не должно было добиться гегемонии в Италии. Говоря словами фон Пастора, папа употребил все свои средства, чтобы «...ни один принц не обладал коронами и Милана, и Неаполя одновременно»<sup>14</sup>. Это дело, требовавшее всей энергии понтифика, было серьезно осложнено тесной связью, которая после выборов папы Медичи

уже установилась между Флорентийской республикой и Папским государством. Начиная с 1515 года контроль над Флоренцией почти полностью перешел в руки кузена папы, Джулио Медичи. Родившийся 26 мая 1478 года, Джулио являлся незаконным сыном Джулиано, убитого при заговоре Пацци. Вопрос о незаконнорожденном отпрыске был быстро решен папой, который устроил фиктивный брак между отцом и матерью ребенка, Фьореттой, так что 9 мая 1513 года Джулио был провозглашен архиепископом Флоренции, а 23 сентября того же года посвящен в сан кардинала. Гораздо более энергичный, чем Джулиано (брат папы, угнетаемый различными недугами, которые злые языки приписывали любви ко всему плотскому, в том числе и к мясу, что он употреблял за столом), Джулио обладал большими достоинствами умеренности и благоразумия, которые позволили сделать его идеальным кандидатом, для того чтобы снова установить в городе влияние Медичи. Республиканский дух во Флоренции был еще силен в народе, в то время как аристократия стремилась установить свое правительство. Она никогда не переставала считать Медичи не правителями Флоренции, но первыми среди равных, следуя формуле, которой с неохотой придерживался даже ловкий Медичи.

Джулио очень скоро привлек самых лучших интеллектуалов Флоренции, которые, в сущности, были лучшими и во всей Италии Чинквеченто. Самым влиятельным из них являлся Франческо Веттори, один из зачинщиков медицейской реставрации, который старался возобновить отношения между Медичи и Никколо Макиавелли. Хотя он честно работал на гонфалоньера Республики, Пьеро Содерини, Макиавелли считал себя преданным прежде всего Флорентийской республике, поэтому стремился служить ей и при новых хозяевах. Франческо Гвиччардини был также ловко вовлечен кардиналом Медичи в процесс умеренной реставрации влияния Медичи в городе. Однако, к сожалению, попытки найти политическое равновесие, которые делались до 1515 года этим блестящим кружком, не учитывали две естественные силы, обладающие опустошительным эффектом: амбиции по отношению к родине и манию единовластия, исходящие от папской тиары.

Безграничные женские амбиции, которые периодически встречались на политической арене Италии, на этот раз проявила Альфонсина Орсини. Мать молодого Лоренцо Медичи, племянника Лоренцо Великолепного, эта энергичная знатная дама

хотела любой ценой добиться для своего сына управления государством, не удовлетворившись влиянием на правительство, которое он мог оказывать во Флоренции в согласии с местными институтами власти. Лев X, конечно, знал о злополучном опыте своих предков на почве семейственности. К тому же, ему приходилось вести дела, доставшиеся ему в наследство от единственного папы современности, который не позволял вовлекать себя в вихрь семейных амбиций. Неучастие в мании семейственности продлилось, однако, всего три года. Папская тиара уже очень скоро стала оказывать и на него свое пагубное воздействие, заставляя уступить безграничным амбициям: примерно с 1515 года он начал направлять политику Церкви в угоду династическим требованиям своей семьи, вызвав целую серию драматических событий, которые несколько лет спустя привели к разрушению Рима.

Хрупкое политическое равновесие во Флоренции нарушил Лоренцо. Двадцать третьего мая 1515 года, побуждаемый матерью, он провозгласил себя капитаном Флорентийской республики. Этот поступок нарушал неписаный закон системы управления самих Медичи, по которому члены семьи никогда открыто не занимали важные общественные должности, а тем более деликатные военные посты. На самом деле, именно аристократия почувствовала себя серьезно уязвленной претензиями Лоренцо. До Франческо Гвиччардини, который все же мог поддерживать политическую систему, опиравшуюся на влияние со стороны семьи Медичи, доходили слова, как нельзя лучше выражавшие огорчение и оскорбление, вызванные подобным политическим афронтом: «Тот, кто до сих пор был в правительстве, думал, что он главное других, и поэтому он захотел единолично управлять делами города»<sup>15</sup>.

А Лев X в эти самые месяцы пошел еще дальше. Воспользовавшись тем, что обещанная ему Франческо Марией дела Ровере помощь в войне с Францией не пришла, он решил, что настал нужный момент для того, чтобы экспроприировать у дела Ровере герцогство Урбинское и присвоить его племяннику Лоренцо. Победив сопротивление короля Франции, с которым они пришли к соглашению в Болонье в январе 1516 года, он направился вместе с папским войском во владения герцога Урбинского. Папа угрожал ему заочным осуждением, если тот не предстанет в Риме перед судом, решение которого было заранее уже известно. Еще до Франческо Марии, вызванного 1 марта в Рим под угрозой за-

очного осуждения, вместо него в Рим приехала герцогиня-мать, Элизабетта Гонзага, чтобы, кроме всего прочего, напомнить Льву X о долге признательности семье делла Ровере, которая приняла Медичи, когда они были изгнаны из Флоренции двадцать лет назад. Но папа был непреклонен и 26 мая 1516 года публично вынес приговор Франческо Марии делла Ровере.

Однако делла Ровере являлись и наследниками папы Юлия, отвечавшими за изготовление его гробницы. Поэтому герцогиня, приехавшая в Рим с щекотливой политической миссией, хотела посетить автора этого монумента, справедливо считавшегося самым значительным заказом семьи в Риме. После этого визита работа Микеланджело перешла в разряд опасного предприятия, связанного с шантажом и политическими требованиями. Конечно же, папа, как впоследствии, возможно преувеличивая, скажет Микеланджело, вовсе не хотел строительства гробницы своего предшественника, прославлявшей то семейство, которое он старался уничтожить.

Возможно, именно в эти дни зашел разговор о новом, облегченном рисунке монумента, так как, по прошествии трех лет с момента заключения контракта и несмотря на все полученные деньги, Микеланджело имел в мастерской всего лишь две почти законченные статуи и не больше четырех обтесанных для дальнейшей работы, а также общий проект только одной стороны нижнего яруса, что по стоимости не превышало в совокупности и пятой части суммы, уже полученной к этому сроку. Какими бы ни были соображения герцогини по поводу этой превосходно проделанной, но в несколько меньших масштабах работы (ведь по предыдущему контракту заказ должен был быть исполнен в течение трех лет, что, естественно, было невозможно), тем не менее решили составить новый контракт и новый проект гробницы. Новое соглашение, заключенное 8 июля 1516 года<sup>16</sup>, давало в распоряжение Микеланджело не семь, а девять лет на завершение работ (отсчитывая по-прежнему с 1513 года). Скульптору было предписано сделать уже не сорок, а двадцать статуй, то есть меньше половину предусмотренного в предыдущем контракте, но гонорар оставался неизменным. Это означает, что за каждую скульптуру Микеланджело получал вознаграждение примерно в 600 скуди: цена очень высокая для того времени, но прежде всего потому, что расценки на статуи были сделаны на тот момент, тогда как основная часть оплаты уже была произведена несколько лет тому назад. Таким образом,

этот контракт приносил убытки заказчикам, у которых имелись все права потребовать, по крайней мере, то, за что уже было заплачено. Микеланджело уже получил 8000 скуди и должен был представить заказчикам, по меньшей мере, двадцать статуй из обещанных сорока: те же двадцать, которые теперь он собирался сделать за двойную цену. Но семейство дела Ровере хотело любой ценой возвести гробницу со скульптурами работы именно Микеланджело, и новый контракт только подтверждал то, что они признавали необыкновенную славу, которой достиг художник.

Сразу после подписания такого выгодного контракта Микеланджело отправился в Каррару за новым мрамором. Но, прежде чем уехать, он попросил Пьеро Содерини порекомендовать его маркизу Каррары, чтобы заручиться его поддержкой в этом деле. С Содерини у них еще сохранялись тесные взаимоотношения, несмотря на то что он и его семья были известны как антагонисты Медичи. Никколо Макиавелли, приглашенный Франческо Веттори в Рим, долго обдумывал, своевременно ли пойти поприветствовать бывшего гонфалоньера, рискуя показаться Медичи все еще слишком близким к республиканской партии. Микеланджело же, напротив, не сомневался и поддерживал с ним тесные отношения, и именно Содерини два года спустя сначала попросил его исполнить рисунки, а затем изготовить надгробный памятник ценой в 500 дукатов.

В Карраре Микеланджело сразу же приступил к нелегкой задаче заключения контракта с местными рабочими. Мастер не довольствовался заказом блоков. Он хотел на месте оценить качество мрамора и место, откуда его добывали, хотел удостовериться в компактности и чистоте каждого блока. Прежде чем подписать контракт с каменотесами, он желал увидеть, как они работают, из какой скалы рубят мрамор, как его перевозят и как обтесывают блок, не сотрясая его, то есть не причиняя вреда, который впоследствии проявился бы в мраморе, сведя на нет всю работу. В частности, он не доверял даже апуанским рубщикам мрамора, подвергая себя риску, который мог стоить ему жизни в эти месяцы.

Чтобы упростить транспортировку, как мы уже видели, необходимо было обтесать мраморный блок, приблизительно придав ему форму будущей скульптуры. Это была решающая фаза для итога всей последующей работы, особенно для такого скульптора, как Микеланджело, который хотел сохранить возможность

изменить положение фигуры и в самый последний момент. Поэтому пребывание в Апуанских мраморных пещерах Микеланджело считал самым важным для создания скульптур, что свидетельствует о максимальном внимании мастера к наиболее тяжелым и трудоемким аспектам работы. Подобная маниакальная забота на этой стадии не отличает ни одного современника Микеланджело, ни скульпторов последующих столетий. Он жил в холодных бивуаках, в простых хижинах, совершенно лишенных какого бы то ни было городского комфорта, в которые даже трудно было доставлять пищу: грубая жизнь в скотских условиях, которой, конечно, не мог желать себе уже самый известный и богатый в Европе художник. И все же, его пребывание в Карраре продлевалось на месяцы, а затем даже на годы, избавляя от более интеллектуальной, но, несомненно, менее захватывающей для него части работы. И даже болезни отца, участвовавшие в эти месяцы, не могли вызвать его из уединения, которое, возможно, стало очередным физическим самонаказанием. Если только не усматривать, что, впрочем, весьма возможно, в этом стремлении к простой жизни и простым людям отказ от всякого светского этикета и любовь к тому деятельному мужскому миру, из которого были полностью исключены женщины.

#### 4. Примирение

Прежде чем достигнуть Каррары, Микеланджело остановился на несколько дней во Флоренции. Возвращение Медичи наконец-то начинало отвечать ожиданиям художников, которые все еще помнили золотой век Лоренцо Великолепного и ждали если не его возобновления, то, по крайней мере, достойного продолжения. Возвращение к этой поразительной семейной традиции было начато именно этой папой Львом X в дни его визита во Флоренцию в ноябре 1515 года.

Триумфальное вхождение папского кортежа в город было срежиссировано так, что оказалось достойно самого Лоренцо Великолепного. Папской карете предшествовал строй знатных юношей. Одного только пурпура и золота здесь было достаточно, для того чтобы достичь вершины ренессансной эстетики. Но этим не ограничилось. Кресло папы переходило в роскошный парчовый балдахин, поддерживаемый конюшими и стражниками. Вокруг в великолепных расшитых одеждах следовала флорентий-



ская знать. Этот блестящий кортеж три дня тянулся по улицам Флоренции под колокольный звон, сменявшийся фейерверками. Но, как если бы прекрасная Флоренция не была еще достаточно царственной на вкус папы Медичи, он повелел соорудить по всему городу десять триумфальных арок. Лев X не скупился и раздавал щедрую милостыню.

В эти дни было принято решение, что возвращение Медичи по традиции должно оставить видимый след в украшении города, что являлось основным пунктом политической стратегии Козимо и Лоренцо. Выбор пал на фасад церкви Сан-Лоренцо, построенной Брунеллески по заказу Козимо и с тех пор оставшейся незавершенной. Но если у Медичи XV века был Брунеллески, то Медичи XVI столетия любой ценой стремились заполучить Микеланджело.

Однако их отношения с художником были не очень хорошими и далеко не простыми. Все знали, что Микеланджело вынужден работать по контракту только над статуями для гробницы Юлия II. Ее ожидал весь папский двор, до сих пор находившийся под влиянием деяний папы делла Ровере. Перспективы заработка для художника и прославления для заказчика, тем не менее, были такими, что ни один, ни другой не могли остановиться перед подобным ничтожным препятствием как для папы, так и для гения. И подпольная дипломатия начала искать пути к примирению, которое бы послужило престижу Флоренции и прославило дом Медичи. Примерно в те же дни, когда мастер подписывал эксклюзивный контракт с делла Ровере, он также вел тайные переговоры с Львом X, с тем самым Джованни Медичи, в чьем доме он жил ребенком и с кем делил стол и кров, а потом исчез и больше не показывался на глаза, как только фортуна отвернулась от его семьи.

В последние дни октября 1516 года, удалившись в горы Каррары, где уже шел первый мокрый снег с дождем и резким ветром, знаменовавшими приближение зимы, Микеланджело получил известие от Баччо д'Аньоло (талантливого и опытного флорентийского архитектора), что папа намеревается назначить их обоим выполнять работы на фасаде Сан-Лоренцо. Впрочем, Лев X уже достаточно коварно отомстил Микеланджело за неблагодарность, назначив Рафаэля на самое желанное в Италии место архитектора собора Св. Петра, а также поручив ему проект и декорирование папских апартаментов. Папа настолько прославил Рафаэля, что в тот период даже король Франции

желал воспользоваться его услугами, а могущественный герцог Феррары Альфонсо д'Эсте терпеливо ждал знака его благосклонности (заплатив при этом значительную сумму денег). Микеланджело не мог больше игнорировать тот факт, что неприязнь папы наносила вред его профессиональной карьере: подталкиваемый и своими клиентами, и Себастьяно дель Пьомбо, день ото дня наблюдавшим сужение рынка заказов под влиянием Рафаэля и его ассистентов, которые теперь главенствовали в художественной среде Рима, Микеланджело объявил, что расположен к примирению. И для папы, и для художника настало время забыть прежние обиды во имя общих интересов во Флоренции.

В начале декабря Микеланджело покинул Каррару, чтобы ехать в Рим и говорить со Львом X об этом новом заказе. Они обговорили цену и модели проектов. Подряд должны были взять Микеланджело, Баччо д'Аньоло и третий архитектор — Баччо Биджо. Микеланджело следовало быть довольным таким раскладом, который позволял бы ему в то же время выполнять работы по контракту с дела Ровере. Но все оказалось наоборот. Изгнание Франческо Марии дела Ровере, укрывшегося в Мантуе под защитой свекра, Федерико Гонзаги, на время защищало художника от настойчивых требований наследников Юлия II. И тогда он начал лелеять мысль о том, чтобы взять заказ на фасад Сан-Лоренцо полностью на себя и одному заработать огромную сумму. Применив обычную стратегию окольного вмешательства в решения других, он не стал действовать напрямик, но затеял состязание терпения и нервов с другими художниками, вовлеченными в этот проект. Между ними был и Якопо Сансовино, известный и уважаемый мастер, с которым ему предстояло работать над скульптурами. Переговоры снова пошли окольными путями. Микеланджело допустил, чтобы Баччо д'Аньоло выставил свои проекты, которые затем подверглись жесткой критике. Папский представитель, несчастный Доменико Буонинсеньи, привыкший к искусной тактике дипломатов, и то потерял над собой контроль, столкнувшись с таким крепким орешком. Стратегия Микеланджело была беспощадной и вовлекла в клеветническую кампанию весь круг флорентийских предпринимателей. Один за другим были разгромлены все конкуренты, точнее, те, кто питал иллюзии стать его компаньоном, и Микеланджело остался единственным подрядчиком работ в Сан-Лоренцо.

Кардинал Джулио, который страстно следил за этим делом (он обсуждал с Микеланджело не только состав святых, фигуры которых следовало поместить на фасаде, но и их одежды), немало удивился, когда увидел, что общая сумма заказа возросла с 30 до 40 тысяч дукатов. Он попросил Микеланджело объяснить ему, возросла ли цена по ошибке или потому, что увеличились масштабы работ. Но мания заработка у Микеланджело была настолько сильна, что он не ограничился отстранением всех возможных компаньонов от работ на фасаде. Как только он удостоверился, что заказ достанется ему, он стал обдумывать дерзкий план союза с рубщиком мрамора из Каррары, чтобы вместе добывать камень для этих работ, так как хотел заработать и на посредничестве в доставке материалов. Текст этого временного соглашения, заключенного 12 февраля 1517 года, позволил Микеланджело надеяться на новую выгоду от данного дела.

Знайте, что, имея заказ на работы для папы Льва Десятого, флорентийца, на большое количество мрамора для фасада Сан-Лоренцо во Флоренции и будучи в Карраре по другим моим делам, а равно и по этому и ища эти мраморы, я, Микеланджело, флорентийский скульптор, и Лионардо, прозванный Каджоне д'Андреа ди Каджоне да Каррара, показал мне свою старую каменоломню, где можно было бы начать большое дело; и я решил поручить вам добывать весь мрамор здесь. И с этим Каджоне мы стали компаньонами в каменоломне и заключили договор сегодня, 12 февраля 1517 года, разделив расходы и доходы пополам и заняв и моих, и его людей на этой каменоломне, обещав друг другу, что наш союз будет продолжаться до тех пор, пока у меня не будет достаточного мне количества мрамора для этих работ. Этот союз не распадется ни из-за смерти папы или других, ни из-за войны, ни из-за моей болезни или других помех, для добычи мрамора хорошего и удовлетворяющего тому, что мне нужно будет сделать<sup>17</sup>.

Но на этот раз чрезмерная жадность Микеланджело готова была сыграть с ним злую шутку. Медичи знали, что в их владениях в Пьетрасанте добывали столь же хороший мрамор, что и каррарский, и обвинили Микеланджело в предпочтении каррарцев в личных целях (как, собственно, и было). Пока Микеланджело заключал оптимистическое соглашение с Леонардо Каджоне, он получил от кардинала Джулио сухое и резкое письмо, которое

звучало как приказ: оставить Каррару и организовать добычу и перевозку мрамора из Пьетрасанты, где, по мнению многих выдающихся скульпторов, мрамор был отменного качества. Это стало плохим сигналом для Микеланджело, вынужденного столкнуться с людьми, прекрасно знавшими его слабости<sup>18</sup>.

Позор и обида не могли быть более жгучими. С Микеланджело еще никогда так не обращались, даже когда он не был известным художником, которым восхищалась вся Европа. Чтобы понять и укротить его упрямство, нужны были флорентийцы, которые обошлись с ним как с последним нищим. Медичи письмом Джулио хотели напомнить Микеланджело, что не забыли о его поведении по отношению к их семье и не потерпят более двойственного отношения с его стороны. Насколько он был близок к папе в юности, настолько теперь он должен был чувствовать его отдаление; даже общение их передали на попечение секретаря, который в тот же день написал Микеланджело письмо, полное тревог и опасений. Отношения с домом Медичи снова накалились.

В комиссии, рассматривавшей мрамор из Пьетрасанты, находился также и Якопо Сансовино: по желанию заказчиков, которое до сего момента оппортунистски поддерживал Микеланджело, он также должен был принимать участие в украшении фасада Сан-Лоренцо. Но Микеланджело в очередной раз сделал все, чтобы устранить единственного квалифицированного скульптора, хотя в дальнейшем это, вероятно, могло вылиться в открытую конфронтацию. Он не собирался ни с кем делиться, тем более своей работой скульптора. Сансовино отомстил ему, написав письмо, свидетельствующее о том, насколько порой могло быть жестким суждение современников Микеланджело о нем и насколько его коллеги были осведомлены о слабости художника, который не мог не гордиться своими всемирно признанными успехами в искусстве.

Окончательный разрыв между ними произошел 30 июня 1517 года именно из-за этого очень выгодного подряда, который из-за непомерной жадности стал самым черным делом в жизни Микеланджело. Сансовино обвинил его в том, что тот ввел в заблуждение и обманул многих честных людей, которые участвовали в этом деле, и что затем он произвел подлые маневры, направленные на их устранение, проявив тем самым всю лживость и мелочность своей натуры:

Более того, я скажу вам, что папа, кардинал и Якопо Сальвиати принадлежат к числу людей, которые если говорят вам «да» на бумаге, и в контракте соблюдают это, потому что они искренние, а не такие, как вы говорите. Вы оцениваете их своей мерой, которая не годится ни для контракта, ни для веры, а вы всегда говорите «нет», в соответствии с тем, как вам лучше, и знайте, что папа пообещал мне работу и Якопо также; а это люди, которые держат свое слово. И я сделал также с вами, насколько смог, так что вам было бы полезно и почетно. Я тогда не заметил еще, что вы никогда не делаете никому добра, и, начиная с меня, я бы хотел, чтобы вы не делали мне зла. Знайте к тому же, что мы много говорили, и будь проклят тот день, когда вы скажете о ком-то что-то хорошее. А теперь да поможет мне Господь. Я ничего больше не скажу. Я достаточно хорошо все понял. Также и вы в свою очередь. И все<sup>19</sup>.

Страстный и почти жалобный тон этого обвинения еще больше драматизирует события. Совершенно ясно, с каким неудовольствием Сансовино рисует неприятный характер Микеланджело. На тот момент он мог считать себя вторым скульптором в Италии и, несомненно, пытался примириться с Микеланджело, пусть даже с большим смирением, признавая его превосходство, с чем трудно было сравниться даже такому амбициозному скульптору, каким являлся Сансовино. Их постоянные встречи, на которые есть ссылки в письме, подтверждают, кроме того, то, что постоянно следует из других документов Микеланджело: его подозрительность и нерасположенность к окружающему миру («вы никогда не говорите ни о ком хорошего»). Обреченный на мучительное уединение из-за собственной недоверчивости, как если бы для него было трудно сравниться даже с теми, кто стоял на много ступеней ниже его, Микеланджело чувствовал себя спокойно только в одиночестве и при полном подчинении окружающих.

Он и остался в совершенной пустоте один на один с невероятно огромными размерами работ для фасада Сан-Лоренцо. По контракту, подписанному 19 января 1518 года, художник был обязан сделать все сам в течение последующих восьми лет за внушительную сумму в 40 тысяч дукатов. «И вся работа по добыче, перевозке и обработке блоков, фигур в рельефе в мраморе и бронзе, мрамор, бронза и установка, эти расходы поручены Микеланджело»<sup>20</sup>. Так он начал всходить на свою очередную Голгофу.

## 5. Провал

Чтобы перевезти мрамор из Пьетрасанты, как хотел папа, Микеланджело был вынужден построить дорогу, которая позволила бы ему спускать блоки с холмов на побережье, откуда их могли доставить по реке во Флоренцию. У рабочих из Пьетрасанты не имелось достаточного опыта, как у их коллег из Каррары, и художник должен был провести много времени в поездках между Пизой и Пьетрасантой, заботясь о наиболее важных деталях: канатах для перевязки и транспортировки мраморных блоков, лебедках, гвоздях, железных кольцах для перевозки блоков. К тому же каррарцы, ожесточившись из-за предательства, которое, по их мнению, совершил Микеланджело, отказывались вернуть ему мрамор, добытый для него и им самим в предыдущие месяцы для гробницы папы Юлия II.

Добытый мрамор годами находился на побережье в местечке Авенца; отданные на волю свирепых ветров, мистраля и трамонтаны, эти печальные белые призраки заключали в себе новые фантазии Микеланджело: сидящие фигуры, мятущиеся в цепях фигуры в рост, пленники и пророки, которые должны были располагаться на первом и втором ярусах гробницы папы Юлия II. Два года спустя, в феврале 1520 года, речные перевозчики и каменотесы в отместку изъяли эти заготовки статуи высотой в два с половиной метра и шириной чуть меньше метра и попытались продать их Якопо Сансовино и другим римским скульпторам прямо на глазах у отчаявшегося и бессильного Микеланджело. Каррарцы бойкотировали перевозку мрамора, потому что видели: в будущем им не удастся хорошо заработать. По указу папы мрамор из Пьетрасанты также должен был добываться в Серавецце, а не в Карраре. Жители белых апуанских пещер наблюдали, как день за днем опустошаются их горы, и должны были выбирать между жизнью, полной лишений, на родных холмах и переселением в Пьетрасанту, где открывались новые каменоломни и новые «начинания», в угоду папе из семейства Медичи.

Смирившись, Микеланджело пытался исправить своим постоянным пребыванием в каменоломнях недостаток опыта у немногочисленных каменотесов Пьетрасанты. Все работы финансировались папой и Комитетом Флорентийского собора, который нуждался в мраморе для полов собора Санта-Мария

дель Фьоре. Чтобы открыть новую дорогу от побережья в горы, предстояло тщательно выбрать самую быструю и самую удобную трассу. Нужно было вырубить лес, укрепить склон, прорубить скалы. А между тем, Микеланджело продолжал извлекать первые и самые важные блоки камня для фасада Сан-Лоренцо. Наиболее ценные блоки, которые трудно извлечь из скалы, предназначались для колонн большого ордера, которые Микеланджело хотел изготовить из цельных блоков. Так поступали лучшие римские архитекторы, и так стремился сделать и он: фасад Сан-Лоренцо должен был продолжить традиции самой лучшей архитектуры в Италии.

Однако вырубить и перевезти такие огромные каменные блоки оказалось непросто. Со времен античности это еще никому не удавалось повторить, и архитекторы ограничивались тем, что брали колонны из римских сооружений. Так извлечение колонн сразу же стало основным технологическим тестом, от которого зависел весь проект фасада Сан-Лоренцо. Одно дело — нарисовать шестиметровую колонну прекрасных пропорций и совсем другое — высечь ее и привезти на стройку. Микеланджело начал с того, что запасся основными приспособлениями: железными роликами, канатами, колесами, временными деревянными сооружениями, пропорциональными масштабам операции. Десять лет спустя после росписи свода Сикстинской капеллы техника снова бросала ему вызов.

Добыча мрамора началась в конце марта 1518 года, и Донато Бенти наблюдал за процессом появления самой первой колонны. Каменотесы, пришедшие в восторг от блока, не могли дожидаться момента, когда смогут обтесать его. Но уже в июне были вырублены другие блоки. В конце июля Микеланджело прибыл в Серавещу, чтобы контролировать перевозку первой колонны в долину. Огромный каменный блок следовало постепенно спустить со скалы, из которой он был извлечен, к месту, достаточно близкому к дороге, чтобы затем доставить к месту погрузки на барку. Оттуда он должен был прибыть в ближайшую к церкви Сан-Лоренцо бухту реки Арно или же в мастерскую, специально устроенную недалеко от церкви.

Чтобы довести до конца такую филигранную работу, Микеланджело послал своего самого способного ассистента, Микеле Пиппо, во Флоренцию. Он должен был попросить у рабочих Комитета Флорентийского собора железный ролик нужной величины. Микеланджело подготовил деревянные лебедки, воспользо-

зовавшись двумя огромными шкивами, которые служили при постройке собора. Удалось найти веревку длиной 120 метров, и с помощью одиннадцати человек колонну доставили в долину. Слухи об этом небывалом триумфе быстро достигли Флоренции и Рима. «Из всего мрамора у меня есть уже готовая колонна, спущенная вниз по каналу близ дороги, в пятидесяти локтях отсюда. Привезти ее вниз было большой работой, которую я не представлял себе такой трудной. Кое-кто из моих людей пострадал, кто-то умер, я сам рисковал жизнью»<sup>21</sup>.

К сожалению, иллюзия победы была недолгой. Всего лишь два дня спустя колонна, которую доставили в долину, разбилась на тысячи кусков. Микеланджело, сломленный неудачей, заболел от этого огромной потери, от напряжения и огорчений. Папский уполномоченный Якопо Сальвиати, следивший за исполнением и финансированием работ, всеми способами пытался поддержать его, тотчас написав ему, что в таком исключительном деле, как это, необходимо было учитывать подобные несчастья. Глубоко подавленный, Микеланджело получил приглашение друга отдохнуть в его доме в Пизе. По совету Сальвиати, он должен был тотчас же покинуть горные вершины, в которых проживал уже почти два года.

Еще более решительным был совет брата, Буонаррото, который хорошо знал Микеланджело, чтобы понять, в каком отчаянии и опасности он пребывал в те дни. Он также написал ему, чтобы напомнить, что собственная жизнь важнее самого великого дела. Микеланджело должен был понять, сколь пагубно могло сказаться его упрямство, которое приковывало его, большого и подавленного, к каменоломням в Серавецце. «По-моему, ты должен больше уважать себя самого, чем колонну, всю каменоломню, папу и весь мир. Именно в этом, как мне кажется, состоит умеренность настоящих людей, то есть сберечь сначала себя самого, а затем, закончив то, что должно сделать, можно делать то, что хочешь, потому что все нужно делать так, чтобы сохранить жизнь»<sup>22</sup>.

Конечно же, Микеланджело решил не отступать от своего начинания. Он остался в Серавецце, скованный непреодолимыми проблемами по добыче и перевозке камня. Папский секретарь Доменико Буонинсензи, следивший с самого начала за процессом строительства, также предложил ему от имени заказчика отдать подряд на вырубку мрамора кому-нибудь другому. Но Микеланджело убедил себя, что без него работы в каменоломне не могли



бы дать результата. В очередной раз он не мог это никому поручить, никому довериться и считал необходимым свое присутствие на всех этапах работы, начиная от определения скалистого холма, из которого нужно было добывать мраморные блоки, и кончая полировкой законченной скульптуры. Таким образом, он снова направился в горы, чтобы вести жизнь, полную лишений, которая начинала сказываться на состоянии здоровья уже не молодого скульптора. Даже папа был потрясен тем, как глубоко художник вовлечен в создание произведения, которому предстояло стать явным триумфом дома Медичи.

Перед лицом щедрого жертвоприношения Микеланджело Лев X, возможно, снова стал вспоминать об их совместно прошедшей юности, о больших залах палатцо на Виа Ларга, наполненных философами, о саде при Сан-Марко, об играх тех лет, прошедших слишком поспешно для обоих. Как и папа Юлий II до того, он стал с нетерпением ожидать момента, когда сможет увидеть завершение работ Микеланджело. И он попросил его сделать что-то собственноручно, какую-нибудь фигуру или, еще лучше, барельеф со сценами из истории семейства Медичи, которые можно было бы поместить на фасад. Папа надеялся, что уже во время своего следующего визита во Флоренцию он сможет увидеть первые скульптуры, даже раньше, чем общий вид фасада, который его мало интересовал. Теперь, когда Микеланджело продемонстрировал свою верность и полную готовность служить делу рода Медичи, папа даже согласился на приобретение двух или трех колонн в Карраре. Это стало отличной новостью для скульптора, видевшего в таком разрешении возможность восстановить отношения с бригадой каррарских каменотесов и вызволить мраморные заготовки для гробницы Юлия II, которые были заложниками на побережье Апеннины. Однако Сальвиати предельно ясно предупредил его о возможных последствиях такой алчности. «Как и было сказано выше, если ты хочешь заказать две-три колонны в Карраре, Господь наш был бы очень доволен, если это делается для ускорения дела; но если это делается для того, чтобы заработать, это не понравится бы Его Святейшеству, потому что его желание состоит в том, чтобы покровительствовать и помогать каменоломне в Пьетрасанте»<sup>23</sup>. Микеланджело должен был быть очень осторожен, если не хотел снова потерять доверие к себе со стороны Медичи.

Работы в каменоломнях возобновились довольно скоро, когда из порта Пизы по реке Арно во Флоренцию начали приходить первые блоки, предназначенные для фасада. К сожалению, пре-

красная весна, уносившая с гор снега, не принесла ничего хорошего Микеланджело. Шестнадцатого апреля 1519 года разбилась еще одна колонна из тех, что должны были быть спущены с гор. Сообщая эту новость во Флоренцию своему подмастерью Пьетро Урбано, Микеланджело прибег к сухой прозе, так как жестокая драма делала излишними всякие комментарии. «Пьетро, дела плохи: в субботу утром я стал спускать колонну с большой осторожностью, и все шло хорошо; а когда я спустил ее, наверное, на пятьдесят локтей, сломалось державшее клин кольцо, которое было на колонне, колонна разбилась на сотню кусков и скатилась в реку»<sup>24</sup>.

На глазах у Микеланджело разлетелась на куски работа многих месяцев. Он лично участвовал в процессе спуска, хватаясь за канаты и за блок, рискуя жизнью, как и бедный рабочий, который был раздавлен: нельзя было сделать ничего. Сколько раз вечером, прежде чем заснуть, он снова видел перед собой эту сцену, полную ужаса: выскальзывают канаты, мраморный блок низвергается в пустоту, а потом раздается треск и тысячи фрагментов в воздухе рассеивают мечту, которую он лелеял месяцами.

Новости, которые он получил из Каррары несколько недель спустя, были еще менее ободряющими: колонны, заказанные местным рабочим, оказались слишком темными для фасада и к тому же каррарцы продавали другим скульпторам мраморы, первоначально предназначавшиеся для гробницы Юлия II. Одним из покупателей был как раз Якопо Сансовино, который таким образом отомстил за то, что его отстранили от подряда на Сан-Лоренцо. Вернувшись в Рим из каррарских пещер, он направился прямо к кардиналу дела Ровере, чтобы рассказать ему, что Микеланджело совершенно забросил работу над гробницей, за которую ему уже щедро заплатили десять лет назад. Кардинал был взбешен, несмотря на попытки людей Микеланджело в Риме успокоить его обещаниями, что в течение нескольких месяцев скульптор начнет присылать ему фигуры, которые он делал для гробницы.

Однако за барками, пристававшими в порту Рипетта, неустанно наблюдали в надежде увидеть белые силуэты, упакованные старательной рукой Микеланджело, не только наследники Юлия II. Метелло Вари также был в отчаянии из-за задержки прибытия «Христа с крестом», статуи для церкви Минервы, за которую он уже заплатил в 1514 году три четверти огромной цены.

Кроткий и терпеливый выше всех человеческих сил, он засыпал Микеланджело письмами, так как родственники, которых он ввел в это дело, желали обладать статуей как можно скорее. Вари упросил художника поскорее послать ему скульптуру, пусть даже еще и не совсем законченную. Уже не говоря о Льве X, жаждавшем увидеть первые рельефы для своего фасада, за который он заплатил несколько тысяч дукатов. Весной 1520 года папа решил лишить Микеланджело подряда и доверить руководство каменоломнями в Карраре другим. Художнику не оставалось ничего другого, как сожалеть о том, как он поступал все эти три года, и попытаться возместить, по крайней мере, часть потраченных денег. Он осознал потери, позорную ситуацию, в которую загнал себя с наследниками папы Юлия. И снова папский секретарь Доменико Буонинсенья попытался найти выход из положения. Микеланджело послал ему полный драматизма отчет обо всем случившемся за эти годы в надежде сохранить хотя бы часть задатка, полученного за Сан-Лоренцо.

Я не включу<sup>†</sup> в счет папе Льву перевозку обработанных мраморов для гробницы папы Юлия в Рим, а это больше 500 дукатов. Не включу ему в счет и деревянную модель фасада [Сан-Лоренцо], которую послал ему в Рим. Я не выставлю ему счет за три года, которые я на этом потерял, и не включу в счет мое разорение на строительстве в Сан-Лоренцо, не включу в счет и то бесчестье, которое он мне нанес, привезя меня, чтобы дать эту работу, а потом лишить ее, еще не знаю почему. Я не включу ему в счет мой дом в Риме, где я оставил сделанную мною работу, на которой вместе с мраморами и утварью я потерял больше 500 дукатов. Отняв всю эту сумму из моей собственности, из 2300 дукатов, что у меня были, у меня остается только 500 дукатов. Теперь договоримся так: папа возьмет себе всю сделанную работу, все уже обработанные мраморы, а я, с теми деньгами, которые у меня остались, буду свободен от работ: прошу у Вас совета, что мне делать и как мне обратиться к папе<sup>25</sup>.

Самое большое строительное предприятие в Италии рушилось самым жалким образом после трех лет лишений и неудач. Следуя за своими чрезмерно высокими амбициями, Микеланджело выбросил впустую четыре года своей жизни. И теперь ему ничего не оставалось, как снова приняться за заказы, работа над которыми была прервана, чтобы восстановить свою честь и рас-

считаться с долгами перед заказчиками. Для папы расторжение этого контракта стало уже неизбежным. Его политическое положение стало крайне трудным. Война с Франческо Марией дела Ровере оказалась гораздо более сложной, чем ожидалось: уже в начале января 1517 года герцог с помощью Федерико Гонзаги и губернатора Милана Одера де Фуа собрал войско в 5 тысяч человек и без особых затруднений снова вступил во владение своим герцогством. Молодой и амбициозный племянник папы, Лоренцо, провозглашенный герцогом Урбинским в августе 1516 года, никак не проявил себя на поле брани. Легко раненный в бою в марте 1517-го, он отказался вернуться и сражаться, в то время как наемники жаловались на то, что сильно сократившееся папское жалование не позволяло оплатить задолженность перед ними. В неизвестности этих месяцев, в Риме был подготовлен заговор против папы. Кардинал Сиены Альфонсо Петруччи, вероятно, в сговоре с Франческо Марией дела Ровере, кардиналом Содерини, неутомимым противником Медичи, и другим старым оппонентом Медичи, а также покровителем и меценатом Микеланджело в Риме, Рафаэле Риарио, предприняли попытку отравить Льва X. Заговор был раскрыт, и тотчас же начались репрессии со стороны папы, который пользовался возможностью, как когда-то это сделал его отец, чтобы усилить свою власть и свергнуть оппозицию. Но его позиция оставалась слабой, а для того чтобы вернуться к обладанию герцогством Урбино, он был вынужден потратить огромную сумму. Франческо Мария дела Ровере отступил в Мантую, увезя с собой два самых дорогих сокровища: артиллерию и ценнейшую библиотеку, основанную Федерико да Монтефельтро.

Война в Урбино стоила папе, по меньшей мере, 800 тысяч дукатов: эта огромная сумма расстроила финансы Церкви и города Флоренции и не позволила Медичи снова заполучить герцогство. Перемирие с Франческо Марией дела Ровере длилось до смерти папы Льва X, но еще раньше, 4 мая 1519 года, умер молодой Лоренцо. Память о нем парадоксальным образом увековечена именно Микеланджело, который изобразил его в скульптуре: этому образу суждено было превзойти заурядную историю его жизни — он увековечен благодаря исключительному таланту скульптора.

## 6. Пленник судьбы

Неоплаченный счет между Микеланджело и Медичи был восстановлен благодаря новому, еще более значительному заказу, который кардинал Джулио доверил скульптору: фамильные гробницы в погребальной капелле в Сан-Лоренцо. В письмах, которыми обменивались кардинал и Микеланджело начиная с конца 1520 года, можно найти множество упоминаний об этом проекте. Джулио был человеком очень осмотрительным и хотел следить за созданием монумента вместе с художником, подолгу обсуждая — как, впрочем, он уже делал относительно фасада Сан-Лоренцо — формы, размеры и детали. Это новое произведение помогало Микеланджело восстановить отношения с Медичи, которые снова испортились с провалом строительства фасада Сан-Лоренцо. В первые месяцы 1521 года художник, кажется, снова обрел былые спокойствие и сосредоточенность, необходимые для того, чтобы наконец, спустя четыре года, вернуться к скульптуре. Прежде всего ему удалось закончить скульптуру «Христа» для Метелло Вари и отправить ее в Рим той же весной. Как мы уже знаем, впоследствии она была изуродована Пьетро Урбано, особенно руки и ноги фигуры, но, по крайней мере, теперь художник надеялся избавиться от настоятельных, носправедливых просьб терпеливого Метелло.

Но если возвращение к работе могло и должно было вернуть Микеланджело безмятежность, то в эти же самые дни его отец позаботился о том, чтобы все это снова исчезло. Обеспокоенный выполнением новых заказов, Микеланджело попросил своих родственников вернуть ему 1000 флоринов, которые одолжил им в январе 1514 года. Судьи, призванные для решения вопроса, постановили, что лучшим способом удовлетворить просьбу Микеланджело было бы уступить ему собственность семьи в Сеттиньяно (которую он же спас от тетушки Кассандры больше десяти лет назад), но он должен был заплатить 500 флоринов младшему брату Джизмондо, который ничего не получил с этой собственности.

Вопрос был разрешен в 1523 году, но уже весной 1521-го, когда Микеланджело чувствовал себя на грани поражения, семейные споры приобрели драматический характер. Поведение отца, порой истеричное, привело его в еще большее отчаяние. В конце февраля Лодовико покинул дом Микеланджело во Флоренции и удалился в Сеттиньяно, рассказывая всем в этом городе, полном

сарказма и сплетен, что его неблагодарный сын выгнал отца из дома. Для такого человека, как Микеланджело, который посвятил каждый миг своей жизни семейному благополучию и который защищал этого вечно жалующегося отца, угрожая даже разделаться с братом Джован Симоне, не могло быть более болезненного обвинения. Если за месяц до того он открыто встретился с папой, прося у него возмещения морального ущерба и убытков, понесенных при работе над фасадом Сан-Лоренцо, то сейчас, перед лицом жестокости и неблагодарности отца, который всегда использовал его и продолжал это делать без зазрения совести, он просто опустил руки. Он принял на себя ответственность за провинность, которой не совершал, только чтобы успокоить старого деспотичного отца, без чьей любви он был не способен энергично бороться со всем происходящим.

Смирение и великодушие, которые Микеланджело продемонстрировал в этих обстоятельствах, больше никогда не проявлялись в его жизни, кроме как в благочестивых мыслях, обращенных к Богу, когда он стал чувствовать приближение смерти. С той же сухой и четкой прозаической нотой, с какой он противостоял папе, он возложил свое страдающее сердце, свободное от всякого недоверия, к ногам Лодовико, который даже после этого не перестал мучить его:

Теперь пусть будет так, как Вы хотите; я хочу убедить себя, что унизил Вас и заставил вечно стыдиться, и разорил. Так, как если бы я это и сделал, я прошу Вас простить меня. Сделайте вид, что простили Вашего сына, который всегда плохо жил и который сделал Вам все зло, которое только можно причинить в этом мире. И так я снова прошу Вас простить меня, такого скверного сына, и не прославляйте меня как сына, который прогнал прочь родителей, потому что это для меня важно больше, чем Вы о том думаете. Я всегда остаюсь Вашим сыном!<sup>26</sup>.

Но Лодовико был крепкий орешек, гораздо крепче своего сына, и показал, что бесконечно превосходит его в недоверчивости и жалости к самому себе. Провоцируя его, Лодовико продолжал играть роль бедного старика, которого мучает надменный сын. И в июне 1523 года, отбросив благоразумие и сыновнее уважение, Микеланджело взорвался в приступе неконтролируемого гнева, предлагая окончательно оставить его в покое. «Кричите и рассказывайте про меня, что хотите, но не пишите мне больше,

потому что Вы не даете мне работать, а я еще должен выплатить все, что Вы получили от меня за эти двадцать пять лет»<sup>27</sup>. К сожалению, он слишком быстро отсекся от этих слов, препоручив себя в руки вечно недовольного мучителя-отца, готового снова взять под контроль сына, настолько же одаренного талантом, насколько он был лишен независимости во всем, что касалось личных привязанностей.

Между тем Микеланджело получал и другие беспокойные известия из Рима, где после смерти Рафаэля вновь встал вопрос о больших папских заказах. Его клан, состоявший прежде всего из Себастьяно дель Пьомбо, Бернардино Дзаккетти и Джованни да Реджо, вместе со многими другими неизвестными посредственными художниками, вращавшимися вокруг него, хотел, чтобы Микеланджело вернулся в Вечный город — занять место, которое все признавали за ним на римской художественной арене. Если бы мастер вернулся в Рим, то, несомненно, именно он получил бы подряд на работы в ватиканских станцах, которые остались не законченными Рафаэлем и были переданы его ученикам. То же самое, весьма вероятно, произошло бы и со множеством других привлекательных заказов. Микеланджело считали одним из последних великих мастеров из золотого поколения, выросшего при Юлии. Теперь к нему обращались, чтобы оценить работу других художников. Без сомнения, в Риме он стал бы непререкаемым авторитетом в художественной среде, заняв по праву принадлежавшее ему место.

Но Микеланджело вовсе не хотел покидать Флоренцию. И на этот раз за него все решил случай, выведя его из затруднения. Первого декабря 1521 года около полуночи Лев X, последний из сыновей Лоренцо Великолепного, скончался, будучи еще весьма молодым. Чтобы обуздать амбиции Медичи, единственный способ, который нашла судьба — сократить дни жизни мужчин-представителей этого семейства. Сеть интересов, сотканная вокруг персоны Льва X, начала быстро исчезать. Новый папа, Адриан из Утрехта, бывший наставник молодого императора Карла V, поверг в отчаяние итальянских художников. Он был скуп и совершенно не интересовался искусством: в отличие от своих предшественников он не предпринял никаких шагов в этом направлении. Он не интересовался даже Микеланджело, обреченным быть лучшим орудием прославления папской политики.

Микеланджело воспользовался таким равнодушием, поскольку его завышенные амбиции, не найдя на этот раз покровителя

среди высшей церковной иерархии, не могли повредить ему, как это случалось в последние годы. И даже Себастьяно дель Пьомбо и весь его клан должны были оставить его в покое и не требовать возвращения в Рим. После провала со строительством фасада Сан-Лоренцо художник мог наконец вернуться к работам над статуями для гробницы Юлия, которые могли бы сильно продвинуться в связи с кончиной Льва X. Без папской протекции, которая спасала его от семейства дела Ровере, Микеланджело был вынужден повиноваться условиям заключенного контракта под угрозой Франческо Марии о начале судебного процесса. Впрочем, этот дела Ровере и сам не был податливым человеком. Доблестный кондотьер, провозглашенный даже капитаном венецианского войска, он не уклонялся от исполнения правосудия своими собственными руками, когда представлялся случай. В молодости он жестоко убил назойливого обожателя своей сестры и кардинала, который не делал чести своей мантии.

Испугавшись возможных последствий невыполнения контракта с дела Ровере, Микеланджело начинает работать во Флоренции над новыми статуями для гробницы Юлия II: «Пленниками», находящимися сегодня в Галерее Академии во Флоренции, и «Победой» из Палаццо Веккьо. Статуи «Пленников», которые должны были быть размещены в первом ярусе гробницы, перекликаются с пленниками, взятыми как военный трофей, — их изображали на памятниках, прославлявших триумф древних римлян. Публичный показ военных трофеев, а особенно взятых в плен людей, прославлял величие победителя. Именно к этой традиции обращался Микеланджело, когда задумывал памятник католическому папе, который перестроил Папское государство с энергией и силой древнего кондотьера.

Две из этих статуй были уже высечены и даже смонтированы в доме в римском квартале Мачелло деи Корви, который дела Ровере предоставили Микеланджело под мастерскую. В те годы, когда художник находился во Флоренции, он всегда беспокоился, чтобы никто не увидел уже готовые статуи. То, что он снова взялся за работу, начав именно с «Пленников», по всей вероятности, было связано с тем, что он тоже чувствовал себя пленником судьбы и обстоятельств, которые преследовали его в последние годы. Но в отличие от «Пленников», изваянных в Риме, флорентийские скульптуры исполнены страдания и страстности. Их уже не юношеские тела отягощены годами и скорбью (как, впрочем, должно быть, чувствовал себя и их создатель). Борьба чело-



века с угнетающей его судьбой давала мастеру возможность изобразить мужское тело в действии и максимально подчеркнуть в нем жизненность и красоту анатомического сложения. Различия с классическими канонами пропорций здесь еще более очевидны, чем в скульптурах римского периода. Абстрактный идеал античной мужественности отошел на второй план перед убедительной экспрессией, которая в римских статуях сохраняла возможность уловить самую суть образа, исключая натуралистические подробности. В более поздней скульптуре так называемого «Бородатого раба» целиком читается желание Микеланджело представить этих людей как мощных воинов, тем не менее угнетенных жизнью, которая лишь случайно дарует недолговечные победы. Поражение читается здесь совершенно отчетливо: мы можем оценить неукротимую силу, с которой они противостоят судьбе.

Незаконченность этих скульптур позволяет полностью рассмотреть технику обработки скульптуры Микеланджело и понять, до какой степени она отличается от работ всех остальных его современников. Кроме того, она обладает неповторимым обаянием, которое помогает легко соединить эти фигуры с современной эстетикой. Некогда, в мастерских греческих скульпторов, техническая обработка статуи предписывала мастеру сначала полностью обтесать фигуру, чтобы добраться до сердцевины или же до фигуры, все еще окруженной излишком материала, который затем должен быть удален с большой осторожностью. По рисунку или модели заранее устанавливались размеры и положение фигуры, а затем вокруг нее снимался излишек материала, с постоянным контролем соответствия. Микеланджело не признавал такого хода работы, отваживаясь на еще более сложно контролируемый процесс. Он приступал к мраморному блоку, в совершенстве отделявая лишь некоторые его части, в то время как остальные были все еще закрыты камнем, который оставался даже не обтесанным, как если бы его только что вырубали из скалы.

В фигуре раба, названного «Атлантом», эта техника проявляется крайне четко. Тело и левая рука «Атланта» уже почти закончены, в то время как голова, спина и правая рука все еще находятся внутри едва обтесанного блока. Любой скульптор испугался бы продолжать в таком духе, потому что, несмотря на проделанную огромную работу над отдельными частями, могло оказаться, что, высвободив из каменного блока спину, или другую руку,

или голову, вдруг не хватило бы места, чтобы придать этим частям тела задуманное положение и размеры. Однако такое не могло произойти с Микеланджело: он был настолько прозорлив, что видел фигуру, заключенную внутри камня, начиная с поверхности и объема мраморного блока, прекрасно понимая, где находятся все остальные части статуи. Эта уникальная способность позволяла поправлять фигуры в процессе работы так, как ему казалось лучше, приводя их в соответствие с новыми возможностями, которые порождали уже высеченные детали. В случае с «Атлантом» голова и рука, находящиеся еще внутри блока, могли приобрести другое положение, полностью совместимое с уже проработанными участками. Если бы мастер работал постепенно, как и делали другие скульпторы, то должен был бы уже с самого начала зафиксировать положение головы и руки, не имея возможности изменить или улучшить их в ходе работы.

Еще одна техническая составляющая, которая делает его работу поразительной, заключается в особом использовании инструментов. Микеланджело работал стамеской, а также часто резцом вплоть до поверхности, «кожи» скульптуры. Эти следы на поверхности, которые характерны для художников-романтиков XIX века, оставлены резцом. Им он снимал последние остатки мрамора. Осторожность могла бы подсказать ему, как подсказывала другим, продолжать работу рашпилем и другими более тонкими инструментами, чтобы избежать риска беспощадно разрушить мрамор чуть более сильным ударом, доходящим до самого последнего слоя поверхности скульптуры. Но Микеланджело не боялся подобной опасности и размечал мрамор тяжелыми инструментами, которые имели то преимущество, что помогали избежать выравнивания, неизбежного при работе рашпилем, и постепенного изнашивания материала. Работая стамеской и плоской зубчаткой, он добивался непосредственных переходов от выпуклого к вогнутому и неожиданной смены объемов, которые передавали неизменный трепет, делающий его скульптуры живыми. И «Победа» из Палаццо Веккьо, изваянная в эти годы мрачной удрученности для табернаклей (ниш) первого яруса гробницы Юлия II, несмотря на название, получилась совершенно лишенной триумфальности. Юноша, побеждающий старца у его ног, снова становится молодым флорентийцем, подростком, очень похожим на «Давида». В его лице нет ни тени удовлетворения — только едва сдержанная гордость, скорее из-за того, что он избегал опасности, чем из-за победы над врагом. Скорченная поза

побежденного продиктована небольшим пространством табер-накля, в котором должна была быть размещена скульптура. Это дало возможность Микеланджело еще лучше передать формы, полные напряжения. Поза молодого воина виртуозна по технике исполнения и превосходит напряжение «Христа» из церкви Минервы, с которым схожа по анатомическому строению спины с ее мощной изогнутой мускулатурой. Жест руки, которая то ли складывает, то ли отвязывает пращу, — это шедевр из шедевров по той естественности, с которой пальцы терпят кожу. Этот жест позволил Микеланджело подчеркнуть мускулатуру напряженной грудной клетки, изображенной с большой анатомической точностью, как если бы речь шла о позирующем культуристе. Но и здесь мускульное напряжение уравновешено легкостью изображения, удерживающей эту фигуру в некоем идеальном мире, далеком от реальности, которую любой из нас может увидеть в гимнастическом зале военного училища, заполненном молодыми, энергичными телами.



## Глава V

# Под знаком Медичи

### 1. Борьба за мастера

Ясным июньским утром 1519 года священники церкви Сан-Лоренцо прогуливались в просторном дворе, наслаждаясь мягким теплом начала лета. В час обеда между ними появился кардинал Джулио Медичи, прекрасный и величественный, который чувствовал себя совершенно свободно в этой церкви, уже столетиями считавшейся семейной церковью Медичи. В темных глазах, которые привлекали еще больше внимания из-за легкого косоглазия, затаилось тяжелое горе, постигшее его недавно, — смерть племянника Лоренцо, герцога Урбинского, последнего прямого потомка дома Медичи. В небольшой группке, которая, как всегда, собралась вокруг него, Джулио искал одного конкретного человека: Джованни Баттисту Фиджованни, кроткого и верного настоятеля Сан-Лоренцо, всегда преданного семье Медичи и ее святому покровителю. Испуганный суровостью и торжественностью взгляда Джулио, настоятель попытался спрятаться, укрывшись за одной из светлых, потертых от времени колонн. Но Джулио искал именно его. Суровый, он приблизился к нему почти вплотную и, наконец, пристально посмотрел в глаза, спрашивая, действительно ли его верность семье Медичи оставалась неизменной все эти годы. Все страхи настоятеля тотчас же рассеялись, и он припал к ногам могущественного кардинала, уверяя его в своей вечной любви и верности.

Поручение, которое готовился дать ему Джулио, казалось лучшим подарком, которой Господь мог дать настоятелю:

Нам угодно потратить около 50 тысяч дукатов для Сан-Лоренцо, на библиотеку и сакристию, подле той, что уже сделана и названа капеллой, где нужно будет сделать много могил для пред-

ков, расставшихся с жизнью: Лоренцо и Джулиано, наших отцов, и Лоренцо и Джулиано, братьев и племянников. Если тебе нужна будет помощь в этом деле, я дам ее тебе<sup>1</sup>.

Недавние потери убедили папу Льва X и его кузена кардинала Джулио в необходимости начать дело, которое послужило бы прославлению семьи, сохранению памяти о ней, тем более что слава ее была несомненной скорее в прошлом, чем в туманном будущем. Этими надгробиями Медичи казалось проще подтвердить свое королевское достоинство, в котором республиканская Флоренция и ее гордые и враждебно настроенные граждане продолжали им отказывать.

Исключительный характер этого заказа гарантировался не только значительностью ассигнований — 50 тысяч дукатов, превосходившей головокружительную сумму, которая была предусмотрена несколько лет назад для украшения фасада той же церкви Сан-Лоренцо, но и присутствием самого знаменитого в мире художника, Микеланджело Буонарроти, тотчас же поставленного в известность об исключительном заказе. Однако на этот раз Медичи, памятуя о сложном опыте прошлых лет, попросили Фиджованни вести все дела с художником, которому доверили, назначив приличное жалованье в 50 дукатов в месяц, осуществление проекта и изготовление скульптур.

Так 4 ноября того же года появилась самая богатая и современная строительная площадка во Флоренции XVI века.

Главный мастер архитектуры, — писал тот же Фиджованни, — единственный Микеланьоло Симони, с которым я не мог бы быть спокойным ни дня. Он продолжал быть главным архитектором около пяти лет. Бернардо платил, а я восхищался Микеланджело, как если бы он был папой, больше того, как если бы он был святым Лоренцо... несмотря на то что Микеланджело сломал множество полезных в этом деле инструментов и не хочет ни простить, ни уважать папу, хотя папа доверил ему заказ на это произведение, и не подчиняется также и Якопо Сальвиати. [...] Тогда там работало двенадцать каменщиков, двадцать подручных рабочих, шестьдесят каменотесов и другие мастера<sup>2</sup>.

Бедный настоятель Сан-Лоренцо нисколько не преувеличивал, когда вспоминал о невыносимом характере почитаемого им Мике-

ланджело. Сам он пострадал некоторое время назад, став жертвой нетерпимости художника, который не выносил того, что должен был с кем-то считаться, даже и в вопросах управления этим гигантским строительством. Он так сильно настаивал, что добился отстранения верного Фиджованни от дела и сконцентрировал на себе все административные обязанности.

Несмотря на участь бедного Фиджованни, работы в капелле Медичи кипели, по крайней мере вначале. Сам кардинал Джулио подтвердил все свои обязательства по этому делу, от которого, как казалось, зависело главное счастье его жизни. Он обсуждал с Микеланджело каждую деталь, от древесины для потолков до формы скамеек. И когда в 1521 году Микеланджело приступил к работе над окончательным рисунком гробниц, Джулио принял серьезное участие в проекте, вплоть до обсуждения вопросов размещения и размеров отдельных памятников, так часто меняя мнение, что Микеланджело в 1523 году приписал ему промедление в работах. Со смертью Льва X и выборами Адриана VI в 1522 году в работе снова наступил перерыв, так как новый папа сразу же оповестил Микеланджело о своем намерении уважать права наследников дела Ровере. Только в январе 1524-го Микеланджело приступил наконец к подготовке модели в масштабе 1 : 1 для фигур, которые начал обтесывать, вероятно, в октябре того же года.

Тем не менее и на этот раз что-то мешало ему наслаждаться жизнью, спокойно работать над самым главным произведением в городе, будучи всеми обласканным и предметом зависти и угождения беспокойного сообщества флорентийских художников. Рим лежал у его ног, и все же единственными счастливыми мгновениями были ночные следования за Луиджи Пульчи, который своей юношеской красотой покорял мужчин и женщин, особенно когда по ночам он пел с друзьями на берегу Арно или на одной из улочек, пропитанных ароматом мяты. Бенвенуто Челлини, которого, принимая во внимание его жизнь и темперамент, было сложно чем-либо удивить, рассказывает, что, едва только Микеланджело получал известие о Луиджи, он бросал все, чтобы идти и восторженно восхищаться им, смешавшись с толпой ротозеев и ища спасения от неумолимого зноя, который, как свинцовый пресс, давил на город летними ночами. И тогда он переставал быть тем, за что так боролся, чтобы снова получить звание, потерянное его дедом, — быть уважаемым гражданином, — и снова превращался в свободного подмастерье, практичного и своеобразного, как и другие флорентийские художники.

Но и этого утешения было недостаточно, и оно исчезало с первыми лучами солнца нового дня<sup>3</sup>.

Основной причиной, не позволявшей Микеланджело спокойно посвятить себя грандиозному проекту гробниц в Сан-Лоренцо, были угрозы со стороны Франческо Марии делла Ровере, герцога Урбинского. Требование Адриана VI следовать условиям контракта с наследниками Юлия II повергло Микеланджело в состояние глубокой тревоги от мысли, что он должен вернуть деньги или работать над уже оплаченным произведением наравне со всем тем, что он должен был делать. Конечно, у Микеланджело не было иного выхода, как возратить деньги, если бы снова случай, почитавшийся флорентийцами как божество, не пришел ему на помощь. В ноябре 1523 года долгий и изнурительный конклав избрал преемника Адриана VI, скончавшегося двумя месяцами раньше, и выбрал именно кардинала Джулио Медичи, который был посвящен в сан 26-го числа того же месяца под именем Климента VII. Празднество, посвященное этому событию, сразу же указало на намного более умеренные вкусы нового папы по сравнению с кричащим вкусом Льва X. Последний, «чтобы насладиться своим понтификатом», как и обещал, наполнил Ватикан шутами и опустошил сокровищницу папского казначейства, оставив кузену множество долгов и заботы, которые при коварном папском дворе сразу же стали сигналом неумной жадности. Красивый и элегантный, как никто из семейства Медичи, нрава умеренного, ростом выше среднего, Климент обладал и плечами греческого атлета. Черты лица его были подчеркнута правильными и благородными, как правдиво показано на портрете кисти Себастьяно дель Пьомбо. Темные глаза черноволосого папы испускали жизненную энергию, перед которой немногие могли устоять. Обладая физическим обаянием, новый папа легко рассеивал предрассудки, наделившие его славой меланхолика. Находясь в расцвете сил, он, казалось, вовсе не интересовался плотскими удовольствиями. Несмотря на свою красоту и изящество, он, напротив, сразу же поставил себя перед курией как величайший труженик и тонкий ценитель музыки. (Все же нашлись и те, кто в трагические дни, предшествовавшие разграблению Рима, публично обвинял его в разнузданной гомосексуальности и в том, что он своими извращениями спровоцировал наказание, которое двигалось на город.)

Богатство, красота и благоразумие папы способствовали тому, что его избрание было встречено с большим удовлетворени-

ем при всех итальянских дворах, несмотря на то что его роль советника Льва X заставила переоценить политическую проницательность Климента VII — ему приписывались решения, которые в реальности принимал его кузен, а не он. В европейских канцеляриях имели хождение биографические заметки о нем, которые послы и шпионы составляли своим заказчикам, жадным до подробностей личной жизни не меньше, чем до общеизвестных его достоинств. Из них вырисовывается фигура человека всегда обходительного в поведении, но вечно неудовлетворенного, который ел мало и всегда по расписанию и который охотам и пирам с шутами предпочитал музыку и литературу. Кое-кто задавался вопросом, не являлся ли он настоящим отцом молодого Алессандро Медичи, сразу же отосланного во Флоренцию под опеку сиенского гувернера, того самого Пассерини, кардинала Кортоны, чье присутствие сразу же показалось чуждым и обидным флорентийской аристократии, желавшей большего уважения со стороны нового папы. В описаниях менее благожелательных современников Климент VII избегал всего чрезмерного. Однако он не скупился на милости: так, на другой день после его избрания довольный болонский посол поспешил написать, что новый папа за один только день пожаловал столько милостей, сколько Адриан VI за все время своего понтификата. Умеренность и серьезность характера в совокупности с чертами аристократизма, бывшего у Медичи в крови, сделали его идеальным меценатом для Микеланджело, который уже в предыдущие годы узнал и оценил его. Но сразу же после своего избрания, когда он вынужден был взять на себя всю ответственность, Климент VII начал проявлять, в том числе и в отношениях с художником, ту неуверенность и те постоянные колебания, которые привели его к политическому провалу. В своих письмах к художнику он неоднократно высказывал сомнения в уместности воздвигать памятник герцогам в центре капеллы или же предлагал разместить его по одной стене и указывал, какова должна быть его высота.

Его министры серьезно поплатились за такую нерешительность. Достаточно было одного письма, одного слова, чтобы сразу же отменить решения, принятые после долгих проверок и подсчетов, и повергнуть папу в то же смятение, в котором он пребывал ранее<sup>4</sup>. С большим сожалением вспоминал об этом и Франческо Гвиччардини, который знал и мог оценить его лучше других и который активно участвовал в правительстве Климента. Но,



к сожалению, время было совсем неподходящим для неуверенности, так как судьба столкнула нового папу с двумя молодыми королями, храбрыми и решительными: Карлом V и Франциском I Французским.

Трагическая неясность характера Климента VII, однако, проявилась не сразу. Напротив, как только распространилась новость о его избрании, друзья Микеланджело стали радоваться, как если бы слышали публичное объявление об особо выгодном брачном союзе. В действительности сам Микеланджело одобрительно принял эту новость, и многие вскоре после выборов папы завидовали его новым большим заказам: «В этом месяце, думаю, Вы заключили с папой выгодное соглашение, угодное Богу»<sup>5</sup>. Микеланджело пользовался исключительным положением, которого еще никогда не достигал ни один художник. Его приглашали судить о работах других. Все спрашивали мнения мастера или просили набросок, довольствуясь также произведениями по его проектам, которые исполняли его друзья. После смерти Рафаэля у него больше не осталось соперников, и заказ на гробницы Медичи продлевался, уже по желанию Климента, в связи поручением изготовить еще две гробницы: собственно папы и Льва X, чтобы поместить обоих внутри церкви Сан-Лоренцо. Работы оказалось достаточно, чтобы сделать десять поколений художников богачами! Себастьяно дель Пьомбо, уже завоевавший отличные позиции на римском художественном рынке, старался подчеркнуть огромные преимущества положения, в котором он нашел своего друга, и предлагал ему без колебаний им воспользоваться.

Однако здесь существовало то же препятствие, становящееся все опаснее: гробница Юлия II и угрозы его наследников, которые продолжали требовать справедливости. Неудивительно поэтому, что первый же вопрос, предложенный Микеланджело Джованни Франческо Фаттуччи, капеллану церкви Санта-Мария дель Фьоре, который защищал его интересы в Риме, спустя месяц после выбора папы, касался возможного законного разрешения именно этой проблемы. Фаттуччи поспешил сообщить, что Климент VII имел намерение помочь ему любыми способами освободиться от груза гробницы Юлия II, не возвращая денег. Таким образом новый папа рассчитывал занять Микеланджело только во Флоренции и только для работ на свою семью. Но он не принял в расчет того факта, что семейство дела Ровере уже несколько лет назад оплатило свой заказ и что в курии еще было живо воспоминание о Юлии II и присутствовали его сторонники.

Фаттуччи вместе с Себастьяно дель Пьомбо и с нескрываемого согласия Климента VII принялся искать решение. Чтобы начать переговоры с наследниками дела Ровере, Микеланджело попросили пересказать всю эту мучительную историю. И в конце декабря 1523 года художник составил письмо, в котором сознательно фальсифицировал все данные этого дела, парадоксальным образом дойдя до требования долга у дела Ровере, вместо того чтобы упомянуть о собственном, уверенный, вероятно, что папское высокомерие и ужасные отношения Медичи с дела Ровере могли прикрыть и его нахальное отступничество.

Но попытки подделать счета были скоро расстроены самым жалким образом документами, которые предъявил Фаттуччи попечитель завещания Юлия II, кардинал Четырех Святых. Десятого марта 1524 года Фаттуччи сообщил Микеланджело о том, что видел эти счета. Сегодня по этим документам мы можем восстановить бухгалтерию художника. «Мой Микеланьоло, я был с кардиналом Четырех Святых и он послал мне квитанцию, подписанную его рукой, и показал Ваш счет; а затем он принес мне записку, подписанную Вашей рукой, о получении семи тысяч дукатов и тысячи пятисот, которые получены от Юлия, как и говорится в его контракте. Так что по всему видно, что Вы получили восемь тысяч пятьсот дукатов и Вам оставалось получить восемь тысяч дукатов»<sup>6</sup>.

Несомненно, Франческо Мария дела Ровере был весьма разочарован поведением Микеланджело. Но он не имел ни малейшего желания отступить перед папой, который день ото дня демонстрировал свою дипломатическую несостоятельность в бушующем мире европейской политики. С этого момента в очередной раз тяжба о гробнице Юлия II переплелась с шатким политическим равновесием сил в самой Италии.

## 2. Безднадежная политика

Успокоенный обещаниями Климента, находясь во главе целого войска художников, каменщиков и каменотесов в садах двора Сан-Лоренцо, Микеланджело стал готовиться к тому, чтобы создать видимую славу дома Медичи, усиливая их политическое влияние. В нескольких сотнях метров оттуда другое войско, менее многочисленное, но не менее решительное, собиралось, чтобы ускорить политический кризис этого же семейства.

В саду Палаццо Ручеллаи, который находился на расстоянии полета стрелы от мастерской при Сан-Лоренцо, самые утонченные интеллектуалы города обсуждали литературу, историю и, конечно же, политику. Это был маленький городской сад с фонтанами, лимонными деревьями и самшитовыми изгородями, подрезанными с геометрической точностью, которой завидовала вся Европа. Естественная гармония этого маленького непорочного мирка помогала мыслителям соединиться с вечными ценностями истории и философии, такими же неизменными и чистыми. Но эти интеллектуалы, принадлежавшие к самым лучшим флорентийским фамилиям, прежде всего гордились гражданскими свободами, в которых видели славу и доблесть древнеримской Республики. Годами в этих садах взращивались стремления к возрождению Флорентийской республики. Макиавелли читал здесь вслух свои «Рассуждения» и «Государя», а самые юные его слушатели загорались идеей Флоренции — маяка всемирной цивилизации и общественных свобод. Они постоянно рассматривали события прошедшего столетия, обсуждали формы органов городского управления. Самое главное, они старались понять, какая конституция могла бы лучше всего гарантировать величие Флоренции с ее сложнейшим социальным составом.

Среди них были и интеллектуалы, выражавшие точку зрения оптиматов, финансовой аристократии, которая восхищалась правительством немногих и чувствовала себя естественным союзником Медичи. Но последние, всегда внимательно следившие за тем, чтобы ни одно из видных флорентийских семейств не смогло приблизиться на опасное расстояние к их собственному, выбирали себе самых верных союзников из низших сословий, далеких от городской аристократии, препятствуя усилению последней. Пополаны, принадлежавшие к среднему сословию, связывали свои надежды с Республикой из-за широко развитой представительности. Их также привлекала справедливость, возможность вознаграждать людей за их добродетели, а не за происхождение. Интриги в социальной и политической сферах, связанные с интересами клана, семьи и рынка, между этими двумя сословиями на протяжении двух веков способствовали сохранению во Флоренции взрывоопасного положения. Однако все сословия не могли примириться с чрезмерным господством только одной семьи, поэтому и создали основной миф своего самосознания — идею свободной республиканской Флоренции. Темы, которые обсуждались в тиши аристократического сада, распространялись еще

дальше, затрагивая положение всей Италии и злодейскую политику князей и понтификов, позволившую допустить на полуостров иностранных королей, раздиравших страну. Они дошли даже до исследования ситуации с протестанской Реформацией, которая начинала ставить неотложные вопросы и в итальянском обществе.

Некоторые участники этих встреч, как всегда самые молодые, были настолько возбуждены, что уже в 1522 году скомпрометировали себя в первых попытках освободить Флоренцию от ига Медичи. Многие из них познакомились с Микеланджело и остались связаны с ним навсегда, влияя на его выбор как в политике, так и в частной жизни. Донато Джаннотти, родившийся в 1492 году в семье из среднего сословия, преподавал в Пизе и Падуе вплоть до 1526 года, развивая важную мысль об участии всех граждан в управлении и о необходимости военной самообороны города (вопрос, который постоянно ставил Макиавелли, именно в отсутствии городской милиции видевший самый слабое место Флорентийского государства). Баттиста делла Палла, молодой аристократ с ярко выраженными республиканскими взглядами, полный несбыточных мечтаний, после 1522 года был вынужден эмигрировать и добился успеха во Франции на антикварном рынке. Антонио Бручоли, утонченный и плодовитый писатель, был составителем философских и политических трактатов и, наконец, приблизился к теме Реформации, переведя и издав Библию на народной латыни — вольгаре, за что после заговора против Медичи в 1522 году его обвинили в ереси: он был обречен на длительное изгнание, которое началось в Венеции, где в 1529 году он принял у себя объятого ужасом и паникой Микеланджело.

Эти люди, глубоко любившие античный мир и искусство и воспринимавшие гуманизм как политическое убеждение, конечно же, не могли оставаться равнодушными к тому, что происходило в те годы в мастерской Микеланджело в Сан-Лоренцо, где гуманизм обретал видимые формы, которые пережили его культурный упадок. Но короткую дорогу от Палаццо Ручеллаи до мастерской Сан-Лоренцо утонченные завсегдаи садов должны были пройти с большой осмотрительностью, разрываясь между восхищением от произведений мастера, который еще двадцать лет назад принял Республику, и отвращением к услуге, оказываемой им тиранам города. Они хорошо знали подоплеку меценатства Медичи, которое и зародилось как инструмент пропаганды и притесне-

ния их надежд на свободу. Весной 1526 года это краткое расстояние казалось недостижимым, и все же несколько месяцев спустя оно неожиданно исчезло.

В 1526 году Микеланджело закончил модели шести статуй и занимался их обтесыванием. Красота и торжественность, которые он придал образам двух герцогов Медичи, на самом деле скончавшихся спустя всего несколько месяцев после получения своих титулов, предназначались для того, чтобы скрыть посредственность этих двух бессмысленных и бесславных жизней, чтобы вознести их на Олимп вечных добродетелей и наделить их талантами, которые, словно по волшебству, преобразовывали все, чего они касались, в нечто божественное. Лоренцо, первый герцог Урбинский, известный своей трусостью в военных действиях и податливостью в руках амбициозной матери, предстал теперь в образе юного Цезаря, с чертами лица, недостижимыми простыми смертными по своей красоте и благородству. На нем отражались высокие мысли, никогда не посещавшие этого поверхностного и бесхарактерного молодого человека. Джулиано, изображенный в повороте, казался неистовым кондотьером, только что сошедшим с коня, с еще растрепанными в битве волосами, удовлетворенным своими подвигами; и это Джулиано, который всегда был болезненным юношей хрупкого телосложения! У их ног располагались «Ночь», «День», «Вечер», «Заря» и реки — все, чтобы прославить их царственность, невиданную на берегах Арно. Вся Флоренция удивлялась и огорчалась этому, а папа Климент, прерывая аудиенции и политические совещания, продолжал слушать всех, кто рассказывал ему о чудесных статуях, которые он пока не имел возможности увидеть.

Иностранцы не могли понять, почему папа делался счастливым, словно ребенок, каждый раз, когда посланец Микеланджело рассказывал ему, как продвигаются работы, и сожалели, что у них нет такого Микеланджело, ведя с понтификом политические переговоры. Радость папы новостям о законченных моделях статуй возросла еще больше от того, что в эти дни, казалось, начинала осуществляться его мечта, которая сделала бы его счастливым. Войска Священной лиги, которую папа создал совместно с Венецией, швейцарцами и французами, собирались под стенами Милана, чтобы нанести войскам императора поражение. Оно положило бы конец его влиянию на полуострове, открыв новый золотой век сначала для Медичи, а затем и для всей Италии. В июне 1526 года войска Лиги осадили город, в котором забарри-

кадировались сторонники императора, испытывавшие большие трудности. Небольшое папское войско вел Франческо Гвиччардини. Венецианское же войско, организованное гораздо лучше, по иронии судьбы вел тот самый Франческо Мария дела Ровере, которому Лев X нанес оскорбление, захватив его герцогство Урбино, и который сейчас находился на стороне нового папы Медичи, и к тому же на жизненно важном посту.

Хроники повествуют о парадоксальном кризисе тех дней, но не могут объяснить его разорительные последствия. Франческо Мария, не без согласия представляемого им государства, отказался бросить в опасную атаку своих людей до прибытия обещанной помощи со стороны французов и швейцарцев. Но за эти дни ожидания пополнения имперские войска получили возможность реорганизоваться и вновь полностью взяли под контроль миланский замок. В непереносимую жару, которая угнетала солдат, и без того обремененных тяжелым вооружением, 7 июля Франческо Мария дела Ровере решил на атаку, оказавшуюся совершенно бесплодной; тогда он быстро отвел войска, но Гвиччардини обвинил его в предательстве дела Лиги. Многими современниками поведение герцога Урбинского было расценено как вендетта за обращение с ним папы Льва X. Но если даже это и не было настоящей мезтью, все же Франческо Мария продемонстрировал, что не имел особых причин для благодарности в отношении папы Климента VII. Более того, казалось, что он вовсе не боится его, как, возможно, ожидал папа.

Военная удача, которая весной решительно сопутствовала войскам Лиги, резко изменила им. Союзники день за днем теряли контроль над огромным войском императора, которое, влекомое жаждой получить давно не отпускавшееся жалованье и отомстить, направилось на юг грабить ненавистные итальянские города. В Риме Климент VII не мог противостоять подобной ситуации. Он разве что усугубил ее своей раздражающей нерешительностью, заключив с семейством Колонна, союзниками императора, соглашение, которое предало оставшегося без защиты понтифика в их руки. Этот договор был ловко предложен послом императора, который хотел сурово наказать понтифика за его профранцузскую политику. Ситуация оказалась еще более драматичной в период между 7 и 12 февраля 1527 года, когда испанское войско императора, возглавляемое коннетаблем Бурбонов, воссоединилось с ландскнехтами под предводительством генерала Георга фон Фрундсберга близ Пьяченцы. Невыплаченное жалованье и посеян-

ная лютеранами ненависть к итальянцам, которых в целом обвиняли в папизме и которые неоднократно пытались напасть на собственных военачальников, — все это превратило 22 тысячи неприкажных солдат в бедствие, похожее на библейское. В последней попытке восстановить дисциплину фон Фрундсберг произнес настолько пламенную речь, что она спровоцировала у него инфаркт и славную смерть на глазах у его солдат.

А в Риме, где, не имея возможности взывать к разуму, обратились к суевериям, смерть фон Фрундсберга радостно восприняли как знак Божественного гнева, обращенного против ландскнехтов. На самом же деле эта смерть сделала еще более неизбежной трагедию для жителей самого Вечного города, ставших жертвой животных инстинктов солдат и жадности коннетабля Бурбонов, который рассчитывал получить от этой жестокой кампании по уничтожению Рима должность вице-короля Италии. И 22 тысячи солдат начали продвигаться на юг с криками: «Вперед любой ценой, вперед на Флоренцию, вперед на Рим!» Снег, который в ту зиму обильно покрыл всю центральную часть Апеннинского полуострова, несколько замедлил марш этих войск, а проливные мартовские дожди были радостно встречены тосканцами. Оставшись брошенными на милость судьбы, они могли теперь рассчитывать только на естественную защиту природных сил. Шестнадцатого апреля орды солдат вторглись во Флоренцию. Город договорился об откупе в размере 150 тысяч дукатов, чтобы избежать разграбления, но, казалось, ничто не могло уберечь его от страшного бича, оставлявшего за собой ужасный след, где бы он ни проходил, и воскрешавшего в памяти другие войска, те, которые навсегда положили конец славе античного Рима.

И тогда Климент VII совершил последнюю из своих многочисленных ошибок. Поддавшись скупости, в которой его уже давно упрекали, он распустил последние гарнизоны, убежденный в том, что перемирие уже близко. Ужас охватил Рим утром 6 мая, как только свежий весенний туман, поднимавшийся со спокойных вод, освободил берега Тибра от последней хрупкой своей защиты. Никакая ярость не сравнится с той, что была порождена религиозной ненавистью, и лютеране, пришедшие наказать порочного католического папу, оставили в назидание потомкам урок непревзойденной жестокости, которая и на этот раз, как повествуют свидетели тех дней, обрушилась на самых слабых и беззащитных. «...Самые богобоязненные монахины, которые только были в Риме, известные своей честной жизнью,

продавались за гроши всем, кто хотел утолить свои желания; крики и завывания бедных матерей, у которых убили детей, которых они кормили грудью, или же похитили с целью выкупа... образ самого Святого распятия из церкви дель Пополо и множество других самых почитаемых святынь были расстреляны из аркебуз»<sup>7</sup>.

Тем временем во Флоренции появление на территории коммуны войск императора тут же спровоцировало политический мятеж. Горожане уже давно были вне себя от трат на безрассудные начинания Медичи. Гвиччардини, старательный хронист тех событий, будучи истинным тосканцем, не упустил случая подчеркнуть денежные затраты, которые вызвали негодование флорентийцев: 500 тысяч дукатов на финансирование войны с королем Франции, 300 тысяч — императорским капитанам, 600 тысяч — на войну с императором, не говоря уже о 500 тысячах, которые они должны были заплатить за ведение династической войны с герцогом Урбинским. По иронии судьбы именно он в апреле вошел в город, блистая серебряной броней, которую увековечил на его портрете Тициан, и шлемом, который с трудом сдерживал черные как смоль кудри защитника Флоренции и интересов папы.

В пятницу 26 апреля 1527 года все войска собрались вокруг Флоренции. С фонаря на куполе Брунеллески военачальники города всматривались в горизонт, где поднималась пыль от кулеврин, которые тащили орды императорских солдат, проскакавших весь Апеннинский полуостров, чтобы остановиться близ Ареццо. Они видели также и войска Лиги, приближавшиеся с севера, чтобы расположиться под Флоренцией. Ранним утром герцог Урбинский направился из лагеря в разведку, чтобы выбрать место для следующего расположения войска, но был срочно отозван в город, вместе с маркизом Салуццо, из-за бунта, поднявшегося против Медичи. Толпа рассвирепевших людей закрылась в Палаццо Комунале, выгнав оттуда сторонников Медичи, и не хотела возвращать дворец правительству, управляемому кардиналом Кортоны, опекуном малолетних Алессандро и Ипполито.

Именно Франческо Мария дела Ровере, заклятый враг Медичи, но и капитан союзного войска, отсоветовал штурмовать дворец, что в тех условиях поставило бы под угрозу весь город. И в этот раз герцог, сангвиник по натуре, проявил свою силу и решимость, которых как раз не доставало папе, разрешив тяжелейший политический кризис без кровопролития. Прибытие в город



военного отряда под его командой, несомненно, должно было поразить и испугать бедного Микеланджело, который вот уже десять лет противостоял ему в отчаянных спорах и который в тот день вряд ли думал, что сможет выйти из него победителем. Если он и не встретил ужасающего взгляда единственного человека, никогда не переносившего его, то, конечно, в тот же вечер ему во всех подробностях была рассказана сцена, которая спасла от разграбления Флоренцию, снискав благодарность герцогу всех ее жителей.

Но если вмешательство Франческо Марии помешало волнениям 26 апреля, то никто не смог обуздать ненависть к Медичи, которая захлестнула город двадцать дней спустя, когда новость о разграблении Рима и пленении папы в замке Св. Ангела достигла Флоренции. Это случилось 16 мая. Меньше месяца назад статуи, только что обтесанные Микеланджело, провозгласили славу дома Медичи. А теперь вооруженные банды опустошали все, что напоминало об этой семье, остервенело снося их гербы, прекрасно сознавая, насколько эта династия верила в символы своей власти: «Они стремительно уничтожили по всему городу гербы семейства Медичи, прикрепленные также на зданиях, которые они построили; они сломали изображения Льва и Климента, которые находились в храме дела Аннунциата, прославленные на весь мир»<sup>8</sup>.

Однако судьбе было угодно распорядиться так, что статуи Лоренцо и Джулиано еще не успели закончить. Несомненно, они не спаслись бы от иконоборческой ярости, с которой по традиции Флоренция праздновала свои политические перевороты.

### 3. В защиту Республики

Грандиозная стройка Микеланджело потерпела полный крах. Армия каменотесов, каменщиков и бригадиров отказалась от мечты Медичи; а в это время другая армия, армия интеллектуалов, которые собирались в садах Палаццо Ручеллаи, оставила свой изысканный сад и была готова сделать последнюю попытку восстановить демократическую республику во Флоренции.

Новое правительство выбрало на год, с возможностью продлить срок еще на два года, гонфалоньера Никколо Капони, аристократа, который всегда искренне проявлял приверженность республиканским свободам. Капони проводил осторожную политику обновления институтов власти, рассчитанную на то, что-

бы не раздражать и дальше папу Медичи и гарантировать его семье конституционные права, предусмотренные для всех других граждан. Но эта благоразумная политика вызвала тревогу в более радикальных кругах, которые в течение нескольких месяцев сместили Каппони с должности и выбрали на его место Франческо Кардуччи. По мнению флорентийских оптиматов, тот не был достоин занимать высшую должность в городе.

Новое правительство сразу же столкнулось с чрезвычайными военными обстоятельствами — вторжением различных войск во всех направлениях. Размышления Макиавелли о необходимости учредить народную милицию и гарантировать таким образом свободу были не напрасны. В каждом квартале была сформирована своя народная милиция, и связи внутри кланов стали еще крепче. Знать, богатые и бедные бок о бок строили защитные укрепления, вдохновленные пламенными речами, которые постоянно произносили в каждом квартале юные образованные республиканцы. Патриотический подъем укрепил всеобщую гордость и связи между людьми.

Первыми задачами нового правительства стали укрепление городских стен и пополнение военных запасов. И, снова приведя в изумление Медичи и весь город, Микеланджело с большим рвением посвятил себя всеобщему делу, обращенному против семьи, которая вырастила его ребенком и на которую он работал еще за день до восстания.

Его вера в Республику была настолько крепка, что он не ограничился пассивной поддержкой, но получил одну из самых ответственных должностей в новом правительстве, где отвечал за приспособление городских стен к военным нуждам. Укрепления, окружавшие Флоренцию и восходящие к первой половине XIV века, устарели с появлением огнестрельного оружия, которое создавало совершенно новые проблемы для военной защиты. Городские стены должны были быть готовы принять удар артиллерии со всех направлений. Удар бомбард предполагал концентрацию сил в определенных местах и вынуждал строить сложные для пролома передовые посты, в которых можно было сосредоточить артиллерию обороняющихся. Все это давно заставило военных архитекторов заменить простые геометрические формы более динамичными, как это видно в сооружениях Франческо ди Джорджо Мартини и Леонардо да Винчи.

Рисунки, созданные в эти дни Микеланджело и дошедшие до нас в отличном состоянии, демонстрируют рвение, страсть

и даже экстаз его работ по защите республиканской Флоренции, которую и он, несомненно, воспринимал как символ свободы всей Италии и просветительский пример государства, созданного доблестными людьми. Его проекты бастионов и укрепленных ворот имеют зооморфный характер, как будто художник хотел поставить на защиту города опасных животных, пугавших врагов своим появлением. Крабы с огромными клешнями, мифологические насекомые, надувающие конечности во время защиты, каменные массы, сжатые до такой степени, что, казалось, готовы взорваться при появлении врага. Микеланджело делал ему символическое предупреждение, оказывавшее, однако, воздействие и на жителей города, которым помогали и эти стены, и добродетельность самого республиканского строя.

Микеланджело настолько творчески подошел к задаче защиты Республики, что именно в этих условиях он со всей силой и страстью смог выйти за рамки классического антикизирующего художественного языка, сообщая формам жизненную энергию и чувство, которое впоследствии он вновь испытает в работе над теми немногими архитектурными сооружениями, что ему удалось довести до конца. Если Стендаль видел в неудаче этого восстания первое серьезное ослабление ренессансной красоты, то рисунки Микеланджело показывают, напротив, что Ренессанс именно в таких трудных обстоятельствах нашел в лице своего главного представителя силу свергнуть все идеологические барьеры и создать основы для всех последующих художественных экспериментов<sup>9</sup>.

Новизна микеланджеловских конструкций, особенно вокруг форта Сан-Миньято, считавшегося одним из стратегических пунктов обороны города, поразила многих военных инженеров, которые считали их осуществление маловероятным. Но Микеланджело разрабатывал городские укрепления с большим смирением по сравнению с тем, как это происходило со всем, за что он брался до этого момента. Он много путешествует и осматривает ряд городов. Он посетил Феррару, считавшуюся тогда, благодаря военному опыту герцога д'Эсте, одним из самых хорошо укрепленных городов Европы. Он не отказался воспользоваться остроумными решениями, которые требовали небольших затрат, например, велел укрепить на бастионах Сан-Миньято тюфяки, чтобы ослабить удары пушечных ядер.

Именно в этот раз, тем не менее, его работа не была окружена должным восхищением, кроме изумления той храбростью, с какой

он снова предавал своих могущественных заказчиков. Никколо Капони был аристократом и, как и многие аристократы, с неохотой воспринимал необходимость присутствия в правительстве такого пополана, как Микеланджело: «Кроме того, зависть может повредить Республике. Особенно, когда во главе ее стоят знатные люди, как это было у нас. Как возмутительно видеть одного из Кардуччи гонфалоньером, а Микеланджело, одного из Девяти, на месте одного из Чеи, или Джуньи, или Дьечи, или других»<sup>10</sup>. Несмотря на то что впоследствии его поведение воспринималось как самое доблестное по сравнению с тем, что в эти адские месяцы происходило в городе, положение Микеланджело было нелегким.

Еще более драматическим положение в городе стало после появления чумы летом 1527 года. Микеланджело оставался там, отказавшись последовать за своей семьей, которая удалилась в более здоровую местность, в их поместье в Сеттиньяно. Он беспокоился о семье. И страх заразиться все время встречается в его ежедневной корреспонденции: «Не трогайте руками письма, которые я вам посылаю». Но все было бесполезно. Летом 1528 года его любимый брат Буонаррото умер у них на руках, оставив двух детей, Франческу и Леонардо, на которых обратили всю свою любовь Микеланджело и его отец Лодовико, надеявшийся только на этого мальчика как на продолжателя династии. Без нее та адская жизнь, которую вел Микеланджело, чтобы улучшить экономическое положение семьи, не имела никакого смысла. Несмотря на то что Микеланджело тут же принялся заботиться об осиротевшем племяннике, Лодовико отдал ему приказ из Сеттиньяно, в котором читался отчаянный крик боли и неожиданной жизнеспособности:

Микеланджело, Маргерита сказала мне вчера вечером, как ты стал заботиться о ребенке, и объяснила мне все. Мое желание в любом случае взять его под мою опеку, никого не обижая неуважением, я хочу взять его к себе и не хочу ни при каких обстоятельствах, чтобы ты увез его в Муджелло. Я не хочу, чтобы он ехал в Муджелло. Мы не думаем, что ему будет плохо с нами, так как ребенок здоров, ест и пьет уже как взрослый<sup>11</sup>.

Заговоры Медичи, осаждавших Флоренцию, жестокая болезнь, поразившая жителей города, сложности во внутренней политике и отчаянная трагедия заставили сильно уменьшившуюся семью ухватиться за этого маленького мальчика: самые деликатные проблемы ухода и заботы о нем не пугали ни деда, ни дядю.

Несколько месяцев спустя после смерти брата Микеланджело получил одну из самых важных должностей в городе — одного из Девяти членов милиции. Он также был провозглашен «генерал-губернатором и прокурором, назначенным над этим строительством и укреплением городских стен»<sup>12</sup>. Но ситуация в городе осложнялась с каждым днем. Насилие при разграблении Рима угрожало запятнать образ молодого Карла V, который, в сущности, оставался императором, главной политической фигурой христианского мира, хотя и принес столице христианства мучения, казавшиеся всему миру чрезвычайными и кощунственными. Необходимо было срочно восстановить отношения с Климентом VII, если в своей политике император хотел продолжать объединение унаследованных земель. Папа, со своей стороны, имел лишь одну навязчивую идею, общую почти для всех его предшественников за последние сто лет на престоле Св. Петра, — семью. В соглашении, заключенном в Барселоне представителями папы и императора, одним из условий было именно возвращение Флоренции к синьории Медичи. Судьба славной Республики была уже предопределена, так как цинизм политики разрушил всякое сопротивление еще до того, как в дело вмешались войска.

Всегда недоверчивый и подозрительный, Микеланджело видел, как вокруг него сжимается кольцо самых гнусных предательств и интриг. Поговаривали, что капитан флорентийской милиции, Малатеста Бальони, ведет секретные переговоры с папой, предавая Флоренцию. Меры, предлагаемые Микеланджело, вряд ли исполнялись из-за оппозиции во внутренней политике, а возможно, и просто из-за дезорганизации в городе, стоявшем на пороге гражданской войны вследствие противостояния групп, которые хотели вести переговоры с семьей Медичи, и тех, кто был непреклонен.

Кроме того, несомненно к большой тревоге Микеланджело, такие состоятельные граждане, как он, постоянно облагались налогами на все более срочные нужды обороны Республики. Конфликтная природа заставляла его разрываться между почти безрассудной страстью к Республике и собственными интересами, которые он предал, так открыто вступив в оппозицию Медичи, теперь неизбежно восстанавливающих свою власть.

Художник сновал между фонарем красного купола Брунеллески, откуда он обозревал город и окрестности, и передовыми постами солдат, которые он посещал дважды в день, чтобы следить за фортификационными работами. По его мнению, они всегда

велись слишком медленно. Его критические высказывания по поводу военного управления списывали на счет его характера, трудность которого признавали все. Но росло и нетерпение Микеланджело, отдалявшее его от всех и усилившее его всегдашнюю подозрительность. Страх потерять деньги, скопленные за годы лишений, взял верх над его республиканскими идеалами и привязанностью к родственникам и друзьям. Двадцать первого сентября 1529 года он решил бежать из Флоренции вместе со своим другом, Ринальдо Корсини, и молодым помощником Антонио Мини. Чтобы обмануть охрану, он обошел несколько ворот. В конце концов, именно потому, что в нем узнали авторитетного члена правительства, он потихоньку ушел через Porta Прато на север. Передвижения трех друзей были медленными и неловкими. В просторные туники из темного сукна, которые они носили, были плотно зашиты 12 тысяч скуди, сокровища, за которые Микеланджело всю жизнь гнул спину и которые теперь хотел спрятать в безопасном месте. Выбор его стал еще более отчаянным, чем при предательстве Медичи: мосты в прошлое были сожжены. План его был радикальным и продуманным до последней детали: он должен добраться до Венеции, откуда достичь Франции и поступить на службу к Франциску I, большому почитателю его таланта, о чем ему было сообщено в письмах его посла, Лазара де Бэя, от 14 и 23 октября и 16 ноября.

После восстания 1527 года представитель верхушки Флорентийской республики послал именно Франциску I особенный подарок: статую «Геракла», которую Микеланджело сделал сразу после смерти Лоренцо Великолепного и которая многие годы оставалась в саду Палаццо Строцци. Баттиста дела Палла, республиканец и политический эмигрант, разбогатевший во Франции на торговле произведениями искусства, но влекомый страстью к политике и снова появившийся во Флоренции после восстания против Медичи, занялся пересылкой скульптуры. Именно ему Микеланджело написал из Венеции, приглашая присоединиться к нему и преследовать вместе во Францию, как они и условились. Письмо проливает свет на важный факт, который Микеланджело впоследствии отрицал: побег из осажденной Флоренции был взвешенным и обдуманным поступком, а не неожиданным приступом непреодолимой паники, как он хотел всех убедить впоследствии, окутывая и это обстоятельство туманом двусмысленности и тайны. В Венеции Микеланджело долго ждал друга, встречаясь тем временем с Антонио Бручоли (еще одним революционером, поки-

нувшим Флоренцию после 1522 года, чтобы, вернувшись затем, окончательно оставить ее в 1527 году), с которым художник познакомился и виделся, вероятно, еще до этого. В те дни Бручоли заканчивал перевод Нового Завета на вольгаре, который затем был внесен Павлом IV в Список запрещенных книг. Возможно, именно в этих условиях Микеланджело, сильно переживавший из-за побега и своего плана, который должен был круто изменить всю его жизнь, впервые серьезно столкнулся с темой Реформации, которая затем стала основной для него и его искусства<sup>13</sup>.

Между тем, Баттиста делла Палла ответил ему из Флоренции пламенным письмом, рассказав о необыкновенных происшествиях, происходивших в этом тосканском городе. Письмо было переполнено революционным чувством, как если бы его послали с баррикад Парижской коммуны. Он приглашал Микеланджело вернуться в город от имени многих его друзей, которые ждали его и сделали все, чтобы аннулировать указ Синьории, объявивший его мятежником 30 сентября, на другой день после побега. Микеланджело сдался и был готов даже заплатить большой штраф за свое дезертирство. Флорентийское небо, старик-отец или эти белые призраки, которых он оставил и которые все еще ждали своего часа, чтобы воскреснуть под его необыкновенным резцом, — мы никогда не узнаем, что же убедило его вернуться, не дождавшись момента, когда ситуация несколько прояснится. В очередной раз голос рассудка был подавлен страстью. Но ожидания его были обмануты.

Окончательное соглашение между императором Карлом V и папой было озаменовано коронацией первого в Болонье 24 февраля 1530 года и передачей второму его города, Флоренции, в августе того же года. Микеланджело и его друзьям оставалось только ждать мести победителей, которые на этот раз решили не помещать в тюрьму, но навсегда устранить республиканскую партию в городе, позаботившись о том, чтобы в будущем никому не пришлось бы в голову оспаривать главенство самой могущественной в Италии семьи. Обмелевшая Арно и оцепеневший от августовского зноя воздух сделали словно неподвижной ужасающую сцену убийств, совершаемых безо всякого сопротивления папским комиссаром Баччо (Бартоломео) Валори. Для него Микеланджело должен был высечь статую «Давида-Аполлона», находящуюся сейчас в Барджелло, заказанную для юного герцога Алессандро, известного ранее только благодаря своей темной коже, доставшейся ему от матери, и с того времени прославившего-

ся своей жестокостью. Микеланджело, на какое-то время ставший символом врагов Медичи, был обвинен во всех возможных предательствах и гнусностях. Даже в том, что подстрекал толпу сровнять с землей палаццо Медичи, то самое, где его приютили и вырастили в детстве.

Многие хотели убить его, особенно его искал помощник Валори, Алессандро Корсини. Возможно, он считал, что у него есть особые мотивы совершить это преступление, так как Микеланджело, когда все было ему позволено, препарировал труп одного красивого юноши из семейства Корсини. И теперь семья стремилась отомстить: они не смирились с мыслью, что послужили искусству весьма оригинальным образом. Однако божественный талант в очередной раз помог художнику, внушив даже его врагам в прошлом уважение, которого не удостаивались богатые и знатные. Одна из его жертв, бедный приор церкви Сан-Лоренцо, терпеливый и не вызывающий подозрений сторонник Медичи, никогда не переставал любить его, «как святого Лоренцо». И в кровавом иступлении тех дней он приютил его там, где никто не стал бы его искать: в церкви Сан-Лоренцо, в двух шагах от Палаццо Медичи, которое немедленно открылось, ожив и наполнившись всегдашним блеском. Никто, даже наемные убийцы, многократно обшарившие все закоулки, не нашли его. А затем, по прошествии первых, и самых опасных, дней опьяняющей ярости вендетты, сам Климент VII, который знал, что не может радикально изменить свое будущее правление, объявил, что хочет простить Микеланджело и продолжать пользоваться его услугами. Власть рассматривает людей не иначе, как с точки зрения того, что она могла бы от них получить, и этот закон действовал в пользу скульптора, который один мог обессмертить дом Медичи. Фиджованни ободрил и освободил его, а потом помог вновь занять место в мастерской и при дворе Медичи.

Он же написал Микеланджело уже 17 ноября 1530 года, спустя меньше двух месяцев после кровавой чистки, что кардинал Чибо, племянник папы, находился во Флоренции и хотел увидеть, на каком этапе находятся работы над гробницами, чтобы доложить обо всем папе в Риме. Все началось снова с того момента, на котором было прервано: сейчас Микеланджело должен был сделать статуи. На них он возлагал все надежды, связанные с его будущим, которое снова нужно было выстраивать. Чтобы выжить, ненависть к Медичи он должен был превратить в преданность; чтобы возвеличить их, ему следовало сделать из камня



нечто настолько совершенное, что никто на свете не смог бы даже близко с ним сравниться. Сколько раз он сам докучал заказчикам, утверждая, что художник не может хорошо работать, если его мозг не свободен от тревог. А теперь он собирался показать всему миру, что страх может выступать творческим стимулом, и намного более сильным, чем счастье и свобода, и наиболее проницательные современники прекрасно поняли этот урок отчаянной покорности, признавая, что скульптор работал «скорее из страха, чем из желания работать»<sup>14</sup>.

#### 4. Слава Медичи

Форма гробниц Медичи задумывалась Микеланджело около 1521 года, в обстановке, еще далекой от несчастий, которые обрушились на Италию непосредственно в следующие за этим годы. Будущий папа Климент VII внес существенный вклад в разработку формы гробниц. Прославление двух герцогов, Лоренцо и Джулиано, не могло осуществиться без глубокого обращения к античным формам, все чаще используемым для возвеличивания знатных современников. Об этом свидетельствует сама структура монумента, в которой Микеланджело соединил архитектурный язык Старой капеллы Брунеллески с образцами лучшей древнеримской архитектуры, особенно с Пантеоном. От последнего он взял кессонированный купол для придания силы и энергии свету, который в небольшом куполе Брунеллески струился с ясностью математической аксиомы.

Структура XV века варьировалась за счет применения классического ордера, который усиливал отдельные художественные элементы, позволяя им достичь абсолютной пластической и формальной автономии. Форсирование классического ордера вплоть до его изменения и переосмысления в соответствии с правилами, которые выявляли выразительную силу отдельных элементов, с этого времени становится частью очень личного художественного языка Микеланджело. Он подходил к античному наследию, не подчиняясь никаким строгим законам композиции. Глубина ниш, высеченных в стене, монументальность рельефных, как скульптура, капителей, тугие, изогнутые формы консолей, сосредотачивавших в себе и распределявших нагрузку, и в особенности огромные окна, которые в верхнем ярусе постепенно сужались кверху, подталкивая вперед округлые тимпа-

ны, — все эти элементы также способствовали приведению в движение пространства погребальной капеллы. Контраст между светло-серым камнем и белым мрамором в отделке первого яруса усиливал жизненную силу архитектурной композиции, которая покоряла пластической убедительностью, обычно достигаемой лишь в скульптуре.

В этой строгой и пронизанной цитатами композиционной структуре Микеланджело расположил гробницы в нишах, соединив их таким образом со всей капеллой, не нарушая полной автономии. Гробницы представляли собой нечто вроде округлого саркофага, что не могло быть иначе в городе, где вот уже сто лет при погребении использовали саркофаги, имитировавшие античные образцы. На саркофагах располагались по две аллегорические фигуры; наконец, в пространстве, отделявшем их от пола, должны были размещаться лежащие фигуры, которые никогда не появились.

Размышления на тему смерти и славы, которые раскрываются в замысле Микеланджело, хотя и уходят корнями в классическую традицию, являются совершенно новаторскими по сравнению со средневековой и ренессансной традициями, именно во Флоренции давшими свои лучшие образцы. Фигура «Мадонны с Младенцем» и статуи святых покровителей «Козьмы» и «Дамиана» расположены на отдельно стоящем алтаре, поэтому гробницы герцогов совершенно лишены очевидных обращений к христианской символике и традиции. Оба герцога восседают в позах римских императоров, облаченных в воинские одежды. У ног Джулиано на округлых крышках саркофагов возлежат аллегорические фигуры «Дня» и «Ночи». Подле ног Лоренцо также расположены фигуры «Вечера» и «Зари». Под ними, завершая символику смерти, должны были появиться аллегории рек.

Изображение смерти и драмы, но одновременно и славы, одержавшей победу над смертью, вверено образу времени, которое уничтожает все сущее, чтобы остановиться, когда жизнь покидает человека. Тема была особенно близка Микеланджело, который всегда стремился передать в скульптуре движение, остановленное в камне. Мастер успешно решил эту сложную задачу, которая состояла именно в придании телу иллюзии движения, непременно представив его, тем не менее, в неподвижности. Время предстает здесь в своем самом простом аспекте: естественный цикл смены времени суток, разделенный, в свою

очередь, на четыре фазы: «Зарю», «День», «Вечер» и «Ночь». Фигуры рек, предполагавшиеся в нижней части монумента, должны были символизировать непрерывное течение, бесконечное движение, которое в человеческом воображении представляет саму суть времени.

Эти понятия, разделяемые скорее итальянскими гуманистами, нежели теологами, приводили к натурфилософии, а не к христианским доктринам; это идеи и фантазии, к которым уводят те немногие верные следы, оставленные самим Микеланджело в процессе творческого рождения этих аллегорий. Комментарий, оставленный на полях подготовительного рисунка, который находится сегодня в Британском музее, указывает на смерть как на неподвижность времени: «слава хоронит эпитафии, слова, которые не движутся ни вперед, ни назад, так как мертвы и смысл их неподвижен». О том же надпись на полях рисунка 1524 года, хранящегося сейчас в музее Каза Буонарроти:

День с Ночью, размышляя, молвят так:  
 Наш быстрый бег привел к кончине герцога Джулиано,  
 И справедливо, что он ныне мстит нам;  
 А месть его такая:  
 За то, что мы его лишили жизни,  
 Мертвец лишил нас света и, смеживши очи,  
 Сомкнул их нам, чтоб не блистали впредь над [землей].  
 Что ж сделал бы он с нами, будь он жив?<sup>15</sup>

Таким образом, декоративное решение гробниц было совершенно понятно современникам: смерть, останавливающая время человеческой жизни, может быть побеждена только с помощью славы и величия, которые передают потомкам память о людях спустя многие годы и после того, как плоть их уничтожена. Это представление о славе помогает понять, почему Микеланджело отказался от портретной передачи лиц обоих герцогов, которых знал лично, предполагая, что по прошествии времени никто и не вспомнил бы их физиономий, но все хранили бы память о них. В этом прославлении нет ничего биографического, оно разворачивается внутри игры культурных аллюзий, основанных на использовании символов и знакомых образов. Более того, именно биографии двух герцогов становятся почти единственным препятствием к пониманию послания, содержащегося в этих скульптурах. Их современники были бы скорее расположены узнать

в фигуре мыслителя мягкого по характеру и задумчивого Джулиано, который советовал Льву X не вторгаться в герцогство друга, Франческо Марии дела Ровере. А в фигуре молодого воина, представленного в динамичном ракурсе и со скипетром в руках, можно было бы легко распознать Лоренцо, скончавшегося, когда ему едва исполнилось двадцать шесть лет, который пытался, хоть и с плачевным результатом, подтвердить в военной кампании против герцогства Урбинского свой титул кондотьера, данный ему дядей, несмотря на реальные события. В остальном же указаний на точное определение личностей двух герцогов, нет, за исключением тех, что появились после смерти Микеланджело: сонет, связывающий аллегории дня и ночи с Джулиано, написан настолько давно, что легко можно было бы предположить изменение этих соответствий с тем, чтобы это не ослабило иконографическую программу капеллы.

Однако, если мы установили символические мотивы, побудившие Микеланджело представить эти фигуры, то вопрос об иконографии скульптур, которая сама по себе стала абсолютным новшеством в западноевропейской традиции, остается открытым. Идея монументального изображения фигур, расположенных на изогнутых поверхностях, имела значимые прецеденты только в римской пластике. На восточном фасаде арки Траяна в Беневенто, которую Микеланджело знал по рисункам своего учителя Джулиано да Сангалло, две обнаженные фигуры, очень похожие на его образы из капеллы Медичи, размещены вдоль архивольта арки, изгибам которой они следуют. Это речные божества, что сближает их с фантазиями Микеланджело. И высечены они в высоком рельефе, как будто вовсе не соприкасаясь с поверхностью арки.

Такое особое расположение фигур давало возможность Микеланджело представить анатомию человека в почти абсолютной свободе от пространства, которой до сих пор удавалось достичь только в живописи. Обычно статуи делались в рост, стоя, сидя или лежа. А фигуры Микеланджело парят в пространстве, как если бы они нематериальны, сохраняя при этом необыкновенную конкретность и силу. Пространственная свобода фигур подчеркивается сильными ракурсами, дающими эффект, которого еще не удавалось достичь ни в одной статуе, будь она древней или современной.

То, что Микеланджело особенно интересовали выразительные возможности человеческого тела, видно из письма, где он заявля-

ет о своем желании сразу же заняться аллегорическими фигурами, поручив другим (Монторсоли и Монтелупо) сделать фигуры двух святых патронов, которые, в глазах папы, должны были бы быть более важными. Но святые Козьма и Дамиан восседали по сторонам от Мадонны и не бросали скульптору вызов, который читается в великолепных фигурах, расположенных на крышках саркофагов.

Мессер, Джован Франческо, на будущей неделе я спрячу фигуры сакристии, которые я начал делать, потому что хочу освободить сакристию... Я работаю больше, чем могу, и через пятнадцать дней начну фигуру другого капитана; а затем из важных статуй мне останутся только четыре речных божества. Четыре фигуры на саркофагах, четыре возлежащих на земле фигуры, то есть реки, два капитана и Мадонна, которая будет наверху гробницы, — все эти фигуры я хочу высечь собственноручно, и шесть из них я уже начал<sup>16</sup>.

Еще один признак особого интереса Микеланджело к экспрессии человеческого тела выражен в том, что лица статуй, как и в «Пленниках» из Галереи Академии, оставленные на потом, прекрасны и без тонкой проработки. То, что художник хотел бы сказать нам, он выразил через тела. И он сделал их такими страстными, что Козима Вагнер, по преданию, театрально обобщая эмоции всего человечества перед этим произведением, лишилась чувств!

Для достижения такого результата Микеланджело без колебаний решил изменить анатомическое изображение, обостряя в фигурах элементы, способствующие большей выразительности. Пропорции различных частей тела, а также их соответствие всему телу, которые были ценным руководством для скульпторов предыдущих эпох, им совершенно отброшены. Грудная клетка фигуры «Ночи», самой знаменитой статуи, по длине превосходит все возможные естественные пределы, достигая, однако, того совершенства, которого мог добиться только скульптор, способный преступить пределы естества. Рука статуи «Зари», снимающая с головы покрывало, подвержена тому же неестественному удлинению, продолженному в движении бедер. Подобные анатомические искажения можно увидеть и во всех других статуях.

Преображая тела, скульптор преследовал цель достичь совершенства в позе фигур, соединить физическое и душевное движе-

ния. Познания в анатомии послужили Микеланджело не для точного воспроизведения реальности, но как отправной пункт в достижении идеала путем исключения всех деталей изображаемого тела, не способствующих выявлению его сущности и выразительности. Но эта теория не могла бы воплотиться в реальности, не обладай Микеланджело некой сверхчеловеческой техникой, которая достигает своего апогея в этих статуях. Микеланджело так сгибает правую руку фигуры Лоренцо, что она проходит через всю глубину пространства ниши. Он скрещивает ноги фигуры «Вечера», но это не искажает плавности подъема мускулов. Он оставляет подвешенной в пространстве ногу, свободную от всякого напряжения, и показывает крепкий, витальный пенис и мускулы левой ноги, которая утратила абстрактное вздутие мышц греческих статуй, но не стала прозаическим воспроизведением реальности. Можно вообразить, какой была реакция лучших скульпторов той эпохи на такую недостижимую виртуозность, в то время как они работали, производя множество фронтальных изображений фигур.

Работая в обстановке отчаяния и ужаса, в этих статуях Микеланджело достигает апогея полноты жизни. Так он опровергает самого себя: на протяжении многих лет каждый раз, когда ему нужно было заставить папу или князя сделать что-то для своих нужд, он всегда дерзко повторял им, что только разум, освобожденный от забот, может творить, и творить хорошо. Теперь же, казалось, для него ценно обратное: словно лишь психологический гнет и физическое усилие придавали ему энергию, необходимую для высвобождения всех его творческих ресурсов.

Только выражение лиц, меланхоличное и угнетенное, передает душевное состояние скульптора в те дни. В них нет никакого следа риторической парадности, какую папа Климент желал видеть в этих царственных фигурах, которые должны были принести удачу будущим правителям. Риторика победы и триумфа не может показать страдающее человечество, изображенное Микеланджело. Единственным решением остается лишь забвение, выраженное в ясном и смиренном лице аллегии «Ночи», символу целомудрия. Таким образом художник выразит то, что не смог высказать, когда Климент снова силой заставил его работать во славу Медичи:

Молчи, прошу, не смей меня будить.  
О, в этот век преступный и постыдный  
Не жить, не чувствовать — удел завидный!  
Отрадно спать, отрадней камнем быть<sup>17</sup>.

Несомненно, что основная часть статуй была выполнена после республиканского восстания 1527 года. В письме к своему поверенному в Риме от 17 июня 1526 года Микеланджело описывает состояние работ в сакристии, которые в действительности не слишком продвинулись, и планирует их продолжение. В том же месяце начинаются ужасные военные события, приведшие затем к разрушению Рима и республиканскому мятежу, случившемуся меньше чем через год, а также к немедленной остановке работ. Таким образом, статуи, задуманные и обтесанные раньше 1527 года, были закончены только после 1530-го, и носят на себе отпечаток сложной обстановки, в которой пришлось работать скульптору. Следы его неудач читаются в меланхоличном выражении лиц, в напряжении, с которым его персонажи смотрят и размышляют о собственной жизни. Проблеск спокойствия просматривается лишь в лице «Ночи», как если бы единственным возможным утешением для человека остался приют в мире собственных снов.

В статуе «Мадонны с Младенцем» чувства грусти и неудач, которые угнетали Микеланджело в эти годы, как будто уходят, уступая дорогу, безусловно, одному из самых захватывающих его образов. Смирная меланхолия Мадонны лишена спасения, и возможность счастья, которая допускается в образе Младенца, здесь отвергнута, так как Младенец развернулся к Матери: в этом движении скульптор демонстрирует возможность показать великолепный анатомический ракурс, но в то же время лишает нас утешения видеть счастливого лик Младенца Христа. И незавершенность скульптуры усиливает это чувство, отдаляя образы от буквального подобия, которое вылилось бы в слишком конкретное и ограниченное подражание. В лике Мадонны нет никакой надежды, но лишь убедительное и бесповоротное сознание боли, которое усиливается из-за фигуры отвергнувшегося Младенца. В выражении безвыходной боли Марии, одной из вершин творчества Микеланджело, можно видеть и боль самого художника, удрученного невозможностью освобождения.

Если его искусство и талант едва обнаруживают драматическое положение скульптора, то хроники тех лет, напротив, не ос-

тавляют сомнений в горечи, которой были окрашены дни Микеланджело, когда к власти снова пришли Медичи. Он так иступленно работал над гробницами, что стал возбуждать беспокойство самих Медичи. Состояние его здоровья было очень плохим, он не ел и не спал, и многие боялись, что этот саморазрушающий порыв может привести его едва ли не к смерти. Двадцать девятого сентября 1531 года, по свидетельству его друга, Джованн Баттисты Мини, скульптор находился в состоянии тяжелого физического и психологического изнеможения. «И потому я говорю, что Микеланджело показался мне очень усталым и похудевшим; несколько дней назад я говорил об этом с глазу на глаз с Буджардини и Антонио Мини, которые очень близки к нему и считают, что Микеланджело не проживет долго, если не поправит свое здоровье, потому что он очень много работает, очень мало и плохо ест и мало спит. Вот уже два месяца у него боли в сердце, головные боли и головокружения»<sup>18</sup>.

Состояние здоровья художника было таким, что сам папа попросил его сократить работы и даже воспользоваться посторонней помощью, разрешив, чтобы статую Джулиано закончил Монторсоли. Но Микеланджело был также подавлен спорами с герцогом Урбинским, который снова вернулся к власти и требовал уважения к контракту на гробницу папы Юлия II. Горячие переговоры проводились в Риме между Себастьяно дель Пьомбо, представлявшим сторону художника, и Джироламо Стакколи, послом герцога. За весь 1531 год и зиму 1531/32 переговоры прошли взлеты и падения, что держало Микеланджело в состоянии нерешительности. Затем, весной 1532 года, благодаря вмешательству папы Климента VII решение было найдено, и Микеланджело отправился в Рим, чтобы заключить с представителями герцога новый контракт.

В эти годы Микеланджело пребывал в полном отчаянии. После пятидесяти лет он чувствовал себя пленником амбиций, реализовать которые не смог. Работы для гробницы Медичи он уже рассматривал как принудительные, а гробница Юлия II, которая должна была стать шедевром, превратилась для него в постоянный кошмар. Художник не мог найти из него выхода и поэтому находился в плену глубокой тоски. И все же в этом положении наступил небольшой просвет, когда вдруг ослепляющий свет любви пришел освободить его: любви, которую до сих пор он только предчувствовал, но никогда не испытывал и которую он не смог удержать в себе.



Во время короткой поездки в Рим он встретил юношу, поразившего его своей красотой и обхождением. Это был Томмазо Кавальери, молодой представитель высшей римской аристократии, увлекающийся искусством и архитектурой и унесший его в свой мир, как орел Юпитера, похитивший Ганимеда. Его социальное положение можно понять через описание, которое летопись того времени оставила о Софонисбе Кавальери, возможно, его родственнице, которая появилась на празднике «одетая в белоснежный камлотовый наряд, окаймленный кармазиновым бархатом, с подвесками сверху и с золотыми медалями на поясе, очень древними, по словам знатоков»<sup>19</sup>. Так и молодой Томмазо, явление ангельской грации, должен был ослепить Микеланджело.

Первые намеки на бурное проявление чувств прослеживаются в письме, посланном ему другом, Джулиано Буджардини, из Флоренции в октябре 1532 года. Это странное письмо демонстрирует, какими невероятными могут оказаться совпадения в жизни по сравнению с литературным вымыслом. Старый и преданный друг детства писал, чтобы сообщить новость о сверкающей комете, которая появилась в небе над Флоренцией и «двигалась на восток». Но Буджардини не мог знать об еще более ослепительной комете, которая появилась перед его другом в те же самые дни. В голове Микеланджело немедленно родилась ассоциация, которую он отметил прямо на полях того письма, в порыве безудержного чувства. Вот первые строки, которыми он пытался объяснить самому себе окутавшие его чары<sup>20</sup>.

Когда б я раньше знал, что можно почерпнуть  
Из света ясных глаз души, как солнце, жгучей,  
Каких-то новых сил опять исполниться могучих,  
Тогда б как Феникс я сторел и вновь продолжил путь\*.

Несколько дней спустя, прежде чем вернуться во Флоренцию с единственным желанием поскорее возвратиться в Рим, Микеланджело написал Томмазо письмо, которое раскрывает явную, неожиданную перемену. Грубый и шероховатый стиль, который присутствовал в его переписке все эти годы, жесткость, с которой он обращался к кардиналам и князьям, уступили место гибкой, почти женской прозе, умоляющей и робкой. Она обнажала всю хрупкость этого старого медведя, попавшего в западную страсти,

---

\* Перевод О.А. Зимарина.

которая передавала его безоружным в руки юноши, чьи таланты и достоинства, всегда отрицаемые его соперниками и в данном случае совершенно не существенные, он был готов признать:

Легкомысленно, мессер Томмазо, мой дорогой, я решил писать Вашей Милости, не потому, что получил Ваш ответ, но чтобы написать Вам, как если бы Вы меня видели перешедшим реку или известный брод, не замочив ног. [...] Но Ваша Милость, единственный свет нашего века, не может быть довольна ничьей работой, не имея никого, кто бы сравнился с Вами. И если что-то из моих работ, которые надеюсь и обещаю сделать, Вам понравится, это было бы настоящей удачей; и если мне удастся произвести что-то, что Вам понравится, как я уже говорил, я постараюсь сделать это, так чтобы Вы меня могли простить за то, что я для Вас не работал в прошлом, так чтобы служить Вам долго и в будущем, даже если это будет недолго, так как я слишком стар<sup>21</sup>.

Безграничные предложения своих услуг представляются еще более поразительными, так как в те же месяцы к нему безуспешно обращались король Франции, герцог Мантуанский и даже Виттория Колонна, которая прибегала к услугам кузена своего мужа, а также почти что приемного сына, могущественного кондотьера императора, маркиза дель Васто, чтобы только получить что-либо, собственноручно исполненное скульптором<sup>22</sup>. Никто из них ничего не получил, а Томмазо в своем первом письме художнику уже должен был поблагодарить его за два рисунка, которые Микеланджело послал ему в знак признательности. В последующие годы Микеланджело играл своими чувствами на подходящем регистре платонической любви: том единственном, что можно было допустить в социальном контексте, поскольку оба занимали слишком заметное положение в обществе, чтобы позволить себе более радикально нарушить правила.

Однако, определенно под влиянием Томмазо, Микеланджело нашел в себе силы оставить Флоренцию, город, где он был несчастным из-за тирании Медичи, собственной семьи и из-за скудости художественного рынка, к которому, как он чувствовал, он не принадлежал. Рим, куда он готовился переселиться, во многом отличался от того, что он оставил восемнадцать лет назад, но был достаточно богат возможностями и идеями, чтобы убедить мастера не покидать Вечный город уже никогда на протяжении его долгой жизни.



## Глава VI

# Очки для Микеланджело

### *1. А сердце еще молодо*

Флоренция, которую Микеланджело решил наконец оставить осенью 1534 года, в то время переживала период расцвета. Город оставался целым, но морально подавленным. Медичи проводили кровавые чистки того «республиканского общества», которое в предыдущие столетия являлось основной действующей силой, энергией города, сделавшей его великим. Отныне и впредь Флоренция становится столицей маленького династического государства, из тех, что привлекали в Италии все возможные силы, чтобы противостоять алхимии международной политики.

Рим, где теперь Микеланджело оставил свое сердце, носил на себе все еще заметные следы опустошения от событий 1527 года. Но здесь бурлила интеллектуальная жизнь, и город был готов снова занять центральное место в европейской политике. Дома, сожженные во время разорения, отстраивались и становились лучше прежнего, и Вечный город питался этой мощной энергией возрождения. Как и многие другие художники, Бальдассаре Перуцци, в мае бежавший из осажденного Рима в одном белье в Сиену, вернулся, полный надежд, и теперь облицовывал изогнутый наподобие Колизея фасад нового дворца князей Массимо кирпичом и травертином, включая в него стены и фрески, почерневшие от пожаров, устроенных ландскнехтами. Там, где копать не удавалось смыть водой, шла в ход кирка, разрушавшая оскверненные фрески, и новые артели художников, преимущественно приехавших с севера, уже готовы были вновь нанести свои модные росписи на тело города, который возрождался из вечных руин, потрясая своей роскошью. С каждым днем проекты расширения папских дворцов в Ватикане становились все более вну-

шительными. Уже не было никаких сомнений в том, что основная художественная жизнь в Италии будет развиваться прежде всего в Риме.

В спорном вопросе, в котором Микеланджело противостоял герцогам Урбинским, терпеливое вмешательство Климента VII, заинтересованного в этом деле, дало свои результаты, и скульптор мог надеяться на окончательное решение вопроса. После долгих взаимных обвинений и законных уведомлений, которые должны были принять во внимание три контракта и целую серию выплат, вплоть до первой тысячи дукатов, внесенной Юлием II в 1505 году, скульптор и заказчики пришли к новому соглашению летом 1532 года в Риме. Четвертый за двадцать семь лет контракт устанавливал, что в обмен на полученные до сих пор деньги, которые были окончательно подсчитаны и равнялись 8 тысячам дукатов плюс дом в квартале Мачелло деи Корви, Микеланджело должен был собственноручно исполнить гробницу с шестью статуями, установленную уже не в соборе Св. Петра, в то время перестраиваемом, а в базилике Сан-Пьетро ин Винколи (Юлий II возглавлял ее до того, как стал папой).

Климент VII согласился разрешить скульптору свободно проводить несколько месяцев в году в Риме, для того чтобы завершить работы над гробницей Юлия II. Но его переезд в Вечный город не был всего лишь благородной уступкой правам наследников дела Ровере. Убедившись, что во Флоренции выполнено произведение искусства, которое увековечило бы имя Медичи, невзирая на будущую судьбу династии, теперь в Риме, сердце христианского мира, папа задумал воплотить в жизнь произведение, которое увековечило бы память о его понтификате. А исполнить его не мог никто, кроме Микеланджело<sup>1</sup>.

И почти с уверенностью можно сказать, что именно по этой причине оба встретились осенью 1533 года в Сан-Миньято близ Флоренции, во время путешествия папы во Францию, где его племянница Катерина, в знак их важного примирения с французским королевским домом, выходила замуж за герцога Орлеанского Генриха Валуа. Климент предложил или приказал Микеланджело сделать росписи одной из стен Сикстинской капеллы в Ватикане, той самой, где двадцать два года назад художник завершил грандиозные росписи потолка. Как свидетельствует источник того времени, уже весной 1534 года за алтарем капеллы возводились леса для росписи «Воскресения».

Микеланджело не мог желать ничего лучшего, чем переезд в Рим. Теперь, на пороге шестидесятилетия, страсть к Томмазо Кавальери толкала его в Вечный город, а такой исключительный заказ стал бы отличной рекомендацией, которую он мог положить на алтарь своей единственной любви. К тому же он настолько сильно желал приехать к другу, что даже смирился с передачей работ над некоторыми скульптурами своим коллегам, Анджело Монторсоли и Рафаэлло да Монтелупо, когда он писал Томмазо: «Я прежде смогу позабыть еду, которой жив и которая скудно питает только тело, чем Ваше имя, которое питает и тело, и душу, наполняя их такой нежностью, что ни скуки, ни страха смерти, пока мне служит память, я не чувствую»<sup>2</sup>. Благодаря помощи коллег скульптуры для гробницы Медичи были почти закончены, по крайней мере настолько, сколько требовалось, чтобы понравиться папе и современникам, поэтому можно было организовать переезд, если не окончательно, то, несомненно, на длительное время. К тому же конец республиканских надежд и правление кровавого племянника папы Алессандро Медичи, который вовсе не питал симпатии к художнику, способствовали тому, чтобы отравить для Микеланджело самый воздух Флоренции.

В период между 15 января и 23 марта 1531 года в возрасте восьмидесяти восьми лет умер его отец. В Риме у Микеланджело не могло быть его невыносимых родственников, которым, незадолго до отъезда, он снова был вынужден напомнить, что делал для всех них «всегда больше, чем для себя самого, и страдал от многих неудобств, чтобы не страдали вы, а вы никогда не сделали ничего иного, кроме того, что плохо говорили обо мне на всю Флоренцию»<sup>3</sup>. Как и в любых невротических отношениях, прошествие времени не ослабляло, но лишь еще больше подпитывало обиды. Почти шестидесятилетний Микеланджело неизменно повторял братьям то, что уже говорил, когда ему было почти двадцать, тридцать и сорок лет, смирившись, возможно, с тем, что лишь смерть избавит его от той тюрьмы, в которую он сам себя заточил.

Следовательно, можно прекрасно понять, что художник воспринимал свой отъезд с радостью благодаря новым перспективам, которые отсутствовали даже тридцать лет назад. Новое увлечение заставляет его быть грубым и, возможно, жестоким по отношению к старым друзьям, прежним увлечениям, которые в свете нового зарождающегося чувства казались ему уже слыш-

ком ничтожными. В его архиве осталось письмо, полученное накануне отъезда, которое свидетельствует о боли влюбленного, слишком легко покинутого им:

Любимый мой М[икеланджело], не удивляйся, что я пишу тебе эти короткие и плохо составленные строки, но ведь известно, что тот, кто потерял свое счастье и привязанности, пишет бессвязно. И это происходит потому, что слишком тяжело выносить душевную страсть. И ни один недовольный или влюбленный человек не был так подвержен этим страстям, как я теперь. Не смотри, что я так молод, так как силы любви овладели мной и так сильно терзают меня, потому что я потерял тебя, так что я не знаю, к кому мне обратиться, чтобы снова обрести покой, как не к тебе<sup>4</sup>.

Об этом человеке мы знаем только то, что говорится в письме: он молод, влюблен и страдает. Все остальное окутано туманом, которым очень осторожный Микеланджело ловко скрывал свои любовные страсти. Несомненно, его тронула боль покинутого друга, если его причитания он сохранил на долгие годы среди своих бумаг, но этого было недостаточно, чтобы удержать его: Рим уже стал его новой жизнью, и за месяцы, которые оставались до окончательного переезда, Микеланджело томился лишь разлукой с Томмазо Кавальери, словно все остальное было перечеркнуто этой любовью: семейное горе, политические перевороты, голод и чума — все исчезло перед лицом сияющей звезды, которая осветила его полную лишений жизнь.

В нетерпении приехать и отстоять свою любовь к нему, Микеланджело послал Томмазо замечательные и весьма ценные рисунки. Они возбудили зависть у папы Климента и его племянника кардинала Ипполито, что вынудило их отсудить у этого недостаточно знатного человека произведения, которые они не могли получить от художника, обязанного им своей славой и богатством. Три рисунка, которые Микеланджело послал Томмазо, несомненно, после того, как начались их отношения, представляют собой сюжеты, намекающие на любовные мучения: падение с небес Фаэтона, дерзнувшего слишком приблизиться к солнцу, было метафорой самонадеянности, в которой винил себя Микеланджело за то, что приблизился к солнцу молодого Томмазо; Титий, терзаемый орлом Юпитера за то, что украл огонь у богов, прикован к скале, как влюбленный связан своей

любовью; наконец, Ганимед, похищаемый орлом Юпитера, как метафора души, поднятой к небесам своей любовью. Утонченная игра аллюзий, придуманная Микеланджело, чтобы заявить о своей любви к Томмазо, не могла скрыть нетерпение и эротическую подоплеку его желания. В этих рисунках плотское нетерпение влечения раскрывается во всей своей натуралистичности. Похищение Ганимеда описывает эротический экстаз, в котором, без сомнения, художник отождествляет себя с орлом, обнимающим юношу в свободном полете, очень похожем на совокупление, а прекрасный Титий, терзаемый орлом, предается всем телом натиску птицы, явно получая от этого удовольствие. Рисунки, которые Микеланджело послал Томмазо Кавальери, показали лукавым римским придворным слишком щедрым даром. Но на самом деле они были лишь небольшим подарком по сравнению с тем, что Микеланджело сделал себе сам, отчаянно влюбившись в Томмазо, если впервые в жизни любовь заставила его забыть о всякой осторожности и даже подтолкнула его признаться, что он счастлив. Приветствуя юного друга, перо художника не запечатлеvalo на бумаге ни беспокойных тел, ни горьких слов — только простую веру в счастье, которая объявила самый обычный январский день 1533 года днем «первым, счастливым для меня в январе».

Современники, которые могли видеть эти рисунки, тут же уловили их чувственный характер. Листы были посланы Томмазо еще до лета 1533 года и вызвали зависть и восхищение кардинала Ипполито Медичи, который сразу же попросил сделать с них копии и воспроизвести в хрустале. Он также имел свои причины узнать себя в мучениях, которые испытывал Микеланджело: как и старый скульптор, он стал жертвой любви, возможно еще более рискованной, так как был влюблен в прекрасную Джулию Гонзага, графиню ди Фонди. Она была настолько красива, что Сулейман Великолепный пытался украсть ее, чтобы украсить свой сказочный гарем, к счастью, неудачно. Но прекрасную Джулию совершенно не интересовала любовная страсть, по крайней мере та, что она зажигала в мужчинах. Ипполито вынужден был довольствоваться портретом, заказанным у Себастьяно дель Пьомбо, и стихами, которыми знаменитые поэты воспевали красоту самой прославленной женщины Италии, обладавшей черными глазами и совершенным овалом лица; она была блестяще образованна, что привело ее через несколько лет в центр опасного кружка реформистов. Неудивительно, что молодой кардинал

узнавал себя в любовном отчаянии Микеланджело, лучше других говорившем о чувствах, в которых невозможно признаться, и упрямил Томмазо сделать копию рисунка с изображением Тития в хрустале, материале, больше всего напоминавшем о неприкосновенной чистоте сердца Джулии. «Кардинал Медичи захотел увидеть все Ваши рисунки, и они так ему понравились, что он пожелал сделать те, что с Титием и с Ганимедом, в хрустале; и я не знал способа сделать так, чтоб он не делал того, что с Титием, и теперь его делает мастер Джованни»<sup>5</sup>.

В Риме и при дворе понтифика тем временем готовились встретить Микеланджело настолько хорошо, как он не мог бы и надеяться. Но, к сожалению, и на этот раз все пошло совсем не так, как было задумано. Не успел Микеланджело приехать в Рим, как умер его покровитель Климент VII. Это случилось 25 сентября 1534 года. Его преемник, кардинал Алессандро Фарнезе, являлся светским человеком, возможно, даже слишком. Он происходил из семьи мелких дворян из области Лацио и сразу же занялся чрезвычайно амбициозным проектом с целью упрочить высокое социальное положение своих потомков. У него имелись сын Пьерлуиджи, дочь Костанца и множество племянников. Искусный и лицемерный придворный лексикон позволял создавать вокруг слова «племянник» некую двусмысленность, чтобы никогда не понадобилось открыто разяснять, что речь шла о сыновьях его сыновей, а не о сыновьях его братьев. Этим «племянникам» нужно было любыми средствами обеспечить богатство и знатность, так как поначалу семейство Фарнезе не имело ни того ни другого. Самым большим препятствием в этом деле были наступившие времена строгих нравоучений, усилившихся под влиянием протестантской Реформации, которая неустанно повторяла обвинения в злоупотреблениях, совершаемых папой и его двором в целях обогащения собственных семейств.

Однако новый папа, отлично образованный кардинал с большим опытом за плечами, знал, как обходить политические препятствия даже в самые трудные моменты. Он понимал благотворный эффект художественной пропаганды и, не теряя времени даром, вновь подтвердил заказ Микеланджело на росписи стен в Сикстинской капелле. Первого сентября 1535 года, спустя всего несколько месяцев после своего избрания, Алессандро Фарнезе, принявший имя Павла III, присвоил Микеланджело звание «Главного архитектора, скульптора и художника Вати-



канских дворцов», с жалованьем сто скуди в месяц; половина выплачивалась из ватиканской казны, а другая — из таможенных доходов на реке По, которые он мог взимать в свою пользу. Это самое богатое жалованье, когда-либо получаемое художником эпохи Возрождения.

Микеланджело тогда в очередной раз запутался в обязательствах, которые он принял по отношению к семье дельла Ровере. И снова в этот тяжелый период сам папа вывел его из затруднения. Можно предположить, что сделал он это весьма охотно, так как заявлял о своей личной неприязни к Франческо Марии дельла Ровере. Он намеревался отобрать у него часть земельных владений, чтобы даровать их своему беспутному сыну Пьерлуиджи. Семнадцатого ноября 1536 года Павел III издал личный приказ, которым подтверждал назначение Микеланджело и освобождал его от обязательств с дельла Ровере, чтобы художник мог целиком посвятить себя новому делу.

В кратчайшие сроки Микеланджело становится близким другом нового папы, с которым они были примерно одного возраста. Его вхождение в римский двор, должно быть, произошло быстро и блестяще, если 10 августа 1537 года управляющий дворца, Якопо Мелегино, пригласил его составить компанию понтифику, который находился во дворце, принимал ванны и не имел никого, кто бы занимал его рассказами<sup>6</sup>. Новая работа Микеланджело в Сикстинской капелле вызывала все возрастающее восхищение, и он стал одним из самых почитаемых представителей придворной интеллектуальной и художественной элиты, которым покровительствовал Павел III, чтобы продемонстрировать достоинства своего понтификата.

Между тем и в отношениях с семьей наконец наступил период спокойствия, несомненно, вызванный расстоянием. Его племянница Франческа, опекуном которой он себя чувствовал после смерти брата Буонаррото, исполнила одно из самых амбициозных желаний художника, выйдя замуж за Микеле Гвиччардини, представителя знатного флорентийского дома. Этот брак обозначил первое небольшое продвижение по социальной лестнице, которого всегда мучительно добивался художник. Седьмого марта 1538 года Франческа родила прекрасного малыша, названного Габриэле Мария. Казалось, род Буонарроти, пусть и не по мужской линии, стал возрождаться. Микеланджело мог позволить себе расслабиться.

## 2. Небо и земля

Весной 1535 года Микеланджело уже приступил к работе по подготовке картонов к фреске «Страшный Суд». Его положение так возвысилось, что год спустя он удостоился визита папы и, по меньшей мере, десятка кардиналов в своем скромном доме в квартале Мачелло деи Корви. Рисунки мастера стали предметом внимания и темой для обсуждения при папском дворе.

В январе 1536 года началась подготовка штукатурки для стены Сикстинской капеллы. О внимании к вопросам технологии, которого требовали такие масштабные работы, свидетельствует тот факт, что Микеланджело придумал построить огромную кирпичную завесу, с тем чтобы максимально уменьшить скопление пыли. Такой оригинальный прием, важный к тому же для лучшей сохранности и обозрения фрески, свидетельствует об убежденности художника в том, что для создания великого произведения искусства требуется прежде всего серьезно подходить к технологии.

Самые ценные краски были закуплены в Ферраре, где присутствие многочисленной еврейской общины содействовало торговому обмену с Востоком и куда из Персии доставлялась измельченная ляпис-лазурь. Ее Микеланджело постепенно, мазок за мазком стучал, чтобы создать небесный свод, неуступающий небесам, которые возвышались над горами, где добывался этот ценный голубой минерал. На этот раз художник даже не пытался собрать бригаду помощников. Он сразу же начал делать все сам, с единственным подмастерьем, Франческо ди Амадоре да Кастельдуранте, который занял место Антонио Мيني, уехавшего во Францию. Его роль заключалась в том, чтобы растирать краски и помогать переносить на стену линии с подготовительных картонов. Возможно, каменщик смешивал для него раствор штукатурки, нанося на стену каждый день. В остальном же Микеланджело работал самостоятельно.

Сцена, которую он день за днем готовился расположить на огромной стене, была совершенно новаторской по сравнению с предшествующими изображениями Страшного Суда. Веками воскресение мертвых изображалось путем переработки сцен триумфа римских императоров и приведения их в соответствие с текстом Апокалипсиса, на котором и основывалась традиция Судного дня. Если на древнеримских триумфальных рельефах

император появлялся в сопровождении своих солдат или советников, то в византийском искусстве место императора занимает торжествующий Христос, а вместо солдат появляются архангелы (в древности и они были вооружены копьями). С течением времени каждая деталь обрела свое точное расположение, хотя из-за отсутствия текста с четкими и однозначными отсылками всегда имела место свободная интерпретация художника.

Систематизированное изображение Страшного Суда появляется в начале Треченто в произведении Джотто (капелла дельи Скровеньи в Падуе). Но Микеланджело, без сомнения, прекрасно помнил эти сцены из Флорентийского баптистерия и Кампосанто в Пизе, очень впечатляющие своей агрессивностью. Не будучи строгой, традиция подобных сцен все же предполагала изображение Христа-Судии, который возносит на небеса праведников жестом правой руки и осуждает на адское пламя грешников. Остальные детали делали изображение более понятным и приятным для глаза: ангелы возвещали трубным гласом начало нового дня и писали в книги жизни судьбу каждого; в зависимости от шепетливости художника и наличия свободного места он мог изобразить различные группы праведников, которые делились на мучеников, патриархов, отцов Церкви, апостолов. Все эти иконографические подробности определяли композиционную схему, почти всегда превращая Страшный Суд в горизонтальное расположение небольших групп людей, каждой из которых отводилась определенная роль в небесной иерархии, а над всеми господствовала фигура Христа-Судии. И только внизу изображение ада давало возможность свободно расположить фигуры; наказания грешников позволяли изобразить позы и эмоции, сильно отличавшиеся от благочестия и набожности, которые сближали всех остальных участников сцены, включая Деву Марию и св. Иоанна Крестителя, расположенных, соответственно, справа и слева от Христа и вступающих за людей.

Микеланджело воспринял и переработал традиционную иконографическую систему изображений, но преобразовал ее в своей динамичной и оригинальной манере. Для него, влюбленного в мужское тело, эта тема стала прежде всего возможностью выразить бесконечные вариации душевных порывов через столь же бесконечное разнообразие положений тел в пространстве. Первое новшество заключалось в изображении пространства, упорядоченного движением фигур, а не геометрическими регистрами, на которых раньше в ряд располагались фигуры людей и святых.

Иерархия фигур прочитывается только в небольшом изменении их пропорций. Христос, Богородица и основные святые исполнены чуть большими, насколько этого требовалось, чтобы обозначить их важность, не нарушая равновесия и соразмерности единого правдоподобного пространства.

Динамизм изображения зарождается в позе Христа, который теперь не сидит, но собирается встать, увлекая жестом руки и приводя в движение целый вихрь окружающих его фигур. Посредством энергии, возникающей из этого жеста, грешники устремляются вниз, а спасенные души возносятся в небеса. Ряды праведников, святых и мучеников, ошеломленного грандиозным и окончательным событием, окружают Христа, заполняя безграничное в библейском видении, ирреальное пространство небес. В нижней части справа на голой земле помещены сцены воскресения душ, а слева изображено преддверие ада. Некоторые детали ада, как, например, лодка Харона, который перевозит души обреченных на вечное горение в аду, позволяют распознать влияние поэмы Данте, почитаемого Микеланджело. Дьяволы здесь кажутся испуганными ловкостью художника, соединяющего анатомию человека с фантастическими деталями, заимствованными у самых причудливых рыб Тирренского моря, которые он видел в детстве на рыбном рынке во Флоренции.

Если Джотто в Падуе и Буффальмакко в Пизе представляли чертей как чуждых человеческому миру существ, то Микеланджело обращается здесь к примеру Синьорелли в капелле Сан-Брицио в Орвьето и скульптурам фасада собора там же, изображая их как некое вырождение из людей или ангелов. Наделенные когтями, перьями и расцветкой, заимствованными у пернатых, они никогда не теряют реальных анатомических форм, подражая мощным и соблазнительным человеческим телам в полном расцвете сил. Они кажутся людьми с физическими изменениями, которые выводят их за пределы человеческих форм, людьми, живущими в очень правдоподобном кошмаре. В их изображениях, которые можно считать вершиной этой росписи, раскрываются самые низменные человеческие чувства, обычно скрываемые, но все же знакомые каждому. Крайняя жестокость, злость, алчность, чудовищная сила зла — все это точно перенесено в мир людей. Можно даже сказать, что дьяволы, написанные Микеланджело, являются самыми человеческими из тех, которые когда-либо встречались в западноевропейской живописи. Возможно, думая о них, художник имел в виду самые темные стороны человеческой души.

То, что он дал бесам человеческий облик, позволило ему, кроме того, развернуть изображение целиком внутри пространства, где происходит возбужденное столкновение тел, что наводит на мысль о бесконечной гигантомахии. Первое впечатление — отчаянная борьба сил добра и зла, которые на миг сошлись со всей силой их тел и энергией чувств. Ангелы борются с бесами, чтобы вырвать у них спасенные души. Грешники борются, чтобы не упасть в ад. Дьяволы борются с большим воодушевлением, чтобы столкнуть порочные души в пучину вечных мучений. Сами святые, которые окружают Христа, показывая знаки их мученичества, кажутся встревоженными, как и люди, этой битвой, как если бы и у них не было никакой уверенности в спасении. Они практически предают то, что было традиционной «политической» целью этой сцены: заверить людей, покорных церковным предписаниям, в непререкаемости их спасения.

В верхней части росписи, между двумя большими люнеттами рядом с тронном Ионы, ангелы показывают орудия страстей Христовых — колонну, крест и терновый венец; они тоже как будто борются с ураганом, который забрасывает их за горизонт. Чтобы сделать еще более убедительным и мощным их физическое усилие, они представлены без крыльев. Все изображение, впрочем, построено вокруг жестов главных героев, экзальтированных в своей мощной телесности, как если бы все они на один последний день рода человеческого снова стали людьми, чтобы разделить самую великую драму в истории. Святые и блаженные без нимбов, ангелы без крыльев — только великое и отчаявшееся человечество, которое встретилось с драмой Страшного Суда.

Головокружительные ракурсы парящих в воздухе фигур, все же отягченных плотью, идеальная красота анатомического строения и волнующих жестов — все это позволяет сразу же назвать такую живопись самым прекрасным и недостижимым произведением христианского искусства. Но одновременно это вызвало обвинения художника в непристойности и отсутствию веры, за изображение обнаженных тел и настолько очеловеченное представление святых и ангелов. Микеланджело следовал четкому убеждению, которое снова зазвучало в беседах, переданных нам его большим почитателем, Франсиско да Олландой. Последний несколько лет спустя после завершения фрески «Страшный Суд» издаст избранные отрывки из бесед, которые он вел с Микеланджело, Витторией Колонна и Латтанцио Толомеи, образованным сиенским гуманистом, именно в те годы, когда художник работал

над этой фреской. Красота человека, утверждалось в этих беседах, — плод Божественного величия, и невозможно не показать ее, прославляя Бога. Закрывать ее одеждами было бы равносильно воспеванию превосходства козлиной кожи или овечьей шкуры над человеческим телом.

Об этой фреске Микеланджело вскоре разгорелась полемическая дискуссия, дошедшая до суда Собора в Тренто, как если бы речь шла о теологическом сочинении. Но для художника такое представление фигур казалось самым удачным в целях прославления величия Бога и человека, в котором он участвовал, обладая гуманистическим мировоззрением и сильным художественным чутьем, что сделало его способным видеть в произведении высокого искусства знак Божественной воли. Проблемы, с которыми в эти годы ему пришлось в одиночку столкнуться при работе над фреской, являлись, впрочем, чисто художественными, а не теологическими. Ограниченными средствами рисунка и цвета он представил Христа во всем величии его милосердия, но и во всей его безжалостности. Микеланджело отказался от помощи любых наставлений, таких как изображение нимбов, крыльев ангелов и других символических атрибутов, которыми на протяжении многих веков пользовалась католическая церковь для определения иерархии своих персонажей и для того, чтобы подчеркнуть собственное Божественное происхождение. В его живописи снова восторжествовал классицизм, понимаемый как полное превосходство человеческого тела над любым языком символов, и сила этого убеждения наложились на дидактическую функцию живописи, полностью ее уничтожив.

Бессознательно те, кто критиковал Микеланджело, чувствовали себя преданными именно из-за такого результата. Великая сила искусства и человеческого таланта превысила убедительность Священного Писания, и этот результат сегодня подтверждается тем, что почитать фреску приходят люди, принадлежащие к разным конфессиям. Чтобы добиться такого эффекта, Микеланджело поднял человеческое тело, в особенности мужское тело, которое всегда было предметом его интереса и любви, на высшую ступень его выразительности. Он свел все к анатомии тел и одухотворенному голубому небу, которое образует со светлыми телами беспрецедентный контраст символов и вызывает сильные эмоции. И результат оказался настолько необычным, что до сих пор нельзя избавиться от волнения, рассматривая этот заново (*ex novo*) созданный мир на стене Сикстинской капеллы.

Как было отмечено выше, начало и конец каждого движения и каждой эмоции — это прекрасный жест Христа, который помещает торжествующую плоть, освобожденную от человеческой сущности, на небо цвета ляпис-лазури. Насколько сложным и значимым для успеха всей композиции являлся этот жест, как долго его изучал Микеланджело и как рассчитывал на эффект от ракурсного изображения этой руки на зрителя, стоящего внизу, нам повествует материальная история создания цвета и штукатурки. Несмотря на то что этот жест был объектом тщательных подготовительных рисунков, Микеланджело переделывал и исправлял его, стирал и вновь писал его много раз и, казалось, не мог найти нужного решения для такой значимой детали. Поправки, обнаруженные реставраторами, много говорят и обо всей фреске «Страшный Суд», так как свидетельствуют о том, насколько результат всего произведения зависел прежде всего от убедительности деталей анатомии и пространственных соотношений. Художник должен был создать его из ничего, извлечь из уголков своей фантазии, не прибегая к помощи традиционной иконографической структуры, как если бы сюжет изображался впервые. Никогда еще ни один художник так не относился к столь важному заказу. Как режиссер в театральном представлении тысячи раз репетирует с главным актером, прежде чем достигнет большей убедительности, так и Микеланджело серьезно потрудился над жестом, который один выражал бы всю суть события, совершающегося между небом и землей в тот единственный момент, объединяющий их в вечности. Но, не обладая этот жест совершенством и огромной символической нагрузкой, подвешенные фигуры вдруг упали бы, как небесные тела, на которые больше не действует сила гравитации.

И снова на помощь живописи пришла поражающая своей утонченностью техника, как будто бы двадцать лет, что разделяли роспись свода капеллы, Микеланджело не занимался ничем иным — только фресковой живописью, а не скульптурой. Прекрасно наложенный слой штукатурки, образующий гладкую, как мрамор, поверхность, лишь немного впитывал цвет, наделяя фигуры особым свечением. Кисть работает по белой штукатурке, отделяя тени и вводя в изображение сам цвет раствора, оставляя его даже вовсе не закрытым, что можно увидеть, рассматривая головы и глаза некоторых персонажей. Фигуры первого плана прописаны тщательно и скрупулезно, но, едва они отдаляются в глубину, мазки становятся быстрыми и схематичными, как в со-

временных картинах, что придает бóльшую глубину пространству и усиливает выразительность даже второстепенных фигур, порой написанных всего несколькими мазками.

Но еще более необычным стало придание формальной — материальной и цветовой — однородности фреске, на исполнение которой потребовалось шесть лет, тысячи дней работы. В конечном итоге вся она чудесным образом предстает перед нами словно сделанная за один день, безо всяких пейзажных и архитектурных сюжетов, которые могли бы скрыть или сгладить различия. И не только. В отличие от других композиций, с которыми можно провести сравнение, где некоторые главные, тщательно прописанные сюжеты обрамлены множеством слабо проработанных и плохо систематизированных фигур, в небе «Страшного Суда» каждая фигура играет свою роль в повествовании, а ее формальная структура совершенно убедительна. Каждый персонаж вступает в диалог и участвует во всей композиции, чрезвычайно выразительно рассказывая маленький эпизод из жизни, поэтому глаз зрителя никогда не скользит напрасно, не прочтя какого-либо знака; куда ни помотришь — везде видишь впечатляющие образы. Словно бы эта огромная стена, самая большая поверхность, расписанная одним-единственным художником, могла содержать в себе размышления Микеланджело, его мысли о форме и фантазии, которые он выражал в бесчисленных позах, пользуясь одним и тем же инструментом — человеческим телом.

Когда роспись была открыта в ноябре 1541 года, толпа знаменитостей устремилась к подножию стены, ошеломленная и смущенная подобным величием. Чувства, вызванные этим зрелищем, были усилены ужасными новостями, приходившими с берегов Алжира. Император Карл организовал экспедицию против Барбароссы, управлявшего Алжиром, и она превратилась в крестовый поход, в который устремились рыцари и знатные воины со всей Европы. В ночь на 24 октября в грозу погибло 150 христианских кораблей, унеся с собой тысячи жизней и подвергнув серьезной опасности жизнь самого императора, которому с трудом удалось вернуться в Европу с остатками разрушенного флота.

А вместе с кораблями в еще теплых водах Средиземного моря рушились и надежды европейцев избавиться от угрозы, преследовавшей их десятилетиями, — оккупации турок, к которым в любом случае не гнушались по очереди обращаться за помощью европейские принцы, искавшие союза против ближайших



же врагов-христиан. Хуже быть уже не могло, и христиане начинали бояться, что ничто не сможет остановить наступление Османской империи в Европу, раздираемую религиозными войнами и династическими спорами.

Открытие фрески «Страшный Суд», которое произошло в те же дни, когда начали приходить новости о поражении, не могло не вызвать большой эмоциональный отклик. Принцы и кардиналы хотели получить копии с этого произведения, которое прославится на всю Италию еще до начала хождения репродукций и гравюр, последовавшего через несколько лет. Но одиночество этого гения, которому уже перевалило за шестьдесят, было столь всепоглощающим, что он не мог найти даже ассистентов или помощников для такого копирования. Только самые состоятельные принцы имели возможность привлечь к этой работе немногих имевшихся в Риме копиистов.

Сразу же раздались обвинения в непристойности. Однако, как писал Сернини, посол кардинала Гонзаги, в своем письме в те дни, при дворе смеялись над этой критикой, и многие кардиналы заплатили бы тысячи дукатов за одну-единственную из фигур, изображенных на этой стене. К их огорчению, искусство Микеланджело больше не продавалось.

### 3. Дар Виттории

И после открытия чудесной росписи «Страшный Суд» Микеланджело никогда не прекращал работать. Он не останавливался буквально ни на день, даже жарким римским летом, считавшимся очень вредным для здоровья. Летом 1543 года, когда он был очень занят, высекая последние скульптуры для гробницы Юлия и начиная росписи в капелле Паолина, он позволил себе краткую поездку в Витербо, чтобы навестить близкую подругу Витторию Колонна. Она разместилась в своей резиденции в этом городе в монастыре Св. Катерины с сентября 1541 года.

Виттория родилась в 1490 году в Марино близ Рима в семье Фабрицио Колонны и Агнессы да Монтефельтро. Ее род был одним из самых могущественных и старинных в Риме. Просперо Колонна, брат Фабрицио, являлся одним из соавторов военного успеха молодого императора Карла V в Европе. Его обдуманная и осмотрительная военная тактика снискала ему около 1520 года всемирную славу и бесконечную благодарность императора. Всегда пре-

данные Колонна поддерживали его и в столкновении с папой Климентом VII в 1527 году, и именно их политика помогла передать папу в руки императора, а город — в руки ландскнехтов. Виттория упрочила свое социальное положение, выйдя в 1509 году замуж за маркиза Пескары, Ферранте Франческо д'Авалоса, также пользовавшегося благосклонностью императора за свои грандиозные успехи на военном поприще, в те годы, когда ценность человека как воина была единственно важна для власти в Европе. Маркиз Пескары сыграл решающую роль в битве при Павии, в 1525 году обозначившей превосходство императора над его сильным врагом, королем Франции Франциском I, которому, казалось, всегда сопутствовала военная удача. Муж Виттории собственноручно написал императору письмо с известием о победе при Павии и арестовал французского короля, вскоре после чего он героически погиб от ран, полученных в сражении. Таким образом, неудивительно, что, когда император прибыл в Рим в апреле 1536 года, он удостоил ее личным визитом, которым засвидетельствовал высочайшую позицию вдовы на европейской политической арене.

Однако престиж семьи не шел ни в какое сравнение с ее общепризнанными достоинствами. После смерти мужа Виттория со всей страстью посвятила себя поэзии, которая в те годы широко распространилась в Италии как утонченный светский ритуал и позволила ей проявить талант, сразу же прославивший ее в самых образованных кругах Рима, Неаполя и Венеции. Обширные познания и признанный поэтический талант вскоре помогли ей вступить в контакт с самыми изысканными кругами Италии, которые при Павле III признавались в курии, если учесть, что такие литераторы, как Бембо и Садолето, были посвящены в сан кардинала именно папой Фарнезе.

Зарождение и развитие ее дружбы с Микеланджело остаются покрытыми тайной. С уверенностью можно сказать, что в 1531 году Виттория, полностью захваченная искусством Микеланджело, была все еще вынуждена прибегать к посредничеству своего кузена, маркиза дель Васто, чтобы вымолить, правда безуспешно, какую-нибудь подписную работу мастера. Но в 1538 году их уже связывала крепкая дружба, и их диалоги, сосредоточенные в основном на теме гуманизма в искусстве и литературе, были записаны португальским художником, который издал их несколько лет спустя. Начиная с этого времени жизнь Виттории Колонна круто изменилась. Как сказал ее близкий друг, «она обратила свою жизнь к Богу и больше ни о чем не пишет»<sup>7</sup>.

Этот духовный поиск, сосредоточенный на темах спасения и обновления веры, отражал общий интерес многих литераторов, образованных в духе гуманизма, к философии и античной культуре. Они в 40-е годы Чинквеченто все более интересовались темами, связанными с реформами в области религии и духовной жизни католиков, несомненно, под впечатлением радикальных изменений, которые производила Реформация на севере Европы. Витторию особенно затронули идеи, развивавшиеся в Неаполе между 1536 и 1549 годами Хуаном де Вальдесом, испанским интеллектуалом, происходившим из знатного рода, утонченным и обладавшим прекрасной внешностью, который сопровождал Карла V в его путешествии в Италию в 1536 году. В Неаполе Вальдес создал кружок, где с жаром обсуждались темы спасения и веры. Его новый подход заключался в том, что он переплетал проповеди, которые его последователи произносили с кафедр, с обсуждениями, проходившими в его прекрасном дворце Мерджеллина, выходявшем на залив в самом прекрасном и страстном городе мира, где даже религиозность приобретала особую телесность и чувственность.

Неаполитанцы восприняли идеи Вальдеса с большим энтузиазмом, поэтому многолюдные собрания, где произносились проповеди испанца и его учеников, стали легендарными. На одной из таких встреч удалось собрать пожертвований на 5 тысяч скуди — значительная сумма, затмившая даже результаты бурных проповедей Черного монаха (Савонаролы) во Флоренции, городе очень осмотрительном в делах щедрых пожертвований, который никогда не мог гордиться такими милосердными дарами. Вокруг Вальдеса собиралось множество выдающихся людей неаполитанского общества, которые будут окружать Витторию до конца ее дней: Джулия Гонзага, вдова Веспасиано Колонны, в которую тщетно был влюблен Ипполито Медичи; Маркантонио Фламинио, прославленный литератор; Пьетро Карнесекки, — апостольский протонотарий при папе Клименте VII; Бернардино Окино, монах-капуцин из Сиены, известный своей красотой и завораживающими проповедями. Из всей группы только Окино мог похвалиться статусом монаха: остальные были живые светскими людьми, что говорит о том, насколько живой интерес в итальянском обществе вызывали религиозные темы.

Самые заметные и оригинальные идеи Вальдеса касались темы Божественной благодати, которую Господь посылает людям не за их заслуги, но за искренность веры в жертву Христа, при-

нявшего человеческий облик, чтобы даровать спасение человечеству. Другие вопросы, такие, как пустая самонадеянность в ожидании награды за свои достойные деяния, ясность Священного Писания и даже небытие Чистилища, обсуждались и в Неаполе, но из-за преследований инквизиции их очертания сразу же становились неясными и расплывчатыми. И действительно, уже около 1538 года темы проповедей Вальдеса стали предметом озабоченности самых рьяных представителей католической церкви, которые усматривали в них опасную близость к лютеранской ереси. Они уже с 1530 года решили, что единственный ответ, который можно было бы противопоставить Реформации, — ясное и неоспоримое подтверждение непререкаемого примата Римско-католической церкви. Но в сложной и подвижной теологической панораме Италии 40-х годов XVI века было непросто придать ортодоксальности набожность, особенно если она проявлялась в двойственных формах, сознательно поддерживаемых в частных беседах и импровизированных публичных собраниях, которыми подпитывался религиозный порыв тех лет.

Со смертью Вальдеса в 1541 году, его главные последователи — Окино и Фламинио переносят далеко от Неаполя центр размышлений и пропаганды своих идей, сознавая их опасность для основ Римско-католической церкви. Окино стал все более успешно проповедовать в главных городах Италии под покровительством Виттории Колонна, которая пользовалась своим высоким положением, чтобы открыть ему доступ в самые посещаемые церкви в стране. Однако проповеди монаха-капуцина все больше угрожали ортодоксальной Римской церкви, и в 1542 году Окино был вынужден бежать в Швейцарию, что положило начало глубокому духовному кризису в итальянском обществе.

Его побег и письма, адресованные Виттории Колонна, в которых он сильно ее компрометировал, свидетельствуют о том, насколько радикальным и неисправимым мог стать разрыв с Римской церковью. Становилось ясно, что основы его теологической доктрины почти соответствовали лютеранской ереси, разделяя с ней идею о том, что спасение возможно только благодаря вере, а не благим делам. Побег Окино подтвердил самые худшие подозрения относительно проникновения лютеранства внутрь итальянского общества, возникшие у Джампьеро Карафы, ревностного основателя монашеского ордена театинов, вставшего как раз во время этого побега во главе недавно возродившегося трибунала Римской инквизиции.

Другой последователь Вальдеса, Маркантонио Фламинио, напротив, вошел в состав свиты английского кардинала Реджинальда Поула, кузена Генриха VIII, от которого он был вынужден бежать, так как, кроме всего прочего, выступал против его женитьбы на Анне Болейн. Двор Поула, собравшийся в Витербо после его назначения легатом папского имущества в 1540 году, стал местом, где разрабатывались новые теологические и реформистские гипотезы по выходу из кризиса, приобретавшего все более глубокий характер, и в котором Римская церковь постоянно подвергалась атакам протестантов. Вокруг английского кардинала объединились Фламинио, Аполлонии Меренда, Альвизе Приули, Джованни Мороне и Лодовико Беккаделли, который до конца жизни оставался другом Микеланджело. Особым образом, поскольку была женщиной, но от этого ничуть не меньше вовлеченной в дело, в кружке состояла и Виттория Колонна.

Репрессии Святой Палаты не позволяют понять сегодня, какими же были отличительные черты теологии этой группы. Но можно безошибочно утверждать, что они поддерживали гипотезу примирения с лютеранами. Эта гипотеза была с осторожностью и великодушием представлена кардиналом Гаспаро Контарини на переговорах в Регенсбурге в 1541 году, но подверглась резкой критике со стороны наиболее ярых представителей Римской церкви, которая уже тогда воспринимала этот свободный теологический выбор чуждым своей организации. Идеи этой группы были выражены в небольшой книге, благоразумно изданной анонимно в Венеции в 1543 году, но рукопись ее имела хождение, по крайней мере, уже с 1541 года: «Благоденствия Христа». Эту книгу, написанную, вероятно, бенедиктинским монахом из Мантуи, Маркантонио Фламинио увидел как раз в Витербо, в те самые годы, когда там пребывала Виттория Колонна, все больше сближаясь с этим кружком, который злые языки уже именовали «Церковь Витербо». Это означало, что члены кружка установили себе собственные правила, отличные от ортодоксальной Римской церкви. В книге ясно выражено убеждение, согласно которому Божественная благодать даруется человеку через веру, а не через его деяния, однако, ценные тем, что освещают истинность и правдивость веры. Таким образом, религиозное чувство возвращалось к своей первоначальной ценности, решительно отвергая посредничество Церкви как института. Соблюдение предписаний, с помощью которых Церковь основывала свой контроль над паствой, отодвигалось на задний план, подрывая основы самой власти церковной иерархии.

Сильный акцент на духовность веры и спасительную ценность жертвы Христа приводил к призыву к изменениям в Церкви и ориентации в сторону более духовного порядка, реорганизации светской папской власти. Речь шла уже об обсуждении управления церковным имуществом, которое теперь считалось чисто экономическим доходом, не имеющим никакого отношения к заботе о душах верующих. Рассматривался даже вопрос об абсолютной власти папы и о его отношениях с Соборами, а равно и о соблюдении правил и предписаний, о которых не упоминалось в Евангелии, как, например, celibат священников или запрет на употребление мяса в пятницу, — все, что не касалось основных церковных канонов и дисциплины, на которых основывала свое существование Римская церковь. Эти предположения оказались достаточно радикальными, чтобы обвинить их защитников в ереси.

Книга была осуждена в Тренто в 1546 году, хотя охота на авторов началась сразу после ее выхода в свет. Но самый тяжелый удар предположению о примирении с лютеранской ересью был нанесен церковным собранием в Тренто 13 января 1547 года с утверждением декрета, который подтверждал, что спасение основывалось как на вере, так и на ценности достойных похвалы деяний, то есть на почитании предписаний, возложенных на верующих церковной традицией. Это было равносильно утверждению окончательного и непоправимого разрыва с лютеранами и с той частью католиков, которая секретно разрабатывала предположения о примирении внутри самой Церкви. Едва поняв, что могла победить гипотеза, противоположная той, которую поддерживал он сам и его сотоварищи, Реджинальд Поул, папский легат на Соборе, покинул Тренто под предлогом физического недомогания, к вящей радости его друзей из Витербо, прежде всего Виттории Колонна и Джулии Гонзага, и к бешенству самых ревностных членов курии, санкционировавших этим декретом свою победу.

Предосторожности, к которым прибегла эта таинственная группа, уже в 1540 году известная как «спиритуалы», не помогли уберечь ее от преследований инквизиции. До сих пор сложно выяснить, насколько радикальными и сознательными были идеи и ответственность, которую несли отдельные участники группы, так как сами преследовавшие их католики никогда не прекращали попытки предать их забвению, принимая во внимание отличавшее их, кроме политического, высокое моральное и интеллектуальное положение. Группа, которая летом 1543 года в Витербо приняла Микеланджело как брата, почти ничего о себе не оставила, за ис-

ключением хроники о ее разгроме, написанной, естественно, противоположной стороной. Пятьдесят лет спустя последователи Карафы, вышедшие победителями из схватки, все еще утверждали, что «Церковь Витербо»<sup>8</sup> была ересью и что ее уничтожение совершенно справедливо. Несмотря на то что последующая историография часто пыталась смягчить их мнение, остается фактом то, что «спиритуалы» проиграли в кровавой схватке между 1540 и 1559 годами, сражаясь против Джампьеро Карафы, который стал папой в 1555 году под именем Павла IV. Их теологическая и реформистская гипотеза будет восприниматься официальной Церковью как угроза еще и в начале XVII века, когда Антонио Караччоло, биограф Павла IV, решит детально проиллюстрировать вину Поула и Виттории Колонна, оправдывая репрессии, которые обрушил на них Карафа.

Эту историю, со всеми ее сложностями и неясностями, необходимо знать, чтобы верно понять последовавшую за ней работу Микеланджело над фреской «Страшный Суд». И не только потому, что ее заказчики почти полностью принадлежали к этой группе, даже много лет спустя, когда стали жертвами преследований (Джованни Мороне). Но прежде всего из-за дружбы Микеланджело с Витторией и ее друзьями, несмотря на отчаянную попытку культуры XIX века приписать ее чувственной, если даже не сексуальной сфере. Это было полностью духовное и религиозное единение, постоянный обмен соображениями о проблемах спасения, с особым акцентом, которого достигла эта тема в беседах членов группы.

Произведения Микеланджело, в отличие от его писем и книг, которыми он обменивался с Витторией Колонна и Поулом, не были ни сожжены, ни конфискованы (хотя их не раз пытались уничтожить). И сегодня, возможно, они, освобожденные от изощренных манипуляций ортодоксально настроенной части Церкви, той самой, против которой они и задумывались, представляют собой живое свидетельство той особой и опасной веры, подорванной в самом начале Собора в Тренто. Некоторые заплатили за эту веру своей жизнью, другие попали в тюрьму. Микеланджело заплатил за нее горьким одиночеством, в котором провел последние годы жизни. Виттория была избавлена от унижений только потому, что умерла прежде чем ее настигла инквизиция.

Диалоги между Микеланджело и Витторией Колонна, тем не менее, оставили тревожный отпечаток на судьбах обоих, особенно, если учесть, что в длинной череде процессов инквизиции простой факт посещения Виттории и Поула почти всегда расце-

нивался как уверенная виновность в ереси. Забота, с которой Виттория приняла друга в то страшное лето 1543 года, остается для нас самым верным ключом, раскрывающим перед нами эту дружбу, сразу же подавленную преследованиями. Об этом свидетельствует просьба Виттории друзьям одолжить ей очки, чтобы помочь восстановить зрение художника, подвергшееся большим испытаниям при работе в капелле Паолина. Он встречался с Альвизе Приули, Фламинио и Реджинальдом Поулом — ядром «спиритуалов», с которыми Микеланджело будет пересекаться и во многих других документах, подтверждающих их близость. Колонна попросила разрешения дать художнику очки Поула, однако, всего на несколько дней, поскольку она уже позаботилась о том, чтобы заказать стекла в Венеции, которые должны были укрепить на «ножках из позолоченного серебра», так как вкус и стиль не отказывали ей в выборе даже такого практического предмета. Еще два столетия назад в Венеции возникло самое передовое производство очков, и утонченный вкус венецианских ремесленников и ювелиров неизбежно стал влиять на качество аксессуаров, необходимых для королевского сана. Впрочем, как же не исполнить просьбу друга, «который так много работает в Капелле, которую делает для Св. Павла»<sup>9</sup>. Единственный раз диалоги о религии, которыми заполнены их редкие дошедшие до нас письма, оставляют место материнской заботе Виттории. Эти письма подтверждают, как много делала она для своих друзей, особенно для Поула.

Трудно сказать, о чем говорили Виттория и Микеланджело, окруженные каменными стенами из влажного туфа в монастыре Св. Катерины. Но мы знаем, о чем Виттория говорила в те дни всем своим друзьям, и знаем это благодаря протоколам инквизиции, которая, чтобы доказать ересь женщины, собирала все ее письма, написанные именно в те дни в Витербо. В деле, всплывшем всего несколько лет назад в архивах Святой Палаты, изложены пункты обвинения<sup>10</sup>. Шпионы инквизиции, перехватившие письма самой близкой подруги Микеланджело, не сомневались в ереси и в опасности ее разговоров.

«Кажется, она строит свои заблуждения исключительно на вере и убежденности... Кажется, она уверена в благодати... Похоже, она сохраняет уверенность и убежденность на этом пути... Похоже, что она поддерживает ересь тех, кто утверждает, что Христос только человек... Вероятно, она отрицает присущие ему достоинства и просто отстаивает обвинения в том, что и т.д.».



Тем не менее, точно известно, что Виттория и Микеланджело увлеченно обсуждали также и работы, на которые художник потратил значительную часть жизни: статуи для гробницы Юлия II и фрески капеллы Паолоина. Виттория была уверена, что все то, что совершалось вокруг нее в эти годы, являлось плодом Божественного промысла, который придал ее духовнику, Поулу, необходимую честность и благоразумие, чтобы реформировать Римскую церковь, тогда как Микеланджело он даровал вдохновение и живую веру, позволившие ему представлять в своих скульптурах и живописи величие жертвы Христа и чистоту их обновленной веры.

Однако мы можем только догадываться, как Микеланджело пришел в те годы к той особой форме благочестия, какими путями он был вовлечен в эту ересь. Одно из самых привлекательных положений доктрины строилось на приятии того, что грешники больше других достойны Божественной благодати, потому что, как говорил св. Павел и как подчеркивалось в «Благодеяниях» и во многих письмах самой Виттории, «тот, кто не познал зла, не может наслаждаться добром»<sup>11</sup>. Человеческое несовершенство, соединенное с верой, не препятствовало, но, напротив, благоприятствовало спасению.

Несомненно, что конфликтный характер Микеланджело, его отказ от собственной гомосексуальности, или, по крайней мере, несчастливое примирение с ней, его подозрительность, превращавшаяся в манию преследования при малейшей опасности, поддерживали в нем постоянное чувство вины. Это позволило ему особенно открыться теме спасения, которая возбуждала сознание всех мужчин и женщин его поколения. Особое благочестие и милосердие, с какими признавалась ценность каждой человеческой жизни, вызвали в художнике сильные чувства, которые привели его к Евангелию, теперь изучаемому его единомышленниками с неистовым волнением.

#### 4. Еретическая страсть

Сразу после того, как «Страшный Суд» был открыт и представлен публике, Микеланджело решил, что наступил, наконец, момент закончить гробницу Юлия II. Он хотел таким образом прекратить конфликт с семейством дела Ровере, в котором пребывал уже сорок лет и который, по собственным словам, превратился в трагедию его жизни.

Начиная каменные работы в церкви Сан-Пьетро ин Винколи в 1533 году, Микеланджело со свойственной ему практичностью задумал использовать материал, подготовленный для памятника еще до отъезда из Рима в 1517 году. Чтобы приспособить уже обработанные и обтесанные куски мрамора к новому местоположению, он велел проделать в стене, на которую должна была опираться гробница, большую люнетту, с тем чтобы льющийся сзади, а не справа или слева свет создавал ощущение пространства, словно надгробие не опирается на стену, а свободно парит в воздухе. Эта уловка, на целое столетие опередившая искания Борромини и Бернини по созданию «внутреннего света» памятников и театральных оптических эффектов в архитектуре, стала лучшим решением, позволившим не отказываться целиком от идеи трехмерного памятника, над которой Микеланджело работал тридцать лет. Таким образом, грандиозная архитектурная рама «пробивалась» внутри, освещаясь так, словно она свободно располагалась в пространстве, что позволяло свету мягко скользить по скульптурам и ордерным украшениям, создавая, при отсутствии прямого источника света, атмосферу утонченной духовности.

Идея была смелой не только в плане композиции, но прежде всего конструктивно, поскольку стена, в которой Микеланджело распорядился прорубить большую люнетту — в сравнении с ней, как сказал Себастьяно дель Пьомбо, «Колизей будет мошкой», — несла на себе, в свою очередь, более низкий свод, при нарушении целостности стены грозивший опасно накрениться. Уверенный в своих инженерных способностях, Микеланджело железной цепью прикрепил замковый камень свода люнетты к стене напротив, компенсировав таким образом вызванное разрушением части стены ослабление ее прочности. Скульптор и художник уже стал отменным архитектором, уверенным в себе в вопросах строительства.

Подготовив эти завораживающие своей грандиозностью «декорации», Микеланджело решил поместить внутри шесть статуй, которые почти все уже были готовы или близки к завершению. По размерам статуи должны были уместиться в новых тесных нишах в стене. Из числа созданных для предыдущих проектов имелись «Сивилла», «Пророк», «Мадонна» и фигура лежащего папы — все эти скульптуры предназначались для верхнего яруса ансамбля. В основание же шли двое из «Пленников», начатых почти двадцатью годами раньше. За исключением «Мадонны», над ко-

торой по его указанию начал вчерне работать Скерано да Сеттиньяно в 1537 году<sup>12</sup>, и фигуры папы, за которую Микеланджело принялся сам в те годы, остальные четыре статуи были практически закончены. Теоретически он мог бы завершить работу за несколько месяцев, решив, наконец, тянувшийся годами вопрос.

Но его таланту не суждено было найти успокоение. Не успели закончиться работы по созданию грандиозного «Страшного Суда», а у Павла III уже был наготове новый заказ, менее обременительный, но отнюдь не простой, учитывая возраст приближающегося к семидесятилетию художника. Престарелый папа, не желая смириться с тем фактом, что за великолепной капеллой, в украшении которой он также принял участие, окончательно закрепилось название Сикстинской по имени ее создателя Сикста IV, хотел увековечить свое имя новой капеллой, сооруженной для него Антонио да Сангалло. Расположенная в Ватикане неподалеку от Сикстинской капеллы, новая капелла наконец получит его имя и станет называться капеллой Паолина. Там будет храниться Святейшая Жертва, и, что особенно важно, там будут свершаться конклавы для избрания новых пап. Павел был столь решительно настроен сделать новую капеллу самой прекрасной в Риме, что не только потребовал, чтобы Микеланджело занялся ее росписью, но и вознамерился конфисковать у семьи дельла Ровере статуи, которые художник создал по их заказу.

Павел III не питал никакой симпатии к герцогам Урбинским. Он, как и другие его предшественники, попытался было экспроприровать у них часть герцогства, чтобы отдать его своему сыну Пьерлуиджи, но Франческо Мария дельла Ровере благодаря своей военной хватке сумел хотя бы отчасти помешать этому маневру, оказав папе, при поддержке Венецианской республики, вооруженное сопротивление. Однако в 1538 году он скончался, оставив наследником юного Гвидобальдо, который, несомненно, казался папе не таким крепким орешком, как его отец.

Осенью 1541 года Павел III продемонстрировал полную уверенность в том, что его желания в скором времени будут исполнены. Но Гвидобальдо, несмотря на возраст, показал себя искусным дипломатом. Чтобы прибавить себе политический вес на итальянской шахматной доске, он вступил в тайное соглашение с королем Франции, оставив имперскую почву и нарушив хрупкое равновесие на поделенном между двумя европейскими державами Апеннинском полуострове, в момент, когда Карл V, наголову разбитый в Алжире в октябре того же года, переживал острейший кризис. В этой

ситуации папа понял, что в его династических интересах негласно поддерживать этот союз. Как писал с удивительной проницательностью современник событий: «Если французы получат перевес в Италии, получится, что папа наградил короля своим согласием на то, чтобы герцог (Гвидобальдо. — *Примеч. авт.*) ему служил; если же они проиграют и победителем выйдет император, Его Святейшество мог бы осуществить свои планы для племянника относительно этого урбинского государства средствами императора, чтобы заполучить себе в то же самое время и Камерино»<sup>13</sup>. Умелый политический маневр Гвидобальдо заставил Павла III с большим вниманием отнестись к юному герцогу, что отразилось и на решении «малых» вопросов, таких как спор о работах Микеланджело, который очередной раз оказался вовлечен в политику, словно его имя было уже слишком высокой ставкой, чтобы отношения с ним строились как между обычным художником и заказчиком.

Если в ноябре 1541 года папа ограничивался «извещением» Гвидобальдо через своего комиссара в области Марке об экспроприации скульптур, то три месяца спустя, с изменением политической обстановки в пользу герцога Урбинского, был заключен очередной, зный по счету договор о надгробном монументе Юлию II. Гвидобальдо отпускал Микеланджело работать над папской капеллой Паолина и разрешал ему поручить другому скульптору завершение трех уже начатых для гробницы статуй — «Мадонны с Младенцем», «Сивиллы» и «Пророка». Другие три статуи — два «Пленника» и лежащий папа — были почти закончены, а фигура папы была даже водружена на строящийся памятник, несомненно, для того, чтобы уверить дела Ровере в намерении довести дело до конца, но также и потому, что новому папе эта статуя была ни к чему. С другой стороны, чтобы возместить герцогу снижение денежной ценности трех статуй, законченных его ассистентом Рафаэло да Монтелупо, Микеланджело обязался изготовить еще одну фигуру, пророка Моисея, которую можно было поместить только в центральной нише основания, где предусмотрен ряд барельефов, повествующих об идеальном уходе в мир иной (частично уже установленных к тому времени и поныне находящихся на своем месте — *in situ*, но заслоненных статуей Моисея). Иными словами, работа могла быть завершена в ближайшие месяцы, учитывая, что Микеланджело оставалось лишь закончить «Моисея», получившего всеобщую высокую оценку еще в процессе создания.

Но Микеланджело был уже другим человеком, далеким от того духа практицизма, который правил им в течение всей жизни. Поме-

шенный по центру основания «Моисей» радикально менял иконографическую программу, которой скульптор точно придерживался на протяжении сорока лет; «Пленники» выглядели неуместно рядом с фигурой библейского патриарха, которая вызывала, в особенности в этой композиции, совершенно иные ассоциации. Экономические интересы звали к скорейшему завершению надгробия, но мятежная вера Микеланджело, глубоко усвоившего пришедшие с севера еретические идеи, внушала ему другие, более трудоемкие решения. Именно в эти месяцы он самым тесным образом общался с Витторией Колонна и группой ее единомышленников, в число которых можно с уверенностью занести и Элеонору Гонзага, супругу Франческо Марии делла Ровере и мать юного Гвидобальдо. Разделяемые ими духовные идеи, несомненно, переплелись с размышлениями о скульптурной композиции, которая должна была языком искусства выражать их глубокую религиозность.

Хотя и верно то, что поиск связи между произведениями художников и их убеждениями может увести исследователя в сторону, однако в данном случае фигуры заказчиков — Элеоноры Гонзага и ее брата, кардинала Эрколе Гонзаги, заставляют думать о разделявшихся обоими сторонами религиозных взглядах, новых и опасно неортодоксальных. В общении с Витторией Колонна Микеланджело в эти годы разрушил всякие установления. Их отношения базировались на духовной близости, совершенно свободной от малейшего намека на предоставление «услуг», пусть даже услуг столь высокого порядка, как создание произведений искусства. Работы, выполненные Микеланджело для Виттории, являются демонстрацией их духовного родства и общности религиозных верований:

Ваши вещи поневоле возбуждают разум тех, кто на них смотрит, и, увидев их немало, я по опыту могу говорить о росте устремления к совершенным вещам. И я увидела, что *omnia possibilia sunt credenti*\*. Я имела великую веру в то, что Бог Вам дарует сверхъестественную благодать, чтобы сотворить этого Христа, а затем я увидела его, столь изумительного, что он превзошел всяческое мое ожидание; отчего, воодушевившись сотворенными Вами чудесами, возжелала я то, что ныне вижу удивительным образом исполненным, то есть что он со всех сторон смотрится в полном совершенстве, и невозможно и пожелать большего,

---

\* Для верующего все возможно (лат.). — Примеч. пер.

да и о таком мечтать не приходилось. И я Вам скажу, что весьма рада тому, что ангел по правую руку гораздо красивее, потому что Михаил\* поставит Вас, Микеланджело, одесную Господа в день нового мира. И в этом я не знаю, как служить Вам еще, кроме того как молиться этому благодному Христу, которого Вы так славно и совершенно написали, и просить Вас, чтобы Вы всячески и во всяком деле распорядились мною, как Вам будет угодно<sup>14</sup>.

Совершенно очевидно, что в оценке Виттории Колонна духовный, религиозный аспект превалирует над чисто формальным и стилистическим. Произведение искусства становилось посредником в отношениях, подразумевавших ту же общность чувств, что связывала Витторию с Реджинальдом Поулом, сочинения которого она комментировала с таким же воодушевлением. И именно под влиянием этой атмосферы строгой духовности Микеланджело, наперекор собственным экономическим интересам, отважился на последнюю, радикальную трансформацию надгробия, которую можно рассматривать как плод его особенной, глубоко выстраданной веры.

Весной 1542 года, не считаясь с затратами, Микеланджело начал работу над двумя новыми статуями, которые должны были заменить «Пленников», к тому времени полностью доделанных и готовых встать по бокам от «Моисея» — фигурами «Жизни деятельной» и «Жизни созерцательной». Эти статуи были созданы резцом Микеланджело, но породил их богословский универсум, квинтэссенцию которого мы находим в «Благодеяниях Христа», бывших именно в то время в центре обсуждения кружка в Витербо. Если по традиции Моисей, дав людям спасительный закон до того, как была совершена жертва, ассоциировался с Христом и считался его ветхозаветным предтечей, то две аллегорические фигуры представляли путь к спасению, указанный Христом через свою жертву.

«Жизнь созерцательная», чистейшая аллегория религиозного пыла, подобна пламени, сжигающему почти несуществующее тело женщины с глазами, обращенными ввысь, к небу, где она ищет источник своего спасения. Вся экспрессивная мощь фигуры заключена в изгибе тела, в порыве этой живой веры, которую способно передать даже тело, если его высекает из мрамора рука Микеланджело Буонарроти. Лицо изнурено религиозным бдени-

---

\* Архангел. — Примеч. пер.

ем, а черты его стираются под воздействием переполняющих женщину чувств. В руках она больше не держит чашу, благодаря которой ее легко было узнать в многочисленных изображениях прошлых столетий, но которая в глазах Микеланджело стала символом слишком обремененной суевериями веры. Его кристально чистая вера нуждается не в символах, а лишь в искреннем воодушевлении.

«Жизнь деятельная», символ христианской любви, смотрит перед собой со смирением, в котором ее наставлял св. Павел. У нее пышное тело и босые ноги, поскольку дела не терпят промедления, а в дар она приносит не что иное, как самое себя. Ее одежды более светские, а прическа преувеличенно сложна, ибо она должна направлять взгляд зрителя к тому небольшому предмету, который она держит в правой руке, — светильнику. Огонь в нем питается ее собственными волосами, концы коих пропадают в пламени. В средневековой традиции пылающие как огонь волосы являлись символом вдохновляющих на любовь добрых мыслей — эта идея постоянно фигурировала в метафорическом языке Виттории и ее друзей<sup>15</sup>. В левой руке «Жизнь деятельная» держит лавровый венок, символ любви к ближнему, благодаря его нетускнеющей зелени и форме не имеющей конца окружности.

Задуманные таким образом две фигуры намекают на ту особую роль, которую теология «Благодеяний Христа», в попытке найти общий знаменатель между консервативным католичеством и протестантством, отводила вере и любви к ближнему. Вера спасает, религиозное рвение обращено к небу, куда оно, кажется, возносится, подобно языкам огня. Любовь не спасает, но она равным образом ценится за способность освещать собой истинные чувства верующего, подобно тому как пламя свидетельствует о жаре огня. Совет Поула Виттории Колонна доступно проясняет эту концепцию: молись — спасение ждет тебя через веру, и трудись — спасение дастся тебе через дела твои. Произведения Микеланджело возвещали о том всему миру.

Над двумя женскими фигурами расположена еще одна скульптура, возвращающая нас к теологии «спиритуалов» — фигура лежащего папы в середине первого яруса надгробия. Для изображения покойного папы, которое по идее должно было стать самым важным элементом ансамбля, оставалось совсем немного места: выступ размерами 42 на 140 сантиметров, и композиционная задача усложнялась еще тем, что на этой высоте об-

зор статуи был затруднен. Для придания ей большей монументальности Микеланджело изобразил папу приподнимающимся от земли, развернув грудь вперед и слегка разведя напряженные ноги, — весьма замысловатая поза, сообщающая небольших размеров фигуре недостижимую иначе величественность. Микеланджело проявил небывалую смелость не только в композиционном решении скульптуры, но и в непритязательности одежд и кроткости выражения, невиданных доселе в прославлявших понтификов памятниках. Юлий II, папа, которого вся Италия запомнила, словно императора, гордым воином с мечом в руке, предстает перед нами сокрушенным, одолеваемым сомнениями человеком, задающим вопросом о том, что ожидает его в вечности. Единственное утешение в раздумьях — распятие, символ, настойчиво превозносимый «спиритуалами» как единственно верное средство спасения. Оно изображено на спадающем с правой руки папы манипуле — нарукавной повязке, единственной сохраненной Микеланджело детали того украшенного золотом и драгоценными камнями роскошного облачения, которое другие художники тщательно выписывали и высекали в камне, прославляя мирскую власть Христова викария.

Скульптура по духу была невероятно далека от упивавшегося мирскими победами Юлия, каким сам Микеланджело запечатлел его в бронзовой статуе в Болонье тридцатью пятью годами раньше. Равным образом лишена она и декорума, свойственного всем памятникам, которые папы заказывали в память о себе в прошлом и настоящим (достаточно вспомнить о надгробиях пап из семейства Медичи, созданных в те же годы Бандинелли для хоров церкви Санта-Мария sopra Минерва). Скромный и смиренный вид папы отражал иные чувства, которые в это время царили в кружке Витербо, — мечту о возвращении Церкви к чисто духовной функции, свободной от мирской власти и от правившего ею гнусного духа торгашества. Это чувство, это требование, недвусмысленно выраженное Микеланджеловым Юлием, возможно, было самой революционной для кодекса изображения главы Римской церкви чертой ансамбля и, конечно, не могло не получить предварительного согласия тех, кто руководил созданием памятника.

Статуя, которую Микеланджело создал с одобрения Элеоноры Гонзага, выражала твердо занятую им позицию в ведущемся в эти месяцы споре о необходимости реформы Церкви и о природе спасения. По случайному совпадению вокруг памятника



Юлию II собрались в те месяцы главные сторонники церковной реформы, вполне осознающие опасную радикальность своих взглядов: заказчица Элеонора Гонзага, ее брат кардинал Эрколе, Виттория Колонна, Реджинальд Поул и его еретический двор. В одном из немногих не перехваченных цензурой писем Виттории рассказывается о том, насколько собрания этого кружка благочестия черпали вдохновение именно в работах Микеланджело, чей гений сумел выразить общее для них сладчайшее мечтание об обновленной вере. «Наисердечный мой синьор Микеланджело, прошу Вас, пришлите мне ненадолго Распятие, даже если оно не закончено, потому что я хотела бы показать его благородным людям Его Высокопреосвященства кардинала Мантуи; и если Вы сегодня не заняты работой, не могли бы Вы прийти побеседовать со мной, когда Вам будет удобно»<sup>16</sup>. Тысячи произведений искусства, которые христианский Рим скопил за полтора тысячелетия почитания единого Бога, рассеянные по сотням церквей и домов города, не могли утолить жажду обновленной веры, которую испытывали эти мужчины и женщины. Они мечтали увидеть и обсудить маленькое распятие, над которым Микеланджело в это время работал в своей мастерской. Гробница же Юлия II стала подлинным символом и наиболее рафинированным выражением чаяний группы людей, которые начали подвергаться преследованиям инквизиции в тот самый момент, когда была завершена работа над памятником.

### 5. Новая манера

Появление между 1541 и 1545 годами статуй «Жизни деятельной» и «Жизни созерцательной» и статуи возлежащего папы отмечает также стилистическое обновление манеры Микеланджело, возможно, самое значимое событие на протяжении всей его многолетней деятельности. Эти скульптуры отличает очень мягкая передача объемов, которая сближает мрамор с воском, настолько здесь рассеиваются и становятся более ценными пластические контрасты. Складки одежд чудесным образом позволяют угадывать анатомические детали, скрытые под ними, плоть, выражающую лишь чувство, а не вздутую мускулатуру, которая еще преобладала в статуях гробницы Медичи.

Фигура в молитвенной позе, представленная в образе «Жизни созерцательной», словно тает в своем стремлении к небесам, в ее

фигуре можно рассмотреть только небольшую грудь, отточенный лик и едва окутанное тканью бедро, показавшееся как ядрышко ореха из-под тяжелой мантии, которая его скрывает. Вера здесь не принадлежит земному миру, но являет собой чистый дух и уже пребывает на небесах. Изображение милосердия в статуе «Жизни деятельной», напротив, представляет само прославление природы, Деметру или Флору, с мощными, широкими бедрами, сильными руками и ногами, целиком различимыми под одеждами особого покроя, которыми Микеланджело в те годы одевает свои библейские фигуры: простые и в то же время чарующие одежды, не отсылающие ни к античной, ни к современной моде, но лишь дающие идею чистой простоты, которой разум, посвященный добру, покоряет тело.

Сложная прическа статуи «Жизни деятельной» подчеркивает богатство ее мыслей и силу, которой должен обладать тот, кто хочет делать добро в этом мире. Ноги, указывающие на движение, — одна из вершин, которой достиг Микеланджело в своем творчестве. Они прикрыты тончайшими одеждами, которые струятся, как прозрачная вода, по статуе с естественностью и гармонией, которые даже трудно себе представить. Здесь напряженность жеста и позы вновь содержит в себе необычайное спокойствие, которое отражается в мягкости тающих складок одежд и прекрасном выражении лиц, правильных и нереальных, как у античных богинь. Несмотря на благородство прически и царственные черты лица, выражение его сосредоточенное и скромное. Тот, кто милосерден, должен сознавать также ограниченную действенность своих деяний на пути к спасению. Чувственность, заключенная в обеих скульптурах и лишенная всякой хвалебной риторики, достигается с помощью необыкновенной техники. Драпировки и складки одежд, подчеркивающие линии тела, скрытого под ними, высечены с такой глубиной, которая недоступна другим резцам. Но сложность исполнения не умаляет совершенной убедительности и естественности таких деталей, как, например, руки, сложенные на груди фигуры «Жизни созерцательной», или правая часть статуи «Жизни деятельной», где рука исчезает в глубокой полости, которую создает складка плаща, покрывающего ее. Исполнение этих статуй было настолько новаторским, что, несмотря на неоспоримую их подлинность, подтвержденную также и в документах, критики часто пытались исключать их из каталога произведений Микеланджело: настолько отличается их смысл от жизнеутверждающей энергии,

которую Микеланджело выражал во всех своих предшествующих работах.

Еще одно композиционное чудо представляет собой фигура возлежащего папы. Прием двойного вращения, к которому его вынуждает тесное пространство, великолепно решен Микеланджело, работавшим с блоком мрамора как с податливой глиной, вплоть до того чтобы позволить ему выйти за пределы, продиктованные архитектурой. Правое плечо, в котором концентрируется вся энергия движения, изгибается, чтобы не касаться базы пилястры, а правая нога удлиняется и немного выходит за край другой базы, которая его ограничивает. Для того чтобы иллюзия движения стала более убедительной, левая нога отделяется от правой с помощью глубокой тени, хотя в паховой зоне мастеру для этого пришлось уничтожить практически всю толщину каменного блока. Но самым важным элементом скульптуры, несомненно, являются руки. В них скульптор достигает вершины мастерства, которой больше не удавалось достичь никому в изображении человеческого тела. Руки, составлявшие наряду с лицом центральный элемент в погребальных статуях пап, как правило, могли изображаться двумя способами: в покое или в благословляющем жесте. Но Микеланджело не мог удовлетвориться этим и изобразил руки в совершенно особой, «говорящей» позе. Руки как будто сдаются, сознавая тщетность и бесполезность действия, так как не этим будет определена судьба в вечности. В руках сконцентрированы человеческая природа усопшего и бесконечное расстояние, отделяющие его от величия Бога, оставленные бесплодные попытки удержать субстанцию, которая не может принадлежать земному миру. Эти руки говорят о ничтожности людей, будь то даже папы, и о необъятности Божьего милосердия.

Неслучайно на их изготовлении было сконцентрировано почти сверхчеловеческое мастерство скульптора. Высекать из мрамора пальцы и моделировать их в крошечном пространстве, в котором нужно было работать резцом и долотом, начинание беспрецедентное. При реставрации найдены новые подтверждения того творческого порыва, с которым Микеланджело работал над этой статуей, после того как в глубоких складках, высеченных резцом и долотом, нашли мраморную пыль, образовавшуюся при работе: времени на то, чтобы аккуратно отделать эту ценнейшую статую, просто не нашлось. Затем, чтобы придать большую значимость выбранному жесту, Микеланджело окружает руки папы глубокой тенью, создаваемой торсом, отодвинутым назад, почти

на край мраморного блока. Несмотря на то что подобная запутанная последовательность планов лишь с трудом могла быть различима снизу, скульптор прибегает к ней, словно бы она имела собственное право на существование, независимо от взглядов со стороны. И выражение лица папы наполнено тем же трогательным сознанием неудачи, что обозначено и в его руках. Удары резца яростно вырывали из мрамора черты этого незаконченного портрета, с едва намеченной, но уже выразительной бородой, с глубокими глазными впадинами, слабо очерченными, но заостренными бровями и мощным орлиным носом, лишь немного опустившимся с возрастом. Высокие и широкие скулы воспроизводят те черты лица, которые будут доведены до совершенства в статуе «Моисея», но они уже здесь придают старому папе силу и энергию, что проглядывают сквозь беспощадность смерти.

Впоследствии со статуей произошло несколько несчастных случаев, что снизило ее ценность. Возможно, при ее перевозке сразу надо лбом раскололась тиара, которую потом неумело переделал помощник скульптора, нарушив равновесие и исказив наклон головы, вынеся ее вперед. Ноги, отделку которых доверили ассистенту, были выровнены зубчатым долотом, сведя на нет пластические возможности, уже переданные мрамору Микеланджело. И снова вмешательство, позволенное ученику Микеланджело по отношению к его статуе, было крайне ограничено, так как мастер предпочитал, чтобы скульптура осталась незаконченной, чем если кто-то посторонний исказит ее, как это и случилось на его глазах с тремя статуями, которые были доверены Монтелупо. «Сивилла», «Пророк» и «Мадонна», будучи разработаны уже в достаточной степени, были доверены ассистенту скульптора с той же решимостью, с которой совершают жертвоприношение. Они были строго закончены в каждой детали, как никогда не случалось ни с одной скульптурой, подписанной Микеланджело (и даже те из них, что кажутся относительно законченными, всегда содержат какую-то часть или деталь, оставленную в некоем странном промежуточном состоянии). Однако Монтелупо широко пользовался рашпилем, который Микеланджело никогда не применял, чтобы высекать в мраморе, но всегда только при полировке, потому что иначе статуя делалась слишком «одревенелой», вплоть до того, что становилась лишь бледным подобием первоначального замысла. Лики трех статуй лишены выразительности из-за многих недостатков. В особенности, в статуях «Сивиллы» и «Пророка» складки одежд оказались широкими, а руки —

как деревянные, так как Монтелупо не смог завершить их по причине болезни<sup>17</sup>. Вазари самым обидным и ехидным образом возложил на него всю ответственность за неудачу. И не признал за ним никаких заслуг в изготовлении статуи «Мадонны», которую, напротив, оценил Микеланджело, и приписал ее некоему Скерано, всего лишь обтесавшему этот блок в 1537 году.

### 6. Два «Моисея»

Насколько необычным было рождение статуи «Моисея», настолько восторженной стала оценка, которую она заслужила, едва будучи показана публике, вплоть до того, что слыла легендой у современников. Обтесанная еще до отъезда во Флоренцию в 1517 году, эта скульптура появилась из блока, размеры которого не слишком отличались от блока для статуи «Сивиллы». Она изготавливалась *pendant*, то есть под стать другим скульптурам первого уровня гробницы Юлия II. И как это уже произошло в росписях свода Сикстинской капеллы, ветхозаветные пророки и сивиллы языческой традиции должны были совершенно спокойно чередоваться с библейскими персонажами в рамках культурного и религиозного синкретизма, достаточно распространенного в те годы.

После своего окончательного возвращения в Рим в сентябре 1534 года у Микеланджело возникла идея размещения статуи «Моисея» в новой конструкции, так как ниши верхнего яруса гробницы не имели достаточного пространства, чтобы вместить в себя такую статую. Та же «Сивилла», которая уже тогда была на несколько сантиметров меньше «Моисея», «искалечена» самим скульптором, чтобы ее можно было подогнать в нишу, где мы видим ее и сегодня. «Пророк», установленный в левой нише, был еще меньше, и, чтобы разместить его там, оказалось достаточно небольшой переделки сзади, которая не видна зрителю, но стала очевидной в ходе реставрационных работ, проведенных в 2000 году<sup>18</sup>. Чтобы поместить в одну из этих ниш «Моисея», Микеланджело должен был бы слишком сильно повредить статую, совершенно исказив ее.

Измененные пропорции ноги «Сивиллы» позволяют понять, насколько Микеланджело продвинулся в работе над этими статуями, прежде чем снова уехать во Флоренцию. Впрочем, мы знаем, что еще до 1536 года «Моисей», который пока находился на ста-

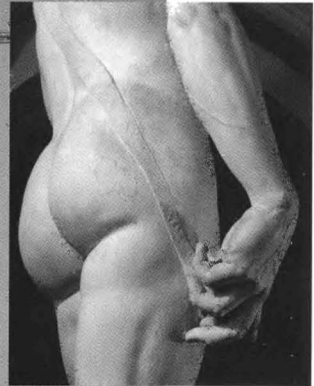
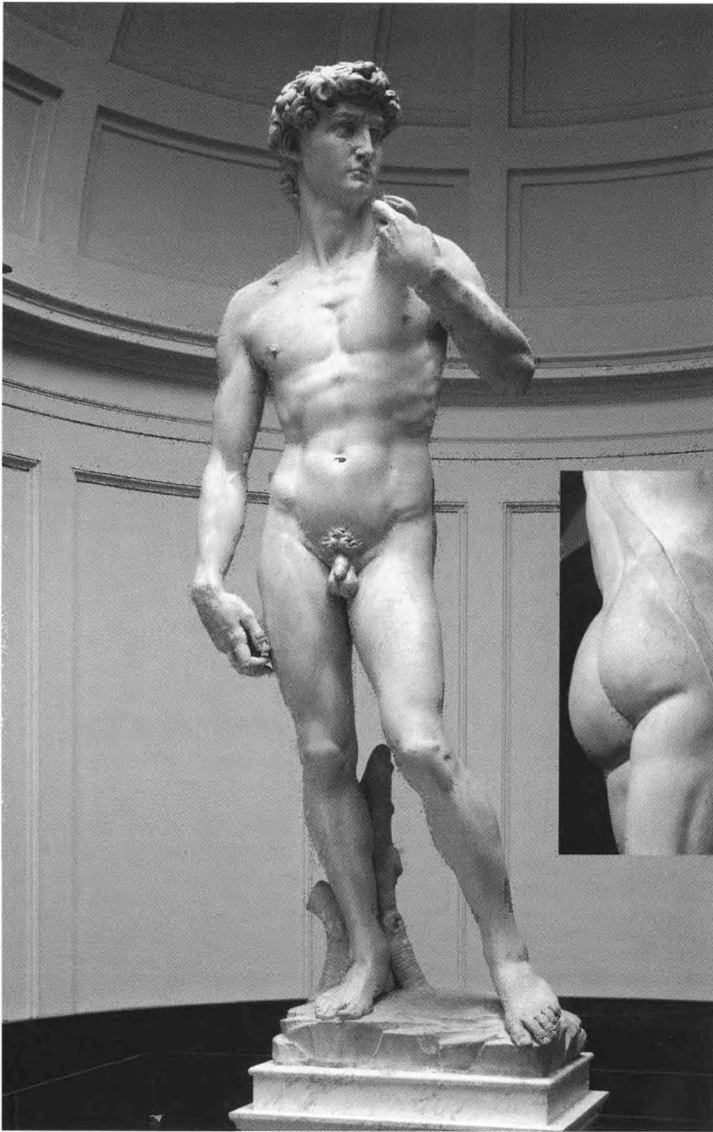
дии наброска, был прославлен кардиналом Эрколе Гонзагой. Когда Микеланджело понял, что вынужден отдать и эту статую молодому Гвидобальдо делла Ровере, чтобы компенсировать обесценивание трех статуй, доверенных Монтелупо, не оставалось иного выбора, как поместить ее в центр монумента. Таким образом, он снова вернулся к работе над ней зимой 1542 года, чтобы завершить ее за два последующих года.

Но, как это уже случилось в Сикстинской капелле, когда перерыв в несколько месяцев подтолкнул Микеланджело возобновить росписи с другим рисунком тронов пророков, и на этот раз творческое волнение скульптора не позволило остановиться на достигнутом. Снова обратившись к «Моисею», Микеланджело захотел изменить позу статуи, несмотря на то что он уже далеко продвинулся в ее разработке. Этот необыкновенный технический азарт оставил множество следов на скульптуре и даже один документ, остававшийся неизученным, вплоть до того, когда некоторые странности в скульптуре, открывшиеся в ходе ее реставрации, не подсказали начать поиски достоверного объяснения. Незвестный свидетель, который был очень близок к Микеланджело, рассказал Вазари после смерти скульптора, как он сам помогал ему произвести это чудо всего за два дня: «И когда я пошел посмотреть, я увидел, что он повернул ему голову, и на кончике носа он оставил ему небольшую часть щеки и старую кожу, что, конечно, было делом удивительным; и я едва верю самому себе, так как считаю это почти невозможным»<sup>19</sup>.

Скульптура, задуманная между 1513 и 1516 годами, еще соответствовала канонам росписей Сикстинской капеллы, и, возможно, не только голова ее была повернута вперед, но и ноги были сомкнуты, как у Сивиллы Кумской (насколько можно заключить из странной формы края плаща, который сегодня покрывает правую ногу, так же как и формы другой ноги). В 1542 году Микеланджело больше не нравилась эта поза. Конечно, причины были чисто художественные, но, возможно, на выбор разворота лика пророка оказала влияние также и близость алтаря Цепей на противоположной стороне от трансепта, где был расположен «Моисей». Этот алтарь являл собой символ католических суеверий и основу той светской власти, которая продолжала мстить Церкви, к которой больше не относил себя Микеланджело. Древняя легенда гласит, что фрагмент цепей, в которые был закован св. Петр, чудесным образом был спаян воедино с другим фрагментом, найденным в Палестине, когда Евдокия вышла замуж за



*Илл. 9. Пьета. Собор Св. Петра.  
Ватикан*

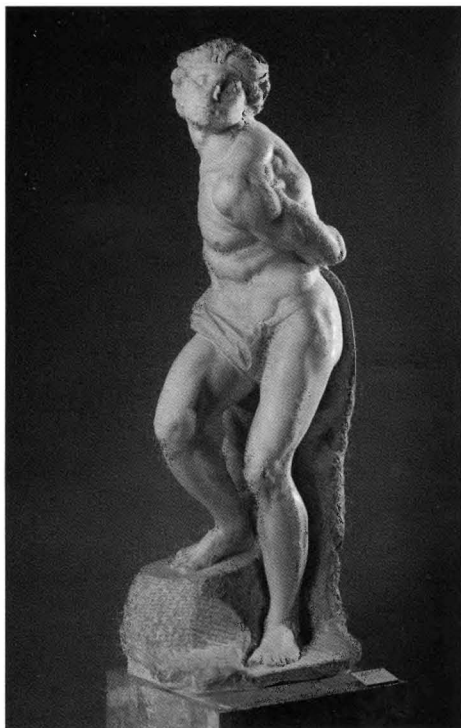
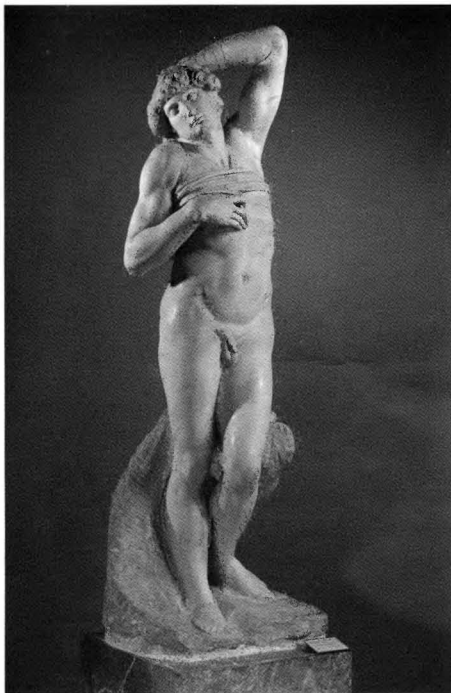


*Илл. 10. Давид. Академия.  
Флоренция*

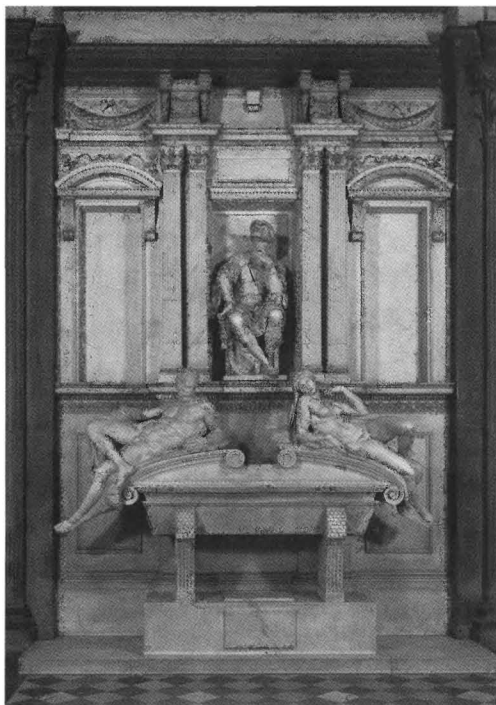
*Илл. 11. Давид (деталь)*



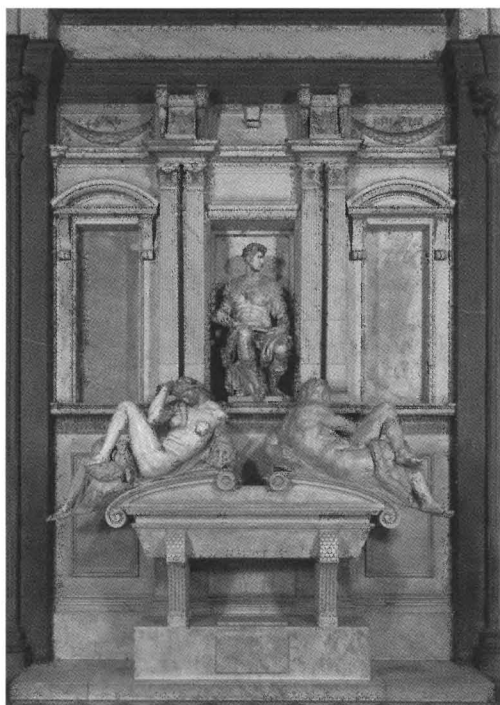
Илл. 12. Умирающий раб. Лувр.  
Париж



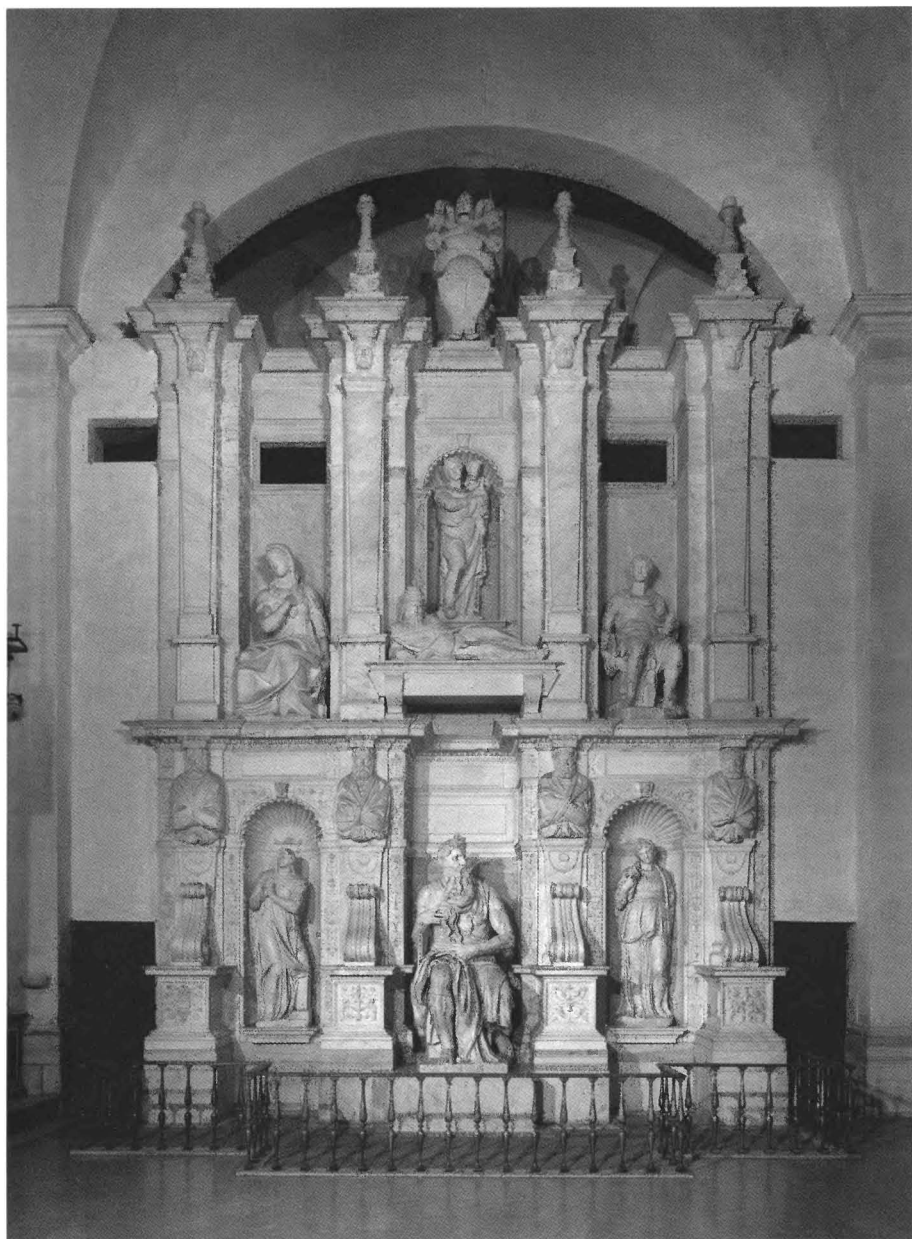
Илл. 13. Восставший раб. Лувр.  
Париж



Илл. 14. Гробница Лоренцо Медичи  
Церковь Сан-Лоренцо.  
Флоренция



Илл. 15. Гробница Джулиано Медичи  
Церковь Сан-Лоренцо.  
Флоренция



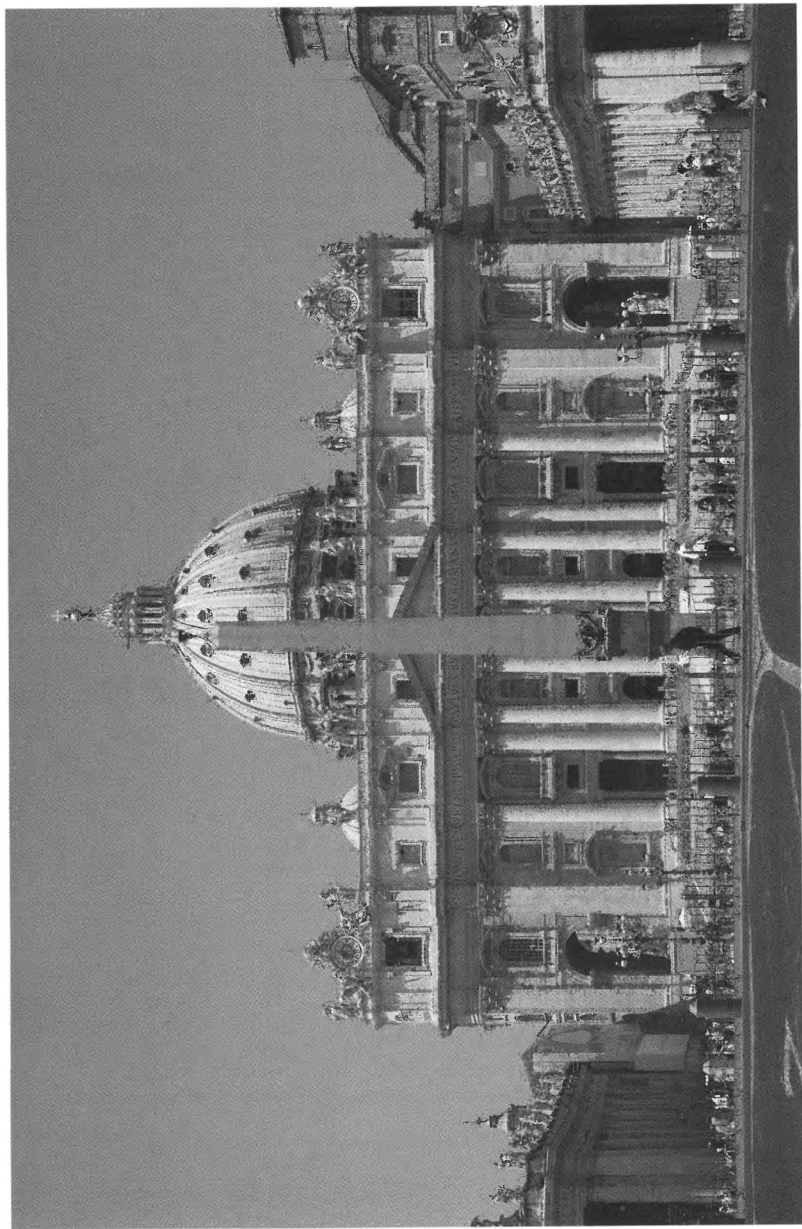
Илл. 16. Гробница папы Юлия II  
Церковь Сан-Пьетро ин Винколи.  
Рим



*Илл. 17. Моисей. Гробница папы Юлия II.  
Церковь Сан-Пьетро ин Винколи.  
Рим*



Илл. 18. Пьета Бандини. Музей Опера-дель-Дуомо.  
Флоренция



Илл. 19. Собор св. Петра.  
Фото: Валерий Торопов

Валентиниана в знак символического единства империи под властью новой, христианской веры.

Если бы «Моисей» смотрел прямо перед собой, как было в первом варианте, его взгляд падал бы как раз на этот алтарь, тогда как такое невероятное изменение поворачивает его взгляд к свету, который струился из открытого окна, расположенного как раз слева от него и сегодня, к сожалению, закрытого. Луч света, освещающий на закате его «рожки», стал бы самым изысканным завершением того духовного побуждения, который выражал весь памятник.

Но поворот головы и новое положение ног позволили Микеланджело также создать внутреннее пространство скульптуры, что не удавалось еще ни одному его предшественнику. Левая нога отогнута назад, чтобы подняться, потому что ранее обработанный мрамор не позволял найти дополнительное пространство для размещения ступни, разве что в таком сильно отодвинутом назад положении. С целью изменить положение левой ноги Микеланджело был вынужден постепенно сужать колено, а затем зрительно расширить его, создав необъятное пространство тяжелого плаща, откуда появляется мощный торс пророка. Левое колено, которое уже было перенесено из-за нехватки материала, становится гораздо меньше правого, создавая явный контраст во всей фигуре. Микеланджело решает эту задачу, прикрывая колено складкой одежды, которая перехватывает взгляд и уводит его в другое место, вниз, прекрасно скрывая радикальное различие в коленях.

В верхней части скульптуры нехватка мрамора, вызванная предыдущей обработкой блока, хорошо видна в проработке бороды. Правая половина бороды, которая все еще расположена на прежнем месте, подчеркнута с невероятной мощью. Пряди ее высечены в полном объеме, отделены друг от друга и даже от шеи, так что можно руками потрогать их обратную сторону. Напротив, в левой части, где больше не было мрамора, борода едва отмечена, здесь нет толщины и внутренней пространственности. Чтобы разрешить проблему нехватки камня в нижней части бороды, Микеланджело полностью переносит ее вправо едва намеченным жестом указательного пальца, который на самом деле никогда не мог бы дать результата, достигнутого в скульптуре. Пряди, рекой струящиеся с подбородка, необъяснимым образом редеют на уровне руки, которая перехватывает их, и единственная прядь, спускающаяся слева, настолько сплюснена

на груди, что едва намечена, как если бы она относилась к другой скульптуре.

Недостаток мрамора можно уловить и в движении шеи. В правой части фигуры, где скульптор еще мог рассчитывать на мрамор, оставшийся от бородатого подбородка скульптуры по первоначальной версии, шея поворачивается невероятно естественно. С другой же стороны, где мастер был вынужден использовать немного доступное ему количество мрамора, движение его сухо, сковано и во все не натурально с места, где уже начатое левое плечо не может, что было бы естественно, следовать за поворотом шеи.

Странная асимметрия двух «рогов», где правый направлен вверх, а левый наклонен вниз, кажется, также вызвана необходимостью следовать нисходящим очертаниям первого наброска головы, где и пространство для левого уха с трудом выделено между прядями волос, между тем как другое ухо заметно торчит над волосами. Эти недостатки меньше выделялись, когда скульптура располагалась на своем месте в гробнице. Микеланджело поместил ее в нише чуть дальше и чуть ниже, но оттуда она была неудачно перенесена в начале XIX века Антонио Кановой и членами Академии св. Луки, ошибочно убежденными, что из всей гробницы — этого темного памятника, произведения старого и циничного предпринимателя Микеланджело, нужно спасти новой искусной пропагандой только статую «Моисея».

Тем не менее переделка скульптуры и технические сложности, которые она поставила, кажется, больше пригодились Микеланджело, чем повредили ему, как, несомненно, случилось бы с другим художником. Попытка выйти за узкие рамки, которые предписывал ему уже обработанный мрамор, необъяснимым образом породила впечатление тревоги, прекрасно исследованной Зигмундом Фрейдом, которая охватывает зрителя. Статуя как бы восстает против первоначального замысла и, развивая его, приобретает некие особые приметы, сразу же сделавшие ее предметом восхищения. Такой подсознательный творческий процесс представляется нам очень современным: скульпторы нашего времени лишь пытаются овладеть им, а Микеланджело доводит его до высшей ступени, так как физически чувствует его необходимость, а не только религиозную важность. Мощь фигуры пророка не укладывается в первоначальный замысел художника и ведет его к новым образам.

Техника, призванная преодолеть препятствия, находится на грани человеческих возможностей. Кажется, что «Моисей», заме-



нивший старую скульптуру, рождается из ограниченных возможностей мрамора, тогда как мастер, напротив, использует каждый миллиметр этой сильно ограниченной формы. Внутренние пустоты и углубления в мраморе многочисленны и настолько значимы, что здесь можно говорить не о скульптуре, а о целом монументальном комплексе. Величественная нога пророка отделена от плаща во всей своей трехмерности, и можно только удивляться, как художник мог высечь ее икроножные мышцы. На тяжелом плаще, окутывающем колено, складки так глубоко отделены одна от другой, что можно подумать, будто не скульптор обработал камень, а это ткань волшебным образом окаменела. Борода, которая, по удачному выражению Вазари, кажется скорее выписанной кистью, чем высеченной в мраморе, удивляет не только своей пространственной мощью, но и рисунком этих прекрасных, мягко и без помех струящихся прядей, словно легкая зыбь на речной воде. Глаз зрителя следует за каждой прядью, как будто освобожденной от мрамора, который пленял ее. Прекрасные пропорции мускулатуры рук обязаны своим совершенством резцу Микеланджело, который энергично и свободно проходит в любую деталь фигуры, сосредотачиваясь, наконец, во взгляде, откуда энергия творчества выходит, чтобы даровать миру свое божественное величие и покорить его.

Именно это обусловило особое очарование скульптуры: формы человеческого тела, анатомическая мощь, естественное каприччио, подчиненные, однако, чувству, которое накладывается на всю фигуру и исходит, кажется, не из этого прекрасного тела, но из мира вне его, использующего тело всего лишь как средство сообщить о себе. Духовная мощь Моисея выражается в извилистых и неукротимых движениях прядей волос и бороды и сосредотачивается во взгляде, смело открытом навстречу свету, предвещающему спасение, — свету, который сегодня, к сожалению, мы больше не можем видеть, потому что, повторим, окно, из которого он исходил, было заделано.

Для скульпторов того времени все это должно было казаться чем-то близким к чуду: мрамор, изогнутый с естественностью материи и человеческой плоти, показал такое совершенство пропорций, которое могло быть вызвано только Божественным присутствием.



## Глава VII

# Капелла Паолина

### *1. Проблемы домашнего хозяйства*

В 40-е годы XV века авторитет престола св. Петра еще в большей степени упал из-за размаха лютеранского влияния в Северной Европе, а тем временем собор в честь апостола, символ христианской веры, который строили в Риме десятилетиями, продолжал расти ввысь, посреди бесчисленных несчастий и лишений. Рим попал в самую настоящую осаду — как со стороны религиозных споров, так и из-за безграничных амбиций папского семейства, которое именно в 1540 году начало укреплять собственные мирские позиции на европейской сцене, заключая выгоднейшие брачные союзы.

К сожалению, духовная борьба, которую вел Микеланджело, не освобождала его от более прозаического столкновения с плотью. В особенности это касалось Урбино — ассистента, к которому он привязался гораздо более, чем следовало бы, и который постыдно воспользовался этой жизнью и этим талантом, соперничавшим с сильными мира сего. Франческо ди Бернардино д'Амадоре да Кастельдуранте, которого называли именно Урбино, поступил к Микеланджело как слуга и подмастерье после отъезда Антонио Мини во Францию, приблизительно в 1530 году. Лишенный каких-либо талантов, он прожил с Микеланджело до самой своей смерти в 1556 году, но не сумел стать настоящим художником или скульптором с точки зрения кого-либо, кроме своего хозяина, который переживал о нем так, как никогда не переживал о своем отце, братьях или более благородных и любящих друзьях. Щедрость Микеланджело позволила ему собрать к концу своей жизни состояние, оценивавшееся приблизительно в 2800 флоринов, в земельных участках и прочем имуществе.

Власть Урбино над старым художником была столь велика, что очень важные персоны часто обращались к нему, чтобы он попросил своего чудаковатого хозяина о такой услуге, о какой они не осмеливались его просить сами. Бенвенуто Челлини стал свидетелем его наглости, когда от имени герцога Козимо I попросил художника вернуться во Флоренцию. Он с удивлением увидел, как Микеланджело спросил своего подмастерье, возможно ли это. «Я никогда не хочу расставаться с моим мессером Микеланьоло, покамест или я не сдеру с него кожу, или он с меня не сдерет». Эта фраза была столь дерзкой, столь ясно показывающей степень зависимости художника от его слуги, что ювелир еле-еле воздержался от того, чтобы надавать Урбино пощечин: он убивал более знатных людей за куда меньшие проступки. Как написал Челлини, Урбино служил Микеланджело «более слугой, чем подмастерьем, и было видно почему — в искусстве он так ничему и не научился»<sup>1</sup>.

Урбино готовил краски для Микеланджело, когда тот творил «Страшный Суд» в Сикстинской капелле и когда он работал в капелле Паолина. Своим посланием-бreve от 26 октября 1543 года Павел III назначил его *mundatoris picturarum Cappellarum palatii apostolici*\* с денежным вознаграждением 6 дукатов в месяц — доход, который соблазнил бы и художников, сильно превосходящих его своим талантом. Однако казалось, что вокруг великого мастера пускают корни лишь бесконечные ничтожества, наживающиеся на нем слуги. Что особенно удивительно, Микеланджело подарил Урбино две картины, которые упоминаются в инвентаре, составленном после его смерти в 1556 году: «На одной Христос, на другой Благовещение»<sup>2</sup>. Это редчайшие картины, ведь после 40-х годов Микеланджело очень мало писал и даже самые близкие к нему кардиналы не осмеливались просить их у него. Как неоднократно заявлял сам мастер, он не торговал своими произведениями, вручая их только в знак истинной близости и глубокой привязанности.

Урбино, недовольный доходом, который ему приносило положение ассистента, в 1542 году убедил бедного Микеланджело, осаждаемого требованиями папы и герцога Урбинского, передать ему подряд на половину работы по завершению гробницы Юлия II в церкви Сан-Пьетро ин Винколи. Речь шла о мраморной отделке верхней части гробницы. Микеланджело, не до конца ос-

---

\* Очистителем картин капеллы апостольского дворца (лат.). — Примеч. пер.

лепленный своей любовью к нему, дал ему в помощь умелого профессионала, мастера Джованни, «скульптора с площади Бранка», который, конечно же, проследил бы за тем, чтобы работа была выполнена хорошо. Решив воспользоваться слабостью хозяина, Урбино расширил часть дома в квартале Мачелло деи Корви, используя его как свою мастерскую и секретную квартиру, и через несколько месяцев потребовал от Микеланджело, чтобы тот отставил мастера Джованни от работы и передал ее ему одному. Для художника настал очень тяжелый момент. Он лично взялся уладить ссору, которую затеял его подмастерье, и в конечном итоге решил ее (разве можно в этом усомниться?) в пользу своего протеже. Урбино сделал работу столь низкого качества, что сложно понять, как Микеланджело, высекавший для этой гробницы самые прекрасные свои статуи, мог пережить такую халтуру.

Однако слуга, сумевший завоевать доверие Микеланджело, что удавалось очень немногим за долгую жизнь художника, чувствовал себя столь уверенным, что не хотел довольствоваться этим выгоднейшим подрядом. Осенью 1542 года Микеланджело впал в отчаяние — он не знал, куда деваться от требований своего слуги, а также папы, который хотел, чтобы он начал как можно быстрее роспись капеллы Паолина, и Гвидобальдо, герцога Урбинского, требовавшего завершения гробницы Юлия II. Снова он попытался изменить условия своего соглашения с семьей дела Ровере, попросив позволения передать оставшуюся работу Рафаэлло да Монтелупо, которому он уже доверил предыдущей зимой завершить статуи «Мадонны», «Сивиллы» и «Пророка»<sup>3</sup>, а также две скульптуры «Жизни деятельной» и «Жизни созерцательной», над которыми он работал значительно раньше. Еще один раз он настойчиво попросил папу о вмешательстве, и тот мобилизовал на переговоры с Гвидобальдо своего умнейшего внука, кардинала Алессандро Фарнезе.

Давление не помогло. Герцог Урбинский остался тверд: Микеланджело должен лично завершить начатые скульптуры. С жалобами и стенаниями старый художник был вынужден взяться за тяжелый труд и начал фресковую роспись капеллы Паолина, одновременно с тем заканчивая в своей мастерской «Моисея» и две женские статуи. Для этих двух работ требовалась энергия, которую сложно было ожидать от почти семидесятилетнего художника, и друзья выражали свое беспокойство тем, что он вынужден тратить столько сил. Себастьяно дель Пьомбо, самый верный и заботливый, а также единственный обладавший талан-

том и в искусстве, и в политике, посоветовал ему еще во время работы над Сикстинской капеллой писать на стене масляными красками или красками по сухой штукатурке, чтобы не зависеть от утомительного темпа фрески. Он получил один из тех ответов, которые создали Микеланджело славу принципиального человека: «Масляные краски — это искусство для женщин и для медлительных и ленивых людей вроде фра Бастиано». Вопрос был закрыт: Микеланджело воспринимал искусство лишь посредством красоты той материи, которая его воплощает.

## 2. Эмоция света

Микеланджело начал роспись стен капеллы Паолина в Ватикане в конце 1542 — начале 1543 года. Хотя размеры картин были значительно меньше, чем бесконечное пространство «Страшного Суда», выполненного им всего лишь за шесть лет, на этот раз у него ушло, по-видимому, восемь лет.

Первые документы, удостоверяющие работу, которая происходила в капелле Паолина, регистрируют плату Урбино за смешивание красок: «16 ноября 1542 года. Восемь дукатов заплачено Урбино, слуге художника мессера Микеланджело, за его обычное приготовление красок для росписи новой капеллы Св. Павла»<sup>4</sup>. Работа Урбино, сопровождавшего Микеланджело и в Сикстинской капелле, и теперь, несмотря на новую должность, заключалась по-прежнему в подготовке красок. Урбино должен был улучшать краски, измельчая их в мраморной ступке и регулярно промывая, чтобы очистить от любых примесей.

Палитра капеллы Паолина соответствует «Страшному Суду»: люди изображаются при помощи темно-каштановой охры и белого санджованни; пейзаж и одежда — при помощи земляной зелени, желтой охры, коричневого бруно-ди-марте, красной охры, мореллоне, а для небесного цвета была вновь заказана в Персии и доставлена через Феррару драгоценная ляпис-лазурь.

В 1542–1549 годах в капелле Паолина были выполнены две большие картины размером 6 на 6 метров. Согласно исследованию, опубликованному после реставрации 1930 года, на каждую ушло более восьмидесяти дней работы. Из этого же ценнейшего исследования мы можем узнать, что количество краски, которую использовал старый художник в течение дня, практически не изменилось<sup>5</sup>. Ему почти исполнилось семьдесят лет, а он должен

был карабкаться по деревянным лесам, которые, пусть и были обширными, но уж точно не удобными, поэтому казалось невероятным, что он сможет нанести столько же краски за один день. Однако Микеланджело по-прежнему использовал весьма значительное количество краски в один день, которое показывает, что энергия по-прежнему его не покидала.

Эта простая констатация полностью опровергает весьма распространенное мнение, что картины капеллы Паолина — всего лишь засохший плод творчества слабеющего человека. Их особенности нужно объяснять другими причинами, ведь сам Микеланджело удостоверяет, что находился в эти дни в прекрасной форме: в письме племяннику, временно освободившись от своей ипохондрии, он признается, что чувствует себя ничуть не хуже, чем когда ему было тридцать лет. Живопись подтверждает это в полной степени. В «Обращении святого Павла» на сложнейшую голову Христа он потратил лишь один день, а еще один день уходит на то, чтобы написать две руки и великолепный торс. Нельзя увидеть недостатки и в перепадах света и тени, при помощи которых написаны руки. Если мы сравним эти ракурсы с теми, которые в эти же годы мучительно создавал Вазари в зале Ста дней в Канцеллерии, станет ясно, сколь мало значат молодой возраст и удобство в сравнении с безграничным талантом и всепожирающей страстью к творчеству.

В один день были написаны руки и торс солдата, который обнажает меч слева от св. Павла. И в один же день был написан широкоплечий солдат с припасами, возникающий в нижней части картины. Он является почти дословной цитатой из рельефа арки Константина в Риме, что доказывает: даже в период полной вовлеченности в католическую духовность любовь Микеланджело к классическим образцам и античной культуре не уменьшалась, а ведь в эти годы против них выступали как лютеране, так и сторонники Контрреформации.

Чуть более медленной была работа над «Распятием святого Петра». На большинство голов уходило по целому дню, в то время как в «Обращении святого Павла» за один день Микеланджело писал не только голову, но и часть туловища. На фигуру св. Павла ушло четыре дня, а на св. Петра — целых восемь. Впрочем, первый викарий Христа предстает в анатомическом ракурсе, который кажется недоступным из-за своего совершенства. Другая характеристика, отличающая «Распятие» от «Обращения», — скрупулезность, с которой дни работы соответствуют развитию

картины, распадающейся на мельчайшие фрагменты. В «Обращении святого Павла» каждый день соответствует большому фрагменту, включающему в себя одновременно руки, ноги и головы. В «Распятии святого Петра» граница дня в точности отделяет одни формы от других, почти совпадая с ними. Если мы затемним краски и будем смотреть только на контуры, то сможем многое понять из плана картины, поскольку ее контуры совпадают с порциями штукатурки. По-видимому, эта эволюция живописной техники позволяет датировать «Распятие» более поздним временем, чем «Обращение». В любом случае других данных, которые позволили бы уверенно расположить картины в хронологическом порядке, нет.

Опыт, накопленный Микеланджело за долгие годы, позволил ему усилить эффект от светотени и добиться полного эмоционального соучастия зрителей. Рассеянный свет, исходящий сверху и слева, еще выше Христа, подчеркивает движения каждой отдельной фигуры. Без излишних контрастов он просто мягко скользит по телам, следуя изгибам тел и деталям одежды. Этот волнующий свет придает особую выразительность фигурам на картине. Он будет понят и усилен лишь шестьдесят лет спустя другим великим мастером итальянской живописи, Караваджо. Когда анализируют творчество Микеланджело, почти никогда речь не идет о свете, потому что над всем довлеет план картины, который, уже с точки зрения поверхностных критиков XVI века, был отличительной чертой художника. Но в росписях капеллы Паолина освещение движений и важных деталей достигает совершенства, к которому Микеланджело не приближался даже в «Страшном Суде», с его излишками контраста, которые сделали картину еще более театральной. В особенности в «Распятии святого Петра» можно видеть, насколько свет подчеркивает движение каждого персонажа, характеризую для зрителей его роль в совершающемся действии. Свет подчеркивает руку и ногу любопытного солдата, который высовывается вперед, чтобы поглазеть на мученическую смерть; выделяет руку офицера верхом на коне, указывающего на крест; отмечает приостановку галопа двух лошадей; обращает наше внимание на движение верующего, который хочет восстать против творящегося насилия, и жест его друга, призывающего к молчанию, указывая на небо, где уже решена судьба распинаемого.

Необходимо также обратить внимание на полную однородность палитры цветов в этих двух произведениях. Желтая охра

и земляная зелень преобладают в пейзаже обеих картин, перемежаясь иногда красными и белыми мазками, которые подчеркивают самые напряженные моменты повествования, подобно тому как высокие ноты внезапно разрывают партитуру анданте. В обеих сценах преобладает плавное перетекание оттенков, которое не подчеркивает чрезмерно ни один эпизод. Хотя их выполнение растянулось на восемь долгих лет, а история создания была, несомненно, мучительной, обе картины сохранили бесспорную стилистическую однородность. К сожалению, документов, которые позволили бы нам прояснить историю их создания, слишком мало. Очевидно, что было множество перерывов, хотя и не связанных с возрастом художника, за исключением серьезной болезни, которая в 1544 году приковала его на долгие месяцы к постели в доме Строщи в Риме. Однако, по всей видимости, осенью 1545 года Микеланджело уже снова работал над второй картиной, «Распятием», поскольку 10 августа того же года были выплачены «Франческо (иначе говоря) Урбино, служителю художника мессера Микеланджело, 4 скуди и 54 с половиной байокки в возмещение его расходов на подготовку и грунтовку стены Паолинской капеллы, недавно построенной в палаццо Апостолико, где, как следует из бумаг, пишет вышеупомянутый мессер Микеланджело»<sup>6</sup>.

### 3. «Обращение святого Павла»

В сцене обращения св. Павла, вопреки изобразительным традициям, центр перемещен наверх и влево, на фигуру Христа. Группы ангелов и избранных, окружающих фигуру Христа, сходятся к нему, подобно клиньям, вбитым в пространство, которое сгущается, практически становясь твердым. Эта центростремительная сила аккумулируется в фигуре Христа, которая поглощает и сжимает ее в своих могучих плечах, а потом выпускает в красный плащ. Лишь небольшая часть этой силы ускользает наверх через правую ступню и взмах мантии. Основное напряжение разряжается, как молния, через мускулистую руку и луч света, который придавливает к земле старого св. Павла, физически уничтоженного внезапным вмешательством этой сверхъестественной силы. Таким образом, несмотря на асимметрию, центр драматического повествования немедленно становится очевидным, и вся история сводится к прямому диалогу между Христом и Павлом.



Чтобы поддержать эту схему, сделать ее более живой, Микеланджело отказался от официальной иконографической традиции. Его Христос, полный энергии, опирающийся на ангелов и на группы избранных, предстает полностью перевернутым и обращенным вниз, в позе, которую никогда не использовали до Микеланджело и которая никогда не будет использована после него, тем более в композициях, носящих официальный характер. Современники были обескуражены такой свободой, а самые рьяные из них, убежденные, что искусство должно показывать, а не интерпретировать Священное Писание, начали яростно критиковать этого Христа, как только смогли. Монсиньор Андреа Джильо писал в 1564 году: «Мне кажется, что Микеланджело был в высшей степени не прав, изображая своего Христа, являющегося св. Павлу в момент его обращения; он лишен какой-либо серьезности и достоинства; кажется, что он устремляется с неба на землю весьма недостойным образом, а ведь он должен являться с такой степенностью и таким величием, какие приличествуют Царю Небесному и земному и Сыну Божьему». Церковная организация, одержавшая победу на Тридентском соборе, не могла узнать себя в свободе религиозного чувства, которую выражал Микеланджело. Рафаэль, создавший гобелен для Сикстинской капеллы, и Сальвиати, расписывавший капеллу Алессандро Фарнезе в Канцеллерии, работавшие примерно в это же время, удержались от того, чтобы подвергать себя такому риску. То же самое можно сказать и о Христе, являющемся на двух других важных изображениях обращения св. Павла: гравюре Франческо Росселли, которую можно датировать вторым десятилетием XVI века, и Доменико Кампаньолы (1511). Вот основные иконографические источники, с которыми можно сравнить картину Микеланджело.

На всех этих изображениях Христос величественно выдвигается из облаков, соблюдая декорум, соответствующий его Божественной фигуре. На гобелене Рафаэля тот факт, что фигуре Христа невозможно придать больший наклон, мешает его связи с Павлом. Кажется, что он обращен не столько к самому Павлу, сколько к бегущему солдату за его спиной. Разумеется, Христос расположен в центре сцены в идеальной симметрии между отрядом наступающих воинов и группой Павла, растерявшейся от страха. Перевернутый вверх ногами, в нисколько не королевской, но столь динамичной позе, могучий Христос Микеланджело становится средоточием сильной жизненной энергии. То же самое

можно сказать и о фигуре св. Павла, который уже на полотнах, предшествовавших творению Микеланджело, является зрелым человеком. Но никогда он не предстал стариком, шокированным от видения, которое приносит ему раскаяние и превращает его из агрессивного солдата в святого пророка, сведущего в вере. Рафаэль предпочел точное воспроизвести его воинские знаки различия, чтобы придать ему силу и гордость. Он снарядил его с головы до ног в богатейшие доспехи. А Микеланджело одел святого в простую одежду, и лишь рукоять его меча, едва различимая на боку, напоминает нам, что он солдат.

Вокруг этой сцены, подчеркивающей прямой характер духовного диалога Христа и св. Павла, разворачивается вспомогательное повествование, которое призвано подчеркнуть исключительность такого диалога. В то время как ангелы и избранные сгущают энергию вокруг фигуры Христа, усиливая луч света, в нижней части картины та же энергия рассеивается во всех направлениях. Кривая, созданная телом Павла, продолжается с одной стороны фигурой человека, который ему помогает, а затем достигает лошади, вставшей на дыбы, в быстром вихре, кружащем ее вокруг ошеломленного мужчины, находящегося сразу позади святого.

Неукротимая сила, высвобожденная фигурой Христа, сгущается в группе, окружающей св. Павла и ближайших к нему людей, и теряется в обширном и пустом пейзаже. Бег лошади — первое, что мы видим, и именно он сообщает нам о драматичности того, что происходит. В традиционных изображениях фигура лошади часто присутствовала, придавая событию сверхъестественный и драматический характер, подобный сражению. Однако никто до Микеланджело не выделял столько пространства для этой детали, отводя ей очень важную роль в композиции. Фигуры, которые роятся во всех направлениях, тоже несут на себе функцию рассеивания вонне аккумулированной ранее энергии и, таким образом, направляют наше внимание к центру, где она генерируется. В центре — связь между Христом и Павлом. Видя бегство людей и большой лошади, зритель вынужден искать причины этого бегства. Кроме этого, центральная роль Божественного диалога подчеркивается пейзажем, на фоне которого разворачивается драма. Он прост настолько, что его почти не существует, а контуры холмов формируют оптический клин, направленный в долину, где происходит встреча. Властным жестом интеллектуала Микеланджело исключил из своей картины умбрийские деревца с бахромчатыми кронами, жеманные облачка,

бороздящие небо, и морские проливы, в которых изошрялись все современные ему художники, даже великий Тициан, который использовал пейзажный фон для того, чтобы лучше раскрыть психологию своих персонажей.

Изобретенная Микеланджело схема разбивает вдребезги риторический язык, который в течение, по крайней мере, столетия восстанавливала Церковь и художники у нее службе, разрабатывая римские модели. Симметрия и статическое равновесие, связи и иерархия в перспективе — все то, что с трудом было налажено в предыдущие годы и что торжествовало в папских апартаментах, расписанных Рафаэлем, настоящем манифесте придворной риторики, — все теперь исчезало от разрушительного удара чувств, создающего новый художественный язык — настолько новый, что он не нашел продолжателей.

Эту сцену делает в полной мере драматичной палитра, мудро подчиняющая даже краски повествовательной иерархии. Огненно-красный плащ Христа — первое, что замечаешь, глядя на картину. Плащ смещает центр повествования со св. Павла (он традиционно является главным действующим лицом) на фигуру Христа, который оказывается истоком события и его самым главным героем. Красный — самый неистовый цвет после черного, который не мог быть использован по очевидным символическим причинам. Чтобы усилить центростремительный импульс бескрылых ангелов и окружающих фигур, на них тоже появляются красные одеяния, как будто разрезанные духовным небом, для которого Микеланджело вновь использует драгоценную восточную ляпис-лазурь. Холодный синий цвет ляпис-лазури лучше всего подготавливает к вспышке красного цвета в плаще и желтого луча света, который обрушивается на старика, ослепляя его. Синий, красный и желтый — три первичных цвета, усиливающие друг друга, провоцируя мощный зрительный импульс.

Чтобы подчеркнуть при помощи красок связь св. Павла с Христом, вокруг которого построена вся композиция, он тоже облачен в великолепный красный плащ. На него падает луч света, усиливающий передний план, на котором он расположен. Он столь близко находится к краю картины, что, кажется, вот-вот с нее выкатится. Таким образом, при помощи цветовой силы одеяний Христос и Павел отделяются от остальных персонажей и воспринимаются как главные герои, ведущие основной диалог. Чтобы достичь усиления их связи, Микеланджело, не колеблясь, изме-

нил изобразительному реализму, облачив святого в ярко-красный плащ и приподняв его так, чтобы плащ был виден из-за его плеч, хотя он должен был бы лежать на земле, а следовательно, находиться сзади и быть практически невидимым. Но если бы он изобразил Павла более реалистично, тот оказался бы в меньшей степени изолирован, не сразу заметен и менее связан с возвышающейся над ним фигурой Христа.

Столь очевидная натяжка, несомненно, была намеренной. Но это не единственное отступление от натурализма, которое мы обнаруживаем в картине. Люди на переднем плане справа, поднимающиеся с находящегося ниже уровня, должны быть такого же размера, как святой, если не больше, но они значительно меньше. С мистическим акцентом, который мы с еще большей очевидностью обнаружим в «Распятии святого Петра», центральное повествование следует композиционной иерархии, абстрагирующейся от естественных пропорций. В этом тоже есть прецедент «Страшного Суда», где самые значительные в повествовании персонажи превосходят своими размерами остальных, хотя они и представлены художником в естественном пространстве, которое включает в себя всех.

Другие красные пятна появляются на телах нескольких персонажей, находящихся дальше от центра, чтобы помочь глазу проследить за рассеиванием энергии, вызванным их бегством. Но это всего лишь маленькие отметки, подчеркивающие перспективу, но не отвлекающие от главных фигур в красном — Христа и святого. Остальные краски соответствуют лаконичному ландшафту: зеленый, желтый и фиолетовый цвета среди тающих в поле красно-коричневых тонов.

Наконец, в нижней части картины, захваченной как бы открытой раковиной — плащом Павла, глаз притягивают два одеяния, одинаково важные для восприятия: чудесный фиолетовый цвет куртки солдата, прикрывающегося щитом, и золотисто-желтый цвет одежды солдата, который, поворачиваясь, затыкает себе уши. Чтобы сделать повествование совершенным и законченным, вполне хватало бы этих двух персонажей — и трех, которые располагаются вблизи от святого. Именно поэтому они подчеркиваются столь яркими цветами, в то время как остальные фигуры служат лишь для придания дополнительных красок рассказу и передачи различных оттенков изумления и ужаса.

#### 4. Опасные образы

Композиционный выбор «Обращения святого Павла» означал решительное изменение рассказа о событии в сравнении с предыдущей иконографией. Этот эпизод изображался нечасто и следовал тому, что рассказывается в Деяниях апостолов: солдат по имени Савл или Павел, преследователь ранних христиан, на пути в Дамаск поражен видением, которое обращает его в новую религию. Традиционная иконография предпочитала этой сцене рассказ о мученической смерти Павла, которая, наряду со смертью св. Петра, воспринималась как основа авторитета Римской церкви. Именно такие картины украшают важнейшие католические храмы, среди которых старая церковь Св. Петра в Ватикане, церковь Св. Павла «За стенами» в Риме, церковь Сан-Пьеро а Градо неподалеку от Пизы. Св. Павел в христианском искусстве Средневековья был второстепенным персонажем, и из его жизни изображались, как правило, лишь эпизоды, соприкасающиеся с жизнью св. Петра, причем те, которые особенно хорошо подчеркивали его деяния.

Однако около 1540 года св. Павел оказался в центре дискуссии между реформаторами и консерваторами. Именно его писания, подвергшиеся продолжительному и тщательному анализу, легли в основу лютеранской интерпретации спасения души. Его фигура оказалась более важной, и естественным образом изображение его жизни также стало способом сказать свое слово в продолжающейся дискуссии. В те же самые годы, когда Микеланджело работал над капеллой Паолина, кардинал Алессандро Фарнезе, в том числе чтобы отдать дань уважения имени, которое выбрал его дед Павел III, заказал Сальвиати фреску «Обращение святого Павла» в Палаццо Канцеллерия. Образы на этой фреске значительно отличались от созданных Микеланджело, но именно это и позволяет нам оценить то новое, что привнес великий художник.

На предшествовавшем изображении Рафаэля присутствуют все официальные образы. На земле распростерт молодой и энергичный римский центурион, с антикварной точностью облаченный в солдатские доспехи и скрученный, как если бы в него ударила молния, а не Глас Божий. Попытка создать достойный ракурс провалилась, приведя к эффекту гротеска, чему не смогла помешать даже идеальная симметрия сцены. Главный герой про-

изводит впечатление солдата, который прежде всего пытается вернуть разгоряченную лошадь, также показанную в сбруе со всем необходимым для битвы снаряжением в древнем стиле. Вокруг них изумленные воины принимают вынужденную позу, скорее характерную для сражения, нежели для духовного события. В «Обращении» Сальвиати (он уже в 1545 году нарисовал «Обращение», выгравированное Энеа Вико) мы находим ту же самую картину, которую дополняют театральные жесты и искаженные контуры (в особенности напуганных лошадей). Это изображение представляет собой рассказ, снова обладающий точностью древней хроники, как того, очевидно, хотел заказчик и согласно рекомендациям, которые вскоре озвучит Тридентский собор. Священное Писание следовало изображать эффектно и аккуратно, без фантазий и двойственных интерпретаций.

По сравнению с этими двумя картинами изображение Микеланджело привносит важное новшество, которое, вне всякого сомнения, было тщательно обдуманно им и которое поэтому должно послужить главным ключом к пониманию картины. Вокруг Христа возникают не только ангелы, традиционно сопровождавшие его во время явления, но, очевидно, также группы мужчин и женщин, в которых можно предположить ряды «избранных», уже увенчавших Христа в «Страшном Суде». Следует внимательно поразмыслить над этим иконографическим новшеством, чтобы в полной мере понять идеи, с которыми художник замыслил свое творение и в то же время поучаствовал в дискуссии о спасении души. Нет сомнения, что, если он решил изменить традициям, то это было вызвано желанием утвердить особенное представление эпизода, который уже изображали до него, причем в важных церковных учреждениях. Именно этому должно было служить решение возвеличить присутствие Христа и кольцо из «избранных». Они, конечно, узнаваемы: человек, появляющийся на переднем плане из более низких облаков и воздевающий руки в восхищенном и робком созерцании Христа, — почти точная копия персонажа в «Страшном Суде» слева от Христа, над головой св. Петра. Вокруг него — толпа людей, кажется, сдерживаемая ангелами на переднем плане и обладающая теми же формальными характеристиками: та же мимика, та же простые одеяния, как и у толпы избранных, окружавших Христа в «Страшном Суде» — картине, которую можно было увидеть совсем недалеко от нового творения. Очевидно, что это прямая отсылка к «Страшному Суду». Если идентифицировать этих людей как первых му-

чеников и самых верных последователей учения Христа, это поможет нам понять важность их присутствия на картине Микеланджело.

Рассказ о Деяниях апостолов весьма лаконичен, но в переводе на вольгаре — народном языке, осуществленном под руководством Антонио Бручоли, друга, у которого Микеланджело останавливался в 1529 году после своего бегства из Флоренции, он был передан очень точно. Перевод Бручоли стал одним из первых появившихся в Италии, и, вне всяких сомнений, Микеланджело использовал его как источник для своей картины «Обращение святого Павла», хотя Виттория Колонна и Реджинальд Поул, очевидно, также участвовали в выработке иконографической программы, как и в случае с гробницей Юлия II, завершенной в те же месяцы. Интерпретация Бручоли помогает нам понять смысл иконографических изменений Микеланджело, вдруг добавившего в свою картину образы, которые никогда не появлялись в предыдущих изображениях, по крайней мере в тех, что имели значение для прославления церковных учреждений.

И Агриппа сказал Павлу: тебе позволено говорить за тебя самого... Для забот о каковых делах я отправился в Дамаск, с полномочиями и поручением первосвященников, и в полдень увидел на пути своем, как с неба сошел луч более яркий, чем солнечный свет, и осиял меня и шедших со мною. И, упав на землю, мы услышали голос, который говорил на еврейском языке: «Савл, Савл, за что ты гонишь Меня? Трудно тебе идти против рожна». А я спросил: «Кто ты, Господи?» И он ответил: «Я Иисус, Которого ты притесняешь. Но поднимись и встань на ноги, ибо ради этого Я явился тебе, чтобы сделать тебя посланником Моим и свидетелем того, что ты увидел, и того, как Я тебе явился, исторгши тебя из народа и из тех людей, к которым теперь тебя посылаю, чтобы ты открыл их очи, и чтобы они обратились от теней к свету и от власти Сатаны к Господу: чтобы они получили отпущение грехов и участь среди тех, кого освящает вера в Меня<sup>7</sup>.

По-видимому, именно на этот отрывок намекает Микеланджело, показывая в первый раз тех, кого осватила вера в Иисуса и кто окружает Его вместе с ангелами. Иконографическое новшество, задуманное и отважно осуществленное в самом сердце папского престола, еще раз подтверждало, что главное на пути к спасению души — вера. Какое другое объяснение можем мы дать

иконографическим изменениям, привнесенным Микеланджело в свою версию «Обращения»? В 1543 году, в самый разгар богословских столкновений, изображать «тех, кого освящает вера в Меня» означало занимать очевидную позицию в дискуссии о спасении души, которая волновала в эти годы как самого Микеланджело, так и его друзей из «группы» Поула, способных, конечно же, оценить по достоинству это утверждение, ибо сами были уверены, как и лютеране, что спасение души обеспечивают не добрые дела, а живая вера.

Вопреки тому что происходило на предыдущих изображениях, присутствие избранных нагружает явление Христа особенными смыслами. Он не только приводит к обращению Павла, но и указывает путь к спасению души, демонстрируя тех, кто населяет вечное царствие потому, что уверовал в Него. Присутствие избранных было много более очевидно вначале, до того как цензура, которой подверглись картины, велела задрапировать наготу. Обнаженных ангелов легко было отличить от избранных, которые толпятся позади них, робкие и полные благочестия, как можно легко увидеть на гравюре Беатризе, выполненной до цензурирования. Когда несколькими годами позже наготу ангелов прикрыли грубыми полотнами, их принадлежность и в особенности их разница с находящимися позади людьми стали менее ясными. Таким образом цензура, по-видимому, «сексуального» характера, заслонила собой куда более необходимую срочную богословскую цензуру. Лишь восстановление первоначального рисунка могло бы обеспечить нам полное понимание теологического послания Микеланджело.

Богословская ценность изображения, как и всегда, трудно поддается оценке, но остается впечатление, что Микеланджело занял в данном случае недвусмысленную позицию в дискуссии, утвердив именно в той капелле, которую папа предназначал для конклава, спасительную ценность веры во Христа. Царившая в это время смута явно располагала к тому, чтобы художник строго следовал традиции и обошелся без этих святых, без бородатых и исхудалых верующих, без милосердных женщин. На свой выбор он потратил немало денег и времени. На небо, которое он мог бы оставить пустым, как в «Распятии», он потратил приблизительно третью часть времени работы над всей картиной. Это мир, населенный фигурами почти столь же увесистыми, как те, которые находятся под ними. Зачем брать на себя такой труд? Затем, что единственным значимым для него мотивом, чтобы рас-



писывать капеллу, было расписать ее так, как того хотел он сам, утвердив слово, в которое он верил, поддержать своих друзей, отметить своей набожностью самое сердце Церкви. Риторике церковной иерархии он противопоставил мир верующих простолюдинов, таких как пастухи, перевоплощенные верой, без знаков отличия, одетые в простые одежды, как и почти все фигуры, которые он высекал или писал в эти дни. Так Микеланджело представлял народ в противоположность прелатам, которые, как князья, должны были встретиться в этой зале и избрать своего короля, еще более далекого от духовности живой веры.

При помощи «Обращения святого Павла» Микеланджело показал одновременно корни веры и ее следствие. Сильнейший луч света, соединяющий святого с Христом, внезапно показывает, что вера обладает индивидуальным, прямым, внутренним характером. Это не тот свет, сияющий вокруг Христа Рафаэля, воплощение власти и царского достоинства, свет церковной власти, который будет в скором времени определен как присутствие Святого Духа, символа римской ортодоксии. Это свет индивидуального призыва, диалога душ. Он не разливается, как откровение славы, он концентрируется на духе простолюдинов.

Мистический, духовный и поднимающийся над историей характер рассказа подчеркивается и другими отличиями от принятой иконографии. Пейзаж сводится к чему-то идеальному. Дамаск, видимый на заднем плане, становится символическим городом без каких-либо отличительных признаков. Кажется, что Христос показывает его Павлу как место, в котором он должен будет проповедовать, обращать души к истинной вере. Другое новшество — страждущий образ святого, у которого нет атрибутов солдата. Мы должны напрячь зрение, чтобы увидеть рукоять меча, лежащего на земле близ старца. Ни шлема, ни щита, ни тем более доспехов. Тело еще энергичного мужчины отдается без огорок на волю столба света. Даже его солдаты отказываются от своего воинственного духа и покорно превращаются в толпу людей, подчиняющихся власти божества. Люди, возникающие снизу на переднем плане, — солдаты, но они несут на плечах свою поклажу, как дезертиры или пилигримы. Нет символов войны, нападения, светской власти. Событие находится полностью внутри сознания и во вневременном измерении веры, что позволяет обновить, сделать вновь актуальным обращение Павла, преобразив, как советовал Окино, изображение в размышление. Этот эпизод отнят у исторического прошлого, у конкретной даты,

и вручен вечному настоящему, пребывающему в сознании и в живой вере, в которой участвуют все чувства.

Любой, кто созерцал картину, от кардиналов, принимавших участие в конклаве, и до недавно избранного папы, должны были чувствовать необходимость освежить собственную веру во Христа и напомнить себе, что спасает вера, которая и отличает истинного католика от суеверного человека. Ослабление или уничтожение исторических деталей в изображении было необходимо, чтобы вовлечь в него зрителя и заставить его почувствовать себя не отрешенным наблюдателем сцены, происшедшей полторы тысячи лет назад, но сопричастным проявлению веры, которую необходимо постоянно освежать в своей душе. Микеланджело не мог удовлетворяться простым воспроизведением уже не раз изображенной «истории», закрытой в своей иконографической структуре и в своей символической ценности. Вместо этого он хотел выразить свое благочестие, которое переполняло его душу и превращало старую притчу в новый рассказ. Так он вновь выражал поистине исключительное чувство, пронизывавшее его: спасение путем веры во Христа и его индивидуальный характер. Он навязал эту абстракцию и этот отказ от исторического времени именно в том месте, где должна была родиться верховная власть папы: в капелле, предназначавшейся для конклава.

### 5. Взгляд Петра

Как и в случае с «Обращением святого Павла», композиционная схема «Распятия святого Петра» не имеет прецедентов в живописи эпохи Возрождения по своей фантастической силе. Последователей у нее тоже долгое время не будет.

Главный герой изображения — св. Петр, изображенный в ракурсе атлета, собирающего все свои силы, чтобы бросить укоряющий взгляд тем, кто присутствует при его мученической смерти, не только на картине, но в первую очередь зрителям. Полная мускульного напряжения фигура святого — не пассивный объект символического мученичества, как на стольких предшествовавших изображениях, а активный субъект и двигатель сцены. Она отделена от других персонажей и подчеркнута как своими преувеличенными размерами, так и пустотой, созданной вокруг нее. Несмотря на очень смелый ракурс и на то, что Петр находится дальше от зрителя, чем люди на переднем плане, его фигу-

ра самая большая, что придает высшую степень выразительности изображению.

Впрочем, прибегая к разному масштабу в изображении своих персонажей, Микеланджело остается благоразумным, поскольку размеры, которыми он награждает святого, не столь велики, чтобы нарушить равновесие сцены, — если бы он был еще крупнее, современники наверняка сочли бы это гротеском. Таким образом, внимание зрителя обращается на некоторые моменты повествования, но не подвергаются сомнению правдоподобие и сама возможность события.

Наклоненный крест создает световой центр в пространстве, где мы видим главное — титаническое усилие святого, который, как в гимнастическом упражнении, напрягает ноги и грудную клетку. Центростремительное развитие этого движения, проходящего через все тело, продолжается маленькой группой людей, поднимающих крест. Переплетение скрюченных от усилия рук, освещенных прямым и ярким светом, создает круг, объединяющий мученика и его палачей. Вновь люди, разделенные лишь разной судьбой, путают собственные роли, а Божественное и человеческое предстают не во внешнем воплощении, а частью внутреннего мира.

Лучи света, скользящие по рукам святого и палачей, обступивших его, производят впечатление бегающей по кругу молнии, которая питает собственной энергией усилие Петра, подвешенного в мучительной позе, что делает его укоризненный взгляд еще более убедительным. Взгляд постоянно возвращается к этому движущемуся кругу, который, по крайней мере, наполовину создает его напряженное тело. В этом случае цвет тоже играет свою роль в динамике тел. Свет, озаряющий тело святого, продолжается белыми штанами рабочих, их обнаженными руками. Центр подчеркнут сиянием цвета фигур, которое ненадолго прерывается сбалансированной паузой, двумя оптически эквивалентными цветами, — фиолетовой курткой слева от Петра и золотисто-желтой справа от него. Как и на переднем плане в сцене «Обращения святого Павла», желтый и фиолетовый цвета ограждают и делают более значительным то, что происходит в центре картины. Главное действие выделяется не геометрически, но посредством света и композиции.

Свет, пересекающий сцену, начиная с верхней части креста, материализуется в напряженном усилии ног и направляется к груди, плечам и, наконец, к приподнятой голове святого, вопло-

щаясь в этом укориженном взгляде, от которого начинается повествование и к которому оно постоянно возвращается. Взгляд Петра — истинный субъект картины. Красное пятно куртки человека, роющего яму где-то на уровне его плеча, служит символом той силы, что поддерживает святого, подобно пиластре. Мы не видим выражения лица копающего человека, ничто в нем нас не отвлекает — мы видим лишь красное пятно, тревожащее и настораживающее нас, бесформенное пятно, которое увлекает нас в западню сурового взгляда Петра.

Вокруг главного действия возникает рассказ с ритмом, который мало-помалу затихает по мере удаления от центра. Центральная группа отделена ровом, и повествование вновь идет по кругу, но спокойнее, сгущаясь в кольце фигур, охватывающем место действия и отсылающем нас все к тому же центру вечным и непреодолимым движением. Фигуры, возникающие слева, направляют нас к солдату, который выдвигается вперед, чтобы лучше увидеть то, на что мы тоже смотрим: мученическую смерть Петра. Центральная группа фигур также возвращает нас к главному действию через руку и вытянутый указательный палец человека на переднем плане. В фигурах справа от креста есть также что-то подобное освобождению от напряжения, рассеиванию сил, выражающему собой эффект мученичества. Боль, смятение, покорность и мука заключены в прекраснейшем персонаже на переднем плане, который по своей физической мощи кажется братом Петра. Он — живой памятник чистейшей вере, презирающей какие-либо мирские соблазны и прославляющей себя лохмотьями, босыми ступнями и страждущей душой. Наконец, наш взгляд упирается в четырех женщин у его ног, чьи покрывала и лица, сверкающие белизной, снова направляют нас к взгляду Петра. Все начинается вновь движением вокруг креста, в то время как пейзаж сводится к неподвижному небу и абстрактным контурам холмов, которые снижаются по направлению к месту действия, в свою очередь, отсылая нас к главному событию.

Таким образом Микеланджело блистательно (если скромность этого слова не оскорбит того, что было очевидным проявлением гениальности) решил проблемы, связанные с изображением, которое всегда оказывалось неудачным: это перевернутое распятие, как правило, приводило к тому, что голова мученика оказывалась значительно ниже голов присутствующих. Филиппино Липпи в часовне Бранкаччи во Флоренции первым пришел к мысли изо-

бразить распятие Петра не как случившийся факт, но в процессе, показав усилия рабочих. Таким способом художник не противоречил суровым требованиям флорентийского гуманизма конца XV века. Однако он неудачно поместил голову мученика, почти на землю, куда смотрят все присутствующие. Конечно, Микеланджело уловил напряжение этой картины и ее коммуникативные потенции, но не захотел сдаваться и помещать главного героя сцены в столь смехотворное положение. Чтобы достичь своей цели, он отказался от симметричной композиции и предпочел ей систему символов, более соответствовавших его замыслу. Мастер заменил симметрию и геометрическое центрирование активными символами, ставшими более очевидными благодаря тщательно продуманным краскам и свету, который установил иерархию ролей и последовательность действий.

Сравнение с предшествующей иконографией позволяет нам понять не только способы, посредством которых Микеланджело обновил традицию, но и причины, по которым он уже не мог ей следовать. О традиционной иконографии распятия св. Петра убедительно свидетельствуют картины в апсиде верхней базилики Ассизи, а также те, что украшали портик церкви Св. Петра в Ватикане (и которые Микеланджело мог еще наблюдать, поскольку они были снесены лишь при папе Боргезе), и картины из церкви Сан-Пьеро а Градо неподалеку от Пизы, рядом с морем, где художник часто бывал в свои каррарские годы. Помимо этого среди важных изображений были пределла\*, написанная Джотто и находящаяся сегодня в Ватиканских музеях, а также фреска Филиппино Липпи в капелле Бранкаччи во Флоренции. Источники, на которых основывались все эти изображения и на которые опирался и сам Микеланджело, это ряд эпизодов из апокрифических Евангелий, но в первую очередь «Золотая легенда» Якова Варрагинского. В циклах, созданных в XIII–XIV веках, схема была жесткой и практически неизменной: св. Петр на кресте показан фронтально, а с двух сторон от него находятся два крыла толпы — римские солдаты и первые христиане, которые предаются бесплодному отчаянию, видя происходящее. На заднем фоне можно узнать два памятника, характеризующие средневековое представление о Древнем Риме: пирамида Цестия и обелиск Нерона, рядом с которыми, как считалось, и был казнен св. Петр. «Велико несогласие между писателями по поводу установления

---

\* *Пределла* — надставка над престолом. — *Примеч. ред.*

того места, где принял мученическую смерть князь апостолов... Некоторые утверждают, что св. Петр был распят в Ватикане, другие — что на Яникуле. Кроме того, согласно одной традиции, происходящей от апокрифических Деяний апостолов, св. Петр принял мученическую смерть *apud palatium neronianum iuxta obeliscum\**,<sup>8</sup>. Этих символов уже нет на картине Микеланджело.

Мученичество св. Петра изображалось очень символически и несколько не было похоже на незаконченное действие. Иконографическая традиция была строжайшей. На перевернутом кресте находилось неподвижное тело святого, беззащитной жертвы жестокого Нерона. Чимабуэ в базилике Ассизи попытался исправить неудобство, которое вызывала слишком низко расположенная голова святого, и создал крест, несоразмерно удлиненный книзу, в результате чего голова Петра оказалась на той же высоте, что и головы других персонажей. В церкви Сан-Пьеро а Градо и в портике церкви Св. Петра в Ватикане (как свидетельствуют рисунки, сделанные до ее разрушения) изображение получилось неудачным, поскольку взгляды присутствующих обращаются к ногам мученика, а не к его голове.

В изображении Джотто есть гениальное озарение: чтобы справиться с пустотой, которая неизбежно появлялась в верхней части сцены, несколько всадников въезжают туда с обеих сторон, частично закрывая самую верхнюю часть картины. Появление конных солдат было воспринято Микеланджело, но в другом контексте. Впрочем, несомненно, что больше всего Микеланджело вдохновлялся мученичеством, изображенным в капелле Бранкаччи во Флоренции. Хотя св. Петр предстает перед зрителем неподвижным на кресте, но вокруг него суетятся рабочие, чтобы поднять крест, поддерживая его своими руками и оживляя сцену вокруг святого весьма правдоподобными действиями. То, что Микеланджело имел в виду эту картину, когда создавал свое творение, подтверждается почти дословной цитатой из нее: присутствием в группе слева от Петра солдата, который, опираясь на копьё, смотрит на мученическую смерть.

Действие, впервые начавшееся в капелле Бранкаччи, стало гораздо более захватывающим в капелле Паолина, поскольку активное участие святого обеспечило два немедленных результата. Прежде всего, событие стало более драматичным: по схеме, уже использованной в распятии для Виттории Колонна, картина стра-

---

\* У дворца Нерона, возле обелиска (лат.). — Примеч. пер.

даний усиливается жизненной силой мученика, который прямо перед нашими глазами останавливает действие в момент его свершения и вовлекает нас в него. Если показ мертвого тела, неподвижного, хоть и подвергшегося мученической смерти, отдалял происходящее от наших чувств, помещая его в прошлое, пусть и очень недавнее, то демонстрация тела, полного жизни, вводит нас в сцену и заставляет участвовать в боли и мученичестве. Способность инсценировать действие, эмоционально достоверное и натуралистическое, — недостижимая сила искусства Микеланджело. Этот полный напряжения жест Петра, извернувшегося на кресте, буквально пригвозждает нас к картине в ожидании динамичного разрешения ситуации. Схватить силу в движении, как в скульптуре, так и в живописи, было для Микеланджело способом актуализировать изображение и вовлечь в него зрителя. Его талант убеждать происходит от способности представить самое верное положение и самую естественную форму с точки зрения зрителя. Конечно, чтобы проинтерпретировать изображение, зритель должен был опираться на те же источники, что и художник. И Микеланджело остался в достаточной степени верным традиционным источникам. Но нет сомнения, что его целью было подчинить свой рассказ новому чувству: тому самому религиозному чувству, которое в этом случае проявлялось в том, чтобы заставить прелатов, собравшихся на конклав, думать о мученичестве Петра, лежащем в фундаменте Церкви, как о вечно актуальном факте, а не как о прошлом, достойном лишь хвалебной литургии. В этом заключались его мысли, которые он разделял с Витторией Колонна, о том, что нужно вернуться к глубоким ценностям Священного Писания и к истории, пролить на них свет, сделав их актуальными, чтобы верующий мог снова эмоционально пережить эти события.

В «Золотой легенде» рассказывается, что во время мученической смерти Петра один из христианских неофитов стал роптать при виде столь нечестивого поступка и начал подавать знак к восстанию. Сам Петр потребовал, чтобы он успокоился, поскольку его судьба мученика должна была свершиться. Картина воплощает этот рассказ. Человек, стоящий в центре сцены, с негодованием указывает на мучения Петра римским солдатам, сбегавшимся для того, чтобы присутствовать при казни, как и на картине Джотто. Его друзья удерживают его и успокаивают, требуя от него молчания красноречивым жестом пальца, прижатого к губам. Другой рукой неофит, находящийся на одной оси с го-

ловой Петра, указывает на небо, обращаясь, вне всякого сомнения, к небесной воле, во власти которой находится всё. И в этом случае мученическая смерть выступает как осуществление Божественных замыслов, хотя они и не очень понятны растерявшимся людям.

Эта маленькая сцена очень важна, поскольку она помогает нам определить, кто те многочисленные люди справа от Петра, которые присутствуют при его казни. Всю правую часть картины пересекает поток людей, которые по своему внешнему облику кажутся простонародьем, а то и нищими. С вершины горы, напротив солдат Нерона, скачущих верхом слева, появляются люди самого разного возраста. Толпой они спускаются с горы, в то время как слева солдаты, которых мы видим со спины, на нее поднимаются. Эти люди одеты в лохмотья, как если бы ранние христиане вербовались лишь среди простолюдинов и бедняков. Смирненные, определяемые скорее чувством, нежели социальной или исторической принадлежностью, свидетели мученической смерти, по-видимому, это первые христиане, народ, который последовал за проповедью Петра. Этот народ и есть сама Церковь, понимаемая как сообщество тех, кто разделяет одни чувства и одну веру, тех, кто является истинным фундаментом католической традиции. Даже в такой незамысловатой их характеристике, столь далекой от официальных форм, которые приняты в эти же годы в окружении Микеланджело, его изображение мученичества св. Петра становится воззванием в пользу Церкви верующих и против Церкви как учреждения. Эта идея, которую Микеланджело разделял со «спиритуалами», уже не первый год считалась подрывной среди более консервативного крыла Римской курии. На картине Микеланджело исчезли пирамида и обелиск, и теперь даже Рим уже нельзя было узнать в этом полностью духовном событии.

Чтобы показать чистоту веры первых христиан, Микеланджело, как и в случае с толпой людей, окружавших Христа в «Обращении святого Павла», или с религиозными рисунками для Поула и Колонна, крайне мало использует реальные детали. Люди одеты в бесформенные лоскуты ткани, обмотанные вокруг тела, ставшего всего лишь продолжением души. пейзаж превращается в чистую абстракцию воздуха и земли. Красота, сила и гармония запускают театральное действие, которое жестами и мимикой рассказывает о чувстве, не уступая ничего декору, церковной организации, иерархии персонажей, и прежде всего, истории как факту, имевшему место в определенную эпоху. Микеланджело



выбирает духовное изображение, принадлежащее вечности, соответствующей постоянству веры.

Вспомним, мы находимся в капелле, которую Павел III предназначал для конклава. Следовательно, взгляд Петра обращался на кардиналов, которые выбирали папу, и он должен был стать первым, кого новый папа увидит, будучи избран. Этому папе Петр напоминал о своей Церкви, состоящей не из вооруженных и могущественных людей, но из народа, охваченного глубокой верой: избранного народа, который справедливо располагается справа от распятия, подобно тому как на небе он будет располагаться по правую руку от Распятого, первого и самого святого символа спасения.

Естественно, невозможно продвинуться слишком далеко в толковании этой картины, во многих своих аспектах остающейся непонятной. Однако небольшие отличия от традиции, строго соблюдаемой и представленной в произведениях искусства, украшающих важнейшие церковные сооружения, сообщают нам то, что любой современник Микеланджело легко мог понять: исчезновение Рима, а следовательно, и физического присутствия Церкви как учреждения; суровый взгляд Петра и его укоризненный жест, обращенный к зрителю; наконец, присутствие народа, никогда не становившегося героем изображений на эту тему. Народа, который уже своим физическим обликом призывал к чистоте и простоте живой веры. Мы находим эту веру во всех поздних произведениях Микеланджело, начиная от «Жизни деятельной» и «Жизни созерцательной» и Марии у ног распятия на рисунках, которые он подарил Виттории, Поулу и Мороне, и до каменных фигур, появляющихся в последних «Пьета».

Но кардиналы, собравшиеся на конклав, и будущий папа не могли бы не обратить внимания на другую очевидную иконографическую деталь: тонзуру Петра. Кажется, что поза святого специально придумана для того, чтобы всем была видна его выбритая голова. Подробное изучение фрески позволяет увидеть, насколько тщательно здесь работал Микеланджело и насколько важной для него являлась эта маленькая деталь картины. По важности она смыкается с рукой Христа из «Страшного Суда», которая тоже стала объектом многих авторских переделок. Предшественники Микеланджело никогда не обращали внимания на эту деталь. Несмотря на очень плохую сохранность росписи в Ассизи, рисунки, сделанные с нее, удостоверяют, что голова Петра не была выбрита. На картине в церкви Сан-Пьеро а Градо волосы хорошо видны, как и на фреске в капелле Бранкаччи — хотя там они находятся в тени.

Какое же значение имела для Микеланджело эта столь настойчивая тонзура, уже появившаяся у св. Петра из «Страшного Суда»? Мы это находим все в той же «Золотой легенде», в рассказе о праздновании кафедр Св. Петра.

Четвертая причина для этого праздника — честь, воздаваемая тонзуре, ведь, согласно традиции, она восходит к самому св. Петру; когда он проповедовал в Антиохии, ему состригли волосы с вершины его головы в знак презрения к христианской вере; затем то, что было сделано как оскорбление первому из апостолов, стало почетным знаком для всего клира. Тонзура означает чистоту жизни, ведь в волосах собирается все нечистое, что есть в голове; отказ от любой внешней красоты, ведь волосы служат украшением; отказ от земных благ, ведь ничто не должно вставать между священником и Богом, но их объятие должно быть близким, а видение Божественной славы — открытым. Кроме того, тонзура круглой формы, ведь эта фигура не имеет ни начала, ни конца, так же как не имеет ни начала, ни конца Господь Бог, которому служат священники<sup>9</sup>.

В те годы, когда Микеланджело расписывал капеллу Паолина, вопрос о тонзуре был предметом острой дискуссии среди реформаторов, именно по причине ее высокой символической ценности. Таким образом, полемическая важность этой головы являлась очевидной для любого из кардиналов, собравшихся на конклав. Мы не ошибемся, если помимо всего этого увидим в его выборе еще один призыв к духовности, которой должно обладать папство, призыв к смирению и евангельской чистоте. Эти позиции ясно выразил Реджинальд Поул, и именно настойчивость, с которой он их отстаивал, и стала причиной того, что его не избрали новым папой на конклаве 1549 года, проходящем рядом с еще влажными фресками Микеланджело и, несомненно, под возмущенным взглядом Петра.

## 6. Тень цензуры

Расписывая капеллу Паолина, Микеланджело еще раз вторгся, причем серьезно, в то время дискуссии о церковной реформе. Принято считать, что определять иконографию не было во власти художника, который ограничивался тем, что изобра-

жал замысел заказчика. Сложно предположить, что здесь, в капелле Паолина, самом официальном месте Церкви, Микеланджело мог сам принять решение о том, что и как изображать. Вместе с тем, когда Павел III попросил Микеланджело расписать капеллу, художнику было около семидесяти лет, и он имел все основания для того, чтобы отказаться от работы. Несомненно, свобода творчества являлась одним из условий договора, как это уже было со «Страшным Судом» и как это произошло с продолжением возведения собора Св. Петра. Тогда вторжение Микеланджело стало разрушительным для церковной власти и даже кардиналы были вынуждены склонить голову перед требованиями художника. Это удостоверяет и полемика Джильо, Дольче и других высокообразованных цензоров, которые не жаловались на интеллектуалов курии, а напрямую критиковали Микеланджело, признавая за ним ответственность за композиционный выбор и нарушение канонов в его картинах. Очевидно, Буонарроти получил творческую свободу, в которой было отказано такому художнику, как Джорджо Вазари. Ему Паоло Джовио, эрудит на службе кардинала Алессандро Фарнезе, диктовал план картин в Канцеллерии вплоть до мельчайших подробностей, уточняя даже, где будет располагаться каждый отдельный персонаж.

Свобода Микеланджело в эти годы была столь велика, что она позволила ему даже отказать кардиналу, внуку Алессандро Фарнезе, просившему отдать ему эскизы, послужившие для написания «Страшного Суда». Он теперь находился за гранью правил и схем, значимых для любого другого художника эпохи Возрождения. К тому же в обеих картинах для капеллы Паолина речь идет не о перевороте, но, скорее всего, лишь о небольшом иконографическом отклонении. Строго говоря, традиция была соблюдена. Однако намек на особенности веры Микеланджело пробивал себе дорогу посредством появления новых деталей и, главное, при помощи исключительного художественного языка, который мог придать различный вес разным элементам, представляемым всегда так, чтобы передать ощущение выстраданного индивидуального участия в вере. Художник прославлял не власть церковных институтов, как это было во фресках Канцеллерии (и при завершении самой капеллы Паолина), но чистоту духовного благочестия, которая питается прямой связью со Священным Писанием и поучениями мучеников. В его творениях мы обнаруживаем не пассивное прославление Церкви, но размышление: мы оказываемся перед событиями, в которых нас зовут участво-

вать и которые должны подвигнуть к активному обдумыванию веры и ее корней.

Это чувство, родившееся из куда более широкого проекта церковной реформы и заставляющее глубоко задуматься о состоянии Церкви и религии в те годы, прекрасно поняли современники Микеланджело. Вплоть до какого-то момента оно опиралось на проект, разделяемый пусть и не самой влиятельной частью курии, но кругом людей, бывших достаточно могущественными для его легитимизации в Папском государстве: группа Поула, Мороне, Бембо, Садолето и того же Джовио — тот самый круг, который был избран Фарнезе, чтобы фигурировать на фресках Палаццо Канчеллерия за спиной Павла III, с целью подчеркнуть его добродетель. Сочетание суровой морали и политического цинизма в Римской курии накануне Тридентского собора препятствовало этому. Проект Поула и его друзей был обречен на поражение, будучи побежден властным призывом к церковной традиции и литургиям, к ее светским инструментам контроля и владычества.

История росписи в капелле Паолина нам это доказывает. Две дошедшие до нас фрески были лишь частью проекта, подготовленного Микеланджело, которую он успел осуществить в 1542–1549 годах. Он закончил бы роспись, если бы не внезапная смерть Павла III. Тринадцатого октября 1549 года, за несколько дней до смерти, папа, по надежному свидетельству посла герцога Флорентийского в Риме, пошел к Микеланджело, который писал картину на строительных лесах, вскарабкавшись на лестницу из десяти перекладин и поражая всех своими жизненными силами. Ничто тогда не предвещало, что папа скоро умрет, а работа остановится на той стадии, на которой она и дошла до нас. Уже готовы были эскизы для других фресок, которыми завершался цикл и выполнение которых Микеланджело, с согласия Павла III, поручил Марчелло Венусти. Об этом нам сообщает важнейший документ, сохранившийся в Ватиканском архиве рядом с хроникой конклава 1549 года, в котором секретарь конклава просит кардиналов, чтобы Марчелло Венусти мог продолжать роспись капеллы, как договорились Микеланджело и Павел III.

[Между 10 ноября 1549 года и 7 февраля 1550 года]

Достопочтенному мессеру Джованни Франческо [Бини], церемониальмейстеру.

Поскольку художник из Мантуи, уполномоченный уже папой Павлом, продолжает роспись новой капеллы и уже начал эскизы ее, но не может без помощи закончить их по причине своей бед-

ности, просим достопочтеннейших и блистательнейших принять меры и позаботиться о том, чтобы он мог продолжать работать. Он почтительнейше целует руки<sup>10</sup>.

Выполнение эскизов являлось завершающей стадией сложного и трудоемкого процесса подготовки к созданию фрески. Если существовал эскиз, то картина была делом решенным. Таким образом, в 1549 году Микеланджело уже полностью разработал проект по завершению росписи капеллы Паолина. Или, может быть, будет более точным сказать, что картинам Микеланджело недоставало лишь их заключительной части. Ведь эскиз выполнялся лишь тогда, когда все было решено вплоть до мельчайших деталей. И художник практически подготовился завершить роспись капеллы, сделав эскизы также и других сцен. Знаменитый эскиз распятия, хранящийся в музее Каподимонте в Неаполе, дает понять, насколько глубоко мастер продумал завершение росписи капеллы.

Почему же этот живописный цикл не был осуществлен? Почему, несмотря на всеобщее уважение, которым пользовался Микеланджело в эти годы, после того как папа буквально выкрал его у дела Ровере, лишь бы он расписал его капеллу, — почему именно тогда, когда он находился в полном распоряжении папства, свободный от каких-либо обязательств по отношению к другим заказчикам, он отказался от своей работы? Будет ли слишком смелой мысль, что запрет, остановивший работу Микеланджело, стал проявлением инквизиторской цензуры, обратившейся против художника?

Мы можем лишь строить предположения о вмешательстве цензуры в дела Микеланджело. Но не может быть никакого сомнения, что дух его творчества был теперь очень далек от того, что требовалось курии, и нового равновесия сил, которое понемногу укреплялось. Достаточно увидеть картины, которые начиная с 1572 года писали Лоренцо Саббатини, а затем Федерико Дзуккари, и сравнить их с картинами Микеланджело, чтобы оценить беспредельную разницу между его верой и религиозными принципами, объясненными бдительными посттридентскими богословами.

Перерыв в работах, вызванный конклавом, последовавшим за смертью Павла III, совпал с началом враждебных действий Джампьеро Карафы против группы «спиритуалов». Пятого декабря 1549 года, прямо под влажными стенами, которые только только расписал Микеланджело, Реджинальд Поул был уличен

в ереси и немедленно исключен из числа кандидатов на папский престол<sup>11</sup>. Начиная с этого момента борьба стала подковерной и беспощадной. Картины, которые, как ожидал Микеланджело, должны были прославлять избрание его друга Поула и столь долгожданный поворот Церкви, стали свидетельницами его поражения. Новый папа, Юлий III, большой почитатель Микеланджело, не был особенно враждебен по отношению к группе реформаторов, но инквизиция, которую все более цепко держал в своих руках Карафа, теперь без остановки искала улики против Поула и его школы, пока вокруг них не стала все больше материализоваться угроза суда инквизиции за ересь. Политические контакты, которые император Карл V поддерживал с протестантами, и его теснейшие связи с Поулом и его окружением делали позицию кружка достаточно надежной даже в Риме. Однако во все более ядовитой атмосфере курии уже не могло быть места открытому выражению того благочестия, которое характеризовало группу и присутствовало в картинах Микеланджело. Хотя эскизы нужно было всего лишь перенести на стену, работа так и не была завершена.

Догадку подтверждает то огромное уважение, которым пользовались в эти годы эскизы Микеланджело. Его подготовительные рисунки, если они были собственноручными, ценились в десять раз выше, чем картина, написанная его ассистентом. Две маленькие картины, подаренные Урбино, к примеру, почти наверняка написаны рукой Марчелло Венусти, но осуществлены по эскизам маэстро: этого хватило в 1557 году, еще при жизни Микеланджело и Венусти, чтобы они ценились многократно больше, чем простая копия с картины Микеланджело, написанная Венусти<sup>12</sup>. Итак, нет сомнения, что современники осознавали, насколько высоко были бы оценены эскизы, приготовленные для капеллы Паолина. Однако же от них отказались, фактически уничтожив существующие картины, с той только разницей, что это вызвало меньший скандал в силу меньшей публичности. Отказ продолжить роспись согласно проекту Микеланджело являлся радикальным отречением от его поэтики и признанием той дистанции, которая отныне существовала между требованиями по репрезентации папской курии и благочестивыми чувствами великого художника, жизнь которого уже приближалась к концу.



## Глава VIII

# Конец иллюзий

### 1. Сюжеты благочестия

С окончанием работы над «Страшным Судом» Микеланджело поднялся на такую социальную и творческую высоту, до которой ранее не поднимался ни один художник. Бенедетто Варки, важнейший представитель Флорентийской академии, которую создал Козимо I, чтобы придать своему политическому господству культурную составляющую, посвятил в 1547 году знаменательную лекцию его сонету, отметив тем самым восхождение художника на идеальный Олимп, населенный полубогами. А его близость к кружку Реджинальда Поула и Виттории Колонна укрепила положение, которого он достиг в ходе своего долгого и многотрудного продвижения в обществе.

Этим друзьям Микеланджело посвятил свои «малые» творения, созданные в моменты, оставшиеся свободными от задач, возложенных на него папой. В те годы все картины и рисунки, написанные Микеланджело, затрагивали благочестивые темы, к которым он приходил в своих размышлениях, проповедям и литературным произведениям «спиритуалов». К сожалению, от этих его творений, связанных с людьми и событиями, подвергшимися затем преследованию инквизиции, ничего не осталось, кроме таинственных свидетельств, говорящих об опале. Упоминается распятие из слоновой кости, один из предметов коллекции, собранной Алессандро Фарнезе в его римском дворце около 1570 года: «Распятие из слоновой кости, крест и подножие из эбенового дерева, монограмма и диадема, позолоченные рукой Микеле Анджело», а также «рисунок карандашом на бумаге, натянутой на панель и в раме из орехового дерева, с изображением “Распятия” работы Микеланджело»<sup>1</sup>. Две картины, «на одной Христос, а на другой

Благовещение», Микеланджело подарил Урбино, после смерти последнего они были перечислены в инвентаре его дома в Кастельдуранте: это копии двух картин, основывавшихся на его собственноручных эскизах. Как таковые они должны быть вписаны в каталог<sup>2</sup>.

Творчество Микеланджело в этот период покрыто весьма густым туманом, который критики пытались развеять, но без особого успеха. Удалось идентифицировать лишь два рисунка, находящихся сегодня в Лондоне и Бостоне. Сюжетом одного из них является «Распятие», а другого — «Пьета»; они соотносятся с теми рисунками, которые, по мнению Асканио Кондиви, художник сделал для Виттории Колонна. Хотя подлинность этих рисунков по-прежнему ставится под сомнение, но относительно выбора их сюжета вопрос отпадает. Оба рисунка появились между 1540 и 1545 годами, в результате размышлений Микеланджело в «Церкви Витербо» на тему жертвоприношения Христа как основания и источника спасения души.

«Иисус Христос на кресте, не кажущийся мертвым, как обычно делается, но живой, с лицом, поднятым к отцу, и кажется, что он говорит: “Эли, эли!” — откуда можно увидеть, что это тело не оставлено висеть безжизненным, но кажется живым, и извивается, испытывая тяжкие мучения». Это подробное описание Асканио Кондиви собирает в себе всю силу мысли и страсти, которую Микеланджело и его друзья посвятили в те годы жертвоприношению Спасителя. Благочестивая литература, которая в эти годы развилась вокруг единомышленников Поула, доказывает ценность бесконечного милосердия этого жеста, а Микеланджело ее умещает в один образ, очень простой, но вместе с тем выражающий всю мысль и всю страсть интеллектуалов, в те годы сконцентрировавшуюся на этой теме. Образ становится иконой и, подобно удару кинжалом, мгновенно пронизывает сознание и вонзается в сердце со всей силой, болью и красотой великого события.

В «Распятии», сделанном для Виттории Колонна, красота — ключ к эмоциональному участию зрителя в мученичестве Христа, к которому стремится Микеланджело. Христос, извивающийся от боли как обычный человек, не несет в себе ничего абстрактного и сверхъестественного. Это красивый мужчина, который мог бы сойти с креста и заключить в себе целый мир, собрав его в тело с идеальными пропорциями. Если бы вместо гвоздей и креста у него была другая опора, этот Христос мог бы



стать Аполлоном, гордо демонстрирующим свою красоту. Атлетическая фигура столь убедительна в движении, что все изображение может свестись к сущности тела и жеста. Всё исчезло: ландшафт и даже сам крест. Вся сила события — в теле, которое извивается, сохраняя даже в своем мученичестве царское достоинство, рождающееся из уверенности в собственной жертве, из желания отдать собственное тело ради спасения людей. Более ста лет до этого Брунеллески упрекал молодого Донателло, что тот распял Христа, похожего на крестьянина, не приняв в расчет красоту и царское достоинство, подобающие Христу. Своим «Распятием» Микеланджело закончил долгий путь, который прошли художники Возрождения к уподоблению красоты и Божественности, как за две тысячи лет до того сделали греки.

Те же элементы красоты, сдержанной элегантности чувств воздействуют на зрителя и в «Пьете», сделанной для Колонна и ее друзей. Здесь прекрасное тело Христа-Аполлона тоже полностью выставлено перед людьми. Ангелы, кажется, скорее демонстрируют умершего молодого человека, чем помогают ему. Все страдание, сдержанное и ни в коем случае не преувеличенное, уместилось в отчаянном и вместе с тем безропотном жесте Матери, которая рождает его во второй раз, отдавая смерти, предназначение которой — спасти людей.

Эти два рисунка, или, вернее, две иконы, являют собой наивысшую точку как мистического, так и «языческого» изображения католической Страсти. Поэтому они и возникли внутри кружка, пропитанного духом классицизма и язычества, способных выразить те чувства и образы, с которыми отождествляли себя Реджинальд Поул, Виттория Колонна, Маркантонио Фламинио и другие друзья Микеланджело, создавшего эти маленькие шедевры. Оба изображения «античны» не только по причине тщательно выверенных и изысканных пропорций аполлоновского тела Христа, но в особенности из-за сдержанности чувств, никогда не обременяемых чрезмерным натурализмом, который делает вульгарными произведения современных Микеланджело художников. Классицизм, наполняющий их особенным смыслом в позднегуманистическом кружке Поула, — порог абстракции, на котором останавливается образ, колеблющийся между идеальной красотой и натуральным правдоподобием. Это равновесие абстрактного канона и натуралистических намеков составляет специфический характер классицизма Микеланджело,

достигающего в обоих рисунках и в те годы вершины своей зрелости.

Способность тела выразить любой оттенок духа и чувства собственной мимикой и красотой, своим способом занимать пространство — очень «классический» способ воздействия на зрителя образами. Микеланджело искал его всю свою жизнь и окончательно нашел в эти годы, погрузившись в глубокое и изысканное благочестие кружка Витербо. Чтобы понять, насколько классическим является его поздний язык, насколько все сосредоточено на теле и на жесте, хватило бы того факта, что в обоих изображениях полностью пропадает ландшафт. Это классицизм, происходящий скорее из образцов древности, чем из трактатов Платона о философии. Нечего удивляться, что эти образы сумели внутри узкого, но могущественного кружка соединить веру и культуру, стать знаком идентичности, превращающим размышления и поиски «спиритуалов» в чистое чувство.

Почти нет сомнений, что Микеланджело самолично сделал для Виттории еще одно «Распятие» и одну «Пьету». Между тем, другие изображения или копии его картин, сделанные с его собственноручных эскизов заслуживающими доверия живописцами, такими, как Венусти, начали распространяться среди друзей, которые посещали художника в эти годы.

Погрузившись в хлопоты Тридентского собора, Реджинальд Поул взял с собой на время своего переезда небольшую картину Микеланджело и предложил ее в качестве царского подарка, достойного получателя, кардиналу Эрколе Гонзаге, могущественному союзнику императора Карла V в Италии, говоря, что мог бы получить и другие картины от Виттории. Эрколе не мог принять эту реликвию, удовлетвовавшись тем, что приказал снять с нее копию. «Монсиньор мой, брат мой, если бы Вы могли бы передать мне эту картину с образом Христа, что у достопочтеннейшего Поула, лишь для того, чтобы я мог заказать ее копию мессеру нашему Джулио Романо, который находится здесь, а затем вернуть ее, мне было бы в высшей степени ценно обладать ею, и, если учтивость кардинала позволила бы совершить это дело, говорю Вам свободно, что не допускаю, чтобы он лишил ее себя каким бы то ни было образом, ибо я не знаю, где может находиться образ Христа, как не в руках того, кто носит его высеченным в сердце»<sup>3</sup>. Из слов Гонзаги очевидно, что речь идет не об обычной картине, но об истинной реликвии. Такой художник, как Джулио Романо, был способен скопировать ее,

но никоим образом не способен замыслить, поскольку у него нет того благочестия, которое, согласно словам всех друзей, осияло сердце Микеланджело.

Флорентиец Франческо Бандини, друг Микеланджело еще с республиканских лет и богатый эмигрант-банкир, приказал сделать статую по той «Пьете», которая была написана для Виттории и которую Поул взял с собой в Тренто. Сам Мороне еще многие годы спустя просил Микеланджело изобразить Христа, которого художник умел передать, как никто другой. Как мы видим, все, кто стоял во главе кружка реформаторов, были покорены талантом Микеланджело и его творениями, бывшим в их глазах знаком принадлежности к их партии.

Посредством рисунков и небольших благочестивых картин Микеланджело установил более тесные связи со своими друзьями, связав свое творчество и размышления Виттории Колонна. Кто из этих двоих и каким образом влиял на другого, почти что бесполезно выяснять. Однако очевидно, что творчество одного отражалось в другом, шла ли речь о картинах Микеланджело или о благочестивой прозе Виттории, объединяя их в едином усилии духовного понимания, которое выхватывало их из сферы простого творчества, направляя в более сложное измерение, где искусство уступает вере, становящейся целью его пути.

## 2. Римская семья

Первого сентября 1535 года Павел III Фарнезе, папа, которому, со всеобщей точки зрения, оставалось недолго жить, назначил Микеланджело солидную пожизненную пенсию, с тем чтобы обеспечить себе услуги художника на весь остаток его жизни. Это было очень важное распоряжение, поскольку оно утверждало Микеланджело в роли главного художника Церкви. Выплачиваемый ему доход состоял из налогов или пошлин, которые платили путники, переходившие реку По в окрестностях Пьяченцы по плашкоутному мосту. Выручка оценивалась приблизительно в 600 дукатов в год, и еще 600 дукатов ему выплачивала наличными Папская палата, каждый месяц по 50 дукатов. Это была неслыханная цифра, достаточная для того, чтобы целая семья жила роскошно. Теперь у Микеланджело не могло быть беспокойства по финансовым поводам, и он мог полностью посвятить себя творческой деятельности. Микеланджело, у которого не

было ни пристрастия к роскоши, ни больших расходов, продолжал вкладывать свои доходы во флорентийскую семью, сконцентрировав на племяннике Леонардо (17 апреля 1522 — 18 ноября 1599) ожидания семейного подъема, которые он лелеял всю жизнь.

Еще в 40-е годы его стратегия повышения социального статуса семейства сосредоточилась на выгодных для потомства вложениях, которым, однако, старый и недоверчивый Микеланджело не особенно доверял. По мере того как он накапливал значительные суммы денег, он предлагал своим братьям Джован Симоне (11 марта 1479 — 9 января 1548) и Джизмондо (22 января 1481 — 12 ноября 1555) вкладываться в покупку земель и мануфактур. Но из-за его недоверчивости было сложно выбрать, куда инвестировать. Каждый раз, когда вырисовывалась возможность покупки дома, земельного участка или лавки, он начинал в Риме деятельность с целью получения всей информации, опираясь на густую сеть своих флорентийских агентов и всей общины, рассеившейся между Флоренцией и Римом, в которой у него было много друзей, игравших значительную роль. Его недоверчивость стала самым настоящим мучением для его семьи, вынужденной подчиняться приказам, полученным из Рима. Хотя его братья находились на местах, он не хотел доверить им принятие важных решений. С другой стороны, предпочтение, которое Микеланджело оказывал флорентийскому рынку, показывает, что он постоянно ощущал себя изгнанником. Несмотря на то что возраст и римские обязательства делали возвращение во Флоренцию очень трудным, он продолжал чувствовать, что лишь временно находится в Риме, и планировал свое будущее в родном городе.

В скором времени семейные связи свелись для художника к Леонардо, сыну его любимого брата Буонаррото. После смерти Буонаррото в 1528 году Микеланджело был вынужден заняться его ребенком, видел, как он рос, и для него он значил много больше, чем просто племянник. Мальчик был энергичен и полон жизни и, в отличие от дяди, решительно настроен наслаждаться жизнью с минимальными затратами труда. Неудивительно поэтому, что начиная с середины 40-х годов переписка Микеланджело почти полностью посвящена племяннику, отношения с которым, как это обычно для него, были тяжелыми и мучительными, — даже в этом случае он не смог отказаться от недоверчивости, опустошавшей его всю жизнь, и позволить себе ту радостную любовь, в которой он себе всегда отказывал.

Хотя его мысли о семье почти исключительно обращались к племяннику, Микеланджело держал его как можно дальше от Рима, как если бы тот причинял ему невыносимое беспокойство и мешал его римской жизни. Он воспрепятствовал ему посещать себя слишком часто, лишаясь его общества, как если бы у него было много слишком важных и несовместимых с семейной жизнью дел. Каждая попытка Леонардо приехать в Рим к дяде, пусть и на несколько дней, воспринималась Микеланджело как бедствие. Присутствие племянника становилось угрозой для равновесия новой семьи, которая возникла у него в Риме, — с несколькими верными и терпеливыми друзьями и слугой Урбино, к которому он привык и был привязан так, как если бы тот являлся его кровным родственником и который выказывал себя более снисходительным, по крайней мере внешне.

Летом 1544 года тяжелая болезнь настигла Микеланджело, внушив страх за его жизнь. Племянник приехал к нему в Рим, что было вполне естественно, но Микеланджело воспринял этот визит как циничную попытку убедиться, что ничто не пропадет из обширного наследства, которого ждал племянник. Возможно, огонь его недоверия раздул все тот же Урбино или какой-нибудь другой злонамеренный советчик, который знал, что во Флоренции очень плохо относились к близости Микеланджело со слугой, — многие просто-напросто считали, что он его заложник. Реакция на приезд племянника была суровой и жестокой. Это показывает, что ужасный характер Микеланджело, отравивший ему всю жизнь, не смягчился даже в старости. Его болезнью занимался старый и близкий друг Луиджи дель Риччо, его основное связующее звено с папой. Он поместил его в дом Роберто Строцци, другого богатого эмигранта-республиканца, и нанял лучшего врача Рима, чтобы тот его лечил. Едва набравшись сил, Микеланджело написал Леонардо очень злое письмо, угрожая лишить его наследства и высказывая все подозрения, мешавшие его дружбе с единственным наследником семьи, человеком, на которого в конечном счете он работал как проклятый.

*Лионардо, я был болен; и ты, по настоянию сэра Джован Франческо, приехал, чтобы увидеть, как я умру, и проверить, что я тебе оставляю. Неужто так мало моего имущества во Флоренции, что тебе недостаточно? Ты точно напоминаешь своего отца, который во Флоренции выгнал меня из родного дома. Знай, что я сделал такое завещание, что о том имуществе, которое у меня есть в Ри-*

ме, ты можешь больше и не думать. Иди с Богом и впредь не приезжай ко мне, и не пиши мне, и не поступай, как скажет священник<sup>4</sup>.

Другой жертвой его анафемы, «священником», который, по мнению Микеланджело, подтолкнул Леонардо приехать в Рим, чтобы убедиться, что Урбино не лишит его наследства, был старый друг Джованни Франческо Фаттуччи, всю свою жизнь помогавший и служивший мастеру.

Здоровью Микеланджело, конечно, не пошла на пользу разрушительная ярость, которой он предавался, выздоравливая в постели, предоставленной ему в доме Строцци, — несмотря на накопленные богатства, дом в квартале Мачелло деи Корви не подходил для столь чрезвычайного случая. Да и характер старого больного художника нисколько не смягчился, как и его республиканский пыл. Хотя политики в Италии считали, что теперь оттеснить Козимо Медичи от управления Флоренцией будет очень трудным делом, Микеланджело и немногие друзья, с которыми он встречался, продолжали мечтать о возрождении Флорентийской республики. Являлось ли это достоинством или недостатком, но Микеланджело никогда не был способен смириться с гибелью тех немногих, но твердых идеалов, которые он для себя избрал в жизни. Находясь в своей постели в палаццо Строцци, откуда он мог видеть Тибр, ставший в пору засухи таким же желтым, как сено, которое косили в его родных краях, Микеланджело сообщил Франциску I, королю Франции, что, если тот вернет свободу Флоренции, он воздвигнет ему бронзовую статую на площади Синьории. Что было еще более исключительно, он собирался сделать это на собственные средства.

Ярость против любимейшего племянника, тем не менее, перекипела и утихла, и даже Фаттуччи был прощен. В своей резкой и инфантильной манере Микеланджело написал ему через некоторое время, послав сонет, как в старые добрые времена, чтобы дать понять, что он еще жив и что в душе, терзаемой призраками недоверия, еще теплится лучик благодарности. Но его республиканские убеждения, столь упорные и далекие от реальности, не могли не беспокоить его родных, живших во Флоренции, где шпионы Козимо регулярно докладывали о республиканской активности Микеланджело и его друзей. Со своей стороны, Козимо вел мудрую политику собирания всех лучших флорентийских сил и очень хотел включить и Микеланджело в свой проект уми-

ротворения. В середине 40-х годов он уже проявил редкую заботу о судьбе мастера и о произведениях искусства, которые находились в его доме. А когда художник заболел во второй раз, зимой 1546 года, он, не колеблясь, послал молодого Леонардо в Рим, отрекомендовав его Лоренцо Ридольфи, с тем чтобы тот помог собрать все, что находилось в доме дяди, в случае его смерти. Козимо считал это самым надежным способом завладеть теми произведениями, которые все еще находились у Микеланджело и в которых тот ему отказывал<sup>5</sup>.

В маневры, имеющие целью сблизиться с художником, были вовлечены и его старые друзья, например Бенвенуто Челлини, который около 1551 года посетил Микеланджело от лица Козимо, чтобы предложить ему вернуться во Флоренцию, где он был бы покрыт почестями. Но Микеланджело придерживался совсем другого мнения. Флоренция, которую он любил и от которой не мог отречься, была воссоздана им в Риме, в маленьком кругу друзей, где он регулярно встречался с Донато Джаннотти, Роберто Строщи, Луиджи дель Риччо и Франческо Бандини. Все они являлись эмигрантами-республиканцами, но принадлежали к лучшим семьям Флоренции, в том смысле что могли похвастать несколькими веками прямого участия в общественных делах, а это в глазах Микеланджело определяло высший уровень гражданского нобилитета. Донато Джаннотти был одним из интеллектуальных вождей республиканского восстания 1527 года и с тех пор не разлучался с Микеланджело. В высшей степени образованный и утонченный, Джаннотти стал секретарем кардинала Ридольфи и ввел Микеланджело в литературный мир. Именно он вдохновил художника на создание скульптуры «Брут», которую Микеланджело преподнес кардиналу Ридольфи, главной фигуре антимедицейской партии в Риме, чтобы восславить убийство (или «тираницид», как предпочитали его называть) коварного Алессандро Медичи руками его троюродного брата Лоренцино в 1537 году. Он исправлял сонеты Микеланджело и даже изящные письма, например, адресованные Виттории Колонна. И ему же мы обязаны одним из самых прекрасных свидетельств о жизни Микеланджело в середине 40-х годов: удовлетворенного человека, влюбленного в своих друзей и в разговоры, которые он с ними ведет, гуляя по Риму. Этот город все они, изгнанники-флорентийцы, не могут не любить. Время, оставшееся от трудов на ниве искусства, посвящается культуре Данте и поэзии, а также наслаждению музыкой и истинной дружбе, которой он признается в рабской преданности.

Один из этих счастливых дней, когда небольшая компания бодрых семидесятилетних стариков неторопливо гуляла по Капитолию и мраморным Форумам, заросшим лаврами и каменными дубами, на наше счастье, стал известен из рассказа в форме диалога, позже опубликованного все тем же Джаннотти. Мы узнаем оттуда ценнейшую информацию, которая подтверждает подозрения, появляющиеся благодаря многим документам, связанным с Микеланджело. В диалоге он говорит, что неспособен отдаться чувственности любви и страсти, потому что это отвлекло бы его от творчества и работы, которые могут расцвести лишь в условиях полной концентрации и отказа от любой другой жизненной необходимости. Величие искусства рождается, как он сам признается, путем отказа от счастья в жизни, как если бы эти две сферы противопоставлены друг другу. Это очень современный взгляд на собственную творческую деятельность, и другие художники, которые будут жить в гораздо более близкие нам эпохи, попытаются принести такую же сознательную жертву. Микеланджело пришел к этому инстинктивно, бессознательно и лишь в конце своей жизни спокойно принял собственный выбор — после того, как провел семьдесят лет в страданиях, воздвигая сияющую стену своего искусства, чтобы отгородиться от страха, вызванного его собственными импульсами.

В свете этих представлений можно объяснить и трудности, которые испытывал Микеланджело с завершением своих произведений, из-за стремления прожить в согласии со своими убеждениями в ущерб реальному миру. Все, что пережила душа, выходит наружу и становится понятным себе самому и другим. Так в конце концов создаются недостижимые шедевры — благодаря артистической жилке, сверхчеловеческому таланту и экстраординарным способностям рук. Для Микеланджело искусство — враг жизни, а жизнь — враг искусства: лишь принеся собственную жизнь в жертву, человек может взойти на вершину искусства. И снова мы находимся очень далеко от Рафаэля и его яркой жизни. Жизненная сила Микеланджело подчиняется его творческим усилиям, не делая уступок каким-либо другим удовольствиям, а что больше всего впечатляет в его словах, так это глубокое осознание этого внутреннего механизма и приятие его художником, который выбрал для себя совершенство искусства.

Итак, место действия — ясный римский день, ранняя весна, когда небо, солнце и прозрачный воздух зовут к безделью, на ко-



торое обитатели берегов Тибра всегда были мастера. В воздухе разлит запах нежной травы и первых цветов миндаля, которые испещрили красными крапинками виноградники, разбросанные по всему Риму. Друзья Микеланджело зовут его насладиться этой красотой вместе с ними и ошеломлены, когда слышат отказ, обоснованный удивительным образом.

Микеланджело: вы сильно ошибаетесь; и чтобы показать вам, что вы себе посадили, как у нас говорят, занозу в ногу, с вашими доводами, которыми вы хотели убедить меня прийти обедать с вами, знайте, что я человек, более склонный любить других, чем кто-либо другой, когда-либо рождавшийся. Когда бы я ни увидел человека, который обладает какой-либо добродетелью, который показывает ум, который может сделать или сказать что-либо лучше других, я влюбляюсь в него и не могу ничего сделать и отдаю себя ему как добычу, я уже не вполне свой, но весь принадлежу ему.

Итак, если бы я пришел пообедать с вами, столь украшенными добродетелями и благородством, то кроме того, что каждый из вас уже у меня украл, каждый из тех, с кем я оказался бы за обедом, отнял бы еще часть меня; и еще одной лишил бы меня музыкант, еще одной — танцор, и так каждый из всех получил бы свою часть. Таким образом, я, надеясь, радуясь вместе с вами, вновь обрести себя и собраться, на самом деле лишь потерялся бы и исчез, так что потом, в течение многих дней, не знал бы, в каком мире я нахожусь. [...] И напоминаю вам, что, если хочешь найти себя самого и насладиться собой, не стоит предаваться стольким наслаждениям и радостям, но нужно подумать о смерти. Эта мысль — единственная, которая позволяет нам узнать самих себя, которая нас поддерживает едиными, не позволяя отнять часть нас родственникам, друзьям, господам, амбиции, алчности и другим грехам и порокам, которые лишают человека самого себя и держат его рассеянным и потерянным, никогда не позволяя ему объединиться и обрести себя. И удивителен эффект этой мысли о смерти, которая — разрушая по своей природе все — сохраняет и поддерживает тех, которые о ней думают, и защищает их от всех человеческих страстей; на какую вещь я, насколько помню, уже достаточно намекнул в своем мадригальчике, в котором, рассуждая о Любви, я заключил, что ничто нас лучше от нее не защищает, чем мысль о смерти. [...]

*Не смерть сама, но даже мысль о ней  
От женщины прекрасной и враждебной,  
Несущей мне погибель каждый миг,  
Защита — даже если я порой  
Горю сильнее, чем горю обычно.  
И помощи не нахожу иной,  
Как образ в сердце, строгий и прекрасный.  
Где смерть живет — любви там не место<sup>б</sup>.*

В стихотворении чувствуется отчаяние, с которым художник цепляется за мысль о смерти, чтобы не пасть жертвою любовной истории, приводящей к погибели. Но в этот момент жизни Микеланджело, должно быть, был доволен тем, что сумел вырвать ее из каждодневных опасностей и поместить на Олимп, где он теперь правил в одиночестве.

### *3. Брачные предложения*

Пользуясь преданностью и уважением своего исключительного кружка и все большей любовью своего ровесника Павла III, Микеланджело мог наблюдать за подъемом собственного престижа в свете, после того как он побывал на вершине того признания, которого может достичь художник. Его римская жизнь, сосредоточившаяся на культивировании художественного и интеллектуального таланта, в эти годы все больше отдалялась от его флорентийской семейной жизни, страдавшей от постоянных конфликтов с родственниками, доверять которым у него не получалось.

Поиск супруги для племянника Леонардо стал вскоре самой деликатной целью его стратегии социального восхождения. Духовные заботы, разделяемые с высокопоставленными особами, не отвлекли Микеланджело от стремлений, которые он испытывал всю свою жизнь. Поиск супруги, достойной имени Буонарроти, которая продемонстрировала бы собой новый уровень семьи художника, превратился в одержимость, не дававшую ему спать ночью, безжалостно показывая его бессилие и одиночество. Он хотел, чтобы племянник женился как можно быстрее, продолжил династию Буонарроти, хотел знать, что жертвы, приносимые в течение стольких лет, не бессмысленны.

Свирепое женоненавистничество, которое Микеланджело культивировал в себе всю жизнь, вырвалось наружу в этой ситуации,

когда художник почувствовал себя настолько вовлеченным в проблему, что порою ему казалось, что женится он сам. Естественную для него недоверчивость было невозможно сдержать, если речь шла о женщине, — но ведь именно от нее зависела выгода брачного союза. Свое мнение о женщинах старик не раз выражал в советах внуку: оно очень низкое и дополнительно объясняет его всегдашнее желание держаться подальше от женщин. Вполне безразличный к той любви, которую он воспевал в последние годы, он не желал племяннику ни красивой, ни богатой жены — но благородного происхождения — из сословия, породнившись с которым, семья взлетит вверх по социальной лестнице. Он сумел выдать племянницу Франческу замуж за человека из семьи Гвиччардини и остался этим удовлетворен. Но выбор невесты для Леонардо оказался куда более трудным, поскольку от этого зависело будущее семьи.

Красивые и богатые женщины, объяснял Микеланджело, обычно стремятся подчинить себе мужа и теряются в легкомысленных забавах, а то и в грехе по причине своей слабой природы. Допустимы даже физические дефекты, лишь бы женщина была послушной и посвящала себя только семье, заботе о потомстве и управлению имуществом<sup>7</sup>. Подобная убежденность могла видеть лишь в человеке, равнодушном к женской красоте.

Брачные предложения из Флоренции приходили напрямую к нему. Он их взвешивал, насколько это было возможным, затем пересылал племяннику. Леонардо же, со своей стороны, не являлся образцом добронравия: он любил красивую жизнь и иногда заживал в места, пользующиеся дурной славой, что приводило в ярость его дядю, который не позволял себе ничего, заботясь о том, чтобы накопить имущество и продвинуть семью вверх по социальной лестнице. Поиск жены для Леонардо, как если бы он имел значение для его собственного будущего, пересекся после 1546 года с другими печальными событиями, которые погружали старого художника во все более глубокое отчаяние.

В 1546 году умер Луиджи дель Риччо, бывший для него более чем другом, — покровителем и необходимым посредником, если учесть манеру общения Микеланджело. Смерть друга и советника не могла произойти в менее удобный момент: именно в эти месяцы сын папы Пьерлуиджи Фарнезе, ставший герцогом Пармы и Пьяченцы, попытался отобрать у него щедрый подряд на скульптурную отделку моста через реку По. Пьерлуиджи, которого в 1545 году императорские корреспонденты в Риме называли отвратительнейшим человеком в мире<sup>8</sup>, наполнил ужасом

всю Италию своими преступными делами, осуществленными под покровительством его отца. Таким образом, можно было ждать маневра, который он предпринял, чтобы передать старым бенефициариям доход от По, а затем его тихонько прикарманить при помощи титула герцога Пьяченцы.

Реакция Микеланджело на это злоупотребление была радикальной: он немедленно приостановил роспись капеллы Паолина и начал засыпать папу протестами и жалобами. К счастью, Павел III, чрезвычайно любивший Микеланджело и, возможно, считавший себя, как и его, свидетелем окончательно ушедших времен, не позволил беспокоить художника даже собственному сыну, для которого он впутывался в самые пагубные планы.

Корреспонденты Пьерлуиджи в Риме отмечают ярость, с которой его отец реагирует на маневры сына с целью лишения художника доходов от моста через По. Их отчеты показывают, как Микеланджело решительно защищал свои экономические интересы: «Его Святейшество отмечает, что если когда-либо в нем была необходимость, то сейчас, по смерти Сангалло, в особенности для строительства собора Св. Петра и здешнего дворца; и если когда-либо было трудно его удержать и усмирить, то сейчас, поскольку умер мессер Луиджи, который успокаивал его и был средством убедить его выполнить картины для Его Святейшества»<sup>9</sup>. Вот так в возрасте семидесяти одного года Микеланджело Буонарроти своим талантом держал в заложниках Римскую церковь, которая должна была теперь столкнуться с задачей века: созданием нового собора Св. Петра. Но даже папа не знал, как обращаться с деспотичным старцем, и хлопотал с целью предупредить любой конфликт, который мог бы художника расстроить. Он мудро считал, что талант — единственный ресурс, который нельзя извлечь из людей при помощи силы и хитрости. Коварный Пьерлуиджи, несмотря на все свое презрение, был вынужден отказать от своего замысла и приказал покончить с этим делом, продиктовав своему представителю сухой и дерзкий приказ: «Найдите его и скажите от нашего имени, что считаем его несправедливым, что столь мало доверяет любви, которую мы к нему испытываем и всегда испытывали»<sup>10</sup>. Как будто было просто для человека даже менее недоверчивого, чем Микеланджело, поверить такому преступнику, как Пьерлуиджи, изнасиловавшему молодого епископа и заставившему его затем умереть от боли. На его портрете, созданном снисходительным

талантом Тициана, невозможно было скрыть признаки сифилиса и извращенной злобы.

Однако этому событию суждено было закончиться катастрофически для Микеланджело. Десятого сентября 1547 года Пьерлуиджи пал от кинжалов группы заговорщиков, вооруженных Ферранте Гонзагой, братом кардинала Эрколе и одним из самых близких помощников императора Карла V. Герцогство, которое семья Фарнезе только-только себе собрала, отделив его от владений Церкви, перешло со всеми своими бенефициями в руки Карла V. Все же убытки Микеланджело были возмещены папой, предоставившим ему другой церковный бенефиций в Романье.

В те же месяцы произошла и другая тяжелейшая для художника потеря: смерть Виттории Колонна, угасшей в Риме 25 февраля 1547 года. Эта смерть лишила Микеланджело надежной эмоциональной поддержки и важного собеседника, успокаивавшего глубокую тревогу, вызванную его страждущим благочестием. Именно в этот момент началось последнее большое дело его жизни, которое сразу же оказалось тяжелейшим полем боя, — продолжение постройки базилики Св. Петра.

#### 4. «Фабрика» собора Св. Петра

Когда в 1546 году умер Антонио да Сангалло Младший, в течение многих лет руководивший строительной площадкой базилики Св. Петра, в Риме остался только один человек, способный занять его место. Естественно, это был Микеланджело, и уже в ноябре 1546 года Павел III назначил его на это место.

Вокруг строительства ватиканской базилики за долгие годы возникло пересечение множества интересов, связанных с получением подрядов на материалы и набором рабочих, и все это находилось в руках флорентийских художников и предпринимателей, с которыми Микеланджело сталкивался уже в то время, когда проектировалась церковь Сан-Лоренцо. Деньги, поглощенные строительством, угрожали обанкротить Папскую палату, а чрезмерные траты приводили к международному скандалу, который к тому же раздували лютеране, таким образом демонстрирующие алчность и развращенность Римской церкви. Можно сказать, что и сама Реформация решительно началась тогда, когда в связи с постройкой новой базилики Св. Петра Лев X предоставил ис-

ключительную индульгенцию всем тем, кто потратил на нее хоть один обол, и доверил взимание денег банкирам Фуггерам. Фуггеровские сборщики денег проявили себя далеко не лучшим образом, рекламируя эту индульгенцию, и Лютер был так этим шокирован, что пришел к разрыву с Римом. Европа разделилась, и религиозная борьба привела к стольким смертям, что новая базилика, если бы она когда-нибудь была закончена, не смогла бы вместить в себя все трупы этих войн.

Завершение строительства базилики стало политическим приоритетом, которому отдавалось предпочтение перед архитектурными вопросами. Однако же, чтобы закончить дело, эти вопросы следовало решить. Вскоре после того, как Микеланджело занял свой пост, он получил письмо из Флоренции, в котором его предупреждали о ядовитых отзывах, распространяемых по поводу его руководства «сектой Сангалло», как называли флорентийских предпринимателей — друзей Сангалло, долгие годы кормившихся этой стройкой. Он вдруг осознал пугающие трудности, которые ему предстояло преодолеть. В мае 1547 года уже начались маневры с целью его дискредитировать, предпринятые группой архитекторов, в которую входит Нанни ди Баччо Биджо, отстраненный Микеланджело от строительства базилики Св. Петра и теперь предъявлявший ему счет, обвиняя художника во множестве гнусностей, что заметно усложняло положение Микеланджело. Уважение, которым он пользовался как художник и скульптор, не мешало врагам обвинять его в том, что он дилетант в архитектуре и не способен к предпринимательской деятельности. В Риме даже боги легко теряли алтари, если слишком противоречили экономическим интересам.

Это стало тяжелейшим ударом для Микеланджело еще и потому, что его связи с флорентийскими и римскими профессиональными художественными кругами были давно испорчены из-за его поведения по отношению к ним в предыдущие годы. Несмотря на это, Микеланджело вложил в свою работу над базиликой благочестивое упорство, которое в полной мере соотносилось с его религиозным пылом тех лет, и приложил все свои силы, чтобы закончить дело, невзирая на все возрастающие трудности. Как бы «секта Сангалло» ни интриговала против него, Павел III был убежден, что никто другой не выведет Церковь из трясины и не доведет строительство до достойного завершения. Так он сказал другу своего сына, Фабио Коппалати, который записал это в своем письме<sup>11</sup>.

Уверенный в безусловной поддержке папы и в своей вере во Христа, Микеланджело пришел на собрание строителей базилики 25 февраля 1547 года и продиктовал римским интриганам свои условия, как всегда резкие, но окончательные.

Наш Господин мне сообщил через своего слугу, что я должен прийти в это собрание, чтобы сообщить Вашим светлостям, чего я хочу. С тех пор как Его Святейшество поручил мне строительство Святого Петра, говорю, что не хочу, чтобы кто-либо, кроме меня, ввязывался в это дело, и не хочу, чтобы делалось что-либо, кроме того, что мессер Джованбаттиста, присутствующий здесь, скажет от моего имени. (Поворачиваясь к названному мессеру Джованбаттисте.) И не хочу, чтобы здесь на строительстве было столько обмана и грабежа, когда тот, кто продает тевертино, является и тем же, кто дает на него подряд; и не хочу, чтобы клались стены из другого известняка, камня и пуццолана, кроме тех, которые понравятся мне<sup>12</sup>.

Принципиальность Микеланджело кажется фантастичной в коррумпированном Риме Павла III, но суровость его слов в этот день была еще и плодом мучительной боли от потери обожаемого друга, Виттории Колонна, которая умирала тогда недалеко от места циничных переговоров.

В Риме, обесиленном аферистами, Микеланджело приготовился к беспрецедентному предприятию, рядом с которым казались незначительными даже фрески «Страшного Суда» и свода Сикстинской капеллы: речь шла о постройке самого богатого общественного здания за все столетие.

Впрочем, он являлся прямым свидетелем рождения новой базилики Св. Петра во времена Браманте и Юлия II. Именно здесь первоначально должен был разместиться гроб, предназначенный для папы дела Ровере. Микеланджело знал, что его здание должно было соперничать с античными постройками, и поэтому выбрал грандиозный круглый план: казалось, что храм в античном стиле лучше всего подходит для того, чтобы почтить св. Петра. План Браманте имел форму креста, вписанного в квадрат и усложненного большими крытыми галереями, которые расширяли пространство вокруг хора и на крыльях трансепта. Браманте сразу начал строить хоры и крытую галерею, разрушив апсиду старой константиновской базилики. Но со смертью Юлия II и Браманте предприятие перешло в ру-

ки Льва X и Рафаэля, который, подталкиваемый папой, удлинил и расширил базилику, пока в длину она не закрыла все пространство, занимаемое старой постройкой, всю землю, издавна посвященную мученику.

В этом же направлении дело двигалось во втором десятилетии XVI века, но после кризиса при Льве X и разграбления Рима в 1527 году стало ясно, что не удастся завершить строительство, следуя грандиозному проекту Браманте. Поэтому Бальдассаре Перуцци получил задание уменьшить план постройки. Однако после избрания Павла III в 1534 году вернулись к великим идеям. Вопреки мнению Антонио да Сангалло, которому тем временем было поручено строительство, папа потребовал сооружения гигантских крытых галерей, делавших внутреннее пространство церкви громадным. Чтобы понять размах проекта, если бы он был реализован, можно представить себе, как входил в нынешнюю колоссальную базилику и внутри стен еще больше места, и кроме хоров и трансепта есть и другие гигантские пространства.

Антонио да Сангалло, не желавший чрезмерной грандиозности и хотевший обойтись без крытых галерей Браманте, был вынужден их сохранить. Однако он попытался найти решение других проблем, которые не решил этот план, — разместить ложу для благословений на фасаде, откуда папа мог обращаться к толпе, или занять всю первоначальную длину константиновской базилики, что стало срочной задачей. Его ответы были более чем убедительны — Сангалло добавил преддверие, продлившее круглый план по направлению к городу. Но при Павле III строительная площадка была парализована собственной грандиозностью и слишком большим количеством требований, которым она должна была соответствовать. Следовало уважать каноны классицизма и интерпретацию, которую ей давали разные архитекторы, сменявшие один другого, примирив творческие требования с конструкторскими (не менее важными), и в особенности с требованиями пап, связанными частично с культом, но в первую очередь с безумной тягой к величию, заставлявшей их объединять собственное имя с самым большим зданием христианского мира.

В этой атмосфере траты достигли скандального размаха, и все почувствовали, что строительство становится одной из главных политических проблем папства. Когда умер Сангалло, ситуация была очень тяжелой. Базилика представляла собой огромный



дырявый кирпичный остов, который, казалось, легче обрушить, чем достроить. Павел III, тем не менее, чувствовал себя ее отцом и в 1545 году поручил Джорджо Вазари изобразить себя на стенах Палаццо Канцеллерии перед строящимся зданием, чтобы прославить, подобно новому Гераклу, величайший из своих подвигов. Но именно в эти месяцы становилось все более ясным, что на завершение постройки не хватает денег: помимо прочего, чтобы купить согласие Карла V на свои nepотистские планы, укрепление влияния семьи Медичи в Италии, папа выплатил огромные суммы на его войну против Шмалькальденской лиги.

В этой отчаянной кризисной ситуации Микеланджело получил возможность навязать свои решения, чего не могли сделать другие руководители. Он понял, что недавно построенные крытые галереи делали проект слишком грандиозным и привели бы к разорению большинства ватиканских дворцов, и приказал сломать галереи — среди множества негодующих голосов. Очень многие выступали против разрушения того, что только-только было построено, но Микеланджело хватило упрямства, чтобы убедить весь двор в том, что эта жертва со временем превратится в выигрыш, потому что позволит сэкономить миллионы скуди и закончить строительство. Вопреки мнению всех, и в этот раз он одержал верх!

Несмотря на отказ от одного из самых характерных элементов проекта Браманте, он сохранил почти все другие его формальные характеристики. Микеланджело вернулся к круглому плану, добавил источники света и отказался от преддверия. Кроме того, он вновь обратился к точной пластической связи между внутренней и внешней артикуляцией, вернув даже ритмическую систему балок, чередовавшую пилястры и наложенные окна, которую изобрел Браманте, но от которой отошли Рафаэль и Сангалло. Микеланджело был многим обязан художнику, всегда им критикуемому, и в какой-то момент испытывал искушение признать это, лишь бы похоронить идеи Сангалло. Последний, будучи великим инженером, многое сделал для развития строительства, которое Микеланджело определил как удобное место «для бесконечных мошенничеств; чтобы тайно прятать бандитов; чтобы чеканить фальшивую монету и брюхатить монашек»<sup>13</sup>.

Действительным новшеством, привнесенным Микеланджело, стал главным образом свет, который после устранения стольких фильтров, изобретенных предыдущими архитекторами или, возможно, построенных по конструктивным мотивам, мог наконец

свободно циркулировать в церкви. Микеланджело сконцентрировал напряжение в барабанах, направив его на контрфорсы с колоннами и освободив стены, что позволило открыть вдвое больше окон, чем предусматривали его предшественники. Толщину стен он тоже уменьшил, и теперь свет в церкви был ясным и прямым, волнующим посетителя, тогда как раньше эмоциональное вовлечение достигалось эффектом полумрака. Это стремление к свету легко объяснимо религиозными взглядами Микеланджело, видевшего в прямом и ясном свете эманацию Божественного духа, который призывает верующего ко Христу.

Кроме этого требования света, его проект выражает полное осознание символической ценности античной архитектуры, к которой обращался проект Браманте. Именно Микеланджело, после перерыва в несколько десятилетий, вновь вернулся к классицизму расцвета Возрождения и показал его силу, хотя, в отличие от Браманте, он осознавал, что этот план ни в чем не соотносится с архетипом греческого храма, который к этому времени был уже в совершенстве систематизирован в трактатах филологов.

### 5. Пережить друзей

С бесконечным упрямством бросившись в бой против спекулянтов, делавших деньги на великой стройке, Микеланджело получил новый тяжелейший удар со смертью Павла III, который ему всецело доверял и предоставлял абсолютную власть, поддерживая даже самые непримиримые его позиции. Незнание того, кто будет его наследником, томило Микеланджело в холодные дни долгого конклава в 1549 году. В начале конклава всеобщим мнением было, что новым папой станет Реджинальд Поул. За него бились об заклад игроки на улице Банки перед Ватиканом, и их мнение подтверждалось инструкцией, которую Павел III оставил своему внуку, кардиналу Алессандро, попросив его направить в пользу Поула голоса клиентов-сторонников Фарнезе. Если бы английского кардинала избрали папой, выгода Микеланджело была бы очень велика, по крайней мере в духовном плане. Он увидел бы укрепление того самого благочестия, которое вдохновило его на труды последнего десятилетия, — но именно оно стало сразу же преследоваться за свое еретическое содержание. С таким папой, как Поул, работа над базиликой Св. Петра была бы более успешной, и Микеланджело

мог бы увенчать ею свою жизнь, художественную и человеческую. Он расписал стены капеллы Паолина, где происходил конклав, почти что в качестве доброго пожелания Поулу.

Однако дело приняло весьма дурной оборот. После первых голосований, почти сразу предоставивших большинство Поулу, его главный противник, Джампьеро Карафа, выбравший для разрешения религиозных споров инквизицию, а не диалектику, решил выйти на открытый бой и обвинил английского кардинала в ереси. Утром 5 декабря 1549 года, уверенный, что следующее голосование принесет Поулу папский престол, а ему разгром, Карафа вошел в конклав, обвиняя его в лютеранской ереси. Он нес с собой два обвинения Поулу, тяжелые, как скалы: отдаление от Тридентского собора в связи с голосованием по декрету об оправдании и участие в редакции еретической книги «Благодеение Христа». Обвинения были приняты, и шансы Поула на папский престол быстро развеялись, открыв раскол, который только усилился в последующие годы.

После ряда сложных и запутаннейших переговоров выбор пал на кардинала дель Монте, избранного под именем Юлия III. Новый папа являлся в высшей степени чувствительным человеком, склонным к подражанию язычникам, которое господствовало у образованных людей в начале XVI века. Это должно было быстро привести его к согласию с Микеланджело, который пусть и с другим пылом, но мог похвастаться точно таким же гуманистическим образованием и такой же страстью к искусству.

Одним из первых распоряжений Юлия III, возмущившим всех, стало назначение кардиналом своего молодого протеже, буквально подобранного на улице, — даже родных его никто не знал. В остальном, казалось, папа сразу же решил, что его роль будет такой же, как у его предшественников, живших в эпоху Раннего Возрождения. Он начал постройку Сан-Пьетро ин Монторио и двух великолепных семейных гробниц, которые он поручил Вазари и Амманати под общим руководством Микеланджело. А еще он начал строить один из самых красивых и роскошных памятников XVI века — виллу Джулия фуори Порты Фламиния, где некоторые посетители видели, как он принимает ванну обнаженным в саду в окружении пажей. С точки зрения архитектурного стиля, живописных украшений и типологического плана вилла отчетливо подражала вилле Мадама, построенной Рафаэлем для Льва X прямо на холме напротив. Юлию казалось, что в Риме 50-х годов еще была возможна такая же вели-

колепная праздность, как та, которую позволяли себе великие папы за тридцать лет до него.

С новым папой Микеланджело связывала страсть ко всему прекрасному, и он с ним подружился еще в большей степени, чем с Павлом III, что заставило художника, который в свои семьдесят пять лет был по-прежнему очень внимателен к деньгам, понадеяться на увеличение жалованья. После потери доходов от моста через реку По он получил от Павла III бенефиций нотариального ведомства Романьи, который приносил около 20 скуди в месяц, что было меньше 50 скуди, получаемых им раньше, но все же оставалось весьма значительной суммой. Этот доход дополнялся ежемесячным жалованьем в 50 скуди, получаемым Микеланджело напрямую из ватиканских касс; таким образом, годовое жалованье, на которое он мог рассчитывать, составляло достойную восхищения сумму в 837 скуди. Однако в августе 1550 года, сразу же после вступления в должность Юлия III, Микеланджело просит своего племянника Лоренцо прислать ему из Флоренции два бревна Павла III, которыми художнику было обещано 1200 скуди в год. Весьма вероятно, что он намеревался показать их папе, чтобы получить от него и эту сумму. Но он в этом не преуспел, и жалованье его осталось неизменным.

В тот период он почти исключительно занимался строительством базилики Св. Петра, которое он считал своим религиозным долгом. Хотя Микеланджело получал жалованье, какое не выплачивалось ни одному из архитекторов, занимавшихся этим строительством, он видел в своей работе дар по обету, настолько, что в переписке и в мемуарах, которые он в эти годы диктовал Антонио Кондиви, он заявлял, что не получает за свою работу никакого вознаграждения. Возможно, эта ложь скрывала убеждение самого Микеланджело, что его работа на строительстве была такой, что никаким жалованьем нельзя за нее расплатиться.

Впрочем, его положение в эти годы являлось беспрецедентным. Всего за сорок лет до этого герцог Альфонсо д'Эсте отказывался напрямую писать божественному Рафаэлю Санти, поскольку считал это неудобным, и не стеснялся посылать своих слуг угрожать художнику. А Микеланджело получал письма от французского короля, от королевы Катерины Медичи, от герцога Козимо и многочисленных кардиналов, которые сближались с ним с такой любовью, как если бы он был им ровня. После публичной лекции Варки во флорентийской Академии рисунка, которая в общих чер-

тах сформировала культ художника, в 1550 году было опубликовано первое издание «Жизнеописаний» Вазари, где биография Микеланджело, единственного живущего из героев книги, приобрела весьма агиографический характер.

И все же эта биография должна была очень смутить Микеланджело, который согласился продиктовать собственную версию своей долгой жизни одному из учеников, не самого выдающегося таланта, Асканио Кондиви да Рипатрансоне, собравшему достоверную информацию о маэстро и опубликовавшему ее в 1553 году. Мы знаем очень мало об Асканио и, если бы он не связал свое имя с именем Микеланджело, знали бы еще меньше. Некоторое время он находился на службе у кардинала Ридольфи, друга Микеланджело и покровителя другого его близкого друга, Донато Джаннотти (который, скорее всего, причастен к написанию этой биографии, если мы учтем его интеллектуальный уровень и его наблюдение за всем, что было связано со страстью художника к литературе). В любом случае книга Кондиви\* — первый случай мемуаров, которые были опубликованы, чтобы исправить многочисленные ошибки другой биографии, появившейся в собрании Вазари. Уже одно это событие демонстрирует то почтение, с которым относились к Микеланджело.

Тем не менее дни художника омрачались вечными горестями, прежде всего возбуждаемыми его семейством. Леонардо не торопился выполнить желание дяди увидеть продолжение рода Буонарроти. После восьми лет уговоров и забот о его браке Микеланджело узнал, что от его племянника забеременела жена каменотеса. Новость пришла из флорентийских каменоломен на большую стройку базилики Св. Петра, где рабочие, развлекаясь и отдыхая от трудов, сплетничали и не говорили ни о чем, кроме мошенника-племянника и бедного дяди, трудившегося всю жизнь, чтобы сделать его постель помягче. Микеланджело был в ярости («не хотел оставлять труды шестидесяти лет тому, кто намеревается, возможно, после его смерти наслаждаться ими со шлюхами и распутными женщинами»<sup>14</sup>) и пригрозил, что оставит все свои деньги сиротам и больницам, в то время как на племянника градом сыпались упреки и угрозы друзей и даже лицемерное предупреждение Урбино, который с должной осторожностью извещал дядю о каждом проступке племянника, чтобы добиться денег и большей привязанности к себе.

---

\* A. Condivi, *Vita di Michelangnolo Buonarroti*, SPES, Firenze 1998. — *Примеч. ред.*

Со своей стороны Леонардо имел все причины полагать, что Урбино и подмастерья, помогавшие Микеланджело в Риме, самым низким образом получали от этого выгоду. Новости и просто ядовитые сплетни непрерывно циркулировали в профессиональной среде, связывавшей Флоренцию с Римом. Урбино стал кем-то вроде приемного сына, настолько, что после его смерти в 1556 году художник отметил в завещании его маленьких детей Микеланджело и Джовансимоне. Но неуместная привязанность к Урбино не могла не обеспокоить далекую семью, тем более что Микеланджело продолжал отрицательно воспринимать каждый приезд в Рим своего племянника, которого он, тем не менее, любил от всего сердца, называя его в каждом письме «дражайшим», что он редко делал даже с более близкими ему людьми. В проекте социального продвижения, которому он посвятил свою жизнь, считая своим общественным и семейным долгом, Леонардо и флорентийской семье отводилась главная роль. Но теперь этот проект стал казаться далеким и абстрактным, хотя Микеланджело продолжал думать о его целях до последнего дня.

В повседневной жизни поддержка исходила от Урбино, который заботился о нем как сын, слуга и помощник, имея абсолютное превосходство в этой странной компании, разместившейся в доме в квартале Мачелло деи Корви. Его превосходство проявлялось, помимо прочего, в абсолютном контроле этого хитрого уроженца области Марке над новыми людьми, появляющимися в окружении старого художника. Начиная с 50-х годов почти все слуги Микеланджело приезжали из родных мест Урбино, в том числе Антонио дель Франчезе, который останется рядом с господином до конца еще и потому, что после смерти Урбино никто не мог больше помешать этой близости. Урбино стал важным посредником для клиентов, круживших вокруг Микеланджело. Мы находим его родственника Чезаре ди Кастельдуранте даже на стройке базилики Св. Петра, где он работал бригадиром и был одним из немногих, кому мог довериться маэстро.

Связь с Флоренцией и семьей осложнилась еще и той настойчивостью, с которой фортуна, казалось, хотела лишить Микеланджело радости продления рода. Сын Леонардо, Микеланджело, родившийся в апреле 1554 года, умер спустя несколько месяцев. Похоже, драма задела старого художника лишь с «династической» точки зрения. В последующие годы рождение другого внучатого племянника успокоило его хотя бы в этом.

Даже в годы понтификата Юлия III, несмотря на расточаемые Микеланджело почести, не прекратились его конфликты с надзирающими над строительством базилики и борьба с могущественными денежными интересами, связанными с ним. Согласно одному письму Вазари, Микеланджело очистил строительную площадку от воров и убийц. Твердо намеренный детально проконтролировать каждую мелочь, партии известняка, камней и кирпичей, эскизы капителей и карнизов, этот старик, которого многие считали выжившим из ума и который поставил условием своего участия в строительстве абсолютную и бесспорную власть, стал кошмаром для тех, кто там работал. Его перфекционизм и мудрость стали худшим из возможных наказаний для нерадивых римских архитекторов, бригадиров и предпринимателей.

В общем, неудивительно, что столько раз, когда какой-нибудь этап постройки оказывался особенно трудным, его пытались вывести из игры. Несмотря на возраст, Микеланджело не проявлял никакого намерения ослабить навязчивый контроль над «фараоновской» стройкой: более того, он чувствовал себя все более привязанным к этому делу и даже добился назначения на должность главного надзирателя за стройкой одного из «родственников» Чезаре ди Кастельдуранте, того самого, который жил в его доме и мог ежедневно сообщать о том, как проходят работы. После расточительства эпохи Сангалло римские предприниматели чувствовали себя так, как если бы на них наложили тяжелейшую епитимью.

В этой изматывающей борьбе, которая была в то же время и борьбой за чистоту веры, постепенно таял круг друзей Микеланджело, поддерживавших маэстро в самые трудные годы. Теперь они должны были казаться лучшими годами его жизни. Нет, эти друзья не покинули его, не были неверными, просто их время неумолимо заканчивалось, а иногда, как в случае бедного Чезаре, бригадира, который помогал ему и дома, и на циклопических лесах, они просто не могли сдержат зова плоти и попадались мужьям в объятиях их бесстыдных жен. Три удара ножом, полученные Чезаре, привели к его смерти, в то время как четырех ударов, нанесенных жене, не хватило, чтобы ее убить. Но для Микеланджело такое легкомыслие означало потерю одного из самых эффективных инструментов контроля над гигантской стройкой.

Луиджи дель Риччо покинул его в 1546-м. Год спустя он потерял единственную женщину, с которой в жизни дружил, Витто-

рию Колонна, окруженную сиянием легенды и подозрениями в ереси, которые увеличивались с прошествием лет. В 1551 году его оставил и Реджинальд Поул, уехавший сначала в свой монастырь в Верону, а затем в Англию, где он помогал королеве Марии в нелегкой попытке вернуть страну к католической ортодоксии. С его отъездом рассеялась и ослабела группа «спиритуалов», имевшая столь большое значение для Микеланджело не только в религиозном, но и в экзистенциальном плане. В этой группе он нашел близких друзей, таких как Лодовико Беккаделли, вместе с кардиналом Мороне приехавшим в Аугсбург в 1555 году, чтобы попытаться в последний раз завязать диалог с протестантами, надеясь на примирение, к которому они стремились всю жизнь. Беккаделли был впоследствии сослан в Дубровник, подальше от репрессий Римской курии. Но письма, которыми друзья еще обменивались в 1557 году, по-прежнему говорят об их религиозной страсти, отныне неизбежно окрашенной меланхолией поражения и сокрушительной ностальгией по тем годам, когда все близкие были еще вместе, — годам, прошедшим в Витербо и Орвието. Тогда они мечтали о новом мире, который, как теперь им стало понятно, уже не придет. «Хочу услышать, что Ваша светлость пребывает в добром телесном здравии, а с душевным все хорошо, в этом я убежден, зная, как Вас повсюду сопровождают благоразумие и благочестие; они укроют Вашу душу от бурной мирской пропасти»<sup>15</sup>. Буря, разумеется, была начата ненавистным общим врагом Джампьеро Карафой, который стал папой весной 1555 года под именем Павла IV и погрузился в яростную борьбу против идей, разделяемых друзьями, находящимися ныне далеко друг от друга.

Разброд в кружке «спиритуалов» обозначил также трещину в одном из важнейших центров политической власти курии, в котором у Микеланджело имелись самые высокие покровители. Неудавшееся избрание Поула и его отъезд из Рима сопровождалось взлетом главного врага «спиритуалов», кардинала Джампьеро Карафы, который вот уже много лет считал их самым опасным центром ереси в Италии. Поддавшись своей страсти к классицизму, Юлий III лишь ненадолго обеспечил защиту Микеланджело и «спиритуалов», а политический торг Карла V с протестантскими князьями еще поддержал шаткое равновесие европейских конфессий вплоть до Аугсбургского мира 1555 года. Но Юлий III был не в состоянии серьезно противодействовать одержимости Карафы и его трибунала инквизиции.



Десятью годами раньше, в то время как Поул и его друзья писали книги, Карафа добился у Павла III позволения открыть в Риме трибунал Святой инквизиции. Не дожидаясь финансирования от курии, кардинал, хотя он был столь беден, что умолял императора о пенсии, потратил то небольшое, что у него оставалось, чтобы самолично купить орудия пыток и засов на дверь дома, предоставленного ему для этих целей. Время показало, что он был прав. Книги Поула и «спиритуалов» искали, чтобы предать огню, а признания, исторгнутые пытками инквизиции, увеличивали собой секретный архив трибунала, при помощи которого Карафа мог теперь шантажировать каждого и влиять на политику папского престола.

Главный шаг был сделан в ходе полного драматизма конклава, который последовал за смертью Павла III. Затем все покатилося как по наклонной плоскости. Отъезд Поула позволил Карафе подготовить процесс против него и его друзей. Ему не могла помешать даже все растущая слава английского кардинала, который возвращал католицизм на свою родину, пользуясь покровительством не только королевы Марии, но и самого императора Карла V и его сына Филиппа.

Уже после 1550 года атмосфера в Риме, и раньше пронизанная подозрением, стала гнетущей, и именно этим можно объяснить своеобразие того, что Микеланджело продиктовал Асканию Кондиви (возможно, по предложению Джаннотти) по поводу последних статуй с гробницы Юлия II, высеченных им в период максимальной близости к «спиритуалам». Намек «Жизни деятельной» на концепцию добрых дел как инструмента к просвещению, но не к спасению теперь становился опасным. Он был опровергнут тридентским указом в январе 1547 года, когда побежденный Поул покинул ассамблею за несколько месяцев до голосования, чтобы не быть вынужденным поддерживать то, что он считал глубоко несправедливым. «Биография» Кондиви очень предусмотрительно отклоняла различные подозрения, могущие возникнуть в отношении Микеланджело, описывая статую следующим образом: «“Жизнь деятельная”, с зеркалом в правой руке, в которое она себя внимательно наблюдает, что означает, что наши действия должны осуществляться с осторожностью, а в левой руке гирлянда из цветов. В этом Микеланджело последовал за Данте, которого он всегда изучал и который в своем “Чистилище” придумывает, что встретил графиню Матильду, которую он берет за образец “Жизни деятельной”, на цветочном лугу»<sup>16</sup>. Эту статую бесполезно ис-

коть на гробнице Юлия II в Сан-Пьетро ин Винколи, потому что ее там нет! Там женщина, у которой в правой руке лавровый венок, а в левой — предмет, который никоим образом нельзя считать зеркалом, от него она благоразумно отворачивается, чтобы не обжечь глаза; по всей видимости, это маленький фонарик.

Это необычно долгое объяснение «Жизни деятельной» Кондиви не могло помочь в понимании статуи, но зато отвлекало внимание от опасных страниц «Благодеяния Христа», ее настоящего источника, к зеленым лугам дантовского «Чистилища», книги, которая ни в коем случае не могла быть обвинена в ереси. Этот прием был очень к месту в Риме в 1553 году.

### 6. Павел IV, враг

К сожалению, попытка Микеланджело отстраниться от произведения, которое более, чем какое-либо другое, напоминало о его связях с кружком еретиков, со все большим ожесточением преследуемых трибуналом инквизиции, не особенно ему помогла. Джампьеро Карафа, став в 1555 году папой, делом своей жизни сделал борьбу с ересью и не оставил никаких сомнений в своих репрессивных намерениях. Впрочем, нельзя было ожидать милосердия от человека, который заявил, что сжег бы собственного отца, если бы знал, что тот еретик. В самом деле, милосердия не нашлось и для Микеланджело, занимавшего важное положение с точки зрения как финансов, так и католической пропаганды. Новый папа, почти такой же старый, как Микеланджело, прекрасно знал слабые стороны художника и ударил его именно по карману, остановив все выплаты ему. Он сделал это немедленно, в первый же день, как стал папой, как если бы ждал такого случая много лет<sup>17</sup>.

Длиннейшая бухгалтерская книга доходов Микеланджело показывает в течение лет папской власти Павла IV полный драматизма нуль в графе доходов. В первый раз в жизни Микеланджело не получал от Римской церкви никакой платы за работу и потерял то высочайшее место, которое он уже более двадцати лет занимал в бухгалтерии Папской палаты. Для восьмидесятилетнего художника эти дни стали не менее ужасными, чем высылка из Флоренции, к тому же теперь у него не было тех сил, что в молодости. С достигнутых им вершин он устремился вниз, к слабому и шаткому положению, в тот самый момент, когда даже люди зна-

чительно более высокопоставленные, чем он, почувствовали себя приговоренными к бесчестию, а то и смерти безудержным бешенством фанатика Павла IV.

Хотя экономическое наказание и было очень жестоким для Микеланджело, но существовал риск, что им дело не ограничится. Вызвав ужас у всего мира, Павел IV арестовал кардинала Джованни Мороне, ближайшего друга Микеланджело и в особенности Поула, вместе с которым он руководил кружком, считавшимся теперь, вне всякого сомнения, опасно еретическим. После того как Мороне был заключен в тюрьму, его друзья тоже стали бояться худшего. Племянник Павла IV выехал из Рима в Англию с досье инквизиции на Поула, чтобы убедить Филиппа II Испанского и королеву Марию Английскую, защищавших английского кардинала, передать его в руки трибунала инквизиции. Оба они воспротивились, и ситуация разрешилась только со смертью сэра Реджинальда 17 ноября 1558 года.

Перед лицом этого бешенства, которое не могли остановить даже главнейшие короли континента, безопасность Микеланджело не гарантировалась ни его преклонным возрастом, ни его работой на строительстве базилики Св. Петра. Карафа сразу стал ему мешать, назначив на пост главного надзирателя за работами Пирро Лигорио, смертельного врага Микеланджело, надеясь ожесточить его и лишить поста, который он занимал уже почти десятилетие. С удивительной точностью, едва узнав об избрании нового папы и о его фанатичных намерениях, Козимо I послал в Рим своего посла, не доверив письму щекотливые соображения, с которыми, без дальнейших проволочек, он приглашал старого художника вернуться во Флоренцию, дабы спастись от мести папы, который не останавливался ни перед кем и ни перед чем. Его посланник навестил Микеланджело в Риме в середине июня 1555 года, всего через несколько дней после избрания папы. Микеланджело написал об этом Вазари.

Мессер Джорджо, друг мой, в один из этих вечеров меня дома навестил очень скромный и хороший юноша, мессер Лионардо, камердинер герцога, и сделал мне с большой любовью и привязанностью те же предложения от Его Светлости, что и Вы в Вашем последнем письме. [...] а я попросил Его Светлость, чтобы он дозволил мне продолжить здесь строительство базилики св. Петра, пока она не будет закончена и ее нельзя уже будет так изменить, чтобы придать ей другую форму; потому что, если я уеду раньше,

буду причиной большого несчастья, большого стыда и большого греха; и об этом, прошу Вас, во имя Божьей любви и святого Петра, попросите герцога<sup>18</sup>.

Мотивация Микеланджело достаточно хорошо объяснена им самим: строительство базилики стало для него целью всех стремлений человека и художника, куда более важных, нежели докучливая и презренная конъюнктура каждодневной жизни. Решение вопреки всему остаться в Риме казалось чрезвычайно смелым. Возможно, это было связано с отрешенностью от жизни, которая начинает у художника появляться именно в тот период. Завершение строительства базилики Св. Петра или, по крайней мере, доведение ее до такого этапа, когда никто не смог бы ее изменить, стало для Микеланджело окончанием художественной карьеры, так ни разу и не выразившейся, как он того желал, в поистине величественном творении, причастии, которое спасло бы его душу, тревога о которой снедала мастера уже более десятилетия.

Жизненная сила Микеланджело, позволявшая ему всегда переносить удары жестокой судьбы, подверглась серьезному испытанию не только по вине Павла IV. В ноябре того же, страшного 1555 года, умер Джизмондо, унеся с собой в могилу важную часть жизни его гениального брата, о которой уже теперь никто не мог рассказать. Семья, с которой он разделил жизнь, уже не существовало.

Но и это все показалось пустяками по сравнению с тем, что ждало его несколько месяцев спустя. Третьего января 1556 года умер Урбино, вызвав боль, которая буквально свела Микеланджело с ума, настолько, что обеспокоенные друзья призвали на помощь флорентийских родственников, объявив, что жизнь его находится под угрозой. Свою боль по поводу утраты Микеланджело доверил письму, которое он написал Джорджо Вазари и которое остается, возможно, самым ярким из того, что он когда-либо написал:

Вы знаете, как умер Урбино. Господь мне оказал в этом величайшую милость, но это принесло мне тяжкий вред и бесконечное горе. Милость заключается в том, что, живя, он держал меня в жизни, а умерев, научил меня умирать не с сожалением, но с желанием смерти. Я держал его у себя двадцать шесть лет и нашел его лучшим и верным, а теперь, когда я его сделал богатым и на-

деялся, что он будет моим посохом и отдохновением в старости, он исчез, а мне не осталось иной надежды, как только увидеть его раю... хотя бóльшая часть меня ушла вместе с ним, и мне не осталось ничего, кроме беспредельного страдания<sup>19</sup>.

Ни для кого-либо из братьев, ни для отца у Микеланджело не нашлось слов столь проникающего и мучительного отчаяния. Одиночество стало теперь абсолютным, а жестокость Павла IV умножала его горе. Друг, который заботился о нем, был уверен, что, если бы папа восстановил его денежное содержание, Микеланджело быстро пришел бы в себя<sup>20</sup>. Но враги пользовались случаем, чтобы затруднить его работу над базиликой Св. Петра, которая продолжала замедляться и, наконец, в сентябре того же года, совсем остановилась, потому что папа объявил войну испанцам, осаждавшим Рим. В этой атмосфере созрела одна из самых темных трагедий жизни Микеланджело: разрушение великолепной «Пьеты», над которой он работал долгие годы.

## 7. Разрушенная «Пьета»

По свидетельству Вазари, около 1548 года Микеланджело работал над мраморной «Пьетой» в своем доме в квартале Мачелло деи Корви. Сорок лет спустя скульптор вернулся к сюжету, в свое время сделавшему его знаменитым: тело Христа в объятиях Богородицы после снятия с креста. К этой теме, как раз оказавшейся в центре новых размышлений о жертвоприношении Христа, оказался особенно чутким кружок Витербо. Одно из самых важных и самых известных произведений Виттории Колонна — «Оплакивание мертвого Христа», которое мы в полной мере можем считать литературным выражением чувств, разделявшихся и Микеланджело, относительно природы жертвоприношения Христа. Следовательно, нельзя не вспомнить эту скульптуру, на которую великого художника вдохновила сама Виттория незадолго до своей смерти. В плаче Виттории<sup>21</sup> боль Марии подчеркивает ценность жертвы, принесенной Христом, чтобы спасти людей. Эта особенная интерпретация темы сострадания, в которой Христос является истинным центром изображения, побудила Микеланджело задумать композицию, в которой тело Христа уже не будет, как в «Пьете» в базилике Св. Петра, лежать на коленях Матери, частично скрытое от ли-

ца зрителя, но будет показано фронтально во всей своей коммуникативной мощи. Желание подчеркнуть в первую очередь тело Спасителя подтолкнуло Микеланджело создать сложную композицию, в которой три фигуры поддерживают лишенное жизни тело.

Высечь четыре фигуры из единой глыбы, вдобавок не выстроенные на одном и том же плане, а расположенные на разных планах, было задачей, за которую до тех пор не брался ни один итальянский скульптор. Тело Христа, идеально центрированное, напоминает слова, которыми епископ Фано превозносил «Пьету», принадлежавшую Поулу, предлагая ее кардиналу Эрколе Гонзаге: Христос «в форме Пьеты, но у него видно все тело». Микеланджело показывает падающее тело, лишенное жизненной силы, которое поддерживают сзади Никодим, а справа — Мария Магдалина. Слева коленопреклоненная Мать пытается остановить его падение полным драматизма жестом, как если бы она хотела вселиться сама в тело Сына, чтобы разделить Его физические страдания.

В виде Никодима Микеланджело изобразил себя самого. Он хотел использовать эту скульптуру на собственной могиле и желал тем самым продемонстрировать, насколько он вовлечен в поклонение Христу, средство спасения людей в богословии Поула и Колонна. Идентифицируя себя с Никодимом, он показывал собственное чувство вины за то, что ему не хватило смелости более открыто исповедовать свою опасную веру. Лицо Христа, хоть и безжизненное, обладало редкой красотой, снова напоминавшей спящего Аполлона или Адониса с идеально пропорциональными частями тела, несмотря на все искажения, привнесенные смертью. Драма распятия представлялась через сдержанную боль Никодима, Магдалины и Богородицы, все еще верных экспрессивным канонам расцвета ренессансного классицизма, избегавшего чрезмерной драматизации, — но в особенности она представлялась посредством красоты Христа, зеркала красоты Бога.

Как подчеркивал Вазари еще до завершения скульптуры, мраморная группа являлась самым величественным произведением из всех когда-либо осуществленных Микеланджело. Особенно она впечатляла присутствием стольких фигур и их расположением в пространстве. Подобная композиция создавала редкие технические трудности. Было трудно работать резцом в этом переплетении фигур, с невозможностью даже ходить вокруг одной

из них. Кроме того, предстояло сразу идеально высчитать пространство, которая каждая из них займет в конце работы, чтобы не рисковать пересечением различных планов, испортивших бы скульптуру.

Все эти проблемы были идеально решены Микеланджело, как показывает нынешнее состояние скульптуры. Первая часть, поднимающаяся из глыбы мрамора, — левое колено, совпадающее с наибольшим выступом глыбы в передней части. Затем следует бедро с расслабленными мышцами. Микеланджело удается высечь живот молодого человека через столь тонкую набедренную повязку, что можно увидеть ее прозрачность: набедренная повязка как хлопковая и поднимается до низа живота. Никодим поддерживает плечи Христа, показывая при этом их внушительную красоту. Невероятно повернутую правую руку показывает Магдалина, а Богородица, окаменев от своего страдания, поддерживает его грудь. Столь открытое изображение тела Христа позволяет Микеланджело подчинить всех других персонажей сцены Спасителю. Их единственная цель — сделать видимым и свободным изображение Христа, настоящее средоточие интереса скульптора. Таким образом, тело Христа, даже мертвое, организует пространство и рассказ.

Очень логично с технической точки зрения, что Микеланджело сначала изваял Христа, доведя его до полного завершения, а затем создал образ Магдалины, почти закончил Никодима, а затем уже приступил к Мадонне, которая вначале была дана лишь наброском, но закончена в своих пространственных связях с Сыном. Фигура Христа доведена до очень редкого в скульптурах Микеланджело уровня отделки. Она отшлифована при помощи пемзы и уже готова принимать и отражать свет, который подчеркнул бы одухотворенное очарование статуи. Художник уже экспериментировал с этим эффектом в своей статуе «Моисей» в церкви Сан-Пьетро ин Винколи, где он тоже отшлифовал часть статуи, предназначенную для того, чтобы принимать и отражать прямой свет, поступающий из окна слева от нее.

Однако именно на фигуру Христа, доведенную до совершенства и удавшуюся вне всяких мыслимых ожиданий, обрушил Микеланджело в черный день 50-х годов саморазрушительную ярость. В те самые дни, когда весь Рим был в ужасе от заключения в тюрьму его друга кардинала Мороне, подавленный смертью Урбино и экономическим давлением Павла IV, восьмидесятилетний старик схватил молот и бросился на это великолепное тело.

Прежде чем кто-либо успел прибежать ему на помощь или в первую очередь на помощь статуе, он успел изуродовать фигуру Христа левое колено, ключицу и правую руку, разбив их на мелкие кусочки. Что-то из них удалось вернуть на место, а что-то нет. И скульптура так и осталась искалеченной навсегда, став символом души, терзающейся от мук и неуправляемой ярости. «Беспредельное страдание», о котором Микеланджело написал Вазари в эти дни, нашло старого художника, опустошенного горем, перед изувеченными останками своего самого прекрасного и одухотворенного произведения.

Это событие было слишком трагическим, слишком ужасным, чтобы найти себе место в биографии художника и не вызвать вопросов по поводу несчастий, мучивших его в последние годы жизни. Джорджо Вазари прекрасно осознавал это и, хотя в 1564 году он даже не смог вспомнить точное число фигур «Пьеты», написал: «Пьета из пяти фигур, которые он разбил»<sup>22</sup>, спустя несколько лет, в 1568 году, он опубликовал должным образом отредактированную реконструкцию этой трагедии. Несмотря на свою очевидную необоснованность, эта версия прожила столетия, поскольку хорошо соответствовала мифу, который помог создать все тот же Вазари, ловко манипулируя острыми углами и неясностями в жизни Микеланджело. Он объяснил, что причинами являлись несогласие художника с давлением Урбино, требующим быстрее закончить скульптуру, и изъян в мраморной жиле, который усложнял работу. Ни один документ не подтверждает, что разрушение произошло до смерти Урбино. Напротив, нет следов этого события в переписке, которую Микеланджело поддерживал с Вазари именно в дни, последовавшие за смертью любимого слуги. Но еще более недоказуемой предстает ссылка на «волос» в мраморе: дефект прилегания, небольшая трещина, которая лишила Микеланджело терпения. В оставшейся части скульптуры нет «волоса», и нельзя представить, чтобы он был в разрушенном колене, поскольку эта часть статуи первой получила идеальное завершение без каких-либо препятствий (как доказывает законченность паха). Никто в здравом уме не подумает, что Микеланджело довел ноги Христа до столь идеального завершения, чтобы потом их разрушить по причине дефектов, которые, если бы они там были, стали бы очевидны в самом начале работы. Впрочем, достаточным доказательством является и статуя «Восставшего раба» в Лувре, лицо и торс которого пересекает очевиднейшая трещина. Как мы видим, Микеланджело был способен довести



до завершения мрамор с куда большими тектоническими недостатками.

Попытка Вазари приписать саморазрушительную ярость Микеланджело его ужасному характеру и старческому упадку также не находит у нас подтверждения. Оставшаяся часть скульптуры — лучшее свидетельство лживости объяснения Вазари: даже в дошедшем до нас состоянии она куда больше завершена, чем многие другие, которые Микеланджело передал заказчикам и истории, не разрушив их, — например, те же статуи гробниц Медичи. Учитывая, сколько души вкладывается в произведение искусства, разрушение его может быть сравнимо с детоубийством. Тем более если речь идет об уникальном творении, включавшем в себя, кстати, и единственный автопортрет художника. Даже нетерпимый характер Микеланджело может лишь частично объяснить подобный саморазрушительный кризис.

История месяцев, в которые произошла трагедия, сообщает нам много разного о его возможных причинах. У Микеланджело было немало поводов, чтобы впасть в отчаяние: смерть Урбино, избрание папой Павла IV, начавшего против него настоящие военные действия, лишив денежного довольствия и угрожая более суровой карой, такой как тюремное заключение, которому он в 1557 году подверг Джованни Мороне. В этом контексте полного краха его стремлений нападение на «Пьету» и в особенности на Христа позволяет представить другие сценарии, если вспомнить легендарную, но от этого не менее значимую историю о том, как он закричал, обращаясь к своей статуе «Моисея»: «Почему же ты не говоришь?!» На статую никто никогда не нападал, на ней нет следов молота, но эта легенда, может быть, является переплетением различных историй, повествующих о столь глубокой драме, что ее нельзя рассказать, не рискуя. Если бы в разрушительной ярости ударов молота художник закричал: «Почему же ты не говоришь?!», обращаясь к Христу последней «Пьеты», этот эпизод имел бы совсем другое значение для истории Микеланджело. Опечаленный тем, что происходит вокруг, возможно, художник спросил Христа, почему тот не вмешивается в религиозную и человеческую катастрофу, вызываемую теми, кто должен был быть его самыми святыми слугами. Уменьшилась бы его легендарная раздражительность, которую, впрочем, художник умел подчинять своему продвижению в жизни, когда это по-настоящему требовалось. И открылся бы во всей своей драматичности так и не решенный до наших дней вопрос о его

участии в группе «спиритуалов» и страхе разделить с ними гонения, которым они подверглись при Павле IV.

Как бы то ни было, именно в этой атмосфере страха и ожидания гонений Микеланджело прожил последние годы жизни. Строительство базилики Св. Петра, которое являлось для него одновременно и святым долгом, и гарантией выживания, поскольку никто другой не был способен успешно его продвигать, не нанося католической церкви немыслимый финансовый урон, оказалось почти приостановленным в годы правления Павла IV. Экономическое притеснение со стороны папы было потом усугублено угрозой разрушить главное живописное творение Микеланджело, «Страшный Суд», уже известное во всем мире благодаря репродукциям и копиям, ходившим повсюду. Даже Вазари упоминает об угрозе Павла IV: «В это время некоторые сообщили ему, что папа Павел Четвертый намерен обновить фасад капеллы, где изображен «Страшный Суд»; потому что говорил, что эти фигуры показывали стыдные части тела слишком неподобающим образом»<sup>23</sup>. Однако одеть обнаженные фигуры «Страшного Суда» являлось трудной задачей со многих точек зрения, в том числе и с технической, поскольку нужно было возвести гигантские строительные леса. Пришлось ждать решения Тридентского собора, чтобы Даниэле да Вольтерра, ученик Микеланджело, получил распоряжение милосердно опоясать нагие тела «Страшного Суда», обезобразив их странными кальсонами, которые, однако, остались на своих местах даже после недавней реставрации и продолжают издеваться над картиной. Но другая работа Микеланджело подверглась цензуре в эти годы, а именно картины в капелле Паолина, где были скрыты нагота ангелов, поддерживающих Христа в «Обращении», и живот св. Петра, первоначально обнаженный. В документах об оплате труда Даниэле да Вольтерры в 1565 году ни разу не упоминаются картины в капелле Паолина; поэтому можно предполагать, что Павел IV, приказав проделать там большую работу, не просто исключил какое-либо участие Микеланджело, но, поставив леса, приказал сразу же сделать то, что собирался повторить в большем масштабе в Сикстинской капелле.

Если бы в самом деле, как угрожал папа, изображение Страшного Суда было разрушено, Микеланджело приравняли бы к еретiku, а его веру осудил бы приговор инквизиции. Целая жизнь, ушедшая на то, чтобы создать свое превосходство как

художника, подверглась риску из-за политики и из-за странных ловушек истории.

В Риме, опустошенном Павлом IV, в 1557 году случилась новая чудовищная трагедия. Напуганные граждане, укрывшиеся за стенами, услышали о близости испанской армии, расположившейся в тихих окрестностях города и готовой к приступу. Страх перед новым разграблением Рима ощущался повсюду. Старый художник, которому было уже более восьмидесяти лет, нашел в себе силы сопротивляться и пережить и этот новый кошмар, призвав на помощь свои жизненные силы, которые, казалось, были неистощимы. Он сумел удержать в своих руках бразды правления строительством базилики Св. Петра, где подрядчики желали изгнать его, чтобы передать руководство самому коварному из недругов, флорентийскому архитектору Нанни ди Баччо Биджо. То, что оставалось от его великолепной «Пьеты», Микеланджело подарил Франческо Бандини, единственному другу, который остался у него в Риме. Он узнал его в годы осады Флоренции, и, конечно же, тот тоже разделял особое благочестие Микеланджело — ведь именно он приказал изваять в мраморе ту своеобразную живописную «Пьету», которую Микеланджело написал для Поула и Виттории Колонна. Вновь близость и доверие художника ограничили в высшей степени узким кругом, который разделял самые бурные из его страстей.

Смерть Павла IV и последовавшее за ней избрание папы, хорошо расположенного к Микеланджело, Пия IV, позволило художнику лучше справиться с делами, которые его заботили. В сентябре 1563 года делегаты со строительной площадки базилики Св. Петра вновь попытались снять его с должности. Письмо, которым Микеланджело отбил атаку — шедевр гордости и ясности ума, показывающий, насколько нетронутыми временем были его умственные способности и его страсти за несколько месяцев до смерти. Делегаты, передавшие ему решение папы доверить строительство базилики Нанни ди Баччо Биджо, получили от него иронический ответ:

В этом случае говорю вашим господам, что они сделали как генуэзские монахини, потому что сначала сделали то, что хотели, а потом уже поставили меня в известность. Что же до приказа Его Святейшества, отвечаю, что Его Святейшество, если захочет чего-либо от меня, может приказать мне сам, как он это уже много раз делал; и я нахожусь в Риме лишь затем, чтобы повиноваться ему<sup>24</sup>.

Приближаясь к девяноста годам, Микеланджело не уступал дороге никому. Нетронутой оставалась его жизненная и духовная сила, позволявшая ему всегда изображать людей с удивительной глубиной. Если бы не было этой психологической закалки, искусство само по себе было бы бессильно создать образы Моисея, других пророков и святых, которые продолжают нас поражать и по сей день. Даже его физические возможности не иссякли в эти дни, он по-прежнему орудовал резцом и колотушкой, работая над последним произведением, которое он нам оставил, — еще одним принесенным в жертву Христом и еще одной страдающей Матерью. В глыбу, которая осталась у него, вне всякого сомнения, от тех, которые предназначались для гробницы Юлия Цезаря, он перенес предыдущую скульптуру, оставив только руку, чтобы не нарушить равновесие мрамора, и еще больше углубился в заднюю часть мраморной глыбы в поисках новой фигуры. Малое количество пространства заставило его сделать Христа тоньше, пока тот не превратился в подобие страждущей души. Необходимость повторной обработки привела на сей раз к шедевру, последнему в его жизни: тело Христа, освободившись от всех ненужных деталей, превращается наконец в чистое чувство, заставляющее отступить даже анатомию.

В октябре этого же, 1563 года, Микеланджело появился однажды утром, верхом на вороном коне, перед церковью Санта-Мария сопра Минерва в сопровождении двух ассистентов, не оставивших его никогда, — Антонио дель Франчезе и Пьер Луиджи да Гаэты. Старость утомляла его<sup>25</sup>, но разум оставался еще ясен, хотя это и была та меланхолическая ясность, заставляющая стариков, стоящих на пороге смерти, вспоминать самую отдаленную часть своей жизни. Микеланджело еще помнил страшные дни заговора Пацци, преступления и насилия, которые запечатлелись в памяти трехлетнего ребенка. Флоренция, которую он собирался унести с собой в последний путь, была еще трагической и великой Флоренцией времен политической борьбы за власть, Флоренцией сверкающего золота и поджидающей в зашеде крови.

Спустя несколько месяцев после того октября, в холодный и дождливый февральский день, он ушел из Рима, которому он служил полвека и который сделал еще более великим, хотя так по-настоящему и не полюбил. Это был старик, ковылявший в одиночестве под ледяным дождем, в изношенной одежде, старательно сохраняемой им в шкафу. Сложно представить себе

что-либо более далекое от тех властей, которым он послужил своей скульптурой и своей живописью. Четырьмя днями позже, ободренный чтением Евангелия и рассказом о Страстях Христовых, которые ему читал самый любящий из его учеников, он умер в высшей степени скромном доме в квартале Мачелло деи Корви. Настроение его последних дней лучше всего передается инвентарем его имущества, составленным 19 февраля 1564 года нотариусом Роберто Убальдини: одежды немного, она «изношенная», «железная кровать с тремя тюфяками, двумя одеялами из белой шерсти и одним из белых кож ягненка», белье, присланное племянниками из Флоренции, сохранившееся как новое, никакой ценной мебели, ни картин, ни ценных предметов, зато множество погнутой медной посуды, выщербленной керамики, связанных узлом платков и изношенных мешочков. Все они были полны маленьких кладов, золотых монет, собранных и спрятанных в этом доме. Гардероб даже отдаленно не напоминал то, как одевались люди, находившиеся в положении Микеланджело. Нотариус обошел весь дом, погруженный в окончательную тишину смерти, в поисках ценных предметов домашнего обихода, зеркал, столового серебра, позолоты, камчатых тканей и восточных шелков. Но не нашел ничего из вышеперечисленного, ничего такого, что нашлось бы в любом доме состоятельного римлянина. Обнаруженные предметы, казалось, напоминали то, что восемьдесят лет назад оставил его отец в своем обнищавшем жилище. Собранные богатства касались других, но не его самого.

Даже искусства он себя лишил. В доме нашлось лишь несколько рисунков и три мраморных эскиза, в том числе «Пьета Ронданини», над которой он продолжал работать резцом, несмотря на жар. За несколько дней до этого он сжег все свои рисунки, кроме двух или трех простых эскизов и одного сложного, который он заканчивал для кардинала Джованни Мороне, единственного оставшегося у него друга из группы «спиритуалов», единственного, до которого дотянулся Павел IV, заточив его в замок Сант-Анджело.

Эскизы и рисунки, избежавшие огня, конфисковали. Имущество Микеланджело и его произведения вызвали всеобщий интерес, как нам показывает сама эта конфискация. Его тело было отнесено в соседнюю церковь Санти-Апостоли, а затем тайно переправлено во Флоренцию. Прибытие останков художника в город, остававшееся тайной в течение всего нескольких часов, вызвало всеобщее волнение как среди художников, так и среди

обычных горожан. Игнорируя церемониальные правила, плачущая толпа народа, с факелами в руках, чтобы светить ночью, повела процессию, чтобы поклониться телу гения, завернутому в простые покрывала. А после этой ночи все, что оставалось от Микеланджело, — тело, память и искусство — стало принадлежать власти, как принадлежала власти его собственная несчастная жизнь.



## Примечания

### Введение

<sup>1</sup> Дон Миньято Питти из Рима — Джорджо Вазари во Флоренцию, 10 октября 1563 года (см.: G. Vasari, *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, издание и критический аппарат под ред. К. Фрея, 2 т., Georg Müller Verlag, München, 1923–1930, vol. II (1930), p. 9). Последние часы жизни Микеланджело подробнейшим образом записаны Даниэле да Вольтеррой в письме к Вазари, которое он написал спустя несколько дней после смерти мастера. «Когда он занемог, а был понедельник Карнавала, то послал за мной, как делал всегда, если что чувствовал, а я известил мессера Федериги де Карпи, который сразу явился, как бы случайно (чтобы не испугать его. — *Авт.*). Как он (Микеланджело. — *Пер.*) увидал меня, сказал: “О, Даниэлло, я пропал, прошу, не оставляй меня”, — и продиктовал мне письмо к мессеру Лионардо, своему племяннику, чтоб тот приехал, а мне велел ждать его в доме и не уезжать. Я так и сделал, хотя и чувствовал себя скорее плохо, чем хорошо. Его недуг продлился пять дней, два у камина и три в постели: он испустил дух в пятницу вечером, да будет с ним мир, как можно надеяться. В субботу утром, пока отдавались распоряжения по дому, пришел судья с нотариусом папского наместника, который желал составить опись всего имущества: отказать ему было невозможно, и была составлена опись всего, что находилось в доме: четыре картона. Один был тот; (...) другой — тот, что писал Асканио, если вы об этом помните; и еще апостол, которого он нарисовал, чтобы высечь в мраморе в соборе Св. Петра; еще «Пьета», которую он начал: там видно только расположение фигур, и то неоконченное. Лучший из них — с Христом. И все они были отправлены туда, где их будет нелегко видеть, и тем более получить назад; и все же я договорился с кардиналом Мороне, который предложил мне снять с них копии, с условием вернуть их назад. Несколько небольших набросков сцен Благовещения и Христа, молящегося в Саду, он передал моему Якопо [дель Дука. — *Авт.*] и приятелю Микеле [дель Альберти. — *Авт.*], если вы помните. Но племянник заберет их у него, чтобы преподнести кое-что герцогу. Из рисунков ничего более не нашли. Были найдены три начатые мраморные статуи, святой Петр в папском облачении, на котором (...) «Пьета» на руках Нашей Госпожи и Христос, держащий в руках крест, как в церкви Минервы, но маленький и не такой, как тот. Других рисунков найдено не было. Племян-

ник прибыл спустя 3 дня после его кончины и тотчас велел, чтобы прах был перевезен во Флоренцию, во исполнение воли покойного, выражавшейся им многократно, и даже за два дня до кончины. Затем пошел к наместнику, чтобы получить обратно и указанные картоны, и ящик, в котором хранились десять тысяч & дукатами и & старыми монетами и около ста & монетой, согласно подсчету, сделанному в субботу, когда составлялась опись, прежде чем прах был перенесен в церковь Санти-Апостоли. Названный ящик был передан ему немедленно со всеми деньгами, в запечатанном виде. Но картоны не были возвращены, а когда он спросил о них, ему ответили, что пусть довольствуется тем, что получил все деньги: так что я не знаю, что из этого выйдет» (Даниэле да Вольтерра к Джорджо Вазари 17 марта 1564 года, там же, с. 53).

<sup>2</sup> Козимо I Медичи во Флоренции к Аверардо Серростори в Рим, 5 марта 1564 года, *F. Tuena, La passione dell'error mio*. Fazi, Roma, 2002, p. 205.

<sup>3</sup> Винченцио Боргини к Джорджо Вазари 21 февраля 1564 года, *Vasari, Der literarische Nachlaß*, ред. К. Фрей. Указ. соч. Т. II. С. 23.

## Глава I. Юность

<sup>1</sup> Запись Лодовико Буонарроти содержится в «Памятных записях дома Буонарроти» и была опубликована в кн.: *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, a cura di A. Gotti, 2 voll., Gazzetta d'Italia, Firenze, 1875, vol. I, p. 3.

<sup>2</sup> Описание взято из кадастровой оценки от 27 апреля 1564 года, приведенной в кн.: R. Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Roma, 2002, p. 485.

<sup>3</sup> L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542*, Sansoni, Firenze, 1883, pp. 21–22. О воспоминаниях Микеланджело о тех днях ср. встречу с Миньято Питти в начале октября 1563 года: «Я спросил, сколько ему лет? Он говорит, что ему восемьдесят восемь лет, что во время дела Пацци его носили на плечах; и он помнит, как мессер Якопо Пацци был посажен в тюрьму, когда его взяли в Казентино после того, как он пытался бежать после содеянного» (G. Vasari, *Der literarische Nachlaß*, a cura di K. Frey, cit., vol. II, p. 9).

<sup>4</sup> Документ с обширными комментариями приведен в кн.: J.K. Cadogan, *Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, pp. 30–31. Вазари утверждает, что видел в книгах записей дома Гирландайо документ о поступлении Микеланджело в мастерскую, и публикует его в своих «Жизнеописаниях», но дата ошибочна и ныне пересмотрена в свете этого обнаруженного недавно во флорентийских архивах документа (см.: G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Ricciardi, Milano-Napoli, 1962 (далее как *Vasari-Barocchi*), vol. I, p. 6). Первого апреля 1488 года Лодовико заключает договор об обучении сына



в мастерской Доменико и Давид ди Томмазо ди Куррадо Бигорди, впоследствии известных как братья Гирландайо. Договор гласил, что на протяжении следующих трех лет «названный Микеланджело должен быть при вышеназванных указанное время, обучаясь писать и выполнять данную работу и то, что вышеназванные ему велят; и названные Доменико и Давид должны дать ему в эти три года двадцать четыре флорина».

<sup>5</sup> «Была дана ему голова, чтобы он ее изобразил, и он так точно ее воспроизвел, что, когда он вернул хозяину копию вместо образца, тот не признал обмана, пока не услышал, как тот рассказывает об этом своему товарищу, потешаясь» (A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, copia anastatica dell'edizione originale (1553), a cura di G. Nencioni con saggi di M. Hirst e C. Elam, SPES, Firenze, 1998, p. 10).

<sup>6</sup> Точное определение расположения сада см. в кн.: С. Elam, *Il giardino delle sculture di Lorenzo De' Medici*, in: *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, Silvana, Firenze-Cinisello Balsamo, 1992, pp. 157–172.

<sup>7</sup> О заговоре Пацци см.: F. Guicciardini, *Storie fiorentine dal 1378 al 1509*, a cura di A. Monteverchi, Rizzoli, Milano, 1998, p. 117. Очень живое изложение событий см. также в кн.: Landucci, *Diario Fiorentino* cit., p. 17.

<sup>8</sup> «Тираном именуется человек дурной жизни, который хочет властвовать над всеми силой, и это худший из всех людей, в особенности же тот, кто из гражданина сделался тираном» (Savonarola G. *Trattato sul Governo di Firenze*, Editori Riuniti, Roma, 1999, p. 53).

<sup>9</sup> A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, a cura di G. Nencioni, cit., p. 11. Относительно этого эпизода и маски фавна см. также реконструкцию К.Л. Фроммеля в кн.: *Giovinezza di Michelangelo*, a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J.D. Draper, N. Penny, Artificio Skira, Firenze-Milano, 1999, p. 226.

<sup>10</sup> Condivi, *Vita di Michelangelo*, a cura di G. Nencioni, cit., p. 13. Критический анализ рельефа см. у К. Вайль-Гаррис Брандт в кн.: *Giovinezza di Michelangelo*, a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J.D. Draper, N. Penny, cit., p. 75. Рельеф, кажется, вдохновлен рассказанной Овидием легендой: очевидно, речь идет о похищении Гипподамии (см.: Ovidio. *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 1979, Libro XII, p. 479).

<sup>11</sup> Об этом рельефе см. также: *Giovinezza di Michelangelo*, cit., p. 170.

## Глава II. Весна гения

<sup>1</sup> О смерти Лоренцо подробно рассказывает Ландуччи: «И 5 апреля 1492 года, как наступил вечер, около 3 часов ночи, молния попала в фонарь купола Санта-Мария дель Фьоре и почти половину его сломала, то есть снесла одну из тех мраморных ниш и много другого мрамора ближе к двери, ведущей к Серви, таким удивительным образом, что доныне от молнии не выдвигали мы такого эффекта» (Landucci, *Diario fiorentino*, cit., p. 63). «И 8 апреля 1492 года умер Лоренцо Медичи в Каре-

джи, в своем месте; и говорили, что, услышав весть о том, что наделала молния, будучи столь большим, он спросил, куда упало да с какой стороны. И ему ответили, и сказали; и что он сказал: “Итак, пришла моя смерть, раз упало в сторону моего дома”. И может быть, ничего этого не было, но все равно говорили. И в сказанный день его привезли во Флоренцию, ночью, около 5 часов, и поместили его в Сан-Марко в Компаний\*; и там он простоял весь день 9-го числа, который был понедельником. И 10-го числа, во вторник, был похоронен в Сан-Лоренцо около 20 часов» (ivi, p. 64).

<sup>2</sup> «И в день 20-й января 1493 года (1494 по общепринятому стилю. — Авт.) — в день св. Бастиана, был снегопад во Флоренции, самый сильный, что когда-либо видывали. [...] Так и стояли эти горы, потому что больше восьми дней он продолжался в городе. Кто видел, тот верит» (ivi, p. 66). Другой рассказ о снегопаде опубликовал Гаэтано Миланези в кн.: G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti Pittori Scultori ed Architetti Scritte da Giorgio Vasari con nuove Annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1881, vol. VII, p. 341: «И был великий снегопад, снег шел больше суток, и сугробы во Флоренции были высотой больше локтя; а где дул ветер, то и два или три локтя» (*Ricordanze di Ribaldo d'è Rossi*, in Ildefonso di San Luigi, «Delizie degli eruditi toscani» [1770–1798], t. XXII, p. 286).

<sup>3</sup> О бегстве рассказано в: G. Poggi, *Della prima partenza di Michelangelo Buonarroti da Firenze*, in «Rivista d'Arte», IV, 1906: «Знай, что Микеланджело, скульптор из сада, уехал в Венецию, ничего не сказав Пьеро, когда тот возвращался домой: мне кажется, Пьеро очень на это осерчал. Писано 14 октября 1494 года» (p. 34). Письмо опубликовано также в кн.: Elam, *Il Giardino*, a cura di P. Barocchi, cit., p. 167.

<sup>4</sup> См.: N. Machiavelli, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini (1513–1527)*, a cura di G. Inglese, Rizzoli, Milano, 1989. Письма являют собой неоспоримое свидетельство о терпимом отношении к гомосексуализму в образованных флорентийских кругах (см., в частности, письмо Никколо Макиавелли к Франческо Веттори от 5 января 1514 года, с. 210 и далее). Другое важное свидетельство о терпимости в отношении мужской гомосексуальности во Флоренции мы находим в семейных мемуарах Франческо Гвиччардини. «[Риньери Гвиччардини] был человеком достаточно живого ума и изобретательности, но был вспыльчив, непостоянен и малодушен; у него была отменная память, благодаря которой он держал в голове все свои дела, хотя ничего не записывал. И не было в нем добронравия, потому что он предавался любострастию, и в особенности с мужчинами, в каковом грехе был замечен публично, и все же предавался ему не только в молодости, но и стариком и даже до самого смертного часа» (F. Guicciardini, *Diario del Viaggio in Spagna*, Studio Tesi, Pordenone, 1993, p. 99). Критике подвергается скорее превышение меры, нежели сама природа сексуальных пристрастий, которые в любом случае не поме-

\* Речь идет о капелле Братства Волхвов. — *Примеч. пер.*

шали мессеру Гиньери сделать прекрасную карьеру, стать в 1502 году епископом Кортоны и умереть в своей постели как добрый христианин.

<sup>5</sup> F. Guicciardini, *Storie fiorentine dal 1378 al 1509*, a cura di A. Monteverchi, cit., p. 278.

<sup>6</sup> Condivi, *Vita di Michelagnolo*, a cura di G. Nencioni, cit., p. 15.

<sup>7</sup> *Vasari-Barocchi*, vol. I, p. 13.

<sup>8</sup> Проповедь от 28 июля 1495 года см. в кн.: *Vita di Girolamo Savonarola*, a cura di R. Ridolfi, Sansoni, Firenze, 1981, p. 110.

<sup>9</sup> Документ, подтверждающий возвращение денег кардиналу, приводится в кн.: M. Hirst, J. Dunkerton, *Making and Meaning. The Young Michelangelo*, National Gallery Publications, London, 1994: «Достопочтеннейший Кардинал Сан-Джорджо [Риарио. — Авт.] получил 5 мая 200 дукатов (по 10 карлино в дукате) от...» (p. 72, n. 25).

<sup>10</sup> Письмо к Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи от 2 июля 1496 года см. в: *Il Carteggio di Michelangelo*, 5 voll., edizione postuma di G. Poggi a cura di P. Barocchi e R. Ristori, SPES-Sansoni, Firenze, 1965–1983 (далее — *Carteggio*), vol. I (1965), p. 1.

<sup>11</sup> Condivi, *Vita di Michelagnolo*, a cura di G. Nencioni, cit., p. 19. По мнению Майкла Хёрста, за ложью Микеланджело скрывается его желание отомстить кардиналу, который, заказав ему «Вакха», в конечном итоге от него отказался (см.: M. Hirst, J. Dunkerton, *Michelangelo giovane. Pittore e scultore a Roma, 1496–1501*, Panini, Modena, 1997, pp. 33 sgg.). Однако эта гипотеза неприемлема в свете платежей, соответствующих «этапам продвижения работы», которые кардинал осуществлял до самого конца. Ни один заказчик не будет продолжать оплачивать работу, чтобы затем, приобретя произведение, избавиться от него. Кардинал должен был остаться весьма доволен выполненной Микеланджело статуей, иначе бы он выразил свое неудовольствие до того, как вносить последний платеж.

<sup>12</sup> «27 июня Микеланьоло 3 карлино за деревянную доску для росписи» (цит. по: Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, cit., p. 350). В примечании на с. 5 Хэтфилд оспаривает возможность того, что эта доска могла послужить художнику для написания «Манчестерской Мадонны». К сожалению, он сравнивает сумму с платежом за другую «доску», стоившую целых 400 карлино. Однако в последнем случае речь идет о подготовленной к работе доске, а на стоившую 3 карлино доску Микеланджело еще должен был нанести слои мела и клея — дело весьма трудоемкое, так что ее цена соответствует цене деревянной панели размерами с «Манчестерскую Мадонну». Последние данные по «Манчестерской Мадонне» см. у К. Вайль-Гэррис Брандт в кн.: Brandt, *Giovinetta di Michelangelo*, cit., pp. 334 sgg. См. также: Hirst, Dunkerton, *Making and Meaning*, cit., p. 37.

<sup>13</sup> Договор приводится в кн.: G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, Le Monnier, Firenze, 1875, pp. 613–614.

<sup>14</sup> Лодовико Буонарроти — сыну Микеланджело 19 декабря 1500 года (цит. по: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 9).

<sup>15</sup> *Vasari-Barocchi*, vol. I, p. 17.

<sup>16</sup> Цит. по: G. Poggi, *Il Duomo di Firenze*, con note a cura di M. Haines, Bruno Cassirer Editore, Berlino, 1909, vol. I, p. 81. Тут собраны основные документы для воссоздания истории скульптуры до начала работы над ней Микеланджело.

<sup>17</sup> «Quod quidem homo ex marmarmore (sic) vocato Davit, male abbozzatum et resupinum existentem in curte dicte Opere, et desiderantes...» (цит. по: K. Frey, *Studien zu Michelangiolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit*, in «Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen», Supplement, 1909, 30, p. 106). Мы цитируем версию Фрея, немного отличающуюся от версии Поджи, но более достоверную. Кропотливое изучение документальных источников в данном случае крайне важно, ибо из документов следует, что статуя уже существовала и что Микеланджело работал с ранее начатым произведением; это факт исследователи творчества скульптора слишком недооценивают.

<sup>18</sup> «Incepit dictus Michelangelus laborare et sculpire dictum gigantem die 13 Settembris die lune de mane, quamquam prius alio die eiusdem uno vel duobus ictibus compulsisset, quoddam nodum quod habent (?) pictores; dicto die incepit firmiter laborare» (G. Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV–XV–XVI*, 3 voll., Molini, Firenze, 1839–1840, vol. II (1840), p. 454). Поджи приводит чуть отличающуюся версию того же текста: «...lune de mane, quamquam prius videlicet die 9 eiusdem uno vel duobus ictibus scarpelli subtilisset quoddam nodum quem (!) habebat in pectore» (Poggi, *Il Duomo di Firenze*, con note a cura di M. Haines, cit., p. 84). О новейших исследованиях по данному вопросу см.: J. Poeschke, *Michelangelo and his World*, H.N. Abrams, New York, 1996, pp. 84 sgg.

<sup>19</sup> Gaye, *Carteggio inedito*, cit., vol. II (1840), pp. 456 sgg, где приводятся обширные фрагменты дискуссии.

<sup>20</sup> P. Parenti, *Storie Fiorentine*, приведено в кн.: *Vita di Michelangelo*, a cura di A. Gotti, cit., vol. I, p. 30, n. 5.

<sup>21</sup> По крайней мере, таков рассказ Вазари, исчерпывающе откомментированный в кн.: *Vasari-Barocchi*, vol. II, p. 207, но его опровергают результаты недавних диагностических исследований, проведенных в ходе завершившейся в мае 2004 года реставрации «Давида», согласно которым частей было, по меньшей мере, семь (см.: F. Falletti, *Historical research on the David's state of conservation*, in *Exploring David. Diagnostic Tests and State of Conservation*, Giunti, Florence, 2004, p. 60).

<sup>22</sup> Hirst, Dunkerton, *Making and Meaning*, cit., и работа тех же авторов *Michelangelo giovane*, cit. Хёрст, следуя легенде Вазари, склонен датировать окончание работ летом 1499-го, т.е. по прошествии года, но сопоставление опубликованного Миланези договора и приведенных у того же Хёрста платежей (см.: Hirst, 1997, p. 61, n. 33) дает основания полагать, что скульптура была закончена лишь летом 1500 года, когда 3 июля Микеланджело было уплачено 232 дуката.

<sup>23</sup> Перечисленные произведения приписываются Микеланджело на основании весьма разнородных и неодинаково точных источников. Касающиеся «Давида» документы пространно цитируются и комментируются в кн.: Poggi, *Il Duomo di Firenze*, a cura di M. Haines, cit., и Frey, *Studien zu Michelagnolo*, cit. Контракт с консулами цеха шерстоделов Лана от 24 апреля 1503 года на изготовление статуй 12 апостолов, с которыми правильно соотносят «Св. Матфея» из флорентийской Галереи Академии, опубликован в кн.: Gaye, *Carteggio inedito*, cit., vol. II (1840), p. 473. Документы об оплате за «Мадонну Брюгге» от 2 декабря 1503 года, произведенной купцами Маскерони, опубликованы вместе с другими касающимися этого произведения документами в кн.: H.R. Mancusi Ungaro, Jr., *Michelangelo: The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, Yale University Press, New Haven-London, 1971, pp. 160, 168, 170. Контракт с кардиналом Пикколомини на алтарные скульптуры был составлен в Риме и подписан Микеланджело во Флоренции 5 июня 1501 года (см. пространные комментарии там же, p. 64). Все же ученые не единодушны в признании реального авторства всех четырех статуй за Микеланджело, который протянул работу до самой своей смерти, не находя возможности ни исполнить условия договора, ни вернуть полученный аванс. Только его племянник Леонардо через два месяца после смерти дяди вернет наследникам Пикколомини остаток долга — 100 дукатов, соответствующие полученной в момент подписания контракта сумме, удержав за собой значительную часть полученных дядей денег. О бронзовом «Давиде» того же периода, заказанном Микеланджело флорентийской Синьорией 12 августа 1502 года, см. письма Синьории, опубликованные в кн.: Gaye, *Carteggio inedito*, cit., vol. II (1840), pp. 55, 58–59; см. также недавнюю реконструкцию истории памятника в ст.: F. Caglioti, *Il David bronzeo di Michelangelo (e Benedetto da Rovezzano): il problema dei pagamenti*, in *Ad Alessandro Conti (1946–1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, in “Quaderni del Seminario di Storia della Critica d’Arte”, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa, 1981–1996, VI, 1996, pp. 87–132. Касательно картона «Битва при Кашине» имеются документы о закупке «королевских болонских листов» 31 октября 1504 года, опубликованы в: Frey, *Studien zu Michelangiolo*, cit. и ранее в: Gaye, *Carteggio inedito*, cit., vol. II (1840), p. 92: «31 октября 1504 года, торговец бумагой Бартоломео ди Сандро, 7 лир за 14 тетрадей болонских королевских листов для картона Микеланджело, как в сказанном журнале». Авторство «Тондо Дони» достаточно надежно подтверждается Кондиви (*Vita di Michelagnolo* a cura di G. Nencioni, cit, p. 22): «И чтобы не оставлять совсем живопись, он выполнил Нашу Госпожу на круглой доске для мессера Аньоло Дони, флорентийского гражданина, за которую он получил от того семьдесят дукатов»; хотя, конечно, свидетельства Кондиви и Вазари следует всегда принимать с большой осторожностью, если учесть, что немногим раньше Кондиви ошибочно называет «Мадонну Брюгге» бронзовой статуей. «Он отлил также из бронзы Мадонну с младенцем на коленях, которая куплена фландрскими купцами Маскерони...» О мраморных тондо говорит Ва-

зари — после того, как спутал «Мадонну Брюгге» с бронзовым тондо. «И еще в это время он начал и не закончил два тондо из мрамора, одно для Таддео Таддеи, нынче оно в его доме, и для Бартоломео Питти начал другое» (*Vasari-Barocchi*, vol. I [1962], p. 23). О юношеских творениях см. фундаментальную работу: С. de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, 1947.

<sup>24</sup> Другой важный заказ тех лет, с явным политическим звучанием, — это бронзовый «Давид», которого Синьория Республики заказала Микеланджело в августе 1502 года. Статую, впоследствии утраченную, планировалось преподнести в дар маршалу Жье Пьеру де Рогану, укрепляя тем самым дружественные отношения с Францией, традиционно выступавшей в качестве союзника Флоренции. К сожалению, маршал впал в немилость, и статуя осталась во Флоренции до того момента, когда в 1508 году Бенедетто да Ровещано, очистив отлитую статую, отправил ее во Францию. Договор на изготовление бронзовой статуи приводится в кн.: Milanese, *Le lettere di Michelangelo*, cit., p. 624. О судьбе этой скульптуры см. в кн.: F. Caglioti, *Il David bronzeo di Michelangelo (e Benedetto da Rovescano): il problema dei pagamenti*, in *Ad Alessandro Conti (1946–1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, cit., p. 103. Кальоти так резюмирует историю: «Таким образом, как известно, статую заканчивал, зачищая литье, не сам Микеланджело, который больше не касался ее после 1503-го или самое позднее 1504 года, а Бенедетто да Ровещано».

<sup>25</sup> Эта весьма правдоподобная гипотеза принадлежит Поджи, она рассмотрена в кн.: *Vasari-Barocchi*, vol. II, p. 240.

<sup>26</sup> Определяющим для понимания отношения Микеланджело к собственным произведениям является его письмо к племяннику Леонардо от 2 мая 1548 года. В письме Микеланджело отстаивает свой исключительный статус, отрицая ремесленную деятельность. «Я никогда не был художником или скульптором, подобным тем, что держат мастерские» (*Carteggio*, vol. IV [1979], p. 299).

<sup>27</sup> Документ приведен в кн.: Frey, *Studien zu Michelangiolo*, cit., p. 131, и подробно откомментирован в кн.: F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Taschen, Köln, 2003, pp. 164–168, 209.

<sup>28</sup> Список см. в: Gaye, *Carteggio inedito*, cit., 1840, vol. II, p. 89.

<sup>29</sup> Письмо Пьеро Содерини Жафредусу Карди из Флоренции 9 октября 1506 года, см. там же, с. 87: «Еще простите нас, В. В., договоритесь как-нибудь с Леонардо да Винчи, который не повел себя как подобает с нашей Республикой; потому что он взял порядочную сумму денег и только начал большое произведение, которое должен был сделать».

<sup>30</sup> Микеланджело, привлеченный в Рим многообещающими предложениями Юлия II, оставил Флоренцию зимой 1505 года. Он написал картон, который мы знаем по картине Бастиано да Сангалло. Уезжая, Микеланджело просил отца не показывать никому картон, но тот очень скоро стал вызывать восхищение как образец нового классицизирующего языка.

<sup>31</sup> См.: F. Zöllner, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 174.

## Глава III. При дворе Юлия II

<sup>1</sup> Письмо Бельтрандо Костабили герцогу Феррарскому от 19 октября 1503 года, см. в кн.: L. Von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, a cura di C. Benetti, Desclée Lefebvre & C. i Editori Pontifici, Roma, vol. III (1895), p. 1772 (ed. or., *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg, 1886–1933).

<sup>2</sup> О Юлии II и его стратегических планах в городе ср.: M. Tafuri, *Roma instaurata. Strategie urbane e politiche ponteficie nella Roma del primo Cinquecento*, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto*, Electa, Milano, 1984, p. 53.

<sup>3</sup> Оплата прокомментирована в кн.: Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, cit., p. 17. На с. 371 приводится важный документ, свидетельствующий о повторном открытии текущего счета Микеланджело в Риме 27 марта 1505 года. «Микеланджело ди Лодовико Буонароти, скульптор, должен получить дня XXVII марта шестьдесят дукатов золотом. Выдайте ему наличными. Якопо Ручеллаи подтвердил, что он получил их по воле Господа Нашего».

<sup>4</sup> Микеланджело из Флоренции — Джулиано да Сангалло в Рим, 2 мая 1506 года (цит. по: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 14).

<sup>5</sup> «1505 года, понедельник дня 28 апреля. Скопировано Фацци во Флоренции дня 28 апреля. Это для того, чтобы сказать Вам, что подателем сего будет Микеланджело ди Лодовико Буонароти, скульптор, которому Вы вдоволь заплатите, и непременно передайте ему 50 дукатов золотом. И сумма такая, как я сказал. И положите на наш счет 54 дуката» (цит. по: Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, cit., p. 409).

<sup>6</sup> Микеланджело из Флоренции — Джулиано да Сангалло в Рим, 2 мая 1506 года: «Но не одно это являлось целиком причиной моего отъезда, была и другая вещь, о которой я не хочу писать; достаточно того, что он заставил меня думать, что, если бы я остался в Риме, меня похоронили бы раньше Папы. Это и было причиной моего немедленного отъезда» (цит. по: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 13).

<sup>7</sup> Пьеро Россели из Рима — Микеланджело во Флоренцию, 10 мая 1506 года (ivi, p. 16).

<sup>8</sup> Послание Юлия II Приорам Свободы и Гонфалоньеру Справедливости Народа Флоренции, см. в кн.: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostril giorni da Stefano Ticozzi, Silvestri*, Milano, 1822–1825, vol. III (1822), p. 472. Однако Микеланджело очень боялся Юлия II, и гонфалоньер Пьер Содерини пытался убедить его всеми способами отбить в Болонью. Он очень старался, как признался кардиналу Вольтерре в письме, написанном между 7 и 22 июля. «Микеланджело, скульптор, очень напуган, так что, несмотря на послание Его Святейшества, необходимо, чтобы В[ысоко]преосвященство кар-

динал] Павии написал бы мне письмо, подписанное собственноручно и пообещал бы ему уверенность и неприкосновенность; а мы употребим все средства, чтобы уговорить его вернуться, уверяя Вашу Милость, что, если не все пройдет гладко, он уедет отсюда, как он уже хотел сделать дважды» (цит. по: Gaye, *Carteggio inedito*, cit., II [1840], p. 83). Содерини уточнил ситуацию в другом письме, от 28 июля 1506 года. «Микеланджело был с нами, и не без усердия нам удалось уговорить его уехать к Вам; в конце концов он перестал нам верить, потому что Ваша Милость не обещали ничего конкретного» (ivi, p. 84). Чтобы заставить его уехать из Флоренции, нужно было ждать письма кардинала Павии к Синьории Флоренции от 21 ноября 1506 года. Недоверчивость и подозрительность становятся уже отличительной чертой Микеланджело.

<sup>9</sup> Микеланджело из Болоньи — брату Буонаррото во Флоренцию, 1 февраля 1507 года (см.: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 22) и письму отцу Лодовико, помеченное 8 февраля (ivi, p. 26).

<sup>10</sup> Заметки от 1 февраля 1508 года см. в: *I Ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, SPES, Firenze, 1970, p. 1.

<sup>11</sup> Джованни Микки из Флоренции — Микеланджело в Рим, 22 июля 1508 года: «...молодой художник Рафаэль... прибудет к Вашим услугам, когда Вы пожелаете выплачивать ему жалованье, равное тому, которое ему уже дал мастер Пьер Маттео д'Амелиа. Он говорит, что давал ему 10 золотых дукатов в месяц» (цит. по: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 73).

<sup>12</sup> Ср.: A. Forcellino, *Sul ponteggio michelangiolesco per la decorazione della volta Sistina*, в кн.: *Michelangelo, la Cappella Sistina: documentazioni e interpretazioni*, 3 voll., De Agostini, Novara, 1994, vol. III, p. 57.

<sup>13</sup> «Вечерня в канун Пятидесятницы. Сегодня Папа не пришел на Вечерню, что служилась в дворцовой капелле, куда, между тем, стекались быстрее обычного кардиналы, твердо уверенные в том, что туда придет и Папа, с которым они по обыкновению поговорили бы обо всех происшествиях; кардинал, которому предстояло служить, а это был кардинал Сан Джорджо, епископ Альбано, в назначенный час последним присоединился к присутствующим. На высоких карнизах капеллы в клубах пыли трудились рабочие, не желавшие оставить свои занятия, даже после того, как их о том попросили. Кардиналы пожаловались на это. И я, упрекнув некоторых рабочих, которых так и не смог остановить, направился к Папе, который почти разозлился на меня, так как я не должен был делать им замечаний; но после того как я принес свои извинения, необходимо было, чтобы сам Папа послал затем двух своих камерьеров, приказавших прекратить работы, что было выполнено неохотно. Затем Вечерня совершалась как обычно своим чередом» (дневник Парис де Грасис, 10 июня 1508 года, в кн.: E. Steinmann, *Die sixtinische Kapelle*, 2 voll., Bruckmann, München, 1905, vol. II, p. 699).

<sup>14</sup> Нам известно об обещаниях со стороны Микеланджело Пьеро Содерини из писем гонфалоньера к Джованни Ридольфи из кн.: Gaye, *Carteggio inedito*, cit., vol. II (1840), p. 102. Пьеро Содерини из Флорен-



ции — Джованни Ридольфи, 24 августа 1508 года: «Давида поручено закончить Микеланджело, и он будет готов ко дню Всех Святых...»

<sup>15</sup> О возникновении свода см. прекрасно разъясняющую статью: C.L. Frommel, *Michelangelo e il sistema architettonico della volta della Cappella Sistina*, в кн.: *Michelangelo, la Cappella Sistina: documentazioni e interpretazioni cit.*, vol. III, *Atti del convegno internazionale di studi, Roma marzo 1990*, a cura di K. Weil-Garris Brandt, 1994, p. 135.

<sup>16</sup> О схемах участков дневной работы и всех других материалах о технике исполнения фресок см. в кн.: *Michelangelo, la Cappella Sistina*, cit., 1994, *Rapporto sul restauro della volta*, a cura di F. Mancinelli, ivi, vol. II, p. 235.

<sup>17</sup> Эта гипотеза более чем основательна, так как летописи той зимы говорят крайне определенно (ср.: Landucci, *Diario fiorentino*, cit., p. 291: «И дня 6 мая 1509 года был совершен крестный ход с иконой Санта-Мария Импрунета, так как уже давно не было дождей: и на другой день пошел дождь, по милости Божией, которая всегда благоволит молитвам Пречистой Девы Преподобной». В примечании на этой же странице: «У приора Якопо де Росси показана длинная связь появления этой часовенки с тем, что пять месяцев до того не было дождей» (G.V. Casotti, *Memorie storiche della miracolosa imagine di Maria Vergine dell'Impruneta raccolte da Gioambattista Casotti lettore d'istoria sacra e profana nello studio di Firenze*, Giuseppe Manni, Firenze, 1714, p. 141). Самый страшный враг сырой штукатурки — сильный холод, потому что она затвердевает, и цвет, таким образом, плохо проникает в нее, вплоть до того, что при ночных заморозках фрески могут просто погибнуть. И, тем не менее, никто не обратил внимания на связь между особыми климатическими условиями той зимы и причинами, которые повлекли за собой разрушение первых слоев живописи в Сикстинской капелле. О других предположениях см. в кн.: G. Colalucci, *Michelangelo, la Cappella Sistina*, cit., vol. II, p. 18.

<sup>18</sup> Микеланджело из Рима — отцу Лодовико во Флоренцию, 27 января 1509 года (*Carteggio*, vol. I (1965), p. 88).

<sup>19</sup> Единственное рекомендательное письмо приведено в: *Raccolta di lettere sulla pittura*, cit., vol. I (1822). «Предъявитель сего Рафаэль, живописец из Урбино, который, обладая большим интеллектом в своей деятельности, решил провести некоторое время во Флоренции, чтобы учиться. И потому, как я знаю, что отец его весьма добродетельный и предан мне, а также и сын скромный и любезный юноша, по всем этим причинам я глубоко привязана к нему, и желаю, чтобы он пришел к совершенству: однако я очень рекомендую его Вашему Высочеству, насколько это в моих силах...» (p. 1). Недавно подлинность документа была поставлена под сомнение и обсуждалась в кн.: J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, Yale University Press, New Haven-London, 2003, vol. I, p. 18, e vol. II, p. 1457. Но в целом документ вызывает доверие, как подтвердили Т. Генри и К. Плащотта в кн.: *Raffaello. Da Urbino a Roma*, 5 Continents, Milano, 2004, p. 34.

<sup>20</sup> Джованни Микки из Рима — Микеланджело во Флоренцию, 28 сентября 1510 года (цит. по: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 110). О проблеме

ассистентов Микеланджело при росписи свода Сикстинской капеллы см.: W.E. Wallace, *Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel*, in «Gazette des beaux arts», 1987, pp. 203–216 (эта работа до сих пор остается наиболее полным исследованием по данному вопросу).

<sup>21</sup> См.: *Vasari-Barocchi*, vol. I, p. 39.

<sup>22</sup> B. Cellini, *Opere*, a cura di B. Maier, Rizzoli, Milano, 1968, p. 849.

<sup>23</sup> Об этом и о величине суммы, которая привела к семейной ссоре, существует обширная переписка и, следовательно, различные оценки событий. В любом случае, наиболее значимыми документами нам представляются письмо Лодовико к сыну Микеланджело от 26 сентября 1510 года и письмо Лодовико к сыну Буонаррото от 29 сентября. Ср. хронику, которую приводят П. Бароччи, К.Л. Браманти, Р. Ристори в кн.: *Il Carteggio Indiretto di Michelangelo*, vol. I, SPES, Firenze, 1988, p. XX, и, как нам кажется, более убедительную Хартфилд в кн.: *The Wealth of Michelangelo*, cit., p. 42.

<sup>24</sup> Этот рассказ есть в кн.: Steinmann, *Die sixtinische Kapelle*, cit., vol. II (1905), p. 279.

<sup>25</sup> Хроника Paris de Grassis, занимавшегося ведением папского дневника: «31 октября 1512 года. Сегодня впервые капелла наша по окончании росписи была открыта; ведь на протяжении трех или четырех лет крыша, или, вернее, свод, постоянно была закрыта...» (ivi, pp. 735–736).

<sup>26</sup> F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, per Iacobum Mazochium, Romae, 1510, libro terzo.

<sup>27</sup> *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze (1516–1520)*, a cura di K. Frey, Grottesche, Berlin, 1892, pp. 52 sgg.

<sup>28</sup> О рисунках Рафаэля, сделанных под влиянием росписи свода Сикстинской капеллы, и вообще о судьбе моделей фигур на своде см. кн.: *Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito*, F. Ili Palombi, Roma, 1990.

#### Глава IV. Между Римом и Флоренцией

<sup>1</sup> J. Modesti, *Il miserando Sacco dato alla terra di Prato dagli Spagnoli*, в кн. «Archivio Storico Italiano» (1842–1941), I, Firenze, 1842, pp. 242 sgg.: детальная хроника разгрома и ужасов, совершенных войсками, которые возглавляли Джованни и Джулиано Медичи.

<sup>2</sup> Джулиано Медичи из Прато — Изабелле д'Эсте, 31 августа 1512 года (цит. по: Von Pastor, *Storia dei Papi*, cit., vol. III (1895), p. 796).

<sup>3</sup> Микеланджело из Рима — отцу Лодовико во Флоренцию, октябрь/ноябрь 1512 года (*Carteggio*, vol. I (1965), p. 139).

<sup>4</sup> Микеланджело из Рима — брату Буонаррото во Флоренцию, воскресенье 5 сентября 1512 года (ivi, p. 135).

<sup>5</sup> Микеланджело из Рима — отцу Лодовико во Флоренцию, октябрь/ноябрь 1512 года (ivi, p. 140).

<sup>6</sup> Контракт приведен в кн.: Milanese, *Le lettere di Michelangelo*, cit., pp. 635 sgg., 6 мая 1513 года: «Всякому человеку да будет известно, что я,

Микеланджело, флорентийский скульптор, берусь за работу над гробницей папы Юлия из мрамора для кардинала д'Аджиненсис и датария, и тех, кто после смерти его остался следить за этим произведением, за шестнадцать тысяч пятьсот дукатов золотом от Палаты, а композиция этого произведения будет такой, то есть: картина будет видна с трех сторон, а четвертая сторона будет прилегать к стене, и ее нельзя будет увидеть. Передний фасад, то есть голова всей композиции, будет шириною в двадцать пядей и высотой в четырнадцать, а два других фасада, которые идут в сторону стены, к которой примыкает названный выше четвертый фасад, будут иметь тридцать пять пядей в длину и высотой тоже четырнадцать пядей, и на каждом из этих трех фасадов будет по два табернакля, которые будут помещены на основания, которые идут вокруг этой композиции, и с ними украшенные пилястры, архитравы, фриз и большой карниз, как это было видно на маленькой деревянной модели. В каждом из названных шести табернаклей будут помещены две фигуры, превышающие натуру примерно на пядь, и таких фигур будет двенадцать, и перед каждой пилястрой из тех, что будут помещены между табернаклями, будет еще по фигуре такого же размера; таких пилястр будет двенадцать; и фигур будет тоже двенадцать; а на верхнем ярусе этой композиции будет стоять гробница на четырех ногах, как это видно на модели, наверху которой и будет названный папа Юлий, и у изголовья его будут еще две фигуры, которые поддерживают его, а у ног его будут две другие; так что на гробнице будет пять фигур, больше натуральной величины примерно в два раза. Вокруг этой гробницы будет шесть кубов, на которых будут расположены шесть фигур такого же размера, все шесть сидя; а потом на этом среднем ярусе, где будет шесть фигур, над той частью гробницы, которая примыкает к стене, будет маленькая капелла, которая будет высотой примерно в тридцать пять пядей и в которой будут пять больших фигур, других, которые будут дальше от глаз. И снова здесь будут нужны три композиции из мрамора или бронзы, это как понравится названным выше кураторам, на каждом фасаде этой гробницы между табернаклями, как это видно на модели. И эту гробницу я обязуюсь до конца оплатить сам из названной выше платы, так чтобы, как будет сказано в контракте, за семь лет и по истечении семи лет, если какая-то часть этой гробницы не будет закончена, названными кураторами мне будет дано столько времени, сколько будет нужно, чтобы сделать то, что останется, не имея возможности делать другие вещи. [...]

Во-первых, как условились, и так обещает вышеназванный мастер Микеланджело, он не будет браться за другую важную работу, что могло бы помешать производству и работе над этой гробницей; но постоянно оставаться на производстве и работать над ним; эту гробницу он обещает сделать и полностью закончить через семь лет, начиная сегодня, и закончить ее до истечения срока, и он будет непрерывно работать над этим произведением; согласно рисунку и модели, то есть подготовительной модели этой гробницы, скульптура должна приблизительно ей соответствовать;

и, придерживаясь рисунка и модели, насколько это сможет мастер, [нужно, чтобы его работа] служила наибольшему прославлению и красоте этой гробницы. Здесь названные стороны и люди условились, что Микеланджело будет иметь вознаграждение и жалованье за эту гробницу и за все траты, которые необходимо сделать при названном производстве, которые сам Микеланджело получит, шестнадцать тысяч пятьсот дукатов золотом от Палаты, которые будут уплачены ему в прописанные сроки и установленным образом, и что оценка, стоимость и совершенство фигур этой гробницы будут отданы на суд и совесть Микеланджело, поскольку он считается честным и славным мастером. Здесь названный Микеланджело признает, что он получил из названной суммы шестнадцать тысяч пятьсот дукатов золотом три тысячи пятьсот дукатов от Юлия Второго; то есть тысячу пятьсот дукатов из рук самого папы и две тысячи из рук Бернардо Бини, флорентийского кушца, из которых Микеланджело признает получение трех тысяч пятьсот дукатов, и поэтому будут удовлетворены также и его наследники и все остальные...»

Какими бы ни были предположения, высказываемые в разное время, относительно содержания первого проекта гробницы, совершенно ясно, что данный документ остается основополагающим в истории этого памятника и в судьбе Микеланджело в последующие годы. Необходимо подчеркнуть некоторые важные аспекты контракта. Микеланджело заявляет, что получил 3500 дукатов за гробницу из рук Юлия II. Он обязуется следующие семь лет работать только над гробницей и заявляет о себе как об эксперте, в том смысле, что его мнение становится безоговорочным, допуская, что он сам в первую очередь заинтересован сделать произведение как можно лучше. О проекте этих лет см.: C.L. Frommel, *Capella Iulia: Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter*, в «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XL, 1977, 1, pp. 27–62, и C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 voll., Hildesheim, Zürich-New York, 1991. Библиография о толковании гробницы недавно была упорядочена М. Форчеллино в приложении II в кн.: A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione erotica*, Einaudi, Torino, 2002.

<sup>7</sup> «И вот теперь у меня здесь был этот парень, кусок сухого дерьма, который говорит, что не хочет терять время, потому что хочет учиться; и он говорил мне, что ему хватит двух-трех часов в день: а сейчас ему и целого дня мало, так что он хочет рисовать и всю ночь» (цит. по: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 151). Микеланджело из Рима — отпу Лодовико во Флоренцию, 21 октября 1514 года.

<sup>8</sup> «И дня 28 мая 1512 года тысяча триста флоринов золотом. Это цена усадьбы, купленной у богадельни в Мачиа, как следует из бумаги, представленной Сер Джованни да Ромена в тот день» (цит. по: Hartfield, *The Wealth of Michelangelo*, cit., p. 434).

<sup>9</sup> Микеланджело из Рима — брату Джован Симоне во Флоренцию, июль/август 1509 года (см.: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 95).

<sup>10</sup> См. выше, примеч. 6.

<sup>11</sup> Себастьяно дель Пьомбо из Рима — Микеланджело во Флоренцию, 6 сентября 1521 года (цит. по: *Carteggio*, vol. II (1967), pp. 133 sgg.).

<sup>12</sup> «Одна усадьба с домом для господина и для работника и обрабатываемыми землями, занятыми под виноградники, оливковые и фруктовые посадки, расположенное в упомянутом приходе Санта Мария в Сетиньяно» (Hartfield, *The Wealth of Michelangelo*, cit., p. 466).

<sup>13</sup> Кардинал Леонардо Гроссо дела Ровере из Рима — Микеланджело в Рим, понедельник 21 апреля 1516 года (цит. по: *Carteggio*, vol. I (1965), p. 186). История этого визита детально рассказана в письмах Элизабетты Гонзага к Изабелле д'Эсте в кн.: A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche*, Roux e C., Torino, 1893.

<sup>14</sup> Von Pastor, *Storia dei Papi* cit., vol. IV, t. 1 (1908), p. 61.

<sup>15</sup> Критика Гвиччардини приведена и подробно прокомментирована в кн.: R. von Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato* (1970), prefazione di F. Chabod, Einaudi, Torino, 1995, p. 32, n. 1.

<sup>16</sup> Контракт приведен в кн.: Milanese, *Le lettere di Michelangelo*, cit., p. 649. Третий контракт, Рим, 8 июля 1516 года: «...Во-первых, они договорились друг с другом, и в особенности названный Микеланджело обещал не браться ни за какую другую работу большой важности, которая может помешать данному предприятию, более того, он обещал усердно над ним трудиться. Каковую гробницу он обещал сделать и закончить в течение следующих девяти лет, считая с 6 мая 1513 года, и так закончить, как сказано дальше, согласно новой модели и плану, сделанному названным Микеланьола для названной гробницы; и согласно этому плану и новой модели, он обещал Его Высокопреосвященствам сделать все возможное по своему разумению, чтобы придать названной гробнице большую красоту и величие. Описание новой модели таково: "Модель имеет шириною по фасаду одиннадцать флорентийских локтей или около того; во всю ширину идет по земле основание с четырьмя цоколями или кубами с их гуськом, который опоясывает их все, на которых поставлены четыре круглые фигуры из мрамора трех с половиной локтей каждая, а позади названных фигур на каждом кубе стоит своя колонна, высотой до первого карниза, который идет на расстоянии шести локтей от уровня основания; и с одной из сторон две колонны с их цоколями держат табернакль, высоту четыре с половиной локтя; подобным образом с другого боку две другие колонны несут на себе посередине другой подобный табернакль, так что получается два табернакля на лицевом фасаде книзу от первого карниза, в каждом из которых помещается подобная вышесказанным фигура. Затем между одним и другим табернаклями остается проем в два с половиной локтя высотой до первого карниза, на котором помещается история в бронзе. И названное произведение следует установить на таком расстоянии от стены, какова ширина одного из названных табернаклей, которые расположены по лицевому фасаду; и в поворотах названного фасада, которые идут к стене, то есть на торцах, будут

два табернакля, подобные тем, что спереди, с их цоколями и с их фигурами подобного же размера: получается двенадцать фигур снизу от первого карниза и одна история, как было сказано; и кверху от первого карниза, над колоннами, которые держат нижние табернакли, будут другие кубы с их украшениями на полуколоннах, которые идут до последнего карниза, то есть идут от первого до второго карниза, который является их окончанием, и имеют в высоту восемь локтей; и с одной из сторон между двух колонн имеется некоторый проем, в котором помещается сидящая фигура высотой три с половиной флорентийских локтя, подобное же будет между другими двумя колоннами с другой стороны, и между головами названных фигур и последним карнизом остается промежуток примерно в три локтя с каждой стороны, в котором будет по одной истории из бронзы, получается три истории на лицевом фасаде; и между одной сидящей фигурой и другой остается проем, который находится над средним нижним проемом с историей, в котором будет некая небольшая трибуна, на которой будет стоять фигура уснувшего, то есть папы Юлия, с двумя другими фигурами вокруг него и мраморной Мадонной сверху, высотой четыре локтя; и над торцевыми табернаклями нижней части идут торцы верхней части, в каждом из которых будет сидящая фигура между двух колонн, с идущей сверху историей, подобно тем, что спереди". Также договорились названные стороны о том, что названный *Микеланджело* должен иметь заработком за названную гробницу и постройку и на все расходы, которые будут понесены в ходе работ над названным сооружением, которые будет выполнять названный *Микеланджело*; и он должен иметь в качестве вознаграждения за гробницу и за свой труд шестнадцать тысяч пятьсот золотых дукатов от Палаты, которые названные лица должны будут выплатить названному *Микеланджело* способом, в форме и в сроки, как описано ниже, с условием, что оценка совершенства названной гробницы и фигур будет отдана на усмотрение и разумение названного *Микельаньо*. Еще, поскольку названный *Микеланджело* в названном первом контракте, составленном рукою Франческо Вигорози, как сказано выше, признал, что получил от названных лиц из шестнадцати тысяч пятисот дукатов три тысячи пятьсот от папы Юлия, то есть тысячу пятьсот из рук названного папы и две тысячи из рук флорентийского купца Бернардо Бини, уплату каковой суммы он сегодня равным образом подтверждает. Еще они договорились о предстоящих платежах на сумму тринадцать тысяч дукатов, остающихся от общей суммы шестнадцать тысяч пятьсот, так что названный *Микельаньо* должен получать каждый месяц по двести золотых дукатов начиная с месяца мая 1513 года в течение двух лет, а по окончании этих двух лет, начавшихся, как сказано выше, он должен получать каждый месяц по сто тридцать дукатов вплоть до полного завершения и остаток названной суммы в шестнадцать тысяч пятьсот золотых дукатов, как сказано выше. Еще они договорились, что в случае, если названный *Микеланджело* закончит гробницу прежде указанного времени, в любом случае со-

гласно новой модели, как сказано выше, тогда названному *Микеланьоло* следует выплатить целиком названную сумму, как сказано выше, невзирая на вышеуказанные условия. Еще они условились к большему удобству названного *Микеланьоло* и чтобы он мог легче работать как в Риме, так и вне его: названные Кардиналы обещали названному *Микеланьоло* на период девяти лет, начиная с дня 6 мая 1514 года, предоставить для проживания, как они сегодня предоставляют для проживания только для него или другим от его имени или по его поручению *безвозмездно и полюбовно*, без какой-либо оплаты в течение указанного срока здесь присутствующему названному *Микеланьоло*: дом с полами, залами, комнатами, землей, огородом, колодцами и другими жилыми угольями, расположенный в Риме в регионе Трейо рядом с владениями Иеронимо Петруччи да Велетри... рядом с церковью Санта-Мария дель Лорето... и в каком-то доме названный *Микеланджело* имеет несколько фигур, кусков мрамора и работ, и работал много месяцев над названной гробницей. И поэтому Его Высокопреосвященство монсиньор кардинал Лаурентино де Пуччи... Кардинал Адженна обещал на время, которое остается на окончание названной гробницы, предоставить, как он предоставляет сегодня, для проживания названному... и работая в Риме или вне его, пользоваться домом. [...] Также обещал Его Высокопреосвященство кардинал де Пуччи здесь присутствующему и подписывающемуся названному *Микеланьоло* выплачивать каждый месяц первые два года, начиная с вышеуказанного дня, по двести дукатов, пока он не получит сумму семь тысяч дукатов от Палаты, которые остаются ему от суммы десять тысяч пятьсот дукатов, которые наш святейший папа Юлий оставил на изготовление названной гробницы».

<sup>17</sup> Цит. по: Milanese, *Le lettere di Michelangelo*, cit., 1875, p. 660. О коммерческом подходе Микеланджело к этому заказу см. W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

<sup>18</sup> Джулио Медичи из Рима — Микеланджело в Каррару, понедельник 2 февраля 1517 года. «Досточтимый наш дражайший, мы получили ваши [письма] и показали их нашему Господину; и, оценивая ваши успехи в отношении Каррарских вещей, Его Святейшество и мы немало вам подивились, потому что не отвечает вашим словами то, что мы узнали от Якопо Сальвиати, который был на месте добычи мрамора в Пьетрасанкте с многими знающими мастерами и сообщает, что там имеется мрамор в великом множестве, красивый и удобный к перевозке; в связи в чем у нас вызывает некоторое подозрение то, что вы хотите, ради какой-то вашей выгоды, предпочесть мрамор Каррары и отнять репутацию у мрамора из Пьетрасанкта. Этого вам совершенно не следовало бы делать ради доверия, которое мы всегда к вам имели. [...] Поэтому постарайтесь исполнить то, что мы вам заказали и остерегайтесь не выполнить, потому как, если поступите иначе, это будет против воли Его Святейшества и нашей, и у нас будет причина горько огорчаться на ваш счет. Наш

Доменико (Буонинсенъи. — *Авт.*) должен написать вам о том же: ответьте ему, сколько вам требуется и скоро, выбросив из головы всякое упрямство. *И будьте здоровы»* (цит. по: *Carteggio*, vol. I [1965], p. 244).

<sup>19</sup> Якопо д'Атонио Сансовино из Флоренции — Микеланджело в Каррару, вторник 30 июня 1517 года (*ivi*, p. 291).

<sup>20</sup> Контракт см. в кн.: *Milanesi, Le lettere di Michelangelo*, cit., p. 671.

<sup>21</sup> Микеланджело из Серавеццы — Берто да Филикайе во Флоренцию, 13–14 сентября 1518 года (цит. по: *Carteggio*, vol. II (1967), p. 82). О хронологии работ см. также: *Wallace, Michelangelo at S. Lorenzo*, cit., pp. 46 sgg.

<sup>22</sup> Буонаррото Буонарроти из Флоренции — Микеланджело в Серавеццу, понедельник 20? сентября 1518 года (*ivi*, p. 85).

<sup>23</sup> Сальвиати из Рима — Микеланджело во Флоренцию, суббота 15 января 1519 года (*ivi*, p. 143).

<sup>24</sup> Микеланджело из Серавеццы — Пьетро Урбано, его ассистенту, во Флоренцию, среда 20 апреля 1519 года (*ivi*, p. 185).

<sup>25</sup> Микеланджело из Флоренции — Доменико Буонинсенъи в Рим (?), конец февраля — 10 марта 1520 года (*ivi*, p. 220).

<sup>26</sup> Микеланджело из Флоренции — отцу Лодовико в Сеттиньяно, вторая половина февраля или начало марта 1521 года (*ivi*, p. 274).

<sup>27</sup> Микеланджело из Флоренции — отцу Лодовико в Сеттиньяно, середина июня 1523 года (*ivi*, p. 374).

## Глава V. Под знаком Медичи

<sup>1</sup> Цит. по: G. Corti, *Una ricordanza di Giovan Battista Figiovanni*, in «Paragone», XV, 1964, 175, p. 27.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 28 sgg.

<sup>3</sup> «Луиджи Пульчи... обладал изяществом и весьма красивой наружностью... И поэтому, когда этот юноша был во Флоренции, летними ночами в некоторых районах города, на некоторых улицах устраивались встречи, где этот юноша вдруг показал себя одним из лучших певцов; и слушать его было так приятно, что божественный Микеланджело Буонарроти, прекраснейший скульптор и живописец, всегда, когда узнавал, где он был, шел послушать его с большим желанием и удовольствием» (*Cellini, Opere*, cit., p. 123). Пульчи, страдавший сифилисом, провел последние годы в Риме, занимаясь проституцией.

<sup>4</sup> См.: *Von Pastor, Storia dei Papi*, cit., vol. IV, t. 2 (1912), p. 165. Нерешительность папы Климента VII доставит много беспокойства и Микеланджело, во многом замедлив работы в капелле и библиотеке в Сан-Лоренцо, как сам же он расскажет в апреле 1523 года в письме к Джован Франческо Фаттуччи (см.: *Carteggio*, vol. II [1967], p. 366), из которого можно заключить, что к этому моменту до окончания работ было еще далеко именно вследствие нерешительности Джулио Медичи, бывшего тогда



еще кардиналом. «Отчего, и при принятии решений, и при исполнении того, что сам же постановил, всякого нового обстоятельства, всякого легкого препятствия, казалось, было достаточно, чтобы вернуть его к тому замешательству, в котором он находился перед тем, как принять решение» (F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, a cura di S. Seidel Menchi, 3 voll., Einaudi, Torino, 1971, XVI, 5, vol. III, p. 1668).

<sup>5</sup> Пьеро Гонди из Флоренции — к Микеланджело в Риме, 12 декабря 1523 года (цит. по: *Carteggio*, vol. III (1973), p. 3).

<sup>6</sup> Джован Франческо Фаттуччи из Рима — Микеланджело во Флоренцию, 10 марта 1524 года (ivi, p. 43). Воспоминания, посланные Фаттуччи с целью подложить их папе, были отредактированы и скрупулезно обработаны в декабре предыдущего года. В них Микеланджело утверждает, что в 1505 году: он уехал в Каррару, а спустя шесть месяцев привез в Рим мрамор и начал обрабатывать его с другими помощниками. Микеланджело из Флоренции — Джован Франческо Фаттуччи в Рим, конец декабря 1523 года: «...И начал работать над композицией и фигурами, над которыми еще работают люди; и спустя восемь или девять месяцев папа изменил свое мнение и не хотел следить за ними» (ivi, p. 10). На самом деле Микеланджело не начинал работать с мраморами и не потратил в Карраре все деньги, полученные от Джулио, а положил 600 флоринов на свой счет во Флоренции и воспользовался ими потом, чтобы приобрести некоторую недвижимость. Он вернулся в Рим из Каррары в декабре 1505 года, а в апреле 1506-го уже снова уехал, и у него физически не было времени оборудовать требующую больших затрат стройку, огромную стоимость которой он отсчитывал в 1523 году. Вторая история, в которой Микеланджело солгал, касается бронзовой статуи, изваянной в 1507 году в Болонье для Юлия II. «Достаточно того, что поставив последнюю фигуру там, где она должна была стоять, по истечении двух лет жизни с большими лишениями у меня оставалось четыре с половиной дуката». Записи с его текущих счетов показывают нам, что, как только Микеланджело вернулся из Болоньи в Рим, отец положил на его счет 250 флоринов (см.: Hartfield, *The Wealth of Michelangelo*, cit., p. 65), которые, прибавленные к 600 флоринам, отложенным из задатка в 1000 флоринов, полученных до отъезда в Каррару, составляют весьма внушительную сумму. Но еще большая цифра, которую Микеланджело пытается вычестить из бухгалтерии наследников Юлия, составляет 2000 дукатов, полученных незадолго до смерти Юлия на возобновление работ над гробницей, и теперь он пытается провести как запоздалую плату за роспись Сикстинской капеллы. «...И однажды, когда я жаловался мессеру Бернардо да Биббьене и Акталанте, что не могу больше оставаться в Риме и что мне приходится уезжать отсюда с Богом, мессер Бернардо сказал Акталанте, чтобы он ему напомнил, что он хотел мне выдать деньги любым способом, и распорядился, чтобы мне выдали две тысячи дукатов от Палаты, которые те, вместе с первой тысячей за мрамор, что мне ставят в счет гробницы; а я рассчитывал получить больше за потраченное время и за сделанную

работу» (ivi, p. 9). Микеланджело приписывает, таким образом, целые 2000 дукатов, полученных за гробницу, к оплате за росписи в Сикстинской капелле, но вне всякой возможной двусмысленности в 1513 году он подписывает контракт с наследниками Юлия, который гласит: «Здесь названный Микеланджело признает, что он получил из названной суммы шестнадцати тысяч пятисот дукатов золотом три тысячи пятьсот дукатов от Юлия Второго; то есть тысячу пятьсот дукатов из рук самого папы, и две тысячи из рук Бернардо Бини, флорентийского купца, из которых Микеланджело признает получение трех тысяч пятьсот дукатов, et *pro-terea* (sic)» (цит. по: Milanese, *Le lettere di Michelangelo*, cit., p. 638). За годы, прошедшие после этого контракта, Микеланджело без лишних слов положил себе в карман еще целых 4000 дукатов, а также воспользовался предоставленным ему домом, который, по контракту, должен был вернуть наследникам, как только закончит работу, и который теперь, напротив, он отстаивал в свою пользу. В период, когда он находился на службе у Юлия II, а затем у его наследников, Микеланджело получил огромный гонорар, который может исчисляться, согласно следам, оставленным на его текущих счетах, чуть менее чем 15 000 дукатов, совершенно непомерной суммой для художника, в то время как считается, что сам Леонардо да Винчи в те же годы скопил меньше десятой части такого богатства. На деньги, полученные от Юлия, Микеланджело приобрел себе дома и земли, запустил коммерческое предприятие своих братьев и мог рассчитывать на получение еще большей наличности. Как ни один другой заказчик, наследники Юлия запаслись терпением и смиреннием, чтобы принять нарушения и невыполнение обязательств со стороны Микеланджело, который продолжал получать щедрое вознаграждение, не предъявляя плодов своей работы, и можно сказать, что к тому моменту, получив уже 8500 дукатов за гробницу, Микеланджело обтесал лишь немногие статуи и приказал обрабатывать ничтожно малое количество украшенных блоков из тех, что остались в его римском доме.

<sup>7</sup> Письмо Дж. Баттисты Санги к Уберто да Гамбаре от 27 июня 1527 года (цит. по: Von Pastor, *Storia dei Papi*, cit., vol. IV, t. 2 (1912), p. 726).

<sup>8</sup> Guicciardini, *Storia d'Italia*, cit., vol. III, p. 1870.

<sup>9</sup> «Именно в ту эпоху [1600 год. — *Авт.*] погас огонек итальянской самобытности, и без того уже подвергшийся серьезной опасности после падения Флоренции в 1530 году» (Stendhal, *Cronache Italiane*, introduzione di D. Fernandez, *Tascabili economici Newton*, Roma, 1993, p. 19).

<sup>10</sup> Письмо Дж. Баттисты Бузини к Бенедетто Варки (см.: *Opere di Benedetto Varchi con le lettere di Gio. Battista Busini*, 2 voll., Nicolò Bettoni, Milano, 1834, vol. II, p. 41, lettera decimoquinta). О политическом опыте Микеланджело см. в кн.: G. Spini, *Michelangelo politico*, Unicopli, Milano, 1999. Значимым для понимания бегства Микеланджело является воспоминание Джован Баттисты Фиджованни, которое не оставляет никаких сомнений относительно истинной причины бегства Микеланджело из Флоренции. «...И так я всегда содействовал его славе, в особенности ког-

да Микеланджело уехал в Феррару, уберегая от опасности его сокровища, на которые покушался народ из-за военных нужд...» (цит. по: Corti, *Una ricordanza*, cit., p. 29).

<sup>11</sup> Лодовико из Сеттиньяно — Микеланджело во Флоренцию, 23 сентября 1528 года (цит. по: *Carteggio*, vol. III (1973), p. 260).

<sup>12</sup> Датировано 6 апреля 1529 года: «Памятүя о его труде и усердии, безвозмездно и из любви проявленных им в вышеназванном предприятии вплоть до сего дня,... названного Микеланджело назначают генеральным управляющим и прокуратором названного предприятия и фортификационных сооружений» (см.: Milanese, *Le lettere di Michelangelo*, cit., p. 701). Таким образом, работа Микеланджело на благо Республики была непосредственной и безусловной.

<sup>13</sup> О деятельности Антонио Бручоли (1495–1566) см. в кн.: E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Claudiana Editrice, Torino, 1994: «В 1530 году в Венеции в типографии Лукантонио Джунти был опубликован перевод Нового Завета под руководством Бручоли, который в 1531 году опубликовал Псалмы и в 1532 году всю Библию... Верная подлинным текстам или нет, несомненно то, что Библия Бручоли имела большое влияние, как доказывают ее многочисленные переиздания вплоть до 1559 года, когда она была запрещена Павлом IV» (p. 156). «Родившись в последнем десятилетии XV века, Бручоли был учеником Диачетто и, возможно, был введен Аламанни в Сады Оричелари. После заговора 1522 года он бежал сначала в Венецию, а потом в Лион. Начал активную писательскую и издательскую деятельность. Входит в контакт с гуманистическими кругами североальпийских предгорий. В 1527 году возвращается во Флоренцию, но, поскольку он был другом Аламанни и противником “Плакс”, то сразу оказывается под подозрением. После падения Никколо Каппони ему было предъявлено обвинение в связях с Реформацией, и, таким образом, он был сослан. Остаток своей жизни он провел в Венеции» (Von Albertini, *Firenze*, cit., p. 73. n. 2).

<sup>14</sup> Бенедетто Варки, внимательнейший наблюдатель и большой почитатель Микеланджело, понимал и навсегда засвидетельствовал драматические условия, в которых художник высекал, возможно, самые прекрасные и волнующие статуи за всю свою длинную карьеру. «Потому что Микеланьоло, когда этот слух дошел до его ушей, вышел, и больше из немого страха, нежели из желания работать, ибо долгие и долгие годы он не то что не использовал, но даже не брал в руки ни молотка, ни резца, принялся за работу и в недолгий срок устроил и украсил новую ризницу в Сан-Лоренцо на новый и удивительный манер столь прекрасными и столь искусно выполненными фигурами... что нашей эпохе (если правду говорят самые знающие мастера) благодаря этим и другим работам Микеланьоло не в чем завидовать древним, а Флоренции — Риму» (*Opere di Benedetto Varchi*, cit., vol. II, p. 375). Недвусмысленна также и хроника тех дней, приведенная Фиджованни в его «воспоминаниях»: «Коммисар Бартоломео Валори пытался убить его с помощью Алессандро Корсини,

орудия в руках папы, за многие обиды, нанесенные дому Медичи. Я избавил его от смерти и спас его имущество: у меня тысячекратно просят прощения» (Corti, *Una ricordanza*, cit., p. 29).

<sup>15</sup> Строки, резко прокомментированные в недавнем исследовании: Poeschke, *Michelangelo*, cit., pp. 109 e 113.

<sup>16</sup> Микеланджело из Флоренции — Джован Франческо Фаттуччи в Рим, 17 июня 1526 года (цит. по: *Carteggio*, vol. III (1973), p. 227).

<sup>17</sup> Комментарий см. в кн.: *Vasari-Barocchi*, vol. I, p. 63.

<sup>18</sup> Письмо Джован Баттисты Мини к Бартоломео Валори от 29 сентября 1531 года (цит. по: *Carteggio*, vol. III (1973), p. 329).

<sup>19</sup> Хроника церемонии, на которой появились лучшие представители римской аристократии, находится в письме от 19 июня 1519 года в кн.: Gaye, *Carteggio inedito*, cit., vol. I (1839), p. 408, и снова приведена в кн.: *Bruto Amante, Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel sec. XVI*, Zanichelli, Bologna, 1896. Рассказ об античных медалях, использованных для украшения, точно отражает одну из характерных черт «ученой» элегантности римского общества того времени.

<sup>20</sup> *S'i' avessi creduto al primo sguardo  
di quest'alma fenice al caldo sole  
rinnovarmi per foco, come suole  
nell'ultima vecchiezza, ond'io tuttiardo.*

Стихи написаны на полях письма, которое Джулиано Буджардини послал Микеланджело в субботу 5 октября 1532 года из Флоренции (см.: *Carteggio*, vol. III (1973), p. 434).

<sup>21</sup> Микеланджело из Рима — Томмазо Кавальери, конец декабря 1532 года (ivi, p. 443).

<sup>22</sup> См.: M. Hirst, G. Mayr, *Michelangelo, Pontormo und das Noli me tangere für Vittoria Colonna*, в кн.: *Vittoria Colonna Dichterin und Muse Michelangelos*, a cura di S. Ferino agden, KHM, Wien, 1997, pp. 335–344.

## Глава VI. Очки для Микеланджело

<sup>1</sup> Первый намек на подряд на фреску «Страшный Суд» содержится, возможно, в письме Себастьяно дель Пьомбо из Рима к Микеланджело во Флоренции 17 июля 1533 года: «...который постановил, прежде чем вы вернетесь в Рим, работать для вас столько, сколько вы будете делать для Его Святейшества, и сделать вам контракт на такое, о чем вы никогда и не мечтали» (цит. по: *Carteggio*, vol. IV (1979), p. 18). В любом случае настоящее начало работ приходится на весну 1536 года, когда на стену был нанесен слой штукатурки и куплены дорогостоящие краски для небес (ср.: *Steinmann*, cit., p. 766, к вопросу о сооружении лесов 16 апреля 1535 года).

<sup>2</sup> Микеланджело из Флоренции — Томмазо Кавальери в Рим, 28 июля 1533 года (цит. по: *Carteggio*, vol. IV (1979), p. 26).

<sup>3</sup> Микеланджело из Флоренции — брату Джован Симоне в Сеттиньяно, июнь-сентябрь 1534 года (ivi, p. 63).

<sup>4</sup> Письмо анонима к Микеланджело во Флоренцию, до 23 сентября 1534 года (ivi, p. 65).

<sup>5</sup> Томмазо Кавальери из Рима — Микеланджело во Флоренцию, 6 сентября 1533 года (ivi, p. 49).

<sup>6</sup> Эта новость, ценнейшая для понимания истории дружбы между художником и Павлом III, следует из письма Якопо Мелегино к Микеланджело от 10 августа (1537 года?). «Сейчас, поскольку Его Святейшество находится здесь в одиночестве и его никто не занимает, то он желал бы, когда Вам это не составит неудобства, побеседовать с Вами, и, если Вам будет угодно, охотно осмотрел бы росписи капеллы» (ivi, p. 81).

<sup>7</sup> Письмо Гвальтеруччи к Козимо Гери от 12 июня 1536 года (цит. по: V. Colonna, *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos Marchese di Pescara*, a cura di T.R. Toscano, Milano, 1998, p. 25).

<sup>8</sup> Безапелляционное суждение Римской церкви об имевшей место ереси Реджинальда Поула, Виттории Колонна и почти всех остальных участников группы подтверждается впечатляющими материалами, показывающими, какой большой интерес вызывали эти люди у шпионов инквизиции, и приведенными в монументальном сочинении биографа Павла IV Карафы, Антонио Карачоло, который привел в порядок материалы своего собственного сочинения несколько лет спустя после смерти этих людей и который мог воспользоваться кроме официальных документов также и свидетельствами многих современников Поула и Виттории (см.: *Vita di Paolo IV, di Antonio Caracciolo Chierico regolare*, manoscritto in Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4961). Против этого приговора не многого стоят попытки современных католических историографов, которые еще недавно хотели вернуть группу из Витербо, преследовавшуюся Церковью, в лоно ортодоксальной культуры, что вызывало возражения только со стороны темпераментного и неводержанного папы, коим был Павел IV. Ср. в этой связи письмо монсиньора Джузеппе де Луки секретарю Святой палаты, приведенное в кн.: S.M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Archivio Vaticano, Citta' di Vaticano, 1989, p. 26, n. 8. Важный для оценки обвинения в ереси, предьявленного Поулу и Виттории Колонна, документ — это также *Compendio dei processi del Santo Uffizio di Roma da Paolo III a Paolo IV*, pubblicato a cura di C. Corvisieri in «Archivio della Società romana di Storia Patria», 3, 1880, pp. 261–290. Основополагающей для понимания отношений, которые связывали Витторию и Микеланджело, является работа: E. Campi, *Michelangelo e Vittoria*, cit.

<sup>9</sup> Письмо Виттории Колонна к Альвизе Приули, май-июнь 1543 года (цит. по: Pagano, Ranieri, *Nuovi documenti*, cit., p. 150).

<sup>10</sup> Ivi, pp. 127–130, где аккуратно прокомментирована цензура инквизиции в письмах Виттории, написанных как раз в те дни и выражающих многократно подтвержденные в переписке тех лет с Микеланджело суж-

дения. Собрание писем Виттории см. в кн.: E. Ferrero, G. Muller, *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, Ermanno Loescher, Torino, 1889.

<sup>11</sup> О кн.: *Beneficio di Cristo* см.: S. Caponetto, *Il Beneficio di Cristo*, Sansoni-The Newberry Library, Firenze-Chicago, 1972; C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo»*, Einaudi, Torino, 1975; A. Prosperi, *L'eresia del Libro grande: storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Feltrinelli, Milano, 2000.

<sup>12</sup> Квитанция об оплате предварительной работы камнереза приведена в: *I Ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, cit. «Декабрь 1537 года, я, Санандро ди Джованни, получил от Микеланджело пять скуди в счет Мадонны, которую я делал у названного Оренбино. Я заявляю, что удовлетворен за все, что делал с ним, с названным Микеланджело по сей декабрь 1537 года» (р. 298).

<sup>13</sup> Письмо кардинала Эрколе Гонзаги из Мантуи к Дон Феррандо в Рим, 10 марта 1542 года (см.: Ватиканская апостолическая библиотека, Barb. Lat. 5790, с. 140r). Комментарий к нему см. в кн.: Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., p. 246.

<sup>14</sup> Виттория Колонна — Микеланджело, без указания даты (цит. по: *Carteggio*, vol. IV (1979), p. 105). Издатели переписки датируют письмо предположительно между 1538 и 1541 годами, но ничто не мешает более поздней датировке. К сожалению, до нас дошло совсем мало из многочисленных писем Виттории, которые, как писал Микеланджело в одном из писем к племяннику в 1552 году, сохранились у него. Это обстоятельство позволяет вообразить, насколько Микеланджело отдавал себе отчет в опасности, которую таит эта корреспонденция.

<sup>15</sup> Странное совпадение связывает эту аллегория с другой аллегорией любви, находящейся в центральном для распространения учения Вальдеса месте. В Неаполе, в церкви Сан-Джорджо Маджоре, где проповедовал Бернардино Окино, в нескольких шагах от кафедры, на которой он стоял, была и есть до сих пор аллегория Любви с волосами, которые на лбу переходят в языки пламени, поднимающиеся к небу. Простота и непосредственность этой и других аллегорических фигур, которые до нас не дошли, не могла удовлетворить Микеланджело, и он укладывает волосы в эту удивительную прическу, а концы их спадают в светилник, символически питая пламя. Словарь «спиритуалов» богат связанной с огнем любви лексикой. См. письмо Паоло Садолето к Альвизе Приули, посланное из Карпентраса 4 июля 1559 года в связи с кончиной Реджинальда Поула: «И что он (Поул. — Авт.) скопил на голове горящие угли своей великой любви...» (цит. по: P. Simoncelli, *Il caso Reginald Pole*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1977, p. 201).

<sup>16</sup> Виттория Колонна — Микеланджело, 1541–1544 годы (цит. по: *Carteggio*, vol. IV (1979), p. 101).

<sup>17</sup> Подробную хронику завершения работы над надгробием см. в кн.: Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 266–267.

<sup>18</sup> Данные реставрации по вопросу о повреждениях скульптур первого яруса в надгробии Юлия II были преданы гласности А. Форчеллино (см.: A. Forcellino, *Le statue della Tomba di Giulio II*, in «Monumenti di Roma», 2003, 1, p. 145).

<sup>19</sup> Письмо анонима к Вазари, март 1564 года (цит. по: Vasari, *Der literarische Nachlaß*, a cura di K. Frey, cit., vol. II (1930), p. 64). Комментарий см. в кн.: Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., p. 269.

## Глава VII. Капелла Паолина

<sup>1</sup> Cellini, *Opere*, cit., p. 552. Другое ценное свидетельство о темной личности Урбино появляется из переписки делегатов со строительной площадки базилики Св. Петра, опубликованной в: L. Bardeschi Ciulich, *Documenti inediti su Michelangelo e l'incarico dei San Pietro*, в «Rinascimento», XVII, 1977. Делегаты со строительной площадки, в то время верные проекту и интересам «шайки Сангалло», жалуются папе на дурное обращение, жертвой которого стал один их представитель: «Этот мессер Микеланджело повел его, чтобы отвесить ему щелчок, от которого этот представитель защитился рукой. С другой стороны его крепко схватил за руки Урбино, сказав, что он неприятный тип... и добавил Урбино, сказав следующие слова: "Если ты повернешься, то отсюда уже никуда не уйдешь"» (p. 274). Угроза, вполне достойная всемогущего и никчемного человека, которым он предстает нам по эпизоду, рассказанному Челлини.

<sup>2</sup> Инвентарь см. в кн.: С. Leonardi, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, Petrucci, Città di Castello, 1995, p. 41.

<sup>3</sup> «Да будет известно всякому человеку, как я, Микеланджело Буонарроти, в нынешний день 27 февраля 1452 года (sic!) предоставил закончить три фигуры из мрамора более крупного, нежели обычный, начатые моей рукой, Рафаэлло да Монтелупо, здешнему римскому скульптору, за четыреста скуди» (*I Ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, cit., p. 303).

<sup>4</sup> Цит. по: Steinmann, *Die sixtinische Kapelle*, cit., p. 770; см. также: F. Baumgart, B. Biagetti, *Gli affreschi di Michelangelo L. Sabbatini e F. Zuccari nella Cappella Paolina in Vaticano*, Città del Vaticano, 1934, p. 69.

<sup>5</sup> Техническая информация по рисункам получена из: Baumgart, Biagetti, *Gli affreschi* cit., работы, которая остается самым фундаментальным исследованием живописи. Диаграмма дней приведена в таблицах XLVII и L. В последнее время новые гипотезы по интерпретации фресок выдвинул P. Hemmer, *Michelangelos Fresken in der Cappella Paolina und das «Donum Justificationis»*, Capellae Apostolicae Sixtinae, Collectanea Acta Monumenta, 9, 2003, pp. 131–152.

<sup>6</sup> Цит. по: Baumgart, Biagetti, *Gli affreschi*, cit., p. 70.

<sup>7</sup> A. Brucioli, *La Bibbia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento... Co' divini libri del Nuovo Testamento...* In Venetia 1539, p. 56; vedi *Fatti degli Apostoli*,

сар. IX. Об этой книге см.: Campi, *Michelangelo e Vittoria*, cit., p. 156. От Библии Бручоли до Женевской Библии. «Бручоли опубликовал в Венеции в 1530 году перевод Нового Завета именно в тот момент, когда Микеланджело находился рядом с ним. А значит, не может быть сомнений, что Микеланджело уже знал в этот момент интерпретацию этого отрывка из Евангелия. Библия Антонио Бручоли была запрещена Павлом IV в 1559 году». Спино также утверждает, что Микеланджело, по всей вероятности, располагал текстом Библии Бручоли (см.: Spini, *Michelangelo politico*, cit., p. 30).

<sup>8</sup> P. D'Achiardi, *Gli affreschi di S. Pietro in Grado presso Pisa e quelli già esistenti nel portico della basilica Vaticana*, в *Atti del congresso Internazionale di Scienze Storiche*, 1903, vol. VII, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma 1905, p. 217, n. 1. Там же (p. 243) находится рассуждение, объясняющее иконографию, сочетающую этих двух святых: «Таким образом, фигура св. Павла всегда имела второстепенное значение в христианском искусстве Средневековья, и из событий его жизни обычно представляются лишь те, которые каким-либо образом соединяются с жизнью св. Петра и в большей степени служат превознесению и прославлению действий последнего». Более недавнее рассуждение об иконографии обращения св. Павла находится в: P. Rubin, *The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. L, 1987, pp. 82–112.

<sup>9</sup> Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea*, a cura e tradizione di C. Lisi, Libreria editrice fiorentina, Firenze, 1985, p. 193.

<sup>10</sup> Archivio Segreto Vaticano, *Lettere dei Principi e Titolati*, vol. XVI, f. 411. Опубликовано в: Baumgart, Biagetti, *Gli affreschi*, cit., p. 78.

<sup>11</sup> Хроники этого конклава см. в кн.: T.F. Mayer, *Cardinale Pole in European Context: a Via Media in the Reformation*, Ashgate Publishing, Burlington (Vermont), 2000, pp. 345–375, и Simoncelli, *Il caso Reginald Pole*, cit.

<sup>12</sup> Высокая стоимость картин, находившихся в собственности Урбино, видна из письма, адресованного Микеланджело вдовой Урбино, Корнелией Колоннели. Женщина предупреждает Микеланджело, что «картины были столь красивы, что не было такой цены, которую можно было бы за них заплатить, и что, если бы он захотел за них заплатить, должен был бы выплатить тысячи скуди; но хотел бы, чтобы амурчики получили за любовь его сто скуди» (*Carteggio*, vol. V (1983), pp. 120–121). Однако же тот же самый Венусти просил у Никколо Гадди в 1571 году за картину «Речь в саду», скопированную с работы Микеланджело, но для которой он не мог, само собой, использовать его эскизы, всего лишь 21 дукат (см.: Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura*, cit., vol. III (1822), p. 265).

## Глава VIII. Конец иллюзий

<sup>1</sup> Инвентарь Фарнезе см.: Archivio Segreto Vaticano, Arm. LXI, vol. 14 (с. 177).



<sup>2</sup> Инвентарь имущества Урбино см. в кн.: С. Leonardi, *Michelangelo*, cit. «А также две картины, на одной Христос, а на другой Nonciata» (pp. 41–42). Завещание слуги см.: *Vita di Michelangelo*, a cura di A. Gotti, cit., vol. II, p. 137.

<sup>3</sup> Ответ Эрколе Гонзаги епископу Фано, предлагавшему ему картину от лица Поула, датирован 21 мая 1546 года и находится в: *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Barb. Lat. 5793, с. 135.

<sup>4</sup> Микеланджело — племяннику Леонардо, первые числа июля 1544 года (*Carteggio*, vol. IV (1979), p. 183).

<sup>5</sup> Козимо I Медичи из Флоренции — Лоренцо Ридольфи в Рим, 12 января 1546 года: «И к нему зайдите, поскольку такая болезнь считается губительной, чтобы найти его и убедиться, что его способности не пропадают, но проявляются в том, что кажется разумным уму Микеланьоло. И поскольку Луиджи дель Риччо, агент Ваших родителей, был и остается очень близким вышеуказанному Микеланьоло и заинтересованным им, вне сомнения, он разбирается в деле и может иметь сведения о других...» (цит. по: *Carte michelangiolesche inedite*, G. Daelli, Milano 1865, n. 22, p. 32).

<sup>6</sup> *Dialoghi di Donato Giannotti, de' giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, ed. Critica a cura di D. Redig de Campos, Sansoni, Firenze, 1939, p. 68. Диалог датируется временем между январем и мартом 1546 года.

<sup>7</sup> Советы, которые дает Микеланджело племяннику по поводу выбора жены в 1547–1550 годы, отчетливо указывают на его женоненавистнические чувства. С одной стороны, он толкает племянника к браку, потому что любой ценой хочет наследника, поскольку в его семье теперь «больше имущества, нежели людей»; с другой стороны, ему не удается скрыть презрение к женщинам именно в тот момент, когда он должен был бы воспевать их прелести; процитируем самые показательные пассажи. Письмо от 20 декабря 1550 года: «Обращай внимание лишь на знатность, на здоровье и в большей степени на доброту, чем на другие черты. Что же до красоты, поскольку ты не самый красивый юноша Флоренции, можешь особенно не беспокоиться, лишь бы она не была уродиной и не вызвала отвращение» (*Carteggio*, vol. IV (1979), p. 357). Письмо от 1 февраля 1549 года: «Тебе нужна такая, которая была бы с тобой и которой ты мог бы приказывать и которая не захотела бы излишней пышности и каждый день ходить на званые обеды и на свадьбы; ведь там, где двор, легко стать шлюхой, особенно той, у кого нет родственников» (ivi, p. 310). Крылатые мысли и чувства, подобные орлу, которого Микеланджело заставил похитить Ганимеда для Томмазо Кавальери, кажется, предназначаются только красивым мальчикам.

<sup>8</sup> «Поскольку завладел Пармой и Пьяченцей Перо Луис, назначенный Его Превосходительством и с тех пор выступающий как герцог Кастро, который вызывает ужас у всего мира своей жизнью и дурными наклонностями» (цит. по: G. Buschbell, *Die Sendung des Pedro de Marquina an den Hof Kaiser Karls V. im September/Dezember 1545 und September 1546*,

в «Spanische Forschungen der Gdrresgesellschaft», IV, 1933, p. 333). Это суждение в высшей степени разделялось при всех дворах Европы.

<sup>9</sup> Посол Коппалати — Пьерлуиджи Фарнезе, 7 ноября 1546 года (цит. по: Ronchini, *Michelangelo e il Porto del Po a Piacenza*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le Provincie modenesi e parmensi», II, 1864, pp. 33 sgg.).

<sup>10</sup> Пьерлуиджи Фарнезе из Пармы — своему агенту в Рим, 25 ноября 1546 года: «С большим сожалением узнаем, что мессер Микеланджело столь мало верит нам и до такой степени бессмысленно докучает Его Святейшеству. Найдите его и сообщите от нашего имени, что считаем, что он не прав, веря столь мало в любовь, которую мы к нему испытываем и всегда испытывали...» (ivi, p. 34).

<sup>11</sup> Фабио Коппалати — Пьерлуиджи Фарнезе, 17 ноября 1546 года (цит. по: Ronchini, *Michelangelo e il porto cit.*, p. 33).

<sup>12</sup> Собрание 25 февраля 1547 года, ход которого изложен в письме, написанном на следующий день Антонио Арборино из Рима монсиньору Аркинто в Тренто, см. в кн.: L. Bardeschi Ciulich, *Documenti inediti*, cit., p. 258. Историю строительства базилики см. также в кн.: J. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Penguin Books, London, 1986, и G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo Architetto*, Electa, Milano, 1990. Из документации, которую публикует Чулих, достаточно очевидно, что Микеланджело был вовлечен в руководство строительством базилики уже в ноябре 1546 года.

<sup>13</sup> Микеланджело — Бартоломео Ферратино, конец 1546 года — начало 1547 года: «В той степени, насколько кто-либо ушел от вышеуказанного порядка Браманте, как это сделал Сангалло, в этой степени он ушел от истины» (цит. по: *Carteggio*, vol. IV (1979), p. 251).

<sup>14</sup> Лоренцо Мариоттини — Леонардо, 25 февраля 1553 года (цит. по: *Il Carteggio Indiretto*, a cura di P. Barocchi, K. Loach Bramanti, R. Ristori, vol. II, 1995, cit., p. 43).

<sup>15</sup> Лодовико Беккаделли из Рагузы — Микеланджело в Рим, 28 марта 1557 года (цит. по: *Carteggio*, vol V (1983), p. 89).

<sup>16</sup> Condivi, *Vita di Michelagnolo*, a cura di G. Nencioni, cit., p. 48.

<sup>17</sup> «Пятьдесят скуди золотом, именно столько он мне выделил... чтобы частично компенсировать лишение дохода в тысячу двести скуди золотом, которого меня лишил папа Караффа, а прежде предоставил папа Фарнезе; действительно, сначала император меня лишил ворот Пьяченцы, а потом папа Караффа лишил меня бенефиция в Романье в первый же день, когда стал папой» (*I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, cit., p. 346).

<sup>18</sup> Микеланджело — Джорджо Вазари, 22 июня 1555 года (цит. по: *Carteggio*, vol. V (1983), p. 35).

<sup>19</sup> Микеланджело из Рима — Джорджо Вазари во Флоренцию, 23 февраля 1556 года (цит. по: *Carteggio*, vol. V (1983), p. 55).

<sup>20</sup> Себастьяно Маленотти — Леонардо Буонарроти, 21 марта 1556 года: «И я в высшей степени уверен, если этот папа ему ничего не вернет,

фантазия Урбино забудется, и, может, когда Вы вернетесь сюда в следующий раз, Вы удивитесь» (цит. по: *Il Carteggio indiretto*, a cura di P. Barocchi, K. Loach Bramanti, R. Ristori, vol. II, 1995, cit., p. 58).

<sup>21</sup> По поводу плача Виттории Колонна см. E.-M. Jung, *Il pianto della Marchesa di Pescara sopra la passione di Christo*, «Archivio italiano per la storia della pietà», vol. X, 1997, p. 115.

<sup>22</sup> Эту ошибку допустил Вазари в письме Леонардо Буонарроти от 18 марта 1564 года: «И задумался я о Микеланджело, как это знают также Даниэлло и мессер Томао Кавальери и многие другие его друзья, что Пьету из пяти фигур (sic!), которую он разбил, он делал для собственной гробницы, и я захотел узнать как его наследник, каким образом ею завладел Бандини» (*Vasari, Der literarische Nachlaß*, a cura di K. Frey, cit., p. 59). Очевидно, что в 1564 году Вазари весьма приблизительно представлял себе эту скульптуру, считая, что она состоит из пяти, а не из четырех фигур и не зная, каким образом она оказалась во владении Франческо Бандини.

<sup>23</sup> *Vasari-Barocchi*, vol. I, p. 97. Цензурные исправления наготы «Страшного Суда» затмили не менее важные исправления, обезобразившие летающих ангелов в «Обращении святого Павла» в капелле Паолина. В кн.: Baumgart, Biagetti, *Gli affreschi*, cit., приводятся комментарии на ретушь ангелов «Обращения», которую обнаружил Бьяджетти. Они были благоумно оставлены на своих местах, в то время как голова коня, которая могла быть перерисована самим Микеланджело, была перенесена. В работе де Толнэя (см.: C. de Tolnay, *Michelangelo, The Final Period*, Princeton University Press, Princeton, 1960) тщательно исследуются гравюры, передающие фрески капеллы Паолина еще до того, как они были подвергнуты цензуре, не датированной автором. По поводу значительности работ, проведенных в капелле Паолина Павлом IV Карафой без обращения к Микеланджело, см. кн. Frey, *Studien zu Michelangiolo*, cit., p. 164 sgg. В капелле было множество различных работников, в том числе и живописцы. «В день 9 марта 1556 года, мессеру Адриану, живописцу, тринадцать скуди 64 байокки за столько трудов и расходов по украшению погребения в капелле Паолина» (ivi, p. 164). Документы доказывают, что Павел IV провел значительные работы в капелле и там были установлены леса, с которых, должно быть, было очень просто покрыть ангелов и св. Петра одеждой.

<sup>24</sup> Микеланджело из Рима — делегатам со строительной площадки базилики Св. Петра в Риме, 6 сентября 1553 года (цит. по: *Carteggio*, vol. V (1983), p. 324). Это последнее письмо Микеланджело, и он добился требуемого эффекта, поскольку расстроил маневр делегатов.

<sup>25</sup> См. примеч. 1 к Введению.



## Указатель имен

- Адриан VI (Адриан Флоренс из Утрехта), папа римский 82, 151, 159, 160, 161
- Александр VI (Родриго Борджа), папа римский 55, 63, 82
- Альберти Леон Баттиста 29
- Альбертини Франческо 114
- Альдранди Франческо 48, 49
- Амманати Бартоломео 279
- Антонио дель Франчезе 9, 296
- Арка Никколо дель 48
- Бальдуччи, семейство 56, 86
- Бальони Малатеста 174
- Бандинелли Баччо (наст. имя Бартоломео Брандини) 218
- Бандини Франческо 14, 263, 267, 295
- Барбаросса Хайр-ад-Дин, султан 202
- Барокки Паола 15
- Беатризе Никола 243
- Беккаделли Лодовико, кардинал 207, 284
- Бембо Пьетро, кардинал 204, 255
- Бенти Донато 143
- Бентивольо Галеотто 63
- Бентивольо, семейство 43, 48
- Бентивольо Франческа 63
- Бернардино, мастер 125
- Бернардо, мастер 125
- Бернини Джан Лоренцо 212
- Бертольдо ди Джованни 34, 36, 39, 40
- Биджо Баччо Нанни де 138, 274, 295
- Билли Антонио 115
- Билэр-Лагрола Жан де, кардинал 57, 59
- Бини Джованни Франческо 255
- Болейн Анна, жена Генриха VIII 207
- Боргезе Камилло, см. Павел V
- Боргерини Франческо 130
- Боргини Винченцио 11–13
- Борджа Лукреция 63
- Борджа, семейство 63, 83
- Борджа Родриго, см. Александр VI
- Борджа Чезаре (герцог Валентинуа) 35, 63, 70, 81–83
- Борромео Карло, кардинал 14
- Борромини Франческо 212
- Боттичелли Сандро (наст. имя Алессандро ди Мариано ди Ванни Филиппи) 70
- Браманте Донато (наст. имя Паскуччо д'Антонио) 8, 85, 90, 94, 97, 99, 104, 275–278
- Брейгель Питер 57
- Брунеллески Филиппо 26, 33, 66, 261
- Бручоли Антонио 165, 175, 176, 242
- Буджардини Джулиано 96, 102, 107, 185, 186
- Буонаррота Симоне ди, прадед Микеланджело 18
- Буонарроти Буонаррото, брат Микеланджело 25, 91, 92, 112, 122, 144, 173, 195, 264
- Буонарроти Джизмондо, брат Микеланджело 25, 149, 264, 288
- Буонарроти Джован Симоне, брат Микеланджело 25, 122, 123, 127, 150, 264
- Буонарроти Кассандра, тетья Микеланджело 112, 123, 149
- Буонарроти Леонардо, дед Микеланджело 18
- Буонарроти Леонардо, племянник Микеланджело 10, 13, 14, 173, 264–267, 270, 271, 281, 282
- Буонарроти Лодовико, отец Микеланджело 17–19, 25–27, 42,

- 56, 58, 64, 67, 112, 121–123, 149, 150, 173
- Буонарроти Микеланджело, сын Леонардо, племянника Микеланджело 282
- Буонарроти, семейство 10, 24, 49, 64, 93, 195, 270
- Буонарроти Франческа, мать Микеланджело 24
- Буонарроти Франческа, племянница Микеланджело 173, 195, 271
- Буонарроти Франческо, дядя Микеланджело 112
- Буонинсенъи Доменико 138, 144
- Буффальмакко (Весельчак) Буонамико (наст. имя Буонамико ди Мартино из Флоренции) 198
- Бэй Лазар де 175
- Вазари Джорджо 11, 13, 14, 25, 37, 62, 69, 72, 90, 113, 223, 224, 227, 233, 254, 277, 279, 281, 283, 287–290, 292, 293
- Валентиниан, император 225
- Валори Баччо (Бартоломео), кардинал 176, 177
- Вальдес Хуан де 205–207
- Варагинский Яков 248
- Вари Метелло 127, 128, 146, 149
- Варки Бенедетто 12, 259, 280
- Васто Альфонсо д'Авалос дель, маркиз 187, 204
- Венусти Марчелло 255, 257, 262
- Веттори Франческо 46, 132, 135
- Вивиани Лоренцо 93
- Вико Энеа 241
- Висконти Галеаццо 35
- Вителли Вителлоццо, герцог Миланский 63
- Витербо Эджидио да, кардинал 88, 98
- Вольтерра Даниэле да 7, 14, 294
- Гадди Таддео 26
- Гаурико Помпонио 67
- Гаэта Пьер Луиджи да 9, 296
- Гвиччардини Габриэле Мария 195
- Гвиччардини Микеле 195
- Гвиччардини Франческо 118, 133, 161, 167, 169
- Генрих Валуа, герцог Орлеанский 190
- Генрих VIII, король Англии 207
- Гестон Чарльтон 15
- Гиберти Лоренцо 26, 33, 38
- Гирландайо Давид 70
- Гирландайо Доменико 25, 28
- Гирландайо Ридольфо 26
- Гирландайо Томмазо 25
- Гонзага Джулия, графиня ди Фонди 193, 194, 205, 208
- Гонзага Федерико 138, 148
- Гонзага Ферранте 273
- Гонзага Элеонора 215, 218, 219
- Гонзага, Элизабетта 131, 134
- Гонзага Эрколе, кардинал 215, 219, 224, 262, 273, 290
- Гоццоли Беноццо (наст. имя Беноццо ди Лезе ди Сандро) 33
- Граначчи Франческо 70, 96, 102, 107
- Гроссино 113
- Д'Авалос Ферранте Франческо, маркиз Пескары 204
- Д'Амелиа Пьер Маттео 96, 97
- Д'Аньоло Баччо 137, 138
- Данте Алигьери 49, 198, 267, 285
- делла Роббиа Андреа 70
- делла Ровере Гвидобальдо 213–215, 224, 231
- делла Ровере Джованна Фельтрия 104
- делла Ровере Джулиано, см. Юлий II
- делла Ровере Леонардо Гроссо, кардинал 131
- делла Ровере Луккина 84
- делла Ровере, семейство 126, 133, 134, 135, 152, 162, 163, 213, 231
- делла Ровере Франческо Мария, герцог Урбинский 131, 133, 134, 138, 148, 152, 160, 163, 167, 169, 170, 181, 195, 213, 215
- делла Стуфа Андреа 65
- дель Монте Джованни Мария Чокки, см. Юлий III
- Джаннотти Донато 165, 267, 268, 281, 285
- Джилъо Андреа Джованни 236, 254
- Джованни, мастер 231
- Джовио Паоло 254, 255
- Джотто (полн. имя Джотто ди Бондоне) 26, 27, 33, 115, 197, 198, 248, 249

- Дзаккетти Бернардино 107, 151  
 Дзуккари Федерико 256  
 Дольче Лодовико 254  
 Донателло (полное имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди) 34, 38–40, 261  
 Донати Манно 79  
 Дони Аньоло 75  
 Доннино Аньоло ди 102  
 Дуччо Агостино ди 65, 66  
 Евдокия, жена императора Валентиниана 224  
 Иннокентий VIII (Джанбаттиста Чибо) папа римский 82  
 Кавальери Софонисба 186  
 Кавальери Томмазо 7, 10, 186, 187, 191–194  
 Каджоне Леонардо 139  
 Кальканьи Тиберио 7  
 Кампаньола Доменико 236  
 Канова Антонио 226  
 Каппони Никколо 170  
 Караваджо Микеланджело да (наст. имя Микеланджело Меризи Караваджо) 234  
 Карафа Джампьеро, см. Павел IV  
 Карачоло Антонио 209  
 Кардуччи Франческо 171  
 Карл V, император 9, 151, 174, 176, 202, 205, 213, 257, 262, 273, 277, 284, 285  
 Карнесекки Пьетро 205  
 Кастельдуранте Чезаре ди 282, 283  
 Климент VII (Джулио Медичи), папа римский 82, 132, 139, 140, 149, 157–163, 166–168, 174, 177, 178, 183, 185, 190, 192, 194, 204, 205  
 Колалуччи Джанлуиджи 15  
 Колонна Веспасиано 205  
 Колонна Виттория 187, 199, 203–211, 215–217, 219, 242, 250–252, 259–263, 267, 273, 275, 283, 284, 289, 290, 295  
 Колонна Просперо 203  
 Колонна, семейство 167, 204  
 Колонна Фабрицио 203  
 Кондиви Асканио да Рипатрансоне 27, 37, 47, 55, 88, 90, 260, 280, 281, 285, 286  
 Контарини Гаспаро, кардинал 207  
 Корсини Алессандро 177  
 Корсини Ринальдо 175  
 Корсини, семейство 177  
 Креди Лоренцо ди 70  
 Козимо Пьеро ди 70  
 Ландуччи Лука 24  
 Лев X (Джованни де Медичи), папа римский 55, 82, 118–121, 131, 133, 134, 136–139, 145, 147, 148, 151, 152, 158–162, 167, 181, 273, 276, 279  
 Леонардо да Винчи 70, 77–80, 92, 97, 171  
 Леони Диомеде 7  
 Лигорио Пирро 287  
 Липпи Филиппино 70, 247, 248  
 Лютер Мартин 274  
 Мазаччо (наст. имя Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи) 27, 115  
 Макиавелли Никколо 46, 120, 132, 135, 164, 165, 171  
 Максимилиан I Австрийский, император 64  
 Манфреди Асторре 63  
 Манфреди Галеотто 63  
 Мария Тюдор, королева Англии 284, 285, 287  
 Мартини Франческо ди Джорджо 171  
 Марцелл II (Марчелло Червини), папа римский 82  
 Маскерони, семейство 73  
 Массимо, семейство 189  
 Медичи Алессандро 11, 161, 169, 176, 191, 267  
 Медичи Джованни де, см. Лев X  
 Медичи Джулиано, брат Лоренцо Великолепного 31, 132, 166, 178, 179, 180  
 Медичи Джулиано, герцог Немурский 118, 119, 181  
 Медичи Джулио, см. Климент VII  
 Медичи Инполито, кардинал 169, 192, 193, 205  
 Медичи Катерина 190, 280  
 Медичи Козимо I 11–14, 55, 69, 72, 230, 259, 266, 267, 280, 287  
 Медичи Козимо Старший 29, 30, 31, 137

- Медичи Лоренцино ди  
 Пьерфранческо (Младший) 30, 267
- Медичи Лоренцо ди Пьерфранческо  
 (Старший) 51, 52
- Медичи Лоренцо, брат Козимо  
 Старшего 30, 137
- Медичи Лоренцо, герцог Урбино,  
 племянник Лоренцо Великолепного  
 30, 132, 133, 148, 157, 181
- Медичи Лоренцо, по прозвищу  
 Великолепный 24, 28, 30–37, 41–44,  
 47, 132, 136, 151, 166, 175, 178, 179
- Медичи Пьеро, сын Лоренцо  
 Великолепного 30, 31, 41–44,  
 47–49, 63
- Медичи, семейство 11, 12, 24, 26, 29,  
 30, 31, 33–35, 37, 41–45, 48, 51, 55,  
 118, 119, 121, 132, 133, 135–137, 139,  
 140, 145, 148, 151, 157, 158, 160,  
 163–171, 174, 177, 185, 189
- Медичи ди Мариньяно Джованни  
 Анджело, см. Пий IV
- Мелегино Якопо 195
- Меренда Аполлонио 207
- Микелоцци Микелоццо 33
- Мики Джованни 107
- Мини Антонио 175, 185, 196, 229
- Мини Джован Баттиста 185
- Монтелупо Рафаэлло да 191, 214,  
 222, 224, 231
- Монтефельтро Агнесса да 203
- Монтефельтро Федерико да 148
- Монторсоли Анджело 185, 191
- Мороне Джованни, кардинал 207,  
 209, 252, 284, 287, 291, 293, 297
- Нерон, император 99, 248, 249, 251
- Овидий 37
- Окино Бернардино 205, 206, 244
- Оливеротто да Фермо 63
- Оланда Франсиско да 199
- Орсини Альфонсина 132
- Орсини Паоло 63
- Орсини, семейство 82
- Орсини Франческо, герцог Гравины 63
- Павел III (Алессандро Фарнезе),  
 папа римский 8, 9, 82, 194, 195,  
 204, 213, 214, 230, 231, 236, 240, 252,  
 254–256, 263, 270, 272–278, 280, 285
- Павел IV (Джампьеро Карафа),  
 папа римский 12, 82, 176, 206, 209,  
 279, 284–289, 291, 293–295, 297
- Павел V (Камилло Боргезе), папа  
 римский 248
- Палла Джованбаттиста делла 48, 165,  
 175, 176
- Паллантьери Алессандро 13
- Пассерини Сильвио, кардинал 161
- Пастор Людвиг фон 131
- Пацци, семейство 31, 51, 132, 296
- Пацци Якопо де 24, 31
- Перуджино Пьетро (наст. имя Пьетро  
 ди Кристофоро Ваннуччи) 70
- Перуцци Бальдассаре 8, 189, 276
- Петрарка Франческо 49
- Петруччи Альфонсо, кардинал 148
- Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини),  
 папа римский 63
- Пий III (Франческо Нанни Тодескини-  
 Пикколомини), папа римский  
 81–83
- Пий IV (Джованни Анджело де Медичи  
 ди Мариньяно), папа 82, 295
- Пикколомини Энеа Сильвио, см. Пий II
- Пикколомини Франческо, кардинал 63
- Пиппо Микеле 143
- Питти Миньято 10
- Пиччинино Франческо 78
- Платон 262
- Плиний Старший 86
- Поджи Джованни 15
- Полициано Анджело 37
- Поллайоло Симоне дель 70
- Понтассеев Антонио да 125
- Поркари Марта 127
- Поркари Метелло Вари де 126
- Поул Реджинальд, кардинал 207–211,  
 216, 217, 219, 242, 243, 251–253, 255,  
 257, 259–263, 278, 279, 284, 285, 287,  
 290, 295
- Приули Альвизе 207, 210
- Просперо Адриано 15
- Пульчи Луиджи 159
- Пьембо Себастьяно дель (наст. имя  
 Себастьяно Лучиани) 129, 131, 138,  
 151, 152, 160, 163, 185, 193, 212, 231

- Раймонди Маркантонио 115  
 Рафаэль Санти 8, 104, 105, 107,  
 113–115, 131, 137, 138, 151, 162,  
 236–238, 240, 244, 268, 276, 279, 280  
 Реджо Джованни да 151  
 Риарио Джироламо, кардинал 31  
 Риарио Рафаэле, кардинал 31, 50–55,  
 63, 69, 86, 127, 148  
 Ридольфи Лоренцо 267  
 Ридольфи Никколо, кардинал 267, 281  
 Риньери, мастер 125  
 Риччо Луиджи дель 265, 267, 271, 283  
 Роган-Жье Пьер де, маршал  
 Франции 72  
 Романо Джулио (наст. имя  
 Джулио Пиппи) 262  
 Ронданини 297  
 Росселли Козимо 70  
 Росселли Пьеро 90, 97  
 Росселли Франческо 21, 23, 24, 236  
 Росселино Антонио 66  
 \*  
 Саббатини Лоренцо 256  
 Савонарола Джироламо 35, 44–47, 49,  
 50, 55, 205  
 Садолето Якопо 87, 204, 255  
 Салуццо, маркиз 169  
 Сальвиати Франческо (по прозвищу  
 Чеккино) 72  
 Сальвиати Якопо 144, 145, 236, 240, 241  
 Сангалло Антонио да 70, 213, 272–274,  
 276, 277  
 Сангалло Аристотеле да 102  
 Сангалло Джулиано да 70, 85, 87–89,  
 103, 181  
 Сандро Якопо ди 96  
 Сансовино Андреа (наст. имя Андреа  
 Контуччи да Монте Сан Совино)  
 66, 70  
 Сансовино Якопо д'Антонио 138,  
 140–142, 146  
 Сернини Нино 203  
 Сеттиньяно Баччелино да 65  
 Сеттиньяно Скерано да 213  
 Сикст IV (Франческо Мария дела  
 Ровере), папа римский 31, 51, 82,  
 83, 90, 94, 138  
 Симоне, моряк 57  
 Синьорелли Лука 198  
 Содерини Пьеро 64, 69, 79, 88, 97, 120,  
 132, 135  
 Стакколи Джироламо 185  
 Стендаль (наст. имя Анри Бейль) 172  
 Строцци Мадалена 75  
 Строцци Роберто 265  
 Строцци, семейство 31, 49, 266  
 Сулейман Великолепный, султан 193  
 Тит, император 86  
 Тициан (Тициан Вечелли) 169, 238,  
 273  
 Тодескени-Пикколомини Франческо  
 Нанни, см. Пий III  
 Толнэй Шарль де 15  
 Толомеи Латтанцио 199  
 Торриджани Пьетро 36, 64  
 Тривульцио Чезаре 87  
 Убальдини Лукреция дельи 25  
 Убальдини Роберто 297  
 Уголини Якопо 65  
 Урбано Пьетро 129, 130, 146, 149  
 Урбино (наст. имя Франческо ди  
 Бернардино д'Амадоре да  
 Кастельдуранте) 196, 229–232,  
 257, 260, 265, 266, 281, 282, 288,  
 291–293  
 Фарнезе Алессандро, см. Павел III  
 Фарнезе Костанца 194  
 Фарнезе Пьерлуиджи 194, 195, 213,  
 271–273  
 Фарнезе, семейство 194, 273  
 Фаттуччи Джованни Франческо 93,  
 163, 266  
 Фермо Оливеротто да 63  
 Фиджованни Джованни Баттиста  
 157–159, 177  
 Филипп II Габсбург, король Испании  
 285, 287  
 Фирпо Массимо 15  
 Фламинио Маркантонио 205–207,  
 210, 261  
 Франциск I, король Франции 11, 162,  
 175, 204, 266  
 Франчезе Антонио дель 282, 296  
 Франческо, герольд Синьории 70  
 Фрейд Зигмунд 226



Фрицци Федерико 130  
Фрундсберг Георг фон 167, 168  
Фугтеры, семейство 120, 274  
Фьоретта, мать Джулио Медичи 132

Хартфилд Рэб 15  
Хёрст Майкл 15

Чеко, мастер 125  
Челлини Бенвенуто 109, 110, 159,  
230, 267  
Чимабуэ (наст. имя Ченни ди Пепо)  
249

Эсте Альфонсо д', герцог Феррары  
63, 113, 138, 280  
Эсте Изабелла д' 113, 131  
Эсте Эрколе д' 63

Юлий II (Джулиано делла Ровере),  
папа римский 69, 82–91, 96–98,  
101, 104, 105, 112, 114, 118, 120–122,  
125, 131, 134, 137, 138, 145, 162, 163,  
190, 218, 275

Юлий III (Джованни Мария Чокки  
дель Монте), папа римский 257,  
279, 280, 283, 284

**Антонио Форчеллино**

Ф 79 Микеланджело. Беспокойная жизнь / А. Форчеллино; Пер. с итал. — М.: Издательство «Весь Мир», 2011. — 336с. + вкл. (Магия имени)

ISBN 978-5-7777-0489-4

В своей блестящей книге Антонио Форчеллино показывает новые грани жизни и творчества Микеланджело. Собственные глубокие искусствоведческие познания и опыт реставратора помогают ему точнее и полнее раскрыть методы работы резцом и технику фресковой живописи великого мастера, глубже проникнуть в его богатый внутренний мир. Автор опирается на все доступные источники, содержащие сведения о жизни Микеланджело. Он показывает, как складывались и изменялись его политические и религиозные взгляды, как строились непростые взаимоотношения в мире людей — с высокопоставленными заказчиками и сильными мира сего, коллегами-художниками и скульпторами, родными и близкими, мужчинами и женщинами. Увлекательная и точная книга Форчеллино по праву заняла место среди самых замечательных работ о Микеланджело в мировой литературе.

Для широкого круга читателей.

УДК 929:75  
ББК 85.1-8 Микеланджело  
Буонарроти



## Об авторе

Антонио Форчеллино (род. 1955) — итальянский искусствовед и реставратор, один из наиболее авторитетных специалистов по творчеству Микеланджело. Принимал участие в реставрационных работах в Риме (Гробница папы Юлия II – Моисей), Беневенте (Арка Траяна), Сиене (собор Дуомо). Автор нескольких

книг, в том числе: «Микеланджело Буонаротти. История еретической страсти» (Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica, 2002), «Микеланджело. Беспокойная жизнь» (Michelangelo. Una vita inquieta, 2005), «Рафаэль. Счастливая жизнь» (Raffaello. Una vita felice, 2006), «Червонное золото» (Oro Fiamma, 2006), «1545. Последние дни Ренессанса» (1545. Gli ultimi giorni del Rinascimento, 2008).

## О книге

В своей блестящей книге Антонио Форчеллино показывает новые грани жизни и творчества Микеланджело. Собственные глубокие искусствоведческие познания и опыт реставратора помогают ему точнее и полнее раскрыть методы работы резцом и технику фресковой живописи великого мастера, глубже проникнуть в его богатый внутренний мир. Автор опирается на все доступные источники, содержащие сведения о жизни Микеланджело. Он показывает как складывались и изменялись его политические и религиозные взгляды, как строились непростые взаимоотношения в мире людей — с высокопоставленными заказчиками и сильными мира сего, коллегами-художниками и скульпторами, родными и близкими, мужчинами и женщинами. Увлекательная и точная книга Форчеллино по праву заняла место среди самых замечательных работ о Микеланджело в мировой литературе.

ВЕСЬ  
МИР

[www.vesmirbooks.ru](http://www.vesmirbooks.ru)

